

Martti Ojanen

**VALLANKO MUODONKUMOUS!**  
Formalismien ja marxismin dialogi Neuvostoliitossa  
1919–1925

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta  
Pro gradu -tutkielma  
Toukokuu 2021

# TIIVISTELMÄ

Martti Ojanen: Vallanko muodonkumous! Formalismin ja marxismin dialogi Neuvostoliitossa 1919–1925  
Pro gradu -tutkielma  
Tampereen yliopisto  
Kirjallisuustieteen maisteriohjelma  
Toukokuu 2021

Tarkastelen metateoreettisessa, kirjallisuuden ja taiteen teorian historiaa käsittelevässä tutkielmassani formalistisen ja marxilaisen kirjallisuudentutkimuksen dialogia neuvostoliittolaisissa aikakausjulkaisuissa ja taidelehdissä vuosina 1919–1925. Tarkastelen keskustelua erityisesti futurismin ja vallankumouksen kontekstissa. Suhteutan tutkimusvirtauksia aikakauden ideologioihin, taidekäsityksiin ja -trendeihin sekä ajan instituutioihin ja jopa yksittäisiin henkilöihin.

Tutkielman perustavana lähtökohtana on neuvotella uudelleen kirjallisuustieteen varhaishistoriaa tulkitsemalla formalistista ja marxilaista kirjallisuudentutkimusta retorisesti, kirjoitusintentiona tarkastelemalla selvittää, miksi ja miten asiat on esitetty. Tekstianalyttisellä, tekstien esitys- ja puhetapoihin keskittyvällä tulokulmalla tavoittelen laajempaa ja tuoreempaa ymmärrystä nykyään jo klassisiksi miellettyjen, "antologioituneiden" kirjallisuustieteellisten artikkelien ja niiden käsitteiden parissa.

Tarkastelun kohteena toimii sarja tekstejä Mihail Bahtinilta, Viktor Šklovskilta, Nikolai Puninilta, Lev Trotskilta, Boris Eichenbaumilta, Anatoli Lunatšarskilta ja Pavel Medvedeviltä. Formalismin ja marxismin väittely ymmärretään laajasti kirjallisuutta, kirjallisuuden teoriaa ja niiden mahdollisuuksia käsittelevänä, Michael Foucaultin termillä *epistemologisena* ilmiönä ja tarkasteltava aikakausi *episteeminä*. Julkaisujen yksityiskohtien ja ongelmien lisäksi tutkielman onkin kokonaisuutena tarkoitus tarjota lukijalleen kattava kuvaus 1920-luvun neuvostoliittolaisen kirjallisuustieteellisen keskustelun piirteistä ja keinoista.

Tutkielmassa tarjotaan ajantasaista ja päivitettyä tietoa formalismin ja marxismin futuristisesta esihistoriasta sekä korjataan ja esitellään tekstien monimutkaisia julkaisuhistorioita. Lisäksi oikaistaan yleisiä virheellisiä käsityksiä formalismista apoliittisena kirjallisuustieteen ja strukturalismin perusaineksena ja mielletään formalismi pikemminkin kirjallisuustieteen modernin professionaalistumiskehityksen alkupisteenä.

Lopuksi tutkielmassa tarjotaan myös uusia "Bahtinologisia" näkökulmia Mihail Bahtinin varhaisten tekstien tulkitsemiseen tavanomaista filosofista ja uskonnollista tulokulmaa kohdennetumman formalistisen ja kirjallisuusteoreettisen kontekstualisoinnin avulla. Tutkielmassa avataan Bahtinin tekstien tekijyyttä ja suhdetta erityisesti Pavel Medvedevin formalismin kritiikkiin, hahmotellen samalla uusia suuntaviivoja post-Bahtinologiselle Bahtin-tutkimukselle.

Avainsanat: Formalismi, marxismi, futurismi, Michel Foucault, Mihail Bahtin

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

## Sisällysluettelo

<b>1 Johdanto .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Määritelmät ja tutkielman metodi .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 Tutkielman tavoitteet .....</b>	<b>15</b>
<b>1.3 Tutkielman rakenne ja kohdetekstit.....</b>	<b>17</b>
<b>2 Alussa oli Sana.....</b>	<b>20</b>
<b>3 Tarinan synty – Vuoden 1919 tekstit.....</b>	<b>25</b>
<b>3.1 Byt – arkielämä .....</b>	<b>30</b>
<b>3.1.1 Taide ja vastuu.....</b>	<b>37</b>
<b>3.1.2 Esteettinen kulttuuri.....</b>	<b>41</b>
<b>3.2 Futuristit ovat Marsista... ..</b>	<b>44</b>
<b>3.2.1 Logaritmit ja höyrykoneet.....</b>	<b>47</b>
<b>3.2.2 Šklovskin aksioomat .....</b>	<b>50</b>
<b>3.3 Puninin vastaus Šklovskille.....</b>	<b>51</b>
<b>3.3.1 Leimaaminen .....</b>	<b>51</b>
<b>3.3.2 Vallankumouksellinen muoto .....</b>	<b>52</b>
<b>4 Formalismin tarina – Vuosien 1923–1924 tekstit .....</b>	<b>55</b>
<b>4.1 Trotski-Šklovski .....</b>	<b>55</b>
<b>4.1.1 Teoksesta Literatura i revoljutsija .....</b>	<b>56</b>
<b>4.1.2 Trotskin valintojen maailma .....</b>	<b>59</b>
<b>4.1.3 Taiteesta – keinona... vai ei? .....</b>	<b>61</b>
<b>4.1.4 Vallankumouksen episteemi.....</b>	<b>63</b>
<b>4.1.5 Formalismi ja redusointi .....</b>	<b>66</b>
<b>4.1.6 Formalismin poliittisuus .....</b>	<b>68</b>
<b>4.1.7 Trotskin kritiikit Šklovskista .....</b>	<b>71</b>
<b>4.2 Eichenbaum-Trotski .....</b>	<b>73</b>
<b>4.2.1 Eichenbaumin kriisi.....</b>	<b>73</b>
<b>4.2.2 Olipa kerran... formalismi .....</b>	<b>75</b>
<b>4.2.3 Eichenbaum ja tieteellisen %&amp;!#:n traditio .....</b>	<b>79</b>
<b>4.2.4 Eichenbaumin kritiikit Trotskista .....</b>	<b>84</b>
<b>4.3 Lunatšarski-Eichenbaum .....</b>	<b>87</b>
<b>4.3.1 Kiistelyä formalistisesta metodista .....</b>	<b>88</b>
<b>4.3.2 "Muodollisen" taiteen analogia .....</b>	<b>90</b>

4.3.3 Kategorinen marxismi.....	93
4.3.4 Yhdistely ja erittely.....	95
4.3.5 Lunatšarskin kritiikit Eichenbaumista .....	98
5 Formalismin estetiikka – Vuosien 1924–1925 tekstit .....	100
5.1 Medvedev ja Salierismi .....	101
5.1.1 Siinä näkijä missä tekijä .....	101
5.1.2 Formaali metodi .....	105
5.1.3 Formalismi järjestelmänä .....	107
5.1.4 "Morfologinen" metodi .....	109
5.1.5 Rock Me Amadeus? .....	115
5.2 Bahtin ja "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" .....	117
5.2.1 Leningrad, We Have a Problem .....	118
5.2.2 "Ongelman" ongelma .....	120
5.2.3 Yleisestetiikan mahdollisuus.....	125
5.2.4 Bahtinin formalismin kritiikki.....	127
5.2.5 Arkkitehtoniikka .....	130
5.2.6 Bahtinin viittauspolitiikka .....	140
5.3 Tarinan loppu? .....	144
6 Johtopäätökset.....	149
Lähteet.....	151
Kohdetekstit .....	151
Tutkimuskirjallisuus .....	152
Opinnäytteet .....	157
Runot ja manifestit .....	157
Sanaluettelo .....	158
Lehdet .....	158
Piirit, liitot ja ryhmät.....	158
Tapahtuma-alueen kartta.....	160

# 1 Johdanto

Nyttemmin sanat ovat kuolleet ja kieli muistuttaa hautausmaata, vaikka vastasyntynyt sana oli elävä ja kuvallinen (Šklovski 2014, 29.)

Mikään ideassa ei välttämättä johda mihinkään (Morson & Emerson 1990, 9.)

Tutkielmani otsikon sanaleikki viittaa yhtäältä formalismin, eli tuttavallisesti "muodollisen estetiikan" vallankumoukselliseen saapumiseen kirjallisuustieteen estradeille, toisaalta bolševikkien tekemään *oikeaan* vallankumoukseen – ja näiden kahden räjähtävään yhteentörmäykseen. Tämä kolari on nykytarkastelussa erityisen kiinnostava siksi, että siitä seurannut imploosio imaisi sisäänsä myös Mihail Mihailovitš Bahtinin (1895–1975), yhden edellisen vuosisadan tärkeimmistä yksittäisistä kirjallisuudentutkijoista. Brian McHalen (2005) sanoin Bahtin on "varmasti 1900-luvun viimeisen neljänneksen kaikessa läsnä olevin kerronnan teoreetikko, ja luultavasti yksi kaikkein vaikutusvaltaisimmista" (McHale 2005, 60). Seuraavan tieteellisen esityksen villissä hahmo- ja ajatusgalleriassa yleensä niin monumentaalinen Bahtin on kuitenkin vain yksi näyttelijä muiden joukossa.

Tutkielmassani formalismin ja marxilaisen kirjallisuudentutkimuksen käymästä dialogista neuvostoliittolaisissa taide- ja aikakausijulkaisuissa vuosina 1919–1925 en pyri niinkään esittelemään formalismin tai marxismin peruseriäitä, vaan sitä, a) *mitä* sanottiin, b) *miten* se sanotaan, ja c) *mitä keskusteluun osallistujista* sanottiin. Joissakin kohdissa nämä saattavat olla sama asia, mutta eivät välttämättä, minkä takia tutkielmani keskittyy nimenomaisesti tämän ristiriidan esittelyyn. Näin ollen jalkautan kirjallisuustieteellisiä teorioita ja käsitteitä valottamaan nimenomaan *diskurssia teoriasta*, en niinkään *teoriaa* itsessään. Kysymyksessä on siis metateoreettinen tutkielma sanan kaikissa merkityksissä – keskustelua keskustelusta.

Vaikka kohdetekstejäni Bahtinilta, Viktor Šklovskilta, Nikolai Puninilta, Lev Trotskilta, Boris Eichenbaumilta, Anatoli Lunatšarskilta ja Pavel Medvedeviltä ei pidetäkään yleisesti formalismin tai marxismin edustavimpina esimerkkeinä tai siementeksteinä, tarkoitukseni on osoittaa, että välttämättä kirjallisuudentutkimuksen klassikot eivät aina edes ole paras tapa lähestyä aihetta.

Kysymyksessä on siis laaja-alainen yleisesittely, mutta ei pelkästään teoreettinen<sup>1</sup>, vaan yleisesti aikakauden ajattelua kuvaava tutkielma.

\*\*\*

Bahtinin väliinpuotoajan asemaa kirjallisuustieteessä Monika Fludernikin ja David Hermanin<sup>2</sup> kirjallisuushistoriallisia esityksiä vasten pohtiessaan McHale jakaa artikkelissaan "Ghosts and Monsters: On the (Im)Possibility of Narrating the History of Narrative Theory" (2005) kertomusteorian historian kahteen tyyppiin: a) *ideoiden järjestelmään (narrative theory)* ja b) sen *institutionaalisen olemassaoloon (history)* (McHale 2005, 61; 63). McHalen hahmotelma muistuttaa paljon William Mills Todd III:n (1985) artikkelissaan "Literature as an Institution: Fragments of a Formalist Theory" esittämää dilemmaa: miten käsitellä kirjallisuutta historiallisiin voimiin ja tilanteisiin reagoivana sosiaalisena instituutiona sivuuttamatta kuitenkaan kirjallisen tekstin dynamiikkaa ja kirjallisen tradition pakottavaa voimaa (Todd 1985, 16)?

Tyyppiin a) McHale laskee käsitteet, termit ja niiden järjestelmät, tyyppiin b) laajasti ideoiden sosiaalisen elämän, sekä "akateemiset instituutiot, tutkimusyhteistyön, tieteenalat, julkaisu- ja levittämismahdollisuudet" että "informaaliset verkot ja henkilökohtaiset suhteet" (emt., 61). Bahtinin puuttumisen edellä mainituista esityksistä McHale selittää sillä, että Hermanin ja Fludernikin kuvaukset "häilyvät" ideahistorian ja genealogian välillä (McHale 2005, 62), eli ollaan juuri Toddin (1985, 16) kuvaaman ongelman äärellä.

Sekä McHale että Todd tavoittelevat artikkelissaan Michel Foucault'n (1926–1984) teoksessaan *Sanat ja asiat* (1966/2010) lanseeraamaa versiota *tietoteoriasta* eli *epistemologiasta*, jossa Foucault keskittyy kuvaamaan epistemologisen kentän, *episteemin (épistémè)* eli tiedollisten järjestelmien

---

<sup>1</sup> Tiivis kotimainen yleisesitys formalismin kritiikistä esimerkiksi Huhtanen, Jouni 2008: "Formalismin ongelmat kirjallisuushistorian kannalta: Pavel Medvedevin venäläisen formalismin kritiikki". *Avain* 2, 30–45.

<sup>2</sup> McHale viittaa saman teoksen, *A Companion to Narrative Theory* (James Phelan & Peter J. Rabinowitz, toim.) lukuihin 1 ja 2, Hermanin "A Genealogy of Early Developments", 19–35, ja Fludernikin "From Structuralism to the Present", 36–59.

käsitteellä tieteenalojen "mahdollisuusehtojen historiaa"<sup>3</sup> (Foucault 2010, 19), eli sitä, mitä kulloisenkin aikakauden tieteellisen tietoon kuuluu tai on mahdollista kuulua, mikä on tieteellistä ja miten. Nimenomaan Foucault'n epistemologisen lähestymistavan avulla myös Bahtinin kirjallisuushistoriallista roolia voidaan lähestyä jakamatta tutkimusala kahteen, vaikka McHale uskookin, että näiden alueiden suhde "on aina ollut, ja tulee luultavasti jäämään ristiriitaiseksi" (McHale 2005, 67).

Tutkielmani tavoite on siis tarkastella nimenomaan kirjallisuustieteellisen teorian molempia ulottuvuuksia, sekä sen ideahistoriaa että genealogiaa, ja teksteihin jalkauttamieni käytäntöjen tarkoitus on implisiittisesti kyseenalaistaa ajatus siitä, että kerronnan teoria ja sen historia pitäisi – tai on edes mahdollista – erottaa. Vaikka kysymyksessä ei missään nimessä olekaan, kuten McHale kujeillen toteaa, "Frankensteinin mukaelma"<sup>4</sup>, jollaiseksi hän teorian ja historian yhdistämisen mieltää, kerron silti "tarinan", jollaisessa luonnostaan syntyy erilaisia painotuksia. Omassa tutkielmassani olen päätenyt, siinä määrin, kun se on edes mahdollista, etualaistamaan teksteissä "sanottua", diskursiivista ulottuvuutta, niissä esitettyihin teorioihin verrattuna.

Toisaalta en kuitenkaan halua vähätellä tutkielmaani valitsemieni kohdetekstien (tai päinvastoin ulos rajattujen tekstien) puhtaasti *teoreettista merkitystä* kirjallisuustieteelle. Luonnollisesti sivuan seuraavassa varsinaisen tekstianalyysin yhteydessä myös tiettyjä 1920-luvun taideteorian perusteita ja perustekstejä, jotta sanottu tulee ymmärrettäväksi, mutta olen rajannut tutkielmani käsittelemään pääasiallisesti formalismin ja marxismin dialogin luonnetta ja vasta toissijaisesti niiden teoriaa. Voimme toivottavasti todeta jopa, että kontekstia ja tekstien retoriikkaa tutkimalla ja tuntemalla on mahdollista paremmin ymmärtää myös käsitteiden ja teorioiden sisältöä.

Arvottamisen ulottuvuus, kuka oli teoreettisesti "oikeassa" tai "väärässä", tai mitä annettavaa formalismilla tai marxismilla on nykypäivälle, ovat tutkielmassani toissijaisia (joskaan eivät täysin

---

<sup>3</sup> Suomenkielinen *Sanat ja asiat* on hieman filosofisesti käännetty verrattuna yleisesti sujuvampaan englanninkokseen, jossa sama määritelmä esitetään selkeämmin "a history [...] of its conditions of possibility", "mahdollisuuksien olosuhteiden historia". Foucault, Michel 2002: *The Order of Things. An Archaeology of the Human Science*. Lontoo: Routledge, xxiii-xxiv. Käännöksistä ks. myös tutkielman s. 122, alaviite 116.

<sup>4</sup> Onko McHalen alluusio käytössä muovautunut klassinen virhemetonymia, jossa tohtori Victor Frankenstein merkitsee Mary Shelley'n (1797–1851) *Frankensteinin hirviö* (1818) -romaanin *nimetöntä* hirviötä, vai viittaako McHale tarkkanäköisesti nimenomaan *tohtori* Frankensteiniin ja hänen tieteenalansa epistemologiaan? Niin tai näin, tämä hauska probleemi on tutkielmani ytimessä.

epäolennaisia) kysymyksiä; tärkeämpää on, kuka kuulosti vakuuttavalta ja erityisesti kenen tai miten ajatukset jäivät elämään – joskin tutkielmani tarkoitus on kuitenkin asettaa myös nykytutkimukselle uusia haasteita. Yksi tutkielmani keskeisimmistä väitteistä onkin, että formalistista teoriaa tai Bahtinia ei voi ymmärtää ilman niiden kontekstin ymmärtämistä. Käsitteiden valjastaminen metodiseen käyttöön on tietysti oma lukunsa, jossa sellaista kontekstuaalista "ymmärrystä", jota tutkielmani tavoittelee, ei tarvita.

\*\*\*

Kun formalisteja kuvataan klassisessa tutkimuskirjallisuudessa "aggressiivisiksi" (Erlich 1980, 99), "ylimielisiksi" tai "nenäkkäiksi" (emt., 101), nykylukija mieltää helposti, että tällä viitataan pelkästään artikkelien "tieteelliseen", teoreettiseen sisältöön eli väitelauseisiin, teeseihin, asemiin ja argumentteihin. Ne ovat toki sitä; manifesti on yleistävä ja kärjistävä muoto. Lisäksi on kuitenkin tehtävä, formalistista teoriaa heti kättelyssä jalkauttaakseni, *fabula/sjuzet* -tapainen eronteko<sup>5</sup> sen välille, *mistä* puhutaan, ja *miten* sanotaan: toisin sanoen, "aggressiivisuudessa" ei ollut kysymys pelkästään siitä, mikä kirjoittelun tieteellinen sisältö oli.

On yleisessä tiedossa, että futuristinen taide ja siihen liittyvä formalistinen teoria oli retoriikaltaan tarkoituksellisen väkivaltaista: "Puškin, Dostojevski, Tolstoi ym., ym. on heitettävä yli laidan Nykyajan Höyrylaivasta" (Burljuk ym. 2014, 21). Intuitiivisesti ajatellen tämän kiihkon pitäisi olla varsin tavoitettavissa myös klassisista formalistisista teksteistä, mutta olemme yliopistoyhteisönä yllättävän haluttomia tavoittelemaan tai edes neuvottelemaan kysymyksiä (kirjallisuus)tieteellisen teorian historiallisista kerrostumista: Kuinka aktiivisesti todella kertaamme tai uusinnamme kirjallisuushistoriallista ja -teoreettista ymmärrystämme<sup>6</sup>? Tiedämmekö yhteisönä todella, mikä yksittäinen tapahtuma innoitti Šklovskin lausumaan kuolemattomat sanansa taiteen

---

<sup>5</sup> Ks. eronteosta Šklovski, Viktor 2001: "Runo ja proosa elokuvassa". Teoksessa Pesonen & Suni (toim.) 2001, 290.

<sup>6</sup> Tampereen, Helsingin, Jyväskylän tai Turun yliopiston julkaisutietokannoista ei ole löydettävissä 23.04.2021 yhtäkään hakusanoin "venäläinen formalismi" tai "formalismi" formalismin teoriaa käsittelevää julkaisua. Ainut asiaan liittyvä julkaisu on Pavel Medvedevin *Formaali metodi kirjallisuustieteessä* (2007) -teoksen käännöstyöryhmän käännöstieteen työnäytegradu, ks. Haapaniemi, Minttu ym. 2005: *Teorija i praktika perevoda knigi 'Formalnyj metod v literaturovedenii'*. Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.



itsellisyydestä<sup>7</sup>, tai mistä tietystä lähteestä Bahtin plagiarisoi esteettisen objektin käsitteensä? Pitääkö meidän tietää<sup>8</sup>?

Koska kirjallisuudentutkimuksessa käyttäydytään nykyään siivosti, eikä allekirjoittanut joudu enää NKVD:n salaisen poliisin teloittamaksi "formalististen" mielipiteidensä takia kuten Pavel Medvedev, formalismin ja marxismin dialogiin perehtyessään nykylukijan täytyy ensin päässään suorittaa jonkinlainen nyrjähdys, joka saattaa hänet innostuneeseen, pilkalliseen ja jopa kiihtyneeseen tilaan. Vähintäänkin pitää lukea hieman Vladimir Majakovskia (1893–1930). Tieteellisen aineksen lisäksi tutkielman kohdeteksteissä on siis huomattavia määriä sellaisia retorisia, kontekstuaalisia ja intertekstuaalisia<sup>9</sup> kerroksia, jotka eivät välttämättä ole täysin ilmeisiä ilman tarkkaa lukua. Pahimmassa tapauksessa tarkkaakin lukutapaa soveltava nykytutkija saattaa silti kokonaan sivuuttaa tekstien kontekstin ja retoriikan – ja päätyä tulkinnalliseen metsään.

Ja helppoa metsään onkin mennä – tutkielmassa käsiteltyinä vuosina Venäjä muuttuu Neuvostoliitoksi<sup>10</sup>, ja kartta muuttuu jatkuvasti lennosta: esimerkiksi luvussa 5.2 käsitellyn artikkelin julkaisun kynnyksellä vain muutamia vuosia sitten nimensä Petrogradiksi muuttanut, silloisen kirjallisuustieteen mekka Sankt-Peterburg, kuuluisasta yliopistostaan tunnettu Pietari vaihtuu uudelleen Leningradiksi<sup>11</sup> – ja mikäli kerrottu tarina on totta, tekstin julkaisupaikaksi suunniteltu lehti lopetetaan, kun sen päätoimittaja pidätetään. Vuoteen 1921 asti neuvostoliittolaisessa lehdistössä kyseltiin alati, miksi kirjallisuusyhteisö pysyy hiljaa sodan hiljennettyä ajattelijat ja

---

<sup>7</sup> "Taide on aina ollut vapaa elämästä. Sen lippu ei ole koskaan heijastanut sitä väriä, joka liehuu kaupungin varustuksen yllä" (*KJF*, 326).

<sup>8</sup> Ymmärrettävistä syistä Jean-Paul Bronckartin ja Cristian Botan kriittinen teos *Unmasking Bakhtin* (2019) sai äärimmäisen negatiivisen vastaanoton ilmestyessään ranskaksi vuonna 2011. Tekijät kuvaavat vastaanottoa ja vastaavat saamaansa kritiikkiin artikkelissa Bronckart, Jean Paul & Cristian Bota 2015: "Bakhtine démasqué [Bakhtin Unmasked]: A Reply to Critics". *VNU Journal of Science*, 31:4, 153–171.

<sup>9</sup> Ymmärrän intertekstuaalisuuden "laajasti" tekstien selkeänä ja jatkuvana sisäisenä ja ulkoisena viittaavuutena toisiinsa enkä varsinaisena kirjallisuuden luonnetta kuvaavana yleisteoriana (kuten esim. Julia Kristeva, joka perustaa intertekstuaalisuuden käsitteensä Bahtiniin). Kuten voisi todeta, marxilaisuus teoriana on yksi sisäviittaavimmista ja sisäsiittoisimmista kirjallisuuden teorioista, jossa mainintoja Marxiin, Leniin ja Staliniin ei voinut ilman kritiikkiä välttää ollenkaan; ks. Blakeley 1961, 20.

<sup>10</sup> SSSR perustetaan virallisesti 30.12.1922.

<sup>11</sup> Viisi päivää Leninin kuoleman jälkeen 26.1.1924.

taiteilijat, ja ensimmäistä sisällissodan jälkeistä "paksua", kirjamaista aikakausjulkaisua *Krasnaja Novia* (*Punainen maa*) alettiin julkaista vasta samana vuonna.

Kuten tulemme huomaamaan, tutkielmani kohdetekstien taustan "inhimillinen tekijä" on mielettömän kiinnostava. Pelkästään Viktor Šklovskin (1893–1984) elämän tutkielmassa kuvatuista vuosista saa irti jännittäviä biografisia ja autobiografisia kirjoja; Šklovski itse julkaisi maanpaossa vuonna 1923 peräti kolme sellaista<sup>12</sup>. Samalla, kun Lev Trotski (1879–1940) ja Vladimir Lenin (1870–1924) luovivat bolševismien mestareina, ruoka oli vähissä ja taideyhteisö pelkäsi museoiden ja taidegallerioiden vandalisointia, taiteilijat pystyivät (ja halusivat!) kuitenkin kirjoittamaan ja väitellä myös teoriasta – sisällissodasta huolimatta. Suomesta analogisia esimerkkejä voisi ajatella löytyvän lähinnä monipseudonyyminen karnevaalimestari, toimittaja-kirjailija Algot Untola (1868–1918).

Erityistä merkitystä on myös sillä, miten tiettyyn paikkaan ja aikaan sidottuja tutkielman kohdetekstit ovat. Keskustelu oli paikallinen, pitkälti Pietariin, eli vuoteen 1924 Petrogradiin ja vuodesta 1924 eteenpäin Leningradin kaupunkiin keskittynyt ilmiö. Tästä syystä käytän tutkielmassani hyvin paljon tilaa puhtaaseen tekstiarkeologiaan, eli julkaisupaikkojen, -aikojen ja -kontekstien avaamiseen – enkä vähiten siitä syystä, että iso osa muuten kelvokkaista akateemisista lähteistä päivää tutkielman kohdetekstit joko huolettomasti sinne päin tai muutamissa tapauksissa kokonaan väärin.

Jopa tekstien kirjoittajat ovat itse antaneet myöhemmin virheellistä tietoa tekstiensä julkaisuajoista ja -paikoista, Viktor Šklovskin tapauksessa todennäköisesti vahingossa, Bahtinin tapauksessa mitä ilmeisimmin tarkoituksellisesti. Varsinkin Bahtinin tekstien ajoittamisesta ja jopa allekirjoittamisesta seurannut kiista jatkuu edelleen osin ratkaisemattomana, ja vaatii ristiriitaisuutensa ja jopa tunnelatauksensa takia huomattavasti tavallista kirjallisuudentutkimuksen kohdetta enemmän pohjustusta ja taustoitusta. Tästä syystä lukija todennäköisesti löytää tutkielmasta tavanomaista lukuisamman määrän erilaisia selventäviä ja argumentaatiota tukevia alaviitteitä<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Autobiografiset teokset *ZOO, tai kirjeitä, muttei rakkaudesta, Ratsun siirto* ja *Sentimentaalinen matkakertomus*.

<sup>13</sup> Useammin kuin kerran tutkielmassa käytetyt lähteet mainitaan lähdeluettelossa, kertaluontoiset alaviitteissä.

Tutkielmani yhtenä perustavimpana tutkimustavoitteena on osoittaa, että yksikään tutkielman kohdeteksteistä ei ole sosiopoliittisesta kontekstistaan vapaa, vaikka varsinkin formalismi on strukturalismikytköksensä takia ollut helppo mieltää kirjallisuustieteen ideologiattomaksi, marxilaista käsitteistöä hieman lainaten "perustaksi", eikä siis "päällysrakenteeksi" – kysymyksessä on mielestäni kontekstin hahmottamisessa tapahtunut epistemologinen katkeama, jonka formalistien tieteellisyyttä ja itsellisyyttä tavoitteleva retoriikka osin itse aiheutti.

Toisin sanoen, kun puhutaan formalismista tai marxismista, niiden konteksti on lähes aina mainittu, "kuitattu", mutta harvoin todella käsitetty tai käsitteellistetty. Esimerkiksi "formalismi" on nähdäkseni niin sanotusti "antologioitunut": kokoelmien toimitustyössä tapahtuvan tekstien valinnan, kääntämisen, kokoamisen ja rinnastamisen, "tekstien keskustelun", oletetaan riittävän paljastamaan myös tekstien takaisia historiallisia ja kontekstuaalisia merkityksiä. Varhainen marxismi taas on puolestaan historian käänneissä pahoin "antagonisoitunut", jäänyt kiinni erilaisiin vastakkainasetelmiin, joita tässäkin tutkielmassa nyt puretaan auki.

## 1.1 Määritelmät ja tutkielman metodi

Toteutan tutkielmassani tavanomaista taideryhmien tai koulukuntatutkimuksen periaatetta, jossa ajattelun, ajan ja paikan myötä toisiinsa liittyvien yksilöiden joukko mielletään "koulukunnaksi" tai "kollektiiviksi", kuten tässä "futurismi", "formalismi" ja "marxismi". Korostan kuitenkin, että tutkielmani tavoite on vielä tätäkin laajempi käsitteellistäminen: kaikkia tutkielmani kirjoittajia yhdistää perustava aikakauden murros, ja halusivat he sitä tai eivät, vallankumous ja -kumouksellisuus.

Joissakin yhteyksissä ja kuvauksissa vallankumouksen merkitystä vähätellään. Kirjoittajat itse eivät kuitenkaan näin tee, ja minäkin korostan tutkielmassani kulttuuristen ja jopa yksilöllisten, henkilökohtaisten tapahtumien ja käännteiden merkitystä. Esimerkiksi Victor Erlich (1980) muotoilee, että kontekstiinsa kunnolla aseteltuna formalismi sittenkin "taipuu näyttämään enemmän tai vähemmän oikeutetulta, joskin varsin eksentriseltä vallankumouksellisen ajan lapselta, sen omaperäisen intellektuaalisen ilmapiirin olennaiselta osalta" (Erlich 1980, 80).

Neuvostoliittolaisen kirjallisuudentutkimuksen päälinjan, *marxilaisen metodin* määrittely on laaja-alainen kysymys jo 1920-luvun kontekstissa, sen myöhemmistä leninistis-stalinistisista vaiheista

puhumattakaan. Tutkielmassani käytän sekä "marxismia" että "bolševismia" termeinä tarkoittamaan laajasti sekä neuvostomarxilaisen *sosiologisen kritiikin* teoriaa että sen käytäntöä, sen varhaista ja elimellistä vallankumouksellista pyrkimystä poliittisesti hyödylliseen ja ideaaliseen kulttuurituotantoon (jota kutsutaan myöhemmin *sosialistiseksi realismiksi*).

Aikaisemmassa tutkimuksessa on ollut varsin tavanomaista erottaa neuvostomarxilainen taiteen teoria (kritiikki) ja käytäntö (taide) toisistaan, ja vasta Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen on kunnolla keskitytty niiden sidoksiin erityisesti suhteessa 1920-luvun avantgardeen<sup>14</sup>, joka muodostaa tärkeimmän kontekstin myös tutkielmani teksteille. Keskeisimpänä syynä taiteen teorian ja käytännön erottamiseen on ollut sosialistisen realismin ohjelman ja ylipäätään kommunismin laajamittainen epäonnistuminen Neuvostoliitossa. Metodologisesti tämä teorian ja käytännön ilmeinen ristiriita puoltaakin ilmiön käsittelyä nimenomaan diskurssina.

Aikalaiset eivät kuitenkaan tehneet erontekoa teorian ja käytännön välille, vaan päinvastoin korostivat niiden yhteyttä: Esimerkiksi artikkelissaan "Tezisy o zadachakh marksistskoi kritiki" ("Teesejä marxilaisen kritiikin tehtävistä", 1928/1974) vuosina 1917–1929 Neuvostoliiton valistusasiain kansankomissaarina toiminut Anatoli Lunatšarski (1875–1933) kirjoittaa, että "[m]arxismi ei ole pelkkä sosiologinen oppi. Marxismi on myös aktiivinen rakennusohjelma" (1974, 51). Ylipäätään 1920-luvun taitteen neuvostoliittolaiselle taiteelle ja sen teorialle oli erittäin tunnusmerkillistä juuri preskriptiivisyys ja toiminnallisuus.

Neuvostomarxismien sosiologista metodia edeltäneen venäläisen sosiologisen kritiikin tradition isänä voidaan pitää kirjallisuudentutkija Vissarion Belinskiä<sup>15</sup> (1811–1848) sekä Belinskin esteettis-sosiologiseen koulukuntaan kuuluneita Nikolai Tšernyševskiä (1828–1889) ja Nikolai Dobroljubovia (1836–1861). Lev Trotskin mukaan Belinskistä ei puhuttu marxilaisissa piireissä pelkästään henkilönä, vaan ilmiönä, "venäläisten sosiaalkritiikoiden dynastian edustajana" (Trotski 2005, 172). Näistä varsinkin Tšernyševskin aateromaanilla *Chto delat'?* (*Mitä on tehtävä?*, 1863) oli radikalisoiva vaikutus bolševistijohtaja Vladimir Leniniin, joka piti teosta suosikkikirjanaan. Osoituksena teoksen

---

<sup>14</sup> Ks. esim Groys, Boris 1992: *The Total Art of Stalinism, Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*. Princeton: Princeton University Press; Gutkin, Irina 1999: *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890–1934*. Evanston: Northwestern University Press.

<sup>15</sup> Viktor Šklovskin ajatuksista Belinskistä ks. myös tutkielman s. 53.

merkityksestä Lenin antoikin ensimmäiselle merkittävälle poliittiselle pamfletilleen saman nimen, *Chto delat'? Nabolevshiy voprosy nashevo dvizheniya* (1902).

Myös 1800-luvun sosiologisen kritiikin tradition merkitystä neuvostomarxilaiselle teorialle on vähätelty haettaessa pesäeroa neuvostoaikaa edeltäneeseen "vanhaan" Venäjään. Vallankumouksellisista ja avantgardistisista juonteistaan huolimatta "marxilainen" taidekäsitelmä (jollaisena se esiintyy esimerkiksi Maksim Gorkin (1868–1936) ja György Lukácsin (1885–1971) myöhäistuotannossa) ilmentyi taiteessa kuitenkin pääsääntöisesti realistisen ja antimodernistisen tradition romaaneina, novelleina ja niiden teoriana.

Artikkelissaan "Socialist Realism with Shores: The Conventions for the Positive Hero" (1997) Katerina Clarkin esittämässä analogiassa *sosialistinen realismi* toisintaa keskiaikaisen kirjallisuuden rakenteita, sisältäen samanlaisen horisontaalisen (hyvän ja pahan kamppailu maan päällä) ja vertikaalisen (jumalallisen ohjauksen vaikutus) ristivedon; näin sosialistinen realismi on ymmärrettävä *paraabelina* eli vertauksena (Clark 1997, 27). Lisäksi siihen kuuluu kahtalainen retorisuus, toisaalta "advokatiivisuus", toisaalta romaanin rakenteessa troopin kaltaisesti kiteytyvänä normatiivisen kehityskulun<sup>16</sup> esittämisenä sosialismin "positiivisin sankarein" (emt., 28).

Ongelmallisinta neuvostomarxilaisen kirjallisuusteorian määrittelystä tekee se tosiasia, ettei "marxismien" luojina pidettyjen Karl Marxin (1818–1883) ja Friedrich Engelsin (1820–1895) esittämiä yksittäisiä käsityksiä taiteesta voida pitää taiteen teorian tai kritiikin pohjana. Heidän ajatteluunsa perustuvan taidekäsitelmän mahdollisuus nojaa pääosin kolmeen, sisäisesti ristiriitaiseen ja lyhyeen katkelmaan heidän laajassa tuotannossaan: *Kansantaloustieteen arvostelua* -käsikirjoituksen (1858–1859) esipuheessa esitettyyn kuuluisaan käsitykseen kulttuurin muodostumisesta<sup>17</sup>, *Grundrissen* (1857–1858) ensimmäisen osan esipuheessa esitettyyn ideaalis-utooppiseen kuvaukseen kreikkalaisesta taiteesta ja Shakespearesta<sup>18</sup> sekä Max Stirnerille osoitettuun kritiikkiin

---

<sup>16</sup> Adam Tertzin kuvauksesta sosialistisesta realismista ks. myös tutkielman s. 97.

<sup>17</sup> "Ihmisten tajunta ei määrää heidän olemistaan, vaan päinvastoin heidän yhteiskunnallinen olemisensa määrää heidän tajuntansa". Marx, Karl 1970: *Kansantaloustieteen arvostelua. Työväenliikkeen tietokirjoja* (Antero Tiusanen, känt.). Pori: Satakunnan Yhteisvoima Oy, 17.

<sup>18</sup> Marx, Karl 1986: *Vuosien 1857–1858 taloudelliset käsikirjoitukset ("Grundrisse")*. Osa 1. (Antero Tiusanen, känt.). Moskova: Kustannusosakeyhtiö Progress, 59–60.

Marx & Engelsin *Saksalainen ideologia* (1846) -teoksessa<sup>19</sup>. Näiden tekstien lisäksi toisinaan siteerataan myös Engelsin Minna Kautskylle ja Margaret Harknessille osoittamia, edellä mainittujen kirjoittamien kirjojen tyyliä ja sisältöä käsitteleviä seurapiirikirjeitä<sup>20</sup>. Esimerkiksi perusteoksessaan *Marxism and Literary Criticism* (1976/2002) Terry Eagleton perustaa luentansa Marxin ja Engelsin taidekäsityksistä nimenomaan näihin edellä mainittuihin katkelmiin<sup>21</sup>.

Lunatšarskin mukaan "Marxilainen kriitikko ottaa näin muodoin tutkimuksensa kohteeksi sisällön, siihen sulautuneen sosiaalisen olemuksen" (1974, 50), ja että "sosiologinen analyysi" tarkastelee "yhteiskunnallista elämää elimellisenä ilmiönä, jonka eri osat riippuvat toinen toisestaan ja jossa ratkaiseva osa on aineellisilla, lainmukaisilla taloudellisilla suhteilla, ensi kädessä työn eri muodoilla" (emt., 49). Samalla hän kuitenkin myöntää myös, että tosiasiallisesti marxilainen eli sosiologinen analyysi nojaa niin sanottuun "Plehanovin periaatteeseen", jonka mukaan "taideteokset riippuvat varsin vähäisessä määrin suoranaisesti kyseisen yhteiskunnan tuotantotavoista" (emt.).

Marxin ja Engelsin teoksiin pohjaavan taideteoreettisen perustan puuttuessa neuvostomarxilainen kritiikki 1920-luvulla nojasikin pitkälti juuri Lunatšarskin mainitsemaan teoreetikko Georgi Plehanoviin (1856–1918), jota esimerkiksi Trotski kuvasi "marxilaiseksi Belinskiksi" (Trotski 2005, 172), ja jonka suoraa heijastusteoriaa, niin kutsuttua vulgaarimarxismia vastustanut ajattelu tarjosi alkuun neuvostomarxilaisen kirjallisuusteoreettisen pohjan (ks. esim. Ermolaev 1977, 29–31). Plehanovin linjaa jatkoi erityisesti "uusien bolševististen vallanpitäjien kirjallisesti sivistynyt osa, Nikolai Buharin, Lunatšarski ja Lev Trotski" (Laine ym. 2007, 22). Ylipäätään bolševikkien puoluejohdolla (ja johdon taiteellisella maulla) – Leninillä, tämän vaimolla Nadežda Krupskajalla (1869–1939), Trotskilla, Lunatšarskilla, Nikolai Buharinilla (1888–1938) sekä hieman myöhemmin Gorkilla – oli varsin merkittävä vaikutus taiteen suuntaan.

---

<sup>19</sup> Marx, Karl & Friedrich Engels 1974: *Kirjallisuudesta ja taiteesta* (Robert Kolomainen, käänt.). Moskova: Kustannusliike Edistys, 157–159. Muutoin *Saksalaisesta ideologiasta* on suomennettu vain sen ensimmäinen luku "Feuerbach. Materialistisen ja idealistisen katsantokannan vastakkaisuus". Marx, Karl & Friedrich Engels 1973: *Valitut teokset kolmessa osassa*, osa 1, Moskova: Kustannusliike Edistys, 10–69.

<sup>20</sup> Emt., 69–77. Paradoksaalisesti Kautskyn kirjan *Stefan vom Grillenhof* (1879) ja Harknessin teoksen *A City Girl: A Realistic Story* (1887) tendenttisyttä käsitteleviä kirjeitä pidetään itse asiassa kenties tärkeimpänä kuvauksena Engelsin suhteesta taiteeseen ja kirjallisuuteen.

<sup>21</sup> Eagleton, Terry 2002: *Marxism and Literary Criticism*. Lontoo: Routledge Classics. Ks. 3–4; 43–44.

Italialaisen Filippo Tommaso Marinettin (1876–1944) "Futurismin manifestilla" (1909) perustamaa *futurismia* pidetään laajasti ensimmäisenä eurooppalaisena avantgardeliikkeenä (Glisic 2018, 7). Futurismin perusajatus – *arte-azione*, taide poliittisen toiminnan estetiikkana – löysi nopeasti vasteen myös Venäjällä, ja sen voidaan käsittää rantautuneen maahan vuonna 1912 (emt.). Marinetti itse vieraili Venäjällä Pietarissa ja Moskovassa luennoimassa vuonna 1914 keskeisten venäläisten futuristien ollessa samaan aikaan omalla esiintymiskiertyeellaan, mikä oli omiaan nostamaan yleisön kiinnostusta futurismia kohtaan entisestään (ks. Jangfeldt 2008, 30).

Taiteilijaryhmä Ruutusotamiehiin kuulunutta David Burljukia (1882–1967) voidaan pitää venäläisen avantgarden "keskushahmona" (Jangfeldt 2008, 28). Juuri Burljuk veti runoilija Vladimir Majakovskin mukaan futuristipiireihin, ja oli tämän julkisessa ensiesiintymisessä mukana marraskuussa 1912 (emt.). Osip Brik (1888–1945) puolestaan toimitti hieman myöhemmin samanlaista roolia futuristien ja formalistien yhdysmiehenä. Futurismista tuli Venäjällä nopeasti modernistisen taiteen standardi, jopa synonyymi kaikelle modernille, epätraditionaaliselle taiteelle: termillä "futurismi" viitattiin vuoteen 1917 saakka käytännössä kaikkeen moderniin, epätraditionaaliseen taiteeseen; vallankumouksen jälkeen puolestaan termi kattaa venäläisen ja neuvostoliittolaisen avantgarden (Glisic 2018, 8). Venäläistä futurismia kuvaa erityisesti sen läheisyys vallankumoukseen ja ylipäätään kumoukselliseen ajatteluun.

Iva Glisicin (2018) mukaan myös *konstruktivismi* ja sen äärimmäinen muoto *produktivismi* kehittyvät 1920-luvulla futurismin "logiikasta" (2018, 8), josta konstruktivismi muodostuu ensin futurismin "radikaalina muunnoksena", produktivismi puolestaan konstruktivismin "lisäradikalisaationa" (Glisic 2013, 13; alaviite). Glisicin (2013, 12) mallia seuraten ymmärräkin futurismin, konstruktivismin ja produktivismin nimenomaan jatkumona, jonka kehittyvä "logiikka", jossa taideobjektin muodon käsitettiin liittyvän elimellisesti sen funktioon, ja jossa taiteen tuotanto nähtiin sosiaalista voimavaraa sisältävänä, merkittävänä osana laajempaa teollista tuotantoa (ilmeisenä vastaparina kapitalismin logiikalle) liittää sen mielestäni osaksi laajempaa neuvostomarxismien kontekstia. Käytänkin tutkielmassani termejä "futurismi" ja "avantgarde" aikalaiskriitikoiden tavoin synonyymisesti kuvaamaan (vallan)kumouksellisesti orientoitunutta vasemmistolaista taidetoimintaa.

*Formalismi* Neuvostoliitossa oli niin ikään modernistinen, futurismin sekä ylipäätään vallankumouksen syleilyssä muodostunut skientistinen taiteentutkijoiden yhteenliittymä,

"koulukunta". Sen jäsenten jakama ideologia ilmentyi radikaalina mutta lopulta varsin tieteellisenä vastareaktiona kirjallisuustieteessä ja taiteessa koettuun stagnaatioon. Formalismin keskeisin teoreettinen sisältö oli lähtökohtainen olettaus, jopa vaatimus sekä kirjallisuudentutkimuksen että sen tutkimusobjektin itsearvoisesta itsellisyydestä. Esimerkiksi Boris Eichenbaumin (1886–1959) retrospektiivisessä artikkelissa "Teorija 'formalnovo metoda'" ("Formalismin teoria", 1926/2001) todetaan, että formalismi syntyi "taistelussa kirjallisuustieteen itsenäisyyden ja konkreettisuuden puolesta" (Eichenbaum 2001, 60), ja että formalistien perimmäisenä ongelmana eivät olleet "kirjallisuuden tutkimusmenetelmät, vaan kirjallisuus tutkimuksen kohteena" (emt.).

Artikkelissaan "Teesejä marxilaisen kritiikin tehtävistä" Lunatšarski (1974, 50) asettaa "sisällön" marxilaisen tutkimuksen objektiksi ilman muuta formalistien käsittelemän "muodon" vastakohtaksi, mikä onkin keskustelun keskeisin dikotomia. Nimenomaan formalistisen teorian väitetty keino- ja muotokeskeisyys, jota tutkielmassakin laajasti käsitellään, antaa nimensä koulukunnalle eräänlaisena pilkkanimenä. Niin ikään koulukunnan "metodologisuus", joka korostuu elämään jääneessä "formaali metodi" -ilmauksessa, nostaa teoria- ja metodikeskustelun ensimmäistä kertaa kunnolla osaksi laajempaa kirjallisuudentutkimuksen epistemologiaa.

"Venäläinen formalismi", jona liike on myöhemmin tunnettu, ei ollut lopulta kovin "venäläistä" eikä laajalle levinnyttä; se jakautui orgaanisesti ja maantieteellisesti kahteen erilliseen, varsin eriytyneeseen etulinjaan. Viktor Šklovskiin (1893–1984) henkilöityneen, petrogradilaisen Runokielen tutkimusseura OPOJAZ:n jäsenet olivat kiinnostuneita taiteen keinoista, kompositiosta ja luomisesta, kun taas myöhemmin strukturalismin syntyyn merkittävästi jo 1930-luvulta lähtien vaikuttaneeseen Roman Jakobsoniin (1896–1982) yhdistetty Moskovan lingvistinen seura MLK<sup>22</sup> lähestyi kirjallisuudentutkimusta lingvistis-sosiologisesti.

"Futurismin" ja "formalismin" miellän toistensa löyhäksi jatkumoksi, "formalismista" puhun kohdennetusti lähinnä OPOJAZin keskeisten päähenkilöiden, kuten Šklovskin ja Eichenbaumin yhteydessä. Pyrinikin osoittamaan, että futurismin, formalismin ja marxismin käsitteet eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan pikemminkin merkitysryppäitä. Samalla on kuitenkin huomautettava,

---

<sup>22</sup> Erilaisten lehtien, ryhmien, järjestöjen ja virastojen nimet tai akronyymit/initialismit löytyvät selitettynä tutkielman lopusta sanaluettelosta, ks. s. 158. Tarvittaessa ne esitellään myös leipätekstissä.



että edellä kuvattujen suuntausten määrittelyssä tai kuvaamisessa tutkielman 1920-luvun kontekstissa on ylipäättään ilmeisiä ongelmia: yksikään tutkielmassa käsitellyistä, kehittyvistä taiteen tai tieteen haaroista ei ole kohdetekstien julkaisuhetkellä olemassa siinä muodossa, kun ne retrospektiivisesti tunnetaan.

Formalistit ja marxistit eivät myöskään olleet erinäisten historiallisten käännteiden takia halukkaita tai kykeneviä määrittelemään tehtäviään kovin tarkasti, joten suuntaukset väistävät kuin itsestään määrittelyä ja luokittelua vielä tänäkin päivänä – mikä puolestaan motivoi tutkielman diskursiivista otetta. Tämän problematiikan ratkaisemiseksi olen valinnut tutkielmaani nimenomaan kronologisen, luvusta lukuun ideoita eteenpäin kuljettavan rakenteen, jolla on kaksi funktiota: toisaalta kuvaan formalismin epistemologisten rajojen muotoutumista diskurssissa, toisaalta toisinnan tutkielman tekstin rakenteessa itsessään formalismin nykymääritelmän ja -maineen syntyä ja progressiivisesti kehittyvää ja kasaantuvaa marxilaista vasta-argumenttia formalismin esittämälle teoreettiselle haasteelle.

Vaikka säilytän näennäisen dikotomian ja jukstaposition "formalismin" ja "marxismien" välillä sekä tutkielmani otsikossa että sen rakenteessa, tarkoitukseni on tuottaa yleiskäsitys aikakauden ajattelusta yleisemmällä, *epistemologisella* tasolla. Miellän siis tutkielman tekstikorpuksen "materiaalin" koulukunnasta tai näkökulmasta riippumatta "samaksi" episteemiseksi materiaaliksi. Tutkielmani pyrkii tosiollisesti vastamaan siis laajempaan kysymykseen siitä, minkälaisien ajatusten ja olosuhteiden kanssa 1920-luvun neuvostoliittolainen kirjallisuudentutkija tahtomattaankin työskenteli.

Näin tutkielmani asettuu kulttuurihistorian "ideahistorian" tutkimuksen (*Kulturgeschichte* tai *Geistesgeschichte*) alle: kysymys on kirjallisuustieteen historiasta ja genealogiasta. Tekstien vertailun kattometodologiaksi kannattaa ymmärtää lähinnä klassinen kritiikki, eli tekstianalyysi tai "lähiluku", johon yhdistelen tarpeen mukaan vanhaa ja uutta teoriaa. Vertailulle rakennetta antamaan siteeraan seuraavassa myös Michel Foucaultin (1926–1984) esseetä "Nietzsche, genealogia, historia" (1998), jossa hän kuvaa saksalaisen filosofi Friedrich Nietzschen (1844–1900) teksteihin perustuen *genealogiaa*, eli *alkuperän* tutkimusta: "se on pikkutarkkaa ja kärsivällisen dokumentaarista" (Foucault 1998, 63), Foucault toteaa: se "vaatii siten tiedon pikkutarkkuutta, valtaisa lähdemateriaalia sekä kärsivällisyyttä" (emt., 64).

Mutta mitä sitten, kun tutkija "kääntää korvansa kuunnellakseen historiaa" (emt., 68)?

Hän saa tietää, että asioiden takaa löytyy 'täysin toinen asia': ei niiden ajaton ja olemuksellinen salaisuus vaan se salaisuus, että niillä ei ole olemusta tai että niiden olemus on kokoonpantu pala palalta osista, jotka ovat niille itselleen vieraita (emt.).

Foucault jakaa edelleen Nietzschen käyttämät alkuperä-käsitesanat<sup>23</sup> *polveutumiseen* (*Herkunft*) (emt., 72) ja *ilmaantumisen* (*Entstehung*) (emt., 78).

1. *Polveutumisen* tutkimisesta Foucault toteaa, että "[...] on kirjattava ylös sattumat, pienen pienet poikkeamat – tai päinvastoin täydelliset ympärikäännökset, erehdykset, virhearvioinnit, väärät laskelmat, jotka ovat panneet alulle sen, mitä on olemassa ja millä on arvoa meille" (emt., 74).
2. *Ilmaantumisen* tutkimuksen taas "[...] täytyy näyttää voimat toiminnassa, tapa, jolla ne sotivat keskenään, tai taistelu, jota ne käyvät vihamielisiä olosuhteita vastaan" (emt., 79). Ilmaantuminen, Foucault toteaa, "[...] on siis voimien astuminen näyttämölle; se on niiden purkaus, niiden ponnahdus teatterin kulisseista keskelle näyttämöä, jokainen omassa tarmokkuudessaan ja nuorekkuudessaan" (emt., 81).

Foucault'n genealogian määritelmän näkökulmasta tutkielmani ilman muuta käsittelee *nimenomaan* taideteoreettista "polveutumista" ja "ilmaantumista" sanojen moninaisissa merkityksissä. Heti Foucault'n perään joudun kuitenkin kuvaamaan lähestymistapaani kohdeteksteihin itselleni hieman epämairittelevasti saussurelaisittain synkroniseksi: tutkielmaan on pakon sanelemana rajattu aikajanalta looginen leikkauspiste, aikakausi, jonka sisältämien tutkimuskohteiden oletetaan sisältävän myös diakronista kulttuurisosiologista selittävyttä ja yleistettävyyttä.

Mutta kuten David Attridge (1987) huomauttaa, mitä tulee synkronian ja diakronian rajapintaan, Ferdinand de Saussuren (1857–1913) urauurtavan kielitieteellisen *synkronia/diakronia* -jaottelun perimmäinen saavutus ei välttämättä ollut historian käsitteen ja nykyisyyden suhteen

---

<sup>23</sup> Foucault paikantaa Nietzschen käyttöön ainakin viisi eri alkuperäsanaa: *Ursprung*, *Entstehung*, *Herkunft*, *Abkunft* ja *Geburt* (ks. mm. Foucault 1998, 65).

*selventäminen*, kuten Saussure olisi kenties toivonut, vaan pikemminkin sen *problematisoiminen* (Attridge 1987, 186). Foucaultin teosten omin operatiivinen alue lienee juuri tämä problematiikka, "epämääräisyys" ja "hämäryys" (ks. Foucault 2010, 17); näin tuntuu ajattelevan myös Attridge, joka mainitsee Foucault'n historiallisen näkökulman "selittämättömänä" poikkeuksena strukturalistien ja poststrukturalistien joukossa (Attridge 1987, 183).

Käytännön tekstianalyysin tasolla tutkielmassani on kysymys mitä suurimmassa määrin tekstien kirjoittajien intentioiden tulkinnasta. Taustalla on ajatus, että tieteellinen metateoreettinen keskustelu on keskustelua epistemologisista intentioista: tieteellinen pyrkimys määrittää keskustelun pyrkimyksiä ja päinvastoin. Teoreettisten intentioiden tarkastelua hankaloittaa kuitenkin niiden sekoittuminen yksilöllisiin, yhteiskunnallisiin, taiteellisiin ja ideologisiin. Näitä diskurssin piirteitä erottelemalla ja erittelemällä pyrin selittämään myös väittelijöiden tyyli- ja keinovalintoja.

## 1.2 Tutkielman tavoitteet

Tarkoitukseni on esittää tutkielmassani kattava ja perustekstimäinen kuvaus formalismin ja marxismin dialogin synnystä ja kehityksestä. En pyri saattamaan tekstejä mihinkään tiettyyn yksittäiseen analyttiseen muottiin, vaan pyrin löytämään niistä yksilöllisiä, yksittäisiä ja yleisen perustiedon kannalta merkittäviä, yleistettäviä piirteitä, jotka vaikuttivat ja vaikuttavat käsityksiimme tutkimussuuntien luonteesta ja kirjallisuustieteestä yleisemminkin. Tutkimukseni analyysia motivoivat kuusi eri teemaa, tarkoitusperää, joita pyrin kuljettamaan analyysini ohella. Tutkielmani tarkoitus on:

1. Tarjota ajantasaista ja päivitettyä tietoa formalismin ja marxismin futuristisesta esihistoriasta suomen kielellä tavalla, joka tekee tekstien ja niiden kirjoittajien erilaiset velat, lainat, riippuvuussuhteet ja yhteydet ilmeisiksi tavanomaisen kokoelman tai antologian rinnakkais-, rinnastus- tai kollektiivitasoa selittävämmiin ja ilmaisuvoimallisemmin.
2. Kontekstualisoida formalismia ja marxismia suhteessa orastaviin neuvostoliittolaisiin kirjallisuusinstituutioihin, henkilöihin ja tutkimusvirtauksiin – ja varsinaisten tekstien tasolla teemoihin, puhetapoihin ja fraseologiaan, osin myös termeihin, trendeihin ja jopa ajan henkeen, "zeitgeistiin", sekä yhteiskunnalliseen asiintilaan.

3. Esitellä kohdetekstien kiinnostavaa, mutta monimutkaista ja epäselvää, osittain jopa huonosti tunnettua taustaa. Selventää julkaisuajankohtien ja -kontekstien avulla tekstien ideologioita ja teoreettisia riippuvuussuhteita ja tutkimuskirjallisuudessa tehtyjä lukemisen tapoja ja kronologian tai kontekstin murtumisesta seuraavia virheitä.
4. Tarjota uutta tietoa Bahtinin tekstien suhteista oman aikakautensa populaariin teoriaan ja kirjallisuuskeskusteluun asemoimalla hänet tarkemmin osaksi formalismin ja marxismin dialogia. Vanhemmat tulokulmat asettavat hänet usein jompaankumpaan leiriin, niiden väliin, tai kokonaan niiden ulkopuolelle; Bahtinin länsimaiseen vastaanottoon merkittävästi vaikuttaneen Julia Kristevan (1941-) essee "Sana, dialogi ja romaani" (1967/1993) teki hänestä formalistin<sup>24</sup>, Tzvetan Todorovin (1939–2017) monografia *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (1984) taas pragmatiikan perustajan<sup>25</sup>.
5. Esitellä ja taustoittaa Jean-Paul Bronckartin ja Cristian Botan Bahtin-tutkimuksen kenttään merkittäväällä tavalla vaikuttava teos *Unmasking Bakhtin* (2019) sekä antaa lisätukea siinä esitetyille johtopäätöksille Bahtinin tuotantoa hänen pseudonyymikseen pitkään miellettyyn Pavel Medvedevin (1892–1938) tekstiin vertaillen. Esimerkiksi Laine ja muut (2007) toteavat, että "keskeisenä syynä Bahtinin mystifiointiin ja Medvedevin teoksen perusteettomaan tulkintaan on ollut tietämättömyys siitä intellektuaalisesta ja institutionaalisesta ympäristöstä, jossa teos [*Formaali metodi kirjallisuustieteessä*] syntyi" (Laine ym. 2007, 29).
6. Nostaa esiin ja kohdata uudelleen kirjallisuustieteen perustavia oletuksia ja varhaishistoriaa, jotka usein jäävät alisteiseen asemaan nopeasti uusiutuvan, poikkitieteellisyttä tavoittelevan kirjallisuudentutkimuksen alueella. Suomalainen kirjallisuustieteellinen tutkimus harvoin ehtii pysähtyä käsittelemään kirjallisuuden tutkimuksen ja sen historian meta- ja intertekstuaalisia kysymyksiä ollessaan uusimman yhteiskunnallisen (sosiologisen, teknologisen tai psykologisen) viehätysten vietävänä.

---

<sup>24</sup> "[Mihail Bahtinin analyysit] ovat yksi venäläisten formalistien merkittävimmistä saavutuksista ja yksi sen voimakkaimmista yrityksistä omien rajojensa ylittämiseen". Kristeva, Julia 1993: "Sana, dialogi ja romaani" (Pia Sivenius ym., käänt.). Teoksessa *Puhuva subjekti – tekstejä 1967–1993*. Helsinki: Gaudeamus, 21.

<sup>25</sup> "[...] voidaan liioittelematta sanoa, että Bahtin on tämän tieteenalan [pragmatiikan] nykyperustaja". Todorov, Tzvetan 1984: *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (Wlad Godzich, käänt.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 24.

### 1.3 Tutkielman rakenne ja kohdetekstit

Tutkielmani jakautuu ensin yhteen aikakautta lyhyesti taustoittavaan lukuun ja sitten kolmeen laajempaan, kronologisesti jaoteltuun, tekstien intertekstuaalisuuteen perustuvaan jaksoon. Jokainen alaluku muodostaa oman kokonaisuutensa, mutta samalla jokainen jakso rakentuu myös edellisen luvun (eli niitä julkaisuketjussa edeltäneiden artikkelien) tiedolle ja käsityksille. Olen jakanut tekstit seuraavasti:

Vuosien 1919 tekstit: "Tarinan synty"

- Mihail Bahtin – "Iskusstvo i otvetstvennost" (= *TJV*, "Taide ja vastuu", 1919/1979)
- Viktor Šklovski – "Ob iskusstve i revoliutsii" (= *KJF*, "Taiteesta ja vallankumouksesta", 1919/2011)
- Nikolai Punin – "Ob iskusstve i revoliutsii: Otvet" (= *KJF*, "Taiteesta ja vallankumouksesta: vastaus", 1919/2011)

Vuosien 1923–1924 tekstit: "Formalismen tarina"

- Lev Trotski – "Formal'naia shkola poezii i marksizm" (= *RFK*, "Runouden formalistinen koulukunta ja marxismi", 1923–1924/2005)
- Anatoli Lunatšarski – "Formalizm v nauke ob iskusstve" (= *KFM*, "Kiistelyä formalistisesta metodista", 1924/1979)
- Boris Eichenbaum: "Vokrug voprosa o 'formalistakh'. (Obzor i otvet)" (= *FK*, "'Formalistien' kysymyksestä: Katsaus ja vastaus", 1924/1979)

Vuosien 1924–1925 tekstit: "Formalismen estetiikka"

- Pavel Medvedev – "Učenyj sal'erizm (o formal'nom (morfologičeskom) metode)" (= *FMM*, "Formaali (morfologinen) metodi, tai, tieteellistä Salierismiä", 1925/1988)
- Mihail Bahtin – "Problema soderžnija, materiala i formy v slovesnom xudožestvennom tvorčestve" (= *SMMO*, "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa, 1924–1928/1979)

Olen valinnut ja jaotellut kohdetekstit analyttisiksi yksiköiksi itsenäisen sisällöllisen ja julkaisuyhteyksien tutkimuksen perusteella. Tällaisia yhteyksiä ovat esimerkiksi se, että teksti on osoitettu kritiikiksi tai vastineeksi tietylle aikaisemmalle tekstile joko paratekstein tai sisällöllisesti. Niitä ovat myös suorat lainaukset, viittaukset tai alluusiot. Lopullisten valintojeni taustalla elää ajatus tekstien yleisestä epistemologisesta esittävydestä: Erityisesti olen halunnut keskittyä

tutkielmassani Neuvostoliittolaisen taiteen ja sen teorian huippu- ja suvantokohtaan. Taiteentutkimus elää maassa kohtuullisen moninaisena aina 1930-luvun alkuun saakka, mutta kaikkein tärkeimmät ja jännittävimmät taiteelliset ja teoreettiset aikakaudet muodostavat vuodet 1919–1925 ja 1930–1932. Keskityn näistä ensimmäiseen jaksoon, jolloin formalismi on ylipäätään ilmiönä mitä ilmeisin tarkastelun kohde.

Formalismien koko tekstikorpusten ja aikakauden rajaamisesta on olemassa monenlaisia mielipiteitä. Victor Erlich rajaa formalismin vuosiin 1915–1930 (Erlich 1980, 11), Caryl Emerson (2011) vuosiin 1916–1927 (Emerson 2011, 64), Timo Suni vuoteen 1928 (2001, 20), tai jopa vuoteen 1930 saakka, jolloin Viktor Šklovski julkaisee esseensä "Pamjatnik nautšnoj ošibke" ("Tieteelliseen virheen muistoksi", 1930). Yhtä hyvin takarajaksi voisi asettaa Šklovskin riitaisen ja Vladimir Majakovskin näytösluonteisen, lähes yhtäaikaisen lähdön futuristien ja formalistien vasemmistolaisesta kollektiivista, LEF:stä (*Taiteen vasen rintama*) vuoden 1929 lopulla. Toiveenani on tietenkin, että analyysini perustelee rajauksen tekemällä tekstivalinnat ilmeiseksi.

Tutkielmani kohdetekstien tunnettuus vaihtelee: Osa teksteistä on vähemmän tunnettuja, toiset suorastaan kuuluisia, mutta usein virheellisesti lähteistettyjä (Šklovskin artikkeli), kontekstualisoituja (Bahtinin molemmat artikkelit) tai molempia (Šklovskin artikkeli). Korjaan tekstien käsittelyssä tapahtuvia ilmeisimpiä virheitä sekä alaviitteissä että varsinaisessa analyysissä. Teksteille osoittamani huomio vaihtelee täten laajasta kontekstoinnista ja lähdekritiikistä tarkkaan tekstianalyysiin riippuen siitä, minkälaista esittelyä kulloinenkin teksti vaatii.

Tekstivalintani eivät perustu niiden merkittävään asemaan antologioissa, kuten Stephen Bannin ja John E. Bowltin *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation* (1973) tai Pekka Pesosen ja Timo Sunin suomalaisessa antologiassa *Venäläinen formalismi* (2001). Tuntemattomia ne eivät kuitenkaan ole, eikä niiden kuulukaan olla: Suurimpaan osaan teksteistä viitataan jollakin tasolla esimerkiksi Victor Erlichin (1980) varhaisessa, vuonna 1955 ensimmäistä kertaa julkaistussa perusteoksessa *Russian Formalism: History–Doctrine* (ks. Erlich 1980, 104–107) sekä Timo Sunin mainiossa esipuheessa kotimaiseen antologiaan (ks. Suni 2001, 20). Keskeistä roolia tutkielmassa näyttelee erityisesti *Petšatj i revoljutsija (Lehdistö ja vallankumous)* -lehden vuonna 1924 julkaistu numero viisi, jonka julkaisu osuu aivan keskustelun risteyskohtaan.

Kaikkia tutkielmassa käsiteltyjä tekstejä, muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta, on ryhmitelty ja rajattu erilaisin teoreettisin ja metodisin periaattein erilaisissa kokoelmissa ja antologioissa. Valitettavasti yhtäkään käsittelemistäni formalistien artikkeleista ei päädytty aikanaan sisällyttämään edellä mainitun suomalaisen antologian osaksi, eikä esimerkiksi Anatoli Lunatšarskin esittämää puheenvuoroa suomenkieliseen *Kirjallisuudesta ja taiteesta* (1974) -kokoelmaan. Trotski puolestaan joutui tunnetusti jo varhain epäsuosioon, joten Petroskoissa ei päädytty koskaan julkaisemaan suomennoksia hänen pääteoksistaan.

Bahtinin tuotantoa ja sittemmin sen problematiikkaa käsittelevään tutkimusalueeseen, niin kutsuttuun "Bahtinologiaan" erityisen laajasti nimenomaan englanninkielisessä, angloamerikkalaisessa ja brittiläisessä kontekstissa tutustuneena olen käyttänyt tutkielmani pääasiallisina kohdeteksteinä artikkelien englanninkielisiä käännöksiä tutkielmaan itse suomentaen, milloin suomalaista käännösvaihtoehtoa ei ole ollut tarjolla. Osassa artikkeleista suomenkielisiä ja englanninkielisiä käännöksiä on vertailtu myös keskenään. Myös venäjänkielisiä alkutekstejä on hyödynnetty keskeisiä sanavalintoja ja termejä koskevan analyysin tarkkuuden takaamiseksi; tekstin tasolla alkutekstien sanavalintoja on ilmaistu analyysin tueksi tarvittaessa hakasulkeissa.

Kuvaamaani antologioitumisen prosessiin kuuluukin aivan elimellisesti tekstien valikoiminen (tai valikoituminen) käännöstyön kohteiksi. Minkälainen kirjallisuustieteellinen teksti ylittää käännöskynnyksen, täyttää tieteellisen merkittävyyden kriteerit? Tutkielmassa tarkastellut tekstit ovat tieteen alueen rajankäyntiä parhaimmillaan (ja pahimmillaan), mikä tietenkin selittää keskeisiä eroavaisuuksia kotimaisten ja ulkomaisten käännösvalikoimien välillä: tekstien luokittelu tieteen alueen sisäiseksi, yleisteoreettisesti ja kansainvälisesti kiinnostaviksi tai muuten tieteellisesti merkittäviksi ei yksinkertaisesti ole ollut itsestään selvää.

Tässä mielessä tutkielmani pyrkii paitsi legitimoimaan valitsemieni tekstien asemaa, myös erittelemään ja täsmentämään niiden epätäydellistä reseptiota tutkimuskirjallisuudessa erityisesti suomenkielisen modernismin tutkimuksen avuksi. Valikoinnin ja arvottamisen tuottamat merkityskatkokset ovat kaksisuuntainen ilmiö: toisaalta tunnistetaan tekstien teoreettinen legitimizeetti, toisaalta kadotetaan osa niiden alkuperäisestä kontekstista.

Jokaiseen lukuun liittyy osittain oma tutkimuskirjallisuusavaruutensa siitä yksinkertaista syystä, että neuvostoliittolaisten tapahtumien toisen käden historia ja raportointi on usein epätarkkaa ja toisen

käden lähteissä on usein virheitä tai epätarkkuuksia. Olen moneen otteeseen tutkimusprosessin yhteydessä joutunut tarkistamaan julkaisukonteksteja, vuosilukuja, tapahtumien kulkua ja jopa niiden osanottajia. Mitä vanhempi länsimainen lähde, sitä useammin siinä on jonkinlaisia puutteita: tutkimustieto vanhenee äärimmäisen nopeasti varsinkin Bahtin-tutkimuksen puolella, joka on tutkimusalueena progressiivisesti alkanut kaatua omaan mahdottomuuteensa esimerkiksi alan perusteoksen Clark & Holquist (1984) muuttuessa vuosi vuodelta epätasemmaksi.

## 2 Alussa oli Sana

Luvussa kolme tarkastelemme tarinan syntyä, formalismin ja marxismin välisen keskustelun alkuhetkiä, joiden aikana määritellään askelmerkkejä, suunnitellaan taktiikoita, hahmotellaan suuntaviivoja ja esitetään tiettyjä elimellisiä väitteitä taiteen ja elämän suhteesta. Ensin on kuitenkin syytä palata aikaan ennen vuotta 1919. Neuvostoliittolaisen taiteen teorian antologioitumisen ja ideologisen kiveytymisen seurauksena saattaisi syystäkin ajatella, että marxismin suhteessa formalismiin oli kysymyksessä virallisen valtiokoneiston toteuttama ideologinen murskaus. Stalinismin ja sosialistisen realismin synnyttämä vankileirien ja gulagien vaihtoehtodellisuus on kaikille tunnettu asia, joka pyöräyttää silmälasiemme linssien tilalle punaiset muovinpalat: Miten korostuneen ideologisia ja dogmaattisia vanhat marxilaiset tekstit ovatkaan, ja miten lapsellisilta ja vanhahtavilta formalistien tekstit vaikuttavatkaan pölyntyneessä erinäisten antologioiden sivuilla!

Mutta kuivakkuus ja lapsellisuus molemmat liittyivät täysin sisäänrakennettuina ja elimellisinä piirteinä neuvostoliittolaisen avantgarden nousukauteen 1900-luvun taiteessa, kauteen, jota muovasi perustavanlaatuisen *taiteilijuuden* käsitteellinen muuttuminen – ensin *käsitteelliseksi*, ja sitten käsitteellistymisen kautta *teoreettiseksi*, "tieteelliseksi". Tämän muutoksen polttoainecocktailina oli millennialistisen vallankumouksellisen intoilun sekoittuminen taiteen tieteellistymiseen. Venäläisen avantgarden isä, *Peterburg* (1913) ja *Simvolizm* (*Symbolismi*) (1910) -teosten kirjoittaja, arkkisymbolisti Andrei Belyi (1880–1934) sekä akmeistit, kuten Osip Mandelstam (1891–1938), kalibroivat merkittävällä tavalla taiteilijan kuvaa formalismille suotuisaan suuntaan.

Heidän esimerkistään innoittuneena venäläiset kirjailijat alkoivat 1910-luvulta lähtien yhä enemmän käsittää taiteilijuuden tutkimuksen ja teorian näkökulmasta, elimellisenä osana taiteilijuutta ja



taidetta. Yhteiskunnallisesta näkökulmasta tämä taiteilijaprofiilin muutos johti siihen, että taiteen tekemisen teoretisoituessa se myös *konkretisoitui*. Esimerkiksi Mandelstam kirjoittaa artikkelissaan "Utro akmeisma" ("Akmeismin aamu", 1912/2011) seuraavasti:

Vaikka taideteoksiin liittyy valtava emotionaalinen liikutus, olisi toivottavaa, että keskustelut taiteesta käytäisiin mitä pidättyväisimmin. [...] Taiteilijalle maailmantunne on kuitenkin työväline ja keino, kuin vasara kivityömiehen kädessä, ja ainoastaan itse teos on reaalinen (Mandelstam 2011, 27.)

Tämä taiteellisen teoreettisen intoilun kehityskaari johti pian myös kirjallisuustieteen tutkimusalueen *tieteellistymisen* vaatimuksiin. Syntyi ajatus kirjallisuudentutkimuksesta erillisenä tieteenalanaan – tai jopa kokonaan omana, kovana tieteenä muiden jo aikaisemmin kovaksi keitettyjen tieteiden joukossa! Tämä oli samaa kuvainraastajain ilmiötä kuin taiteessa: vanhat, Puškinin tupakoinnista tulkintoja tehneet biografismia ja psykologismia harrastaneet tutkijat tuli heittää yli laidan aivan kuten kuluneet realistit kirjallisuuden puolella<sup>26</sup>. Prosessi on kiistämättömän paradoksaalinen ja ristipaineinen: samassa ilmiössä korostuu yhtäältä virallistuminen ja tieteellistyminen, jopa professionaalistuminen, toisaalta kuvainraasto ja aggressiivinen uutuuden tavoittelu.

Lisäksi on huomattava, että marxismin ja formalismin välisen dialogin siemen kylvetään ensin venäläisen *taiteen* eikä heti taiteen *teorian* kontekstissa; keskustelun alkaessa eri puolten edustajat ovat hetken aikaa vielä vähintään yhtä paljon taiteen kuin sen teorian edustajia. Taiteen ja tieteen suhde on lämmin ja läheinen, ja formalismi muovautuu futurismin syleilyssä: Esimerkiksi Šklovskin varhaisimmat tutkimukset olivat "välittömiä reaktioita" Guron, Hlebnikovin, Krutšonyhin, Kamenskin ja Majakovskin tuotteisiin (Huttunen 2014a, 13).

Niinpä tärkeimmät futuristien joukossa teorioitaan kehittäneistä, ensimmäisenä eturiviin nousseet formalistit, kuten Šklovski ja Roman Jakobson (1896–1982), olivat itsekin kirjailijoita. David Burljukin, Osip Brikin ja varsinkin Vladimir Majakovskin kaltaisten magneettisten persoonallisuuksien ympärille kerääntyneet opiskelijaryhmät muuttuvat epävirallisista puolivirallisiksi taiteen tutkimuksen yliopistokerhoiksi; Moskovan lingvistipiiri MLK perustetaan

---

<sup>26</sup> "Puškin, Dostojevski, Tolstoi ym., ym. on heitettävä yli laidan Nykyajan Höyrylaivasta" (Burljuk ym. 2014, 21); "OPOJAZ on poeettisen idealismin haudankaivaja. Ei kannata taistella sitä vastaan" (Brik 1999, 78).

vuonna 1915 ja Runokielen tutkimusseura OPOJAZ vuonna 1916. Samalla keskustelun eurooppalaisena peilikuvana pidettävä Geneven koulukunnan lingvistiikka oli juuri tekemässä tuloaan myös venäläiseen kielitieteeseen.

Tony Bennett kirjoittaa teoksessaan *Formalism and Marxism* (2003), että "[o]lisi väärin pitää formalismia teoriana sille, mistä futurismi oli käytäntöä" (2003, 25). Totta, siinä missä formalismi todistettavasti otti paljon vaikutteita futurismista, on vaikeampi sanoa, muuttuiko teoria lopulta samalla tavalla toiseen suuntaan käytännöksi. Tässä mielessä formalismia ja futurismia ei voi mieltää teoria–käytäntö -jatkumoksi. Lisäksi minkäänlainen rajanveto jopa henkilötasolla on lähes mahdotonta: "teorian" ja "käytännön" suhdetta kuvaa pikemminkin samoihin vaikuttimiin ja käytäntöihin perustuva luonnollinen, jopa yksittäisten elämäntapahtumiin perustunut jakautuminen erilaisiin rooleihin. Toisin sanoen: Olivatko Šklovski tai Brik futuristeja vai formalisteja? He olivat *toimijoita*. Kuvaan kuului täysin luonnollisesti, että he olivat molempia samassa hahmossa. Tästä syystä Bennettin sinänsä perusteltua huomautusta ei siis kannata mieltää liian jyrkästi.

Formalismien ja marxismien kahnaus liittyi näin monivuotiseen tapahtumaketjuun, joka oli saanut alkunsa jo vuosikymmeniä ennen vallankumousta. Nietzsche, Einsteinin ja Darwinin teoriat sekä Gestalt-psykologia<sup>27</sup> ja Freudilainen psykoanalyysi – ylipäätään modernismi ja modernisaatio – olivat kaikki juuri rantautuneet Venäjälle ja siirtymässä väkivalloin Neuvostoliittoon. Tilanne on käsitettävä jatkumona, jossa vanhat venäläiset idealistiset, naturalistiset ja realistiset traditiot löivät yhteen positivististen ja modernististen kanssa.

Mitä erilaisimmat avantgardistiset liikkeet julkaisivat Venäjällä manifestejaan<sup>28</sup> "todelliseen inflaatioon" asti (Erlich 1980, 82) läpi 1910-luvun ennen kuin muu yhteiskunta oli valmis "vallankumoukseen": "Korvapuusti yleiselle maulle" (1912), "Sana sellaisenaan" (1913), "Sanan ylösnousemus" (1914), "Painukaa helvettiin!" (1914), "Tippa tervaa" (1915), "Marsilaisten trumpetti" (1916): kirjallisuuden ja runouden kenttä oli kuin hyökyinä aaltoileva, kallioihin iskeytyvä

---

<sup>27</sup> Gestalt siirtyi myös taiteen teoriaan: sisältö (*Gehalt*) ja muoto (*Gestalt*); ks. Kristeva 1973, 193.

<sup>28</sup> Suomeksi Huttunen, Tomi (toim.) 2014: *Venäläisen avantgarden manifestit*. Helsinki: Osuuskunta Poesia, englanniksi Lawton, Anna (toim.) 1988: *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912–1928* (Anna Lawton & Herbert Eagle, käänt.). Ithaca: Cornell University Press.

vesi olisi samanaikaisesti kuumentunut ja kuplinut aivan kiehumispisteeseensä saakka vallankumouksen vuonna 1917, aivan kuten Nikolai Puninin analogiassa taiteesta höyrykoneena (Punin teoksessa Bowlt 1973, 141; ks. tutkielman luku 3.2.1).

Samaan aikaan myös traditionaalisemmat proletaarikirjalliset tahot ryhmittivät omiin kilpaileviin kokoonpanoihinsa: Vpered, Proletkult ja Oktjabr (Lokakuu), sekä myöhemmin kirjavat proletaariset ABC-järjestöt, kuten V(O)APP, MAPP ja RAPP<sup>29</sup> taistelivat bolševistisen tutkimuspuolen herruudesta. Futuristit onnistuvat kaiken kukkuraksi hetkellisesti valtaamaan 1910-luvun lopussa virallisia edellisten havittelemia taideinstituutiota ja virkoja Komfut-järjestöllään<sup>30</sup>.

Lisäjuonteena tutkielmassa tarkastellun formalismin ja marxismin dialogin *primus motor* ei kuitenkaan ole taiteellinen tai teoreettinen, vaan mitä suurimmassa määrin henkilökohtainen ja poliittinen. Eveyeny Dobrenko (2005) muotoilee kärjistäen teoksessaan *Aesthetics of Alienation*, että jopa taiteen teoriat tältä ajalta olivat pikemminkin yksilöllisten "sosiopsykologisten ongelmien rationalisaatiota", joka vasta jälkeenpäin muotoiltiin "taiteen filosofiaksi" (Dobrenko 2005, 53).

"Henkilökohtainen on poliittista", tavataan sanoa. Tämä toteamus kuvaa erityisen hyvin vuonna 1919 vielä muotoaan hakevaa, vallankumouksen keskellä elävää uutta Neuvostoliittolaista yhteiskuntaa, jossa yksilön jokainen liike tultiin pian tulkitsemaan teleologisesti askelina kohti parempaa maailmaa. Lähes kaikki on vallankumousta – tai pikemminkin *vallankumouksellista*. Aikakauden tunnetuin, sittemmin inhotuin neuvostoliittolainen runoilija Vladimir Majakovski (1893–1930) aloittaa runonsa "Kiskokaa esiin tulevaisuus" (1925/1960) seuraavasti:

Jos  
ei ryhdytä toimenpiteisiin,  
tulevaa  
ei esiin saa (Majakovski 1960, 17.)

Varhaisten manifestien taustalla on suuria tunteita: into, uho, tuho:

---

<sup>29</sup> Yleisvenäläinen proletaarikirjailijain yhdistys, Moskovan proletaarikirjailijain yhdistys ja Venäjän proletaarikirjailijain yhdistys.

<sup>30</sup> Ks. tutkielman s. 27.

Puškin, Dostojevski, Tolstoi ym., ym. on heitettävä yli laidan Nykyajan Höyrylaivasta (Burljuk ym. 2014, 21.)

Me uskomme itseemme, ja tuohtuen hylkäämme meitä Akilleen kantapäähän puremisesta uneksivien menneisyyden ihmisten ilkeän kuiskeen (Hlebnikov 1988, 103.)

Marxismin ja formalismin välisen keskustelun käynnistävän aloitteen taustalla on kuitenkin jo aivan toisenlainen inhimillinen tunne, nimittäin *pettymys*. Kenties myös ärtymys, pelko ja epävarmuus. Juuri vallankumouksen tuoma yhteiskunnallinen epävarmuus johti avantgarden edustajat tekemään sekä kollektiivisia että henkilökohtaisia poliittisia ja ideologisia päätöksiä. Tämän henkilökohtaisuuden vuoksi tarkastelemme seuraavassa luvussa myös tekstiä, joka käsittelee yksilön roolia ja velvollisuutta taiteessa ja elämässä. Aivan niin, myös *velvollisuudentunto* oli tärkeässä asemassa keskustelun käynnistymisessä: Mikä oli taiteilijan tai taiteen tutkijan *vastuu*? Oliko se ottaa osaa vai pysytellä syrjässä? Tuliko osallistua uuden työväenkulttuurin luomiseen vai seurata sitä sivusta?

### 3 Tarinan synty – Vuoden 1919 tekstit

Maaliskuun 30. päivä 1919 radikaalissa petrogradilaisessa futuristisessa taidelehdessä yläotsikon "Kommunizm i futurizm" (= *KJF*, "Kommunismi ja futurismi", 1919/2011) alla käydään kahden henkilön poliittinen mielipiteidenvaihto. *Iskusstvo kommunyn (Kommuunin taide)* numerossa 17 futuristi-formalisti Viktor Borisovitš Šklovski (1893–1984) julkaisee mielipidekirjoituksensa "Ob iskusstve i revoliutsii" ("Taiteesta ja vallankumouksesta")<sup>31</sup>, johon hänen tuttavansa ja ystävänsä, Helsingissä syntynyt lehden toimittaja, IZO-futuristi Nikolai Punin (1888–1953) vastaa. Aikakauden voimat "astuvat näyttämölle"; se on niiden "purkaus, niiden ponnahdus teatterin kulisseista keskelle näyttämöä, jokainen omassa tarmokkuudessaan ja nuorekkuudessaan" (Foucault 1998, 81).

Heidän roolinsa on ymmärrettävä toisaalta kapeassa, toisaalta laajassa viitekehyksessä. Suoristan heti alkuun seinällä vanhoja, jo aavistuksen vinoja ja pölyttyneitä kehyksiä toteamalla, että formalismin käsittelyn yhteydessä usein sivuutetaan se tosiasia, että Šklovskin "manifestiksi" kuvattu teksti on *mielipidekirjoitus*, johon on sovellettu toimituksellisia periaatteita<sup>32</sup>. Vielä useammin sivuutetaan se, että sille on myös kirjoitettu suora vastine, joka on julkaistu samoilla sivuilla samassa lehdessä.

Kapeasti käsitettynä kysymyksessä on ryhmän sisäinen itsekritiikki: Punin on puolesta, Šklovski on vastaan. Minkä puolesta? Vladimir Majakovski on edellisenä vuonna julkaissut runonsa "Prikaz po armii iskusstv" ("Käsky taiteen armeijalle", 1918), jossa hän rinnastaa metaforisesti futuristiset taiteilijat armeijaan rintamana ja paraatina. Vaikka runo käsittää taiteen etujoukon, avantgarden varsin yleisluontoisesti, sen viesti on mennyt perille: osa futuristeista harkitsee liittymistä, tai on jo liittynyt, bolševikkien uusin valtiollisiin toimielimiin. Laajasti kysymys on futurismin, formalismin ja marxismin teoreettisesta ja ideologisesta suhteesta.

---

<sup>31</sup> Myöhempää merkityshämyä on todennäköisesti syntynyt myös siitä, että Šklovski julkaisee tekstinsä *Ratsun siirto* -teoksessa saman yläotsikon alla, mutta "Ullja, ullja, marsilaiset" -nimellä (ks. Šklovski 2005, v).

<sup>32</sup> Toimitus painaa tekstin varauksellisesti: "Seuraavassa esitämme Viktor Šklovskin artikkelin 'Taiteesta ja vallankumouksesta'. Tämä artikkeli on lopulta sisältämiensä syytösten osalta riittävän vahva ja mielenkiintoinen, jos ei ajatuksellisesti, niin ainakin niiden argumenttien osalta, jotka esitetään näiden ajatusten seurassa" (*KJF*, 326).

Šklovski puolestaan edustaa artikkelillaan niitä futuristeja ja formalisteja, jotka *eivät* ole halukkaita ottamaan osaa bolševikkien perustamiin uusiin virallisiin taideinstituutioihin Petrogradissa ja Moskovassa; hänen tunnettu lausahduksensa siitä, että "Taide on aina ollut vapaa elämästä. Sen lippu ei ole koskaan heijastanut sitä väriä, joka liehuu kaupungin varustuksen yllä" (*KJF*, 326), viittaa siis enemmän Brikiin ja Majakovskiin kuin bolševikkien taidekäsitykseen.

Šklovskin lisäksi tällaista ajattelua edustivat muun muassa hieman myöhemmin perustettujen Serapion-veljien (*Serapionovy bradja*) Jevgeni Zamjatin (1884–1937) ja Konstantin Fedin (1892–1977), jotka korostivat kirjallisuuden epäpoliittisuutta ja ehdotonta itsenäisyyttä poliittisissa kysymyksissä. Bengt Jangfeldtin (1979) mukaan Šklovski ei itse asiassa ollut näkökulmallaan vähemmistössä, vaan Narkomproksen uuden, 29. tammikuuta 1918 perustetun Kuvataiteen jaosto IZO:n alkuperäinen futuristijäsenistö muodosti selkeän vähemmistön. Jopa "Käskyn" kirjoittanut Majakovski kieltäytyi alkuun tästä kunniaa (Jangfeldt 1979, 113–114).

Šklovskin teksti on kirjoittajan itsensä mukaan kirjoitettu "huomioon ottaen futuristien päätös ottaa vastaan taiteellisia johtavia asemia Narkomproksen turvissa" (Šklovski 2005, 21; alaviite), ja "mitä suurimman ystävyiden hengessä" (*KJF*, 326). Šklovski, jolla oli myös henkilökohtaisia syitä ottamalleen asenteelle, oli vaikuttamassa sekä futurismin että formalismin syntyyn ja kehitykseen. Tomi Huttunen (2014) paikantaa venäläisen futurismin synnyn "viimeistään vuonna 1910 antologian *Sadok sudei (Tuomariloukku) ympärille*" (Huttunen 2014b, 19), kun taas Katerina Clark (1995, 31) pitää futurismin perustavana tekstinä Burljukin, Krutšonyhin, Majakovskin ja Hlebnikovin manifestia "Poshchetchina obshchestvennomu vkusu" ("Korvapuusti yleiselle maulle", 1912/2014).

Venäläinen formalismi taas alkaa Clarkin mukaan Šklovskin nuorena opiskelijana 23. joulukuussa 1913 pietarilaisessa Brodjatšaja sobaka (Kulkukoira) -taidekabareessa pitämästä luennosta "Mesto futurizma v istorii jazyka" ("Futurismin paikka kielihistoriassa") (Clark 1995, 31–32; ks. Suni 2001, 9). Venäläisen futurismin perusteoksen, *Russian Futurism: A History* (1968) kirjoittaneen Vladimir Markovin mukaan Šklovskin luentoa voidaan pitää futurismin ja formalismin liiton alkuna (Markov 1968, 141). Tämä "skandaloiva ja rienaava" (Suni) esitys oli Boris Eichenbaumin mukaan "hullun puhetta" (Any 1994, 29). Luento perustuva "Voskrešeniye slova" ("Sanan ylösnousemus", 1914/2014) ilmestyi myöhemmin 16-sivuisena lehdykkänä.

Markovin mukaan kubofuturistien kanssa ystäväystynyt Šklovski ei kuitenkaan ollut sanan varsinaisessa merkityksessä futuristien ryhmän "jäsen", vaan pikemminkin "hyödyllinen liittolainen" – hän näkee, että "yllättävästi saatu tuki akateemisista ympyröistä" antoi oman lisänsä futuristien arvovalle (Markov 1968, 140–141). Markovin kuvaus onkin hyvä esimerkki tapahtumien ympärillä pyörivästä virallisen ja epävirallisen rajankäynnin synnyttämästä merkityshämystä, jota esiintyi Neuvostoliiton alkuvuosina yleisemminkin: Onko Šklovski "nuori opiskelija" vai "arvovaltainen" akatemian jäsen? Kuten Timo Suni toteaa, OPOJAZ "ei ollut koskaan paljoa muuta kuin pöytä ja kirjoituskone jossain, vaikka jo aikalaiset kuvittelivat nimen taakse suurellisen yhdistyksen" (Sunin 2001, 10).

Punin puolestaan toimii erityisesti tammikuussa 1919 Petrogradiin perustetun kommunisti-futuristien ryhmittymän, Komfutin esipuhujana. Ryhmä oli juuri julistanut ohjelmansa:

On välttämätöntä käydä armotonta sotaa kaikkia porvarillisen menneisyyden vääriä ideologioita vastaan. [...] On välttämätöntä saattaa Neuvostoliiton kulttuuri- ja koulutuselimet uuden kulttuurisen kommunistisen ideologian alaisuuteen – ideologian, jota nyt vasta laaditaan.<sup>33</sup>

Toisin kuin muut Anatoli Lunatšarskin johtaman Valistusasiain kansankomissariaatin kuvataideosaston taidelehdet, kuten *Izobrazitelnoe Iskusstvo (Kuvataide)* tai *Iskusstvo (Taide)*, *Iskusstvo kommuny* oli lyhytaikainen mutta kiivaassa tahdissa tehty ja painettu julkaisu, joka päättyi hetkeksi Komfutin pääviestintäkanavaksi, ja jonka vaiheista ruotsalaiset tutkijat, kuten esimerkiksi Majakovskin pääbiografina tunnettu Bengt Jangfeldt sekä merkittävä slavisti Nils Åke Nilsson ovat kirjoittaneet hyviä artikkeleita<sup>34</sup>.

Christina Lodderin mukaan lehti olikin tarkoitushakuisesti kiistanalainen ja poleeminen (Lodder 1993, 29); jopa itse Lenin sai osansa futuristien kritiikistä. Niin kutsutun "IZO-futurismin" lyhyt, vain kuusi kuukautta kestänyt taideteoreettinen valtakausi Neuvostoliiton taide-elämässä, johon tämä kyseenomainen mielipiteiden vaihto osuu, jatkuu syksystä 1918 huhtikuuhun 1919 (Jangfeldt 1979,

---

<sup>33</sup> "Komfut Program Declaration 1919" (John E. Bowl, känt.). AD, 329. Julkaistu *Iskusstvo Kommunyy* 8, 3.

<sup>34</sup> Ensimmäiseltä ks. Jangfeldt, Bengt 1976: *Majakovskij and Futurism 1917-1921*. Tukholma: Almqvist & Wiksell International. Myös Jangfeldt 1979, jälkimmäiseltä saman teoksen "Spring 1918. The Arts and the Commissars", 9–53.

106), ja Puninin tänä aikana kirjoittamia artikkeleita *Iskusstvo kommunyssa* voidaan yleisesti pitää Komfutin virallisina julkilausumina (Bowlt 1976, 164).

*Iskusstvo kommunyn* kova, jopa diktatorinen linja muuttuu erilaisten valtioapparaattien hetken hellimänä myöhemmin ensin *konstruktivismiksi* ja lopulta *produktivismiksi*. Christina Lodderin (1993) mukaan lehdessä ei pelkästään valjastettu jo olemassa olevaa progressiivista taidetta uusiin tarkoituksiperiin, vaan suorastaan luotiin perusta uudelle, proletariaatin "teolliselle luonteelle" perustuvalla "tuotantotaiteen" teorialle (Lodder 1993, 32). Metafyysisistä ominaisuuksistaan riisuttuna taiteesta tuli työtä, taiteilijasta "ammattitaitoinen työntekijä", "teknikko" tai "rakentaja" (emt.). Lehdessä esitettyjä radikaaleja ideoita kehitettiin edelleen, ja ne löysivät vuosina 1921–1922 lopullisen muotonsa konstruktivistien töissä<sup>35</sup> (emt.).

Komfut oli kuitenkin aivan liian radikaali ryhmä bolševikeille, ja sekä lehti (huhtikuussa 1919) että liike lakkautetaan varsin pian: siinä missä Lunatšarskin periaatepäätöksissä vuonna 1920 puhuttiin "menneisyyden todellisten taiteellisten aarteiden säilyttämisestä" ja "puolueettomasta asenteesta kaikkiin taiteellisiin virtauksiin"<sup>36</sup>, samaan aikaan Komfutin julkilausumassa vaadittiin "kaikilla kulttuurialoilla samoin kuten taiteessa – porvariston kaikkien demokraattisten harhakuvitelmien ja ennakkoluulojen jälkimaininkien painokasta torjuntaa"<sup>37</sup>!

Kuten johdannossa toteamme, formalismin ja marxismin keskustelu rakentuu alusta asti vastakkainasettelulle ja dikotomialle, jopa *tekstuaalisesti*: keskustelukumppanien tekstit julkaistaan rinnastettuna aukeamille vierekkäin kolmella palstalla<sup>38</sup>, toinen teksteistä vasemmalla, toinen oikealla. Myöhemmin tällainen tekstuaalinen vastakkainasettelu saa luvussa 4.2 tarkasteltuna jopa

---

<sup>35</sup> Suomenkielinen esitys aiheesta mm. Siukonen, Jyrki 2006: *Kaksi tornia. Kuvanveisto ja politiikka sosialistisen rakentamisen aikakaudella. Taideteoreettisia kirjoituksia kuvataideakatemiasta 09*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

<sup>36</sup> "Theses on Art Policy 1920" (Erika Wolf, käänt.). *AD*, 331.

<sup>37</sup> "Komfut Program Declaration 1919". *AD*, 329.

<sup>38</sup> Bahtin huomauttaa *Dostojevskin poetiikan ongelmia* (1991) -teoksessa, että Dostojevskilla oli syvä ymmärrys "[...] sanomalehden sivusta yhteiskunnan nykyhetken ristiriitojen elävänä ilmaisijana yhden päivän leikkauspisteessä, jossa mitä monimuotoisin ja ristiriitaisin materiaali kehittyi ekstensiivisesti rinnakkain" (Bahtin 1991, 53). Kuvaus on erittäin osuva myös tähän tapaukseen.



tragikoomisia piirteitä, kun formalisti Boris Eichenbaumin artikkeliin kirjoittaa vastineen yhden henkilön sijasta viisi henkilöä!

\*\*\*

Nikolai Puninissa (1888–1953) tiivistyvät aikakauden merkitystihentymät lähes täydellisesti. Hänen roolinsa marxismiin ja formalismin dialogissa on kuitenkin lähes kokonaan pyyhkiytynyt historiankirjoista pois tekstin alkuperäisen julkaisukontekstin ja Šklovskin myöhemmän antologioitumisen vuoksi, ja toivon, että voimme seuraavilla sivuilla osoittaa myös hänen paikkansa tässä tarinassa. Hänen katoamisensa myöhemmästä akateemisesta keskustelusta on erityisen paradoksaalinen siksi, että Punin oli julkisuuden henkilö!

Aikalaiset nimittäin tunsivat Puninin paitsi runoilija Anna Ahmatovan (1889–1966) avomiehenä, myös "punaisena komissaarina", yhtenä 1920-luvun kaikkein luetuimmista ja tunnetuimmista klassisen taiteen kriitikoista. Liikanimensä hän sai kansankomissaari Lunatšarskin annettua hänelle paikan sekä Eremitaašissa että silloisessa Petrogradin Venäläisessä museossa, joissa tämä toimi välikätenä bolševikkien ja museovaltuustojen välillä. Natalia Murrayn (2017) mukaan häntä pidettiin virastoissa bolševistien "vakoojana", vaikkei tämä puolueeseen koskaan kuulunutkaan (Murray 2017, 213). Punin oli mukana myös taidemaalari Wassily Kandinskyn perustamassa Taiteellisen kulttuurin instituutti INKhUK:ssa, josta muodostui kuvataiteen konstruktivistien päämaja.

Punin oli äärimmäisyyksien mies: hän oli samaan aikaan sekä karkäs futuristi että kommunisti. Jos nämä kaksi piirrettä eivät olleet sisäisessä ristiriidassa keskenään, sitä sen sijaan oli hänen vakaumuksellinen ja periaatteellinen kiinnostuksensa vanhoihin venäläisiin ikoneihin, joiden suojelemiseksi ja tutkimiseksi hän toteutti varsinaisen elämäntyönsä futurismin ollessa pikemminkin harrastus. Puninissa yhdistyy kaksi henkilöä – virallinen, virastollinen, vallankumousta edeltäneen, menneen kulttuurin puolustaja ja äärifuturistinen epävirallinen vallankumouksellinen.

Miten venäläinen ikonografia ja kommunistinen futuristinen taide liittyvät toisiinsa? Korkeintaan taidemaalari Kuzma Petrov-Vodkinin (1878–1939) töissä, jotka herättivät ortodoksikirkossa pahastusta yhdistellessään tyylillistä abstrahointia uskonnollisiin aiheisiin. Muutoin näitä kahta asiaa on tuskin mahdollista mitenkään neuvotella. Puninin mielenkiintoisessa henkilöahmassa

tihentyvät kaikki aikakauden ristipaineet: uusi ja vanha, virallinen ja epävirallinen, avantgarde ja taiteen historia.

### 3.1 Byt – arkielämä

Samaan aikaan toisaalla, kaukana näiden tapahtumien keskuksesta, nuori ortodoksinen filosofi Mihail Mihailovitš Bahtin (1895–1975)<sup>39</sup> kirjoittaa, vain herra ties miksi, "Iskusstvo i otvetstvennost'" (= *TJV*, "Taide ja vastuu", 1919/1979) -esseen Nevelin taidetyöntekijäinliiton julkaisuun *Den' iskusstva (Taiteen päivä)*, jossa se julkaistaan 13. syyskuuta 1919. Vuonna 1977, vuosia hänen kuolemansa jälkeen, tekstiä kuvataan hagiografisesti "tiedemiehen ohjelmanjulistukseksi" (*TJV*, 519, alaviite). Velvollisuudentuntoa taiteen tekijöiltä ja kokijoilta penäävä "Taide ja vastuu" tiivistää ja toisintaa yleisluonteisuudestaan huolimatta samaan aikaan Petrogradissa käymistilassa olevan keskustelun tiettyjä peruspiirteitä ottamatta siihen kuitenkaan mitenkään muuten osaa.

Foucaultia siteeraten kysymyksessä on jälleen *polveutuma* formalismin tarinassa, "pienen pieni poikkeama" (1998, 74), jolla on kuitenkin perhosefektiin verrattavia valtavia myöhempiä seuraamuksia. Bahtinin kahden sivun tekstiä on pakko ihmetellä: Mitä virkaa on pikkukaupungin lehdessä julkaistulla manifestilla, joka ei viittaa mihinkään? Mitä *on* osanotto, joka ei ota osaa? Miten kuvata tekstiä, joka penää taiteen ja elämän yhdistämistä, mutta joka ei selvästikään itse toteuta tätä tehtävää? Kysymys elämän ja taiteen suhteesta on kuitenkin aivan formalismin ja marxismin dialogin keskiössä. Se on avain aikakauden lukkoon.

Sekä Bahtinin, Šklovskin että Puninin teksteissä tehdään jatkuvasti arvostelmia elämästä: niissä toistuvat jatkuvasti ilmaukset "arkielämä", "jokapäiväinen elämä" tai "elämäntapa". Kiinnostavasti Nikolai Punin vieläpä syyttää Šklovskia siitä, että "[h]än ei selkeästi määritellyt sanojen 'jokapäiväinen elämä' ja 'muoto' (olemus) merkityksiä" (*KJF*, 327). *Muodon* määrittelyn ongelmat ovat metodisesti meille kaikille tuttua, mutta miksi ihmeessä Punin penää *arkielämän* määritelmää – eikö kysymyksessä sentään ole yhteismitallinen, jaettu ja selkeä käsite?

---

<sup>39</sup> Poikkeuksena tutkielman yleiseen käytäntöön esittelen Bahtinin biografiaa laajemmin vasta luvussa 5.2.

Venäjän kielen perussana *elämälle* on *zhizn'* [жизнь], kuten esimerkiksi eräässä Šklovskin toimittamien lehtien nimessä, *Zhizn' iskusstva (Taiteen elämä)*, jossa tämä julkaisi paljon artikkeleita ja arvosteluja. Iso osa näistä kerättiin myöhemmin *Hod konja (Ratsun siirto, 1923/2005)* -teokseen. Kun Šklovski kirjoittaa kenties kaikkein kuuluisimman lauseensa siitä, että "Taide on aina ollut vapaa elämästä [*zhizni*]" (*KJF*, 326), hän käyttää tätä perussanaa. Monessa muissa tekstin kohdissa hän kuitenkin, kuten Punin huomauttaa, viittaa "arkipäiväiseen" elämään, venäjän kielen sanaan *byt* [быт], esimerkiksi futuristien saavutuksia kehuessaan:

Me [futuristit] vapautimme taiteen jokapäiväisestä elämästä [*byt*], joka luomisessa näyttelee roolia vain muotoja täytettäessä, ja joka voidaan ehkä jopa karkottaa lopullisesti, kuten [Velimir] Hlebnikov ja [Alekssei] Krutšonyh tekivät (emt., 326.)

Samaan "arkipäivään" Šklovski viittaa myös artikkelissa listaamissaan kuuluisissa kritiikeissään marxilaisesta sosiologiasta, joihin Lev Trotski myöhemmin teoksessaan *Literatura i revoljutsija (Kirjallisuus ja vallankumous, 1923/2005)* puuttuu:

Jos jokapäiväinen elämä [*byt*] ja tuotantosuhteet vaikuttavat taiteeseen, eivätkö nuo aiheet olisi tällöin sidotut siihen paikkaan, jossa ne vastaavat näitä suhteita?

Jos vain jokapäiväistä elämää [*byt*] ilmaistaisiin tarinoissa, tällöin eurooppalainen tutkimus ei ihmettelisi missä päin Egyptiä, Intiaa tai Persiaa, ja milloin *Tuhat ja yksi yötä* luotiin (*KJF*, 326.)

Kuten Punin hyvin tietää, näiden argumenttien taustalla hämöttävät jo Šklovskin varhaisimmassa esseissään, kuten manifestissa "Sanan ylösnousemus", esittämät ajatukset: "Nytemmin sanat ovat kuolleet ja kieli muistuttaa hautausmaata, vaikka vastasyntynyt sana oli elävä ja kuvallinen" (2014, 29). Arkisuus, toisteisuus ja mekaanisuus ovat työntyneet sisään taiteeseen jopa kielen tasolla. Esseessään Šklovski polemisoi "sana-kuvan kivettymistä" vastaan:

Sanojen käyttäminen ajattelussa yleisten käsitteiden tapaan, jolloin ne toimittavat vain eräänlaista algebrallista funktiota merkkeinä, joiden ei kuulukaan olla kuvallisia, on yleistä puhemielessä, jossa niitä ei puhuta eikä kuulla 'loppuun asti'. Tällaisten sanojen sisäisiä (kuvallisia) ja ulkoisia (äänteellisiä) muotoja ei enää koeta. Me emme koe totuttua, emme näe sitä, vaan tunnistamme sen (emt.)

Šklovski samanaikaisesti kritisoi ja soveltaa 1900-luvun alussa suosittua, *Gestalt*-, eli hahmopsykologian käsitystä ihmisen aistien psykologisista mekanismeista, objektien hahmottamisen yleisistä perusrakenteista: "Sanojen käyttäminen ajattelussa yleisten käsitteiden tapaan, jolloin ne toimittavat vain eräänlaista algebrallista funktiota merkkeinä" (emt.), "moneen

kertaan havaitut asiat havaitaan tunnistaen: asia on ihmisen edessä, ja hän tietää näin olevan, mutta hän ei näe" (emt., 34). Samanlaista ajattelua löytyi myös sosiaalidarwinisti Herbert Spencerin käsityksissä evoluutiosta ja sen ekonomiasta, "vähimmän mahdollisen vastustuksen" periaatteesta (Steiner 1980, 64).

Samoihin ajatuksiin perustuvat havainnot myös esseessä "Iskusstvo kak prijom" ("Taiteesta – keinona", 1917/2001), jossa Šklovski esittää, että "kuvat toimivat käytännöllisen ajattelun, asioiden järjestelyn välineenä", kun taas "poeettiset kuvat tehostavat asioihin liittyviä vaikutelmia" (Šklovski 2001, 31). Hänen kuuluisin käsitteensä *ostranenie* (*vierannuttaminen*) ja sen yleistäminen kattamaan taidetta yleensä, "taiteen keino on asioiden *vieraannuttamisen* ja *vaikeutetun muodon* keino" (emt., 34), tietenkin perustuu myös tähän samaan oivallukseen.

Ihmisen havaintomaailma kuluu käytettäessä, aistit turtuvat harmaassa arjessa, Šklovski tuntuu sanovan, mutta taide – erityisesti sanataide – näyttäytyy pakotienä todellisuudesta, koska se voi tehdä sen "vieraaksi", uudentaa se. Niinpä myös taide itse on alisteinen tälle prosessille, ja aikanaan uusi taide on nykypäivän taiteen vanhentunutta käyttöainesta, materiaalia: "Vanhojen sanataideteosten kohtalo on samanlainen kuin itse sanan. Ne käyvät läpi muutoksen runollisesta ilmaisusta arkiproosaan" (emt., 33).

Näin Punin ei turhaan kysy, mikä Šklovskin määritelmä oikeastaan onkaan: mitä "arjella" tai "jokapäiväisyydellä" tarkoitetaan futuristien, formalistien ja marxistien puheissa? Käyttävätkö he samaa määritelmää, vai onko sanalla sivu- tai lisämerkityksiä? Miten käsitettä arvotetaan, positiivisesti vai negatiivisesti? Puninin mukaan Šklovskin esimerkit vakuuttavat hänet siitä, että "[...] kaikki aikaisemmat poliittiset liikkeet olivat enemmän tai vähemmän arkipäiväisiä [byt] liikkeitä, jotka vastustivat taiteellisen luovuuden luontoa", ja että "työväenliike on ensimmäinen poliittinen liike, joka on sivuuttanut kansallismielisyyden, ja sen ohella jokapäiväisen elämän [byt], eikä tämän takia ole asettunut taiteellista luovuutta vastaan" (*KJF*, 327).

Kun sekä Punin että Šklovski puhuvat vastauksissaan ilmeisen negatiiviseen ja arvottavaan sävyyn *byt*:stä, onko kysymys sittenkin vain nuorten kirjailijoiden ja tutkijoiden kiihkoilusta, kuten esimerkiksi symbolisti Andrei Belyin (1880–1934) kutsuessa isäänsä säälivästi "byt:n vangiksi" muistelmakirjassaan *Na rubezhe dvukh stoletii* (*Kahden vuosisadan vaihteessa*, 1930) (ks. Kelly 2006, 151)? Eivätkö uutuudenhalu, todellisuuspakaisuus ja inho edellisiä ja nykyisiä elämän puitteita

kohtaan sentään ole aina olleet mitä ominaisimpia ja perustavanlaatuisimpia taidetta synnyttäviä sosiaalisia ja yksilöpsykologisia inspiraation lähteitä?

Kirjoittajien nuoruus ja luonnollinen suhtautumistapa kohti kaikkea vanhaa (ja vanhuutta) on kuitenkin vain yksi termin merkitysavaruuksista. Tosiasiallisesti *byt* toimii avaimena aikakauden *episteemin* ymmärtämiseen: se aukaisee oven aikakauden sosiopoliittiseen murrokseen kielen ja kielen ideologian tasolla. Svetlana Boymin (1995) mukaan nimittäin 1800-luvun lopun symbolistit ja varhaiset vallankumoukselliset olivat niitä, jotka alkoivat käyttää *byt*:iä osoittamaan "lamaannuksen ja rutiinin valtakautta, jokapäiväistä väliaikaisuutta ilman transsendenssia, oli se sitten henkistä, taiteellista tai vallankumouksellista" (Boym 1995, 30).

Sanavalintana *byt*, verrattuna *zhizn'*iin, on siis aina suoraa tai epäsuoraa arvottamista, ja sanalla on venäjän kielessä 1900-luvun alussa yleinen pejoratiivinen ulottuvuus. Varhainen formalismi tuntuukin Šklovskin esimerkkiä seuraten jalkauttavan tämän ulottuvuuden lähestulkoon kokonaiseksi teoriaksi, perustavaksi runokielen ja käytännöllisen kielen oppositioksi. Eikö esimerkiksi David Burljuk pyytänyt runoilijoille yleistä lupaa "tuntea ylitsepääsemätöntä vihaa ennen heitä ollutta kieltä kohtaan" (Burljuk ym. 2014, 21)? Mitä ilmeisimmin juuri Šklovskin esseisiin perustuen Tomáš Glanc (2015) toteaa formalismin perustaviin käsityksiin kuuluvan dikotomian siitä, että "runollinen (kirjallinen) kieli vastustaa jokapäiväistä (käytännöllistä) kieltä" (Glanc 2015, 1).

*Byt*:llä on kuitenkin myös rinnakkainen, ortodoksisuuteen perustuva merkitysavaruus, jossa se vertautuu vastakohtana sanaan *bytie*, "henkiseen olemiseen". Tällöin *byt* on "maallista" olemista. Tämäkin dikotomia elää aikakauden ajattelussa eräänlaisena johdannaisena symbolismista: kieli, jopa yksittäiset sanat, voivat toimia paljastavana avaimena todellisuuden toiselle puolelle. Šklovskin varhaiset tutkimukset esimerkiksi Aleksei Krutšonyhin ja Ilja Zdanevitšin *zaumista*, "järjentakaisesta kielestä" pitkälti perustuvat tällaiseen konseptioon kielestä, ja olivat Tomi Huttusen (2014) mukaan "välittömiä reaktioita Guron, Hlebnikovin, Krutšonyhin, Kamenskin ja Majakovskin kaunokirjallisiin edesottamuksiin ja manifesteihin" (Huttunen 2014a, 13).

Mutta tästä ei ole kysymys, kun Majakovskin itsemurhan jälkeen hänestä ja muista vallankumouksen jälkiaalloissa kaatuneista, hukkaan heitetyistä taiteilijoista kertovassa artikkelissaan "O pokolenii, rastrativshem svoikh poetov" ("Sukupolvesta, joka tuhosi runoilijansa", 1931/1987) MLK:n perustaja, formalisti Roman Jakobson (1896–1982) toteaa, että *byt* on



1920-luku osoittaa mielenkiintoisella tavalla, miten sekä neuvostoliittolaiset taiteilijat että poliitikot löysivät *byt*:ssä kielenpiirteen, jolla ilmaista porvaristoa ja arkea kohti kokemaansa inhoa. Seuraavassa taulukossa kuvaan niitä sosiaalisiksi, poliittisiksi ja ideologisiksi vastakohtiksi mieltäviä merkityksiä, joita näen *byt*:iin lukeutuvan futuristeilla, formalisteilla ja kommunisteilla. Mielenkiintoisinta niissä lienee, että sen merkitykset saavat yhtä aikaa kommunistille ja ei-kommunistille samat sosiaaliset lähtömerkitykset, jotka sitten käytännön kontekstissaan muuttuvat erilaisiksi. Olenkin koonnut (Roman Jakobsonin artikkelillaan<sup>40</sup> aikanaan popularisoimiksi) binäärisiksi oppositioiksi edellä esitetyt vanhan ja uuden *byt*:n merkitykset:

<i>vanha byt</i>	<i>uusi byt</i>
pysyvyys	muutos
vanha	uusi
vastustus	pyrkimys
puolustus	hyökkäys
taantuma	kehitys

Taulukko 1. *Byt*:n eri merkitykset vallankumouksen kynnyksellä.

Vallankumouksen myötä *byt*:stä tulee Leninin vuoden 1921 uuden talouspolitiikan *NEP*:n myötä ongelma myös bolševikeille itselleen – esimerkiksi Lev Trotski käytännössä joutuu kirjoittamaan vuonna 1923 *Pravdaan* aiheen tiimoilta sarjan moraalia ja käytöstä sivuavia tekstejä, jotka myöhemmin julkaistaan osuvasti nimetyssä kokoelmassa *Voprosi byta (Arkipäivän ongelmia, 1923)*. Edellä kuvattu eronteko vanhan ja uuden *byt*:n välille näyttää ensin helpolta tavalta piirtää raja vanhan venäläisen elämäntavan ja uuden kommunistisen todellisuuden välille, kunnes *NEP*:n myötä "vanha" porvarillinen ja tuomittava elämäntapa tekee tietyn kansanosan äkkirikastuessa väliaikaisen paluun kommunismin sisällä.

<sup>40</sup> Ks. Jakobson, Roman 1987: "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances". Teoksessa *Language in Literature* (Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, toim.). Cambridge: Belknap Press, 95–114.

Rosy Patience Carrick (2016) kuvaa *byt*:iä Januksena, joka katsoo sekä menneeseen että tulevaan (Carrick 2016, 115). Kulunut analogia on tässä harmillisen osuva: Sanassa kerrostuvat monimerkityksellisesti yhtä aikaa kielen historialliset kerrokset, sen eri ideologiat ja kielen aktuaalinen – etten sanoisi arkinen – käytäntö tavalla, joka oli mahdollinen vain neuvostovenäjällä. Futurismi, formalismi ja marxismi yhtyivät tällaisessa merkitystihentymässä, jossa yhden ainoan käsitteen merkityksiin kuului sosiaalisia, taiteellisia ja poliittisia pyrkimyksiä ja lähtökohtia. Onkin huomionarvoista, kuinka korostuneessa asemassa kysymys rajojen rikkomisesta, vanhan tuhoamisesta ja uuden synnyttämisestä oli futuristeille, sekä formalisteille että marxisteille.

Samalla tässä yksittäisessä sanassa tunnutaan heti kättelyssä törmäävän tämän formalismi-marxismi -keskusteluun suurimpaan ongelmaan: jos arki (elämä) ja taide ovat irrallaan toisistaan, kuten Šklovski ja formalistit esittävät, tarkoittaako se, että tieteessä tulee olla kahdet eri säännöt taiteen ja elämän tutkimukseen? Artikkelissaan formalistisista perusmetaforista Peter Steiner (1981) onkin sitä mieltä, että "[t]ässä yhteydessä taiteen ja *byt*:n selkeä erottelu saattaa näyttää saavuttamattomalta. Jos proosateos kuvaa tapahtumia, jotka saattavat olla jopa todellisia, missä onkaan se raja, jonka vetää teoksen ja todellisuuden välille?" (Steiner 1980, 65).

Steinerin mukaan Šklovskin (ja ylipäätään formalistien) ensimmäinen vastaus ongelmaan oli korostaa "[...] taiteellisen keinon teleologista luonnetta: kirjallinen teos on tarkoituksellinen rakennelma, kun taas kirjallisuuden ulkopuoliset ilmiöt, joita syy-suhteisuus hallitsee, ovat vain tämän rakennelman materiaalia" (Steiner 1980, 65). Kuten Šklovski toteaa kirjoituksessaan, *byt* "näyttelee roolia vain muotoja täytettäessä" (KJF, 326). Näin Steiner päätyy asettamaan *byt*:n ja taiteen binääriseen oppositioon:

<b>taide</b>	<b><i>byt</i></b>
vieraannuttaminen	automaatio
teleologia	syysuhteisuus
keino	materiaali

Taulukko 2. Formalismissa käytetty sarja vastakohtia taiteen erottamiseen elämästä (Steiner 1980, 64).



Steinerin tarkoituksena on osoittaa, miten formalistinen teoria hyödyntää binäärisiä vastakohtia arvottaessaan ja tehdessään erontekoa taiteen ja elämän rakenteiden välille. Steinerin taulukossa esimerkiksi tarina (*fabula*) esimerkiksi asettuu syysuhteisuuden alle, kun taas juoni (*sjuzhet*) teleologian alle (1980, 65). On kuitenkin muistettava, että tähän perustavaan taide-elämä -dikotomiaan liittyy merkittäviä määritelmällisiä kysymyksiä ja ongelmia, eikä pelkkä oppositio selitä niiden perustavia kulttuurisia (kuten *byt*) ja varsinkaan teoreettisia merkityksiä. Käsittelen niitä seuraavassa.

### 3.1.1 Taide ja vastuu

Sekä avantgardistit että marxistit olivat imeneet itseensä venäläisen ja neuvostoliittolaisen käsityksen *byt*:stä, ja ylipäättään molempien liikkeiden yleisesti kumouksellinen suhde arkeen, menneeseen ja ideologiaan selittää suhteen negatiivisuutta. Kaikkein selkeimmin tämä näkyi juuri futurismissa, jossa suhtautumistapa vaikutti kahdella toisistaan selvästi historiallisesti erillisellä, mutta päällekkäin osuvilla alueilla, jotka yhdistyivät heidän toiminnassaan: toisaalta modernistisena taidekäsityksenä, johon sisältyivät taiteen alueen omat käsitykset menneestä taiteesta, toisaalta neuvostoliittolaisena sosiaalisena konstruktionismina ja konstruktivismina.

Pelkästään liikkeen nimi synnytti automaattisen vastakkainasettelun kaiken sitä edeltäneen välille. Avantgarde on kuitenkin paradoksaalinen ilmiö: sen suhde tulevaisuuteen voi olla vain *orientaatio*; orientaation *tulosten* tulkinta on aina *retrospektio*. Kun kuvittelemme taiteen eturintaman sotilaat peitsit tanassa uljailla ratsuillaan, mielemme pakostakin käsittää nämä ritarit jähmettyneinä, jäätyneinä yksittäiseen aikaan ja paikkaan. Voimme tavoittaa orientaatiosta vain peitsien leikkauskohdan. Voidaankin sanoa, että futurismi tiivistää Saussurelaisen lingvistiikan perusolettamuksien ongelman: futurismi on yksilön eletty elämä vastaan sen ulkopuolelta intellektuaalisesti rekonstruoitu kokonaisuus.

Tätä taustaa vasten on siis kiistattoman poikkeuksellista, että esseessään Mihail Bahtin yrittää *yhdistää* taiteen ja elämän alueet. Punin oli juuri kirjoittanut Šklovskille, että "Niin, me emme tunnusta taidetta elämän tuolla puolen, ja yhtä lailla emme tunnusta taidetta yhtenä elämän toiminnoista" (*KJF*, 326). Bahtin puolestaan tavoittelee manifestissaan molempia! Paradoksaalisesti "Taide ja vastuu" ei kuitenkaan *yhdisty* mihinkään, vaikka se ottaa manifestin tekstuaalisen hahmon:

Kenelle se on tarkoitettu? Miksi se on kirjoitettu? Kysymyksessä on mitä suurimmassa määrin Foucault'n kuvaama "sattuma" (Foucault 1998, 74).

Monet ovat nähneet "Taide ja vastuu" -esseessä, kuten sen suomennoksen alaviitteessä todetaan, "ohjelmanjulistuksen" (*TJV*, 519), Bahtinin ajattelun alkupisteen. Morsonin ja Emersonin (1990) mielestä teksti voidaan "osittain" lukea myös vastineena Šklovskin mielipidekirjoitukseen (Morson & Emerson 1990, 71). Nostan toteamuksen esiin osoittaakseni, että muutkin ovat nähneet sen yhteyden aikakauden formalistisiin teksteihin. Mikäli Bahtinin tekstiä katsoo vain *tekstinä*, se jää kuitenkin vaille mitään kontekstia. Sen sana-aineksesta on toki tunnistettavissa tiettyjä neo-Kantilaisia ja elämänfilosofia muotoiluja, mutta viittauksen tasolla siitä löytyy vain yksi Puškinin sananparsa. Siinä kaikki. Ei puhettakaan Šklovskieista, futurismista, formalismista tai marxismista.

"Taide ja vastuu" ei myöskään viittaa mihinkään konkreettiseen tilanteeseen, tapahtumaan tai ilmiöön, vaan on puhtaasti yleisluonteinen ja -maailmallinen. Se on pelkän muotonsa puolesta täydellinen antiteesi Puninin ja Šklovskin vallankumouksen ja politiikan pyörteisiin imeytyneille, konkreettistakin konkreettisimmille mielipiteille, joissa puhutaan niinkin banaaleista seikoista kuin Pietarin pääkadusta Nevski prospektista (*KJF*, 326). Juuri mitään muuta Bahtinin tekstistä ei voi sanoa, kuin että siinä puhutaan "vastuusta" taiteessa ja elämässä. Kenties sillä on joitakin suureellisia tarkoitusperiä. Kaikki muu tekstistä on tulkittavissa lähinnä julkaisukontekstin perusteella. Tilanne on siis Šklovskin tekstiin verrattuna täysin käänteinen: hänen artikkeliaan tavataan selittää pelkällä tekstillä, Bahtinin tekstiä pelkällä kontekstilla.

Bahtinin lyhyesti yhdellä rivillä siteeraama Aleksander Puškinin (1799–1837) ivallinen dialogiruno "Poet i tolpa" ("Runoilija ja lauma", 1928/1999) luokin näin ainoan selkeästi tavoitettavan subtekstin Bahtinin kirjoitukselle, ja sekin jäisi ilman toimitustyötä nykylukijan tavoittamattomiin. Sinänsä viittaaminen koko kansan rakastamaan kansalliskirjailijaan ei ole merkittävä manööveri, vaan pikemminkin maan tapa. Tekstin englanninnoksen toimittaja Vadim Liapunovin alaviitteen mukaan<sup>41</sup> Bahtinin viittaus "'ylvään hengen, kaihoäänen, rukouksen' maailmaan" (*TJV*, 519)

---

<sup>41</sup> Bahtin [Bakhtin], Mihail 1999: "Art and Answerability" (Vadim Liapunov, käänt.). Teoksessa *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* (Michael Holquist & Vadim Liapunov, toim.), 1–3. Englanninnoksen alaviitteissä on hyödynnetty S. S. Averintsevin ja S. G. Botšarovin venäläisen painoksen toimitusmateriaalia. Suomenkielisessä painoksessa runoa ei mainita erikseen.

palautuu "runon lopettavaan nelisäkeeseen", jossa Runoilija esittää viimeisen toteamuksensa keskustelussa Rahvaalle:

Ei taistelun vuoksi, ei viihdyttämään,  
ei mammonaa, mainetta kiihdyttämään –  
vaan inspiraatioon meidät synnytettiin,  
ihanaisiin sointeihin, rukouksiin (Puškin 1999, 29.)

Puškinin runossa rahvas keräytyy lyyraa soittavan runoilijan ympärille: "Poeetta lyyraa ekstaasissaan helskytti hiukan, niin ja näin, / ja lauloi – mutta ympärilleen / se raaka rahvas, ja hölmöimmilleen / ne toiset puisteli tyhjin päin" (emt., 27). Runoilija ei kuitenkaan ole kiinnostunut auttamaan "tylsää kansaa", jota "huolet ja puute hallita saa" (emt., 28). "[V]ain hyötyä hingut", Runoilija harmittelee; hänen mukaansa kansa popsisi jopa Belvederen [Apollo-]patsaan, jos se sulaisi, mutta "ei hyötyä siitä, ei täytyä se vatsaa!". Kansa rukoilee poeettaa paljastamaan taivaiset lahjansa heille, antamaan heille "ohjeet ja osviitat" (emt.), mutta Runoilijapa siihen: "Ei teitä saa hereille lyyrallakaan, / siis huoratkaa, huoratkaa vaan! Te ruumisarkut, niin sieluttomat!" (emt., 29).

Bahtinin artikkeli siis ottaa lähtökohdaksi Puškinin esittämän, ikaikaisen "runoilijan" ja "rahvaan" tavanomaisen kiistan: "taidetta taiteen vuoksi" vastaan "taiteen hyöty". Näistä Bahtin rakentaa tekstissään hahmot, "taiteen" ja "elämän", jotka käyvät lyhyen vuoropuhelun. *Taiteessa*, Bahtin sanoo, ihminen voi jättää "'arkiset huolensa' ikään kuin toiseen maailmaan" (TJV, 519). Mutta tällöin *elämä* jää jätetyksi taakse, eikä "pysy tällaisen taiteen mukana" (emt.). Jälkeen jäätyään elämä sitten voivottelee: "Emmehän me siihen pysty, sehän on taidetta, me taas olemme kiinni arkisen elämän prosassa" (emt.).

Mikäli vuoropuhelu asetetaan kuitenkin 1920-luvun taide-elämän kontekstiin, vuoropuhelu paljastaa Bahtinin tosiasiallisen argumentin: taide ja elämä näyttävät toisistaan erillisiltä alueilta nimenomaan siksi, että viimeaikaiset kulttuuriset tapahtumat, taideteoreettiset liikkeet, taidesuuntauksukset ja -teoriat ovat joko erottaneet ne, tai eivät ole pystyneet niitä yhdistämään. Voimme vain arvailla, mahtoivatko symbolistit tunnistaa itsensä "pateettisuudesta", futuristit "mekaanisuudesta" ja "itsevarmuudesta", ja realistit "naiiviudesta" ja "elämänongelmiensa mitättömyydestä" (emt., 519–520)? Ylipäätään *byt*-keskusteluun ja osaksi formalismin ja marxismin välistä dialogia tekstin liittää erityisesti sen käsiteavaruus: "mekaaninen", "vieras", "ulkonainen", "naiivi", "proosallinen", Bahtin kuvailee.

"Kun ihminen on taiteessa, ei häntä ole elämässä, ja päinvastoin" (emt., 520), Bahtin kirjoittaa. Mutta hänen mielestään taiteen tehtävä on hedelmöittää elämää, ja elämän taidetta. Jos tämä ristiinhedelmöittäminen ei onnistu, syyllisenä on taiteilija, joka ei ole ottanut taiteestaan vastuuta: "Runoilijan pitää muistaa, että elämän latteaan proosaan on syyppää hänen runoutensa. Elämän ihminen taas tietäköön, että taiteen hedelmättömyyteen on syyppää hänen mukautuvuutensa ja hänen elämänongelmiensa mitättömyys." (Emt.)

Tekstissä siis kylvetään siemen siitä ajatuksesta, jonka Bahtin esittää myöhemmässä artikkelissaan "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa", että estetiikka elämässä ja taiteessa ovat analogisia, kaksisuuntaisia rakenteita. Taiteilijan ja taiteen kokijan on molempien otettava *vastuuta* siitä, että tämä jaettu yhteys on heille ja koko elämälle hyödyllinen. Morson ja Emerson (1990) ymmärtävät Bahtinin *vastuun* (*otvetstvennost'*) "allekirjoittamisena": vain yksilöllistetty (personoitu) teko voi vapautua selvennettäväksi, eheyttäväksi ja interaktion käyttöön. Kaikkein tärkeintä on kysyä: "[t]einkö minä sen [teon] ja otanko sen vastuulleni, vai käyttäydynkö aivan kuin joku toinen, tai ei kukaan tietty, olisi tehnyt sen?" (Morson & Emerson 1990, 69–70.)

### 3.1.2 Esteettinen kulttuuri

Mielenkiintoisesti Bahtinin artikkeli on väitteiltään ja yleiseltä väriltään erittäin samansuuntainen kuin vuosikymmenen aivan alussa julkaistu György Lukácsin (1885–1971) teksti "Esztékai kultúra" ("Esteettinen kulttuuri", 1910/1998). Aivan kuten Bahtinilla, myös Lukácsin varhaisissa teksteissä näkyvät 1900-luvun alun intellektuaaliset ja tieteelliset virtaukset: neo-Kantilaisuus, saksalainen *Lebensphilosophie* (elämänfilosofia) sekä ylenpalttiset viittaukset Tolstoihin ja Dostojevskiin. Koska Bahtinin teksti on puhtaalta muodoltaan niin irrallinen, sitä on mahdollista kirjoittaa osittain auki Lukácsin artikkelia vasten.

Tekstiä ei mainita Galin Tihanovin Lukácsin ja Bahtinin teoreettista suhdetta käsittelevässä perusteoksessa *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time* (2000) Bahtinin todistetusti tuntemien tekstien joukossa (ks. Tihanov 2000, 11–12), eikä Tihanov päädy omassa tutkimuksessa vertailemaan niitä. Tiedossani ei ole, että tekstien samankaltaisuutta olisi aikaisemmin tarkasteltu, mutta Bahtin on kuitenkin Lukácsille paljosta velkaa, ja omasta mielestäni tekstit ovat niin samanlaiset, että vertailen niitä seuraavassa.

Tihanov on lisäksi sitä mieltä, että Lukácsin kyseistä esseetä on perusteettomasti laiminlyöty, eikä sitä ole nähty "keskeisenä palasena, joka kantaa melkein kaikkia Lukácsin kypsissä teksteissään kannattamien ideoiden alkioita" (Tihanov 2010, 26). Näinhän on juuri ajateltu myös Bahtinin "Taide ja vastuu" -tekstistä, "tiedemiehen ohjelmanjulistuksesta". Pelkästään asetelman samankaltaisuus puoltaa tekstien vertailua rinnakkain.

Sekä "Taide ja vastuu" että "Esteettinen kulttuuri" ovat haastavia ja koukeroisia esseitä, joiden merkityksen ydin rakentuu keskeisesti paradokseille, *kiastisesti* ja *antiteettisesti* esitetyille vastapareille, jopa järjenvastaisilta vaikuttaville väitteille, jotka ovat yhtä aikaa tosia ja epätosia, joiden yli kirjoittaja pyrkii sitten rakentamaan sillan: "Kun ihminen on taiteessa, ei häntä ole elämässä, ja päinvastoin" (*TJV*, 520).

Paradoksisuus elää molemmissa teksteissä suoraan sisäänrakennettuna: tekstit aivan ilmeisesti perustuvat toisaalta neo-Kantilaisen ajattelun pyrkimykseen jalkauttaa filosofia, varsinkin esteettisessä ja taiteellisessa muodossa norsunluutorneista takaisin elämään, toisaalta sille osin vastakkaiseen elämänfilosofisen tradition käsitykseen tieteen liiallisesta dogmatismista,

empirismistä, ja ylipäättään kyvyttömyydestä ymmärtää elämää teleologisesti tai mekanistisesti. Perustava ongelma muodostuu siis siitä, miten filosofian struktuurit voisi yhdistää elämään, joka vastustaa tällaisia rakenteita ja kategorioita.

Lukácsin esseen perusväitettä voidaan kuvata seuraavasti: Esteettinen kulttuuri on tuottanut kulttuurin, joka *ei ole* esteettinen *eikä* kulttuurinen. Aikakaudelle oireellinen *estetismi* on johtanut siihen, että autenttisten kulttuuristen muotojen sijaan nykytaide pyrkii tuottamaan kokijassaan vain tunnetiloja. Lukácsin 1920-luvun modernisminvastaisen kirjoittelun itu siis löytyy jo aivan hänen varhaisimmista teksteistään.

Idealisesti taide voimistaa ja rikastuttaa elämää, Lukács toteaa (Lukács 1998, 369), mutta nyttemmin se on lakannut ymmärtämästä sitä ja soveltaa vain "nautinnon periaatteita" (emt., 371). Taiteen tehtäväksi on jäänyt enää vain tuottaa kokijoilleen tunne-elämyksiä (emt.). Tämä on Lukácsin artikkelin paradokseista toinen: Taiteesta on tullut "elämäntaidetta", joka ei kuitenkaan ole "aidosti elämän taidetta [...], vaan vain elämästä nauttimista" (emt.). Näin Lukács käsittää antiteettisesti toisaalta kulttuurin ja estetiikan (lebensphilosophie), toisaalta elämän ja taiteen (neo-Kantilaisuus).

Tämä taas on seurausta siitä, että kulttuurista on kadonnut tasaisuus, pysyvyys ja toisteisuus, minkä seurauksena ihmisten henkinen tasapaino on järkkynyt, ja tunnetilat ovat alkaneet vaihdella villisti. Stabiliateetin tilalle on tullut "kulttuurinen ykseys: ykseyden puutos" (Lukács 1998, 371). "Elämäntaide", Lukács toteaa, on kulttuurista impotenssia, pelkkä valhe, joka peittää alleen sen tosiasian, että ihmiset eivät osaa enää elää, kontrolloida elämäänsä tai antaa sille muotoa (emt.).

Kulttuurielämässä on mukana enää vain kahdentyyppisiä toimijoita: asiantuntijoita ja esteetikoita. Kumpainenkin sulkee toinen toisensa ulos, mutta toisaalta myös täydentää toisiaan, mistä seurauksena syntyy kulttuurin kentälle tyhjyys: toinen on "taidetta taiteen vuoksi", toinen pelkkää "kokemusta", mikä sokeuttaa kummatkin elämälle (emt., 370). Kuten muistamme, Bahtinin mukaan syyllinen "elämän latteaan proosaan" on runoilija, taiteen "hedelmättömyyteen" taas "elämän ihminen" (TJV, 520).

Samaan kiastiseen lausehahmoon muotoiltu dikotomisuus toistuu jatkuvasti Bahtinilla ja Lukácsilla:

Kun ihminen on taiteessa, ei häntä ole elämässä, ja päinvastoin. Niissä ei ole ykseyttä eikä sisäistä toistensa limitystä yksilön ykseydessä (TJV, 520.)

Totta, nyky maailma tuottaa vain kahta selkeää tyyppiä: [...] Yhdessä ne sulkevat pois toisensa, ja silti kumpainenkin tarvitsee toista täydennyksekseen (Lukács 1998, 370.)

Yhtä lailla he käyttävät samaa paradoksaalista asettelua taiteellisten rakenteiden, "kokonaisuuksien" ja "pintojen", koskettamisesta ja yhdistelystä:

Vaikka [mekaanisen] kokonaisuuden osat sijaitsevatkin vieretysten ja koskettavat toisiaan, niin itsessään ne ovat vieraita toisilleen (TJV, 519.)

Muoto, jonka he tuottivat, oli vain pintojen miellyttävää yhdistelyä, ei sisäistä ykseyttä, joka ponnistaa yhdestä pisteestä tai johtaa yhteen tavoitteeseen (Lukács 1998, 372.)

Kuten Bahtin, myös Lukács esittää luomiskäytännöt niin ikään paradoksina, jossa taiteen ja elämän yhteys jää irralliseksi:

[...] on helpompi luoda kun ei vastaa elämästä, ja on helpompi elää kun ei piittaa taiteesta (TJV, 520.)

[...] on elettävä juurettomasti taiteessa, ottaen taiteen ainoaksi todellisuudekseen, soveltaen kaiken elämästä siihen (Lukács 1998, 376.)

Molempien esseiden keskiössä on läpeensä eettinen väite siitä, että taide ja elämä eivät ole keskinäisesti *erilliset*, ne ovat keskinäisesti *irtonaiset*, ja taiteilijan tai jopa kulttuurin tehtävä on yhdistää ne vastuullisesti luovassa toiminnassaan kulttuurin kehittymisen hyväksi. Näin "Taide ja vastuu" -esseessä todella itää Bahtinin myöhäisempien tekstien siemen: "Taide ja elämä eivät ole samuus, mutta niiden pitää tulla ykseydeksi minussa, minun vastuuntuntoni ykseydessä" (TJV, 520). Taiteen kehittäminen näyttäytyä antidoottina alueiden irtonaisuudelle.

Juuri tässä sijaitsee myös Lukácsin kritiikki: Taiteilijat, hän toteaa, "eivät soveltaneet taiteen olemusta elämään (ja taiteeseen). He olivat alusta alkaen pinnallisia ja kevytmielisiä, ja muutamien jälkijättöinen vakavoituminen ei voi koskaan enää tehdä siitä uudestaan vakavaa" (Lukács 1998, 377). Bahtin toteaa, että "Siitä minkä minä olen saanut kokea ja tulla ymmärtämään taiteessa, minun on vastattava koko elämälläni, ettei koettu ja ymmärretty jäisi turhaksi elämässäni" (TJV, 520). Lukácsin mukaan taiteilijan ratkaisu ongelmaan taas on "maksimaalinen ponnistus tietyn tilanteen mahdollisuuksissa" (Lukács 1998, 377).

Niin ikään paradoksaalisesti Bahtinin perustelut tulevat lähelle varsinkin proletaaristen taiteenteorioiden perusteita, jopa fraseologialtaan: taiteilijan pitää olla kokonaisvaltaisesti orientoitunut toimijana kohti maailmaa, hänen tulee ottaa osaa uuteen maailmanjärjestykseen, jossa taide vaikuttaa elämään ja elämä taiteeseen. Taiteilijan vastuu on esittää todellisuus rehellisesti ja tarkasti, ja sen tulee olla hyödyllistä ja opettavaista aivan kuin myöhemmin sosialistisessa realismissa.

Kuten Tihanov huomauttaa, Lukácsin kulttuurikäsitys elää kahtena: "aktivistisena (kulttuuri luovana voimana) ja ekspressiivisenä (kulttuuri elämän rikkauden ja oleellisen yhtenäisyyden symbolina)" (Tihanov 2010, 27). Mutta ei Lukács sinänsä yhtenäiskulttuuria kaipaa: hieman ristiriitaisesti hän ajattelee, että taide voisi kohottautua uudelleen arvoiseensa asemaan, jos vallankumouksellinen proletariaatti repisi elämäntaiteen barbaarisesti rikki niin, että se voisi vihan kohteena kasvaa syvällisemmäksi; vallankumouksellisuus on se, joka on paljastanut aikaisemminkin ideologiat ja todelliset motiivit. Vallankumous saattaisi palauttaa kaiken takaisin "todelliseen elimellisyyteen". (Lukács 1998, 373.)

### 3.2 Futuristit ovat Marsista...

Šklovski aloittaa artikkelinsa "Taiteesta ja vallankumouksesta" lainauksella Velimir Hlebnikovin manifestista "Truba Marsian" ("Marsilaisten trumpetti", 1916/1988), joka taas viittaa H.G. Wellsin (1866–1946) *The War of the Worlds* (*Maailmojen sota*, 1898) -tieteisromaanin marsilaisten päästelemiin korviahyytäviin ääniin. Manifestissa "Ajan kuningas Velimir I" käskyy, että "Futuralaisten julkaisujen loistavat kirjoittajat siirretään ihmisten kategoriasta marsilaisten kategoriaan", ja huudahtaa sitten heille käskyjä antaessaan, "Ullja, Ullja, marsilaiset!". Agendaksi kuningas Velimir määrää marsilaisten vapauttamisen "menneisyyden ihmisten ylivallasta, joilla on vielä häivähdys voimaa avaruuden maailmassa", sekä pyrkimyksen "irrottaa nuorempien sukupolvien nopea veturi edellisten tavarajunasta" (Hlebnikov 1988, 105–106).

Hlebnikovin parodinen sci-fi -manifesti tiivistä lennokkaasti "Futuralaisten" teesejä, ja seurauksena "Ullja, Ullja!"-ääni sai aivan uuden elämän futuristien käyttötarkoituksissa "kuin omana sotahuutonaan edetessään uuden voimalla eteenpäin ja puhkuessaan tuhoavansa sen mikä on



vanhaa"<sup>42</sup>. Šklovskin alluusio tietenkin paljastaa hänen teoreettisen asemansa Bahtinin ja Komfutinin välimaastosta: kyllä, hän osoittaa haluavansa marsilaisten repivän taiteen kappaleiksi, mutta *vain taiteessa*. Täten kuuluisaakin kuuluisampi toteamus: "Taide on aina ollut vapaa elämästä. Sen lippu ei ole koskaan heijastanut sitä väriä, joka liehuu kaupungin varustuksen yllä" (*KJF*, 326).

Mielipidekirjoituksessaan Šklovski lähestyy aihetta futuristisen ja marxilaisen sosiaalisen konstruktionismin kulttuurikäsitteiden kautta, jossa sosiaaliset muodot ohjaavat taiteellisia ja toisinpäin: "Pidän taiteesta nykyään kirjoittavien kaikkein vakavimpana virheenä yhtäläistä sosiaalisen vallankumous taiteen vallankumouksellisiin muotoihin [...]" (emt.), hän kirjoittaa. Heidän virheensä on olettaa, että "jokapäiväisen elämän uudet muodot synnyttävät uusia muotoja taiteessa", ja että "taide on yksi elämän funktioista" (emt.).

Futurismi oli teoreettisesti muuttumassa pikavauhtia konstruktivismiksi ja produktivismiksi, joissa molemmissa käsitettiin taiteilija "tuottajana", taide "tuotantona" (laajassa mielessä) ja ylipäätään kollektiivisena toimintana. Näihin käsitteisiin liittyivät elimellisesti taiteilijan rooli käsityöläisenä ja kollektiivin, kommuunin jäsenenä. Eräänlaisena surullisena lopputuloksena tai rajapyykkinä tälle taidekäsitteelle voidaan pitää Belomor-kanavan rakentamisesta kertovaa, 1930-luvulla kollektiivisesti kirjoitettua kirjaa, jota myös Šklovski oli kirjoittamassa, ja jota Jyrki Siukonen antoisasti käsittelee teoksessaan *Belomor / Šklovski* (2014).

Uuden yhteiskunnan uuden arjen kollektiiviset muodot siis ideaalisesti synnyttäisivät uusia taiteen lajeja, jotka korvaisivat vanhat. Vallankumous poliittisena voimana voisi synnyttää uuden sosiaalisen todellisuuden, jonka uudet rakenteet tarjoaisivat uudet lajit myös tieteen ja taiteen tekemiselle. Kysymys on mitä suurimmassa määrin epistemologinen; vallankumous siis näyttäytyy taidetta yhtä aikaa *selittävänä* ja *tuottavana* tekijänä.

Lupaamastaan "ystävyydestä" huolimatta Šklovski lähtee kirjoituksessaan lyttämään ajan kilpailevat taidekäsitteet. Kritiikki toteuttaa kahtalaista pyrkimystä: Yhtäältä se pyrkii osoittamaan poliittisen opportunistin kaksinaismoralistisuuden, jolla ryhmät perustelevat täyttävänsä vallankumoukselliset ja bolševistiset (ja täten tulevan todellisuuden ja sen johdon) laatukriteerit;

---

<sup>42</sup> Siukonen, Jyrki 2006: *Kaksi tornia. Kuvanveisto ja politiikka sosialistisen rakentamisen aikakaudella. Taideteoreettisia kirjoituksia kuvataideakatemiasta 09*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 64.

toisaalta se pyrkii osoittamaan, miten niiden kilpailevat taidekäsitteet ovat virheellisiä. Šklovski puuttuu kolmeen liikkeeseen suoraan: Skyytialaisiin, Komfutiin ja Proletkultiin. Hänen mukaansa suuntauksia esittelevät tuokseen kolme perustelua, jotka luokittelevat seuraaviin luokkiin:

- *Praktinen*: Skyytialaiset ovat kommunismin tulevaisuus siksi, että heidän kansankielisyytensä ilmaisee "heidän kirjoittajiensa maalaismaisuutta".
- *Ideologinen*: Komfutinin futuristit taas "tuottavat todisteeksi organisesta vihollisuudesta kapitalistista järjestystä kohtaan sen vihan, jota porvaristo on ilmaissut siitä lähtien kun ilmaannuimme tähän maailmaan".
- *Geneettinen*: Proletkult täyttää vaatimukset siksi, että ryhmittymän "runoilijat, ja jopa heidän vanhempansa olivat proletaareja". (KJF, 326.)

Keskustelun myöhempään suuntaan verraten Šklovski väitteet ovat kiistämättömän tarkkanäköisiä. Osin kysymys on kuitenkin myös parodisesta liioittelusta ja vähättelystä, jossa esitettyjen väitteiden tarkoitus on haavoittaa vastaväittelijän omanarvontuntoa ja tehdä heistä naurunalaisia. Samalla pakotetaan mahdollinen vastaaja lähtemään heikoista lähtökohdista; voidaankin todeta, että neuvostoväittelyssä ei koskaan väitellä opponentin parasta, vaan huonoita mahdollista versiota vastaan.

### 3.2.1 Logaritmit ja höyrykoneet

"Näin se käy: Olettakaamme, että elämän tosiasiat ovat numerosarja, taidetta ilmestyy kuten näiden numeroiden logaritmeja" (*KJF*, 326), Šklovski tiivistää ironisesti Komfutinin mekaanisen, jopa mekanistisen käsityksen taiteen ja elämän suhteesta. Yhdellä sivulauseella hän onnistuu osumaan kirjallisuuden ja sen tutkimuksen kipupisteisiin: Ensinnäkin nousee esiin kysymys tieteiden ja taiteiden sekä niiden teorioiden välisestä analogisuudesta. Kysymys merkityksensiiirrosta eri kategorioiden välillä niin, että yhdestä kategoriasta siirtyy kuvausvoimaisia ominaisuuksia toiseen, onkin aivan kirjallisuuden ja sen tutkimuksen keskiössä; kirjallisuuden ja kielen tutkimus usein käsittää *metaforan* alueeksi, jolla kielen merkitys ja mieli eniten "uudentuu"<sup>43</sup>.

Šklovskin tiivistys sivuaa myös kysymystä taiteen ja taiteentutkimuksen tieteellisyydestä. Sekä futuristit että formalistit, kuin myös heitä edeltäneet akmeistit ja symbolistit, esittivät jatkuvasti sekä taiteelle että sen tutkimukselle epistemologisia tieteellisyyden ja järjestelmällisyyden vaatimuksia. Aihe ei ollut Šklovskillekaan vieras, ja vaikka hän ja Punin eivät viittaakaan tässä keskustelussa kysymykseen kirjallisuudentutkimuksen tieteellisyydestä, keskustelunaihe kohoaa kuitenkin Lev Trotskin, Boris Eichenbaumin ja Pavel Medvedevin teksteissä myöhemmin äärimmäisen keskeiseen asemaan. Jo pieninkin viittaus sivulauseessa aukaisee tämän merkitysavarouden.

Mitä Šklovski sitten oikein tarkoittaa? Logaritmifunktio ja sen käänteisfunktio eksponenttifunktio voidaan esittää yhdessä seuraavasti:

$$\log_b x = y \Leftrightarrow b^y = x$$

---

<sup>43</sup> Ks. esim. Lakoff, George & Mark Johnson 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Olettaen, että Šklovski tarkoittaa "logaritmien ilmestymisellä" logaritmia/eksponenttia  $y$ , "elämästä" tulee funktiossa kantaluku  $b$  ja "tosiasioista"  $x$ :

$x$ = haluttu luku ( <i>numerus</i> )	tosiasia
$b$ = kantaluku	elämä
$y$ = eksponentti	taide

Taulukko 3. Šklovskin logaritmianalogia.

Tällöin logaritmifunktioksi muodostuisi  $\log_{\text{elämä}} \text{tosiasia} = \text{taide}$ . Šklovski eittämättä kuvittelee analogiaa muodostaessaan eteensä klassisen logaritmitaulukon (esimerkiksi Briggsin logaritmi), jonka avulla 1900-luvun alussa pystyttiin viimein sivuttamaan – ja näin *yksinkertaistamaan* ja *helpottamaan* – monimutkaisia kertolaskuja. Tällaisena logaritmivertaus on käytännössä syytös siitä, että Komfut-taidekäsityksen soveltaminen taiteen ilmiöihin tekee niistä säännönmukaisia, syy-seuraussuhteisia taulukkolaskentatoimituksia. Laajempina ilmiönä heitto voidaan käsittää jopa moitteeksi marxilaisista, heijastusteoriaan perustuvista perusta-päällysrakenne -sovelluksista, joita hieman myöhemmin tulitaisiin kutsumaan *vulgaarisosiologiaksi*.

Kritiikkinsä Šklovski osoittaa aivan ilmeisesti Puninille, jonka henkilökohtaisena teoreettisena agendana oli saavuttaa kaiken taiteen tutkimuksen perustaksi täsmällinen teoreettinen lähtökohta (Bowl 1973, 138). Punin uskoi, että "modernin taiteen kritiikin tulee olla [...] tieteellistä kritiikkiä" (Punin teoksessa Bowl 1976, 170). Mielenkiintoisesti heti *Iskusstvo Kommunyn* maaliskuista mielipiteenvaihtoa seuraavana kesänä 1919 Punin pitää luentosarjan *Pervyi tsikl lektsii* (*Ensimmäinen luentosykli*, 1920), jossa hän esittää taiteen tekemiselle matemaattisen kaavan:

$$S(P_i + P_{ii} + P_{iii} + \dots P_n)Y = T$$

Kaavassa Bowltin (1973, 141) mukaan "S on periaatteiden (P) summa, Y on intuitio, ja T on taiteellinen luomus". Punin perusti kaavansa analogialle höyrykoneen toiminnasta, jossa "periaate" (P) oli se, että vettä kuumennetaan kiehuvaaksi, syntyvä höyry kerätään ja sen synnyttämä paine

ohjataan mäntään (emt.). Šklovskin ja Puninin kaavat muistuttavat toisiaan merkittäväällä tavalla. Päällimmäiseksi eroksi muodostuu tietenkin se, että toinen analogia oli retoriikkaa, toinen ei. Mikäli haluamme vetää tästä lopputulemasta jotain johtopäätöksiä, tärkein niistä lienee se, että formalistit myöhemmin leimaantuivat osin aiheettomastikin siitä futuristien tärähtäneestä skientismistä, jollaista Puninin höyrykonekaava tai vaikkapa Velimir Hlebnikovin kehittämät matemaattiset "ajan lait" tulevaisuuden ennustamiseksi edustavat<sup>44</sup>.

Toki formalistitkin esittivät karkeita yleistyksiä, joista he saivat myöhemmin kuulla kunniansa, kuten Šklovski esittäessään kuuluisan inversionsa taiteen ja maailman suhteesta: "Uusi muoto synnyttää uutta sisältöä" (*KJF*, 326). Kaikista Šklovskin toteamuksista juuri tämä lause tulee herättämään aikalaiskriitikoissa eniten huomiota. Punin tarttuu siihen, ja niin tekevät myös Trotski ja Medvedev. Šklovskin mukaan futuristit vapauttivat "[...] taiteen jokapäiväisestä elämästä, joka näyttelee luovuudessa vain muotojen täyttämisen roolia, ja josta se saatetaan ehkä jopa karkottaa lopullisesti" (emt.). Samalla hän esittää myös kuuluisan sloganinsa siitä, että "Taide oli aina vapaa elämästä, eikä se ole koskaan heijastunut kaupungin varustuksen lippujen värissä" (emt.).

---

<sup>44</sup> Ks. Cooke, Raymond 1987: *Velimir Khlebnikov: A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 148–151.

### 3.2.2 Šklovskin aksiomat

Mielipidekirjoituksensa lopuksi Šklovski esittää taidekäsitteensä perusteluiksi viisi eri aksiomaa, jotka Trotski erikseen ruotii kohta kohdalta läpi hieman myöhemmin (ks. luku 4.1.7). Nämä mitä ilmeisimmin futuristeille tarkoitetut perustelut saavat kokonaan uuden, rönsyilevän elämän formalistisen ohjelman perusargumentteina, joita vastaan tulevaisuudessa väitellään, vaikka niiden tarkoitus oli pikemminkin selventää Šklovskin omaa teoreettista ja poliittista asemaa suhteessa Komfutiin, mikä on jälleen esimerkki Foucault'n genealogisesta *polveutumisesta* (Foucault 1998, 74).

Šklovskin väitteet ovat seuraavat:

1. Jos jokapäiväinen elämä ja tuotantosuhteet vaikuttavat taiteeseen, eivätkö nuo aiheet olisi tällöin sidotut siihen paikkaan, jossa ne vastaavat näitä suhteita? Mutta aiheet ovat kodittomia.
2. Jos vain jokapäiväistä elämää ilmaistaisiin tarinoissa, tällöin eurooppalainen tutkimus ei ihmettelisi missä päin Egyptiä, Intiaa tai Persiaa, ja milloin *Tuhat ja yksi yötä* luotiin.
3. Jos sosiaalisia ja luokkatekijöitä ilmaistaisiin taiteessa, olisiko se mahdollista, että hyvin tunnetut venäläiset isännästä kertovat kansantarut sisältäisivät myös tarut papista?
4. Jos etnografisia piirteitä ilmaistaisiin taiteessa, sitten kansantarut ulkomaalaisista eivät olisi käännettävissä, eikä mikään tietty kansa kertoisi niitä naapureistaan.
5. Jos taide olisi niin venyvää, että se voisi ilmaista muutoksia jokapäiväisen elämän olosuhteissa, silloin kaappauksen aihe, jonka me näemme Menandroksen orjan sanoissa komediassa *Välitystuomio* [*Epitrepones*], olisi tiukasti kirjallinen traditio, eikä olisi selvinnyt [Aleksandr] Ostrovskille asti, eikä olisi täyttänyt kirjallisuutta kuten muurahaiset täyttävät metsän. (KJF, 326.)

Tiivistän väitteet seuraavasti. Kirjallisuus on:

1. *tilallis-ajallisesti (spatiotemporaalisesti)* vapaata, koska se voi liikkua kulttuurien välillä ja ajassa (väitteet 1, 3 ja 5).
2. *kulttuurisesti* vapaata, koska yhden kulttuurin tekstit voivat liikkua toisiin (väite 2),
3. *hybridistä*, koska tekstejä voidaan kääntää ja välittää kulttuurista toiseen (väite 4).

Jos esimerkiksi antiikin kreikkalaisen hovinäytelmän "kaappaus" voi *aiheena* toistua myös 1800-luvun venäläisessä realistisessa näytelmäkirjallisuudessa, täytyy sen tarkoittaa sitä, että se on kontekstista riippumaton, Šklovski väittää (emt., 326).

### 3.3 Puninin vastaus Šklovskille

Myös Punin korostaa *Iskusstvo Kommunyn* "Kommunismi ja futurismi" -otsikon alla käydyin dialogin veljellistä luonnetta vastineessaan Šklovskin polemiikkiin, onhan kysymyksessä sentään "niin rakas henkilö kuin V. Šklovski" (*KJF*, 326). Silti on vaikea irrottautua siitä ajatuksesta, että sananvaihdossa on jotain perustavanlaatuisesti vialla. Punin ei ensinnäkään vaikuta erityisen halukkaalta ymmärtämään Šklovskin esittämiä argumentteja, ja ajatusten muotoilussa ja esitystavassa on jotain erikoista. Mitä? Yksi perustavanlaatuinen ongelma väittelyssä on, ettei Šklovski lopulta avaa argumenttejaan laajemmin, vaan esittää poliittisen teesinsä pääosin kapean, formalistisen sisältömuoto -dikotomian sisällä. Ironisesti Šklovskin kirjallisuuskäsitys tuntuu heikentävän hänen poliittista ilmaisuaan!

Mitä Šklovski lopulta pitää tuomittavana, materialistista maailmankuvaako, vai futurismin yhteyttä siihen? Vai futurismin politisoitumista? Kaikkia edellä mainittuja? Onko argumentti henkilökohtainen, poliittinen, vai omantunnollinen – pitäisikö taiteilijoiden ylipäätään olla koskaan ottamatta virallisia rooleja yhteiskunnassa? Varmasti näistä argumenttirakenteellisista syistä Šklovskin "Taiteesta ja vallankumouksesta" on myöhemmin mielletty pääosin formalistiseksi manifestiksi eikä poliittiseksi mielipidekirjoitukseksi.

#### 3.3.1 Leimaaminen

Vastaukselleen muotoa hakiessaan Punin tekee muutamia erittäin perustavia, prototyyppisiä marxilaisia retorisia liikkeitä, jotka kohoavat äärimmäisen tärkeään asemaan myöhemmissä kritiikeissä. Yksi niistä on metonyyminen, assosiativinen leimaaminen, jossa osa edustaa kokonaisuutta (formalistit porvaristoa), ja joka kaavoittuu ja suorastaan virallistuu marxilaisessa taidepolitiikassa myöhemmin. Sen sijaan, että väiteltäisiin *asioista*, väitellään väitteen *esittäjien* assosiaatioista ja kuuluvuuksista. Niinpä Puninia "surettaa", että Šklovski saattaa kirjoituksessaan tällä tavalla hetkellisesti lähestyä ajattelussaan "intelligentsiaa" esittämällä tällaisia idealistisia, "taidetta taiteen vuoksi"-väitteitä taiteellisten muotojen itsenäisyydestä (*KJF*, 326).

Huomioon ottaen "ystävälliset tunteemme toveri Šklovskia kohtaan", Punin toteaa, kysymyksessä täytyy kuitenkin olla "väärinkäsitysten hedelmä, ei mitään muuta" (emt.). Silti on kauhistuttavaa,

että toveri V. voi tällä tavalla lähestyä teeseissään Valeri Brjusovin ja Yuli Aikhenvaldin<sup>45</sup> symbolismia, joka "todella vielä haisee kuin ruumis" (emt.). Punin on eittämättä hyvin sisäistänyt "Korvapuusti yleiselle maulle" (1912) -manifestin, jossa kysyttiin, "Kukapa olisi sellainen pelkuri, ettei uskaltaisi kiskoa paperihaarniskaa soturi Brjusovin mustan frakin päältä?" (Burljuk ym. 2014, 21).

Puninkin korostaa sitä, että jokin väittelyssä ei ole kohdallaan: "Itse asiassa koko väittely perustuu väärinymmärrykselle", hän toteaa. Šklovski syyttää hänen mukaansa Komfutia "siitä, mitä he eivät tehneet, eivätkä edes ajatelleet tekevänsä". Lisäksi hänen esittämänsä väitteet "eivät ole ristiriidassa" Komfutin kanssa. Paikoittain toveri Šklovskin "sanat kuulostavat jopa ironisilta". (*KJF*, 326.)

### 3.3.2 Vallankumouksellinen muoto

Punin ei pääse vastineessaan täysin ongelman ytimeen, joten pyrin seuraavassa esittelemään, mistä ristiriidassa on kysymys. Sen sijaan, että Punin asettaisi elämän taiteen vastakohtaksi traditionaalisessa taiteen rajoja käsittäväksi "sisältö-muoto"-dikotomiassa, jossa Šklovski omat argumenttinsa esittää, Puninin futuristisessa argumentoinnissa "taiteen muoto" ja "elämän muoto" ovat sama asia: Komfut on taiteen muoto, Kuvataiteen jaosto IZO on elämän muoto. Koska molemmat ovat *vallankumouksellisia* muotoja, Narkomprosiin kuulumisen ei voi olla "arkielämän" (byt) muoto, koska vallankumous yrittää nimenomaisesti kumota menneen, Punin argumentoi. Hänen mukaansa taide on "muotoa (olemassaoloa) kuten sosialistinen teoria ja kommunistinen vallankumous on muotoa" (*KJF*, 326).

Näin Šklovskin ajatus siitä, että jokapäiväisen elämän uudet muodot eivät voi synnyttää uusia muotoja on yksiselitteisesti väärin, Punin päättelee; futuristit eivät ole liittymässä vallankumoukseen siksi, että vihaavat porvareita, vaan siksi, että he jakavat saman "materialistisen näkökulman" (emt.). Tähän materialistiseen näkökulmaan kuuluvat "elämän koneellistaminen, kollektivismi, determinismi, kulttuurin systemaattinen organisointi ja, mikä tärkeintä, luovuus" (emt.). Taustalla on aiemmin kuvattu konstruktivistinen taide- ja maailmankäsitys: Komfutin yhteys

---

<sup>45</sup> Belyin ohella johtava symbolismin teoreetikko Valeri Brjusov (1873–1928) ja Vladimir Nabokovin ystävä, filosofi ja kirjallisuudentutkija Yuli Aikhenvald (1872–1928).



vallankumoukseen on aivan eri "luokkaa" kuin Šklovskin esittämät perustelut. Perusteluksi tarvitaan vain "meidän elämämme, kätemme, työmme" (emt.). Kuten Lodder totesi, konstruktivistit näkivät taiteen työnä, ja taiteilijan "teknikkona" tai "rakentajana" (Lodder 1993, 32).

On tärkeää huomata, että Puninin tulkinnassa taiteen ja elämän eroaa määrittää se, miten "elämä" käsitetään. Kuten edellä totesimme, futurismia määritti tulevaisuusorientaatio. Tästä voimme päätellä, että futurismi mieltää nimensä mukaisesti olemisen koko ajan *tulemiseksi joksikin* (*stanovlenie*, "becoming"), eikä *olemiseksi* (*bytie*, "being"). Tämä filosofian yleensä käsitteellisesti avoimeksi jäävä dikotomia kirkastuu erinomaisesti futurismissa ja Puninin tekstissä.

Puninin vastine on siinäkin mielessä mielenkiintoinen aikakapseli, että se tavoittaa kommunistisen taiteen ja formalismin kritiikin aivan sillä kriittisellä hetkellä, jossa se alkaa kääntyä kollektiivisesta utopistisesta toiminnasta ja avantgardistisesta taiteen teoriasta viralliseen ja byrokraattiseen neuvosto-bytiin. Kysymyksessä on siis kahdessakin mielessä Foucault'n kuvaama *ilmaantuminen*, "[...] voimien astuminen näyttämölle" (Foucault 1998, 81).

On mielenkiintoista, ettei toveri Šklovski onnistunut ilmaisemaan huoltaan sen tarkemmin kuin toteamalla, että "Toverit, kaiken [koetun] jälkeen tämä on asemien hylkäämistä, tämä on Belinski-Vengerov<sup>46</sup> ja *Venäläisen älymystön 'historia'*" (KJF, 326). Mitä Šklovski lopulta tällä oikein tarkoittaa – mitä futuristit olivat hänen mielestään saavuttaneet? Hän selventää toteamustaan vasta myöhemmin näitä vuosia kuvaavassa biografisessa teoksessaan *Sentimentalnoe putešestvije* (*Sentimentaalinen matkakertomus*, 1923/1970) kirjoittaessaan, kuinka "Halveksin kaikenlaisia Ivanov-Razumnikeja, Gornfeldejä, Vasilevskejä – ja valitettavaa Belinskiä, venäläisen kirjallisuuden tappajaa"<sup>47</sup>. Vain Šklovskin lähimmät ystävät saattoivat vuonna 1919 tietää, että Belinski edusti Šklovskin kirjallisuuskäsityksen suurinta pahuutta, mikä tietenkin kertoo omaa tarinaansa artikkelille tarkoitettusta yleisöstä.

---

<sup>46</sup> Vissarion Belinski (1811–1841) ja Semjon Vengerov (1855–1920), eurooppalaisen kirjallisuussideaalin edustajia 1800-luvun Venäjällä. Belinski oli "venäläisen sosiaalikiitikon isä" (ks. Erlich 1980, 20; myös tutkielman s. 8), Vengerovin luennoilla taas kävivät mm. Eichenbaum, Tomaševski ja Tynjanov.

<sup>47</sup> Šklovski, Viktor 1970: *A Sentimental Journey. Memoirs, 1917–1922* (Richard Sheldon, käänt.) Ithaca: Cornell University Press, 233.

Historia toki kertoo meille, kuinka futurismin valtakausi ja konstruktivismin ja produktivismin vaikutukset jäivät lopulta lyhytaikaiseksi taiteen funktion muuttuessa bolševistien käsissä byrokratian ja propagandan sekoitukseksi. Bolševismi kyllä imee ja sulauttaa itseensä futuristien teesit ja käsitykset maailman ja taiteen suhteesta, mutta suhtautuu niihin pääsääntöisesti propagandavälineinä. Futuristien sosiaalinen konstruktionismi liukuu marxilaisten käsissä heijastusteoreettiseksi. Šklovski tuskin oli väärässä, mutta miten ympärilyövästi ja epäselvästi hän moitteensa esittikään!

Hyvänä esimerkkinä tämän siirtymän alkamisesta on Puninin tosiasiallinen päättelyketju: argumenttinsa tueksi hän pyrkii osoittamaan, että kommunistinen internationaali (kirjoitushetkellä Kominterninä tunnettu 3. internationaali) on uusi tapa järjestellä sosiaalipoliittista todellisuutta. Se muodostettiin bolševikkien aloitteesta virallisesti 2.-7. maaliskuuta 1919, samassa kuussa *aivan* näiden tekstien julkaisun alla, ja sen jäsenistöön kuului myös kotosuomalainen Suomen Kommunistinen Puolue SKP. Eikö tällainen internationaali ole nimenomaan uusi "muoto" hallinnolle ja vallankäytölle, uutta *byt*:iä, Punin kysyy. Emmekö voi siis päätellä, että se myös synnyttää uutta sisältöä maailmaan?

Šklovskin viidessä aksioomassa väitetään, että taiteen sisältö on tilallis-ajallisesti ja kulttuurisesti vapaata, ja että sisällön tuottoa ohjaavat muodot. Näin kansainvälisen ja maattoman Kominternin täytyy siis olla nimenomaan Šklovskin antaman määritelmän "muotoa", joka tuottaa "sisältöä", Punin päättelee. Lopulta tämä analogia laajenee Puninin käsissä kattamaan koko kommunismin, joka pyrkii pyyhkimään nationaliteetit ja "tilallis-nationalistiset alueet" (*KJF*, 327), jolloin myös sen täytyy itsessään olla uusi "futuristinen" muoto.

Kaikkein huvittavinta tässä on, että Šklovski tavallaan petaa Puninin argumentin täydellisesti: hänhän itse toteaa, että muoto ei liputa kenenkään tahon puolesta! (emt., 326). Aivan niin, Punin tuntuu toteavan, kommunismin on maailmanlaajuinen, maaton vallankumouksellinen liike. Puuttuu vain, että Punin toteaisi loppuun, "Kaikkien maiden proletaarit, liittykää yhteen!"

## 4 Formalismin tarina – Vuosien 1923–1924 tekstit

Olemme viimein saavuttamassa keskustelussa vaiheen, josta suurin osa formalismin ja marxismin dialogista kerrotuista tarinoista vasta alkaa (ks. esim. Kristeva 1973, 104). Sota- ja kansankomissaarien *ilmaantuminen* (Foucault 1998, 79) keskusteluun antaa varsin ymmärrettävästi tarinalle ilmeisen lähtökohdan: se tuo formalisteille merkittävää huomiota, nostaa panoksia ja yksinkertaisesti monimutkaistaa tilannetta. Edellinen oli muokkaamassa kulttuuri-ilmastoa mielipiteillään, jälkimmäinen yrittämässä epätoivoisesti luoda proletaarista kulttuuri-ilmastoa ja koulutusjärjestelmää.

Ennen vuotta 1923 formalistinen tutkimus oli pitkälti rajoittunut tiede- ja taidelehtien paikallisille sivuille: nyt se päättyi yhtä aikaa *Pravdan* sivuille ja keskelle laajempaa koulutuspoliittista valtataistelua. Koska tiedämme, mitä tiedämme (että Trotski karkotetaan ja salamurhataan, ja että Lunatšarski syrjäytetään), tekisi mieli olettaa, että formalistien saama laajamittainen huomio näinä vuosina ei ollut heille mieluisaa. Siksi on muistettava, että futuristit olivat kaiken aikaa tavoitelleet taiteellista valtaa, Komfut jopa taiteen diktatuuria, eikä formalistienkaan retoriikkaan kuulunut kynttilän vakan alle kätkeminen.

### 4.1 Trotski-Šklovski

Lev Trotskin (1879–1940) teräväpiirteiset kasvot ovat piirtyneet kollektiiviseen tajuntaan nimenomaan vallankumouksen arkkitehtinä. Tästä syystä monen lienee vaikea mieltää häntä kirjallisuustieteilijäksi. Kuitenkin esimerkiksi Bengt Jangfeldtin mukaan "Trotski oli Lunatšarskin ja [Nikolai] Buharinin ohella puoluejohdon harvoja todella sivistyneitä henkilöitä, ja hänen aikalaiskirjallisuuden analyysinsa on huomattavan tarkkanäköinen" (Jangfeldt 2008, 333). Hänen lähestymistapansa kirjallisuuteen on, kuten arvata saattaa, nimenomaan soveltava; kirjallisuus ja kirjoittaminen oli Trotskille nimenomaan ideologian koittelua ja koettelua ennen sen täytöntöönpanoa (ks. esim. Bird 2018, 188).

Teoksissaan Trotski soveltaa marxilaista ajattelua paikoitellen hyvinkin banaaleihin ja arkisiin asioihin. Mikään asia ei tunnu olevan hänen alapuolellaan, ja parhaimmillaan hän onkin kirjoittajana juuri näennäisen yksinkertaisten asioiden äärellä. Tutkielmassa käsiteltyjen tekstien kirjoittamisen

aikaan, vuonna 1923, Trotskin asema oli bolševikkien johdossa kuitenkin jo varsin huteralla pohjalla, ja jo seuraavan vuoden aikana hän menettää asemansa sotakomissaarina. Siitä asiat etenevät nopeasti: Lenin kuolee vuoden 1924 lopulla, vuonna 1927 Trotski erotetaan keskuskomiteasta, 1928 hänet tuomitaan sisäiseen karkotukseen ja seuraavana vuonna hänet karkotetaan kokonaan ulos Neuvostoliitosta.

#### 4.1.1 Teoksesta *Literatura i revoljutsija*

Trotskin taideteoreettinen pääteos *Literatura i revoljutsija (Kirjallisuus ja vallankumous, 1923/2005)* julkaistiin vuonna 1923 kaksiosaisena kokoelmana Trotskin laaja-alaisen lehtikirjoittelun jälkeen. Oli teoksen asema kirjallisuustieteen historiassa "hyvin kiistanalainen" (Erlich 1980, 100) tai ei, on sen olemassaolo itsessään jo mielenkiintoinen tosio. Uransa kirkkaimman apoteosin ja suurimman paineen alaisena taiteen ja kulttuurin alueille aktiivisesti osallistuva valtionpäämies tuntuu harvinaiselta erityistapaukselta<sup>48</sup>. Neuvostoliiton alkuvuosina tällainen ei kuitenkaan ollut täysin epätavallista, vaan taide nähtiin elimellisenä osana valtiokoneiston toimintaa sen vallatessa (osittain taiteilijoiden avustuksella) taiteen "omaksi" käsitettyä aluetta, ja yleisteoreetikot kuten Lenin, Trotski ja Buharin kaikki ottivat osaa myös taidepolitiikkaan.

Kuten Bird (2018) toteaa, Trotski oli viettänyt teoksen julkaisua edeltäneet vuodet "julman sisällissodan ja sitten Leninin rampauttavien halvausten vanavedessä kiireisen puolueyön kuluttamana". "Tästä huolimatta", Bird jatkaa, "Trotski oli selvästi pitänyt yllä lukeneisuuttaan ja varannut muutaman kesän kerätäkseen kokoon ajatuksiaan kirjallisuudesta ja taiteesta". (Bird 2018, 182.) *Literature and Revolution* ilmestyi englanniksi yhtä aikaa vuonna 1925 sekä Yhdysvalloissa että Isossa-Britanniassa, ja teos niitti pian mainetta ulkomailla. Sen julkaisua kommentoivat muun muassa sellaiset kuuluisat kirjailijat kuin Sinclair Lewis ja T. S. Eliot.

Teoksen vastaanotto oli vähintäänkin "varovaisen kiinnostunutta", ja Birdin mielestä teos näytteli tärkeää roolia marxilaista kulttuuriteoriaa koskevan kansainvälisen keskustelun muodostumisessa (emt.). Lisäksi Trotskin formalismin kritiikki oli "[...] marxismin ja formalismin ensimmäinen vakaa

---

<sup>48</sup> Lähinnä tulevat mieleen Tšekin presidentti Václav Havel, Viron presidentti Lennart Meri sekä chileläinen senaattori Pablo Neruda... ja *Munkki*-teoksen (1796) kirjoittanut Matthew G. Lewis. Kukaan heistä ei kuitenkaan kirjoittanut "kirjallisuustiedettä". Stalin oli toki "kielitetilijä", jolle Viktor Vinogradov (1894–1969) 1950-luvulla todennäköisesti kirjoitti kolme artikkelia omalla nimellä julkaistavaksi.

lähentyminen", ja väittääpä Bird jopa, että se oli "olennainen tapahtuma kriittisen teorian syntymisessä" (emt., 189). Vaikka Birdin toteamus on toki liioitteleva, Trotskilla oli todistettavasti varsinaisen "kriittisen teorian" synnyn kanssa tekemistä: yhteistyö Antonion Gramscin (1891–1937) kanssa vuosina 1922–1923 vaikutti jälkimmäisen ajatteluun varsin paljon, vaikka tämä suhtautuikin Trotskiin useimmiten kriittisesti<sup>49</sup>.

Trotskin artikkelin merkitystä kuvataan usein juuri suhteessa siihen, miten hän antaa tiettyä arvoa formalistien teknisille vahvuuksille (ks. Erlich 1980, 104; Suni 2001, 19; Lemon & Reis 1965, 100). Ennen kaikkea pelkästään huomion osoittaminen toi formalisteille legitimizeettia ja oikeutusta; Carol Anyn (1994) mielestä Trotski antoi kritiikeistään huolimatta formalisteille "hiljaisen hyväksyntänsä". Trotskilainen asenne oli Anyn mukaan vallalla jopa NEP:n eli uuden talouspolitiikan loppuun vuoteen 1928, jolloin Trotski oli jo karkotettu maasta. (Any 1994, 81.) Boris Eichenbaum itse korosti Trotskin roolia toteamalla, että tämän "[...] artikkeli on näytellyt melkoista roolia formaalin metodin sosio-pedagogisen aseman vahvistumisen yhteydessä" (FK, 58).

Kuten tulemme huomaamaan, Trotskin analyysi ottaa selvästi auktoritatiivisen, perustavan aseman marxismin suhtautumistavassa formalismiin, ja esimerkiksi Julia Kristevan (1973) mukaan se on parhaiten tunnettu tällainen kritiikki (1973, 104). Anyn mukaan Trotski esittää tekstissään "marxilaisen standardiargumentin formalismia vastaan" (1994, 80), Erlichin mielestä tämä tiivistää "pähkinänkuoressa [...] syyökset metodologisesta steriiliydestä ja filosofisesta harhaoppisuudesta yhdistettynä varauksellisiin kehuihin tietyistä tekstianalyysin tekniikoista" (Erlich 180, 104).

Norbert Franciksen (2017) mielestä formalismin myöhemmästä "poliittisesta tappiosta" on kuitenkin seurannut yleinen, myös kirjallisuudentutkimuksessa laajasti hyväksytty käsitys, että Trotskin kritiikki oli "vakuuttava alasvienti" (Francis 2017, 16). Esimerkiksi alan klassikko Victor Erlich esittää teoksessaan *Russian Formalism: History – Doctrine* (1980) juuri tällaisen näkemyksen, jossa Trotski "[...] otti kaiken ilon irti, puhkoen tarkoituksellisesti suureellisia ja lapsellisia kohtia varhaisista formalistisista julkilausumista" (Erlich 1980, 101).

---

<sup>49</sup> Ks. esim. Rosengarten, Frank 1984: "The Gramsci-Trotsky Question (1922–1932)". *Social Text* 11, 65–95.

Franciksen mukaan Erlichin teoksen Trotskia käsittelevä kuudes luku on kuitenkin "pinnallinen", ja aiheuttaa pettymyksen, koska Erlich kuvaa formalisteja "taantumuksellisiksi", "ultramodernistisiksi", "aggressiivisiksi", "ylimielisiksi ja "nenäkkäiksi" (Francis 2017, 24; vrt. Erlich 1980, 99; 101). Francis ei kuitenkaan tunnu huomaavan, tai tahtovan myöntää, että Erlich näyttää tosiasiallisesti hyödyntävän kuvauksessaan juuri sellaisia sanoja, joita Trotski teoksessaan viljelee: "pinnallinen", "taantumuksellinen" (*RFK*, 138), "röyhkeä" ja "epäkypsä" (emt., 139)<sup>50</sup>.

Kun Anatoli Lunatšarski vielä kuvaa hieman myöhemmin artikkelissaan "Kiistelyä formalistisesta metodista" formalisteja "pedanttisiksi" ja "pisteliäiksi" (*KFM*, 72), ei ole vaikea nähdä, mistä lähteistä Erlich lienee muodostanut oman käsityksensä. Mielenkiintoisesti Erlich itse vielä toteaa, että Trotskin arvio tuli vaikuttamaan "voimakkaasti" muihin marxilaisiin kriitikoihin, erityisesti heistä "rehellisimpiin ja arvostelukykyisimpiin" (Erlich 1980, 104)!

Pelkästään Erlichin kuvauksen tarkastelu tekee ilmeiseksi sen, miten yleiskäsitys formalismista ja sen ansioista levisi sekä Neuvostoliitossa että ulkomaille ensi alkuun nimenomaan Trotskin teoksen mukana. Esimerkiksi Tony Bennettin (2003) mukaan Trotski on vastuussa stereotyyppisestä formalisteista "nöyrinä 'keinojen alaisina', jotka olivat kiinnostuneita vain kirjallisten muotojen yksityiskohdista" (Bennett 2003, 23). Hänen asemallaan ja tunnettuudellaan oli paljon merkitystä vastaanottoon – tosiasiallisesti teos lienee ollut vuosikymmeniä ainut laajasti tunnettu englanninkielinen materiaali aiheesta, kun Stalinismin myötä neuvostoliittolaisen tieteen ulkomaiseen julkaisu- ja käännösketjuun syntyi vuosikymmeniksi lähes täydellinen katkos, joka korjautui vasta kommunistisen puolueen pääsihteerin Nikita Hruštšovin (1894–1971) pitämän "salaisen puheen" pitämisen jälkeen 1950-luvun puolivälissä.

On kuitenkin täysin oikeutettua kysyä, suhtautuuko jälkimaailma Trotskin "voittoon" formalismista nimenomaan Erlichin kuvaamalla tavalla: formalismin asemaa modernin kirjallisuustieteen alkupisteenä ja strukturalismin pohja-aineksena on toimitellaasti ja laaja-alaisesti kuntoutettu Roman Jakobsonin myötä muun muassa Tartossa monilla vuosikymmenillä, erityisesti 1970-luvulta lähtien.

---

<sup>50</sup> Simon Karlinsky (1985) mukaan käännöksiä on tosiasiallisesti siistitty: "Saatavilla olevat englannin- ja ranskankieliset käännökset järjestelmällisesti pehmentävät Trotskin usein väkivaltaista ja loukkaavaa kieltä". Karlinsky, Simon 1985: *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World and Her Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 265.

#### 4.1.2 Trotskin valintojen maailma

Niin tai näin, vaikka Trotskin osallistuminen väittelyyn formalismista on yleisessä tiedossa, tarpeeksi huomiota ei ole kuitenkaan kiinnitetty hänen sisääntulonsa "muotoon". Kenties hänen analyysejaan on pidetty kiinnostavana *an sich* – mitä ne ovatkin – jolloin sen puitteiden ja kohteiden tarkastelu on jätetty vähemmälle huomiolle. Koska useimmissa<sup>51</sup> formalismia ja marxismia käsittelevissä tutkimuksissa Trotskin ja Šklovskin "debatista" sivuutetaan yhden tai molempien tekstien julkaisukontekstit kokonaan, käytän seuraavassa merkittävästi tilaa käsitellessäni sitä lähes sattumankaltaiselta näyttävää tapaa, jolla Trotski päätyy lähestymään formalismia ja erityisesti Šklovskia *Pravdassa* no. 166 vuonna 1923 alun perin julkaistulla kriittisellä, Šklovskin vuoden 1919 tekstiä käsittelevällä artikkelilla "Formal'naya shkola poezii i marksizm" (RFK = "Runouden formalistinen koulukunta ja marxismi"). Käsitellen tässä alaluvussa laajasti myös Trotskin suhdetta futurismiin sekä Šklovskin poliittis-historiallista taustaa.

Tosiasia on, kuten esimerkiksi Francis (2017, 18) pisteliäästi huomauttaa, että "muilta edustavilta kirjoittajilta" kuten Eichenbaumilta, Jakobsonilta tai jopa Šklovskilta itseltään olisi löytynyt Trotskin käsiteltäväksi tieteellisempiäkin tekstejä. Esimerkiksi Šklovskin kuuluisimmat julkilausumat, kuten futuristinen "Sanan ylösnousemus" tai formalistisempi "Taiteesta – keinona", olisivat paljon ilmeisemmin kelvanneet kirjallisuuskritiikin kohteiksi. Lisäksi Šklovskia on toisinaan pidetty taiteellisia vapauksia ottavana, epätasaisena kirjoittajana<sup>52</sup>. Miksi Trotski sitten kiinnitti huomiota vähäiseen, muutaman sivun tekstiin, ja miksi juuri Šklovskilta, eikä muilta tutkijoilta?

Ensinnäkin Šklovski ja hänen täysin käsittämätön elämänsä näyttää olleen eräänlainen *cause celebre*, ja hän tuntuu nauttineen melkoista julkisuutta nimenomaan näinä vuosina. Hänen maanpakonsa aikana vuonna 1923 Saksassa julkaistu, Helikonin kustantama *Hod konja (Ratsun*

---

<sup>51</sup> Ko. aihetta ("The Trotsky-Shklovsky Debate") käsittelevä Francis (2017) ei mainitse Puninia tai *Iskusstvo Kommunya* sanallakaan. Tutkielmani lähdemateriaalissa olen nähnyt englanninkielisen maininnan alkuperäisestä julkaisukontekstista *vain ja ainoastaan* näyttelyteoksessa *Aleksandr Deineka (1899–1969). An Avant-Garde for the Proletariat* (2011), jossa tekstien käänös on julkaistu alkuperäisessä, rinnasteisessa muodossaan. Esimerkiksi perusteokset Erlich (1980) tai Markov (1968) eivät mainitse Nikolai Puninia. Myöskään Jyrki Siukosen (2014) kattava "Miten 'Šklovski' tehtiin" teoksessa *Belomor / Šklovski. Taiteellinen tutkimus ja Neuvostoliitto* (2014) ei mainitse Puninia (ks. 115–135).

<sup>52</sup> "[O]lisi epärealistista odottaa miltään Šklovskin tekemältä teoreettiselta lausunnolta [...] Jakobson-Tynjanovin 'teesien' huolellisuutta ja tarkkuutta". Erlich, Victor 1976: "On Being Fair to Viktor Shklovsky or the Act of Hedged Surrender". *Slavic Review* 35:1, 115.

*siirto*) -esseekokoelma herätti huomiota, ja esimerkiksi Verena Dohrnin (1987) mukaan hänen biografiset teoksensa olivat vuonna 1923 bestseller-listojen kärjessä (Dohrn 1987, 94), joskaan eivät painosmäärien takia Neuvostoliitossa. Jopa Leninin tiedetään tilanneen itselleen Šklovskin teoksia<sup>53</sup> (emt.).

Aihetodisteet puhuvat vahvasti sen puolesta, että Trotski on tullut tietoiseksi Šklovskin artikkelista nimenomaan tämän Saksassa julkaistun kokoelman kautta<sup>54</sup> – hän nimittäin siteeraa tekstissään kyseenomaista kokoelmaa<sup>55</sup>, ei aikakauslehteä (*RFK*, 146). On vaikea arvioida, miten hyvin Trotski tiesi taustalla hämmöttäneet henkilösuhteet ja Petrogradissa kiehuneen futuristisen sopan, josta muun muassa Lunatšarski löysi itsensä ensin Komfutin ja myöhemmin LEF:n pippuroimana. Nikolai Puninia Trotski ei mainitse, vaan kuvaa Šklovskin antamassa yleisesti futuristeille "ohimennen muutaman ystävällisen läimäyksen" (emt., 138). "Formalisteina" Trotski viittaa Šklovskin lisäksi myös Žirmunskiin ja Jakobsoniin (emt., 139), samassa yhteydessä myös futuristeina pidettyihin runoilijoihin, kuten Majakovskiin, Aleksei Krutšonyhiin ja Velimir Hlebnikoviin (emt., 140).

Mielenkiintoisesti Punin uupuu myös Šklovskin *Ratsun siirrosta*, joka on lähinnä leike- ja päiväkirjamainen, pöytälaatikkomainen kokoelma erilaisia tunnelmia, mielipiteitä ja arvosteluja muun muassa *Zizhn' iskusstva (Taiteen elämä)* -lehdestä, eikä mikään läpeensä kirjallisuustieteellinen esitys; tekijä itse viittaa teksteihinsä "artikkeleina ja [alakertaosaston] följetongeina" (Šklovski 2005, 3). Francis (2017) toteaaakin ironisesti, että *Ratsun siirto* oli kyllä "hieno työ väittelyssä viitattavaksi", mutta että "mietintöjen, satunnaisten pohdintojen ja lyhyiden esseiden kokoelma ei missään kohdassa esitä edes tiivistävää yhteenvetoa siitä poetiikan teoriasta,

---

<sup>53</sup> Teokset löytyvät Leninin kirjahyllyn luetteloista. Dohrnin (1987) mukaan Lenin tilasi itselleen huhtikuussa 1922 *Sentimentaalisen matkan* ensimmäisen osan, ja tammikuussa 1923 muiden samantyylisten kirjojen ohella *Ratsun siirron* sekä *Sentimentaalisen matkan* kokoversion (Dohrn 1987, 94).

<sup>54</sup> Šklovskin (2005) *Ratsun siirron* esipuheen mukaan teoksen artikkelit julkaistiin *Zhizn' iskusstva (Taiteen elämä)* -lehdessä vuosien 1919–1921 välillä (2005, 3–4). Samannimisiä lehtiä toimi aikanaan kaksi, toinen Moskovassa, toinen Vitsebskissä, joskaan ei samanaikaisesti. On kuitenkin syytä epäillä, että Šklovski on yksinkertaisesti erehtynyt, koska kyseenomaisesta artikkelista ei ole *Zizhn' iskusstva* -lehdessä kohdallisina vuosina jälkeäkään. Tällä on merkittäviä seuraamuksia monellakin tavalla. Šklovskin *Gamburgskij Sčet (Hampurin tili)* -teoksessa tekstin julkaisupaikaksi mainitaan kuitenkin *Iskusstvo kommuny*, ks. Šklovski [Shklovskii], Viktor 1990: *Gamburgskii schet. Stat'i, vospominaniia, esse, 1914–1933* (Aleksandr Galushkin & Aleksander Chudakov, toim.). Moskova: Sovetskii pisatel', 491.

<sup>55</sup> Englanninnoksessa Trotski viittaa teokseen virheellisellä *The March of the Horse* -nimellä, mikä on ilmeisesti kääntäjä Rose Strunskyn virhe. Strunskyn (1884–1963) alkuperäinen v. 1925 käännösvirhe löytyy ainakin v. 1957 editiosta (s. 173), ja edelleen Haymarket Booksin v. 2005 painoksesta! Ei ihme, että alkuperäisestä julkaisukontekstista on yleistä epäselvyyttä: Trotski viittaa epäselvästi teokseen, jossa on annettu virheellinen lähdetieto (ks. alaviite 54)!



jota formalistit työstivät". Näin hänen mukaansa "formalismin tuomitseminen tällä perusteella perustui yksinkertaisesti karkeaan [sic] ja harhaanjohtavaan luonnehdintaan". (2017, 17.)

#### 4.1.3 Taiteesta – keinona... vai ei?

Olen Franciksen luonnehdinnasta osittain hyvin eri mieltä; hän on eittämättä oikeassa kuvatessaan *Ratsun siirron* sisällystä, mutta väite siitä, ettei Šklovskin artikkelissa olisi "tiivistävää yhteenvetoa" formalismista on suoraan sanoen tietoisista vääristelyä. Olen jo aikaisemmin tutkielmassa esittänyt<sup>56</sup> käännöksen ja tiivistelmän Šklovskin viidestä teesistä, ja esimerkiksi Trotski suorastaan etualaistaa tarkastelemansa tekstin muodon ja rakenteen: Šklovski esittää "kolmen lyhyen sivun aikana [...] viisi (ei neljä eikä kuusi, vaan viisi) perusteellista väitettä materialistista taidekäsitystä vastaan" (RFK, 146).

Lisäperusteeksi väitteelleni totean myös, että *Ratsun siirron* englanninnoksen esipuheessa Richard Sheldon (2005) kuvaa Trotskin käsittelevän vastineessaan nimenomaan "Šklovskin viittä propositiota erillisinä hyökkäyksinä marxilaisuuden eri periaatteita (*tenet*) kohtaan" (Sheldon teoksessa Šklovski 2005, vii). On ilmeistä, että Sheldonin käyttämää termiä "propositio" pitää tässä tulkita nimenomaan sen filosofisen, loogisen merkityksen kautta, kun kerran puhutaan marxilaisuuden "periaatteista".

Panu Raatikainen (1997) määrittelee *proposition* seuraavasti: "Oletettu abstrakti olio, lauseen tai psykologisen asenteen objektiivinen sisältö, 'merkitys', joka voi olla yhteinen eri subjekteille ja eri kielten lauseille; se mikä on tosi tai epätosi" (Raatikainen 1997, 452). Tekstin kontekstissa tulkitaisin proposition "väitelauseeksi". Juuri niitä Šklovski artikkelissaan esittää. Jos Šklovskin pitkäaikainen tutkija ja luottokääntäjä<sup>57</sup> kerran tulkitsee tekstiä näin, pidän ilmeisenä, että Francis yrittää artikkelissaan rakentaa asenteellista argumenttia, joka ei täysin perustu tosiasioihin.

Lisäksi molemmat kuvaukset, sekä Franciksen että Sheldonin, tekevät osittain eri syistä tavanomaisen virheen kuvatessaan keskustelua irti kontekstistaan. Tämä kertautuva virhe on

---

<sup>56</sup> Tutkielman s. 50.

<sup>57</sup> Sheldon on kääntänyt englanniksi mm. Šklovskin vuonna 1923 kirjoitetut autobiografiset pääteokset *A Sentimental Journey* (1970), *Zoo, Or Letters Not About Love* (1971) ja *Knight's Move* (2005).

tietenkin peräisin julkaisuketjusta: Šklovskin teksti irtoaa kontekstistaan ensin *Ratsun siirto* -kokoelmassa, josta Trotski puolestaan irrottaa sen edelleen omaan artikkeliinsa *Pravdaan*, ja joka taas lähtee eteenpäin entistä irrallisempaan *Kirjallisuus ja vallankumous* -teoksessa, jonka käännöksessä teksti lahoaa edelleen.

Hieman huvittavasti Trotski tuntuu ihmettelevän, suorastaan pilkkaavan tekstin "mikroskooppisuutta" (*RFK*, 146). Niin, mistä tekstin mielipidekirjoitusmainen lyhyys mahtaa johtua? On täysin ilmeistä, että Šklovskin "manifesti" ottaa korostetun keskeisen aseman kirjallisuustieteen historiassa osittain siksi, että se lähtee seikkailemaan ajasta ja paikasta irrotettuna.

Mielestäni lopullinen kysymys Franciksen väitteen paikkansapitävyydestä palautuu jälleen kysymykseen kontekstista ja sen merkityksestä. Nykyään todennäköisesti ajateltaisiin, että muutamalla sivulla tai väitelauseella ei pysty edustavasti kuvaamaan tiettyä taiteen teoriaa; tämä tutkielma lienee tällaisesta ajattelusta itsessään hyvä esimerkki. Mutta ajat olivat kerta kaikkiaan toiset: paitsi että formalistien artikkelit olivat tavanomaisesti melko lyhyitä ja poleemisia, avantgardistit tuntuivat uskovan palavasti lyhyisiin manifesteihinsa (vrt. futuristien manifestit, mutta ulkomailla myös Marinetti, Wyndham Lewis ja niin edelleen)!

Toinen ilmeinen syy Šklovskin tekstin valitsemiseen on Trotskin omakohtainen kiinnostus futurismia kohtaan. Hän kirjoitti Antonio Gramscin avulla futuristeista laajan, *Pravdassa* 26. heinäkuuta 1923 julkaistun "Futurism"-artikkelin, jossa hän niin ikään mainitsee Šklovskin erikseen. Vaikka Trotski osoittikin futuristeille kritiikkiä, ja piti heitä pikemminkin kahviloissa meluavina, nyrkkiä epämääräisesti heiluttavina boheemeina kuin aitoina vallankumouksellisina (ks. Trotski 2005, 114), hän näki heissä ilmeisiä "matkakumppaneita" tai "kanssamatkustajia" (*poputtsiki*). Trotskin futurismin kritiikki perustuukin enimmäkseen siihen, että he vaikuttivat hänestä yrittävän "[...] välttää historian logiikan ja suunnitella sosialistista taidetta laboratoriossa, ilman historiallisten paineiden kanssa kilpailemista" (Bird 2018, 188).

Trotskin mielestä futurismi oli sitä paitsi "täysin itsერიittoaista", eikä sen olisi tarvinnut yrittää rakentaa siltaa marxismiin (*RFK*, 138). Esipuheessaan teokseensa hän toteaa myös, että bolševistisen taidepolitiikan tulee auttaa erilaisia taideryhmiä ja -kouluja, ja antaa niille itsemääräämisoikeus nimenomaan taiteen alalla, kunhan vallankumouksen periaatteet tehdään

niille ensin selväksi (Trotsky 2005, 33). Toisin sanoen, Trotskin tapa nähdä futurismi hyödyllisenä ohjasi myös hänen ajatuksiaan formalismista. Paitsi, että "tietty osa formalistien tutkimustyöstä on hyödyllistä", hän päättelee, formalismia on kohdallista tarkastella myös sen futurismisidoksen takia, tämän suhteen "paradoksaalisesta" luonteesta huolimatta (RFK, 138).

#### 4.1.4 Vallankumouksen episteemi

Trotsky oli varsin tarkkanäköinen puuttuessaan formalismin ja futurismin suhteen paradoksaalisuuteen: Miten formalismi, jonka jäsenet paikoitellen äärimmäisyyteen asti pyrkivät todistamaan taiteen ja sen keinojen itsellisyyden, saattoi ylipäättään syntyä yhteiskunnallisesti kenties kaikkein radikaaleimmin materiaalisen ja eksistentiaalisen tapahtumaketjun, eli vallankumouksen aikana? Tätä voisi toki laajemminkin pohtia, mutta tärkeintä on eittämättä mieltää formalismi ja marxismi jaetun kantaisän kautta: Se, että Andrei Belyin *Symbolismista* (1910) innoittuneet ja suuttuneet futuristit ja formalistit sattuivat bolševikkien kanssa samaan aikaan Petrogradiin on hieman kuin *homo neanderthalensiksen* ja *homo sapiensin* osuminen samaan luolaan olosuhteiden (modernismin ja moderniteetin rantautuminen Venäjälle) pakosta.

Caryl Emerson (2011) puhuu formalismista "kenttänä" – tai siis *kenttinä*: "käsitteellisenä kenttänä, painovoimakenttänä, miinakenttänä, taistelukenttänä" (Emerson 2011, 64). Michel Foucault'n teoksessaan *Sanat ja asiat* (1966/2010) lanseerama *episteemin* käsite näyttää tämän paradoksin kannalta kuvaavalta. Pelkästään futuristien ja formalistien manifestien piirteet ja niistä edellä esitetyt tulkinnat ja suhtautumistavat (esimerkiksi Francis) ovat räikeän *epistemologisia*: millainen a) tieto b) missäkin muodossa c) kelpaa viralliseen ajatteluun, virallisen tieteen sisään.

Teoksessaan Foucault tekee "Eräs ihmistieteen arkeologia"-alaotsikon mukaisesti "ihmistieteiden arkeologiaa": hän yrittää selvittää tieteenhistorian tutkimuksen "mahdollisuusehtojen historiaa" (Foucault 2010, 19) – mikä on tieteellisessä ajattelussa mahdollista, hyväksyttyä, arvostettua? Hän tonkii nimenomaan ajattelun "tiedostamatonta" tasoa, joka löytyy peruskulttuurin sekä sen järjestystä ja lakeja kuvaavien tieteellisten teorioiden välistä (emt., 17). Foucault'n mukaan tieteenhistorian tutkimus usein päätyy arvottamaan näitä kysymyksiä keskittymällä ideoiden historiaan sekä tiedettä "häiritsevään" tiedostamattomaan tasoon. *Episteemiä* tarkastellaan sen "[...] rationaaliseen arvoon tai objektiivisiin muotoihin perustuvien kriteerien ulkopuolella" (emt.,

19). Foucault yrittää siis tutkia historiallista tieteellistä ajattelua arvottomamatta sen erilaisia ilmeisiä ristiriitoja.

Mitkä psykologian, sosiologian ja kulttuurihistorian piirteet muodostavat "tiedon" kentän? George Gutting tarkentaa teoksessaan *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason* (1989), että Foucault'lla tietyn aikakauden tiedonkäsitys juurtuu sen "järjestyksen kokemukseen", siihen perimmäiseen tapaan, jolla se näkee asiat liittyneiksi toisiinsa (Gutting 1989, 139). Kulloisenkin aikakauden käsitys "järjestyksestä, merkeistä ja kielestä" ja niiden tuottamasta tiedosta muodostaa *episteemin* (emt., 140). Esimerkiksi "renessanssin ajattelu" käsitti asiat järjestyneinä yhdenkaltaisuuksien ja samankaltaisuuksien perusteella. Tieteen, taikuuden ja oppineisuuden tietoteoreettinen samanarvoisuus muodostaa "renessanssiepisteemin" (emt., 143).

Foucault'n mukaan tietyssä kulttuurissa, tietyllä aikakaudella on ainoastaan yksi oma episteemi, joka määrittää "kaiken tiedon mahdollisuusehdot", eli ohjaa tieteellisen ajattelun mahdollisuuksia ja rajoja (Foucault 2010, 166). "Kun puhun episteemistä, tarkoitan kaikkia niitä suhteita, jotka olivat olemassa tieteen eri sektoreiden välillä tietyllä aikakaudella" (Foucault 1996, 96), Foucault tähdentää haastattelussa vuonna 1972. Hieman myöhemmin Foucault (1980) vielä määrittelee episteemin käsitteen haastattelussa uudelleen suhteessa *apparaatin* käsitteeseensä: siinä missä apparaatit ovat luonteeltaan strategisia voimasuhteiden manipuloinnin välineitä, episteemi on nimenomaan *diskursiivinen* työkalu, jonka avulla voidaan määrittää se, mikä on tai ei ole "tieteellistä" tietyn "tieteellisyyden kentän" sisällä (1980, 197).

Formalistien ja marxistien väittelyä tarkasteltaessa toimitaan eittämättä tutkimusalueella, joka on jonkinlainen sekoitus Foucault'n tiedon "positiivista" ja "negatiivista" tiedostamatonta. Sekä formalistien että marxistien käsitys "järjestyksestä, merkeistä ja kielestä" (vrt. Gutting) eroaa edellisten aikakausien vastaavista, ja tuottaa tekijöilleen ja kokijoilleen hyvin erilaisen maailmankokemuksen ja määritelmän tieteestä ja tiedon luonteesta, ja onkin korostettava sitä, miten tutkielman kohdeteksteissä nimenomaan neuvotellaan tieteen määritelmää ja rajoja.

Lisäksi Foucault'n episteemin käsitteen kuvausvoima on neuvostoliittolaisen tiedekäsityksen kohdalla varsin ilmeinen, ja mielestäni voitaisiin aivan hyvin puhua tieteen "neuvostoepisteemistä" sitä määrittäneiden omaleimaisten piirteiden, kuten dogmaattisuuden, teleologisuuden ja dialektisuuden takia, vaikka Foucault tutkiikin teoksessaan *Sanat ja asiat* huomattavasti laajempia

tietoteoreettisia kokonaisuuksia ja aikakausia. Lisäksi tämä episteemi vielä manifestoituu teoriasta käytäntöön, eli sosiologisesta kritiikistä socialistiseksi realismiksi 1930-luvulla. Käsittelen näitä kysymyksiä lisää luvussa 4.3. Lunatšarskin yhteydessä.

Pohdittavaksi jää kuitenkin, miten eri ajattelurakenteiden törmäyksen käsittää: ottaako käsittelyn alle yksi episteemi (modernisoituva Venäjä), yhden episteemin murtuma (Venäjän muutos Neuvostoliitoksi), kahden episteemin yhteentörmäys (formalismin ja neuvostomarxismi). Tärkeintä on alleviivata, että kysymys on *epistemologisesta* tieteen rajoja ja hyväksyttävyyttä koettelevasta kriisistä.

Katerina Clark käsittelee Trotskin kuvaamaa formalismin ja futurismin suhteen "paradoksaalisuutta" (ks. RFK, 138) teoksessaan *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution* (1995). Clarkin selityksessä avantgardistit toimivat eräänlaisen kiliastisen huuman<sup>58</sup> innoittamina, jonka pauloissa he olivat muita taiteilijoita selvästi valmiimpia heittäytymään vallankumouksen kelkkaan: perimmiltään *mikä tahansa* status quota järkyttänyt vallankumous olisi kelvannut heille tekosyyksi. Avantgardistit näkivät Clarkin mukaan poliittisen tai sosiaalisen vallankumouksen "uuden näkemyksen" ennakkoehtona; sitä tarvittiin shokeeraamaan kansa "'näkemään', ja täten 'olemaan' uudelleen". (Clark 1995, 30.)

Vallankumouksen huumaa ei voi vähätellä: Jopa nuori Boris Eichenbaum oli vuonna 1917 täynnä nuorekasta intoa ja haaveita "uuden kulttuurin luomisesta ja massojen kulttuurisen tason nostamisesta" (Any 1994, 32), ja esimerkiksi Šklovski kirjoitti ensin vuonna 1923, että "Vallankumous muutti minut; en voi elää ilman sitä"<sup>59</sup>, ja uudelleen 1970-luvulla, että "vallankumouksen aallon kohottamina, sitä kunnolla ymmärtämättä me uppouduimme siihen, ja rakastimme sitä kuten nuoret ihmiset voivat rakastaa"<sup>60</sup>. Bengt Jangfeldt (2008) kirjoittaa aikakauden huumasta ja hurmasta hyvin kauniisti:

---

<sup>58</sup> Clark käyttää ilmiöstä hieman kankeaa termiä *perceptual millenarianism*, havaintomillennialismi (Clark 1995, 30).

<sup>59</sup> "Declaration to the All-Russian Central Executive Committee". Teoksessa Šklovski [Shklovsky], Viktor 1971: *ZOO, or, Letters Not About Love* (Richard Sheldon, käänt.). Ithaca: Cornell University Press, 103.

<sup>60</sup> Šklovski [Shklovsky], Viktor 2011: *Bowstring: On the Dissimilarity of the Similar* (Shushan Avagyan, käänt.), Champaign: Dalkey Archive Press, 12.

[Roman] Jakobson kuului sukupolveen, jolla oli radikaali ohjelma, mutta ei välttämättä puoluepoliittista kantaa. Venäläisen radikalismien tunnusmerkkinä oli jyrkkä porvaristonvastaisuus ja lopunajan mentaliteetti: – maailma olisi muutettava yhdellä iskulla, ei hitaalla ja kärsivällisellä työllä. Nimenomaan tästä syystä marxismin messiaaninen muunnelma – kommunismi – löysi hedelmällisimmän maaperänsä Venäjältä (Jangfeldt 2008, 225.)

Juuri Šklovski tuntuu henkilönä vahvimmin assosioituvan Trotskilla sekä futurismiin että formalismiin. Eikä hän väärässä ole – futurismin keskushenkilöistä esimerkiksi Osip Brik oli niin laaja-alainen toimija, ettei hän koskaan täysin assosioitunut pelkästään formalisteihin, ja kuten todettua, Šklovski oli mukana alusta loppuun saakka. On toki todettava, että Roman Jakobsonkin kirjoitti vuosina 1914–1919 äännerunoja ja runokritiikkejä Aliagrov-pseudonyymillä<sup>61</sup>.

#### 4.1.5 Formalismi ja redusointi

Seuraavassa keskityn Franciksen (2017) hyvin kuvaavaan analyysiin Trotskin ja Šklovskin väittelyn varsinaisesta "tieteellisestä", kantilaisittain "tietoperäisestä" sisällöstä kahden muun ("eettinen" ja "esteettinen") kustannuksella. Francis pyrkii kriittisessä artikkelissaan "The Trotsky-Shklovsky Debate: Formalism Versus Marxism" osoittamaan, että Trotskin argumentaatiossa on tosiasiallisesti huomautettavaa, ja että jälkimaailman käsitys artikkelin meriiteistä ja sen antamasta formalismin kuvasta on virheellinen.

Hänen analyysinsa ydin perustuu siihen, miten hän tulkitsee Trotskin ymmärtävän formalistien käyttämän "redusoimisen" (*reduction*) käsitteen virheellisesti. Franciksen mukaan formalistit "pyrkivät soveltamaan tätä [reduktion] metodia ymmärtääkseen paremmin sitä, mitä he kutsuivat 'kirjallisuudellisuudeksi'" (2017, 16–17). Francis itse asiassa myöntää, että "Trotskin kuvaukset tietyistä formalistisen runouden tutkimuksen puolista [...] eivät olleet virheellisiä", mutta että formalistit yrittivät "redusoimalla" nimenomaan "ehdottaa tieteellistä kuvausta niistä olennaisista ominaisuuksista, jotka erottavat runouden (ei-taiteellisesta) proosasta" (emt.). Raatikaisen (1997) määritelmän mukaan *reduktionismi* on

---

<sup>61</sup> Jakobsonin nuoruudensynneistä lyhyt artikkeli Jakobson, Roman 1985: "From Alyagrov's Letters". Teoksessa *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich* (Robert Louis Jackson & Stephen Rudy, toim.). New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1–5.

Oppi, jonka mukaan jokin teoria tai käsiteellinen viitekehys voidaan palauttaa eli redusoida (esim. kääntämällä, määrittelemällä tai osoittamalla yhtäpitäväksi) johonkin toiseen, perustavana pidettyyn teoriaan tai viitekehykseen; perinteinen esimerkki reduktionismista on fenomenalismi (Raatikainen 1997, 452.)

Franciksen mukaan Trotski tekee "yleisen virheen, joka perustuu termin [reduktio] väärinymmärtämiseen", ja että hän näin väittää formalistien esittävän, että "kompleksi ilmiö kokonaisuudessaan yksinkertaisesti koostuu yhdestä tai pienestä määrästä sen osatekijöitä". Hänen mukaansa on ilmiselvää, ettei tämä ollut Šklovskin ja hänen kollegoidensa idea, "jos luki heidän työasiakirjojaan avoimin mielin". (Francis 2017, 17.) Trotskin artikkelin väittäminen, johon Francis perustaa väitteensä, on nähdäkseni seuraava:

Julistettuaan muodon olevan runouden olemus, tämä koulukunta *redusoi*<sup>62</sup> tehtävänsä analyysiin (pääpiirteittäin kuvaannolliseen ja puolitilastolliseen) runojen etymologiasta ja syntaksista, toisteisten vokaalien ja konsonanttien, tavujen ja epiteettien laskentaan (*RFK*, 139.)

Itse asiassa, kuten seuraavassa osoitan, Trotskin ymmärrys "redusoinnista" on pikemminkin retorinen "reductio ad absurdum". On ilmeisen "reduktiivista" paneutua tieteellisesti tekstipiirteeseen, joka selittyy liioittelevalla, vähätteleväällä ja olkinukkehakuksella tyylillä. Kuvauksen on totta kai tarkoitus antaa yksinkertainen, karkea, ja lapsellinen kuva formalistien toiminnasta. Lisäksi sen on tarkoitus kantaa Trotskin pääargumenttia: "[...] formalistien rakennelmilla on samantyylinen viallinen metodologia, jollainen jokaisella muullakin idealismilla on" (*RFK*, 152). Toisin sanoen, ymmärrettiin formalistinen "reduktio" miten tahansa, se ei voi viedä tehtävänsä mihinkään äärimmäisyyteen – seikka, jonka formalistit tulisivat itsekin pian ymmärtämään.

Trotskin keskittymisellä formalistien idealistiseen, "vialliseen metodologiaan", on kauaskantoisia seuraamuksia, ja kuten luvussa 5 tarkasteltujen Bahtinin ja Medvedevin tekstien argumentit osoittavat, hän osui "reduktiollaan" hyvinkin elimelliseen heikkouteen, jonka käsittelemistä muiden kriitikoiden oli helppo myöhemmin jatkaa.

---

<sup>62</sup> Kursiivi allekirjoittaneen.

#### 4.1.6 Formalismin poliittisuus

Franciksen artikkeli kuvastaa tutkimusalueen ongelmia myös toisella tavalla. Paitsi, että siinä luetaan Trotskin artikkelia paikoitellen puhtaana kirjallisuusteoreettisena, analyttisenä tekstinä eikä retoriikkana, se sortuu samaan myös Šklovskin tekstin kohdalla, vaikka senkin synty liittyy yhtä lailla elimellisesti politiikkaan ja poliittiseen retoriikkaan. Voidaan jälleen palata Foucault'n *epistemologiaan*: keskustelua ymmärtääkseen teksteistä on löydettävä alue kulttuurin peruskäsitysten ja niistä kirjoitettujen teoreettisten tekstien välistä, alue, joka on "epämääräisempi, hämärämpi ja epäilemättä vaikeammin analysoitavissa" (Foucault 2010, 17).

Tällainen on hyvin oireellista niille lukutavoille, joita jälkimaailma on soveltanut formalistisiin teksteihin: siinä missä "marxilaiset" tekstit ovat nykylukijalle ilmeisen poliittisia, "formalistisiksi" kutsutuissa teksteissä on vaikeampi nähdä samoja piirteitä. Jo ennako-odotuksemme ohjaavat tulkintaamme. Kuitenkin, kuten seuraavassa luvussa 4.2 paljastuu, myös Boris Eichenbaumin esitys on yhtä lailla retorinen, pilkallinen ja vähättelevä. Formalistit sitä paitsi tiedostivat hyvin tekstiensä poliittisuuden – Eichenbaum itse toteaa kristallinkirkkaasti ja selkeästi artikkelissaan "Formalismin teoria", että formalistien teesit "eivät olleet vain tieteellisiä argumentteja, vaan myös propagandaan ja itsepuolustukseen tähtääviä paradoksein terävöityjä iskulauseita", ja että "[t]ämän seikan unohtaminen [...] merkitsee historiallisen perspektiivin unohtamista" (Eichenbaum 2001, 76).

Eriyisen hälyttävän esimerkin Franciksen (2017) artikkelin puolueellisesta tulokulmasta, jossa formalistien poliittinen ja retorinen orientaatio sivuutetaan, tekee valittu analyysin kohde eli Viktor Šklovski: Jo vuonna 1975 Šklovskin hovikäöntäjä Richard Sheldon esitteli artikkelillaan "Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender" (1975) 1900-luvun alkupuolen neuvostoliittolaisten tutkimustekstien "rivien välistä" lukemisen kouluesimerkin. Artikkelissaan Sheldon osoittaa, miten juuri Šklovskin "tunnustuksia" ja "myönnytyksiä" voidaan tulkita moniselitteisesti, ja mikäli julkaisukontekstia tai tekstin intentioita tarkastellaan riittävän tarkasti, jopa itsensä kumoavasti (ks. Sheldon 1975).

Sheldon kävi Šklovskin lukemisesta slavistilehti *Slavic Review*'n sivuilla näkyvästi kiistaa Victor Erlichin kanssa vuosina 1976–1977, eikä kiistaa ole vielä tänäkään päivänä täysin ratkaistu; esimerkiksi Jyrki Siukosen teos *Belomor / Šklovski* (2014) tuo ansiokkaasti ilmi uusia näkökulmia Šklovskin osallisuudesta stalinismiin. Mielenkiintoisesti Šklovski ja Eichenbaum ottivat itse osaa



samanlaiseen "lukemiseen": Molemmat nimittäin julkaisivat artikkelin Leninin kielenkäytöstä. Eichenbaum kirjoittaa omassa artikkelissaan esimerkiksi, että "Lenin näyttää olevan täysin välinpitämätön kieltä kohtaan" (Eichenbaum 2018, 156), ja esimerkiksi Anyn mukaan Eichenbaum "ottaa Leninin puheiden sisällön täydestä" (Any 1994, 66). Šklovski puolestaan kirjoittaa, että "Leninillä oli outo suhde sanoihin, ironinen inho 'sanojen voimaa' kohtaan, jonka hän ymmärsi varsin hyvin" (Šklovski 2018, 152).

Kuten Timo Suni (2001) tarkkaavaisesti toteaa, formalistien poliittiset seikkailut lisäsivät heidän ideologista arveluttavuuttaan (2001, 19). Kysymys oli suomalaisille tuttuun tapaan jopa "valkoisuudesta" ja "punaisuudesta": Esimerkiksi Šklovskin poliittinen historia on äärimmäisen monimutkainen, ja hän onnistuu vastustamaan bolševikkien merkkihenkilöitä useissa vaiheissa. Hän oli esimerkiksi perustamassa Maksim Gorkin vastaista taideunionia (SDI, Soyuz Deyatelei Iskusstv), johon kuului sellaisia merkkihenkilöitä kuten Zdanevich, Sologub, Brik, ja Majakovski (Sheldon 1975, 86–87). Taiteilijaunioni lähetti valtuuskunnan tapaamaan ministeri-, työläis-, ja sotilasneuvostoja, jotka onnistuttiin puhumaan Gorkia vastaan. Šklovski henkilökohtaisesti piti monta kuukautta Gorkia vastustavia puheita (Sheldon 1975, 87).

Palatessaan rintamalta takaisin Venäjälle vuonna 1918 Šklovski osallistuu bolševisminvastaiseen salaliittoon, jonka paljastuttua hän pakenee maasta Ukraina. Gorki, jota vastaan Šklovski aiemmin propagoi, hankkii hänelle kuitenkin armahduksen, jonka saatuaan hän palaa vuonna 1919 takaisin Petrogradiin (Sheldon 1975, 87; Suni 2001, 12). Lokakuun vallankumouksen jälkeen Lunatšarski houkuttelee taideunionin vasemman laidan, kuten Majakovskin, eroamaan taiteilijaunionista ja liittymään taideasioiden neuvoston, Narkomproksen johtokuntaan (ks. Sheldon 1975, 87; Fitzpatrick 2002, 119–121). Joulukuussa 1918 Lunatšarskin johtama Narkompros alkaa julkaista viikoittaista *Iskusstvo Kommuny* -lehteä (ks. luku 3), josta tulee vasemmistofuturistien linnoitus; futuristit päätyvät valta-asemiin bolševikkihallituksessa, ja taideunioni hajoaa (Sheldon 1975, 87–88).

Tämä on se tilanne, jossa Šklovski kirjoittaa tekstinsä. Kuten Sheldon toteaa, tekstiä ei ole osoitettu suoraan bolševikeille, vaan futuristeille kuten Majakovski, Brik ja Punin (Sheldon 1975, 88); Trotskin kirjoittaessaan vastineensa 1923, Šklovski on uudelleen maanpaossa sotkeuduttuaan Sosialistiseen vallankumouspuolueeseen. Berliiniin, josta käsin hän kirjoittaa ensimmäiset muistelmateoksensa, Šklovski karkaa Suomen kautta. Kaupunki, jonka varustuksen yllä taiteen lippu ei ole koskaan

heijastanut väriä, on tietenkin silloisen Neuvostoliiton taiteen, kulttuurin ja politiikan mekka Petrograd, OPOJAZin kotikaupunki<sup>63</sup>.

Se, että valistuneet akateemiset lukijat – kuten Francis – voivat ohittaa olankohautuksella Šklovskin toteamuksen poliittisen ja retorisen ulottuvuuden on itsessään täysin paljastavaa: yksi tärkeimmistä syistä sille, miksi formalismia nykyään pidetään "struktuurialueen esi-isänä" on formalistien itsensä viljelemä retoriikka, joka ylipäättään mahdollistaa teksteihin palaamisen puhtaasti tieteellisin odotuksin. Juuri tässä on nähtävissä formalistien yksi tärkeimmistä aseista, retorista keinoista: pyrkimys näyttää ja kuulostaa "kovalta" tieteeltä, erilliseltä tutkimusalueelta. Kuten Trotski ironisesti toteaa, he ovat viimeinkin nostaneet "taiteen teorian, ja osin taiteen itsessään, alkemian tasolta kemian asemaan" (RFK, 138).

Humanististen akateemisten tutkimusalojen professionalistumiskehitystä vähääkään tarkkaillut varmasti ymmärtää, mistä futuristien "redusoinnissa", "tieteellistämässä" ja "eriyttämisessä" oli kysymys. Esimerkiksi Glancin mukaan formalismi voidaankin yleisesti nähdä erityisesti "radikaalina yrityksenä vakiinnuttaa kirjallisuuden tutkimus itsenäisenä tieteenalana" (Glanc 2015, 1). Tieteellisen tutkimuksen alueen eriyttämisen pyrkimys on vallan tavoittelua, yhteisön sisäiseen resurssikamppailuun liittyvä legitimaatioprosessi. Sillä, mieltääkö formalistit nuoriksi radikaaleiksi opiskelijoiksi vai legitimeiksi akateemiseksi tutkijoiksi on lopulta varsin vähän merkitystä: merkitystä oli heidän puhetavoillaan ja pyrkimyksillään, joilla oli kauaskantoisia seurauksia koko kirjallisuustieteen suunnalle ja akateemiselle asemalle.

Lisäksi voidaan huomauttaa vielä, kuten Todd (1985) artikkelissaan esittää, että formalistit olivat erityisen kiinnostuneita myös varsinaisesta *kirjallisuusinstituutiosta*, ja että se oli ensimmäinen yhteiskunnallinen linssi, jonka läpi he alkoivat tarkastella kirjallisuutta kontekstissaan (ks. 1985, 17–18). Formalismi on, ehkä jopa enemmän kuin mitään muuta, nykyaikaisen kirjallisuustieteellisen tutkimuksen institutionalisaatio- ja professionalisaatiokehityksen alkupiste, origo, jonka tarkoituksena oli futuristien lailla heittää vanhat koulutuspoliittiset kilpakumppanit yli laidan. Vielä vanhanakin Šklovskin kuvaa formalistien asennetta seuraavasti: "Se [formalismin] teki ensimmäisen,

---

<sup>63</sup> Ks. myös tutkielman s. 26.

väkivaltaisen iskun. Iskun, joka piti tehdä, kaikkine äärimmäisyyksineen. Taidetta, kuten kelloa, joka herkeää tikittämästä, täytyy heristää. Me tarjosimme tuon tärskyn"<sup>64</sup>.

#### 4.1.7 Trotskin kritiikit Šklovskista

Lopuksi lienee vielä kohdallista käsitellä Trotskin vastauksia Šklovskin viiteen teesiin, kun ne kerran lienevät edelleen tunnetuin osa marxismin ja formalismin välisen dialogin muotoa. Tiivistin Šklovskin viisi hieman muodoltaan toisteista väitettä aikaisemmin seuraavasti (ks. *KJF*, 326, tutkielman s. 50).

Taiteen sisältö (aiheet, teemat) on

1. *tilallis-ajallisesti (spatiotemporaalisesti)* vapaata, koska se voi liikkua kulttuurien välillä ja ajassa (väitteet 1, 3 ja 5).
2. *kulttuurisesti* vapaata, koska yhden kulttuurin tekstit voivat liikkua toisiin (väite 2),
3. *hybridistä*, koska tekstejä voidaan kääntää ja välittää kulttuurista toiseen (väite 4).

Šklovskin teesejä analysoidessaan tekee mieli keskittyä Trotskin heittelemiin pieniin piikkeihin ja välikommentteihin; hän moittii Šklovskia jatkuvasta toistosta, vaikka toisaalta teksti on paradoksaalisesti Trotskin mielestä naurettavan lyhyt. "Ei käy hellittämän", hän toteaa vapaasti käännettynä (*RFK*, 148), kun Šklovski käy lyhyessä artikkelissaan mukamas kovin pitkäpiimäiseksi, ja heittää perään vielä, että "mitä tulee muodolliseen logiikkaan, kaikki ei ole formalistimme kohdalla kunnossa" (emt., 149).

Trotsky kokee, että Šklovskin väitelauseet 3 ja 5 ovat kohdan 1 toistoa (emt., 148–149). Tämä pitää nähdäkseni paikkansa. Šklovskin ensimmäinen väite taiteen näennäisestä *tilallis-ajallisesta irrallisuudesta* selittyy Trotskin mukaan inhimillisen mielen rajallisuudella ja luovuuden energiaekonomisuudella; taiteilijat yksinkertaisesti keksivät samoja asioita eri paikoissa (emt., 146–147). Toiseen väitteeseen *kulttuurisesta vapaudesta* hän yksinkertaisesti toteaa, että vaikka olosuhteet ilmaisevat itseään taiteessa, se ei tarkoita, että tällä ilmaisulla olisi tarkka luonne. Tämä ei kuitenkaan käänteisesti tarkoita, etteivätkö tekstit silti heijastelisi ympäristöään jotenkin (emt., 147).

---

<sup>64</sup> Vitale, Serena 2012: *Shklovsky: Witness to an Era* (Jamie Richards, käänt.). Champaign: Dalkey Archive Press.

Kolmanteen väitteeseen luokkatekijöiden ilmaantuvuudesta Trotski toteaa yksiselitteisesti (*erittäin* vasemmistolaiseen tapaan), ettei samankaltaisuus osoita marxilaisuuden näkökulmasta ristiriitaa: vuokraisännät, kapitalistit, papit ja kenraalit ovat kaikki *riistäjiä* (emt., 148). Neljänteen väitteeseen *hybridisoitumisesta* hän vastaa toteamalla, että ihmiselämän olosuhteiden samankaltaisuus väistämättä johtaa samankaltaiseen kansanperinteeseen. Sillä ei ole merkitystä, syntyvätkö yhtäläisyydet homogeenisissa tajunnoissa vai siirtyivätkö ne paikasta toiseen – vai molempia (emt.).

Viidenteen väitteeseen Trotski toteaa, että teemat vaeltavat pikemminkin kansalta kansalle, luokalta luokalle, ja jopa tekijältä tekijälle. Tämä tarkoittaa vain, että ihmisen mielikuvitus on ekonominen hyödyntäessään vanhaa materiaalia. Uusi luokka ei ala luoda kaikkea kulttuuria alusta, vaan päätyessään vanhan omistajaksi se pikemminkin "ryhmittelee sen, korjailee sitä, järjestää sen uudelleen ja kehittää sitä". Jos "toisen käden" kulttuuria ei olisi, historiallisissa prosesseissa ei tapahtuisi edistystä lainkaan (emt., 149).

Tärkeimpänä tiivistelmänä argumenteistaan Trotski toteaa, että "Miten fantastista taide onkaan, sillä ei voi olla käytettävänään mitään muuta materiaalia kuin se, mikä sille on annettu" (emt., 148). Keskeinen syy sille, miksi Trotskin vasta-argumentit ovat jääneet elämään löytyykin niiden täsmällisyydestä, arkisuudesta ja yksinkertaisten esimerkkien käytöstä; hän tiedostaa jokaisessa käänteessä kirjoittavansa laajalle yleisölle eikä pelkästään kirjallisuustieteilijöille.

## 4.2 Eichenbaum-Trotsky

Viktor Šklovskin ohella OPOJAZin kenties keskeisimmän jäsenen, Petrogradin (vuodesta 1924 eteenpäin Leningradin) yliopiston professori Boris Mihailovitš Eichenbaumin (1886–1959) merkittävin rooli keskustelussa keskittyy näinä vuosina kahden vuonna 1924 julkaistun lehtiartikkelin ympärille<sup>65</sup>. Nämä ovat kirjallisuuskatsaus "V ozhidanii literatury" ("Kirjallisuutta odottamassa", 1924), sekä tutkielmassa seuraavassa eritelty "Vokrug voprosa o 'formalistakh'. (Obzor i otvet)" (FK = "'Formalistien' kysymyksestä: Katsaus ja vastaus", 1924/1979). Molemmat artikkelit herättivät kirjallisuuspireissä erityishuomiota.

Vuonna 1918 OPOJAZiin erityisesti Osip Brikin vaikutuksesta liittynyt Eichenbaum oli vuonna 1924 vielä näennäisesti hyvässä tieteellisessä nosteessa, mutta kuten Eichenbaumista monografian *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist* (1994) kirjoittanut Carol Any osoittaa Eichenbaumin kirjeenvaihdon perusteella, tämän artikkeleissaan puhkuma into näyttää olleen kiistämättä myös tapa peittää tuskastumista yliopiston sisäisiin ongelmiin ja omaan tutkimusumpikujaan.

### 4.2.1 Eichenbaumin kriisi

Anyn mukaan Eichenbaum tiedosti olleensa vuonna 1924 "intellektuaalisessa kriisissä" josta ei ollut selkeää ulospääsyä, koska ei halunnut myöntää (julkisesti tai itselleen) olevansa väärässä, eikä toisaalta uskonut muiden olevan oikeassa (Any 1994, 81). Näin Eichenbaum löytää itsensä umpikujasta, aidosti huolissaan ja ärsyyntyneenä yliopistonsa tieteellisestä suunnasta. Tilanne on siis kaiken kaikkiaan varsin samanlainen kuin Šklovskilla Komfutinin kanssa vuonna 1919.

"'Formalistien' kysymyksestä: Katsaus ja vastaus" ilmestyi *Petšatj i revoljutsija (Lehdistö ja vallankumous)* -lehden erikoisnumerossa 1924:5. Tämä Tzvetan Todorovin "syntetisoivaksi" (1973, 6) kutsuma artikkeli täydentääkin erinomaisesti niitä aukkoja, joita muut tutkielmassa käsitellyt tekstit saattavat keskusteluun jättää; siinä esitetään paljon sellaisia väitteitä kirjallisuuden erillisyydestä, kirjallisuudentutkimuksen alueen määrittelystä ja ylipäättään muodon ja sisällön

---

<sup>65</sup> Jälleen lienee syytä huomauttaa, että Eichenbaumin merkittävimmät tekstit ovat todennäköisesti varhainen "Miten Gogolin Päälystakki on tehty" (1918/2001) ja myöhempi, retrospektiivinen "Formalismen teoria" (1926/2001), mutta ne eivät synnyttäneet samanlaista keskustelua. Ks. Pesonen & Suni 2001, 109–131 ja 60–97.

suhteesta, joita tutkielman muissa kohdeteksteissä ei samassa mittakaavassa käsitellä. Toisaalta teksti kuitenkin toistaa tunnollisesti myös keskustelun yleisiä muoto- ja tyylipiirteitä – ja heikkouksia.

Sen julkaisulla on, jos mahdollista, vieläkin jännittävämpi tausta kuin Šklovskin mielipidekirjoituksella, joka sekkin julkaistiin dialogin muodossa *Iskusstvo Kommunysa*. Odottaessaan sen julkaisua Gorkin ja Zamjatinin juuri perustama *Russkii sovremennik* -lehti (*Venäläinen aikalainen*) pyysi häneltä lehden ensimmäiseen numeroon kirja-arvostelun uudesta marxilaisesta kirjallisuustieteestä (Any 1994, 89). Tässä ensin julkaistussa, jo jonkin verran negatiivista huomiota herättäneessä kirjallisuuskatselmuksessaan "V ozhidanii literatury" ("Kirjallisuutta odottamassa", 1924) Eichenbaum antaa hyvinkin korkean tunnustuksen muun muassa Trotskille siitä, ettei tämä ollut "vulgaarimarxisti" (ks. Any 1994, 88).

*Petšatj i revoljutsija* puolestaan lupasi julkaista Eichenbaumin artikkelin sillä varjolla, että se nimenomaisesti sisältäisi vastineen Trotskin aiemmin teoksessaan esittämään formalismin kritiikkiin (Any 1994, 87; ks. tutkielman edellinen luku 4.1). Eichenbaum oli jo vuonna 1922 ehtinyt sohaista marxilaista muurahaispesää artikkelillaan "5 = 100", jossa hän väitti venäläisen tutkimuksen olleen "myrkyttynyt monismista" (emt., 45). Jos edellinen arvosteluartikkeli löi reilusti lisää vettä kiukaalle, nyt Trotskin tullessa mukaan saunomaan lämpötila vain nousi nousemistaan. Lehti näytti tosiallisesti toivovan Trotskilta uutta vastinetta, ja tilasi myös viisi marxilaista tutkijaa<sup>66</sup> kukin kirjoittamaan erilliset vastineet Eichenbaumin esittämiin väitteisiin.

Näin artikkeli on julkaisukontekstissaan varsin tragikoominen luettava yksi vastaan viisi -asetelmansa takia<sup>67</sup>; aivan kuten Šklovski, joka oli sentään saanut väitellä Puninin kanssa yksi vastaan yksi, kerran 1920-luvulla totesi toisen sukupolven formalisti Lidija Ginzburgin (1902–1990) mukaan eräässä disputissa marxilaisten kanssa, että "Teillä on armeija ja laivasto, meillä on neljä henkeä. Mistä te olette niin huolestuneita?"<sup>68</sup>. Ainoastaan Eichenbaumin tekstin asema lehdessä lukujärjestyksessä ensimmäisenä pehmittää hieman asetelmaa. Anyn mukaan professori oli

---

<sup>66</sup> Sakulin, Bobrov, Kogan, Poljanski sekä em. Lunatšarski, jonka vastausta käsitellään seuraavassa alaluvussa 4.3.

<sup>67</sup> Loput lehden teksteistä on julkaistu englanniksi teoksessa Pike (toim.) 1979. Olen rajannut ne tutkielman ulkopuolelle.

<sup>68</sup> Ginzburg, Lidija 1991: *Pretvorenje opyta*. Riika: Avots, 146.

kuitenkin tyytyväinen itseensä ja artikkeliin. Siitä tuli tiukkasanaisempi, kuin mitä hän oli tarkoittanut, mutta toisaalta Eichenbaum oli myös tyytyväinen siihen, että oli kohdellut vanhaa hyvää ystäväänsä ja kollegaansa Žirmunskia miellyttävämmiin kuin muita kriitikoita. (Any 1994, 88.)

#### 4.2.2 Olipa kerran... formalismi

Kirjallisuuskatsauksen lajimuotoa hyvin näennäisesti toteuttavassa "Formalistien' kysymyksestä: Katsaus ja vastaus" -artikkelissaan Eichenbaum toimii formalistien esipuhujana vastaamalla (käytännössä lyttäämällä ja sivuuttamalla) erilaisiin kirjoitushetkeen mennessä esitettyihin formalismin kritiikkeihin. Hän toteutti samanlaista edustusroolia myöhemminkin, esimerkiksi julkaisemalla vuonna 1926 ensin ukrainan kielellä kokoavan artikkelin "Formalismin teoria"<sup>69</sup>. Käytännössä kyseenomainen teksti on kuitenkin ennen kaikkea *kertomus* formalismista (kuten Lunatšarskilla seuraavassa luvussa 4.3), ja hän lupaakin auttaa kriitikoita ymmärtämään "[...] kaikkea tätä sekavaa 'historiaa'" (FK, 50).

Onkin vaikea olla lukematta Eichenbaumin "historioita"-sanan [истории<sup>70</sup>] käyttöä nimenomaan merkityksessä "tarinoita", ei historiaa *menneenä*; käyttämällä sanaa Eichenbaum tekee vahingossa nähtäväksi koko narratologian *fabula/sjužet* (Šklovski/Tomaševski) tai *histoire/discours* (Todorov) -keskustelun; *mitä/miten* kuvataan (Chatman). Toisin sanoen, artikkeli on mitä suurimmassa määrin "sjužet" siitä, mitä formalismista on "fabuloitu", minkälaista tarinaa siitä on kerrottu. Sivulauseeksi tarkoitettu heitto paljastaa myös formalismin paradoksaalisen luonteen: Eichenbaum yrittää kääntää historian ympärillään vääjäämättömästi etenevää suuntaa *kirjoittamalla*, mikä näyttäisi olevan kiistämätön todistus kirjallisuuden ja yhteiskunnan suhteesta. Toki esimerkiksi Roman Jakobson ja Boris Tomaševski alkoivat integroida kontekstia tutkimuksiinsa vain hiukan myöhemmin.

Eichenbaum rakentaa siis yleistä vastakertomusta formalismista ja formalisteista. Yksi tämän kertomuksen keskeisimmistä ongelmista on kuitenkin, ettei hänellä ole vielä (toisin kuin vuonna 1926) tällaiselle tarinalle vielä perustuksia tai piirroksia edessään, joten hän päätyy rakentamaan

---

<sup>69</sup> Pesonen & Suni 2001, 60–97.

<sup>70</sup> *Petšatj i revoljutsija* 1924:5, 2.

pikemminkin olkinuken: ensin formalisteihin kohdistettiin vain "filistealaista pilantekoa" (FK, 49); kuka tahansa saattoi pitää "[...] itseään oikeutettuna ja pätevänä pitämään hieman hauskaa" formalistien kustannuksella (emt., 49–50). Mutta samalla formalistit hiljaa omalla tahollaan "tuottivat sarjan töitä, jotka piti ottaa vakavasti" (emt., 50). Tästä seurauksena oli paitsi koulukunnittuminen, "stratifikaatio", myös "eklektikoiden" ja "for-socien" eli "formalisti-sosiologien" ilmaantuminen (emt.).

Formalismista oli tullut yhtäkkiä niin suosittua, Eichenbaum väittää, että sitä alettiin yhdistellä trendikkäästi mutta epäonnistuneesti sosiologisen kritiikin osaksi. Hänen mielestään taustalla ovat myös synkemmät tarkoitusperät, ja hän syyttääkin formalismia sosiologiseen metodiin yhdistelleitä tutkijoita "hienovaraisen diplomaattisen keinon" hyödyntämisestä yrityksessään estää OPOJAZin tieteellinen voittokulku. Julistamalla itsensäkin "formalisteiksi", tai ainakin ilmoittautumalla tälle nuorelle suuntaukselle sympaattiseksi, tutkijat kääntävät koko asian ympäri niin, ettei "formaalista metodista" jää mitään jäljelle (FK, 56). Lopulta aivan "[k]aikki alkoivat puhua 'metodeista' ja 'lähestymistavoista'" (emt., 50).

Kuten tulemme huomaamaan, Eichenbaum päätyy määrittelyn sijaan pelaamaan sanapelejä, ja avaa samalla itsensä kritiikille varsin alttiiksi. Hän käyttää artikkelissaan paljon erilaisia peilauksia ja asemien inversioita. On vaikea olla korostamatta, miten "vilkuileva" ja "enteilevä" teksti on; siinä paikoitellen siintää jotain Mihail Bahtinin Dostojevskin teoksiin paikantamasta *sisäisesti poleemisesta sanasta*<sup>71</sup> (Bahtin 1991, 294–297) ja *takaporttisanasta*<sup>72</sup> (emt., 332–337), ja Eichenbaum onkin tekstissään paikoin kuin mikäkin Fedor Dostojevskin *Kirjoituksia kellarista* (1976) -teoksen kellariloukkolainen. Lisäksi teksti on ladattu täyteen purevaa sarkasmia; Eichenbaum ei liioitellut todetessaan, että artikkelista tuli purevampi, kuin mitä hän oli tarkoittanut (ks. Any 1994, 88).

Pelkästään tekstin otsikko, "Koskien kysymystä 'formalisteista'", on moni-ilmeinen, jos ei suorastaan harhaanjohtava. Eichenbaum itse asiassa humoristisesti kritisoi koko kysymyksenasettelua – ja siis

---

<sup>71</sup> "[...] tunnustuksellisten itseilmaisujen läpi kulkee jännittänyt suhde heitä koskevaan ennakoituun vieraaseen sanaan, vieraaseen reaktioon heidän itseään koskeviin sanoihin" (Bahtin 1991, 294–295).

<sup>72</sup> "Takaportti on itselle jätetty mahdollisuus muuttaa oman sanan viimeinen, lopullinen merkitys" (Bahtin 1991, 332).



koko kirjallisuuskentän vallitsevaa trendiä – todeten, että yksi formalistien tehtävistä on nimenomaan hankkiutua eroon tyhjänpäiväisistä keskusteluista "Koskien ..." sitä ja tätä (FK, 62). Huomio on neuvostotutkimuksen keskustelukulttuurin muotokielen ja tyyppillisten paratekstien suhteen paljastava, mutta toisaalta osoittaa myös Eichenbaumin puoli-ironisen ja vähättelevän suhtautumistavan.

Eichenbaumin kirjoitusta vielä näkemättä Pavel Medvedev esittää formalismille v. 1924 lopulla omassa artikkelissaan, täysin Eichenbaumin tekstin sisältöä enteillen, juuri oikeanlaisia, kohdennettuja kysymyksiä: "Mitä taide on? Mitä runous on? Mikä on taideteos taiteen ilmiönä? Kuinka tämän ilmiön tieteellinen tutkimus on mahdollista?" (FMM, 54). Sen sijaan, että Eichenbaum käsittelisi tällaisia selkeitä taide-esteettisiä tutkimuskysymyksiä tai määritelmiä, hänen otsikkonsa tuntuu lopulta viittaavan pikemminkin marxilaisten leirissä käytyyn kysymykseen siitä, mitä formalisteille ja formalismille *tulisi tehdä*.

Formalismin lopulliselle kaatumiselle on monenlaisia syitä. Yksi ja samalla suurin niistä on tietenkin valtiokoneistollinen. Lisäsyiksi monissa asiayhteyksissä on kuitenkin ehdotettu, että Šklovski oli erinäisine "luovutuksineen" myös edesauttamassa formalismin hajoamista. Harvemmin on kuitenkin kiinnitetty huomiota siihen, miten myös Eichenbaum osittain petaa formalistien "tappiota" aikaa pelatessaan ja upotessaan merkitysten suohon, jossa hän kokee itsensä pakotetuksi jatkuvaan uudelleenmäärittelyyn, harhauttamiseen, sivuuttamiseen ja ohipuhumiseen. Sen sijaan, että hän yrittäisi antaa formalismista selkeitä määritelmiä tai perusteluita, kunnollisia vastauksia ei saavuteta. Anyn mukaan Eichenbaum vieläpä artikkelissaan "sivuuttaa osan tarkkanäköisemmistä formalismin kritiikeistä, erityisesti Mustangovan, Pereverzevin ja Medvedevin" (Any 1994, 88).

Hänen artikkelinsa perusidean voi tiivistää seuraavasti: Ensinnäkään mitään "formaalia metodia" ole olemassakaan, ja jos on, ei liikkeelle ulkoapäin annettu nimi "palvele mitään tarkoitusta". Termi "kuvaa heikosti" sekä OPOJAZin että MLK:n toimintaa. Koulukunnalle "epäonnistuneesti" annettu nimi on ylipäätään "toissijainen" seikka – professori Eichenbaum puuttuu artikkelissaan asiaan vain siksi, että siitä on tullut vakavasti otettava ongelma sen johdettua "väärinkäsityksiin ja absurdeihin väittelyihin". (FK, 50.)

Lähimmäs konkreettista määritelmää formalismista hän pääsee vasta suoraan Trotskille vastatessaan: Formalistinen koulukunta "[...] tutkii kirjallisuutta tiettyjen ilmiöiden luokkana, ja rakentaa kirjallisuuden historiaa tiettyinä, konkreettisena kirjallisten muotojen ja traditioiden evoluutiona" (emt., 59). Lisäksi hän toteaa, että formalistit eivät kohdistu huomiotaan yksittäisiin teoksiin vaan pyrkivät rakentamaan "kirjallisuuden teorian ja historian rakentamista itsenäisenä tieteenä" (emt., 61).

Eichenbaumin väittelytekniikka perustuukin sellaiseen käsitteenrajaukseen, jossa vastaväittäjät ja heidän argumenttinsa rajataan alkuunsa keskustelun ulkopuolelle: Jos formalistit eivät kerran ole "formalisteja", myöskään "formaalia metodia" ei ole olemassa. Ongelma on ratkaistu. Välillä tuntuu, että Eichenbaum ei halua eikä yritä selittää, mitä formalismi on, vaan pikemminkin mitä se *ei ole*. On kuitenkin hyvä muistaa, että osittain Eichenbaumin kiertelyretoriikka selittyy neuvostoliittolaisen taidekeskustelun keskeisen perusaineksen pelolla, jonka Eichenbaum kiistämättä tiedostaa: tekstin keskiössä on leimaantumisen kysymys.

Samalla hän penää myös, että sana "metodi" saisi vanhan, keskustelua edeltäneen merkityksensä "minkä tahansa tietyn ongelman tutkimiseen käytettynä keinona" (FK, 61). Eichenbaum jatkaa, että "biografinen metodi, sosiologinen metodi, psykologinen tai esteettinen metodi" eivät ole "metodeja", vaan erilaisia tieteen näkökulmia tai jopa erillisiä tieteitä (emt., 52). Itse asiassa hän pyrkii siirtämään formalistit kokonaan ulos keskustelusta: "Täten me emme ole formalisteja emmekä muodosta 'metodia'". "Metodin" tilalle Eichenbaum ehdottaa sanaa "periaate", ja että hänen ryhmänsä periaatteena on "kirjallisuuden tutkiminen tiettyinä ilmiöiden luokkana" (emt.).

### 4.2.3 Eichenbaum ja tieteellisen eklettismin traditio

Gérard Conio (1979) mukaan Eichenbaumin artikkelin keskiössä on *eklettismin* käsite, jota Eichenbaum "[...] soveltaa suurimpaan osaan vastustajistaan (tai odotettuihin vastustajiin)" (Conio 1979, 42–43). Conio huomauttaa myös, että "[o]n totta, että tuona aikana olit aina enemmän tai vähemmän jonkun toisen eklettikko" (emt., 43). Tällä Conio viittaa samalla sekä tieteellisen keskustelun ilmeisiin rajoihin ja rajanvetoihin, myös neuvostoliittolaisen kirjallisuudentutkimuksen yleisiin puhetapoihin. Conion tarkkanäköinen, mutta lyhyessä esipuheessa pinnalliseksi jäävä huomio on lähemmin tarkasteltuna sekä etymologisesti että semanttisesti mielenkiintoinen ja keskustelualueetta kuvaava huomio. Eichenbaum todella syyttää suurta osaa kohteistaan paitsi "eklettismistä", myös marxilaista metodologiaa yleisesti "skolastismista" (FK, 60).

Tarkastelen seuraavassa näiden sanojen retorista käyttöä "etymologisin" maustein; etymologian viettelys on liian suuri tässä sivuutettavaksi, niin ilmeisiä ovat yksittäisten sanojen ja sanontojen merkitykset keskustelulle, niin merkittäviä myöhemmille käsityksillemme formalismista (ja marxismista, tekijänä ja kokijana). Formalismin paikka tieteenhistoriassa ja -kulttuurissa lepää jopa yksittäisillä sanankäänteillä ja kuvauksilla. Mutta eikö etymologia sittenkin kuulu Saussuren jälkeisellä ajalla kielentutkimuksen romukoppaan?

David Attridge (1987), joka lukee Saussuren peruskurssin tekstiä retoriikkana ja diskurssina kuten minä tutkielmassani formalisteja ja marxisteja (ks. 1987, 196), huomauttaakin, että etymologia on keino, johon varsinkin filosofia auttamatta palaa uudelleen ja uudelleen, nostaen esimerkeikseen muun muassa Platonin dialogin *Kratylos* (n. 360 eaa) sekä Nietzschen sarjassaan ylittämättömän *Zur Genealogie der Moral (Moraalin alkuperästä, 1887)*, joista jälkimmäiseen tutkielmani rakenteessa hyödyntämäni Foucault'n artikkeli "Nietzsche, genealogia, historia" (1998) mitä suurimmassa määrin perustuu, ja joka lienee "etymologista" filosofiaa parhaimmillaan (ja pahimmillaan!).

Mielenkiintoisesti Attridge kuitenkin onnistuu pelastamaan etymologian takaisin kielentutkijan käyttöön: hänen mukaansa Jean Paulhan nimittäin asettaa teoksessaan *La Preuve par l'étymologie* (1953) etymologian paikaksi "retoriikan valtankunnan", jossa sillä on "hienovarainen ja säkenöivä rooli" (Attridge 1987, 193). Attridge ei palauta analyysia aiemmin artikkelissaan mainitsemaansa Foucaultiin, mutta näkisin, että "retoriikan etymologia", jota seuraavassa tarkastelemme, on Foucaultilaista "diskursiivista" (Foucault 1980, 197) epistemologiaa käytännössä.

### 4.2.3.1 Skolastiikka

*Skolastiikka* viittaa keskiajan teologisesti motivoituneeseen tieteeseen. Mielenkiintoisesti sanaa on jo 1700-luvun alusta lähtien käytetty pejoratiivisessa merkityksessä<sup>73</sup> ilmaisemaan ajattelun pedanttisuutta, yliteoreettisuutta, viisastelua ja näköalattomuutta. Marxilaiseen kontekstiin sovellettuna sana ottaa kuitenkin ilmeisen lisämerkityksen; Eichenbaumin viittausta skolastisuuteen on vaikea olla lukematta uskontoväritteisenä piikkinä ateistisille marxilaisille heidän omasta "teologiastaan". Vaikutelma vahvistuu tarkasteltaessa syytöksen kontekstia: Eichenbaumin mukaan formalismi ei "vastusta" marxismia, vaan protestoi "yksinkertaista sosioekonomisten ongelmien siirtoa taiteen tutkimuksen alueelle", jolloin "[...] evoluutio korvautuu synnyllä, ja konkreettisen kausaalisuuden sijaan meillä on kaukaisia 'yhteyksiä'. Yleisten skeemojen siirtäminen yhdeltä tieteelliseltä alueelta toiselle johtaa aina skolastiikkaan" (FK, 60).

Kuten Eichenbaum, myös neuvostotieteen kulttuuria laajasti analysoinut Thomas Blakeley (1961) löytää neuvostoliittolaisen filosofian ja keskiaikaisen skolastismin väliltä huomattavan yhtymäkohdan (Blakeley 1961, 25), vaikka pintapuolisessa tarkastelussa ensin näyttääkin siltä, että mitkään kaksi järjestelmää eivät voisi olla kauempana toisistaan kuin teologisten oppineiden keskiaikainen ajattelu ja marxismi-leninisin "avoimesti ateistinen dogmatismi" (emt., 25–26). Mutta lähempi tarkastelu osoittaa Blakeleyn mukaan, että molemmat filosofiat ovat pääpuolisina a) deduktiivisia, b) ideologisesti orientoituneita ja c) traditionaalisia, auktoriteettiin viittaavia (emt., 26).

Siinä missä skolastikkoa inspiroi teologina varma usko yliluonnolliseen, jonka avulla hän pystyi työntämään tutkimuksensa aivan ajattelunsa ääri rajoille, neuvostofilosofia "teologina" puolestaan inspiroi usko "inhimilliseen ilmoitukseen" jonka varmuus on pikemminkin subjektiivinen. Neuvostofilosofin tutkimusta rajoittavat lisäksi hänen tutkimukselleen asetetut ilmeiset rajat ja vastaväitteiden vaara. (emt., 26.); neuvostofilosofisen ajattelun epistemologinen teoreettinen kenttä on toisin sanoen hyvin kapea, Blakeleyn mielestä jopa kapeampi kuin keskiaikaisen skolastikon vastaava.

---

<sup>73</sup> ks. esim. "scholastic, adj. ja n.", merkitys 4. *OED Online*. Oxford: Oxford University Press.

### 4.2.3.2 Eklektismi

*Eklektisismi* [saks. *Eklektizismus*] puolestaan on 1920-luvun väittelyissä hieman samanlainen pyöreä ja hahmoton haukkumasana kuin vaikkapa "sosialismi" tai "kulttuurimarxismi" Yhdysvalloissa tänä päivänä. Neuvostoliittolaisessa keskustelussa sillä voidaan 1920-luvulla nähdä olevan oma erityinen, saksalaisesta idealistisesta filosofiasta periytyvä pejoratiivinen käyttörekisterinsä. Kuten skolastiikka, myös eklektismi on nimenomaan tieteen traditiosta peräisin oleva pejoratiivi, joten olemme jälleen tieteellisen kielenkäytön epistemologiselle alueelle: yhden aikakauden oppineisuus näyttäyty toisella ajalla haukkumasanana. Tuskin on tarpeen erikseen korostaa, miten ilmeinen toisinto sanan "formalismi" etymologia (johon Eichenbaumkin artikkelissaan viittaa) – miten liikkeelle annetaan nimi ulkoa päin, ja miten se muuttuu myöhemmin yleiseksi haukkumasanaksi ja leimaksi – on sitä edeltäneistä tieteellisistä pejoratiiveista.

Platonisen filosofian tradition kuvauksesta skolastiikan käsite periytyy Marxin ja Engelsin tuotannosta muun muassa sosiologisen metodin alkuvuosien keskeisimmälle ajattelijalle Georgi Plehanoville, ja häneltä eteenpäin Leninille, Trotskille ja muille neuvostoliiton keskeisille ajattelijoille<sup>74</sup>. Neuvostoliittolaisessa kielipelissä eklektisismi, eli eri oppisuunnista vapaasti valikoiva ja yhdistelevä menetelmä tieteessä, taiteessa tai filosofiassa, on selvästi kontekstuaalinen moite: voisi sanoa, että pejoratiivisen käytön motivaattorina on kysymys *yhdistelmästä* eikä niinkään *yhdistelemisestä*.

Aikaisemmin Eichenbaum jo moittii marxilaisia tutkijoita siitä, että "for-socit" eli formalisti-sosiologit yrittivät yhdistää asioita, joita ei voi hänen mielestään yhdistää (FK, 50). Lisäksi Eichenbaum näki yhdistelyn taustalla yrityksen laimentaa formalismin tehokkuutta (emt., 56). Myös Trotskia hän syyttää "epämiellyttävästä eklektikon asemasta" (emt., 60). Trotski päätyy hänen mukaansa "olosuhteiden pakosta johonkin, joka ei muistuta mitään Marxismia" (emt.). Moitteiden taustalla on kuitenkin myös toinenkin tarkoitus: esimerkiksi Carol Any huomaa aivan oikein, että tosiasiallisesti Eichenbaum yritti artikkelissaan "työntää Trotskia lähemmäs formalistista asemaa" (Any 1994, 87).

---

<sup>74</sup> Ks. Oblomov, Oblivion 2018: "Against Eclecticism". *Intransigence* 2018:3. <https://intransigence.org/2018/11/02/against-eclecticism-marxism-materialism-and-methodology/>

Juuri tämä pejoratiivisuuden rajamailla sijaitseva, mutta perustavasti historiallinen tieteellinen käsite- ja merkitysavaruus, johon kuuluvat myös edellä käsitelty *reduktionismi* (ks. s. 66) ja seuraavassa luvussa tarkasteltu *spesifikaatio* (ks. s. 95), ovat Michel Foucault'n tarkoittamaa "tiedostamatonta" (2002, xxii), arkipäivän ja sen teorian välissä elävää piiloista epistemologista keskustelua parhaimmillaan: väittelyä tiedon rajoista ja rajaamisesta, Foucault'n sanoin keskustelua siitä, mikä on tai ei ole tieteellistä tietyn "tieteellisyyden kentän" sisällä (1980, 197).

Paljonpuhuvasti "eklektismistä" muodostui ajan kanssa neuvostomarxilaisen kirjallisuudentutkimuksen standardikritiikki yhdysvaltalaisista "formalismia" edustaneiden René Wellekin (1903–1995) ja Austin Warrenin (1899–1986) klassisesta kirjallisuuden teoriasta *Theory of Literature* (1948) (ks. Seyffert 1985, 205). Taiteenteorialle käsitetyt rajat tuntuvat tiivistyvän yksittäisten sanojen käyttöön ja merkityksiin: Mikä on taiteen tehtävä? Mitkä taiteen teoriat tai alueet voivat tehdä yhteistyötä? Mitä perusolettamuksia taiteesta ja sen luonteesta voidaan yhdistää? Juuri tässä mielessä Eichenbaumin kiistämättä tärkein, yleisesteettinen huomio on seuraava:

Kiistakysymys ei käsittele kirjallisuuden tutkimuksen metodia, vaan kirjallisuuden tieteen rakentamisen periaatteita – sen sisältöä, sen tutkimuksen perussubjektia ja niitä ongelmia, jotka antavat sille erityisenä tieteenä sen rakenteen (FK, 50.)

Samaan väiteavaruuteen liittyy myös Eichenbaumin väite siitä, että on "[v]iimeinkin tehty selväksi, että kirjallisuuden tieteen [...] täytyy olla itsenäinen ja erityinen tiede, jolla on oma konkreettisten ongelmien alue" (emt., 50–51). Samaan yhteyteen Eichenbaum tarjoaa myös yleistieteellisen kritiikin marxilaisesta kirjallisuudentutkimuksesta:

On myös tehty selväksi, että kulttuurin eri luokkien (niiden 'vastaavuuksien') historiallisen rinnakkaisuuden muuttaminen toiminnalliseksi (syy-seuraus-) yhteydeksi on pakotettu muunnos, joka ei siksi tuota mitään positiivisia tuloksia (emt., 51.)

Eichenbaumin absoluuttisuus ja itsevarmuus tuntuvat oudoilta: Kuten Lunatšarski omassa vastineessaan kysyy, "[K]enelle tämä kaikki on tullut selväksi? Milloin? Miksi?" (KFM, 82). Edellisellä, merkityksiä piriipintaan täytetyllä lauseella Eichenbaum yksinkertaisesti viittaa marxilaisten tapaan tulkita kirjallisuutta sosiologisesti/osana sosiologiaa. Eichenbaum nähdäkseni kiertelee asiaa kuin kissa kuumaa puuroa: Sen sijaan, että hän sanoisi suoraan (kuten aiemmin syytteessään marxilaisen teorian "myrkyttymisestä monismilla" vuonna 1922), että marxilaisten heijastusteorian ja perustapäilyrakenteen "syy-seuraussuhde" ovat vulgaareja, hän puhuu kierrellen ja kaarrellen

"vastaavuuksista", "yhteyksistä" ja "muunnoksista". Tekstin julkaisuyhteydellä lienee ollut merkitystä myös lauseiden valitettavaan muotoiluun.

Lisäksi Eichenbaum toteaa vielä, että mikäli yksi "tietty" kategoria (tässä marxilaisittain lähinnä talous, joka usein mielletään "perustan" kaikkein määrittävimäksi ominaisuudeksi) valitaan "muiden [kategorioiden] kantaisäksi", tällaista valintaa sanelee maailmankatsomus, eivätkä tieteen vaatimukset, jolloin tieteestä tulee "puolueellista [*tendentious*]". (FK, 51) Ja vielä Eichenbaum esittää tavanomaisen vulgaarimarxismen kritiikin hienotunteisuuden viittaaan käärien toteamalla, että näin "[t]uloksena ilmiöistä tulee liian yksinkertaisia, kaavamaisia, ja täten ne menettävät ne tietyt ominaisuudet, jotka erottavat ne muista" (emt.).

Kuten tiedämme, jo Trotski puuttuu artikkelissaan *reduointiin* (ks. s. 66). Mielenkiintoista keskustelussa on, että molemmat osapuolet syyttävät toisiaan "yksinkertaisuudesta" ja "kaavamaisuudesta" – kritiikki, jonka Bahtin esittää *molemmille* koulukunnille artikkelissaan luvussa 5.2. Kirjallisuuden ja sen tieteen eriyttäminen omaksi tutkimuskohteekseen on myös se seikka, johon marxilainen formalismin teoreettinen kritiikki tulee kaikkein eniten puuttumaan – luonnollisesti, onhan se paitsi marxilaisen tutkimuksen omin alue, myös formalismin ilmeisin heikko kohta.

#### 4.2.4 Eichenbaumin kritiikit Trotskista

Vaikka Eichenbaumin artikkeli on periaatteessa kirjallisuuskatsaus, hän sivuuttaa suurimman osan käsittelemistään artikkeleista surkeina tekeleinä uskomattoman purevin ja sarkastisin sanankääntein: Gofman on "omituksen huonosti informoitu ja nenäkäs" (FK, 54); Gornfeld pitää formalisteille "saarnan" (emt.); Piksanov on mukamas "formalismin tosiasiallinen perustaja" (emt., 57), ja jopa samaan tiedekuntaan kuulunut, vanha (joskin entinen) ystävä Žirmunskikin vain "tyypillinen eklektikko" (emt., 58).

Hänen kronologinen katsauksensa seuraa pitkälti hänen edellä esittämäänsä tarinarakennetta (ks. s. 75). Se päättyy kuitenkin *Petšatj i revoljutsijan* toimituksen erikseen pyytämään analyysiin Trotskin artikkelista, joka on kiistämättä tekstin varsinainen analyttinen ydin. Toisin kuin muut artikkelit, jotka voidaan Eichenbaumin näkökulmasta ohittaa olankohautuksella, Trotskin artikkeli on näytellyt

[...] merkittävää roolia formaalin metodin sosio-pedagogisen aseman vahvistumisen yhteydessä, siinä määrin missä Trotski, verrattuna moniin muihin ihmisiin, tunnisti, että 'tietty osa formalistien tekemästä tutkimustyöstä [oli] hyvin hyödyllistä' (FK, 58.)

Eichenbaum kuitenkin toteaa heti, että Trotskin artikkeli nostaa esiin suuren määrän "hämmäntäviä kysymyksiä", ja moittii häntä toisaalta "epäselvyydestä ja päättämättömyydestä", toisaalta "liiallisesta päättäväisyydestä ja erheellisyydestä" (emt., 58). Pääasiallisesti hän puuttuu kysymykseen siitä, miten formalismi pitäisi suhteuttaa marxismiin. Hänen mukaansa asia on yhtä aikaa "sekä vähemmän että enemmän monimutkainen", kuin miten Trotski asian esittää (emt., 59).

Yksinkertaisempi, koska formalismia ja marxilaisuutta ei voida asettaa "vastakkain": "formalismin on yksittäisen tieteenlajin järjestelmä, marxilaisuus on filosofis-historiallinen oppijärjestelmä." (emt., 59). Formalismi ei "vastusta" marxismia, Eichenbaum päättelee, vaan "protestoi yksinkertaista sosioekonomisten ongelmien siirtoa taiteen tutkimuksen alueelle. Sen [taiteen] materiaali vastustaa tätä, koska sillä on oma erityinen sosiologiansa" (emt., 60).

Lähimmäs toisiaan formalismi ja marxismi tulevat Eichenbaumin mukaan silloin, kun ne käsittelevät kysymystä *evoluutiosta* (emt.). Formalisteille "kysymys kirjallisten ilmiöiden synnystä [...] asetetaan tietoisesti sivuun, ei siksi, että se olisi yleisesti merkityksetön, vaan siksi, että se ei selvennä mitään tämän yksittäisen kategorian rajojen sisällä" (emt.). Hän tekee toisin sanoen absoluuttisen



rajanvedon *kehityksen* ja *synnyn* käsitteiden välille, jopa niin, että hän käsittää niiden olevan "eri tieteiden ongelmia" (emt.). "Alkuperän osoittaminen", Eichenbaum toteaa, "tarkoittaa ilmiöiden välisen yhteyden, mutta ei niitä selittävän syy-yhteyden tunnistamista ja tunnustamista" (emt., 59). Palaan tähän kysymykseen uudelleen Lunatšarskia käsittelevässä luvussa 4.3.

Tästä huolimatta Eichenbaum ei pyri niinkään lähentämään formalisteja kohti Trotskin asemia, vaan Trotskia kohti formalismia, mikä olisi poliittisesti edullisempaa: olihan Trotski sentään aiemmin hyväksynyt sen, että muoto on "minkä tahansa kirjallisen työn aktiivinen elementti, ja myöntyi siihen, että muoto kehittyy tiettyyn pisteeseen omien lakiensa mukaan" (Any 1994, 87). Nurinkurisesti Eichenbaum myönsi, että formalistit itse asiassa yhtyivät dialektiseen metodiin nimenomaan kirjallisuushistorian tutkimuksessa, mutta että tosiasiallisesti se oli Trotski ja hänen marxilaiset kumppaninsa, jotka toimivat epäjohdonmukaisesti, eivät formalistit: marxistit kyllä tutkivat *historiaa* dialektisesti, mutta epäonnistuivat dialektisuudessa *kirjallisuuden tutkimuksessa*, jota he vaatimalla vaatien tutkivat geneettisestä lähtökohdasta etsien kirjallisia perusteita taloudellisesta perustasta (emt.).

Loppuun Eichenbaum jatkaa vielä ironisia sanapelejään verraten formalismia vallankumoukseen siinä mielessä, että "se vapauttaa kirjallisuustieteen vanhoista, vanhentuneista perinteistä ja ajaa kaikkien peruskäsitteiden ja järjestelmien uudelleentarkastelua" (FK, 61). Sen "vallankumouksellinen luonne" ilmenee hänen mukaansa kirjallisuustieteen perusongelmien syventämisessä ja täsmentämisessä, sekä pyrkimyksessä antaa kirjallisuustieteelle tieteellinen luonne (emt., 62). Samalla hän heijastaa takaisin myös Trotskin syytöksen formalismin idealismista; jos formalistit ovat idealisteja, he ovat sitä vain siksi, että heillä on "omia ideoita" – joten tässä mielessä myös Trotski on itse idealisti (emt.)!

Vielä artikkelinsa lopussa hän pyrkii harhauttamaan lukijoitaan toteamalla, että hän halusi artikkelillaan selventää "kysymyksen todellista asemaa"; hänen mukaansa keskustelussa taistelu tieteen rakentamisesta on ymmärretty taisteluksi "menetelmästä", ja että tämä taistelu ei näytä aina olevan tieteellistä vaan "moraalis-sosiaalista" (emt., 62). Francisen (2017) mukaan "ajatustenvaihto marxilaisten ja formalistien välillä oli paljon muuta kuin akateeminen kiista. Tosiasiassa se ei ollut akateemista pääosin ollenkaan" (Francis 2017, 20). Evgeny Dobrenkon (2005) mukaan 1920-luvun "kirjallisuuskiista" oli jopa pelkkä "esteettinen eufemismi"; mitään "kirjallista

taistelua" ei ollut, Dobrenko mieltää, oli vain "taistelu vallasta", joka yhdisti kaikkia siihen liittyneitä tahoja (Dobrenko 2005, 53).

Yhdistämällä edelliset kuvaukset – "moraalis-sosiaalista" (Eichenbaum), "ekstra-akateemista" (Francis), "eufemistista" (Dobrenko) – osaksi marxismin ja formalismin "valtataistelun" diskurssia, molempien osapuolten viestintä näyttäytyy korostuneen epistemologisena: kuten edellä totesimme käsitellessämme *skolastismin* ja *eklektismin* etymologiaa, myös kohdetekstien vähemmän "akateemiset" piirteet liittyvät silti tieteen, tutkimusalueen ja sen metodien rajaamiseen: siihen, kuka saa puhua, miten, miksi, milloin, ja mitä kulloinkin tiedeyhteisönä ja sosiaalisena kollektiivina hyväksymme tieteeseen ja mitä emme. Nimenomaan tästä syystä Foucault'n epistemen käsite on erityisen selittävä neuvostoliittolaisen tieteellisen keskustelun yhteydessä: Onko ylipäätään mahdollista, ennen tai nyt, vakuuttavasti piirtää raja poliittisen ja akateemisen valtataistelun välille?

Se, että Eichenbaum tuomitsee keskustelun "moraalis-sosiaalisena" (FK, 62) viittaa toki keskustelun ottamiin ikäviin, nurkkakuntaisiin ja poliittisiin piirteisiin. Samalla se kuitenkin tarkoittaa piiloisesti myös sitä, että Eichenbaum oli valmis varsin valikoivasti käsittämään tai mieltämään tieteellisen keskustelun arkipäivästä, kontekstista (ja vallankumouksesta) vapaaksi alueeksi, koska sellainen käsitys palveli sillä hetkellä hänen tieteellisiä (ja sosiaalisia) argumenttejaan ja laajempia pyrkimyksiään. Tarpeen vaatiessa hän, kuten muutkin formalistit, olivat marxilaisten lailla valmiita valjastamaan kirjoittamisen keinojen koko kirjon – haukkumisesta ja leimaamisesta lähtien – omien ja ystäviensä tieteellisten tarkoituksien edistämiseksi.

### 4.3 Lunatšarski-Eichenbaum

*Iskusstvo Kommunya* ja muita IZO:n lehtiä julkaissut Narkompros oli yleisesti vastuussa Neuvostoliiton varhaisesta koulutus- ja taidepolitiikasta. Sen alle lukeutuivat IZO:n alaosaston lisäksi muun muassa FOTO-KINO (valokuvaus ja elokuva), LITO (kirjallisuus ja kustannustoiminta), MUSO (musiikki) ja TEO (teatteri). Pitkälti futurismin vaikutuksesta juuri kuvataiteen osasto IZO muotoutui kuitenkin hetkellisesti keskeisimmäksi Leningradin kulttuurielämän vaikuttajaksi. Laitoksen johtajan, vuosina 1917–1929 valistusasiain kansankomissaarina ja bolševikkien johtavana koulutusasiantuntijana toimineen Anatoli V. Lunatšarskin (1875–1933) artikkeli "Formalizm v nauke ob iskusstve" (= *KFM*, "Kiistelyä formalistisesta metodista"<sup>75</sup>, 1924/1929) on ylivoimaisesti merkittävin *Petšatj i revoljutsija* -lehden 1924:5 erikoisnumerossa julkaistuista, viidestä Boris Eichenbaumille osoitetusta vastineesta<sup>76</sup>.

Vaikka Trotskin värikästä kirjoittelua *Kirjallisuus ja vallankumous* -teoksessa pidetäänkin yleisesti ottaen parhaimpana Neuvostoliiton johtoportaan julkaisemana kirjallisuutta käsittelevänä teoksena, myös Lunatšarskin vastine on samalla tavalla moniulotteinen, poliittisesti merkittävä ja sisällöltään mielenkiintoinen, joskin osin myös puutteellinen ja – ettemme sanoisi – skolastinen artikkeli. Yhdessä Trotskin tekstin kanssa se kuitenkin sekä vahvistaa että koontaa edelleen marxismin suhdetta formalismiin ja taiteen teoriaan yleisemminkin.

Lunatšarskin artikkelia on pidetty tutkimuskirjallisuudessa (ks. Pesonen & Suni 2001, 94; Erlich 1980, 105–108; Lemon & Reis 1965, 100) laajasti käännteentekevänä artikkelina, joka yleisesti muuttaa marxismin suhtautumistapaa formalismiin, ja esimerkiksi Pesosen ja Sunin (2001) mukaan Lunatšarskin artikkelin jälkeen formalisteja alettiin syyttää yhä enemmän "dekadenttiudesta", eikä pelkästään "liiasta teknisyydestä" (ks. Eichenbaum 2001, 94; alaviite). "Dekadenssi" on Lunatšarskin argumentin yleisenä kuvauksena kuitenkin yksinkertaistus, eikä kirjoittaja edes käytä tätä tiettyä sanaa kuvatessaan formalisteja; "porvarillinen dekadenssi" muuttuu yleiseksi formalismin

---

<sup>75</sup> Artikkelin nimen suomennos teoksesta Lunatšarski, Anatoli 1974: *Kirjallisuudesta ja taiteesta. Artikkelikokoelma*. Moskova: Kustannusliike Edistys, 18.

<sup>76</sup> Vain Eichenbaumin ja Lunatšarskin artikkelit ovat täysimittaisia artikkeleita; julkaisun neljä muuta vastinetta ovat 3–5 sivun mittaisia lyhyempiä polemiikkeja.

kuvaukseksi vasta hieman myöhemmin. Seuraavassa tarkastelemme sitä, mistä artikkelin maine tutkimuskirjallisuudessa saattaisi johtua.

#### 4.3.1 Kiistelyä formalistisesta metodista

E erityisen huomionarvoinen sisällöltään Lunatšarskin teksti on siksi, että se enteilee ja petaa – hyvässä ja pahassa – neuvostomarxismien tulevaa suhtautumistapaa formalismiin monien siinä esitettyjen kritiikkien ja moitteiden muodostamisen osalta. Kaikkein kirkkaimmin se kuitenkin alustaa sen yleisen ideologisen suhtautumistavan suunnan. Vaikka Lunatšarski ei ollutkaan ideologisesti täysiverinen bolševisti tai leninisti<sup>77</sup>, kansankomissaarina ja Narkomproksen johtajana hän oli kuitenkin ilmeinen (tai ilmeisen velvoitettu) vastineen kirjoittaja. Toisin kuin Trotskin teksteissä, joissa tämä silminnähtävästi nautti vapaudestaan ja kyvystään reagoida rennosti mitä erilaisimpiin päivänpolttaviin aiheisiin<sup>78</sup>, Lunatšarskin vastauksessa sointuu enemmän asema ja velvoite.

Kolmesta luvusta huolimatta Lunatšarskin vastine toteuttaa selkeästi kaksijakoista pyrkimystä: Ensiksi se toki vastaa Eichenbaumille, joka on hänen mukaansa "venäläisen formalismin kaikkein militanttein edustaja" (*KFM*, 81). Mantteli on siis periytynyt Šklovskilta, "futurismin teoreetikolta ja formalistisen koulukunnan päältä" (*RFK*, 138) nyt Eichenbaumille. Lunatšarski aloittaakin esseensä kuvaamalla heti kättelyssä formalisteja "pedanttisimmiksi ja pisteliäimmiksi" ihmisiksi, mitä voi kuvitella, ja vertaamalla heitä saksalaisen säveltäjä Richard Wagnerin (1813–1883) oopperan Beckmesseriin ja ranskalaisen yleisnero Pierre Beaumarchais'n (1732–1799) Bridoisoniin<sup>79</sup> (*KFM*,

---

<sup>77</sup> Lunatšarski kärsi erityisesti kiinnostuksestaan Ernst Machiin, josta sai "machisti"-leiman. Vuosina 1909–1917 hän lisäksi kuului Gorkin ja Bogdanovin perustamaan, Leniniin kriittisesti suhtautuneeseen Vpered-ryhmään. Juuri yhteys Bogdanovin ajatteluun oli hänelle poliittisesti ongelmallinen. Lenin kuitenkin piti Lunatšarskista.

<sup>78</sup> ks. Trotskin kokoelma *Voprosi byta* ("Problems of Everyday Life", 1923/1973), jossa Trotski kirjoittaa mm. tavoista, hyvästä käytöksestä ja kasvattamisesta.

<sup>79</sup> Lunatšarski hyödyntää tässä kuvan luomisessa alluusioita Richard Wagnerin *Nürnbergin mestarilaulajat* -oopperan (1868) pedanttina (ja antisemitistisesti) kuvattua, yleiseen kielenkäyttöön hetkeksi jäänyttä Beckmesseriä, sekä 1800-luvun ranskalaisten Parnassianistien aiempaa haukkumanimeä "les Formistes", joka tuli Beaumarchais'n *Figaron häiden* Bridoisson-hahmon puheesta ("la fô-orme, toujours la fô-orme"). Juuri tällä tavalla marxilaisissa teksteissä rakennetaan geneettisiä ketjuja.

72). Trotskin kuvaus "röyhkeistä ja epäkypsistä" formalisteista ottaa näin jälleen yhden askeleen eteenpäin<sup>80</sup>.

Toiseksi Lunatšarski kuitenkin pyrkii myös luomaan hallinnollisesti ja propagandistisesti pätevän geneettisen selityksen formalismista – "vastakertomuksen" tai "antidootin" – Eichenbaumin esittämälle. Tarinoita alkaa siis kertyä jo muutamia. Tällainen tarpeenmukainen reagointi oli Lunatšarskille äärimmäisen tuttua: Hän joutui jatkuvasti tasapainoilemaan erilaisten vallanhimoisten taideryhmittymien ja liittojen välillä, kuten Aleksandr Bogdanovin (1873–1928) perustaman Proletkultin ja Narkomproksen valtataistelussa vuosina 1917–1919, ja myöhemmin Komfut-futuristien lähestulkoon kaappaaman IZO-taideosaston kanssa Narkomproksen sisällä. Kansankomissaarina erilaisissa tilaisuuksissa ja kokouksissa juosseen Lunatšarskin tehtäväksi jäi esittää tällaisia virallisia kannanottoja ja julkilausumia.

Lunatšarski toistaa tunnollisesti Trotskilta (ks. *RFK*, 138) periytyvän arvion siitä, että "[...] vahvin kilpailu kasvavalle vallankumoukselliselle taiteelle ja nousevalle marxilaiselle kritiikille on taiteellinen ja kriittinen formalismi" (*KFM*, 79). Mielenkiintoisesti hän toteaa vasta artikkelinsa puolivälissä, että hänen pyrkimyksensä on "[...] antaa enemmän tai vähemmän tarkka määritelmä formalismin sosiaalisesta asemasta" (emt., 81). Huomatkaamme tässä kahden uuden sanan merkittävä mukaantulo: Paitsi, että Lunatšarski lisää "taiteellisen formalismin" mukaan keskusteluun, erityisen tärkeää on myös sanan "sosiaalinen" käyttö – ei siis "tieteellinen", "kirjallisuustieteellinen" tai vaikkapa "filosofinen". Artikkelin elimellinen tehtävä on siis asemoida formalismi kartalle nimenomaan sosiopoliittisena, ideologisena voimana.

---

<sup>80</sup> Hyvä kuvaus siitä, mihin väittäytyyli lopulta johtaa Stalinismin aikana löytyy esim. Bochenski, J. M. 1963: *Soviet Russian Dialectical Materialism*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 50.

### 4.3.2 "Muodollisen" taiteen analogia

Lunatšarski tekee erään viimeisistä tärkeistä analogisista hypyistä kohti formalismin maineen perinpohjaista rappiota Neuvostoliitossa yksinkertaisesti yhdistämällä formalismin teorian myös formalistiseen eli "muodolliseen" tai "sisällöttömään" taiteeseen (*KFM*, 72). Ensiksi Lunatšarski tekee rajanvedon a) "oikean" ja b) "alkeellisen" taiteen (joka muodostuu väreistä, viivoista, äänistä tms.) välille (emt., 73). Erilaisia taidesuuntia tarkastelemalla komissaari nivoo ensin "sisällöttömän" taiteen modernismiin, sitten modernismin länsieurooppalaisuuteen, ja lopulta länsieurooppalaiset muodit ja tavat venäläiseen porvarilliseen perinteeseen (emt., 79).

"Formalismi", Lunatšarski paasaa, "oli sitä taiteessa tai sen kritiikissä, on porvariston myöhäiskypsyyden tai varhaisen ylikypsyyden lapsi" (emt., 81). Erlichin (1980) mielestä tämä moittii formalisteja "eskapismista", ja että juuri Lunatšarskin esitystavasta muodostui myöhemmin marxilaisten vakioargumentti (1980, 106). Mielestäni Erlichin sanavalinta ei kuitenkaan anna kunnollista kuvaa Lunatšarskin liikkeen tosillisesta laajuudesta ja monitasaisuudesta.

Niin ikään Pesosen ja Sunin (2001) vastaavanlainen sanavalinta, että Lunatšarski syyttää formalisteja "dekadenssista", on samalla tavalla riittämätön, ja voidaan pikemminkin sanoa, että *molemmat* kuvaukset – formalismin eskapistisuus ja dekadenttius – tosiasiallisesti liittyvät yhteen Lunatšarskin argumentaatioissa: Koska porvarillisuus ja eurooppalaisuus käyvät käsi kädessä, formalismin nivominen niihin puolestaan tarkoittaa, että formalismi ei "vastusta" marxismia pelkästään teoreettisesti, vaan myös poliittis-ideologisesti. Käänteisesti tämä tarkoittaa myös sitä, että koska marxilaisuus on ideologinen oppirakennelma, ja formalistit aivan ilmeisesti polemisivat marxilaisuutta vastaan, *ergo*, formalismin täytyy olla erikseen myös *ideologia*.

Näin Lunatšarskin on mahdollista kysyä, minkälainen "maailmankatsomus" formalismilla on (*KFM*, 82). Juuri tämän perustavan vastakkainasetelman Eichenbaum yrittää viimeiseen asti omassa tekstissään välttää (ks. tutkielman s. 77); hänen mukaansa formalismia ja marxilaisuutta ei voida ollenkaan asettaa "vastakkain", koska "formalismi on yksittäisen tieteenlajin järjestelmä, marxilaisuus on filosofis-historiallinen oppijärjestelmä" (*FK*, 59). Sopii toden teolla kysyä, innostuuko Lunatšarski iskemään juuri tähän kohtaan nimenomaan Eichenbaumin trapetsitanssista ja väistelystä innoittuneena.

Seuraavilla sivuillaan Lunatšarski liittää "sisällöttömän" taiteen jopa luokkavihollisuuteen, mikä tarkoittaa, että olemme kiistämättä tarkastelemassa niitä hetkiä, kun formalismi muuttuu taiteen teoriasta marxismi-leninismien ideologiseksi viholliseksi – ainakin retoriikan tasolla. Jos lokakuun vallankumous olisi epäonnistunut, Lunatšarski maalailee, "taiteessa ja kritiikissä puhtaat formalistit olisivat olleet voittajia". Seurauksena oltaisiin nähty "koristeellista realismia, vahvaväristä akmeismia ja rumpuja päristelevää futurismia" (*KFM*, 80). Vain edellinen hallitseva luokka, "nykyporvaristo", voi sisäisen köyhyytensä takia "rakastaa ja ymmärtää vain sisällötöntä ja muodollista taidetta" (emt., 78). Lisäksi se haluaa "juurruttaa sellaista taidetta kaikkiin kansankerroksiin" siksi, että se pelkää

[...] kuin ruttoa, että toinen luokka nousisi sen rinnalla, joka on täynnä uskoa itseensä, ja joka intohimoisesti pyrkii kohti oman asemansa parantamista ja yhteiskunnallisen järjestyksen muuttamista (emt.)

Sisällöttömän taiteen avulla voidaan paitsi "viihdyttää", myös "häiritä" kansaa (emt.). Siitä näyttää juontuvan koko "sisällötön aika, sisältönsä menettäneiden luokkien kulttuuri" (emt., 87). Näin sekä moderni taide että sen teoria alkavat molemmat muistuttaa Marxin sanoin "kansan oopiumia"<sup>81</sup>. Paradoksaalisesti tämä filantrooppinen, pehmeänä pidetty komissaari (ks. Fitzpatrick 2002, 131–132) oli henkilökohtaisessa elämässään tunnettu sovittelija ja hyväntekijä, joka mitä ilmeisimmin käytti väkivaltaa vain kirjallisissa ulostuloissaan ja vältteli mielellään epäsofia tai ristiriitoja. Ei ole vaikea kuvitella, että juuri neuvostoliittolaisen tieteellisen keskustelun yleinen negatiivinen rekisteri vei hänet lopulta mukanaan.

Eikä Lunatšarski ollut edes varsinaisesti futurismia "vastaan"; "Muodollinen kokeellisuus kiinnosti häntä suhteellisen vähän. Mutta hän suvaitsi sitä. Hän mielellään selitti ja yritti ymmärtää sitä. Toisinaan futuristien innostuneisuus kosketti häntä", kirjoittaa Fitzpatrick (2002, 124). Ylipäätään suhtautumistavan ristiriitaisuudet selittyvät lähinnä poliittisilla ja käytännöllisillä kysymyksillä: Proletkult ja LEF vaativat molemmat keskeistä asemaa "taideteollisuudessa", toisin sanoen hyppivät Narkomprosilla hänen nenälleen. Aikana, jolloin penniä piti venyttää ja budjetit olivat pieniä, koulutuspoliittinen valta oli myös rahavaltaa. Futurismille ei myöskään löytynyt ymmärrystä

---

<sup>81</sup> Marx, Karl 2009: *Hegelin oikeusfilosofian kritiikkiä*. Helsinki: Minerva Kustannus, 82.

puolueen johdosta: Lenin esimerkiksi suomi Majakovskin runoja juuri julkaissutta Lunatšarskia kirjeitse toteamalla, että tämä olisi pitänyt "ruoskia futurismistaan"<sup>82</sup>.

Kaikesta tästä huolimatta Lunatšarskin päättelyketjun rooli formalismin myöhemmässä lokaamisessa on täytynyt olla äärimmäisen tärkeä. Korostan, että "formalistisen" taiteen ja "formalismin" teorian olkinukkemainen yhtäläistäminen on neuvostoliittolaiselle formalismin kritiikille tästä eteenpäin täysin *perustava* analogia, jonka merkitystä en ole kuitenkaan nähnyt tutkimuskirjallisuudessa juuri käsiteltävän. Niiden rinnastaminen lienee myöhemmille ajoille niin yksinkertainen ja naurettavan helppo retorinen liike, ettei sen merkityssisältöön enää kiinnitetä paljoakaan huomiota – jopa siihen asti, että asiaa pidetään totena! Kenties tämä on se vaikutelma "väittelyn voittamisesta", johon Francis (2017, 16) viittaa.

Aikanaan se oli kuitenkin hyödyntäjälleen lottovoitto, ja Lunatšarskin liike on tässä mielessä nerokas: hän yhdistää toisiinsa kaksi asiaa, joilla on hyvin vähän tekemistä keskenään, mutta joiden heimoyhtäläisyydet kuitenkin asiaa tuntemattoman on helppo hyväksyä – ja hyväksyä nimenomaan toisen *kritiikkinä*. Analogian jälkiaaltoja voi tunnistaa vieläkin suomalaisittain esimerkiksi Guggenheim-diskurssissa: jos moderni taide on yksinkertaistavaa, konkretistista, teknistä ja abstrahoitua, myös sen taustalla seisovan *teorian* täytyy olla. Lienee kohdallista toistella, että formalistit tutkivat lähinnä *esittävää* taidetta, melkein pelkästään kirjallisuutta; Eichenbaum ja Juri Tynjanov toki kirjoittivat myös elokuvasta, ja Šklovski teki erityisen mittavia ekskursioita elokuvan maailmaan sekä teoreetikkona että käsikirjoittajana, mutta elokuvallakin on esittävyytensä lisäksi oma tunnistettava, kirjallisuutta muistuttava "kielensä"<sup>83</sup>.

Yhtäläisyysmerkit saavat lisää todistusvoimaa siitä, että formalistit todella vaihtelevasti joko käsittelevät tai sanoivat käsittelevänsä kirjallisuutta *niin kuin se olisi ollut* ei-esittävää (keskittymällä sen äänneisiin, muotoihin, tekniikoihin ja keinoihin, ja korostamalla viimeiseen asti sen itsellisyyttä ja erillisyyttä), jolloin analogia tuntuu ilmeiseltä. Eri taiteenlajien rakenteiden analogioihin usein perustuva tai pohjautuva kirjallisuustiede ja sen käsitteistö on, ja tulee aina olemaan, erittäin heikko

---

<sup>82</sup> "To A. V. Lunacharsky, May 6, 1921". Teoksessa Lenin, V. I. 1967: *On Literature and Art*. Moskova: Progress, 214.

<sup>83</sup> Ks. aiheesta Ojanen, Martti 2015: *The Modernist Mandate of Montage: John Dos Passos' U.S.A., Soviet Film Theory, and the Novel*. Pro gradu. Tampere: Tampereen yliopisto.



Lunatšarskin esityksen tapaisille hyökkäyksille ja kritiikeille. Varsinkin musiikilliset, prosodiaan, rytmiin ja ääniin/äänteisiin perustuvan analyysin voidaan nähdä kaivaneen tämän kuopan hänen puolestaan, ja esimerkiksi Bahtinin *Dostojevskin poetiikan ongelmia* -teoksessa esitetyn *polyfonia*-käsitteen<sup>84</sup> tai elokuvan teoriasta lainatun *montaasin*<sup>85</sup> kaltaisille analogisille, taiteenvälisille sovelluksille tällainen kritiikki on tietenkin suuri haaste.

Marxilainen "muodollisen" taiteen kritiikki, joka johdetaan kattamaan myös teoriaa, on luonteeltaan ilmeinen; kuten Trotski (2005, 139) sen jo omassa artikkelissaan esittää, marxilaiset mieltävät "muodon" yksinkertaisena, perustavana tai alustavana työvaiheena, joka edeltää varsinaista "oikeaa taidetta". "Oikea" taide puolestaan kuuluu Lunatšarskin mukaan "täysin ideologian alueelle", "kaikkein korkeimpien ja monimutkaisimpien tunteiden maailmaan, niiden yksityiskohtiin, ideoihin, ja järjestelmiin" (*KFM*, 74).

### 4.3.3 Kategorinen marxismi

Kansankomissaarin "tarina" formalismista on kohdeteksteistäni kaikkein selkein ja varhaisin esimerkki marxismin myöhemmin kaavoittuneesta ja kivettyneestä, antagonistisesta näkökulmasta formalismiin, joka johtaa 1930-luvulla muun muassa säveltäjä Dmitri Šostakovitšin (1906–1975) vastaiseen kirjoitteluun ja vuonna 1948 alkaneeseen laajaan antiformalistiseen kampanjaan. Samalla se on edustava yleisesimerkki siitä laajemmasta ilmiöstä, jolla myöhempi neuvostoliittolainen marxilainen taiteentutkimus tuli *kategorisesti* käsittelemään erilaisia taiteen suuntauksia ja tutkimussuuntia.

Eichenbaum tavoittelee tätä ajatusta toteamalla omassa artikkelissaan toteamalla, että mikäli yksi "tietty" kategoria valitaan "muiden [kategorioiden] kantaisäksi", valintaa sanelee maailmankatsomus, eivätkä tieteen vaatimukset, jolloin tieteestä tulee "puolueellista" (*FK*, 51). Artikkelin kontekstissa Eichenbaum ajattelee "tietyksi" kategoriaksi lähinnä taloutta, mutta on ilmeistä, että jos talouden kategoria viedään äärimilleen, se päättyy lopulta marxilaiseksi *luokkateoriaksi*.

---

<sup>84</sup> "[R]innastus polyfoniaan merkitsee ainoastaan vertauskuvallista analogiaa". Ks. Bahtin 1991, 42.

<sup>85</sup> Ks. alaviite 83.

Tavallisesti kategoriolla viitataan "ylimpään maailman olioiden mahdolliseen sukuun"<sup>86</sup>, joihin oliot lajitellaan ekstensioiden ja intensioiden perusteella. Marxilainen teoria luokasta näyttää kuitenkin olevan filosofisten kategorioiden eräänlainen vaihtoehtoinen malli, subversio, jossa tavanomaisten kategorioiden (laatu, määrä, ja niin edelleen) ylle asettuu aina luokka. Käytännössä se laajenee kattamaan kaikki olennaiset marxilaiset dikotomiat alleen, kuten esimerkiksi kapitalismi/sosialismi.

Erona tässä on myös se, että neuvostoliittolainen marxilainen filosofia on käytännöllistä, vallankumouksellista filosofiaa, joka ohjasi merkittävästi seuraajiensa maailmankäsitystä – aivan kuten Eichenbaum toteaa (*FK*, 51). Luokkakategorioiden soveltamisen prosessi lisäksi kiihtyy merkittävästi niin sanotun "kulttuurivallankumouksen" vuosina 1928–1931, joita Sheila Fitzpatrickin (1975) mukaan leimasi luokkasota porvarillista älymystöä vastaan (Fitzpatrick 1975, 8).

Ajatus mistään selkeästä, johdonmukaisesta neuvostomarxilaisesta teoriakäsityksestä<sup>87</sup> on tietenkin mahdoton, kuten Thomas Blakeley kriittisissä teoksissaan *Soviet Scholasticism* (1961) ja *Soviet Theory of Knowledge* (1964) viihdyttävästi ja laajasti osoittaa, mutta mitä ilmeisimmin heidän jakamassaan maailmankäsityksessä ymmärrys ja suhtautumistapa taiteeseen muotoutuu yhtäläisten ominaisuuksien ja samankaltaisuuksien perusteella kuten Foucault'n kuvaamassa renessanssiepisteemissä ikään.

Tuntuu hieman pelkistävältä kuvata taiteen tutkimusta näin yksinkertaisin periaattein, mutta yksinkertaisimmillaan kysymys on yhtäläistämisen, liittämisen ja leimaamisen periaatteesta. Kaikissa tutkielmassani kuvaamissa formalismin kritiikeissä tulkinta formalismista sosiologisena ilmiönä on nimenomaan erilaisten suuntausten (ei pelkästään taiteellisten) ja niiden vaikuttimien historiaa, jossa tutkimuskohde pyritään assosioimaan ja liittämään *geneettisesti* erilaisiin kulttuurisiin ja historiallisiin käsitteisiin ("muodollisuuden" tai "ei-esittävyden" lisäksi tällaisia olivat esimerkiksi porvarillisuus, idealistisuus ja tekotaiteellisuus sekä autotelisuus) ja niiden jatkumoihin. Juuri tätä Eichenbaum tarkoittaa moittiessaan marxilaisia "geneettisyydestä": "[...] evoluutio korvautuu synnyllä" (*FK*, 60).

---

<sup>86</sup> "Category". Teoksessa Audi, Robert (toim.) 1999: *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. 2. painos. Cambridge: Cambridge University Press, 122–123.

<sup>87</sup> Pikemminkin voidaan sanoa, että johdonmukaista oli teoriakäsityksen esittämisen muoto, sen "dogmaattisuus".

Hyvä esimerkki tästä leimaamisesta on se, että jopa formalismin pätevimpänä *kriitikkona* tunnettu Pavel Medvedev assosioitui formalisteihin yksinkertaisesti kritisoimalla heitä; hän joutui syytetyksi muun muassa "kantilaisuudesta, formalismista ja muista hämärimmän obskurantismien muodoista" (Laine ym. 2007, 16). Voidaankin sanoa, että pelkkä tieteellinen läheisyys ja ideoiden ristipölyttäminen riittivät tuomitsemaan hänet. Tätä traagista prosessia kuvaa hyvin Medvedevin "anteeksipyyntö" hänen formalismikirjansa uudistetussa versiossa *Formalismo ja formalistit* (1934):

Yritin paljastaa formalistisen näköpiirin valheellisuuden ja osoittaa sen absurdiuden puhtaan loogisesti, 'siinä itsessään', menemättä sen rajojen ulkopuolelle. [...] Siinä [*Formaali metodi kirjallisuustieteessä*] ei tarkasteltu 'immanenttisuuden rajojen' ulkopuolelle jääviä ongelmia – formalismin luokkaluonnetta, sen filosofisia juuria jne. (Medvedev sit. Laine ym. 2007, 10.)

#### 4.3.4 Yhdistely ja erittely

Tämän keskustelun ohessa on mahdollista nostaa esiin myös formalismin ja marxismin välinen kenties perustavin taideteoreettinen ero. Kärjistäen tämä ero voidaan käsittää *yhdistelyn* ja *erittelyn*, "assosiaation" ja "spesifikaation" vastapariksi: Siinä missä a) marxilainen kirjallisuudentutkimus pyrkii lukemaan yhtä lailla sekä itsensä että muut taiteenteoriat ja -suuntaukset osaksi konkreettisia jatkumoa (kaanon, traditio, vaikutteet ja niin edelleen), kehityskaaria ja yhtäläisyyksiä, b) modernistiset liikkeet kuten futurismi ja formalismi taas samoissa tilanteissa korostavat hyvin usein murtumia, katkoksia, eroja ja poikkeuksia.

Edellä kuvasin luvussa 4.1 Foucaultin *episteemin* käsitteen avulla marxismin ja formalismin välistä keskustelua. Ferdinand de Saussuren *Cours de linguistique générale* (Kielitieteen peruskurssi, 1916/2014) -teoksesta peräisin oleva, kielitieteen kaksijakoisuuteen perustuva jaottelu *synkroniseen* ja *diakroniseen* kielitieteeseen (2014, 173) osallistuu täysin tähän samaan keskusteluun, kuten tekee myös de Saussuren toinen jako, kielen jakaminen *syntagmaattisuuteen* ja *assosiatiivisuuteen* (myöhemmin *paradigmaattisuuteen*<sup>88</sup>) (Saussure 2014, 226).

Carita Klippin (2014) mukaan Saussuren teoriat liittyivät elimellisesti juuri tieteenalojen rajojen määrittelyyn: tieteenalat voidaan Klippin mukaan jakaa "validaatiotyyppin" perusteella formalistisiin,

---

<sup>88</sup> Ks. Jakobson, Roman 1987: "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances". Teoksessa *Language in Literature* (Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, toim.). Cambridge: Belknap Press, 95–114; *paradigman* määritelmä s. 107.

normatiivisiin, nomologisiin ja historiallisiin tieteisiin. Tieteellä voi olla näistä useita ominaisuuksia (Klippi 2014, 23). Aivan laajimmillaan käsitettynä myös formalistien ja marxistien keskustelu on epistemologista "validaatiokeskustelua".

Formalistinen "spesifikaation" tai "reduktion" logiikka on nimenomaan *erittelyn* logiikkaa: sekä tiede että sen tutkimuskohde tajutaan erillisinä, irrallisina ja suljettuina ilmiöinä. Erittelyn logiikka puolestaan on monin tavoin yhteneväistä muiden modernismin ja modernistisen taiteen sisäisen logiikan teoreettisten kuvausten kanssa. Modernistisen taiteen tutkimusta kuvaakin tutkijoiden halu ja pyrkimys antaa modernismille jokin sisäinen logiikka (sellaisen uupuessa): samanaikaisuus, metaforisuus, metonymisyys, spatiaalisuus ja niin edelleen<sup>89</sup>, nimenomaan vastakkainasetelmina tai dikotomioina menneeseen tai tulevaan.

Tyypiesimerkkejä tällaisista vastakkainasetelmista ovat Steinerin edellä käsitelty taulukko (ks. tutkielman s. 36) tai vaikkapa Ihab Hassanin teoksessaan *The Postmodern Turn* (1987) "Toward a Concept of Postmodernism" -esseessä esittämä laaja taulukko modernismin ja postmodernismin piirteistä. Sekä Eichenbaum että Lunatšarski työskentelevät kohti tämän jaon ilmeiseksi tekemistä. Esimerkiksi Eichenbaumin toteamus siitä, että "On olennaista erottaa *evoluution* käsite *synnyn* käsitteestä, ei pelkästään erillisinä ongelmina, vaan eri tieteisiin liittyvinä ongelmina" (FK, 60), on äärimmäisen kuvaava.

Lunatšarski taas sanoittaa tämän eron seuraavasti: "porvarisosiologit asettavat yhtenäisen sosiaalisen prosessin metafyyllisen paloittelun hengettömän tieteensä perustaksi" (KFM, 84), kun taas "aidon tieteellisen ajattelun tehtävä" on

[n]äiden jaotteluiden tuhoaminen, yhtenäisen kulttuurivirran palauttaminen tieteeseen, jokaisen erillisen kategorian tutkimuksen elvyttäminen, jokaisen erillisen tosiasian yhdistäminen yleisen kulttuurikuvan yhteyteen (emt.)

Eichenbaum erittelee, Lunatšarski yhdistelee. Lev Trotski toisintaa samoja ajatuksia: "Työväenluokan ei tarvitse, eikä se voi irrottautua kirjallisesta traditiosta, koska työväenluokka ei

---

<sup>89</sup> Tarkempia esittelyitä aiheesta esimerkiksi Lunn, Eugene 1984: *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin, and Adorno*. Berkeley: University of California Press tai Lodge, David 1976: "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy". Teoksessa *Modernism: 1890–1930* (Malcolm Bradbury & James McFarlane, toim.). Harmondsworth: Penguin Books, 481–496.

ole sellaisen tradition vallassa" (Trotsky 2005, 115). Pragmaattinen Trotsky ei esimerkiksi näe, että uuden kulttuurin pitäisi futuristien tavalla irtautua menneestä tai tehdä siihen eroa; hänen mielestään ei ole järkevää luoda "universaalia kehityksen lakia", joka perustuisi menneisyyden hylkäämiseen ja traditioiden pois työntämiseen (emt.).

Juuri tämä *yhdistelyn* ja *erittelyn* dikotomia on kaikkein *kategorisin* ero marxilaisen ja formalistisen ajattelun välillä, ja se värittää kummankin tahon ajatuksia itsestään yhteisönä, tieteen alueena, taiteena, tieteen tutkimuskohteena, ja jopa "maailmankuvana", kuten sekä Eichenbaum (*FK*, 51) että Lunatšarski (*KFM*, 82) huomauttavat. Tärkeä tätä eroa selittävä tekijä on tietenkin neuvostoliittolaisen marxilaisen vallankumouksellisen ajattelun *teleologisuus* – ihmiskunnan väijäämätön marssi kohti vallankumousta, kommunistista utopiaa, seuraavaa viisivuotissuunnitelmaa.

Abram Tertz (1960) lähestyy käsitettä ironisessa kritiikissään sosialistisesta realismista "Tarkoituksen" [Purpose] kautta:

Marxilaisen ajattelun teleologia muodostuu kaikkien käsitteiden ja objektien johtamisesta Tarkoitukseen, niiden kaikkien ohjaamisesta Tarkoitukseen, ja määrittelemällä ne kaikki Tarkoituksen kautta<sup>90</sup>.

Thomas Blakeley (1961) ei kutsu tätä teleologiaksi, vaan "kommunistiseksi kohtaloksi", jonka hän ilmaisee seuraavalla propositiolla: "Ihmiskunnan kohtalo sijaitsee kapitalismin kukistumisessa ja kommunismin täydellisessä voitossa" (Blakeley 1961, 22). Boris Eichenbaum lienee ollut oikeassa todetessaan, että "yhden kategorian valintaa muiden kantaisäksi eivät sanele tieteen vaatimukset, vaan maailmankatsomuksen" (*FK*, 51). Lopuksi on kuitenkin korostettava, että marxilaisen analyysin geneettisen yhdistelyyn perustuva taideteoreettinen analyysi ei tarkoittanut välttämättä sitä, että oltaisiin käsitelty *todellisia* ideologisia ja teoreettisia taustatekijöitä ja vaikuttajia. Tätä myös Eichenbaumin esittämä moite "geneettisyydestä" tarkoitti: usein yhdistelyssä oli kysymys retoriikasta ja leimaamisesta.

---

<sup>90</sup> Tertz, Abram 1960: *On Socialist Realism* (George Dennis, käänt.). Pantheon Books: New York, 35.

#### 4.3.5 Lunatšarskin kritiikit Eichenbaumista

Kuten Trotskin Šklovski- ja Eichenbaumin Trotski-kritiikit, seuraavassa käsittelemme myös Lunatšarskin artikkelin toista tehtävää, eli Eichenbaumin tekstin puutteiden ruotimista. Kuvaisin kansankomissaarin otetta lähinnä diskurssianalyttiseksi: hän kiinnittää paljon huomiota Eichenbaumin retoriikkaan, ja lukee pirun lailla rivien väleistä haluamiaan asioita, joihin Eichenbaum näyttää viittaavan ja vihjailevan, mutta jotka tämä ilmaisee ympäröivästä, kevyesti, tai jättää tekstin tasolla kokonaan sanomatta. Käytännössä Lunatšarskin parhaat huomiot keskittyvätkin siihen, *miten* Eichenbaum esittää asiansa, eikä siihen, *mitä* tämä sanoo. Hänen mielestään esimerkiksi vaikuttaa siltä, että Eichenbaumin mielestä väittelyssä on kysymys vain "sanoista" (*KFM*, 81), toisin sanoen termeistä ja määritelmistä.

On aivan totta, kuten Lunatšarski huomauttaa, että Eichenbaum "uhraa melkoisesti tilaa todistaakseen, ettei mitään sellaista kuten formaali metodi ole olemassakaan" (emt.). Lisäksi hän soimaa Eichenbaumia siitä, että tämä ei määrittele "metodia" eikä sitä "periaatetta", josta tämä puhuu suurellisesti kirjallisuustieteen perustavana periaatteena (emt.). Lisäksi Lunatšarski syyttää Eichenbaumia "piilottelusta muiden kysymysten takana" (emt., 82).

Yksikään Lunatšarskin kohdennetummista hyökkäyksistä ei ole kuitenkaan samalla tavalla selkeä tai tehokas kuin Trotskillä. Hän rakentaa pitkiä ja vaivalloisia päättelyketjuja, joiden lopputulemat eivät ole kovin tarkkoja, ja ne useimmiten päätyvät siihen toteamukseen, että tieteen tulee perustua historiallis-materialistiseen maailmankatsomukseen ja tutkimuksen edetä dialektisesti. Eichenbaumin artikkelista olisi löytynyt huomattavasti enemmän reikiä, kuin mitä Lunatšarski siitä löytää. Ne siis paljastuvat vasta myöhemmin, kun Medvedev ja Bahtin alkavat käsitellä vastaavia määritelmiä (tai niiden puutteita). Niinpä Lunatšarskin artikkelin historiallinen, epistemologinen arvo onkin edellä mainittujen yleisten käsitysten jalkauttamisessa, eikä niinkään Eichenbaumiin suoraan kohdistetuissa huomioissa. Kysymys ei ole yksittäisestä syytteestä, kuten "dekadenttiudesta" (ks. tutkielman s. 87), vaan siitä, miten asiat liittyvät yhteen, miten niitä voi ketjuttaa ja yhdistellä laajan, yleisen argumentin tueksi.

Lunatšarskin paras huomio liittyy epistemologiseen keskusteluun kirjallisuustieteen asemasta: Hän yrittää löytää heikkouden Eichenbaumin toteamuksesta siitä, että "[k]irjallisuuden historia ei ole pelkästään osa kulttuurihistoriaa" (*KFM*, 82). "Tarkoittaako Eichenbaum tällä sitä", hän kysyy

ensin, "että kirjallisuuden *teoria* voi olla olemassa historiansa *ulkopuolella?*" (emt.). Tämän kysymyksen on tarkoitus paljastaa Eichenbaumin toteamusten piilomerkitys: Lunatšarskin mukaan Eichenbaumin mielestä se on nimenomaan "kirjallisuuden *historia*, joka sijaitsee kulttuurihistorian tuolla puolen" (emt., 83), mikä tarkoittaisi, että formalistit ja marxilaiset työskentelevät kokonaan eri tutkimusalueilla. Lunatšarskin mukaan Eichenbaum perustelee tätä formalistisella ajatuksella siitä, että kirjallisuuden historialla on tietyt konkreettiset tehtävät ja sen pitää tästä syystä olla tieteen erillinen haara (emt.).

Jälleen palataan kysymykseen yhdistelystä ja erittelystä: Vastaväitteidensä tueksi Lunatšarski jalkauttaa olkinukekseen formalistisen biologin, joka päättelee, että koska aivojen fysiologialla on tiettyjä selkeitä *eriytettyjä* toimintoja, se täytyy erottaa *yleisestä* fysiologiasta (emt.). Lunatšarski kuitenkin päättelee, että koska "organismi on totaliteetti", sen tutkimuksen jakaminen erillisiin tieteisiin olisi "keinotekoista" (emt.). Analogia aivotutkijasta on erityisen mielenkiintoinen siksi, että Lunatšarski ei tietenkään voinut vuonna 1924 arvata, miten paljon kognitiotiede ja aivopsykologia eriytyisivät muista tieteistä jo seuraavien muutamien kymmenien vuosien aikana – ja kuinka paljon tieteenalat ylipäättään eriytyisivät toisistaan. Historia näyttää olleen tässä tapauksessa formalistien puolella.

Hyvin kuvaava esimerkki Lunatšarskin argumenteista lienee hänen perustelunsa sille, onko tieteeseen oikeutettua tuoda maailmankatsomuksen periaatteita (emt., 84). Sarkastisen Lunatšarskin mukaan on täysin mahdollista kuvitella tiettyjä tieteellisiä toimenpiteitä, joissa maailmankatsomusta ei ole, kuten "tieteelliset rahakokoelmat" tai "muurahaisten nimeäminen" (emt.). Vastaväite Eichenbaumille toisintaa kuitenkin klassista "ateismi on uskonto" -perustelua: "Meille kerrotaan, että meidän ei pitäisi edes ajatella maailmankatsomusta", Lunatšarski toteaa, "[m]utta tähän näkemykseen yhtä lailla liittyy maailmankatsomus: se on sitä kummallista agnostista pluralismia, joka on mielikuvituksettomien aikakausien ja ihmisten maailmankatsomus" (emt., 86).

## 5 Formalismin estetiikka – Vuosien 1924–1925 tekstit

Trotsky ja Lunatšarskin mukaantulon jälkeen väittely ottaa uuden, vieläkin teoreettisemman vaihteen, jossa lähestymistavat *polveutuvat* edelleen (Foucault 1998, 74). Voidaan todeta, että aiemmat piikittelyt alkavat nyt todella pistää, kritiikit löytää sanallisen säilänsä. Keskeiset aiemmat syytökset formalismista pysyvät mukana, ja kehittyvät edelleen yleisluontoisemmiksi: Pavel Medvedevin artikkelista "Učenyj sal'erizm (o formal'nom (morfologičeskom) metode)" (= *FMM*, "Formaali (morfologinen) metodi, tai, tieteellistä Salierismiä", 1925/1988) syntyy myöhemmin *Formal'nyj metod v literaturovedenii* (*Formaali metodi kirjallisuustieteessä*, 1928/2007), jota edelleenkin pidetään usein teoreettisesti paksuimpana ja vahvimpana naulana formalismin arkkuun. Medvedevin ja varsinkin Mihail Bahtinin uusissa lähestymistavoissa on kuitenkin mukana jopa ylyrittämistä, ja osa keskusteluun mukaan tuoduista termeistä ja tulokulmista jää myöhemmin käyttämättä.

Tutkielman lopuksi palaamme takaisin myös kiistan alkuvuosiin Bahtinin yrittäessä yllättäen liittyä keskusteluun uudelleen melkein kuusi vuotta edellisen esityksen jälkeen artikkelillaan "Problema soderžnija, materiala i formy v slovesnom xudožestvennom tvorčestve" (= *SMMO*, "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa", 1924–1928/1979). Tarkastelemme tekstin synty- ja julkaisuhistorian ongelmia sekä sitä, miten Bahtin paitsi lainaa, muokkaa ja kehittää keskustelussa aiemmin pintaan nousseita käsityksiä formalismista, myös asemoi tieteellisen kirjoittamisen keinojen (kuten viittaaminen) avulla itseään tieteilijänä ja tutkijana, neuvostomarxilaisen tieteen episteemiin sisäänpääsyä ja tulokulmaa hakien.

Tätä Bahtinin orientaatiota, jossa kysymykset todellisuuden representaatiosta nousevat julkaisukontekstissaan äärimmäisen keskeisiksi, selvennän edelleen tulkitsemalla ja vertailemalla ensimmäistä kertaa artikkelissa esitettyä omaa, yleisesteettistä (eikä siis pelkästään sen filosofista tai formalismikriittistä ulottuvuutta) teoreettista näkemystä myöhempisiin kirjallisuustieteellisiin käsityksiin todellisuuden representaatiosta taiteessa. Traditionaalisesti Bahtinin varhaisia (1919–1928) artikkeleita on tavattu tulkita eettis-filosofisessa viitekehityksessä.



## 5.1 Medvedev ja Salierismi

Pavel Nikolajevič Medvedev<sup>91</sup> (1892–1938) toimi sekä Vitsebskin proletaariyliopiston rehtorina että Leningradin yliopiston professorina. Vallankumouksen aikaan hän kuului alkuun sosialistivallankumoukselliseen puolueeseen eli vasemmisto-"eserriin" (SR) kuten Šklovski, mutta sanoutui heistä pian monen muun tavoin irti. Hän oli elimellisesti osallisena Vitsebskin vilkkaassa kulttuuritoiminnassa, ja sai hieman kyseenalaisen kunnian toimia muutamia päiviä kaupungin viimeisenä pormestarina ennen bolševikkien valtaannousua.

Medvedev oli laaja-alainen ja aktiivinen kulttuuri-ihminen, ja oli mukana perustamassa monia virallisen ja epävirallisen rajamailla toimineita lyhyt- ja pidempiaikaisia kulttuuri-instituutioita sekä aikakauslehtiä (esimerkiksi *Iskusstvo [Taide]*) sekä Vitsebskiin että Petrogradiin, johon hän palaa 1922. Hänet teloitetaan ampumalla vuonna 1938 tekaistuin syytöksin.

### 5.1.1 Siinä näkijä missä tekijä

Jälkimaailma tuntee Medvedevin erityisesti formalismia analyttisesti, "immanentisti" kohta kohdalta kritisoivasta teoksestaan *Formaali metodi kirjallisuustieteessä*, joka julkaistiin Neuvostoliiton tiedeakatemian *ILJaZV*-instituutin kirjasarjassa Mihail Bahtinin *Problemy tvorčestva Dostojevskogo (Dostojevskin taiteen ongelmia)*<sup>92</sup>, 1929) ja Valentin Vološinovin *Marksizm i filosofija jazyka (Kielen dialogisuus, 1929)* ohella. Medvedev kuuluu myös siihen kolmen tiedemiehen surullisenkuuluisaan ryhmään, jonka teoksia on vaihtelevasti pidetty Bahtinin osin tai jopa kokonaan kirjoittamina. Heistä kaksi muuta olivat Vološinov sekä biologi Ivan Ivanovič Kanaev<sup>93</sup>.

Tämän tekijyyshuhun laitto toden teolla liikkeelle vuonna 1970 V.V. Ivanov Moskovan yliopiston Bahtinin 75-vuospäivän kunniaksi järjestetyssä konferenssissa, josta julkaistun artikkelin "The

---

<sup>91</sup> Esitys Medvedevin elämästä ja tuotannosta suomeksi ks. Laine ym. 2007, 9–34.

<sup>92</sup> Bahtinin teoksen alkuperäisversiolle (vrt. lopullinen *Dostojevskin poetiikan ongelmia*) on vaihtelevasti annettu erilaisia nimiä, kuten *Dostojevskin tuotannon ongelmia*, jota esimerkiksi ilmeisesti Clark & Holquistin (1984, 194) perustuen myös Tapani Laine (1991, 390) käyttää. Vuoden 1984 *Dostojevskin poetiikan ongelmia* -teoksen englanninnoksessa käytetty *Problems of Dostoevsky's Art* tuntuu kuitenkin vakiintuvan.

<sup>93</sup> Artikkelin "Sovremennyj vitalizm" (1926) on joka tapauksessa tutkija Nina Perlinan mukaan tiivistelmä Pietarin yliopistossa toimineen filosofi Nicholas Losskin tekstistä (ks. Morson & Emerson 1990, 115), oli se Bahtinin tekemä tai ei.

Significance of M. M. Bakhtin's Ideas on Sign, Utterance, and Dialogue for Modern Semiotics" (1976) alaviitteestä kattava väite löytyy<sup>94</sup>. Esimerkiksi alkuperäinen bahtinologian perusteos Clark & Holquist (1984) sekä Bahtinin moskovalaiset "löytäjät"<sup>95</sup> ovat pyrkineet edistämään tätä huhua.

Tekijyyksymyksestä voisi tehdä kokonaan oman tutkielmansa. Tällainen on ranskankielisyytensä takia erittäin vähälle huomiolle länsimaissa jäänyt, vuonna 2019 Ian MacKenzien viimein englanniksi kääntämä teos *Unmasking Bakhtin: The Story of the Lie That Took Over the Humanities* (2011/2019). Tutkimuksessaan Jean-Paul Bronckart ja Cristian Bota esittävät hyvin vakuuttavasti, miten aihetodisteet osoittavat tilanteen päinvastaiseksi: Bahtin sai, lainasi ja lopulta varasti ensin ystäviltaan materiaalia, ja lopulta viimeisinä vuosinaan 1960-luvun alusta lähtien myös heidän identiteettinsä.

Bronckart ja Bota argumentoivat muun muassa vakuuttavasti, että alkuperäisversio *Dostojevskin taiteen ongelmista* (1929) on puoliaksi Vološinovin (ja/tai Medvedevin) Bahtinin vankila- ja sairaala-aikana puolesta kirjoittama ja koostama, minkä puolesta puhuu paitsi teoksen ilmestyminen samassa kirjasarjassa muiden ILJaZV-teosten kanssa (ks. esim. Bronckart & Bota 2019, 241), myös se, että jo Ken Hirschkop aikanaan huomasi, että teos tuntuu koostuvan kahdesta täysin erityyillisestä osasta (ks. Hirschkop 1999, 167–168). Kotimaassakin Tapani Laine (1991) toteaa, että ensimmäinen painos "ei sisällä juuri lainkaan historiallista tarkastelua (ja sikäli kun sisältää, Bahtin tarkistaa myöhemmin kantaansa)" (Laine 1991, 392), ja että Bahtin luopuu myöhemmässä versiossa kokonaan "aiemmasta sosiologisesta termistöstä" (emt., 395).

Bronckart ja Bota esittävät myös, että teoksen myöhempi, tunnettu versio ja muutkin Bahtinin myöhemmät artikkelit ovat pitkälti Vadim Kožinovin koostamia ja editoimia (ks. 2019, 221; 225). Tämän suuntaisia tulkintoja on esitetty jo pitkään, mutta Bahtin-tutkimus on ollut ymmärrettävistä syistä kyvytön, haluton ja hidas vastaamaan niihin laajasti. Arkistotutkimusta tehneet brittitutkijat Craig Brandist, Brian Poole ja David Shepherd ovat jo pitkään pystyneet osoittamaan Bahtinin

---

<sup>94</sup> "Perustekstit [...] ovat M. M. Bahtinin. Hänen oppilaansa V. N. Vološinov ja P. N. Medvedev, joiden nimissä ne julkaistiin, tekivät vain pieniä lisäyksiä ja muutoksia tiettyihin kohtiin [...]. Se, että kaikki teokset kuuluvat samalle tekijälle, jonka silminnäkijöiden todistus vahvistaa, on selvää teksteistä itsestään" (Ivanov 1976, 366).

<sup>95</sup> Moskovaalaisten tutkijoiden "troikka" (Bronckart & Bota 2019, 196) eli Sergei Botšarov, Georgi Gatšev ja Vadim Kožinov. Myös vähemmän huomiota saanut Vladimir Turbin oli Bahtinin varhaisia "seuraajia".

teoksista ja niiden ajoituksista erilaisia epätarkkuuksia. Esimerkiksi Brandist on esittänyt, että arkistomateriaalin perusteella on täysin mahdollista käsittää teorian ja metodien suunta ILJaZV:lta Bahtinille päin (Brandist 2006, 151).

Oman tutkielmani metodinen ratkaisu on ollut alusta saakka taka-alaistaa Bahtinin roolia ja suhteuttaa hänet keskusteluun tasapäisenä keskustelijana, eikä sananvaihdon keskiössä. Pääasiallinen tarkoitukseni on osoittaa, että ajatuksilla – olivat ne sitten Bahtinin, Medvedevin tai vaikkapa Trotskin – on traditionaalisesti käsitetynteritekstuaalisen, akateemisen viittaus- ja lähdehistorian lisäksi myös diskursiivinen, epistemologinen historia, jopa yksittäisten sanojen tasolla (vrt. luku 4.2.3). Bronckartin ja Botan teoksen jälkeen on kuitenkin mahdotonta enää olla ottamatta keskusteluun kantaa tai sivuuttaa se erilaisin välimerkein (kuten "Bahtin/Medvedev"): "karnevalistinen" tekijyykeskustelu Bahtinin "maskeista" on päätyntumpikujaan.

Ymmärrettäköön silti heitäkin, joiden tekee mieli kohdella eksentristä ja aidosti sekä henkilönä että ajattelijana kiinnostavaa Bahtinia edelleen silkkihansikkain, vaikka hän oli puutteellinen kirjoittaja<sup>96</sup>, valehtelija<sup>97</sup> ja plagiaristi<sup>98</sup>. Kirjallisuustieteen tutkimusalueen laajetessa Bahtin-boomina koskemaan viimein uudelleen pitkään täysin suljettua Neuvostoliittoa, myös formalismin ja marxismin tutkimusalueet ovat hyötyneet Bahtinin laajalle levinneestä maineesta merkittävästi. Tästä kertoo jo se, että iso osa esimerkiksi Petro- ja Leningradia sekä Vitsebskiä koskevista tutkimuslähteistäni on verrattain uusia, mikä kertoo aikakauden aiheiden kiinnostavuudesta ja ylipäättään futurismin ja formalismin merkityksestä myös nykypäivän tutkijoille.

Suomalainen tutkimus on kiitettävästi julkaissut Vološinovin ja Medvedevin tekstien käännöksiä heidän omilla nimillään: ensimmäisen *Kielen dialogisuus* ilmestyi Tampereella Tapani Laineen kääntämänä Vastapainon julkaisemana jo vuonna 1990, jälkimmäisen *Formaali metodi kirjallisuustieteessä* työryhmän suomentamana vuonna 2007. Lisäksi tšekäläinen tutkimus on

---

<sup>96</sup> Ks. Morson & Emerson 1990, 78, myös tutkielman s. 126.

<sup>97</sup> Ks. tutkielman s. 117, alaviite 109.

<sup>98</sup> Ks. Matejka 1996 (Christiansen), Tihanov 2000, 156 (Cassirer). Ks. myös Bronckart & Bota 2019, 108 (Schlegel), 174; 245 (Christiansen), 236 (Scheler), 246 (Cassirer), 472. Rabelais-teoksesta ks. Brandist, Craig 1997: "Bakhtin, Cassirer and Symbolic Forms". *Radical Philosophy* 85, 20–27. Poole, Brian 1998: "Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin's Carnival Messianism". *South Atlantic Quarterly*, 97:3/4, 568–569.

suurelta osin yhtynyt Medvedevin mainetta aktiivisesti puolustaneen perikunnan (ks. Medvedev & Medvedeva 2014 ja Medvedev, Medvedeva & Shepherd 2016) näkemyksiin, ja esimerkiksi Mika Lähteenmäki ja Laine ovat tehneet heidän kanssaan yhteistyötä (ks. esim. Laine ym. 2007).

Koska Bronckart ja Bota penäävät henkilökohtaisia ratkaisuja asian kanssa kamppailevilta ihmisiltä, diplomaattisesti muotoiltu mielipiteeni asiasta on, että Medvedevin ja Vološinovin merkitys formalismikeskustelun<sup>99</sup> ja materialistisen kielenkäsityksen<sup>100</sup> sekä niin sanotun "sosiologisen poetiikan" kehityksessä<sup>101</sup> on huomattavasti Bahtinia merkittävämpi, ja tulevaisuudessa "bahtinologian" tulisi keskittyä löytämään heidän artikkelinsa ja kirjansa uudelleen; edellinen tutkimusaalto pyyhkäisi niiden yli kunnolla tarttumatta<sup>102</sup>, käyttäen niitä lähinnä Bahtinin ajattelua tukemassa ja selittämässä – jos senkään vertaa. Lukemattomia ovat artikkelit, joissa heidän "vähäpätöisemmistä" artikkeleistaan on poimittu sitaatteja pönkittämään yksittäistä epäselvyyttä tai -kohtaa Bahtinin artikkeleissa – vain siksi, että Bahtin totesi tekstien jakavan "yhteisen käsityksen kielestä":

Kirjojen kirjoittamisen aikaan teimme luovaa työtä hyvin tiiviissä vuorovaikutuksessa. Lisäksi näiden kirjojen ja minun Dostojevski-työni perustana on yhteinen käsitys kielestä ja kielellisestä teoksesta [...] (Bahtin teoksessa Medvedev 2007, 30.)

On yksinkertaisesti niin, että suurin osa tutkimuksista tai teorioista, jotka käyttävät Vološinovin tai Medvedevin artikkeleja Bahtinin ajatteluna tai sitä selittämässä, kuten Clark & Holquist (1984), Michael Bernard-Donalsin *Mikhail Bakhtin: Between Phenomenology and Marxism* (1994) tai Dorothy J. Halen *Social Formalism* (1998), on arvioitava ainakin niiltä osin uudelleen. On

---

<sup>99</sup> "Formaali metodi kirjallisuustieteessä [...] on teos, joka nousi aidosti maailmanlaajuisen kiinnostuksen kohteeksi ja on säilyttänyt tieteellisen merkityksensä tähän päivään saakka" (Laine ym. 2007, 10).

<sup>100</sup> "*Kielen dialogisuus* tarjoaa varsin merkittävän selonteon romaanien puhunnan esityksen muodoista. Bahtin ei olisi voinut kirjoittaa tätä kirjaa, eikä pelkästään siksi, että se on niin suuri harppaus verrattuna *Dostojevskin taiteen ongelmiin* [...]". Lock, Charles 2001: "Double Voicing, Sharing Words: Bakhtin's Dialogism and the History of the Theory of Free Indirect Discourse". Teoksessa *The Novelness of Bakhtin: Perspectives and Possibilities* (Jörgen Bruhn ja Jan Lundquist, toim.). Kööpenhamina: Museum Tusulanum Press, 79.

<sup>101</sup> "[*Kielen dialogisuus*], väitän, on akuutisti merkityksellinen ideologian teorian yhdistämisessä hienostuneeseen kielen filosofiaan". Gardiner, Michael 1992: *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. Lontoo: Routledge, 9.

<sup>102</sup> Esimerkiksi Medvedevin artikkelista "Sotsiologizm bez sotsiologii. (O metodologicheskikh rabotakh P.N. Sakulina)" ("Sociologism without Sociology (On the Methodological Works of P.N. Sakulin", 1926) ja Vološinovin artikkelista "Noveishie techeniya lingvisticheskoi mysli na zapade" ("The Latest Trends in Linguistic Thought in the West", 1928) *Bakhtin School Papers* -kokoelmasta ei löydy yhtäkään englanninkielistä viitettä Google Scholarista.

sivuutettava Bahtinin tilannetta hämärtävä vaikutus ja käännäyttävä tarkastelemaan Medvedevin ja Vološinovin töiden merkitystä Bahtin-tulkinnan sijaan materialistisen kielenkäsitteiden<sup>103</sup> ja sosiologisen poetiikan potentiaalinen näkökulmasta, jonka esimerkiksi Raymond Williams näki Vološinovin teksteissä<sup>104</sup> vuonna 1977. Omassa tutkielmassani lähestyn tutkimusalueen keskeistä ongelmaa metodisesti korottamalla Medvedevin tekstin keskeiseksi osaksi sitä historiallista, dialogista kontekstia, johon se kuuluu.

### 5.1.2 Formaali metodi

Medvedevin lokakuulle 1924 päiväämä artikkeli, "Formaali (morfologinen) metodi, tai, tieteellistä Salierismiä", julkaistiin *Zvezda (Tähti)* -lehden numerossa 1925:3. Artikkelin tekstimateriaali ajoittaa tekstin kirjoitusajankohdan samoihin aikoihin Eichenbaumin ja Lunatšarskin tekstien kanssa; lisäksi siinä on liitteenä marraskuulle 1924 kirjattu jälkikirjoitus, jonka Medvedev lisää artikkelinsa loppuun luettuaan alaluvuissa 4.2–4.3 käsitellyn *Petšatj i revoljutsijan* Eichenbaum-numeron 1924:5 (*FMM*, 63). Nähdäkseni voidaan pitää todennäköisenä, että kirjoittaja on tehnyt Eichenbaumin artikkelin luettuaan sittenkin myös varsinaiseen tekstiinsä ainakin joitakin muutoksia.

On erityisen ironista, että Medvedevin (ja Vološinovin) lyhyempiä artikkeleita on klassisesti tutkittu suhteessa Bahtiniin, ei niiden omassa julkaisukontekstissa osana ajan laajaa taidelehtikirjoittelua<sup>105</sup>, jolloin ne olisivat voineet ristiinvalottaa myös Bahtinin tekstejä. Kontekstuaalisessa tarkastelussa tekstit aktivoivat luontaisen linkin ja ulottuvuuden myös Bahtininkin teksteihin, jotka jäivät aikanaan pöytälaatikkoon. Artikkelini toimii näin yhdyssiteenä muuten keskustelusta *fyysisesti* sekä ihmis- että julkaisusuhteista irrallaan olevan Bahtinin ja formalistikeskustelun välillä.

---

<sup>103</sup> "Vološinovin argumentin molemmilla puolilla on edelleen merkitystä, mutta se on hänen (epätäydellisessä) 'merkin' käsitteen uudelleenarvioinnissaan, jossa hänen nykyinen merkittävyytensä on kaikkein ilmeisintä" (Williams 1977, 36).

<sup>104</sup> Ks. kokonaisuudessaan luku "Language" teoksessa Williams, Raymond 1977: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 21–44.

<sup>105</sup> Ks. esim. Clark & Holquist 1984, luku "Discourse in Life and Art", 197–211; Hale, Dorothy J. 1998: *Social Formalism: The Novel in Theory from Henry James to the Present*. Stanford: Stanford University Press, luku "The Visible Vocality of Ideology: Social Formalism of the Bakhtin Circle", 113–160; Bernard-Donals, Michael F. 1994: *Mikhail Bakhtin: Between Phenomenology and Marxism*. Cambridge: Cambridge University Press, luku "The Marxist Texts", 87–103; Danow, David K. 1991: *The Thought of Mikhail Bakhtin: From Word to Culture*. Houndmills: Macmillan.

Lisäksi Medvedevin artikkeleita on pidetty vähäpätöisenä "tiivistelmänä" hänen laajemmasta kirjastaan, mistä syystä siihen on kiinnitetty suhteessa vähemmän huomiota kuin hänen pidempiin teoksiinsa. Esimerkiksi *Mikhail Bakhtin* (1984) -teoksessaan Clark & Holquist esittävät erikoisen kehäpäätelmän, jossa Medvedev tarjoaa samanlaisen argumentin kuin Bahtin artikkelissaan "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" (1984, 158), joka taas sisältää *Formaali metodi kirjallisuustieteessä* -kirjan "perusargumentin" (Clark & Holquist 1984, 148–149).

Vaikka he eivät uskokaan Bahtinin kirjoittaneen Medvedevin artikkeleita, se kuitenkin sisältää heidän mukaansa "suuren määrän hänen [Bahtinin] neo-Kantilaisen vaiheen omaleimaista sanastoa", esimerkkeinään *dannost' / zadannost', postupok*, ja *arxitektonika* (1984, 158). Myös Laine ja muut (2007) toteavat, että "artikkelin näkökohdat ja terminologia ('esteettinen objekti', 'arkkitehtoniikka', 'kompositio' ja niin edelleen) ovat yhteismitallisia Bahtinin artikkelin ei-sosiologisen poetiikan kanssa" (2007, 26). Tästä "omaleimaisuudesta" ja "yhteismitallisuudesta" lisää kuitenkin seuraavassa alaluvussa.

Bahtinin 1960-luvulla uudelleen löytäneistä moskovalaisista tutkijoista Sergei Botšarov (2003) väittää, että Vološinovin ja Medvedevin teksteissä ei ole "juuri koskaan Bahtin-tekstin suoraan toistoa; samoilla tai jopa identtisillä ideoilla on uusia ja erilaisia esitystapoja" (Botšarov 2003, 12). Häneltä on peräisin myös ajatus siitä, että Vološinovin ja Medvedevin tekstien "marxilaisuus" on vain kuorrutetta, tekstien "ensimmäinen ja uloin kerros", joka voidaan "helposti erottaa erilliseksi kerrokseksi" (Botšarov 2003, 12). Kuten tulemme huomaamaan, kumpikaan toteamus ei yksinkertaisesti pidä paikkaansa, vaan teksteistä löytyy jopa samoja lauseita.

Tekstin julkaisusuhde Bahtinin artikkeliin on melkoisen hämärän peitossa, ja sen tarkastelussa riittää pohdittavaa. Tarkastelen tekstien sidoksia Bahtinin puolelta keskitetymin uudelleen luvussa 5.2. Tässä kohtaa riittää, kun toteamme, että Medvedevin ja Bahtinin artikkeleita on ehdottomasti pidettävä rinnakkaisteksteinä, jotka perustuvat osittain tai jopa lähes kokonaan samaan "materiaaliin". Mikä tämä "materiaali" sitten on – yhteiset keskustelut, jaetut lähteet, vai jopa sama tekstiaines – jää aihetodisteiden pohjalta ratkaistavaksi.

### 5.1.3 Formalismi järjestelmänä

Aikaisemmissa marxilaisissa artikkeleissa formalismia tarkasteltiin lähinnä yksittäisinä teeseinä, trendinä, tai korkeintaan ideologiana. Nyt Medvedevin artikkelin retorisenä perustana toimii yritys osoittaa formalistisen rakennelman huteruus antamalla ensin nimikkokortti kulloisellekin formalistille, ja pakottamalla heidät sitten rakentamaan siitä yksitellen korttitalon Medvedevin tärisyttäessä samalla pöytää. Voidaan sanoa, että hän ottaa heidän argumenttinsa formalismin tieteellisyydestä tosissaan (kuten Eichenbaum Leninin, ks. tutkielman s. 69), vieden heidän väitteensä aivan niiden loogisille äärirajoille. Sitten hän tarkastelee, toimivatko ne laajoina yleistyksinä tai jopa yleisenä taiteen teoriana.

Kysymys ei siis ole yksittäisten teesien tai propositioiden kumoamisesta, tai vastakkainasettelujen luomisesta, kuten Trotskilla tai Lunatšarskilla, vaan kokonaisesta *järjestelmästä* ja sen toiminnan edellytyksistä ja mahdollisuuksista. Medvedev kutsuu aikakautensa kontekstissa ainutlaatuista lähestymistapaansa, formalismin "sisältä" tapahtuvaa kritiikkiä, myöhemmässä kirjassaan "immanentiksi":

Toistettakoon, että marxilainen kirjallisuustiede ja formaali metodi kohtaavat ja törmäävät yhteen spesifikaation ongelmassa, joka on tärkeä ja erittäin ajankohtainen niille molemmille. Näin ollen formalismin kritiikin täytyy olla ja se voi olla 'immanenttia' sanan parhaassa merkityksessä (Medvedev 2007, 89.)

Filosofisen taiteen teorian peruslähtökohta, johon Medvedev pyrkii formalisteja vertaamaan, on tietenkin taiteenlajien ja -tyylien välinen yleistettävyyden ja terminologinen selkeys, joten tämä pyrkii artikkelissaan selvittämään, onko formalismilla esteettisiin teorioihin verrattavia käsityksiä tutkimuskohteistaan.

Clark & Holquistin (1984) mukaan Medvedevin artikkeli on Bahtinin innoittama, mutta että ensimmäisen suoritus jää kuitenkin "pinnallisemmaksi" kuin jälkimmäisen. Siinä ei ole heidän mukaansa "filosofista syvyyttä, ja sen oppineisuuden paraati on verrattavissa nimien pudotteluun". Toisin kuin Bahtin, hän myös "alentuu nimittelyyn" artikkelissaan. (Clark & Holquist 1984, 158.) Nimittely ja leimaaminen, kuten olemme edellä todenneet, näyttölee konkreettista ja merkittävää retorista roolia tässä keskustelussa; laajemmin käsitettynä se on myös aikalaisdiskurssin yleinen tyyli. Neuvostoliittolaisella "nimien pudottelulla" taas yleensä tarkoitetaan Marxiin, Leniniin tai

Staliniin viittaamista, ja esimerkiksi Blakeley (1961) kuvaa sitä "ekstrafilosofisiin auktoriteetteihin vetoamisena" eli "'klassikoihin' turvautumisena" (1961, 20).

Medvedev kuitenkin siteeraa artikkelinsa väitteiden tueksi Eichenbaumilta kolmea, Šklovskilta viittä, Jakobsonilta yhtä ja Žirmunskilta kolmea tekstiä<sup>106</sup> – ei Leniniä eikä edes Marxia. Myöhemmin kokonaisen kirjan – tutkimusalueen kiistattoman perusteoksen – aiheesta kirjoittaneen Medvedevin ymmärryksen kutsuminen "pinnalliseksi" (Clark & Holquist 1984, 158) on vähintään liioittelua, ja tutkielman tekijän tekee mieli ryhtyä tässä puolustamaan kuolleiden kunniaa pidemminkin. Onneksi teksti tekee sen aivan itse: Mahdollisine puutteineenkin, mitä tulee formalismin määrittelyyn ja laajempaan asia- ja teoriayhteyteen asettamiseen, Medvedevin lyhyt artikkeli lienee tosiasiallisesti ensimmäinen koskaan julkaistu *systemaattinen, järjestelmäkeskeinen* kriittinen artikkeli formalismista.

Artikkeli ei pureudu pelkästään yksittäisiin formalistisiin ideoihin tai sanamuotoihin, vaan yrittää käsittää formalismin kokonaisena estetiikan teoriana. Retorisen liikkeen tausta-ajatuksena on tietenkin se perusolettamus, että formalistien ajattelusta ei ole tosiallisesti mahdollista syntetisoida sisäisesti johdonmukaista ja laajasti eri taidelajeihin yleistettävää, filosofisen estetiikan teorioihin verrattavaa taiteen teoriaa. Artikkelin perusargumentti perustuu väärälle vastaavuudelle: formalismi tutkii morfologiaa, mutta siitä johdettua "tutkimuksen yleisperiaatteiden ja metodologisten keinojen järjestelmää" ei ole kuitenkaan mahdollista "reduoida" taideteoksen morfologian tutkimukseen (*FMM*, 52). Jos formalismi pitäytyisi pelkästään siinä, mitään väittelyä ei syntyisi (emt.).

Mutta näin ei Medvedevin mukaan ole: Teksteissään formalistit laajentavat fokustaan epistemologisiin kysymyksiin sekä a) kirjallisuuden historiasta, että b) kirjallisuuden historian teoriasta. Lisäksi he antavat ymmärtää olevansa sekä yleinen että perustava, "tieteellinen" taiteen tutkimuksen periaate, erillinen tiede, tai jopa tieteen "filosofia" (emt.). Formalismi, hän toteaa, vie tämän trendin "absurdiuteen saakka" (emt., 53) – ja näin tekee analyysissään myös Medvedev.

---

<sup>106</sup> Ks. artikkelin loppuviitteet, *FMM*, 65.



Siinä missä Trotski saattoi mennä "redusoinnissaan" aavistuksen kohteensa ohi tyytyen esittämään vastaväitteitä, Medvedev viimein osuu tarkasti: kysymys ei ole siitä, *mitä* tai *miten* redusoidaan, vaan *mihin*. Mitkä ovat ne taiteen tutkimuksen peruseriaatteen ja olettamukset, jotka formalistien ulostuloista voidaan päätellä? Voidaankin sanoa, että formalismi oli erityisen heikko tällaiselle: taiteen teoria, jonka perusidea on eriyttäminen ja tiivistäminen, on teoriana luonnostaan heikko sille, että sitä "redusoidaan" edelleen.

#### 5.1.4 "Morfologinen" metodi

Medvedev jatkaa marxilaisten kriitikoiden nyt vuonna 1925 jo vakiinnuttamaa epistemologista vähättelyä ja pejoratiivisia assosiaatioita antamalla formalismille vielä liikanimen "morfologinen metodi" (*FMM*, 51). Näin hän antaa oman painokkaan lisänsä siihen yksinkertaistamisen ketjuun, jonka Trotski aloittaa rajaamalla formalismin liikkumavaran tarkoituksellisesti artikkelinsa otsikossa pelkkään "runouteen" (*RFK*, 138), ja jota Lunatšarski jatkaa osoittamalla formalismin analogiseksi sisällöttömälle taiteelle (ks. luku 4.3.2). Formalismin kuvaaminen "morfologiseksi" on tietenkin tismalleen sitä formalismia "redusoivaa" retoriikkaa, josta Francis (2017) älähtää artikkelissaan Trotskista ja Šklovskista. Käsitteellisesti tämä "redusointi" on ymmärrettävä epistemologisena formaalin metodin ja sen tutkimuskohteen rajojen piirtämisenä ulkoa päin.

Samalla jatkuu myös vähättelysanaston käyttö: jos Trotskilla (2005) formalismi oli "erittäin röyhkeää ja epäkypsää" (*RFK*, 139) "lukiopoikien" kirjoittelua (emt., 141), Lunatšarskilla "pedanttista ja pisteliästä" (*KFM*, 72), Medvedev puhuu sivistyneesti formalistien *Sturm und Drangista* (1998, 51), joka tietenkin luo lukijalleen kuvaa tunteen palossa, kynttilän valossa manifestia kynelehtien kirjoittavasta Šklovskista. Ja kyllähän Šklovski kirjoitti – esimerkiksi teoksen *ZOO, ili Pisma ne o liubvi* (*ZOO, tai kirjeitä, muttei rakkaudesta*, 1923), jossa Šklovski kuvaa hänen, Elsa Trioletin ja Roman Jakobsonin kolmoisdraamaa.

Medvedevin kertomus formalismin noususta muistuttaa varsin paljon Eichenbaumin vastaavaa: myös hän puhuu formalismin "kummallisesta" historiasta (*FMM*, 51). Kuten Eichenbaum, myös hän viittaa siihen, miten formalisteihin kuulumisen oli hetken aikaa "olennainen merkki hyvästä kirjallisesta asemasta" (emt.). Kuten muistamme, pian kaikki alkoivat Eichenbaumin mukaan "forsoeiksi", puhumaan "'metodeista' ja 'lähestymistavoista'" (*FK*, 50).

Lisäksi Medvedev toisintaa Eichenbaumin huolen formalismin liudentumisesta: formalismilla ei ole enää "opettajia ja oppilaita, vaan oppilaita ja epigoneja [jäljittelijöitä]" (emt.). Eichenbaumin mukaanhan formalismi oli kohdannut "kasvavaa painostusta eklektikoilta, kanonisoijilta, lepyttelijöiltä ja epigoneilta" (emt., 62). Tekikö artikkelin kirjoittaja sittenkin keskeisiä muutoksia artikkeliinsa Eichenbaumin artikkelin luettuaan, vaikka nimenomaan väitti, että "oli jo viimeistellyt tutkimuksensa", ja ettei Eichenbaumin teksti sisältänyt "mitään oleellisesti uutta" (FMM, 63)? Viittaus Eichenbaumin sananparsiin tuntuu ilmeiseltä, ja kuten seuraavassa toteamme, Medvedevillä oli tosiasiallisesti harmillisen vähälle huomiolle jäänyt tapa revitellä nokkelilla alluusioilla kiistakumppaneidensa sanomisiin.

Medvedev on kriitikoista myös ensimmäinen, joka rinnastaa formalismin "positiiviset saavutukset" eurooppalaiseen materiaaliseen estetiikkaan (emt., 53). Medvedevin mukaan ei ole vaikea tunnistaa formalismissa eurooppalaisessa taiteentutkimuksessa laajalle levinneitä piirteitä: Dessoir, Utitz, Wölfflin, von Hildebrand ja Cornelius (emt.), Medvedev vetelee hattuhyllyltä vaikutteita. Listamainen viittaaminen eurooppalaiseen teoriaan toteuttaa kahta eri tehtävää: toisaalta se antaa formalisteille ulkomaisen, eurooppalaisen (ks. luku 4.3) pohjan, jota formalistit itse eivät ole selkeää erontekoa ja rajanvetoa menneeseen tehdessään erityisesti vaivautuneet esittelemään tai käsittelemään, ja tekee heistä eräänlaisia siirtokasveja Neuvostoliitossa.

Clark & Holquist (1984, 158) eittämättä viittaavat "nimien pudottelulla" juuri tähän formalismin vaikutteita käsittelevään kohtaan Medvedevin tekstissä. Heidän tulkintansa on kuitenkin pinnallinen: Medvedevin ilmeinen retorinen pyrkimys nimien juoksutuksen taustalla on osoittaa, että formalisteilla on ilmeinen perusta ja oppi-isiä, eikä heidän "vallankumouksellinen" (Eichenbaum) ajattelunsa ole syntynytäkään *ex* tai *ab nihilo*. Kuten Julia Kristeva (1973) toteaa urauurtavassa Bahtin-artikkelissaan "The Ruin of Poetics",

Tämä formalismin ja sen poetiikan velka saksalaiselle estetiikalle säilyi jonakin häpeällisenä, tunnustamattomana, tukahdutettuna. Sitä vastoin varhaisina aikoinaan formalismi halusi olla positivistista, ateoreettista, objektiivista (Kristeva 1973, 103.)

Kristeva pudottelee sitä paitsi Medvedevin mainitsemia nimiä: "Saksalaisia esteetikkoja, ensin neo-Kantilaisia, myöhemmin erityisesti Wölfflin ja Walzel" (emt.). Lähestymistavallaan Medvedev kohdentaa näköalaa merkittävästi verrattuna aiempiin kritiikkeihin: siinä, missä esimerkiksi Trotski pyrki liittämään formalismin modernismiin ja futurismiin, ja Lunatšarski porvarillisuuteen ja

eurooppalaisuuteen, Medvedev aloittaa sitä päättelyketjua, jonka Bahtinin artikkeli vie yhdenlaiseen lopputulemaan. Toisaalta hän pyrkii osoittamaan formalismin suhteet aiempiin "formalismeihin", toisaalta sen irrallisuuden ja ahistorisuuden. Hän yhtä aikaa siis a) liittää formalistit epämieluisaan traditioon ja b) riistää heiltä heidän omat saavutuksensa.

Tämä on uutta, jos verrataan sekä formalistien että marxistien aiempaa retoriikkaa: formalistithan halusivat nimenomaan näyttäytyä itselliseltä ja uudelta, erilliseltä teoreettiselta suuntaukselta, joka tekee viimein kirjallisuustieteestä "tiedettä", kun taas marxilaiset olivat pyrkineet osoittamaan lähinnä formalismin futuristisen nuoruuden uhon ja sen modernistisen, eurooppalaisen dekadenssin. Medvedev ei tietenkään suoraan väitä, että eurooppalaisuudessa olisi jotain pahaa sinänsä, vaan että koditonta teeskennelleillä formalisteilla oli itse asiassa ideologinen ja intellektuaalinen koti. Näin hän onnistuu kertaheitolla leimaamaan heidät teeskentelijöiksi. Se, että porvarillisuus ja eurooppalaisuus sisältävät keskustelun osanottajille lisäksi negatiivisia konnotaatioita, on Medvedevin argumentin kannalta vain ylimääräinen lisämauste.

#### **5.1.4.1 Formaalin metodin ongelmat**

Medvedev toistaa muiden keskustelijoiden tavoin tunnollisesti Trotskin (2005, 138) esittämän arvostelman siitä, että formalismi todella oli ensimmäinen venäläinen suuntaus, joka nosti esiin "metodologian" ongelman, Šklovskin termein "vieraannutti" kirjallisuuden tutkimuksen (*FMM*, 53). Formalistit olivat myös ensimmäisenä aloittamassa "sanataiteen muodon ja tekniikan systemaattisen tutkimuksen". "Näitä saavutuksia", Medvedev jatkaa, "ei voida ohittaa hiljaisuudessa: ne ovat hyvin todellisia". (Emt.) Mutta sittenkin nämä saavutukset ovat "propaedeuttisia" ("alkeisopetusta") (emt.), tai kuten Trotski toteaa, "alustavia" (*RFK*, 139).

Formalismin perusteeksi, että "on välttämätöntä tutkia itse taideteosta eikä sen monia heijastuksia, näyttää erittäin vakuuttavalta ja kiistämättömältä" (*FMM*, 54), Medvedev toteaa. Se on teesi, joka on jopa erityisen vakuuttava Neuvostoliitossa, jossa se toimii "dramaattisena antiteesinä" kirjallisuudentutkimuksen kentän epäjärjestykselle (emt.). Mutta – ja tässä on Medvedevin artikkelin suurin mutta – "todella tieteellistä taiteen kritiikkiä [...] ei voida perustaa formaalille metodille tai johtaa sen teoreettisesta perustasta" (emt., 53). Formalistien piinkova teesi paljastuu lähemmin tarkasteltuna "äärimmäisen huonosti määritellyksi, riittämättömästi kehitetyksi ja, itse asiassa, yksinkertaiseksi tautologiaksi" (emt., 54).

Medvedev ja Bahtin kuvaavat tätä kirjallisuuden tutkimuksen "epäjärjestystä" erehdyttävän samanlaiseen tyyliin: Siinä missä Medvedevin mukaan kirjallisuudentutkimus on jätetty

[...] kaikenlaisten desperadojen armoille, ja missä monille vuosikymmenien ajan kirjallisuuden historian alaisuuteen on kerätty kaikenkirjavia asioita, kaikkein utopistisimmista filosofeista tutkimuksiin siitä, tupakoiko Puškin ja minkä merkkistä tupakkaa hän poltti (emt., 54.)

Bahtinin mukaan taas

taiteen alue oli kaikenlaisen tieteen kannalta vastuuttoman, mutta syvämieliseksi esittäytyneen jaarittelun suosituin tyyssija. Edelläkävneellä kaudella kaikki ne ajatukset ja aivoitukset, jotka kuulostivat syvämielisiltä ja elähdyttävän hedelmällisiltä [...] lausuttiin ja asetettiin tavallisesti pinnallisten tunnusmerkkien mukaan sattumanvaraiseen järjestykseen lausumina taiteesta yleensä tai jostain erillisestä teoksesta (*SMMO*, 9.)

Puškinin tupakoinnin leikillisenä esimerkkinä kirjallisuustieteen monomaanisesta keskittymisestä biografismiin ottaa ensi kertaa esiin vuonna 1923 futurismin ja formalismin yleismies Jantunen, *IZO*:ssa toiminut ja salaisen poliisin Tšekankin henkilöstöön kuulunut Osip Brik (1888–1945) artikkelissaan "T.n. 'formalnyj metod'" ("Nk. 'formaali metodi'", 1923). Tällaiset hienostuneet, mutta viitteettömät lainaukset – siis *alluusiot* – jotka ovat jääneet tutkijoilta huomaamatta, asettavat esimerkiksi Clark & Holquistin (1984) toteamukset tekstin "pinnallisuudesta" ja "nimien pudottelusta" sekä "filosofisen syyvyden" puuttumisesta (1984, 158) hyvin kyseenalaiseen valoon; tyylikeinot on pikemminkin luettava Medvedevin eduksi Bahtinin kustannuksella. Lisäksi Medvedev vielä *jatkaa* analogiaa taitavasti ja kaunokirjallisesti kattamaan myös kysymyksen tupakkabrändistä – ja kääntää näin alluusion suunnan osoittamaan nimenomaan kohti kritisoimiaan "spesifikaattoreita"!

Juuri seuraavassa kysymyssarjassaan Medvedev tuntuu vastaavan suoraan Eichenbaumille: "Mitä taide on? Mitä runous on? Mikä on taideteos taiteen ilmiönä? Kuinka tämän ilmiön tieteellinen tutkimus on mahdollista?" (*FMM*, 54). Kaikki nämä kysymykset ovat Medvedevin mukaan perustavia, keskeisiä, päällimmäisiä poetiikan kysymyksiä, joihin formalistit eivät hänen mukaansa kuitenkaan ole vastanneet, ja jos ovat, vastaukset ovat olleet "riittämättömiä tai yksinkertaisesti virheellisiä" (emt.). Formalismista on tullut "naiivin realistinen oppirakennelma ja on tuominut itsensä käyttämään ja käsittelemään poetiikan peruskäsitteitä epäkriittisesti" (emt.), eikä se tällaisena nouse edes "estetiikan tasolle" (emt., 54–55).

Väitteidensä tueksi Medvedev jälleen marxilaiseen tapaan "redusoi" formalistien teorit siteeraten tällä kertaa heitä itseään laajasti. Formalismin taiteen teoria esittää hänen mielestään kokonaisuutena seuraavat teesit:

1. On välttämätöntä tutkia 'taideteosta' itsessään, eikä sitä, mikä tutkijan mielestä 'heijastuu' siinä (*FMM*, 52)
2. Taideteos itsessään on 'puhdasta muotoa'. Yleisesti ottaen 'taiteessa ei ole sisältöä', tai pikemminkin, 'kirjallisen teoksen sisältö (ja myös sen sielu) on yhtä kuin sen tyylillisten keinojen summa' (emt., 52–53)
3. Tällä tavoin '... taideteos koostuu materiaalista ja muodosta' (emt., 53)
4. "Sanataideteosten materiaali on sanoja; muoto sävelletään niillä keinoilla, joilla niitä käsitellään" (emt.).
5. 'Jos kirjallisuustiede haluaa tulla tieteeksi, sen on tunnustettava 'keinot sen ainoaksi 'sankariksi' (emt.)

Näitä teesejä käsitellessään Medvedev käyttää kuitenkin marxismille tai "sosiologiselle poetiikalle" hieman vieraita käsitteitä, joita käsitelen lyhyesti seuraavassa.

#### 5.1.4.2 Esteettinen objekti

Kumotessaan formalistien käsityksiä Medvedev hyödyntää muutamassa sivulauseessa *esteettisen objektin* käsitettä, jota tarkastelen tarkemmin Bahtinin yhteydessä. Nostan sen kuitenkin jo alustavasti esiin siksi, että tämän kiistattomasti uuskantilaisen peruskäsitteen käyttö artikkelissa on varmasti osin antanut tutkijoille ajatuksen siitä, että tekstin perusajatukset ovat peräisin Bahtinilta eivätkä Medvedeviltä. "Esteettisen objektin" lisäksi hän viittaa artikkelissaan myös Broder Christiansenin "dominanttiin".

Medvedev toteaa, että sisällön kieltäminen, taiteen tulkitseminen puhtaaksi muodoksi ja sekä keinojen keskeistäminen on hyvin helppoa ilman esteettisen objektin järjestelmällistä analyysia, ja että "vain systemaattinen analyysi voi paljastaa sisällön merkityksen taiteessa, samoin kuin muodon käsitteen ja materiaalin roolin" ja "saavuttaa ne perusmääritelmät, jotka palvelisivat aidosti tieteellisenä perustana aidosti tieteelliselle teoreettiselle poetiikalle" (*FMM*, 54). Mitä sitten on taideteoksen "systemaattinen analyysi"? Jälleen Bahtin ja Medvedev tuntuvat käyttävän samojen ideoiden lisäksi samoja lauseita:

[...] järjestelmällisesti määriteltävän poetiikan on oltava sanataiteellisen luomisen estetiikkaa (*FMM*, 54.)

Järjestelmällisesti määritellyn kirjallisuustieteen pitää olla luovan sanataiteen estetiikkaa (*SMMO*, 12.)

Kokonaisuudessaan Medvedev toteaa, että

Oletamme yleisesti, että järjestelmällisesti määriteltävän poetiikan on oltava sanataiteellisen luomisen estetiikkaa, ja estetiikalla emme tietenkään tarkoita metafyyssistä kauneuskäsitystä, vaan tieteellistä ja järjestelmällistä taiteellisen kohteen havainnoimisen teoriaa. Tällaisella objektilla on totta kai sisältö, eikä se ole paljasta muotoa (*FMM*, 54.)

Viime kädessä taide on "esteettisesti muotoiltua kognition tai toiminnan sisältöä" (emt., 55). Abstrahoituna se "lakkaa olemasta taiteellinen tosiasia ja palaa takaisin alkuperäiseen esieettiseen olemassaoloonsa kognition, politiikan, talouden, moraalien, uskonnon jne. tosiasiana" (emt.). Myös tämän toteamuksen voi palauttaa viime kädessä neo-Kantilaiseen ajatteluun, jossa ihmisen maailmankokemus jakautuu kolmeen osaan (kognitioon, etiikkaan ja estetiikkaan), ja jossa kognition ja etiikan toiminnallinen ykseys estetisoinnin prosessissa muodostaa taiteen perusaineen. Tähän viittaa esimerkiksi Medvedevin toteamus siitä, että abstrahoituna taide "palaa takaisin esieettiseen olemassaoloonsa" (emt.). Olen kuitenkin taipuvainen ajattelemaan, että tämä on seurausta Christiansenin järkeenkäypien ja suosittujen kategorioiden soveltamisen helppoudesta eikä siitä, että Bahtin olisi kirjoittanut artikkelin.

### 5.1.5 Rock Me Amadeus?

Mitä "tieteellinen Salierismi", johon Medvedev artikkelinsa otsikossa viittaa, sitten oikein on? Medvedev näyttää keskustelevan yhtä aikaa kahden lähteen kanssa. Ensimmäisenä niistä toimii yllätyksettömästi modernin venäläisen kirjallisuuden isän, Alexander Puškinin "pieniin tragedioihin" (*Malenkie tragedii*) laskettava silosäkein kirjoitettu näytelmä "Mótsart i Sal'yéri" ("Mozart ja Salieri", 1832/1936), joka tunnetaan nykyään parhaiten innoittajana Peter Shafferin vuoden 1979 näytelmälle, ja varsinkin näytelmästä filmatisoidusta vuoden 1984 elokuvasta *Amadeus*.

Aiheen tekstiinsä Puškin otti sinnikkäästä (joskin paikkansapitämättömästä) huhusta, jonka mukaan säveltäjä Antonio Salieri (1750–1825) kateudesta murhasi kilpakumppaninsa, yhden maailman kuuluisimmista säveltäjistä, Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791). Puškinilta löytyy aiheesta mahdollisesti vuodelle 1832 päivätty, virheellisiin lähteisiin perustettu merkintä<sup>107</sup>, joten viimeistään tällöin myytti Mozartin murhasta kodifioituu osaksi venäläistä kirjallisuutta.

Medvedev viittaa otsikossaan siis Puškiniin, mutta samalla myös akmeisti Osip Mandelstamin (1891–1938) esseessään "O prirode slova" ("Sanan luonteesta", 1921–1922/2011) esittämään analogiaan, jossa Salierin "käsityöläisyys" korotetaan ideaaliksi Mozartin "haaveilun" ylle:

Romantikon, idealistin, puhtaasta symbolista, sanan käsitteellisestä estetiikasta haaveilevan aristokraatin paikalle, symbolismin, futurismin ja imaginismin paikalle on tullut sanaesineen elävä runous, eikä sen luoja ole idealistihaaveilija Mozart, vaan ankara ja tiukka käsityöläismestari Salieri, joka ojentaa käden esineiden ja aineellisten arvojen mestarille, esineellisen maailman rakentajalle ja tuottajalle (Mandelstam 2011, 81–82.)

Puškinin tragedian Salierista Mandelstam löytää siis vertauskuvan ihanteelleen. Salieri lausuu: "Huolellisen käsityön / mä panin taiteelleni alustaksi. / Siis opin käsityötä: sormihin / sain varman mutta kuivan näppäryyden / ja korvaan tarkkuuden" (Puškin 1936, 100). Mozartin "pyhä lahja" taas "vaan annettu on päähän hullun miehen / ja rentustelijan? ... Oi, Mozart, Mozart!" (emt., 101–102), Puškinin Salieri kiroaa.

---

<sup>107</sup> Ks. Anderson, Nancy K. 2000: "Betrayal of a Calling: *Mozart and Salieri*". Teoksessa Pushkin, Alexander 2000: *The Little Tragedies* (Nancy K. Anderson, käänt.). New Haven: Yale University Press, 131.

Medvedevin käsissä Mandelstamin positiivinen viittaus Puškinin Salierin "käsityöläisyyteen", "näppäryyteen" ja "tarkkuuteen" (palauttakaamme jälleen kerran mieliimme Trotskin ja muiden marxilaisten kriitikoiden toteamukset formalismin "alustavasta" ja "alkeisopetuksellisesta" luonteesta) kuitenkin kääntyy formalismia vastaan; kun Mandelstamin kohottama Puškinin Salieri kuvailee, että "Ja säveleet / mä tapoin, musiikkia repostelin / kuin ruumista, ja soinnun tarkistin / avulla algebran" (Puškin 1936, 100), Medvedev toteaa:

Emme tietenkään yritä sanoa, etteikö musiikkia voisi leikellä kuten ruumista tai tarkastella harmoniaa algebran avulla. Omalla paikallaan, tarkasti rajatussa tutkimuksessa taideteoksesta materiaalisena asiana, tämä ei ole vain mahdollista vaan jopa välttämätöntä. Tästä syystä ei pidä vastustaman formaalia metodia morfologisena metodina. Mutta ei ole minkäänlaista oikeutusta formalismin vaatimuksille tätä suuremmasta merkityksestä ja roolista, eikä myöskään 'formalistiselle filosofialle'. Salierismi, ääri rajoille vietyä, absoluutiksi tehtynä, johtaa Mozartin tappamiseen. Ja tämä on rikos (*FMM*, 62.)

Toisin kuin Mandelstamilla, Salierin käsityöläisyys kääntyy Medvedevillä siis käsin tehdyksi murhaksi, kuten Puškinin kerronnassa, jossa Salieri suorastaan "[h]eittää myrkkyä Mozartin lasiin" (Puškin 1936, 107). Ei voi kuin ihailia tapaa, jolla ensin Mandelstam ja sitten Medvedev ratsastavat analogioissaan Puškinin tarinassaan hyödyntämällä myyttillä. "Salierismi" antaa siis Medvedevin artikkelille paitsi otsikon, myös sen viimeisen veitseniskun: kuten "Salierismi", myös formalismi, kaikessa "käsityöläisyydessään" johtaa loogisen päätepisteeseensä vietyä "sisällöllisen" taiteen murhaan.

Ilmeisesti juuri Medvedevin ansiosta Salieri-Mozart -vertaus jää pysyvästi väittelyn puolia kuvaavaksi osaksi neuvostoliittolaisen kirjallisuudentutkimuksen kentälle; se toistuu vielä vuosikymmeniä myöhemmin strukturalismin ja antistrukturalismin kamppailun yhteydessä (ks. Seyffer 1985, 318). Clark & Holquist (1984) varmaankin viittasivat edellä juuri tällaisiin ketteriin analogioiden allusiivisiin adaptaatioihin, jotka kulkevat tekstien läpi alusta loppuun.



## 5.2 Bahtin ja "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa"

**Mihail Mihailovitš Bahtinin** (1895–1975)<sup>108</sup> elämä sivuaa neuvostoliittolaisen avantgarden kriittisimpiä käännteitä keskeisten kaupunkien katujen kujilta kurkistaen, koskaan kuitenkaan keskiöön päätyvä, jos hänen pidätystään vuonna 1929 ei lasketa aktiiviseksi osallistumiseksi. Hän kuitenkin nousee sattumusten sarjassa suureen suosioon vuosikymmeniä myöhemmin.

Bahtin syntyi Orelissa 1895, kasvoi Vilnassa ja Odessassa, ja opiskeli sittemmin Petrogradissa kuitenkaan valmistumatta<sup>109</sup>. Sisällissodan aikana Bahtin muutti ensin Neveliin, jossa hän työskenteli opettajana, ja sitten vuonna 1920 neuvostoliittolaisen avantgarden toiseen pääkaupunkiin, nykyisellä Valko-Venäjällä sijaitsevaan Vitsebskiin, jossa hän tapasi Vološinovin ja Medvedevin.

Leningradiksi välissä muuttuneeseen kaupunkiin Bahtinin pariskunta palaa vuoden 1924 keväällä, viimeistään elo-syyskuulla, jolta löytyvät ensimmäiset päivätyt viralliset asiakirjat<sup>110</sup>. Hänen ystävänsä olivat palanneet jo aiemmin, vuonna 1922, Medvedev työskennelläkseen valtion kustantamossa Gosizdatissa, Vološinov kirjautuakseen uudelleen silloiseen Petrogradin yliopistoon. Bahtinin biografian kannalta olennaisinta vuosina 1919–1925 on lähinnä, ettei hän opiskellut eikä opettanut käytännössä missään näinä vuosina samaan aikaan, kun hänen ystävänsä työskentelivät virallisesti kirjallisuudentutkimuksen parissa.

Osin tästä sivullisuudesta ja osallistumattomuudesta on syytetty hänen pahenevaa luuydintulehdustaan, joka johtaa vuonna 1938 hänen toisen jalkansa amputointiin. Vuonna 1929

---

<sup>108</sup> Lyhyt tiivistelmä Bahtinin värikkästä elämästä löytyy mm. teoksesta Morson & Emerson (1990), xiii-xvii. Nykytutkimuksen näkökulmasta epätarkka mutta mielenkiintoinen, "hagiografinen" monografia Bahtinin elämästä Clark & Holquist (1984).

<sup>109</sup> Bahtin liioitteli ja vääristeli suku-, henkilö- ja opiskeluhistoriaansa: "[...] omista väitteistään huolimatta hän [Bahtin] ei koskaan virallisesti käynyt Petrogradin yliopistoa [...]. Etsiessään akateemista työtä vaikeina aikoina Bahtin omaksui osia veljensä, toisinaan ystäviensä elämänkerroista" (Brandist & Shepherd 1998, 9).

<sup>110</sup> Bahtinin muutolla Leningradiin voisi kuvitella olevan merkitystä siihen, miten läheisissä yhteyksissä hän oli Medvedevin kanssa. Medvedev päivää oman artikkelinsa lokakuulle 1924. Kysymyksessä ei olisi ensimmäinen kerta, kun päiväyksiä aikaistetaan Neuvostoliitossa ideologisista syistä. Asiakirjoilla on näin todellista merkitystä.

Bahtin pidätetään hänen moninaisten oikeistolaisten ortodoksisten sidostensa vuoksi<sup>111</sup>, mutta hänen tuomionsa lievennetään nimekkäiden kirjailijoiden Maksim Gorkin ja Aleksei Tolstoin väliintulojen sekä mitä ilmeisimmin Medvedevin ja Vološinovin antamalla kirjallisella avulla sisäiseen karkotukseen Kazakstaniin.

### 5.2.1 Leningrad, We Have a Problem

Mihail Bahtinin ajatteluun on suhtauduttu pääasiallisesti neljällä tavalla, jotka Craig Brandist (2006) tiivistää hienosti:

- 1) Bahtin oli täysin omaperäinen ajattelija, joka keksi kaikki ajatuksensa *ab nihilo*;
- 2) Bahtin ympäröi itsensä keskinkertaisuuksilla, ja ideat virtasivat yksisuuntaisesti häneltä esimerkiksi Vološinoville ja Medvedeville;
- 3) Bahtin oli 'epävirallinen' ajattelija, joka jättäytyi neuvostotutkimuksen valtavirtatrendien ulkopuolelle, ja johon nämä trendit eivät vaikuttaneet;
- 4) Milloin Bahtinin täytyi osallistua neuvostotutkimukseen, tuloksena oli pikemminkin joko vastaväitteitä tai sisäistä kumouksellisuutta kuin vakavaa osallistumista. (Brandist 2006, 144.)

Kuten lukija saattaa arvata, Brandist itse ei pidä näistä yhtäkään enää asiaankuuluvana lähestymistapana. Viime vuosikymmeninä on varsin kattavasti osoitettu, että "Bahtin-piirin", jos sellaista edes oli, sisällä tapahtuneen ajattelun suunta oli pikemminkin päinvastainen, kuin mitä on tahdottu ajatella; Vološinov ja Medvedev voidaan nähdä kanavana, jota ILJaZV:ssa käydyt keskustelut ja teoriat saavuttivat Bahtinin, joka "epätoivoisesti yritti löytää paikkaansa neuvostoyliopistomaailmassa" (emt., 151).

E erityisen ongelmallisen Medvedevin ja Bahtinin tekstien vertailusta tekee se, että siinä, missä muiden tutkielman kohdetekstien julkaisujärjestys ja kronologia on pääosin selvitetävissä,

---

<sup>111</sup> Bahtinin uskonnollisesta toiminnasta yleisesti ks. luku "Religious Activities and the Arrest" teoksessa Clark & Holquist 1984, 120–145. Suhteesta Pyhän Serafimin veljeskuntaan ja Petrogradin ortodoksiseen skismaan ks. Bronckart & Bota 2019, 33–34. Voskreseniestä (Ylösousemus) ks. Brandist, Craig 2002: *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*. Lontoo: Pluto Press, 28. Bahtin oli mukana myös kirjailija Dmitri Merežkovskin (1865–1941) perustamassa uskonnollis-filosofisessa yhteisössä, ks. Gratchev, Slav N. & Margarita Marinova (toim.) 2019: *Mikhail Bakhtin: The Duvakin Interviews, 1973* (Margarita Marinova, käänt.). Lewisburg: Bucknell University Press, 66; 76–82.

Medvedevin ja Bahtinin samaan aikaan samoissa piireissä kirjoitettujen artikkelien synnystä on lähes mahdotonta päästä täyteen selvyyteen.

Bahtinin muiden tekstien epätarkkoja ajoituksia on voitu myöhemmin osittain täsmentää käsikirjoituksia vertailemalla ja lähdekriittisesti arkistoja vasten tutkimalla, mutta seuraavassa käsitelty artikkeli, "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" teoksesta *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia* (1975/1979) väistää ketterästi tällaistakin määritystä. Jälkimaailma voi vain pyöritellä päätään Bahtinin todetessa tekstinsä alussa härkähäisesti, ettei mitään viitteitä tai sitaatteja tarvita: "asiaa tunteva lukija ei tarvitse niitä ja asiaa tuntemattomalle lukijalle ne ovat hyödyttömiä" (*SMMO*, 8).

Joudumme siis viime kädessä yksinkertaisesti toteamaan tosiasiat: Bahtinin ja Medvedevin artikkelit ovat keskenään hyvin samanlaiset, ne sisältävät samanlaisia ja jopa samoin tavoin sanoitettuja argumentteja, ja ne on mitä ilmeisimmin kirjoitettu lähestulkoon samaan aikaan. Esimerkiksi Brian Poolen (2003) mielestä "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" on "[...] silmiinpistävän lähellä Medvedevin työtä" (Poole 2003, 353). Poole kysyy samassa asiayhteydessä myös erittäin hyvän kysymyksen: oliko Bahtin, jota vielä vuonna 1922 kiinnostivat eettiset ja lailliset kysymykset, vuonna 1924 Leningradiin saapuessaan heti täysin kyvykäs jättämään varjoon koulutetut työtoverinsa (emt., 354)?

Seuraavassa esittelen mahdollisimman laajasti ja tarkasti Bahtinin ja Medvedevin tekstien synty- ja julkaisusuhdetta käsitteleviä aihetodisteita tekstien samankaltaisuuksia vertaillen; lisäksi pyrin asemoimaan niitä aiemmin keskustelussa esitettyihin argumentteihin ja ajatuksiin. Medvedevin ja Bahtinin tekstien tulkinnan ongelma on looginen, mutta kerrosteinen ja kertautuva: niiden argumentteja ymmärtääkseen on tarkasteltava tekstien syntyhistoriaa suhteessa niiden keskeisten väitteiden syntymiseen vaikuttaneeseen formalismin ja marxismin dialogiin. Formalismin kritiikin tulkintaan, jonka osaksi myös Bahtinin artikkeli on laskettava, puolestaan vaaditaan ymmärrystä myös formalistisesta ja futuristisesta ajattelusta. Näin olemme kerros kerrokselta saavuttamassa tutkielman alussa kuvatun rakenteen loppupisteen.

### 5.2.2 "Ongelman" ongelma

Tiedämme Medvedevin ja Bahtinin artikkelien taustoista sen, että Medvedevin ja Medvedevan (2014) mukaan Medvedev aloitti materiaaliestetiikan kritiikkinsä jo huomattavasti ennen tapaamistaan Bahtinin tai väittelyään formalistien kanssa (2014, 38). Kritiikki ei ollut erityisen kohdennettua, mutta on ilmeistä, että Medvedev oli kiinnostunut aiheesta melko varhain, ja päätyi joka tapauksessa tutkimaan aihetta yliopistossa. Bahtinin "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" puolestaan on ensimmäinen (ja viimeinen) artikkeli, jossa hän lyhyen "Taide ja vastuu" -esseensä lisäksi kiinnittää todella huomiota formalistisiin kysymyksiin. Tätä ennen hän oli käsitellyt filosofisia, eettisiä ja interpersonaalisia teemoja Vitsebskissä väitetysti aloitetuissa "varhaisissa" artikkeleissaan<sup>112</sup>.

Toisin kuin Medvedevin tekstin, lähteettömyytensä takia Bahtinin artikkelin ajoittaminen on huomattavasti vaikeampaa. Siitä ei ole olemassa päivättyä, alkuperäistä käsikirjoitusta, eikä sen täydellinen ajoittaminen ole onnistunut edes asiaan liittyvien henkilöiden arkistojen (Bahtin itse, Lev Pumpjanski) tarkastelun perusteella. Sitä tiettyä arkistoa, joka voisi kiistatta ratkaista kysymyksen, ei ole enää olemassa: NKVD ensin konfiskoi ja sitten tuhosi Medvedevin henkilökohtaiset arkistot (Medvedev & Medvedeva 2014, 30–31). Nevelissä ja Petrogradissa Bahtinin kanssa toimineen Pumpjanskin arkistoista löytyvät luentomuistiinpanot näyttävätkin olevan ainoat aikalaistodisteet aiheesta; esimerkiksi Brian Poole hienotunteisesti toteaa, että Bahtinin omaan "muistiin ei voi luottaa", koska tämä loi itselleen bibliografian *post factum* julkaisutai muihin tarpeisiin (Poole 2003, 334–335).

Tekstin julkaisuhistoriaksi oletetaan, että Bahtin tarjosi artikkelia julkaistavaksi keväällä 1924 samaiseen *Russkii sovremennik* -lehteen, jonka ensimmäiseen numeroon Eichenbaumkin kirjoitti paljon kritiikkiä herättäneen kirja-arvostelunsa uudesta marxilaisesta kirjallisuustieteestä. *Russkii sovremennikiä* julkaistiin 4 numeroa vuonna 1924, ja viides numero oli työn alla, kunnes *Pravdassa*

---

<sup>112</sup> "Taide ja vastuu", "Teon filosofiasta" ja "Tekijä ja sankari esteettisessä toiminnassa". Kahden jälkimmäisen ajoittamisesta on edelleen kiistaa. Liisa Steinbyn (2011) mukaan Max Schelerin teoksen *Der Formalismus in der Ethik und die Materiale Wertethik* (1926) mukanaolo lähteenä Bahtinin varhaisemmissa teksteissä tarkoittaa luonnollisesti, että molemmat Bahtinin varhaiset tekstit ovat ainakin osin myöhempiä kuin mitä on oletettu (Steinby 2011, 231). Lisäksi Brian Poolen (2003) mukaan "sisäinen todistusaineisto ja arkistomateriaalit" osoittavat, että Bahtinin ns. varhaiset tekstit on kirjoitettu vuonna 1927 – seikka, jolla on luonnollisia ja selkeitä vaikutuksia myös Bahtinin Vološinovin ja Medvedevin teksteille (Poole 2003, 334). Poole on "agnostinen" vain *SMMO*:n suhteen (emt., 353).

(5. marraskuuta 1924) kritisoitiin äänekkäästi lehden kahta ensimmäistä numeroa. Monessa lähteessä lehden päätoimittajiksi mainitaan joko Zamjatin tai Gorki, ja molempien tekstejä kyllä julkaistiin lehdessä, mutta tämän itsenäisen lehden päätoimittajana toimi Alexander Tihonov, jonka pidätys 28. tammikuuta 1925 pysäytti lehden toiminnan ja Bahtinin artikkeli jäi seurauksena julkaisematta. Carol Any (1994, 242) aivan syystä pohdiskeleekin, oliko Eichenbaumin artikkelin (ks. tutkielman s. 74) synnyttämällä kohulla kenties tekemistä lehden toimituksen alasajon kanssa.

Tiedämme myös, että *Russkii sovremennik* tilasi artikkelin Bahtinilta nimenomaan Medvedevin suosituksesta (Medvedev ym. 2016, 104). On oletettu, että artikkeli todennäköisesti palautettiin liian myöhään, että se olisi ehtinyt lehden neljänteen (ja näin ollen viimeiseksi jääneeseen) numeroon (Medvedev & Medvedeva 2014, 35). Valitettavasti *Russkii sovremennik* -julkaisuissa ei ole tarkkoja julkaisupäivämääriä, joiden perusteella esimerkiksi numeron neljä tarkemman julkaisuhetken voisi tarkistaa.

Lisäksi on mahdotonta sanoa, minkälaista versiota Bahtinin tekstistä aikakauslehdelle tarjottiin: Vuonna 1974 puoluehenkisessä, tarttolaisille strukturalisteille vastineeksi luodussa antistrukturalistisessa *Kontekst*-vuosikirjassa<sup>113</sup> julkaistiin ensi kertaa virallisesti noin kolmasosan mittainen versio nykyään tunnetusta artikkelista otsakkeella "K ètetike slova" ("Kohti sanan estetiikkaa") – ilman mitään julkaisutietoja. Aikalaislukija saattoi kuvitella jopa, että artikkeli oli tekijän ilmestymishetkellään kirjoittama, ei tasan puoli vuosisataa vanha!

Tämän vaikutelman synnyttäminen oli vieläpä täysin tarkoituksellista: Tekstin irrottaminen kontekstistaan oli osa neuvostoliittolaisen strukturalismi/antistrukturalismi -keskustelun politiikkaa. Sillä välin, kun Jakobson ja Juri Lotman (1922–1993) kehittivät "neuvostoliittolaista" kirjallisuudentutkimusta eteenpäin maan rajojen ulkopuolella, kotimaassa jäädettiin kiinni ensin sosialistiseen realismiin, sitten 1940-luvun *ždanovštšinaan*<sup>114</sup>. Suojasään viimein koittaessa 50-luvun lopulla jääkerroksen alta paljastui se, mihin oltiin jääty: formalismi-marxismi -keskusteluun, nyt vain osana keskustelua strukturalismista. Bahtin ei siis ollut ainut kulttuurikentän aikakapseloitu toimija, vaan tilanne koski mitä suurimmassa määrin koko kirjallisuustieteen kenttää! Sekä Bahtinin

---

<sup>113</sup> *Kontekst-1973*. Moskova: Nauka, 258–280.

<sup>114</sup> Nimitys Andrei Ždanovin (1896–1948) vuonna 1946 käynnistämälle "antiformalistiselle" kulttuuripolitiikalle.

vanhan artikkelin uudelleenjulkaisu, että hänen vuonna 1970 tilaustyönään kirjoittama uusi artikkeli<sup>115</sup> *Novyi Mir (Uusi maailma)* -lehteen liittyivät tähän kiistaan, jossa Bahtinia käytettiin lyömäaseena uutta strukturalistista sukupolvea vastaan.

Vuonna 1975 "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" ilmestyy nykyisellään tunnettuna versiona *Voprosy literatury i estetiki (Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia, 1975/1979)* -kokoelmassa, johon esimerkiksi tutkielmassani käyttämä suomennos<sup>116</sup> perustuu. Tässä kokoelmassa Bahtinin neuvostoliittolaiset kuraattorit esittävät artikkelin nykyiseksi ymmärretyn julkaisuhistorian. On mahdotonta sanoa, tekivätkö he tai Bahtin tekstiin merkittäviä muutoksia vuosina 1924–1975: onko *Kontekstin* "lyhyt" versio vuodelta 1974 vai *Voprosyn* "pitkä", 1975 versio "alkuperäinen"? Clark ja Holquist (1980) spekuloiivat, että artikkelia ei julkaistu muissa lehdissä siksi, että se oli "liian pitkä hyväksyttäväksi" muihin lehtiin (1980, 99).

He osuvat kuin vahingossa muilta tutkijoilta osittain ilmeisesti karanneeseen ongelman ytimeen: artikkelin pitkä versio – suomennos 71 sivua, englanninnos loppuviitteineen 68 sivua – on Medvedevin avullakin Bahtinin silloisella, täysin olemattomalla maineella aivan liian pitkäpiimäinen julkaistavaksi *mihinkään* aikakauslehteen, olkoonkin, että osa 1920-luvun neuvostoliittolaisista aikakausjulkaisuista oli hämmästyttävän paksuja kirjaniteitä. Riittää, että katsoo julkaisua: Tavallisen *Russkii sovremennik* -artikkelin mitta on silmämääräisesti sisällysluetteloa tarkasteltuna n. 10–20 sivua. Poikkeuksen kaavaan muodostavat numerossa 4 julkaistut, Kuokkalassa vuonna 1919 kuolleen ekspressionisti Leonid Andrejevin "Kirjeet", 45 sivua noin yhden sivun mittaisia kirjeitä. Heti seuraavaksi pisin artikkeli on Aleksei Tolstoin "Ibikus"-tarina, 28 sivua<sup>117</sup>. Mikäli

---

<sup>115</sup> Ks. Bahtin [Bakhtin], Mihail 1986: "Response to a Question from the *Novyi Mir* Editorial Staff" (Vern W. McGee, käänt.). *Speech Genres and Other Late Essays* (Caryl Emerson & Michael Holquist, toim.). Austin: University of Texas Press, 1–9. Myös Šklovskilta painetaan samanlainen kirjoitus vuonna 1971.

<sup>116</sup> Yksi varhaisimmista suomalaisista merkittävistä Bahtin-asiantuntijoista, Pekka Pesonen, huomauttaa, että *Kirjallisuuden ja poetiikan ongelmia* -teoksen "[...] kieli oli onnetonta petroskoinsuomea. Käsitteistöltään ja kieleltään vaikea Bahtin muuttui entistä sotkuisemmaksi. Toisaalta jotkut ilmaukset – kuten 'iloisen veijauksen kategoria' – osuivat hupaisuudessaan suoraan bahtinilaisuuden ytimeen." Oma mielipiteeni asiasta on, että Veikko Aiolan *SMMO*:n käännös on Vadim Liapunovin englanninnokseen tarkasteltuna vähintäänkin kohtuullinen; molemmat kääntäjät ovat päätyneet hankalaa ja epäselvää artikkelia kääntäessään varsin samankaltaisiin ratkaisuihin ja sanamuotoihin. Näin käännöstä voidaan pitää mainettaan parempana. Kerttu Kyhälä-Juntusen kääntämä osa teoksesta (sivut 79–423) on vähemmän onnistunut. Ks. Pesonen, Pekka 1992: "Toisinajattelun mestari Mihail Bahtinin pääteos viimeinkin suomeksi". *Helsingin Sanomat* 9.2.1992.

<sup>117</sup> *Russkii sovremennik* 1924:4, 3–4. Niteen kokonaissivumäärä on 283 sivua.

artikkeliä todella tarjottiin *Russkii sovremennikiin*, sen on täytynyt olla sen lyhyempi versio, mikä puolestaan muistuttaa Medvedevin artikkeliä entisestään. Eikö näin ole ilmeistä päätellä, että Medvedevin artikkelin julkaisun jälkeen toinen lehti ei enää haluaisi vastaavaa artikkeliä julkaistavakseen?

Nikolai Nikolaev (2005) on yrittänyt ajoittaa Bahtinin varhaisia tekstejä hänen ystävänsä, kirjallisuuskriitikko Lev Pumpjanskin (1889–1943) Bahtinista tekemien luentomuistiinpanojen perusteella. Hänen mielestään Pumpjanskin muistiinpanot mahdollistavat "varhaisten" tekstien ajoittamisen vuosiin 1922–1924 (2005, 31; ks. kuitenkin alaviite 120). Muistiinpanojen perusteella Nikolaev ajoittaa myös Bahtinin yrityksen julkaista "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" *Russkii sovremennikissä* "syksyyn 1924" (emt., 34).

Nikolaevin kesäkuulle 1924 ajoittamien luentomuistiinpanojen mukaan Bahtinin "Tekijä ja sankari esteettisessä toiminnassa" -artikkeliin perustuva luento "Geroi i avtor v khudozhestvennom tvorchestve" ("Sankari ja tekijä luovassa toiminnassa") sisältää "monista yhtymäkohdista päätellen" myös "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" -artikkelin rungon (emt.), ja vieläpä siten, että jälkimmäinen artikkeli on tosiasiallisesti edellisen käsikirjoituksesta aikanaan menetetyn alun "muokattu" versio (emt., 31). Tämä outo ketju<sup>118</sup> kertautuu Nikolaevin mielestä edelleen niin, että Medvedevin artikkeli puolestaan on uudelleenmuokattu versio Bahtinin artikkelin niistä kohdista, jotka käsittelevät formalistien yleisiä periaatteita filosofisen estetiikan näkökulmasta (emt., 34)!

Toistaapa Nikolaev vielä senkin klassisen väitteen, että artikkelin epäonnistunut julkaisu syksyllä 1924 johti siihen, että Leningradin piireissä jo arvostettu Medvedev tarjosi Bahtinille rahantekomielessä mahdollisuuden tekstin "kriittisen osan" julkaisemiseen hänen nimellään (emt., 34). Näin Bahtin päätyi ottamaan Nikolaevin mukaan "täysin sattumalta Medvedevin identiteetin" (emt., 35). Ovatko tutkijat koskaan pysähtyneet miettimään sitä, mitä Medvedevin omalle artikkelille olisi käynyt, jos Bahtinin teksti olisi julkaistu ensin, kuten tarkoitus oli? Jos teksti todella kirjoitettiin ansaintatarkoituksessa, eikö olisi ennen kaikkea kysyttävä, miksei *Bahtinin* versiota artikkelista, lyhyenä tai pitkänä, julkaistu Medvedevin nimellä tämän itse kirjoittaman tekstin sijaan?

---

<sup>118</sup> Joka muistuttaa erehdyttävästi Clark & Holquistin (1984, 148–149) vastaavaa päättelyketjua.

Ja päinvastaisesti voidaan kysyä myös, että jos tekstit todella kirjoitettiin samanaikaisesti, kuten on väitetty, miksei Bahtinin tekstiä julkaistu Medvedevin nimellä?

Kaikkien näiden aihetodisteiden perusteella voi pitää varsin todennäköisenä sitä, että Medvedevin loppuvuonna 1924 kirjoitettu artikkeli on kahdesta tekstistä aikaisempi ja täten "alkuperäinen". Bronckart ja Bota arvioivat osittain Brian Poolen tutkimuksiin perustuen Bahtinin tekstin kirjoitusajankohdaksi "todennäköisesti 1926–28" (Bronckart & Bota 2019, 239). Poolen (2003) itsensä mukaan on vielä pysyttävä "agnostisina" sen julkaisuajankohdan suhteen.

Artikkelin sisältö on, kuten Poole toteaa, "silmiinpistävän lähellä" Medvedevin töitä. Hän ei myöskään kommentoi sitä, paljonko Bahtin tai hänen toimittajansa muokkasivat tekstiä julkaisua varten 1970-luvulla, koska vertailukohteet puuttuvat. "Tarvitaan ajoitettu käsikirjoitus", Poole toteaa. "Jos teksti todella valmisteltiin julkaisua varten 1924", hän kysyy, "miksei se ilmestynyt missään aikakauslehdissä vuosina 1925 tai 1926" (Poole 2003, 353–354)? Lisäksi hänen mielestään Nikolaevin artikkelissaan hyödyntämät Pumpjanskin muistiinpanot tarkoittavat lähinnä, että Bahtin vielä vuosina 1924–1925 kehitti "materiaalia varhaisiin teksteihinsä" (emt., 335).



### 5.2.3 Yleisestetiikan mahdollisuus

Jos Medvedev tapaa formalismin mahdollisuuksia yleisenä taiteen teoriana, Bahtin vie artikkelissaan "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" tämän saman tulokulman entistä pidemmälle: yrittäessään osallistua keskusteluun formalismista hän päätyy soveltamaan "eklektistä"<sup>119</sup> neo-Kantilaista käsitteistöään filosofisena, esteettisenä taiteen teoriana formalistisen teorian vastaavaa (odotettua) käsitteistöä vastaan. Artikkelin on tietynlainen laboratorionkokeilu, jossa Bahtin jalkauttaa "skolastista" termistöään formalistien (ja osittain myös marxilaisten) ajattelua vasten. Bahtin aivan tosissaan esittää artikkelissaan kokonaisen vaihtoehdoisen taiteen teorian sekä sosiologiselle kritiikille että formalismille – tai ainakin hahmotelman sellaisesta.

Mielenkiintoinen kysymys on, päätyykö Bahtin tällaiseen yleisesteettiseen tarkasteluun siksi, että hän oli vakuuttunut teoriansa elinkykyisyydestä, vai siksi, että hän ajatteli sen sopivan erityisen hyvin formalistien kritisointiin? Todennäköisesti kirjoittaja vastasi kysymykseen itse olemalla kirjoittamatta myöhemmin tästä perspektiivistä enää yhtäkään tekstiä. Bahtinin ainoat "Taide ja vastuu" -esseen lisäksi julkaisukynnyksen aikanaan ylittäneet teokset<sup>120</sup>, kaksi Tolstoi-esipuhetta (1929) ja *Dostojevskin taiteen ongelmia* (1929), eivät ylipäätään lähesty kirjallisuutta neo-Kantilaisesta näkökulmasta, eikä Bahtin myöskään pyri synnyttämään yleistä taiteen teoriaa tämän tekstin jälkeen<sup>121</sup>.

Nykylukijan perspektiivistä Bahtinin hulpea yritys on lähes käsittämättömän laaja, muusta ajan kirjallisuudentutkimuksesta irrallinen ja vauhtisokeuden värittävä. Bronckart ja Bota (2019) toteavatkin, että "Bahtinin alkuperäinen estetiikka [...] on ennen kaikkea radikaali irtautuminen kaikista aikaisemmista ja nykyisistä poetiikan ja kirjallisuuden tutkimuksen lähestymistavoista

---

<sup>119</sup> Ks. tutkielman luku 4.2.3.

<sup>120</sup> Esimerkiksi usein Bahtinin pääteoksena pidetty väitöskirja, *Francois Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru* (1965/1995), hylättiin tarkastuksessa vuonna 1946.

<sup>121</sup> Bronckart & Bota (2019, 225) tarjoavat ongelmaan yksinkertaisen selityksen: Tolstoi-esipuheet ja puolet *Dostojevskin taiteen ongelmista* eivät ole Bahtinin kirjoittamia ollenkaan, vaan Medvedevin ja Vološinovin tapa auttaa laillisiin ja terveydellisiin ongelmiin suistunutta ystäväänsä. Ylipäätään esipuheet tavataan sivuuttaa Bahtinin tuotannossa syvän hiljaisuuden vallitessa; Ken Hirschkopin mielestä ne vaikuttavat "vaikuttavat kokonaan toisen henkilön teoksilta" (Hirschkop 1999, 169). Onko esipuheita koskaan analysoitu esimerkiksi suomalaisessa Bahtin-tutkimuksessa?

(Bronckart & Bota 2019, 337). On kuitenkin huomionarvoista, että aikakausi ruokki tällaista riskiajattelua: ylipäättään esoteeriset oppirakennelmat, kuten Antroposofia ja Thelema<sup>122</sup> olivat muotia, ja olihan vain muutamia vuosia sitten esimerkiksi symbolisti Andrei Belyi yrittänyt koko elämänsä rakentaa Steinerin oppeihin perustuvaa systemaattista oppia symbolismista<sup>123</sup>. Osittain taustalla vaikuttaa toki myös Bahtinin neo-Kantilainen, soveltava lähestymistapa filosofiaan, jossa Laineen mukaan Bahtin näki "kohtalokasta teoreettisuutta" (Laine 1991, 388).

Morson ja Emersonin (1990) kuvauksessa "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" on "aivan kuin palasia [Bahtinin] varhaiskäsikirjoituksista törmäisi formalistien kanssa" (Morson & Emerson 1990, 78). Heidän mukaansa artikkeli on vaikealukuinen erityisesti siksi, että sen "agenda on pääosin kielteinen", ja siksi, että "Bahtin ei ole kotonaan Kantilaisissa kategorioissa, joista hän yrittää kasvaa ulos, eikä siinä formalistisessa terminologiassa, jota hän yrittää vastustaa". Artikkelissaan, he toteavat, Bahtin "ei tee taikka ei voi tehdä sitä, mitä hänen toverinsa Pavel Medvedev tekee [...]: tarjoaa tehokkaan, suoraviivaisen ja pragmaattisen kritiikin Formalismista". Lisäksi hän on edelleen "liian halukas luomaan välittäviä rakenteita" kognition ja etiikan välille. (Emt.)

Paitsi, että tämä "välittävien rakenteiden" luominen on artikkelissa esitetyn estetiikan teorian peruseriaate, Morson ja Emerson muutenkin kuvaavat Bahtinin tekstiä silkkihansikkain. Rivien väleistä ei kuitenkaan ole vaikea päätellä, mitä he todella tarkoittavat: teksti on toisteinen, terminologisesti hapuileva, rakenteeltaan epäselvä ja -looginen. Se kuitenkin toisintaa monia edeltävässä keskustelussa olleita piirteitä, joita erittelen seuraavassa. Samalla avaan myös Bahtinin käyttämiä käsitteitä ja kategorioita, koska ne liittyvät elimellisesti hänen retorisiin ja teoreettisiin päämääriinsä.

---

<sup>122</sup> Sekä Rudolf Steinerin (1861–1925) teosofia että Aleister Crowley'n (1875–1947) okkultismi olivat 1900-luvun alun taiteilijoiden suosiossa, sekä Pohjoismaissa että Venäjällä. Ensin mainittu vieraili Suomessakin luennoimassa vuosina 1912 ja 1913. Esoterismista Neuvostoliitossa ks. Burmistrov, Konstantin 2012: "The History of Esotericism in Soviet Russia in the 1920s–1930s". Teoksessa *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions* (Birgit Menzel, Michael Hagemester & Bernice Glatzer Rosenthal, toim.). München: Verlag Otto Sagner.

<sup>123</sup> Belyin teoriasta suomeksi esim. Pesonen, Pekka 1987: *Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaanista 'Peterburg' ja sen aatetaustasta*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 9–12.

On huomionarvoista, että Bahtinin käsiteavaruus näyttää ensi alkuun hyvin erilaiselta, jopa irralliselta verrattuna sitä edeltäneeseen keskusteluun. Tämän takia Bahtinin artikkeleita on harvemmin käsitelty formalistikeskustelun yhteydessä niihin suoraan vertaillen: ne näyttävät päällisin puolin epäyhteensopivilta. Itse uskon, että juuri tällainen kontekstuaalinen ja retorinen epistemologinen tarkastelu auttaa paremmin paljastamaan sidokset ja yhteydet edelliseen ja ymmärtämään nimenomaan hänen käsitteidensä käyttötarkoitusta. Sivussa pyrin nivomaan niitä myös teoreettisesti myöhemmän kirjallisuudentutkimuksen vastaaviin käsitteisiin.

#### 5.2.4 Bahtinin formalismin kritiikki

Bahtin jatkaa Lunatšarskin ja Medvedevin linjalla kuvaten formalistien metodia sekä "muodolliseksi" että "morfologiseksi" (*SMMO*, 10). Niin ikään hän toistaa Trotskin (2005, 139) ja Medvedevin (*FMM*, 53) ajatuksia formalismin alustavasta luonteesta: "työhypoteesina materiaallinen estetiikka ei aiheuta vahinkoa" (*SMMO*, 15). Kuten Lunatšarski, Bahtin moittii formalisteja "pinnallisesta näennäistieteellisyydestä" (emt., 9). Medvedvin tapaan Bahtin lähestyy, tai ainakin sanoo lähestyvänsä formalismia systemaattisesta näkökulmasta: formalismin perustavin ongelma on, että se lähtee "[...] väärästä tai parhaassa tapauksessa metodisesti epämääräisestä suhteesta yleiseen systemaattis-filosofiseen estetiikkaan" (emt., 10).

Itse asiassa, Bahtin toteaa, formalistit eivät kykene erottamaan edes "taiteellista sanateosta, muunlaatuisten sanateosten joukosta" (emt., 11). E erityisen mielenkiintoisen tästä kritiikistä tekee tietenkin se tosiasia, että formalistit olivat tavoitelleet esimerkiksi "kirjallisuudellisuuden" (*literaturnostj*) käsitteen avulla nimenomaan kirjallisuuden elimellisyyttä ja itsellisyyttä. Lisäksi Bahtinin kritiikin sommittelu on jopa lausetasolla tuttu Ferdinand de Saussuren teoksesta *Yleisen kielitieteen kurssi*, jossa tämä esittää vertailevan koulukunnan kritiikiksi, että

Koulukunnan kiistattomana ansiona oli uuden ja hedelmällisen tutkimussaran avaaminen, mutta siitä huolimatta se ei onnistunut perustamaan todellista kielitiedettä. Se ei missään vaiheessa pyrkinyt selvittämään tutkimuskohteensa luonnetta – vaikka ilman tätä perustavaa toimenpidettä tiede on kykenemätön luomaan itselleen metodia (Saussure 2014, 76.)

Kuten edeltäjänsä, myös Bahtin moittii formalisteja kielitieteellisyydestä ja ylipäätään skientismistä (*SMMO*, 12). Mutta siinä, missä Trotski ja Lunatšarski esittävät aikaisemmin tähän kritiikkiin perustuvia viihdyttäviä analogioita – edellinen ottaa esimerkikseen lainopillisen teorian (*RFK*, 150–151), jälkimmäinen biologian (ks. tutkielman s. 99) – Bahtin viimein sanoittaa kritiikin yleisellä

tieteen ja taiteen teorian tasolla: materiaaliin kohdistuminen "väläyttelee houkuttavasti läheisyyttä positiiviseen empiiriseen tieteeseen" (*SMMO*, 13). Materiaaliset arvostelmat voisivat olla "positiivis-tieteellisiä, (jopa) matemaattisesti todistettavia" (emt., 14).

Tätä reittiä kulkien, Bahtin väittää, formalistit ovat rakentaneet "yleisesteettistä laatua olevan lähtökohdan", joka on psykologisesti ja historiallisesti käsitettävä, mutta "jota tuskin voidaan pitää oikeutettuna ja järjestelmällisesti todistettavana" (emt.). Artikkelissaan Bahtin esittelee viisi laajaa teesiä siitä, miksi formalistien teoreettinen lähtökohta ei ole "oikeutettu" tai "todistettava". Esitän ne seuraavassa, ja vertaan niitä sitten Medvedeviin sekä Tomáš Glancin (2015) listaan formalismin perusolettamuksista.

Bahtinin mukaan formalistinen materiaallinen, "muodollinen" estetiikka

- 1) "[...] ei pysty antamaan selitystä taiteellisesta muodosta" (*SMMO*, 16)
- 2) "[...] ei pysty osoittamaan olennaista eroa esteettisen objektin ja ulkonaisen teoksen välillä" (emt., 19)
- 3) aiheuttaa "[...] väistämätöntä jatkuvaa arkkitehtonisten ja kompositiomuotojen sekaantumista" (emt., 22)
- 4) "[...] ei pysty selittämään esteettistä näkemystä taiteen ulkopuolella: luonnon esteettistä havainnointia, esteettisiä momenteja myytissä ja maailmankatsomuksessa ja vihdoin kaikkea sitä, mitä sanotaan estetismiksi" (emt., 25)
- 5) "[...] ei pysty selittämään taiteen historiaa" (emt., 25).

Toisin kuin Medvedev, joka lähteistää omat teesinsä suoraan formalistien teksteistä löytyviin väitteisiin, Bahtin käsittelee asiaa järjestelmän tasolla myös väitteissään. Näin kohdat 2), 3) ja 4) ovat pääosin uusia argumentteja, joskin Medvedev käsittelee lyhyesti kohtaa 2) myös omassa artikkelissaan (ks. s. 113). Seurauksena Bahtinin lista eroaa huomattavasti myös Glancin listasta, jossa tämä tiivistää molempien formalististen koulukuntien, OPOJAZin ja Moskovan lingvistipiirin, jaetut perusolettamukset seuraavasti:

- 1) runollinen (kirjallinen) kieli vastustaa jokapäiväistä (käytännöllistä) kieltä;
- 2) edellinen määritellään jälkimmäiselle tehdyksi väkivallaksi, tai sen luovaksi epämuodostamiseksi
- 3) 'Taiteesta – keinona': taiteessa 'miten?' ja 'mihin tarkoitukseen?' ovat tärkeämpiä kuin 'mitä?' ja 'mistä syystä?'
- 4) kirjallisuutta on pidettävä ilmiönä sinänsä, ei ulkokirjallisten ilmiöiden, kuten sosiaalisten suhteiden (kuten marxilaisuudessa) tai psyykkisten kompleksien (kuten freudilaisessa psykoanalyysissä), ilmentymänä.

Näihin perustavanlaatuisiin olettamuksiin on lisättävä Glancin mukaan myös

- 5) lingvistiikan ja kirjallisuudentutkimuksen läheinen vuorovaikutus,
- 6) viimeisenä mutta ei vähäisimpänä, halu tehdä kirjallisuuden tutkimuksesta tarkka tiede. (Glanc 2015, 1.)

Kuten huomaamme, Bahtin varsin nopeasti sivuuttaa tavanomaisemmat moitteet formalismista ja siirtyy käsittelemään aivan uudelleen kehystettyjä kysymyksiä. Nämä perustavat erot kertovat siitä, miten erilainen Bahtinin tulokulma on tavalliseen tarkasteluun verrattuna. Saadaksemme siitä edes jonkinlaisen otteen, joudun seuraavassa pureutumaan käsitteisiin, joita Bahtin hyödyntää pääväitteidensä esittämisessä. Hän itse asiassa esittää ne kaikki esittäessään "esteettisen analyysin" tehtävät:

- 1) tutkimuksen kohteena olevan esteettisen objektin *arkkitehtoniikan* selvittäminen (*SMMO*, 19),
- 2) taideobjektin laadullinen ymmärtäminen ja hahmottaminen (teos ymmärrettynä estetiikan 'ulkopuolella') (emt., 20)
- 3) saada käsitys ulkokohtaisesta materiaalisesta teoksesta *esteettisen objektin* toteuttajana, esteettisen toteuttamisen teknisenä aparaattina (emt.).

Seuraavassa tarkastelen näitä käsitteitä. Kavennan ja kirjallisuustieteellistä kuitenkin analyysiani siinä mielessä, että sivuutan *dannost' / zadannost' (annettu / asetettu)* -käsiteparin tapaiset filosofian perustavat muna-kana -kysymykset ihmisen ja tajunnan suhteesta maailmaan. Artikkelin filosofista taustaa tutkinut Dušan Radunović toteaaakin, että Bahtin tavallaan ampuu käsitteellisellä kehyksellään oletetun kohteen yli (Radunović 2015, 17). Sen sijaan, että vertaisin seuraavassa käsitteitä yleisemmin filosofiaan, pyrin pikemminkin tarkastelemaan niitä suhteessa kirjallisuuden käsitteisiin ja teorioihin. Esimerkiksi, kun puhtaan sanataiteen "esteettisen objektin" tulkinnasta, ymmärrän kirjallisuuden "sisällön" pohdinnan lähinnä sen diegesiksen kuvitteluksi ja konstruoinniksi enkä "kognition ja estetiikan" yhdistämiseksi eettiseksi tajunnan "konseptiksi".

### 5.2.5 Arkkitehtoniikka

Bahtin lipuu artikkelissaan hyvin kauas Immanuel Kantin (1724–1804) "arkkitehtoniikasta" ja "kategorioista"<sup>124</sup> sekä ylipäättään neo-Kantilaisesta teoriasta, vaikka alueeseen viittaavaa käsitteistöä löytyy artikkelista suuria määriä. Hänen selkein (ja selkeimmin) neo-Kantilainen, Hermann Cohenin Kant-adaptaatioon (ks. Radunović 2015, 4) perustuva oletuksensa teksteissä "Taide ja vastuu" ja "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" on kuitenkin, että ihmisen maailmankokemus jakautuu kolmeen, toisistaan erilliseen toiminnalliseen kategoriaan: *tietoperäiseen (kognitioon)*, *etiikkaan (praktiseen tahtoon)* ja *estetiikkaan*. Kaksi ensimmäistä näistä edeltävät kolmatta: kokemus, jonka taiteilija teoksessaan estetisoi, väistämättä saapuu tajuntaan kognition ja etiikan toimintojen kautta.

Bahtinin formalismin kritiikin yksi perustavista liikkeistä (jonka hän tekee alustavasti jo vuonna 1919) on väittää, että formalistit eivät ymmärrä todellisuuden ja taiteen välistä yhteyttä; niitä ei voi niin vain irrottaa toisistaan, koska "[...] todellisuus – näissä tapauksissa käytetään tavallisesti sanaa *elämä [zhizn']* – on jo olennaisesti estetisoitua" (SMMO, 30). Bahtinin artikkelin projektin ytimessä on ymmärtää estetiikka laajasti analogisena inhimillisenä toimintana sekä elämässä että taiteessa.

*Arkkitehtoniikan* käsitteellä Bahtin yrittää purkaa tätä rajanvetoa taiteen ja elämän, taideobjektin ja sen sisällön välillä. Hänen mielestään ihmisen ja taiteilijan täytyy yhdistää nämä alueet onnistuneesti itse: "Inhimillisen kulttuurin kolme aluetta – tiede, taide ja elämä<sup>125</sup> – saavat ykseytensä vain yksilössä, joka liittää ne omaan ykseyteensä" Bahtin kirjoittaa jo vuonna 1919 (TJV, 519). "Sisällön, muodon ja materiaalin ongelman" ratkaistakseen Bahtin käsittää arkkitehtoniikan puuttuvaksi palaseksi formalistien "keinojen" ja marxilaisten "sosiologian" väliin.

Tästä syystä hänen projektinsa ei kosketa pelkästään taiteen *teoriaa*, vaan myös *taidetta* itseään: "on helpompi luoda kun ei vastaa elämästä, ja on helpompi elää kun ei piittaa taiteesta", Bahtin toteaa (emt., 520). Artikkelissaan Bahtin kuvaa juuri tällaista taidetta: "On olemassa sellaisia teoksia,

---

<sup>124</sup> Puhtaan järjen kritiikki (2013). ks. *arkkitehtoniikka*, 298; 471–472. *kategoria*, 549.

<sup>125</sup> Tulkitsen, että Bahtin tarkoittaa varhaisen artikkelinsa "tiede, taide ja elämä" -jaottelulla nimenomaan neo-Kantilaista jakoa kognitioon, estetiikkaan ja etiikkaan.

joilla todellakaan ei ole mitään tekemistä maailman kanssa, vaan ainoastaan kirjallisessa tekstissä esiintyvän 'maailma' sanan kanssa." (*SMMO*, 39).

Bahtinin arkkitehtoniikan määritelmän alkupiste on löydettävissä "K filosofii postupka" ("Teon filosofiasta", 1924/1999) -esseestä:

Maailman ykseys esteettisessä näkemisessä ei ole merkityksen tai järjen ykseys, vaan ykseys, joka on konkreettisesti arkkitehtoninen: maailma järjestyy konkreettisen arvokeskuksen ympärille, joka nähdään, jota rakastetaan ja ajatellaan. Tämän keskiön muodostaa ihmisolento: kaikki tässä maailmassa saa tärkeyttä, merkitystä ja arvoa vain suhteessa ihmiseen – siihen, joka on inhimillistä<sup>126</sup>

Bahtin ymmärtää "estetiikan" ulottuvuuden inhimillisen kokemusmaailman kolmijaossa nimenomaan arkkitehtonisena – ja mikäli tämä kategoria siirretään kaunokirjallisuuteen, tämän kokemusmaailman valjastamisen "keinona". Hän kehittää ideaa edelleen "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" -artikkelissaan:

Arkkitehtoniset muodot ovat esteettisen ihmisen sielullisen ja ruumiillisen arvon muotoja, luonnon muotoja (luonto ihmisen ympäristönä), tapahtuman muotoja ihmisen persoonallisen elämän, sosiaalisen ja historiallisen näkökohdan kannalta jne. Kaikki ne ovat saavutuksia, ts. toteutuksia, ne eivät palvele mitään, vaan ovat levollisen omavaraisia. Ne ovat eettisen olemisen muotoja kaikessa omaperäisyydessään (*SMMO*, 23.)

Arkkitehtoniikan voi siis käsittää esteettisten arvostelmien tekemisen, inhimillisen ja yksilöllisen maailmankokemuksen, "tulkinnan" jalkauttamisena taiteeseen. Siihen kuuluu Bahtinin mukaan myös taiteilijan oma yksilöllisyys, "individualiteetti", vaikka se ei kuulukaan taideteokseen kuin "vertauskuvallisesti" (*SMMO*, 22). "Ne eivät palvele mitään", sanoisi Roland Barthes kuvatessaan edellä mainittua kenties "todellisuusefektiksi"<sup>127</sup>, T. S. Eliot puolestaan kuvaisi "tapahtuman muotoja ihmisen persoonallisen elämän, sosiaalisen ja historiallisen näkökohdan kannalta" varmaankin "objektiiviseksi korrelaatiksi"<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Bakhtin, M. M. 1990: *Toward a Philosophy of the Act* (Vadim Liapunov, käänt.; Vadim Liapunov & Michael Holquist, toim.). Austin: University of Texas Press, 61.

<sup>127</sup> Barthes, Roland 1989: "The Reality Effect". Teoksessa *The Rustle of Language* (Richard Howard, käänt.; François Wahl, toim.). Berkeley: University of California Press, 141–148.

<sup>128</sup> Eliot, T. S. 1920: "Hamlet and His Problems". Teoksessa *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Lontoo: Methuen & Co. Ltd, 87–94.

Bahtinin peruste arkielämän estetiikan ja taide-estetiikan samankaltaisuudesta ja yhteydestä nojaa *lopullistamisen* [*zavershenie*<sup>129</sup>] käsitteeseen. Kuten taiteilija piirtää ja sommittelee mahdollisuuksien rajat teoksiensa henkilöhahmoille, me käsitämme tekijän kaltaisesti arkielämässä muut ihmiset "suljettuina", "valmiina" yksilöinä, näemme ja käsitämme heidät "kokonaisuuksina", annamme heille mielessämme estetisoidun muodon, vaikka he ovat omassa elämässään vielä "kesken", kehittyviä, oman elämänsä "sankareita": "Tämä ulko-oleminen [...] antaa taiteelliselle aktiviteetille mahdollisuuden ulkoapäin yhdistellä, muotoilla ja sulkea tapahtuman lopullisesti" (*SMMO*, 37).

Tämä osa Bahtinin teoriasta perustuu elimellisesti filosofian dialogiseen *minä-sinä* -traditioon, jonka tärkeimpiin edustajiin kuuluvat Max Scheler ja Martin Buber. Heiltä Bahtin adaptoi muun muassa käsitteensä "minä-itselle" (*ja-dlja-sebja*), "minä-toiselle" (*ja-dlja-drugogo*) ja "toinen-minulle" (*drugoi-dlja-menja*) (ks. Klapuri 2008, 39; Laine 1991, 389). Bahtin tosiasiallisesti jalkauttaa näitä ideoita parhaimmillaan ketterästi ja omaleimaisesti. Juuri tämä toisten ihmisten arkielämässä tapahtuva "estetisointi" ja sen yhdistyminen etiikkaan lienee Bahtinin "varhaisissa" teksteissä kaikkein mielenkiintoisinta.

Tähän ajatukseen nojaa myös hänen käyttämänsä *esteettisen objektin* käsite, jolla Bahtin nimittää teokseen kohdistuvaa "esteettistä toimintaa", eli teoksen diegesiksen muodostamista ja vastaanottoa, sekä sitä, miten teoksen materiaali, muoto ja kompositio/arkkitehtoniikka toteuttavat sitä. Esteettinen objekti on nimenomaan käsitteellinen, ajattelussa muodostettava kohde, joka syntyy mielessä taideteosta "tulkittaessa"; Tapani Laineen (1991) mukaan Bahtin käsittää sen tekijän ja vastaanottajan kanssakäymiseen sisältyväksi "tapahtumaksi" (Laine 1991, 390). Kuten Medvedevillä, käsite jää analyysin kannalta kuitenkin varsin vähäiseen rooliin, antaen Bahtinille lähinnä mahdollisuuden mollata formalisteja siitä, etteivät he keskittyessään materiaaliin ja muotoon pysty ymmärtämään komposition merkitystä teoksen diegesiksessä (*SMMO*, 20; 22).

---

<sup>129</sup> "Lopullisuus" ja "loputtomuus" (*zavershennost/nezavershennost*) ovat Bahtinin teoriassa estetisointiin liittyviä käsitteitä, joilla hän yrittää ylittää elämän ja taiteen rajan. Toiseuden tai taitelijan aseman antama perspektiivinen "ylimäärä" mahdollistaa toisten estetisoinnin eli "lopullistamisen" sekä taiteessa että elämässä, joissa tapahtuvan estetisoinnin prosessit Bahtin näkee analogisina. Arkielämän "estetisointi" on parhaimmillaan hyvin luovaa toimintaa, jossa "minä ja sinä rikastamme muodollisesti toisiamme ja maailmaa" (Morson & Emerson 1990, 1985). Myös Bahtinin *polyfonian* käsitys perustuu tähän tekijän "ylimäärään".



Taideobjektin sisällön (ts. *esteettisen objektin*) muodostuksessa käytetyt keinot Bahtin jakaa lisäksi kahteen: a) arkkitehtonisiin muotoihin ja b) kompositioon. *Arkkitehtonisia* sanataiteen tekniikoita ovat esimerkiksi yksilöllistäminen, huumori, tyyppi ja luonne (emt., 23), kun taas *kompositiota* ovat genre tai genrepiirteet, kuten romaani, pienoisromaani tai novelli (emt., 22–23). Tietyt kirjallisuuden piirteet ovat molempia: *dramaattinen* voi olla traagisen ja koomisen kanssa arkkitehtoninen muoto, mutta *draama* voi olla myös tekstin vuorokeskustelun rakennetta tai jakoa näytöksiin (emt., 22).

Lisäksi Bahtinin mukaan

Arkkitehtoniset perusmuodot ovat yhteisiä kaikille taiteille ja koko esteettisen alueelle, ne konstituoivat tämän alueen ykseyden. Eri taiteiden kompositiomuotojen kesken on olemassa analogioita, jotka johtuvat arkkitehtonisten tehtävien yhteisyydestä (emt., 24–25.)

On hyvin todennäköistä, että Bahtin käyttää termiä Kantin teoksessaan *Puhtaan järjen kritiikki* (2013) antamasta määritelmästä innoittuneena:

Inhimillinen järki on luonnoltaan arkkitehtoninen, toisin sanoen se tarkastelee kaikkia kognitioita mahdolliseen järjestelmään kuuluvina (Kant 2013, 298.)

Bahtinin projekti on ilmeinen, mutta kuten artikkelin terminologisesta kankeudesta voi huomata, sen sanoittaminen kirjallisuustieteen kielelle on haastavaa ja esseen luettavuus kärsii tästä huomattavasti. Kirjoittaja aivan selvästi tavoittelee yleispätevää kuvausta inhimillisen kokemus- ja tunnemaailman soveltamista taideteoksessa luodun tarinamaailman eli *diegesiksen*<sup>130</sup> toteuttamisessa. Mikä tekee kirjallisuudesta tai taiteesta yleisinhimillisesti kiinnostavaa ja ymmärrettävää? Tietenkin kiinnostavat ja yksilölliset henkilöhahmot ja tarinat, jotka ovat Bahtinin mielestä mitä suurimmassa määrin sellaisia taiteen "keinoja", joiden merkitystä formalistit ovat vähätelleet. Ajan teksteissä usein näkykin vertaus "keinon" korottamisesta "sankariksi" tai toisin päin<sup>131</sup>. Bahtinin "Tekijä ja sankari esteettisessä toiminnassa" -artikkelin nimi voisikin olla "Sankarista – keinona".

---

<sup>130</sup> Ymmärrän *diegesiksen* Christian Metzin antamassa "laajassa" määritelmässä "denotaation [...] summana: itse kerrontana, mutta myös sen kerronnassa ja kerronnan viittaamina fiktionaalisina paikka- ja aikaulottuvuuksina, ja tämän seurauksena sen henkilöinä, maisemina, tapahtumina ja muina kerronnallisina tekijöinä". ks. Metz, Christian 1974: *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: Chicago University Press, 98.

<sup>131</sup> Ks. esim. *FMM*, 54.

Arkkitehtoniikan diegeettisessä käsittämisessä avautuu myös mahdollisuus verrata käsitettä vastaaviin kirjallisuustieteellisiin teorioihin. Ilmeisin vertailukohta tutkielman kontekstissa olisi tietenkin formalistien *motivaatio*<sup>132</sup> (*motivirovka*), jonka Šklovski esittelee ensi kertaa "Taiteesta – keinona" -esseessä sitä kuitenkin erikseen määrittelemättä (ks. Šklovski 2001, 37), joskin Victor Erlich (1980) syystä tai toisesta luovuttaa kunnian termistä Šklovskin sijaan Roman Jakobsonille (Erlich 1980, 77; alaviite 44); joka tapauksessa Erlichin tulkinnassa formalistit pitivät kaunokirjallisten keinojen lisäksi kaikkia muita kirjallisuuden piirteitä, "sen 'ideologiaa', emotionaalista sisältöä, sen henkilöiden psykologiaa [...] toissijaisena, ellei täysin merkityksettömänä; ne hylättiin huolettomasti *post factum* 'motivaationa'" (Erlich 1980, 76–77).

Boris Eichenbaum avaa artikkelissaan "Formalismin teoria" Šklovskin termin käyttöä, johon myös Erlich mitä ilmeisemmin kuvauksensa perustaa: formalistit "[...] teroittivat kaikin mahdollisin tavoin rakenteellisten keinojen oleellisuutta, jolloin kaikki muu sai toistaiseksi unohtua motivointiin liittyvänä aineistona" (Eichenbaum 2001, 75). Käsityksessä teoksen materiaali ja keinot asettuvat motivoitu–motivoimaton -akselille; teoksessa on "enemmän" tai "vähemmän" motivoitua materiaalia, esimerkiksi Miguel de Cervantesin (1547–1616) *Don Quijotessa* (1605–1615) keinot ja motivointi eivät ole "[...] vielä siloittuneet muodostaakseen täydellisesti motivoidun, kaikilta osiltaan yhteen sulautuvan romaanin" (emt., 76).

Lisäksi Eichenbaum huomauttaa myös – seikka, jolla on merkitystä seuraavassa esitettyjen arvostelmien ja luokitteluiden kannalta –, että "[...] taide, joka ei ole täydellisesti motivoitua tai purkaa tietoisesti motivointiaan ja paljastaa siten rakenteensa, on mitä suotuisinta aineistoa mainittujen teoreettisten ongelmien tarkastelussa" (emt.).

---

<sup>132</sup> Kirjan mittainen artikkeli (formalistien) motivaatiosta Sternberg, Meir 2012: "Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence". *Poetics Today* 33:3–4, 329–483. Formalisteista ks. erityisesti luku 2.2, "Viktor Shklovsky and Mimesis Fallen below Art: The Device with Motivation for Lifelike Camouflage or without for Poetic Estrangement", 339–350. Sternbergin pääargumentti on, että formalistien käsitys motivaatiosta ei ole sisäisesti koherentti, vaan vaihtelee kirjoittajalta ja tulkitsijalta toiselle – ja Šklovskilla jopa yhdestä tekstistä toiseen.

### 5.2.5.1 Genette ja vraisemblance

Hieman tarkemmin määritelty "motivaatio" löytyy ranskalaisen kirjallisuudentutkija Gérard Genetten (1930–2018) esseestä "Vraisemblance et motivation" ("Vraisemblance and Motivation", 1968/2001), jossa käsitteellä *vraisemblance* tavoitellaan hyvin samanlaista teoreettista avaruutta kuin Bahtin. Genetten määritelmässä *vraisemblable* tarina on sellainen, "jonka toiminta vastaa [...] sellaista maksimien kokonaisuutta, joka hyväksytään todeksi sen yleisön toimesta, jolle kertomus osoitetaan" (Genette 2001, 242). Genette jatkaa lisäksi, että

[s]uhde *vraisemblablen* kertomuksen ja vraisemblancen järjestelmän välillä, johon se on kiinnitetty, on täten olennaisesti äänetön: yleiset konventiot toimivat luonnonvoimien ja rajoitteiden järjestelmänä, joita kertomus seuraa kuin huomaamattaan, ja, *a fortiori*, nimeämättä (emt., 242.)

Genetten nimeämät konventioiden "luonnonvoimat" ja "rajoitteet" ovat juuri sitä, mitä Bahtinkin yrittää tavoitella. Bahtin yrittää nimenomaan osoittaa, että *representatio* (laajasti: inhimillisen maailman kuvaus estetiikkana) on *konventionaalista* sekä kirjallisuuden sisällä että sen ulkopuolella: maailman kuvaus on säännönmukaista, sillä on samanlaiset puitteet sekä elämässä että kirjallisuudessa. Bahtinin käsitys on jopa *juridinen*; kuten Tintti Klapuri (2008, 40–41) toteaa, Bahtinin varhainen yksilökäsitys on "juridisesti määrittynyt", ja hän käsittää romaanihenkilöt "juridisina henkilöinä, oikeuksien ja velvollisuuksien kantajina: Henkilö on vastuussa oman elämänsä teosta" (emt., 40).

Esitellessään vraisemblancea Genette ottaa esimerkikseen lännenelokuvan genren, jossa formaatin muotoa määrääviä käytössääntöjä sovelletaan niitä koskaan selittämättä, koska ne ovat teoksen ja sen yleisön välisen sopimuksen olennainen osa (2001, 242). Ketjun toisessa päässä on taas *implisiittinen* vraisemblance, jollaista löytyy teoksista, jotka ovat "eniten vapautuneet alamaisuudestaan 'yleisön mielipiteelle'" (emt.). Tällaiset kertomukset eivät ole kiinnostuneita yleisten totuudellisuuksien järjestelmästä (emt.). Esimerkkiensä pohjalta Genette luo kertomusten vraisemblancen "asteikon":

- 1) "luonnollinen tietämättömyys"
- 2) "puolitaiteellinen kertomus"
- 3) "oppinut tietämättömyys, joka tiedostaa itsensä" (emt., 243).

Kuten Genettellä, myös Bahtinin arkkitehtonisuudessa on ilmeinen asteikko. Toisin kuin Genette, joka tarkastelee tekstin diegesistä implisiittisten maksiimien ja kulttuurisen hyväksyttävyyden näkökulmasta, Bahtin lähestyy kirjallisuuden konventionaalisuutta ja taiteen ymmärtämistä laajasti "muodon" avulla. Lukija saattaa tässä kohdin miettiä, mitä yhteistä Genetten yleisellä hyväksyttävyyden tuottamalla vaikutelmalla ja Bahtinin "muodolla" on, mutta korostan, että kysymyksessä on hyvinkin sama asia, ja perustelen seuraavassa, miksi näin on.

### 5.2.5.2 Elämä ja taide

Toistettakoon, että näinä vuosina Bahtinille kaikkein tärkeintä luovuudessa, sekä "Taide ja vastuu" -esseessä että "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" -artikkelissa, on taiteen ja elämän onnistunut yhdistäminen. Tämä pyrkimys toteuttaa tärkeää sivuroolia myös hänen formalismin kritiikissään: Formalistien näkökannassa esteettinen prosessi loppuu siinä, missä taideteos alkaa, ja siitä taas alkaa kokonaan uusi, erillinen tulkinnallinen alue, kun taas Bahtinille tämän prosessin jatkuvuuden säilyttäminen on keskeistä. Mikäli yhdistäminen ei onnistu, "[m]uoto voi kadottaa alkuperäisen suhteensa sisältöön tämän tietoperäis-eettisessä merkityksessä, sisältö saattaa tulla alennetuksi 'puhtaasti muodolliseksi momentiksi'" (SMMO, 39).

Tällöin "muodolta riistetään yksi sen tärkeimmistä tehtävistä: tiedostavan intuitiivinen yhdistäminen eettiseen, millä seikalla on erittäin suuri merkitys varsinkin sanataiteessa" (emt.). Kuten edellä totesimme, arkkitehtoniikka ja ylipäätään estetisointi ovat Bahtinilla tapa yhdistää esteettistä edeltävät kokemuksen alueet, kognitio ja etiikka, sekä taiteessa että elämässä. Se, missä käsitteet lähestyvät kaikkein eniten Genetten vraisemblancea, on tietenkin se, että Bahtin tekee osana formalismin kritiikkiään myös taiteen laatua käsitteleviä *arvostelmia*!

Juuri tässä mielessä Bahtinin kuvaus muistuttaa erehdyttävästi Genetteä: Eikö *vraisemblance*, yleinen hyväksyttävyys, ole juuri (Bahtinin sanoin) "tietoperäisen" ja "etiikan" alueiden näkyvyyttä esteettisin keinoin yhdisteltynä teoksen diegesiksessä!<sup>133</sup> Ne "luonnonvoimat" ja "rajoitteet", jotka

---

<sup>133</sup> Aiheesta myös Ojanen, Martti 2013: "Aleksi ja Elmeri kielen poluilla: assosiaatio ja vraisemblance juoniperiaatteina". Teoksessa *Todellisuusefekti. Tutkielmia kirjallisista maailmasuhteista* (Maria Mäkelä, toim.). Tampere: Tampereen yliopisto, 27–56.

muodostavat *vraisemblancen*, ovat "[...] maksiimien ja olettamusten joukko, joka muodostaa samanaikaisesti maailmannäkemyksen ja arvojärjestelmän" (Genette 2001, 240).

Genetten "maailmannäkemyks" vastaa Bahtinin "kognitiota", kun taas ensimmäisen "arvojärjestelmää" vastaa jälkimmäisellä "etiikka". Näin alkaa paljastua, että Bahtin yrittää kuvata *keinona* sitä, mitä Genette vain *nimeää* *vraisemblance*ksi. Erityisen lähelle Genetten asteikkoa Bahtin saapuu todetessaan, että

On olemassa sellaisia teoksia, joilla todellakaan ei ole mitään tekemistä maailman kanssa, vaan ainoastaan kirjallisessa tekstissä esiintyvän 'maailma' -sanan kanssa. Nämä ovat niitä teoksia, jotka syntyvät, elävät ja kuolevat aikakauslehtien palstoilla, teoksia, jotka eivät pakota nykyisten aikakauslehtien sivuja avautumaan eivätkä millään muotoa johdata meitä niiden ulkopuolelle (*SMMO*, 39.)

"Tässäkin tapauksessa olemme tietysti tekemisissä [...] sellaisen sisällön kanssa", Bahtin jatkaa, "joka on saatu toisen käsistä, saatu kevennettynä, ja sen vuoksi sen muotokin on keventynyt. Olemme yksinkertaisesti tekemisissä niin sanotun 'kirjallisuuden' kanssa" (emt.). Siinä, missä Genetten edustama strukturalistinen kirjallisuustieteellinen ajattelu on tavannut etualaistaa tutkimuskohteenaan modernismia ja post-modernismia, Bahtinille metafiktiivisyys ja "kirjallisuudellisuus" näyttäytyvät avantgarden tulkinnallista kehystä vasten nimenomaan negatiivisina asioina, mikä tietenkin palauttaa mieleen myös Gorkin ja Lukácsin romaaniteoreettiset käsitykset ja arvostelmat.

Bahtinin arvostelmat tuntuvat osin ennakoivan kirjallisuuden genreistymistä. Puhuessaan sisällön ja muodon "keventymisestä" ja "niin sanotusta 'kirjallisuudesta'" (emt.) on helppoa käsittää sanottu nykyperspektiivistä kuvaamassa "omalakista" pulp-kirjallisuutta tai pornografiaa, jotka operoivat nimenomaan sisäisten merkitysavaruuksien ja konventioiden varassa, ja jossa vaikutteet ja trendit liikkuvat nimenomaan genren sisällä: ne ovat, Bahtin saattaisi tuhahtaa, "fiktiota". Tässä mielessä arkkitehtoniikalla on aivan ilmeinen negatiivisesti käsitettävä, arvottava metafiktiivinen ulottuvuus.

Bahtinin ja Genetten kategoriat käsittävät saman avaruuden, mutta heidän luokittelunsa ei kuitenkaan mene täysin yksiin. Esimerkiksi Bahtinin "niin sanottu 'kirjallisuus'" (emt.) on yhdistelmä Genetten "luonnollista tietämättömyyttä" ja "puolitaiteellista kertomusta" (2001, 243). Bahtinilaisen futurismin kritiikin yhteydessä puolestaan tavoiteltaisiin yhdistelmää Genetten "tiedostamattomasta" ja "oppineesta" kategoriasta, eräänlaista "tiedostamattoman

metafiktiivisyyden" kategoriaa, futurismin ja formalismin elämästä irtautunutta, viimeisintä huutoa olevaa jäljitelmää, jollainen on Bahtinille kauhistus: "tässä tapauksessa toinen kaunokirjallinen teos lähestyy toista kaunokirjallista teosta, sellaista, jota se jäljittelee tai jonka se 'oudontaa', jonka taustalla se 'aistitaan' uutena" (emt., 40).

Bahtinin ortodoksisuuteen viitaten argumentin voisi yksinkertaisesti tiivistää yhteen lauseeseen: "He eivät tiedä, mitä tekevät."<sup>134</sup> Avantgardistit ovat kyllä materiaali- ja keinokeskeisyydessään taitavia, mutta he eivät ymmärrä taiteessaan ja teoriassaan tekemäänsä *eettistä* virhettä. Tämä on myöhemmälle modernismin kritiikille tietenkin erittäin perustava teesi, ja toistuu myöhemmin juuri tässä eettistä ulottuvuutta korostavassa muodossa esimerkiksi György Lukácsin kirjallisuudessa. Bahtin tunnetusti haaveili Leningradiin 1924 saapuessaan Lukácsin teoksen *Die Theorie des Romans (Romaanin teoria, 1916)* kääntämisestä venäjäksi, mutta lopetti työskentelyn, kun selvisi, ettei tekijä enää itse pitänyt teoksestaan (Bronckart & Bota 2019, 34).

Genetten "ylin" kategoria, "oppinut tietämättömyys" (2001, 243) näkyy myös Bahtinin kuvauksissa, vaikka teoreetikot todennäköisesti mieltävät kategoriaan kuuluvat teokset eri tavoin: kirjailija joutuu "[...] taistelemaan vanhoja kirjallisuusmuotoja vastaan taikka niiden puolesta, käyttämään ja kombinoimaan niitä, voittamaan niiden vastarinnan tai saamaan niistä tukea" (*SMMO*, 40). Tässä mielessä, Bahtin toteaa, jokainen taiteilija "on tavallaan ensimmäinen taiteilija ja hänen täytyy välittömästi ottaa esteettistä kantaa tietoperäisen toiminnon epäesteettisen todellisuuden suhteen" (emt.). Toisin kuin vaikkapa Lukács, Bahtin ei tunnu vielä osaavan täysin päättää, onko metafiktiivisyys pelkästään hyvästä vai pahasta.

Suurin keskeinen ero Genetten ja Bahtinin välillä on kuvauksen tulokulma: Bahtinille arkkitehtoniikka on tekoja ja keino, kun taas Genettelle se on reseptiota ja reaktiota: ensimmäisessä näkökulma on kirjallisuuden sisältä ulos, jälkimmäisessä sen ulkopuolelta sisään. Ero on samanlainen kuin Medvedevin ja Bahtinin artikkelien välillä: Myös Medvedev käsittää formalistit leiriytyessä objektin sisään, kun taas Bahtin lähtee siitä ajatuksesta, etteivät he alun perinkään pääse teltaan sisään, vaan kurkistavat sinne vain oven suusta.

---

<sup>134</sup> Luukas 23:34.

### 5.2.5.3 Christiansen-plagiaatti

Siinä, missä Radunovićin (2015, 9) mukaan ei ole tällä hetkellä tiedossa, lukiko Bahtin saksalaista filosofia Broder Christianseniä (1869–1958) vai ei, Ladislav Matejka esittää "Deconstructing Bakhtin" -esseessään (1996), että Bahtin tosiasiallisesti plagiarisoi artikkelissaan tämän *Philosophie der Kunst (Taiteen filosofia, 1909)* -teosta<sup>135</sup>. Matejkan mukaan Christiansenin teos venäjännettiin 1911, ja siitä tuli Venäjällä hyvin suosittu; teos oli varsinkin formalistien keskuudessa hyvin tunnettu, ja esimerkiksi Šklovski viittaa siihen *O teorii prozyssa (Proosan teoria, 1925)* (Matejka 1996, 258–259). Myös Medvedev viittaa sekä Christiansenin "dominantin"<sup>136</sup> käsitteeseen (*FMM*, 55; ks. Radunović 2015, 7) että Žirmunskin tapaan käyttää "esteettisen objektin" käsitettä (*FMM*, 61).

Matejkan mukaan jo Bahtinin artikkelin otsikko on lähes suora kopio Christiansenin omasta tiivistelmästä, jossa hän määrittää "'materiaalin, sisällön ja muodon' taideteoksen kolmeksi erilliseksi tekijäksi" (Matejka 1996, 258): Vain otsikon sanajärjestys muuttuu. Niin ikään "esteettisen objektin" käsite näyttää olevan suoraan Christiansenilta (emt.); esimerkiksi Radunovićin (2015) kuvauksen perusteella on ilmeistä, että myös Bahtinin "esteettinen objekti" on perinpohjaisesti Christiansenilainen.

Kohdetekstieni kannalta mielenkiintoisinta tässä käsitteketjussa on kuitenkin se, että "esteettinen objekti" löytyy käsitteenä myös Medvedevin artikkelista. Tutustuuko Bahtin Christianseniin kenties juuri hänen avustuksellaan? Medvedev kuitenkin luopuu käsitteestä teoksessaan *Formaali metodi kirjallisuustieteessä* (2007), jossa hän jo käyttää vastaavissa käyttökohteissa sen sijaan muun muassa termejä "merkitys-objekti" [*smysl-vešč'*] (2007, 131) ja "ideologinen tutkimuskohde" (emt., 150).

Bahtinin toistuvat, pitkät ja suorat, viitteettömät lainat ja toisen käden lähteiden kuvausten hyödyntäminen on nykyään, jos ei laajalti tunnettua, kuitenkin tutkimusalueen asiantuntijoiden tiedossa. Galin Tihanov (2000) on tutkinut Bahtinin Lukács-velkoja, Brian Poole (2003) on löytänyt Bahtinin töistä siteeraamatonta Max Scheleriä, suomalainen Liisa Steinby (2011) tarkastellut

---

<sup>135</sup> Vähemmän terävä mielipide ks. Steinby 2011, 242, alaviite 14. Joka tapauksessa keskeisintä Christiansen-lainassa on sen yhteys Medvedevin tekstiin.

<sup>136</sup> Roman Jakobson kehittää dominantin käsitettä edelleen esseessään "Dominantti" (1935), teoksessa Pesonen & Suni 2001, 102–108.

Hermann Cohenin merkitystä Bahtinin artikkeleille. Matejka on yleisesti sitä mieltä, että Bahtin-piirin ajattelu on paljon velkaa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun saksalaiselle filosofialle ja filologialle, Christiansenin ja Cassirerin lisäksi myös Karl Vosslerille ja Leo Spitzerille. Joissakin tapauksissa näillä piiloisilla lainoilla on ollut suurtakin tekstiarkeologista merkitystä – juuri niitä teksteistä löytämällä esimerkiksi Brian Poole (2003) on pystynyt ajoittamaan Bahtinin varhaisia tekstejä ilmoitettua myöhemmäksi.

### 5.2.6 Bahtinin viittauspolitiikka

Auki kirjoitettuna Bahtinin artikkelin alku tuntuu entistäkin nuhjuisemmalta:

Emme myöskään ole ottaneet tutkimukseemme tarpeettomaksi painolastiksi sitaatteja tai viitteitä, joilla ylipäänsä ei ole suoranaista metodologista merkitystä epähistoriallisissa tutkimuksissa ja jotka suppeassa järjestelmällisessä teoksessa ovat turhia: asiaa tunteva lukija ei tarvitse niitä ja asiaa tuntemattomalle lukijalle ne ovat hyödyttömiä (*SMMO*, 8.)

Aivan loppuksi käsittelen vielä tätä Bahtinin artikkelissaan käyttämää, erityisen vinoa ja kummallista viittauspolitiikkaa, johon on vaikea olla kiinnittämättä huomiota. Kuten olemme jo edellä todenneet, Bahtin on jo jäänyt moninaisista "lainoistaan" kiinni. On kuitenkin niin, että Bahtin harrastaa edellisessä toteamuksessaan pikemminkin silmänkääntötemppeja, ja *puuttuvien* viitteiden sijaan haluankin kääntää huomiomme olemattomasta olevaiseen: Vaikka Bahtin lupaa olla käyttämättä "sitaatteja tai viitteitä" (*SMMO*, 8), tekstistä kuitenkin löytyy useita viittauksia eräisiin neuvostoliittolaisiin tutkijoihin. Miten meidän tulisi suhtautua näihin viitteisiin? Mitä retorista virkaa Bahtinin viitteillä voidaan ajatella olevan, jos ne kerran ovat "hyödyttömiä" (emt.)?

Toisin sanoen: Miksi Bahtin viittaa artikkelissaan käytännössä pelkästään Eichenbaumin "for-soceihin" (*FK*, 50), formalismia sosiologiaan yhdistelleihin tutkijoihin, eikä varsinaisiin formalisteihin? Bahtin listaa artikkelissaan kirjallisuudentutkijoita, jotka jo artikkelin kirjoitushetkellä tunnettiin nimenomaan pyrkimyksistään mukauttaa formalismia marxismiin. Näkyvimmin artikkelissa esiintyy Eichenbaumin (*FK*, 58) "tyypilliseksi eklektikoksi" syyttämä Viktor Maksimovitš Žirmunski (1891–1971), formalismin ja marxismin rajaa käyneistä teoreetikoista kenties paras, ja joka toimi Eichenbaumin kanssa perustajansa mukaan nimetyssä "Zubov-



instituutissa", eli Leningradin Taidehistorian instituutissa<sup>137</sup>. Instituutin sanataiteen osastoon kuuluivat niin ikään Bahtinin mainitsevat Viktor Vinogradov (*SMMO*, 13) ja Boris Tomaševski (emt., 15). Lisäksi Bahtin mainitsee myös formalisteja kritisoineen Aleksandr Smirnovin (1883–1962) (emt., 12).

Kaikkein hyväntahtoisin tulkinta on tietysti, että Bahtin halusi väitellä "ideoiden" eikä "henkilöiden" kanssa; onhan tunnettua, että kirjallinen väittely otti Neuvostoliitossa parhaimmillaan hyvinkin henkilökohtaisia muotoja – esimerkiksi Boris Eichenbaum epäonnisesti kuvaa vuonna 1923 luennollaan (pahaa tarkoittamattaan) Anna Ahmatovan runojen lyyrisen minän motiiveja "nunnan ja huoran risteytykseksi". Tämän seurauksena Andrei Zhdanov kuuluisasti vuoden 1946 *Zvezda*- ja *Leningrad* -lehtiä koskeneen päätöslauselman perusteella hyökkää Eichenbaumia vääristellen aggressiivisesti Ahmatovaa ja kirjailija Mihail Zoštšenkoa (1895–1958) kohti.

Esitän seuraavassa neljä muuta hypoteesia tämän korostetun läpinäkyvän poisjätön tulkitsemiseksi. Ensimmäiseksi kysymyksessä saattoi olla valtapeli; kenties Bahtin väheksyi formalisteja, eikä pitänyt heitä alkuunkaan mainitsemisen arvoisina? Kenties hän todella piti "for-soceja" vartenotettavampina tieteilijöinä; olihan suuri osa heistä tieteen virallista valtavirtaa. Toiseksi Bahtin saattoi yrittää luoda itsestään kuvan sellaisena "keskitien kulkijana", jollainen kuva myöhemmällä historialla hänestä on. Kuten jo totesimme (ks. luku 4.1.6), tällaisella retoriikalla oli ja on edelleen ilmeistä tieteen aluetta koskevaa merkitystä. Kolmanneksi Bahtin on voinut kokea nimeämisen "Hän-joka-jääköön-nimeämättä" -ongelmana: ehkä hän ei halunnut assosioitua formalismiin henkilösuhteiden tasolla, mustana valkoisella; jo vuonna 1921 oli ammuttu Ahmatovan mies, akmeisti Nikolai Gumiljov (1886–1921), ja Medvedev tunnetusti tuhotaan oman "immanentin" assosiaationsa takia myöhemmin.

On neljäskin tulkinta: Kenties Bahtin yksiselitteisesti tunsii formalistit tai heidän tekstinsä huonosti, ja keskittyy tästä syystä ajatuksia välittäneiden teksteihin? Bahtinin tiedetään perustaneen ajatuksiaan erittäin usein toisen käden lähteisiin. Tämän puolesta ei kuitenkaan puhu viittaus Tomaševskiin, joka on tavattu lukea formalisteihin siitä huolimatta, että esimerkiksi Eichenbaum piti

---

<sup>137</sup> Myös Bahtinin on väitetty työskennelleen sekä Zubov-instituutissa että valtiollisessa Gosizdat-kustantamossa, mutta tämä on todistettu vääräksi. Enintään hän toteutti näihin muutamia yksittäisiä pikkutehtäviä.

häntä "kaksinaamaisena" byrokraattina (Any 1994, 95). Esimerkiksi Medvedev ei viittaa häneen omassa artikkelissaan. Tomaševskin artikkelit kuitenkin kelpasivat esimerkiksi Pesosen ja Sunin *Venäläinen formalismi* -antologiaan (2001). Lisäksi Bahtin viittaa vielä Šklovskin *oudontamisen*<sup>138</sup> (*ostranenie*) käsitteeseen (*SMMO*, 66) – huolimatta siis siitä, että kumpaakaan tutkijoista ei mainita tekstissä<sup>139</sup>.

Miten siis suhtautua Bahtinin ja Medvedevin artikkelin räikeään eroon, kun kerran Medvedev siteeraa artikkelissaan jokaista formalismin kärkinimeä tarkkoine, suorine lähteineen? Ilmeisin tulkinta on valitettavan yksinkertaisesti se, minkä voi tehdä tehdä Bronckartin ja Botan (2019) todistusaineiston perusteella: Bahtin oli mukautuvainen ja täysin valmis sisällyttämään teksteihinsä esimerkiksi stalinistisia latteuksia tilanteen niitä tarvitessa (Bronckart & Bota 2019, 233; 258). Mitä ilmeisimmin Bahtin halusi itsekin tehdä itseään tykö nimenomaan "sovittelijoiden" joukossa. Kenties tällainen väliasema oli parasta, johon ääriuskovainen ortodoksi pystyi futuristien, formalistien ja marxistien puristuksessa?

Kenties Bahtin näki "for-socin" aseman niin ikään kaikkein opportunistisimpana asemana osallistua keskusteluun työmahdollisuuksien ja julkaisemisen kannalta. Mitä muuta "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" on, kuin kirjallisuustiedettä kohtuullisen huonosti osaavan kirjallisuudentutkijan työpaikkahakemus? Dušan Radunović (2015) esittääkin, että Bahtinin päätöstä ryhtyä noin vain keskustelemaan keinoista ja muodosta ajoi nimenomaan oman sopivan *nichen* etsintä ja pyrkimys tunkeutua tutkimuksen reuna-alueelta kirjallisuudentutkimuksen keskukseen (2015, 2). Tässä kontekstissa maininta siitä, että "asiaa tunteva lukija ei tarvitse niitä [viitteitä]" (*SMMO*, 8) näyttääkin lähinnä potentiaalisten lukijoiden tai lehtien toimittajien kosiskelulta.

Bahtinin neo-Kantilainen terminologia, tekijyyksymyksiin liittyvä merkityshämy sekä Bahtinin täydellinen irrallisuus aikakauden virallisesta kirjallisuudentutkimuksesta on ohjannut tutkijoiden

---

<sup>138</sup> Tässä "petroskoinsuomi" (ks. s. 122, alaviite 116) näkyy *SMMO*:n käännöksessä. *Ostranenie* tavataan suomalaisessa kirjallisuustieteessä kääntää *vieraannuttamiseksi*. "Oudontamisen" eduksi voidaan kuitenkin laskea assonanssi sekä sanahahmon samankaltaisuus!

<sup>139</sup> Bahtin kuitenkin viittaa nimellä myöhemmin "Sana romaanissa" -esseessä (1934–35) suoraan Šklovskiin ja Eichenbaumiin (ks. Bahtin 1979, 86).

katseen pois siitä tosiasiasta, että Bahtin toimii esseessään formalisti-sosiologina *par excellence*. On turha huomauttaa myös, että koko artikkeli on opportunistinen: formalistien mollaaminen oli kiihtyvä trendi. Jokainen voi omalla kohdallaan miettiä, kumpi oli lopulta ryhdikkäämpää, "forsocien" haalea kritiikki ja puolittainen yhteistyö, vai marxilaisten tutkijoiden räikeä, pahanilkinen tykittely?

Lopuksi voidaan vielä todeta, että Bahtinin agenda ei näy tekstissä pelkästään viittausten tasolla: Bahtinin käsitykset taiteen roolista elämässä käyvät välillä hyvinkin lähellä marxilaista taidekäsitystä, jossa taiteen nähtiin "heijastavan" suoraan todellisuutta. Sosialistisen realismin periaatteellisiin tehtäviinkin kuului ainakin teoreettisesti kirjallisuuden "eettisyys" ja representativinen "rehellisyys" huolimatta siitä, minkälaisiin propagandistisiin perversioihin se johti myöhemmin. Sen teoreettisessa avaruudessa oli myös paljon samaa kuin Bahtinin ajatuksissa: estetiikan alueeksi ja sisällöksi alettiin käsittää pelkästään todellisuus sellaisena, kuin sen pitäisi olla. Lisäksi taustalla vaikuttaa myös Bahtinin kiinnostus Lukácsin romaaniteoreettisia eettisiä arvostelmia kohtaan.

Bahtinin maine nojaa juuri tälle väliasemalle, joskaan mielenkiintoisesti ei niinkään "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma" -artikkelin arkkitehtonisten teoretisointien takia, vaan ilmeisenä seurauksena hänen artikkelistaan "Sana romaanissa", jossa Bahtin ilmaisi heti kättelyssä pyrkivänsä löytämään tasapainon "abstraktisen 'formalismin' ja toisaalta myös abstraktisen 'idealismmin' välillä" (Bahtin 1979, 79).

### 5.3 Tarinan loppu?

Viimeistään tässä kohtaa tavanomaisesti mainitaan, että formalistit alkoivat kritiikkiä hetken nieleskeltyään vastentahtoisesti raottamaan työhuoneensa ovea sen takana Tšekan tavoin pahaenteisesti koputelleelle kontekstille. Vuonna 1927 julkaistiin parikin tästä ilmiöstä tunnettua esimerkkiä, Juri Tynjanovin Eichenbaumille osoittama "O literaturnoj èvoljutsii" ("Kirjallisuuden evoluutiosta") sekä jälkimmäisen "Literatura i literaturnyj byt" ("Kirjallisuus ja kirjallinen arki"), jossa Eichenbaum yritti löytää kirjallisuuden "tavat" – jälleen *byt* –, joilla yhdistää kirjallisuudentutkimusta sosiologiaan ja käsittää kirjailijan rooli nimenomaan ammattina yhteiskunnassa (ks. Erlich 1980, 126). Tynjanov ja Eichenbaum kirjoittavat vielä yhdessä lyhyen programmaattisen artikkelin "Problemy izuštšeniya literatury i jazyka" ("Kirjallisuuden ja kielen tutkimuksen ongelmat", 1928), jota esimerkiksi Tony Bennett (2003, 28) pitää käänteentekevästä esimerkkinä muutoksesta formalistisesta ja ilmeisesti Raymond Williamsin (1977, 42) esimerkkiä seuraten ylipäätään varhaisena strukturalismin perustekstinä (Bennett 2003, 29).

Laajemmin tarkasteltuna vuoden 1925 jälkeen neuvostoliittolaisen kirjallisuusdialogin kysymys taiteen ja elämän välisestä teoreettisesta *suhteesta* alkaa kuitenkin muuttua yhä enemmän kysymykseksi elämän taiteellisesta, kaunokirjallisesta *esittämisestä*. Toisin sanoen, tapahtuu liike kirjallisuuden *epistemologiasta* kysymykseen *representaatiosta*. Kuten olemme nähneet, formalismin ja marxismin välinen keskustelu ei ollut lopulta merkittävästi kiinnostunut diegeettisistä kysymyksistä ja esittämisestä, vaan sen perustavista keinoista, rajoista ja mahdollisuuksista. Jaetut käsitykset *byt*:stä vaikuttivat molempiin: ensin käsitykseen kielestä ja keinoista, sitten siihen, miten kirjailijoiden tulisi representoida todellisuutta kirjallisuudessa.

Vuonna 1925 Eichenbaum kirjoittaakin artikkelissaan "Formalismin teoria", että "Formalismin alkuvaihe, jota hallitsi tieteellinen kädenvääntö ja journalistinen kiistely, on päättynyt. Sellaiseen polemiikkiin<sup>140</sup>, jolla minua kunnioitettiin *Petšatj i revoljutsija* -lehdessä (1924/5), on mahdollista vastata ainoastaan uusien tutkimuksien" (Eichenbaum 2001, 61). Todella, juuri "tieteellinen kädenvääntö" jossakin mielessä päättyy fokuksen siirtyessä vähemmän teoreettisiin kysymyksiin.

---

<sup>140</sup> *Petšatj i revoljutsijan* erikoisnumero 1924:5 on hyvä esimerkki tutkimusalueen perinpohjaisesta merkityshämystä; muuten erinomaisen yksityiskohtaiset ja huolelliset Pesonen ja Suni (2001, 94) viittaavat siihen loppuviitteessä pelkästään Lunatšarskin "katsauksena", eivät viitenä erillisenä *suorana vastineena* Eichenbaumin tekstille.

Keskustelu ei kenties ollut aina hienostunutta tai tasa-arvoista, mutta mukaan mahtui puolin ja toisin kuitenkin myös hyvin perustavia ja keskeisiä ajatuksia kirjallisuuden luonteesta. Teoreettisuus oli jatkuvasti mukana vähintäänkin pohjavireenä, mistä kenties saamme kiittää formalisteja.

Tässä katsannossa Medvedev ja Vološinov uivat huomattavan teoreettisilla kirjoillaan *Formaali metodi kirjallisuustieteessä* ja *Kielen dialogisuus* jo selkeästi ajan kirjallisuudentutkimuksen vastavirtaan, kun taas Bahtin siirtyy päinvastaisesti saman vuoden *Dostojevskin poetiikan ongelmia* -teoksellaan 1930-luvun taitteen neuvostotutkimuksen valtavirtaan, aivan kuten mitä ilmeisimmin halusikin. Bahtin onkin erittäin hyvä esimerkki tästä yleisestä siirtymästä. Siinä, missä "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" vielä taiteilee näiden kahden ulottuvuuden, teorian ja representaation välillä, hänen myöhempien esseidensä pääkysymyksiksi nousee kielen ja kommunikaation esittäminen taiteessa Vološinovin teoksessaan *Kielen dialogisuus* (1929) viitoittamaan dialogiseen tapaan. "Sana romaanissa" (1934–1935) -esseen Bahtin esimerkiksi aloittaa toteamalla, että "Johtoajatuksena tässä tutkimuksessa on sen eroavuuden poistaminen, jota ilmenee kaunokirjallisen sanan tutkimisessa toisaalta abstraktin 'formalismin' ja toisaalta myös abstraktisen 'ideologian' välillä" (Bahtin 1979, 79).

Bahtinin varhaisia kategorioita Genetteen verratessaan tulee pakostakin ajatelleeksi myös ensimmäisen myöhäisempiä käsitteitä, kuten *kronotooppia*, joka näyttää edellä kuvaamani neuvostoliittolaisen kirjallisuustieteellisen kentän teoreettisen kohteen siirtymän sivutuotteelta. Bahtin kutsuu kronotooppia, kuten tiedämme, "muodollis-sisällölliseksi kategoriaksi" (1979, 243), ja pyrkii kuvaamaan sillä ajan kuvausta ja aikakäsitystä kirjallisuuden eri lajeissa ja muodoissa. Kuten Bahtin toteaa, kulloinkin "kronotooppi määrää [...] myös ihmisen kuvan kirjallisuudessa" (emt., 244). Vielä tärkeämpää on huomata, että Bahtin lainasi käsitteensä kirjallisuustieteelliseksi metaforaksi A. A. Uhtomskin biologian luennolta vuonna 1925 (ks. emt., 243; alaviite). Juuri tämä tieto liittyy termin synnyn osaksi koko neuvostoliittolaisen kirjallisuustieteen kentän murroksen aikajanaa.

Bolševikkien johtavan teoretikon Nikolai Buharinin kirjoittama, bolševismin virallisen kirjallisuuskannan ensi kertaa asettanut vuoden 1925 heinäkuun 1. päivän keskuskomitean päätöslauselma tuli määrittämään kirjallisuusteoreettisen keskustelun suuntaa. On vaikea sanoa, onko sosialistisen realismin ohjelmaan siirtyminen syy vai seuraus, mutta joka tapauksessa prosessi liittyy selvästi sitä edeltäneeseen keskusteluun taiteen ja elämän roolista. Pettymyksenä

proletaariryhmille, kuten RAPP:lle, päätöslauselmassa määrättiin säilyttämään suhteet "kanssamatkustajiin" ja kannustettiin kirjallisuusliikkeiden välistä kilpailua. Lisäksi siinä todettiin, ettei puolue ota tiettyä kantaa tai puolta eri kirjallisuusryhmien välillä<sup>141</sup>.

Ratkaiseva merkitys oli lopulta kuitenkin lauselman viimeisellä toteamuksella siitä, että marxilainen kirjallisuuskäsitys, toisin kuin esimerkiksi Lenin ja Trotski aikanaan uskoivat, olisi syntymässä, tai ainakin mahdollista synnyttää, ja tästä syystä tämä 1. heinäkuuta *Pravdassa* julkaistu teksti on esimerkiksi Herman Ermolaevin (1977, 50) mielestä yksi varhaisimmista ja tärkeimmistä Leninistisen kulttuuripolitiikan lopettamisilmoituksista. Päätöslauselma ohjaa näin ollen keskustelun uudelle raiteelle, ja kertomusmaailman esittämisen kysymykset nousivat hitaasti mutta varmasti ottamaan keskeisimmän roolin kirjallisuusteoreettisessa keskustelussa. Niinpä myös futuristit ja formalistit asemoivat oman tulokulmansa uudelleen. Tätä orientaatiota voidaan pitää eräänlaisena konstruktivismiin ja produktivismiin tekstuaalisena, kirjallisena käänteenä. Jos produktivismiin mahdollisuudet olivatkin lopulta paljastuneet uudessa yhteiskunnassa varsin rajallisiksi, kirjallisuus – se oli sentään rajatonta.

Paradoksaalisesti formalistit olisivatkin olleet kaikkein ilmeisin voimavara hyödynnettäväksi uuden neuvostoliittolaisen proletaarikirjallisuuden synnyttämisessä: heidän olivat jo kymmeniä vuosia miettineet, miten kirjallisuus on tehty! "Miten Gogolin 'Päällystakki' on tehty", "Miten *Don Quijote* on tehty". Miksei myös "Miten proletaarikirjallisuus on tehty"? Osip Brik esimerkiksi ilmoittaa LEF:n ensimmäisessä numerossa, että "OPOJAZ tutkii poeettisen tuotannon lakeja. Kuka uskaltaa pysäyttää meidät" (Brik 1999, 77), ja että "OPOJAZ on paras opettaja meidän nuorille proletaarikirjoittajillemme" (emt., 78)!

Verrattuna proletaarikirjailijoihin vasemmistotaiteilijat mielsivät valttikortikseen näinä vuosina nimenomaan "spesialismin" [*spetsy*] (ks. Dobrenko 2005, 53). Mutta fokus oli sittenkin liikkunut jo liikaa kysymyksestä *miten* kysymykseen *mitä* kirjallisuudessa kuuluu esittää. Tämä ei silti estänyt formalisteja kalibroimasta omaa tutkimustaan *sosiaalisen tilauksen* (*sotsialnyi zakaz*) suuntaan:

---

<sup>141</sup> "Central Committee, Resolution on the Policy of the Party in the Field of Literature. July 1, 1925". Teoksessa Brown, Edward J. 1952: *The Proletarian Episode in Russian Literature, 1928–1932*. New York: Columbia University Press, 235–40.

vuoden 1924 LEF-lehdessä julkaistut Lenin-artikkelit<sup>142</sup> olivat varhainen esimerkki tästä teoreettisesta käännöksestä.

Futuristi-formalistinen, vasemmistolainen joskin heterodoksinen Levyi Front Iskusstv (Taiteen vasen rintama, LEF) julkaisi Vladimir Majakovskin editoimaa samannimistä lehteä 1923–1929, ja uudelleen nimellä *Novy LEF* (Uusi LEF) vuosina 1927–1929, jossa tämä formalistinen käänne kohti representaatiota muotoutuu Sergei Tretjakovin termillä kuvattuna "faktografiaksi", faktakirjallisuudeksi, jossa formalistit etualaistivat sanomalehtikirjoittelua, päiväkirjoja, elämäkertoja ja matkakertomuksia – siis sitä nimenomaista kirjallisuuden lajia, jossa Šklovski oli jo julkaissut edeltävinä vuosina sarjan teoksia kuten *Sentimentalnoe putešestvije* (*Sentimentaalinen matkakertomus*, 1923)! Esimerkiksi Ermolaev kuvaa LEF:n suuntaa kirjallisuuteen mielikuvituksellisen kirjallisuuden laajamittaisena hylkäämisenä (Ermolaev 1977, 73).

Šklovski kehittää tyyliä edelleen *Tretja fabrika* (*Kolmas tehdas*, 1926) ja *Gamburgskij Sčet* (*Hampurin tili*, 1928) -kokoelmien esseissä, ja vuonna 1929 LEF julkaisee vielä *Literatura fakta* (*Kirjallinen tosio*) -kokoelman. Faktografian eräänlainen surullinen huipentuma on kuitenkin jo aikaisemmin mainittu, kirjailijakollektiivin kirjoittama Belomor-kirja, joka ilmestyi vuonna 1934. Samainen vuosi on tietenkin tunnettu myös vuotena, jolloin kaikki viimein päättyy: Elokuussa 1934<sup>143</sup> järjestetään ensimmäinen neuvostokirjailijoiden kongressi, joka virallisesti käynnistää stalinistisen sosialistisen realismin ohjelman, jonka perässä neuvostoliittolainen kirjallisuustiede ei pysy<sup>144</sup>.

Jos Bahtin oli *todistetusti* jotain, niin hän oli erikoisen aikakauden näkökulmastakin epätavanomainen tiedemies, joka löysi kuin vahingossa sormensa suoraan pulssilta ajan sykkivää suonta tuskin ollenkaan seuraamatta. Siinä, missä hänen ystävänsä ja tuttunsa tekivät periaatteessa kaiken teknisesti paremmin kuin Bahtin, yritys yhdistää taidetta ja elämää oli projekti, jollaiseen vain

---

<sup>142</sup> Julkaistu kokonaisuutena teoksessa *Coiled Verbal Spring. Devices of Lenin's Language* (Thomas Campbell & Mikko Viljanen, käänt.; Sezgin Boynik, toim.). 2018. Helsinki: Rab-Rab Press.

<sup>143</sup> Ei liene sattumaa, että P.N. Medvedevin viimeinen teos *Formalismi ja formalistit* (1934), *Formaali metodi kirjallisuustieteessä* -teoksen päivitetty versio, ilmestyi juuri tänä vuonna.

<sup>144</sup> Myöhemmistä vuosista ks. Seyffert 1985.

Bahtin, irrallaan kaikesta, saattoi ryhtyä. Esimerkiksi Punin ja Šklovski olivat aivan liian lähellä tapahtumien keskiötä, Majakovskin mustaa aukkoa muistuttanutta vetovoimaa.

Taustalla olivat Bahtinin ajattelun kaksi merkittävintä vaikutinta, ortodoksinen usko ja neo-Kantilaisuus; toinen pyrki "pyhittämään" arjen, toinen yritti tehdä filosofiasta mahdollisimman käytännöllistä. Näiden epämuodikkaiden, vanhoillisten ja konservatiivisten trendien yhdistelmä sattui olemaan ajankohtainen vallankumouksen kynnyksellä. Kuten muistamme, *bytillä* on venäläisen ortodoksisuuden traditiossa vastakohta, *bytie*, joka edustaa ihmisen henkistä ideaalia, "korkeampaa hengellistä olemassaoloa" (Carrick 2016, 99). Bahtinin vedenjakaja ei siis ollutkaan "vanha byt" ja "uusi byt", vaan *byt/bytie*. Hän tavoitteli varhaisissa artikkeleissaan teoriaa, jonka avulla hän pystyisi jollakin tavalla yhdistämään arkielämän ja taiteen. *Lopullistamisen* käsitteeseen perustuva *arkkitehtonikka* oli nimenomaan representaation ja epistemologian yhdistävä yritys vastata taiteen ja elämän suhteen synnyttämään ongelmaan.



## 6 Johtopäätökset

Olemme nähneet, kuinka mielenkiintoinen ja kerrassaan merkillinen aikakausi 1920-luvun avantgarde oli Neuvostoliitossa – ja miten merkittävä kaupunki Pietari oli tässä prosessissa. Olemme käyneet läpileikkauksen vuosien 1919–1925 neuvostoliittolaisesta kirjallisuustieteellisestä väittelystä formalismista ja marxismista omana *episteeminään*, ja tarkastelleet ajan kirjallisuuskeskustelua *epistemologisena* ilmiönä. Olemme myös tarkastelleet formalismin ja marxismin keskustelun keskeisten teoreettisten ja retoristen käänneiden genealogiaa – *ilmaantumista* (Foucault 1998, 78) ja *polveutumista* (emt., 72).

Olemme osoittaneet, että kirjallisuustieteellisellä ajattelulla on sen "tekstuaalisen historian", eli viitteiden, lähteiden ja kohdetekstien lisäksi piiloisempi metateoreettinen diskursiivinen historia, johon saattaa sisältyä jopa toisten kirjoittajien pilkkaaminen ja vähättely. Olemme tarkastelleet intentioita klassisten tekstien takana. Olemme osoittaneet myös, miten tärkeää tekstianalyttinen, retorinen tarkastelu on tärkeiksi miellettyjen kirjallisuustieteellisten artikkelien ja käsitteiden parissa. Olemme nähneet, kuinka "miten"-kysymys usein johtaa vastauksiin myös teoreettisten "miksi"- tai "mitä"-kysymysten kanssa. Olemme avanneet vanhojen käsitysten ja käsitteiden merkityksiä tai suhteuttaneet niitä uudempiin.

Olemme välttäneet toisaalta formalismin kuivan antologisen tarkastelun, toisaalta varhaisen marxismin antagonisoimisen. Olemme todenneet, että varhainen marxilainen kirjallisuustiede oli hyvin vähän, jos ollenkaan dogmaattista, eli Lenin- ja Stalin-viitteiden kyllästävä, mutta että marxilaisen kirjallisuudentutkimuksen käsitykset olivat kuitenkin nopeassa tahdissa kiteytymässä kulkiessaan kirjoittajilta toisille 1920-luvun puolivälissä.

Olemme osoittaneet, että klassikkotekstien taustalta löytyy usein ideologinen ajatusten ketju, josta irrotettuna aikakauden tekstit näyttävät oudoilta, irrallisilta ja vanhentuneilta, mutta johon takaisin kiinnitettyinä avautuvat uudelleen kukkaansa. Olemme selventäneet ja tarkentaneet keskeisten formalististen ja marxilaisten tekstien julkaisuhistoriaa ja näin avanneet niihin uusia tulkinnallisia ulottuvuuksia.

Olemme nähneet, miten kiista formalismista alkaa toden teolla yksinkertaisesta inhimillisestä tekijästä Viktor Šklovskin pettyessä futuristitovereihinsa. Olemme samalla hahmotelleet suuntaviivoja post-Bahtinologiselle Bahtin-tutkimukselle.

\*\*\*

Tutkielmani alkuun siteerasin Bahtin-tutkijoita Morsonia ja Emersonia (1990). Tutkielmani loppuksi haluan siteerata niin ikään Bahtin-tutkijaa, David Shepherdia, joka haastattelussa toteaa Peter Hitchcockille, että

[...] jos en jätä tilaa sille mahdollisuudelle, että mies [Bahtin] oli huijari, silloin en voi olla kiinnostunut hänestä. Minun täytyy pitää mielessäni se mahdollisuus, että päivän päätteeksi, kun joskus lakkaan tutkimasta häntä – ja toivon lopettavani hänen tutkimisensa – saatan yksinkertaisesti tajuta, että hän ei ollut sen arvoinen. Se, mitä loppujen lopuksi paljastuu saattaa olla [...] yksinkertaisesti löydös siitä, että meillä on enemmän opittavaa siitä, miten Bahtinia kohdeltiin, kuin siitä, mitä hän tosiasiallisesti merkitsi (Shepherd teoksessa Hitchcock 1998, 757.)

"[M]eillä on enemmän opittavaa siitä, miten X:ää kohdeltiin, kuin siitä, mitä hän tosiasiallisesti merkitsi" (emt.). Lauseen voi yleistää kattamaan avantgarden koko *episteemiä* ja sen ymmärtämistä. Viimeiseksi sanaksi: Avot!

## Lähteet

### Kohdetekstit

- FK* = Eichenbaum [Eykhnenbaum], Boris 1979: "Concerning the Question of 'The Formalists': (A Survey and a Reply)" (Christopher Pike & Joe Andrew, käänt.). Teoksessa *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique* (Christopher Pike, toim.). Lontoo: Ink Links Ltd., 49–62. Alkuteos 1924 "Vokrug voprosa o 'formalistakh'. (Obzor i otvet)". *Petšatj i revoljutsija* 1924:5, 1–12.
- FMM* = Medvedev, Pavel 1988: "The Formal (Morphological) Method or Scholarly Salieri-Ism" (Ann Shuckman, käänt.). Teoksessa *Bakhtin School Papers: Russian Poetics in Translation*. (Ann Shukman, toim.). 2. painos. Oxford: RPT Publications, 51–66. Alkuteos 1925 "Učenyj sal'erizm (o formal'nom (morfologičeskom) metode)". *Zvezda* 1925:3, 264–276.
- KFM* = Lunatšarski [Lunacharsky], Anatoli 1979: "Formalism in the Science of Art" (Christopher Pike & Joe Andrew, käänt.). Teoksessa *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique* (Christopher Pike, toim.). Lontoo: Ink Links Ltd., 72–87. Alkuteos 1924 "Formalizm v nauke ob iskusstve". *Petšatj i revoljutsija* 1924:5, 19–31.
- KJF* = Šklovski [Shklovsky], Viktor & Nikolai Punin 2011: "Communism and Futurism" (Erika Wolf, käänt.). Teoksessa *Aleksandr Deineka (1899–1969): An Avant-Garde for the Proletariat*. Madrid: Fundación Juan March, 326–327. Alkuteos 1919 "Kommunizm i futurizm". *Iskusstvo kommuny* 1919:17, 2–3.
- RFK* = Trotski [Trotsky], Leon 2005: "The Formalist School of Poetry and Marxism" (Rose Strunsky, käänt.). Teoksessa *Literature and Revolution* (William Keach, toim.). Chicago: Haymarket Books, 138–153. Alkuteos 1923 "Formal'naia shkola poezii i marksizm". *Pravda* 1923:166, 26. kesäkuuta 1923.
- SMMO* = Bahtin, Mihail 1979: "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa" (Veikko Airola, käänt.). Teoksessa *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Moskova: Kustannusliike Progress, 8–78. Alkuteos 1974 "K estetike slova". *Kontekst-1973*. Moskova: Nauka, 258–280. Pitkä versio 1975 "Problema soderžnija, materiala i formy v slovesnom xudožestvennom tvorčestve". Teoksessa *Voprosy literatury i estetiki*. Moskova: Xudožestvennaja literatura, 6–71.
- TJV* = Bahtin, Mihail 1979: "Taide ja vastuu" (Veikko Airola, käänt.). Teoksessa *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Moskova: Kustannusliike Progress, 519–520. Alkuteos 1919 "Iskusstvo i otvetstvennost". *Den' iskusstva*, 3. syyskuuta 1919, 3–4.

## Tutkimuskirjallisuus

- AD = Aleksandr Deineka (1899–1969): *An Avant-Garde for the Proletariat*. Madrid: Fundación Juan March.
- Any, Carol 1994: *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist*. Stanford: Stanford University Press.
- Attridge, Derek 1987: "Language as History / History as Language: Saussure and the Romance of Etymology". Teoksessa *Post-Structuralism and the Question of History* (Derek Attridge, Geoff Bennington & Robert Young, toim.), 183–211.
- Bahtin, Mihail 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia* (Kerttu Kyhälä-Juntunen & Veikko Airola, käänt.). Moskova: Kustannusliike Progress.
- Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia* (Paula Nieminen & Tapani Laine, käänt.). Helsinki: Orient Express.
- Bennett, Tony 2003: *Formalism and Marxism*. Lontoo: Routledge.
- Bird, Robert 2018: "Culture as Permanent Revolution: Lev Trotsky's Literature and Revolution". *Studies in East European Thought* 70, 181–193.
- Blakeley, Thomas 1961: "Method in Soviet Philosophy". *Studies in Soviet Thought* 1, 17–28.
- Botšarov [Bocharov], Sergey 2003: "Conversations with Bakhtin". Teoksessa *Mikhail Bakhtin. Volume I. Sage Masters of Modern Social Thought* (Michael Gardiner, toim.). Lontoo: SAGE Publications, 3–24.
- Bowlit, John E. (toim.) 1976: *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934* (John E. Bowlit, käänt.). New York: The Viking Press.
- Bowlit, John E. 1973: "Russian Formalism and the Visual Arts". Teoksessa *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation* (Stephen Bann & John E. Bowlit, toim.). Edinburgh: Scottish Academic Press, 131–146.
- Boym, Svetlana 1995: *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brandist, Craig & David Shepherd 1998: "From Saransk to Cyberspace: Towards an Electronic Edition of Bakhtin". Teoksessa *Dialogues on Bakhtin: Interdisciplinary Readings* (Mika Lähteenmäki & Hannele Dufva, toim.). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Brandist, Craig 2006: "Early Soviet Research Projects and the Development of 'Bakhtinian' Ideas: The View from the Archives". Teoksessa *Proceedings of the XII International Bakhtin Conference: Jyväskylä, Finland, 18–22 July, 2005* (Mika Lähteenmäki ym., toim.). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Bronckart, Jean-Paul & Cristian Bota 2019: *Unmasking Bakhtin: The Story of the Lie That Took Over the Humanities* (Ian MacKenzie, käänt.). Geneva: Libraire Droz.
- Clark, Katerina & Michael Holquist 1984: *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: Belknap Press.
- Clark, Katerina 1995: *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*. Lontoo: Harvard University Press.

- Clark, Katerina 1997: "Socialist Realism with Shores: The Conventions for the Positive Hero". Teoksessa *Socialist Realism Without Shores* (Thomas Lahusen & Evgeny Dobrenko, toim.). Durham: Duke University Press.
- Conio, Gérard 1979: "Prefaces, Notes and Afterword" (Rupert Swyer, käänt.). Teoksessa *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique* (Christopher Pike, toim.). Lontoo: Ink Links Ltd, 41–48, 101–105, 161–168.
- Dobrenko, Evgeny 2005: *Aesthetics of Alienation: Reassessment of Early Soviet Cultural Theories* (Jesse M. Savage, käänt.). Evanston: Northwestern University Press.
- Dohrn, Verena 1987: *Die Literaturfabrik: Die frühe autobiographische Prosa V.B. Šklovskijs – Ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde. Slavistische Beiträge Band 216*. München: Verlag Otto Sagner.
- Eichenbaum, Boris 2001: "Formalism in theory" (Timo Suni, käänt.). Teoksessa *Venäläinen formalismi: Antologia* (Pekka Pesonen & Timo Suni, toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 60–97.
- Eichenbaum [Eikhenbaum], Boris 2018: "Lenin's Basic Stylistic Tendencies" (Thomas Campbell & Mikko Viljanen, käänt.). Teoksessa *Coiled Verbal Spring: Devices of Lenin's Language* (Sezgin Boynik, toim.). Helsinki: Rab-Rab Press, 155–174.
- Emerson, Caryl 2011: "Literary Theory in the 1920s: Four Options and a Practicum". Teoksessa *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond* (Evgeny Dobrenko & Galin Tihanov, toim.). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 64–89.
- Erich, Victor 1980: *Russian Formalism. History–Doctrine. Slavistic Printings and Reprintings IV* (C. H. Van Schooneveld, toim.). 4. painos. Haag: Mouton Publishers.
- Ermolaev, Herman 1977: *Soviet Literary Theories 1917–1934: The Genesis of Socialist Realism*. New York: Octagon Books.
- Fitzpatrick, Sheila 2002: *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky October 1917–1921*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel 1980: "The Confession of the Flesh" (Colin Gordon, käänt.). Teoksessa *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977* (Colin Gordon, toim.). New York: Pantheon Books, 194–228.
- Foucault, Michel 1996: "An Historian of Culture" (Lysa Hochroth & John Johnston, käänt.). Teoksessa *Foucault Live (Interviews, 1961–1984)* (Sylvère Lotringer, toim.). New York: Semiotext(e), 95–104.
- Foucault, Michel 1998: "Nietzsche, genealogia, historia" (Jussi Vähämäki, käänt.). Teoksessa *Foucault/Nietzsche. Tutkijaliiton julkaisu 89. Paradeigma-sarja* (Mika Ojakangas, Antti Kuparinen & Merja Hintsa, toim.). Helsinki: Tutkijaliitto, 63–107.
- Foucault, Michel 2010: *Sanat ja asiat: Eräs ihmistieteiden arkeologia* (Mika Määttänen, käänt.). Helsinki: Gaudeamus.
- Francis, Norbert 2017: "The Trotsky-Shklovsky Debate: Formalism Versus Marxism". *International Journal of Russian Studies* 6:1, 15–27.

- Genette, Gérard 2001: "Vraisemblance and Motivation (David Gorman, käänt.)". *Narrative* 3, 239–258.
- Glanc, Tomáš 2015: "The Russian Formalists as a Community". Teoksessa *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities: Literary Theory, History, Philosophy* (Marina Grishakova & Silvi Salupere, toim.). New York: Routledge, 1–22.
- Glisic, Iva 2018: *The Futurist Files: Avant-Garde, Politics, and Ideology in Russia, 1905–1930*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Gutting, Gary 1989: *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hirschkop, Ken 1999: *Mikhail Bakhtin. An Aesthetic for Democracy*. Oxford: Oxford University Press.
- Hitchcock, Peter 1998: "The Bakhtin Centre and the State of the Archive: An Interview with David Shepherd". *South Atlantic Quarterly* 97:3–4, 753–772.
- Huttunen, Tomi (toim.) 2014: *Venäläisen avantgarden manifestit*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Huttunen, Tomi 2014a: "Itsesyntyisen säpinän historiaa". Teoksessa *Venäläisen avantgarden manifestit* (Tomi Huttunen, toim.). Helsinki: Osuuskunta Poesia, 9–18.
- Huttunen, Tomi 2014b: "Kubofuturismi. Esittely". Teoksessa *Venäläisen avantgarden manifestit* (Tomi Huttunen, toim.). Helsinki: Osuuskunta Poesia, 19–20.
- Ivanov, Viacheslav 1976: "The Significance of M. M. Bakhtin's Ideas on Sign, Utterance, and Dialogue for Modern Semiotics". Teoksessa *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union* (Henryk Baran, toim.), 310–367.
- Jakobson, Roman 1987: "On a Generation That Squandered Its Poets" (Edward J. Brown, käänt.). Teoksessa *Language in Literature* (Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, toim.). Cambridge: Belknap Press, 273–300.
- Jangfeldt, Bengt 1979: "Russian Futurism 1917–1919". Teoksessa *Arts, Society, Revolution. Russia 1917–1921* (Nils Åke Nilsson, toim.). Tukholma: Almqvist & Wiksell International, 106–137.
- Jangfeldt, Bengt 2008: *Panoksena elämä: Vladimir Majakovski ja hänen piirinsä* (Juhani Lindholm, käänt.). Helsinki: WSOY.
- Kelly, Catriona 2006: "Byt: Identity and Everyday Life". Teoksessa *National Identity in Russian Culture: An Introduction* (Simon Franklin & Emma Widdis, toim.). Cambridge: Cambridge University Press, 149–168.
- Klapuri, Tintti 2008: "Bahtin, konteksti, kirjallisuudentutkimus: katsaus nykybahtinologiaan". *Avain* 2008:3, 38–47.
- Klippi, Carita 2014: "Esipuhe". Teoksessa Saussure, Ferdinand de 2014: *Yleisen kielitieteen kurssi* (Charles Bally, Albert Sechehaye & Albert Riedlinger, toim.). Tampere: Vastapaino, 11–61.
- Kristeva, Julia 1973: "The Ruin of a Poetics" (Vivienne Mylne, käänt.). Teoksessa *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation* (Stephen Bann & John E. Bowlt, toim.). Edinburgh: Scottish Academic Press, 102–121.

- Laine, Tapani 1991: "Dostojevski, Bahtin ja monisubjektisuus". Teoksessa Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia* (Paula Nieminen & Tapani Laine, käant.). Helsinki: Orient Express, 387–397.
- Laine, Tapani, Mika Lähteenmäki, Juri Medvedev & Darja Medvedeva 2007: "Pavel Medvedev ja sosiologinen poetiikka". Teoksessa Medvedev, Pavel 2007: *Formaali metodi kirjallisuustieteessä: Kriittinen johdatus sosiologiseen poetiikkaan* (Mika Lähteenmäki, toim.). Tampere: Vastapaino, 9–17.
- Lemon, Lee T. & Marion J. Reis 1965: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lodder, Christina 1993: "Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals 1917–1920". *Art Journal* 52, 24–33.
- Lukács, György 1998: "Aesthetic Culture" (Rita Keresztesi-Treat, käant.; Tyrus Miller, toim.). *The Yale Journal of Criticism* 11:2, 365–379.
- Lunatšarski, Anatoli 1974: "Teesejä marxilaisen kritiikin tehtävistä" (Erkki Peuranen, käant.). Teoksessa *Kirjallisuudesta ja taiteesta: Artikkelikokoelma* (Ivan Terehov, toim.). Moskova: Kustannusliike Edistys, 47–60.
- Markov, Vladimir 1968: *Russian Futurism: A History*. Berkeley: University of California Press.
- Matejka, Ladislav 1996: "Deconstructing Bakhtin". Teoksessa Mihailescu, Calin-Andrei & Walid Hamarneh (toim.) *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 257–266.
- McHale, Brian 2005: "Ghosts and Monsters: On the (Im)Possibility of Narrating the History of Narrative Theory". Teoksessa *A Companion to Narrative Theory* (James Phelan & Peter J. Rabinowitz, toim.). Oxford: Blackwell Publishing, 60–72.
- Medvedev, Iuri Pavlovich & Daria Aleksandrovna Medvedeva 2014: "The M. M. Bakhtin Circle: On the Foundation of a Phenomenon". *Bakhtiniana*, erikoisnumero: 28–48.
- Medvedev, Iuri Pavlovich, Daria Aleksandrovna Medvedeva & David Shepherd 2016: "The Polyphony of the Circle". *Bakhtiniana* 11: 89–128.
- Medvedev, Pavel 2007: *Formaali metodi kirjallisuustieteessä. Kriittinen johdatus sosiologiseen poetiikkaan* (Minttu Haapaniemi, Suvi Kaikkonen, Kaisa Leinonen, Mika Lähteenmäki & Sari Mäkikangas, käant.; Mika Lähteenmäki, toim.). Tampere: Vastapaino.
- Morson, Gary Saul & Caryl Emerson 1990: *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press.
- Murray, Natalia 2017: "The Role of the 'Red Commissar' Nikolai Punin in the Rediscovery of Icons". Teoksessa *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives* (Louise Hardiman & Nicola Kozicharow, toim.). Cambridge: Open Book Publishers, 213–228.
- Nikolaev, Nikolai 2005: "The Nevel School of Philosophy (Bakhtin, Kagan and Pumpianskii) Between 1918 and 1925: Materials from Pumpianskii's Archives". Teoksessa *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics. Studies in Russian and European Literature 2* (David Shepherd, toim.). New York: Routledge, 29–42.

- Pesonen, Pekka & Timo Suni (toim.) 2001: *Venäläinen formalismi: Antologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pike, Christopher (toim.) 1979: *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique*. Lontoo: Ink Links Ltd.
- Poole, Brian 2003: "From Phenomenology to Dialogue: Max Scheler's Phenomenological Tradition and Mikhail Bakhtin's Development from 'Toward a Philosophy of the Act' to his Study of Dostoevsky". Teoksessa *Mikhail Bakhtin. Volume II. Sage Masters of Modern Social Thought* (Michael Gardiner, toim.). Lontoo: SAGE Publications, 333–355.
- Raatikainen, Panu (toim.) 1997: *Ajattelu, kieli, merkitys: Analyttisen filosofian avainkirjoituksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Radunović, Dušan 2015: "On 'Secondary Aesthetics, Without Isolation': Philosophical Origins of Bakhtin's Theory of Form". *Slavic and East European Journal* 59:1, 1–22.
- Saussure, Ferdinand de 2014: *Yleisen kielitieteen kurssi* (Charles Bally, Albert Sechehaye & Albert Riedlinger, toim.; Tommi Nuopponen, käänt.). Tampere: Vastapaino.
- Seyffert, Peter 1985: *Soviet Literary Structuralism: Background, Debate, Issues*. Columbus: Slavica Publishers, Inc.
- Sheldon, Richard 1975: "Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender". *Slavic Review* 34:1, 86–108.
- Sheldon, Richard 2005. "Translator's Introduction". Teoksessa Šklovski [Shklovsky] 2005: *Knight's Move*. Normal: Dalkey Archive Press, vii–xix.
- Šklovski [Shklovsky], Viktor 2005: *Knight's Move* (Richard Sheldon, käänt.). Normal: Dalkey Archive Press.
- Šklovski [Shklovsky], Viktor 2018: "Lenin as Decanoniser" (Thomas Campbell & Mikko Viljanen, käänt.). Teoksessa *Coiled Verbal Spring: Devices of Lenin's Language* (Sezgin Boynik, toim.). Helsinki: Rab-Rab Press, 149–154.
- Steinby, Liisa 2011: "Hermann Cohen and Bakhtin's Early Aesthetics". *Studies in East European Thought* 63, 227–249.
- Steiner, Peter 1980: "Three Metaphors of Russian Formalism". *Poetics Today* 2:1B, 59–116.
- Suni, Timo 2001: "Kuinka formalismi tehtiin". Teoksessa *Venäläinen formalismi: Antologia* (Pekka Pesonen & Timo Suni, toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–28.
- Tihanov, Galin 2000: *The Master and the Slave: Lukacs, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*. Oxford: Clarendon Press.
- Todd, William Mills III 1985: "Literature as an Institution: Fragments of a Formalist Theory". Teoksessa *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich* (Robert Louis Jackson & Stephen Rudy, toim.). New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 15–26.
- Todorov, Tzvetan 1973: "Some Approaches to Russian Formalism" (Bruce Merry, käänt.). Teoksessa *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation* (Stephen Bann and John E. Bowlt, toim.). Edinburgh: Scottish Academic Press, 6–19.



Trotsky [Trotsky], Leon 2005: *Literature and Revolution* (Rose Strunsky, käänt.; William Keach, toim.). Chicago: Haymarket Books.

Williams, Raymond 1977: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

## Opinnäytteet

Carrick, Rosy Patience 2016: *Vladimir Mayakovsky: The Language of Revolution*. Väitöskirja. Brighton: The University of Sussex.

Glisic, Iva 2013: *Designing a Communist Consciousness: Ideological Evolution within Russian Futurism between 1905 and 1930*. Väitöskirja. Perth: University of Western Australia.

## Runot ja manifestit

Brik, Osip 1999: "The So-called Formalist Method" (Ann Shukman, käänt.). Teoksessa *Utopias. Russian Modernist Texts 1905–1940* (Catriona Kelly, toim.). Lontoo: Penguin Books, 76–78.

Burljuk, David, Aleksandr Krutšonyh, Vladimir Majakovski & Viktor Hlebnikov 2014: "Korvapuusti yleiselle maulle" (Eila Mäntysaari, käänt.). Teoksessa *Venäläisen avantgarden manifestit* (Tomi Huttunen, toim.). Helsinki: Osuuskunta Poesia, 21–22.

Hlebnikov [Khlebnikov], Velimir 1988: "The Trumpet of the Martians" (Anna Lawton & Herbert Eagle, käänt.). Teoksessa *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912–1928* (Anna Lawton, toim.). Ithaca: Cornell University Press, 103–106.

Majakovski, Vladimir 1960: "Kiskokaa esiin tulevaisuus!" (Armas Äikiä, käänt.). Teoksessa *20 Neuvostoliiton runoilijaa*. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike, 17–18.

Mandelstam, Osip 2011: "Sanan luonnosta". Teoksessa *Keskustelu Dantesta* (Jukka Mallinen, käänt.). Turku: Savukeidas Kustannus, 27–33.

Punin, Nikolai 1976: "Cycle of Lectures [Extracts], 1919" (John E. Bowlt, käänt.). Teoksessa *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934* (John E. Bowlt, toim.). New York: The Viking Press, 170–176.

Puškin, Alexander 1936: "Mozart ja Salieri" (V. K. Trast, käänt.). Teoksessa *Slaavilaisten kirjallisuuksien kultainen kirja* (V. K. Trast, toim.). Porvoo: WSOY, 100–109.

Puškin, Alexander 1999: "Runoilija ja lauma" (Ilpo Tiihonen & Jukka Mallinen, käänt.). Teoksessa *Muistomerkki: Runoja* (Jukka Mallinen, toim.). Porvoo: WSOY, 27–30.

Šklovski, Viktor 2001: "Taiteesta – keinona" (Timo Suni, käänt.). Teoksessa *Venäläinen formalismi: Antologia* (Pekka Pesonen & Timo Suni, toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 29–49.

Šklovski, Viktor 2014: "Sanan ylösnousemus" (Liisa Bourgeot & Riku Toivola, käänt.). Teoksessa *Venäläisen avantgarden manifestit* (Tomi Huttunen, toim.). Helsinki: Osuuskunta Poesia, 29–38.

## Sanaluettelo

### Lehdet

*Den' iskusstva (Taiteen päivä)* [День искусства; *The Day of Art*], Nevelin taidetyöntekijäin liiton lehti. "Taide ja vastuu" julkaistaan siinä elokuussa 1919.

*Iskusstvo kommuny (Kommuunin taide)* [Искусство коммуны; *Art of the Commune*] oli Narkompros IZO:n julkaisu (Petrograd, 19 numeroa joulukuu 1918-huhtikuu 1919). Toimittajina Osip Brik, Nathan Altman and Nikolai Punin, avustajina muun muassa Vladimir Majakovski, Marc Chagall ja Kazimir Malevitš. "Kommunismista ja futurismista" julkaistaan sen numerossa 17.

*Petšatj i revoljutsija (Lehdistö ja vallankumous)* [Печать и революция; *Press and Revolution*]. Merkittävä marxilainen kirjallisuuskjulkaisu vuosina 1921–1930. Päätoimittajana Vjatšeslav Polonski (1886–1932). Eichenbaum-symposiumi julkaistaan numerossa 1924:5.

*Russkii sovremennik (Venäläinen aikalainen)* [Русский современник; *Russian Contemporary*]. Maksim Gorkin ja Jevgeni Zamjatinin toimittama lehti. SMMO:n julkaisua väitetään kaavaillun lehteen.

*Zhizn' iskusstva (Taiteen elämä)* [Жизнь искусства; *The Life of Art*]. Pikkulehti, jonka toimituksessa mm. Šklovski ja Eichenbaum. Julkaisi paljon Šklovskin tekstejä.

*Zvezda (Tähti)* [Звезда; *Star*]. Tammikuussa 1924 perustettu, ajan ainut petrogradilainen "paksu" aikakauslehti, moskovalaisia lehtiä vähemmän tärkeänä pidetty. Päätoimittajana Ivan Maisky. Medvedevin artikkeli julkaistaan siinä.

### Piirit, liitot ja ryhmät

*Akmeistit* = Nikolai Gumiljovin ja Sergei Gorodetskin perustama 1911 "runoilijoiden kilta", johon kuuluivat myös Osip Mandelstam ja ryhmälle nimen antanut Anna Ahmatova.

*ILJaZV* = Venäjän tiedeakatemian Pietarin tiedekeskuksen Itäisen ja läntisen kirjallisuuden ja kielen vertailevan historian instituutti. Perustettiin 1921 ensin A. N. Veselovskin *Kieli-instituuttina*. *ILJaZV*:ssa toimivat mm. Medvedev ja Valentin Vološinov, mutta myös Eichenbaum ja Tomaševski.

*IZO-Narkompros* = *Otdel izobrazitelnykh iskusstv Narkomprosa* eli *Kuvataiteen jaosto*; Petrogradin Narkomproksen taideosasto. Perustettu 29. tammikuuta 1918. IZO:ssa tärkeinä vastuunkantajina toimivat Nikolai Puninin lisäksi taiteilijat David Šterenbergi ja Natan Altman. Taidelautakunnassa oli alkuun vain seitsemän jäsentä.

*Komfut* = *Kommunisti-futuristinen kollektiivi*. Äärimmäisen lyhytaikainen, 1919 perustettu järjestö, jonka muodostivat Osip Brik ja Boris Kušner. Elimellisesti mukana myös Nikolai Punin ja Vladimir Majakovski.

*LEF* = *Levyi Front Iskusstv* eli *Taiteen vasen rintama*. Formalistien vasemmistolainen kollektiivi, joka julkaisi samannimistä, Vladimir Majakovskin julkaisemaa lehteä *LEF* (1923–1929), ja nimellä *Novy LEF (Uusi LEF)* vuosina 1927–1929.

*MLK* = *Moskovskij lingvističeskij kružok* eli *Moskovan lingvistipiiri*. Vuonna 1915 perustettu yliopistokerho, johon kuuluivat ensi alkuun Roman Jakobson, Pjotr Grigorjevitš Bogatyrjov ja Georgi Vinokur.

*Narkompros* = *Narodnyi komissariat po prosvesheniiu* eli *Valistusasiain kansankomissariaatti*, ts. kulttuuri- ja opetusministeriö. Perustettu 1917. Johtajana vuoteen 1929 Anatoli V. Lunatšarski, jonka apuna toimi myös Leninin vaimo Nadežda Krupskaja. Suurin osa Narkomproksesta siirtyi Moskovaan 1918. Tunnettu organisaatiorakenteen jatkuvasta muutoksesta.

*OPOJAZ* = *Obštšestvo izutšenija POètitšeskogo JAZyka* eli *Runokielen tutkimusseura*. Perustettu virallisesti Petrogradissa 1916. OPOJAZin juuret ovat vuodessa 1914, jolloin Viktor Šklovski antaa pamflettinsa "Sanan ylösousemus" (1914) kielitieteilijä Jan Baudouin de Courtenaylle, joka taas esittelee Šklovskin oppilailleen Lev Jakubinskille ja Evgeni Polivanoville. Osip Brik liittyy pian mukaan, Boris Eichenbaum, Juri Tynjanov ja Boris Tomaševski myöhemmin.

*Petrogradsky Dom Iskusstv* = *Petrogradin taiteiden talo*. Tšitšerinin talossa toimi vuosina 1919–1922 toimi "Taiteiden talo", jossa järjestettiin taidetoimintaa ja perustettiin mm. Serapion-veljet.

*Proletkult* = *Proletarskaya kultura* -sanojen sulautumasta nimen saanut vuonna 1917 perustettu Proletkult oli Narkomproksen vuosina 1919–1922 rahoittama ja 1920 sen alle siirretty kirjailijayhdistys, jolla oli erittäin laaja jäsenistö ja pyrkimys bolševismien sisäisen taiteelliseen herruuteen.

*SDI* = *Soyuz Deyatelei Iskusstv*. Taiteilijaunioni, ensimmäinen helmikuun vallankumouksessa syntyneen väliaikaisen hallinnon alla 1917 perustettu taiteilijaliitto, johon kuuluivat mm. Brik ja Majakovski.

*Skyytialaiset* = Julkaisemansa *SKIFY*-lehden nimellä myös tunnettu, vuonna 1919 perustettu petrogradilainen liike, johon kuuluivat Razumnik Ivanov-Razumnik, Andrei Belyi ja Aleksander Blok, myös Sergei Jesenin. Liike yhdisteli symbolismia vallankumouksellisiin ajatuksiin.

## Tapahtuma-alueen kartta

