

**VENÄLÄISEN
AVANT
TOIMITTANUT TOIMI
HUTTUNEN
GARDEN
MANIFESTIT**



VENÄLÄISEN AVANTGARDEN MANIFESTIT

TOIMITTANUT TOMI HUTTUNEN

P
O
E
S
I
A

Osuuskunta Poesia • Helsinki

Venäläisen avantgarden manifestit -antologian käännöstyötä ovat tukeneet Raija Rymin-Nevanlinnan rahasto (Helsingin yliopisto) sekä FILI. Antologia on osa Koneen Säätiön rahoittamaa tutkimushanketta *Itsesyntyinen venäläinen avantgarde*.

Manifestien käännökset: Siiri Anttila, Liisa Bourgeot, Elisa Harvala, Tomi Huttunen, Miro Järnefelt, Sanni Koski, Kiril Kozlovsky, Anni Lappela, Eila Mäntysaari, Mika Mihail Pylysy, Mika Rassi, Elli Salo, Pauli Tapio ja Riku Toivola.

© kirjoittajat ja kääntäjät 2014

Kuva-aineisto Suomen Kansalliskirjaston Futurismi-kokoelmasta.
Kannen kuva: Velimir Hlebnikovin runo Bobeobi teoksesta *Te li le* (1914).

Graafinen suunnittelu ja kansi: Mikko Branders
Painopaikka: Hansaprint oy, Vantaa 2014

ISBN 978-952-305-008-2

ISBN 978-952-305-009-9 (PDF)

SISÄLLYS

Itsesyntyisen säpinän historiaa (Tomi Huttunen)	9
KUBOFUTURISMI	
Esittely (Tomi Huttunen)	19
Korvapuusti yleiselle maulle	21
Manifesti kokoelmasta Tuomariloukku II	23
Sana sellaisenaan	25
Sanan ylösnousemus	29
Kirjoituksesta ”Meidän perustamme”	39
Zaum-kielen julistus	44
EGOFUTURISMI	
Esittely (Mika Mihail Pylsy)	47
Egofuturismin prologi	50
Egofuturismin epilogi	55
Laintaulut	58
Intuitiivinen koulu	59
Deplomi	60
SENTRIFUUGA	
Esittely (Riku Toivola)	61
Turbopaiaani	63
Kirjelmä	65
RUNOUDEN ULLAKKO	
Esittely (Sanni Koski)	67

Läimäytys kubofuturistien naamaan	69
Kaksi viimeistä sanaa	73
IMAGINISMI	
Esittely (Tomi Huttunen)	77
Julistus	79
Imaginismi	85
Kahdeksan kohtaa	90
41°	
Esittely (Siiri Anttila)	95
41°-ryhmän manifesti	99
Ympyräinen reitti	100
17 tyhjämpäiväistä työkalua	103
TRaktaatti pelkästä säädyttömyydestä	127
NITŠEVOKIT	
Esittely (Elisa Harvala ja Miro Järnefelt)	143
Nitševokien manifesti	146
Asetus runouden nitševokeista	148
FUISMI	
Esittely (Anni Lappela)	151
Fuistit	153
BIOKOSMISMI	
Esittely (Anni Lappela)	155
Biokosminen poetiikka	157
LUMINISMI	
Esittely (Anni Lappela)	165
Luministien julistus	167
Luminismin julistus	169

LEF	
Esittely (Mika Mihail Pylsy)	175
Minkä puolesta LEF taistelee?	179
Keneen LEF pureutuu?	184
Ketä LEF pelottelee?	187
KONSTRUKTIVISMI	
Esittely (Mika Mihail Pylsy)	191
Konstruktivistirunoilijoiden valakonstruktio	193
EMOTIONALISMI	
Esittely (Siiri Anttila)	197
Emotionalismin manifesti	199
Tervehdys nuoren Saksan taiteilijoille emotionalistien ryhmältä	201
EKSPRESSIONISMI	
Esittely (Anni Lappela)	203
Ekspressionismin perustamiskirja	206
Ekspressionismi	209
Ekspressionismin Baedeker	211
OBERIU	
Esittely (Siiri Anttila)	217
OBERIU:n manifesti	222
Nolla ja ei-mitään	231
Ympyrästä	233
Harmaa vihko (ote)	235
VIITTEET	243
HENKILÖHAKEMISTO	246
BIBLIOGRAFIA	252

МЕМНОСИМ, КОТОРЫЕ ПОЙМУТ НАС

Мы выступаемъ въ самый трудный моментъ исторіи.

Въ моментъ безконечнаго дробленія души, хаоса, трансцендентальныхъ сезамовъ.

Сквозь вой—трудно теперъ пробиться одинокому голосу.

Теперъ время господства толпы, когда уже не признають пророковъ и когда каждое ничтожество тоже что-то пищить и пытается что-то сказать „принципiallyно“.

А если сложить миллионы этихъ принципiallyныхъ головъ, то едва-ли получится одинъ принципъ.

Такова наша эпоха.

”Niille harvoille, jotka ymmärtävät meitä.”

Almanakasta *Neofuturistit* (1913).

ITSESYNTYISEN SÄPINÄN HISTORIAA

Venäläisen avantgardekirjallisuuden kapinallisen historian voisi aloittaa tyhjästä, nollasta. Ainakin jos uskomme kirjailijoita itseään. Heille tuntui olevan tärkeää, että nämä futuristit, imaginitit, konstruktivistit ja nitševokit, emotionalistit, ekspressionistit ja oberiutit olivat syntyneet nimenomaan Venäjällä – ja itsestään.

Syksyllä 1908 vähän yli 20-vuotias runoilija Viktor Hlebnikov saapui Pietariin. Myös kuvataiteilijana paremmin tunnettu runoilija David Burljuk muutti veljineen tuona vuonna Venäjän pääkaupunkiin. Davidista oli tuleva tuota pikaa ”venäläisen futurismin isä” ja hän tapasi Pietarissa lentäjänä, näyttelijänä, kuvataiteilijana ja runoilijana kunnostautuneen Vasili Kamenskin. Kamenski sai myöhemmin liikanimen ”venäläisen futurismin äiti”. Ylipäänsä futuristit – venäläisen runouden kiivaimmat urbanistit – tulivat pääkaupunkiin maaseudulta. Ryhmällä oli eri nimiä, Hlebnikov kutsui heitä ”tulevikoiksi” (*budetljane*) ja itselleen hän otti nimen Velimir, joka tarkoittaa maailmankäskijää. Hän tituleerasi itseänsä myös maapallon puheenjohtajaksi, joten runoilija oli selvästi valmis eturintamaan, avantgarde-asette oli kohdallaan.

Myös futurismi-käsite kotiutui Venäjälle 1910-luvun taitteessa. Ensimmäisinä sitä käyttivät Igor Severjanin ja egofuturistit, venäläisen kirjallisuuden vimmatut narsistit. Hlebnikovin

ja kumppaneiden ryhmän nimeksi vakiintui kubofuturismi, joka viittasi kubismiin ja samalla venäläisen futurismin kuvataiteelliseen perustaan. Suurin osa futuristeista oli saanut kuvataiteilijan koulutuksen.

Kuvataiteilijapariskunta Jelena Guro ja Mihail Matjušin olivat aktiivisia varhaisessa futurismissa, jota vanhemmat ja tunnetut symbolistit tervehtivät hyväksyvästi. Symbolisti Vjatšeslav Ivanov otti futuristeja vastaan kuuluisassa ”tornissaan”, jossa he saattoivat lukea teoksiaan valistuneelle yleisölle. Suosiosta huolimatta futuristit päätyivät julkaisemaan ensimmäiset niteensä omatoimisesti – näin syntyivät legendaariset *Tuomariloukkuanalogiat*, jotka Guro ja Matjušin kustansivat.

Samalla kun futuristit väittivät syntyneensä tyhjästä, he työskentelivät itsesyntyisen sanan kimpussa. Sillä tarkoitettiin ilmaisunvapauden äärimmäistä huippua. Samanlaisia tavoitteita oli Kazimir Malevitšilla kuvataiteessa, mahdollisimman vapaata sanaa etsivät myös Anna Ahmatova ja akmeistirunoilijat kirjoittaessaan adamistisesta kielestä. Futuristien varhaisimmat manifestit käsittelevät itsesyntyisen sanan ongelmaa. *Korvapuusti yleiselle maulle* (1912) on näistä julistuksista tunnetuin, ja jo siinä haparoiitiin vapaan sanan jäljillä: ”...kuitenkin niissä (runoissa) jo värisevät Itsearvoisen (itsenäisen) Sanan Uuden Koitavan Kauneuden ensimmäiset Elosalamat”.

Futuristien manifestit saavat usein suorastaan raamatullisia äänenpainoja, ja itsesyntyisyyden julistuksen lähtökohdat ovatkin kristinuskossa. Kuvataiteessa futuristit nojasivat ikonitaiteen traditioon, mikä näkyy esimerkiksi Mihail Larionovin ja Natalia Gontšarovan taiteessa. Venäläiselle avantgardekirjallisuudelle leimallista on julistus uudesta ihmisestä, joka näkee maailman lapsen lailla ja antaa ympäröivän maailman ilmiöille nimet ensimmäistä kertaa. Tätä itsesyntyistä kieltä avantgardekirjailijat jäljittelivät teoksissaan samoin kuin lasten kehittymätöntä kieltä tai uskonnollisen hurmoksen aikaansaamaa kielillä puhumis-

ta, *glossolaliaa*. Taustalla välkkyä gnostilaisuudesta vaikutteita saaneen Johanneksen evankeliumin aloittava nk. *Logos*-hymni (”Alussa oli Sana, ja Sana oli Jumalan luona, ja Sana oli Jumala”), jossa itsesyntyisen Sanan takaa paljastuu Kristus, aikalaisilleen käsittämätön. Kuvauksen kohteena on Sana, joka oli osallistunut maailman luomiseen ja joka synnytti itsensä ja kielensä vasta Adamin suorittaessa ihmiskunnan historian ensimmäisen puheaktin. Sana, jota ei voitu ymmärtää, koska se edelsi omaa kieltään.

Vuonna 1913 ilmestyneessä *Tuomariloukku II* -antologian manifestissa futuristit ilmoittivat harjoittavansa ”itsekirjoitusta”. Kirjat tehtiin alusta loppuun itse, siksi venäläisen avantgardekirjallisuuden originaalit ovat tänä päivänä kalliita keräilyharvinaisuuksia. Ensimmäiset litografiakirjat – *Starinnaja ljubov* (Antiikkirakkaus), *Mirskóntsa* (Maailmanlopusta) ja *Igra v adu* (Helvettileikki) – ilmestyivät loppuvuodesta 1912. Ne edustivat karkeaa vastareaktiota aiemman modernismin estetismille, ja aikalaistaiteilijat tulkitsivatkin Larionovin ja Gontšarovan primitivistiset kirjankuvitukset mielipuoliseksi tuhriluksi.

Aleksei Krutšonyhin ja Velimir Hlebnikovin kokoelman *Te li le* (1914) kuvittivat taiteilijat Olga Rozanova ja Nikolai Kulbin, ja jokainen ilmestynyt nide on ainutlaatuinen. Yksi niistä sijaitsee Suomen Kansalliskirjaston avantgardeharvinaisuuksien kokoelmassa. Krutšonyh ja Hlebnikov olivat päätyneet teoriaan ”Sanasta sellaisenaan”, josta he johtivat venäläisen avantgardekirjallisuuden erityisyyden, kuuluisaksi tulleen äärimmäisen vapaan ja kieliopitoman *zaumin* eli järjentakaisen sanan ja kielen.

Zaum tarkoittaa sanaa, joka edeltää kieltä; sanaa, jolla ei ole sääntöjä; sanaa, joka on vapaa merkitsemään mitä vain.

Krutšonyhin teorian mukaan zaum tarkoitti runoilijan absoluuttista vapautta. David Burljuk oli pyytänyt häntä kirjoittamaan ”tuntemattomista sanoista” koostuvan runon, ja hän teki kuuluisan *Dyr bul štšyl* -tekstinsä, johon viitataan venäläisen avantgarden manifesteissa usein. Tuon tekstin tavoitteena oli ve-

näjän kielen äännejärjestelmän demonstroiminen, eikä itsesyntyinen venäläinen teksti voinut Krutšonyhin mukaan kääntyä millekään muulle kielelle. *Dyr bul štšyl* oli laadittu omalla kielellään – kielellä, joka syntyi vain tämän tekstin myötä. Tällainen teksti on tarkoituksellisen käsittämätön, lukijat eivät voi sitä koskaan ymmärtää. Tästä tuli zaumin perusidea: teksti synnyttää oman kielensä. Paradoksaalista tässä on vain se, että *Dyr bul štšyl* oli tekijälleen leimallisesti venäjää, joskin käsittämätöntä venäjää. Järjentakainen oli venäläisen synonyymi.

Toinen käsite, joka kulkee varhaisesta kubofuturismista 1930-luvulla koittaneeseen avantgarden kriisiin saakka, on *sdvig*. Kuten zaum, sekin kääntyy vaikeasti muille kielille. Myös tämä käsite liittyy Burljukiin ja Krutšonyhiin. Burljuk puhui *sdvigistä* kuvataiteessa käyttäen musiikkitermejä – hän tarkoitti sillä maalaus-epäharmoniaa ja esimerkiksi värien välisiä riitasointuja. Yleisemmin *sdvig* tarkoittaa kirjallisuudessa tekstin sisältämiä siirtymiä, ylityksiä, vääntymiä tai nyrjähdyksiä – jotain sellaista missä äänne, tavu, sana tai teksti ylittää omia rajojaan. Se voi olla virheellinen vokaali, oikutteleva tavu, odottamaton säkeenylitys tai muu tekstinsisäinen yllätys. Krutšonyhille *sdvig* oli kontrastia – kahden tai useamman peräkkäin asetellun elementin yhteen-törmäystä ja ristiriitaa tekstissä. *Sdvig* varmistaa avantgardetektin ennakoimattomuuden.

Formalisti-futuristi Viktor Šklovski ymmärsi varhaisissa tutkielmissaan, että tämä juuri on taiteen ehkä tärkein tehtävä: näyttää käsittämättömyyksien, virheiden ja omituisuuksien avulla todellisuus lukijalle outona (*stranno*). Zaum ja *sdvig* ennakkoivat hänen kuuluisaa käsitettään *ostran(n)enie*, joka olisi syytä suomentaa outouttamiseksi – mieluummin kuin vieraannuttamiseksi – ja joka on levinnyt Venäjältä maailmalle kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteistöön. Šklovskille se oli synonyymi itse taiteen käsitteelle. Hän käytti sitä röyhkeän historiattomasti luonnehtiakseen juuri futuristien kielellisiä kokeiluja.

Edellä mainitut kolme vaikeasti kääntyvää venäläisen avantgarden käsitettä viittaavat kaikki ajatukseen, että taiteen täytyy muuttaa ymmärrettävä omituiseksi, palauttaa tunnettu tuntemattomaksi. Futuristit kultivoivat virheet ja poikkeamat, ne olivat potentiaalisia rakenneperiaatteita, kuten toinen formalisti Juri Tynjanov vuonna 1924 totesi. Venäläisten formalistien kuuluisa kirjallisuusteoria syntyi läheisessä yhteydessä kubofuturistien kokeiluihin: Šklovskin varhaiset tutkimukset *Runoudesta ja mielentakaisesta kielestä* (1913), *Sanan ylösnousemus* (1914) ja *Taiteesta – keinona* (1917) olivat välittömiä reaktioita Guron, Hlebnikovin, Krutšonyhin, Kamenskin ja Majakovskin kaunokirjallisiin edesottamuksiin ja manifesteihin.

Zaumin ja sdivigin historia on venäläistä avantgardehistoriaa, ja kokeellinen kirjallisuus keskusteli niistä pitkälle 1920-luvulle saakka, aina venäläisen avantgarden finalisteja eli oberiutteja myöten. Venäjä ei ole historiallisesti kunnostautunut sananvapauden alalla, mutta venäläisen avantgarden historiallinen erityisyys on juuri äärimmäisen vapaa sana sekä autogeneettinen autografia: itsestään syntyneitä sanoja omatekoisissa kirjoissa.

Ensimmäisten venäläisten kaunokirjallisten avantgardeeksperimenttien tekijä Hlebnikov oli omalaatuinen nero, kummajainen, jota ei ymmärretty elinaikanaan. Hän kuoli vuonna 1922 syrjäytyneenä nälkään Ukrainan Harkovassa. Formalisti, kriitikko ja kirjallisuushistorioitsija Juri Tynjanov oli ensimmäisten joukossa tunnustamassa Hlebnikovin merkityksen, hän kirjoitti runoilijasta vuonna 1924: ”Hlebnikov on kuollut, mutta hän on elävä ilmiö. Vielä kaksi vuotta sitten, kun Hlebnikov kuoli, häntä saatettiin kutsua puolihulluksi runoniekaksi. Nyt sellaista ei sanota. Hlebnikovin nimi on runoilijoiden huulilla. Hlebnikovin ongelma on toinen – hänen oma elämäkertansa. Se on poikkeuksellisen kanoninen, nälkään kuolleen hullun ja etsijän elämäkerta. Ja elämäkerta – ennen kaikkea kuolema – pyyhkii alleen ihmisen teot. Nimi muistetaan, jostain syystä häntä

luetaan, mutta se, mitä ihminen sai aikaan, unohdetaan älyttömän nopeasti.”

Irtiotto edeltävästä kulttuurista, eripura ja hulluus olivat 1910-luvun ja ensimmäisen maailmansodan aikaisen avantgarden johtoideoita. Futurismi hajosi useiksi alaryhmiksi: oli egofuturisteja, joiden nokkamieheksi ryhtynyt Igor Severjanin julisti äänekkäästi omaa nerouttaan ja vastusti kubofuturisteja. Hänen runoutensa muistutti kovasti vuosisadan taitteen dekadentteja symbolisteja ja pitäytyi perinteisissä muotokeinoissa. Sen sijaan nuoremmat pietarilaiset egofuturistit – Ivan Ignatjev, Konstantin Olimpov ja Pavel Kokorin – olivat vaaksan kokeellisempia teksteissään. Samoihin aikoihin syntyi myös sentrifuuga-ryhmä, jossa oli Boris Pasternakin kaltaisia tulevaisuuden suuruuksia mukana. Sentrifuuga oli Severjaninin egofuturismin sekä akmeismin tavoin symbolismiin ja futurismin väliin sijoittuva suuntaus, jota on pidetty myös venäläisen avantgarden vaikeaskoisimpana ryhmänä. ”Runouden ullakko” -niminen väliaikaisen oloinen moskovalaisryhmä taas keräsi joukkoonsa hajanaisia egofuturisteja ja tulevia imaginisteja. Heidän päätavoitteenaan oli vastustaa kubofuturistien ylivaltaa. Tämän vuoksi he vastasivat näiden *Korvapuustiin* omalla *Läimäytyksellään* 1914.

Eripuraisen ismitaistelun lisäksi venäläisen historiallisen avantgarden varhaisvuosia värittää aggressiivinen edeltävän kulttuurin ja kirjallisuuden kieltäminen. Hyökkäykset 1800-luvun klassikoita ja vuosisadan taitteen symbolisteja vastaan olivat tavallisia. 1910-luvun alun runous ja julistus tekivät hengen ja muodon vallankumousta ennen kuin yhteiskunta oli sellaiseen valmis. Toisaalta kiellettiin myös eurooppalaisten vaikutteiden olemassaolo, esimerkiksi italialaisen futurismin vaikutus, joka henkilöityi F.T. Marinettiin.

Samaan tapaan vortisisti-imagistien eli Ezra Poundin, T.E. Hulmen tai T.S. Eliotin mietteet olivat ”tuiki tuntemattomia” venäläisille imaginisteille vuonna 1918, kun nämä puuhastelivat

uutta metaforaan keskittyvää runokoulukuntaansa. Tosiasiassa kääntäjä, kriitikko ja mesenaatti Zinaida Vengerova oli julkaisut Poundin haastattelun otsikolla ”Englantilaiset futuristit” jo vuonna 1915 *Strelets* (Jousimies) -nimisessä futuristiantologiassa, ja tuon haastattelun tulevat imaginitit olivat ahmineet moneen otteeseen. Imaginistien manifesteissa on jälkiä niin Hulmen, Poundin kuin Oscar Wildenkin kirjoittelusta – dandyisin ruumiillistuma Wilde kun kuuluu monien venäläisten modernistien ja avantgardistien kotijumaliin.

Futuristeja vastaan hyökänneistä imaginateista tuli vallankumouksen jälkeisten kaoottisten vuosien eli niin kutsutun siirtymäkauden näkyvimpiä kirjailijoita. Aikaa kutsuttiin myös kirjallisuuden kahvilakaudeksi. Imaginistien kirjakahvila *Stoilo Pegasa* (Pegasoksen pilttuu) oli kuuluisa kokoontumispaikka, jossa paperipulan pahimpina aikoina luettiin runo-, proosa- ja näytelmätekstejä ääneen. Yksi runoiltojen vakiovieraista oli bolševikkiterroristi, kreivi von Mirbachin murhaaja Jakov Bljumkin, pahamaineinen kaveri, jolla oli aina ase mukanaan ja joka huolehti lempikirjailijoidensa tarpeista puhuen näistä suopeasti esimiehelleen Lev Trotskille. Trotski oli sotaministeri mutta myös kovin kiinnostunut kirjallisuudesta.

1920-luvun alussa kivuliaasti sosialismiin rimpuilevassa valankumouksen jälkeisessä yhteiskunnassa syntyi lisää keskenään kilpailevia kokeellisen kirjallisuuden ryhmittymiä. Monet näistä ryhmistä olivat hyvin pieniä, 2–3 kirjailijan isejä, jotka kuitenkin julkaisivat ahkerasti omia manifestejaan ja antologioitaan. Uusi talouspolitiikka eli NEP (1921–1928) mahdollisti kirjailijaryhmien pienimuotoisen yritystoiminnan, ja maaliskuussa 1922 pelkästään Moskovassa oli 143 kustantamoa. Venäjällä ei ole koskaan historiansa aikana ollut yhtä paljon kirjallisia ryhmittymiä kuin tuolloin.

Osa kirjailijoista pyrki määrätietoisesti osallistumaan politiikkaan ja tarjosi palveluksiaan bolševikeille. Tätä kautta ja ter-

roristi Bljumkinin avustuksella saivat privilegionsa esimerkiksi imaginistit ja Majakovski, joka myös halusi olla hyödyksi neuvostoyhteiskunnalle, Leninille ja kommunistiselle puolueelle. Hän ja muut entiset kubofuturistit alkoivat pian jo kirjoittaa futurismin historiaa itse: he viittailivat vuonna 1912 ilmestyneen *Korvapuustinsa* julistukseen ja määrittelivät futurismin uutta neuvostoyhteiskunnalle välttämätöntä tehtävää utilitarismin nimissä. Taiteen vasen rintama eli LEF oli uudelleensyntynyt futurismi 1920-luvun neuvostoyhteiskunnan tarpeisiin. Syntyi myös konstruktivistien ryhmä, jonka tunnetuimpia nimiä olivat Ukrainan Odessasta Moskovaan muuttaneet Vera Inber ja Eduard Bagritski. Konstruktivistien manifestin kieli on melkein järjestäytyneen tieteellis-teknillisen uuskielen simuloimista, jossa näkyy vahvasti myös tuon ajan arkkitehtuurin vaikutus – kirjallinen konstruktivismi kulki selvästi arkkitehtuurin ja kuvataiteen jalanjäljissä.

Kokeellisin kirjallisuus ei viihtynyt kansalaissodan aikaan Venäjän pääkaupungeissa, ja zaumin profeetat Aleksei Krutšonyhin ja Ilja Zdanevitšin johdolla jatkoivat työtään Gruusian Tiflisisä (Tbilisi) ryhmänimellä 41°. Igor Terentjevin villeissä tutkielmissa näkyy, kuinka ero runoteoksen ja manifestin välillä alkaa tässä vaiheessa hämärtyä – manifestit saavat itsenäisen kaunokirjallisen tekstin piirteitä. 1920-luvun avantgarderyhmien kohdalla manifesteista tahtoo yleisemminkin tulla runotuotantoa tärkeämpiä. Tämä näkyy hetkittäin jo imaginistien toiminnassa, sillä he kirjoittivat omasta runoudestaan kokonaisia teoriaopuksia. Erityisen selkeästi ilmiö korostuu heidän jälkeensä tulleissa suuntauksissa, kuten ekspressionismin kaltaisessa pienessä ryhmässä, jossa manifestointi oli itsetarkoituksellista, runot sivuseikka. Tänä aikana omasta paikastaan auringossa taistelevat emotionalistit, nitševokit, biokosmistit, luministit, jerundistit tai fuistit olivat jo hyvin pieniä ryhmiä, jotka ovat usein jääneetkin kirjallisuudenhistoriasta syrjään. Pienten ismien manifestit ovat

kuitenkin jännittäviä aikalaisdokumentteja, minkä vuoksi ne ovat tähän suomennosantologiaankin päätyneet.

Myöhäsyntyinen Todellisen taiteen yhdistys eli OBERIU oli nuorempien, 1900-luvun alussa syntyneiden avantgardistien liike, josta venäläinen avantgardekirjallisuus tänä päivänä ehkä parhaiten kansainvälisesti myös tunnetaan. Oberiutit ovat myöhemmälle venäläiselle kirjallisuudenhistorialle osoitus kokeellisen kirjallisuuden tärkeydestä 1900-luvun alun kulttuurissa. Tämä johtunee siitä, että oberiuttien Daniil Harmsin ja Aleksandr Vvedenskin tuotanto on tavoittanut lukijat vasta viimeisten parinkymmenen vuoden aikana. Siksi myös venäläisen avantgardekirjallisuuden tutkimus on keskittynyt viime vuosikymmeninä oberiutteihin. Avantgarden 100-vuotisjuhlakautena myös muu avantgardekirjallisuus on saanut osansa tutkimuksesta ja, mikä tärkeintä, harvinaisuuksien uudelleenjulkaisuista.

Oberiuttien teksteissä esiintyy niin sdvigiä kuin zaumia, josta he irtisanoutuivat mutta joka samanaikaisesti oli tämän 1920–30-lukujen taiteilijaryhmän kiistattomia lähtökohtia. Tbilisin 41°-ryhmän merkitys venäläisen avantgarden historialle nousee sekin oikeastaan oberiuttien ansiosta erityiseksi. Varhaisten futuristien järjestäytyneet eksperimentit olivat saaneet jatkoa 41°-ryhmän eli ”kolmen idiootin dueton” runoissa ja manifesteissa. Ryhmän jäsenistä Igor Terentjev korosti sattuman merkitystä luomistyössä – sattumasta tuli myös Daniil Harmsin absurdin anekdoottiproosan avainkäsite.

Sattuma, järjestäytyneisyys, hulluus, ennakoimattomuudet, yllätykset, virheet, räjähdykset ja nyrjähdykset – siinä venäläisen avantgardekirjallisuuden historiallisia avainkäsitteitä, jotka kohoavat esiin eri ismien manifesteista. Tämän päivän suomalaiselle lukijalle ne ovat dokumentteja aikakaudesta, jolloin kokonainen sukupolvi uskoi vallankumouksen leviävän lyhyessä ajassa kaikkialle maailmaan. Samalla toteutuisi kansainvälinen muodon vallankumous taiteessa ja kirjallisuudessa, ja tuossakin mullistuk-

sessä Venäjän oli määrä olla eturintaman kärjessä. 1930-luvun koittaessa usko maailmanvallankumoukseen kitkettiin, kokeellisen kirjallisuuden edustajia alettiin vainota, vangita ja teloit-
taa. Venäläinen avantgarde ajettiin kriisiin, josta yhdet selvisivät, useimmat eivät. Käsikirjoitukset eivät kuitenkaan pala.

Helsingissä huhtikuussa 2014
Tomi Huttunen

KUBOFUTURISMI

Venäläinen futurismi syntyi viimeistään vuonna 1910 antologian *Sadok sudei* (*Tuomariloukku*) ympärille. Sen jatko-osa vuodelta 1914 sisälsi myös hieman futuristien taiteen teoriaa. Tuolloin futuristit kutsuivat itseään Velimir Hlebnikovin keksimällä uudisnimellä *budetljane* (tulevikot) tai vaihtoehtoisesti Skyytian maakunnasta omaksutulla muinaiskreikkalaisella *Hylaea*-nimellä.

Tuomariloukku-antologioiden erityisyyksiä oli, että ne oli painettu seinätapetin kääntöpuolelle – tarkoitus oli päästä tunkeutumaan porvariskoteihin, joiden elämänmenoa futuristit halveksivat. Muutenkin futuristit kiinnittivät huomiota julkaisujen ulkoasuun. He halusivat luopua kaikesta vanhasta jo 1910-luvun alussa. Heidän manifestinsa *Korvapuusti yleiselle maulle* (1912) keskittyi juuri tähän vaatien Puškinia ja muita klassikkoja heitettäväksi ”yli laidan Nykyajan Höyrylaivasta”. Nämä ajatukset olivat ennen muita Vladimir Majakovskin muotoilemia. Vallankumouksellisen taiteen idea oli syntynyt siis hyvissä ajoin ennen lokakuun vallankumousta.

Venäläiset futuristit nappasivat nimensä F.T. Marinettin johdantamalta italialaiselta suuntaukselta, vaikka itse tämän vaikutteen kielsivätkin. Marinettista ja italialaisesta futurismista kuultiin Venäjällä ensi kertaa vuonna 1909, ja Venäjällä julkaistiin italialaisen futuristin ranskalaisessa *Le Figaro* -lehdessä ilmestynyt manifesti vielä samana vuonna. Moskovassa ja Pietarissa vieraillessaan alkuvuodesta 1914 Marinetti sai osakseen sekä ihastusta

että vastustusta. Vierailun alku oli nihkeä, vaikka sanomalehdet olivat kirjoittaneet Marinettista etukäteen. Nelisenkymmentä alan vaikuttajaa oli häntä rautatieasemalla vastassa, futuristeista lähinnä Vadim Šeršenevitš, joka kiikutti paikalle tuoreeltaan ilmestyneitä käännöksiään italialaisen manifesteista.

Marinettin esiintymisissä jotkut futuristit murjottivat nurkassa, kun eivät voineet puhua vieraille venäjää. Kuvataiteilija Mihail Larionov protestoi vierailua, mutta kääntyi vähitellen Marinettin kannattajaksi, sillä tämä antoi esiintymisissään arvoa juuri venäläisille kuvataiteilijoille, joista Malevitš tunnustikin italialaisen futurismin merkittävyyden. Futuristikirjailijat taas – ennen muita Hlebnikov, Benedikt Lifšits ja Vladimir Majakovski – olivat vakaasti sitä mieltä, ettei venäläisellä futurismilla ollut tekoa italialaisen vastineensa kanssa. Marinettin esiintymisissä moskovalaisrunoilijat loistivat poissaolollaan.

Venäläisen avantgarden erityisyyden puolustajien näkökulmasta Jelena Guron ja Hlebnikovin kokeellinen, visuaalinen ja kielen perusteita haastava runous oli parhaita osoituksia siitä, että Venäjällä futurismi oli kuitenkin ollut täydessä käynnissä jo ennen italialaisten manifestien julkaisemista.

Kubofuturistien manifestit sisältävät niin äänekästä uhoa kuin syvällistä taideteoriaa. Niissä pohditaan futuristisen sanan teoriaa: milloin kyse on sotaisasta hyperbolasta, milloin kirjakielen, rytmin, mitan tai etymologian rikkomisesta. Toisaalta kubofuturistit olivat usein kuvataiteilijoita: tälle taiteidenväliselle ryhmälle runokirjat olivat kokonaistaideteoksia. Ryhmän hajottua kubofuturistit jatkoivat kirjallista toimintaansa eri lippujen alla, joten myös useissa 1920-luvun manifesteissa esiintyy varhaisista julistuksista tuttuja nimiä.

Tomi Huttunen

KORVAPUUSTI YLEISELLE MAULLE (1912)

Meidän Uuden Ensimmäisen Yllätyksemme lukijoille.

Vain me olemme *Aikamme* todelliset kasvot. Ajan pasuuna pauhaa sanataiteessa meidän kauttamme.

Menneisyys on tukahduttava. Akatemia ja Puškin ovat hieroglyfejäkin käsittämättömpiä.

Puškin, Dostojevski, Tolstoi ym., ym. on heitettävä yli laidan Nykyajan Höyrylaivasta.

Se, joka ei unohda ensimmäistä rakkauttaan, ei saa kokea uusia.

Kukapa olisi niin hyväuskoinen, että antaisi tuoreimman Rakkautensa Balmontin hajuvesi-irstaudelle?

Siinäkö kuvastuu nykypäivän rohkea sielu?

Kukapa olisi sellainen pelkuri, ettei uskaltaisi kiskoa paperihaarniskaa soturi Brjusovin mustan frakin päältä? Vai siinäkö muka ovat tuntemattomien ihanuuskien aamunkoitot?

Peskää kätenne, jotka ovat koskeneet näiden loputtomien leonidandrejevien kirjoittamien kirjojen saastaiseen lima.

Kaikki nämä maksimorkit, kuprinit, blokit, sollogubit, remizovit, avertšenkot, tšornyt, kuzminit, buninit ym., ym. tarvitsevat vain huvilan joen rannalla. Sellaisen palkinnon kohtalo myöntää räätäleille.

Pilvenpiirtäjien korkeudesta me luomme katseemme heidän mitättömyyteensä!

Me *määräämme*, että on kunnioitettava runoilijoiden *oikeutta*:

1. laajentaa sanavarastoa mielivaltaisilla ja johdetuilla sanoilla (Udissana).
2. tuntea ylitsepääsemätöntä vihaa ennen heitä ollutta kieltä kohtaan.

3. työntää kauhistuen ylpeältä otsaltaan Teidän surkea saunavihtaseppeleenne.
4. seisoa "me"-sanan lohkarilla keskellä vihellystä ja suuttumusta.

Ja jos meidänkin säkeissämme *vielä* on likaisia jäänteitä Teidän "Terveestä järjestänne" ja "Hyvästä maustanne", niin kuitenkin niissä jo värisevät Itsearvoisen (itsenäisen) Sanan Uuden Koittavan Kauneuden ensimmäiset Elosalamat.

*D. Burljuk,
Aleksandr Krutšonyh,
V. Majakovski,
Viktor Hlebnikov*

Suomentanut Eila Mäntysaari

MANIFESTI KOKOELMASTA TUOMARILOUKKU II (1913)

Me olemme esittäneet luovan työn uudet periaatteet, jotka näemme selkeinä seuraavassa järjestyksessä:

1. Me olemme lakanneet tarkastelemasta sanan rakennetta ja sanan ääntämistä kielipiillisten sääntöjen mukaan alettuaamme nähdä kirjaimissa vain *puheen suunnanantajia*. Me olemme saaneet syntaksin horjumaan.
2. Olemme ruvenneet antamaan sanoille sisällön niiden kirjoitetun hahmon ja *foonisen luonteen* mukaan.
3. Olemme tajunneet prefiksien ja suffiksien roolin.
4. Henkilökohtaisen sattuman vapauden nimessä kiistämme oikeinkirjoituksen.
5. Me emme luonnehdi substantiiveja ainoastaan adjektiiveilla (kuten on pääosin tehty ennen meitä), vaan myös muilla sanaluokilla sekä erillisillä kirjaimilla ja luvuilla:
 - a) pidämme teoksen erottamattomana osana siinä olevia korjausjälkiä ja luovan odotuksen vinjettejä;
 - b) näemme käsialassa poeettisen impulssin osatekijän;
 - c) olemme siksi julkaisseet Moskovassa autografisia kirjoja, ”Itsekirjoituksia”.
6. Me olemme hävittäneet välimerkit – näin sanamassan rooli on ensimmäistä kertaa nostettu esiin ja tajuttu.

7. Vokaalit me ymmärrämme aikana ja tilana (pyrkimyksenluonteisina), konsonantit ovat väriä, ääntä, tuoksua.
8. Olemme murskanneet rytmit. Hlebnikov on esittänyt elävän puhekielen sanan runomitan. Olemme lakanneet etsimästä mittoja oppikirjoista – jokainen liike synnyttää uuden vapaan rytmin runoilijalle.
9. Olemme kehittäneet säkeen alussa olevan riimin (David Burljuk), sisäriimin ja käänteisen riimin (Majakovski).
10. Runoilijan sanaston rikkaus on hänen oikeutuksensa.
11. Me pidämme sanaa myytin luojana; kuollessaan sana synnyttää myytin ja päinvastoin.
12. Me olemme uusien teemojen vallassa; olemme ylistäneet tarpeettomuutta, mielettömyyttä, voimallisen olemattomuuden salaisuutta.
13. Me halveksimme mainetta; meille ovat tuttuja tunteet, joita ei ole eletty ennen meitä. Me olemme uuden elämän uusia ihmisiä.

*David Burljuk, Jelena Guro, Nikolai Burljuk,
Vladimir Majakovski, Jekaterina Nizen, Viktor Hlebnikov,
Benedikt Livšits, A. Krutšonyh*

Suomentanut Eila Mäntysaari

SANA SELLAISENAAN (1913)

Taideteoksista

1. On kirjoitettava ja nähtävä silmänräpäyksessä! (laulu, loiske, tanssi, kömpelöt rakennelmat, unohtaminen, oppiminen, V. Hlebnikov, A. Krutšonyh, J. Guro; kuvataiteessa V. Burljuk, O. Rozanova).
2. On kirjoitettava tiukkaan ja luettava tiukemmin kuin rasvatut saappaat tai kuorma-auto olohuoneessa (monta solmua, sidosta ja lenkkiä ja paikkalappua, säleinen pinta on vahvan karkea. Runoudessa D. Burljuk, V. Majakovski, N. Burljuk, B. Livšits, kuvataiteessa Burljuk ja K. Malevitš).

Ennen meitä kirjailijoiden välineistö oli aivan toinen, esimerkiksi:

Puolen yön taivaalla enkeli lenteli
ja hiljaista laulua lauleli...

Tässä väriä antavat eli... eli... Kiisselillä ja maidolla maalattujen taulujen tavoin hylkäämme myös näillä rakennetut runot.

pa – pa – pa
pi – pi – pi
ti – ti – ti
jne.

Terveen ihmisen vatsa menee sekaisin mokomasta pöperöstä. Me olemme laatineet toisenlaisten äänteiden ja sanayhdistelmien mallin:

dyr, bul, štšyl,
ubeštšur

skum
vy so bu
r l ez

(muuten, tässä viisisäkeisessä on enemmän kansallista venäläistä kuin koko Puškinin runoudessa).

Ei äänettömän raukeaa, runouden kermaista kinuskia (pasi-
anssi)... (vaahtokarkkia...), vaan julmaa *poesiaa*:

Kaikki ovat nuoria, nuoria, nuoria,
vatsassa kirottu nälkä.
Siis tulkaa perässäni...
selkäni taa
heitän ylpeän kutsuhuudon
tämän lyhyen spiitšin!
Me syödään ruohokiviä
me kaivetaan tyhjää
syvää ja korkeaa
lintuja, eläimiä, hirviöitä, kaloja
tuulta, savea, suolaa ja väreilyä.

D. Burljuk

ennen meitä kielelle esitettiin seuraavanlaisia vaatimuksia: selkeä, puhdas, rehellinen, soinnikas, mukava (hellä korville), ilmaisykykyinen (korosteinen, värikäs, mehevä).

Käyttäen kriitikoidemme ikuisen leikkisiä äänensävyjä voimme jatkaa heidän mietteitään kielestä ja todeta, että kaikki heidän vaatimuksensa (voi kauhea!) soveltuvat paremmin naiseen sellaisenaan kuin kieleen sellaisenaan.

Itse asiassa: selkeä, puhdas (oi tietysti!), rehellinen (hm... hm...), soinnikas, mukava, hellä (aivan totta!), lopulta... mehevä, värikäs – te (kuka siellä? Käykää sisään!).

Totta puhuen viime aikoina naisesta on yritetty tehdä ikuisen naisellista ihanaa daamia, joten myös *hameesta* on tehty *mystinen* (tämän ei tarvitse hämmentää vihkiytymättömiä – etenkin heitä!). Meidän mielestämme kielen on oltava ennen kaikkea *kieltä* ja jos se jotain muistuttaa, niin lähinnä sahaa tai villimiehen myrkkynuolta.

Edellä esitetystä käy ilmi, että ennen meitä sanataiteilijat ymmärsivät liikaa ihmissielun päälle (hengen, kilvoittelun ja tunteiden arvoitukset), mutta eivät tienneet, että poesia luo sielun, ja koskapa me – poetta-tulevikot – olemme ajatelleet enemmän sanaa kuin edeltäjiemme ”Psykeä”, joka kuoli yksinäisyyteen, ja nyt on meidän vallassamme luoda jotain uutta... Haluammeko?

Emme!

Eläkööt mieluummin sanasta sellaisenaan kuin omillaan. Näin ratkeaa (ilman kyynisyyttä) joukko isiemme kohtalonkysymyksiä, heille myös omistan seuraavan runon:

lopettakaa jo pian
kelvoton *vaudeville* –
tietenkään
se ei yllätä enää ketään.
elämä on *halpa vitsi* ja *satu*
vanhat ihmiset vahvistivat.
emme tarvitse käskyjä
emmekä ymmärrä tätä hometta

Kuvataiteilija-tulevikot rakastavat ruumiinosia, jäseniä, ja sanataiteilija-tulevikot käyttävät pilkottuja sanoja, puolisansoja ja niiden ihmeellisen ovelia yhdistelmiä (järjentakaista kieltä). Näin saadaan aikaan suurin ilmaisuvoima ja niin erottuu nykyhetken vimmattu kieli, joka tuhoaa aiemman jähmettyneen kielen (ks. tarkemmin tästä artikkelini ”Sanan uudet tiet”, kirjassa *Kolmisin*).

Tämä ekspressiivinen keino on edeltävälle lakastuneelle kirjallisuudelle vieras ja käsittämätön, eivät sitä ymmärrä myöskään puuteroidut ego-laskuvarjohyppääjät (ks. *Runouden ullakko*).

Lahjattomuudet ja oppilaat pitävät työstä. Työteliäs Brjusovkarhu ja viiteen kertaan romaaninsa puhdistanut Tolstoi, Gogol, Turgenev, sama koskee myös lukijaa.

Sanataiteilijain pitäisi kirjoittaa kirjoihinsa: *luettuasi revii!*

A. Krutšonyh ja V. Hlebnikov

Suomentanut Tomi Huttunen

SANAN YLÖSNOUSEMUS (1914)

*Sana-kuva ja sen kivettyminen. Epiteetti sanan uudistamisen keino-
na. Epiteetin historia on poeettisen tyylin historiaa. Vanhojen sanan-
käyttäjien teosten kohtalo on samanlainen kuin itse sanan: ne käyvät
läpi muutoksen runollisesta ilmaisusta arkiproosaan. Asioiden kuo-
lema. Futurismin tehtävänä on asioiden palauttaminen – ihmisen
maailman kokemuksen palauttaminen. Yhteydet futuristisen runou-
den keinojen ja yleisen kielellisen ajattelun keinojen välillä. Muinai-
sen runouden puoliksi ymmärretty kieli. Futuristien kieli.*

Ihmiskunnan taiteellisista ilmaisumuodoista muinaisin oli sana-
taide. Nytemmin sanat ovat kuolleet ja kieli muistuttaa hautaus-
maata, vaikka vastasyntynyt sana oli elävä ja kuvallinen. Jokainen
sana on perimmäiseltä olemukseltaan trooppi. Esimerkiksi sanan
”kuukausi” alkuperäinen merkitys on ’mittari’ tai ’mittaaja’ (*meritel*
– *mesjats*); ”suru” (*gore*) sekä ”murhe” (*petsal*) ovat alun perin niitä,
jotka ’polttavat’ (*žžet*) ja ’korventavat’ (*palit*); sana ”enfant” (kuten
myös muinaisvenäläinen ”keskenkasvuinen” [*otrok*]) tarkoittavat
sananmukaisesti ’puhumatonta’. Samankaltaisia esimerkkejä voi
löytää yhtä monta kuin kielessä on sanoja. Usein, kun kaivam-
me esiin kadotetun, kuluneen kuvan, joka joskus muodosti sanan
juuren, hämmästyimme sen kauneutta – kauneutta, joka oli, vaan
ei ole enää.

Sanojen käyttäminen ajattelussa yleisten käsitteiden tapaan,
jolloin ne toimittavat vain eräänlaista algebrallista funktiota
merkkeinä, joiden ei kuulukaan olla kuvallisia, on yleistä puhe-
kielessä, jossa niitä ei puhuta eikä kuulla ”loppuun asti”. Tällais-
ten sanojen sisäisiä (kuvallisia) ja ulkoisia (äänteellisiä) muotoja
ei enää koeta. Me emme koe totuttua, emme näe sitä, vaan tun-
nistamme sen. Emme näe huoneittemme siniä, meidän on ko-
vin vaikeaa huomata löytövirheitä korjausvedoksessa, etenkin jos

teksti on kirjoitettu meille hyvin tutulla kielellä, koska emme kykene pakottamaan itseämme näkemään tai lukemaan tuttua sanaa sen pelkän tunnistamisen sijaan.

Jos haluamme määritellä ”poettisen” tai ylipäätään ”taiteellisen” vastaanoton, törmäämme pakostakin seuraavaan ajatukseen: ”taiteellinen” vastaanotto on jotain, jossa koetaan ilmaisun muoto (tai ehkä mieluummin: sen muoto koetaan välttämättä). Tällaisen ”työmääritelmän” toimivuus on helppo todistaa tapauksissa, joissa runollinen ilmaus muuttuu arkikieliseksi. On esimerkiksi selvää, että ilmaus vuoren ”juuri” tai kirjan ”luku” eivät ole edellä mainitussa siirtymässä menettäneet merkitystään, vaan ainoastaan muotonsa (tässä tapauksessa sisäisen muodon). A. Gornfeld esittelee artikkelissaan ”Sanan kärsimykset” kokeilun runon sanojen uudelleenjärjestämistä –

Lyö laulua kuin lanttia –
tinkimättä, tarkasti, rehellisesti,
seuraa sääntöjä utterasti,
että sanoilla olisi ahdasta,
ajatuksilla avaraa

vakuuttaakseen meidät siitä, että menettäessään muotonsa (tässä tapauksessa ulkoisen) kyseinen runo muuttuu ”keskinkertaiseksi opettavaiseksi aforismiksi”. Tämä näyttäisi varmistavan myös edellä mainitun määritelmän todenperäisyyden.

Ja niin: menettäessään ”muotonsa” sana kulkee väistämättömän polun runollisesta ilmaisusta arkiproosaan. (Aleksandr Potebnja: *Sanataiteen teorian muistiinpanoja*).

Sanan muodonmenetyks on suuri helpotus ajattelulle ja kenties välttämätön ehto tieteen olemassaololle, mutta taide ei voi tyytyä tällaiseen haihtuneeseen sanaan. Voidaan tuskin väittää, että runous selvisi siitä iskusta, jonka sanojen kuvallisuuden menetyksille aiheutti, korvaamalla sen jollain korkeammalla taiteellisuuden

asteella – esimerkiksi ”tyyppien” taiteella. Jos näin olisi, poetiikka ei olisi pitänyt niin ahnaasti kiinni kuvallisista sanoista sellaisissa yleisissä kehitysmuodoissaan kuin eepissä runoudessa. Taiteen materiaalin tulee olla elävää ja kallisarvoista. Ja sitten ilmestyi epiteetti, joka ei tuo sanaan mitään uutta, vaan ainoastaan uudistaa sen kuolleen kuvallisuuden. Esimerkiksi: heleä aurinko, hurjapäinen soturi, kirkas valo, upottava muta, sateen pisara... Sana ”sade” pitää jo sisällään pizaraisuuden käsitteen, mutta tuo kuva kuoli, ja konkreettisuuden jano, joka muodostaa taiteen sielun (Carlyle), vaati sen uudistamista. Epiteetin elvyttämä sana muuttui uudelleen runolliseksi. Aika kului ja epiteetti lakattiin kokeesta – jälleen kerran sen totunnaisuuden takia. Ja niin epiteettiä alettiin käyttää tottumuksesta, koululaisten jorinoitten johdosta, vaan ei elävästä poeettisesta vaistosta. Tämän myötä epiteettiä, joka nyt koetaan jo hyvin heikosti, aletaan soveltaa jopa vastoin sen todellista olemusta ja väritystä; esimerkiksi:

Älä polta kynttilää ihraista
Kynttilää ihraista, kirkasvahaista

Taikka muriaanin ”valkoiset kädet” (serbialaisessa eepoksessa), muinaisenglantilaisten balladien ”tosi rakkaus”, jota käytetään riippumatta siitä, onko kyse todellisesta vai haaveillusta rakkaudesta, tai Nestori, joka kohottaa kätensä kohti tähtiä keskellä kirkasta päivää jne.

Vakiintuneet epiteetit tyypistyvät, eivät herätä enää kuvallista kokemusta eivätkä tyydytä sen vaatimuksia. Niiden reunamilla muodostuu uusia epiteettejä, ne karttavat, määritelmät rikastuvat kuvailuista, joita lainataan saagojen ja legendojen materiaalista (Aleksandr Veselovski: *Epiteetin historiasta*). Tähän päivään asti onkin säilynyt myös monitulkintaisia epiteettejä.

”Epiteetin historia on poeettisen tyylin historia tiivistetyssä muodossa” (A. Veselovski). Teos osoittaa, kuinka kaikenlaiset tai-



Tuomariloukku II -antologian kansi.

teen muodot katoavat; kuinka ne, kuten epiteetitkin, elävät, kivettyvät ja viimein kuolevat.

Taiteen muodon kuolemaan kiinnitetään liian vähän huomiota. Vanha asetetaan uutta vastaan harkitsemattomasti eikä huomata, onko sen muoto edelleen elossa vai jo kadonnut. Ihan niin kuin meren pauhu katoaa siltä, joka elää sen rannalla, niin kuin kaupunkimme tuhatääninen mölinä jää meiltä huomaamatta, niin kuin kaikki tavanomainen ja liian tuttu häviää tietoisuudestamme.

Eivätkä ainoastaan sanat ja epiteetit kivity, niin voi käydä myös kokonaisille asiantiloille. Näin kävi esimerkiksi arabialaisten satujen bagdadilaisessa painoksessa, jossa varkaiden ilkosen alastomaksi riisuma matkamies kiipesi vuorelle ja epätoivoissaan ”repi vaatteet päältään”. Tässä katkelmassa on jo koko tilannekuvaus jähmettynyt tunnistamattomaan muotoon.

Vanhon sanataideteosten kohtalo on samanlainen kuin itse sanan. Ne käyvät läpi muutoksen runollisesta ilmaisusta arkiproosaan. Ne lakataan näkemästä ja aletaan tunnistaa. Klassikkoteoksemme on peitetty meiltä tottuneisuuden panssarilla – me muistamme ne jo liian hyvin kuunneltuamme niitä lapsuudesta asti, luettuamme niitä kirjoista, lainattuamme niistä lausahduksia pintapuolisiin keskusteluihin, ja nyt sielumme on ruvella – emme enää koe niitä. Viittaaan tällä suuriin massoihin. Monista vaikuttaa, että he todella kokevat vanhan taiteen. Mutta kuinka helppo tässä asiassa onkaan erehtyä! Juuri siksi Gontšarov skeptisesti vertasi klassikon kokemista, luettaessa kreikkalaista draamaa, Gogolin Petruškan kokemuksiin. Vanhaan taiteeseen eläytyminen on usein suoraan sanoen mahdotonta. Katsokaa esimerkiksi klassismin maineikkaiden asiantuntijoiden kirjoja – millaisia mauttomia somisteita, millaisten rappiollisten veistosten otoksia niiden kansista löytyykään. Rodinin olisi kreikkalaisen veistostaiteen aikakautta jäljentäessään pitänyt turvautua mittatikkuaan saadakseen sen muodot tarkalleen esiin. On käynyt

ilmi, että hän muovasi veistoksistaan kerta toisensa jälkeen liian ohuita. Nero ei näin ollen voinutkaan yksinkertaisesti kopioida hänelle vieraan vuosisadan muotoja. Vain kevytmielisyys ja helpous selittävät kadunmiehen intomielen, kun tämä eläytyy antiikkia nähdessään.

Illuusiota vanhan taiteen kokemisen mahdollisuudesta tukevat usein taiteesta täysin irralliset elementit. Näitä aineksia on kaikkein eniten kirjallisuudessa. Tästä syystä kaikista taiteista juuri hegemoni kirjallisuus nauttii suurinta kansansuosiota. Taiteen kokemisessa meille on tyyppillistä materiaalista vastahakoisuus. Kun ihastelemme puolustusasianajajamme puhetta oikeudessa, se ei ole taiteen kokemista, ja kun nautimme maailman humaanimpien runoilijoiden jaloista ja inhimillisistä ajatuksista, ei niilläkään kokemuksilla ole mitään yhteistä taiteen kanssa. Ne eivät koskaan olleet taidetekstiä eivätkä siksi taitaneet matkaa runoudesta arkiproosaan. Sellaisten ihmisten olemassaolo, jotka asettavat Nadsonin Tjuttševin edelle, osoittaa myös, että kirjailijoita arvotetaan usein heidän teoksissaan esiintyvien jalojen ajatusten määrän perusteella. Tällainen asteikko on venäläisen nykynuorison tyyppillinen näkökulma. ”Taiteen” kokeminen ”jalomieli-syyden” kautta saa apoteosinsa Tšehovin ”Vanhan professorin” kahdessa opiskelijassa, jotka teatterissa kyselevät toisiltaan: ”Mitä hän siellä puhuu? Jaloja?” – ”Jaloja.” – ”Bravo!”

Tällaisella kaavalla kriitikot suhtautuvat taiteen uusiin suuntauksiin.

Lähtekää ulos ja katsokaa rakennuksia: kuinka niissä käytetään vanhan taiteen muotoja? Tulette näkemään suoraan sanottuna painajaismaisia asioita. Esimerkiksi (arkkitehti Ljaljevitsin suunnittelema talo Nevski prospektilla vastapäätä Suurta tällikatua) pylväät kannattelevat puoliympyräistä holvia, jonka kaari koostuu tasaisesti muuratuista lohkoista. Koko rakennelman painopiste on kyljissä, mutta se ei saa sivuiltaan minkäänlaista tukea. Näin syntyy vaikutelma, että rakennus murenee ja kaatuu.

Tällainen arkkitehtuurinen järjettömyys (jota suuri yleisö ja kriitikot eivät huomaa) ei voi johtua tässä tapauksessa (tällaisia tapauksia on monta) arkkitehdin tietämättömyydestä tai lahjattomuudesta.

On päivänselvää, ettei tässä tapauksessa muotoa ja holvin merkitystä (kuten ei myöskään pylvään muotoa – sen voi myös todistaa) ymmärretä elämykseksi, ja siksi sitä käytetään yhtä naurettavalla tavalla kuin vahakynttilästä epiteettiä ”ihrainen”.

Katsotaan seuraavaksi, kuinka vanhoja kirjailijoita on tapana siteerata.

Valitettavasti kukaan ei ole vielä koonnut väärin ja väärässä tilanteessa käytettyjä sitaatteja – se vasta on mielenkiintoista aineistoa. Futuristien näytelmän näytöksissä yleisö ulvoi solvauksia ”hullujenhuone”, ”mielipuolista”, ”Sali n:o 6”, ja sanomalehdet painoivat näitä huutoja mielihyvin. Sen sijaan ”Salissa n:o 6” ei nimenomaan ollut yhtään mielisairasta, vaan sinne oli idioottien tietämättömyyden takia suljettu lääkäri ja vielä toinen kärsijäfilosofi. Näin ollen Tšehovin teosta on käytetty (huutajat käyttivät) täysin väärässä yhteydessä. Tässä voimme nähdä niin sanotun kivettyneen sitaatin, joka muistuttaa kivettynttä epiteettiä – eläytyminen, kokemus puuttuu (käyttämässäni esimerkissä kokonainen taideteos on kivettynyt).

Suuret massat ovat tyytyväisiä kaupalliseen taiteeseen, mutta kaupallinen taide osoittaa taiteen kuolleen. Ennen vanhaan sanoimme toisillemme kohdatessa ”terve”, nykyään se sana on kuollut ja voimme sanoa toisillemme ”tere”. Tuolimme jalat, maan ääriviivat, rakennusten ornamentti, ”Pietarin taiteilijayhteisön” kuvat, Ginzburgin veistokset – kaikki tämä sanoo meille ”tere”. Niiden korukuvioita ei ole luotu, ne on ”kerrottu” laskien sen varaan, että ne tunnustetaan ja että niistä sanotaan: ”tämä on se sama”. Taiteen kukoistuksen vuosisatoina ei tiedetty, mitä tarkoitetaan ”basaarihuonekaluilla”. Kuusi sotilastelttaa Assyriassa; Hekaben, roskakuopan suojelijattaren patsas Kreikassa; orna-

mentit, jotka on istutettu niin korkealle, ettei niitä voi tarkasti nähdä – nämä kaikki luotiin ihastuneita katseita varten, ihasteltaviksi. Aikakausina, jolloin taiteen muodot olivat eläviä, kukaan ei olisi kantanut basaarien viheliäisiä tuotteita kotiinsa. Kun kaupallinen ikonimaalaus kehittyi 1600-luvun Venäjällä ja ”ikoneihin ilmestyi sellaisia hurjuuksia ja järjettömyyksiä, joita kristityn ei edes sovi katsoa”, tarkoitti se, että vanhat muodot olivat aikansa eläneet. Tätä nykyä vanha taide on jo kuollut, uusi ei vielä ole syntynyt; myös asiat kuolivat. Me menetimme kosketuksen maailmaan. Meidän kävi kuin sen viulistin, joka ei enää aistinut jouta ja kieliä, me emme enää ole taiteilijoita arkielämässämme, emme rakasta talojamme tai mekkojamme, ja kevyellä mielellä irtaannumme elämästämme, jota emme aisti. Vain uusien taiteen muotojen luominen voi palauttaa ihmiselle maailman kokemuksen, herättää asiat kuolleista ja tappaa pessimismin.

Kun me hellyyden tai vihan puuskassa haluamme helliä tai loukata toista ihmistä, siihen eivät riitä loppuun kuluneet ja märehdityt sanat. Silloin me rypistämme ja rikomme sanoja, että ne tuntuisivat korvissa, että ne nähtäisiin eikä tunnistettaisi. Sanomme esimerkiksi miehelle ”tyhmä ämmä”, jotta sanat raapisivat. Samalla lailla kansa (Turgenevin ”Konttori”) käyttää feminiiniä maskuliinin sijaan hellyyden ilmaisemiseksi. Tällaisia ovat kaikki lukemattomat runnellut sanat, joita me käytämme tunnekuohuissa ja joita on vaikea muistaa.

Ja nykyään kun taiteilija haluaa olla yhteydessä elävään muotoon ja elävään, ei-kuolleeseen sanaan, hän rikkoo ja runtelee sen pyrkien antamaan sille kasvot. Näin syntyivät futuristien umpimähkään ja mielivaltaisesti johdetut sanat. He joko luovat uuden sanan vanhasta juuresta (Hlebnikov, Guro, Kamenski, Gnedov) tai pirstovat sen riimillä, kuten Majakovski, tai antavat sille runnon rytmillä väärän sanapainon (Krutšonyh). Muodostuu uusia ja eläviä sanoja. Sanojen vanhoille timanteille palautetaan niiden ammoinen kimallus. Uusi kieli on vaikeaselkoinen, hankala, si-

tä ei sovi lukea kuin pörssiuutisia. Se ei edes muistuta venäjää. Mutta me olemme tottuneet pitämään ymmärrettävyyttä yhtenä hyvän poeettisen kielen ehdottomista piirteistä. Taiteen historia opettaa, ettei (ainakaan tavallisesti) runouden kieli ole ymmärrettävää kieltä, vaan puoliksi ymmärrettävää. Villi-ihmiset laulavat useimmiten joko arkaaisella kielellä tai jollain vieraalla, joskus jopa niin käsittämättömällä, että laulaja (tai tarkemmin ottaen – esilaulaja) joutuu kääntämään ja selittämään kuorolleen ja kuuntelijoilleen virittämänsä laulun merkitystä (A. Veselovski: *Historiallisen poetiikan kolme lukua*; E. Grosse: *Taiteen synty*).

Miltei kaikkien kansojen uskonnollinen runous on niin ikään kirjoitettu tällaisella puoliksi ymmärrettävällä kielellä. Kirkkoslaavi, latina, sumeri, joka kuoli jo 20. vuosisadalla ennen Kristuksen syntymää ja jota käytettiin uskonnollisena kielenä kolmannelle vuosisadalle saakka; saksan kieli venäläisten štundistien käytössä (pitkän aikaa venäläiset štundistit opettelivat mieluummin saksaa kuin käänsivät saksankielisiä uskonnollisia lauluja tai virsiä venäjäksi. Dostojevski: *Kirjailijan päiväkirja*).

Minä. Grimm, Hoffmann, Hebel huomauttavat, että kansa laulaa usein murteen sijasta jonkinlaisella korkeammalla, arvokkaammalla, kirjakieltä muistuttavalla kielellä: ”laulujen jakutti eroaa arkikielestä yhtä lailla kuin slaavimme nykypäivän puhekielestä” (Korolenko: *At-Davan*). Arno Daniel tummalta tyylillään, taiteen vaikeutetuilla muodoilla (*Schwere Kunstmanier*), kovilla (*barten*) vakiintuneilla muodoilla, joita on työlästä ääntää (Diez: *Leben und Werk der Troubadours*. s. 285), italialaisten *dolce stil nuovo* (1600-luku) – kaikki nämä ovat puoliksi ymmärrettäviä kieliä. Jo Aristoteles neuvoo *Runousopissaan* (kappale 23) antamaan kielelle ylimaallisen luonteen. Nämä faktat selittyvät sillä, että puoliymmärrettävä kieli tuntuu lukijasta outoutensa tähden paljon kuvallisemmalta (tämän seikan huomasi mm. D.N. Ovjjaniko-Kulikovski).

Liian sileästi, liian makeasti kirjoittivat eilispäivän kirjailijat. Heidän kyhäelmänsä muistuttavat hiottua pintaa, josta Korolenko puhui: ”sitä pitkin juoksee ajatuksen höylä mihinkään koskematta”. On välttämätöntä luoda uusi, ”tiukka” (Krutšonyhin sana), tunnistamisen sijasta näkemiseen tarkoitettu kieli. Tämän pakottavan tarpeen tunnistavat alitajuisesti jo monet.

Uuden taiteen tiet on vasta merkitty. Sitä pitkin kulkevat muiden edellä ensimmäisinä taiteilijat, eivät teoreetikot. Tulevatko uusien muotojen luojat olemaan futuristeja vai onko toisten määrä saavuttaa se virstanpylväs? Tiedämme vain sen, että futuristirunoilijat ovat oikealla polulla: he arvioivat vanhat muodot oikein. Heidän poeettiset tehokeinonsa ovat yleisiä kielellisen ajattelun välineitä, jotka on nyt otettu käyttöön runoudessa. Aivan kuten runouteen tuotiin kristinuskon ensimmäisinä vuosisatoina riimi, joka arvatenkin oli aina ollut olemassa kielessä.

Entisajan runoilijoiden käyttämien taiteellisten keinojen oivaltaminen yhä uudestaan – esimerkiksi symbolistien taiteessa – ja niiden paljastaminen on jo iso juttu. Sen ovat futuristit tehneet.

Viktor Šklovski

Suomentaneet Liisa Bourgeot ja Riku Toivola

KIRJOITUKSESTA ”MEIDÄN PERUSTAMME” (1919)

§2. Järjentakainen kieli.

Luonnollisen arkikielen sanojen merkitykset ovat meille selviä. Poika voi leikkiessään kuvitella, että tuoli, jolla hän istuu, on todellinen hevonen, lihaa ja verta. Leikin aikana tuoli korvaa hevosen, ja samalla tavalla sovinnaisen inhimillisen kielen sana *aurinko* korvaa kirjoitettaessa ja puhuttaessa kyseisen kauriin ja ylvään tähden. Sanallisella leikkikalulla korvattu majesteetillinen, rauhaisasti hohtava valo taipuu auliisti niihin niihin sijamuotoihin, joita hänen kielelliseen viranhaltijaansa liitetään. Tämä vastaavuus on kuitenkin ehdollista: jos todellisuus katoaa ja jäljelle jää vain sana *aurinko*, se ei kykene loistamaan taivaassa ja lämmittämään maata. Tällöin maa jäätyy ja muuttuu lumipalloksi kaikkeuden nyrkissä. Samaten lapsi voi nukeilla leikkiessään vilpittömästi vuodattaa kyyneleitä silloin, kun hänen riepukäärönsä kuolee tai on kuolettavasti sairas. Hän voi järjestää kahden keskenään täysin yhdennäköisen rievun häät – parhaimmassa tapauksessa niiden päät ovat litteät ja tylsät. Leikin aikana nuo rievut ovat eläviä, todellisia, sydämellä ja intohimoilla varustettuja ihmisiä. Samalla tavalla kielenkin voi ymmärtää nukeilla leikkimiseksi: siinä kaikki maailman asiat ovat äänneellisistä rievuista ommeltuja nukkeja. Leikkiin osallistuvat samaa kieltä puhuvat ihmiset. Muita kieliä puhuville nuo samaiset äänneuket ovat pelkkiä äänneriepujen yhdistelmiä. Täten sana on siis äännenukke ja sanakirja on lelujen valikoima. Mutta kieli on kehittynyt luonnollisia teitä muutamista aakkoston perusyksiköistä: konsonantit ja vokaalit ovat tämän äänneukkeleikin lankoja. Ja kun näitä äänneitä yhdistellään vapaamuotoisessa järjestyksessä, esimerkiksi *bobeobi* tai *dyr bul štšyl* tai *tši breo zol*,

eivät syntyneet sanat kuulu mihinkään kieleen. Kuitenkin ne kertovat jotakin – jotakin, joka on tavoittamatonta, mutta silti olemassa.

Inhimillisessä leikissämme äännenukke *aurinko* sallii meidän nykiä säälittävillä kuolevaisten käsillämme majesteetillisen tähden korvia ja viiksiä kaiken maailman sijamuodoilla, joihin todellinen aurinko ei ikinä suostuisi. Toisistaan erotettuina nuo sanarievut eivät kuitenkaan edusta pelkästään aurinkonukkea. Ne ovat samoja rättejä ja merkitsevät sellaisinaanakin jotakin. Sellaisinaan nämä vapaat äänneyhdistelmät, nämä sanojenulkoiset äänneleikit, eivät hyödytä tietoisuutta mitenkään (eivät kelpaa nukkeleikkeihin), ja siksi ne on nimetty *zaumiksi*, järjentakaiseksi kieleksi. Järjentakainen kieli tarkoittaa järjen ulkopuolella sijaitsevaa. Vertaa: *zaretšje* (joentakainen) merkitsee paikkaa, joka sijaitsee joen takana ja *Zadonštšina* merkitsee Don-joen takana olevaa. Manattaessa ja loihdittaessa järjentakainen kieli hallitsee järjellistä ja syrjäyttää sen. Tämä todistaa, että järjentakaisella kielellä on tietoisuudessa erityinen valta ja erityinen oikeus elää järjellisen kielen rinnalla. On kuitenkin olemassa keino tehdä järjentakainen kieli järjelliseksi.

Kun valitsemme sanan, esimerkiksi *tšaška* (kuppi), emme tiedä, mitä jokainen erillinen äänne merkitsee koko sanan kannalta. Mutta kun otamme kaikki *tš*-äänteellä alkavat sanat: *tšaša* (malja), *tšerep* (pääkallo), *tšan* (amme), *tšulok* (sukka) jne., tällöin kaikki muut äänteet kumoavat toisensa ja jäljelle jää se yhteinen merkitys, joka *tš*-äänteellä näissä sanoissa on. Näitä *tš*-äänteellä alkavia sanoja vertaillessamme huomaamme, että niillä kaikilla on merkitys ”yksi kappale toisen koteloimana”, eli *tš*:n merkitys on ”kuori”. Täten järjentakainen kieli lakkaa olemasta järjentaikaista. Siitä tulee leikkiä meidän tuntemallamme aakkostolla – siis uusi taide, jonka kynnyksellä nyt olemme.

Järjentakainen kieli juontuu kahdesta premissistä:

1. Yksinkertaisen sanan ensimmäinen konsonantti ohjaa koko sanaa – siis käskee muita.
2. Samalla konsonantilla alkavat sanat yhdistyvät samaksi käsitteeksi ja ikään kuin lentävät eri suunnista samaan järjen pisteeseen.

Esimerkiksi sanat *tšaša* (malja) ja *tšoboty* (puukengät) ovat molemmat *tš*-äänteen ohjaamia ja käskemiä. Muista *tš*-äänteellä alkavista sanoista – *tšulok* (sukka), *tšoboty* (puukengät), *tšereviki* (nahkakengät), *tšuvjak* (pehmeä koroton kenkä), *tšuni* (virsut), *tšupaki* (nahalla päällystetyt huopasappaat), *tšehol* (irtopäällinen), ja *tšaša* (malja), *tšara* (loitsu), *tšan* (amme), *tšelnok* (ruuhi), *tšerep* (pääkallo), *tšahotka* (keuhkotauti), *tšutšelo* (linnunpelätin) – huomataan, että ne kaikki kohtaavat toisensa seuraavassa muodossa; olipa kyseessä sitten sukka tai malja, niin kussakin tapauksessa yhden kappaleen (jalan tai veden) tilavuus täyttää toisen, ulko-kuorena toimivan kappaleen tyhjyyden. Täten loitsun taikakuori kahlitsee lumotun tahdon, joka on loitsulle kuin vesi. Tästä juontuu sana *tšajat* (odottaa, toivoa), eli olla maljana tulevaisuuden vesille. Täten *tš* ei ole pelkkä äänne. *Tš* on nimi, jakamaton kappale kieltä.

Jos ilmenee, että *tš*:llä on kaikissa kielissä sama merkitys, on kysymys maailmankielestä ratkaistu. Kaikenlaisia kenkiä sanotaan tällöin jalkojen *tš*:ksi ja kaikkia kuppeja veden *tš*:ksi, selkeää ja yksinkertaista. Joka tapauksessa *hata* tarkoittaa mökkiä sekä venäjän että egyptin kielessä. Indoeurooppalaisissa kielissä *v* tarkoittaa kiertoliikettä. Sanoihin *hata* (mökki), *halupa* (mökkipahanen), *hutor* (maatalo), *hram* (temppele), *hramilistše* (varasto) viitaten voidaan todeta, että *h*:n merkitys on ”rajaviiva pisteen ja sitä kohti liikkuvan toisen pisteen välissä”. *V* merkitsee pisteen kiertoliikettä toisen, liikkumattoman pisteen ympäri. Tästä johtuu *vir* (akanvirta), *vol* (juhta), *vorot* (käyntikela), *vjuga* (lumipyry), *vibr* (vihuri) ja monta muuta sanaa. *M* tarkoittaa ”jon-



Jelena Guro. Kuvitusta teokseen *Taiwaan pikkukamelit*, 1914.

kin suureen jakamista äärettömän pieniin osiin”. *L*:n merkitys on ”liikkeen akselia pitkin venytetyn kappaleen muuttuminen kappaleeksi, joka on venytetty liikeradan poikki kahdessa ulottuvuudessa”. Esimerkiksi *ploštšad luži* (lätäkön pinta-ala) ja *kaplja livnja* (kaatosateen pisara), *lodka* (vene), *ljamka* (hihna). *Š*:n merkitys on ”pintojen sulautuminen, niiden välisten rajojen hävittäminen”. *K*:n merkitys on ”liikkuvien pisteiden verkon kiinnittävä liikkumaton piste”. Näin ollen järjestäjäkieli on tulevan maailmankielen sikiö. Vain se pystyy yhdistämään ihmiset. Järjelliset kielet erottavat heitä jo.

Velimir Hlebnikov

Suomentanut Kiril Kozlovsky

ZAUM-KIELEN JULISTUS (1921)

1. Ajatus ja puhe eivät pysy inspiraation mukana, sillä taiteilija ei ilmaise itseään pelkästään yleisellä kielellä (käsitteillä), vaan käyttää vapaasti myös henkilökohtaista (luovaa ja yksilöllistä) kieltä, ja vieläpä sellaistakin kieltä, jossa mitään erityisiä merkityksiä ei ole (jähmettymätöntä), siis järjestäkäistä. Yleinen kieli sitoo ja yhdistää, mutta vapaa sallii täyden ilmaisun (esimerkiksi: *go osneg kaid* jne.).
2. Zaum on runouden lajeista alkukantaisin (sekä historiallisesti että yksilöllisesti). Se on ensinnäkin rytmillis-musikaalista kuuhuntaa ja esääntä (runoilijan olisi jotenkin voitava nauhoittaa sitä, sillä työskennellessä se voi unohtua).
3. Zaum synnyttää tarkoin jäsentymättömän, järjestäkäisen esihahmon (ja päinvastoin), esimerkiksi muodottomat hirmut Gorgon ja Mormon; usvaisen kaunottaren Ylajalin¹; ja sannon Avoska da Neboska².
4. Zaumiin turvaututaan
 - a) kun taiteilija luo muotoja, jotka eivät vielä ole määrittäneet tarkoin (sisäisesti tai ulkoisesti)
 - b) kun ei haluta nimetä aihetta vaan pelkästään vihjata, käytetään järjestäkäisiä luonnehdintoja: hän on vähän sellainen, tiedättekö, että sielunsa on neliskulmainen – tässä tavallinen sana saa järjestäkäisen merkityksen. Tähän luokkaan kuuluvat myös sankareiden keksityt etu- ja sukunimet, kansojen nimitykset, paikat, kaupungit ja muut, esimerkiksi Oile Blejana, Mamudja Budras ja Baryba, Svidrigailov, Karamazov, Tšitsšikov ym. (mutta eivät allegoriset nimet kuten: Pravdin ja Glupyškin³, nämä ovat merkityksiltään ymmärrettäviä ja selväräjäisiä)

c) kun menetetään järki (kateus, mustasukkaisuus, vimma)...
d) ja kun järkeä ei tarvita: uskonnollinen ekstaasi, mystiikka, rakkaus. (Glossat, huudahdukset, interjektiot, kehräykset, kertosaäkeet, lasten päätys, lempi- ja lisänimet – tällaista zaumia on yllin kyllin kaikenlaisilla kirjailijoilla.)

5. Zaum yllyttää ja vapauttaa luovaan fantasiointiin häiritsemättä sitä millään konkreettisella. Ajatus keskeyttää sanan, panee sen kiemurtelemaan ja kivettää sen, mutta zaum on villiä, liekehtivää, räjähtävää (villi paratiisi, tulenpalavat kielet, hehkuva hiili).
6. Zaum on kaikkein tiiviintä taidetta siksi, että havainto johtaa lähes välittömästi jäljennökseen, ja myös muodoltaan, esimerkiksi: Kuboa⁴ (Hamsun), Ho-bo-ro, jne.
7. Zaum on kaikkein yleismaailmallisinta taidetta, vaikka saat- taakin olla alkuperältään kansallista: Hurraa, Evan evoe⁵, jne.

Zaum-luomukset voivat tuottaa yleismaailmallisen runokielen, joka on syntynyt orgaanisesti eikä mekaanisesti kuten esperanto.

Aleksei Krutšonyh

Suomentanut Pauli Tapio



EGOFUTURISMI

Egofuturismin voidaan nähdä alkaneen Igor Severjanin julkaisessa vuoden 1911 lopulla runoelmansa nimeltä *Egofuturismin prologi*. Egofuturismin tarina olisi voinut jäädäkin tähän tai rajoittua vain Severjaninin tuotantoon, ellei runoelma olisi päätenyt nuoren teatterikriitikon ja pakinoitsijan Ivan Ignatjevin käsiin. Vuosina 1912–1924 Ignatjevistä tuli ryhmän keskeinen teoreetikko. Severjanin, joka tuli pian omillaankin kuuluisaksi, irtisanoutui ympärilleen muodostuneen ryhmän toiminnasta ja julkaisi vuonna 1912 runoelmansa päätösosan *Egofuturismin epi-logi*. Hän pysytteli vastedes ryhmien ulkopuolella, mutta viihtyi parhaiten kubofuturistien seurassa. Hänen vaikutuksensa egofuturismiin jäi lopulta epäsuoraksi, eikä koskettanut sen kaikkia jäseniä. Severjaninin ja Ignatjevin ohella ryhmään kuuluivat sen eri vaiheissa mm. Konstantin Olimpov, Pavel Širokov, Pavel Kokorin, Vasilisk Gnedov, Ivan Lukaš, Georgi Ivanov, Graal-Arelski, Rjurik Ivnev ja Vadim Šeršenevitš. Monet ryhmän jäsenistä tulivat myöhemmin paremmin tunnetuiksi osana muita kirjallisia suuntauksia.

Egofuturismi ei missään vaiheessa irtisanoutunut symbolismin ja sitä edeltäneen dekadenssin perinnöstä. Vanhemman polven symbolistit kuten Valeri Brjusov ja Fjodor Sologub suhtautuivatkin egofuturisteihin myönteisesti ja jopa osallistuivat heidän julkaisuihinsa. Oscar Wildelta vaikutteita saanut dandyismi, tyyli ja keikarointi olivat egofuturisteille usein vähintään yhtä tärkeitä kuin kirjallinen tuotanto. Igor Severjanin on tunnetuin mo-

nista Venäjän ”oscar wildeistä”. Huonoimmillaan egofuturismi muistuttikin lähinnä myöhästynyttä karikatyyriä venäläisestä dekadenssista. Varsinkin Severjanin korosti uusromanttisten runoilijoiden Mirra Lohvitskajan ja Konstantin Fofanovin merkitystä. Jälkimmäisen poika, joka käytti kirjailijanimeä Olimpov, liittyi egofuturisteihin.

Juuri Severjanin ja egofuturistit toivat futurismi-sanana ensi kertaa venäläiseen kirjallisuuteen. Futurismi-nimen käyttö myös selvensi ryhmän esteettisiä päämääriä ja satoi sen tietoisemmin avantgarden piiriin.

Huolimatta Ivan Ignatjevin lukuisista sekavista yrityksistä selittää ryhmän ”intuitiivista ego-filosofiaa”, on egofuturismin poetiikasta hankala tehdä yhteenvetoa. Nimensä mukaisesti egofuturistit pitivät individualismia taiteen keskeisenä lähtökohtana ja vaativat eettisten ja yhteiskunnallisten teemojen poissulkemista. Egofuturistien tematiikka ulottui itsekeskeisestä hekumoinnista modernistisiin kaupunkiaiheisiin, mutta samalla egofuturistit olivat ainoa avantgarde-ryhmä, joka vaivasi päätään metafysiikalla. Ryhmän futuristi-nimen käytön oikeuttivat jatkuvasti määrätietoisemmiksi ja ohjelmallisemmiksi käyvät sanalliset kokeilut. Runsaat neologismit ja typografiset kokeilut saivat heidän teksteissään kuitenkin lähinnä koristeellisen merkityksen. Esimerkiksi Severjanin *poëma* (runoelma) -sanasta vääntämä uudiskäsite *poëza*, jolla egofuturistit alkoivat runoelmiaan nimittää, on luotu hieman pakonomaisesti ja lähinnä muista erottautumisen välineeksi. Radikaaleimmillaan sanalliset kokeilut näkyivät Vasilisk Gnedovin jo lähempänä kubofuturismia olevassa zaumtuotannossa. Hänen teoksensa *Smert Iskusstvu* (Kuolema taiteelle) käy loppua kohti yhä vähäsanaisemmaksi. Teoksen päättää *Poema kontsa* (Lopun runoelma), josta sanat ovat kokonaan kadonneet ja jonka Gnedov esitti yleisön edessä ainoastaan kounomaisella käsiliikkeellä.

Ryhmän toiminta päättyi vuonna 1914 Ignatjevin epämääräisissä olosuhteissa tekemään itsemurhaan. Egofuturistien historiallinen merkittävyys on heidän taiteellisia saavutuksiaan suurempi. Severjaninin suosion ansiosta egofuturistit olivat omalla aikanaan avantgarderyhmittymistä näkyvin ja saivat osakseen suuren määrän nuoria seuraajia. Egofuturistit popularisoivat futurismin käsitteen ja olivat se ryhmä, johon futurismista puhuttaessa viitattiin. Nimen omaksui myös sen kanssa kiivaasti polemisoinut Gileja-ryhmä, jonka jäsenet alkoivatkin sittemmin kutsua itseään kubofuturisteiksi.

Mika Mihail Pylsy

EGOFUTURISMIN PROLOGI (1911)

Poeza-Grandioosa

*Te kuljette pitkin tavallista tietä
Hän kohti tavoittamattomien huippujen lumia*

Mirra Lohvitskaja

|

Mirra Lohvitskaja lepää uurnassaan,
hautaholvin alla mausoleumissaan,
mutta upea on näihin päiviin asti
säkeidensä ekstaattinen bulevardi.

Sairas Fofanov lauloi keväällä
itseään särkien, karhealla äänellä.
Toukokuu saapui kärsivän luokse,
liinaan käärivän prinsessan lailla.

Olympoksen myrskyisten rinteiden
metsien reunoilla autiota on.
Puškin on meille kuin Deržavin,
usia ääniä kaipaamme niin!

Ilmalaivat lentävät kaikkialla nykyään
propellit sojottavat jokaiseen suuntaan
kuin uudenlaiset assonanssit sapeleillaan
repisivät riimejämme tuoreeltaan.

Haluamme elää kirpeässä hetkessä,
tuntea sen hengittävän terävänä meissä,
esitämme etäistä, yllätystä toivoen
annamme hemmotellun oikun viedä.

Halpoja kopioita emme siedä,
niiden välkkyviä, kirjavia sävyjä,
järisyttäviä, mullistavia utopioita
kaipaamme kuin vaaleanpunaista norsua.

Kulttuurin sielu vanhentuu hienostuneesti
niin kuin ranskalainen homejuusto,
mutta kerran vielä, uskon, kitarat soivat,
viuhka heilahtaa, pirskahtaa viini.

Runoilija saapuu – hän on jo täällä!
Hänen laulunsa alkaa, hän nousee lentoon!
Eilisen muusat hän muuttaa tänään
odaliskeiksi, jalkavaimoiksi.

Haaremi huumaa sieluttoman järjen,
raunioittaa sen.
Miehet pakenevat kaleereihin,
merenneidot vetäytyvät keittiöihin.

Oi, Ajatuksettoman Nautinnon aika,
vapisevan lehdettömän kevään aika,
modernisoidun Hellaan,
väljähtyneen uutuuden!

Dylitsan kylä, kesä 1911

II

Jälleen öiden felonit myrskyävät,
jälleen koittavat kissanpäivät!
Mielen oikut heräävät,
säkeet niitä syleilevät.

Rakastan säkeeni tyranniaa,
runoani karua ja koreaa.
Tasaisin aaloin se virtaa
läpi kituvan, aution erämaan.

Virvoittaa, hämmentää lietteet,
upottaa tieltään roskat, jätteet,
nostaen jälleen vuoteestaan
kristallivirtojen säikeet.

Syntyjään huoleton tarjoaa
rantoja vältellen nautintoaan
ylpeille, mutta orjille ei –
heitä tuo halveksuu vain.

Yhä levittyä virtani vain,
ylimielinen on, piittaamaton.
Kaukomaat! Lakeudet nuo!
Kukkivat maat ja mannut!

Feloneihin peitän lailla öiden
syntini, salaisuuteni,
säkeiden tiaroihin oikkuni,
satumaiset yllätykseni,
pitsineulerunoni!

Ivanovkan moisio, kesäkuu 1909

III

Hengettömät kirjat ovat turhia,
kun etsin innoituksen avainta.
En tahdo kohdella kaltoin
sielun vapaita säteitä.

Osaan selittää maailmalle
sen, mikä on käsittämätöntä.
Leijailen kopeana taivaalla
itse tehdyllä purrella!

Innostun kuin joki, kukoistan kuin sireeni,
hohdan kuin aurinko, virtaan kuin kuu.
Heittelehdin nuotiona, vaikenen varjona,
liehun värikkäänä perhosena.

Jäähdyn kuin jää, vaivaan kuin sfinksi,
mylvin lumivyörynä, nukun kalliona,
painun porona suomalaiseen metsään,
vihellän läpituokevan nuolen.

Olen kasvanut alkukantaiseen,
olkoon se elämää tai kuolemaa.
Järki on jähmeää kuin jää,
minulla on rinnassani aurinko,

niin hehkuva sikermä elämää,
lämpöä, loistetta oivaa,
että liike mielen, jolta sielu puuttuu,
on minusta vain jäähtynyttä tuhkaa.

Pois laboratorion laskelmat,
pois opettajat kimpustani:
minä leijailen taivaan sinessä,
auringonsäteiden hovissa.

Lakeudet! Näkymät!
Riemu! Ilma! Valo!
Ei muistojuhlia barbaareille,
ei hymniä kulttuurille!

Petrograd, lokakuu 1909

IV

Olen kaikunut kumisten läpi Venäjän
niin kuin nolattu sankari!
Minusta on myös leivottu
Kirjallisuuden Messiasta.

Jotkut haukkuvat minua toreilla,
väittävät, että vuokseni riehuu Sodoma!
Teen armotonta pilkkaa
vähämielisistä tuomareista!

Yksinäinen on tehtäväni,
ja koskapa olen jäänyt yksin,
valmistaudun luovuttamaan nahistuneen maailman
ja punon arkkuni päälle seppeleen.

Dylitsan kylä, kesä 1911

EGOFUTURISMIN EPILOGI (1912)

I

Minä, nero Igor Severjanin
olen juopunut voitostani:
se on kaikkialla näytetty toteen,
jokaiseen sydämeen iskostettu!

Bajazetista Port-Arthuriin
olen vetänyt sinnikkään viivan.
Olen valloittanut Kirjallisuuden!
Kotkana jyrisin valtaistuimelle!

Vuosi sitten sanoin: ”Minä tulen!”
Vuosi välkkyi ja tässä olen!
Ystävien joukossa näin Juudaksen,
mutten kieltänyt häntä, vaan koston.

”Yksinäinen on tehtäväni!”
julistin ylenkatsoen.
Luokseni tulivat ne, jotka näkivät,
antoivat intonsa, voimia eivät.

Neljä meitä oli, mutta yksin
kasvoi minun voimani.
Se ei pyytänyt tukea
eikä muihin turvautunut.

Itsenäisyydessään se kasvoi
itsevaltiaan ylpeydellä,

ja orda hyökkäsi teltaani
viekoittelevaan itsemurhaan.

Lumisokeudessaan
kaksi juoksi suonsilmään;
molemmilla säle olkapäässään,
sillä karkureiden lentoonlähde sattuu.

Minä tervehdin heitä, minä osaan
tervehtiä kaikkia – Luoja, tervehdys!
Lennä kyyhky rohkeasti käärmeen luo!
Käärme! kiedo kotka vastaukseesi!

||

Tehtäväni toteutin
kun valloitin kirjallisuuden.
Jätän valloittajan vimman
vahvojen onneksi,

mutta juntilaumoille annoin
oman ”minän” merkityksen.
Nyt karistan kengänpohjistani,
ja polkuni vie taas avaraan taajamaan.

Laskeudun valtaistuimelta naureskellen
ja valaistuneena pyhiinvaeltajana
kuljen kohti arkoja laaksoja
häkeltynyttä Roomaa ilkkuen.

Olen läikähtynyt imartelevasta seurueesta
ja janoan luonnon helmaan.

Unelmat ovat kietoutuneet kukkiin,
pikarini on täytetty kastepisaroin.

Huuma kirkasti aivoni,
sielua kutsuu Primitiivi.
Näen aamukasteen usvan!
Minulle soi lehmuksen motiivi!

En ole oppilas, en opettaja,
olen suurten ystävä, surkeiden veli,
matkani vie innoitukseni lähteelle,
pirttijuorujen äärelle.

Jää hyvästi! Laittomuuden loppuksi
on uskonsuvaitsevaisuus hyvästä.
Jonain harmaana päivänä kosminen sieluni
ylösnousee niin kuin aurinko!

Lokakuu 1912

Igor Severjanin

Raakakäännöksestä suomentanut Teemu Manninen

EGORUNOUDEN AKATEMIA

(Ekumeeninen Futurismi)

19 Ego 12.

Edelläkävijät:

K.M. Fofanov ja Mirra Lohvitskaja

Laintaulut (1912):

- I Egoismin Ylistys:
 - 1. Yksi on Egoismi.
 - 2. Jumaluus on Yksi.
 - 3. Ihminen on Jumalan murtoluku.
 - 4. Syntyminen on Ikuisuudesta poispirstoutumista.
 - 5. Elämä on murtoluku Ikuisuuden ulkopuolella.
 - 6. Kuolema on pirstoutumista.
 - 7. Ihminen on Egoisti.
- II Intuitio. Teosofia.
- III Ajatus järjettömyyteen asti: järjettömyys on yksilöllistä.
- IV Tyylin prisma on ajatuksen spektrin entisöintiä.
- V Sielu on Totuus.

Rehtoraatti:

Igor-Severjanin
Konstantin Olimpov (K.K. Fofanov)
Georgi Ivanov
Graal-Arelski

Suomentanut Kirill Kozlovsky

INTUITIIVINEN KOULU (1912)

Yleismaailmallinen egofuturismi

(Tuleva elämän ja taiteen tiedostaminen)

Perustettu Igor-Severjaninin marraskuussa 1911 julkaiseman
Egofuturismin prologin myötä.



OPIT:

Egojumalan tunnistaminen (kahden kontrastin Yhdistäminen), Yleismaailmallisen sielun hankkiminen. (Kaikkivanhurskauttaminen).

Egoismin Ylistys omana yksilöllisenä olemuksenaan.

Taiteisen ja hengellisen etsimisen äärettömyys.

Jokainen perustajan kanssa opeissa solidaarinen taiteiluri tai ajattelija on Egofuturisti.

Egofuturismilla ei ole mitään yhteistä italialais-ranskalaisen futurismin kanssa: 1) ulkomaalaiset futuristit ovat kuolettaneet minä-pronominin, 2) he eivät tunne kaikkivanhurskauttamista.

Igor-Severjanin

Suomentanut Kirill Kozlovsky

EGOFUTURISMIN

Intuitiivisen assosiaation

DEPLOMI

- I Egofuturismi on jokaisen Egoistin lakkaamatonta pyrkimystä kohti Tulevaisuuden mahdollisuuksien saavuttamista Nykyisyydessä.
- II Egoismi on ”Minän” yksilöllistämistä, tiedostamista, palveluntaa ja ylistämistä.
- III Ihminen on olemus.
Jumaluus on Ihmisen Varjo Maailmankaikkeuden Kuvastimessa.
Jumala on Luonto.
Luonto on Hypnoosi.
Egoisti on Intuiitti.
Intuiitti on Meedio.
- IV Rytmin ja Sanan Luominen.

Areopagus: Ivan Ignatjev

Pavel Širokov

Vasilisk Gnedov

Dmitri Krjutškov

Suomentanut Kiril Kozlovsky

SENTRIFUUGA

Venäläisen futurismin suuntauksista pitkäkestoisin eli Sentrifuuga rakentui alun perin moskovalaisen symbolistiryhmittymän ja Lirika-runokustantamon ympärille. Sen jäseniä olivat futuristeiksi itsensä ristineet Sergei Bobrov, Nikolai Asejev, Boris Pasternak, Ivan Aksjonov, Božidar (Boris Gordejev) sekä joukko enemmän tai vähemmän satunnaisia runoilijoita, kuten ryhmittymän manifestinkin allekirjoittanut, mutta pian zaumiin langennut Ilja Zdanevitš. Kuuluisimmaksi näistä tuli Pasternak, joka ihaili suuresti Majakovskia, mutta pyrki määrätietoisesti välttämään tämän imitointia omissa runoissaan.

Sentrifuugan manifestit, *Kirjelmä* – ivallinen kunnianosoitus ja selkäänpuukotus kubofuturisteille – sekä *Turbopaiaani* – fantastisen runokoneen, eräänlaisen ikiliikkujan lentoa kuvaava ohjelmallinen runo – julkaistiin ryhmän perustamisvuonna 1914 antologiassa *Rukonog* ("Käsijalka"). Ryhmittymän perintöä ovat myös yhteinen antologia vuodelta 1916 sekä useat yksittäisten runoilijoiden kirjat aina 1920-luvulle saakka. Ryhmän teoreettiset periaatteet muotoili systemaattisesti säkeenteoriaa tutkinut Sergei Bobrov vuonna 1914 julkaistussa traktaattissaan.

Sentrifuugalaisten runoja pidetään hyvällä syyllä haastavina. Ryhmän runoilijat ovat venäläisen avantgardekirjallisuuden älyllisimpiä, ja tekstit ovat monikerroksisia kokonaisuuksia. On sanottu, että heidän tekstejään voi ja olisi syytä lukea paitsi horisontaalisesti vasemmalta oikealle myös vertikaalisesti ylhäältä alas. Ryhmän jäsenet tavoittelivat runoteksteissään kuvaston ja

juonen dynaamista ”lyyristä liikettä”. Kielikuvien tarkoituksena oli herättää yhä uusia mielikuvia toistamalla ja ilmentymällä runossa aina uudessa asussa, uusissa kehyksissä. Sentrifuugan jäsenet pohtivat ja työstivät lyriikan ilmaisukeinoja monipuolisesti tavoitellen runotekstin liikettä. Runotekstin mallina oli sentrifugi eli laite, jolla koostumukseltaan erilaisia ainesosia erotellaan toisistaan voimakkaan pyörimisliikkeen, keskipakoisvoiman avulla.

Sentrifuuga ei – erotuksena kubofuturisteista ja monista muis- ta ryhmistä – keskittynyt futuristisen sanan problematiikkaan, vaan etsi uutta metrosyntaksia. Siinä sanat olivat toissijaisia – runouden päätavoitteena oli syntaktinen kokonaisuus, jossa mitalliset äännekorostukset korostuvat.

Riku Toivola

TURBOPAIAANI (1914)

Kiihtyy vauhtiin SENTRIFUGI
rattaat kuuroja singoten
korvia vihlovat vihellykset
raajain höyryn juoruun kietoen
takomo tuulimylly linko SENTRIFUGI
kiepauta kuparikallot spiraaliin huimaan
kauas sinkoaa kierteet korkeuksiin
tänä päivänä sydämen syöveriin
hehku aikain verhoaa sydänmaiden
syväköjä savu keväinen
liehu siellä saavuttamattomissa
katko kuohut kohinain
riekaleina lennossa loputtomassa
rakennustyömaiden tulien
portailla pilvenpiirtäjien
lentoon levitetty LIITORAAJA
mutta tänne linnun lailla leijuen
kaikkietävinä, kevein katsein
Asejev, Bobrov, Pasternak pois lentävät,
pesivät yllä maan
oi, puhko jäykkyys ihmeiden
vilpittömyyksien satakertainen lempi
yli kaiken siunattu, nauti, SENTRIFUGI
vihellyksen saattamana voitokas lentosi

Suomentaneet Annamari Kurki ja Riku Toivola



Aleksandra Eksterin kuvitusta Ivan Aksjonovin teokseen
Kunniattomat perusteet (1916).

KIRJELMÄ (1914)

Me, jotka kaikista vähiten olemme toivoneet Venäläisen Runouden sotatilaa ja vastanneet hiljaisuudella passeistien toistuvaan liehakointiin, koska emme ole tahtoneet kannustaa enää suurempaan julkeuteen tuota liian pitkälle mennyttä rosvojoukkiota, joka on ottanut itselleen Venäläisten Futuristien nimen, tahdomme nyt johdattaa tuon seurueen pois harhaluuloista, joita he käyttävät omiin tarkoituksiinsa, ja ilmoitamme heille vasten kasvoja seuraavan:

1. Te olette pettureita ja luopioita, kun rohkenette rienata edesmenneen Ivan Ignatjevin eli ensimmäisen Venäläisen Futuristin työtä (s. 130, *Venäläisten Futuristien Ensimmäinen Aikakauslehti*).
2. Te olette huijareita, jotka esiintyvät väärällä nimellä, koska A) Teitä ja nimenomaan Teitä futuristien armeijan ylipäällikkö F.T. Marinetti kutsui passeisteiksi Moskovassa ollessaan. Te yrititte turhaan esittää hänelle väärennettyjä passeja, Teidän omakätisesti tekaisemianne futuristipasseja. Hän ei halunnut tarkastaa niiden aitoutta, siinä määrin naiivi oli väärennös. B) Vanhempi venäläinen futuristi Igor Severjanin on julkisesti (sanomalehdissä) osoittanut Teidän paikkanne kotimaan rajojen sisällä, koska Te olette toiminnassanne jo aikaa sitten joutuneet eräänlaisen Keisarikunnassa toimivan säännösten alaiseksi.
3. Organisoituanne venäläisten Lahjattomuuksien järjestön Te kaunaisina ja vailla omantunnon vaivoja unohdatte kunniallisuuden ja levitätte panettelevia juoruja runoilijoista, jotka ajattelevat toisin kuin Te (s. 141, *Venäläisten Futuristien Ensimmäinen Aikakauslehti*).

4. Te olette pelkureita, sillä taistellesanne avoimuuden puolesta ja jakaessanne leimoja pseudonyymien takaa = anonyymisti, Te verhoatte omaan leiriinne kuuluvat herjaajat keksityillä nimillä. (s. 131, 141, 142).
5. Te olette pelkureita vielä toisen kerran, sillä halutessanne välttämättä tahrata vastustajienne maineen ja julkaistessanne artikkeleita, jotka muka voisivat rehabilitoida aitoutenne tulevien sukupolvien silmissä, Te tahallisesti ohitatte kaiken maineellenne vahingollisen. (s. 130, *Venäläisten Futuristien Ensimmäinen Aikakauslehti*)

Toistaen uudelleen kaikki epiteetit, jotka Teitä tässä kirjeessä kuvaavat, me allekirjoitamme tämän koko nimillämme ja lausumme teille vasten kasvoja: Jos Teillä on keinoja puolustautua, me olemme valmiit vastaamaan sanoistamme. Jos puolustaudutte vain uusilla herjauksilla, jotka esitetään anonyymisti ja pseudonyymien suojista, silloin Teidän, jotka valheellisesti nimitätte itseänne ”Venäläisiksi Futuristeiksi”, on välttämätöntä saada käsiinne todellinen P A S S E I S T I E N ansioluettelo.

Nikolai Asejev
Sergei Bobrov
Ilja Zdanevitš
Boris Pasternak

Suomentanut Siiri Anttila

RUNOUDEN ULLAKKO

Runouden ullakko oli lyhytikäinen vuonna 1913 perustettu runoilijaryhmä, jota pidettiin futurismin maltillisena siipenä. Ullakon runoilijoiden keskustelunaiheita olivat esimerkiksi runon suhde sanaan ja sanan ”ominaishajun” käsite.

Ryhmän jäseniä olivat moskovalaiset runoilijat Vadim Šeršenevitš, Mihail Rossijanski (oik. Lev Zak), Konstantin Bolšakov, Boris Lavrenjov, Sergei Tretjakov ja Rjurik Ivnev (oik. Mihail Kovaljov). Heillä ei ollut omaa avantgardistista manifestia, mutta Ullakon kustantamo julkaisi kolme kokoelmaa: *Vernisaž* (”Avajaiset”), *Pir vo vremja tšumy* (”Juhlat ruton aikaan”) sekä *Krematori zdravomyslija* (”Terveen järjen krematorio”).

Ullakon runoilijat kritisoivat kubofuturistien peräänkuultamaa sanan merkitystä vain sen äännearvon perusteella, ja Šeršenevitš ja Rossijanski ehdottivat, että sanalla on oma ”tuoksunsa”. Tätä ajatusta tuodaan esiin manifestissa *Läimäytys kubofuturistien naamaan*, joka viittaa otsikossaan kubofuturistien *Korvapuustiin*.

Aktiivisin jäsenistä oli Vadim Šeršenevitš, entinen symbolisti, futuristi ja sittemmin imaginiistiksi ryhtynyt polyglotti ja grafomaani. Runouden ullakon riveissä hän toimi kustantajana, runoilijana ja kriitikkona sekä julkaisi suuren määrän artikkeleita, arvosteluja ja kirjoja. Šeršenevitš oli urbanisti, joka osasi Walt Whitmaninsa ulkoa, käänsi Marinettia italiasta ja Jules Laforgues’n tekstejä ranskasta. Hän oli hyvin kiinnostunut italialaisesta futurismista ja esitelmöi sen eduista Venäjällä, etenkin

Marinettin vieraillessa Venäjällä 1914. Marinettin vaikutus näkyy hänen manifesteissaan.

Šeršenevitšin ohella tunnetuimpia Runouden ullaikon jäseniä oli Konstantin Bolšakov. Hänet pidätettiin pornografisen runouden levittämisestä, mikä vain lisäsi hänen mainettaan. Bolšakovin tekstejä julkaistiin runsaasti kaikissa futuristisissa lehdissä riippumatta ryhmien välisistä näkemyseroista. Myös sittemmin Taiteen vasemman rintaman eli LEF'in riveissä kunnostaunut Sergei Tretjakov ja prosaisti-näytelmäkirjailija Boris Lavrenjov julkaisivat ensimmäiset tekstinsä Runouden ullaikon kustantamina.

Sanni Koski

LÄIMÄYTYS KUBOFUTURISTIEN NAAMAAN (1913)

- a) *Korvapuusti yleiselle maulle* ja muita vastaavia manifesteja julkaisseiden futuristien tärkein ajatus on seuraavanlainen: ”Sanalla on itseisarvo, runous on taidetta jossa yhdistellään sanoja, kuten musiikissa säveliä.” Lähtiessään liikkeelle tästä täysin oikeasta peruseriaatteesta kubofuturistit kuitenkin menevät absurdin puolelle. Tämä tapahtuu siksi, etteivät he ymmärrä, mikä sana on.
- b) Sana ei ole vain äänteiden yhdistelmä. Jokaisella sanalla on oma juurensa, oma erityinen merkityksensä, oma historiansa, ja sanat herättävät ihmisten mielissä lukuisia vaikeasti havaittavia mutta kuitenkin kaikille täysin samanarvoisia assosiaatioita. Nämä assosiaatiot antavat sanalle sen yksilöllisyyden. Kaikilla sanoilla on ikään kuin oma erityinen hajunsa. Runomuotoinen teksti ei ole niinkään sanallisten äänteiden kuin näiden sanallisten hajujen yhdistelemistä. Sana *meždu* (”välillä”) ei eroa sanasta *mež* merkitykseltään (niiden merkitys on täysin sama) tai äänneasultaan, vaan ne eroavat jollain määrittelemättömällä tavalla, jota juuri runoilija voi käyttää hyväkseen.
- c) Kubofuturisti, joka laatii runoja ”omalla kielellään, jonka sanoilla ei ole mitään määrättyä merkitystä”, kuten esimerkiksi

Dyr bul štšyl
ubeštšur
skum
vy so bu
r l ez

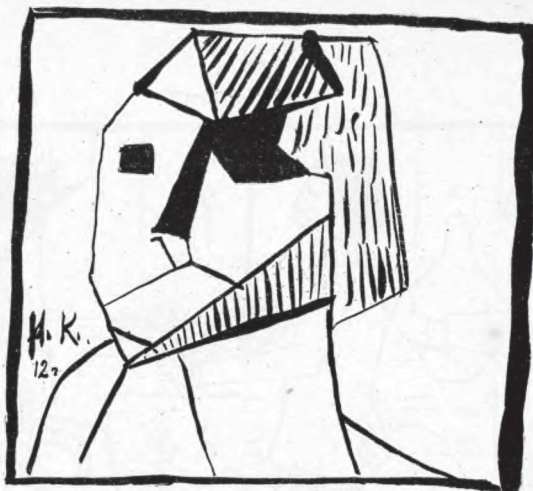
voidaan rinnastaan muusikkoon, joka huudettuaan: ”todellinen musiikki on äänten yhdistelmä: eläköön omaehtoinen ääni!” halusi vahvistaa teoriasensa ja alkoi soittaa äänettömällä koskettimistolla. Kubofuturistit eivät luo sanojen yhdistelmiä vaan äänneiden yhdistelmiä, sillä heidän neologismsinsa ei ole sana vaan vain yksi sanan elementti. Puolustaessaan ”sanaa sellaisenaan” kubofuturistit todellisuudessa ajavat sen ulos runoudesta muuttaen runouden samalla tyhjäksi.

- d) Koska kubofuturistit eivät ymmärrä sanan perusolemusta runollisena materiaalina, he päätyvät typeriin ratkaisuihin. Yksi tällainen typeruus on väite, että ”toiselle kielelle kääntäminen on mahdotonta, voidaan vain kirjoittaa venäläinen runo latinalaisin kirjaimin ja kirjoittaa alle raakakäännös”. Tämä vaatimus johtaa taas sanan täydelliseen tuhoamiseen. Eikö ole selvää, että venäläinen sana joka on latinalaisin kirjaimin kirjoitettu ja siten siis siirretty kaikille eurooppalaisille kielille, saksaksi, ranskaksi jne., ei enää ole sana vaan pelkkä äänneiden yhdistelmä eikä herätä niitä assosiaatioita, joita runoilija on halunnut herättää. (Olisi muuten mielenkiintoista tietää, millaisen sananmukaisen saksalais-ranskalais-italialaiskäännöksen kubofuturistit tekisivät ylempänä siteeratulle runolle.)
- e) Toisin kuin kubofuturistit ehdottavat, täydellinen sisällön (juonen) tuhoaminen ei ole uusien taiteellisten aluevaltausten tekemistä, vaan päinvastoin taiteen kentän kaventumista. Absoluutti, tuo lyyrinen voima, keinuu sanallisissa (ehkä juonettomissa) yhdistelmissä, heittää hohdettaan niiden asioiden, ajatusten ja tunteiden ylle, joista noissa yhdistelmissä puhutaan. Pietarin Kesäpuisto on saanut kasvot ja erityistä viehätysvoimaa, sillä se mainittiin *Jevgeni Oneginissa*. Runous ei ole vain Absoluutin koristeellisen luovaa ilmaisu, vaan asiain ymmärtämistä, Absoluutin ulkoinen ilmaisu.

f) Tarkasteltuamme kubofuturistien teoreettisia pohdintoja ja runollista tuotantoa ilman ennakkoluuloja tai pilkkaa, johon kaikenkarvainen yleisö naamioi välinpitämättömyytensä taiteen kohtaloa kohtaan, teemme johtopäätöksen, että ne molemmat nojaavat pinnallisen luisuvaan käsitykseen runouden peruselementistä eli sanasta ja siten tuhoavat itse runouden. Ne eivät vain avaa uusia väyliä, vaan sulkevat samalla vanhoja luoden keskeneräisten ideoiden tullinpuomeja. Lämäyttäsämme kubofuturisteja hansikkaalla emme voi kuin surkutella sitä, ettei vastustajamme tunne alkeellisintakaan logiikkaa eikä ole perillä runollisen materiaalin perusolemuksesta. He aikovat heittää ”yli laidan Nykyajan Höyrylaivasta” ne, jotka tähän asti ovat olleet sen perämiehinä, vaikka eivät vielä tunne tietä tähtiin tai ole oivaltaneet kaikkein yksinkertaisimman merenkulkuun tarvittavan välineen eli kompassin rakennetta ja päämääriä.

M. Rossijanski

Suomentanut Sanni Koski



Поэту
ты поэт неизменно-плывущий
ноги
Загадочны твои очи.
Очи, это ноги, ноги, это очи.

Будут прокляты вчерашнего дня
предтечи.
Корабли их дали устьи теги
Наше-все корабль. несется в
море
Облекая врагов в трагизм.
Имя наше:
нео-футуризм!

KAKSI VIIMEISTÄ SANAA (1916)

Voin vakuuttaa, että nykyisessä futurismissa on paljon turhaa (primitivismi, kansallistaminen jne.) ja liikaa voimia tuhlataan kriitikkojen ennen aikaisten hautajaismarssien, niiden juhlallisten hutien laulujen, tukahduttamiseen. Jotta nämä marssit voisi vaimentaa, täytyisi korottaa äänensä yhtä kovaksi kuin merten yli kaikuvat sireenit. Vähitellen laskee vanhojen kartanoiden halkeamista nouseva pöly ja niiden sijaan nousee teräsbetonisia kaksikymmenkerroksisia taloja, jotka meidän rehevällä kuontalollamme varustettuina pönkittävät teidän riemutaivaanne.

Vaikka kiellämmekin menneisyyden, se antaa meille kuitenkin monipuolisen varoittavan esimerkin, jolla on merkitystä terveydelle.

Ja me, joita tunne nykyisyydestä yhdistää, raivaamme tieltämme teidän vanhojen tapojenne verhot, me puhumme, huudamme, laulamme ja vahvistamme omat direktiivimme. Hylätäkää sanojen merkitys ja sisältö, nuhriselle paperille liimattu sanan selkeä muoto. Puhekielinen sana suhteutuu runolliseen kuin kuollut varis ilmailuun. Taiteessa ei ole järkeä eikä sisältöä, ei kuulukaan olla. Runous ja proosa ovat sama asia. Typografinen tottumus ei ole syy erottaa niitä toisistaan. Kirjallisuus on omaehtoisten sanojen yhdistelyn taidetta. Kaikenlaiset ajatukset taiteessa ovat meille välttämätön paha. Runous täytyy vapauttaa surkeista filosofisista tai muista eksperimenteistä. Runot eivät ole viivoitettuja papereita, joille kirjoitetaan tieteellisiä probleemoja. Älkää halventako tiedettä ja taidetta! Kaikenlainen stilistiikka on hyödytöntä ja haitallista kuin tyyliniekka, joka rotan lailla tonkii menneiden vuosisatojen roskista ja samaan aikaan hamuaa kauniiden mutta typerien naisten sydämiä ja rahoja. Oppikaa ymmärtämään meidän sanojemme automobiilia. Päivät ja sekunnit ovat piristein kyllästetyt ja kiitävät neljäkymmentä tuntia sekunnissa. Vanha runous on kuun pitseissä, barkaroli, kävelyretkiä logiikan

järvellä herra Järjen kanssa, johon runoudella on laitton suhde ja jonka kanssa se sai pari riisitautilasta lasta – naturalismin ja symbolismin. Tämä runous on kuollut omaan heikkouteensa.

Tänään tienviitan riekaleet ovat tanssiaisleninkiä kauniimmat, raitiovaunu kiittää teräksisenä yhtäläisyysmerkkinä ja yö nousee takajaloilleen vaahtoon ajettuna ja paiskaa kidastaan leiskuvan valomainosten pikajunan. Talot nostavat rautaisia hattujaan, jotta ne voisivat kasvaa ja kumartaa meitä.

Me hylkäämme menneen ja kaikki aiemmat koulukunnat mutta teemme niiden ruumiille obduktion – emme pelkää tartuntaa niiden ruumismyrkystä, sillä meihin on istutettu nuoruus. Ja ruumiiden avulla saamme selville niiden sairaudet. Näimme, kuinka slavismi ja runollisuus ovat hautalierojen lailla syöneet rikki meidän aikalaistemme runot.

Olemme nähneet maineikkaat runoilijat ja heidän yrityksensä ylittää mauttomuuden tie, mutta oikeiden rytmien ja mittojen kapea hame on sitonut heidän jalkansa. 1900-luvun raitiovaunu törmäsi eksyneisiin, jotka olivat koko elämänsä raivanneet tilaa omalle valtaistuimelleen, mutta kun he kuolivat, puškiniaaniset kaupungit alkoivat luikerrella heidän hautoihinsa ja naivat ruumiita, vetivät ulos vanhoja lumppuja sekoittaen niillä jälkipolvien vatsalaukut. Nämä tutkijat valoivat kollodiumilla huomautuksensa ja runoilijoiden todellisen huudon.

Meillä ei ole aikaa matkia! Monet ideoistamme tuntuvat teidän mielestänne naurettavalta pelleilyltä, mutta veistäkää hymyistä täyttyneisiin sydämiinne tämän päivän monogrammi ja oppikaa olemaan oma itsenne, opetelkaa katsomaan kaikkea omin silmin. Me tervehdimme teitä ensimmäisinä ilolla, jos te vihellätte meidät alas lavalta takapajuisuuden ja vanhanaikaisuuden vuoksi! Sivuuttakaa meidät ja tehkää sitten pilaa kustannuksellamme. Särkekää iänikuinen monokkeli, joka leikkautuu ruumiiseen! Te olette koko ajan kulkeneet takaperin ettekä ole huomanneet, että laahustitte varastoihin ja kellareihin. Teidän

nykypäivänne on petkuttaja: Se on eilisen jäljennös. Nykyrunoilijoiden paksujen opusten hautajaispuheita raskaampi. Jo kauan sitten kajahti rummun ääni: ”Muusa! Juokse Hellaasta ja naukaa Parnassokseen laudanpätkä, jossa lukee: annetaan vuokralle ennen poislähtöä!”

Silloin autojemme, veturiemme, höyrylaivojemme ja raitiovaunujemme orkesteri kajahtaa rummun lailla: ”Kyllä! Muusa tuli luoksemme, meidän meluisaan ja nopeaan kaupunkiimme. Muusaa kyllästytti katsoa, miten runoilijat tutkivat ja säilöivät Olympoksen hölynpölyllä täytettyjä lappusia. Muusa tuli kaupunkiimme pään yllään kankainen markiisi, josta menee katkaisimella varustettu johto aurinkoon, pääkonttoriin jossa myydään arsinoittain kuunvalon repaleisia hapsuja ja nauloittain pilvien kiisseliä. Kaikki romanttinen myydään loppuun alennusmyynnissä! Kaupungissamme on Muusa. Hän ei hairahdu tieltä, ei turmele jalkojaan kengissä joissa on ranskalaiset korot, sillä hän ei kävele vaan kiittää moottorilla ja huutaa kaikille:

”Hyvä herrasväki! Katsokaapa! Auto lävistää kirkunallaan jokaisen sekunnin. Minä laitan päiviä ruuvipuristimen pihteihin. Minun käteni venyvät silloiksi yli Atlantin valtameren! Minusta heijastuu kaikkeus – piirtyvät minusta telakoiden ja tehtaiden laulu, rautatieasemien vatsat, auringonkehrän vauhtipyörä, joka pyörii pilvien sakaroissa ja veturit, jotka kuin professorit pudottelevat juostessaan savusta tehtyjä hiustuppoja ja joilla on harmaa viiksipari, pilvenpiirtäjät joiden parvekkeet ovat kuin turvonneita ajoksia. Ja jos ette ymmärrä huutoani, te pelkäätte olla nykyaikaisia. Opetelkaa arvostamaan ja ymmärtämään maailman ainoita kauniita asioita: ”muodon kauneutta ja nopeuden kauneutta”.

Vadim Šeršenevitš

Suomentanut Sanni Koski



IMAGINISMI

Futuristirunoilijat ja taiteilijat olivat 1910-luvulla kansansuosikkeja paitsi Venäjän kahdessa pääkaupungissa, myös pienemmissä kaupungeissa ja jopa maaseudulla. Heidän visiittinsä herättivät huomiota eri puolilla Venäjää, ja salit täyttyivät uteliaista kansalaisista. Ensimmäinen maailmansota aiheutti kansalaisten parissa syvää tyytymättömyyttä ja johti lopulta vuoden 1917 sekasortoon, vallankumouksiin ja julmaan kansalaissotaan. Samaan aikaan taide- ja kirjallisuuselämä alkoi keskittyä entistä enemmän Moskovaan.

Vuonna 1918 Moskovaan saapui Penzan kaupungista runoilija, imaginistiksi itseään kutsuva Anatoli Mariengof. Hänen isänsä oli kuollut valkoisten luotiin kotikaupungissa. Runoilija sai sukulaisten avulla töitä valtionkustantamosta, jonka johtaja kehotti häntä katsomaan ikkunasta kumouksellisia tapahtumia, kansalaissodan kauhuja ja kirjoittamaan niistä. Imaginistirunoilija astui palvelukseen.

Mariengof tapasi kustantamossa jo kirjailijapiireissä tunnetun ”maaseudun viimeisen” runoilijan Sergei Jeseninin, joka oli myös kaupunkilaistunut ja yhtä lailla kiinnostunut kielen metaforisuudesta. Keskusteluihin liittyi ex-symbolisti, ex-futuristi ja ex-ullakkolainen Vadim Šeršenevitš, joka oli pahasti pettynyt aiempiin ismeihin. Yhdessä he alkoivat luonnostella imaginismin ensimmäisen manifestin periaatteita, keskeisimmän roolin ryhmän teesien suhteen otti kuitenkin Šeršenevitš.

Samaan aikaan bolševikkivallan palvelukseen astui runoilija Rjurik Ivnev, entinen futuristi ja ullakkolainen hänkin. Hän oli vastannut kulttuuriasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarskin kutsuun, jonka tämä oli osoittanut kirjailijoille ja taiteilijoille neuvostovallan puolesta. Ivnevistä tuli Lunatšarskin henkilökohtainen sihteeri. Pian hän liittyisi myös imaginistien riveihin, mikä tarkoittaisi ryhmälle runsaasti privilegioita: kansalaissodan, nälänhädän ja paperipulan vuosina he pyörittivät elokuvateatteria, kahta kirjallisuuskahvilaa, väripainettua kirjallisuuslehteä, kirjakauppaa sekä muutamaa omaa kustantamoa, jotka julkaisivat vain imaginistien runokokoelmia. Kustannuspuolella aktiivinen oli Aleksandr Kusikov, joka yhdisteli runoudessaan islamilaisia ja kristillisiä teemoja, esimerkiksi Koraanin ja evankeliumit naitanneessa kokoelmassaan *Koevangelieran* (1920).

Osittain siksi että futuristit eivät enää olleet kovin muodikkaita, osittain bolševikeilta saamiensa etuoikeuksien ansiosta imaginisteista tuli Moskovan runouden kuninkaita vuosiksi 1919–1922. Bolševikkien rakkaus ei kuitenkaan jatkunut pitkään. Imaginistit olivat ahkeria järjestämään skandaaleja, performansseja, kirjallisia oikeudenkäyntejä ja muuta kansalaisia hämmentävää toimintaa. Niinpä he olivat ensimmäisten joukossa kun taiteilijoihin kohdistettuja huliganismisyytöksiä alettiin soveltaa käytäntöön 1920-luvun Neuvosto-Venäjällä. Ryhmä jatkoi toimintaansa vuoteen 1924 saakka. Sergei Jesenin teki itsemurhan joulukuussa 1925, minkä jälkeen imaginistien ryhmä viimeistään hajaantui, vaikka ryhmän hautasi julkisesti Šeršenevitš vasta vuonna 1928.

Imaginismin merkittävintä kaunokirjallista jäämistöä ovat ryhmän lukuisat yhteisantologiat sekä etenkin Šeršenevitšin ja Mariengofin muistelmateokset. Nyttemmin niin Jesenin (2005) kuin Mariengof (2013) ovat saaneet Venäjällä *Kootut teokset*, ja myös imaginismitutkimus on yleistymässä.

Tomi Huttunen

JULISTUS (1919)

Te – runoilijat, taidemaalarit, ohjaajat, muusikot, prosaistit.

Te – eleen kellosepät, värin- ja linjankantajat, sananhiojat.

Te – kauneuden palkolliset, alkuperäisten säkeiden, näytösten, maalausten kauppiaat.

Meitä hävettää, hävettää ja ilahduttaa tietoisuus siitä, että meidän täytyy tänä päivänä kiljua teille vanhaa totuutta. Mutta mitä muuta voisimme tehdä, kun te ette itse huuda sitä? Se totuus on lyhyt kuin naisen rakkaus, tarkka kuin apteekkarin vaaka ja kirjas kuin sadan watin hehkulamppu.

Lapsi menehtyi, meluava kymmenvuotias pikkupoika (syntyi 1909 – kuoli 1919). Futurismi kuukahti. Jyrähdetään vielä tuttavallisemmin – futurismi ja futuuri ovat vainaita. Futurismin dogmien akateemisuus on kuin vanua, joka tukkii nuorison korvat. Elämä himmenee futurismin tähden.

Oi, älkää iloitko te kaljupäiset symbolistit tai te, liikuttavan lapselliset passeistit. Ei taaksepäin futurismista, vaan sen ruumiin yli eteenpäin ja eteenpäin, vasemmalle, vasemmalle, me huudamme.

Meitä inhottaa ja oksettaa, että nuoriso, jonka tehtävä on etsiä, on tukehduutettu lapsena futurismin lihavaan ja raskaaseen tuttiin. Futurismin, tuon kaupunkilaisneidon, joka on unohtanut hurjat vuotensa ja muuttunut etikettioppaaksi, diletanttien etuoikeudeksi. Hei te, jotka kuljette perässämme taiteen tallaamattomilla teillä ja tienristeyksissä, sanan, eleen ja värin asfaltoiduilla valtakaduilla. Tiedättekö mitä futurismi oikein on: se on taiteesta alastonta, se on muodon nietzscheläisyyttä, se on nykyaikaisuudella maskeerattua nadsonilaisuutta.

Meitä naurattaa, kun puhutaan taiteen sisällöstä. Kestää kauan opetella olemaan kieliopitta, jotta voisi vaatia: ”kirjoita kaupungista”.



Boris Erdmanin kuvitusta Aleksandr Kusikovin runoelmaan
Runoelmien runoelma (1918–19).

Teeman, sisällön – joka on taiteen umpisuoli – ei pidä työntyä ulos teoksesta kuin tyrän. Mutta niin futurismi on vain tehnyt, että vaaliessaan muotoa ja haluttomana luopumaan parnassoksesta ja symbolisteista se on puhunut muodosta, mutta ajatellut vain sisältöä. Koko futurismin huomio on suuntautunut olemaan ”kaupunkilaisempi”. Mutta nyt on tullut tilinteon aika. Taiteen joka rakentuu sisällön varaan, taiteen joka nojaa intuitioon, taiteen josta on tullut tottumuksen kehys, olisi pitänyt kuolla hysteriaan. Oi, sama hysteria on mädättänyt futurismia jo pitkään. Te sokeat matkijat, plagiaattorit ja siipeilijät ette ole huomanneet tätä prosessia. Te ette nähneet epätoivoisuuden visvaa, ja vasta nyt, kun futurismista on kadonnut uutuuden viehäytys, niin te, piru teidät periköön, suvaitsette sen huomata.

Futurismi huusi auringon ja ilon perään, mutta oli synkkä ja juro.

Traagisuuden ja kivun tukkuvarasto. Silmien alla on rakot kyöneleistä.

Futurismi, joka on kuin tehty pelleilyyn, on kulkenut kohti talven mystiikkaa, kaupungin mysteeriä. Totisesti sanomme teille: koskaan aikaisemmin taide ei ole ollut niin lähellä naturalismia ja niin kaukana realismista kuin nyt, kolmannen futurismin aikana.

Runous: Majakovskin läkähdyttävä ruikutus, Krutšonyhin ja Burljukin runomaiset rivoudet; kuvataide: Picasson kuutiot puupäiden kielelle käännettyinä; teatteri: haistattelu; proosa: nolla; musiikki: kaksi nollaa (vessa vapaana).

Te, jotka edelleen uskallatte kuunnella, jotka ette ole ”tuntemisen” tavan vuoksi menettäneet kykyä ajatella, unohtetaan yhdessä, että futurismi oli olemassa – samoin kuin olemme unohtaneet naturalistit, dekadentit, romantikot, klassikot, impressionistit ja muut turhanpäiväisyydet. Piru periköön kaiken sen soperruksen.

Puolimetrisillä nieluillamme, vahvan lavetin lihaksikkaalla loigikalla, me, imaginistien ryhmä, kajautamme teille komentomme.

Me olemme todellisia taiteen ammattilaisia. Me, jotka hiomme kuvia, jotka puhdistamme muodon sisällön tomusta paremmin kuin kengänkiillottaja kadulla, vakuutamme että ainoa sääntö taiteessa, ainoa ja ylittämätön metodi on paljastaa elämä kuvan ja kuvien rytmin kautta. Oi, te kuulette teoksissamme kuvien *verse libren*.

Kuva ja vain kuva. Kuva – harppaus eteenpäin analogiasta, rinnastuksesta, vertauksesta, vastakkainasettelusta, tiiviit ja avoimet epiteetit, moniaiheisten ja monikerroksisten rakennelmien liitokset – siinä aset mestaritaiteen tekemiseen. Kaikki muu taide on vain *Niva*-lehden irtosivuja. Vain kuva, kuin naftaliinia, jota ripotellaan teokseen suojelemaan sitä ajan koilta. Kuva on säkeiden haarniska. Se on maalauksen panssari. Teatterikohtauksen tykistölinnake.

Taideteoksessa sisältö on yhtä typerää ja järjetöntä kuin sanomalehden kaistaleet taulun kankaalla. Me kannatamme mahdollisimman tarkkaa ja selkeää eroa taiteiden välillä, me puolustamme taiteiden differentiaatiota.

Me emme kehota kuvaamaan kaupunkia, maaseutua, aikakauttamme tai menneitä aikakausia. Se kaikki on sisältöä, ei se kiinnosta meitä, sen saavat kriitikot. Kerro mitä haluat, mutta kerro se kuvien nykyaikaisella rytmillä. Sanomme nykyaikainen, sillä emme tunne mennyttä, sen suhteen olemme maallikoita, melkein samanlaisia kuin harmaantuneet passeistit.

Otamme kiistattomalla ilolla etukäteen vastaan kaikki soimaukset siitä, että taiteemme on älyllistä, teennäistä, hiellä työstyttä. Oi, suurempaa kohteliaisuutta te ette voisi meille keksiä, hyypiöt. Kyllä. Olemme ylpeitä siitä, että päämme eivät ole oikeukkaan pikkupojan eli sydämen käskyvallan alla. Kun meillä kerran on kallossa aivot, niin ei kai ole mitään erityistä syytä niitä kieltääkään. Me jätämme sydämemme ja tunteellisuutemme elämistä varten ja kuljemme kohti itsenäistä ja vapaata taidetta, emme naiivisti arvailen vaan viisaasti ymmärtäen. Kolumbuksen

roolissa silmät ammollaan, kolumbuksina pakostakin, kolumbuksina siksi ettei meillä ole maantieteellistä karttaa – se ei sovi makuumme.

Me määräämme omavaltaisesti käsien seuraavat materiaalit taiteentekijöille:

Runoilija työstää sanaa, joka ymmärretään vain kuvallisessa merkityksessä. Emme halua futuristien lailla petkuttaa yleisöä ja hakea patenttia sanataiteelle, uutuudelle yms., yms., sillä se on jokaisen runoilijan velvollisuus, kuului hän mihin koulukuntaan tahansa.

Prosaisti eroaa runoilijasta ainoastaan työnsä rytmin puolesta.

Taidemaalarelle väri on peleistä (vitriini tai järvi) taittuva pinta.

Jokainen tuntemattoman asian päälle liimattu nimilappu muuttaa kuvan puuroksi, typeryydeksi, sellainen on halvan kunnon perässä juoksemista.

Näyttelijä – muista, että teatteri ei ole kirjallisuuden sovittamisen paikka. Teatteri on liikkeen kuvaa. Teatteri on vapautusta musiikista, kirjallisuudesta ja kuvataiteesta. Kuvanveisto reliefeistä, muusikot... muusikot eivät vapauta mistään, sillä muusikot eivät ole vielä edes saavuttaneet futurismia. Niin, he ovat ammatilaispasseisteja.

Huomioikaa, miten onnellisia olemme. Meillä ei ole filosofiaa. Emme esittele ajatusten logiikkaa. Varmuuden logiikka kestää kaiken.

Olemme vakuuttuneita siitä, että me yksin olemme oikealla tiellä, olemme myös tietoisia siitä. Ja jos emme kehota tuhoamaan vanhaa, se johtuu vain siitä, ettemme harrasta roskien siivoamista. Sitä varten ovat olemassa haudankaivajat, futuristisakaalit. Nykypäivän asuntojen kylmyydessä vain teostemme paahde voi lämmittää lukijoiden ja katsojien sieluja. Heille, näille taiteen älyköille, lahjoitamme ilomielin kaikki intuitiiviset havainnot. Me voimme suhtautua näinkin suopeasti, sillä kunhan sinä, ha-

vahtuva mutta vielä lahjaton lukija, kasvat ja viisastut, suvaitsemme väitellä sinunkin kanssasi.

Sydämestämme kuin taiteen ostokortista me revimme toukokuisen, keväisen kupongin. Ja ne, jotka elävät intensiivisemmin, jotka elävät kahdessa ensimmäisessä kategoriassa, niistä monet saavat manifestimme.

Jos joku vain jaksaa, kirjoittakoon imaginismin filosofian, selittäköön miten syvällisesti tahansa tosiasiat meidän ilmestymisestäämme. Me emme tiedä, ehkä siksi että eilen Meksikossa satoi, ehkä siksi että viime vuonna teidän sielunne penikoi, ehkä vielä jostain muusta syystä; mutta imaginismin täytyi ilmestyä, ja me olemme ylpeitä siitä, että olemme sen aseenkantajia, joiden – kuin julisteiden – kautta se puhuu teille.

Imaginismin etulinja.

Runoilijat: *Sergei Jesenin, Rjurik Ivnev,
Anatoli Mariengof, Vadim Šeršenevitš*
Taiteilijat: *Boris Erdman, Georgi Jakulov*
Muusikot, kuvanveistäjät ja muut: *au?*

Suomentanut Elli Salo

IMAGINISMI (1920)

Elävää ja kuollutta

Elämä on epäuskoisten linnoitus. Taide on Sotaväki, joka valjastaa jankutuksen, ja Runoilija on tuon Sotaväen komentaja.

Emmekö juuri siksi pyri ikuisesti astumaan elämän portista sisään, jotta linnoituksen valloitetuamme voisimme sen välittömästi ja vapaaehtoisesti hylätä?

Ei taide pelkää elämää, elämä se pelkää taidetta, koska taide kantaa kuolemaa eikä kuollut tietenkään pelkää elävää. Taiteen sotaväki on kuollut sotaväki.

Siksi taide on kuolemassaan ikuinen ja elämä on kuolevainen. Koskettaessaan yksi runokuva onnistuu jähmettämään olion veren ja tunteet.

Taiteilija kengittää laukkahevosen kaviot ja pysäyttää kevein sivelmenvedoin autonrenkaan hurjistuneen kurvauksen. Muusikko saa niin riemun vesiputoukset kuin murheen vuolaan hitaat virtaukset pysähtymään. Runoilija on elämän pyöveleistä karmivin.

Kauneus on ankaruuden synonyymi. Ankaruus vaatii liikkumattomuutta. Taide tekee liikkeestä staattisen. Kaikki taiteet ovat staattisia – jopa musiikki.

Vallankumous lakkaa olemasta sinä hetkenä kun se saa ilmaisansa taiteellisessa kuvassa. Marseljeesi oli Ranskan vallankumouksen kuoleman alkusoitto.

Kaikista uskonnoista kestävin on elämä. Siksi se on myös taiteilijan vaikein materiaali. Kun ilmestyy sellainen taiteilija, joka onnistuu tekemään elämästä kaunista, lupaan että on vain vuorokausi siihen että aurinko sammuu.

Ihmissuvun jatkumista ei uhkaa mikään niin kauan kuin mauttomuus dominoi seksin kustannuksella.

Vain hullut uskovat rakkauteen. Ja koska runoilijat, taiteilijat, muusikot ovat maailman selväjärkisimpiä ihmisiä, heillä on rakkautta vain runoissa, marmorissa, väreissä tai sävelissä. Rakkaus on taidetta. Sekin löyhkää vainajalle.

Elämä voi olla moraalista tai moraalitonta. Taide ei tunne niistä kumpaakaan.

Ihminen, joka ymmärtää aidosti kauneuden päälle, on yhtä riemuissaan Jesenin kuin Mariengofin runoista, vaikka heistä ensimmäinen näkee ja kokee, kuinka

*tamman selässä ratsastaa
uusi Vapahtaja maailmaan.*

ja toinen iloitsee, kun

*tuuli luutii kenen
naudanlihat tieltä pois...*

Taide on muotoa. Sisältö on yksi muodon osa. Kokonaisuus on kaunis vain siinä tapauksessa, että jokainen sen osa on kaunis.

Ei voi olla kaunista muotoa ilman kaunista sisältöä. Sisällön syvyys on kauneuden synonyymi.

PUHDAS JA EPÄPUHDAS PARI

... Ja silti te kysytte miksi nykyisessä kuvallisessa runoudessa voidaan havaita ikään kuin tahallinen puhtaan ja epäpuhtaan yhdyntä. Miksi Jeseninillä ”aurinko jäätyy kuin ruunan kusema lätäkkö” tai ”yllä lehtojen kuin lehmä heilautti aamu häntänsä pystyyn” tai Vadim Šeršenevitšillä ”satakielen tippuri ei parane sameassa kuunvirtsassa”?

Yksi runoilijan tavoitteista on synnyttää lukijassaan maksimaalinen sisäinen jännite. Miten upottaa syvälle lukijan vastaanoton

lihaan kivulias kuvapiikki? Tällaiset puhtaan ja epäpuhtaan risteytykset teroittavat juuri ne karheat piikit, joiden varressa nykyimaginistiset runoteokset kiemurtelevat.

Sitä paitsi eikö tällaisissa satakielen ja sammakon yhdynnöissä eläkin toivo uuden lajin syntymästä, seuraahan siitä runokuvan monipuolistuminen?

Kaikessa taiteilijan hienostuneisuudessaan runoilija liikuttaa runoideaansa tuottaen samoja säännöllisiä impulsseja, jotka järkyttävät sekä maailmankaikkeuden että yksilön organismeja. Vai emmekö muka tunne maagista positiivisen ja negatiivisen navan vetovoiman lakia?

Pankaa ilmaisujen ”jäätty kuin ruunan kusema lätäkkö”, ”lehmän hännän”, ”tippurin” ja ”virtsan” eteen miinus sekä ”auringon”, ”aamun” ja ”satakielen” eteen plus – niin ymmärrätte ettei runoilija suinkaan naittanut niitä kiusallaan vaan nöyrästi luovan työn lakeja noudattaen.

KAKSI RYTMIÄ

... Mikä toi taiteen niin massiivisesti kohti imaginismia? Ettei syynä vain olisi ollut mielettömyyteen kiihtynyt elämäntahti?

Taistelun kolossaalinen paine on muuttanut haalean ruumiin läpäisemättömäksi teräsbetonijärkäleeksi. Tieteelliset keksinnöt ovat lyhentäneet etäisyyksiä ja kiihdyttäneet nopeutta, täydentäneet järkeä tunteen kustannuksella.

Mikä on kuva? – Se on lyhin mahdollinen etäisyys maksiminopeudella. Kun kuu yhtäkkiä asettuu vasemman pikkusormen timanttisormukseen ja peräruiske vaaleanpunaisen lääkkeen kera ripustautuu auringon paikalle.

Tällä kertaa taide on voittaja. Se on tuhonnut etäisyyden sillä välin kun elämä onnistui sitä vain lyhentämään.

Kuva on ennen kaikkea filosofinen ja taiteellinen muodostelma. Kun elämän syke alkaa muistuttaa krapulaisen pulssia, ei

rytmi taiteellisen muodon raiteilla voi enää laahustaa kuin nuokkuvan ukrainalaisen ohjastamat kuormavankkurit. Meitä edeltävä taide on ollut juuri sellaista.

Siksi: ellei helmikuun 10. päivänä vuonna 1919 ryhmä runoilijoita ja taiteilijoita olisi kauneuden kauppapaikallaan levittänyt imaginismin julisteita ja päästänyt markkinoille puhtaasti kuva- lähtöistä sana- ja värituotantoaan, niin varmasti viimeistään helmikuun 10. päivänä vuonna 1922 itse taidetuotteiden kuluttaja alkaisi sitä vaatia.

KUVAN KOHDUSSA

Runoteosta, jota on lupa kutsua runoelmaksi ja joka edustaa itessään mitä laveinta kuvaa, voi verrata kokonaiseen filosofiseen systeemiin, vaikkei runoudelle tulekaan asettaa filosofisia tehtäviä. Runoelma on selkä selkää vasten seisovien kielikuvien muodostelma, filosofisten traktaattien rakentama systeemi.

Imaginistisen runouden äärimmäinen tiiviys vaatii lukijaltaan kiivainta älyllistä jännitettä. Yksi muistinvaraisesti irtaantuva metaforaketjun lenkki hajottaa koko ketjun. Ankaraan muotoon pakotettu taiteellinen kokonaisuus muuttuu hajotessaan joskus loistavaksi tai suurenmoiseksi mutta silti kaoottiseksi läjäksi – ja juuri tästä seuraa nykyimaginistisen runouden näennäinen käsitämättömyys.

Sanan, puheen ja kielen syntyminen kuvan kohdusta määritteli kertakaikkisesti tulevaisuuden runouden metaforisen lähtökohdan.

Aivan samoin kuin sanan kuvallisen lähtökohdan takaa löytyy rytmillinen lähtökohta, myös runoudessa kielikuva on kokonaisvaltainen vain osana rytmillisten väreilyjen muodostamaa jännitettä. Spencer vakuuttaa, että sydämenlyönti vaikuttaa kokonaisen huoneen rytmilliseen liikkeeseen – samalla tavoin

rytmihäiriö yhdessä kuvalenkissä aiheuttaa virheellisen tai vaihtoehtoisesti ihanan kauniin soinnin koko runoelman metaforaketjussa.

Vapaa runomitta on imaginistisen runouden välttämätön ominaisuus, sille tyypillistä on metaforasiirtymien äärimmäinen jyrkkyys.

Kielen sanojen onomatopoeiaan perustuva syntyvyysprosentti verrattuna niiden pullahtamiseen kuvasta paljastaa miten pieni rooli runoudessa on äänneillä tai, jos niin haluate, sillä mitä kutsumme musiikiksi. Musikaalisuus on symbolismin ja osittain meidän venäläisen futurismimme (Hlebnikov, Kamenski) kohalokkaita harha-askelia. Kuvaavaa on, että Andrei Belyi – ainoa symbolisti, johon on syytä kiinnittää huomiota (en puhu kuitenkaan Belyistä runoilijana) – tiedosti tämän. Hänen *Symbolismi*-teoksestaan löydätte seuraavat rivit:

Musiikin hengen valbeellinen tunkeutuminen on merkki rappiosta, joka kahlitsee meidät – se on meidän vaivamme, saippuakupla, joka ennen pubkeamistaan valuu läpi sateenkaaren kaikki värit.

Olemme kiitollisia Belyille tästä traagisesta avoimuudesta, jolla hän ymmärtää historiallisen merkityksensä menettäneen suuntauksen tilan.

Anatoli Mariengof

Suomentanut Tomi Huttunen

KAHDEKSAN KOHTAA (1924)

1

Syytteeseen: runoilijat ovat luokatonta sakkia – täytyy vastata myöntävästi:

– *Kyllä, meidän ansiomme on se, että me olemme jo lähteneet luokista.* Sitä kohtihan pyrkivät, luonnollisesti, luokkajärjestelmät ja sosiaaliset kategorisoinnit. Taju luokista on vain porras, jolta nouseaan seuraavaan vaiheeseen ihmisyyden voitossa: *kohti yhteistä luokkaa.* Luokasta voi siirtyä kohti toista luokkaa – se on regressiivinen ilmiö. Luokasta voi lähteä kohti luokattomuutta, joka perustuu uusille yhteiskunnan muodoille – *se on progressiivinen ilmiö.* Kyllä, me olemme irronneet luokista, sillä olemme jo läpikäyneet luokat ja luokkataistelun.

2

Lentokone liittää ilmassa maasta irrallaan. Kone tarvitsee maata lähtöpisteeksi, josta se irtoaa. Ilman maata ei olisi lentoa. Analogia: taide *tarvitsee arkielämää vain lähtökohdakseen.* Mutta sotkekaa taide arkielämään, niin teillä on pian upea lentokone, joka kuljettaa teitä pitkin maan pintaa (jotkut kutsuvat sitä raitiovaunuksi).

Uutta ”punaista estetiikkaa” luodaan kiireisesti. Markkiisit, paimenet ja ruokopillit ovat sentimentaalisen aikakauden kaanonina. Koneet ja meteli ovat porvarillis–futuristisen aikakauden esteettisiä tapoja. *Vastaavasti sirppi, vasara, me, joukko, punainen, barrikadit ovat punaisen estetisoimisen attribuutteja.* Ne ovat pahaenteisiä. Kumileimasimia. Nykyisin on helppoa kirjoitella lentokoneista, vaikka kirjoittamalla pitäisi saavuttaa itse keksintö. Nyt on helppoa ylistää sirppiä ja vasaraa. Vaikka pitäisi yltää vallankumoukseen. Estetisoiminen ei ole sitä, että ylistää (markkiisin kauneus ei ole esteettisempää kuin barrikadin kauneus): *estetisoiminen on ulkoisesti muodikkaiden asioiden ylistämistä ulkoisesti muodikkaasta näkökulmasta.*

Nuhteet – mihin proletariaatti tarvitsee taidettanne? – raketuivat marxilaisen näkökulman perustavanlaatuiselle virheelle: sekoitetaan proletariaatti yksittäisiin työntekijöihin. *Se että joku Sidorov tai Ivanov ei tarvitse, ei tarkoita ettei proletariaatti tarvitse sitä.* Jos näkökulma asetetaan näin: proletariaatti ei tarvitse sitä, koska 100 ivanovia sanoi niin, tullaan tulokseen, että proletariaatti ei tarvitse minkäänlaista taidetta. Osa työläisistä ja sotilaista repi Talvivalatsin gobeliinit rievuiksi, joten vanhaa ei tarvita. Osa työläisistä suhtautuu uuteen taiteeseen kielteisesti, siispä sitäkään ei tarvita. Se mitä proletariaatti tarvitsee vuonna 1924, selviää proletariaatille vuonna 2124. Historia opettaa kärsivällisyyttä. *Kiistat tästä aiheesta ovat ennustajaekkon arvailua.*

5

Kapinoitteko te realistista elämänkuvausta vastaan? – Kyllä! – Siis elämää vastaan? Selittäkäämme: elämää voi valokuvata – tämä on naturalistien ja ”proletarisoivien” runoilijoiden kanta. Elämää voi systematisoida – tämä on futuristien kanta. *Elämää täytyy idealisoida ja romantisoida – tämä on meidän kantamme.* Me olemme romantikkoja, sillä emme ole pöytäkirjanpitäjiä. ”Taistelu uuden elämän puolesta” -iskulauseen rinnalle nostamme lauseen ”taistelu uuden elämänymmärryksen puolesta”.

6

Ihmisen työtä on kahdenlaista: 1) niin sanottu työ (teollisuus), joka palvelee nimenomaan tuotantoa ja joka rajoittuu tällä hetkellä kahdeksaan tuntiin ja tulevaisuudessa kahteen tuntiin ja 2) *työ, jota tehdään psyykkisesti (henkisesti) lakkaamatta*, jota ei voi rajoittaa minkäänlaisiin työsuojausasetuksiin, ainoastaan kuoleman asetukseen. Ensimmäiseen hommaan ovat tarttuneet työläiset. Toisesta *huolehdimme me.*

7

Väittelyyn siitä onko runoilija samanlainen ihminen kuin muut, vai onko hän valittu – arabialainen laukkaratsu on aivan samanlainen hevonen kuin muutkin ajokit. Mutta jostain syystä kilpailuissa se on muiden edellä. Muuten: eivätkö proletarisoivan *Lef* ja *Na postu* -lehtien lokakuulaiset muistutakin *Potemkinin kulisseja*?

Me annamme suuremman arvon jopa Pietarin akatemian tundrasammaleille kuin futurokommunaarien huovasta ja niinistä kyhätyille pyramidipoppeille.

8

Lokakuun vallankumous vapautti työläiset ja talonpojat. Luova tietoisuus vaan ei ole vielä tullut vuoteen 1861.

Imaginismi taistelee tietoisuuden ja tunteen orjuuden lakkauttamisen puolesta.

Anatoli Mariengof

Vadim Seršenevitš

Nikolai Erdman

Rjurik Ivnev

Sergei Jesenin

Yllättävien olosuhteiden aiheuttamasta hajaannuksesta johtuen kohtien alta puuttuu muutamien imaginistien allekirjoituksia.

Suomentanut Elli Salo



41°

Venäjän sisällissodan levottomina vuosina 1917–1921 säilyivät olot Gruusiassa (nyk. Georgia) verrattain rauhallisina, minkä seurauksena venäläistä taide- ja kulttuuriväkeä kerääntyi maan pääkaupunkiin Tiflisiin (nyk. Tbilisi). Vuonna 1918 Kaukasuksella nähtiin myös futuristien toiminnan huippu, kun zaumnikit Aleksei Krutšonyh, Ilja Zdanevitš, Igor Terentjev ja Nikolai Tšernjavski perustivat ryhmän nimeltä 41°. Nimi viittaa leveyspiiriin, jolla Tbilisi sijaitsee, mutta lisäksi kyseessä on ”ihmiskehon kriittinen lämpötila”.

41° työskenteli Tiflisissä parin vuoden ajan kuumeisen innostuksen vallassa. Tulokset näkyivät järjestäytyneen kielen teoriaa ja muita uuden taiteen kysymyksiä esittelevinä yleisöluentoina, suullisina runoesityksinä ja julkaisujen vyörynä. Krutšonyhin arvion mukaan 41°:n kustantamana ilmestyi vuosina 1918–1919 yli 50 kirjaa. Heinäkuussa 1919 ilmestyi myös 41°-nimisen sanomalehden ensimmäinen ja ainoaksi jäänyt numero, jossa ryhmä julkaisi manifestinsa.

Futuristien toiminnan keskuksiksi ja eräänlaiseksi avantgardetaiteen laboratorioiksi muodostui syksyllä 1917 Tiflisiin avattu ”Fantastinen kapakka” (*Fantastišeski kabatsok*). Kyseessä oli pieni taiteilijakahvila, jossa runouden uusista suunnista kiinnostunut väki kokoontui. Fantastisessa kapakassa kuultiin runoja venäjäksi, gruusiaksi, armeniaksi ja järjestäytyneellä kielellä.

41°-ryhmän ominaispiirteitä olivat vahva visuaalisuus ja kielten moninaisuus. Visuaalisuuden suhteen 41° jatkoi futuristi-

runoilijoiden ja kuvataiteilijoiden yhteistyön perinnettä Iljan veljen, Kirill Zdanevitšin kuvittaessa ryhmän julkaisuja. Samalla kaikkia 41°-ryhmän runoilijoita voi pitää myös kuvataiteilijoina. Esimerkiksi monet Krutšonyhin ”autografisten” (yksinkertaisella painomenetelmällä toteutettujen, lähes käsin tehtyjen) kirjojen sivut ovat kiinnostavia nimenomaan graafisina sommitelmina, runouden ja abstraktin piirustuksen synteessä. Aivan erityisesti kirjasuunnittelusta ja typografian ilmaisumahdollisuuksista oli kiinnostunut Ilja Zdanevitš, jonka tällä alueella tekemät keksinnöt vaikuttivat koko ryhmän julkaisujen ilmeeseen. Samalla Tiflisiin monenkirjavasta kieliympäristöstä muodostui tärkeä lähde 41°-ryhmän zaumille. Sysäyksen järjestämiselle runoudelle saattoi antaa niin paikallisten kielten äänteellisyys yleensä, kuin myös jokin yksittäinen kadulta korvaan tarttunut tuntematon sana.

Kun 41° aloitti toimintansa, olivat sekä Krutšonyh että Zdanevitš jo ehtineet saada paljon aikaan futurismin saralla. Zdanevitš oli vaikuttanut muun muassa Mihail Larionovin ja Natalija Gontšarovin Aasin häntä -ryhmässä. Edeltävien vuosien tapaan 41°-ryhmän zaumin lähtökohtina toimivat usein primitiivinen taide ja uskonnollisten laikkojen ekstaattinen kielilläpuhuminen. Kaukasuksen vuosina järjestäkaista kieltä koskevat ideat saivat kuitenkin myös vaikutteita Freudilta, mihin voidaan liittää runoilijoiden kiinnostus sanoissa ja äänneyhdistelmissä piileviin eroottisiin merkityksiin. Aivan erityisesti 41°-ryhmän jäsenet kiinnittivät huomiota siihen anaalieroottiseen vireeseen, jonka he olivat venäjän kielessä ja venäläisessä runoudessa havainneet. Ryhmän pyrkimyksiä edisti Krutšonyhin kehittälemä sdvigin teoria, jonka myötä sanojen rajoilla tapahtuvat äänteelliset siirtymät antoivat mahdollisuuden löytää esimerkiksi venäläisistä klassikoista uusia kaksimielisiä merkityksiä.

Toisin kuin Krutšonyh ja Zdanevitš, Terentjev aloitti kirjallisen toimintansa vasta 41°-ryhmän myötä. Terentjevin roolia on yhtäältä korostettu 41°-ryhmän vaikutusvaltaisena jäsenenä, runoilijana ja teoreetikkona, mutta toisaalta hänet on nähty lähinnä Krutšonyhin ja Zdanevitšin tekemien keksintöjen intomielisenä kannattajana ja soveltajana. Kirjoituksissaan *Ympyriäinen reitti* (1919), *17 tyhjänpäiväistä työkalua* (1919) ja *Traktaatti pelkästä säädyttömyydestä* (1920) Terentjev tuo sumeilematta ilmi runoutta koskevat hillittömät näkemyksensä – kerraten ja lainaten samalla niin futurististen edeltäjiensä kuin lähimpien kollegojensa ideoita.

Ympyriäisessä reitissä Terentjev korostaa sattuman keskeistä roolia runon syntyprosessissa. Kuten käy ilmi, harkitsematta lausutut sanat, virheet ja ”umpimähkään ampuminen” ovat hänelle erottamaton osa luovaa työtä. *17 tyhjänpäiväisessä työkalussa* Terentjev luettelee järjestäytyneen runouden lait, keskeisimpänä sen, miten runoudessa nimenomaan äänneet luovat sanan merkityksen. Vastaavasti *sdvig* on Terentjeville zaumin luomisen väline, jonka avulla Puškinin *Jevgeni Onegin* -runoromaanin tuttu ja ymmärrettävä teksti muuttuu järjellä käsittämättömiksi, mutta sitäkin vaikuttavammiksi, vapaasti koettaviksi äänneyhdistelmiksi. *Työkalujen* jälkimmäinen, ”käytännöllinen” osuus puolestaan tarjoaa absurdit työkalut runonkirjoittamiseen.

1920-luvun taitteessa Krutšonyhin, Zdanevitšin ja Terentjevin muodostama ”kolmen idiootin duetto” hajaantui. 41°-ryhmän puitteissa kehitellyt ideat kuitenkin näkyivät myös heidän myöhemmissä töissään. Krutšonyh muutti Tiflisisä ensin Bakuun, jossa hänen *Zaum-kielen julistuksensa* (1921) ilmestyi, ja palasi sitten Moskovaan, jossa alkoi julkaista uudelleen keskeisiä Tiflisiin vuosien tekstejään. Pariisiin emigroitunut Zdanevitš jatkoi uusien teosten julkaisua 41°-merkillä. Terentjev muutti 1920-luvulla Leningradiin, jossa hän toimi Valtion taideinstituutin fonologisen osaston johtajana ja perusti Painotaloon kokeellisen

teatterin. Tätä kautta Terentjevin myöhemmät vaiheet liittyvät OBERIU-ryhmän jäsenten alkutaipaleeseen. 41°-ryhmässä arvoon nostetut virheet ja sattumat saivat sittemmin myös oberiutien taiteessa keskeisen sijan.

Siiri Anttila

41°-RYHMÄN MANIFESTI (1919)

Ryhmä 41° yhdistää vasemman rannan futurismin ja toteaa zaumin taiteen välttämättömäksi ilmenemismuodoksi.

41°:n tehtävänä on ottaa käyttöön kaikki sen jäsenten suuret keksinnöt ja pujottaa maailma uuteen akseliin.

Sanomalehdestä tulee satamalaituri yhdistyksen elämän tapahtumille ja alituinen levottomuuden aihe.

Olemme käärineet hihat.

I. Zdanevitš

A. Krutšonyh

I. Terentjev

N. Tšernjavski

Suomentanut Siiri Anttila

YMPYRIÄINEN REITTI (1919)

Sattuman laki taiteessa

Odottamaton sana on kenelle tahansa runoilijalle taiteen salaisuuksista merkittävin. Ajatellessaan pyöreää auringonkukkaa runoilija ei tyydy lausumaan kukan nimeä, vaan sanoo: ”ihana”, ”musta” tai ”liikalihava ruusu”.

Järjen suoralta oikolinjalta runous poikkeaa aina epämääräisiin omituisuuksiin korottaen tuon poikkeamisen arvoa kaikkien koulukuntien johdonmukaisella vihalla.

Taiteessa on ollut ikimuistoisista ajoista asti käytössä keino rinnastaa asioita, jotka samanaikaisesti sekä ovat että eivät ole toistensa kaltaisia: kontrastien teoria.

Tämän keinojen rajoihin mahtuvat kaikki koulukunnat, mukaan lukien futuristinen.

Jos kuvataan piirroksen avulla sitä astetta, jonka mukaisesti jokin tietty runoilija antaa itselleen luvan käyttää kontrastin voimaa, saadaan viuhkaa muistuttava kaavakuva, jonka ylintä sälettä voi pitää järjen linjana ja jonka alimpaan säleeseen (keskimmäinen ohittaen) voidaan kirjoittaa vaikkapa seuraava Burljukin säe (esimerkki äärimmäisestä kontrastista):

Minua miellyttää raskaana oleva mies.

Nähtävästi jokaisella vuosisadalla kehkeytyy jokin voima, tuulenkaltaisen, joka yhä itsepintaisemmin estää runoilijoita laulaisemasta suoraan maaliin ja vaatii sen sijaan hienostunutta ballistiikkaa.

Korvatessaan ”kauneuden” ”epämuotoisuudella”, ”merkityksen” ”järjettömyydellä” ja ”suuruuden” ”mitättömyydellä” futuris-

tit antoivat vanhan taiteen taistelun... tuulen kanssa... letargian...
jännittää lihaksensa viimeiseen ponnistukseen. Näin päätyi
kontrastien teorian piinallinen elämä.

Sattumanvarainen nimi ”ympyriäinen reitti”, jonka olen poi-
minut Krutšonyhin vielä julkaisemattomasta runosta, noudattaa
uutta lakia:

Vaunut haltioissaan ympyriäisestä reitistä
(ts. haltioissaan maailmanympäriinnistä).

Maailman ympäri, suoraan kohti luovaa päänäpistoa puhaltaa
letargian tuuli. Sen voima on sama kuin keskikokoisen ihmisen
massa hänen kulkiessaan yhden askeleen sekuntinopeudella.

Maaliin on mahdollista osua ainoastaan ampumalla päinvast-
aiseen suuntaan: ammuksen täytyy lentää molempien pallonpuo-
liskojen ympäri ja väistää kahdesti tuulta, ja silloin, piirrettyään
kahdeksikon maapallon ympäri, se lopuksi tärähtää maaliin:

Karanneet pituuspiirit omaksuvat minun järjettömän eleeni

A. Krutšonyh

Kontrastin luova epiteetti on vaihtunut epiteettiin, joka ei ole
minkään mukainen; päinvastaiseen suuntaan ampuminen vaatii,
että runoa työstettäessä pannaan erityisen tärkeinä teoksen osina
merkille ne sanat, jotka ”eivät sovi mihinkään”. Luovuuden mas-
san vetovoima vetää sattumanvaraisuuden suuntaan:

Raide kimmeltää kuin can-can...

A. Krutšonyh

Siskoja ei tule eikä tarvita!
aatto muuttui uusuneksi
Unaksen pystyvokaaliksi
uudessa ilmastossa me
puhkeamme Djubjavon kukkaan!

A. Krutšonyh

Ensimmäinen säe on mielivaltainen väännös A. Blokin säkeestä ("kevät ei tule, eikä tarvitse"). Yleispätevä "kevät" vaihtuu ensimmäiseen vastaantulijaan, "siskoon".

Runoilija seisoo selin sanaan "kevät" ja laukaisee sanan "sisko"; tuore sana lentää ulos ensimmäinen s-kirjain viheltäen, lentää keskelle sille tuntemattomia äänneitä ja ilmanaloja ja – saatuaan päätökseen maailmanympärikahdeksikkonsa – törmää "kukoistukseen", joka on sen äänneellinen kaksoisolento. Kokonaisuudessaan säkeet luovat äkskevään (x = kevät)...

Igor Terentjev

Suomentanut Siiri Anttila

17 TYHJÄNPÄIVÄISTÄ TYÖKALUA (1919)

Kun ei ole virhettä, ei ole mitään.

Lapset kompuroivat usein; hepä tanssivat verrattomasti. Antiokhos.

Järki pakottaa eri tunteet antamaan periksi toisilleen ja ratkaisee näin kaikki kysymykset äänten enemmistöstä, mutta silloin kun tämä alkaa kuvottaa, ulospääsyn tarjoavat korvan vapaa tahto (runous) ja silmän vapaa tahto (maalaustaide) ja alkaa taide, jossa kaikilla mahdollisilla ristiriidoilla on kunnia-asema:

kostu kalpea vainaja
vehreydessä syömäkelpoinen ja haiseva!

Kuka voi epäillä, etteivätkö järjettömyys, hölynpöly ja silkka ihme olisi seurausta luovasta työstä!

Mutta ei ole niin helppoa huijata itseään ja lisätä virheiden mahdollisuutta: taiteilijan vallassa ovat ainoastaan mekaaniset (eivät ideologiset) keinot, ja tämä taituruus, siis taito tehdä virheitä, tarkoittaakin runoilijan kohdalla: on ajateltava korvalla, ei päällä. Eikö totta!

Äänteen ja ajatuksen vastakohtaa ei runoudessa ole: sana tarkoittaa sitä miltä se kuulostaa.

Faust yritti evankeliumissa korvata ”sanan” ”järjellä”. Tässä on, julkeuden lisäksi, kysymys niille ihmisille ominaisesta tietämättömyydestä, jotka katsovat kieltä kuin lapiota.

Toisaalta, käytännöllinen kieli todella on konstailematon soikko, mutta sen säännöt ovatkin päinvastaiset kuin runouden säännöt. Tässä ne ovat, kerralla iäksi:



Igor Terentjev: "Kolmen idiootin duetto". Lyijykynäpiirros, 1919.

Käytännöllisen kielen lait:

- 1) Samanlaisilta kuulostavilla sanoilla voi olla eri merkitys.
- 2) Erilaisilta kuulostavilla voi olla sama merkitys.
- 3) Millä tahansa sanalla voi olla mikä tahansa merkitys.
- 4) Mikä tahansa sana voi olla kokonaan merkitystä vailla.

Esimerkkejä: 1) Bismarck (koiran nimi) 2) Puolipäivä ja klo 12 päivällä 3) *mama* (tarkoittaa gruusiaksi *papa*) 4) Mikä tahansa sana, jota puhuja tai kuulija ei tunne.

Runokielen lait:

Samantyyppisiltä kuulostavilla sanoilla on runoudessa sama merkitys.

Esimerkkejä: *gorod*⁶ (kaupunki) – *gordy* (ylväs), *goršok* (potta) – *geršuny* (Geršuni, sukunimi), *zapah* (haju) – *papaha* (kasakkalakki), *tvortšestvo* (luomistyö) – *tvorog* (rahka).

Puškinin Tatjana puhui aluksi omasta rakkauden tunteestaan näin:

*Mne tošno milaja moja
Ja plakat, ja rydat gotova*

...paha olla / ja ikävä on kerrassaan:
ma valmis olen itkemähän⁷

ja romaanin lopussa, puhuessaan samasta asiasta, hän toistaa samalta kuulostavan ajatuksen lemmensairaudesta:

vsju etu vetoš maskarada

tää katku maskeradien

(Ystäväni vakuutti minulle, että kun hän on rakastunut, häntä aina vähän oksettaa.)

Jos kuuntelee tarkasti sanoja: *geni* (nero), *sneg* (lumi), *nega* (yltäkylläisyys), *postojanstvo* (pysyvyys), *privole* (vapaus), *len* (laiskuus), *vdohnovenie* (innoitus, inspiraatio)... siis sanoja, jotka huudahdetaan, kun halutaan luonnehtia ”Jevgenin” ”tunnelmaa”, käy päivänselväksi, että ne on saanut aikaan äänteellinen hypnoosi: Jevgeni Onegin, Tatjana, Olga, Lenski!

Samalla tavoin ovat rakentuneet myös venäläiset arvoitukset:

Vseh odevaju, sama golaja – igolka.

(Kaikki puen, itse olen alasti – neula.)

Tšorny kon prygaet v ogon – kotšerga.

(Musta hevonen hyppää tuleen – hiilihanko.)

Aavistaessaan äänteellisuuden merkityksen runoudessa ovat monet asian harrastajat työskennelleet kootakseen Puškinin, Tjutševin jne. tuotannon loppusoinnuista hakuteoksen. He eivät ole ymmärtäneet, että voisivat luoda sanakirjan, joka ei sisällä ainoastaan riimejä, vaan ylipäätään kaikki sanat, jotka runoilijan tuotannossa tavataan:

(Jevg. Oneg. Luku I, s. XIX)

*vse te že-lvy, inyja devy,
smenit, ne zamenili vas...*

ma pelkään, että toiset naiset
on sijallenne tulleet

Ja edelleen runoilija, jonka kuulokuvittelua kiehtoo sana **lvy**⁸ (leijonat), ärjyy ja murisee: *uzrjuli russkoi Terpsihory...* (Ja Terpsikhoren huntu-vanne), *ustremiv razotšarovannyi lornet...*

(Kun kiikarin luon katsomoon, / niin masentunut varmaan oon),
bez molvo no budu ja zevat... (Kai haukotellen aattelen)

Ja samalla kun esitetään tämä ”profaani leijona”, koko kahdeskymmenes säkeistö kuvaa eläintarhaa, jossa ballerina Istomina, sanojen *parter...kipit* (permanto...kiehuu) jälkeen väistämättä muuttuu pantteriksi:

*I vdrug pryžok, i vdrug letit...
I bystroj nožkoi nožku bet*

niin kevyt oli hypyn lento
ja jalka jalkaa iskee, lyö

Eikä siinä kaikki: yksittäiset kirjaimet – eivät vain sanat – kertovat runoilijasta avoimemmin kuin mikään biografia. Puškinin b-kirjain:

Ja byl ot balov bez uma

Myös minut ennen hurmaannuksiin
sai ilo, humu baalien

Ensimmäinen luku on ahdettu täyteen sanaa *blitat* (loistaa): *obožatel* (ihailija), *bogini* (jumalattaret), *balet* (baletti), *bokalov* (pikareiden), *bobrovny* (majavannahkainen), *bolivar* (bolivar), *hlebnik* (leipuri), *v bumažnom kolpake* (paperihatussa) – koko Pietarin tanssiaisten ”buumi”,

*gde, možet byt, rodylis vy
Ili blitali moi tšitatel...*

laps ehkä saman seudun on
kuin sinäkin: hän auringon
ens kertaa näki...

Minä en väitä, että **uzrjuli**⁹ tarkoittaa leijonan sierainta – ehkäpä se on räkää... mutta tämän sanan lausumiseen liittyvä paatos, joka on lähes kaikilla lausujilla samanlainen, todistaa arvauksen oikeaksi: ylväs eläin katsoo, pullistaen sieraimiaan.

Runouden sanakirjan (joka voi ulkonäöltään olla samanlainen kuin tiedeakatemian julkaisema käytännöllinen sanakirja) kokonaisuus on luovaa työtä, ts. ei suositella kuuroille.

Se ei ole avain runouteen: se on tiirikka, sillä kaikki kauneus on sisään murtautumisen kauneutta. Tässä kirjassa, kun siis puhutaan *17 tyhjänpäiväisestä työkalusta*, minä annan lyhyen kuvauksen luovuuden kiemuroista.

Kukaan, joka tuntee runokielen lain, ei epäile, etteikö jokainen runoilija olisi ”järjentakainen”.

Tavallisia sanoja käyttäen Puškin muuttaa sanan *vetoš* (lumpu) sanaksi *tošnota* (pahoinvointi), sanan *parter* (permanto) sanaksi *panter* (pantteri) ja luo sellaisia ”järjentakaisia” sanoja kuin *uzrjuli* ja *mokužon*¹⁰ (Jevgeni Onegin luku I, säkeistö XII, 1. säe: *kak rano mog yž on trevožit...*, ”Hän sydämiä vapisutti”) Ja jollei hän olisi tehnyt tätä, ei hän olisi kuollut ainoastaan futuristeille, vaan myös ylipäättään!

Krutšonyhin, Ilja Zdanevitšin ja minun runoni saavat aikaan erikoisen vaikutelman: ne ovat äärimmäisyyteen asti käsittämättömiä!

Ei se mitään: saavat kelvata!

Järjentakainen muuttuu tavalliseksi ja tavallinen järjentakaiseksi. Kaikki maailmassa muuttuu, ja se, mitä me nyt joka minuutti toistelemme tavallisessa puheessa, on kömpelömpää kuin tunkkaisin majakovismi: ”en saa silmiäni irti”, ”vavahduttaa sie-lua” tai ”kännissä kuin käki”, ”siansaksa”, ”antaa piut paut”... Kuka tietää, mitä ovat sellaiset ”piut paut”?

Kaiken tämän on tehnyt aikanaan joku Kamenski, ja se on tullut käyttöön niin pysyvästi siksi, että huono esimerkki tarttuu.

Järjentakaisen runouden vaikutuspiiri kasvaa hitaasti ja sen parempi kaikille!

Meidän runoutemme soveltuu erinomaisesti:

1. Äänen harjoittamiseen.
2. Kielellisten kokeiden materiaaliksi.
3. Keinoksi löytää sattumalta, mekaanisesti tai virheiden kautta (toisin sanoen luovasti) uusia sanoja.
4. Lepopaikaksi uupuneelle älyniekalle. Järjentakainen kieli on aistillista, kuten kaikki sanaton.
5. Keinoksi erottautua rangaistusvangeista.
6. Tiivistetyksi yhteenvedoksi kaikista uusimpien runouden teoreetikkojen ajatuksista.
7. Kielen lannoitteeksi (zaum on kielen mätänemistä, äänneet paras edellytys ajatusten kasvulle.)

Uusi koulukunta on taiteilijalle vain vielä kokeilematta oleva huume. Mutta ei tällaista puheenvuoroa tarvitse pelätä: maan lannoittaminen on luonnollista, juuri lanta on se huume.

Runouden sivistynyt viljely vaatii teorian humusta.

Jokaisen runoilijan täytyy opiskella aina täyteen tietämättömyyteen saakka: uudet löydöt ovat siellä, missä alkaa hölmöily! Rytmi! Rytmi! Rytmi!

Kantotuoli, vanhat vaunut, arabin kilpavaunut ja vielä heksametrinen Pegasos-tamma, joka loikkii jam-biin asti... eivät millään lailla muistuta raitiovaunua.

Liikkumisen väline vaikuttaa paljon runon poljennon luonteeseen.

Eikä kyse ole vain nopeudesta: absoluuttista nopeutta ei ole vielä löydetty. Kyse on pysähtymisestä joka minuutti (raitiovaunu), äkkinäisestä hidastamisesta (lentokone)... kyse on sekuntien tasatahtisuudesta!

Vain proosassa on ollut mahdollinen sellainen huimaava rytmin vaihtelu, jollaista tarjoaa vaikkapa... Ilja Zdanevitš!

Tavujen tasainen tai symmetrinen jakautuminen säkeisiin on jalankulkijan psykologiaa.

Puškinin jambi hypähtelee, totta kai, paremmin kuin symbalistiemme töin tuskin laahattu ”vapaa” runojalka, mutta jambin kuuluisa ”nopeutus” ja ”hidastus” (Andrei Belyi) edustaa nykyisin samanlaista poikamaisuutta, jota ennen oli vielä kuuluisampi ”pilkottu” jambi.

S. Bobrovin ajatukset, jotka ammentavat Božidarin erinomaisesta kirjasta, tuovat parasiittien hengen uuteen runouteen, joka ei lainkaan pyri ”näytteisiin mitallisuudesta”... Kaikki nämä ”kolumpolviset jambiset trokeet”, jotka imeksivät Brjusovin marmorikärpystä, eivät liity asiaan.

Mikä erottaa proosan runoista!

Soinnut?

Ja vyšla замуž, vy dolžny?

väliä ollut, uhrauduin
ja morsiushunnun ylle puin

Jo kuusi vuotta on runous kulkenut pois klassisesta hyrinästä kohti monenlaisia kirjainrakennelmia, jotka perustuvat äänteelliseen kontrastiin.

Kaikki majakovskit, esimerkiksi, haikailevat sanoin *borštš* (borssi) ja *slovotš* (ryökäle)! Siinä teille sointuja!

Riitasoinnut?

Troopit? Ts. yksinkertaisesti asioiden kutsuminen jollakin muulla kuin niiden omilla nimillä. Vanha juttu. Whitman teki runoja pelkästään luettelemalla asioita, ja se oli runoutta ilman yhtäkään epiteettiä, ilman metaforia, ilman halua symbolisointiin peilikaapin ääressä!

Riittää jo! Piru vieköön!

Ottakaa laskun yksiköksi tavun sijaan kokonainen sana, ts. yhteen kirjoitettujen kirjainten sarja, ja silloin kaikki väärinkäsitykset kaikkoavat...

Tässä on hyvin yksinkertainen esimerkki:

1 1 1 1
Tulen neljältä sanoi Maria
1
1. Kahdeksan. 2.
1
Yhdeksän. 1.
1
Kymmenen. 3.

(Tämän saman runon voi lukea myös toisin).

Jokaiseen säkeeseen osuu neljä sekunnin iskua ja jokaiselle sanalle (näin ei ole aina) yksi. Ensimmäisessä säkeessä ei ole taukoa; toisessa säkeessä on yhden iskun tauko alussa ja kaksi lopussa; kolmannessa säkeessä: 0–1, neljännessä: 0–3, sillä tauko edeltävän säkeen lopussa kuulostaa luonnollisesti tauolta seuraavan alussa ja näin liike nopeutuu.

Näin sanat yhdistyvät säkeiksi, jotka runoudessa vastaavat musiikin tahtia.

On myös mahdollista, ettei iskujen määrä säkeissä ole sama (Majakovskilla se on lähes jokaisessa sama): silloin numeroiden suhteet muodostuvat monimutkaisemmiksi, mutta joka tapauksessa sekunniniskujen laki pysyy voimassa.

Monimutkaisempien esimerkkien käsittely seuraa myöhemmin!

Musiikin laskutavasta kehitetty teoria soveltuu moniin runojen yksityiskohtiin.

Kaikki, mitä tässä on sanottu virheistä, taituruudesta, äänneellisydestä, rytmistä ja säkeistä muodostaa perustan tulevalle runouden koulukunnalle, jonka 41° (Tiflis) on jo futurismin seuraajana pannut alulle.

Tämän koulun nimi on TABAK (ts. tabu, värillinen legenda, suosittu huume, ensimmäisen välttämättömyyden kohde ja myrky. Vertaa sanontoihin *tvoe delo **tabak*** ("asiat ovat hullusti", kirjaimellisesti "asiat ovat tupakkaa") ja *ne po nosu **tabak*** ("ei käy laatuun", kirjaimellisesti "tupakkaa ei miellytä nenää").

Futurismi antoi mahdollisuuden improvisaatioon: se vaati lukijalta hyvin paljon, eikä kirjailijalta mitään: rajoitukset, jotka liittyvät ikään ("lapset kirjoittavat paremmin"), järkeen ("mieli puoli on opettaja"), oppineisuuteen ("sivistymättömyys on siunaus") – futuristit kumosivat kaiken! Mutta itseään he eivät vielä kumonneet: näin he seisovat, minäntakaiset ja kaikentakaiset.

Olen Igor Severjanin
Olen Vladimir Majakovski
Olen syljentoimittaja syömäreille (Krutšonyh)
Olen fluidumin presidentti (Terentjev)

ALAS TEKIJÄ!
ON LAUSUTTAVA VIERAS SANA
LAILLISTETTAVA PLAGIAATTI
TABAK.

1.

Poksahtaa täytyy 17 kohdassa
potkaiset yhdessä poksahdaa
toisessa potkaiset muutamassa
poksahdaa muissa

2.

potki ja poksahd

A

mennä vuorell

mennä herall

E

3.

uneTon yö on HUONO

KaikissA suhteissa

SEEPRA hyppelä

menkää opiskelemaan

tässä tehtävä:

Лопнуть должно в 17 мѣстах
 на Лнешь в одном лощет в
 другом напнеШь в нѣсколь-
 ких ^{лохн}ет в других

4.

varoitan
tarpeellisinta on
terve järki
ja mikä tahansa
tyhjänpäiväinen
täytyy kaivaa
KEPPONEN
työkaluilla
niitä on
seitsemäntoista

5.

I

varastaa vieras takki
ja saada siitä sydämenlyönti tai
nauru vailla syytä
se on aivan sama
hae esimerkkejä kaukaa
housut jalassa vierailta
hartioilta
zdanevitš
pilvi housuissa
majakovski
sielun takki nurin runoilija
bolšakov
šokeeraavan mallisessa asussa
krutšonyh
ystävyyden vedenpitävissä housuissa
terentjev

6.

II työkalu

murtaa ja
kyllästää
se tapahtuu seulassa
seuloen
paksukainen hytkyy
hienoisessa jyrssä
kunnes muuttuu
ruudiksi
rahinaksi
tai
kontrahavoittaa
älkää hukatko tervettä järkeä
hae esimerkkejä ympäri
kantavat haapaista seivästä
tappavat eläviä ihmis
krutšonyh
bonza
nabza
zanba
znob
terentjev
ilman otsaa
otsaton
älytön
kobiev hän juuri
outo nimi
paskiainen
sakirov
samaten

7.

III työkalu

nousta ja lähteä ulos kaupungille
TAI
nukahtaa ennen aamiaista

8.

IV työkalu

katuja kulkiessa
kantaa kynää ja
paperia
yhtä sanaa
kavuta ja kirjoittaa ylös
ja sitten kotona lävistää kaikki
millä tahansa kohtisuoralla
näin on katkottu minun hautajaiseni
ja
ylipäättään kaikki kukkivat kepit
krutšonyh
tökkäät jalkaan
pemheää eunukkia
kukkivat kuin haikarat
pölkkyä naurulla
terentjev

6.

П о р У Д и е

Р А З л о м и Т ь И
н А С ы Т и Т ь

Это дѣлается в рѣшетѣ
 гРохоченіем
 толсто во трясетСя
 на мелкія Г Р о Х и
 до превращенія
 в
 порох
 ШорОх

Или

К О Н Т Р а н и Т ²⁵

Не теряйте здраваго смысла
 за примѣрами ходи окОло
 везУт осиновоѣ кол ²⁶
 уБьют живыХ чел
 Крученых

бонЗА ²⁷
 НАбза
 ЗаНба
 эноВ
 тереНтьев
 бѣс лба
 лба бѣЗ
 балбЕс

КобіеВ он же
 чужая фамилія
 сукин сын
 Саркісов
 еще

Ш о Р у д і е

встать И уйТи в город

ИЛИ

ЗаснуТЬ перед завтраком

9.

viides työkalu

Kirjoittaa viikko yhtä soittoa
eikä lukea uudelleen
sitten
hartioilla
kantaa painoon
Tämä on hyvä kun haluat
saada aikaan parhaan kirjasi

10.

kuudes työkalu

Kerätä latojien
virheitä
toistaa vale lukijoille
taitamattomien
kriitikoiden tapaan jotka
halutessaan imitoida
ovat nerokkaan typeriiä
kuten minulle kerran
typerästä sanasta ”koppi”
muodostui latojan virheen
myötä oppi
siis päinvastainen typerykselle
ja enemmän ääliötä muistuttava
tai oikein hyvä hamara

11.

seitsemäs

sisäisesti
jokaista asiaa mietis-
kellä täyteen
omatunnon puhdistumiseen asti
kuukaudessa 1 tai 2 kertaa
varmaan
jokaisessa asunnossa on
jokin huone korvannut
vanhan rukoushuoneen

12.

kahdeksas

juoda viiniä klo 11 JÄLKEEN illalla
YKSINÄISYYDESSÄ
JOLLEI NUKAHDA

13.

yhdeksäs

jakamaton (se olen minä o-
suin sormella taivaaseen
majakovsk.) himo to-
tuttaa vilkkaaseen
keskusteluun itsensä kanssa
antaa kuivan kuuman tuke-
van kohtisuoran
AJATUKSELLE
näin ilmestyi majakovski

14.

X työkalu

unen palaset
soveltuvat
paikoiksi

15.

yhdestoista

huonon kirjallisuuden
lukeminen
opettaa
kuinka löyhähtävät
virtahevot

16.

kahdestoista

UU
delleenkirjoittaa
delleenlukea
delleenvähänkirjoittaa
delleenmuutella
delleenmatkia
delleenponkaista ja paeta

двѣНадцатое

П ЕрепиСаТЬ
ереЧиТать
ЕречеРкиУть
ереСтаВить
ЕреНЯТЬ
еРепрыгнуть и УДРАТЬ

тринадцатое Орудіе

НИКОГДА НЕ

Тся
употребляе

17.

kolmastoista työkalu

EI TULE KOSKAAN
käyttÄÄ

18.

neljästoista

jolleivät toimi 12
työkalua perätysten
täytyy itse keksiä
neljä uutta
yrittää niillä
sEitseMäsTOista
ToImil

Igor Terentjev

Suomentanut Siiri Anttila

TRaktaatti PELKÄSTÄ SÄÄDYTTÖMYYDESTÄ (1920)

1. jae Valitettavasti vain meistä on tullut jo piru ties miten **ÄÄLIÖ**kkäitä!
Alkaa oppilaiden autuuden aika ja aivan kaikkeen syyttömään uhriin.
Me istumme kahvilassa kuin kolme metropoliittaa, kolme paavia, kolme akkaa, kolme hammasta:
Krutšonyh, Zdanevits ja Terentjev!!!
2. jae Tässäpä muutamia sanoja: lakkauttaa, ulostaa, korjata, sääntö, jonninjoutava, hölynpöly, täyttää höyryä¹¹... ja tätä johtopäätöksenä:
Me panemme **MUMMO**jen totuuden paloiksi hikisenä onnesta **FUTURISMIN TAPPARANmuotoiset korkkiRUUVIT**
(alkaen vuodesta miekka ja kirves).¹²
3. jaa ei Ensinnäkin – **ВЭИЯЯИ KIELI** – on kaikkein väkevin ja monimuotoisin: *english*mannit puhuvat yksinomaan sortuneella kielellä (Tiflis = **Šy**filis), *italianolaiset* – happamankeltaisesti koristen kieli ulkona (buona **сѣра**¹³), puolalaiset hampaillaan (*ciekawo przez drzwi patrzeć*¹⁴) ja ranskalaiset – pelkillä huulilla (*Minion!*¹⁵). Venäläinen ei kaihda mitään: **Rykii**, **nIkottelee** ja **JAnkkaa** hienoeleisesti¹⁶. Tästä nousee venäläisten kirosanojen *universaali merkitys*: ylärekisteri! Hitsi viekoon! Ja siltä seisomaltaan syvin kunnioitus **P**:lle: ”**P**utosi **Polvilleen**” (Upaspuu).¹⁷

4. kahjo Sana futurizmi tarkoittaa vieraskielisesti jotakin omaa, mutta meille fytyyri=kuusenfitukka! Oikeampaa on sanoa: höpönlöpön, futuroida, kuperkeikkakyyhkysenä, futurainen... Sanalla sanoen: hakata Eurooppaan ikkunareikä (juuri nämä korkkiruuvit, kirveet, esiäidit, vitsit ja hitsit! Budalyi, huimapäisyys, Buddha ja Jadwiga sekä myöskin puudeli – heti näkee, että näihin sanoihin voi luottaa!)
5. jaaha 41° – on – 40 päivää, 40 yötä, 40 000 veljestä, 40 harakkaa, 40 kaljua, paitaa, kunniattomuus, temppeli ja pistetään vielä yksi ylimääräinen PIIKKI, jahkailematta puolelta toiselle minkään eikä yhtään minkään suhteen eikä mitään sen kaltaista.
6. jne. Kuuntele lisää!

ALKU.

Epätoivo kasvoillani kokoan ajatuksen oksennuksen neljättä kertaa ja työnnän neljä sormeaa kurkkuuni ilmaistakseni alla seuraavan: Herran Jumalan neljännen persoonan – *pelkän säädyttömyyden*, sillä kaikki taide kulkee pitkin vastenmielisiä polkuja ja pohjautuu selänkääntöön! Se on sidottu kiusaukseen, käärmeen puremaan, puraistuun omenapalaan, Eevaan, neitoon, rottaan ja monenlaisiin tunteisiin! Se on aina tyhjää, sakeaa, se tulee huuilta ja puskista! (käsiyöläisten näperrystä)¹⁸

Tästä syystä olen moneen kertaan kehottanut tähtäämään päinvastaiseen suuntaan ja ampumaan suoraan päin istuvaa yleisöä.

Taide on hirveää roskaa, ja on moraalitonta ja äärimmäisen vahingollista nauttia siitä!

”Sylkekää joka päivä taiteen alttarille”, ilmaisi asian Marinetti.

Käärme-kiusaaja, hyvän ja pahan tiedon puussa roikku-
van *peräruiske*letkun kaltaisesti, on paratiisinjälkeisen elämän
ja tuotannon alku ihmisissä. Mutta mikä ihme se onkaan, jo-
ta ylistetään rinnan halvan ja Kaldean oraakkelein: luomus,
luontokappale, luomi – vai kenties ainoastaan – Taganrog¹⁹,
Tugan-Baranovski²⁰, Rabindranath Tagore²¹, rikkihappoa tai
luonnotonta teeskentelyä?

Kaikkein lähimpänä vastausta seisoo **VARAS** – se samainen, joka
kähveltää! Juuri tästä syntyy kauneus! Mitäpä muuta voisi sanoa!
Hyvät herrat, olkaamme rehellisiä... Ei suinkaan ollut sattumaa,
että ihmisistä rehellisintä kutsuttiin Iskariotiksi. Hänessä oli Ju-
malan kipinä ja hän oli hullu kretiini.

Olkaa siis rehellisiä!²²
.
.

Ensimmäistä kertaa joudutte kuuntelemaan tätä *BZYPZY*²³,
ja luulette, että viimeistä! Epäonneksenne tulette huomaamaan,
että tämä on vain harras alku.

Tässäpä teille, ystäväni: sanotaan – **JÄRKI!**? yksi on hy-
vä, toinen parempi – se on sitä itseään!!! 1700-luku: Voltaire,
Montesquieu, Rousseau, Pietari Suuren murjaani²⁴ ja Rafalovits²⁵.
Järkeilijöiden sukupolvi.

He kirjoittivat ahkerasti ja paljon: järkipeliä, niin sanotusti,
leikki piti leivässä, jo vain!!!

Suuren muutoksen heidän arkeensa tuotti vihreästä persialai-
sesta lasista tehty kerosiinilamppu.

Terävästi hahmoteltu tajunnan kehä ja pelosta turvonnut
kurssilaisneitokainen huoneen syvyyksissä Kantin rajatun asut-
tamisoikeuden sisällä.²⁶

Heprealaisen raamatullisuuden kukoistus koko 1800-luvun ajan seitsenpolvisena tammipuisen puhvetin ympärillä Serafim Sarovilaisen²⁷ vastaanotolla. . . . pirukaan ei ota selvää! Dekadentit, intuiitit, Vladimir Solovjov, Andrei Belyi ja Bljumental-Tamarin²⁸ olivat ensimmäisiä järjettömiä: heidän hommansa oli keppostella kainalosauvoilla ja kopistella pianon koskettimilla. Nämä akrobaatit (hyppivät katoilla) joukolla Freudin ja ensimmäisten futuristien (myöskin järjettömiä) kanssa. Kaikki he piiloutuivat klosettiin rukoilemaan Jumalaansa aavistaessaan meidän sympaattisen ilmestymisemme.

Edessä seisovat jäykistyneinä: Majakovski, Hlebnikov ja Kamenski! . . . Jossain siellä, missä pippuri kasvaa, on Brjusovin Valeri blokissa Blokin kanssa tai ilman Blokia. . . Koko muu joukko lauleskelee tšastuškaa omenasta ”Eh, omena, mihin sinä pyörit!”. Minuutti toisensa jälkeen kantautuu voimistuvan röyhtäilyn ääniä kuin tykinlaukauksia.

Jumala, joka selvisi yli Vasili Rozanovista, on tietenkin puhdasverinen juutalainen – **BarUKH**²⁹ – moniavioinen, rikas ja joutui vanhoilla päivillään pankkiiriksi, tuli ajatelleeksi neljänkymmenen yhden asteen mahdollista tuottavuutta, kun uutta koraalia alettiin laulaa.

I I I I I I I I

Eikä yksikään minun Tavarataloistani palanut tuhkaksi!

(Krutšonyh).

Tätä nykyä markkinoilla ei ole järkeä, ei järjettömyyttä myöskään, vaan pelkästään –

BZYPZY.

Maailmanhistorian kolmas nide.

Katsokaa: tässä teille runoilijoiden vimmattua epätoivoa: vaikka kirjoittaisi mitä tahansa – syntyy paperille naistentauti! Ranskalainen vaikutus meidän kirjallisuuteemme päättyi siihen, minkä voi muotoilla yhdellä sanalla: pelletristiikka! Kuzmin, jota piinaavat turhantärkeät TYPYKÄT, uikuttaa: ”niin kalpea käsi”!

A. Blokin suoliston toimintaa rauhoittavan kuoleamisen on havaittu ilmenevän lumisena vaippana, kuusina, jotka on kohotettu taivasta kohti kuin ristit, kaikkina näinä utuisina leijailevina neulasina ja **hiutaleina**.

Majakovski rehentelee: ”sielussani harmaata ei hiukkaakaan”, mutta se johtuu vain siitä, että kynitty lihava salvukukko kantaa lämmintä ruokaa ”lautasella” kera ”satakielillä ja rakkaudella” höystetyn kastikkeen.

Kaikilla on kaihoisa kaihi.

Mikään ei voi olla toisin: puolipäivän maissa kurtisaanien kanssa tehtyjen ryyppyreissujen jälkeen, joiden lomassa taide virtasi muutaman tuhannen vuoden ajan; jälkeen sormillaan keppakkoa puristavien Johannes Kastajain; jälkeen Jurkunovien³⁰ ja Dorianien, hienostuneiden karpäsen kakan kokoisten pikkupoi-
kien, maan matosten, Kuzekin ja Kuzminien jälkeen – me puhumme puhtaasta kylmästä vedestä! NOUSKAA, NOUSKAA! Ja hellänä väristen koko pituudeltaan ojentautuu eteemme vaaleahko kirjallisuus seisten emaloidussa kalossissa: me toteutimme naisten devalvaation.

MINUN RUNOUTENI

Kukoista huoran tytär!

Kuiva riuku, kohtisuora vailla suihkulähdettä, on uusi yleispätevän komposition akseli – terävä – **SIELUN NUOLENKÄRKI!**

Tämä on tarkoitettu meidän käyttöömmä tuhanneksi vuosisadaksi taiteiden ja kaiken muun eteen tulevan johtamiseksi.

Me puhdistamme tunnollisesti kaikki runouden sanat karboolivedellä ja denaturoimme.

Maankuulu edistysaskeleemme on etenkin murskaava isku hampaisiin ja melkein ilman kipua.

Minkä tähden ja mitä tarkoittaa **BZYPYZY**.

Ensinnäkin se on tosi tyhmää: oikeastaan: mitä onkaan ”bzy-pyzy”? Ja toisekseen se on pelkkää moskaa: ”BZY”, ja sitten vielä joku ”PYZY”.

Kokonaisuudessaan tämä sana voi tarkoittaa jokapäiväistä leipää, kunniallista työtä tai jotain ystävyuden kaltaista.

OPPI FAKTAsta.

Filosofit tekivät lopun viisaudesta.

Platon, Sokrates ja Kant toimivat tärkeimpinä arkunkantajina. Kantin kävynmuotoisessa päässä viisaus lakkasi olemasta. Hänen luotaan suuntasivat tuonpuoleiseen ”olevat sellaisenaan” yhdessä puhki kulutettujen symbolien, aatteiden ja muun joutavanpäiväisen hölynpölyn kanssa, kun taas tälle puolelle kauttaaltaan jäi pelkkiä hämääriä käsityksiä. Jok’ikinen idiootti **GNOSEologin TOMPELI** alkoi tarkastella itseään kuin hameen helmojen alta, istuskellen paisuttelemassa ”tiedon teoriaa” aina peräpukamien korkeudelle asti.

Eikä hamekankaiden alta mitään sitten löytynytkään: sen saivat kauhistuneina selville Weininger ja Nietzsche. Minne sormesi ikinä työnätkään, joka puolelta löytyy pelkkiä käsityksiä ja mielteitä, eikä mitään muuta! Kiihkeästi, mutta ilman rahaa, himoittu ”oleva sellaisenaan”, ”perusolemus” valui pitkin poskia:

meidän runoilijamme näkivät hänet Mona Lisassa, Monna Vannassa, Donna Annassa, pyhässä, potenssissa N, nuorissa, kuussa, kaikessa naispuolisessa muussa, muusissa, sumuisessa sitä supistaen ja jyuystäen, nämä heleät nuorukaiset löysivät oman juttunsa – ”new!” – alastomuudesta, ”N”:ssä aistivat ”ikuisen naiseuden” virran ja lopulta tulivat järjettömän väsyneiksi!

Kaikkiin asioihin ja vatsastapuhujiin kohdistunut epäily herätti maailmansodan ja trevoluution.

Esiin työnty **FAKTA!!!**

Vailla mitään mieltä, hyödytön, vihainen, ei minkäänlainen, epämukava, simppei, kielikello **ALASTON fakta!**

Ja se pysyy niin kauan kuin te vielä annatte arvoa mille tahansa kauniille tai hyvälle.

Se ei kuihdu ennen kuin te minkä tahansa äänen soidessa värisette nautinnosta.

Lakia ei ole vielä täytetty: silloin kun ajatuksesi kehittyi kaikkien sääntöjen mukaan ja saavuttaa ”maailman arvoituksen”, jota et kykene ratkaisemaan etkä heittämään mielestäsi – tässä sinulle sääntö: älä **AJATTELE**, vaan ratkaise ”kirottu kysymys” niin kuin haluat ja kaikki tulee olemaan kerrassaan niin kuin pitääkin.

Maailman ymmärtäminen tapahtuu mahassa, ei päässä! Ruuansulatus vastaa kaikkiin ongelmiin täydellisesti.

Kaalinkerien yli kattoja pitkin

Lentää minun joutsensieluni

Naftaliininen!!!

Tässä runossa venäläisen futuristin pako **NAISELTA?** saavuttaa tuskastuttavan, juutalaisvainoja muistuttavan merkityksen: rikki revittyjen tyynyjen joutsenenuntuva, nurin käänne Tyt hapankaa-lisammiot, ahtaan korttelin rikki riuhdotut katot ja naftaliiniksi muuttunut sokeri.

НЕБА! Мы совершенно довольны устройством міра и если в системѣ Юпитера есть свой Бог, который явится судить нашего,—одни только мы трое: Зданевич, Крученых и Теерентьев,—не перебѣжим к

тому, а сядем с этим **В Четверой**

на скамью подсудимых как соучастники всего натворен-

наго... **И здѣсь, и наверху и в предисловіи!!!**

Прогонят?!—создадим еще один мір—только и всего

Наши запасы неисчерпаемы! Никаких лѣстничных восхожденій не признаем! Все дѣлается по шучьему велѣнію! Прогресс для 41° предмет насмѣшки и очередное удовольствіе! Ни каких усовершенствованій! **кромѣ ерундовых!**

Ни в какой степени мы не теософы, не индусы, не юги, не Штейнеры! Наше безкорыстіе никогда не стремится къ положительному остатку от всякаго дѣленія! Пополам—так пополам, нѣтри—так нѣтри! Без кисточки!

Не признаем періодических дробей культуры и символических цифер на блѣдном челѣ учителя! Совершенство окружает нас спереди, сзади и сбоков! Мы не видим разницы жить в планѣ Закавказья или в планѣ —Зауми, мір Астральный ничѣм не выше обыкновенной Австраліи или Австро-Венгріи....

А много путешествовать—значит быть **оахуаи царя небеснаго.**

Сорок раз еще будет изобре́тен огонь и луна
у́дет на трех дельфинах.

Останется прево-
сходный вздор, который **несем** мы

**К
А
К**
**З
на
м
ен
А!**

Вмѣстѣ с кожей того мѣста, на котором стоит этот
вѣкъ, тянется человѣчество къ социальной власти худож-
ника!²² Это очень интересно!

Вы знаете историческую смѣну сословій:

1. *Жрецы*—полнота власти над людьми, над
небом и всюду. Настоящее изображеніе этого жреца в
литературу не попало. Это не Моисей, не египетскій
авгур, должно быть заегипетскій. Нам извѣстен уже вы-
рождающійся тип, заисмивающій перед божеством и
наполовину.

2. *Полководцы*—„восточный деспот“, кото-

Ankaraa veren haureutta Kristuksen kanssa siipeis suojassa!

Ihastuttava juutalaisnainen, *verimakkara*, suolistetaan kuin kultaisia munia kantava kana ja juutalaisten sukupuuttoon kuolemattomuuden salaisuus löytyy: lapset!

Pian kaikki miehinen siemen, jonka tätä nykyä ovat ostaneet fabriikit tuottaakseen spermiinia, valuu Esterin kohtuun ainoana tavoitteenaan lapsensyntyys.

Miehet menettävät järkensä himosta saada lapsi Rebekasta!

Ranskalaiset korot menettävät viimeisenkin pikantin korostuksensa amarin aluspöksyjen mukana.

Kaikessa tyhjyydessään **ALASTON FAKTA** hahmottuu roiskeissaan heränneen bzyyzyn autuaassa löyhkässä.

Kaksoiskielto: Vasili Rozanov pani merkille juutalaisten MI-KVEN: rituaalisesti puhdistava kylpy on kaikkein häveliäin asia, joskin samaan aikaan Jehova itse on myös mikve. Häpeän jumalallistamista ja jumalallisen häpäisemistä, kun kaikki, kaikesta huolimatta, jää omalle paikalleen: siinäpä giljotiini itselleen kuolemalle!

Ja mitä siitä, vaikka kiinnostus vähän herääkin, tähän pitää vastata ehdottomasti:

MITEN tapahtui Maailman luominen.

Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa kuvataan tarkasti yllättyneen luojan jokailtainen huuto: ”Hyvä! Oikein hyvä!”. Hän oli yllätyksestä **poissa tolaltaan!**

Maailma, joka tuli uutuutena itselleen Herralle Jumalalle, luotiin tietenkin **umpimähkään!**

Tähän kätkeytyy maailmanrakenteen salaisuus! Sekä syy siihen, että kaikki kävi osapuilleen onnellisesti!

Nyt, kun **totuus** on **HAKATTU PALASIKSI**, yrittäkää harjoittaa taidetta kirjailijat, te, jotka pakenette häpeäänne – tempeliin!

FAKTAn isku ajatukseen johtaa kouristuksenomaisiin puristuksiin aivojen pehmeässä kudoksessa!

Juuri siksi runoilijan jokainen sana törröttää keskellä katua häpeällisesti kuin **KOIRAN KIIMA** kahvilan vieressä.

Taiteilija ei ole mikään fakiiri, eikä kondiittori! Olkoon tämä teille merkiksi, että pystyisitte erottamaan: missä fakta ja missä efekti tai konvehti!

Löytänette tästä yhtäläisyyksiä niin itseään piiskaavien hlystien, kuohittujen skoptsien³¹ kuin venäjän kansan juridisen turpavärkinkin kanssa.

Äkkipikainen pystynenä ja lerppuva varsiselleri.

Vaan emme me ole skoptseja, koska leikkelemme vain sellaista, mikä voi kasvaa takaisin. Meille ei ole olemassa mitään tämän kaltaista: juomattomuus, syömättömyys ikuisia nesteensiirottoja varten tyhjistä **TAIVAAN** laidat kukkuroilleen. Olemme täydellisen tyytyväisiä maailman rakenteeseen ja, jos Jupiterin systeemissä on oma Jumalansa, joka ilmestyy tuomitsemaan meidän omaamme, ainoastaan me kolme – Zdanevitš, Krutšonyh ja Terentjev – emme pakene sen toisen tykö, vaan istuudumme oman Jumalamme kanssa **NELJÄSTÄÄN** syytettyjen penkille kuin osasylliset kaikkeen aikaansaatuun, luotuun ja tapahtuneeseen...

TÄÄLLÄ JA YLHÄÄLLÄ JA HelvetiSSÄ!!!

Ajavatko pois?! – luomme vielä yhden maailman. Siinä kaikki.

Meidän varastomme ovat ehtymättömät! Minkäänlaisia valanvaihdoksia perintöjärjestyksien mukaan emme tunnusta! Kaikki, mikä tapahtuu, tapahtuu itsestään kuin taikaiskusta! Edistys on 41°:lle naurun aihe ja tavanomainen nautinto! Ei parannuksille! **Paitsi turhanpäiväisille!**

Me emme millään tasolla ole teosofeja, emme hinduja, emme joogeja, emmekä steinereitä! Pyyteettöminä emme pyri positiiiviseen jännökseen milloinkaan missään jaossa! Jos kerran pan-

рый в свою очередь, утрачивая гипнотическую возможность повелѣвать и командывать, обращается всецѣло к коммерческой дѣятельности, чтобы на третьей ступени безвластія изобразить —

3. *Буржуя* — капиталиста — миллионера — дѣльца а — затѣм промотатель, мѣщанин, голыш, чиновник, ремесленник и на пятой ступени —

4. *Пролетарій* — нѣтъ власти в Богѣ, в людях, в деньгах — остался труд, возможность механических движеній для пропитанія и самоистребленія. Пролетарій выходит вон из своего сословія только путем болѣзни, когда исчезает послѣдняя власть — у предпослѣдняго человѣка: трудиться и насиловать! И вот тут то полнѣйшее ничтожество, во всѣ вѣка терпимый лишь как предмет удовольствія, человѣкъ лишенный всякаго подобія власти

безбожник,
и дурачок,
провоцатор, нищій
и дѣлатель —

5. *Художникъ* — берет ружье, напяливает большіе сапоги, надѣвает первую попавшуюся корону, запихивает въ карманы золото, а в рот пирожок и отправляется на первое засѣданіе міроваго парламента... **Это кот в сапогах!** Будущій правитель земли!

А вот сказка специально для поэтов: Дерево познанія Добра и Зла было точно таким же и по виду и по вкусу плодов, как всѣ остальные деревья райскаго сада. Ёсть яблоки именно

этого дерева
стало грѣхом **только послѣ запрещенія!**

Это Ф окус: запрещены были, собственно говоря, не райскія яблока, а исключительное пристрастіе к тому или иному дереву.

Это **священная провокація,** подобная тому, как мы говорим— не пишите стихов со смыслом,—худо будет, **УМРЕТЕ!**

И дѣйствительно умирают, потому что думают, что со смыслом не то же самое, что без смысла!

БЛАГОСЛОВЛЯЮ
ВСЕЛЕЖСКИМ

кукишОм.

naan puoliksi – niin antaa mennä, kolmeen osaan – niin sitten kolmeen! Ilman nyrkinheristelyä!

Me emme tunnusta kulttuurin jaksollisia järjestelmiä ja symbolisia lukuja opettajan kalpealla otsalla! Täydellisyys ympäröi meitä edestä, takaa ja sivuilta! Me emme näe eroa elämässä Kaukaasian ulottuvuudessa tai Järjentakaisessa, Astraali ei ole sen korkeammalla kuin Australiakaan tai Itävalta-Unkari...

Ja matkustella paljon tarkoittaa – olla *Taiivaallisen Kuninkaan tomppeli*.

Vielä neljäkymmentä kertaa keksitään tuli ja kuu lentää pois kolmella delfiinillä...

Jää vain suurenmoinen pötypuhe, jota me **hulmuttelemme KUIN LIPPUA!!**

Yhdessä sen paksunahkaisen paikan kanssa, mistä tämä vuosisata on revitty, Ihmiskunta kulkee kohti taiteilijan sosiaalista valtaa! Se on todella mielenkiintoista!

Te tunnette säätyjen historiallisen vaihtelun:

1. *Uhripapit* – täydellinen valta kaikista ihmisistä, taivaan päällä ja kaikkialla. Kirjallisuudessa ei esiinny uhripapin tosiasiallista kuvausta. Se ei ole Mooses, ei egyptiläinen merkkienselittäjä auguuri, sen täytyy olla jotain egyptintakaista. Me tunnemme jo rappeutuneen tyyppin, joka liehittelee jumalia ja puoliksi –
2. *Sotapäällikkö* – ”itämainen despootti”, joka menettäessään hypnoottisen mahdollisuutensa käskeä ja komentaa suuntautuu omalta osaltaan kokonaan kaupalliseen toimintaan ilmentyäkseen vallattomuuden kolmannella tasolla –
3. *Porvari* – kapitalisti – miljonääri – keinotteleva liikemies ja – sittemmin tuhleri, poroporvari, nakupelle, virkamies, käsi-työläinen ja viidennellä tasolla –

4. *Proletaari* – ei valtaa Jumalassa, ihmisissä, rahassa – jäljelle jää työ, mekaanisten liikesarjojen mahdollisuus itsensä ravitsemiseksi ja tuhoamiseksi. Proletaari jättää säätynsä vain sairauden perusteella, kun katoaa viimeinenkin valta – toiseksi viimeiseltä ihmiseltä: tehdä työtä ja väkivaltaa! Ja silloin täydellisin mitättömyys, jota vuosisatojen ajan on jaksettu katsoa vain nautinnon lähteenä, ihminen, jolla ei ole minkäänlaista valtaa JUMALATON, IDIOOTTI, PROVOKAATTORI, KÖYHÄ JA LAISKURI –
5. *Taiteilija* – ottaa esille aseensa, hyppää suuriin saappaisiin, nostaa päähänsä ensimmäisen käsiinsä saamansa kruunun, tunkee taskuunsa kultaa ja suuhun piirakan ja lähtee maailman parlamentin ensimmäiseen istuntoon... **HÄN ON SAAPASJALKAKISSA!** Maailman tuleva hallitsija!

Sitten seuraa tarina erityisesti runoilijoille: Hyvän ja pahan tiedon puu oli ulkomuodoltaan ja sen hedelmät maultaan aivan samanlaisia kuin kaikki muutkin paratiisin tarhan puut. Omenoiden syönti nimenomaan tästä puusta tuli synniksi **VASTA KIELLON JÄLKEEN!**

Siinäpä **TAIKATEMPPU**; kiellettyjä, niin sanotusti, eivät oleetkaan paratiisin omenat, vaan poikkeuksellisen kova himo yhtä jos toistakin puuta kohtaan.

Se oli **PYHÄ PROVOKAATIO** ja sukua sille, kuten meillä päin puhutaan – ei saa kirjoittaa runoja, joilla on merkitys, järki ja mieli – siitä seuraa pahaa, te **KUOLETTE!**

Ja sitä todellakin kuollaan, koska ajatellaan, ettei merkityksen kanssa ole sama asia kuin ilman merkitystä!

**SIUNAANTEITÄ
KANSAINVÄLISELLÄ
SORMIMERKILLÄ.**

Terentjev.

Suomentanut Riku Toivola

NITŠEVOKIT

Nitševokit (ei-mitkät, sanasta *nitsego* – ei mitään), oli yksi niistä useista pienistä avantgarde-ryhmistä, joita syntyi Moskovassa 1920-luvun alussa. Donin Rostovista kotoisin ollut ryhmän johtohahmo Rjurik Rok sekä Boris Zemenkov tutustuivat Moskovassa vuonna 1919 työskennellessään Runoilijaliiton puhemiehistössä. He kehittivät nitševokien olemusta yhdessä Jelena Nikolajevan ja Aetsi Ranovin kanssa. Aikomuksiin kuului taiteen tuhoaminen ja sellaisen tilan saavuttaminen, jota ryhmä kutsui termillä Nitševotšestvo. Yhteistyö jäi aluksi lyhyeksi Rokin muutettua takaisin Rostoviin ja Zemenkovin liityttyä ekspressionisteihin. Rostovissa aktiivisia olivat tuolloin Susanna Mar, Oleg Erberg, Devis Dumanski ja Vladimir Filov. Samoihin aikoihin laadittiin ja allekirjoitettiin myös *Asetus runouden Nitševokeista*. Vuoden 1921 alussa suurin osa nitševokeista muutti Moskovaan. Saman vuoden aikana he järjestivät noin 30 esiintymistä tai runoiltaa, joissa luettiin manifesteja, asetuksia ja runoja.

Ryhmän ensimmäinen kokoelma *Vam. Ot Nitševokov Tštenie* ("Teille. Nitševokien lukemisto") julkaistiin Moskovassa kesällä 1920. Tämä 21-sivuinen teos alkaa ryhmän manifestilla ja sisältää Ranovin, Rokin ja Lazar Suharebskin runoja. Manifestissa vietetään edeltäneen runouden hautajaisia, mikä kuvastaa samaa retoriikkaa jota jo futuristit käyttivät aikoinaan. Mitään konkreettista ohjelmajulistusta manifesti ei sisällä, vaan se osoittaa lähinnä ristiriidan ryhmän toiminnassa: kokoelman runot eivät edusta mitään uutta tai osoita syytä, miksi edeltävä runous oli-

si tuhottava. Tarkoitus lienee ollutkin vain herättää huomiota runoilijapiireissä. Oleellista manifestissa on avaus ja tunnustus imaginisteja kohtaan: nitševokit kutsuvat ihailemansa imaginistit mukaan toimintaansa, mutta nämä eivät vastanneet kutsuun allekirjoittaa ryhmän manifestia.

Mielenkiintoisempana ryhmän antina voidaan pitää julkaisua *Sobatsi Jaštšik* ("Koiralaatikko", 1921). Se ei sisällä lainkaan runoutta vaan kokoelman erilaisia uhmakkaita asetuksia ja julistuksia runoudesta ja taiteesta, jotka parodioivat vallankumouksen synnyttämää uutta kieltä. Nitševokit esimerkiksi toimivat oman *Tvornitsbjuronsa* (Luomistoimisto) kautta, heillä oli Presidiumi pääsihteerineen sekä Nitševokien Vallankumouksellinen Tribunaali. Teksteissään he vaativat muun muassa nitševokien diktatuuria taiteessa ja taiteen erottamista valtiosta, jota tosin imaginistit olivat vaatineet jo aiemmin ja sitä ennen futuristit. Muutoinkin nitševokeja on luonnehdittu jälki-imaginistiseksi suuntaukseksi. *Sobatsi Jaštšik* vastanee teatraalisuudessaan parhaiten nitševokien ideologiaa, joka rakentui ajatukselle hävittää taide erillisenä esteettisenä ilmiönä ja levittää se elämän jokaiselle osa-alueelle. Tätä ajatusta kehittäli erityisesti Boris Zemenkov. Vaikka hän liittyikin ekspressionisteihin, esiintyi hän nitševokien kanssa runoilloissa ja anoi ryhmän jäsenyyttä jo huhtikuussa 1921. Nitševokien tunnuslause "Taiteen kuolema sen ohentamisen kautta" oli Zemenkovin muotoilema.

Sobatsi Jaštšik sisältää myös yllä mainitun *Asetuksen Runouden Nitševokeista*, jossa määritellään ryhmän suhdetta runouteen. Siinä kuvaillaan miten runous hävitetään "ohentamalla muoto, mitta, rytmi, soinnuttaminen ja loppusoinnut", mutta silti samalla ristiriitaisesti myönnetään imaginismi "osittaisena metodina". *Asetus* sisältää myös ryhmän tunnetuksi tulleet iskulauseet: "Mitään älkää kirjoittako! Mitään älkää lukeko! Mitään älkää puhuko! Mitään älkää julkaisko!" Nitševokien ideologiassa on muistumia muista ajan uusista suuntauksista, kuten konstruktivi-

vismista, mutta myös läntisestä Dadasta, johon ryhmä itse tunnustaa nojaavansa: ”Venäjän Nitševokit – Lännen Dada”.

Kaiken kaikkiaan ryhmän toiminta jäi suppeaksi ja rajoittui vuosiin 1919–1923. Suurin osa asetusten allekirjoittaneista ei julkaissut lainkaan runoutta. Avantgarderyhmien toimintaan oli jo totuttu, eikä Nitševokienkaan uhittelua otettu kovin vakavasti. Toisaalta ei ole tietoa kuinka tosissaan he itse olivat toiminnassaan. Runoilijoina eniten huomiota herättivät Rjurik Rok ja imaginisteihin siirtynyt Susanna Mar.

Elisa Harvala ja Miro Järnefelt

NITŠEVOKIEN MANIFESTI (1920)

Valittaen leviävät ilmassa vaskisten kuolinkellojen lyönnit; hiljalleen kajahtelee lohduttoman soiton saattelemana pitkin Elämän tietä, on peittynyt pölyyn ja orjantappuroihin synkkä kuoleman katafalkki, jonka päällä makaa kuiva, kuihtunut ja kellertynyt runouden ruumis, luovutettu leipäkorttia vastaan, häthätää kyhätyssä aikakausien arkussa. Jäljessä laahustavat, kompuroivat, ääneti kyneleitäni niellen harmaantuneet ukot, runouden veteraanit ja invalidit, hoiperrellen kalkkeutuneilla, tutisevilla ja heikentyneillä raajoillaan, viimeisinä haparoivat uskaliaista uskaliaimmat kuolleen runouden kaiken maailman ryhmät, joukot, kuppikunnat: futuristit, imaginitit, ekspressionistit.

Ja etäältä seuraamme ainoastaan me, nitševokit, halvauksen diagnoosin tekijät, todeten matemaattisella tarkkuudella kuolehtavan lopun.

Oi, suuri runoilija, jättiläinen ja titaani, kunniaakkaiden armeijan viimeinen soturi, Vadim Šeršenevitš, iloitse ja välitä ilosi eteenpäin ystävällesi, suuresti kunnioitetun *Magdalinan* kirjoittajalle, Mariengofille, sipise Jeseninin korvaan, ettei sinun eikä jälkeläistesi tarvitse kokea samaa kohtaloa:

Vadim Šeršenevitš kasvottoman ihmisjoukon edellä
Työntää, kuin atleetti, pääni sadan puudan punnusta

Teille jotka kirjoititte runokokoelman *Me*, me ojennamme teille manifestimme.

Lukekaa ja allekirjoittakaa*)

Vasta kaivetun haudan äärellä ryhtyy työhön synkkä kuoleman saattue, ja kaikuen ja kumisten iskeytyvät saviset kokkareet aikakausien arkun haapaiselle kannelle. Kaikkeus imee itseensä ääniä

ahnehtien, mutta auringon antama Elämä valaa elvyttäviä säteitä avaruuden suurenmoiseen moniulotteisuuteen.

Nitševokien presidiumin puolesta: *M. Agababov*
A. Ranov
L. Suharebski

*) P.S. Allekirjoitukset kerätään osoitteessa
Malyi Afanasjevski -kuja 2 as. 18, klo 15–17.

Suomentaneet Elisa Harvala ja Miro Järnefelt

ASETUS RUNOUDEN NITŠEVOKEISTA (1920–21)

Vallankumouksen Hengen nimissä ilmoitamme:

1. Vuoden 1920 elokuusta alkaen kaikenlainen runous, mistä ei välity sen luojaan yksilöllistä näkemystä, mikä ei määrittele erityistä, ainoastaan subjektille ominaista maailmankatsomusta ja -käsitystä, mikä ei operoi ilmiöiden ja asioiden, kuten tarkasteltavan objektin tai sanan, sen hetkiselällä sisäisellä ajatuksella (merkitys – ei mitään myöskään materian näkökulmasta)

MITÄTÖIDÄÄN.

2. Henkilöt, jotka tavataan levittämästä runouden mitätöityjä piirteitä tai väärentämästä Nitsrunoutta (Nitševokilaista Runoutta), joutuvat Nitševokien Vallankumouksellisen Tribunaalin tuomioistuimen eteen, jossa istuvat Boris Zemenkov, Rjurik Rok ja Sergei Sadikov.
3. On tullut aika puhdistaa runous perinteisestä ja alkeellisenrunollisesta elämän sonta-aineksesta maailmankaikkeuden alun olevaisuuden ja Ei-minkään Naamion kollektivisoinnin nimissä. Tätä olevaisuutta ei ole olemassa materialisteille eikä kaavoihin kangistuneille idealisteille: se ei tarkoita heille mitään. Me ensimmäisinä kohotamme kapinan tiilet Ei-minkään puolesta.

ME OLEMME NITŠEVOKEJA.

4. Nitševokit ovat selvittäneet nykymaailman ja maailmankäsitysten kriisin polttopisteen: kriisi on meissä, meidän sie-lussamme. Runoteoksissa tämä kriisi ratkeaa ohentamalla muoto, mitta, rytmi, soinnuttaminen ja loppusoinnut. (Ainoa toistaiseksi elinvoimainen suuntaus runoudessa on imaginis-mi, jonka hyväksymme osittaisena metodina.) Ohentaminen johdattaa taiteen nollapisteeseen, tuhoaa taiteen: ei johda sitä mihinkään ja johtaa sen ei-mihinkään. Päämäärämme on: runoteosten ohentaminen Ei-minkään nimissä. Sanalliselle kankaalle kirjoutuvat maailman yhtäpitävyyden ja tarkkanäköisyyden havainnot, sen muoto, väri, tuoksu, maku ja niin edelleen. Näin ollen, Kaiken alkulähde on Ei-mikään. Kuvaannollisuuden väline sarjan $n + 1$ avulla (jossa $n =$ kuvaannollisuuden ainekset siihen hetkeen saakka, ja $1 =$ uuden kuvaannollisuuden väline) – johtaa yhtäläisyyteen: $n + 1 = \infty$, siten Ei-mikään: äärettömyyden tarkoitus = Ei-mikään. Tästä seuraa:
5. Runoudessa ei ole mitään; ainoastaan – Nitševokit.
6. Elämä toteutuu iskulauseidemme myötä:

Mitään älkää kirjoittako!
Mitään älkää lukeko!
Mitään älkää puhuko!
Mitään älkää julkaisko!

Luomistoimisto:

Susanna Mar
Elena Nikolajeva
Aetsi Ranov
Rjurik Rok
Oleg Erberg

Pääsihteeri: *Sergei Sadikov*

Donin Rostov, elokuussa 1920.

Allekirjoittamalla tämän asetuksen Moskovassa 17. huhtikuuta 1921 ekspressionisti Boris Zemenkov on siirtynyt Venäjän Nitševokien Leiriin ja astunut Luomistoimiston komissioon.

Suomentaneet Elisa Harvala ja Miro Järnefelt

FUISMI

Fuistit olivat pieni, löyhästi organisoitu runoilijaryhmittymä, joka toimi aktiivisimmin vuosina 1921–1923. Fuisteiksi kutsuivat itseään ainakin runoilijat Boris Perelešin, Nikolai Tihomirov, Boris Nesmelov, Nikolai Lepok ja Aleksandr Rakitin. He halusivat pysytellä erillään ”sekä eilisen että huomisen sanoista” ja luoda eksoottisten kuvien ja omaperäisten rytmien runoutta.

Fuisteista merkittävin oli Boris Perelešin, joka Tihomirovin ja Nesmelovin kanssa julkaisi runojaan ensi kerran kokoelmassa *Tšetvjortyi god* (Neljäs vuosi) Tomskissa vuonna 1921. Seuraavassa kokoelmassaan *Otsarovanije zimy* (Talven lumous) Perelešin kirjoitti muun muassa vallankumouksesta, ja hänen runoihinsa ilmestyi ”työläisrunoilijan” hahmo. Hahmo ei kuitenkaan ole majakovskilaisittain optimistinen vaan synnin ja levottomuuden runoilija.

Perelešinin läheinen suhde imaginisteihin ja sentrifuugar ryhmän runoilijoihin näkyy seuraavassa kokoelmassa A (1921), joka sisältää myös Rakitinin ja Ippolit Sokolovin runoja. Näiden runojen fyysinen ja kehollinen kuvasto muistuttaa monessa suhteessa Rakitinin ja Sokolovin metaforan käyttöä. Sokolov tunnetaan ekspressionistien ohjelmanjulistajana, ja hän oli tekemisissä imaginistien kanssa omaksuen näiden poeettisia periaatteita osaksi tyyliään. Sokolov, joka oli yhteydessä fuistien ryhmittymän kanssa koko sen toiminnan ajan, nimitti itseään seitsemäntoistavuotiaana ”eufuistiksi”. Eufuismi oli Elisabetin ajan Englannin kirjallisuuden tyyliä, jolle ominaista olivat

ornamentaalisuus ja allitteraatio sekä antiteesien, toiston ja retoristen kysymysten merkittävä rooli teosten poetiikassa. Fuismisen sijaan säilytti näkemyksensä runoilijan oikeudesta intuition ja itseilmaisuun runoudessaan.

Perelešin ja Lepok korostavat näitä periaatteita julkaisemissaan kokoelmissa *Mozgovoi ražžiž* (Aivojen vimmainen veli, 1922) ja *Dialektika segodnja* (Nykypäivän dialektiikka, 1923). Nykypäivän dialektiikan esipuheessa, jota pidetään myös fuistien ohjelmanjulistuksena, Perelešin viittaa juuri itseensä ja Lepokiin puhuessaan ”kahdesta viisaasta”. He olivat sekä fuistien keskeisimmät teoreetikot että runoilijat. Boris Nesmelov taas loi runoudessaan omaperäistä fantasiaa ja muiden ekspressionistien tavoin halusi sanoutua irti kaikenlaisesta rationalismista, joka hänenkin mielestään kahlitsi runoilijan yksilöllistä luovuutta ja teki tästä ”runouden käsityöläisen”.

Anni Lappela

FUISTIT (1923)

Symbolismin pois lipuvat laivat.

Poettisen kielen tutkimuksen tai aivonäivetyksen seura.

Sanan yleinen mitättömyys, murto-osien yksityiskohtaisuus,
sanahyrräys, sanapuristus, sanamanikyry.

Runouden epäilyttävät, halpaakin halvemmat hautajaiset,
ylimielisten käsityöläisten tai runoilijat syöneen NEPin
järjestämät.

Pilkkopimeää kaikenmaailman imaginistien sorkkien
häpäisemillä runouden estradeilla.

Prerunouden kivikkoinen autioma.

Ja –
kaksi.

Ilman valheellista mandaattia kontaktiin maailman kanssa.

Ilman turhaa itsensä mainontaa.

Vaatimattoman merkin alla –

Vimmainen aivoovelli.

Kaksi.

Niiden viimeisten joukossa, joita suuren vallankumouksen
perintö ei ole vielä niellyt, ne ainoat, joiden kasvoilta tulvi uusi
maailma.

Kaksi viisasta. Mikä lakeus!

Tasan vuosi leuat jumissa.

Ja nyt
ensimmäinen ohjelmanumero –

isku

ahneelle rintamalle.

Huomenna vielä runoja ja (jonkinlaisia) teorioita.

Ei ukkosta ja myrskyä väkisin tavoittelevia hysteerisiä huutoja
(majakovštšinaa).

Ei tyylin alakuloista pyörötautia, varhaisen NEPin runoutta
(pilnjakismia, pasternakismia).
Voitetun rajuilman jälkeinen rauhallinen paine.
Kateellisten kurassa me erotamme ensimmäisinä veden
runoudesta ja sanomme:
Vielä tulee yleiseurooppalaisen hulluuden vaihe, trampoliiniksi
uusien hyppyjä varten.
Syöksykierre jonnekin lakeuksille, aitoon yhteyteen maailman
kanssa.
Korkeus:
tuhatyhdeksänsataakaksikymmentäkolme (teidän tapaanne).
Kontakti?
Kontakti on.

B. Perelešin.

Moskova. Tammikuun alussa. Toisen vuoden sikiössä.

Suomentanut Anni Lappela

BIOKOSMISMI

Biokosmismiksi itsensä nimennyt kirjailijaryhmittymä syntyi 1920-luvun alun Moskovassa. Nuorten taiteilijoiden ja runoilijoiden perustaman liikkeen keskeisin arvo oli äärimmäinen taiteellinen yksilönvapaus. He haaveilivat ihmisen mahdollisuuksista vaikuttaa kosmoksen toimintaan ja halusivat löytää keinon, joka mahdollistaa fyysisen kuolemattomuuden ja herättää henkiin kuolleet.

Tässä taustalla vaikuttaa vahvasti Nikolai Fjodorovin kosminen filosofia, jossa kuolemattomuuden saavuttaminen ja kuolleiden henkiin herättäminen ovat keskeisellä sijalla. Fjodorov oli uskonnonfilosofinen ajattelija, joka näki kristinuskon perimmäisenä ajatuksena esi-isien henkiin herättämisen. Jos kaikkina aikoina eläneet onnistuttaisiin herättämään henkiin, ihmiset eivät mahtuisi enää maapallolle, ja tämän vuoksi avaruuden valloittaminen kuului Fjodorovin filosofian päämääriin. Tällöin ihmiskunnan esi-isät voitaisiin asuttaa toisille planeetoille. Tämä ajatus kosmoksen valloituksesta menneiden ja tulevien ihmisten asuin-sijaksi on omaksuttu miltei sellaisenaan biokosmistien filosofiaan, ja se on luettavissa myös heidän manifestistaan.

Biokosmismien perustajina pidetään biokosmistien manifestin kirjoittanutta Aleksandr Agijenkoa, joka esiintyi pseudonyymillä A.Svjatogor, sekä runoilija Aleksandr Jaroslavskia. Jaroslavskin varhaisimmat runot ovat teemoiltaan vahvasti pasifistisia, mutta liittyttyään biokosmisteihin hän alkoi kirjoittaa kuolemattomuudesta ja ikuisuudesta.

Biokosmistit pitivät itseään anarkisteina, ja heitä onkin nimetty myös biokosmistien-anarkisteiksi. Svjatogorin piti biokosmisteja anarkisti-universalistien seuraajina mutta painotti, että anarkismista huolimatta tulee kuitenkin hyväksyä neuvostovallan auktoriteetti. Ensimmäisessä *Biokosmist*-lehdessä biokosmistit määrittivät periaatteekseen pysytellä erillään vallankumouksen vastustajista ja ”epäilyttävistä elementeistä”. Samassa lehdessä he julistavat itsensä anarkisti-universalistien aatteellisiksi jälkeläisiksi ja perustamansa ”Biokosmistien kreatorion” he määrittivät ”Venäläisten ja moskovalaisten biokosmistien-anarkistien kreatorion” alajärjestöksi. Lopuksi he mainitsevat tavoitteekseen vielä yleisvenäläisen anarkisti-biokosmistien järjestön perustamisen.

Moskovassa biokosmistit julkaisivat Svjatogorin toimittamaa *Biokosmist*-lehteä ja Pietarissa Jaroslavskin toimittamaa *Bessmertije*-lehteä. Lehdissä julkaistiin ryhmän ideologiaa ja esteetiikkaa käsitteleviä esseitä, kirjailijoiden julkista kirjeenvaihtoa sekä runoja. Pieniä biokosmistiryhmittymiä perustettiin Moskovan ja Pietarin lisäksi myös Irkutskiin, Kiovaan, Pihkovaan ja Omskiin.

Anni Lappela

BIOKOSMINEN POETIIKKA (1921)

Prologi tai ensimmäinen aste

Edessämme on suuria tehtäviä, ja siksi järkytämme entisiä uskomuksia ja ideoita. Tulevaisuus kuuluu meille, ennakkoluuloja vastaan kapinaan nousseille. Vähiten luonteenomaista meille on kunnioituksen tunne, eikä luonnollisten tarpeiden suuruus painosta meitä vähääkään. Ensimmäinen ja viimeinen vihollisemme on luonnollisen järjestyksen tasapaino. Ovatko ne kukat, joiden tuoksua hengitämme, muka hopearahoja, joiden vuoksi Juudaksen tavoin myisimme olemassaolon välttämättömyksien vallalle sen maailman, jossa elämme?

Olemme vakuuttuneita siitä, että tämän päivän esityslistalle on kaikessa tärkeydessään välttämättä nostettava kysymys henkilökohtaisen kuolemattomuuden toteuttamisesta.

On aika lopettaa luonnollisen kuoleman välttämättömyys tai sen tasapaino. Jokainen lakihan ilmaisee vain yksien tai toisten voimien väliaikaisen tasapainon. Kannattaa ottaa käyttöön uusia voimia tai poistaa käytöstä osa vanhoista, sillä siten nykyinen tasapaino (harmonia) särkyä. Jos liikautamme voimia, jotka pyrkivät kuolemattomuuteen kuin mitkään voimat eivät olisi niiden kanssa ristiriidassa, kuoleman tasapaino voi särkyä ja kuolemattomuuden tasapaino ilmestyä esiin. Jokainen elämähän pyrkii kuolemattomuuden tasapainoa kohti.

Esityslistalle nostamme myös ”voiton tilasta”. Sanomme: ei ilmalentoja, sillä ne ovat liian vähän, vaan kosmisia lentoja. Ja biokosmismmin viisaan tahdon ohjaamaksi kosmiseksi alukseksi tulkoon meidän Maamme. Meitä shokeeraa liiaksi se, että Maa kieppuu ikuisesti paimeneensa sidotun vuohen tavoin karusellissaan kiertoradalla Auringon ympäri. Maalle on jo aika piirtää toinen tie. Eivätkä muutkaan planeetat ole matkalla turhia, vaan

niillekin on aika astua. Emme saa jäädä vain katsojiksi, meidän on osallistuttava aktiivisesti kosmiseen elämään.

Kolmas tehtävämme on kuolleiden ylösnousemus. Tehtävämme on yksilön kaikkien henkisten ja fyysisten voimien kuolemattomuus. Ylösnousemus on sitä, että palautamme haudatut täyteen näitä voimia. Emmekä me tätä varten lankea uskonnon tai mystiikan hetteeseen. Siihen olemme liian selväjärkisiä. Uskonnonle ja mystiikalle julistamme sodan.

Tällainen on biokosmismimme. Epäilemättä se on mitä suurinta röyhkeyttä. Suurenmoinen ja röyhkeä loukkaa, ja me näemme jo kuuron ja ilmeisen inhon, vähättelehän biokosmismi kaikkia ideoita ja ideologioita.

Mutta me olemme optimisteja, emme hulluja. Järjettömiä ovat ne, jotka yrittävät tehdä ihmisistä vapaita ja ensiarvoisia ilman biokosmismia. He muistuttavat Robespierrea, joka aluksi halusi tehdä ihmiskunnan onnelliseksi ja päätyi ajatukseen sen tuhoamisesta. Jokainen maanpäällisen onnen idylli ilman biokosmismia on mitä vahingollisin illuusio ja hirveän tyrannian alku.

Edessämme on suuria tehtäviä. Mutta ovatko kasvomme paastoavat tai synkät, kuten munkilla ja diktaattorilla? Meidän psyykemme on toisenlainen. Biokosmisilla teillä tunnemme itsemme poikkeukselliseksi, yksinkertaisiksi ja iloisiksi, ja siinä mielessä olemme onnellisen Aristippos kyreneläisen seuraajia. Vannetta pyörittävän pojan tavoin me luomme biokosmistia. Hilpeästi ja hymyillen me toteutamme kuolemattomuutta, kutsumme hautausmaalle ja olemme huolettomina valmiina biokosmisen aluksen telakalla.

Olemme luoja. Olemme jo perustaneet ”Biokosmistien kreatorion”. Oppimattomissa aivoissa kreatorio kuulostaa krematorioilta. Ja siinä ne ovat oikeassa. Meidän on tarpeen polttaa hyvin paljon, ellei jopa kaikkea. Biokosmismihan aloittaa kokonaan uuden aikakauden. Koko edeltävä historia, ensimmäisistä maan päälle ilmestyneistä orgaanisen elämän merkeistä viime vuosi-

en huomattaviin mullistuksiin asti, on yksi aikakausi. Kuoleman ja pikkuausioiden aikakausi. Me aloitamme suurenmoisen kuolemattomuuden ja ikuisuuden aikakauden.

Millainen on estetiikkamme?

Estetiikkamme ei ole johtopäätöksiä havainnosta, muotojen rekisteröintiä ja analyysia. Kuvaileva estetiikka ei kiistämättömästi merkittävydestään huolimatta voi olla tämän ajan estetiikka. Estetiikan jokainen yritys tällä saralla on perusteeton poikkeus sen luontaiselta alalta, tai sille epäluonteenomaisten oikeuksien väärennös. On mahdotonta asettaa tieksi sitä, mikä on jo, määrätä tieksi sitä, mikä voisi olla tai minkä toivoisimme olevan.

Peruskäsitteemme virtaavat biokosmisesta ihanteesta. Se on metodimme ja arvioidemme mittakaava. Emme voi omaksua symbolistien tai futuristien estetiikkaa, he ovat toisaalta tuhoon tuomittuja ja menneisyyteen kääntyneitä, ja toisaalta meillä on myös omat kriteerimme. Eikä meillä ole mitään halua työntää nenäämme mihinkään filologiseen tai tyyliopilliseen hiirenloukkuun. Meihin eivät tee vähäisintäkään vaikutusta Potebnja, Veselovski, Pogodin tai muut heidän kaltaisensa. Huomiomme keskipisteenä ei ole historiallinen eikä psykologinen estetiikka, vaan teleologinen estetiikka. Ja vielä vähemmän kuin vanhat ennakkoluulot meihin voivat vaikuttaa nykyiset puolikieliset rakennelmat.

Kysymys muodosta ja sisällöstä. Kumpi on ensisijainen ja tärkeämpi? Emme voi sanoa, että sisältö on kaikki eikä muoto ole mitään. Ja kaiken merkityksen antaminen muodolle merkitsee alkeellisen tieteenfilosofisen sivistyksen puutetta. Idea on immanentti muodolle, mutta muoto ei aina ole samansuuruinen kuin se. Muoto on usein ristiriidassa idean kanssa, eikä perimmäinen sisältö aina ole yksi muoto. Mutta tässä ei ole kysymys siitä. Meitä kiinnostaa vain hyvin vähän tuo nykyisin liian naiivisti toisteltu saksalaisen idealistisen filosofian vanhentunut kysymys (sisällöstä ja muodosta). Meillä on uusi aksioma.

Kysymys ei ole muodon tai sisällön ylivallasta vaan omasta subteestani muotoon ja sisältöön.

Ennen kaikkea teosten ylpeä itsenäisyys.

Ja tyylimme?

Tyylimme ei ala yksittäisestä sanasta, olkoonkin se konkreettinen taiteen sana, vaan *sanarivistä*. Huomiomme keskipisteinä eivät ole yksittäiset sanat vaan sanarivit, ei niinkään etymologia vaan syntaksi. Ja tämän vuoksi sanarivien teokset ovat rivien elementtien erilaisia yhdistelmiä.

Emme luo kuvia vaan *organismeja*. Sanan muoto perustuu ulkoiseen näkemykseen siitä, pintaan. Muoto on *vain* vaikutelma, vain kuvaus, ja siksi riittämätön. Muodot ovat vain kaaosta, elleivät ne ole liittyneet toisiinsa. Muodon asettaminen keskiöön merkitsee runoilijalle regression radalle pääymistä, kulkemista taakse- eikä eteenpäin. Rivi on kosmoksen alku. Emme ole muodontekijöitä vaan rivinluojia.

Laiminlyömmekö me sanoja vai ovatko ne kaikki meille toisensa kaltaisia? Toiset sanat ovat kuolleita, toisissa välkähtelee vain silloin tällöin hiukan elämää, ja noiden sanojen posket punertuvat vain harvoin. Pidämme sanojen ytimistä ja herätämme eloon kuolleita sanoja. Sanan ylösnousemus ei ole sen alkupe räisen muodon paljastamisessa, vaan pikemminkin prefiksien ja suffiksien ovelissa yksityiskohdissa. Tämän lisäksi meitä kiinnostavat sanojen naamiot, meitä kiehtovat ihmissusien kaltaiset sanat, sanojen naamiaiset.

Sana pakenee alkuperäistä merkitystään, irtoaa siitä ja pukee naamion.

Naamion tavoin sana herää eloon sanarivissä. Mitä taitavampi rivi, sitä ilmaisuvoimaisempi sana. Rivi koristelee sanoja, teroittaa, jännittää ja eriyttää niitä. Luojan luova tahto pakottaa sanat seisomaan rivissä uudella tavalla. Rivissä sana on muoto, kokoaan ja sisältöään muuttava, ja sama sana asettuu eri lokeroihin. Rivissä sanat pelaavat konkreettialla kuin pallolla. Sanariveistä luotu

teos on sanojen muuttumista ja ylösnousemusta.

Tämän lisäksi me olemme raskaana uusista sanoista. Tiedämme jo ennalta ihmisen ruumisarkusta nousevan interjektion. Meitä odottavat tuhannet interjektiot Marsissa ja muilla planeetoilla. Ajattelemme, että biokosmisista huudahduspartikkeleista (laajassa merkityksessä) syntyy koko maailman ja koko kosmoksen yhteinen biokosminen kieli. (Se ei tietenkään ole esperanto, tyhjä järjestelmä, jota mittaamattoman paljon korkeammalla on orgaanisuutensa vuoksi mikä tahansa villien kieli.) Meille verbin ominaisuudet ovat äärettömän tärkeitä ja ilmaisuvoimaisia. Voisimmeko me futuristien tavoin rajoittua vain epämääräisiin moduksiin? Olemme liian määriteltyjä ja aktuaalisia, ja meille verbin neljä modusta on liian vähän. Kymmeniä ja satoja tapaluokkia! Me tarvitsemme kosmoksen ja kuolemattomuuden modukset!

Tyylimme alkaa rivistä. Rivi on suora tai kiero, luovan hengen vaelluksen piirtämä. Mutta rivi ei vielä ole mitta. Runomitta on ulkoinen kaava, eikä biokosminen luova henki ylipäättään mukaudu siihen. Biokosminen henki piirtää toisenlaisen kaavion. Runoilijoina me tarkoitamme rivejä, jotka ovat teleologisia, jotka on rakennettu biokosmisesta rytmistä, eleistä, intonaatiosta, miinikasta, painosta, temposta ja lämmöstä.

Olemme kaiken kielen vakauden vihollisia. Tarvitsemme uutta syntaksia, joka on rakennettu paralleleista, leikkauspisteistä, biokosmisten rivien parabolisuudesta. Tarvitsemme geometrisin periaattein rakennettuja lauseita. Sillä kielioppi on vain epäonnistunutta matematiikkaa. Me olemme päättäneet olla kieliopin lobatševskeja³².

Olemme rivin luojia, mutta rivit ovat meille vain soluja organismien luomista varten. Taiteen organismi on perimmäinen päämäärämme. Se ei ole vain rivien aggregaatti vaan elävä yksikkö, jonka jokainen osa on yhteistyössä toisten osien kanssa. Sisällöstään ja muodostaan riippumatta sana hedelmöityy ja kukkii paljon monimutkaisemmin, taiteellisen organisminsa ko-

ko painolla sen mukaan mikä on sen paikka rivissä. Kaikki rivin tyypilliset tunnusmerkit tunnistetaan ja voidaan käsittää vain kontekstissa, taiteen organismeissa. Viimeksi mainitun sydän lyö ja se hengittää, nauraa ja hymyilee kuin täydellinen elävä olento. Siinä on korkein päämäärämme ja perimmäinen ajatuksemme.

Kuolema ei väsy, se toteuttaa joka hetki inhottavaa tehtäväänsä, teloittaa eläviä. Biokosmistirunoilija on taistelija ja laulaja kuolemaa ja tilallisuuden diktatuuria vastaan nousseiden leirisä. Biokosmistirunoilija luo eläviä organismejaan kuolematto- muudesta ja kosmisesta lennosta, kuolleiden ylösnousemuksesta. Kuinka hän voisi olla kuvainkumartaja, kun hänen tehtävänsä on kaataa kaikki epäjumalankuvat ja alttarit. Kuinka hän voisi rämpiä pikkuasioiden suossa, istua toimistoajat tai myydä rihkamaa, kun hänen on teroitettava tylsiä aivoja istuttaakseen niihin biokosmismmin siemenet. Kuinka hän voisi olla rauhallinen ja vaeltaa suljetuin silmin, kun jopa hänen kantapäidensä pitäisi olla teleskooppein varustetut. Kuinka hän voisi kolista ja kalista melankolian rattaissa, kun häntä kutsuvat taideteokset, joista ei ole unelmoinut vielä yksikään luoja, ei kuumeisinkaan pää.

Me biokosmistit olemme ryhmästämmme erottamattomia. Me pyrimme aatetovereina vain suurinta päämäärää kohti, mutta jokaisella meistä on oma yksityinen tiensä. Toisin kuin missään muussa aatteessa biokosmismmissa jokainen voi penkoa henkilökohtaisia kuilujaan. Tällä tarkoitan vuosituhantisten tyyppien, osittain myös petoeläintyyppien, luettelointia (adaptaatiota). Petoeläinten tyypit ovat ihmistyyppinä korkeammalla. Onhan jumalatkin parhaiten kuvattu eläinhahmoisina. Eläimeksi tullut jumala on ihmiseksi tullutta jumalaa ylempänä, Apis on Jeesusta korkeammalla. Keskeisin eläimistä on Sebaotin mukaan Kukko. Eiväthän Sokrateenkaan viimeiset opetukset käsitelleet turhaan Kukkoa. Suuri on myös Johanneksen evankeliumia tärkeämmässä *Tamman evankeliumissa* julki tuomani Hevonen. Ihmiselle ei ole suurempaa kunnianosoitusta kuin tulla verratuksi hevoseen.

Niinpä sadusta *Jeruslan Lazarevitš* löydämme osan ”Ivaško, tuhkanharmaa ratsu”. Kokoelmassani *Žerebets* (*Ori*, 1919) omistan tekstin näin:

Yhteisen rukiimme merkiksi
tyhmien ja ilkeiden kääpiöiden nauraessa
sirottelen aitaukseesi nämä runot,
ystäväni, raudikkoni Zikejev.

Eikä intuitiivinen, viisas Koira ole hiukkaakaan merkityksettömämpi:

Mikä Bergson? Hänen silmänsä ovat sokeat.
Ei filosofi, pelkkä pelleilijä vain.
Sanon: menkää Koiran oppiin,
siinä on ensimmäinen suuri intuitiitti.
Vain hänelle on avoinna
näkymättöminä meitä ympäröivien
perittyjen salaisuuksien säkki.
Ottakaa Koiralta ilmainen oppitunti,
haukkua räksyttäkää nelosen saatuanne.

Tai syljetyn, nöyryytetyn ja loukatun Sian kasvot:

Eikö tiine Sika
ole ihmeistä suurin?
Sen herkäät utareet rusottavat
kuin lasinen aamutaivas...
...Eikö linnunradan tähtien kulho
muistutakin utaretta?
Siellä ja täällä, kaikkialla samaa.
Ja samalla tavoin ikuiset utareet...

Huomatkaa, että tässä on keinona kaksipolvisuus, joka on luonteenomaista biokosmisille organismeille. Ja seuraava runoelmasta *Kuu*:

”Ja vielä nyt,
vieraan ollessa sananviejänä
vierailta rattailla...”
hän hämmästelee,
”maan pallo on liian pieni ja liian ahdas,
jotta henki voisi kulkea biokosmisia teitä...”

Huomautan vain, että tässä rivit ovat kuin päättymättömyyden hahmotelma (säkeet 1 ja 4). Ne voidaan kutistaa yhteen äänteesseen tai kertoa äärettömän moninkertaisiksi.

Rivien rikkauden syynä on ennen kaikkea *Sprachgeföhlinsa* huippuunsa kehittäneen luojan yksilöllinen rikkaus.

Meidän päämäärämme on kielen kujeiden takana, ja biokosmismilla me selvitämme kielen kepposet. Me luomme jo rivejä kuin repeämiä kosmokseen, kuin repeämiä kuolemattomuuteen, rivejä kuin kielen murtumia, kuin poikkeamia ulos kielestä.

Prologin lopuksi huomautan vulgaariudesta, joka valitettavasti on biokosmismille välttämätöntä.

”Proletaaritaiteen” teoreetikoiden pilaamat riimittelijät, jotka eivät tiedä mitään omanarvontunnosta ja rehellisyydestä, tarttuvat suuriin ideoihimme ja riepottelevat niitä kaikin tavoin. Tosin biokosmismien propagandaa ajatellen tällaiset rumpalit eivät ole hyödyttömiä, sillä ”kaikkihan kelpaavat rakentamaan.”

Mutta... Sanalla sanoen, ”Biokosmistien kreatorion” portit ovat avoinna kaikille, ja biokosmistirunoilijalle välttämätöntä on ennen kaikkea rehellinen, omaperäinen ja väkevä lahjakkuus.

A.Svjatogor

Suomentanut Anni Lappela

LUMINISMI

Luministien juuret ovat pitkälti 1920-luvun Rjazanin kirjallises-
sa elämässä. Rjazanissa toimi jo ennen vallankumousta runoili-
ja- ja taiteilijaryhmittymä, joka julkaisi kirjallisuuslehteä *Golos
molodjoži* (Nuorison ääni). Vallankumouksen jälkeen Venäjän
runoilijaliiton Rjazanin alueen alajaosto aloitti toimintansa elo-
kuvateatteri Illusionin alakerrassa. Siellä toimi 20-luvulla runoi-
lijoiden kahvila.

Veniamin Kisin valittiin alajaoston sihteeriksi. Runoilijat ko-
koontuivat kahvilassa joka sunnuntai. Kisinin lisäksi liiton toi-
mintaan osallistuivat muun muassa hänen pikkuveljensä Boris
Kisin, Taras Matštet, Dmitri Maizels sekä Nikolai Horikov,
Vladimir Jerohin, Mark Dolinin, Mihail Anisimov ja Stepan
Ulybin. Runoilijaliitoilla oli paljon toimintaa myös Moskovas-
sa ja Pietarissa, mutta Rjazanin runoilijaliitto oli poikkeukselli-
sen aktiivinen. Moskovan liitto julkaisi neljä runokokoelmaa ja
Pietarin liitto kaksi, mutta Rjazanin liitto kymmenen. Kaksi lu-
ministia, Matštet ja Maizels, osallistuivat ensimmäiseen rjazani-
laiseen antologiaan *Dali žizni* (Elämän etäisyydet, 1918), joka
ilmestyi jo ennen liiton perustamista. Liiton ensimmäinen viral-
linen antologia, *Golgofa strof* (Säkeiden Golgata) ilmestyi 1920.
Vuonna 1921 ilmestyi peräti kolme teosta: *Korallovyi korabl* (Ko-
rallilaiva), *Kinovar* (Sinooperi) sekä *Segodnja* (Tänään). Näissä
kaikissa julkaistiin luministien runoja.

Luministit kirjoittivat paljolti vallankumousmyönteistä ru-
noutta. Tästä hyvä esimerkki on Maizelsin runo ”Ferdinand

Lassallen muistolle”, jonka itse kulttuuriasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarski luki Pietarissa Lassallen muistomerkin paljastustilaisuudessa vuonna 1918.

Ryhmän perustajajäsen eli luministeista usein lahjakkaimmaksi mainittu Kisin julkaisi vuonna 1922 Rjazanissa runokoelmansa *Bagrjanitsa* (Purppuraviitta), ja samana vuonna hänet ampui tuntemattomaksi jäänyt henkilö. Hänen kuolemansa jälkeen vuonna 1929 ilmestyi vielä kokoelma hänen runojaan, nimeltään *Mirskoje serdtse* (Maallinen sydän).

Taras Matštet, joka Kisinin tavoin oli hyvin tuottelias ja omaperäinen runoilija, syntyi vuonna 1891 Rjazanissa mutta ehti elämänsä aikana asua myös Zariskissa, Jaltalla ja Kiovassa. Vuonna 1921 hän muutti Moskovaan opiskellakseen Šanjavskin yliopistossa. Hän kirjoitti lehteen *Rjazanskaja žizn* sekä lastenlehteen *Rodnik*. Hän myös esitti runojaan Moskovan runoilloissa useiden muiden luministien tavoin.

Anni Lappela

LUMINISTIEŃ JULISTUS (1921)

Me, saman luovan maailmankatsomuksen yhdistämä ryhmä runoilijoita, emme käsitä maailmaa erisukuisten ilmiöiden summaaksi vaan yhden ainoan, kaiken pohjalla lepäävän ytimen ilmaisuksi. Nimitämme tätä ydintä Lumeniksi. Silmät itävät asioiden läpi ja hakeutuvat Lumenin säteilyyn. Lävistävät sielun ja materian. Yksi ainoa valo ilmentyy monissa muodoissa, ja yksi sen ilmenemismuodoista ovat runot. Objektiiiset ehtomme Lumenin realisoitumiselle ovat:

1. Muoto on osa sisältöä.
2. Lumen ei ole vain abstrakti ja teoreettinen, ja me pyrimme sitä kohti aseistettuina kaikin teknisin saavutuksin julistamatta monopolia yhdellekään keinolle.
3. Sana ei ole meille väline, vaan väline ja päämäärä yhdessä:
 1. Sanan sisäinen dynamiikka on Lumenin kondensaattori.
 2. Sanoja säästämällä säilyy luomisen jännite.
4. Maailma on rytmi.
5. Lumen on rytmi.
6. Yksilöllisyyden objektivointi (kapeasubjektisen psykologisuuden rajoituksista luopuminen).
7. Monumentaalinen lyyrisyys (lyriikkamme kaivertuu pronssina graniittiin välittyäkseen vuosisatoja, sillä me kirjoitamme nykyhetken ulkopuolella).
8. Nykyajan heijastaminen *sub specie aeternitatis* (ikuisuuden aspektissa).
9. *Trademark* – vihreä korsi – Aurinko.

Ja lopuksi:

Aurinko ei tarvitse tiimalasia laskemaan askeliaan. Tiimalasi tarvitsee Aurinkoa ollakseen olemassa.

Me emme sanele sääntöjä itsellemme emmekä toisille, me vain selitämme yhteisiä näkökulmiamme luomiseen. Olemme kenties vielä kaukana näistä elintärkeistä teeseistä, mutta askel kerrallaan me taistelemme tiemme kohti Lumenia, sillä Lumen ei ole meille vain kirjallisuuden luomisen keino vaan koko elämämme tavoite, elämämme runojen ja runojemme elämän.

Suomentanut Anni Lappela

LUMINISMIN JULISTUS (1921)

Filosofisten ja taiteellisten teosten perimmäisen syyn paljastaminen. Purppuraviitta putosi tietäjien ja profettojen yltä, ja kulisien takana ovat alastoman itsesäilytysvaiston karkeat köydet ja terävä piikkilanka, näkijän ja opettajan kulkiessa ylpeinä näyttämöllä.

Laakeriseppele osoittautui tinaiseksi, ja purppuran sijasta väri-sevän alastomuuden kätkee vain kurja paita.

Kauneudessaan pelottavan *Sen* tulinen samumtuuli, kesyttömän valtameren vaahdosta kylläinen, aukaisi ja sytytti tajunnan.

Värinä, tietoisuus, kiirehti piiloutumaan luomiensa järjestelmien ja koristusten kätköön ja yritti profeetallisilla fraaseilla vai-mentaa suuren valtameren pauhun.

GraniittiotSAT pystyttivät graniittisia obeliskeja maanalaisen tyrmän päälle, jonne kesytön *Se* oli vangittu, mutta sen hehkuvat pisarat lävistivät raskaat laatat ja lensivät tähtiin.

Järjettömät näkivät ne: Dostojevskin epileptisen lespaamisen, Nietzschen terävänäköiset silmät tuuheiden kulmakarvojen alla, Tjuttševin luovan kaaoksen, Annenskin valkean liekin. Mutta vastassa olivat ammattifilosofien, tunnustettujen runoilijoiden ja syntymäsokeiden kriitikkojen falangit.

”Takaisin Kantiin!”, ”Kantin puolesta!”, ”Neljäkymmenen-neljän vanginvartijan suojelukseen, kolmen ulottuvuuden lo-giikan vahvojen seinien taakse, seitsemän puudan painoiseen kauppiaan rouvaan, aneemisten ja ihanien daamien turvapaik-kaan!”

Oi pelottomat, hullunrohkeina seuraavaa hyökyaaltoa vastaan purjehtivat merenkulkijat. Missä on laiturinne? Minne heitätte ankkurinne? Harmaiden pilvien halki, ukkosessa ja myrskyssä elintärkeän *Sen* vartalo ja veri.

SYMBOLISMI

Kuinka paljon on eletty, kuinka vähän koettu!

Kaikin voimin tuberkuloottisia keuhkojaan rasittaen symbolistit julistivat: ”Me olemme uusien rytmien ja keksintöjen esivanhemmat!”

Valitettavasti nämä vallankumoukselliset osoittautuivat loogisista peräpukamista kärsiviksi skolastikoiksi ja kasvihuoneperhoiksi.

Siitä tuli kunnioitetuin kirjanmerkki syvämietteisessä kirjassa.

Liekehtivä läikähtyi kuolleisiin abstraktioihin.

Häikäsevä hävisi mahtipontisten sanojen hiekkaan.

Niin monta profeettaa, mutta ei ainoatakaan Apokalypsista!

AKMEISMI

Millaisen huipun voisi saavuttaa sydämen ollessa värikuvitettu lasten maantiedon oppikirja, uusien aatamien kompastellessa esteettisesti salongeissa ja raskaan kiven vetäessä pohjaa kohti?

Akmeistit eivät päässeet hengittämään huippujen ilmaa.

FUTURISMI

Takkuinen ja punaturkkinen lapsi, jolla on gorillan keuhkot ja mikrokefalikon pieni pää.

Runouden kuormarattaat, graniittirytmien rahtialus.

Kolmesta vakasta köhistiin, mutta kurkkunsa sai selvitettyä vain seitsemän epäselvästi artikuloivaa ja seitsemän näsäviisasta paria.

Siinä oli myös sen loppu.

Hengitettiin bensiniä ja autokonjakkia vapaan ilman sijaan, huorattiin sanoilla, hoiputtiin asfalttiparatiiseissa kädet housutaskuissa kunnes voitiin pahoin.

Eivätkö he tallustaneetkin loputtomasti Kuznetskin siltaa autojen virtana, rautabetonisten sydäntensä venttiilien lyödessä mekaanisesti kirouksia hampaidensa välistä sylkien.

Ja nyt lavalle ryntää, orkesterin tuulen ravistelema, kokeneen chansonlaulajattaren armollisuudella, ”viettelevin fraasein ja asennoin sinetöitynä” IMAGINISMI.

Majakovskin ja Severjaninin eli tiikerin ja kanarianlinnun hybridi. Kohottaakseen osakkeitaan runouspörrsissä imaginismi kiirehti ennen kaikkea haukkumaan futurismia ”kuluneiksi kallosseiksi”, ja julistettuaan kuvan hegemoniaa apaššin intohimolla se alkoi tuottaa sanapuujalkoja ja liittoutui Natsionalin kassan kanssa arvioidakseen runon kuvien määrää.

Mutta mekaanisten kenkien tehdas ei ole runoutta, ja siitä olivat kaikille todisteena painetut känsät, jotka uhkasivat mennä kuolioon.

”Sielulla maalattuna” ja nyrkit pystyssä imaginismi yrittää turhaan liikuttaa sekä vakuutella profeetallista lahjaansa ja luovaa suuruuttaan.

Teeskentely, ilveilevä jonglööraaminen omalla vilpittömyydellään... Kaikki tuo lupaa imaginismille koketeeraavaa ja säädytöntä loppua.

Kutakuinkin näin.

Elintärkeä *Se*, Lumen, hyrskyävä hehku, punasiipinen puhuri, mahtavien purjeiden violetti rinta, kosmisen hengityksen häikäisevä höyry, ei tämä eikä tuo, mutta kaikki kaikessa, eikä mitään missään. Kipinöivä *Se* lentää tuulenpuuskana hauraaseen tajuntaan levittäytyen kaiken ylle, horisontista murtautuville sinisille ja kultaisille lakeuksille vulkaanisena sinfoniana.

Linjat sekoittuvat, kulmat siirtyvät, perspektiivit romahtavat, oppoavat pohjaan kuin raskaat kivet, päivät ja yöt, eilen ja tänään, aiemmin ja myöhemmin, utuinen todellisuus kuin kytevän nuotion kipinät, savun sini sulautuu sinisiin juoviin, ja kultaisista juovista pirskahtelee rubiiniaurinkoja ja kultakuita.

Alaston, paljasjalkainen sielu putoaa pimeään kuoppaan maallisten pyörremyrskyjen katkeruutta ja kitkeryyttä hengittäen ja kurkottelee turhaan kohti saavuttamattomia kaukaisuuksia.

Terävien kiertoratojen ilotulitus, meteorien ruosteiset naulat, komeettojen sirpinterät, unettomuuden kidutus, joka ei äännähäkään kouristuksen repimillä leuoillaan, ikuinen irvistys, joka vääntää pilvenrepaleet kieron kirouksillaan ja kyltymättömällä vääjäämättömyydellään...

Mutta nadiirista, viimeisen rajan takaa, läpitukenemattomasta hämärästä, versoo jo valo kuin ruohonkorsi, vihreät aallot pisa-roivat kasteena, ja hohtavasta raosta, mustien riekaleiden välistä, loistavat taivaansiniset ääriiviivat.

Ja kivun kiduttavan musiikin raatelema näky lipuu elintärkeän, hiljaisuudessaan pelottavan *Sen* huomaan, ja lumivalkoheiteinen musta kukka murentuu sanan kaikuna.

Lumivalkea tuoksu tuodittaa sanaa, ja sen soinnuissa juoksee musta tuli.

Epäkieliopillinen, tavalliselle staattiselle kielelle vieras elävä sana, sanakerrostumien kiertoliikkeestä kasvanut, salamoivien ilmestysten ehtymättömien pyörremyrskyjen huojuttama, hämärässä rytmensä uomaa etsivä ja kellariin tunteidensa fosforia loistava sana ei ole itsetarkoitus, vaan väline ja päämäärä yhdessä, kuolematon organismi, jonka suonissa sykkii *Se*.

Tuo sana ei saa ravintoaan futuristien ulkoisesta, kuolleesta ja mekaanisesta dynamiikasta eikä imaginistien koulukurista, vaan sisäisestä, itsestään syttyvästä ja vastustamattomasta dynamiikkaan (sielun eskatologiasta), jossa kuvat ovat eläviä, *Sen* säteilyä liekehtiviä hahmoja.

Jännittyneenä kuin tiukaksi viritetty kieli ja dynaamisuudessaan räjähtävänä kuin ruuti ja neulanterävässä tarkkuudessaan tämä sana on olemassa olevien koulukuntien kuolleina syntyneisiin pienokaisiin verrattuna kuin salaman välähdys verrattuna sähkölyhdyn kalpeaan valoon.

Runojemme korallilaiva nousee aalto aalloilta yhä ylemmäs tämän sanan kuohuen kiehuvan veren tulisista portaita taistellen kuolettavasti piiskaavien murheiden kanssa, ja se nousee kiertoratojen sarastaville porteille, joiden takana solisevat iloisesti *Sen* toisiinsa yhtyneet kultaiset purot.

Pelottava kamppailu rytmin kanssa, kuolleen materian vastarinta, mutta uhkaavan piintymyksen takkuisista tassuista kasvaa jo runon kirsikankukan pihkaa tihkuva varsi.

Erilliset objektit ovat meille luministeille henkisen staattisuuden tuotteita. Asioista kuin kehyksistään erkaantuva dynaamisesti jännittynyt sielu ammentaa kourallisittain *Sitä* ja valelee sitä asioiden kuolleeseen piintyneisyyteen kuin elämän vettä ja hakkaa kulkureitin ihmisen historian kammottavan itsepetoksen läpätunkemattomaan, kytevään ja kirottuun umpikujaan eli rakentaa rautasillan ilmavaan tulevaisuuteen.

Ja yhteenliittymättöminä individualisteina, yksinäisyyden kärsimyksen kuihduttamina, me luministit tulemme luoksenne, ylitämme tuon tulisijan sen hiljaisen tulen karaisemina ja tuomme teille elintärkeän *Sen*, joka tunkeutuu kaikista läpi ja yhdistää kaikki yhdeksi sotajoukoksi kuin valitut tekemättä sitä mekaanisesti, väkipakon kuolettavalla otteella, vaan palaamalla ikuisesti olemassaolon tulisista versoja itävalle elämää luovalle lähteelle.

Vihreä varsi – Aurinko.

Luminismin lipunkantajat, runoilijat:

Veniamin Kisin
Dmitri Maizels
Nikolai Reššikov
Taras Matšet
Natalja Kuguševa

Suomentanut Anni Lappela



LEF

LEF (*Levyi Front Iskusstva* – Taiteen vasen rintama) syntyi Moskovassa vuoden 1922 lopulla. Ryhmä koostui pitkälti entisistä futuristeista ja LEFiä voidaankin monessa mielessä pitää kubo-futurismin henkisenä perillisenä. Myös he pitivät itseään ainoina todellisina radikaalin vasemman taiteen edustajina, mihin he liäsivät nyt uuden epiteetin ”vallankumouksellinen”.

LEFin yhteistyöhalusta huolimatta uusi valtiovalta suhtautui ryhmään varauksella, ja he kohtasivat jatkuvasti hankaluuksia lyhytikäiseksi jääneen nimikkolehrensä (1923–1925) julkaisemisessa. *LEF*-lehden edeltäjänä voidaan pitää Petrogradissa julkaistua futuristista *Iskusstvo Kommuny* (Kommuunin taide) -julkaisua. Osittain muiden julkaisukanavien puutteen takia *LEFistä* tuli radikaalin avantgarden tärkein äänitorvi, ja sen sivuilla esiintyi laaja kirjo 1920-luvun näkyviä venäläisiä taiteilijoita, usein riippumatta siitä kokivatko he itsensä osaksi LEFiä vai eivät.

LEFin nimellisenä johtohahmona toimi 1920-luvulla maineensa huipulla ollut Majakovski, mutta käytännössä ryhmän toimintaa organisoivat teoretikkona ja kriitikkona tunnettu Osip Brik. Majakovski ja Brik olivat olleet keskeiset henkilöt myös *Iskusstvo Kommuny* -lehden takana, ja vallankumouksesta lähtien he yrittivät yhdistää futuristit uudelleen. Muita ryhmän jäseniä olivat mm. kirjailijat Nikolai Asejev, Aleksei Krutšonyh, Viktor Šklovski, Sergei Tretjakov ja Nikolai Tšuzhak sekä kuvataiteilijat Aleksandr Rodtšenko, Ljubov Popova ja Varvara Stepanova. Lehdessä julkaisivat kirjoituksiaan myös kriittisesti LEFiin asen-

noituneet konstruktivistit, elokuvaohjaajat Sergei Eisenstein ja Dziga Vertov sekä monet johtavat modernistikirjailijat, kuten Boris Pasternak ja Isaak Babel.

Varsinkin aluksi LEFiä kiinnosti teoriaa enemmän organisatorinen rooli taide-elämässä. Taiteellisesti LEF jatkoi pitkälti siitä mihin kubofuturismi oli jäänyt, mutta futuristinen poetiikka sai nyt ideologisen motivoinnin. Utopiasta ja uuden ihmisen, ideaali-proletaarin, luomisesta oli tullut osa virallista ideologiaa, ja LEF oli enemmän kuin halukas ottamaan osaa tähän projektiin. Heidän mukaansa uusi kommunistinen yhteiskunta tuli rakentaa futurismin esteettisten näkemysten mukaisesti. LEF julisti ”maun diktatuurin”, pyrki vaikuttamaan suoraan uuden yhteiskunnan rakentamiseen ja oli yksi määrätietoisimmista vasemman laidan taideteorian kehittäjistä. Uudessa yhteiskunnassa marxilaisen es-tetiikan tuli toimia keskeisenä yhteiskuntaa organisoivana periaatteena.

LEF yritti kehittää marxilaista taideteoriaa ja kääntyi aktiivisesti formalismin puoleen, johon futurismilla oli alusta lähtien ollut symbioottinen suhde. Vaikka yhteistyö jäi lopulta vähäiseksi, monet LEFin keskeiset teesit nojautuivat formalismin näemyksiin. Formalistinen metodi nähtiin kirjallisuuden tutkimisen avaimena ja kirjailijan ammattitaidon saavuttamisen edellytyksenä. Kirjailijan tuli olla ”kielen insinööri”, osa kollektiivia, työläinen siinä missä muidenkin yhteiskunnan rakentajien. Runoudessa tämä näkyi mm. lyyrisen minän häivyttämisenä. Runouden tuli olla muun kirjallisuuden lailla kollektiivisen tahdon äänitorvi. Formalisteista poiketen LEF näki taiteella ensisijaisesti utilitaristisen merkityksen, mistä ”agit-prop” eli usein julistemuodossa julkaistu iskevä propagandarunous oli yksi ääriesimerkki. Kuitenkin myös näennäisesti muotoon keskittyvän zaumin funktio tunnustettiin kielen rajojen koettelijana ja yleisön vastaanottokyvyn uudistajana. Futurismin peräänkuuluttamasta ”uuden kielen” luomisesta oli tullut polttavan ajankohtainen ongelma

uudenlaisten sosiaalisten realiteettien keskellä. Kielellisiä kysymyksiä silmälläpitäen LEF myös rohkaisi erilaisiin 1920-luvulla neuvostoproosaa hallitseviin genrekokeiluihin.

Vaikka LEF keskittyi kirjallisuuteen, heidän uuden yhteiskunnan rakennusohjelmansa vaati koko kulttuurikentän huomioimista. Kuvataiteessa funktionaalisuudesta tuli avainsana. Muotoilusta ja graafisesta suunnittelusta tuli tärkeimpiä taide-
muotoja, sillä ne vaikuttivat suoraan ihmisten arkeen. Julisteen oletettiin korvaavan maalaustaiteen. Elokuvalla nähtiin poikkeuksellisen korkea yhteiskunnallinen merkitys sen propagandamahdollisuuksien vuoksi, ja esim. Eisensteinin vaikutusvaltaiset näkemykset montaaista ja ”emootioiden uudelleenjärjestämistä” sopivat hyvin LEFin ohjelmaan.

LEFin teoreettiset näkemykset kohtasivat käytännön kuitenkin vain paikoin. Neuvostoyhteiskunnan muuttuvien realiteettien keskellä ja alkuinnostuksen laantuessa LEF pyrki etääntymään vähitellen alkuperäisistä visioistaan. Samalla, osittain ulkoisen paineen alla, LEF alkoi myös yhä tietoisemmin irtisanoutua futuristisista juuristaan. Kun ryhmän jäsenet eivät enää saaneet lupaa jatkaa *LEF*-lehden julkaisua, he muokkasivat teoreettiset lähtökohtansa uuteen, järjestelmällisempään muotoon, ja onnistuivat perustamaan *Novyi LEF* (Uusi LEF, 1927–1928) -lehden. Uusi lehti irtisanoutui fiktiosta ja alkoi julistaa faktakirjallisuuden (*literatura fakta*) periaatetta. Dokumentarismien keinoin he halusivat kiinnittää huomiota yhteiskunnallisesti tärkeisiin ilmiöihin. Fiktio oli ollut sopiva taidemuoto silloin kun taiteilijat olivat eristettyjä yhteiskunnallisesta prosessista. Nyt vallankumouksen jälkeen elämän ja taiteen välinen kuilu täytyi kuroa umpeen ja taiteilija kytkeä osaksi uuden elämän rakentamista. Avainsanoina tässä toimi ”sosiaalisen tilauksen” mukaisesti määrittyvä ”faktan fiksaatio ja montaaasi”. Monet ryhmän keskeiset jäsenet kuitenkin kokivat uuden LEFin periaatteet liian dogmaattisina ja rajoittavina, ja pian Majakovskin ja Brikin lähdön jälkeen LEF hajosi. Vie-

lä vuonna 1928 LEFin avainhenkilöt yrittivät organisoida uutta avantgarderyhmää nimellä REF (*Revolutsionnyi Front Iskusstva*, Vallankumouksellinen Taiteen Rintama), mistä ei kuitenkaan tullut mitään. Julkisen avantgarden aika oli tullut Neuvostoliitossa päätökseen.

On myös hyvä muistaa, että juuri LEF oli ensimmäisiä dogmatismien, suvaitsemattomuuden ja kirjallisuuskritiikin peräänkuuluttajia Neuvostoliiton kirjallisuushistoriassa. Nämä periaatteet muuttuivat pian osaksi arkipäivää, joskaan eivät futurismin vaan ”sosialistisen realismin” nimikkeen alla.

Mika Mihail Pylsy

MINKÄ PUOLESTA LEF TAISTEE? (1923)

Vuosi 905. Sen myötä reaktio. Reaktio laskeutui yksinvaltiutena ja kaksinkertaistettuna kauppiaan ja tehtailijan sortotoimin.

Reaktio loi taiteen ja arkielämän kaltaiseksi ja makunsa mukaan. Symbolistien (Belyi, Balmont), mystikkojen (Tšulkov, Gippius) ja sukupuolipsykopaattien (Rozanov) taide loi poro-porvareitten ja kaduntallaajien arkielämän.

Vallankumoukselliset kohdistivat iskunsa kohti olemisen tapaa, taide nousi vastarintaan suunnatakseen iskunsa kohti makua.

Ensimmäinen impressionistinen välähdys vuonna 1909 oli *Tuomariloukku*-antologia. Välähdystä puhallettiin suuremmaksi kolme vuotta. Kunnes se puhallettiin futurismiksi.

Ensimmäinen futuristikirja oli *Korvapuusti yleiselle maulle* (vuosi 1912 – Burljuk, Kamenski, Krutšonyh, Majakovski, Hlebnikov).

Vanha yhteiskuntajärjestys arvotti oikein huomisten dynamiitinheitäjien laboratorion.

Sensuuri vastasi futuristeille päitä katkomalla, kieltämällä esiintymisiä, haukkumalla lehdistöä ja ulvomalla.

Kapitalisti ei tietenkään koskaan ryhtynyt raippojemme, säkeidemme, säleidemme, indeksipilkkujen mesenaatiksi.

Ympäröivä eparkiaalinen arki pakotti futuristit ärsyttämään keltaisilla puseroilla, kasvomaaleilla.

Nämä hieman ”akateemiset” taistelukeinot olivat tulevien mittojen ennakkointia, niillä ajettiin pois mukaan hypänneet esteetit (Kandinski, ”ruutusotilaat” yms.).

Sen sijaan ne, joilla ei ollut mitään menetettävää, liittyivät futuristeihin tai verhoutuivat futurismin nimeen (Šeršenevitš, Igor Severjanin, ”Aasin häntä” yms.).

Futuristinen liike, jonka johdossa oli vain vähän politiikan kanssa tekemisissä olevia taiteilijoita, sai hetkittäin anarkistisia sävyjä.

Tulevaisuuden ihmisten vierellä kulkivat itseään nuorentaneet vasemmiston lipun alla esteettistä mätäänsä peitellen.

Vuoden 1914 sota oli ensimmäinen koettelemus yhteiskunnalliselle toiminnalle.

Venäläiset futuristit irrottivat lopullisesti siteensä Marinettin poeettiseen imperialismiin vihellettyään hänet ulos jo Moskovan-vierailun aikana.

Ensimmäisinä ja ainoina venäläisessä taiteessa futuristit peitivät sotalaulajien rämpytyksen (Gorodetski, Gumiljov yms.) ja kirosivat sodan, taistelivat sitä vastaan taiteen koko asearsenaalilla (Majakovskin *Sota ja rauha*).

Sota pani alulle futurismin puhdistuksen ("Ullakko" halkesi kahtia, Severjanin lähti Berliiniin). Sota sai kääntämään katseet kohti huomisen vallankumousta (*Pilvi housuissa*).

Helmikuun vallankumous syvensi puhdistusta jakaen "futurismin" oikeaan ja vasempaan laitaan. Oikeistosta tuli demokraattisten ihanuuksien kaikukoppeja (heidän sukunimensä löytyvät puhelinluettelosta). Vasemmisto, lokakuun odottajat, ristittiin taiteen bolševikeiksi (Majakovski, Kamenski, Burljuk, Krutšonyh).

Tähän futuristiryhmään hyppäsivät mukaan ensimmäiset tuottajafuturistit (Brik, Arvatov) ja konstruktivistit (Rodszenko, Lavinski).

Heti ensiaskeleista lähtien, vielä Kšesinskajan palatsissa, futuristit yrittivät päästä sopuun työläiskirjailijoiden kanssa (tuleva *Proletkult*), mutta nämä kirjailijat kuvittelivat (asiapohjalta), että vallankumouksellisuus rajoittuu pelkästään agitaatioon ja pysytelivät muodon tasolla täysin reaktionisteina voimatta mitenkään hitsautua kiinni meihin.

Lokakuu puhdisti, muotoili ja uudelleenjärjesti. Futurismista tuli taiteen vasen rintama. Siitä muotouduimme "me".

Lokakuu opetti työllä. Jo 25. lokakuuta me tartuimme työhön. On ymmärrettävää, että pakenevan intelligentsian kantapäiden vilkkuessa meiltä ei kyselty esteettistä vakaumusta.

Meidän toimestamme syntyivät tuolloin vallankumoukselliset *Izo, Teo* ja *Muzo*; me johdimme opiskelijat akatemioiden valtakseen.

Organisointityön lisäksi me teimme ensimmäiset lokakuun aikakauden taiteelliset luomukset (Tatlinin *Kolmannen internationaalinen muistomerkin*, Meyerholdin ohjaaman *Buffomysteerin*, Kamenskin *Stenka Razinin*).

Me emme pelehtineet estetiikan kanssa vaan työstimme teoksia itseihailun vallassa. Kertyneet keinot käytimme agitaatiotaiteellisiin töihin, joita vallankumous vaati (*ROSTAn* plakaatit, pakinat yms.).

Agitaatiomielessä perustimme *Kommuunin taiteen* ja kiersimme tehtaita ja tuotantolaitoksia keskustelutilaisuuksia ja lausuntoja järjestäen.

Meidän näkemyksemme saivat työläisyleisön. Viipurin kunta organisoii *komfutiin*. Taiteellinen liikehdintä oli osoitus organisaatiokyvystämme, kun pystyimme vasemman taiteen linnakkeita läpi Venäjän. Tämän kanssa samanaikaisesti kulki Kaukoidän tovereidemme toiminta (*Tuotanto*-lehti), joka teoreettisesti vaikutti liikkeemme sosiaalisesta tilauksesta, yhdenmukaisuudestamme lokakuun vallankumouksen kanssa (Tšuzjak, Asejev, Palmov, Tretjakov).

Kaikkinaisten vainojen kohteena *Tuotanto* kantoi harteillaan vastuun taistelusta uuden taiteen puolesta VKI:n ja Siperian rajojen sisällä. Vähitellen pettyen Neuvostovallan kaksiviikkoiseen olemassaoloon akateemikot alkoivat yksitellen ja joukoissa kolkuttaa Narkomaattien ovia. Tahtomatta riskeerata antamalla heille vastuullisia tehtäviä Neuvostovalta luovutti heille kulttuuriset ja valistukselliset nurkkaukset. Näistä nurkkauksista käsin alkoi vasemman taiteen häirintä, minkä loistavana päätöksenä oli *Kommuunin taiteen* sulkeminen.

Valtiovalta, jonka huomio keskittyi rintamaan ja sekasortoon, kiinnitti vain vähän huomiota esteettisiin kinasteluihin yrittäen lähinnä estää kotirintamaa mekastamasta liikaa ja takoen meihin

järkeä kunnioituksesta ”nimekkäitä” kohtaan.

Nyt meillä on hengähdystauko sodasta ja nälänhädästä. Lefin täytyy demonstroida Venäjän sosialistisen federatiivisen neuvostotasavallan taiteen panoraama, hahmottaa perspektiivi ja ottaa siinä itselleen kuuluva paikka.

Venäjän SFNT:n taide 1. helmikuuta vuonna 1923.

- I Proletaaritaide. Osa ryhtyi nomenklatuurikirjailijoiksi riivaten lukijoita kansliakielellä ja toistellen poliittisia fraaseja. Toinen osa puolestaan päätyi akatemiaan, joka vain nimien osalta muistutti vallankumouksesta. Kolmas – paras osa – uudelleen koulutuu vaaleanpunaisten andreibelyjen jälkeen meidän töidemme varassa, ja me uskomme, että jatkossakin he tulevat kulkemaan riveissämme.
- II Virallinen kirjallisuus. Taideteoriassa jokaisella on oma mielipide: Osinski kehuu Anna Ahmatovaa, Nikolai Buharin Pinkertonia. Käytännössä lehdet suorastaan välkehtivät masapainosnimiä.
- III ”Uusin” kirjallisuus (Serapion-veljet, Boris Pilnjak jne.) omaksuu ja sekoittaa meidän taiteelliset keinomme maustaen niitä symbolisteilla ja painavalla kunnioituksella sekä totuttaa yleisöä kevyeen nep-lukemistoon.
- IV Virstanpylväiden vaihto. Lännestä uhkaa tulla valistuneita merkittävyksiä. Aleksei Tolstoi puhdistaa koottujen teostensa valkoista ratsua voittoa Moskovon-vierailua varten.
- V Lopulta idyllisen perspektiivin murtavat yksinäiset vasemman taiteen edustajat eri nurkissaan. Yksilöt ja ryhmät (*Inhuk, Vhutemas, Meyerholdin Gitis, Opojaz* jne.). Osa yrit-

tää itse kääntää raskasta vielä kyntämätöntä maata, kun taas osa vielä viilaa vanhan maailman kahleita poikki.

Lefin täytyy kerätä yhteen vasemman laidan voimavarat. Lefin täytyy katsastaa rivistönsä, luopua mukaan tarrautuneesta menneestä aineksesta. Lefin täytyy yhdistää rintamansa menneen räjäyttämiseksi, jotta se saa niskalenkin tapellessaan uudesta kulttuurista.

Me emme aio ratkaista taidekysymyksiä myyttisen, tähän asti ainoastaan ideatasolla toimineen vasemman rintaman enemmistön avulla, vaan tositoimissa, ryhmittymämme toimeenpanevan elimen avulla, joka johtaa vuosi toisensa jälkeen vasenta laitaa ja ohjaa sitä aatteellisesti.

Vallankumous on opettanut meille paljon.

Lef tietää:

Lef tulee:

Lokakuun vallankumouksen valtausten varmistamiseksi ja vahvistaakseen vasemman laidan taidetta Lef agitoi vielä kommuunin ideologiaa ja näyttää samalla taiteelle tien kohti huomista. Lef agitoi taiteellaan massoja keräten heihin organisoituneen voimavaran.

Lef varmistaa teorioitaan käytännön taiteella nostaen sen ylimmälle pätevyuden portaalle.

Lef taistelee taiteen = elämän rakentamisen puolesta.

Emme vaadi itsellemme vallankumouksellisen taiteen yksinoikeutta. Selvitetään se taistelussa.

Uskomme olevamme oikealla tiellä; todistamme sen agitaa-tiolla ja teoin. Me todistamme: olemme varmallalla polulla kohti tulevaa.

KENEEN LEF PUREUTUU? (1923)

Vallankumous siirsi kriittisen tuotantomme näyttämöä.

Meidän täytyy tarkistaa taktiikkaamme. ”Puškin, Dostojevski, Tolstoi ym., ym. on heitettävä yli laidan Nykyajan Höyrylaivasta” oli mottomme vuonna 1912 (esipuhe *Korvapuustiin yleiselle maulle*).

Klassikot oli kansallistettu. Klassikoita arvostettiin ainoana lukemistona. Klassikoita pidettiin järkkymättömänä, absoluuttisena taiteena.

Klassikot painoivat alas kaikkea uutta patsaittensa kuparilla ja koulukuntiensa traditiolla. Nyt 150 miljoonalle klassikot ovat tavallisia oppikirjoja.

Mikäpä siinä, nyt me voimme jopa toivottaa nämä kirjat tervetulleiksi siinä missä mitkä tahansa muutkin teokset. Lukutaidottomat voivat niiden avulla opiskella lukemaan, ja meidän täytyy vain määrittää oikea historiallinen näkökulma niihin.

Mutta me taistelemme kaikin voimin sitä vastaan, että kuolneiden kirjailijoiden metodit otetaan käyttöön jälleen tämän päivän taiteessa. Me taistelemme näennäisymmärrettäviä metodeja vastaan, arvonsa tuntevien esikuvaa vastaan, nuoriksi tekeytyvien kirjojen pölyisiä, klassisia ajatuksia vastaan.

Aikaisemmin me vastustimme porvariesteettien kehuja ja työnsimme ”kauhistuen ylpeältä otsaltamme Teidän surkean saunavihtaseppeleenne”.

Nyt me otamme ilolla vastaan kerrassaan arvokkaan kunnian lokakuun jälkeisessä maailmassa.

Mutta iskemme kumpaankin kylkeen

niitä, jotka ilkein aikein ja ideologinen elvytys mielessään antavat vanhalle rihkamalle tärkeän roolin vielä tänään,

niitä, jotka saarnaavat luokattoman ja yleisinhimillisen taiteen puolesta,

niitä, jotka vaihtavat taiteellisen työn dialektiikan ennustajien ja pappien metafysiikkaan.

Me iskemme vain toiseen estetiikan kylkeen

niitä, jotka sokeina ja vain politiikkaan perehtyneinä esittävät mummoiltaan perittyjä traditioita kansan tahtona,

niitä, jotka pitävät vaikeaa taiteellista työtä lomamatkana,

niitä, jotka korvaavat väistämättömän maun diktatuurin perustuslakia säättävän kokouksen motolla yleisestä ja yksinkertaisesta ymmärrettävyydestä,

niitä, jotka jättävät taiteellisen porsaanreiän idealistisille vuodatuksille ikuisuudesta ja sielusta.

Aiempi mottomme oli ”seisoa ’me’-sanana lohkareella keskellä vihellystä ja suuttumusta”.

Nyt me odotamme ainoastaan esteettisen toimintamme oikeaksi tunnustamista ja haihdutamme ilomielin taiteen piskuisen ”me”-sanana kommunismin jättiläismäisen ME-sanana tieltä.

Mutta puhdistamme vanhan ”me”-sanamme niistä, jotka yrittävät muuttaa taiteen vallankumouksen oscarwildeläiseksi ”taidetta taiteen vuoksi” -hekumaksi, kapinaksi kapinan vuoksi –

niistä, jotka ottavat vallankumouksen estetiikasta ainoastaan satunnaiset kosmeettiset taistelukeinot,

niistä, jotka rakentavat taistelumme virstanpylväät uudeksi kaanoniksi,

niistä, jotka ratsastavat eilispäivän julistuksillamme yrittäen imelyä harmaahapsisen kokeellisuuden vaalijoiksi ja etsien rauhoittuneille pegasoksilleen kotoisaa kahvilatallia,

niistä, jotka roikkuvat hännillä jääden tasaisesti viisi vuotta jälkeen ja keräten nuorentuneen akatemian kuivuneita marjoja pensaista, jotka olemme hävittäneet.

Taistelimme vanhaa elämäntapaa vastaan.

Taistelemme sen jäänteitä vastaan myös tänään.

Taistelemme niitä vastaan, jotka vaihtoivat kotirunouden kotikommunirunoudeksi.

Ennen kamppailimme porvarishärkien kanssa. Shokeerasimme pukeutumalla keltaisiin takkeihin ja maalaamalla naamamme.

Nyt taistelemme neuvostoriveissä näiden sonnien uhreja vastaan.

Aseitamme ovat esimerkki, agitaatio ja propaganda.

KETÄ LEF PELOTTELEE? (1923)

Meille itsellemme.

Toverit Lefissä!

Me tiedämme olevamme vasemman rintaman taiteen mestareita, nykytaiteen parhaita työläisiä. Ennen vallankumousta me keräsimme varmimmat kaavat, hienostuneimmat teoreemat, kekseliäimmät formuloinnit uuden taiteen muodosta.

On selvää, että porvariston limainen maapallomaha oli kehno rakennustyömaa.

Vallankumouksessa keräsimme useita totuuksia, opiskelimme elämää, saimme tulevaisuuden rakennustyömaalla vuosisatojen todellisimman tehtävän.

Sodan ja vallankumouksen rytinän järjyttämä maaperä on hankala perusta suurille hankkeille. Autoimme vallankumouksen päiviä vakiintumaan, piilotimme kaavat hetkeksi kansioihin. Enää ei porvariston maapallomahaa ole olemassa.

Vallankumouksessa lakaisimme pois kaiken vanhan ja raivasimme samalla kentän taiteen rakennustyömaalle.

Maanjäristystä ei ole.

Verellä sementoitu Neuvostoliitto seisoo vakaana.

On aika tarrata kiinni suurempaan.

Vakava asennoituminen itseemme on ainoa vankka pohja työllemme.

Futuristit!

Teidän ansionne taiteessa ovat suuria, mutta älkää luulko-kaan elävänne eilisen vallankumouksellisuuden koroilla. Näyttäkää tämän päivän työllänne, ettei räjähdyksemme ole älymystön epätoivoista kiljuntaa vaan taistelua, työtä rinta rinnan kaikkien kommuunin puolustajien kanssa.

Konstruktivistit!

Varokaa alkamasta taas yhdeksi esteettiseksi koulukunnaksi. Pelkkä taiteen konstruktivismi on täysi nolla. Kysymys on koko taiteen olemisen tavasta. Konstruktivismista täytyy tulla koko elämän ylin formaali insinööristö. Pastoraalisovitusten konstruktivismi taas on täyttä soopaa. Meidän ideoidemme täytyy kehittyä tämän päivän pohjalta.

Tehtailijat!

Varokaa ryhtymästä muotoilija-artesaaneiksi. Työläisiä opettaessanne oppikaa työläisiltä. Jos alatte sanella huoneistanne esteettisiä käskyjä tehtaalle, teistä tulee pelkkiä tilaajia. Teidän koulunne on tehdas.

Opojasilaiset!

Formalistinen metodi on taiteentutkimuksen avain. Jokaisen kirppusäkeen täytyy päätyä tutkijan kohteeksi. Mutta varokaa kirppujen metsästystä tyhjiössä. Vain sosiologisen taiteentutkimuksen rinnalla työstänne tulee paitsi kiinnostavaa, myös tarpeellista.

Oppipojat!

Varokaa esittämästä oppimattomia satunnaisia vinoutumia innovaatioina, taiteen viimeisinä oivalluksina. Diletanttien koikeilut ovat kuin kanankoivilla kulkeva höyryveturi. Vain ammattitaidossa piilee oikeus luopua vanhasta.

Kaikki yhdessä!

Siirtyessänne teoriasta käytäntöön pitääkää mielessänne ammattitaito ja pätevyystaso.

Nuoriso, jolla riittää voimia suuriin koitoksiin, harrastaa hölynpölyä ja se on heikkotahtoisten akateemikoidenkin yrityksiä kammottavampaa.

Lefin mestarit ja oppipojat!

Nyt ratkaistaan olemassolomme kysymys. Suurinkin idea mehtyy ellemme muotoile sitä taidolla.

Taidokkaatkin muodot jäävät mustiksi langoiksi mustaan yön herättämään mielipahaa ja ärsyttämään niihin kompastele-

via, ellemme hyödynnä niitä tämän päivän – vallankumouksen päivän – vaatettamiseen.

Lef vartioi.

Lef on kaikkien keksijöiden turva.

Lef vartioi.

Lef heittää pois kaikki jähmettyneet ja estetisoituneet haalijat.

Suomentanut Mika Mihail Pylsy



KONSTRUKTIVISMI

Konstruktivistien Kirjallinen Keskus (*Literaturnyi Tsentr Konstruktivistov*) aloitti toimintansa 1924. Sen juuret ovat 1920-luvun alun kuvataiteen ja arkkitehtuurin samannimisessä valtavirtauksessa, joka oli monessa suhteessa futurismin seuraaja vasemman laidan radikaalissa avantgardessa. Niinpä ei olekaan ihme, että konstruktivismi oli estetiikaltaan huomattavan lähellä LEFiä, niin lähellä että konstruktivistien manifesti julkaistiin ensimmäistä kertaa *LEF*-lehdessä (1925). Ehkä johtuen juuri tästä läheisyydestä ja siitä seuraavasta jatkuvasta tarpeesta erottautua konstruktivismiin onnistui pysyä erillisenä ryhmänä aina vuoteen 1930 saakka, jolloin se ulkoisen poliittisen paineen alla lakkasi olemasta.

Konstruktivistien ryhmän keulahahmoja olivat Ilja Selvinski ja Korneli Zelinski. Muita jäseniä olivat mm. Eduard Bagritski, Vera Inber, Vladimir Lugovskoi ja Boris Agapov. LEFin lailla he näkivät konstruktivismiin rationaalisen marxilaisena esteetikana, jolla oli ensisijaisesti utilitaarinen tehtävä proletariaatin palveluksessa. Teollistumisen ja tekniikan paatokselle hattua nostaen konstruktivistit pyrkivät lähestymään kaunokirjallisia tekstejä teollis-teknessä konstruktioina, joissa jokainen osa palvelee maksimaalisesti tekstin kokonaisfunktioita. Konstruktivismi lanseerasi ”lokaalisen semantiikan” ideaalin, jonka mukaan kaikkien tekstin osien (kuvaston, metaforien, runomitan) on palveltava teemaa. Tätä he pyrkivät toteuttamaan runoudessa mm. suorilla lainauksilla, dokumentaarisuudella ja puhekielen käytöl-

lä, toisin sanoen keinoilla, jotka olivat vahvasti läsnä 1920-luvun venäläisessä proosassa. Teoreettista retoriikkaa lukuun ottamatta ei ole aina selvää miten konstruktivismin ideaalit toteutuivat ryhmän edustajien teksteissä, joilla on keskenäänkin varsin vähän yhteistä. Normatiivisimmin konstruktivismin ihanteita pyrki runoudessaan toteuttamaan Ilja Selvinski.

Mika Mihail Pylsy

KONSTRUKTIVISTIRUNOILIJOIDEN VALAKONSTRUKTIO (1923)

Ihmiselle on ominaista kehitys, henkinen kasvu. Hänen kasvunsa (elämäkokemuksensa) kristalloituu luovien skeemojen sikiöissä. Nämä skeemat objektivoituvat (organisoidut) tässä tai tuossa materiaalissa potentiaalisen paineen (sisäisen höyryn) vaikutuksesta. Siis toisin sanoen ihmisen ”sisältö” on luonnollinen ja ainutlaatuinen. Sysäys materialisoitumiseen, siis materialisoituminen itsessään, riippuu materiaalin objektiivisista laeista ja materiaalin muovaajan vapaasta tahdosta. Juuri tämän vuoksi me puhumme yksinomaan kappaleista taottujen skeemojen, siis kokemus-kasvun muodostamien kristallien muodosta, eli taiteesta.

Ihmisen psyyken erään perustavan lain – energiaperiaatteen – vaikutuksesta määrätty potentiaalinen skemaattinen ”möykky” vaatii kullakin erillisellä muovautumiskerrallaan materiaalin, johon organisoidua, sekä itselleen ominaiset ja säännönmukaiset organisoinnin keinot. Siis: minkä tahansa vaikutelmien ja vaikutelmien kombinaatioiden välittäminen käytännöllis-elämlisin sovellutuksin tai taiteellisin konseptioin vaatii välttämättä valmistelua ja fokuointia (skeeman ytimen kuorintaa) sellaisin keinoin, jotka virtaavat funktionaalisesti ulos organisoidusta ”möykystä” ja kaikesta mikä on siihen välittömästi yhteydessä.

Valmistelu ja fokuointi ilman sivullisen (tahattoman) elementin mukaantuloa saavutetaan *lokalisoidun keinon* avulla.

Lokalisoiduksi keinoksi me kutsumme materiaalin keskiahkuis-ta organisaatiota.

Tällä tavoin organisoidua materiaalia me kutsumme *konstruktioksi*, organisaattoria kutsumme *konstruktivistiksi* ja konstrukti-on perinnettä *konstruktivismiksi*.

Konstruktivismi on keskihakuista ja hierarkkista materiaalin jaottelua, joka on aksentoitu (fokusoitunut) ennalta määrättyssä konstruktion paikassa.

Materiaalin *konstrukttiivisen* jaottelun periaate tarkoittaa maksimaalisen kuorman lankeamista yksikölle, so. tiiviisti ilmaistuna: vähässä on paljon – pisteessä on kaikki.

Konstruktio koostuu osista, joita kutsumme *konstrueemeiksi*. *Konstrueemit* levittyvät pitkin konstruktion runkoa, mutta siitä irrotettuna, ne ovat lukkiutuneita itseensä, kokonaisia. Kukaan sisältäytyy itsessään koko konstruktion ydinajatus sen sisältämien konstrueemien hierarkkia myöten. Näin muodoin jokainen konstrueemi on valmis muoto, joka uhraa itsensä kokonaisuuden lujudelle.

On olemassa *perimmäisiä konstrueemeja, apukonstrueemeja ja ornamentaalisia konstrueemeja*.

Perimmäinen konstrueemi on rakennus. Sen solukossa sijaitsee konstruktion kohtu.

Apukonstrueemit valmistelevat perimmäistä, ovat johdattelevia.

Ornamentaaliset konstrueemit ovat kuin muinaisen kirkkolaulun melismoja ja sisältyvät konstruktion ikään kuin koristuksina. Niiden tarkoitus, järkevän säästäväästi konstruktion sijoiteltuna, on ikään kuin noitakeinoin taata konstruktion ydinajatuksen verenkierro. Ornamentaaliset konstrueemit ovat kaikkein ”vaarallisimpia” ja kaikkein luotettavimpia.

Perimmäinen tai *valtakonstrueemi* määrittää koko organisoitavan skeeman luonteesta riippuvan konstruktion rakenteen. Alituen materiaalin objektiivisille, lainmukaisille ominaisuuksille, *valtakonstrueemi* (tulevan kohdan ydin) määrää vaikutuksellaan kaikkien muiden konstrueemien painoarvon. Konstruktio nojaa siihen. Sen liikuttaminen muuttaa konstruktion rakennetta.

Huomautus: loistavana esimerkkinä sanotulle toimii *Moskvá*-sanan painollista tavua koskeva tasaussääntö: kun tämän sanan valtakonstrueemia, siis tavupainoa, liikutetaan, muuttaa se kaikkien

muidenkin tätä tavua avustavien ja sille artikulaation ja ekspiraation kannalta alisteisten tavujen painoa tuottaen näin uuden sanan.

Konstruktio on monoliitti; hiekanjyvänkin putoaminen hajotaisi kokonaisuuden.

Tuhoon tuomittu ”repeytyneen tietoisuuden” teoria sekä sen äpärä, teoria ”tasojen sekoittumisesta”, ovat turmelleet erinäisiä herkkäuskoisia poetiikkoja ja näin tehdessään syventäneet niiden tahdon mätänemistä. Epäkeskojen murusten ja mutavyöryjen seurauksena venäläisen runouden rappio on saavuttanut ennenkuulumattomat mittasuhteet. Nykyisistä teoksista 98 prosenttia voi lukea miten sattuu. Tämä sekasorto on muuttanut nykyrunoilijat fakkiintuneiksi specialisteiksi, jotka tuputtavat mandaattejaan ja patenttejaan koskien milloin mitäkin: ääntä, rytmiä, kuvastoa, zaumia jne. Eikä näillä ole kokonaisuuden kannalta mitään merkitystä.

Teoksen muuttuminen konstruktioksi saattaa vaatia joukon erilaisia, kullekin yksittäistapaukselle ominaisia tyyllisiä siirtoja. Tämän tehtävän toteuttaakseen konstruktivistin on tiedettävä kaikki, hänen on hallittava kaikki täydellisesti. Meillä ei ole kahta samanlaista teosta, konstruktiota. Me torjumme muotojen kaanonin.

Koska konstruktivismi on absoluuttisen tekninen (käsiyö-) koulukunta, me painotamme poeettisten tekniikkojen universaalisuutta. Kun nykyiset koulukunnat parkuvat tahoillaan äänestä, rytmistä, kuvastosta, zaumista jne., me painotamme sanaa JA. Sanomme: ääni JA rytmi JA kuvasto JA zaum JA mikä tahansa mahdollinen uusi keino, joka osoittautuu tarpeelliseksi konstruktion pystyttämiseksi.

Me tiedämme, että Maailma on ääretön, mittaamaton ja ainutkertainen. Elämän ja ihmiskunnan korkein saavutus on taiteellinen luominen. Luominen on aktualisuutta, liikettä ja elämää. Meidän luomistyömme perustana on elämän sisäinen järjestys, lokalisaation organisaatio.

Konstruktivismi on ylintä ja syvintä ammattitaitoa, mestaruutta. Se on kykyä käydä läpi materiaalin kaikki mahdollisuudet ja tiivistää ne.

Konstruktivismi on Konstruktivistin itseorganisointia *muotojen muodossa*.

Koneessa ruuvi avustaa toista ruuvia. Objektivistien, luonnollisten, tieteen löytämien lakien mukaan rakennetut koneet muistuttavat meitä ystävällismielisen yhteistoiminnan välttämättömyydestä, luonnollisuudesta ja, sanalla sanoen, yksinkertaisesta hyödyllisyydestä.

Konstruktivismin koulukunta seisoo tukevalla, tieteellisellä ja koneellisella perustalla. Perimmäiseltä luonteeltaan se on kommunistinen. Konstruktion organisaation kautta se opettaa solidaarisuutta, toveruutta ja veljellistä yhtenäisyyttä.

Kaikkien aikakausien mestarit ovat *ennalta aavistaneet* konstruktivismin, mutta vasta me *tiedostimme* sen luonteen materiaalisena lokalisaationa. Muodon läpi me kuljemme *muotojen muotoon*; me kasvamme. Konstruktion sisältö on meissä ja se on luonnollinen: luonnon ominaisuudet pakottavat materialisoimaan sen juuri *sanassa*. *Sanassa* me konstruoinme kasvamme tiet. Vannomme näin: veistämme ennennäkemättömiä muotoja; pidemmälle ei pääse. Meidän vakuutenamme ovat tahto, oveluus, uskollisuus ja tiedon teräsbetoninen paino.

Aleksei Tšitšerin
Ellii Karl Selvinski

Suomentaneet Mika Mihail Pyly ja Pauli Tapio

EMOTIONALISMI

Mihail Kuzminin johtama emotionalistien ryhmä perustettiin Petrogradissa vuonna 1921. Ryhmän muita jäseniä olivat kirjailijat Anna Radlova, Konstantin Vaginov, Adrian Piotrovski, Boris Paparigupulo ja Juri Jurkun, teatteriohjaaja Sergei Radlov sekä kuvataiteilija Vladimir Dmitriev.

Emotionalistit julkaisivat antologian nimeltä *Tšasy* (Kello, 1922) sekä kolme numeroa *Abraksas* -aikakauskirjaa. Julkaisun nimi viittaa gnostilaiseen tilan, ajan ja hengen yhteyttä symboloivaan jumalolentoon. Gnostilaisia motiiveja esiintyi Kuzminin ja Radlovan runoudessa, mutta myös yleisemmin emotionalistien teoksille olivat ominaisia monitasoiset yhteydet taiteen ja kulttuurin traditioihin. *Abraksas*-aikakauskirjan sivuilla Petrogradin nälän ja kylmyyden ahdistama arki sekoittui myyttisiin kuviin ja kaukaisiin aikakausiin.

Emotionalismi oli Kuzminin luoma versio ja tulkinta saksalaisesta ekspressionismista. Yhteisten eurooppalaisten esikuvien vuoksi pietarilaista emotionalismia voi pitää Sokolovin moskovalaiselle ekspressionismille rinnakkaisena ilmiönä, vaikka ryhmien välillä vallitsi vastakkainasettelu. Kuzmin näki ekspressionismin väistämättömänä reaktiona positivismiin, jota vastaan myös monet muut modernismin virtaukset olivat nousseet.

Useissa emotionalismia ja ekspressionismia koskevissa kirjoituksissaan Kuzmin esittää avoimen tunneilmaisun ainoana keinona uhmata mekanisoituvan yhteiskunnan yksilöön kohdistamia musertavia vaikutuksia. Saksalaisia ekspressionisteja pu-

hutelleet kysymykset kulttuuristen ideaalien murtumisesta olivat ajankohtaisia myös yhteiskunnallisen mullistuksen läpikäyneellä Venäjällä.

Ekspressionististen vaikutteiden välittäjänä teatterin ja elokuvan rooli oli keskeinen. Ohjaajana ja dramaturgina toiminut Radlov toi ekspressionismia venäläisnäyttämölle ja Kuzmin oli yksi niistä, jotka 1920-luvulla pyrkivät siirtämään elokuvataiteen ilmaisukeinoja kirjallisuuteen. Montaasielokuvalla ominainen rakenne näkyy myös Vaginovin fragmentaarisessa proosateoksessa *Zvezda Vifleema* (Betlehemin tähti, 1922), jossa leikkaukset historiallisesta aikakaudesta toiseen ovat tiheitä ja nopeita. Samalla uuden aikakauden symboli, tähti, rinnastaa vanhan Venäjän raunioille nousevan bolševikkivallan kristinuskon syntyhetkiin murenevassa Rooman imperiumissa.

Emotionalistien kaunokirjallisissa teoksissa intiimi ja päiväkirjanomainen sävy sai korkean statuksen aidon ja ainutkertaisen kokemuksen ilmentäjänä. Kulttuuristen kerrosten ohella tekstin biografinen taso oli usein merkityksellinen.

Emotionalistien manifesti julkaistiin vasta vuonna 1923, *Abraksasin* viimeisessä numerossa, minkä jälkeen aikakauskirja kiellettiin sen ”käsittämättömyyden” vuoksi. Emotionalistien manifestissa korostetaan subjektiivista kokemusta taideteoksen lähtökohtana ja nähdään tunne taiteen olennaisimpana sisältönä. Yhtäältä teoksen sisällön korostaminen erottaa emotionalistit useimmille avantgarderyhmille ensisijaisista muotoon ja rakenteeseen kohdistuneista uudistuspyrkimyksistä, mutta toisaalta taiteen intuitiiviset ja ekstaattiset ulottuvuudet olivat olleet vahvasti mukana myös monien futuristien työssä. Emotionalistien manifesti ei silti ole niinkään ohjelmanjulistus tai teoreettinen perusta tulevalle työlle kuin ryhmän jäsenten vastalause aikakauden taide-elämässä vaikuttaneille dogmaattisille näkemyksille.

Siiri Anttila

EMOTIONALISMIN MANIFESTI (1923)

1. Taiteen ydinolemus on *aibeuttaa ainutkertainen, toistumaton emotionaalinen vaikutus välittämällä ainutkertaisen, toistumattoman elämyksen ainutkertainen, toistumaton muoto.*
2. Taiteelle antaa herätteen *aktiivinen*, ei-abstrakti *rakkaus*, joka on väkisinkin luovaa työtä.
3. Kuten rakkauden ja elämän, on myös taiteen ilmeneminen erottamattomasti sidottu *liikkeeseen.*
4. Materiaalin ja muodon voittaminen on onnistuneen taide-teoksen *ehto*, mutta ei sen tehtävä eikä tavoite.
5. Emotionalistit tietävät, että taiteilijan intohimoinen rakastuminen taiteensa materiaaliin on vain keino maailman emotionaaliseen tiedostamiseen. Taiteilijan professionaalinen kokemus luo tästä materiaalista tarvittavan kansantajuksen muodon hänen maailmantiedostamisensa yleistä vastaanottoa varten.
6. Ollessaan tekemisissä toistumattomien emootioiden, hetken, sattuman ja ihmisen kanssa emotionalismi tunnustaa vain *fenomenaalisen ja poikkeuksellisen* ja torjuu yleiset tyypit ja kaanonit, psykologiset, historialliset ja jopa luonnolliset lait pitäen ainoana ehdottomana lakina kuolemaa.
7. Jumalainen, intuitiivinen, järjetön *järki* on taiteellisen ajattelun matkaopas. Loogisen, tieteellisen järjen läsnäolon sallimme vain emotionaalisesti muunnetussa muodossa, jolloin se lähestyy järkeä tulemalla olemukseltaan sen vastakohtaksi.

8. Pois yleisistä säännöistä, toistumattomaan hurmiotilaan (ekstaasiin).
9. Ei ole olemassa mennyttä eikä tulevaa sen meidän kaikin sielunvoimin emotionaalisesti vastaanottamamme kaikkein pyhimmän nykyhetken ulkopuolella, johon myös taide suuntautuu.
10. Erotettuaan ja sulatettuaan kaikki tunnot henkisestä ummetuksesta kärsivän vanhan Lännen (Ranskan, Englannin ja Italian) ajattelusta (sillä henkisen ravinnon prosessi vastaa kaikin tavoin ruumiillista ravintoa, eikä pidä käydä käsiksi uuteen, ennen kuin on vapautunut hyödyttömästä jätteestä) emotionalismi, jonka virta levittäytyy Venäjälle, Saksaan ja Amerikkaan, pyrkii määrittämään kaikkein elementaarisimmat lait nähden ylevässä yksinkertaisuudessa vastapainon eurooppalaistumisen hurmaavien houkutusten loisteliaille muodoille.
11. Pitäessään lähtökohtanaan hetkellistä ja toistumatonta taide avartuu koko kansaa koskevaksi ja yleismaailmalliseksi. Vastakkainen tie on mahdoton. Rakkaus ihmiskuntaan tulee koettavaksi hetkellisessä konkreettisessa rakkaudessa, eikä päinvastoin. Yleisen tunteen, yleisen kaanonin ja yleisen lain pitäminen lähtökohtana on järjetön rikos ja valhe.

Kulje avartuen ylös, älä rajoittuen alas.

M. KUZMIN

A. Radlova

S. Radlov

Jur. Jurkun

Suomentanut Siiri Anttila

TERVEHDYS NUOREN SAKSAN TAITEILIJOILLE EMOTIONALISTIEN RYHMÄLTÄ (1923)

Nuoren Saksan kuvataiteilijoille, kirjailijoille, muusikoille, näyttelijöille ja elokuvantekijöille.

Kuvataiteilijat, kirjailijat ja muiden taiteenlajien edustajat, jotka ovat yhdistyneet emotionalismin iskulauseiden alle, lähettävät veljelliset terveisensä saksalaisille ekspressionisteille ja heidän kauttaan koko uudelle Saksalle.

Tänä raskaana ja teidän ahdistelijoillenne häpeällisenä aikana haluamme sanoa, että olette meille läheisiä, kalliita ja rakkaita.

Käännymme teidän puoleenne, te historian pikajuoksijat, halituneet ennaltanäkijät, elämän mekaanisuutta vastustavat taiteilijat.

Me muistamme, millaista Saksan kunniaa kanto mukanaan se teitä muistuttanut nerouden aalto, jota kutsuttiin nimellä *Sturm und Drang*.

Me tiedämme, ettei pidä väheksyä elinvoimaisen ja miehisen veren maata, ajatusten kotimaata, Saksaa.

Me uskomme, että romahtavan maailman myötä koittaa uusi, valoisa, vapaa ja inhimillinen aika, jolloin yksi ensimmäisistä paikoista on, kaikki vastukset jälleen voitettuaan, teidän suurenmoinen isänmaanne Saksa, jonka suhteen te, sen kunniakkaat lapset, olette ennustajia. Me muistamme tämän, me tiedämme tämän, me uskomme tämän.

Tietäkää myös te, että Venäjän sydän lyö teidän kanssanne samaan tahtiin, eivätkä menneet sivilisaatiot ole vaipuneet horrokseen. Teitä tervehtivät veljet, jotka rakastavat teitä ja ovat teistä ylpeitä.

M. Kuzmin, Konstantin Vaginov, V. Dmitriev, Adrian Piotrovski, Anna Radlova, Sergei Radlov, Jur. Jurkun.

Suomentanut Siiri Anttila



EKSPRESSIONISMI

Termi ekspressionismi levisi 1900-luvun alussa saksalaisten ja ranskalaisten ekspressionistikuvataiteilijoiden piiristä nopeasti kirjallisuuden, musiikin ja elokuvan käyttöön. Ekspressionismi ei ollut mikään yhtenäinen kirjallinen koulukunta tai tyyli, vaan taiteellinen virtaus, joka asettui naturalismin ja impressionismin periaatteita vastaan ja korosti suoraa tunnelmaisua sekä subjektiivisuuden ja intuition roolia taiteilijan luomistyössä.

Länsieurooppalainen ekspressionismi ei herättänyt yleisempää mielenkiintoa Venäjällä ennen vuotta 1917, ja näkyväksi ekspressionismin vaikutus tuli vasta 1920-luvun alussa. Venäjällä voi sanoa olleen kahdenlaista ekspressionismia. Yhtäältä joitakin tunnettuja modernistikirjailijoita (Leonid Andrejev, Boris Pasternak, Vladimir Majakovski, Vasili Kamenski) on totuttu luonnehtimaan ekspressionisteiksi, vaikkeivät nämä olisi itse sitä hyväksyneet. Toisaalta 1920-luvun alussa perustettiin ryhmä, joka kutsui itseään ekspressionisteiksi. Näitä intuitiota ja individualismia korostavia ekspressionisteja pidettiin Neuvosto-Venäjällä ”myötäilijöinä” suhteessa valtion viralliseen kulttuuripolitiikkaan. He eivät asettuneet vallankumousta ja puoluetta vastaan, mutta heidän individualisminsa oli ristiriidassa puolueen kulttuurikäsitteen kanssa.

Ekspressionistiryhmän keulassa oli Ippolit Sokolov, joka käytti käsitettä ensi kerran kesällä 1919. Sokolovin ekspressionistit kultivoivat taistelun vanhentuneita kirjallisia dogmeja ja ismejä vastaan ja nostivat itseisarvoksi ihmisen persoonallisuuden ja it-

seilmaisun. Ekspressionismista etsittiin ratkaisua vanhan eurooppalaisen kulttuurin henkiseen umpikujaan ja jähmettyneisyyteen. Tähän viittaa erityisen selvästi myös Sokolov muotoillessaan impressionismin ja ekspressionismin vastakkaisuuden nimenomaan eurooppalaisen kulttuurin kriisin kautta: ”Impressionismi on vanhenevan Euroopan pinnallinen maailmankatsomus. Ekspressionismi on uuden Euroopan syvälinen maailmankatsomus.”

Futurismin ja ekspressionismin suhde näyttäytyy monimutkaisena venäläisessä kirjallisuuskeskustelussa. Ekspressionismi tuntuu liittyvän läheisemmin 1910-luvun ”romanttiseen” futurismiin kuin 1920-luvun konstruktivismiin tai OBERIU-ryhmään. Symbolismin ja impressionismin kritisointi sen sijaan oli tyyppillistä miltei kaikille 1900-luvun alun venäläisille avantgarde-ryhmittymille, eivätkä futurismi ja ekspressionismi olleet tässä mikään poikkeus.

Venäläisen kirjallisuuden ekspressionismi henkilöityy etenkin alkuvaiheessaan juuri Sokoloviin, joka on kirjoittanut kaikki tässäkin antologiassa julkaistut ekspressionismin teoreettisluontoiset julistukset. Vuosina 1918–1919 Ippolit Sokolov kävi Moskovan runostudiossa symbolistien Valeri Brjusovin, Andrei Belyin ja Vjatšeslav Ivanovin opissa, sekä samaan aikaan myös Moskovan Proletkultin kirjallisessa studiossa.

Vuoden 1919 kesään asti hän nimitti itseään eufuistiksi, mutta ryhtyi sitten ekspressionistiksi julistaen: ”Ekspressionismi syntyi I. Sokolovin päässä, ja tuli osaksi kasteen mysteeriä 11. heinäkuuta vuonna 1919 Venäjän runoilijaliiton estradilla.” Vuosien 1919–1921 aikana Sokolov julkaisi yhdeksän vihkosta runoja ja esseitä. Yksi niistä, *Täydelliset kootut teokset*, oli 16-sivuinen vihko.

Ekspressionismin perustuskirjassa Sokolov määrittelee ekspressionismin futurismin kaikkien saavutusten synteeksiksi. Sokolov oli paljon tekemisissä imaginistien kanssa, vaikka nimittikin vuoden 1919 imaginismia pseudoimaginismiksi. Hän lähensi

imaginismia englantilaiseen imagismiin. Keväästä 1920 alkaen ekspressionistien piiriin lukeutuivat Ippolit Sokolovin lisäksi sellaiset runoilijat kuin Boris Zemenkov, Guri Sidorov-Okski, Sergei Spasski, Boris Lapin ja Jevgeni Gabrilovitš. Imaginismin vaikutus näkyy useiden ekspressionistien teksteissä, joskin Sokolov lukee imaginisteiksi virheellisesti niin Majakovskin kuin Tretjakovinkin. Sokolovin viimeinen runoutta teoreettisesti käsittelevien tekstien kokoelma oli nimeltään *Imaginistika* (1922). Sokolov, Lapin, Gabrilovitš ja Spasski julkaisivat vuonna 1921 kokoelman tekstejä nimeltä *Ekspressionistit*. Lapin perusti vuonna 1922 ”ryhmittymän” ja kustantamon nimeltä Moskovan Parnassos, johon alussa kuului hänen lisäkseen vain Jevgeni Gabrilovitš. He suhtautuivat negatiivisesti imaginistirunoilijoihin ja julkaisivat muun muassa sentrifuuga-ryhmittymän runoilijoiden tekstejä luonnehtien näitä ekspressionisteiksi.

Neuvosto-Venäjällä käännettiin 1920-luvun kuluessa yli kaksisataa runoa noin neljäntäkymmeneltä eurooppalaiselta ekspressionistilta. Kääntäjien joukosta löytyvät muun muassa jo mainitut Pasternak ja Asejev sekä Osip Mandelštam. Vuosikymmenen aikana erityisesti venäläisten ja saksalaisten ekspressionistien välillä oli useita kontakteja.

Vuodesta 1922 Ippolit Sokolov julkaisi elokuvaa ja elokuvataidetta käsitteleviä tekstejä, ja hänestä tulikin tunnettu elokuvakriitikko ja -historioitsija joka luennoi elokuvasta useissa oppilaitoksissa. Ekspressionistien pieni ryhmä, jonka osanottajat olivat vaihtuneet tiuhaan, hajosi vuonna 1923 toteuttamatta koskaan julistamiaan teoreettisia periaatteita runoudessaan.

Anni Lappela

EKSPRESSIONISMIN PERUSTAMISKIRJA (1919)

1. ”Tänään on suuren riemuvoiton päivä” (Gogolin Poprištšinin toteamus). Kun me ekspressionistit olemme toteuttaneet rynnäkkömme, venäläisessä runoudessa kaikki on rauhallista kuin Šipkassa.³³
2. Yhdessä symbolismin ja akmeismin kanssa runouden joukkohautaan on haudattu myös futurismi, presentismi, imaginismi ja eufuismi (eufuisti I. Sokolov. Kevät 1919).
3. Imaginistit yrittivät liikuttaa vasemmistorunoutta kuolleesta kulmasta. Mutta imaginismi ei ole itsenäinen kirjallinen koulukunta vaan vain tekninen keino. Imaginismi ei ole tätä päivää vaan eilistä. Vuonna 1919 imaginismi on anakronismi. Sen kukoistus oli jo vuosina 1913–1915. Imaginismin klassikot Majakovski, Šeršenevitš, Bolšakov ja Tretjakov saavuttivat vuonna 1915 sellaisen huipun, että sen jälkeen he voivat vain jäljitellä, mutta eivät enää jatkaa (todisteeksi tästä käy mikä tahansa tämän päivän imaginistien säe). Ja oikeastaan imaginistien näkökulmasta nykyiset imaginistit ovat vain pseudoimaginisteja. He ovat aikakauslehti-imaginisteja, eikä heidän imaginisminsa ole sen arvokkaampaa kuin kolumnistien imaginismi. He eivät ole imaginisteja, vaan hyperbolisteja. Koko ”imaginismi” on yleisön tietämättömyydellä keinottelua. Se, mitä imaginismit tarjoilevat imaginismina, on itse asiassa huonoa futurismia. Loppu valeimaginisteille! Imaginismin vulgarisoijat lakatkoot olemasta (ajatuksen tasolla tietysti, eivät fyysisesti).

4. Suurenmoinen futurismi, jonka johtohahmo Italiassa oli Marinetti, Englannissa Ezra Pound, Ranskassa Guillaume Apollinaire ja Venäjällä Vladimir Majakovski, on enää vain iso läjä lantaa. Venäläinen futurismi on kuollut, koska se yhdeksänvuotisen olemassaolonsa aikana hajosi useiksi pieniksi fragmenteiksi. Jokainen ryhmä kultivoi jonkin futurismin aspektin. Puhdasveriset marinettistit, imaginismin klassikot Majakovski, Šeršenevitš, Bolšakov ja Tretjakov olivat yhden ainoan kuvan donquijoteja. Kubistit Krutšonih ja Hlebnikov tuhosivat tulevaisuuden kielen vuoksi meidän säädyttömän syntaksimme ja etymologiamme. Sentrifuuga-rytmikot Bobrov ja Božidar veivät kysymyksen rytmistä päätä huimaa-viin korkeuksiin. Ehisti-eufonisti Zolotuhin taas kehitti virtuositeettinsa loppusoinnuissa suorastaan poppakonsteihin asti. Jokainen futurismin fragmentti kultivoi jonkin yhden osan: imaginistit kuvan, kubistit uuden syntaksin ja uuden etymologian, sentrifuugit rytmin, eufonistit riimin ja dissonanssin.
5. Me ekspressionistit emme asetu vastustamaan ketään edeltäjistämme. Mutta pelkkä imaginismi, kubismi tai rytmismi ovat meille liian ahtaita. Me haluamme yhdistää venäläisen futurismin kaikkien ryhmittymien työn. Ekspressionismi on koko futurismin synteesi. Mutta me emme ole neofuturisteja. Meille eivät ole tärkeitä futurismin saavutukset vaan sen traditio.
6. Runoteollisuutemme tarvitsee tuotantovälineiden vallankumouksen, ja se on tavoitteemme. Meidän täytyy hikoilla siivotaksemme vanhan rytmin, vanhan säemuodon ja vanhan eufonian jätteet.

Me haluamme:

- a) pestä itsemme puhtaiksi kaikista niistä vanhan runomitan periaatteista, joita on pidetty muuttumattomina Homeroksesta Majakovskiin ja siirtyä uuteen kromaattiseen runomittaan. Kaikki vanhat runomitat pohjautuvat uloshengityksen rooliin äänen perustana, eivätkä äänen musikaaliseen korkeuteen. Uusi kromaattinen runomitta tulee perustumaan tiukan matemaattiseen 40-nuottiseen ultrakromaattiseen sävelasteikkoon i-e-a-o-u, eikä vain puolisävelaskeleen muutoksiin vaan myös *quartieseen* ja *quart*-molleihin (neljännessäveliin).
- b) luoda monisäkeisyyden.
- c) saavuttaa korkeimman eufonian.

Otsamme toimikoot vanhan poetiikan murskaamisen puskureina Emme voi olla niitä vallankumouksellisia, jotka huutavat: ”Terve Konstantin ja hänen vaimonsa perustuslaki (*konstitutsija*)!”

1. Vain me ekspressionistit voimme toteuttaa sen, mitä futuristit halusivat, mutta eivät saaneet: sekä havaintojemme että ajattelumme dynamiikan. Vain me ekspressionistit voimme löytää havainnoillemme maksimaalisen ilmaisuuden.
2. Ekspressionismin historiallinen merkitys ei hitto vieköön jää vähäisemmäksi kuin symbolismin tai futurismin.
3. Meille itsellemme: ”Älä pelkää, pieni laumani. Teidän Isänne on päättänyt antaa teille valtakunnan.” (Luuk. 12:32).

Ekspressionisti I. Sokolov

Suomentanut Anni Lappela

EKSPRESSIONISMI (1920)

I

Siinä missä impressionismi kultivoi vanhenevan eurooppalaisen kulttuurin heikentyneen, hermostuneen, pinnallisen ja rikkumatoman kauniin kokemusmaailman ohimeneviä, silmänräpäyksellisiä, hetkellisiä, pieniä vaikutelmia, ekspressionismi puolestaan luo syvällisen, miltei metaforisen, rauhallisen ja tasapainoisen kuvan monumentaalisesta aikakaudestamme. Siinä missä impressionismi halusi pinnallisen vaikutelman asiasta, ekspressionismi haluaa siitä syvällistä tietoa.

Impressionismi on vanhenevan Euroopan pinnallinen maailmankatsomus. Ekspressionismi on uuden Euroopan syvälinen maailmankatsomus.

Sota ja vallankumous pakottivat meidät tuntemaan materian ja rakastamaan sitä, tästä on pohjimmiltaan kysymys.

Kahden kulttuurin rajalla impressionismista ja ekspressionismista on tullut maailmankuvamme kaksi perustyyppiä.

Tästä lähtien maksimaalisen impressionin tilalla olkoon maksimaalinen ekspressio.

II

Vanha taide on asioiden passiivista kokemista. Uusi taide on asioiden aktiivista rakentamista. Ekspressionismi on aktivismia.

Onko taide aikakauden peili? Heijastaako se aikakautta? Tällainen teoria aikakauden ulkoisesta heijastumisesta on tietysti liian pinnallinen ja lattea.

Taide ei saa olla aikakautemme heijastus vaan sen ilmaisu. Taide ei saa heijastaa vallankumousta, sen pitää ilmaista vallankumouksen suuruus.

Nykyinen ekspressionistinen ilmaisun taide on vallankumouksemme taidetta. Ekspressionistinen taide ei heijasta tai kuvaa mitään, vaan se ilmaisee ja konstruoi meidän aikakauttamme.

Ekspressionismi on konstruktivismia.

Ekspressionistinen konstruktivismi on asian perimmäisen olemuksen kaikkein yksinkertaisinta (taloudellisinta) ja tarkoituksenmukaisinta (utilitaristisinta) ilmaisua.

Yksinkertaisuus (taloudellisuus) ja tarkoituksenmukaisuus (utilitarismi) ovat meidän ekspressionistisen aikakautemme kaksi suurta periaatetta.

III

Ekspressionismi on taiteen taylorismia.

Ekspressionismilla ja taylorismilla on sama periaate: maksimaalinen tulos minimaalisella toiminnalla.

Ekspressionismissa ja taylorismissa ei ole mitään ylimääräistä eikä sattumanvaraista!

Runoudessa, teatterissa, kuvataiteissa ja arkkitehtuurissa ekspressionismi on tayloristinen tyyliuunta.

Taloudellisuuden ja utilitarismin periaatteet tuovat taylorismin tyylin moderniin ajatteluun (kielen algebraatio), taiteeseen (ekspressionistinen konstruktivismi), tekniikkaan, arkeen, huonekaluihin, pukeutumiseen, puheeseen ja tapaan leikata kynnet.

Ippolit Sokolov

Suomentanut Anni Lappela

EKSPRESSIONISMIN BAEDEKER (1920)

*Minne te purjehditte? Jollei Helenaa olisi,
mitä pelkkä Troija olisi teille, akhaijit?*

Osip Mandelštam

Alkuperäinen teoreettinen mallini ekspressionismista venäläisen futurismin neljän suuntauksen saavutusten synteessinä on osoittautunut liian ahtaaksi jo kauan sitten.

Ekspressionismin, ekspression maksimointiin pyrkivän suuntauksen, ei ole määrää olla vain syntetismia, vaan myös europeismia ja transsendentalismia.

Me ekspressionistit haluamme saavuttaa ekspressiivisyyden maksiimin:

Ensiksikin me olemme syntetistejä –

runouden, kuvataiteen, teatterin, musiikin jne. kaikkien saavutusten synteesi. Runoudessa me luomme synteessin futurismin neljän suuntauksen (imaginismin, rytmismin, kubismin ja eufuismin) saavutuksista ja kuvataiteessa Boccionin ja Russolon futurismista, Picasson, Braquen, Derainin, Tatlinin ja Pougny'n kubismista, Johann Brendwaysin rondismista, Ševtšenkon neoprimitivismistä, Larionovin lutsismista, Jevreinovin divisio-
nismista, Delonen simultanismista, Morgan Russelin synkronismista, Malevitšin ja Picabian suprematismista, Wyndham Lewisin imagismista ja Grištšenkon väridynamosta, teatterissa Craigin (ja Hevesin), Meyerholdin, Jevreinovin, Miklaševskin, Komissarževskin, Volkonskin, V. Ivanovan, Reinhardtin, Delsarten, de Buellin, Claudelin, Fuchsin, Rollandin, Keržentsevin, Tairovin ja Marinettin pyrkimyksistä, musiikissa neoklassikoiden Tanejevin, Glazunovin, Vasilenkon ja Rahmaninovin, impressionistien Debussyn, Ravelin, Delagen ja Roger-Ducassen, modernistien Straussin, Skrjabinin, Stravinskin, Prokofjevin ja

Gnesinin sekä futuristien Roslavetsin ja Lurjen saavutuksista. Ja me olemme vasta tekniikan rajalla.

Toiseksi me olemme europeisteja. Tietysti me halusimme olla ja tulla eurooppalaisiksi. Mikäli ekspressionismista tulee syntetismiä, siitä tulee myös europeismia. Ekspressionismi on uusi Eurooppa. 10–15 vuoden kuluttua kaikki balmontit ja brjusovit kuolevat sukupuuttoon, kuten kuolivat handrosaurukset kenotsooisen kauden eoseenin aikaan. He kuolevat sukupuuttoon ja täysin objektiivisesti tarkastellen joidenkin täytyy, biologian yksinkertaisimpien sääntöjen mukaan, tulla heidän tilalleen. Joidenkin täytyy olla uusi nuori Eurooppa. Ja me ekspressionistit olemme vakuuttuneita siitä, että tällä hetkellä ei ole ketään, joka olisi ymmärtänyt historiallisen prosessin kulun meitä paremmin. Ekspressionismi on syntynyt panfuturismin ja 1900-luvun renessanssin tähtien alla, ja samaan aikaan ekspressionismi on synnyttänyt panfuturismin ja 1900-luvun renessanssin. Meidän tietoisuudessamme tapahtui valtava geologinen katastrofi, filosofian ja tieteen vuosisataisten kerrostumien pelottava liike (johon verrattuna Messinan katastrofi on hölynpölyä) ja ajatukseni värähtelevät kuin seismografin viisari. Mikäli vallankumouksen peruskirja ja Venäjän ammattiliit-tojen III kongressin päätöslauselma tai Rautateiden keskushallinnon 22. toukokuuta vuonna 1920 antama käsky №1042 vetureiden uudistamisesta loivat kokonaisen historiallisen aikakauden, minun agit-tekstini ”1900-luvun renessanssi” aloittaa uuden aikakauden.

Kolmanneksi me olemme transsendentalisteja. Me olemme noumenisteja.

Me haluamme tuntea asian idean (niinpä: jollei olisi Helenaa, mitä pelkkä Troija meille olisi).

Ekspressionismi on transsendenttia naturalismia. Ennen meitä runous oli fenomenalistista.

Keskeisintä on, että meidän käsityksemme noumenista ei ole fraasi vaan puhdas tekninen saavutus. Eikä noumen tietenkään ole meille tärkeä uramme vuoksi.

On olemassa Kantin ”olio sellaisenaan”, ”atman”, hindujen ”Vedanta”, Platonin ”idea” ja Schopenhauerin ”Tahto”.

Mutta on olemassa myös ”ilmiö”, ”Maya”, ”varjojen maailma” ja ”minun käsitykseni”.

Ihmisen olemassaolo on kolmiulotteista (Minkowskin mukaan neliulotteista), mutta ehkä kolmen tai neljän sijasta onkin 20 tai 30 ulottuvuutta. Mutta me emme voi kuvitella viidennen ulottuvuuden todellisuutta sen paremmin kuin voimme kuvitella yksi- tai kaksiulotteista todellisuutta. Ihmisellä on viisi tai kuusi aistia (kuudentena aistina voidaan pitää Rimbaud’n värikuuloa, Baudelairin värihajuaistia tai Huysmansin makukuuloa). Mutta ehkä viiden tai kuuden aistin sijasta tarvitaan kymmenen tai viisitoista aistia, jotta voimme ymmärtää asiat perin pohjin. Emmekä me voi kuvitella elämää kymmenen tai viidentoista aistin kanssa sen enempiä kuin elämää täysin ilman näkö- tai tuntoaistia.

Vaikuttaa siltä, ettei ihminen voi koskaan tunkeutua transsendenssiin askeltakaan.

Mutta asia pitää kuitenkin tuntea sellaisenaan, sellaisena kuin se on meidän aistiemme ulkopuolella, tuntea se alkuperäisessä muodossaan eikä subjektiivisen hahmon muodossa.

Meillä on aistimus lopusta, perimmäisistä syvyyksistä.

Intellektualismi abstrahoinnin metodeineen (vaikutelmiemme muuttaminen käsityksiksi ja käsitteiksi) on aivan turhaa, mutta kahden aspektin (ajan ja paikan) sekä Kantin kahdentoista aistikategorian avulla ihmisen on järkensä, liikkumattoman ja elottoman tilallisen lähestymistapansa sekä abstraktin tieteellisen ajattelukykyensä vuoksi mahdollista sopeutua ympäristöönsä mutta vain käsittämällä reaalityodellisuuden sijasta liikkumaton, keinotekoinen, kaavamaisen abstrakti pseudotodellisuus. Asioiden transsendenti ymmärtäminen ei vielä ole asia itse. Transsubjektiivisen olemassaolomme sisältämien asioiden aistein havaittavat (aposterioriset) ominaisuudet, kuten väri, pinta, ääni,

maku ja tuoksu, sekä aistein havaitsemattomat (aprioriset) käsitykset, jotka systematisoivat hajanaiset vaikutelmamme, eivät sinällään ole asioiden itsensä ominaisuuksia vaan vain tiedostavan subjektin psyykkisten prosessien tuloksia. Abstraktiot ovat vain hyödyllisen toiminnan, eivät puhtaan järjen aseita. Pragmaattisesti oli välttämätöntä sekoittaa todellisuus ja järki, asiat ja käsitykset asioista. Intellektualismin kriisin päivinä vain bergsonilaisen intuition avulla suora ja perimmäinen todellisuus voidaan kohottaa sen alkuperäiseen puhtauteen, abstraktien persersioiden sijaan. Intuitio tiedostaa absoluuttisen asian sellaiseenaan, ihmisen perimmäisen ymmärryksen, hänen minänsä avulla (ihmisen mieli on ainut tavoitettavissa oleva todellisuus, joka ei muodostu abstraktioista) ja kykenee siten tunkeutumaan kaikkien asioiden sisimpään. Perimmäinen totuus on ilman mitään abstrakteja järjestelmiä suoraan tavoitettavissa intuitiossa. Käsitteiden ”minä” ja ”ei-minä” välillä on nykyään yhtäsuuruusmerkki. Mikäli järki abstraktion kautta tiedostaa asioiden väliset suhteet (määrän), intuitio tiedostaa itse asian (laadun). Eivät Husserl ja Cohen vaan Bergson vapautti gnoseologian fysiologiasta ja psykologiasta. Bergsonin gnoseologia on historian ensimmäinen tietämisen teoria, tietoteorian sijaan. Bergson erotti ensimmäisenä ajan ja tilan toisistaan, ja siitä lähtien aika ei ole ollut pituutta vaan puhdasta kestoja. Aikaa (ja koko irrationaalista elämävirtaa) on mahdoton mitata, sen voi vain elää. Bergsonismi on neometafysiikkaa, neobiologismia (neovitaalisuutta) ja hypervoluntarismia. Bergsonismi ei ole muuttanut vain ihmisen älyllistä toimintaa vaan koko hänen psykofyysisen olemuksensa. Tutustuttuani Bergsonin ”Luovaan evoluutioon” koko elämäni virtasi bergsonilaisittain, jotenkin toisella tavalla myös fyysisessä mielessä.

Anti-intellektualismi syntyi Ranskassa, osin Fabren hyönteisten vaistoja käsittelevien tutkimusten ja Ribot’n sekä hänen seuraajiensa Binet’n ja Janet’n psykologisen koulukunnan myö-

tävaikutuksella. Heidän psykologiansa ei perustu älyn vaan tunteiden ja alitajuisten sekä puoliksi tiedostettujen psykologisten prosessien logiikkaan.

Bergsonin mukaan noumen elää tai ”havainnollistuu”, ja tässä bergsonismi on hyvin lähellä merkittävimpien muinaishindulaisien Vedojen (Rigvedasta Vedantaan asti), sutrien, Upanišadien ja Aranijakin pohjatonta viisautta, kaiken indoarjalaisen symbolismin transsendenssia. Bergsonismi on arjalaisen maailmankatsomuksen uudelleensyntymä, josta indologit Paul Deussen sekä Chamberlain haaveilivat.

Bergsonismi on kaiken olevan antirationalismia, joka (ei-terminologisesti) toisaalta sivuaa kiinalaisten taolaisten alogismia ja intialaisten fakiirijoogien maailmankuvaa, toisaalta okkultistien, kuten Blavatskyn, Besantin, Papus’n, Leadbeaterin ja Sedinin, sekä antropoteosofien, kuten R. Steinerin, Morgensternin ja A. Belyin, sisäistä kokemusta, ja lisäksi R. Euckenin uskonnon metafysiikkaa ja Solovjovin, Berdjajevin, Ernin, Trubetskoin ja Ratsninskin mystiikkaa. Kenties uusi ihmiskunta kahden vuosituhannen kuluttua tunnustaa kuolevan kristinuskon sijaan bergsonismia.

Henri Bergson on ekspressionisti.

Ja me olemme bergsonisti–ekspressionisteja.

Myös ranskalaiset bergsonistit, Charles Péguy ja Maurice Barrès, ovat ekspressionisteja. Meidän transsendentalismimme ei ole teoreettista (kuten Descartesin, Spinozan, Baconin, Hobbesin, Locken, Leibnizin, Berkeleyyn, Humen, Fichten, Schellingin, Schlegelin ja Hartmannin) eikä etiikkaa (kuten elealaisten, skolastikkojen, ja eräiden neokantilaisten) vaan psykofyysistä, vaitonvaraista.

Transsendentti maailma ei ole yksityisten unelmien tai huumefantasioiden vaan korkeamman tahon uusi objektiivinen maailma.

Se, mikä aiemmin vaikutti transsendentalismilta, on Bergsonin jälkeen osoittautunut antitranssedentalismiksi.

Ekspressionismi ei ole nuorten runoilijoiden idioottimainen julistus, jonka pyrkimyksenä on liimata kurjien säikeidemme peitoksi itseemme uusi soinnukas ismin etiketti (nyt leviää oikea uusien ismien epidemia).

Me näimme maailman uudella tavalla.

Kaikkihan ovat nähneet, miten omenat putoavat puista, mutta vain Newton keksi painovoimalain.

Ippolit Sokolov

Suomentanut Anni Lappela

OBERIU

OBERIU, *Objedinenie realnogo iskusstva* eli ”Todellisen taiteen yhdistys”, oli teatteri- ja kirjallisuusryhmä, joka toimi Leningradissa 1920–1930-lukujen taitteessa. OBERIUlle oli ominaista rajoja rikkova kielellinen kokeellisuus ja absurdi elämänteatteri, joista vastasivat ennen kaikkea ryhmän keskeiset jäsenet Daniil Harms ja Aleksandr Vvedenski.

OBERIU-ryhmän olemassaolo sijoittuu aikaan, jolloin oli jo kysymys avantgardistien viimeisistä julkisista esiintymisistä keskellä kiristyvää kulttuuripolitiikkaa. Taiteellisessa mielessä OBERIU oli ehdottomasti oma lukunsa futuristeja seuranneessa venäläisen avantgarden jatkumossa. Harms ja Vvedenski etsivät taiteen uusia ilmaisukeinoja absurdista, merkityksen paradokseista ja mielettömyydestä.

OBERIU perustettiin syksyllä 1927. Julkisen toimintansa se aloitti vuoden 1928 tammikuussa Leningradin Painotalossa järjestetyssä, eri taiteenlajeja yhdistäneessä illanvietossa *Tri levyh tšasa* (Kolme vasenta tuntia). Illanvietossa julkistettiin ryhmän manifesti. Ensi-iltansa sai myös Harmsin näytelmä *Jelizaveta Bam* (Elisabet Bäng), joka demonstroi ryhmän esteettiset periaatteet käytännössä. Siinä rikottiin totutut logiikan vaatimukset ja tarjottiin tilalle ”taiteen omaa logiikkaa”. Illan runoesityksiin liittyi absurdi teatteri, ja seinillä roikkui ryhmän iskulauseita, joista tunnetuimman mukaan ”taide on kaappi”.

Vaikka taiteen outo ja yllättävä sekoittaminen kaikkeen elämään oli OBERIU:n keskeinen periaate, määrittäi ryhmän teat-

terillisiä toimintatapoja myös ulkoinen pakko, sillä oberiuttien julkaisumahdollisuudet olivat varsin vähäiset. Teatteria ja runoutta yhdistävät esiintymiset jatkuivat OBERIU:n tärkeimpänä toimintamuotona vuoteen 1930 asti, jolloin erästä illanviettoa seuranneet tuomitsevat lehtiartikkelit lopettivat ryhmän julkisen toiminnan. Vuonna 1931 OBERIU:n toiminta päättyi Harmsin, Vvedenskin ja Bahterevin vangitsemiseen. Tästä huolimatta ryhmän jäsenet säilyttivät vankilasta ja karkotuksesta palattuaan tiiviit taiteelliset ja henkilökohtaiset yhteydet läpi 1930-luvun.

Harmsin (oik. Juvatšov) ja Vvedenskin lisäksi OBERIU:hun kuuluivat Nikolai Zabolotski, Igor Bahterev, Konstantin Vaginov, Juri Vladimirov ja Doivber (Boris) Levin. Lisäksi lähellä oberiutteja oli Nikolai Oleinikov, joka ei koskaan virallisesti kuulunut ryhmään, mutta jota voidaan pitää tyyliltään jopa enemmän oberiuttina kuin lukuisiin eri yhdistyksiin kuulunutta Vaginovia. Samalla on selvää, etteivät OBERIU-ryhmän jäsenet muodostaneet tekstiensä poetiikan suhteen kovinkaan yhtenäistä koulukuntaa, vaan erot eri jäsenten välillä olivat suuria. Kuten manifestissakin sanotaan, ”jokaisella on oma luova identiteettinsä”.

Sekä Vvedenski että Harms olivat taiteellisen toimintansa alkuvaiheessa zaumin teoreetikkojen Igor Terentjevin ja Aleksandr Tufanovin vaikutuspiirissä. Samalla venäläisen futurismin kirkkaimmat edustajat, Aleksei Krutšonyh ja Velimir Hlebnikov, olivat oberiuteille monessa suhteessa tärkeitä esikuvia. Mutta vaikka Harmsin ja Vvedenskin varhaistuotannossa tavataan usein silkkaa zaumia, saivat 1910-luvun kokeellisuuden ydinalueet, foneettiikka ja sananmuodostus, varsin pian antaa heidän teksteissään tilaa uusille kysymyksille. Oberiuttien poetiikka alkoi kehittyä uuteen ja selvästi edeltäjistä eroavaan suuntaan kokeellisuuden painopisteen siirtyessä foneettiselta tasolta tekstin semantiikkaan. Tuloksena syntyi teoksia, joita luonnehtii semanttinen zaum, merkityksen järjestäjäkäisy.

Oberiuitten taide suuntautui yhtäältä totutun logiikan rikkomiseen, itsestään selvinä pidettyjen merkitysten ja merkitysyhteyksien hajottamiseen. Tyypillinen tekstin merkitystä horjuttava keino on äärimmilleen viety pelkistys ja toisto, jotka on tuttua niin Harmsin proosan yksi toisensa jälkeen katuun läsähtävistä mummoista kuin Vvedenskin runojen tautologisista figureista. Oberiutit eivät kuitenkaan pyrkineet ainoastaan romuttamaan vanhaa, vaan myös ilmaisemaan teoksissaan uuden näkemyksen, joka on vapautettu vanhan, valmiisiin kaavoihin perustuvan ajattelun ja kielen kahleista. Heitä kiinnosti, Vvedenskin sanoin, ”uusien yhteyksien systeemi”, jossa merkityssuhteita ei yritetäkään määritellä rationaalisesti järjen avulla. Oberiuitten teoksissa arvoon nousevat asioiden absurdi, mieleton ja sattumanvaraiselta vaikuttava yhdistäminen, mutta samalla hyvin keskeisen roolin saavat kielen formaalit toimintaperiaatteet ja puhtaasti tekstin tasolla ilmenevät yhteydet.

OBERIU-manifestin runoutta koskeva osa on Nikolai Zabolotskin laatima. Zabolotski edusti OBERIUssa Harmsin ja Vvedenskin semanttiselle kokeellisuudelle vastakkaista linjaa, mutta oli silti ryhmän aktiivinen ja taiteelliselta panokseltaan merkittävä jäsen. Zaumia kohtaan Zabolotski tunki ehdotonta vierautta. Sen sijaan esimerkiksi kubistien ja Pavel Filonovin analyyttisen koulukunnan maalaustaide oli hänelle läheistä: näin myös manifestissa puhutaan ”objektin hajottamisesta osiin, toiminnan hajottamisesta osatekijöihinsä”. Manifestissa myös korostetaan toistuvasti OBERIU-taiteen ”konkreettisuutta”. Käyttökelpoisia keinoja oberiuteille tarjosivatkin jo futuristeilla tavattu kiinnostus primitivismiin ja lapsenomaisuuteen, jota yhtäältä ilmentää tahallisen naiivi tai kömpelö kieli, mutta myös pyrkimys todellisuuden välittömään vastaanottoon ja konkreettiseen havaitsemiseen, joka on, kuten manifestissa sanotaan ”puhdas kuluneesta kirjallisesta kultauksesta”.

Todellisen taiteen kannattajina oberiutit näyttävät myös sanan konkreettisena, esineen kaltaisena objektina. Kuten Harms sen ilmaisee: ”Runo pitää kirjoittaa niin, että jos sen heittää ikkunas- ta, ikkuna särkyy”.

Tässä suomennetut tekstit *Nolla ja ei mitään* ja *Ympyrä* sisäl- tyvät Harmsin vuosina 1929–1931 kirjoittamaan filosofisluon- teiseen tekstisarjaan. Sarja keskittyy näennäisen loogiseen, mutta absurdiksi nyrjähtäneeseen päättelyyn ihmistä ympäröivän to- dellisuuden havaitsemisen ja tiedostamisen mahdollisuuksista. Teksteissä *Nolla ja ei mitään* ja *Ympyrä* Harms käsittelee omalla tunnistettavalla tyyllillään samoja teemoja, joiden parissa venä- läisen avantgarden kuvataiteilijat, ”laajennettua näkemisen tapaa” etsinyt Mihail Matjušin ja ”muotojen aineetonta nollatilaa” ta- voitellut Kazimir Malevitš, olivat 1910-luvulta lähtien työsken- nelleet.

Vvedenskin *Harmaa vihko* kuuluu hänen harvalukuisiin säi- lyneisiin käsikirjoituksiinsa. Vihkon tekstit on kirjoitettu pian Vvedenskin vankilasta vapautumisen jälkeen, ensimmäiset niis- tä kesällä 1932, jonka hän vielä joutui viettämään Kurskin kar- kotuspaikassa. Suomennettu katkelma selventää Vvedenskin suhdetta yhteen hänen runoutensa tärkeimmistä teemoista, ky- symykseen ajan olemuksesta. Jos kieli ja kirjallisuus vanhastaan kuvaavat maailmaa ikään kuin se olisi yhtenäinen, ikään kuin olisi jotakin ”vastaavuutta ajanjaksojen välillä”, nousee Vvedens- kin vihkossaan esittämä kritiikki tätä kuvitteellista yhtenäisyyttä vastaan. Saman hän tekee myös runoissaan, joissa se tapahtuu sekä eksplisiittisesti, kuten toistuvina ajan peilautumisen, kään- teisyyden ja ”takaisinvirtauksen” motiiveina, että implisiittisesti, merkityksen arvaamattomina muutoksina ja käänteinä tekstin kulussa.

1940-luvulle tultaessa oberiuttien toiminta päättyi lopullisesti. Oleinikov oli teloitettu jo vuonna 1937. Sodan alettua, vuonna 1941, Vvedenski ja Harms vangittiin toistamiseen – Vvedenski

kuoli epäselvissä oloissa matkalla vankilaan, Harms vähän myöhemmin vankilan mielisairaalassa.

OBERIUsta tekee erityisen myös ryhmän erikoinen asema historian kulussa. Neuvostovalta tuhosi oberiutit fyysisesti ja sensuroi heidän teoksensa puoleksi vuosisadaksi. Harmsin ja Vvedenskin teosten säilymisen takasivat vain sattuma ja läheinen ystävä Jakov Druskin, joka pommitusten keskellä haki Harmsin asunnolta matkalaukullisen tietymättömiin kadonneiden entisten oberiuttien käsikirjoituksia ja vei ne mukanaan piiritetystä Leningradista. Sen jälkeen kun matkalaukku 1950-lulla avattiin ja sen sisältöä alettiin seuraavina vuosikymmeninä vähitellen selvittää, on kysymys ollut kokonaisen kirjallisen suuntauksen paluusta osaksi kirjallisuushistoriaa ja myöhempää kirjallisuutta.

Siri Anttila

OBERIUN MANIFESTI (1928)

OBERIU (*Objedinenie Realnogo Iskusstva*; Todellisen Taiteen Yhdistys) toimii Lehdistötalon yhteydessä ja tuo yhteen kaikkien taiteenalojen työläisiä, jotka hyväksyvät yhdistyksen taiteellisen ohjelman ja toteuttavat sitä omassa luomistyössään. OBERIU jakautuu neljään osastoon: kirjallisuuteen, kuvataiteeseen, teatteriin ja elokuvaan. Kuvataideosaston työ kulkee kokeellisella väylällä, muut jaostot ovat edustettuina iltamissa, esityksissä ja painotuotteissa. Parhailtaan OBERIU työskentelee musiikkijaoston perustamisen parissa.

OBERIUN YHTEISKUNNALLISET KASVOT

Kulttuurin ja arjen suunnaton vallankumouksellinen edistys on ajallemme hyvin tunnusomaista, mutta taiteen saralla sitä hidastaa moni epänormaali ilmiö. Emme ole vielä täysin ymmärtäneet tuota päivänseivää totuutta, että taiteen alueella proletariaatti ei voi tyytyä vanhan koulukunnan taiteelliseen metodiin, että sen taiteelliset periaatteet menevät paljon syvemmälle ja tuhoavat vanhan taiteen juuriaan myöten. On järjetöntä kuvitella, että vuonna 1905 maalannut Repin olisi ollut vallankumouksellinen taiteilija. Vielä järjettömämpää on kuvitella kaikenlaisten Artsujen³⁴ kantavan sisässään uuden proletaaritaiteen siementä.

Me kunnioitamme vaatimusta yleistajuisesta taiteesta, joka on olemukseltaan jokaisen maalauskoulupojankin ymmärrettävissä, mutta pelkän tällaisen taiteen vaatimus johtaa mitä kauheimpien erehdysten tiheikköön. Sen tuloksena meillä on läjittäin jätepaperia, johon kirjavarastot tukehtuvat, kun taas ensimmäisen Pro-

letaarisen Valtion lukeva yleisö istuu lännen porvarikirjailijoiden romaanikäännösten ääressä.

Me ymmärrämme erittäin hyvin, että kertaheitolla on mahdollonta löytää ainoaa oikeaa ulospääsyä muodostuneesta tilanteesta. Mutta sitä emme lainkaan ymmärrä, miksi tällä saralla itsepintaisesti, vilpittömästi ja hellittämättä työskentelevien taideoppilaitosten joukko joutuu istuksimaan aivan kuin taiteen takapihalla aikana, jolloin niiden tulisi kaikin tavoin nauttia koko neuvostoyhteisön kannatusta. Emme käsitä, miksi Filonovin koulu³⁵ on syrjäytetty Akatemiasta, miksi Malevitš ei voi toteuttaa arkkitehtonisia töitään Neuvostoliitossa ja miksi Terentjevin *Reviisori* sai aivan typerän tyrmäävän vastaanoton. Emme käsitä, miksi niin sanottu vasemmistotaide, jolla on takanaan runsaasti ansioita ja saavutuksia, määritellään kurjaksi jätteenksi, ja vieläkin pahemmaksi – puoskaroinniksi. Mitä sisäistä epärehellisyyttä, mitä henkilökohtaista taiteellista köyhyyttä näissä alkukantaisissa asenteissa lymyääkään.

Nyt OBERIU astuu esiin uutena vasemmistolaisen vallankumoustaiteen ryhmittymänä. OBERIU ei tanssahtele teemojen ja luomistyön huippujen mukaan – se etsii uutta orgaanista maailmankäsitystä ja lähestymistapaa asioihin. OBERIU pureutuu sanan, draamaesityksen ja elokuvaotoksen ytimeen.

OBERIUN uusi taiteellinen metodi on yleismaailmallinen, se löytää keinot esittää mitä aihetta hyvänsä. OBERIUN vallankumouksellisuus perustuu juuri tähän omaan metodiin.

Emme ole niin pöyhkeitä, että pitäisimme omaa työtämme valmiiksi saatettuna. Olemme sen sijaan ehdottoman vakuuttuneita siitä, että vahva perusta on valettu ja että meillä riittää voimia kauaskantoiseen rakennustyöhön. Uskomme ja tiedämme, että vain taiteen vasemmistolainen suunta johtaa meidät uuden proletaarisen taidekulttuurin tielle.

OBERIUTTIEN RUNOUS

Keitä me olemme? Ja miksi me olemme? Me, oberiutit, olemme rehellisiä oman taiteemme työläisiä. Me olemme uuden maailmankäsityksen ja uuden taiteen runoilijoita. Me emme vain luo uutta runokieltä vaan rakennamme myös uutta kokemusta elämästä ja sen sisällöistä. Luomishalemme on yleismaailmallinen: se ylittää kaikki taiteen lajit ja tunkeutuu elämään, ympäröi sen kaikilta suunnilta. Ja maailma – typerysten joukon kielestä saastunut, ”elämysten” ja ”tunnekuohujen” liejuun sotkeutunut – elpyy nyt täyteen puhtauteen konkreettisissa uljaissa muodoissaan. Eräät kutsuvat meitä tänäkin päivänä *zaumnikeiksi*. Hankala sanoa, mistä on kyse – pelkästä väärinkäsityksestä vai toivottomasta sanataiteen perustuksien ymmärtämättömyydestä. Mikään koulukunta ei ole meille vihamielisempi kuin zaum. Todellisina, luita ja ytimiä myöten konkreettisina ihmisinä olemme etulinjan vihollisia niille, jotka kuohitsevat sanan ja muuntavat sen voimattomaksi ja mielettömäksi sekasikiöksi. Luomistyössämme levennämme ja syvennämme sekä asian että sanan merkitystä, mutta emme missään nimessä romuta sitä. Konkreettinen asia muuttuu kirjallisista ja arkipäiväisistä akanoista puhdistettuna taiteen omaisuudeksi. Runoudessa sanallisten merkitysten yhteentörmäys ilmentää tätä asiaa mekaanisella tarkkuudella. Aivan kuin alkaisitte väittää vastaan, että tämä ei ole se asia, jonka näette elämässä. Käykää lähemmäksi ja hypistelkää sitä sormissanne. Katsokaa asiaa paljain silmin ja aistitte sen ensi kertaa puhtaana kuluneesta kirjallisesta kultauksestaan. Väitättkö kenties, että meidän juonemme ovat ”epä-realistisia” ja ”epä-johdonmukaisia”? Mutta kuka on sanonut, että arkielämän logiikka olisi taiteelle välttämätöntä? Me häikäistymme maalauksen neidon kauneudesta siitä huolimatta, että vastoin anatomista logiikkaa taiteilija on nyrjäyttänyt sankarittarensa lapaluun ja liikuttanut sen sivuun. Taiteella

on oma logiikkansa eikä se tuhoa asiaa, vaan auttaa tiedostamaan sen.

Avarramme asian, sanan ja toiminnan merkitystä. Tämä työ etenee monella suunnalla; jokaisella meistä on oma luova identiteettinsä, ja tämä seikka hämmentää usein monia. Puhutaan erilaisten ihmisten sattumanvaraisesta liitosta. Kuvitellaan nähtävästi, että kirjallinen koulukunta on kuin jokin luostari, jossa munkit ovat kaikki samanlaisia. Yhdistyksemme on vapaa ja pakoton, se liittää yhteen mestareita, ei kisällejä – taiteilijoita, ei maalareita. Jokainen tuntee itsensä ja jokainen tietää, millä lailla kuuluu muiden kanssa yhteen.

A. VVEDENSKI (yhdistyksemme ääriivasemmistolainen) hajottaa asian osiin, mutta ei anna asian kadottaa konkreettisuuttaan. Vvedenski hajottaa toiminnan palasiksi, mutta toiminta ei menetä luovaa säännönmukaisuuttaan. Loppuun asti purkamisen lopputuloksena on näennäinen mielettömyys. Miksi näennäinen? Koska ilmiselvästi mielettömyydestä muodostuu zaumi sana, ja Vvedenskin taiteessa sitä ei ole. On oltava uteliaampi eikä pidä laiminlyödä paneutumista sanallisten merkitysten yhteentörmäykseen. Runous ei ole mannapuuroa, jota hotkitaan pureksimatta ja joka unohtuu heti.

K. VAGINOV, jonka fantasmagoria maailmasta kulkee silmien edessä kuin usvaan ja vapinaan verhottuna. Kuitenkin tämän usvan läpi aistitte asian läheisyyden ja sen lämmön, tunnette ihmisjoukkojen vyöryn ja puiden huojunnan, ne elävät ja hengittävät omaan tahtiinsa, Vaginovin tahtiin, sillä taiteilija on muovannut ne omin käsin ja kuumentanut ne omalla henkäyksellään.

IGOR BAHTEREV on runoilija ja mieltää roolikseen asia-materiaalinsa lyyrisen värityksen. Asia ja toiminta, osiinsa hajotettuina, nousevat uuden oberiulaisen lyriikan hengestä uudestisyntyneinä. Mutta lyriikka ei ole tässä itseisarvoista, se on vain väline asian nyrjäyttämiseen uuden taiteellisen havainnon kentässä.

N. ZABOLOTSKI on katsojan silmiä vasten tuotujen, puhtaiden konkreettisten kuvioiden runoilija. Hänen kuuntelemiseensa ja lukemiseensa tarvitaan enemmän silmiä ja sormia kuin korvia. Asia ei pirstoudu, päinvastoin – se eheytyy ja tiivistyy äärimmilleen kuin valmistautuisi tapaamaan katsojan tunnustelevat kädet. Toiminnan kehittäminen ja ympäristö näyttelevät sivuosaa varsinaisessa työssä.

DANIIL HARMS on runoilija ja dramaturgi, jonka huomio ei ole keskittynyt staattiseen kuvioon vaan asioiden joukon törmäyttämiseen, niiden vuorovaikutussuhteisiin. Toiminnan hetkellä asia saa uusia konkreettisia piirteitä, jotka ovat täynnä todellista merkitystä. Uusiin suuntiin kääntynyt toiminta säilyttää itsessään ”klassisen jäljen” ja pyyhkäisee samalla hetkellä esiin oberiulaisen maailmankatsomuksen valtavan laajuuden.

BOR. LEVIN on prosaisti ja tällä hetkellä kokeellisen työn parissa.

Tällaiset ovat yhdistyksemme kirjallisen jaoston karkeat ääri-ivvat kokonaisuudessaan ja itse kunkin erillään; runomme kertovat loput.

Konkreettisen maailman, asian ja sanan ryhmä – tällä suunnalla näemme oman yhteiskunnallisen merkityksemme. Tuntee maailma työtätekevän käden liikkeellä, puhdistaa asia iänikuisista lahoista kulttuurijätteistä – eivätkö juuri nämä ole aikamme todelliset vaatimukset? Sen tähden yhdistyksemme kantaa nimeä OBERIU – Todellisen Taiteen Yhdistys.

MATKALLA UUTEEN ELOKUVAAN

Elokuvaa ei varsinaisena itsenäisenä taiteena ole meidän päivimme saakka ollut. On ollut vanhojen ”taiteiden” kerrostumia ja parhaassa tapauksessa yksittäisiä kainoja pyrkimyksiä hahmottaa uusia uria aidon elokuvakielen etsinnässä. Näin on ollut...

Nyt koittaa elokuvan aika löytää todelliset kasvonsa, tavoittaa luonteenomaiset vaikutelmallisuuden keinonsa ja oma, todella oma kiелensä. Kukaan ei pysty ”keksimään” tulevaisuuden elokuvaa emmekä mekään lupaa sitä heti tehdä. Ihmisen sijaan sen tekee aika.

Mutta jokaisen rehellisen elokuvantekijän velvollisuus on kokeilla, etsiä reittejä kohti uutta elokuvaa ja lujittaa joitain uusia taiteellisia askelmia. Ja sen me teemme.

Lyhyessä kirjoituksessa ei ole tilaa kertoa yksityiskohtaisesti kaikista töistämme. Nyt vain muutama sana jo valmistuneesta elokuvastamme nro 1. Teeman aika elokuvassa on päättynyt. Tällä hetkellä kaikkein epäelokuvamaisimmat lajit juuri voimakkaan temaattisuutensa tähden ovat seikkailuelokuva ja komedia. Kun teema (tarina ja juoni) ovat itseriittoisia, ne alistavat materiaalin, mutta itsenäisen ja erikoislaatuisen materiaalin löytäminen on avain elokuvan kielen löytämiseen. *Elokuva nro 1* on kokeilevan työskentelymme ensimmäinen etappi. Juoni ei ole meille tärkeä, vaan valitsemamme materiaalin – aiheen – ”tunnelma”. Elokuvan yksittäiset elementit voivat olla juonellis-käsitteellisessä suhteessa täysin irrallisia keskenään, ne voivat olla luonteeltaan vastakkaisia. Kysymys, toistamme, ei ole siitä. Koko ydin on tuossa ”tunnelmassa”, joka on ominaista elokuvan materiaalille – aiheelle. Tämän tunnelman avaaminen on ensimmäinen huolenaiheemme. Kuinka ratkaisemme kyseisen ongelman, sen ymmärtää parhaiten katsomalla elokuvan kankaalta.

Omakehu sikseen: 24. tammikuuta Lehdistötalossa on meidän puheenvuoromme. Esitämme elokuvan ja kerromme yksityiskohtaisesti keinoistamme ja tavoitteistamme. Elokuvan ovat tehneet nro 1:n tekijät, ohjaajat Aleksandr Razumovski ja Klementi Mints.

OBERIUN TEATTERI

Olettakaamme näin: Kaksi ihmistä tulee näyttämölle, eivät puhu mitään, mutta ilmaisevat jotakin toisilleen merkkikielellä. Tämän lisäksi he pullistelevat voitonriemuisesti poskia. Katsojat nauravat. Syntyykö tästä teatteria? Syntyy. Sanotte ehkä farssiksi? Mutta myös farssi on teatteria.

Tai näin: Näyttämölle laskeutuu kangas, kankaalle on maalattu kylä. Lavalla on pimeää. Sitten alkaa kirkastua. Paimenasuinen mies tulee näyttämölle ja soittaa ruokopilliä. Syntyykö tästä teatteria? Syntyy.

Näyttämölle ilmestyy tuoli, tuolilla on samovaari. Samovaari kiehuu. Mutta höyryn sijasta kannen alta nouseekin paljaita käsiä.

Nämä kaikki – mies, hänen liikkeensä näyttämöllä, kiehuva samovaari, kankaalle maalattu kylä, valo ensin sammutettuna, sitten syttyvänä – kaikki nämä ovat teatterin yksittäisiä elementtejä.

Tähän asti kaikki nämä elementit ovat olleet alisteisia draamalliselle juonelle, näytelmälle. Näytelmäkappale on henkilöhahmokertomus jostakin tapahtumasta. Näyttämöllä kaikki tehdään sen tähden, että tapahtuman merkitys ja eteneminen tulisi selkeämmäksi, ymmärrettävämmäksi ja elämänkaltaisemmaksi.

Tästä ei teatterissa ole lainkaan kyse. Mikäli ministeriä esittävä näyttelijä alkaa kulkea näyttämöllä nelinkontin ja lisäksi ulvoa kuin susi, tai mikäli venäläistä talonpoikaa esittävä näyttelijä lausuu äkisti pitkän puheen latinaksi, syntyy siitä teatteria ja se kiinnostaa katsojia, vaikka se tapahtuisikin ilman minkäänlaista yhteyttä draaman juoneen. Siitä muodostuu erillinen hetkensä, ja ohjaajan järjestelemänä sarja tällaisia hetkiä luo teatteriesityksen, jolla on oma juonilinjansa ja oma näyttämöllinen merkityksensä.

Tästä syntyy se juoni, jonka vain teatteri voi esittää. Teatteriesityksen juoni on teatraalinen, kuten musiikkikappaleen juoni

on musiikillinen. Kaikki nämä esittävät samaa ilmiöiden maailmaa, mutta materiaalista riippuen esittävät sen eri lailla, omalla tavallaan.

Kun tulette luoksemme, unohtakaa kaikki, mitä olette tottuneet näkemään teatterissa. Moni asia saattaa teistä vaikuttaa järjettömältä. Me käymme dramaturgisen juonen kimppuun. Aluksi se kehittyy normaalisti, sitten sen yhtäkkiä keskeyttävät aivan ulkopuoliset, selvästi järjettömät hetket. Olette kummisanne. Te tahdotte löytää totunnaisen loogisen säännönmukaisuuden, jollaisen usotte näkeväne elämässä. Mutta tässä sitä ei olekaan! Miksei? Juuri siksi, että elämästä näyttämölle siirrettyinä asia ja ilmiö menettävät ”elämällisen” säännönmukaisuutensa, jonka tilalle astuu toinen, teatraalinen. Emme aio selitellä tätä. Jotta minkä tahansa teatteriesityksen säännönmukaisuuden voisi ymmärtää, on esitys nähtävä. Voimme vain sanoa, että tehtävämme on tarjota näyttämöllä konkreettisten asioiden maailma vuorovaikutussuhteineen ja yhteentörmäyksineen. Tämän tehtävän täyttämiseksi työskentelemme tuotannossamme *Elisabet Bäng*.

Elisabet Bängin on kirjoittanut OBERIUN teatterijaoston toimeksiannosta jaoston jäsen D. Harms. Kappaleen dramaturginen juoni on rikottu monilla näennäisesti ulkopuolisilla teemoilla, jotka irrottavat asamateriaalin erilliseksi, kaiken muun ulkopuolella olevaksi kokonaisuudekseen; tämän takia dramaturginen juoni ei kohoa katsojien kasvojen eteen selväpiirteisenä juonellisenä muotona, vaan ikään kuin hohkaa tapahtumien takaa. Sen korvaa näyttämöllinen, kaikista esityksemme elementeistä luonnollisesti versova juoni. Siinä on huomiomme keskipiste. Mutta tämän ohella näytöksen yksittäiset elementit ovat meille itseisarvoisia ja tärkeitä. Ne ohjaavat omaa olemassaoloaan alistumatta teatraalisen metronomin tikitykselle. Tässä näkyy kultakehysten kulma – se elää taide-esineenä; tuossa lausutaan runokatkkelma – se on merkitykseltään omavarainen ja samaan aikaan se puskee

omasta tahdostaan riippumatta näytelmän näyttämöllistä juonta eteenpäin. Lavastus, näyttelijöiden liikkeet, tyhjä pullo ja puvun laahus ovat samalla tavalla näyttelijöitä kuin ne, jotka pyörittävät päätään ja lausuvat erilaisia sanoja ja lauseita.

Näytöksen komposition suunnittelu:

I. Bahterev,
Bor. Levin ja
Daniil Harms.

Lavastus:

I. Bahterev

Suomentanut Mika Rassi

NOLLA JA EI-MITÄÄN (1931)

Rohkenen väittää seuraavaa:

1. Katsokaa tarkasti nollaa, sillä nolla ei ole sitä, mitä te ajattelette sen olevan.
2. Käsitteet ”enemmän” ja ”vähemmän” ovat aivan yhtä epätodellisia kuin käsitteet ”korkeampi” ja ”matalampi”. Olemme sopineet keskenämme, että pidämme yhtä lukua toista suurempana ja sen mukaisesti olemme sijoittelleet ne luoden aurinkokunnan. Luvut eivät ole meidän keksimiämme, niiden järjestys on. Monista vaikuttaa siltä, että luvun olemus riippuu kokonaan sen sijoittumisesta aurinkokuntaan, mutta minä rohkenen väittää, että lukua voidaan tarkastella itsenäisenä ja irrallaan, lukujen järjestyksen ulkopuolella. Vain siinä tapauksessa on kyse aidosta lukujen tieteestä.
3. Uskon, että eräs keino, jolla voidaan paljastaa luvun todelliset ominaispiirteet eikä pelkästään sen merkitystä lukujen järjestyksessä, on huomion kiinnittäminen sen anomalioihin. Tähän tarkoitukseen sopii erityisesti 6. Mutta siitä en kuitenkaan aio tässä käydä lavertelemaan.
4. Luulen, ja rohkenen ottaa asiakseni väittää, että kun tutkitaan ääretöntä, tulee tutkia ei-mitään. Erottaakseni sen nollasta, sanon ei-miksikään sitä, mitä minä tällä asialla tarkoitan.

9. heinäkuuta 1931

5. Nollan symboli on 0. Ei-minkään symboli sitä vastoin on O. Toisin sanoen tulemme pitämään ei-minkään symbolina ympyrää.
6. On huomautettava, että jopa meidän luomamme kuvitteellisen aurinkokunnan, jos se tahtoo vastata todellisuutta, on lakattava olemasta suora, sen on käyristytävä. Ihanteellinen käyristyminen on tasaista ja jatkuvaa, ja loputtomasti jatkuaan aurinkokunta muuttuu ympyräksi.
7. Totta kyllä, se ei tule olemaan perustavaa luvun tutkimusta, mutta suhteessa meidän käsitykseemme lukujen järjestyksestä se on kuitenkin huomattava parannus.
8. Pyrkikää näkemään ei-missään koko lukujen ympyrä. Olen varma, että ajan kanssa se onnistuu teiltä. Siispä ei-minkään symboliksi tulee ympyrä O.

10. heinäkuuta 1931

Daniil Harms

Suomentanut Pauli Tapio

YMPYRÄSTÄ (1931)

1. Älkää pahastuko seuraavasta järkeilystä. Siinä ei nimittäin ole mitään loukkaavaa, mikäli ei ajatella, että ympyrästä voidaan puhua vain geometrisessa mielessä. Jos sanon, että ympyrä muodostuu neljästä samansuuruisesta säteestä, ja te sanotte, että ei neljästä vaan yhdestä, on meillä tällöin oikeus kysyä toisiltamme: miksi niin? Tämänkaltaisesta ympyränmuodostamisesta minä en kuitenkaan halua puhua, vaan pikemminkin täydellisestä ympyränmuodostamisesta.
2. Ympyrä on kaikista täydellisin kaksiulotteinen kuvio. En aio selittää, miksi asia on juuri näin, sillä ajatus kyllä herää tajunnassamme aivan itsenäisesti, kun tarkastelemme kaksiulotteisia kuvioita.
3. Luonto on luotu niin, että mitä vähemmän huomiota herättäviä ovat muodostumisen lait, sen täydellisempi on kappale.
4. Ja onpa luonto luotu vielä niinkin, että mitä vaikeampi kappaletta on käsittää kokonaan, sen täydellisempi se on.
5. Täydellisyydestä sanon seuraavin sanoin seuraavasti: Täydellisyyttä kappaleessa on kappaleen täydellisyys. Täydellinen kappale saa meidät ihmettelemään muodostumisensa lainalaisuuksia ja tekotapaansa. Täydellistä kappaletta voidaan aina tutkia. Toisin sanoen täydellisessä kappaleessa on aina jotakin tutkimatonta. Jos kappale osoittautuisi perin pohjin tutkituksi, se lakkaisi olemasta täydellinen, sillä täydellinen on vain sellainen, jolla ei ole loppua, so. loputon.

6. Piste on loputtoman pieni ja siksi täydellinen ja lisäksi myös käsittämätön. Kaikkein pienin, mutta käsitettävä piste ei ole enää täydellinen.
7. Suora on täydellinen, koska sillä ei ole mitään syytä olla jatkumatta loputtoman pitkänä molempiin suuntiin, vailla loppua ja alkua, siis käsittämättömänä. Kuitenkin, tehdessämme väkivaltaa sitä kohtaan ja rajoittaessamme sen pituutta, me teemme sen käsitettäväksi ja siis myös epätäydelliseksi. Jos et usko, mieti.

10. kesäkuuta

8. Yhdessä pisteessä rikottu suora muodostaa kulman, mutta sellaista suoraa, joka murtuu yhtäaikaisesti kaikissa pisteissään, kutsutaan käyräksi. Loputon määrä muutoksia tekee suorasta täydellisen. Käyrän ei välttämättä tarvitse olla loputtoman suuri. Se voi olla sellainen, että saatamme vapaasti saartaa sen katseellamme, ja samalla se kuitenkin jää käsittämättömäksi ja loputtomaksi. Tarkoitan itseensä käpertynyttä käyrää, johon on kätkeyty loppu ja alkua. Kaikkein tasaisin, käsittämättömin, loputtomin ja ihanteellisin itseensä käpertynyt suora on siis YMPYRÄ.

17. kesäkuuta

Daniil Harms

Suomentanut Pauli Tapio

HARMAA VIHKO (1932)

1. AIKA JA KUOLEMA

Olen monta kertaa tuntenut ja ymmärtänyt tai en ole ymmärtänyt kuolemaa. Tässä on kolme tapausta, jotka ovat jääneet lujasti mieleeni.

1. Haistelin kylpyhuoneessa eetteriä. Yhtäkkiä kaikki muuttui. Sillä paikalla, missä oli ollut ovi, missä oli ollut uloskäynti, oli nyt neljäs seinä ja seinällä roikkui hirtettynä minun äitini. Minä muistin, että nimenomaan tällä tavoin minulle oli ennustettu kuolemani. Koskaan ei kukaan ollut ennustanut minulle kuolemaani. Ihme on mahdollinen kuoleman hetkellä. Se on mahdollinen, koska kuolema on yhtä kuin ajan pysähtyminen.
2. Vankilassa näin unen. Pieni piha, pikkuinen aukio ja joukko sotilaita, he aikoivat hirttää jonkun, luultavasti neekerin. Tunsin voimakasta pelkoa, kauhua ja epätoivoa. Minä juoksin. Ja kun minä juoksin pitkin tietä, ymmärsin, että ei ole mitään paikkaa mihin voisin paeta. Sillä aika juoksee yhdessä minun kanssani ja seisoo yhdessä tuhoon tuomitun kanssa. Ja jos sen sijoittaa tilaan, se on kuin yksi tuoli, jolle sekä hän että minä istuudumme samanaikaisesti. Sitten minä nousin ylös ja lähdin eteenpäin, ja hän ei. Mutta joka tapauksessa me olimme istuneet samalla tuolilla.
3. Jälleen uni. Minä kävelin isäni kanssa, eikä hän sanonut sitä minulle, enkä minä itse sitä äkisti ymmärtänyt: että minut tänään tunnin ja 1½ kuluttua hirtetään. Minä ymmärsin, tunsin pysähtymisen. Ja jonkin, mikä oli lopultakin todenteolla

saapunut. Se, mikä on todenteolla tapahtunut, on kuolema. Mikään muu ei ole täysin tapahtunutta. Se ei myöskään ole täysin tapahtuvaa. Se on napa, se on lehden varjo, se on liukumista pitkin pintaa.

2. YKSINKERTAISIA ASIOITA

Ajatellaanpa yksinkertaisia asioita. Ihminen sanoo: huomenna, tänään, ilta, keskiviikko, kuukausi, vuosi, viikon kuluessa. Me laskeamme päivän tunteja. Me osoitamme niiden lisääntyvän. Aikaisemmin me näimme vain puolet vuorokaudesta, nykyään olemme havainneet liikkeen kokonaisen vuorokauden sisällä. Mutta kun seuraava alkaa, me aloitamme tuntien laskemisen alusta. Vaikka lisäämmekin vuorokausien lukumäärään yhden. Mutta sitten kuluu 30 tai 31 vuorokautta. Ja määrä muuttuu laaduksi, se lakkaa kasvamasta. Kuukauden nimi vaihtuu. On totta, että vuosien kohdalla me menettelemme ikään kuin rehellisesti. Silti ajan yhteenlasku eroaa kaikesta muusta yhteenlaskusta. Ei tule verrata kolmea elettyä kuukautta kolmeen vastikään kasvaneeseen puuhun. Puut ovat läsnä ja väläyttelevät himmeästi lehtiään. Kuukausista emme voi varmuudella sanoa samaa. Minuutin, sekunnin, tunnin, päivän, viikon ja kuukauden nimet vieraannuttavat meidät jopa meidän pintapuolisesta ymmärryksestämme ajan suhteen. Kaikki nämä nimitykset ovat analogisia joko esineiden tai tilan määreiden ja mittaamisen suhteen. Sen vuoksi eletty viikko makaa edessämme kuin tapettu peura. Asia olisi näin, vaikka aika vain auttaisi tilan mittaamisessa, jos se olisi kaksoiskirjanpitoa. Jos aika olisi esineiden peilimäinen heijastus. Tosiasiassa esineet ovat ajan heikko peilimäinen heijastus. Esineitä ei ole. Ajatella, että niihin vielä tarttuisi. Jos kellosta pyyhitään numerot, jos unohtetaan valheelliset nimet, voi olla, että silloin aika jo haluaakin näyttää meille hiljaisen vartalonsa, itsensä koko pituudessaan. Anna hiiren juosta kivellä. Laske vain

sen jokainen askel. Unohda vain sana jokainen, unohda vain sana askel. Silloin jokainen askel näyttää uudelta liikkeeltä. Sen jälkeen, kun olet aiheellisesti kadottanut tajun liikkeiden sarjasta jonakin kokonaisuutena, jota sinä virheellisesti kutsuit askeleeksi (sinä sekoitit liikkeen ja ajan tilaan, sinä erehdyit pitämään niitä samana asiana) havaintosi liikkeestä alkaa pirstoutua, se lähestyy miltei nollaa. Alkaa välke. Hiiri alkaa välkkyä. Katso: maailma välkky (kuin hiiri).

3. VERBIT

Verbit ovat olemassa meidän tietoisuudessamme ikään kuin sellaisenaan. Aivan kuin sapeleja ja kiväärejä olisi koottu kasaan. Kun menemme jonnekin, otamme käteemme verbin mennä. Verbit ilmenevät meille kolminaisina. Niillä on aika. Niillä on mennyt, nykyinen ja tuleva. Ne ovat nopealiikkeisiä. Ne ovat virtaavia, ne muistuttavat jotakin aidosti olemassa olevaa. Samalla ei ole olemassa mitään muuta tekoa, jolla olisi jokin vaikutus, kuin murha, itsemurha, hirttäminen ja myrkytys. Totean, että viimeisiä tunteja tai kahta ennen kuolemaa voi todella kutsua tunneiksi. Ne ovat jotakin kokonaista, jotakin pysähtynyttä, ne ovat ikään kuin tila, maailma, huone tai puutarha, joka on vapautunut ajasta. Niitä voi hypistellä. Itsemurhaajat ja murhatut, oliko teillä tällainen sekunti, mutta ei tuntia? Kyllä, sekunti, no, kaksi, no, kolme, mutta ei tuntia, he sanovat. Mutta ne olivat tiiviitä ja pysyviä? – Kyllä, kyllä.

Verbit elävät viimeisiä aikojaan. Taiteesta katoavat juoni ja tapahtumat. Minun runojeni tapahtumat ovat epäloogisia ja toivottomia, niitä ei enää pidä kutsua tapahtumiksi. Kun ihminen ennen puki lakin ja meni ulos, me sanoimme: hän meni ulos. Se oli järjetöntä. Sana meni on käsittämätön sana. Mutta nyt: hän puki lakin ja alkoi sarastaa ja (sininen) taivas lähti lentoon kuin kotka.

Tapahtumat eivät lankea yksiin ajan kanssa. Aika söi tapahtumat. Siltä ei jäänyt hedelmän kiveä.

4. ASIAT

Meidän talollamme ei ole aikaa. Meidän metsällämme ei ole aikaa. Ehkä ihminen tunsu vaistomaisesti haurauden, vaikka yhden silmänräpäyksen ajan asioiden aineellinen kuori on tiivis. Edes nykyhetkeä, sitä nykyhetkeä jonka olemattomuus on jo kauan tiedetty sitäkään hän ei antanut asioille. Näin ollen talo ja taivas ja metsä ovat vielä vähemmän olemassa kuin nykyhetki.

Kun yksi ihminen eli omassa kynnessään, hän oli pahoillaan ja itki ja vaikeroi. Mutta jotenkin hän huomasi, että ei ole eilistä eikä huomista, on vain tänään. Ja elettyään tämän päivän hän sanoi: on mistä puhua. Tätä elettyä päivää ei ole minulla, eikä sillä, joka asuu päässä, joka laukkaa kuin hullu, joka juo ja syö, sillä, joka seilaa laatikolla, sillä, joka nukkuu ystävän haudalla. Meillä on asiat samalla lailla. On mistä puhua.

Ja hän alkoi silmäillä maailmaa ympärillään, ja ajan suonen seinämällä hänelle näyttäytyi Jumala.

5. ELÄIMET

Koittaa viheliäinen sarastus. Metsä herää. Ja metsässä, oksalla, nousee lintu ja alkaa mutista tähdistä, jotka se näki unessa ja koputtaa nokalla hopeisten linnunpoikiensa päitä. Ja leijona ja susi ja hilleri nuolevat tyytymättöminä ja unisina hopeisia poikasiaan. Se, metsä, se tuo mieleemme astiakaapin, joka on pantu täyteen hopeisia lusikoita ja haarukoita. Tai, tai, tai – katsokaamme: joki virtaa sinertäen omaa uppiniskaisuuttaan. Joessa pyrähtelevät kalat lapsineen. Ne katsovat jumalisin silmin sinertävään veteen ja pyydystävät pöyhkeitä matoja. Väijyykö niitä päivä, väijyykö niitä yö. Leppäkerttu ajattelee onnea. Vesikovakuoriainen ikävöi. Vil-

lieläimet eivät käytä alkoholia. Villieläimet ovat ikävissään ilman huumausaineita. Ne antautuvat eläimelliseen irstailuun. Villieläimet! Aika istuu teidän yläpuolellanne. Aika ajattelee teitä, ja Jumala.

Villieläimet! Te olette kelloja. Naarasketun soivat kasvot katsovat omaa metsäänsä. Puut seisovat varmoina kuin pisteet, kuin hiljainen pakkanen. Mutta me jätämme metsän rauhaan, me emme löydä mitään metsästä. Luonto lakastuu kuin yö. Annetaan sen käydä nukkumaan. Me olemme käyneet hyvin synkiksi.

6. PISTEET JA SEITSEMÄS TUNTI

Kun me käymme nukkumaan, me ajattelemme, me sanomme, me kirjoitamme: päivä meni. Ja huomenna emme etsi mennyttä päivää. Mutta niin kauan kun emme vielä ole menneet nukkumaan, suhtaudumme päivään ikään kuin se ei olisi vielä mennyt, ikään kuin se vielä olisi olemassa, ikään kuin päivä olisi tie, jota pitkin me kuljimme, kuljimme loppuun asti ja väsyimme. Mutta halutessamme voisimme lähteä takaisin päin. Koko ajan jaottelumme, koko taiteemme suhtautuu aikaan siten, ikään kuin olisi samantekevää, milloin se tapahtui, tapahtuu tai on tapahtuva. Minä tunsin ja ensi kertaa en ymmärtänyt aikaa vankilassa. Minä ajattelin aina, että ainakin viisi päivää eteenpäin on aivan samanaista kuin viisi päivää taaksepäin, se on kuin huone, jonka keskellä seisot, jossa koira katsoo sinua ikkunasta. Halusit kääntyä ja näit oven, ei, näit ikkunan. Mutta jos huoneessa on neljä sileää seinää, niin silloin kaikkein suurin mitä näet, on kuolema yhdellä seinällä. Minä ajattelin vankilassa kokeilla aikaa. Minä halusin ehdottaa ja ehdotinkin sellitoverille, että toistaisimme tarkalleen edellisen päivän, vankilassa oli kaikki edellytykset siihen, siellä ei ollut tapahtumia. Mutta siellä oli aikaa. Rangaistuksenkin minä sain ajassa. Maailmassa lentää pisteitä, ne ovat ajan pisteitä. Ne istahtavat lehdille, ne laskeutuvat otsalle, ne ilahduttavat koppa-

kuoriaisia. Kahdeksankymmenvuotiaana kuoleva ja 10-vuotiaana kuoleva, molemmilla on vain sekunti kuolemaa. Mitään muuta heillä ei ole. Yksipäiväiset perhoset ovat rinnallamme satavuotiaita koiria. Ero on vain siinä, että kahdeksankymmenvuotiaalla ei ole tulevaisuutta, mutta kymmenvuotiaalla on. Mutta myös se on harhaa, sillä tulevaisuus murskautuu. Sillä ennen kuin uusi sekunti karttuu, vanha katoaa. Sitä voi kuvata näin:

Ø Ø Ø Ø Ø Ø
Ø Ø Ø Ø Ø

Nollien ei tosin pitäisi olla yliviivattuja, vaan hankautuneita. Ja tällainen sekunnin mittainen silmänräpäys tulevaa on molemmilla, tai kummallakaan ei ole sitä, ei voi olla eikä ole voinut olla, he kuolevat kerran. Meidän kalenterimme on rakentunut niin, ettemme koe jokaisen sekunnin uutuutta. Mutta vankilassa tämä jokaisen sekunnin uutuus ja samalla tämän uutuuden mitättömyys kävi minulle selväksi. Minä en voi tällä hetkellä käsittää, mitä eroa on siinä vapautetaanko minut kahta päivää aikaisemmin vai myöhemmin. Pysy käsittämättömänä, mitä tarkoittaa ennemmin ja myöhemmin, kaikki pysyy käsittämättömänä. Ja siitä paitsi kukot huutavat joka yö. Mutta muistot ovat toivoton asia, todistajat sotkeentuvat ja tekevät virheitä. Yhden yön aikana kello ei ole kahta kertaa kolme, tapettu, joka makaa kuolleena nyt – onko hänet tapettu minuutti sitten vai tapetaanko hänet ylihuomenna. Kuvittelu on haurasta. Jokaisen tunnin, edes, jos ei minuutin, täytyy saada oma lukumääränsä, jokaisen seuraavaksi lisääntyvän tai taakse jäävän samoin. Sanokaamme, että meillä on seitsemäs tunti ja antakaamme sen levittäytyä. Aluksi on lakautettava vaikka edes päivät, viikot ja kuukaudet. Silloin kukot huutavat eri aikoina, eikä samanarvoisuutta ajanjaksojen välillä ole, sillä olemassa oleva ei vertaudu vain siihen, mitä ei enää ole olemassa, vaan kenties myös siihen, mitä ei ole ollut olemassa.

Mistäs me tiedämme? Me emme näe ajan pisteitä, kaiken ylle laskeutuu seitsemäs tunti.

7. TAPAHTUMIEN SURULLISET JÄÄNNÖKSET

Kaikki hajoaa viimeisiin kuolleisiin osiin. Aika syö maailman.
Minä en ym...

Aleksandr Vvedenski

Suomentanut Siiri Anttila

ТАЙ!

Безграаіе на горѢ,

Что до двойной провинціальности

Безграаіе на горѢ

Si-devant столицы

Безграаіе на горѢ

Все это лонающаяся пластина

Хлюпающаго зонтика —

Сверлитъ смрадъ систематики

Селезенчатыхъ готиковъ

ОТЧЕГО НЕ МЪДО ТВОРЯТЪ?

Гдѣ это сердятся турники?

Сколько морщинъ въ этой улыбкѣ!

А башенные пауки

Шевелятъ робко

Мѣловой мильей дунь для луны

Проявлять ли теперь этотъ негативъ?

НЕИЗБЪЖНО!

VIITTEET

- 1 Ks. Knut Hamsunin *Nälkä*-romaanin (1890) päähenkilön fantasia ihannaisesta, jonka hän nimeää Prinsessa Ylajaliksi.
- 2 ”*Avos da nebos*” – sananlasku, joka ohjeistaa heittäytymään haasteisiin hällä väliä -asenteella.
- 3 Pravdin juontaa sanasta *pravda* – totuus, oikeus. Glupyškin taas viittaa adjektiivin *glupoi* – typerä.
- 4 Jälleen *Nälästä*. Kuten ”Ylajalin”, keksii kertoja tämänkin sanan ja toteaa riemuisasti: ”sitä ei ole kielessä, minä olen sen keksinyt, *kuboa*. Siinä on kirjaimia kuin sanassa, suloisin jumala, mies, sinä olet keksinyt sanan... *Kuboa*... jolla on suuri kieliopillinen merkitys.
- 5 ”Hurraa” (ven. *urá!*) lienee peräisin tataarin kielen lyöntiä tarkoittavasta sanasta ”ur”, ”Evan evoe” (kr. ”Εὐάυ εὐοῖ”, lat. ”Evan evoe”) oli bakkanaalien juhlintaan liittyvä Dionysosta ylistävä huuto, jonka etymologia oli jo antiikissa hieman hämärtynyt. Puškin käyttää huudahdusta runossaan ”Bachus-juhla” (suom. Ilpo Tiihonen ja Jukka Mallinen, 1999).
- 6 Lihavointi suomentajan. Tässä ensimmäisessä kohdassa Terentjev mainitsee ilmeisen satunnaisia samankaltaiselta kuulostavia sanoja. Jatkossa hän poimii esimerkiksi Puškinin *Jevgeni Onegin* -runoromaanista.
- 7 *Jevgeni Onegin* (suom. Lauri Kemiläinen, 1936).
- 8 Tämä on sdvig, sanojen rajalla tapahtuva äänteellinen siirtymä. Terentjev yhdistää edeltävän l-partikkelin seuraavaan sanaan *vy* (te), ja saa näin aikaan sanamuodon *lvy* (leijonat), jota tekstissä ei siis tavalliseen tapaan luetuna ole. Seuraavissa esimerkissäkeissä Terentjev ilmeisesti kuulee leijonan ääntelyä.
- 9 Tämä on sdvig. Terentjev yhdistää verbimuodon *uzrju* (näen) ja sitä seuraavan kysymystä ilmaisevan *li*-partikkelin ja muodostaa näin mielivaltaisesti uuden substantiivin, jollaista venäjän kielessä ei ole.
- 10 Myös nämä ovat sdvigejä: edellä mainittu *uzrjuli* sekä sanoista *mog* (kykeni), *uz* (jo) ja *on* (hän) yhteensulautettu käsittämätön *mokužon*.
- 11 Sanaleikki perustuu sananjuurten *prazdn** (>turhaan) ja suffiksin *-pra-* (esi-) käyttöön.
- 12 Kirjailija leikittelee sanoilla *štopor* (korkkiruuvi), *topor* (kirves) sekä ilmausten *s teb por* ja *s toi pory* (siitä ajasta lähtien) graafisella ja foneettisella yhtäläisyydellä.

- 13 Italiankieliseen tervehdykseen *buona sera* (hyvää iltaa) sisältyy venäläistä sanaa *sera* (rikki) muistuttava osa.
- 14 Suom. ”mielenkiintoista katsella ovien läpi”.
- 15 Suom. ”söpöläinen”.
- 16 Tekstissä sanoilla Harkat, Ykota, Jukat viitataan ensisijaisesti venäjän kiel- len äänneiden X (=H), BI (=Y) ja IO (=Ju) lausumiseen.
- 17 Puškinin runossa ”Antšar” (Upaspuu) ylhäinen herra lähettää alamaisansa hakemaan myrkyllisen puun mahlaa. Tehtävän suoritettuaan tämä kaatuu siltä seisomalta polvilleen kuolleena. Tässä tekstissä viittaus toimii kieliku- vana – toiminnan suunta on yhtenevä: kirotessaan venäläinen ns. toivottaa tai ”lähettää” vastakkaisen osapuolen ”hornan tuuttiin” erittäin myrkyllisesti.
- 18 Ajatus etenee äänneellisyuden perusteella – *pusto* (tyhjää), *gusto* (sakeaa), *iz ust* (huuililta), *iz pod kusta* (pensaan alta), *kustari* (käsiyöläiset).
- 19 Satamakaupunki Asovanmeren rannalla Rostovin alueella Etelä-Venäjällä, Anton Tšehovin syntymäpaikka.
- 20 Ukrainalainen ekonomi, Ukrainan kansantasavallan valtiovarainministeri, jota pidetään ns. ”läntisen marxismin” merkkimiehenä.
- 21 Bengalinkielinen kirjailija, kirjallisuuden nobelisti 1913.
- 22 Leikittelyä äänneillä – *budte iskrenni* (olkaa rehelliä), Iskariot, *iskra* (kipi- nä), *kretin* (kretiini, hullu), *iskrenne* (vilpittömästi).
- 23 Georgiassa, jossa traktaatti on kirjoitettu, virtaa Bzyp-joki. Hokema lienee johdettu sen nimestä.
- 24 Etiopialainen prinssi, Pietari Suuren kummipoika oli Aleksandr Puškinin esi-isä, josta tämä kirjoitti kuuluisan kertomuksen.
- 25 Pietarilainen kirjailija symbolistien lähipiiristä. Muutti 1918 Tbilisiin, siel- lä ollessaan liittyi Runoilijoiden killan jäseneksi ja toimi sen johtajanakin Gorodetskin muutettua pois.
- 26 Kirjoittaja tarkoittaa yhtäältä Venäjän juutalaisia koskenutta rajattua asuin- aluetta, toisaalta puhuu sitä, ettei Kant ikinä poistunut kotikaupunkinsa Königsbergin (nyk. Kaliningrad) alueelta.
- 27 Erakkomunkki, ortodoksisen kirkon pyhä.
- 28 Näyttelijä ja ohjaaja, joka tuli kuuluisaksi mm. sisällissodan aikana Ukrai- nassa järjestämällä sirkushuveja vapaaehtoisen valkokaartin kunniaksi.
- 29 Hebr. ’siunattu’.
- 30 Venäläinen kirjailija ja kuvataiteilija, Mihail Kuzminin rakastettu.
- 31 Venäjällä vaikuttaneita uskonnollisia lahkoja, jotka tunnetaan rituaalisesta ruoskimisesta ja kuohitsemisista.
- 32 Nikolai Lobatševski (1792–1856), venäläinen matemaatikko, epäeuklidisen geometrian tutkija. Hänen hyperbolisen geometrian teoriansa tunnetaan myös Lobatševskin geometriana.

- 33 Lentävä lause ”Šipkassa kaikki hyvin!”, tai kirjaimellisesti ”Šipkassa kaikki rauhallista!”, juontaa Venäjän ja Turkin välisen sodan (1877–78) ajalta. Šipka on Balkanin niemimaalla Bulgariassa sijaitsevaa vuorisoutua, jolla Venäjän armeija kärsi sodassa raskaita tappioita, vaikka julkisuuteen yritettiin uskotella, että kaikki oli Šipkassa hyvin. Lausetta käytetäänkin viittamaan tilanteisiin, joissa asiat eivät oikeasti ole niin hyvin, kuin niiden uskotellaan olevan.
- 34 AHRR:n, Vallankumouksellisen Venäjän Taiteilijoiden Liiton jäsenet.
- 35 Leningradissa 1920–40-luvuilla toiminut kuvataideryhmä, joka koostui kuvataiteilija, opettaja ja teoreetikko Pavel Filonovin (1883–1941) oppilaista. Ryhmä tunnetaan myös nimellä Analyyttisen taiteen mestarit (*Mastera analitičeskogo iskusstva*).

HENKILÖHAKEMISTO

A

Agababov M. 147
Agapov B. 191
Agijenko A. 155
Ahmatova A. 10, 182
Anisimov M. 165
Annenski I. 169
Antiokhos 103
Apollinaire G. 207
Aristoteles 37
Arvatov B. 180
Asejev N. 61, 63, 66, 175,
181, 205

B

Babel I. 176
Bacon F. 215
Bagritski E. 16, 191
Bahterev I. 218, 225, 230
Balmont K. 21, 179, 212
Barrès M. 215
Belyi A. 89, 110, 130, 179,
204, 215
Berdjajev N. 215
Bergson H. 163, 214, 215–6
Berkeley G. 215

Besant A. 215
Binet A. 214
Blavatsky H. 215
Blok A. 21, 102, 130, 131
Bljumental-Tamarin V. 130
Bljumkin J. 15–16
Bobrov S. 61, 63, 66, 110, 207
Boccioni U. 211
Bolšakov K. 67–8, 115, 206–7
Božidar (Gordejev B.) 61,
207
Braque G. 211
Brendways J. 211
Brik O. 175, 177, 180
Brjusov V. 21, 28, 47, 110,
130, 204, 212
de Buell 211
Buharin N. 182
Burljuk D. 9, 11–12, 22, 24,
81, 100, 179–180
Burljuk N. ²⁴
Burljuk V. 25

C

Chamberlain H.S. 215

Claudel C. 211

Cohen R. 214

D

Daniel A. 37

Debussy C. 211

Delage 211

Delsarte F. 211

Derain A. 211

Deržavin G. 50

Descartes R. 215

Deussen P. 215

Diez F. 37

Dmitriev V. 197, 201

Dolinin M. 165

Druskin J. 221

Dumanski D. 143

E

Eliot T.S. 14

Erberg O. 143, 149

Erdman B. 80, 84

Erdman N. 93

Ern V. 215

Eucken R. 215

F

Fabre J.-H. 214

Fichte J.G. 215

Filov V. 143

Fjodorov N. 155

Fofanov K. 48, 50, 58

Freud S. 96, 130

Fuchs G. 211

G

Gabrilovič J. 205

Ginzburg I. 35

Gippius Z. 179

Glazunov A. 211

Gnedov V. 36, 47–8, 60

Gnesin M. 212

Gogol N. 28, 33, 206

Gontšarova N. 10–11, 96

Gontšarov I. 33

Gornfeld A. 30

Gorodetski S. 180, 244

Graal-Arelski 47, 58

Grimm J., W. 37

Grištšenko A. 211

Gumiljov N. 180

Guro J. 10, 13, 20, 24–5, 36

H

Hamsun K. 45, 243

Harms D. (Juvatšov) 17,
217–221, 226, 229–234

Hartmann E. 215

Hebel J.P. 37

Hlebnikov V. 9–13, 19–25,
28, 36, 43, 89, 130, 179,
207, 218

Hobbes T. 215

Hoffmann E.T.A. 37

Horikov N. 165

Hulme T.E. 14–15

Hume D. 215
Husserl E. 214
Huysmans J.K. 213

I

Ignatjev I. 14, 47–9, 60, 65
Inber V. 16, 191
Ivanova V. 211
Ivanov G. 47, 58, 91
Ivanov V. 10, 204
Ivnev R. (Kovaljov M.) 47,
67, 78, 84, 93

J

Jakulov G. 84
Janet P. 214
Jaroslavski A. 155–6
Jerohin V. 165
Jesenin S. 77–8, 84–86, 93,
146
Jevreinov N. 211
Jurkun J. 131, 197, 200–1

K

Kamenski V. 9, 13, 36, 89,
108, 130, 179–181, 203
Kandinski V. 179
Kant I. 129, 132, 169, 213,
244
Keržentsev P. 211
Kokorin P. 14, 47
Komissarževski F. 211
Korolenko V. 37–8

Krutšonyh A. 11–13, 16, 22–
25, 28, 36, 38, 45, 81, 95–
102, 108, 112, 115–7, 127,
130, 137, 175, 179–180,
207, 218

Krjutškov D. 60
Kuguševa N. 173
Kulbin N. 11
Kusikov A. 78, 80
Kuzmin M. 21, 131, 197–201,
244

L

Laforgues J. 67
Lapin B. 205
Larionov M. 10–11, 20, 96,
211
Lavinski A. 180
Lavrenjov B. 67–8
Leadbeater C.W. 215
Leibniz G. 215
Lenin V. (Uljanov) 16
Lepok N. 151–2
Levin B. 218, 226, 230
Lewis W. 211
Lifšits B. 20
Ljaljevič M. 34
Locke J. 215
Lohvitskaja M. 48, 50, 58
Lugovskoi V. 191
Lunatsarski A. 78, 166
Lurje A. 212

M

- Maizels D. 165, 173
 Majakovski V. 13, 16, 19–25,
 36, 61, 81, 110–2, 115,
 122, 130–1, 171, 175–180,
 203, 205–8
 Malevič K. 10, 20, 25, 211,
 220, 223
 Mandelštam O. 205, 211
 Mar S. 143, 145, 149
 Mariengof A. 77–8, 84, 86,
 89, 93, 146
 Marinetti F.T. 14, 19–20,
 65–8, 129, 180, 207, 211
 Matjušin M. 10, 220
 Matštet T. 165–6, 173
 Meyerhold V. 181–2, 211
 Miklaševski K. 211
 Minkowski H. 213
 von Mirbach 15
 Montesquieu 129
 Morgenstern C. 215

N

- Nesmelov B. 151–2
 Nietzsche F. 132, 169
 Nikolajeva J. 143, 149
 Nizen J. 24

O

- Oleinikov N. 218, 220
 Olimpov K. 14, 47–8, 58
 Ovjaničko-Kulikovski D.N. 37

P

- Palmov V. 181
 Paparigupulo B. 197
 Papus (Encausse G.) 215
 Pasternak B. 14, 61, 63, 66,
 153, 176, 203, 205
 Péguy C. 215
 Perelešin B. 151–2
 Picabia F. 211
 Picasso P. 81, 211
 Pilnjak B. 153, 182
 Piotrovski A. 197, 201
 Platon 132, 213
 Pogodin M. 159
 Popova L. 175
 Potebnja A. 30, 159
 Pougny J. 211
 Pound E. 14–15, 207
 Prokofjev S. 211
 Puškin A. 19, 21

R

- Radlov S. 197–201
 Radlova A. 197–201
 Rafalovič A. 129
 Rahmaninov S. 211
 Rakitin A. 151
 Ranov A. 143, 147, 149
 Ratšinski S. 215
 Ravel M. 211
 Reinhardt 211
 Ribot T. 214
 Rimbaud A. 213

Rodin A. 33
 Rodtšenko A. 175–180
 Roger-Ducasse J. 211
 Rok R. 143–9
 Rolland R. 211
 Roslavets N. 212
 Rossijanski M. (Zak L.) 67,
 71
 Rousseau J.–J. 129
 Rozanov V. 130, 136, 179
 Rozanova O. 11, 25
 Russolo L. 211

 S
 Sadikov S. 148–150
 Schelling F. 215
 Schlegel F. 215
 Schopenhauer A. 213
 Sédir P. 215
 Selvinski I. 191–2, 196
 Severjanin I. 9, 14, 47–9,
 55–9, 65, 112, 171, 179–
 180
 Šeršenevič V. 20, 47, 67–8,
 75–8, 84, 86, 93, 146, 179
 206
 Ševtšenko T. 211
 Sidorov-Okski G. 205
 Širokov P. 47, 60
 Šklovski V. 12, 38, 175
 Skrjabin A. 211
 Sokolov I. 151, 197, 203–214

Sokrates 132
 Solovjov V. 130, 215
 Spasski S. 205
 Spinoza B. 215
 Steiner R. 137, 215
 Stepanova V. 175
 Strauss J. 211
 Stravinski I. 211
 Suharebski L. 143, 147
 Svjatogor A. 155–6, 164

T

Tairov A. 211
 Tanejev S. 211
 Tatlin V. 181, 211
 Terentjev I. 16, 95–117, 126,
 137, 142, 218, 223, 243
 Tihomirov N. 151
 Tjuttšev F. 34, 169
 Tolstoi A. 182
 Tolstoi L. 21, 28, 184
 Tretjakov S. 67–8, 175, 181,
 205–6
 Trotski L. 15
 Trubetskoi N. 215
 Tšernjavski N. 95, 99
 Tšitšerin A. 196
 Tšulkov G. 179
 Tšužak N. 175, 181
 Tufanov A. 218
 Turgenev I. 28
 Tynjanov J. 13

U

Ulybin S. 165

V

Vaginov K. 197–8, 201, 218,
225

Vasilenko S. 211

Vengerova Z. 15

Vertov D. 176

Veselovski A. 31, 37, 159

Vladimirov J. 218

Volkonski N. 211

Voltaire 129

Vvedenski A. 17, 217–25, 241

W

Weininger O. 132

Whitman W. 67, 110

Wilde O. 15, 47–8, 185

Z

Zabolotski N. 218, 226

Zdanevič I. 16, 61, 66, 95–6,
99, 108, 110, 115, 127,
137

Zdanevič K. 96

Zelinski K. 191

Zemenkov B. 143–4, 148,
150, 205

Zolotuhin I. 207

MANIFESTIEN BIBLIOGRAFISET TIEDOT

KUBOFUTURISMI

Korvapuusti yleiselle maulle¹

Бурлюк Д., Крученых А., Маяковский В., Хлебников В.
Пощечина общественному вкусу // Пощечина общественному
вкусу: Стихи. Проза. Статьи. М.: изд. Г.Л. Кузьмина, 1912.

Manifesti kokoelmasta Tuomariloukku II²

Бурлюк Д., Гуро Е., Бурлюк Н., Маяковский В., Низен Е.,
Хлебников В., Лифшиц Б., Крученых А. Садов судей II. СПб.:
Журавль, 1913.

Sana sellaisenaan

Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. М.: Я. Данкин
и Я. Хомутов, 1913.

Sanan ylösnousemus

Шкловский В. Воскрешение слова. СПб.: тип. 3.
Соколинского, 1914.

Meidän perustamme

Хлебников В. Наша основа // Лирень. СПб.: Лирень, 1920.

Zaum-kielen julistus

Крученых А. Декларация заумного языка. Баку, 1921.

EGOFUTURISMI

Prologi

Северянин И. Пролог. СПб.: Ego, 1911.

- 1 Julkaistu aiemmin teoksessa *Oi runous: romantiikan ja modernismin runous-käsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä, Jyväskylä: Gummerus, 2000: 238–239.
- 2 Julkaistu aiemmin teoksessa *Oi runous: romantiikan ja modernismin runous-käsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä, Jyväskylä: Gummerus, 2000, 239–240.

Epilogi

Северянин И. Эпилог // Громокипящий кубок. Поэзы. М.: Гриф, 1913.

Laintaulut

Северянин И., Олимпов К., Иванов Г., Грааль-Арельский. Скрижали: Листовка // Орлы над пропастью. Предзимний альманах. СПб., 1912.

Intuitiivinen koulu

Северянин И. Интуитивная школа // Ховин [В.]. Они не знают всеоправдания... Воскресная вечерняя газета. 1912, 16 сентября.

Diplomi

Игнатъев И., Широков П., Гнедов В., Крючков Д. Грамата: Листовка // Приложение к газете Нижегородец № 206 (1913), 25 января.

SENTRIFUUGA

Turboraiaani

Бобров С. Турбопанъ // Руконогъ. М.: Центрифуга, 1914.

Kirjelmä

Асеев Н., Бобров С., Зданевич И., Пастернак Б. Грамота // Руконогъ. М.: Центрифуга, 1914.

RUNOUDEN ULLAKKO

Läimäytys kubofuturistien naamaan

Россиянский М. Перчатка кубофутуристам // Вернисаж. М.: Мезонин поэзии, 1913.

Kaksi viimeistä sanaa

Шершеневич В. Два последних слова // Зеленая улица. М.: Пляды, 1916.

IMAGINISMI

Julistus

Есенин С., Ивнев Р., Мариенгоф А., Шершеневич В. Эрдман Б., Якулов Г. Декларация // Сирена [Воронеж] 1919, 30 января.

Imaginismi

Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм. М.: Имажинисты, 1920.

Kahdeksan kohtaa

Мариенгоф А., Шершеневич В., Эрдман Н., Ивнев Р., Есенин С. Восемь пунктов // Гостиница для путешественников в прекрасном № 4 (1924).

41°

41°-ryhmän manifesti

Зданевич И., Крученых А., Терентьев И., Чернявский Н. 41°. Еженедельная газета № 1 (1919).

Ympyräinen reitti

Терентьев И. Маршрут шаризны // Феникс № 1 (1919).

17 tyhjäänpäiväistä työkalua

Терентьев И. 17 ерундовых орудий. Тифлис: Типография Союза Городов Республики Грузии, 1919.

TRaktaatti pelkästä säädyttömyydestä

Терентьев И. Трактат о сплошном неприличии. Тифлис: 41°, 1920.

NITŠEVOKIT

Nitševokien manifesti.

Агабабов М., Ранов А., Сухаребский Л. Манифест от ничевоков // ВАМ. От ничевоков чтение. М.: Хобо, 1920.

Asetus runouden nitševokeista.

Мар С., Николаева Е., Ранов А., Рок Р., Эрберг О. Декрет о ничевоках поэзии // Собачий ящик или труды творческого бюро ничевоков / Под ред. С.В. Садикова. М.: Хобо, 1921.

FUISMI

Fuistit

Перелешин Б. Фуисты // Лепок, Н., Перелешин, Б. Диалектика сегодня. М.: Апрель, 1923.

BIOKOSMISMI

Biokosminen poetiikka.

Святогор А. Биокосмическая поэтика // Биокосмизм. М.: Креаторий биокосмистов, 1921.

LUMINISMI

Luministien julistus

Кисин В., Майзельс Д., Решиков Н., Мачтет Т., Кугушева Н. Декларация люминистов // От символизма до «Октября» / Под ред. Н.Л. Бродского и Н.П. Сидорова. М.: Новая Москва, 1924.

Luminismin julistus

Кисин В., Майзельс Д., Решиков Н., Мачтет Т., Кугушева Н. Провозвестие люминизма // От символизма до «Октября» / Под ред. Н.Л. Бродского и Н.П. Сидорова. М.: Новая Москва, 1924.

LEF

Minkä puolesta LEF taistelee? Keneen LEF pureutuu? Ketä LEF pelottelee?

Асеев Н., Арбатов Б., Брик О., Кушнер Б., Маяковский В., Третьяков С., Чужак Н. За что борется ЛЕФ? В кого вгрызается ЛЕФ? Кого предостерегает ЛЕФ? // ЛЕФ. Журнал Левого Фронта Искусств № 1 (1923). М.: Государственное издательство, 1923.

KONSTRUKTIVISMI

Konstruktivistirunoilijoiden valakonstruktio

Чичерин А., Сельвинский Э.-К. Клятвенная конструкция поэтов-конструктивистов // ЗНАЕМ. М.: К.П., 1923.

EMOTIONALISMI

Emotionalismin manifesti

Кузьмин М., Радлова А., Радлов С. Юркун Юр. Манифест эмоционализма // Абраксас № 3 (1923).

Tervehdys nuoren Saksan taiteilijoille emotionalistien ryhmältä
Кузьмин М., Вагинов К., Дмитриев В., Пиотровский А.,
Радлова А., Радлов С., Юркун Юр. Приветствие к художникам
молодой Германии // Жизнь искусства № 10 (1923).

EKSPRESSIONISMI

Ekspressionismin perustamiskirja
Соколов И. Хартия экспрессионизма // Бунт экспрессиониста.
[М.], 1919.
Ekspressionismi
Соколов И. Экспрессионизм. [М.], 1920.
Ekspressionismin Baedeker
Соколов И. Бедекер по экспрессионизму. [М.], 1920.

ОВЕРИУ

ОВЕРИУn manifesti³
ОБЭРИУ // Афиши Дома печати № 2 (1928).
Nolla ja ei-mitään
Хармс Д. Ноль и ноль // Полное собрание сочинений. Т. 2.
СПб., Академический проект, 1997.
Ympyrästä
Хармс Д. О круге // Полное собрание сочинений. Т. 2. СПб.,
Академический проект, 1997.
Harmaa vihko (ote)
Введенский А. Серая тетрадь // Полное собрание
произведений. Т. 2. М., Гилея, 1993.

3 Julkaistu aiemmin teoksessa Harms, Daniil. *Perin pohjainen tutkimus*.
Suom. Mika Rassi. Turku: Savukeidas, 2008: 175-184.