

Jussi Hyvärinen

”SANA, PALAA MUSIIKKIIN”

Musiikki Osip Mandelštamin
runojen maailmankuvassa 1908–1925

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan
suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi
auditoriumissa XII lauantaina 6. helmikuuta 2016 kello 10.

”SANA, PALAA MUSIIKKIIN”

”SANA, PALAA MUSIIKKIIN”

Musiikki Osip Mandelštamin
runojen maailmankuvassa 1908–1925

Jussi Hyvärinen

P
O
S
I
A

Osuuskunta Poesia
Helsinki

© Jussi Hyvärinen 2016

Kansi: Panu Hämeenaho

Taitto: Marko Niemi

ISBN 978-952-305-049-5 (nid.)

ISBN 978-952-305-050-1 (pdf)

Painopaikka: Hansaprint Oy, Vantaa 2016

SISÄLLYS

Kiitokset vii

1 Tutkimusongelma ja tavoitteet 1

2 Mandelštamin varhaiskausi 15

- 2.1 Mandelštamin varhaiskausi. Taustaa 15
- 2.2 Venäläiset symbolistit ja musiikki 20
- 2.3 Musiikki Mandelštamin varhaislyriikassa (1908–1911) 29
 - 2.3.1 Hiljaisuus, ääni ja musiikki 36
 - 2.3.2 Musiikki luonnon ja inhimillisen olemassaolon elementtinä 42
 - 2.3.3 Sielun pimeys ja sanan valo 55
 - 2.3.4 ”Silentium”: sanan synty hiljaisuudesta 64
 - 2.3.5 Hiljaisuuden musiikki: luonnon dionyysiset voimat ja instrumentit 79
 - 2.3.6 Mykkä sielu ja minuuden mysteeri 92

3 Mandelštam ja akmeismi 105

- 3.1 Musiikki Mandelštamin akmeistisessä manifestissa 110
- 3.2 Musiikki Mandelštamin akmeistisessä runoudessa 118
 - 3.2.1 Tasapainon idea sanassa ja musiikissa 126
 - 3.2.2 Laulajan kuva – Joosef ja Ossian 131
 - 3.2.3 Urut soittimena 140
 - 3.2.4 Rikkoutunut harmonia: Bach 145

4 Musiikki kristillisessä kulttuurissa 167

- 4.1 Kristinusko Mandelštamin maailmankuvassa 167
- 4.2 Elävä sana ja musiikki 185
- 4.3 Oodi Beethovenille 204
- 4.4 Sanan pysyvyys ja katoavaisuus 216

5 Sanan psykhemäisyys ja musiikki 229

- 5.1 Venäläisen hellenismin idea 230
- 5.2 Gluck-sarjan runot: muistaminen ja unohtaminen suhteessa sanaan ja musiikkiin 244
 - 5.2.1 Oopperan aavemainen näyttämö 246
 - 5.2.2 Haadekseen laskeutumisen musiikki 255
 - 5.2.3 Mykistymisen musiikki 261
- 5.3 Konsertti asemalla ja heinäsuovan musiikki 270

6 Johtopäätökset 287

7 Lähteet 295

Abstract 305

KIITOKSET

Syksyllä 1992 pääsin nuorena ylioppilaana Helsingin yliopiston humanistiseen tiedekuntaan opiskelemaan Venäjän kieltä ja kirjallisuutta. Laman ja leikkausten keskellä idealistinen päämääräni oli tulla todelliseksi filologiksi, sanan rakastajaksi. Kiitän Helsingin yliopistoa tuon nuoren miehen ruokkimisesta hengen ja tiedon aarteilla humanistisessa, teologisessa ja valtiotieteellisessä tiedekunnassa. Erityisesti kiitän Venäjän kielen ja kirjallisuuden oppiainetta, jonka alalta päädyin tekemään väitöskirjani.

Ensimmäisen kipinän Mandelštam-tutkimukseen sain syksyllä 1995 osallistuessani FT, yliopistonlehtori Ben Hellmanin pitämään Osip Mandelštam -kurssiin. Tuolloin laatimani essee Mandelštamin suhteesta musiikkiin laajeni pro gradu -tutkielmaksi vuonna 1998, liseniaatintyöksi vuonna 2005 sekä nyt käsillä olevaksi väitöskirjaksi. Kiitän Ben Hellmania siitä, että hän sai runoanalyysikursseillaan minut innostumaan venäläisestä runoudesta, sekä väitöskirjatyöni ohjaamisesta sen loppuvaiheessa.

Kiitän FT, professori emeritus Pekka Pesosta pro gradu -tutkielmani, liseniaatintyöni ja väitöskirjani innostavasta ja kannustavasta ohjaamisesta sekä korvaamattomasta tuesta jatko-opintojeni kaikissa vaiheissa.

Niinikään kiitän FT, yliopistonlehtori Gennadi Obatninia tutkimukseni ohjauksesta, terävistä huomioista ja hyödyllisistä neuvoista erityisesti venäläisen symbolismin suhteen.

Kiitän lisensiaatintyöni tarkastajia, FT, professori emerita Natalia Baschmakoffia ja TT, professori Matti Kotirantaa oivallisista huomioista ja rakentavasta kritiikistä, joiden pohjalta minun oli hyvä lähteä suuntaamaan kohti väitöskirjaa.

Jatko-opintojeni maaliviivan häämöittäessä FT, professori Tomi Huttunen sai pyörät lopullisesti pyörimään niin, että en voinut muuta kuin viimeistellä käsikirjoitukseni esitarkastuskuntoon ja suunnata kohti lopullista päämäärää, väitöstilaisuutta. Kiitän siis Tomi Huttusta tuesta, rohkaisusta ja patistamisesta väitösprosessini loppuvaiheessa.

Kiitän väitöskirjani esitarkastajia, FT, professori Maija Könöstä ja FT, tutkijatohtori Siru Kainulaista, perehtymisestä käsikirjoitukseeni sekä perusteellisista esitarkastuslausunnoista, jotka auttoivat minua väitöskirjani viimeistelyvaiheessa.

Venäjän kielen ja kirjallisuuden jatko-opiskelijoita ja muita jatko-seminaaariin osallistuneita kiitän hyvistä huomioista ja antoisista keskusteluista jatko-opintojeni eri vaiheissa.

Kiitän Emil Aaltosen säätiötä, Helsingin yliopistoa ja Raija Rymin-Nevanlinnan rahastoa jatko-opintojeni rahoittamisesta väitöskirjan loppuunsaattamiseen saakka.

Minulla on suuri kunnia saada väitöskirjani kustantajaksi osuuskunta Poesia. Kiitän Poesian koko väkeä tästä mahdollisuudesta. Eri-tyisesti kiitän Marko Niemeä teokseni taittamisesta sekä kielellistä asua koskevista hyödyllisistä kommentteista.

Suuret kiitokset myös vanhemmilleni, sisaruksille, muulle suvulle, ystäville ja työtovereille. Tukenne on ollut tärkeämpää kuin arvaat-tekaan.

Puolisolleni Virpille, pojalleni ja tyttärelleni kuuluu kiitos siitä, että olette olleet ilonani ja auttaneet pysymään elämässä kiinni. Virpin tapasin ensimmäisen kerran keväällä 1997 Helsingin yliopiston päärakennuksen kahviossa. Jo silloin puhuin Mandelštamista. Kiitos niistä ja monista muista keskusteluista, kiitos yhteisestä elämästä.

Joensuun pakkasessa, 17. tammikuuta 2016
Jussi Hyvärinen

1 TUTKIMUSONGELMA JA TAVOITTEET

Tässä tutkimuksessa tarkastelen musiikin asemaa Osip Mandelštamin runojen maailmankuvassa. Tarkemmin ilmaistuna tutkimuskohdeena on musiikki Mandelštamin lyriikan temaattisena elementtinä. Tutkimus jakaantuu neljään osaan, joissa esitellään eri näkökulmista Mandelštamin maailmankatsomusta muokanneita aineksia ja niiden pohjalta syntyneitä näkemystä runoudesta ja musiikista. Pääpaino on poeettisen tekstin lähiluvussa, jossa analysoidaan Mandelštamin runoja itsenäisinä teksteinä maailmankatsomuksen käsittelyssä esiintulleiden kysymysten pohjalta.

Musiikki ilmenee Mandelštamin tuotannossa sekä kielen musikaalisuutena että runouden temaattisina elementteinä, jotka kertovat musiikin olleen olennainen osa runoilijan maailmankatsomusta. Kielen musikaalisuus ilmenee yhtäältä runon foneettisina, rytmillisinä ja mitallisina erityispiirteinä, toisaalta ääni- ja kuulovaikutelmien korostumisena runojen luomassa maailmassa. Maailmankatsomuksellisenä elementtinä musiikki esiintyy Mandelštamin tuotannossa ensinnäkin osana eurooppalaisen kulttuurin historiallista kehitystä, toiseksi osana ihmisen psyykeä ja prosessia, jossa ihminen hahmottaa oman olemisensa ajassa ja avaruudessa, sekä kolmanneksi runouden ja musiikin keskinäisen suhteen näkökulmasta (ks. Kats 1991b:42–44).

Musiikki ei kuitenkaan ollut Mandelštamille pelkästään abstraktia sielun tai luonnon musiikkia, vaan se oli hänelle tärkeä myös konkreettisenä taidemuotona. Hän oli intohimoinen musiikin harrastaja ja konserteissa kävijä, ja aikalaistodistusten mukaan monet hänen

runoistaan ovat syntyneet suoranaisesti musiikkiesitysten inspiroimana: konsertin jälkeen Mandelštam tuli hurmaantuneena kotiin, ja vielä samana iltana syntyivät runot, jotka olivat peräisin suoraan musikaalisesta inspiraatiosta (Lourié 1962:202–203; Przybylski 1972:103). Runoilijan puoliso Nadežda Mandelštam puolestaan kertoo muistelmissaan, kuinka hänen miehensä ei kirjoittanut runojaan kirjoituspöydän ääressä, vaan runot saivat alkunsa runoilijan mielessään kuulemasta ”musiikista”, joka muuttui sitten melodiaksi. Vähitellen melodiaan ilmaantui yksittäisiä sanoja, joista muodostui lauseita ja säkeitä. Vasta runon tultua mielessä valmiiksi Mandelštam kirjoitti ne muistiin:

Стихи начинаются так: (...) у О.М. в ушах звучит назойливая, сначала неоформленная, а потом точная, но еще бессловесная музыкальная фраза. Мне не раз приходилось видеть, как О.М. пытался избавиться от погудки, стряхнуть ее, уйти... Он мотал головой, словно ее можно было выплеснуть, как каплю воды, попавшую в ухо во время купанья. Но ничто ее не заглушало – ни шум, ни радио, ни разговоры в той же комнате. (...) В какой-то момент через музыкальную фразу вдруг проступали слова и тогда начинали шевелиться губы. Вероятно, в работе композитора и поэта есть что-то общее, и появление слов – критический момент, разделяющий эти два вида сочинительства.
(Mandelštam 1970:74–75)¹

Nadežda Mandelštamin muistelussa huomiota kiinnittää erityisesti se, että hänen mukaansa Mandelštamin runojen syntyprosessissa muoto edelsi merkitystä ja merkitys astui vasta viimeisenä elementtinä runoon, joka oli alun perin syntynyt musikaalisesta elämyksestä.

1 Runot saavat alkunsa näin(...): aluksi on muotoutumaton ja sitten täsmällinen mutta vielä sanaton musikaalinen teema. Satuain usein näkemään, miten OM yritti vapautua melodiasta, hätistää sen pois... Hän ravisteli päätänsä aivan kuin melodian olisi voinut ravistaa ulos niin kuin kylvyssä korvaan menneen veden. Mutta mikään ei tukahduttanut sitä – ei melu eikä radio eikä samasta huoneesta kuuluva puhe. (...) Jonakin hetkenä musikaalisen teeman ylitse alkoi tunkea sanoja, ja silloin huulet alkoivat liikahtella. Säveltäjän ja runoilijan työssä on luultavasti jotain yhteistä, ja sanojen ilmaantuminen on se kriittinen hetki, joka erottaa nämä kaksi luomisen muotoa toisistaan. (Mandelštam 1972b:72–73; suomentanut Esa Adrian.)

Mandelštamin runous on korvan runoutta, joka on luotu lausuttavaksi – tai laulettavaksi: runoilijan kerrotaan itse lausuneen omia runojaan laulavalla nuotilla, resitoiden. Näin se muistutti runonlaulantaa, joka arkaaisessa kulttuurissa edusti kielen ja musiikin ykseyttä. Ryszard Przybylski (1987:80) näkee Mandelštamin runoilijanlaadun tämän ykseyden näkökulmasta: Mandelštam ei hänen mukaansa kyennyt erottamaan runoutta musiikista, koska hän ei kyennyt erottamaan muotoa sisällöstä – hänelle taide oli musiikkia, joka ilmenee joskus instrumenttimusiikkina ja joskus runoutena. Tämä idea näyttäytyi hänen runoissaan erityisesti Orfeuksen kuvassa, jossa antiikin runonlaulajan laulama sana edusti sanan ja musiikin rikkoutumatonta yhteyttä.

Teoksessaan *Music in Russian Poetry* Paul Friedrich (1998:4–6) toteaa runouden ja musiikin keskinäistä suhdetta tarkastellessaan, että normaalissa kielenkäytössä äänteiden funktio on merkityksen erottaminen ja määrääminen, kun taas runoudessa runon äänteellisen asun rooli on itsenäisempi, se on olennainen osa runon tuomaa esteettistä elämystä. Äänteellinen musikaalisuus tekee runon kuuntelemisesta nautinnollisen kokemuksen, vaikka runosta ei ymmärtäisi sanaakaan. Tällaista kokemusta Mandelštam kuvaa vuonna 1912 kirjoittamassaan runossa ”My naprjažennogo moltšanja ne vynosim...” (Emme kestä jännittyntä vaikenemista, Mandelštam 1993a:80). Siinä kuvaillaan seuruetta, jossa luetaan Edgar Allan Poen ”Ulalume”-runoa alkukielellä. Mandelštam ei ymmärtänyt englantia, ja runossaan hän kirjoitti: ”Znatšenje – sueta, i slovo – tolko šum, / Kogda fonetika – služanka serafima.” (Merkitys on turhuutta, ja sana vain kohinaa, / kun foneetiikka on serafin palvelija.) Jo sanojen foneettinen sointi saa aikaan voimakkaan esteettisen elämyksen – 1930-luvun esseessään ”Razgovor o Dante” (Keskustelu Dantesta) Mandelštam erottikin runouden kielestä kaksi linjaa, joista ensimmäinen on mykkä, merkitystä mukanaan kantava, toinen foneettisuuden ja intonaation varaan rakentuva sointi, joka syntyy runoa ääneen lausuttaessa (Mandelštam 1994:216).

Mitä on runouden musikaalisuus? Musiikki koostuu melodiasta, harmoniasta ja rytmistä. Musiikin asemaa Andrei Belyin ajattelussa tutkinut Ada Steinberg toteaa (1982:3–5), että melodian, harmonian ja rytmin käsitteet kuuluvat myös runouden alueelle, mutta monet

musiikkitieteilijät eivät pidä mahdollisena niiden soveltamista runouteen. Kuitenkin se, että sekä runous että musiikki ilmenevät ajallisena kestona, tekee rytmistä näitä taiteenlajeja yhdistävän piirteen. Melodian taas voi runoudessa nähdä ilmenevän painollisten ja painottomien tavujen vaihteluna ja puheen luonnollisena intonaationa, joka on melodian esiaste. Harmoniaa, joka musiikissa ilmenee useamman sävelen samanaikaisena sointina, on runoudesta kaikkein vaikein löytää. Sen voi nähdä runon foneettisten, metristen ja sisällöllisten aineiden harmonisena tasapainona, sopusointuna, mutta varsinaista musikaalista harmoniaa runous ei Steinbergin mukaan sellaisenaan sisällä – vaikkakin jotkut venäläiset modernistirunoilijat, kuten Belyi ja Hlebnikov, pyrkivät poeettisissa kokeiluissaan toteuttamaan kielen alueella vastineen musikaaliselle polyfonialle ja kontrapunktille (ks. Gerver 2001:119–148).

Paul Friedrich (1998:4–5) toteaa, että venäläisessä runoudessa herättää huomiota sekä 1800-luvun runoilijoiden että modernistien kohdalla nimenomaan runouden musikaalisuus. Se ilmenee ensinnäkin äänteellisenä musikaalisuutena, toiseksi siten, että musiikki toimii runouden innoittajana, ja kolmanneksi mielen ja maailman musikaalisina dimensioina. Edelleen Friedrich (1998:195) on sitä mieltä, että Mandelštamin tuotannossa runouden musikaaliset ulottuvuudet esiintyivät laajemmassa muodossa kuin kellään muulla venäläisellä runoilijalla, sekä äänteellisellä ja kielellisellä että teoreettisella ja maailmankatsomuksellisella tasolla.

Musikaalisuus siis läpäisee koko Mandelštamin runouden. Ranskalaisilla symbolisteilla, kuten Verlainella, Rimbaud’lla ja Mallarmélla, kielen musikaalisuuden korostus ilmeni pyrkimyksenä jäljitellä musiikkia kaikilla kielen tasoilla, ja tämä korostus siirtyi osin myös venäläiseen symbolismiin. (Donchin 1958:103–104.) Myös Mandelštamille runon sana oli äänteiden foneettista sointia, kuultua ääntä, rytmiä ja melodiaa. Toisaalta erityisesti akmeistisessä vaiheessa ”sanan tietoinen merkitys”, logos, oli hänelle peruskivi, jonka varaan kaikki tiedostaminen ja sen mukana inhimillinen kulttuuri rakentuvat Sana on yhtä kuin sen muoto, ja merkitys on osa muotoa, siksi niitä on mahdoton erottaa toisistaan. Sama koski myös sanan musikaalisia elementtejä:

niillä oli arvo vain osana kokonaisuutta, joka rakentui sanan, logoksen, varaan.

Kuten jo mainittiin, tämän tutkimuksen painopiste ei ole poeettisen kielen musikaalisuus sinänsä, vaan maailmankatsomukselliset elementit, joita musiikki runoissa ilmentää. Musiikki esiintyy Mandelštamin runoissa sekä nimeltä mainittuna käsitteenä että monina viitauksina taidemusiikkiin ja eri säveltäjiin, kuten Bachiin, Mozartiin, Beethoveniin, Schubertiin, Wagneriin ja Gluckiin. Tutkimuksen tavoitteena on eritellä systemaattisesti näitä aineksia ja luoda niiden pohjalta yhtenäinen kuva musiikin asemasta Mandelštamin lyriikassa.

Tutkimukseni analyysiosia (luvut 2–5) koostuu runojen lähiluvusta, jonka aineisto on valikoitu Mandelštamin runokokoelmista *Kamen* (Kivi; 1913, 1916) ja *Tristia* (1922) sekä mainittujen kokoelmien ulkopuolelle jääneistä, vuosina 1908–1925 kirjoitetuista runoista. Analyysin tukena ovat erityisesti Mandelštamin omat esseet ja artikkelit. En kuitenkaan tarkastele mainittuja kokoelmia kokoelmina, kokonaisina teoksina, vaan olen valikoinut niistä analysoitaviksi ne yksittäiset runot, joihin musiikki liittyy selvänä temaattisena tai myyttisenä aineksena.

Olen rajannut tutkimukseni vuosien 1908–1925 tuotantoon. Vuoden 1925 jälkeen Mandelštam vaikenä runoilijana viideksi vuodeksi, kunnes uusi luomiskausi alkoi 1930-luvun alussa ja kesti runoilijan kuolemaan asti. 1930-luvun runoudessa musiikki ei ole niin keskeisessä roolissa kuin aiemmassa tuotannossa, ja runoista on nähtävissä, että runoilijan suhde musiikkiin ei olennaisesti erottunut aiemmasta tuotannosta, vaan niissä toistuvat samat teemat. 1930-luvun lopulla musiikki näyttäytyy kahdessa runossa vainotun ja eristetyn runoilijan viimeisenä lohtuna ennen loppua.

Analysoitaviksi olen valinnut ensinnäkin sellaiset runot, joissa musiikki suoranaisesti mainitaan musiikkina, lauluna tai soittona, toiseksi runot, joissa soittimet ovat mytologisena aineksena. Kolmanneksi analysoin runoja, joissa musiikki esiintyy välillisesti esimerkiksi luonnon-elementtien (äänet, tuuli, sade) kuvina ja ihmisruumiin musiikin (askelten rytmi, hengitys, sydämenlyönnit) muodossa. Neljänneksi olen

ottanut tarkastelun kohteeksi runoja, joissa mainitaan nimeltä säveltäjiä etupäässä barokin, wieniläisklassismin ja romantiikan kausilta. Ensisijaisena lähteenä käytän Mandelštamin neliosaisia, P. Nerlerin ja A. Nikitajevin toimittamia koottuja teoksia (1993–1997).

Luettaessa runoja ja kulttuurifilosofisia tekstejä rinnakkain on otettava huomioon se, että Mandelštam itse ei halunnut runojaan luettavan filosofisina teksteinä, koska runoutta ei hänen mukaansa saanut alistaa palvelemaan mitään muita tarkoituspäriä. Runouden sana oli hänelle oma, autonominen maailmansa, jota ei voinut samaistaa muihin kielenkäytön muotoihin. Artikkelissa ”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu; 1993a:177) Mandelštam toteaa: ”Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю, в сущности, знаками, а не словом.”² Sanan autonomisuuden vuoksi runoudessa on kyse pikemminkin kielen kuuntelemisesta kuin ajatuksen ilmaisusta. Kulttuurifilosofia on vain yksi Mandelštamin runojen ulottuvuus, mutta se toimii hyvänä apuvälineenä, kun analysoidaan runoja omana itsenäisenä maailmanaan ja sitä, kuinka sana ja musiikki siinä ilmenevät.

Analyysin taustalla vaikuttavat Mandelštamin maailmankatsoituksen osatekijät ovat ensiksikin symbolismista saadut vaikutteet, toiseksi akmeistien esteettiset ihanteet ja kaipuu maailmankulttuuriin, kolmanneksi kristinusko länsimaisen kulttuurin peruselementtinä sekä neljänneksi venäläisen hellenismien idea. Näistä aineksista, jotka osin läpäisevät toisensa ja ilmentävät saman asian eri puolia, syntyi Mandelštamin sanakäsitys, jonka varaan kaikki tiedostaminen ja sen mukana inhimillinen kulttuuri rakentuu. Musiikki Mandelštamin runojen elementtinä on erottamattomassa yhteydessä sanaan. Se esiintyy runoissa yhtäältä ihmisen tietoisuuden ja kielen vastapoolina, tiedostamattomana ruumiin kielenä, joka vaanii tietoisuutta uhkaavana kaoottisena voimana sanan luoman järjestyksen takana, toisaalta sanan hedelmöittäjänä ja elävöittäjänä, inhimillisen kulttuurin erottamattomana osana. Musiikin roolia Mandelštamin runomaailmassa on

2 Kun esimerkiksi nyt esitän ajatukseni mahdollisimman täsmällisessä, mutta ei suinkaan runomuodossa, puhun itse asiassa merkeillä, en sanalla.

siksi tarkasteltava aina suhteessa sanaan.

Sanan ja musiikin dualismia Mandelštamin runoudessa voi lähestyä useastakin kulttuurifilosofisesta lähtökohdasta: Nietzschen esteetikkaan pohjautuvasta apollonisen ja dionyysisen vastakkainasettelusta, Boethiuksen *musica mundana / musica humana* -jaottelun (maailmankaikkeuden musiikki / inhimillinen musiikki) pohjalta, juutalaiskristillisestä kosmoksen ja kaaoksen vastakkainasettelusta sekä kaikkiin edellisiin liittyen symbolistien ja akmeistien runouden ja musiikin suhdetta koskevana debattina.

Varhaiskautta käsitellessäni (luku 2) tarkastelen Mandelštamin kehitystä runoilijana hänen symbolistisvaikutteisena varhaiskauteen eli vuoteen 1911 asti. Varhaiskauden keskeisin teema on todellisuuden ja epätodellisuuden problematiikka. Varhaistuotannossa on nähtävissä vähittäinen kehitys todellisuuden ja epätodellisuuden rajalta kohti sanaa syvimpänä ja ainoana todellisuutena. Keskeistä on ääni- ja kuulovaikutelmien osuus runoissa. Musikaaliset elementit uhkaavat jatkuvasti pirstoa ja tukahduttaa tietoisuuden, joka rakentuu kielen varaan. Musiikki on sanan varjo, sen ikuinen seuralainen, joka uhkaavuudestaan huolimatta näyttäytyy myös positiivisessa valossa, sanan hedelmöittäjänä. Varhaiskauden runojen taustalla vaikuttavat Fjodor Tjutševin runouden musiikilliset elementit, joissa universaali, saksalaisesta filosofiasta vaikutteita saanut metafyyminen musikaalisuus asettuu *musica humanaa*, ihmisen tuottamaa musiikkia vastaan. Sama vastakkainasettelu on nähtävissä myös Mandelštamin varhaiskauden runoissa.

Kun käsitellään akmeismin merkitystä Mandelštamin ajattelussa (luku 3), on huomioitava akmeismin teoreetikkojen yleiset formaaliset ihanteet, orgaaninen sanakäsitys ja kielen tasapainon etsiminen sekä toisaalta rajanveto symbolisteihin ja futuristeihin. Vaikka Mandelštam viittaa musiikista kirjoittaessaan tavan takaa symbolisteihin ja heidän musiikkikäsitteisiinsä, en käy erittelemään niitä perusteellisemmin, vaan keskityn siihen, millaisen kuvan Mandelštam itse antaa symbolistien musiikkikäsitteistään. Mandelštam esittää runouden esteettiseksi ihanteeksi arkkitehtuurin, joka on aineen vastustuksen voittamista loogisten siteiden löytämisen avulla. Samalla tavoin runous on kielen

vastustuksen ja musiikki äänen vastustuksen voittamista. Mandelštamin akmeismille on ominaista myös korostunut fyysisuus, ihminen ”ajattelevana” ruumiina, joka samalla edustaa korkeinta todellisuuden astetta.

Keskeinen kysymys on, millä tavoin sana kantaa mukanaan merkitystä. Mandelštamin akmeismille on luonteenomaista kielen autonomisuus, jota luonnehtii persoonan itseilmaisun sijasta olemassaolevan paljastaminen. Tässä yhteydessä Mandelštam asettaa taiteellisen toiminnan ihanteeksi Bachin musiikin. Mandelštamille runo on hyvin pystytetty rakennus, jossa mittaa, rytmiä, sointia ja loppusointua käytetään toisiinsa saumattomasti liitettyinä tasa-arvoisina elementteinä, kuten Bach teki musiikissaan. Myös merkitys on vain yksi, muiden kanssa tasa-arvoinen elementti, joista koostuva kokonaisuus muodostaa runon peruskiven, sanan.

Mandelštamin suhde kristinuskoon (luku 4) ei ole yksiselitteinen. Metafyysisen ja tuonpuoleiseen kurkottavan ajattelun vierastaminen teki hänen ajattelustaan voimakkaasti tämänpuoleista, mutta toisaalta kristinuskko oli olennainen osa eurooppalaista kulttuuria ja siksi tärkeä Mandelštamin maailmankatsomuksen elementti. Tämä on nähtävissä myös hänen runoissaan, joissa sanan ja musiikin problematiikkaan liittyy selkeää kristillistä symboliikkaa. Pietarin uskonnollis-filosofisen yhdistyksen kokouksessa pidetty esitelmä ”Skrjabin i hristians-tvo” (Skrjabin ja kristinuskko) on luonteeltaan kristillinen apologia, jossa puolustetaan kristillistä yhtenäiskulttuuria sen vihollisilta. Siinä eurooppalaisen kulttuurin kriisi nähdään nimenomaan kristinuskon kriisinä. Säveltäjä Aleksandr Skrjabinista kirjoittaessaan Mandelštam lähestyy musiikkia osana kristillistä kulttuuria, joka vapauttaa ihmisen universaalien lunastuksen idean kautta ja kykenee myös tekemään vaarattomaksi musiikkiin liittyvän dionyysisen voiman. Mandelštamin ajattelussa on selkeästi nähtävissä Nietzschen traktaatin *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Tragedian synty musiikin hengestä; suom. *Tragedian synty*) vaikutus. Runossa ”Oda Bethoveni” (Oodi Beethovenille) Mandelštam luo dionyysisen taiteen ja kristillisen lunastuksen idean synteisiin.

Kristinuskossa sanan käsite assosioituu Johanneksen evankeliumin alkuun, jossa uutta luova Logos, Jumalan sana, identifioituu Kristukseen. Mandelštam esittää lunastuksen idean vastaukseksi kysymykseen, miten kulttuuri säilyttää voimansa ja painoarvonsa ja miten sana välttää muuttumisen merkitykseltään tyhjäksi. Kristillinen kulttuuri on Mandelštamille Mooseksen palava pensas, joka loistaa valoa kuitenkin itse kulumatta. Modernisaatio on kuitenkin sen vakava haastaja.

Venäläisen hellenismin ideassa (luku 5) on keskeisintä suhde sanaan ja käsitys elävästä sanasta inhimillisen kulttuurin hedelmällisenä perustana. Hellenismin idea liittyy Mandelštamin ajattelussa sekä kristinuskoon että akmeismin orgaaniseen sanakäsitykseen. Samalla se on yhteydessä Nietzschen ja Vjatšeslav Ivanovin kreikkalaisen kulttuurin ihannointiin sekä Henri Bergsonin käsitykseen elämänvoimasta. Ilmentäessään bergsonilaisen ”keston” ideaa hellenistinen sana on luonteeltaan selkeän musikaalinen.

Keskeisin käsite hellenismin ideassa on rakkaus sanaan eli filologia eurooppalaisten yhteisenä isänmaana. Kreikan kieli oli Mandelštamille filologian alkukoti. Hellenismi on sanan kulttuuria, jota luonnehtii sanan ja kielen itsenäisyys, luova voima ja riippumattomuus valtarakenteista. Mandelštam piti näitä myös venäjän kielen luonteenomaisina piirteinä. Hän näki runoilijan eettiseksi velvoitteeksi kielen ja samalla maailmankuvan monimuotoisuuden säilyttämisen.

Tältä pohjalta analysoitavissa runoissa kiinnitän huomiota erityisesti todellisuuden ja epätodellisuuden problematiikkaan, siihen, kuinka hellenistisen sanan todellisuus onnistuu vastaamaan tähän ongelmaan. Dynaaminen ja hedelmällinen sana kätkee itseensä myös oman tuhonsa, jolloin seurauksena on sanan kadottaminen, mykistyminen ja hajoaminen. Tällöin tulevat näkyviin musiikin tuhoavat voimat, mitä Mandelštam kuvaa erityisesti säveltäjä Aleksandr Skrjabinin, ”todellisimman helleenin”, hahmossa. Minuuden syntyminen ja eriytyminen johtaa väistämättä hajoamiseen, jota vastaan taistelemisen on taiteilijan suuri ja sankarillinen tehtävä.

Kaikissa esittelemissäni näkökulmissa on kyse sanan ja musiikin pysyvistä jännitteistä Mandelštamin tuotannossa. Tuo enemmän tai vähemmän näkyvä jännite on tiiviisti sidoksissa Mandelštamia

askarruttaneisiin kulttuurifilosofiin ja maailmankatsomuksellisiin kysymyksiin.

Vaikka analyysissäni keskityn erittelemään erityisesti Mandelštamin runouden ideologia ja temaattisia aineksia musiikin näkökulmasta, hänen runojensa muita musikaalisiksi katsottavia elementtejä ei voi kokonaan sivuuttaa. Mandelštamin poetiikka on holistinen kokonaisuus, jossa on kyse muistakin osa-alueista kuin käsitteellisellä tasolla tapahtuvasta ymmärtämisestä. Esimerkiksi luvussa 4.3 analysoitava runo ”Oda Bethoveni” (Oodi Beethovenille) muistuttaa kuvastonsa lisäksi myös rytmikaltaan Friedrich Schillerin ”Ode an die Freude”-runoa, vaikka alkuperäinen trokee on siinä vaihtunut jambiin. Kielen musiikki syntyy muodon ja sisällön ykseydestä, ja Mandelštam itse tähdensi, ettei niitä voi erottaa toisistaan, vaan runous syntyy niiden tasapainosta. Vaikka kielen musikaalisuus on vaikeasti tavoitettava runouden elementti, koskettelen analyysissäni myös rakenteellisia, äänteellisiä ja rytmisiä elementtejä, milloin se on olennaisen tarpeellista.

Sanojen semanttisen ulottuvuuden lisäksi Mandelštamin runouudessa korostuu ”kielen musiikkina” sanojen äänteellinen ja rytmisen sukulaisuus, jota perinteiset runon keinot, loppu- ja alkusoinnut ilmentävät. Paul Friedrich (1998:14) puhuu runouden ”lingvistisestä musiikista”, jossa tiivistyvät kielen luonnolliset ominaisuudet: kauniiksi koettavat äänteet, rytmi sekä painollisten ja painottomien tavujen vaihtelusta syntyvä melodisuus. Erityisesti Mandelštamin runouden musikaalisuutta leimaavat foneettisesti ja assosiatiivisesti toisiaan lähellä olevat sanat, jotka runon syntymisen prosessissa yhdistyvät toisiinsa. Foneettiseen musikaalisuuteen liittyy myös onomatopoeettisuus. Esimerkiksi varhaiskauden runojen meren ja tuulen kuvissa toistuvat äänteellisellä tasolla erilaiset sibilantit luonnonvoimien aikaansaamia ääniä, kohinaa ja suhinaa, kuvaamassa.

Vuonna 1933 kirjoittamassaan esseessä ”Razgovor o Dante” (Keskustelu Dantesta) Mandelštam (1994:226) toteaa, että jokainen sana on kimppu, ilmiöiden viuhka, jossa merkitys törröttää eri suuntiin, osoittamatta suoraan mihinkään määrättyyn päämäärään. Runous eroaa automaattisesta kielestä siten, että se nostaa keskiöön sanan itsensä kaikkine ulottuvuuksineen. Vaikka nämä kaikki ulottuvuudet on otet-

tava runon lähiluvussa huomioon, olen valinnut näkökulman, jossa nostan esiin viuhkan säleistä erityisesti yhden: runouden maailman-katsomukselliset elementit.

Mandelštamia koskevan tutkimuskirjallisuuden laajuus tuo omat haasteensa tutkimukselle. Lännessä erityisesti 1970-luvulta lähtien kukoistanut ja Venäjällä 1990-luvun alun jälkeen suorastaan räjähdysmäisesti kasvanut ja yhä laajeneva Mandelštam-kirjallisuus on valottanut hänen poetiikkansa eri ulottuvuuksia mitä moninaisimmista näkökulmista. Erityisesti hänen kulttuurifilosofiaansa ja suhdetta poeettiseen sanaan on tutkittu paljon; sen sijaan hänen suhteestaan musiikkiin on kirjoitettu huomattavasti vähemmän. Ensimmäisenä aihetta tarkasteli laajemmin Ryszard Przybylski artikkelissaan ”Mandelštam i muzyka” (Mandelštam ja musiikki; 1972) sekä monografiassaan *God's Grateful Guest* (1987). 1990-luvulla aihetta käsitteli Boris Kats kahdessa artikkelissaan (1991a ja 1991b) sekä Paul Friedrich musiikin asemaa venäläisessä runoudessa käsittelevässä monografiassaan (1998). Dmitri Segal (1998) analysoi laajassa Mandelštam-tutkimuksessaan seikkaperäisesti tämän Bach- ja Beethoven-runoja. Mandelštamin suhdetta musiikkiin sivuaa myös Larisa Gerver (2001). Viime vuosien tutkimuksista mainittakoon Heinrich Kirschbaumin väitöskirja (2010), joka käsittelee Mandelštamin suhdetta saksalaisuuteen ja koskettaa samalla myös runoilijan musiikkikäsitteitä erityisesti hänen suhteessaan saksalaisiin säveltäjiin.

Mainittujen tutkimusten ohella olen jokaista yksittäistä runoa analysoidessani käynyt luonnollisesti läpi artikkelit ja monografiat, joista olen löytänyt mainintoja tai analyysija tarkastelemistani runoista, ja näin liittänyt oman analyysini sekä venäläisen että läntisen Mandelštam-tutkimuksen jatkumoon. Runoja olen analysoinut siinä muodossa, jossa ne on julkaistu Mandelštamin teosten autorisoiduissa laitoksissa: tällöin olen käyttänyt lähteinä vuoden 1990 kaksiosaista painosta, vuosina 1993–1997 julkaistua neliosaista laitosta sekä viimeisintä, kolmiosaista koottujen teosten laitosta (2009–2011).

Mandelštam-tutkimuksen laajuudesta huolimatta katson väitöskirjani tuovan uuden, tähänastista tutkimusta täydentävän näkökulman

Mandelštamin runouteen luomalla yhtenäisen, holistisen näkemyksen musiikin asemasta siinä sekä analysoimalla aiempia tutkimuksia laajemmin hänen musiikki-teemaan keskittyviä runojaan erityisesti kahdessa ensimmäisessä kokoelmassa.

Varsinaisena tutkimuksellisenä väitteenä esitän, että musiikki oli olennainen osa Mandelštamin maailmankatsomusta, ja tämä ilmenee selkeästi analysoimissani runoissa. Musiikki läpäisi Mandelštamin suhteen runouteen, kulttuuriin ja yhteiskuntaan, ja siksi hänen runoissaan ilmenee musikaalinen perussuhde maailmaan ja ajatus musiikista puhtaimpana ja aidoimpana olemassaolona. Analysoimissani runoissa ilmenee neljä vaihetta sanan ja musiikin suhteessa, jota ne ilmentävät. Ensimmäisessä vaiheessa musiikki dominoi lyyrisen minän kokemusmaailmaa sanan ollessa heikko, toisessa vaiheessa todellisuus rakentuu sanan varaan musiikin ollessa sille alisteinen, kolmannessa vaiheessa sana pyhittää ja vapauttaa musiikin, ja viimein neljännessä vaiheessa sana elää vapaassa ja hedelmällisessä vuorovaikutuksessa musiikin kanssa. Tähän synteisiin päästään erityisesti *Tristia*-kokoelman runoissa. Viimeiset tässä tutkimuksessa tarkemmin analysoitavat runot, ”Kontsert na vokzale” (Konsertti asemalla) ja ”Ja po lesenke pristavnoi...” (Seinää vasten asetettuja tikapuita...), ilmentävät jo tuhkautuvan musiikin maailmaa, joka jää uuden ajan edustaman ”raudan maailman” alle.

Tähän liittyy myös näkemykseni mukaan myös optimismin ja pessimismin välinen jännite Mandelštamin suhteessa musiikkiin. L. Gerver (2001:30) katsoo Mandelštamin musikaalisten runojen olevan pessimismin leimaamia; tämä ei kuitenkaan pidä täysin paikkaansa. Itse esitän, että musiikkiin liittyvä pessimismi – melankolia, suru, passiivisuus – liittyy Mandelštamin varhaiskauteen, joka on sidoksissa dekadenttiin ja metafyyssiseen symbolismiin sekä saksalaiseen ja venäläiseen romantiikkaan, sekä toisaalta hänen myöhäiskauteensa. Akmeismin sekä kristillisen musiikin yhteydessä musiikki-teemaa leimaa voittopuolisesti optimisismi; aktiivisuus, ilo, ihmisen mahdollisuus vaikuttaa omaan elämäänsä.

Koska olen pyrkinyt tutkimuksessani siihen, että se on venäjää taitamattomankin ihmisen luettavissa, olen liittänyt runoihin ja muihin

Mandelštam-sitaatteihin suomenkieliset käännökset. Osa runoista on ilmestynyt suomeksi Eila Kivikk'ahon (1978) ja Marja-Leena Mikkolan (1997b) taiteellisesta näkökulmasta oivallisina käännöksinä, jotka erityisesti rytmin ja mitan puolesta vastaavat alkuperäisiä runoja. Olen kuitenkin tätä tutkimusta varten kääntänyt runot itse pyrkien taiteellisen vaikutelman sijasta mahdollisimman sanatarkkaan käännökseen, koska se on välttämätöntä runoanalyysin ymmärtämisen kannalta. Proosakatkelmia siteeratessani olen sen sijaan käyttänyt Esa Adrianin (1972) ja Jukka Mallisen (2011) käännöksiä. Vaikka ne ovat pääasiassa oivallisia käännöksiä, olen muutamassa kohdassa huomauttanut, mikäli käännös ei vastaa täysin alkuperäistä.

Koska tutkimukseni on kirjoitettu suomen kielellä, olen venäläisiä henkilönnimiä ja muita sanoja latinalaisin kirjaimin kirjoittaessani noudattanut suomalaiskansallista eli SFS 4900 -translitterointistandardia. Vaikka kansainvälisen ISO 9 -standardin eli ns. tieteellisen translitteroinnin käytöllekin on perusteensa, olen pyrkinyt lukijaystävällisyyteen myös venäjää taitamattomien ja ISO 9 -standardiin tottumattomien lukijoiden kohdalla. SFS 4900 -standardin käytössä on ongelmallisinta se, että siinä ei translitteroida liudennusmerkkiä (Ь), mikä voi muuttaa sanan merkityksen: esimerkiksi sanamuoto *дышатъ* on hengittää-verbin infinitiivi, kun taas ilman liudennusmerkkiä (*дышат*) se on saman verbin monikon kolmas persoona (joskin sanan paino on tällöin eri tavulla). Nähdäkseni sanojen asiasyhteys sekä niiden perään liittämäni käännökset estävät sekaannuksen syntymisen.

2 MANDELŠTAMIN VARHAISKAUSI

Mandelštam kehittyi runoilijaksi symbolismin dominoimassa kulttuuri-ilmapiirissä, ja ennen akmeistien ”Runoilijakillan” muotoutumista hän myös pyrki sinnikkäästi mukaan symbolistipiireihin, joihin häntä tosin ei useinkaan pidetty tervetulleena (ks. Lekmanov 2003: 32–33). Siksi voidaan puhua Mandelštamin symbolistisesta vaiheesta, joka käsittää hänen ennen vuotta 1912 kirjoitetun tuotantonsa (ks. Panova 1998:74; Brown 1973:36). Kyseistä vaihetta leimaa maailmankatsomuksellinen hapuilu ja kestävän pohjan etsintä.

Mandelštamin varhaisissa runoissa musiikki esiintyy runojen maailmaa dominoivana elementtinä, joka näyttäytyy erityisesti erilaisten luonnonilmiöiden (tuuli, sade, aallot) äänissä ja rytmissä sekä omassa hengityksessä, askelissa ja sydämenlyönneissä. Varhaisissa runoissa korostuu hiljaisuuden kuunteleminen, joka johtaa äänen ilmes-
tymiseen, järjestymiseen ja lopulta sanaksi muodostumiseen. Useimmiten musiikki näyttyy kuitenkin sanaa voimakkaampana elementtinä, joka jatkuvasti uhkaa vaimentaa sen.

2.1 Mandelštamin varhaiskausi. Taustaa

Mandelštam syntyi vuonna 1891 Varsovassa juutalaisen kauppiasperheen vanhimpana poikana. Puolasta lähtöisin oleva isä oli omak-
sunut venäjän vieraana kielenä, äidille se oli äidinkieli. Vaikka vanhemmat pyrkivät antamaan lapselleen jossain määrin myös juutalaista kasvatusta, he olivat Mandelštamin muistelmien mukaan jokseen-

kin maallistuneita, joten pojankin juutalainen identiteetti jäi ohueksi. Perheen asetuttua Pietariin Mandelštam alkoi vuonna 1899 käydä koulua Teniševin lyseossa, joka oli tunnettu edistyksellisistä opetusmenetelmistään. Lyseon opettajista erityisesti venäjän kielen opettaja, Vladimir Hippius, vaikutti Mandelštamin elämänuran valintaan (Brown 1973:29).

Teniševin lyseossa opiskellessaan Mandelštam innostui Marxin ja Engelsin teorioista ja antautui tovereineen palavalla innolla vallankumouksellisille harrastuksille, jotka kuitenkin jäivät enimmäkseen teorian tasolle. Vallankumouksellisuuden korvasi vähitellen runous, kun Mandelštam lyseon pääettyään matkusti Pariisiin syyskuun lopussa 1907. Pariisissa hän kävi yliopiston luennoilla, mutta pääasiallisesti aika kului konserteissa käymiseen sekä taide- ja runouskeskusteluihin tuttavien kanssa. Ennen kaikkea Mandelštam omistautui runojen lukemiselle ja kirjoittamiselle. Ranskalaisista runoilijoista hän ihaili erityisesti Baudelairea ja Verlainea, venäläisistä taas symbolistirunoilija Brjusovia. Vuoden 1908 toukokuussa hän palasi Pariisista kotiin tehden matkan myös Sveitsiin ja Italiaan. Venäjälle palattuaan hän pyrki opiskelemaan Pietarin yliopistoon, mutta yritys tuotti pettymyksen. (Lekmanov 2003:25–28.)

Pietarissa Mandelštam jatkoi runojen kirjoittamista pyrkien tekemisiin ihailimiensa symbolistien kanssa. Vuonna 1909 hän alkoi käydä Vjatšeslav Ivanovin kotonaan isännöimissä, ”runoakatemiaksi” kutsutun kirjallisuuspiirin kokoontumisissa. Niiden yhteydessä Mandelštam luki omia runojaan Ivanoville, joka suhtautui niihin suopeasti. Toinen rohkaiseva lukija oli Innokenti Annenski, jonka runoutta Doherty (1995:48) pitää olennaisena lenkkinä symbolismin ja akmeismin välillä. Myös symbolisti Zinaida Hippius osoitti kiinnostusta Mandelštamin runoihin. Sen sijaan Dmitri Merežkovski torjui Mandelštamin, kuten myös nuoren runoilijan suuresti ihailema Valeri Brjusov. (Lekmanov 2003:32–35.)

Mandelštamin tuolta ajalta peräisin olevia runoja leimaavat epäluottamuksen, hiljaisuuden ja haurauden kuvat. Symbolistiseksi elementiksi niissä voi nähdä erityisesti epätodellisuuden ja katoavaisuuden tunteet, jotka leimaavat koko materiaalista maailmaa. Toisaalta

niistä puuttuu myös usko tuonpuoleisen maailman todellisuuteen, jolloin lopputulos on epätodellisuuden leimaamassa välitilassa leijuminen. Lekmanov (2003:29) näkee yhtenä syynä runojen tunnelmaan runoilijan irrallisen elämäntilanteen, kun yritykset löytää oma paikka yhteiskunnassa epäonnistuivat. Averintsev (1990:16) toisaalta huomauttaa, että runojen hapuileva tunnelma on tyyppillistä kaikille aloitteleville runoilijoille. Cavanagh (1995:104–105) toteaa nuoren Mandelštamin olleen ulkopuolinen sekä omaan taustaansa että ympäröivään yhteiskuntaan nähden: toisaalta hän pyrki eroon juutalaisesta taustastaan, mutta jäi juuri juutalaisuutensa vuoksi vaille venäläisen yhteiskunnan hyväksymistä.

Syyskuussa 1909 Mandelštam matkusti Saksaan, jossa hän oleskeli vuoden 1910 huhtikuuhun asti opiskellen Heidelbergin yliopistossa germaanista ja romaanista filologiaa, erityisesti keskiajan ranskalaista kirjallisuutta. Tuolloin hän tutustui muun muassa François Villonin runouteen, josta tuli yksi Mandelštamin akmeismin tärkeistä esikuvista. Heidelbergistä lähdettyään Mandelštam palasi Venäjälle. Länteen hän ei enää koko elinaikanaan palannut, mutta oleskelu Ranskassa ja Saksassa jätti häneen pysyvät jäljet, joita ilmensi akmeistinen ”kaipuu maailmankulttuuriin”, vuotta 1914 edeltäneeseen Eurooppaan, joka katosi ensimmäisen maailmansodan myötä. Eurooppalaisten runoilijoiden sekä keskiajan ja renessanssin kulttuurin ihannointi teki hänen runoudestaan jatkuvaa dialogia eurooppalaisen kulttuurin, erityisesti Ranskan ja Italian kanssa – Dante oli varsinkin Mandelštamin myöhäiskaudella hänen suurin mestarinsa.

Vuonna 1910 Mandelštam sai ensimmäiset runot julkaistuiksi *Apollon*-lehdessä. Vuoden 1911 syyskuussa hänen onnistui viimein aloittaa opinnot Pietarin yliopistossa, minkä mahdollisti kristillisen kasteen ottaminen Viipurissa edeltävänä keväänä. Kehitystä kohti akmeistisia ihanteita vauhditti se, että Mandelštam alkoi osallistua Gumiljovin ”Runoilijakillan” (*Tseh poetov*) kokoontumisiin syksystä 1911 alkaen. Runoilijana hän tuli laajemman yleisön tietoisuuteen vuonna 1913, kun esikoisrunokokoelma *Kamen* (Kivi) julkaistiin.

Vuodet 1907–1911 olivat Mandelštamille siis vaelluksen ja kestävän pohjan etsinnän aikaa. Tälle ajanjaksolle sijoittuvat myös seuraavassa

luvussa käsiteltävät runot, jotka siksi voidaan katsoa lähinnä symbolistisiksi. Esseitä ja artikkeleita hän ei tuona ajanjaksona vielä kirjoittanut, ainoana poikkeuksena on François Villonia käsittelevä essee, joka on kirjoitettu vuonna 1910 ja viimeistelty vuonna 1912. Siksi Mandelštamin maailmankatsomusta hänen varhaiskautenaan voi lähestyä etupäässä aikakauden yleisen kulttuuri-ilmapiirin pohjalta jäljittäen vaikutteita, joita hän eri tahoilta sai.

Suuntaviittoa tähän antavat hänen varhaisessa lyriikassaan esiintyvät teemat. Runoja leimaa jatkuva irrallisuuden ja ajalehtimisen sekä tarpeettomuuden tunne, jota vielä korostavat toistuvat yritykset löytää kestävä pohja, henkinen koti ja historiallinen oleminen ympäröivässä yhteisössä. Merkillä pantavaa on, että näissä runoissa ääni- ja kuuloaikutelmat sekä persoonaton musikaalisuus maailman peruselementtinä säestävät lyyrisen minän epätodellisuuden ja irrallisuuden tunteita – musiikki on näiden runojen elementtinä jatkuvasti tietoisuuden luomaa kieltä voimakkaampi ja todellisempi. Myös Cavanagh (1995:57–58) kiinnittää huomiota Mandelštamin varhaisrunojen silmiinpistävään musikaalisuuteen. Brownin (1973:165–167) mukaan taas mykkyys ja kielen salpautuminen ovat teemoja, jotka läpäisevät koko *Kamen*-kokoelman. Tämän mykistymisen saa aikaan musiikki, joka on sielunelämän ilmentäjänä sanaa voimakkaampi ja täydellisempi. Se edustaa todellisuutta, ihmisen sisintä, kun taas kieleen liittyy valheelisyys ja epätodellisuus.

Ranskalaisista runoilijoista Mandelštam arvosti erityisesti Paul Verlainea, jota hän piti jonkinlaisena uudestisyntyneenä François Villonina (Mandelštam 1993a:169). Muita ranskalaisia runoilijoita, joiden tuotantoon hän tutustui, olivat mainitun Villonin lisäksi Stéphane Mallarmé, André Chenier ja Charles Baudelaire. Myös filosofian suhteen voimakkaimmat vaikutteet Mandelštam sai nimenomaan ranskalaisesta filosofiasta, nimittäin Henri Bergsonilta, jonka tuotantoon tutustumisen hän aloitti jo Ranskassa oleskellessaan – tästä useimmat tutkijat ovat yhtä mieltä. (Ks. esim. Dutli 1985:42–47, Panova 2003:343–355, Fink 1999:64–76.) Bergsonin ajattelun tuntemus paljastuu myös Mandelštamin artikkeleista ja niiden monista Bergson-viittauksista. Sen jälkiä on löydettävissä laajemminkin myös hänen runouudessaan.

Bergsonin filosofiassa Mandelštamia kiehtoi erityisesti sen dynaamisuus ja vitaalisuus, todellisuuden tarkasteleminen jatkuvasti muotoutuvana prosessina sekä Bergsonin pohdinnat ajan ja avaruuden suhteesta. Rusinko (1982:508–510) toteaa, että siinä missä Nietzsche oli symbolisteille merkittävin filosofi, Bergson nousi samaan asemaan postsymbolismissa.

Hesse (1989:195–244) tarkastelee Mandelštamin Bergson-reseptiota ja tulkitsee tämän lyriikkaa bergsonilaisen keston (*durée*) ideasta käsin. Bergsonin käsityksen mukaan intellekti, äly, suuntautuu aina joko menneisyyteen tai tulevaisuuteen, ei koskaan nykyhetkeen, koska se kykenee luomaan vain pysähtyneitä kuvia. Bergson katsoi, että länsimaisen maailmankuvan suurin harha on luottaminen pelkästään intellektin luomaan projektiioon ja vaiston sekä intuition hylkääminen. Intuitio on kuitenkin olennaisen tärkeä tekijä prosessissa, jossa todellisuutta pyritään tavoittamaan. Kestolla Bergson tarkoittaa aikaa, joka on elämän olemuksena, intuitiivista tilaa, jossa menneisyyttä ja nykyisyyttä ei ole erotettu toisistaan. (Lacey 1989:141–146; 26–29.)

Hessen (1989:199–201) mukaan Bergson ottaa esimerkkejä ”puhtaasta kestosta” nimenomaan musiikin alueelta, koska hän suhtautui skeptisesti muiden taiteenlajien mahdollisuuteen ilmentää intuitiota intellektin sijaan. Mandelštam ei Hessen tulkinnan mukaan kuitenkaan halunnut omaksua tätä Bergsonin asennetta, vaan pyrki luomaan runokielen, jonka on mahdollista ilmentää nimenomaan intuitiota ja keston ideaa sekä tavoittaa ihmisen sisäinen, kokonaisvaltainen kokemus kaikessa rikkaudessaan myös kielen, ei pelkästään musiikin avulla. Tämä pyrkimys liittyi osin myös Mandelštamin dialogiin Vjatšeslav Ivanovin taideteorioiden kanssa: Ivanov pyrki samaan päämäärään myyttisellä, symbolistisella runokielellä, joka kykenisi tavoittamaan ihmisen intuitiivisen sisimmän tavalla, johon analyttinen kieli ei pysty.

Käsitys musiikista korkeimpana taiteenlajina, jota runous kykenee parhaimmillaankin vain jäljittelemään, oli esillä myös saksalaisessa romantiikassa ja idealistisen filosofian perinnössä: kun Hegel piti esteetiikassaan runoutta korkeimpana ja musiikkia toiseksi korkeimpana taiteenlajina, Schopenhauerilla järjestys oli toinen. Schopenhauerille

musiikki ilmensi todellisuuden syvintä luonnetta ja oli siksi taiteenlajeista korkein. Maailmankaikkeuden ja luonnon syvin olemus oli musikaalinen. Lyyrisen ilmenemismuodon tälle maailmankuvalle antoivat saksalaiset romantiikan ajan runoilijat, erityisesti Joseph von Eichendorff. Hänen runoudelleen oli ominaista luonnon ja sen äänien kokeminen musiikkina, joka tuli selkeimmin esiin hiljaisuutta kuunnellussa.

Luonnon musikaalisen luonteen ja hiljaisuuden kuuntelemisen teemaan liittyvät myös venäläiset romantikot, ennen kaikkea Fjodor Tjuttšev, jota symbolistit pitivät suuressa arvossa (ks. esim. Donchin 1958:104–105). Mandelštamin varhaisissa runoissa näkyvät selkeästi Tjuttševilta omaksutut vaikutteet, erityisesti luonnon musikaalisuuden ja hiljaisuuden kuuntelemisen tematiikkaa kuvitetaan kuvastolla, joka juontaa juurensa Tjuttševin runoista.

Tjuttševille musikaalinen hiljaisuus oli tärkeä runouden elementti, joka saksalaisen romantiikan tyyliin ilmeni ennen kaikkea luonnossa. Musiikkia edustivat sekä luonnon harmonia että sen kaoottisuus, jotka pohjimmiltaan olivat sopusoinnussa keskenään – riitasoinnun luonnon harmoniaan luo vain inhimillinen tietoisuus. Paul Friedrichin (1998:84–87) mukaan Tjuttševin ajattelussa runouden musiikki korreloi ontologisesti luonnon musiikin kanssa. Melodista, säännöllistä musiikkia edustavat linnunlaulu ja meren aallot, toisenlaista luonnon musiikkia taas kaaos, myrsky, yön ja päivän taistelu, rakkaus ja kuolema sekä kaaoksen kuilu – teemoja, jotka ovat nähtävissä myös Mandelštamin varhaisrunoudessa.

2.2 Venäläiset symbolistit ja musiikki

Ajatus musiikista täydellisimpänä taiteena ja muiden taiteenlajien ihanteena esiintyi eri muodoissaan sekä ranskalaisessa että venäläisessä symbolismissa. Symbolismin aatemaailma ja sitä myötä musiikinäkemykset ovat kuitenkin niin moni-ilmeisiä, ettei niitä ole mahdollista esitellä tämän tutkimuksen puitteissa muuten kuin hyvin pinnallisesti. Esitän tässä yhteydessä kuitenkin muutamia näkökohtia, jotka valottavat Mandelštamin varhaiskauden runojen taustalta löytyviä

symbolistisia vaikutteita.

Kun puhutaan symbolistirunoilijoiden suhteesta musiikkiin, kuu-
luisin aihetta koskeva ohjelmanjulistus lienee Paul Verlaineen runo *Art
poétique* (Verlaine 1920:313–314), jonka ensimmäisestä rivistä (*De la
musique avant toute chose...*, ”Musiikki ennen kaikkea”) tuli erään-
lainen ranskalaisen symbolismin iskulause. Myös runon viimeisestä
lauseesta *Et tout le reste est littérature* (Ja kaikki muu on kirjallisuutta)
tuli yleisesti siteerattu. Steinbergin (1982:22) mukaan Verlaine kaipaa
musiikkia runouteen, runouden on tultava musiikin kaltaiseksi ja kor-
vattava se. Runokielen musikaalisuuden vaatimukseen liittyi normaali-
kielille ominaisen loogisuuden ja tarkkuuden vastustaminen. Verlaine
pyrki kielen hämäryyteen ja epävarmuuteen sekä kapinoi tarkkuutta ja
täsmällisyyttä vastaan: vain tullessaan musikaaliseksi kieli voi tavoittaa
tavoittamattoman. Venäläisistä runoilijoista ns. vanhemmat symbolis-
tit olivat kiinnostuneita Verlaineen estetiikasta ja tämän korostamasta
sanan musiikista ja melodisesta runokielestä.³

Myös Mandelštam oli nuoruudessaan suuri Verlaineen ihailija.
Venäläisistä vanhemman polven symbolisteista hän puolestaan arvosti
erityisesti Innokenti Annenskia ja Valeri Brjusovia, jonka runoudesta
Lekmanov (2003:27) katsoo Mandelštamin varhaisrunouden omaksu-
neen monia piirteitä. Esimerkiksi Brjusoville ominainen hiljaisuuden
kuuntelemisen teema on vallitseva piirre monissa Mandelštamin ru-
noissa. Brjusov korosti musikaalisuutta runokielessä Verlaineen tapaan
sekä musiikkia runon komposition ihanteena. Brjusov myös esitteli
ensimmäisenä venäläiselle yleisölle Verlaineen ja Mallarmén, ranska-
laiset symbolistit, joiden molempien runokielessä sekä esteettisissä
ihanteissa korostui runouden sukulaisuus musiikin kanssa, runous
musiikkina. (Donchin 1958:102–103.)

3 Steinberg huomauttaa, että poeettisen kielen hämäryys oli musiikkia jo roman-
tikoille, joiden käsityksille Baudelairen ja Verlaineen musiikkinäkemykset olivat
jatkumoa. Ranskalaiset symbolistit näkivät taiteen uskontona, joka paljastaa elä-
män salaisuuden runoilijapapin meditaatiossa. Tähän liittyi pyrkimys lähentää
runoutta musiikkiin ja näin uudistaa ja herättää eloon poeettinen sana. Näin
Verlaineen ”musiikki” oli lähellä romantikkojen käsityksiä sekä foneettisella ta-
solla että tunteiden ilmaisemisen tasolla.

Nuoremman polven symbolistit, joiden vaikutus venäläiseen kulttuuri-ilmapiiiriin oli voimakkaimmillaan Mandelštamin ottaessa ensimmäisiä askeleitaan runoilijana, ammensivat aineksia maailmankatsomukseensa monenlaisista lähteistä: Friedrich Nietzscheä ja Ernst Cassirerilta (kuten Ivanov), Vladimir Solovjovin ajattelusta (kuten Aleksandr Blok) tai steinerilaisesta antroposofiasta (kuten Andrei Belyi). Yhteisiä piirteitä olivat metafyyssisten järjestelmien rakentaminen, jonka Nikolai Gumiljov (1990:58) tuomitsi myöhemmin ”teutonisen hengen” ilmentymäksi, ja kurkottaminen arkikokemuksen ylittävään, tuonpuoleiseen todellisuuteen, josta akmeistit erityisesti pyrkivät eroon. Mandelštam pyrki myöhemmin vastaamaan kulttuuri-filosofiassaan symbolistien kysymyksenasetteluihin, mutta pyrki aina keskittymään siihen, miten ideat ilmenevät tämänpuoleisessa, konkreettisesti todellisuudessa – hänen ajatusrakennelmansa saattoivat olla hyvinkin kompleksisia, mutta niiden pohjana oli aina materiaallinen todellisuus ihmisen kokemusmaailman ainoana pohjana.

Nuoremmille symbolisteille, kuten Blokille, Belyille ja Ivanoville, musiikki oli osa kokonaisvaltaista maailmankuvaa. Blok oli ennen muuta korvan runoilija, jolle äänet ja niiden luoma maisema olivat tärkeitä. Maailmankaikeus oli Blokille perimmäiseltä luonteeltaan musikaalinen saksalaisen romantiikan ja Tjuttševin runouden tapaan, mikä tarjoaa vertailukohdan myös Mandelštamin varhaiskauden runouteen ”soivine universumeineen”.

Steinbergin mukaan (1982:23–24) Blok piti musiikkia taiteenlajeista täydellisimpänä: vielä silloinkin kun sana saavuttaa rajansa ja ehtyy, musiikki on elinvoimainen. Blokin ajattelussa musiikilla oli kosminen merkitys, joka ilmeni ennen kaikkea rytmissä. Hänen mukaansa alussa oli musiikki, ja musiikki on maailman olemus – siksi musiikki on runouden esteettinen ihanne. Erityisesti Wagner oli Blokille, samoin kuin Andrei Belyille, tärkeä sekä säveltäjänä että runoilijana. Paul Friedrich (1998:145–163) pitää Blokin runouden tärkeimpinä musikaalisina elementteinä luonnon ja kulttuurin tuottamia ääniä. Luonnon musiikki ilmenee luonnon luomana äänimaisemana, kuten sateena ja lintujen lauluna. Friedrichin näkemyksen mukaan Blok tunsi, että äänet hänen ympärillään ja hänen runoissaan olivat osa maailman

musiikkia, ja siksi hän kykeni muuntamaan ulkoisen maailman äänet runoutensa soiviksi kuviksi.

Kulttuurin luomasta musiikista erilaisilla soittimilla, varsinkin kelloilla, oli tärkeä rooli Blokin runouden musikaalisessa kuvastossa – soitinten äänet dramatisoivat ennen kaikkea toimintaa hänen runoissaan. Nimeltä mainituista soittimista Blokin runoudessa esiintyvät viulut, huilut, trumpetit ja erityisesti kellot kohtalon ääninä. Säveltäjistä Blokille tärkeitä olivat esimerkiksi Nikolai Rimski-Korsakov, Pjotr Tšaikovski, Modest Musorgski ja Georges Bizet.

Friedrich jatkaa, että musiikki oli Blokille ennen kaikkea laulua: hänen runoutensa taustalla vaikuttivat romanssit, balladit ja mustalaislaulut, ennen kaikkea Bizet'n *Carmen*. Kuorolaulusta hän puhui orgiana, jossa rajat laulun, musiikin, sanan ja liikkeen välillä pyyhittään pois ja rytmin luova voima nostaa sanan musikaalisen aallon harjalle. Erityisesti wagnerilainen *Gesamtkunstwerk* (kokonaistaide-teos) kiinnosti Blokia. Musiikki liittyi Blokilla osaltaan myös Goethen *Ewig-Weiblicheen*, ikuiseen naiseuteen, ja Vladimir Solovjovin mystiseen feminismiin sekä luonnollisesti myös ranskalaiseen symbolismiin, erityisesti Baudelairin vastaavuuksien ideaan, joka lienee ollut yksi keskeisistä vaikuttajista Blokin metafysiikassa.

Friedrichin näkemyksen mukaan (1998:159) Blokin ajattelussa musiikki oli moninaisten ideoiden kohtauspiste, joka rakentui erilaisten vastakkainasettelujen varaan. Kaikella on musikaalinen aspektinsa, sillä maailmalla on perimmältään musikaalinen muoto ja se on musiikin hallitsemaa; tämä koskee Blokin runouden luonnon-elementtejä, vallankumousten rytmejä sekä kokonaisia kulttuureja ja sisäistä rakennetta kuin myös kokonaisia kulttuureja ja koko maailmankaikkeutta. Ontologisesti ilmaistuna musiikki on elämän olemus ja perimmäinen todellisuus, teologisesti ilmaistuna musiikki on Jumala. Musikalisoimalla kaiken maailmassa ja maailman itsessään Blok pyrki hallitsemaan kaaosta mielessään ja ympäröivässä maailmassa (Poggioli 1960:211).

Nimittäessään itseään epämusikaaliseksi Blok tarkoitti musiikin tekniikkaa, ei todellisuuden musikaalista kokemusta. Blok itse sanoi toisaalta, ettei ymmärrä musiikista mitään, toisaalta hän julisti, että

”musiikki on kaikki”. Vuonna 1909 Blok kirjoitti muistiinpanoissaan: ”Musiikki on taiteista täydellisin, koska se ilmaisee ja heijastaa eniten Luojan kädenjälkeä. Sen aineettomat, loputtoman pienet atomit ovat keskuksen ympärillä pyöriviä olennaisia kappaleita. (...) Musikaalinen atomi on kaikkein täydellisin ja ainoa olemassaoleva, koska se on luova.” (Blok 1980:78.) Blok piti musiikkia maailman luojana, sen henkisenä ruumiina ja ideana; runouden voimat olivat hänen mielestään rajalliset musiikkiin verrattuna, ja saavuttaessaan rajansa runous tulee hukkumaan musiikkiin. Siksi musiikki edeltää kaikkea ja antaa muodon kaikelle. (Blok 1955:407; ks. myös Belyi & Blok 2001:30-31.)

Myös toiselle nuoremman sukupolven symbolistille, Andrei Belyille, musiikki oli ihanteellinen taidemuoto. Steinbergin mukaan musiikki oli erottamaton osa Belyin uskonnollista maailmankuvaa, ja Pesonen toteaa Belyin pitäneen symbolismia todellisena maailmankatsomuksena, kun se omaksuu musiikin hengen ja muotoperiaatteet. Musiikinomaisuus on poeettisen kommunikaation korkein elementti, ja sanan olisi saavutettava sama alkuvoima. Sanan voima perustuu sen elävään, muutokselliseen musiikin henkeen, ja myös siksi musiikki on runouden esteettinen ihanne. (Steinberg 1982:32–35; Pesonen 1987:53–54.)

Steinbergin näkemyksen mukaan sekä ranskalaiset että venäläiset symbolistit olivat sitä mieltä, että musiikki on kaikkien muiden taiteiden yläpuolella. Belyi korosti toistuvasti musiikin kohottavaa voimaa muihin taiteisiin nähden. Vuonna 1904 Belyi joutui Vjatšeslav Ivanovin lumoihin, minkä johdosta hän alkoi kirjoittaa mystisestä taiteesta ja taiteiden synteestä mysteerinäytelmässä. Ivanov vain vahvisti Belyin uskoa Solovjoviin, minkä vuoksi tämä etsi pelastusta saksalaisesta filosofiasta sekä teosofiasta ja Steinerista. Myös vuonna 1910 kirjoitetussa esseessä ”Buduštšeje iskusstvo” (Tulevaisuuden taide; Belyi 1994:142–144) musiikki on asetettu keskipisteeseen, vaikkei Belyi enää uskonutkaan mahdolliseksi paluuta arkaaiseen mysteeriin. Huolimatta ajattelussaan tekemistään käännöksistä Belyi säilytti aina käsityksen musiikista ylimpänä taiteena; musiikki oli hänelle ideaali, joka oli yhteydessä symbolismin ideaan. Steinbergin (1982:33) mukaan Belyi uskoi, ettei ideoita voi ilmaista ilman musiikin apua, koska musiikki

ilmentää menneen, nykyisen ja tulevan maailman ykseyttä. Samassa yhteydessä Steinberg toteaa, että Belyi varaa ylimmän sijan musiikille, ei sanalle, ja tässä mielessä Belyin ajattelu eroaa ratkaisevasti Ivanovista ja Mallarmésta: kun sanalla ei ole voimaa ilmaista sanomatonta, jää vain musiikki.

Symbolistit ymmärsivät kuitenkin iskulauseen *Musique avant toute chose* eri tavoin (Steinberg 1982:34). Belyi ja Mallarmé laajensivat musiikkinäkemytään totaalisemmaksi kuin muut; he eivät kuulleet vain ulkoista, vaan myös sisäistä musiikkia, maailmojen sisäistä musiikkia, jossa värit laulavat ja kivet puhuvat, jolloin syntyy kosminen harmonia. Verlaine koki maailman ”melodisesti”, Mallarmé ja Belyi puolestaan ”sinfonisesti”, ja Mallarmélle musikaaliset äänet eivät olleet niin tärkeitä kuin taideteoksen musikaalinen mieli.

Vuonna 1902 julkaistussa esseessään ”Formy iskusstva” (Taiteen muodot) Belyi esittää, että musiikki on taiteen lajeista korkein ja kehittyessään muut taidelajit lähestyvät sitä. Hän esittelee hierarkkisen järjestelmän, jonka eri tasoille taiteen eri muodot sijoittuvat: alimpana on arkkitehtuuri, sitten kuvanveisto, sitten maalaustaide, sitten proosakirjallisuus, sitten draama, sitten runous ja ylimpänä musiikki. Mitä lähempänä taideteos oli musiikkia, sen täydellisempi se tässä järjestelmässä oli. Belyin esittelemä järjestelmä oli omaksuttu melko suoraan Schopenhauerilta, minkä hän tunnusti itsekkin. Kaikkein ylin taidemuoto on Belyin mukaan sinfonia, koska se on täysin vapaa fenomenalisesta maailmasta. Draamaa, oopperaa ja wagnerilaista *Gesamtkunstwerkiä* kommentoidessaan Belyi oli sitä mieltä, että kulttuurin luovan energian painopiste oli siirtynyt runoudesta musiikkiin. (Belyi 1994:90–105.)

Musiikin merkitys korostuu myös Belyin vuonna 1910 kirjoittamassa esseessä ”Magija slov” (Sanojen magia; Belyi 1994:131–142). Siinä Belyi julistaa raamatullisessa hengessä, että sana on kaikki eikä ilman sanaa ole mitään: sana antaa kohteelle olemassaolon. Tällöin Belyi kuitenkin erottaa toisistaan käsitteet *slovo-termin* (sana terminä) ja *živoe slovo*, elävä sana, joka on siis luonteeltaan musikaalinen: elävän sanan sisin olemus on musiikki, ja sana, joka elää, saa voimansa musiikista. Runoudessa on aina kyse tällaisesta sanasta.

Elävä puhe on aina sen ilmaisemista, mitä ei ole ilmaistu. Siksi elävä puhe ei ole valhetta, vaikka Tjuttšev esittää niin runossaan ”Silentium!”. Sana on luonnon syvimpien ja rikkaimpien salaisuuksien ilmaisemista, ja ihmisen oma luonto on myös luonto ylipäänsä. Minä ja maailma syntyvät vasta yhdistyessään äänessä: ”Puheen ulkopuolella ei ole luontoa, ei maailmaa, ei tiedostavaa ihmistä.” Ihmisen sisäinen, hahmoton maailma ja ulkoinen, sanomaton maailma yhdistyvät sanassa. Näin sana synnyttää uuden, kolmannen maailman, joka on yhtä kuin äänellisten symbolien maailma.

Sana on symboli, jossa yhdistyy käsittävään muotoon kaksi käsittämätöntä maailmaa. Ääni yhdistää ajan ja tilan aktualisoitukseensa molemmissa niin, että tilalliset suhteet muuntuvat ajallisiksi, jolloin vapaudutaan ajan vallasta. Sana on ennen kaikkea ääntä, jonka rajoissa ihminen tuntee itsensä todellisuuden luojaksi, koska alkaa nimetä asioita ja samalla luoda niitä uudelleen. Samalla vapaudutaan kaoottisesta maailmasta: ilmiöt hallitaan nimeämällä ne.

Alussa musiikki, tiedostaminen, runous ja puhe olivat yhtä, ja elävä puhe oli magiaa ja sen käyttäjillä oli suora yhteys jumaluuteen. Kommunikaation tarkoitus on synnyttää kahdesta sisäisestä maailmasta kolmas. Jokaisesta ihmisestä tulee taiteilija kuullessaan elävää puhetta, koska metafora, vertaus, epiteetti on vain siemen, joka putoaa sieluun: kuulijan on täydennettävä itse se tiedostamalla ja luomalla. Elävän puheen tarkoitus ei ole sen loogisessa merkityksessä, koska loogiikka itsessään on puheen synnyttämistä, vaan kielen evoluutio on mielen evoluutiota, ihmisen kehitystä uusille tasoille. Näin syntyy uusi orgaaninen kulttuurin kausi. Sana karistaa yltään vanhat merkitykset ja alkaa kukoistaa neitseellisenä, barbaarisena. Näinä aikakausina runous tunkeutuu terminologiaan ja musiikki runouteen. Luova sana on lihaksi tullut sana. Sana on elävä ruumis, termi on luuranko, ja koko elämä on puheen elävän voiman varassa.

Vuonna 1904 julkaistussa esseessään ”Simvolizm kak miroponimanie” (Symbolismi maailmankatsomuksena; Belyi 1994:246) Belyi kirjoitti, että symboli herättää sielun musiikin. Musiikki esittää symbolin ihanteellisesti, ja siksi symboli on aina musikaalinen: musiikki on ikkuna, josta ikuisuuden virrat valuvat tähän maailmaan.

Kolmas merkittävimmistä symbolistien nuorempaan sukupolveen luetuista runoilijoista oli Vjatsšeslav Ivanov. Paul Friedrichin (1998: 128–130) mukaan Ivanov pyrki taideteoriassaan erottautumaan muiden symbolistien, kuten Balmontin ja Belyin, runouden ja musiikin suhdetta koskevista näkemyksistä, koska hänen mielestään musiikin yletön ihannoiminen vei symbolismia väärään suuntaan. Siksi hän pidättäytyi kirjoittamasta musiikista runouden yhteydessä – musiikin sijasta hän korosti myyttiä, filosofiaa ja uskontoa. Merkille pantavaa on se, ettei James Westin Ivanov-monografiassa (1970) mainita musiikkia kertaakaan.

Musiikki liittyy kuitenkin Ivanovin taideteorioihin erityisesti Nietzschea kautta, dionyysisen taiteen idean myötä, jonka Ivanov omaksui Nietzschea traktatin *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Tragedian synty musiikin hengestä; suom. *Tragedian synty*) pohjalta. Traktaatti esittelee runouden kaksi puolta, apollonisen unen ja dionyysisen hurmion, joista erityisesti jälkimmäinen liittyy musiikkiin: musiikki tavoittaa totuuden, johon kieli ei kykene. Friedrich luettelee näkökohdat, joiden pohjalta traktaatti liittyy kiinteästi musiikkiin: sen alaotsikon mukaan tragedia syntyy musiikin hengestä, traktaatti on omistettu Wagnerille, ja sen mukaan tragedia syntyy dionyysisestä musiikista, musiikki on jatkuvasti toistuva käsite traktatissa, sen esimerkit on otettu musiikista ja viimeiseksi Nietzschea mukaan musiikki ei ole vain dionyysisen taiteen keskeinen tekijä, vaan dionyysinen taide on musiikin taidetta. Friedrich katsoo Ivanovin tulkinneen Nietzscheä siten, että kaikki taide on symbolista, ja musiikki herättää symbolin eloon tehokkaammin ja syvemmin kuin sana.

Ivanovin runoudessa musiikki tulee teemana näkyviin erityisesti säveltäjämyytin muodossa, kuten Skrjabinille ja Beethovenille omistetuissa runoissa. Skrjabinin kuoleman johdosta kirjoittamissaan esseissä ja runoissa Ivanov painottaa tämän merkitystä uusia maailmoja luovana taiteilijanerona, ja runouden ja musiikin keskinäinen suhde tulee esiin epäsuorasti taiteilijämyytin kautta. Ivanovin Beethoven-runot ”Missa Solemnis” ja ”Beethoveniana” ovat puolestaan ilmiselvästi taustana Mandelštamin runolle ”Oda Beethovenu” (Oodi Beethovenille), minkä myös Dimitri Segal (1998:331) toteaa.

Ivanov sivuaa musiikkia myös esseessä ”Vagner i Dionisovo deistvo”(Wagner ja dionyysinen draama; Ivanov 1974 [II]:83), jossa korostetaan musiikin ja runouden sukulaisuutta taiteenlajeina: Ivanov kutsuu Wagneria Moosekseksi ja Nietzscheä Aaroniksi ja ilmaisee myös tyytyväisyytensä siitä, että symbolistien ajattelussa musiikki on viimein saanut oikean paikkansa.

Vaikka Mandelštam itse ei varhaiskautenaan kirjoittanut mainittavasti taideteoreettisia tekstejä, hänen varhaisissa runoissaan tulee esiin jälkiä monista kysymyksenasetteluista, joita yllä on lyhyesti esitelty. Sekä eurooppalaisessa symbolismissa yleensä että venäläisessä symbolismissa musiikki oli teema, joka putkahteli jatkuvasti esiin eri runoilijoilla ja taideteoreetikoilla, mikä ei voinut olla vaikuttamatta myöskään Mandelštamiin. Lisäksi Mandelštamin omaelämäkerralliset teokset osoittavat, että hän oli jo lapsuudessaan ja nuoruudessaan intohimoinen musiikin harrastaja, ja ajatus musiikista runoutta korkeampana taiteenlajina näkyy runoissa kielen voimattomuuden suremisena tjuttševilaisessa sävyssä. Myös musiikki maailman värähtelynä ja kaaoksena, joka on dominoiva osa runoutta, tuo monien runojen kohdalla mieleen Tjuttševin teemat.

Toisaalta jo Mandelštamin varhaisissa runoissa on nähtävissä myöhemmän akmeismin siemenet, jotka näkyvät vähitellen voimistuvana tietoisuutena ”sanan sellaisenaan” arvosta. Kuten L. Gerver (2001) osoittaa monografiassaan, symbolistit menivät runouden kielen rajoja venyttävässä musikaalisissa kokeiluissaan pidemmälle kuin akmeistit koskaan. Mandelštamin musiikkimaku oli myös klassisempi kuin symbolisteilla; hän lämpeni enemmän Bachille ja wieniläisklassikoille kuin oman aikansa modernisteille.

Kuten on jo todettu, mistään yhtenäisestä symbolistien musiikkikäsituksesta ei voida puhua: monet symbolistit menivät musiikkia koskevassa teoretisoinnissaan hyvin pitkälle, ja heidän välillään oli senkin vuoksi suuria eroja. Blokilla musiikki korostui elämän syvimpänä olemuksena, Belyillä korkeimpana taiteenlajina ja Ivanovilla dionyysisenä ekstaasina, joka ilmentää musiikin henkeä. Useimmilta symbolisteilta voidaan kuitenkin löytää jossain määrin yhteisiä piirteitä, kuten

maailman kokeminen musikaalisena, hiljaisuuden ja luonnonäänien kuunteleminen runouden teemana sekä musiikki runouden sisimpänä olemuksena. Tämä ajatusmaailma vaikuttaa selkeästi Mandelštamin varhaiskauden runouden taustalla, ja siltä pohjalta analysoin sitä seuraavassa alaluvussa.

2.3 Musiikki Mandelštamin varhaislyriikassa (1908–1911)

Tässä alaluvussa tarkastelen, kuinka äänivaikutelmat, sana ja musiikki ilmenevät analyysin kohteeksi ottamissani runoissa, jotka Mandelštam kirjoitti varhaiskaudellaan eli vuosina 1908–1911. Runoja tarkastellaan ensisijaisesti tekstilähtöisesti niistä itsestään käsin, toissijaisesti aate- ja kulttuurihistoriallista taustaa vasten.

Runojen tulkinnan teoreettisena pohjana käytän varsinaisen Mandelštam-kirjallisuuden lisäksi ennen kaikkea Boethiuksen (1989:9–10) kolmijakoa musiikin eri tyypeistä (*musica mundana* – maailman musiikki, *musica humana* – ihmisen musiikki, *musica instrumentalis* – soitettu musiikki), Fjodor Tjuttševin luontolyriikkaa Mandelštamin varhaisrunouden subteksteinä, apollonisen ja dionyysisen vastakkainasettelua runon kompositiossa (Nietzsche ja häntä tulkinneet venäläiset symbolistit) sekä viimeksi mainittuun liittyen Larisa Gerverin huomioita soitinten mytologiasta Venäjän hopeakauden runoudessa. Gerverin (2001:91–93) mukaan puhallinsoittimet, kuten huilut ja torvet, ilmentävät erityisesti symbolisteilla dionyysisyyttä ja laulua säestävät kielisoittimet vastaavasti apollonisuutta.

Varhaiskauden runoja leimaa voimakas symbolismin vaikutus, minkä selittää Mandelštamin kehittyminen runoilijaksi symbolismin ollessa voimakkaimmillaan. Lekmanov (2000:580) puhuu Mandelštamin ”symbolistisesta vaiheesta”, jolloin idea Musiikista isolla alkukirjaimella oli yksi hänen tuotantonsa hallitsevista motiiveista. Tämä tuo valoa myös kielen ja musiikin vastakkainasettelun problematiikkaan, jonka pohjalta analysoitavia runoja tarkastellaan. Olen rajannut varhaiskauden aikaan ennen vuoden 1911 loppua, jolloin

Mandelštam alkoi käydä Runoilijakillan (Tseh poetov) kokoontumisissa ja julkaisi ensimmäiset runonsa *Apollon*-lehdessä.

Esitän muutamia yleisiä oletuksia Mandelštamin kehityksestä symbolismista akmeisiin pyrkien tarkastelemaan, kuinka sana ja musiikki manifestoituvat hänen lyriikkansa elementteinä ja kuinka havaintoni tukevat muodostamiani hypoteeseja. Mandelštamin varhaislyriikassa on löydettävissä selvästi hahmottuvat kehityslinjat yksilön passiivisuudesta aktiivisuuteen, pessimismistä optimismiin, metafysisestä konkreettiseen, dualismista monismiin ja panteistisävytteisestä luontoromantiikasta antroposentriseen humanismiin. Nämä kehityslinjat heijastuvat myös kielen ja musiikin suhteessa niin, että varhaiskaudella musiikilla on runojen maailmassa kieleen nähden dominoiva asema, joka kuitenkin vähitellen väistyy myöhemmän akmeistisen logosentrismen tieltä.

Luetteleman hypoteesit kaipaavat muutaman selityksen. Lyyrisen minän passiivisuus runoilijan varhaiskauden runoissa heijastaa käsitystä ihmisestä sokean kohtalon ja välinpitämättömän maailman uhriksi. Yksilön merkityksettömyys on asetettu vastakkain luonnon majesteettisuuden kanssa. Tällöin poeettisen luomisen prosessi näyttääytyy heikkojen kaikujen vastaanottamisena luonnon suuresta musiikista ja niiden ilmaisemisena omilla puutteellisilla sanoilla. Tästä näkökulmasta taiteilijan toiminta on passiivista luonnon heijastamista ja imitointia. Tämän asenteen vastakohta on käsitys yksilön aktiivisuudesta ja rohkeudesta ottaa kohtalonsa omiin käsiinsä, mikä heijastuu myös poeettiseen luomiseen.

Pessimismi elämänasenteena pohjautuu Arthur Schopenhauerin filosofiaan, jossa ihmisen persoona nähtiin naamiona, yhtenä perimmäisen todellisuuden, universaalien Tahdon, lukuisista ilmenemismuodoista. Kun yksilö yrittää toteuttaa halujaan, se aiheuttaa vain kärsimystä. Siksi ainoa keino lopettaa kärsimys on luopua tahtomisesta. Schopenhauerin pessimistinen filosofia korostaa elämän turhuutta jatkuvine pyrkimyksineen saavuttaa onni, joka kuitenkin jää saavuttamattomaksi. Tätä käsitystä vastaan nouseva optimismi taas merkitsee uskoa ihmisen omiin mahdollisuuksiin ja kykyyn muokata aktiivisesti ympäröivää maailmaa. On merkille pantavaa, että Gerverin

näkemyksen mukaan (2001:29–30) musikaalista kokemusta sävyttää Mandelštamilla useimmiten melankolinen pessimismi, harvemmin iloinen optimismi. Kuitenkin esimerkiksi Bach- ja Beethoven-runot poikkeavat tästä kaavasta.

Metafyysisen ja konkreettisen todellisuuden vastakkainasettelu pohjautuu uusromantiikan ja symbolismin perintöön. Mandelštamin akmeistisessa manifestissaan esittämän käsityksen mukaan varsinkin jälkimmäinen keskittyi liikaa tuonpuoleiseen maailmaan jokapäiväisen elämän sijaan ja korosti uskontoa ja filosofiaa runouden perimmäisinä tavoitteina. Sen sijaan, että olisi nähnyt runouden tienä uskonnolliseen kokemukseen, Mandelštam oli taipuvainen pitämään runoutta itseään uskontona. Edelleen ilmiömaailmaa ei tarvinnut nähdä vain korkeamman todellisuuden köyhänä heijastuksena, koska se oli itsessään tarpeeksi arvokas “palatsina, jonka Jumala on lahjoittanut meille”. (Mandelštam 1993a:179.) Tämä monismin ja dualismin vastakkainasettelu Mandelštamin runoudessa ilmentää hänen kehitystään dualistisesta maailmankuvasta katsomukseen, joka korostaa kaiken olemassaolevan sisäistä yhteyttä sen sijaan, että maailma jaettaisiin aineellisiin ja spirituaalisiin elementteihin: ruumiiseen ja sieluun, maalliseen ja taivaalliseen jne. (Dualistisen maailmankuvan korvautumisesta monistisella Mandelštamin runoudessa ks. esim. Panova 2003:74–76.)

Vielä yksi Mandelštamin maailmankuvan muutoksen ilmenemis-
muoto oli hänen runokielensä muuttuminen hämärästä selkeäksi. Hänen varhaisrunoudelleen ovat ominaisia hämäret viittaukset asioihin, joita ei voi sanoin kuvata, mutta vähitellen Mandelštamin poetiikka kehittyi kohti akmeistista ihannetta, jossa sanoilla on aina vastineensa jossain aineellisen maailmamme selkeässä, konkreettisessa ilmiössä.

Edelleen vastakkainasettelun panteismin ja antroposentrismin välillä voi nähdä Mandelštamin runoudessa yhtäältä luonnon elementtien personifioimisena ja niiden vallitsevan musikaalisuuden korostamisena, jonka näkökulmasta ihmisen persoonallinen olemassaolo vaikuttaa riitasoinnulta; toisaalta Mandelštamin runot korostavat yksilön subjektiivista olemassaoloa, yksilön arvoa sinänsä ja ihmisen kykyä hallita luonnonvoimia.

Mandelštamin varhaiskauden runojen tyypillinen piirre on lyyrininen minä, joka tarkastellessaan suhdetta ympäröivään maailmaan päätyy minuuden ja yksilöksi tulemisen ongelmaan. Runon luomaan ehyeen aikaan ja tilaan lyyrininen minä tuo riitasoinnun, joka useimmiten jää ratkaisemattomaksi. Varhaiskauden runoissa tiedostetaan tuskallisesti, että aiemmin määritelty ja opittu minuus ei tunnu vastaavan todellista kokemusmaailmaa. Samalla lyyrininen minä vaistoaa, kuinka todellinen minuus pyrkii murtautumaan esiin hajoavien rakenteiden alta. Näin syntyy modernin ihmisen problematiikka: vanhan maailman hajotessa on itse pystyttävä luomaan oma identiteetti, jotta ei itse hajoaisi maailman mukana. Runoissa kysellään jatkuvasti, kuka minä olen, kun juuret ovat kadonneet tai ne on itse kielletty.

Minuutta voi lähestyä myös materiaalisen, fyysisen todellisuuden pohjalta, jolloin ”minä” on ennen kaikkea ruumis – tosin ajatteleva ruumis, mutta ruumis silti. Samoin lyyrininen minä on paitsi kielellinen, myös fyysinen minä, joka on tietoisuudelle samalla vieras ja kouriintuntuvan todellinen. Runous sijoittuu opitun, yleistävän, konventionaalisen, jähmettyneen kielen ja henkilökohtaisen, fyysisen ja aistitun kokemusmaailman rajalle, niiden murroskohtaan. 1800-luvun jälkipuoliskolla esiin murtautuneet marxilainen ja syvyyspsykologinen inhimillisen todellisuuden selitykset pohjautuvat molemmat käsitykseen materiaalisesta todellisuudesta, taloudellisista realiteeteista tai ihmisen viettielämästä, jotka määräävät myös henkisen toiminnan. Kuitenkin Mandelštam näyttää kavahtaneen tällaista deterministissävyistä ajattelua. Omaksuttuaan akmeistisen ajattelun hän pyrki lähestymään ruumiillisuutta enemmin klassisen, antiikin ja renessanssin vapaata tahtoa korostavalle humanismille ominaisen maailmankuvan pohjalta. Myös kuva ruumiin ja sielun suhteesta muuttui platonisesta aristoteeliseen: Platonille sielu oli ruumiin vankila, josta se pyrki kohoamaan vapaaksi, Aristoteelille taas sielu oli ruumiin muoto eikä ollut olemassa ilman ruumista.

Yhdessä Mandelštamin varhaiskauden runoista pohditaan ihmisen ruumiillista substanssia kysymällä: ”Dano mne telo – tšto mne delat s nim” (Minulle on annettu ruumis – mitä sillä tekisin [1909]; Mandelštam 1993b:37). Ruumiista puhutaan yksikön kolmannessa

persoonassa, vaikka viime kädessä sitä ei voi erottaa tietoisuuden konstruoimasta minästä. Runon ensimmäinen säkeistö korostaa inhimillisen olemisen päämäärättömyyttä, kun toivo korkeamman todellisuuden saavuttamisesta on menetetty. Ihmiselle on annettu vain fyysinen olemassaolo, eikä lyyrinen minä tiedä, ketä kiittää tästä: ”Za radost tihuju dyšat i žit / Kogo, skažite, mne blagodarit?” (Hiljaisesta hengittämisen ilosta / ketä, kertokaa, voisin kiittää.). Ruumiillisuuden kokemuksen yhtenäisyys ja ainutkertaisuus antavat sille kuitenkin arvon sinänsä: ruumis on ”takim edinym i takim moim”, ”niin yhtenäinen ja niin minä” (Ks. Cavanagh 1995:38). Elämän arvo syntyy taiteellisesta luomisesta, jonka avulla katoavainen yksilö voi jättää pysyvän jäljen maailmaan:

(...)

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.
(...)

(...)

Olen puutarhuri, olen myös kukka,
maailman vankilassa en ole yksin.

Ikuisuuden lasia kosketti
minun hengitykseni, lämpöni.

Siihen iskostuu kuvio,
jota vielä äsken ei tuntenut kukaan.
(...)

Tässä runossa keskeinen metafora on hengitys ja sen tuoma lämpö, joka jättää jälkensä ikuisuuden lasiin. Hengittäminen on toistuva teema Mandelštamin runoudessa, puhe ja sen mukana myös runo syn-

tyy hengityksestä, joka on sen sisin olemus – sydämen lyöntien tavoin hengitys luo ihmisen elämään perusrhythmin, joka antaa tahdin ihmisen sisäiselle musiikille. Hengityksen huuru jättää jäljen ikkunaan, ja näin fyysinen oleminen on runouden ydin.

Ruumis on siis todellinen, mutta kuinka on tietoisuuden laita? Edellisen runon ilmaisussa *temnitsa mira* näyttäytyy platonilainen käsitys ruumiista sielun vankilana. Mandelštamin varhaistuotantoa leimaakin runoilijaa jatkuvasti piinannut tietoisuuden ja tiedostamisen ongelma. Runoissa lyyrinen minä epäilee omaa olemassaoloaan ja taistelee jatkuvaa epätodellisuuden tunnetta vastaan – mistä ihminen voi tietää, ovatko hänen kokemuksensa ja ajatuksensa todellisuutta vai onko kaikki vain aistiharhaa, ennennäköä, joka Platonin luolavertauksen tavoin vain heijastelee syvempää todellisuutta? Esimerkkeinä tästä problematiikasta voi mainita sellaiset ilmaisut kuin ”neuželi ja nastojaštšii” (olenko todella todellinen [1911; Mandelštam 1993a:68]), ”Susalnim zolotom gorjat / v lesah roždestvenskiejolki” (Lehtikullan tavoin palavat / metsissä joulukuuset [1908; Mandelštam 1993a:68]) – runoa hallitsee keinotekoisuuden tunne, joka on levinnyt luontoonkin – sekä ”Ja tak že beden kak priroda” ja ”prizratšna moja svoboda” (Olen yhtä köyhä kuin luonto, vapauteni on aavemainen [1910; Mandelštam 1993a:51].)

Mandelštam, joka oli kykenemätön tai haluton omaksumaan symbolistien metafyyssistä maailmankatsomusta, piti myöhemmässä akmeismissaan tämänpuoleista todellisuutta, konkreettista kokemusmaailmaamme, ”ainoana kotina, joka meille on annettu”. Siksi sitä ei sopinut halveksia. Hän päätyi ajattelussaan korostamaan ihmisyksilön henkilökohtaista, konkreettista kokemusta järjestäytyneen todellisuuden perustana. Perusasenne oli humanistinen: kaiken keskipisteessä on ihminen ajattelevana ja puhuvana olentona. Fyysistä, aisteihin perustuvaa kokemusmaailmaakin ensisijaisempi on sanan todellisuus.

Olennaista käsityksessä sanan todellisuudesta on, että kieli ei vain heijasta tai kuvaa todellisuutta, vaan luo myös itse sitä. Kielellä on olennainen merkitys prosessissa, jossa tietoisuus luo ja rakentaa maailman. Varhaiskauden runoissa on löydettävissä kehitys jatkuvasta epätodellisuuden tunteesta varmuuteen, joka perustuu sanan

todellisuuteen. Clarence Brown (1973:164) pitää Mandelštamin runojen tyypillisenä piirteenä sitä, että niiden kuvaama runoilija ei itse luo runoa, vaan vastaanottaa sen ja välittää eteenpäin. Kuitenkin tämän passiivisen, maailmaa ”instrumenttina” heijastavan taiteilijan rinnalle ilmaantuu vähitellen myös aktiivinen, uutta luova ja maailmaa rakentava taiteilija. Nämä taiteilijan roolit, passiivinen (heijastava) ja aktiivinen (uutta luova), esiintyvät keskeisesti myös Vjatšeslav Ivanovin taidefilosofiassa. Ivanov tosin katsoi edellisen edustaman realismin tavoittavan syvimmän todellisuuden jälkimmäisen edustamaa idealismia paremmin. (West 1970:88–93.)

Musiikki tulee monissa Mandelštamin varhaiskauden runoissa esiin syvemmän todellisuuden ilmaisijana, väylänä puhtaampaan ja aidompaan kokemiseen. Tämä on ajatus, johon myös romantikot ja symbolistit olivat taipuvaisia: kieli ei kykene koskaan tavoittamaan samaa todellisuutta, jonka musiikki avaa, ja siksi runous jää musiikin jäljittelyksi. Tällöin musiikki käsitetään ensisijaiseksi, todellisen maailman runoutta paremmin tavoittavaksi taiteenlajiksi, käsitettiin ”todellinen maailma” sitten spiritualistisessa mielessä tai ihmisen sisäisenä todellisuutena. Jälkimmäinen loisi mahdollisuuden myös syvyytyspsykologisiin tulkintoihin, joihin myös Mandelštam itse antaa aihetta joissakin artikkeleissaan. Tällöin huomio kiinnittyy Mandelštamin akmeismin korostuneeseen fyysisyyteen, jossa taiteellisen toiminnan päämääräksi nähdään ”pimeän organismimme salaisuuksien paljastaminen”. (Mandelštam 1993a:179.) Tässä ajattelussa musiikki ei avaa tietä metafysiseseen todellisuuteen, vaan toimii väylänä kokonaisvaltaiseen ruumiilliseen kokemiseen.

Kun musiikki assosioituu sanattomaan, fyysiseen todellisuuteen, kieli ja puhuminen rinnastuvat minän tietoiseen, maailman järjestystä ylläpitävään toimintaan. Sitä vastaan asettuu ”sielu” (*duša*), joka on pohjimmaltaan olemukseltaan fyysinen, ei ruumiista erillinen entiteetti. Mandelštamin runoissa sielu rinnastuu pimeyteen, kuten esimerkiksi runossa ”Ni o tšom ne nužno govorit” (Mistään ei tarvitse puhua [1909; Mandelštam 1993a:44–45]), tietoisuus taas valoon, sielu luontoon, tietoisuus kulttuuriin. Usein lyyrinen minä kapenee miltei pelkästään kielelliseksi subjektiksi. ”Minä” järjestelee ja rakentaa

maailman, mutta silti ”se”, ruumiillinen todellisuus, on yhtä olennainen osa minuutta. Lisäksi ”sen” maailmaan kuuluu olennaisesti kuuloaisti, kun taas ”minä” on selkeämmin sidoksissa näköaistiin. Nietzsche *Tragedian synnyssä* apolloninen taiteilija on näkijä ja Apollo on ”loistava” valon jumala, dionyysisen Nietzsche sitoo selkeästi musiikin henkeen (Nietzsche 1994: 24–25). Vaikka dionyysinen on paljolti tietoiselle ajattelulle tuntematon ja vain hetkittäin näkyviin tuleva puoli, se on silti ihmisen syvintä itseä.

On huomioitava, että Mandelštam vierasti filosofisten järjestelmien luomista runouden pohjaksi. Siksi hänen ajattelustaan ei pidäkään yrittää muodostaa yhtenäistä järjestelmää. Kuitenkin hän omaksui aineksia aikansa filosofisista virtauksista ja käytti niitä myös runojen raaka-aineena, kuten kaikkia aikansa kulttuurin tuotteita. Tuloksena oli omalaatuinen sekoitus, joka kuitenkin noudattelee omaa sisäistä logiikkaansa ja intuitiivisesti tavoittaa jotain oleellista aikansa maailmankuvan murroksesta.

Kun tarkastellaan sanaa ja musiikkia Mandelštamin varhaislyriikassa, yksi keskeisimpiä kysymyksiä on minuuden ja tiedostamisen ongelma. Toisaalta keskeistä on todellisuuden ja epätodellisuuden problematiikka, joka liittyy sekä sanaan että musiikkiin.

2.3.1 Hiljaisuus, ääni ja musiikki

Hiljaisuuden kuunteleminen on teema, joka toistuu erityisen usein saksalaisessa romantiikassa, kuten esimerkiksi Joseph von Eichendorffilla. Venäläisessä runoudessa se esiintyy ennen kaikkea Tjuttševilla sekä erällä symbolisteilla, kuten Brjusovilla. Mandelštamin runoudessa hiljaisuuden luonteeseen kuuluu se, että toisaalta se puhuu ja synnyttää uutta, jolloin se on hedelmällinen elämän lähde, toisaalta taas hiljaisuuteen liittyy mykistymisen ja hulluuteen luisumisen uhka. Hiljaisuuden voi ymmärtää myös uskonnollisen mystiikan muotona. Mystistä kokemusta, suoraa yhteyttä yliluonnolliseen todellisuuteen, ei voi kuvata sanoilla, ja siksi on parempi pysyä hiljaa. Mutta kun sanat katoavat, hiljaisuuden musiikki pysyy. Tämä kontrasti luo jatkuvan jännitteen Mandelštamin varhaislyriikkaan.

Ryszard Przybylski (1972:105; 1987:89–90) katsoo, että Mandelštam samaisti hiljaisuuden sellaisenaan musiikkiin. Hiljaisuus sisällyttää itseensä sekä vaikenemisen että äänen, kaikki mahdolliset äänet, ja siksi se on sekä runouden että musiikin hedelmällinen alkukoti. Edelleen Przybylski toteaa Boethiusta mukailleen, että Mandelštamin runouudessa musiikki esiintyy kahdessa ominaisuudessa: se on sekä *musica mundana*, persoonaton, luonnonvoimainen musiikki, että *musica humana*, ihmisen omaan persoonaan ja psyykeen liittyvä ”sielun musiikki”. *Musica humana* syntyy ihmisen oman veren kohinasta, joka saa rytmin sydämenlyönneistä. *Musica mundana* taas on maailman ja luonnon persoonatonta musiikkia, joka syntyy tuulen liikuttaessa ruohoa ja meren aaltoja. Jälkimmäinen voi muodostua uhkaavaksi, kaoottiseksi kuiluksi, jolloin persoonattomaan luonnon musiikkiin sulautuminen johtaa identiteetin menettämiseen. Siksi ihmisen on hallittava kaaosta, jolloin se muuttuu uhkasta kaiken elämän hedelmälliseksi alkulähteeksi. (Przybylski 1972:124; 1987: 90–92. Ks. myös Gerver 2001:17–18 ja Boethius 1989:9–10.)

Tässä luvussa Mandelštamin varhaiskauden runoja luetaan rinnan Fjodor Tjuttševin runojen kanssa, sillä tjuttševilainen hiljaisuus muodostaa selkeän taustan Mandelštamin hiljaisuudelle, vaikka ne ovatkin luonteeltaan osittain vastakkaisia. Tjuttševilainen hiljaisuus tulee ilmi ennen kaikkea ”Silentium!”-runossa, jossa hiljaisuus on luonteeltaan selkeän musikaalinen. Paul Friedrich (1998:84–86) määrittelee Tjuttševin suhteen musiikkiin kaksijakoiseksi: yhtäältä se ilmenee pythagoralaisena sfäärien harmoniana ja toisaalta kaaoksena. Ihmisen tietoisuus pyrkii luomaan suhteen luonnon musikaalisiin elementteihin, mutta se ei onnistu siinä, koska tietoisuus itsessään on riitasointu luonnon harmoniassa. Tjuttševin metafyyssisessä musikaalisuudessa runouden musiikki korreloi ontologisesti luonnon musiikin kanssa. Melodista, säännöllistä musiikkia edustavat linnunlaulu ja meren aallot. Luonnon musiikki tulee esille myös kaaoksessa, jota edustavat myrsky, yön ja päivän taistelu sekä kaaoksen kuilu. Silti myös tästä luonnonvoimien taistelusta syntyy harmonia. Przybylskin mukaan (1972:109) hiljaisuus oli Tjuttševille ennen kaikkea sielun musiikkia ja edustaa kaikkea sitä, mikä kielen puutteiden vuoksi jää ääneen ilmaisematta.

Mandelštamille taas hiljaisuus oli ”sielun musiikin” lisäksi hedelmällistä kaaosta, joka sisälsi itsessään myös elävän sanan mahdollisuuden. (Mandelštamin ja Tjuttševin yhteydestä ks. esim. Toddes 1974, Musatov 2000:28, Segal 1998: 42–44.)

Hiljaisuuden kuuntelemisella sekä siitä syntyvillä ääni- ja kuulo-vaikutelmilla on ilmiselvän merkityksellinen osuus Mandelštamin varhaiskauden runoissa. Seisoessaan olemattomuuden kuilun partaalla lyyrinen minä kuulee hiljaisuuden äänen, joka on peräisin kuilusta tai hänestä itsestään. (Musiikki kaaoksena, uhkaavana ja tuhoavana, mutta samalla houkuttelevana kuiluna (*bezdna*) on olennainen kuva myös Vjatšeslav Ivanovin kirjoituksessa ”Zavety simvolizma” (Symbolismin testamentit; Ivanov 1974 [II]:590–594), johon palaan myöhemmin.) Äänivaikutelmien painokkuutta korostaa se, että Mandelštamin esikoisrunokokoelma alkaa sanalla *zvuk*, ääni:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...
(1908; Mandelštam 1993a:34)

Ääni varovainen ja soinniton
puusta irtautuneen hedelmän
keskellä metsän syvän hiljaisuuden
vaikenematonta laulua...

Tämä runo hätkähdyttää lukijaa hypnoottisella tunnelmallaan. Ääni on hiljainen, se keskeyttää vain silmänräpäykseksi hiljaisuuden taukoamattoman sävelmän – Segal (1998:11) pitää tätä ääntä, joka on miltei ei-ääni, oksymoronisena kuvana, joka alleviivaa Mandelštamia jo varhain askarruttanutta poeettisen sanan foneettisen soinnin ja merkityksen välistä jännitettä. Brown (1973:174) huomauttaa, että tämä runo on subjekti vailla predikaattia. Se koostuu sanasta *zvuk* (ääni) ja sen attribuuteista. Brownin luonnehdinnan mukaan runo on identtinen kohteensa kanssa: se on itse tuo putoava hedelmä. Siksi se ei esitä mitään väitteitä todellisuudesta, vaan se on kuva, joka sijoittuu todellisuuden ja epätodellisuuden rajalle. Tätä korostaa myös se, että runo

päättyy kolmeen pisteeseen: se hiljenee ja sammuu vähitellen.

Lyyrisen minänkin puuttuessa runo jää persoonattomaksi vaikutelmaksi. Puusta pudonneen hedelmän ääni on tuskin kuultavissa, se jää epätodelliseksi hiljaisuuteen verrattuna. Ensimmäiset kaksi riviä kuvaavat äänen heikkoutta – se on varovainen ja soinniton – viimeiset kaksi taas hiljaisuuden voimakkuutta, ja siksi pääpaino on viimeisissä riveissä. Metsässä hiljaisuus on syvimmillään, mutta samalla se soi taukoamatta. Äänikin on peräisin tästä soitosta ja sulautuu siihen jälleen, kun vaikenee.

Przybylski (1987:81) pitää runon hiljaisuutta hedelmällisen kaaoksen kuvana. Ääni syntyy hiljaisuudesta, se on kaiken alkukoti. Hiljaisuus on todellisinta musiikkia, ja hiljaisuuden keskeytyminen merkitsee muodon syntymistä. Cavanagh (1995:35) tulkitsee puun sukupuuksi, hedelmän putoaminen puusta edustaa uutta alkua. Tähän tulkintaan houkuttelee myös Mandelštam-nimen etymologia: se merkitsee mantelipuun runkoa ja identifioituu näin juutalaiseen alkuperään, josta runoilija pyrki irrottautumaan. Frolov (2009:53, 140–141) puolestaan yhdistää puun Mandelštamin Saimaa-runossa esiintyvään maailmanpuuhun ja putoavan hedelmän Tjuttševin putoavaan kiveen, joka esiintyy Mandelštamin akmeistisessa manifestissa.

Täydellinen hiljaisuuden kokemus johtaa tässä runossa myös lyyrisen minän poissaoloon sekä vaikutelmaan todellisuudesta musiikkina, jota puhe ei häiritse. Runoilijan tehtävä on kuitenkin murtaa hiljaisuus, mutta miten ja mihin päämäärään pyrkien se tapahtuu? Ensimmäisen sanan lausuminen on joka tapauksessa syntiinlankeemus, jonka jälkeen puhtaimmatkin aistihavainnot rakentuvat tietoisuuden luoman todellisuudenkuvan varaan ja saavat aikaan luonnosta vieraantumisen vaaran.

Mandelštamin runoissa sanoilla *zvuk* (ääni), *tišina* (hiljaisuus) ja *muzyka* (musiikki) on aina erityinen merkitys, joka liittyy kielen ja musiikin problematiikkaan. Mandelštamin runojen konkordanssi (sana-hakemisto) osoittaa, että sana *zvuk* kertautuu Mandelštamin runoissa 14 kertaa nominatiivissa ja taivutusmuotoineen yhteensä 31 kertaa (Kouborlis 1974:172). Vaikka mainitut luvut ovat Mandelštamin tuotannosta kokonaisuudessaan, myöhäiskauden runoissa hiljaisuuden,

äänen ja musiikin käsitteet ilmentävät samaa problematiikkaa kuin varhaisemmassa tuotannossa.

Kokoelman *Kamen* (Kivi) ensimmäisessä runossa, jota jo tarkasteltiin, ääni attribuutteen muodostaa kokonaisen runon. Se esiintyy vastakkainasettelussa hiljaisuutta vasten ja jää sitä heikommaksi. Runossa ”Bah” (Bach, 1913) esitetään kysymys: Mitä ääni on? (*Tšto zvuk?*), ja vastataan: kuudestoistaosanuotteja, urkujen moniäänistä huutoa, Bachin mutinaa. *Zvuk* liittyy runossa paitsi musiikkiin myös inhimilliseen puheeseen, mutta epäselvään ja ymmärtämättä jäävään. Myös luterilaispapin puhetta luonnehditaan sanalla *zvuk*: pappi sekoittaa Bachin luomaan äänimaailmaan puheidensa äänen (mešajet zvuk svoih retšei).

Runossa ”Ne verja voskresenja tšudu” (Uskomatta sunnuntain ihmeeseen [1916; Mandelštam 1993a:122–123]) ääni luonnehtii sanaa *imja*: ”Nam ostajotsja tolko imja – / Tšudesnyi zvuk, na dolgii srok” (Meille jää vain nimi – / ihmeellinen ääni, pitkäksi aikaa). Runossa ”Lastotška” (Pääskynen [1920; Mandelštam 1993a:146]) ääni esiintyy sanan esiasteena, runoilijan materiaalina: ”dlja nih i zvuk v persti proljotsja” (heille ääni varellaan sormiin). Runossa ”Za to, tšto ja ruki tvoji ne sumel uderžat...” (Siksi etten kyennyt pidättämään käsiäsi [1920; Mandelštam 1993a:150]) esiintyy rivi ”Net dlja tebja ni nazvanja, ni zvuka” (Sinua varten ei ole nimitystä, ei ääntä), jossa ääni rinnastuu sanaan, nimitykseen: siinä se on sanan heikompi aste. Runossa ”Ja v horovod tenei...” (Varjojen piiritanssiin... [1920; Mandelštam 1993a:153]) etsitään ”laulavaa nimeä” (pevutšeje imja), mutta tavoitetaan vain heikko ääni (tolko slabyi zvuk).

Siteratuissa esimerkeissä sana *zvuk* (ääni) esiintyy vastakkainasettelussa suhteessa sanaan, puutteellisena sanana tai sen esiasteena. Kontekstista riippuen se esiintyy joko uhkaavassa tai positiivisessa valossa: *zvuk* kuvaa joko sanan pirstoutumista tai sen syntymistä. Toisaalta *zvuk* liitetään muutamassa runossa myös musiikkiin – tällöin se on kielen ja musiikin yhteinen peruskivi.

Hiljaisuus, *tišina*, puolestaan esiintyy runoissa 16 kertaa (Kouborlis 1974:549). Runossa ”Zvuk ostorožnyi i gluhoi...” (Ääni varovainen ja soinniton [1908; Mandelštam 1993a:34]) metsän syvä hiljaisuus

laulaa taukoamatta ja tulee vain hetkeksi äänen keskeyttämäksi – tässä runossa hiljaisuus on selvästi musikaalinen kokemus. Samantapainen hiljaisuus vallitsee runossa ”Sluh tšutkii parus naprjagaet” (Kuulo pingottaa herkün purjeensa [1910; Mandelštam 1993a:51]). Keskiyön lintujen äänetön parvi ui hiljaisuuden läpi (tišinu pereplyvaet), ja sen ääni on jälleen kaiken ympäröivää hiljaisuutta epätodellisempi. Runossa ”Skudnyi lutš holodnoi meroju” (Niukka säde kylmällä mitallaan [1911; Mandelštam 1993a:61–62]) hiljaisuus liittyy tyhjyyden ja orpouden kokemukseen ja esiintyy yhdessä sumun kanssa: ”I stoit osirotelaja / I nemaja vyšina, / Kak pustaja bašnja belaja / gde tuman i tišina” (Ja orpona seisoo / ja mykkänä korkeus / kuin valkea tyhjä torni / missä vallitsee sumu ja hiljaisuus). Runo ”Smutno-dyšaštšimi listjami...” (Sekavasti hengittäväillä lehdillä [1911; Mandelštam 1993a:62]) päättyy kysymykseen: ”Ottšego tak malo muzyki / I takaja tišina?” (Miksi on niin vähän musiikkia / ja miksi tällainen hiljaisuus?) Tässä runossa mainitaan samassa yhteydessä sekä hiljaisuus että musiikki: hiljaisuus vallitsee, musiikkia taas on vain vähän. Hiljaisuuteen ei liity siis täydellinen musiikin poissaolo, ennemminkin se on kaoottista musiikkia, jossa on vain vähän inhimillisen musiikin tunnusomaisia piirteitä: melodiaa, rytmiä ja harmoniaa.

Edelleen *tišina* (hiljaisuus) esiintyy runossa ”Ja ne slyhal rasskazov Ossiana” (En ole kuullut Ossianin kertomuksia [1914; Mandelštam 1993a:103]): ”I pereklištka vorona i arfy / Mne tšuditsja v zloveštšei tišine” (Ja korpin ja harpun huhuilut / kaikuvat minulle pahanenteisessä hiljaisuudessa) – hiljaisuutta luonnehditaan pahaenteiseksi, ja lyyriinen minä on kuulevinaan siinä korpin ja harpun äänet: näin hiljaisuus synnyttää musikaalisen hallusinaation. Runossa ”Solominka” (Oljenkorsi [1916; Mandelštam 1993a:125]) hiljaisuus liittyy yön unettomiin tunteihin, joita leimaa epätodellisuuden tunne. Runossa ”Zolotistogo mjoda struja iz butylki tekla...” (Kullankellertävän hunajan virta valui pullosta... [1917; Mandelštam 1993a:128]) hiljaisuutta verrataan rukkiin: ”V komnate beloi kak prjalka stoit tišina” (Valkeassa huoneessa hiljaisuus seisoo kuin rukki). Runossa ”Silentium” (1910; Mandelštam 1993a:50) hiljaisuus ei esiinny itse runossa, vaan sen otsikossa latinankielisenä. Siinä hiljaisuus näyttäytyy positiivisena alkutilana, joka

sisällyttää itseensä sekä sanan että musiikin. Hiljaisuutta leimaa elämän alkulähteen voimakas, jopa huumaava läsnäolo.

Muzyka (musiikki) esiintyy Mandelštamin runoissa konkor-danssin mukaan kokonaista 22 kertaa (Kouborlis 1974:172): runossa ”Silentium” sanan ja musiikin yhteistä alkuperää lähestytään Afroditen myytin kautta, ja runossa ”Smutno-dyšaštšimi listjami...” (Sekavasti hengittäväillä lehdillä... , 1911) musiikki, kuten on jo mainittu, asetetaan vastakkain hiljaisuuden kanssa. Sonetissa ”Pešehod”, (Jalankulkija [1912; Mandelštam 1993a:74]) todetaan: ”Muzyka ot bezdny ne spasjot” (musiikki ei pelasta kuilulta) – vaikka sielu olisi musiikin täyttämä, pelkkä musiikki ei pelasta kuiluun suistumiselta. Runosta ”Kontsert na vokzale” (Konsertti asemalla [1921; Mandelštam 1993b:35–36]) löytyvät rivit ”Vidit Bog, jest muzyka nad nami” (Jumala näkee, että musiikki on yllämme) ja ”V poslednii raz nam muzyka zvutšit” (Viimeisen ker-ran musiikki soi meille) – tässä runossa musiikki rinnastuu selkeästi vanhaan aikakauteen ja sen häviöön. Musiikki esiintyy Mandelštamin runoissa paitsi inhimillisen kulttuurin tuotteena, myös persoonatto-mana luonnonvoimana, joka ympäröi lyyrisen minän joka puolelta. Säveltäjille omistetuissa runoissa *muzyka* ei esiinny lainkaan eikä sitä liitetä missään yhteydessä säveltäjän tai muusikon tietoiseen itseilmai-suun. Tämä korostaa musiikin persoonattomuutta.

Yleisvaikutelmaksi yllä mainituista runoista jää, että musikaalinen hiljaisuus on kaiken ympäröivä alkuvoima, joka uhkaa jatkuvasti pirs-toa ja tukahduttaa kielen varaan rakentuvan tietoisuuden. Toisaalta se kuitenkin on runoilijalle välttämätön inspiraation lähde. Vaikka ääni-vaikutelmat ovat monissa runoissa keskeisessä osassa, niihin liittyy sil-ti pelonsekainen sävy – ääni on sanan esiaste, mutta se myös ilmaisee inhimillisen olemassaolon kaoottisia elementtejä.

2.3.2 Musiikki luonnon ja inhimillisen olemassaolon elementtinä

Mandelštamin vuonna 1908 kirjoittamassa runossa ”O krasavitsa Sai-ma” (Oi, Saimaa, kaunotar; Mandelštam 1993a:32–33) lyyrinen minä kuuntelee luonnon soittoa, raudan ja kiven laulua; veneen kelluessa

aalloilla muinaisen runonlaulajan laulun (Kalevalan) voi kuulla kaikkialta luonnosta. Mandelštamin varhaisimmissa runoissa musiikki on läsnä ennen kaikkea luonnon musiikkina, johon ihmisen luoma musiikki yhtyy tai tulee luonnon musiikin tukahduttamaksi. Usein voimakkain luonnon luoman musiikin, *musica mundanan*, muoto on hiljaisuus, johon kaikki äänet lopulta palaavat ja sammuvat.

Useimpia tässä luvussa analysoitavia runoja Mandelštam ei kelpuuttanut mukaan julkaistessaan esikoisrunokokoelmansa *Kamen* (Kivi). Huomioitava on myös se, että suurin osa näistä runoista sisältyi runoihin, jotka Mandelštam lähetti Vjatšeslav Ivanoville. (Ks. Frolov 2009:130–131.) Voi siis olettaa, että Mandelštam oletti löytävänsä yhteisen kielen Ivanovin kanssa niiden avulla. Ivanov ei kuitenkaan vastannut hänen kirjeisiinsä. *Apollon*-lehdessä julkaistun ”Silentium”-runon voi käsittää julkiseksi kirjeeksi Ivanoville, kuten John E. Malmstad (1982:236) tekee.

Vuonna 1909 kirjoitetussa runossa ”Музыка твоjih шагов...” (Askeltesi musiikki; Mandelštam 1993a:38) – runo on Mandelštamin varhaisimpia – askelet rinnastetaan musiikkiin, joka asettuu metsän hiljaisuutta, luonnon musiikkia vasten. Kuten myöhemmässä Beethovenille omistetussa runossa, tässäkin inhimillinen musiikki saa rytmin askelista. Runossa puhutellaan naista tai muuten feminiinistä olentoa, mikä käy ilmi toisen säkeistön verbimuodossa. Runo koostuu seitsemästä parisäkeestä, joiden mitta on nelipolvinen trokee:

Музыка твоих шагов
В тишине лесных снегов,

И, как медленная тень,
Ты сошла в морозный день.

Глубока, как ночь, зима,
Снег висит как бахрома.

Ворон на своем суку
Много видел на веку.

А встающая волна
Набегающего сна

Вдохновенно разобьет
Молодой и тонкий лед,

Тонкий лед моей души –
Созревающий в тиши.

Askeltesi musiikki
metsän lumien hiljaisuudessa,

ja kuin hidas varjo
sinä astuit pakkaspäivään.

Syvä kuin yö on talvi,
lumi roikkuu ripsujen lailla.

Korppi oksallaan
on nähnyt paljon eläessään.

Ja hyökkävän unen
nouseva aalto

haltioituneena rikkoo
nuoren ja ohuen jään

minun sieluni ohuen jään –
hiljaisuudessa kypsytän.

Tässä asetetaan vastakkain askelten musiikki ja lumisten metsien hiljaisuus. Lumi vaientaa äänet, joten askelten luomassa musiikissa on ikään kuin sordiino päällä, hiljaisuus on yhtä syvä kuin ”Zvuk ostorožnyi i gluhoi” (Ääni varovainen ja soinniton) -runossa. Ensimmäisen säkeistön asetelma siis luo epätodellisen tunnelman, joka toisessa säkeistössä tulee ilmiselväksi: nainen on kuin varjo, joka astuu pakkaspäivään. Kolmannessa säkeistössä talven syvyys vertautuu yöhön, lumi riippuu ripsuina. Näin korostuu entisestään lumen mykistävä hiljaisuus, joka nielee kaikki äänet.

Asetelma alkaa ”sinusta” ja päättyy ”minuun”, vallitseva elementti on lumi, joka talven voimana dominoi kaikkea ja tukahduttaa kaiken liikkeen – äänihän syntyy ilman liikkeestä. Sekä sinä että minä ovat

epätodellisia, helposti haihtuvia: ”sinä” on varjo, joka katoaa pakkaspäivään, ”minun” sielu on ohutta jäätä, jonka lumi murtaa. Runo on rakenteeltaan symmetrinen, kolme ensimmäistä säkeistöä on omistettu ”sinulle”, kolme viimeistä ”minulle”. Näitä kahta osaa erottaa toisistaan keskimmäisen säkeistön oksallaan istuva korppi, joka kuvaa metaforisesti kohtaloa tai kuolemaa – kuolema erottaa ”minut” ja ”sinut” peruuttamattomasti toisistaan. (Frolov (2009:111–114) jäljittää korpin kuvan Verlaineen runoon ”Nevermore”, jonka Sologub oli kääntänyt venäjäksi, sekä Edgar Allan Poen korppiin, mutta ei kuitenkaan näe perusteita pitää tätä tietoisena viittauksena.)

Neljännessä säkeistössä seuraa unen aalto, joka haltioituneena murtaa sielun ohuen jään. *Nabegat*-verbi, joka luonnehtii unta, on monimerkityksinen – se voi merkitä muun muassa törmäilyä, peittämistä, valumista ja virtaamista sekä esimerkiksi tuulen nousemista. Samoin *vstat*-verbi voi merkitä nousemista, asettumista tai puhemielessä pysähtymistä, seisahtumista tai esimerkiksi joen jäätymistä. Ohut jää on tietoisesta minän metafora, minän, joka lepää luonnon (tai sielun itsensä) tuhoisien – tai luovien – voimien yllä. Kun unen aalto nousee, se rikkoo mielen luoman hauraan järjestyksen. Tämä rikkoutuminen ei kuitenkaan häiritse sielua – se ”kypsyy hiljaisuudessa”. Tämä ilmaisu voi heijastella myös Mandelštamin kypsymistä runoilijaksi.

Runon maailmaa dominoi luonnon tukahduttava hiljaisuus, jossa inhimillinen toiminta, askelet, kuuluu vain häivähtävänä varjona. Ne heijastavat sielun haurautta ja ihmisen varjomaisuutta: *musica mundana* tukahduttaa *musica humanan*, joka syntyy vain kadotakseen kohta jälleen. Askelten tematiikka esiintyy myös Mandelštamin myöhemmässä tuotannossa, esimerkiksi Beethoven-runossa ja Dante-esseessä: niissä askelet kaikuvat päättäväisempinä, kiinteämpinä, musiikkia ja runoutta luovina. Niissä nimenomaan antroposentrisuus luo todellisuuden tunteen – kun ihminen on kaiken mitta, luonnon kaoottisuus ei murra häntä.

Musiikki siis dominoi tässä runossa samalla tavoin kuin aiemmin tarkastellussa runossa ”Zvuk ostorožnyi i gluhoi...”. Musiikki on läsnä kolmessa muodossa: askelten musiikkina, metsän hiljaisuutena ja unen musiikkina. Viimeksi mainittu voi ilmentää lyyrisen minän

fyysistä olemusta, tietoisien sielun alla olevaa tiedostamatonta, jonka uni on apollonista haltioitumista, inspiraatiota, joka rikkoo tietoisuuden luoman järjestyksen ja tuo tilaa jollekin uudelle, joka kypsyyttää sielun. Kuva sielun kypsymisestä hiljaisuudessa muistuttaa myöhemmin kirjoitettua ”Silentium”-runoa, jossa hiljaisuus on sekä sanan että musiikin alkukoti.

Samana vuonna kirjoitetussa runossa ”V holodnyh perelivah lir” (Lyyrien kylmissä modulaatioissa; Mandelštam 1993a:40) *musica mundana* ja *musica humana* yhdistyvät lyyran, antiikin runoilijoiden säestyssoittimen, kuvassa; L. Gerver (2001:17) sijoittaa *musica instrumentaliuksen musica mundanan* ja *musica humanan* välimaastoon. Tässä runossa heijastuu myös käsitys kristillisestä musiikista, jolla oli myöhemmin erityinen merkitys Mandelštamin maailmankuvassa. Runo on uskonnollisen kuvaston läpätunkema:

В холодных переливах лир
Какая замирает осень!
Как сладостен и как несносен
Ее золотострунный клир!

Она поет в церковных хорах
И в монастырских вечерах
И, рассыпая в урны прах,
Печатает вино в амфорах.

Как успокоенный сосуд
С уже отстоенным раствором,
Духовное – доступно взорам,
И очертания живут.

Колосья, так недавно сжаты,
Рядами ровными лежат;
И пальцы тонкие дрожат,
К таким же, как они, прижаты.

Lyyrien kylmissä modulaatioissa
millainen syksy tyntyykään!
Kuinka suloinen ja sietämätön
on sen kultakielinen kirkkokuoro!

Se laulaa kirkkokuoroissa
ja luostarien illoissa
ja karistaen uurniin tomua
sinetöi viinin amforoihin.

Kuinka tyyntynyt onkaan astia
jo saostuneine liuoksineen,
hengellinen on katseiden saavutettavissa
ja ääriiviivat elävät.

Tähkät, juuri äsken niitetyt,
lepäävät tasaisissa riveissä;
Ja ohuet sormet vapisevat,
tähkien muotoon painettuina.

Sekä Musatov (2000:40–42) että Segal (1998:67–68) näkevät runon keskeiseksi teemaksi luonnon ja kirkon samaistamisen; syksyn musiikki on kirkkokuoron laulua, ja maailmankaikkeuden harmonia heijastuu kirkon järjestyksessä.

Ensimmäisessä säkeistössä luonnon musiikkia verrataan lyyran ääneen, jonka yhteydessä käytetään musiikin alan ilmaisua *pereliv* eli sävelten vaihtelu, modulaatio. Luonnonelementti, tässä tapauksessa syksy, inhimillistetään sitomalla se musiikki-instrumenttiin. Monikossa esiintyvät lyyrat kylmine asteikkoineen kuvaavat syksyä, joka luonnehditaan vaimentuvaksi, tukahtuvaksi. Niiden soittaja ja alkulähde on määrittelemätön, ääni on kuitenkin suloinen ja sietämätön. Syksyn musiikin voisi tulkita maailmankaikkeuden soitoksi. Musatov (2000:41) näkeekin runon lyyrien soiton tähtien musiikkina, kylmänä sfäärien harmoniana. Kuitenkin syksyn keltaiset lehdet muuttuvat säkeistön lopussa papiston asuksi, mikä muuttaa asetelmaa: seuraavassa säkeistössä musiikki ei olekaan lähtöisin luonnosta, vaan inhimillisestä kulttuurista. Jos kulttuuri kuitenkin tulkitaan vain luonnon heijastukseksi, myös *musica humana* on yksi luonnon musiikin ilmenemismuoto.

Toisessa säkeistössä lyyran näppäily muuttuu lauluksi ja syksy laulaa kirkkokuoroissa. Kirkkokuorot esiintyvät useankin symbolistin tuotannossa, tunnetuin lienee Blokin runon tyttö, joka lauloi kirkkokuorossa. Segal (1998:68) kiinnittää huomiota kirkkomusiikin

kylmyyteen ja viileyteen, joka leimaa koko runon talvea kohti kylmenevän ja viilenevän luonnon kuvastoa. Syksyyn liittyvä kuolevaisuus tulee esille tuhkana, joka sirotellaan uurniin, ja rypäleinä, jotka puristetaan viiniksi amforoihin. Tämä tekee sävystä lopullisesti hengellisen; runo on tulkittava pikemminkin kristilliseksi kuin panteistiseksi. Viiniamforat rinnastuvat tuhkauurniin, ja viinipuun (Kristuksen) kuollessa sen rypäleet puristetaan yhdeksi aineeksi. Syksy on kuoleman aikaa, mutta kuolemaan sisältyy kristillisessä maailmankuvassa uuden elämän siemen.

Kolmannessa säkeistössä viinin ja tuhkan liuos on asettunut maljaan, ja hengellinen on silmin nähtävissä, sen ääriviivat elävät. Tämä kuva voi kuvata ehtoollisen sakramenttia, joka yhdistää aineelliset elementit (viinin ja leivän) Kristuksen sanaan. Ehtoollinen merkitsee hetkeä, jossa hengellinen, aineeton maailma astuu aineelliseen; abstraktin kontemplaation sijasta kristitty uskoo todella nauttivansa ehtoollisessa Herransa ruumiin ja veren.

On siis jotain aineellista, konkreettista, johon tarttua: abstrakti hengellisyys korvautuu kouriintuntuvalla. Viimeisessä säkeistössä niitetyt tähdät lepäävät riveissä, sormet puristuvat kokoon tähkien tavoin. Musiikki yhdistyy kuolemaan, jota kristillisessä ajattelussa seuraa ylösnousemus, mitä ei tässä runossa kuitenkaan mainita: syksy soi kultaista kuolemaa. Näin musiikki johtaa olemattomuuteen, epätodellisuuteen; sävy on esteettinen, mutta pessimistinen. Silti siihen sisältyy myös paavalilainen ylösnousemuksen kuva: vehnänjyvän täytyy kuolla, jotta se tuottaisi uuden elämän.

Vuonna 1909 kirjoitetun runon ”V smirennomudryh vysotah...” (Nöyrän viisaissa korkeuksissa...; Mandelštam 1993a:43) keskeinen teema on luonnon harmonia, johon ihmismieli yrittää saada yhteyden – teema on tyypillisen tjuttševilainen, ja Emil Toddes (1974:75) nimittää tätä runoa suoranaisiksi Tjuttšev-pastissiksi. Hänen mukaansa se suhdatauu dialogisesti ennen kaikkea Tjuttševin runoon ”Pevutšest jest v morskih volnah...” (Laulavuus on meren aalloissa...), ja runojen vertailu osoittaa väitteen kiistatta oikeaksi. Tjuttševin runo korostaa luonnon harmoniaa ja ihmisielen siihen tuomaa riitasointua:

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, –
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

(Tjuttšev 1985:199.)

Laulavuus on meren aalloissa,
harmonia alkuvoimien taistoissa,
ja sointuva musiikkimainen kahina
virtaa huojuvissa kaisloissa.

Kaikessa on järkkymätön sointuisuus,
luonnossa täydellinen samaäänisyys, –
vain aavemaisessa vapaudeamme
tiedostamme riitasoinnun sen kanssa.

Mistä ja miten riitasointu syntyi?
Ja miksi yhteisessä kuorossa
sielu ei laula samaa kuin meri,
ja napisee ajatteleva ruoko?

Mandelštamin runon ensimmäinen säkeistö piirtää niin ikään kuvan pythagoralaisesta sfäärien harmoniasta, joka ilmenee luonnossa korkeampien voimien aikaansaannoksena:

В смиренномудрых высотах
Зажглись осенние Плеяды.
И нету никакой отрады,
И нету горечи в мирах.

Во всем однообразный смысл
И совершенная свобода:
Не воплощает ли природа
Гармонию высоких числ?

Но выпал снег – и нагота
Деревьев траурною стала;
Напрасно вечером зияла
Небес золотая пустота;

И – бледный, черный, золотой –
Печальнейшее из созвучий –
Отозвалось неминучей
И окончательной зимой.

Nöyrän viisaissa korkeuksissa
syttyivät syksyiset Seulaset.
Eikä ole mitään iloa,
ei suruakaan maailmoissa.

Kaikessa on yksitoikkoinen mieli
ja täydellinen vapaus:
eikö luonnossa tulekin lihaksi
korkeiden lukujen harmonia?

Mutta lumi putosi – ja puiden alastomuus
muuttui surupuvuksi;
turhaan illalla ammotti
taivaiden kultainen tyhjyys;

ja – kalpeaan, mustaan, kultaiseen –
soinnuista surullisimpaan –
vastasi väistämätön
ja lopullinen talvi.

Kuten moni muukin Mandelštamin runo, tämä runo koostuu neljästä nelisäkeestä, joiden mitta on nelipolvinen jambi. Ensimmäinen säkeistö maalaa silmien eteen syystunnelman, jossa tähdet luovat harmonian. Luonnon kauneus on kuitenkin kuoleman kauneutta: Seulasten syyttyä inhimilliset tunteet, sekä positiiviset että negatiiviset, katoavat. Maailmankaikkeuden harmonia, johon ihmissydämen myrskyt sammuvat, on kaunis mutta kylmä näky – täydellinen sopusointu ei suvaitse inhimillisiä tunteita, koska ne tuovat siihen ristiriidan.

Merkille pantavaa on, että maailmoista puhutaan monikossa: niitä on siis ainakin kaksi, ylinen maailma ja maanpäällinen maailma. Lada Panovan (2003:76) mukaan Mandelštam pyrki myöhemmin määrätietoisesti pois tämänkaltaisesta pluralismista; varhaislyriikassaan Mandelštam puhui ”maailmoista” monikossa, ja vasta akmeistisen käänteen jälkeen hänen maailmankuvansa oli selkeän monistinen.

Toinen säkeistö on miltei sananmukainen Tjuttšev-pastissi, mutta kääntyykin erilaiseksi sävyltään. Tjuttševilla vapaus on aavemainen, epätodellinen, mutta tässä runossa vapaus on kaikkialla täydellinen. Vapaus leimaa koko maailmankaikkeutta, runosta puuttuu kokonaan riitasoinnun aiheuttava ”ajatteleva ruoko”. Toisessa säkeistössä on ilmiselvä viittaus pythagoralaiseen sfäärien harmoniaan, jossa kaikki palautuu lukuihin, mutta se, ilmentääkö luonto tätä harmoniaa, kyseenalaistetaan runossa.

Toddes (1974:73–74) tulkitsee runoa siten, että hän näkee sen suhtautuvan dialogisesti runoon ”Pevutšest jest v morskih volnah...” (Laulavuus on meren aalloissa...) – lyyrinen minä käy dialogia maailman kanssa. Ensimmäisessä säkeistössä vallitsee emotionaalinen neutraalisuus (ei iloja, ei suruja), toisessa luonnon harmonia, joka kuitenkin ei ole musikaalinen Tjuttševin hengessä, vaan liikkumaton.

Kolmannessa säkeistössä tulee kielteinen vastaus toisen säkeistön kysymykseen. Siinä kielletään emotionaalinen neutraalisuus ja korkeiden lukujen harmonia: riitasointu on Tjuttševilla ihmisen ja luonnon välillä, tässä runossa taas luonnossa itsessään. Kolmannessa säkeistössä kaikki latistuu: neutraalisuus katoaa ja tunteet palaavat, mutta taivas on tyhjä. Lumi putoaa, puut menettävät valkoisen pukunsa, ja niiden alastomuus on musta surupuku. Ylisen maailman harmonia

ja sopusointu ei päde maan pinnalla. Tjuttševilla ihminen luo riitasoinnun luonnon harmoniassa, Mandelštamilla luonnon harmonia hajoaa jo itsessään: taivas on tyhjä, korkeudet jäävät tavoittamattomiksi. Taivaalla vallitsee kultainen tyhjiys, joka ammottaa turhaan: Mandelštamin myöhemmässä akmeistisessa runossa lyyrinen minä ilmoittaa vihaavansa tähtien yksitoikkoista valoa, Gumiljov taas nimeää tähtien ainoaksi merkitykseksi sen, että ne ovat toivottoman kaukana eikä niillä siis ole mitään merkitystä ihmisen kannalta. Myös Segal (1998:43–44) näkee runon polemiikkina Tjuttševin tunnetun runon kanssa: tähdissä vallitsevaa sfäärien harmoniaa, maailmankaikkeuden musiikkia, vastaan asettuu maanpäällinen, inhimillinen todellisuus, jota leimaa harmonian ja musiikin puute.

Neljäs säkeistö alkaa värisävyjen – tai pikemminkin valosävyjen – luettelolla: nimetään kalpea, musta ja kultainen. Värien voidaan käsitellä luonnehtivan edellä kuvattuja luonnonelementtejä: kulta luonnehtii tähtien väriä, valkoinen lunta ja musta puiden alastomuutta. Tuloksena on kolmisointu – musikaalisen harmonian peruselementti – joka kuitenkin on surullisin kaikista soinnuista. Siihen vastaa kaikuna väistämätön ja lopullinen talvi: syksyn kauneus on kuolevan luonnon kauneutta, ja runo päättyy pessimistiseen tunnelmaan.

Tämän runon teema on harmonia, joka rytmin ja melodian ohella on yksi musiikin peruselementeistä. Kun musiikki kulttuurin muotona on syntynyt rytmistä ja melodia on tullut siihen laulun mukana, harmonia on sen elementeistä nuorin, kompleksisin ja samalla haavoittuvin. Tässäkin runossa luonnon näennäinen harmonia katoaa kolmannen säkeistön alussa. Välttämättä se ei olekaan vahinko: luonnon harmonia on tyhjiyden harmoniaa, josta on riisuttu kaikki inhimilliset tunteet – inhimillisen tietoisuuden, ajattelevan ruo’on eli *musica humanan*, ilmaantumisen rikkoisi sen. Kolmas säkeistö kuitenkin paljastaa, että luonnon harmonia itsessäänkin on inhimillisen tietoisuuden tuotetta, ja se rikkoutuu heti havaittajan huomattessa jonkin riitasoinnun. Luonnossa vallitsevan tarkoituksettomuuden ja sattumanvaraisuuden havaitseminen aiheuttaa ihmisessä surua ja saa hänet muodostamaan aistihavainnoistaan mollisoinnun. Surunkin tunteminen on parempi kuin täydellinen tunteettomuus, joka luonnossa vallitsee. Tämä

havainto antaa aavistaa, että *musica humana* vie lopulta voiton *musica mundanasta* Mandelštamin runomaailman vallitsevana elementtinä.

Mainittu inhimillinen musiikki on pääosassa runossa ”Dyhanje veštšee v stihah moih...” (Onko säkeideni hengitys profeetallisempaa...; Mandelštam 1993a:44), joka on kirjoitettu samana vuonna kuin edellä analysoitu runo. Se myös ilmentää samaa elottoman ja elollisen välistä ristiriitaa hieman toisesta näkökulmasta:

Дыханье вещеe в стихах моих
Животворящего их духа,
Ты прикасаешься сердце каких,
Какого достигаешь слуха?

Или пустынное напева ты
Тех раковин, на песке поющих,
Что круг очерченной им красоты
Не разомкнули для живущих?

Onko säkeideni hengitys profeetallisempaa
kuin niiden eläväksi tekevä henki,
mitä sydämiä sinä koskettelet,
minkä kuulon tavoitat?

Vai oletko autiampi sävelmiä
niiden rannalla laulavien simpukoiden,
joiden kauneuden piirtämää piiriä
ei ole avattu eläville?

Runo on pienimuotoinen, sen kahdeksan riviä on jaettu kahteen nelisäkeeseen. Luonteeltaan se on metalyyrinen, siinä keskitytään runouden olemuksen ja runoilijan kutsumuksen pohtimiseen. Runon ensimmäisellä rivillä astuu esiin *musica humana*, jonka yksi elementti on rytmiä luova ihmisen hengitys – sitä edustaa runojen hengitys, jota tässä puhutellaan ”sinuksi”. Profeetallinen hengitys antaa elämän säkeille, mutta epävarmaa on, ottaako niitä kukaan vastaan.

Säkeistön jälkipuolisko muodostuu kahdesta kysymyksestä: millaisia sydämiä runojen hengitys koskettaa ja millaisen kuulon se saavuttaa. Sydämen kuvan mukana runoon tulee toinen *musica humanan*

elementti, sydämenlyönnit, joiden toivotaan vastaavan runon hengitykseen. Ensimmäinen säkeistö jättää ilmaan kysymyksen, johon lukija odottaa toisessa säkeistössä vastausta. Sitä hän ei kuitenkaan saa.

Sen sijaan toinen säkeistö esittää jatkokysymyksen, onko runous ylipäänsä mielekästä. Ensimmäisen ja toisen säkeistön kysymykset muodostavat joko–tai-rakenteen: runojen profetallinen hengitys joko tavoittaa korvat ja sydämet, tai sitten se on autiotakin autiampi. Hengitys on elämän merkki, mutta ovatko runot silti tyhjempiä kuin rannalla laulavien simpukoiden sävelmät – onko eläviltä siis kielletty luonnon persoonaton kauneus? Tämä on jälleen uusi variaatio Tjuttševin ”ajattelevan ruoön” teemasta. Simpukoiden muodostamaa kauneuden piiriä ei avata elollisille: vain eloton luonto on täysin harmoninen. Simpukat saavat äänen merestä, runoilija omasta hengityksestään, mutta epävarmaksi jää, kumman ääni on sisällyksekkäämpi. Segal (1998:80) näkee tämän runon dialogina Brjusovin kanssa; Brjusovin korostaessa runoilijan autonomiaa ja riippumattomuutta Mandelštam kiinnittää runoilijan sijasta huomiota lukijaan, johon runoilija etsii yhteyttä. Näin yksinäisyyden sijaan korostuu toivo yhteydestä.

Tässä runossa vallitsee siis elottoman ja elollisen ristiriita: riitasoinnun lähde ei ole vain tietoisuus, kuten Tjuttševilla, vaan elollisuus ylipäänsä rikkoo elottoman luonnon harmonisen kauneuden. Tuskallisin runon kysymys on: onko niin, että kauneus ei ole eläviä varten, että kauneus on vain kuoleman seuralainen? Runossa voi nähdä myös filosofisen ongelman vapaasta tahdosta: osallisuus luonnon harmoniasta edellyttää sille alistumista, koska vapaa tahto muodostaa sille riitasoinnun. Antroposentrinen prinssiippi, joka myöhemmissä Mandelštamin runoissa on ilmiselvä, ei tässä runossa ole vielä puhjennut esiin.

Musica mundanan ja *musica humanan* lisäksi runossa esiintyy myös *musica instrumentalis*. Tyhjät simpukankuoret ovat luonnon instrumentteja, joita meri ja tuuli soittavat. Sama simpukka-teema esiintyy pari vuotta myöhemmin kirjoitetussa runossa ”Rakovina” (Simpukka), jota tarkastelen lähemmin tämän luvun lopussa. Sen analysoiminen avaa myös tämän runon uudella tavalla: tyhjä simpukankuori onkin runoilijan ja hänen tietoisensa kuva, joka saa sisältönsä kaoottisesta ”maailman musiikista”.

2.3.3 Sielun pimeys ja sanan valo

Kuten edellä on todettu, sana ja musiikki edustavat Mandelštamille ihmismielen kahta puolta, jotka elävät osin erillään toisistaan ja osin vuorovaikutuksessa keskenään. Runous elää näiden kahden raja-alueella: järjestystä ja merkitystä luovan sanan sekä kaoottisen ja samalla uutta elämää synnyttävän musiikin kohdatessa runoilijan tietoisuudessa syntyy poeettinen sana. Se on tulos tilanteesta, jossa elementtien yhteentörmäys on tuottanut harmonisen kokonaisuuden. Jos tämä ei onnistu, seurauksena on mykistyminen tietoisuuden ajautuessa kaikenkattavan musikaalisen kokemuksen valtaan tai kuollut, paikoilleen jähmettynyt kieli, kun sanat ovat menettäneet elävyytensä.

Musikaaliset kokemukset tulevat usein esiin lyyrisen minän suhteessa luontoon. Seuraavassa, vuonna 1909 kirjoitetussa runossa (Mandelštam 1993a:44–45) luonnonvoimat vaikuttavat alamaailmana, kaoottisena syvyytenä. Brown (1973:177) toteaa, että tämä runo on täynnä valtamerenomaista elinvoimaa, joka ilmenee voimakkaana eläimellisyytenä. Samalla se johtaa voimakkaaseen tunteeseen minuuden epätodellisuudesta:

Ни о чем не нужно говорить,
Ничему не следует учить,
И печальна так, и хороша
Темная звериная душа:

Ничему не хочет научить,
Не умеет вовсе говорить
И плывет дельфином молодым
По седым пучинам мировым.

Mistään ei tarvitse puhua,
mitään ei tarvitse oppia,
ja niin surullinen ja hyvä
on pimeä eläimellinen sielu;

mitään ei halua oppia,
ei osaa lainkaan puhua
ja ui nuorena delfiininä
maailman harmaiden syvänteiden yli.

Runon ensimmäiset säkeiden sanoma on sama kuin myöhemmin analysoitavassa ”Silentium”-runossa. Ne sisältävät puhumisen kiellon ja kehotuksen vaieta. Muoto ei kuitenkaan ole imperatiivi, vaan persoonaton kiello: ei tarvitse puhua mistään, puhuminen on hyödyttöntä. Tämän lisäksi toisessa säkeessä määritellään myös oppiminen, siis intellektuaalinen toiminta, tarpeettomaksi. Vaikenemiskehotuksen jälkeen runoon astuu subjekti, sielu, josta puhutaan yksikön kolmannessa persoonassa. Sielun olemus ja toiminta asetetaan puhumisen vastakohtaksi: sitä kuvaavat epiteetit valaisevat, millä tavoin sielu asettuu tietoisuutta vastaan. Toisessa säeparissa sielua luonnehditaan kaikkiaan neljällä adjektiivilla: kahdella attribuutilla ja kahdella kopulalla. Sielu on pimeä, eläimellinen, surullinen ja hyvä. Segal (1998:65) näkee tämän eläimellisen sielun esi-sieluna, joka on tyytyväinen itsessään, mutta samalla surullinen, koska ei kykene kommunikaatioon. Tästä surusta kumpuavat myös runon muut oksymoroniset kuvat.

Pimeys ja eläimellisyys assosioituvat Mandelštamin luonnehdintaan ”pimeän organismimme salaisuuksista” hänen myöhemmin kirjoittamassaan akmeistisessa manifestissa. Sielun pimeys ja eläimellisyys johtuvat siitä, että se on osa organismia ja samalla luontoa, joka edeltää kieltä ja tietoisuutta vaikuttaen niiden takana. Pimeys on dionnysistä pimeyttä, jota tietoisuus ei tavoita. Siksi sielusta sanotaan, ettei se osaa lainkaan puhua eikä halua oppia mitään. Perfektiivinen aspekti korostaa tuloksellisuutta, päämäärää, jota ei edes pyritä tavoittamaan.

Sielu on myös surullinen ja hyvä, nämä ominaisuudet liitetään kiinteästi toisiinsa. Mistä suru johtuu? Onko surun syynä melankolinen kaipuu johonkin kadotettuun ykseyteen, luontoon, josta sielu on irrotettu? Jos näin on, myös hyvyys liittyy alkuperäiseen turmeltumattomuuteen, jonka sielu on säilyttänyt. Siksi se on ”nuori delfiini”, joka ui pimeiden kuilujen yllä. Runo ilmentää siis samaa problematiikkaa, jota Mandelštam myöhemmin kehitti runoissa ”Silentium” ja ”Rakovina” (Simpukka).

Delfinin kuva liittyy runon Välimereen ja antiikin maailmaan. Klassisessa mytologiassa delfiinit olivat nereidien, merenjumalan tytärten, ratsuja. Delfiini säilyy vahingoittumattomana elinvoimaisuutensa ansiosta eikä eksy kurimuksiin, vaan ui keveästi niiden yli. Tämä

johtuu siitä, ettei se osaa puhua eikä sillä ole kieltä. Ihmisen tietoisuus voi eksyä tuhoaviin syövereihin, mutta sielu välttyy niiltä ”elämellisyystensä” ansiosta.

Runo vertautuu kiinnostavalla tavalla Tjuttševin runoon vuodelta 1855:

О вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!

Так, ты – жилища двух миров,
Твой день – болезненный и страстный,
Твой сон – пророчески-неясный,
Как откровение духов...

Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые –
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.

(Tjuttšev 1985:155.)

Oi profeetallinen sieluni!
Oi, sydän, täynnä huolta,
oi, kuinka lyöt kuin
kaksinaisen olemisen kynnyksellä!

Niin olet kahden maailman asukas,
päiväsi on sairaalloinen ja intohimoinen,
unesi profeetallisen hämärä
kuin henkien ilmestys...

Мыллertäkөөт кәрсивәә sydәntә
kohtalokkaat intohimot –
sielu on valmis Marian lailla
iäksi Kristuksen jalkoihin painautumaan.

Tjuttševin runossa sielu on kaksijakoinen, se jakaantuu päivä- ja yöpuoleen: sairaalloseen ja intohimoiseen päivään sekä profeetalliseen, ilmestyksien täyttämään yöhön. Edelleen viimeisessä säikeistössä ase-

tetaan vastakkain ihmisen intohimojen vaivaama rinta sekä sielu, jota verrataan Kristuksen jalkoihin kietoutuvaan Mariaan. Evankeliumeissa esiintyy kolme Mariaa: Jeesuksen äiti Maria, Maria Magdaleena sekä Betanian Maria, Martan ja Lasaruksen sisar. Runossa on kyseessä viimeksimainittu, joka keskittyi kuuntelemaan Jeesuksen puhetta Martan huolehtiessa vieraiden palvelemisesta (Luuk.10:39–42). Perussävy on uskonnollinen: sieluun vaikuttaa yhtäältä ruumis, joka on keskittynyt aineelliseen maailmaan ja fyysisten tarpeiden tyydyttämiseen, mutta toisaalta sen tulisi päästä toteuttamaan ominta olemustaan ja keskittyä ikuisiin arvoihin. Näin sielu on jatkuvasti kahden maailman asukas.

Molemmissa runoissa sielu on erillinen olento, joka elää omaa elämäänsä arkikokemuksen rinnalla. Mandelštamin runossa esiintyvä sielu on kuitenkin yhtenäinen, ei kaksijakoinen: kielellinen ja älyllinen toiminta eivät edes kuulu sen ominaisuuksiin. ”Eläimellinen” sielu vaikuttaa olevan osa luontoa ja elävän sopusoinnussa sen kanssa. Tjuttševin runon antropologia vaikuttaa platoniselta, ruumis on siinä suuntautunut aineelliseen ja sielu ideamaailmaan, kun taas Mandelštamin runossa sielu on osa ruumista: ruumiillisuus ei ole kirous, vaan siunaus.

Sama kaksijakoisuus kuin delfiini-runossa esiintyy myös vuonna 1909 kirjoitetussa runossa ”Тшто muzyка нежных...” (Mitä on hentojen [ylistysteni] musiikki; Mandelštam 1993a:46), jonka teema on runouden musikaalisuus.

Что музыка нежных
Моих славословий
И волны любви
В напевах мятежных,

Когда мне оттуда
Протянуты руки,
Откуда и звуки
И волны откуда, –

И сумерки тканей
Пронизаны телом –
В сиянии белом
Твоих трепетаний?

Mitä on hentojen
ylistysteni musiikki
ja rakkauden aallot
kapinallisissa sävelmissä,

kun minulle on
ojennettu kädet
sieltä josta ovat äänet
ja josta aallot, –

ja kangasten hämärän
on ruumis lävistänyt
sinun värähtelyjesi
valkoisessa loisteessa?

Runo on kolmesta nelisäkeestä koostuva kysymys. Kysymyssana on *tšto* (mikä, mitä): kysytään, mitä musiikki on, tarkemmin: mitä on runouden musiikki, lyyrisen minän luoman runouden musiikki? Ensimmäisessä säkeistössä runous, hennot tai hellät ylistykset ("nežnye slavoslovija") rinnastetaan musiikkiin, ehkäpä nimenomaan foneettiselta soinniltaan, ja siihen liittyvät rakkauden aallot myrskyisissä sävelmissä: aallot, jotka lyyrinen minä sisimmässään tuntee, ovat peräisin maailman merestä. Tässä on samassa säkeistössä kahdenlaista musiikkia. Ensimmäinen on kielestä lähtöisin oleva musiikki: sanojen sulosoinnut, jotka vieläpä ovat luonteeltaan uskonnolliseen vivahtavaa ylistystä – avoimeksi jää, ylistetäänkö siinä inhimillistä rakkauden kohdetta vai korkeampia voimia. Joka tapauksessa se on luonteeltaan apollonista musiikkia, musiikkia, joka syntyy poeettisesta kielestä. Toista musiikin lajia edustavat rakkauden aallot myrskyisissä sävelmissä: kyseessä on dionyysinen kohina, se ruumiillistuu sanattomana melodiana, joka säestää kahden ensimmäisen rivin ylistyslaulua.

Tällä tavoin runossa avautuu tjuťševilainen kaksijakoinen oleminen: aiemmin mainitussa Tjuťševin runossa "O veštšaja duša moja..." (Oi profeetallinen sieluni) näytetään sielun päivä- ja yöpuoli, joista runous koostuu. Mandelštamin runon ensimmäinen säkeistö kuvaa näin *musica humanaa*, joka syntyy sekä ihmisen luomasta kielestä että melodiasta, joka on peräisin joko sisimmästä tai maailmankaikkeudesta.

Näin ensimmäisen säkeistön kysymyksen voi esittää myös toisessa muodossa: mitä on *musica humana*?

Toinen säkeistö määrittää edellistä sivulauseella, joka kyseenalaistaa *musica humanan*, ihmisen aikaansaaman runomuotoisen ylistyksen, arvon. Kädet on ojennettu lyyriselle minälle sieltä, mistä myös äänet ja aallot ovat peräisin – tuonpuoleisestako? Runous syntyy siis vastaanotetusta musiikista, maailman kohinasta, heijastaen vain sitä. Tätä teemaa jatkaa myöhemmin kirjoitetun ”Rakovina” (Simpukka) -runon passiivinen, meren ääniä heijastava simpukka runoilijan kuva; runous on vain kaikua maailmankaikkeuden musiikista, joka on peräisin tuonpuoleisesta. Tämän runon maailma on selkeän symbolistinen, sen ilmaisu on tahallisen epätarkkaa ja häivytettyä. Segal (1998:34–35) kiinnittää huomiota siihen, että tätä runoa, jota leimaa puhujan ja kuulijan äärimmäinen välimatka, Mandelštam ei kelpuuttanut julkaistavaksi, vaan se löytyi Vjatšeslav Ivanovin jälkeensä jääneistä papereista.

Runo on hämärimmillään kolmannessa säkeistössä. Siinä ruumis on lävistänyt ja täyttänyt kankaiden tai kudelmien sarastuksen, ”sinun värähtelyjesi valkoisessa hohteessa”. Epäselvää on, mihin ”sinä” viittaa ja mistä musiikki loppujen lopuksi kuuluu. Toisessa Mandelštamin runossa vuodelta 1910 (1993a:48–49) kangas, kudelman muodostuu ajatuksista, joita inhimillinen mieli on tuottanut. Tästä näkökulmasta kyse olisi ajatusten kankaasta, jonka ruumis on lävistänyt. Jos tätä kuvaa tulkitsee apolloniseen ja dionyysiseen elementtiin jakautuneen maailmankuvan pohjalta, siinä voi nähdä prosessin, jossa dionyysinen tunkeutuu apolloniseen ja kyllästä sen.

Sama apollonisen ja dionyysisen taiteen teema saa hieman toisenlaisen ilmeensä vuonna 1910 kirjoitetussa runossa ”V ogromnom omute prozratsno i temno...” (Valtavassa syvänteessä on kuulasta ja pimeää...; Mandelštam 1993a:47–48):

В огромном омуте прозрачно и темно,
И томное окно белеет.
А сердце – отчего так медленно оно
И так упорно тяжелеет?

То – всею тяжестью оно идет ко дну
Соскучившись по милом иле,
То – как соломинка, минуя глубину,
Наверх всплывает без усилий.

С притворной нежностью у изголовья стой
И сам себя всю жизнь баюкай;
Как небылицею, своей томись тоской
И ласков будь с надменной скукой.

Valtavassa syvänteessä on kuulasta ja pimeää,
ja raukea ikkuna loistaa valkeana.
Vaan sydän – miksi se niin hitaasti
ja niin sitkeästi käy raskaammaksi?

Milloin se kaikella painollaan menee pohjaan
kun alkoi ikävöidä rakasta liejua,
milloin oljenkorren lailla, syvyyden ohittaen
nousee ylös pinnalle ilman ponnistuksia.

Teennäisen hellänä seiso pieluksen vieressä
ja itse itseäsi koko ikäsi tuudita;
kuin huhupuheesta riudu kaipauksestasi
ja ole lempeä ylimielisessä ikävässäsi.

Ensimmäisen säikeistön ydin on sydämen kuva. Siinä esiintyy taas *musica humana* rytminä, joka syntyy sydämenlyönneistä. Sydämenlyöntien lisäksi hengitys ja askelet tuovat elämään rytmin, jakavat sen virran tahdeiksi. Ensimmäisessä säikeistössä asetetaan vastakkain syvänteen, kurimuksen pimeys ja valkoisena mutta raukeana loistava ikkuna: kuvan sävy on symbolistinen, ikkuna on useimmiten aukko toiseen todellisuuteen. Syvänteen kuvan yhteydessä ikkunan voisi tulkita ylhäällä kajastavaksi vedenpinnaksi, siis tietoisuudeksi. Edellisen voidaan katsoa symbolisoivan sielun syvyyksiä, jälkimmäinen taas on ylhäältä tulevan valon lähde. Jälleen runon symbolisella tasolla

esiintyvät Apollo ja Dionysos. Säkeistön jälkipuoliskolla sydän tulee hitaasti ja sinnikkäästi raskaammaksi: se on linkki näiden kahden todellisuuden, tiedostetun ja tiedostamattoman, välillä, kuten seuraavassa säkeistössä käy ilmi.

Toisessa säkeistössä sydämen välittäjänroolia kuvataan vertikaalilla, edestakaisella liikkeellä, jota Segal (1998:99) pitää runollisen luomisen kuvana. Sydän sekä sukeltaa meren syvyyksiin, kaipaamaansa liejuun että lentää kevyesti kuin oljenkorsi korkeuteen. Näin se on välittäjä ylisen ja alisen maailman välillä. Pohjan lieju on muodotonta, hahmotonta pimeyttä, mutta silti sydän ikävöi sitä. Sitten se kohoaa kevyesti pintaan syvyydet ohittaen: pinta on jälleen tietoisuus, levoton, läikehtivä pinta syvyyden yllä. Sydän elää siis jatkuvasti kahden todellisuuden, sielun päivä- ja yöpuolen rajalla. Oljenkorteen liittyy paitsi keveys, myös kuivuus; Pakin (2008:132) mukaan Mandelštam korostaa oljen kuvalla lyyrisen minän heikkoutta ja kuolevaisuutta.

Viimeinen säkeistö on arvoituksellinen, sitä leimaa epäaitous: puhutaan teeskennelystä hellyydestä, perättömästä puheesta sekä ylimielisestä ikävästä. Nämä määreet kuvaavat vieraantuneisuutta alkuperäisestä kokemuksesta ja tunteesta. Arvoituksellisuutta lisää verbin moduksen vaihtuminen imperatiiviin: säkeistö koostuu kehotuksista ”sinulle”, joka jää tarkemmin määrittelemättä – se voi olla osoitettu kenelle tahansa. Tätä sinua kehoitetaan seisomaan päänalusen vieressä ja laulamaan koko elämän ajan itselleen tuutulaulua, siis vaivuttamaan elinikäiseen uneen. Musiikki siis esiintyy tässä säkeistössä itsepetoksellisen tuutulaulun muodossa – koska syvyyttä ei uskalleta kohdata, on parempi valita itsepetos. Tästä tulee koko säkeistöä leimaava epäaitouden tunnelma, kun syvyyttä väistettäessä vältytään kohtaamasta kauhistavaa, dionyysistä todellisuutta, mutta samalla myös menetetään nietzscheläisen ”traagisen viisauden” mahdollisuus.

Sydämen kuva esiintyy myös Mandelštamin vuonna 1910 Helsingissä kirjoittamassa runossa ”Listjev sotšustvennyi šoroh...” (Lehtien myötätuntoista kahinaa...; Mandelštam 1993a:48–49), jossa kuunnellaan lehtien kahinasta syntyvää musiikkia:

Листьев сочувственный шорох
Угадывать сердцем привык,
В темных читаю узорах
Смирненного сердца язык.

Верные, четкие мысли –
Прозрачная, строгая ткань...
Острые листья изчисли –
Словами играть перестань.

К высям просвета какого
Уходит твой лиственный шум –
Темное дерево слова,
Ослепшее дерево дум?

Lehtien myötätuntoista kahinaa
olen tottunut sydämellä arvailemaan,
tummista kuvioista luen
nöyrän sydämen kieltä.

Tarkat, täsmälliset ajatukset –
läpinäkyvä, ankara kangas...
Terävät lehdet on laskettu,
lopeta sanoilla leikkiminen.

Minkä valonvälähdyksen korkeuksiin
katoaa lehtien kahinasi –
pimeä sanan puu,
sokeutunut ajatusten puu?

Tämän runon ytimenä on kolmiodraama, joka muodostuu lehtien kahinasta, sydämenlyönneistä sekä ajatusten, sanojen ja kielen kudel-
masta. Ensimmäisen säikeistön musikaalisena luonnonelementtinä
ovat lehdet ja niiden ääni, jota sydän koettaa tavoittaa, aavistella. Leh-
tien kahinaa kuvataan myötätuntoiseksi, pimeissä kuvioissa lyyrinen
minä lukee nöyrän sydämen kieltä. Sydämellä on siis oma kielensä,
joka lyö yhtä tahtia luonnon kanssa. Tämä kieli on kuitenkin ”pimeää”
kieltä, joka ei helposti avaudu tietoisuudelle, koska se kuuluu kielen
ulkopuoliseen todellisuuteen. E. V. Zavadskaja (1991:342–348) kiin-
nittää huomiota puiden, lehtien ja lehvästön kuviin Mandelštamin

runoudessa ja pitää lehtiä kuvana todellisesta runoudesta, joka oli maailmassa jo ennen sanan ilmestymistä.

Kun runo menee eteenpäin, jo toisessa säkeistössä huomataan, ettei lehtien kahina välttämättä olekaan peräisin luonnosta, vaan sillä kuvataan inhimillistä ajattelua. Ajatukset ovat läpinäkyvää kangasta, ja lehtien kadotessa on myös sanojen leikin loputtava. Näin ensimmäisen säkeistön kuvat saavat erilaisen merkityksen: kun lehdet rinnastuvat sanoihin, ajatuksiin, syntyy kuva runoudesta yrityksenä löytää yhteys sydämen, sisäisen todellisuuden, ja lehtien kahinan, kielen, välille. Näin runoudessa pyritään sovittamaan lehtiä sydämen pimeään kieleen ja sen kuvioihin.

Viimeisessä säkeistössä tulee selvästi ilmi, että lehtien kahina ei ole peräisin luonnosta, vaan kulttuurista: ne ovatkin pudonneet sanan puusta, toisin sanoen ajatusten puusta. Tätä puuta ei luonnehdi kielen ja sanan valo, vaan pimeys ja sokeus. Lehtien ääni katoaa valon ilmestyessä. Tämä kuva korostaa musiikin ja kielen vastakkainasettelua, foneettista sointia ja ajatuksia, jotka siihen liittyvät. Myös sydämen kieli on asetettu vastakkain ”sanan puusta” pudonneiden lehtien kanssa. Vaikka runon viimeinen säkeistö on hämärä ja kryptinen, voi kuitenkin sanoa sen selvästi ilmentävän vaiston ja intellektin ristiriidan syntymistä.

2.3.4 ”Silentium”: sanan synty hiljaisuudesta

Aiemmin on käsitelty hiljaisuutta, ääntä ja musiikkia Mandelštamin runojen elementteinä. Ne kaikki edustavat aistimaailmasta peräisin olevaa välitöntä kokemusta, konkreettisia havainnonsisältöjä (jotka tosin joissakin tapauksissa ovat hallusinatorisia). Jotta havainnonsisällöt tulisivat täysin tiedostetuiksi, ne on nimettävä ja muokattava kielellisiksi konstruktioiksi. Kun ääneen, ihmisen tuottamiin konkreettisiin äänteisiin, liitetään tietoinen merkitys, syntyy sana. Lapsen kielellisessä kehityksessä ratkaiseva piste on symbolifunktion herääminen, jolloin lapsi oppii liittämään tiettyjen äänneiden yhdistelmän johonkin esineeseen tai asiaan.

Kieli on siis luotu todellisuuden kuvaksi, mutta voiko kuvan, sanan, samaistaa itse todellisuuteen? Tämä Mandelštamia vaivannut ongelma on selvästi näkyvässä hänen artikkeleissaan ja enemmän tai vähemmän peitellysti myös hänen runoudessaan. Kieli merkitsee yksilölle mahdollisuutta kommunikaatioon ja yhteyteen toisiin ihmisiin. Se mahdollistaa siis paon ja vapautuksen subjektiivisen maailman eristyisyydestä. Samalla se muodostaa myös uhan: kieli mahdollistaa totuuden tietoisien vääristämisen eli valehtelun, mutta myös todellisuuden tahattoman vääristymisen. Ihmisen oppima kieli ohjaa hänen ajatteluaan, tahtoi hän sitä tai ei. Runouden olemukseen kuuluu tätä kielen totunnaisuutta vastaan taisteleminen ja sen voittaminen. Edelleen ihmisen käyttämä sana ei koskaan ole täysin hänen ”omansa”, vaan se on myös muiden omaisuutta, samalla tavoin kuin yhteisön jäsenenä oleminen on välttämätön osa ihmisyyttä.

Kuten jo aiemmin on todettu, monet Mandelštamin runot ovat syntyneet voimakkaasta musikaalisesta kokemuksesta, jota kohti runoissa kurkotetaan kielen keinoin. Mandelštam oli lapsuudestaan lähtien intohimoinen musiikin harrastaja ja konserteissa kävijä. Myös runoudesta hän löysi musikaaliset piirteet ja analysoi runoutta musiikin alueelta peräisin olevin termein, kuten käy selvästi ilmi laajassa esseessä ”Razgovor o Dante” (Keskustelu Dantesta, Mandelštam 1994:216–259). Musiikki vaikuttaa suoraan tunteisiin, ihmisen sisäiseen maailmaan, tarvitsematta välittävää koodia, kieltä. Näin musiikki tavoittaa ihmisen sisimmän runoutta välittömämmin. Kuitenkin musiikki merkitsee myös mielipuolisuuteen suistumisen uhkaa. Ihminen tarvitsee ihmisenä säilyäkseen jatkuvaa dialogia muiden ihmisten kanssa, eikä sitä mahdollista musiikki, vaan kieli. Musiikin valtaan joutuminen on antautumista seireeneille.

Fjodor Tjuttševin runossa ”Silentium!” (1985:46) hiljaisuuden ja sanan suhde on selkeä: koska puhuminen merkitsee väistämättä ihmisen sisäisen todellisuuden, sielun musiikin, vääristymistä, on vaiettava. Sisäisiä vaikutelmia ei voi kuvata käyttämämme kielen avulla, ja inhimilliset tietoisuudet jäävät vieraksi toisilleen, koska välittävä koodi, kieli, on puutteellinen:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
(...)

Kuinka sydän voisi ilmaista itseään?
Kuinka toinen ymmärtäisi sinua?
Ymmärtääkö hän, mistä elät?
Ääneen lausuttu ajatus on valhe.
(...)

Samaan problematiikkaan pureutuu Mandelštamin vuonna 1910 kirjoitettu runo ”Silentium” (Mandelštam 1993a:50–51). Sisällöltään se kuitenkin poikkeaa selkeästi Tjuttševin runosta. Kieli ja musiikki esiintyvät saumattomassa yhteydessä keskenään: syntymätön Afro-dite on sekä sana että musiikki. Asetelma on selkeän filosofinen, jopa kosmologinen, ja siinä esitetään maailman dualistinen jako sanaan ja musiikkiin, jotka yhdistyvät myytin tasolla, vielä syntymättömässä rakkauden jumalattaressa. Tämä houkuttelee ajattelemaan, että musiikki esiintyy runossa pikemminkin metafysisenä elementtinä kuin konkreettisena musiikkina.

Yleensä runo on käsitetty polemiikiksi Tjuttševin ”Silentium!”-runon ja samalla symbolismin kanssa. Esimerkiksi Gumiljov piti kokoelman *Kamen* (Kivi) arvostelussa (Gumiljov 1990:201) tätä runoa Verlainein ”Art poétique” ja sen ”musiikki ennen kaikkea” -periaatteen rohkeana kommentaarina. John E. Malmstad (1986:238) kuitenkin huomauttaa, että runo on syntynyt Mandelštamin symbolistisessa vaiheessa, jolloin akmeismia ei ollut vielä olemassakaan. Hänen tulkintansa mukaan runo ei ole polemiikkia, vaan dialogia symbolistien kanssa – erityisesti runo viittaisi tällöin Vjatšeslav Ivanovin ideaan myytistä kielen alkuvoiman palauttajana. Malmstad perustelee näkemystään Mandelštamin Ivanovia kohtaan tuntemalla kiinnostuksella ja ihailulla, joka käy ilmi Mandelštamin kirjeenvaihdosta, sekä ”Silentium”-runon ja Ivanovin *Apollon*-lehdessä vuonna 1910 julkaistun artikkelin ”Zavety simvolizma” (Symbolismin testamentit) läheisellä ajallisella yhteydellä sekä niiden samankaltaisella tematiikalla.

Näin Mandelštamin runo olisi dialogia Ivanovin artikkelin kanssa.

Pohtiessaan kyseisessä artikkelissa kielen ja taiteilijan sisäisen inspiraation keskinäistä suhdetta Ivanov viittaa Tjuttševin runon ajatukseen ”Mysl izretšonnaja jest lož (Ääneen ilmaistu ajatus on valhe), joka Ivanovin mukaan tuo ilmi symbolistien keskeisimmän ongelman: koettaessaan ilmaista sisäistä kokemustaan runoilija törmää sanojen köyhyyteen ja ilmaisuvoiman puutteellisuuteen. Runoilijan sisäisen maailman kasvaessa ja rikastuessa kieli jää jälkeen sen kehityksestä, eivätkä ne enää vastaa toisiaan. Kun sana on menettänyt alkuperäisen voimansa, se ei enää kykene välittämään ihmisen sisäistä kokemusmaailmaa. Tjuttševin lyriikka ilmentää Ivanovin mukaan runouden ikuista ristiriitaisuutta: pyrkiessään ilmaisemaan sisäisen maailmansa rikkautta runoilija törmää kielen riittämättömyyteen ja köyhyyteen. Ivanov ratkaisee ongelman asettamalla tavoitteeksi erityisen runokielen, joka sisältämänsä ”symbolistisen tai mytologisen” alkuvoiman kautta kykenee palauttamaan ”ilmaistun ajatuksen” totuuden. (Ivanov 1974:590.)

Ivanov käyttää nietzscheläistä käsitteistöä korostaessaan runoilijan kokemusmaailman jatkuvaa kahtiajakautuneisuutta, ristiriitaa ulkoisen ”päivämaailman” ja sisäisen ”yömaailman” välillä. Jälkimmäinen sekä pelottaa runoilijaa että vetää häntä puoleensa, koska se on yhtä kuin hänen oma, salattu olemuksensa (*sobstvennaja sokrovennaja suštšnost*). Ensimmäinen mainituista elementeistä, puhtaan järjestyksen todellisuus (kosmos), liitetään Nietzschen ajattelun mukaisesti Apolloon, jälkimmäinen (kaaos) Dionysokseen. Runous sisällyttää itseensä sekä apollonisen että dionyyssisen elementin, ja pelastautuakseen Dionysoksen edustamalta kaaokselta runoilija kääntyy Apollon puoleen, ulkoisen ilmaisun muotoihin eli sanoihin. Silti luomistyön merkittävin vaihe on sukeltaminen dionyyssiseen kaaokseen, jota edustaa vaikeneminen. (Ivanov 1974:591–593.)

Tästä näkökulmasta Mandelštamin runon ”Silentium” otsikko ei viittaa pelkästään Tjuttševin samannimiseen runoon, vaan myös Ivanovin käsitykseen ihmisen vietistä sulautua psyykensä dionyyssiseen elementtiin hiljaisuuden kautta. Vaikka tätä elementtiä ei voi ilmaista sanoin, runoilijan on rikottava hiljaisuus erityisellä kielellä,

joka kykenee antamaan kuulijalle vastaavan vaikutelman – tämä onnistuu sanan symbolisen alkuvoiman kautta, jonka puhtain edustaja on myytti. (Ivanov-yhteydestä ks. myös Musatov 2000:66.)

Mandelštamin ”Silentium”-runo viittaa jo otsikollaan Tjuttševin runoon. Vaikka siinä ei eksplisiittisesti viitata Tjuttševin ajatukseen ilmaistun ajatuksen valheesta, runo kokonaisuudessaan on syntynyt juuri tämän ongelman ympärille. Selkein ero runojen välillä on se, että Mandelštam käyttää runossaan antiikin mytologiaa. Itse asiassa antiikin mytologia ilmaantuu ensimmäisen kerran Mandelštamin runouteen tässä runossa. Malmstad (1986:246) esittää, että Afroditen esiintyminen runossa liittyy Vjatšeslav Ivanovin runoon ”Muzyka” (Musiikki; sisältyy vuonna 1903 julkaistuun kokoelmaan *Kormtšie zvjozdy* [Ohjaavat tähdet]), jossa musiikki syntyy nimenomaan Afroditesta. Kyseisessä runossa Afrodite on syntymässä, Mandelštamin runossa hän ei ole vielä syntynyt:

Она еще не родилась,
Она – и музыка, и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Hän ei ole vielä syntynytään,
hän on sekä musiikki että sana
ja siksi kaiken elävän
rikkoutumaton side.

Ensimmäinen säkeistö kuvaa ideaalista alkutilaa ennen kielen ja musiikin dualismin syntymistä. Kun Afrodite ei ole vielä syntynyt, apolloninen ja dionyysinen muodostavat erottamattoman ykseyden. Afrodite on ”kaiken elävän rikkumaton side” nimenomaan siksi, että hän ei ole vielä syntynyt. Niin kauan kuin tämä side ei rikkoonnu, apollonisen ja dionyysisen yhdistävä, myyttistä voimaa kantava sana ei ole tarpeellinen. Przybylski (1972:107;1987:83) lähestyy runoa tästä näkökulmasta. Mandelštam ei hänen mukaansa etsi Afroditesta maailmankaikkeuden feminiinistä prinssiä eikä pyri myytin filosofiseen tulkintaan, vaan hänelle jumalatar edusti ikivanhaa, unohdettua totuutta, joka on mahdollista saavuttaa suoran intuition välityksellä. Näin runossa etsi-

tään mahdollisuutta vapautua dualistisesta maailmankuvasta ja palata alkuperäiseen monismiin – Nikita Struve (1982:106–108) näkee tämän pyrkimyksen keskeiseksi osaksi Mandelštamin maailmankuvaa. Edelleen Przybylski esittää, että kaaos, joka romantikoille edusti uhkaavaa kuilua, oli Mandelštamille positiivinen voima. Kaaos sisällyttää itseensä kaikki tulevaisuuden mahdollisuudet, ja Przybylskin mukaan Mandelštam etsi sanan ensimmäistä, turmeltumatonta astetta, jolloin se sisälsi itsessään musiikin rikkauden ja ilmaisuvoiman, eikä musiikin dionyysinen voima uhannut sanan apollonista järjestystä. (Przybylski 1987:85,89.)

Ensimmäisessä säkeistössä sana ja musiikki elävät yhdessä, harmonisessa vuorovaikutuksessa keskenään: syntymätön Afrodite on sekä sana että musiikki. Myöhemmin kirjoittamassaan akmeistisessa manifestissa (1990b:144) Mandelštam asetti runouden ideaaliksi identiteetin lain: $A = A$. Samaa identiteetin lakia voidaan soveltaa myös ensimmäisen säkeistön toiseen riviin, joka sisältää väitteen: ”On sekä niin, että Afrodite = sana, että niin, että Afrodite = musiikki”. Näistä muotoa $A = B$ ja $A = C$ olevista lauseista seuraa $B = C$ eli sana = musiikki. Sana ja musiikki ovat siis yhtä, mutta vain vaikenemisen, hiljaisuuden tasolla, kun Afrodite on vasta vaahdossa – kun vaikeneminen lakkaa ja puhe alkaa, myös sana ja musiikki eriytyvät toisistaan. Sanan ja musiikin ykseydestä seuraa myös se, että Afrodite on kaiken elollisen rikkumaton yhteys: vaikenemisen tasolla ihminen on yhtä muun elollisen luonnon kanssa, eikä hänen tietoinen ajattelunsa tuo siihen riitasointua. Ensimmäisen säkeistön voi käsittää poettisen inspiraation kuvaukseksi. Runo elää jo musikaalisena teemana, sanan esiasteena – vasta merkityksen ilmaantuessa runous erkanee musiikista, josta se on peräisin.

Sekä Taranovski (1972:126–127) että Przybylski (1972:105–106) kiinnittävät huomiota runon silmiinpistävään nelijakoisuuteen: runo koostuu neljästä nelipolvisista jambeista koostuvasta nelisäkeestä. Przybylski näkee tässä pythagoralaista symboliikkaa; luku 4 oli Afroditen luku, joka samalla oli sielun ja elämän alkulähteen symboli. Täsmälleen sama nelijakoisuus herättää huomiota runossa ”Bah” (1913) – siinä jopa mainitaan luvun 4 neliö, 16. Pythagoralaisten näkökulmasta

sekä musiikki että maailmankaikkeus koostuvat luvuista, ja musisointi oli olennainen osa pythagoralaisten lukujen palvonnan kulttia.

Seuraavassa säkeistössä kuvataan ajan ja tilan alkupistettä, maailmaa, joka syntyy muodottomasta kaaoksesta:

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В мутно-лазоревои сосуде.

Rauhallisesti hengittävät meren rinnat,
mutta kuin mielipuoli loisti päivä,
ja vaahdon kalpea lila
sameansinisessä astiassa.

Säkeistön luoma kuva on kuin suoraan Botticellin *Venuksen syntymästä* – vain itse kauneuden jumalatar puuttuu. Hengittäviin rintoihin rinnastuvat meren aallot tuovat mieleen seuraavassa luvussa analysoitavan runon ”Rakovina” (Simpukka). ”Silentium”-runossa merenrantaan kuvataan kuitenkin selkeän visuaalisiin määreihin, kun taas ”Rakovinaa” hallitsee auditiivinen sanasto. Tälle on yksinkertainen selitys: toisen runon teema on yö, toisen päivä.

Meri kuvaa alkukaaosta, josta kreikkalaisessa mytologiassa syntyy maailma. Aaltojen lainehtiminen assosioituu meren hengitykseen, ja niiden rytmikäs musiikki edustaa *musica mundanaa*, luonnon musiikkia. Aaltoon tuo kuitenkin antropomorfisuutta sen samaistaminen hengittävään rintaan, joka taas edustaa *musica humanaa* – näin sielun musiikki on yhtä luonnon musiikin kanssa. Säkeistön ensimmäinen rivi siis jatkaa harmonisen alkutilan kuvausta.

Harmoniaan tulee kuitenkin yhtäkkinen muutos, jota korostaa sana *no*, mutta. Päivä alkaa loistaa täydeltä terältäään, ”kuin mielipuoli”. Mielipuolisuus luonnehtii toiminnan äkillisyyttä, se luo täydellisen vastakohtan aaltojen rauhallsuudelle. Valon yhtäkkinen ilmestyminen assosioituu Ensimmäisen Mooseksen kirjan 1. lukuun, jossa Jumalan henki liikkuu ennen luomisen hetkeä vesien yllä ja sanoo yhtäkkiä: ”Tulkoon valo!” Valon ilmaantuminen liittyy myös Apolloon, valon jumalaan, jonka ilmestyessä runoilija kääntyy dionysyisestä ekstaasi-

sista apolloniseen järjestykseen, eheiden kuvien ja sanojen puoleen. Molemmissa tulkinnoissa päivän valkeneminen ilmentää järjestyneen maailman syntyä hedelmällisestä alkukaaoksesta.

Nyt tullaan hetkeen, jossa Afrodite, kauneuden jumalatar, syntyy – tai on syntymäisillään – vaahdosta. Vaahto on muodon ensimmäinen aste. Auringon valossa se saa kalpean syreenin värin, jolloin syntyy vaikutelma syreenitertusta sinisessä maljakossa. Kun kuvaa verrataan Botticellin maalaukseen, ”sameansininen astia” paljastuu simpukan-kuoreksi, jonka kannattelemana vaahdosta syntynyt Venus nousee rantaan. Kuva rinnastuu myös ”Rakovina”-runoon, jossa simpukka (tai näkinkenkä) täyttyy vaahdon sijaan sumusta, tuulesta ja sateesta. Kun aaltojen synnyttämä vaahto yhdistyy taivaalta lankeavaan valoon, ollaan astetta lähempänä sanan syntymistä.

Kolmannessa säkeistössä ensimmäisen ja toisen säkeistön neutraalin kuvaava tyyli vaihtuu juhlallisen sävyiseen imperatiiviin:

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Omaksukoot minun huuleni
alkuperäisen mykkyuden
kuin kristallisen nuotin,
joka on syntymästään puhdas!

Toisessa säkeistössä alkanut kehitys käännetäänkin odottamattomasti toiseen suuntaan. Afrodite on juuri ilmestymässä, mutta lyyrininen minä haluaa keskeyttää kehityksen tähän pisteeseen ilmaisten tahtonsa voimakkaalla huudahduksella: huulten on omaksuttava alkuperäinen mykkyys. Mykkyyttä verrataan kristalliseen nuottiin, joka on syntymästään asti puhdas. Kolmas säkeistö ilmaisee toivomuksen paluusta hiljaisuuteen, ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä kuvattuun alkuperäisen mykkyuden tilaan, joka on luonteeltaan puhtaan musikaalinen. Vaikeneminen on siis musiikkia ja musiikki näin sanan alkulähde. Gurvitšin (1994:78) näkemyksen mukaan Mandelštamille oli runon synnyssä alusta lähtien olennaista kolmikko

mykkyys-ääni-sana, jossa edellinen synnytti seuraavan, ja se säilyi hänellä myöhemmissäkin vaiheissa.

”Kristallista nuottia” lähellä oleva ilmaus löytyy neljä vuotta myöhemmin kirjoitetusta runosta ”Jest ivolgi v lesah...” (Metsissä on kukankeittäjiä; Mandelštam 1993a:103), joka päättyy sanoihin ”(...) zolotaja len / s trostnika izvletš bogatstvo tseloi noty.” (liikaa kultaista laiskotusta / vetämään ruoosta kokonuotin rikkaus.) Ruokopillistä puhalletaan rikas kokonuotti, joka on täydellisessä harmoniassa ympäröivän luonnon kanssa – toisin kuin Tjuttševin ”mysljaštšii trostnik” (ajatteleva ruoko), pysyvä riitasointu.

Toivomus paluusta alkuperäiseen mykkyYTEEN saa lopullisen ilmi-
asunsa neljännessä säkeistössä:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Jää vaahdoksi, Afrodite,
ja sana, palaa musiikkiin,
ja sydän, sydäntä häpeä
elämän alkulähteeseen sulautuneena!

Säkeistö sisältää kolme imperatiivia. Afroditea käsketään jäämään vaahdoksi, sanan on palattava musiikkiin, ja sydämen on hävettävä sydäntä. Viimeksi mainittu kehotus on arvoituksellinen. *Ustiditsja* on perfektiivisessä aspektissa oleva verbi, joka sanakirjan mukaan merkitsee häpeän tuntemista käyttäytymisestään, esimerkiksi omien ajatustensa tai sanojensa häpeämistä. Tjuttševin runossa sydän, *serdtse*, esiintyy ihmisen sisäisen elämän merkityksessä; kyseisessä runossa esitetty kysymys ”Serdtso kak vyskazat sebja?” (Kuinka sydän voisi ilmaista itseään?) ilmentää mahdollottomuutta välittää omaa sielun-elämäänsä toiselle ihmiselle. Mandelštamin runossa kyseinen sydän on sulautunut elämän alkulähteeseen, ja tässä tilassa se vetäytyy ulkoisen kommunikaation yrityksestä. Kun sana on palannut musiikkiin ja Afrodite elää vain vaahdon asteella, ei myöskään ihmissielun harmoninen yhteys elämän alkulähteeseen katkea. Musatov (2000:65) näkee

tässä alkuhiljaisuuden kuvassa viitteen orflaiseen maailmankuvaan, jossa maailman syntyä edeltävästä tilasta ei voinut sanoa mitään ja josta piti siksi vaieta.

Kuten Tjuttševin ”Silentium!”-runo, viimeinen säkeistö ilmaisee ensi näkemältä ristiriitaisen toiveen. Vaikka vaikeneminen nähdään parhaana tilana, tämä kehotus mykkyyteen ilmaistaan sanallisessa muodossa. Kuitenkin Mandelštam päättää runonsa eri tavoin kuin Tjuttšev, jonka runon viimeinen sana on kategorinen kehotus vaikenemiseen. Taranovski (1972:127) kiinnittää huomiota tähän Tjuttševin ja Mandelštamin runojen sävyeroon: edellisessä sanotaan, ettei saa puhua, jälkimmäisessä, ettei tarvitse puhua. Mandelštamilla sydän, *serdtse*, on tosin sulautunut elämän alkulähteeseen, mutta selkeään puhumisen kieltoon runo ei pääty. Runon sanoman voi tulkita toisinkin: vaikka runoilijan sisin on sulautunut musiikkiin, hän voi valita vaikenemisen sijaan myös puhumisen. Vaikka huulet ensin mykistyvät ja sana palaa musiikkiin, se ei silti katoa, vaan voi uudistuneena palata runoilijan huulille ja lopulta tulla lausutuksi. Tähän on päätynyt myös Przybylski (1972:111–113), joka tulkitsee ”elämän alkulähteen” erokseksi, rakkaudeksi. Sitä edustavaan vaahtoon runoilijan on sukelleettava, jotta runouden kieli voisi uudistua. Näin hiljaisuus ei ole nirvanan kaltainen tietoisuuden sammuminen, vaan kaiken luomisvoiman lähde.

Tjuttševin runon viimeinen säkeistö kuvaa juuri tällaista ”luovaa hiljaisuutta”, vaikenemista, joka saa aikaan ”sielun musiikin” purkauksen esiin:

Лишь жить в себе самом умей –
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, –
Внимай их пенью – и молчи!...
(Tjuttšev 1985:46.)

Vain itsessäsi kykene elämään –
Sielussasi on kokonainen maailma
salaisen lumoavien ajatusten;
ulkoinen melu tukahduttaa ne,
päivän valot ajavat ne pois, –
kuuntele niiden laulua – ja vaikene!...

Ihmisen sisäinen maailma on rikas, mutta ulkoa tulevat (sekä näkö- että kuulo-)vaikutelmat tukahduttavat sen, ja siksi on eristäydyttävä. Richard A. Gregg (1965:91–92) pitää ”Silentium!”-runon ilmaise-
maa ongelmaa pysyvänä ja sovittamattomana ristiriitana Tjuttševin tuotannossa. Mandelštamin runossa ihmisen sisäisen elämän ja kielen välinen ristiriita on kuitenkin astetta lähempänä ratkaisuaan. Runoja vertailtaessa lukijan huomio kiinnittyy äänteellisesti toisiaan lähellä oleviin sanoihin *pena* (vaahto) ja *penije* (laulu). Tjuttševilla ihmisen sisimmästä nousevat ajatukset laulavat, ja niitä on kuunneltava: ”Vnimai ih penju – i moltši!” (Tarkkaile niiden laulua – ja vaikene!) Myös Mandelštamin runossa sisimmästä nousevilla ajatuksilla on musikaalinen luonne, mutta ne vertautuvat vaahtoon, joka merkitsee samalla elämän alkulähdettä.

”Silentium”-runossa esiintyvä taaksepäin virtaavan ajan kuva löytyy myös vuonna 1915 kirjoitetusta säveltäjä Aleksandr Skrjabinin muistoesitelmästä, jossa kristillisen aikakäsityksen murruttua aika kiittää kohisten taaksepäin, ja lopputuloksena on kupliva vaahto, johon Orfeus heittää lyyransa:

Времени нет! Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет нашей эры потерян – время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток – и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену: искусства больше нет...

(Mandelštam 1993a:202.)⁴

4 Aikaa ei ole! Kristillinen ajanlasku on vaarassa, aikakautemme vuosien hauras laskeminen menetetty. Aika kiittää taaksepäin ryskyen ja viheltäen kuin padottu virta, ja uusi Orfeus heittää lyyransa kuplivaan vaahtoon: taidetta ei enää ole... (Suom. Jukka Mallinen; Mandelštam 2011b:44.)

John E. Malmstad, joka näkee Mandelštamin ”Silentiumin” runo-
muotoiseksi vastaukseksi Vjatšeslav Ivanovin artikkeliin ”Zavety sim-
volizma” (Symbolismin testamentit), tulkitsee viimeisen säikeistön
näin: runo ilmaisee kaipuuta alkutilaan, jolloin dualistista vastakkain-
asettelua kosmoksen ja kaaoksen, sanan ja musiikin, välillä ei vielä
ollut – ei edes Ivanovin kaipaamaa myyttistä kieltä, koska runossa
edes myytti ei ole vielä syntynyt ja jää kokonaan syntymättä. On vain
”puhdas, kristallinen nuotti”. (Malmstad 1986:243.)

Petra Hesse (1989:204–209) tuo runoon vielä yhden, Henri Berg-
sonin filosofiaan pohjautuvan näkökulman. Afrodite on elämän kuva,
todellisuuden perusvoima, bergsonilainen intuitio. Syntymätön juma-
latar edustaa olemassaolon astetta, jolloin intellektin ja intuition kak-
sinjako ei ole vielä syntynyt ja elämän eri muodot eivät ole vielä eriy-
tyneet toisistaan. Siksi Afrodite on ”kaiken elollisen rikkumaton side”.
Paradoksaalinen Afroditelle osoitettu kehoitus olla syntymättä heijas-
taa Hessen mukaan bergsonilaista ideaa alkuperäisestä elämästä yhte-
näisenä kokonaisuutena, jonka ihminen voi tavoittaa vain intuitiolla.

Intellekti ei voi tavoittaa ”kristallisen nuotin puhtautta”, koska se
on eriytynyt intuitiosta ja kykenee tarkastelemaan todellisuutta vain
liikkumattomina kuvina, jotka on eristetty alkuperäisestä yhteydes-
tään, jatkuvasta tapahtumien virrasta. Hesse pitää ”Silentium”-runoa
bergsonilaisen keston (*durée*) kuvauksena. Jos kielen olemus on vain
intellektin itseilmaisussa, se menettää yhteyden elämään. Siksi runoi-
lijän luoman sanan on sidottava toisiinsa sekä intellekti että intuitio,
kieli ja musiikki – vaikka sana ja musiikki edustavat kahta eri todel-
lisuutta, runoilijan luoma sana kykenee luomaan siteen niiden välille.

”Silentium”-runo ilmentää ihannetta poeettisesta sanasta, joka
syvimmältä luonteeltaan musikaalinen. Jotta sana olisi elävä, runoi-
ijan sydämen on säilytettävä yhteys elämän alkulähteeseen, jossa sana
on yhtä kuin musiikki. Näin sanan on jatkuvasti uudistuttava säilyt-
tääkseen yhteyden elämään. Kysymykseen, onko tällainen sana val-
hetta vai totta, ei ole silti yksinkertaista vastata. Vaikka objektiivinen,
tieteellinen totuus jäisi edelleen tavoittamatta, tällainen sana pystyy
kuitenkin kuvaamaan ihmisen sisäistä elämää totuudenmukaisesti.
Myöhemmin kirjoittamassaan akmeismin manifestissa Mandelštam

ratkaisee objektiivisen todellisuuden ja epätodellisuuden ongelman käytännöllisesti. Kuten arkkitehti uskoo kiven todellisuuteen, myös runoilijan on uskottava sanaan ensisijaisena todellisuutena voidakseen rakentaa. Ajatus tiivistyy iskulauseeseen: ”Ja stroju – znatšit – ja prav.” (Rakennan, olen siis oikeassa; Mandelštam 1993a: 178.)

Clare Cavanagh (1995:43–44) tulkitsee ”Silentium”-runoa modernin identiteetin problematiikan näkökulmasta. Runoilija, joka haluaa vapautua omasta taustastaan ja suvustaan, samaistuu Afroditeen, joka syntyy suoraan merestä, elämän alkulähteestä, ilman vanhempia. Paluu identiteetin syntymää edeltävään tilaan ei merkitse lopullista katoamista, vaan edeltää uuden, modernin identiteetin syntymistä.

”Silentium”-runossa lyyrinen minä siis sulautuu elämän alkulähteeseen. Mutta mihin tullaan, kun palataan aivan alkuun? Hiljaisuuteen. Kun aine ja energia häviävät, jäljelle jää vain tyhjiys, ei-mitään. Kaikki, mikä on, on tyhjästä tehty. Jumalan sana luo maailman, mutta Jumala on itse kuitenkin tavoittamattomissa, maailman ulkopuolella. Kun yritetään puhua Jumalalle, vastaus onkin vain ei-mitään: tyhjiys, pimeys, hiljaisuus. Tätä tyhjyyttä vastaan on kuitenkin astuttava ja kohdattava se. Runossa ”Sluh tšutkii parus naprjagaet...” (Kuulo pingottaa herkän purjeensa; Mandelštam 1993a:51), joka on kirjoitettu samana vuonna kuin ”Silentium”, lyyrinen minä jännittää näkö- ja kuuloaistinsa äärimmilleen, mutta vastassa on vain ”sairaalloinen ja outo” tyhjiys:

Слух чуткий парус напрягает,
Расширенный пустеет взор,
И тишину переплывает
Полночных птиц незвучный хор.

Kuulo pingottaa herkän purjeensa,
tyhjentyä auki revähtänyt katse,
ja hiljaisuuden läpi ui
keskiyön lintujen äänetön kuoro.

Konkreettisten aistivaikutelmien sijaan lyyrinen minä saa suorastaan hallusinatorisen aistimuksen keskiyön lintujen äänettömästä kuorosta, joka ui hiljaisuuden läpi. Kuten runossa ”Zvuk ostorožnyi i gluhoi...”

(Ääni varovainen ja soinniton...), hiljaisuuden aistimus on jälleen kaikkia äänivaikutelmia voimakkaampi. Koska runossa sekä näköaistittu kuuloaistit on viritetty äärimmilleen, kyseessä voi olla myös näköaistimus, johon ei liity ääntä. Ääni kuitenkin aistitaan jollakin tavoin, koska sitä odotetaan. Hiljaisuus merkitsee näin omien sisäisten äänien esille purkautumista.

Epätodellisuutta kuvaavat toisessa säkeistössä esiin tulevat luonnehdinnat *nezvutšnyi, prizratsna, beden, prost* (äänetön, aavemainen, köyhä, karu):

Я так же беден как природа,
Я так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полночных голоса.

Olen yhtä köyhä kuin luonto,
olen yhtä karu kuin taivas,
ja aavemainen on vapauteni
kuin keskiyön lintujen äänet.

Toinen säkeistö avaa näkymän, joka on täysin vastakkainen romantiikan perintöön nähden: lyyrisen minän köyhyys ei esiinnykään vastakkainasettelussa luonnon rikkauden kanssa, vaan lyyrinen minä on yhtä köyhä kuin luonto ja yhtä yksinkertainen kuin taivas. Luonto ei siis ole rikas, vaan köyhä, eikä hiljaisuus soi pythagoralaista sfäärien harmoniaa. Näin luonto ja tiedostava subjekti ovat samanarvoisia. Myös ihmisen vapaus on yhtä aavemainen.

Kuuloaistiin liittyy runossa selvä kineettisyys, kun taas näköaistimuksissa korostuu liikkumattoman maailman kuva. Taivaankansi (joka Mandelštamin runoissa esiintyy useimmiten vihamielisenä elementtinä) on eloton, eikä kuukaan hengitä:

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста,
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота!

Näen hengittämättömän kuun
ja taivaan, elottomamman palttinaa,
sinun maailmasi, sairaalloisen ja oudon,
otan vastaan, oi tyhjiys!

Runo loppuu toteamukseen ”sairalloisen ja oudon” tyhjyyden maailman vastaanottamisesta – siihen suostutaan, koska muutakaan ei ole. Lekmanovin (2000:35) mukaan runo liittyy Mandelštamin vallankumouksellisen nuoruudenystävän, Boris Sinanin, kuolemaan. Näin runo ilmentäisi ihmiselämän haurautta ja tarkoituksettomuutta. Sekä näkö- että kuuloaisti kohtaavat vain tyhjyyden, ja aistien tavoittamattomissa oleva on puhdasta spekulatiota. Siksi tyhjyyteen on tyydyttävä. Tämä voi merkitä kuitenkin mahdollisuutta uuteen alkuihin: akmeistisessa ohjelmanjulistuksessaan (1993a:179) Mandelštam määrittelee runoilijan toiminnan ”tilan hypnotisoimiseksi” ja ”taisteluksi tyhjiyttä vastaan”. Olemassaolon mieli riippuu näin ihmisen omasta toiminnasta: vaikka vapaus on aavemaista, se on silti vapautta.

Runon ”V smirennomudryh vysotah...” (Nöyrän viisaissa korkeuksissa...) tavoin tämänkin runon taustalta kuultaa selvästi aiemmin mainittu Tjuttševin runo ”Pevutšest jest v morskih volnah...” (Laulavuus on meren aalloissa...). Teemaltaan runo on samansukuinen Mandelštamin runon kanssa, mutta sen sanoma on toinen. Mandelštam on runossaan lainannut sen toista säkeistöä, jossa Tjuttšev kuvaa ristiriitaa luonnon harmonian ja inhimillisen tietoisuuden välillä:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, –
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.
(Tjuttšev 1985:199.)

Kaikessa on järkkymätön sointuisuus,
luonnossa täydellinen samaäänisyys, –
vain aavemaisessa vapaudessamme
tiedostamme riitasoinnun sen kanssa.

Yhteinen ilmaus molemmissa runoissa on ilmaisu ”aavemainen vapaus”: ”v našei prizratšnoi svobode”, ”aavemaisessa vapaudessamme” (Tjuttšev) ja ”prizratšna moja svoboda”, ”aavemainen on vapauteni” (Mandelštam). Molempien runojen teema on luonnon ja inhimillisen tietoisuuden välinen suhde. Tjuttševin runossa minuus, tietoisuus ”ajattelevan ruo’on” muodossa, tuo riitasoinnun ympäröivän luonnon harmoniaan. Runon teema on luonnon musiikki: luonnosta löytyy sekä melodia että harmonia ja rytmi. Melodiaa edustavat aallot, harmoniaa luonnonvoimien taistelu, ja rytmi vallitsee kaikissa luonnon-ilmioissä.

Tätä taustaa vasten Tjuttševin runossa esitetään vaatimus: sielun tulisi laulaa samaa laulua kuin meren, mutta tietoisuus vain mutisee ”ajattelevana ruokona” omiaan. Tjuttševille tyypillinen kaksijakoisuus korostuu tässä runossa: totuus liittyy musiikkiin, sfäärien harmoniaan, kun taas tietoisuus, persoona ja sen luoma kieli edustavat valhetta. Schopenhauerilaisessa mielessä persoona on Tjuttševin maailmassa sananmukaisesti naamio (*persona*), jonka taakse maailmaa hallitseva ja liikuttava persoonaton tahto väliaikaisesti kätkeytyy. Luonto näytetään tässä Tjuttševin runossa, toisin kuin Mandelštamilla, positiivisessa valossa: harmoniana ja järjestyksenä. Ihannetila olisi, että *musica humana* sulautuisi *musica mundanaan*. Vain ihmisen ”aavemainen” vapaus on riitasointu muuten täydellisessä sopusoinnussa. Mandelštamin runossa taas vapauden aavemaisuus todetaan rinnan luonnon köyhyyden kanssa, jolloin jäljelle jää vain tyhjyys.

2.3.5 Hiljaisuuden musiikki: luonnon dionyysiset voimat ja instrumentit

Vuonna 1910 kirjoitettu runo ”Nad altarem dymjaštšihšja zybei...” (Savuavien aallokkojen alttarin yllä...; Mandelštam 1993a:52) kuvaa hiljaisuuden musiikkia toisesta näkökulmasta, oksymoronisena metaforana, jossa hiljaisuutta verrataan patarummun ääneen:

Над алтарем дымящихся зыбей
Приносит жертву кроткий бог морей.

Глухое море, как вино, кипит.
Над морем солнце, как орел, дрожит.

И только стелется морской туман,
И раздается тишины тимпан;

И только небо сердцем голубым
Усыновляет моря белый дым.

И шире океан, когда уснул,
И, сдержанный, величественней гул;

И в небесах, торжествен и тяжел,
Как из металла вылитый орел.

Savuavien aallokkojen alttarin yllä
tuo uhrinsa merten nöyrä jumala.

Kuuro meri kuohuu kuin viini.
Meren yllä aurinko, kuin kotka, värähtelee.

Ja vain meren sumu levittäytyy,
ja kajahtaa hiljaisuuden patarumpu;

ja vain taivas sinisellä sydämellään
ottaa omakseen meren valkoisen savun.

Ja aavampi on meri nukahdettuaan,
ja pidättyväisenä jyrinä valtavampi;

ja taivaissa, juhllaisena ja raskaana,
on kuin metallista valettu kotka.

Runo koostuu kuudesta parisäkeestä, joiden mitta on viisipolvinen jambi. Runon keskeinen elementti on meri alkuperäisen kaaoksen symbolina; runon ”Silentium” tavoin tämä runo liittyy musiikin ja runouden syntyyn, vaikkakin se tarjoaa lukijalle myyttisemmän näkökulman niihin.

Aallot muodostavat alttarin, jolle merten jumala tuo uhrinsa; tuulen liikuttamien aaltojen rytmi antaa luonnolle musikaalisen luonteen. Aaltojen alttari savuaa, mikä voi viitata helteessä merestä nousevaan höyryyn, jonka aurinko nostattaa. Savun kohoaminen on merkki korkeampien voimien suosiollisuudesta. Savu on oikeastaan itse uhri, jonka jumalat nauttivat hajuaistillaan. Meren nöyrä, sävyisä jumala tuo uhrin tämän alttarin ylle. On merkille pantavaa, että subjekti, joka uhraa uhrin, ei ole merimies tai kalastaja kuten tavallisesti, vaan jumala, jolle uhrin pitäisi olla osoitettu. Vaikuttaa siltä, että meren eli alisen maailman jumala Poseidon tuo uhrinsa, höyryn, yliselle maailmalle eli maalle, ilmalle tai auringolle.

Toisessa säkeistössä merta verrataan viiniin ja aurinkoa kotkaan. Meren vertaamisella viiniin on juurensa Homeroksen runoudessa; Mandelštamin runossa viini kuplii auringon lämmön voimasta, auringon, joka värähtelee meren päällä kuin kotka. Ensimmäisessä säkeistössä esiintyvä tulkinta näyttää tämän valossa oikealta: polttava aurinko nostattaa höyryä vedestä, ja höyry nousee yläpuoliseen maailmaan kuin uhrisavu.

Kolmannessa säkeistössä hiljaisuus tulee esiin aktiivisena musiikkina, siihen liitetään patarumpu. Vedestä noussut höyry tiivistyy sumuksi ja levittäytyy meren ylle. Tämä tapahtuu tavallisesti illalla, auringon laskiessa ja sen säteiden menettäessä tehoaan. Hiljaisuuden laskeutumista verrataan mahdollisimman kovaääniseen lyömäsoittimeen, patarumpuun; jälleen hiljaisuuden ääni on voimakkaampi kuin mikään todellinen ääni. Päivä päättyy dionysiseen kaaokseen.

Neljäs säkeistö on jatkoa kolmannelle, molemmat alkavat fraasilla *i tolko* (ja vain). Taivaalla on sininen sydän, sillä se ottaa omakseen (sananomukaisesti adoptoi) höyryn, jota nimitetään meren uhrisavuksi. Taivaan kansi on Zeuksen elementti, ylimmän jumalan, joka mielii meren uhriin. Kun vesihöyry adoptoidaan, se muuttuu pilviksi eli taivaan omaisuudeksi.

Viidennessä säkeistössä valtameri on vaipunut uneen; tyynenä se tuntuu laajemmalta ja sen jyllinä mahtavammalta. Hiljaisuuden musiikki, tyhjyys ja pysähtynyt liike kulminoituvat viidennessä ja kuudennessa säkeistössä. Aurinko leijuu kotkana taivaalla ja on kuin

metalliin valettu; tässä kuvataan ilmiselvästi laskevan auringon puna-
hehkuista sävyä.

Tätä runoa hallitsee luonnon musiikki; siinä ei ole inhimillisiä
olentoja, vain jumalia. Apollonisen ja dionyysisen vastakkainasettelu
manifestoituu luonnossa. Sitten tapahtuu jännitteen laukeaminen ja
tasaantuminen.

Vuonna 1910 kirjoitettu runo ”Neobhodimost ili razum...” (Välttä-
mättömyys tai järki; Mandelštam 1993a:52) jatkaa luonnon musiikin
teemaa. Siinä luonnon musiikkia verrataan orkesterimusiikkiin:

Необходимость или разум
Повелевает на земле –
Но человек чертит алмазом
Как на податливом стекле:

Оркестр торжественный настройте,
Стихии верные рабы,
Шумите листья, ветры пойте –
Я не хочу своей судьбы.

И необузданным пэанам
Храм уступают мудрецы,
Когда неистовым тимпаном
Играют пьяные жрецы.

И, как ее ни называйте,
И, для гаданий и волшбы,
Ее лица ни покрывайте –
Я не хочу своей судьбы.

Välttämättömyys tai järki
määrää maan päällä –
mutta ihminen piirtää timantilla
kuin taipuisaan lasiin:

Virittäkää juhlallinen orkesteri,
alkuvoimien uskolliset orjat,
kahiskaa lehdet, tuulet laulakaa –
minä en halua kohtaloani.

Ja hillittömille paiaaneille
tietäjät luovuttavat temppelin,
kun vimmittua patarumpua
soittavat juopuneet uhripapit.

Ja miten häntä nimitättekin
ja ennustuksia ja taikaa varten
hänen kasvonsa peitättekin –
minä en halua kohtaloani.

Ensimmäisessä säkeistössä mietitään tahdon vapautta; lyyrinen minä kysyy, vallitseeko maan päällä välttämättömyys vai järki. Vapaata tahtoa uhkaa tässä determinismi, joka on ominaista paitsi monille uskonnoille myös tietyissä määrin Marxin yhteiskuntafilosofialle, freudilaiselle psykoanalyyksille ja uuden ajan luonnontieteille. Onko ihmisellä valinnan vapautta, vai onko hänet pakotettu toimimaan ennalta määrätyn kaavan mukaan? Mandelštamin runo ei vastaa tähän kysymykseen, mutta kuva ihmisestä piirtämässä timantilla kuvaa lasiin – jota luonnehditaan taipuisaksi, joustavaksi – ilmentää jonkinlaista kapinaa maailmankaikkeuden persoonattomia voimia ja ihmisen passiivista, ennalta määrättyä osaa vastaan. Älyllinen toiminta, järki, on ihmisen ainoa ase tunteetonta luontoa vastaan, kuten Mandelštam korosti myöhemmässä akmeistisessa humanismissaan. Lasin taipuisuus ja joustavuus tosin vaikeuttaa tätä toimintaa; kuvaako taipuisa lasi veden pintaa, johon piirretty viiva katoaa heti ilmestyttyään?

Toisessa säkeistössä ”luonnon alkuvoimien uskollisia orjia” kehoitetaan rakentamaan juhlallinen orkesteri, jossa lehdet kahisevat ja tuulet laulavat. Kontrastina tälle lyyrinen minä julistaa, ettei halua kohtaloon, ei siis halua elää orjuudessa. Paavali kirjoitti, että kristityt ovat vapautuneet alkuvoimien orjuudesta hylättyään pakanuuden. Tässä runossa kuitenkin puhutellaan pakanoita, jotka ovat pysyneet alkuvoimille uskollisina: he kykenevät rakentamaan dionyysisen orkesterin. Henkilökohtaisella uhrilla voi voittaa oman kohtalon, jonka jumalat ovat määränneet ja jota ei voi väistää.

Kolmannessa säkeistössä pakanalliset tietäjät antavat ”hillittömien paiaanien” astua temppeliin. Antiikin Kreikan runoudessa ja musiikissa

paiaani (παίαν) oli Apollolle osoitettu ylistyshymni, jota alun perin laulettiin vuorolauluna, mutta joka myöhemmin sai pelkästään kuorolaulun muodon. (Landels 2001:223). Musiikkia luonnehtiva attribuutti *neobuzdannyi* (hillitön) vaikuttaisi viittaavaan Dionysokseen; paiaani liittyi kuitenkin kreikkalaisilla Apollon ylistykseen ja sitä säestettiin *kitharalla*, joka oli apolloninen instrumentti. Toisaalta kuva juopuneista papeista soittamassa patarumpuja näyttää ilmentävän musiikin dionyysisiä elementtejä; Apollo näyttää antavan tilaa dionyysiselle musiikin hengelle, jolloin intohimot tukahduttavat järjen.

Viimeisessä säkeistössä lyyrinen minä tuntee pelkoa nimeämättömän (feminiinisen) olennon kasvojen paljastamisesta. Feminiininen pronomini *ona* (hän) voi viitata esimerkiksi kohtaloon (*sudba*) tai naispuoliseen oraakkeliin (Pythia, Cassandra tms.), jonka kasvoja lyyrinen minä ei halua nähdä. Jos tämä tulkinta on oikea, lyyrisen minän voi tulkita kieltäytyvän näkemästä omaa kohtaloaan, jotta vapaan tahdon illuusio säilyisi. Kuitenkin ainoa kapina, jonka hän saa aikaan, on voimaton huudahdus: ”En halua omaa kohtaloani.”

Vuonna 1910 kirjoitettu runo ”Vetšer nežnyi. Sumrak važnyi...” (Ilta on hellä. Hämärä tärkeä...; Mandelštam 1993a:55) jatkaa luonnon dionyysisten voimien teemaa. Toddesin mukaan (1974:60–70) tämä runo on kokoelma aineksia, jotka ovat ominaisia Tjutševin runoudelle:

Вечер нежный. Сумрак важный.
Гул за гулом. Вал за валом.
И в лицо нам берег влажный
Бьет соленым покрывалом.

Все погасло. Все смешалось.
Волны берегом хмелели.
В нас вошла слепая радость –
И сердца отяжелели.

Оглушил нас хаос темный,
Одурманил воздух пьяный,
Убаюкал хор огромный:
Флейты, лютни и тимпаны...

Ilta on hellä. Hämärä tärkeä.
Kohahdus kohahduksen perään. Hyöky hyöyn.
Ja kasvoihimme kostea ranta
lyö suolaisella peitteellä.

Kaikki sammui. Kaikki sekoittui.
Aallot juopuivat rannasta.
Meihin astui sokea ilo –
ja sydämet kävivät raskaiksi.

Meidät teki kuuroksi pimeä kaaos,
huumasi juopunut ilma,
tuuditti uneen valtava kuoro:
huilut, luutut ja patarummut...

Ensimmäinen säkeistö alkaa odottamattomilla attribuuteilla: iltaa kuvataan helläksi ja hämää ”tärkeäksi”. Näiden visuaalisten elementtien jälkeen seuraavat luonnon musiikilliset rytmit: aallot ja kohahdukset seuraavat toinen toistaan, ja kostea ranta lyö ihmistä kasvoihin suolaisella peitteellä. Tässä säkeistössä dominoiva metafora on kuva merestä musikaalisena kaaoksena, joka muodottomuudessaan sisällyttää itseensä kaikki mahdolliset muodot. Tämä kaoottinen meri, *musica mundana*, lyö inhimillisiä olentoja (kasvoja) ja paljastaa hyvin tjuuttsevilaisen vastakkainasettelun inhimillisen tietoisuuden ja kaoottisen luonnon välillä.

Toinen säkeistö luo kontrastin ensimmäiseen säkeistöön nähden: kaikki on sekoittunut ja sammunut; kun kaikki muodot katoavat ja sekoittuvat toisiinsa, lopputulos on dionyysinen kaaos. Aallot juopuvat rannasta, jota vasten ne lyövät; samalla tavoin sokea ilo valtaa mielet, kun taas sydämet tulevat raskaiksi. Sydämiä painavan taakan voi tulkitä joko synniksi tai Nietzschen kuvaamaksi dionyysiseksi ”traagiseksi viisaudeksi”.

Viimeinen säkeistö on täynnä dionyysistä päihtymystä: pimeä kaaos on tehnyt ihmisistä kuuroja ja juopunut ilma on päihdyttänyt heidät. Lopulta ihmiset tuudittaa uneen valtava kuoro, joka koostuu huiluista, luutuista ja patarummuista – melodiasta, harmoniasta ja rytmistä. Nimetyt musiikki-instrumentit ovat sekä apollonisia että dionyysisiä;

kielisoittimet kuuluvat edelliselle jumaluudelle, puhaltimet ja rummut jälkimmäiselle. Kollektiivista dionyysistä kokemusta luonnon alkuvoiimiin sulautumisesta korostaa monikkomuoto *nas* (meidät). Runo päättyy ekstaasiin, eikä se jatku apollonisella kontemplaatiolla, joka tulisi lihaksi uneksinnassa ja muistamisessa.

Toddesin (1974:60–70) mukaan tämä on Mandelštamin runoista selkeimmin Tjuttševiin viittaava. Se on Tjuttševin luonnonfilosofisen lyriikan kombinaatio ja heijastaa hänen panteistista minuuden tulkin- taansa. Runossa esiintyvä kaaos on tärkeimpiä Tjuttševin käsitteitä. Se liittyy kosmogoniseen maailman kaksinaisuuteen (vastakohtanaan kosmos) ja on läheistä sukua Tjuttševin lyriikassa esiintyvälle yön käsitteelle. Meri (valtameri, aallot) yhdistyy Tjuttševilla musiikkiin ja soimiseen (*zvutšanije*), mutta suhde mereen on ambivalentti: se voi edustaa sekä kosmosta että kaaosta. Mandelštamin tekstin tjuttševilaisimmat elementit ovat Toddesin mukaan kaaos, soiva meri ja subjekti sekä panteismin teema. Tärkein ero Tjuttševiin nähden on lyyrisen minän status: Tjuttševilla korostuvat lyyrisen minän mahdollisuudet liikkua maailmassa, Mandelštamilla korostuu taas subjektin passiivisuus luonnonvoimien vaikutuksen alaisena, mihin myös Segal (1998:69) kiinnittää huomiota.

Toddes kiinnittää huomiota myös siihen, että runon ilmiselväs- tä tjuttševilaisuudesta huolimatta sanat *hmelel-odurmanil-pjanii* (juopui–huumasi–juopunut) eivät kuulu Tjuttševin sanavarastoon. Harris (1988:16–17) näkee Mandelštamin runossa juopuneine soitti- mineen myös viittauksia Verlaineen, joka ironisuudellaan ja leikkisyy- dellään asettuu Tjuttševilaista vakavuutta vastaan. Musatov (1991:323; 2000:40–41) liittää juopuneisuuden kuvat nietzscheläiseen dionyy- sisyyteen, mikä kertoo Vjatšeslav Ivanovin vaikutuksesta. Toisaalta Musatov huomauttaa, että suoranaiseksi dionyysiseksi orgiaksi muut- tuva kävelyretki ei käännykään mysteeriksi ja apolloniseksi uneksi Ivanovin hengessä, vaan johtaa raskaan narkoottiseen tilaan.

Juopuneisuuden teema jatkuu vuonna 1911 kirjoitetussa Mandel- štamin runossa ”Dušu ot vnešnyh uslovii...” (Sielun ulkoisista ehdoista; Mandelštam 1993a:63):

Душу от внешних условий
Освободить я умею:
Пенье – кипение крови
Слышу – и быстро хмелею.

И вещества, мне родного
Где-то на грани томленья,
В цепь сочетаются снова
Первоначальные звенья.

Там, в безпристрастном эфире,
Взвешены сущности наши –
Брошены звездные гири
На задрожавшие чаши;

И, в ликованьи предела,
Есть упоение жизни:
Воспоминание тела
О... неизменной отчизне...

Sielun kykenen vapauttamaan
ulkoisista ehdoista:
laulun – veren kuohunnan
kuulen – ja nopeasti juovun.

Ja aineen, minun omani
jossain nääntymyksen rajalla,
ketjuun yhdistyvät uudelleen
alkuperäiset lenkit.

Siellä, puolueettomassa eetterissä
on olemuksemme punnittu –
on heitetty tähtien punnukset
värähteleviin maljoihin;

ja rajan riemussa
on elämän hurmio;
ruumiin muisto
muuttumattomasta isänmaasta...

Segal (1998:51–52) kiinnittää tässä runossa huomiota uusplatoniseen ja uusgnostilaiseen kuvastoon, joka hänen mukaansa leimaa Mandelštamin varhaislyriikkaa. Gnostilaisessa maailmankuvassa maailmat (aineellinen ja henkinen) ovat sekä jyrkästi erillään että tiiviisti toisiinsa sidoksissa ja kohtaavat toisensa ihmisen sielussa.

Ensimmäisessä säkeistössä veren kohina, joka saa rytminsä sydämenlyönneistä, ilmentää Boethiuksen *musica humanaa*, jonka alkuperä on ihmisessä itsessään. Lyyrinen minä toteaa kykenevänsä vapauttamaan sielunsa ulkoisista oloista; tämä kuva voisi viitata Platonin näkemykseen ruumiista sielun vankilana. Tässä runossa kuitenkin nimenomaan ruumis vaikuttaa olevan sielun vapauden alkulähde; lyyrinen minä tulee juovuksiin kuullessaan oman verensä laulavan. Jos sielu ymmärretään Aristoteleen näkemys mukaisesti ruumiin muotona, sielu ja ruumis ovat saman olemuksen kaksi eri puolta. Tällöin tässä runossa kuvatus sielun vankila ei ole ruumis, vaan ympäröivä maailma sellaisena kuin tietoinen subjekti representoi sen. Kuitenkin, kun ihminen juopuu omasta ruumiistaan, se avaa hänelle todellisuuden todellisen olemuksen dionyysisessä ekstaasissa, joka ilmenee hänen verensä sanattomana lauluna. Taranovskin mukaan (1972:139) oman organismin äänien kuunteleminen oli Mandelštamille tärkeää jo hänen varhaisessa runoudessaan.

Juopumisen tulos on nähtävissä runon toisessa säkeistössä. Nääntymyksen rajalla alkuperäiset lenkit yhdistyvät aineen ketjuun, joka kuuluu lyyriselle minälle. Kontrastina ensimmäistä säkeistöä sävyttävälle vapauden tendenssille Mandelštam käyttää kuvaa rikkoutuneesta ketjusta, joka tulee taas ehjäksi. Voisiko se tarkoittaa, että kahleensa murtanut orja kahlehditaan uudelleen? Vastaus on myöntävä vain jos ihmisen oma ruumis nähdään vankilana. Jos taas aineellinen olemisen käsitetään inhimillisen olemassaolon alkuperäiseksi olemukseksi, tämän ketjun osaksi tulemisen dionyysisessä *rauschissa* (päihtymys, huuma) voi nähdä vapautumisena; samantapainen tendenssi on nähtävissä ”Silentium”-runon kuvassa sanasta, joka palaa takaisin musiikkiin, alkukotiinsa.

Kolmatta säkeistöä dominoi kuva ”puolueettomasta” eetteristä, johon olemuksemme on ripustettu punnittaviksi tähtien punnuksin.

Runo, joka alkoi yksilön mittakaavasta eli veren kohinasta, saa kosmiset mittasuhteet; meidän olemustamme mitataan suhteessa kosmiseen musiikkiin, pythagoralaiseen sfäärien harmoniaan. Fyysinen ja psyykinen olemuksemme ei ole maailmasta erillinen entiteetti, vaan erottamaton osa sitä myös kosmisessa mittakaavassa.

Tämä vaikutelma vahvistuu neljännessä säkeistössä, jossa ruumis muistelee muuttumatonta kotimaata. Elämän ekstaasin voi löytää rajalla olemisen ilosta. Ruumiin todellisuus on dionyysinen alkutila, joka on mailman todellinen olemus. Lyyrisen minän pyrkimys vapautumiseen ulkonaisesta vankilasta voidaan nähdä symbolismille ominaisena pyrkimyksenä; kuitenkin ruumiin todellinen kotimaa ei näytä olevan henkinen, vaan aineellinen maailma. Ruumiin musiikki on yhtä maailman musiikin kanssa ja osa sitä. Ensimmäisen säkeistön pyrkimys sielun vapautumiseen saa rinnalleen ruumiin muistot viimeisessä säkeistössä.

Vuonna 1911 kirjoitettu runo ”Doždik laskovyj, melkij i tonkij” (Tihku hellä, pehmeä ja ohut; Mandelštam 1993a:65–66) saa musiikkinsa sadepisarosta, joita säestävät sydämenlyönnit:

Дождик ласковый, мелкий и тонкий,
Осторожный, колючий, слепой,
Капли строгие скупы и звонки,
И отточен их звук тишиной.

То – так счастливы счастием скромным,
Что упасть на стекло удалось;
То, как будто подхвачены темным
Ветром, струи уносятся вкось.

Тайный ропот, мольба о прощеньи:
Я люблю непонятный язык!
И сольются в одном ощущеньи
Вся жестокость, вся кротость на миг.

В цепких лапах у царственной скуки
Сердце сжалось, как маленький мяч:
Полон музыки, Музы и муки
Жизни тающей сладостный плач!

Tihku hellä, pehmeä ja ohut,
varovainen, pistelevä, sokea,
ankarat pisarat ovat kitsaita ja sointuvia,
ja niiden äänen hioo hiljaisuus.

Milloin niin onnellisina vaatimattomasta onnesta
että onnistuivat iskeytymään lasiin;
milloin kuin pimeän tuulen tempaamina
ne lentävät viistoon pois.

Salainen nurina, rukous anteeksiannosta:
rakastan käsittämätöntä kieltä!
Ja yhdessä aistimuksessa virtaa yhdessä
kaikki julmuus, kaikki nöyryys hetken.

Kuninkaallisen ikävän tarttuviin kouriin
sydän puristui kuin pieni pallo;
täynnä musiikkia, Muusaa ja kipua
on sulavan elämän suloinen itku!

Runo alkaa sateen ropinalla, jota kuvataan kuudella adjektiivilla: se on hellä, pehmeä, ohut, varovainen, pistelevä ja sokea. Sokeus ilmentää luonnonvoimien persoonatonta luonnetta; sokea maailmankaikkeus ei kykene näkemään ihmistä. Sadepisarat, jotka edustavat luonnon omaa rytmiä, iskeytyvät ikkunaa päin ja saavat uuden muodon sen pinnalla. Ankarat pisarat ovat kitsaita ja sointuvia, ja niiden äänet hioutuvat hiljaisuutta vasten. Pisarat, jotka putoavat ikkunalasiin, voi nähdä myös ihmiskohtaloiden metaforana; runossa ”Dano mne telo...” (Minulle on annettu ruumis...) ihminen jättää hauraan ja heikon jäljen ikuisuuden lasiin. Ihmiskohtaloa voi verrata vesipisaroihin, jotka erkaantuvat pilvistä ja saavat yksilöllisen olemassaolon, mutta sulautuvat pian takaisin veteen, josta ovat lähtöisin.

Ensimmäisessä säkeistössä esitettyä tulkintaa vahvistaa toinen säkeistö, jossa sadepisaroihin projisoidaan inhimillisiä tunteita; ne voivat tuntea onnea. Niillä on vaatimaton onni iskeytyä ikkunaan ja saada väliaikaisesti stabiili muoto. Kontrastina niiden onnelle nähdään se, että osa pisaroista pyyhkiytyy saman tien pois pimeän tuulen voimasta; näin ikkunasta tulee olemassaolon taistelun näyttämö. Se kuvastaa

ihmiskunnan turhia ponnisteluja kuolemaa ja katoavaisuutta vastaan. Tätä taistelua säestää luonnon sanaton musiikki.

Kolmannessa säkeistössä sateen ropina saa uskonnollisen luonteen; sitä verrataan hiljaisiin kuiskauksiin ja rukouksiin. Sadepisarat anovat anteeksiantoa, mutta on epäselvää, mitä pitäisi antaa anteeksi. Lyyri-
nen minä toteaa rakastavansa sitä kieltä, jota ei voi ymmärtää; ymmärrettävä kieli olisi ihmisen omia sanoja, jotka kuitenkin voisivat rikkoa harmonian. Lopputuloksena kaikki inhimillisen elämän ristiriidat, sekä julmuus että hellyys, sulautuvat hetkeksi toisiinsa.

Viimeinen säkeistö sisältää ihmisen vastauksen luonnon musiikkiin, kun sydän lyö kuin pallo “kuninkaallisen ikävän” käsissä. (Sana *skuka* merkitsee sekä ikävystyneisyyttä että kaipuuta.) Tämän runon voi nähdä vielä yhtenä versiona tjuittševilaisesta pyrkimyksestä luonnon harmoniaan sulautumiseen ja konfliktien katoamiseen sen myötä.

Runo päättyy omalaatuisella tulkinnalla sanan *muzyka* etymologiasta. Runouden tavoin myös musiikki on muusien inspiroima taidemuoto. Kuitenkin venäjän kielen musiikkia merkitsevä sana näyttää sisältävän myös sanan *muka*, kipu; sulavan elämän suloinen itku on täynnä musiikkia, Muusaa ja kipua. Sana *Muzy* (muusaa) on kirjoitettu isolla alkukirjaimella, mikä näyttää viittaavan johonkin erityiseen muusaan – esimerkiksi musiikin muusaan Polyhymniaan. Kivun tullessa maanpäällisestä maailmasta, ihmisestä, inspiraatio tulee ylhäältä päin, muusien maailmasta. Säe sisältää myös viittaukset Baratynskiin ja Annenskiin: Baratynski rinnasti eräässä runossaan toisiinsa sanat *muza* (muusa) ja *muka* (kipu), kun taas Annenski asetti vastakkain sanat *muka* (kipu) ja *muzyka* (musiikki) (Ks. Kats 1991:10–11 ja Frolov 2009:86).

Runo päättyy harmoniaan. Vastakkainasettelujen ja ristiriitojen katoaminen merkitsee silti myös tuhoutumista. Sulavan elämän suloinen itku, joka on täynnä melankolista iloa, johtaa pessimismiin ja kuolemaan: elämä sulaa pois kuin palava kynttilä.

2.3.6 Mykkä sielu ja minuuden mysteeri

Aiemmin tekemissäni Mandelštamin runojen analyyseissa on käynyt ilmi, että niissä sielu ei puhu. Se ei kykene käyttämään sanoja, mutta se vaikuttaa jatkuvasti niiden takana. Sen ääntä ei voi siksi kuulla puheena, vaan lauluna. Kuvan laulavasta sielusta voi löytää esimerkiksi vuonna 1911 kirjoitetusta runosta ”Ottšego duša tak pevutša...” (Miksi sielu on niin laulavainen...; Mandelštam 1993a:68):

Отчего душа так певуча
И так мало милых имен,
И мгновенный ритм – только случай,
Неожиданный Аквилон?

Miksi sielu on niin laulavainen,
ja niin vähän rakkaita nimiä,
ja hetkellinen rytmi on vain sattuma,
odottamaton Aquilo?

”Silentium”-runon tavoin tämäkin runo koostuu neljästä nelisäkeestä, joissa lyyrinen minä ilmaantuu runoon vasta kolmannessa säkeistössä. Delfini-runossa tätä ei edes tapahdu, vaan molemmissa säkeistöissä puhuja on häivytetty persoonattomaksi. Molemmissa runoissa sielusta puhutaan yksikön kolmannessa persoonassa, tietoisesta minästä erillisenä olentona.

Runo alkaa kysymyssanalla *ottšego*, miksi. Toinen vuonna 1911 kirjoitettu runo, ”Smutno-dyšaštšimi listjami...” (Sekavasti hengittävillä lehdillä...), päättyy kysymykseen ”Ottšego tak malo muzyki / I takaja tišina?” (Miksi on niin vähän musiikkia / ja tällainen hiljaisuus?) Analysoitava runo on ikään kuin jatkoa tälle runolle. Tässä yhteydessä musiikki on ilmiselvästi järjestyneen, inhimillisen musiikin, *musica humanan*, merkityksessä: kun on vähän musiikkia, melodiaa, rytmiä ja harmoniaa, on vain kaoottinen hiljaisuus. Tällöin sielu alkaa laulaa, mutta ilman sanoja. Segal (2001:104) näkee sielun tässä runossa minuudesta erillisenä, suoraan musiikin henkeen sidoksissa olevana entiteettinä, johon ”minän” on ratkaistava suhteensa.

Ensimmäisessä säkeistössä *duša*, sielu, edustaa lyyrisen minän omaa sielua, joka on enemmän osa luontoa kuin häntä itseään. Sielu esiintyy voimakkaana subjektina: kysytään, miksi sielu on niin laulavainen. Sielun voimakas todellisuus korostuu viimeisen säkeistön ”minän” epätodellisuutta vasten. Kun minuus on epätodellinen, myös kuolema, minuuden sammuminen, vaikuttaa epätodelliselta.

Kysymys jatkuu, miksi ”rakkaita nimiä” on niin vähän – tarkoittaanko tällä kenties erisnimiä vai substantiiveja yleensä? Sielun laulaessa tietoisuus mykistyy eikä löydä sanoja kokemuksen nimeämiseen. Näin kyseessä on sanan ja musiikin vastakkainasettelu, jossa musiikki vaientaa sanan. Tällöin sielun laulu on uhkaavaa seireeninlaulua. Toisaalta kysymys voi kuvata myös tuskastumista: oikeat sanat eivät löydy, vaikka inspiraatio on voimakas. Myös rytmi, joka luo musiikkiinkin jonkinlaista järjestystä, puuttuu tai esiintyy vain sattumalta.

Ensimmäisen säkeistön kysymys esitetään ”odottamattomalle” Aquilolle. Aquilo eli Boreas, pohjatuuli, edustaa personifioitua luonnonvoimaa antiikin runouden tapaan – Musatov (2000:53) näkee sen poeettisen innoituksen symbolina. Pohjatuulen odottamaton ilmaantumisen on saanut sielun laulamaan ja sanat katoamaan. Tällöin korostuu lyyrisen minän epätodellisuus, miltei olemattomuus. Toisessa säkeistössä Aquilosta ei enää puhuta yksikön toisessa, vaan kolmannessa persoonassa:

Он подымет облако пыли,
Зашумит бумажной листвою,
И совсем не вернется – или
Он вернется совсем другой.

Hän nostattaa pölypilven,
kohisuttaa paperilehvästä
eikä lainkaan palaa – tai
palaa aivan toisena.

Pohjatuuli nostattaa pölyä ja kohisee paperisena lehvästönä. Ensimmäinen säkeistö loi mielikuvan luonnonympäristöstä, mutta toisessa säkeistössä paljastuu, että kyseessä onkin kirjoitettu kulttuuri. ”Paperilehvästön” voi tulkita pölyiseksi kirjaksi, josta tuuli nostattaa

pölypilven ja kahisuttaa sivuja. Tämän jälkeen tuuli ei tule takaisin tai palaa jonakin aivan toisena, mikä korostaa sen ennustamattomuutta. Jos runo käsitetään niin, että kyseessä on kulttuuriperintö, runoilijan inspiraatio synnyttää yhä uusia variaatioita vanhasta. Tämä kuvaa ainakin hyvin tapaa, jolla Mandelštam itse kirjoitti runojaan: luki kirjoja ja omien sanojensa mukaan ”sepitti” niistä uutta. Tämä on teemana myös muutamassa muussa runossa, kuten ”Ja ne slyhal rasskazov Ossiana...” (En ole kuullut Ossianin kertomuksia [1914; Mandelštam 1993a:103]) sekä ”Otravlen hleb, i vozdyh vypit...” (Leipä on myrkytetty, ilma juotu loppuun [1913; Mandelštam 1993a:97.]) Nämä kolme runoa ovat variaatioita nietzscheläisen ikuisen paluun kuvista Mandelštamin runoudessa.

О, широкий ветер Орфея,
Ты уйдешь в морские края –
И, несозданный мир лелея,
Я забыл ненужное «я».

Oi, lavea Orfeuksen tuuli,
sinä loittonet meren ääriin –
ja luomatonta maailmaa hyväillen
olen unohtanut tarpeettoman minän.

Kolmannessa säkeistössä Aquilon puhuttelua jatketaan, sitä nimitetään Orfeuksen tuuleksi. Orfeuksen kuvan myötä lyyrinen minä samaistuu arkaaiseen runoilijan arkkityyppiin. Orfeuksen pohjatuuli inspiraation lähteenä luo kontrastin toisen säkeistön kirjoitetulle kulttuuriperinnölle. Vaisband (2008:293) liittää Orfeuksen myytin Mandelštamin lyriikassa symbolismin perintöön ja erityisesti Vjatšeslav Ivanoviin, joka piti Orfeusta Apollon ja Dionysoksen yhteensulautumana ja näin Kristuksen kuvana.

Pohjatuulen poistuessa meren ääriin lyyrinen minä uppoutuu dionyysiseseen ekstaasiin, ”luomattomaan maailmaan”, jossa identiteetti katoaa kokonaan tarpeettomana. Tämä voi kuitenkin merkitä uuden luomisprosessin alkua. Viittaus mereen sekä sielun kuva vievät ajatukset ”Rakovina” (Simpukka) -runoon, samoin kuin toteamus minuuden tarpeettomuudesta. Jälleen on kyse tietoisuuden katoamisesta ja

sulautumista musiikkiin, joka tässä runossa on paitsi luonnon myös ”laulavan sielun” aikaansaama elementti. Ilmaisuu ”nesozdannyy mir” (luomaton maailma) saa selityksen ”Silentium”-runosta: kyse on samasta elämän alkulähteestä, josta voi kuulla ”puhtaan, kristallisen nuotin”. Kun lyrinen minä uppoaa tähän luomattomaan maailmaan, joka voidaan käsittää musiikiksi, myös minuus unohtuu tarpeettomana. Tämä on kuitenkin yhtä paradoksaalinen tilanne kuin ”Silentiumissa”: tilaan ei voi jäädä pysyvästi.

Я блуждал в игрушечной чаше
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?

Eksyin leikkipensaikkoon
ja avasin asuurinsinisen luolan...
Onko totta, että olen todellinen
ja todellako kuolema tulee?

Viimeisessä säkeistössä ”minä” eksyy ”leikkipensaikkoon”, mahdollisesti aiemmin mainittuun inhimilliseen kulttuuriperintöön. Asuurinsinisen luolan avautuminen taas voidaan tulkita puhtaaksi inspiraatioksi. Viimeiset rivit esittävät lopulta kysymyksen: Olenko todella olemassa? Onko kuolemaakaan olemassa? Kyse voi olla identiteetin täydellisestä katoamisesta, joka muistuttaa buddhalaista nirvanaan vajoamista: kun vapaudutaan minuuden harhasta, vapaudutaan samalla kärsimyksestä. Tämä näkökulma liittyy myös Schopenhauerin pessimismiin, joka sisälsi merkittäviä vaikutteita buddhalaisuudesta. Mihail Gasparov (2001:198) näkee runossa vain Mandelštamille ominaisen tjuštševiläisen vakavuuden ja Verlainein leikkisän lapsenomaisuuden kombinaation, joka sekoittaa vääjäämättömään kuolemaan euforisia sävyjä.

Tulisiko viimeiset säkeet ymmärtää pessimistiseksi, uhkaavaksi kuvaukseksi minuuden pirstoutumisesta vai euforiseksi unohdukseen vajoamiseksi? Vaikka minuuden katoamisen tila olisi kuinka nautinnollinen, sitä ei voida parhaimmalla tahdolla mieltää pelkääntään positiiviseksi seikaksi runon maailmassa. Sen kertoo jo runon

päättymisen kysymysmerkkiin. Kysymystä painottaa voimakkaasti kolme todellisuuden kokemiseen viittaavaa ilmaisua: *neuželi, nastojasjšii* ja *dejstvitelno* (todellako, todellinen, todella). Mandelštamilla esiintyy jatkuva pyrkimys todellisuuteen ja toden kokemukseen, ja siksi runon päättymisen epätodellisuuden kokemukseen ei ole myönteinen asia. Tästä on päästävä jälleen eteenpäin.

Przybylskin ajattelussa tämänkin runon lopputilanne voidaan nähdä positiivisena uutena alkuna: kyse on jatkuvasta paluusta alkuun, jatkuvasta rakentumisesta uudelleen, kuitenkin ilman minuuden lopullisen pirstoutumisen uhkaa. Näin voidaan löytää tie eteenpäin. Perimmäinen tavoite on löytää uudelleen kadonneet ”milie imena”, rakkaat nimet. Todellinen tietoisuus syntyy vasta sanan muodostuksessa. Musiikki on sanan varjo, sen ikuinen seuralainen. Runoilijan on jatkuvasti palattava alkuhetkeen. Näin tiedostavan subjektin tehtävä määrittäytyy: sen on oltava avoin jatkuvalla muutokselle.

Sonetissa ”Pešehod” (Jalankulkija; Mandelštam 1993a:74) sielu, *duša*, esiintyy selkeästi yhteydessä musiikkiin: ”Vsja moja duša – v kolokolah, no muzyka ot bezdny ne spasjot.” (Koko sieluni on kelloissa, mutta musiikki ei pelasta kuilulta.) Sonetissa on havaittavissa tiettyjä yhtäläisyyksiä yllä analysoituun runoon nähden. Runossa jalankulkijan hahmo viittaa musiikin ja samoin runouden syntymiseen askelten rytmistä – kävelemisen teema esiintyy Mandelštamilla sekä Beethovenin että Danten yhteydessä. Käveleminen, askelet, on intentionaalista toimintaa ja siten osa tietoisuuden luomaa järjestystä. Vuorilta tuleva lumivyöry sitä vastoin edustaa kahlitsemattomia luonnonvoimia, joille inhimillinen toiminta ei voi mitään. Kellojen soidessa tapahtuu sulautuminen musiikkiin, sielu on jälleen tietoisuudesta erillinen ja siitä puhutaan kolmannessa persoonassa. Kello, *kolokol*, esiintyy myös runossa ”Rakovina” (Simpukka). Runo päättyy voimakkaaseen korostukseen: musiikki ei pelasta kuilulta. Sen voi tehdä vain sana.

Todellisuus, *dejstvitelnost*, syntyy tietoisuudesta. Syntyäkseen todellisuus tarvitsee aina tiedostavan subjektin, jota ilman aistivaikutelmat eivät järjesty. Kieli on tämän järjestyksen korkein aste ja runous puolestaan kielen korkein aste. Tätä kautta löytyy ratkaisu myös minän ja minuuden ongelmaan: minä syntyy jokaisessa runossa uudelleen,

runon luomaan aikaan ja tilaan. Vaikka subjekti on ensisijaisesti kielellinen subjekti, runon maailma rakentuu joka tapauksessa sen ympärille ja luo todellisuuden yhä uudelleen. Tätä näkökulmaa heijastaa myös ”Silentium”-runossa esiintyvä ikuinen paluu alkuaan.

Ajattelevan ruo:n teema liittyy myös seuraavaan runoon, jossa on teemana samanlainen meren musiikin kuuntelu ja merenrannalla oleminen. Vuonna 1911 kirjoitettu runo ”Rakovina” (Simpukka; Mandelštam 1993a:68–69) kuvastaa inhimillistä tietoisuutta ja sen suhdetta allaan avautuvaan kuiluun, tiedostamattomaan. Runo koostuu neljästä nelisäkeestä, joista ensimmäinen esittelee lyyrisen minän ja tämän keskustelukumppanin, yön:

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

Voi olla, että olen sinulle tarpeeton,
yö; maailman kurimukselta
kuin simpukka ilman sisuksia
minut on heitetty rannallesi.

Lyyrinen minä vertaa itseään simpukankuoreen, jolla on yksi merkittävä puute: simpukassa ei ole helmeä, joka tekisi siitä tarpeellisen. Simpukka ja helmi rinnastuvat runossa taiteilijaan ja hänen taiteeseensa. Biologisesti helmi on seurausta häiriötekijästä, vieraasta kappaleesta, joka on joutunut simpukan sisään ja jonka eläin pyrkii tekemään vaarattomaksi erittämällä sen ympärille helmiäistä, jolloin tuloksena on helmi. Simpukan oman olemassaolon kannalta helmi on siis tarpeeton, mutta helmen synnyttämällä se jättää jälkeensä jotain pysyvää ja ikuista – näin simpukan ja helmen kuvat ovat toisinto *ars longa, vita brevis* -teemasta.

Putšina merkitsee syöveriä, myrskyä tai kurimusta – simpukka on huuhtoutunut rannalle maailman syöveristä. Ensimmäisessä säkeistöissä vallitsee rannalle heitettyä olemisen ja tarpeettomuuden kokemus. Se muistuttaa länsimaisten eksistenssifilosofien peruskokemusta: ihminen on heitetty olemaan maailmaan ilman jumalia ja uskontoa.

(Ks. Livšits 2002:54–55.) Runo assosioituu myös Bergsonin filosofiaan: intellekti, simpukan kuori, esiintyy siinä pysähtyneenä, kuolleena ja kykenemättömänä ymmärtämään elämää. Elämä voi saapua siihen vain ulkopuolelta intuition kautta. Cavanagh (1995:67) puolestaan näkee runon teemaksi saman kuin runossa ”Dano mne telo...” (Minulle on annettu ruumis): kyseessä on yritys rakentaa maailmankuva lähtökohtana suhde omaan ruumiiseen. Tällöin ruumis näyttyy tyhjänä ja elottomana suhteessa vitaliseen mereen, ympäröivään maailmaan, ja runoilija voi vain toivoa, että meri antaa sisällön hänen edustamalleen muodolle.

Huomiota herättää ”yön rannasta” puhuminen: yö rinnastuu tässä mereen. Kuvasto on peräisin meren rannalta ja siinä mielessä liittyy edellä mainittuun Tjuttševin runoon, mutta merta ei mainita suoraan, vaan sen sijaan lyyrinen minä puhuttelee yötä, jota kuvataan mereen liittyvillä metaforilla. Yö voi symbolisoida luontoa kokonaisuudessaan, luonnonvoimien kaoottista myllerrystä (jota myös sana *putšina*, kuri-mus, ilmentää), tai se voi kuvata ihmisen omaa psyykeä, sen tiedostamatonta, pimeää puolta.

Jos runoa lukee lähtökohtana Nietzsche ajattelu, yö ja pimeys assosioituvat Dionysokseen apollonisen päivänvalon vastakohtana – tästä näkökulmasta yö ilmentää myös musiikin henkeä. Omri Ronen (1983:72; 1991:12) näkee runon suoranaisena Nietzsche-kommentaarina ja löytää runon tematiikasta yhteyden Nietzsche *Also sprach Zarathustra* -teoksen venäjänkielisen laitoksen kanssa: siinä Zarathustra toteaa runoilijat valehtelijoiksi, ja vaikka heidän runoudestaan löytää myös helmiä, he itse muistuttavat kovakuorisia eläimiä vailla sielua. Mikäli oletus Nietzsche-yhteydestä on oikea, tämä selittää myös ajatuksen simpukan tarpeettomuudesta: kyse on runoilijan ja runouden olemassaolon oikeutuksesta.

Rakovina merkitsee paitsi simpukan myös kotilon tai näkinkengän kuorta. Kun runoilija vertautuu näkinkenkään, jonka kuoresta voi korvalle nostettaessa kuulla meren kohinan, voidaan tehdä tulkinta, jossa subjekti heijastaa ja toistaa maailmanmeren kohinaa – tämä vaikuttaa symbolistiselta tendenssiltä. Ainakin Brown (1973:163–164) pitää runoa selkeästi symbolistisena. Myös Vaiman (2013:33) katsoo,

että lyyrisen minän suhtautuminen kaoottiseen yöhön uutta synnyttävänä voimana on yhteistä symbolistien kanssa – kaoottinen yö on täynnä intohimoista tulta, jolle lyyrinen minä antautuu.

Ты равнодушно волны пенишь
И неговорчиво поешь;
Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь.

Välinpitämättömästi vaahdotat aaltoja
ja laulat taipumattomasti;
mutta sinä miellyt ja arvostat
tarpeettoman simpukan valhetta.

Lyyrisen minän keskustelukumppani, yö, näyttäytyy valtavana merenä. Toinen säkeistö korostaa luonnon piittaamattomuutta: meri vaahdottaa aaltoja välinpitämättömästi. Sibilantit toistuvat rivien lopussa luoden vaikutelman rantaan iskevästä aalloista. Vaahto esiintyy myös ”Silentium”-runossa, jossa Afrodite syntyy meren vaahdosta. Przybylski (1987:83–85) näkee vaahdon muodon, poeettisen sanan, esiasteena. Aaltojen vaahdottuessa sana on syntymäisillään, mutta se ei voi tapahtua ilman tiedostavaa subjektia.

Toisella rivillä yö, jota puhutellaan, laulaa taipumattomasti, mutta ei puhu. Säkeistössä esiintyy siis kaksi negatiivista määrettä, välinpitämättömyys ja taipumattomuus / myöntymättömyys, joita seuraa kuitenkin sana ”mutta”: yö rakastaa ja arvostaa ”tarpeettoman simpukan valhetta”. Yö ei olekaan kokonaan välinpitämätön. Kielen puutteellisuudesta huolimatta runoilija voi antaa kaaokselle muodon, sisällön, jota luonto ei itse pysty luomaan: yö itse pystyy vain laulamaan ilman sanoja, siltä puuttuu puhe. Arvostaminen on vastaus ensimmäisen säkeistön epäilyyn tarpeettomuudesta. Samalla siinä vastataan Tjuttševin ”Silentium!”-runon (1985:46) väitteeseen ”Mysl izretšonaja jest lož” (Ääneen lausuttu ajatus on valhe). Vaikka kieli ja runous olisivat valhetta, ne ovat silti välttämättömän tarpeellisia.

Kolmannessa säkeistössä yön puhuttelu jatkuu:

Ты на песок с ней рядом ляжешь,
Оденешь ризою своей,
Ты неразрывно с нею свяжешь
Огромный колокол зыбей;

Asetut hiekalle sen viereen makaamaan,
vaatetat sen riisallasi
ja saumattomasti yhdistät siihen
valtavan aaltojen kellon;

Säkeistön teema on rinnakkainolo. Yö asettuu makaamaan kotilon vierelle ja pukee sen, yön lempeys ja tuttavallisuus luovat yllättävän kontrastin edellisen säkeistön persoonattomuuteen ja välinpitämättömyyteen nähden. *Riza* on papillinen vaate, messukasukka: lyyrinen minä ikään kuin puetaan laulamaan liturgiaa. Sakraalinen ilmaus voi olla viittaus Sakarian kirjan kolmanteen lukuun, jossa Jumala käskee enkelien ottaa ylipappi Joosuan yltä likaisen puvun ja pukee hänet uusiin vaatteisiin (joista kirkkoslaavinkielisessä Raamatussa käytetään nimenomaan nimitystä *riza*). Profeetallinen konteksti liittyy runon Puškinin ”Prorok”-runoon (Profeetta; Puškin 1985:385), jossa enkelin kosketus tekee ihmisestä profeetan – näin runo liittyy runoilijankutsu-mukseen lupauksineen: ”Minä panen sanat sinun suhusi.”

Edelleen yö yhdistää simpukan ”aaltojen kelloon”. Tällä tavoin tapahtuva saumattoman yhteyden luominen tietoisuuden ja maailman välillä on helpommin sanottu kuin tehty. Sielu ei pysty toistamaan maailmanmeren kohinaa sellaisenaan, vaan se suodattuu aina tietoisuuden läpi; Tjuttševin ”prizratsnaja svoboda” (aavemainen vapaus) muodostaa näin jatkuvan häiriötekijän. Tässä säkeistössä syntyy kuitenkin välitön yhteys simpukan ja ”valtavan kellon” välillä. *Kolokol*, kello, esiintyy muutamassa muussakin Mandelštamin runossa. Runossa ”Smutno-dyšaštšimi listjami...” (Sekavasti hengittäväillä lehdillä; 1911) kellotornista on viety kello, ja se seisoo tyhjänä ja hiljaisena kuten simpukankuori käsillä olevassa runossa. Sonetti ”Pešehod” (Jalankulkija; 1912) puolestaan päättyy huudahdukseen: ”Vsja moja duša – v kolokolah, / No muzyka ot bezdny ne spasjot!” (Koko sieluni on kelloissa, / mutta musiikki ei pelasta kuilulta!” Kellonsoitto liitetään näissä

runoissa musiikkiin, joka antaa runoudelle sen vitaalisen ytimen. Simpukka saa äänen aallokon rytmistä – kellon valtavuus korostaa yksilön pienuutta maailmanmeren kohinan rinnalla. Simpukka pystyy vain heijastamaan aallokon ääntä pienessä mittakaavassa. Kuitenkin kieli ja musiikki sidotaan toisiinsa saumattomasti, ne tulevat yhdeksi, jolloin simpukan tyhjät seinät täyttyvät viimeisessä säkeistössä sisällöllä:

И хрупкой раковины стены,
Как нежилого сердца дом,
Наполнишь шепотами пены,
Туманом, ветром и дождем...

Ja hauraan simpukan seinät,
kuin asumattoman sydämen talon,
täytätaaltojen kuiskauksilla,
sumulla, tuulella ja sateella...

Simpukkaa luonnehditaan vertauksella, joka on voimakas kuva: se on kuin asumattoman (tai asunnoksi kelpaamattoman) sydämen koti. Attribuutti *nežilogo* (elottoman) ei luonnehdi taloa, vaan sen asukasta, sydäntä, joka on siis itse vailla asujaa. Kielikuvan voi käsittää raamatulliseksi: ihmissydämen asukkaana voi olla Pyhä (tai paha) Henki. Simpukan hauraat seinät kuvaavat tällöin tietoisuutta, sen jähmettyneisyyttä ja kuollutta olotilaa, josta puuttuu eläväksi tekevä henki.

Lyyrisen minän keskustelukumppani, yö, antaa simpukalle elämän. Simpukankuori täyttyy ”vaahdon kuiskauksista” – vaahdon kuva liittyy tämän runon Mandelštamin ”Silentium”-runoon. Siinä vaahdosta syntyy Afrodite, joka on ”sekä sana että musiikki”. Runot kuvaavat kuitenkin eri vuorokaudenaikoja, ”Rakovina” yötä ja ”Silentium” päivää. Siksi vaahdon luonne on jälkimmäisessä runossa hieman erilainen: se on auringon valaisemaa, joten se esiintyy visuaalisena kuvana, kun taas ”Rakovina”-runossa vaahto esiintyy kuulokuvana, kuiskauksina.

Yhteys tietoisuuden ja luonnon välille syntyy simpukankuoren täyttyessä sumusta, tuulesta ja sateesta – raaka-aineista, joille tiedostava subjekti antaa muodon. Aiemmin siteeratusta Tjuttševin runossa esitetään toivomus, että sielu laulaisi samaa kuin meri. Tätä toivomusta ”Rakovina” ei noudata, vaan sielun laulu on jo jotain muuta, vaikka se

onkin peräisin merestä. Cavanagh (1995:67) kiinnittää huomiota tähän: simpukankuori ei täyty merellä, vaan muilla aineksilla. Cavanagh selittää tämän kuvan muodon ja sisällön välisellä ristiriidalla: jälkimmäinen ei valtaviens mittasuhteidensa vuoksi voi mahtua edelliseen, eikä ihmisen tietoisuus voi tavoittaa maailman valtameren. Näin simpukankuori ei voi täytyä valtamerellä, vaan meri supistuu sumuksi, tuuleksi ja sateeksi, mikä tuottaa pettymyksen.

Cavanagh esittää myös ajatuksen, että tässä runossa ihmisen oman ruumiin edustama minuus on ulkopuolinen tietoisuuteen nähden. Ihmisen tietoisuus pyrkii voittamaan minän ja maailman välisen kUILUN, mutta voi samaistua toiseen niistä vain kieltämällä toisen, jolloin se ei ole kotonaan kummassakaan. Tätä näkökulmaa tukee havainto, että lyyrinen minä katoaa kokonaan sen jälkeen, kun sitä ensimmäisessä säkeistössä on verrattu simpukkaan. Näin syntyy etäännytyksen omasta minästä puhutaan runon loppuun asti kolmannessa persoonassa. Sama näkökulma, omasta fyysisestä olemassaolosta puhuminen kuin sivullisen silmin, esiintyy myös runossa ”Dano mne telo...” (Minulle on annettu ruumis), jossa ihmisen ruumiillisesta elämästä jää vain hauras jälki tähän maailmaan.

”Rakovina”-runossa korostuu runoilijan roolia leimaava passiivisuus, johon myös Brown (1973:164) viittaa – hänen luonnehdintansa mukaan runoilija ei esiinny siinä itse luovana yksilönä, vaan passiivisena instrumenttina. Runossa asetetaan vastakkain valtava luonto ja tyhjä, hauras yksilö. Simpukka on yön luomus, luonnon instrumentti, jota ilman siltä puuttuisi ääni. Siksi simpukan hauraus ja tarpeettomuus on vain näennäistä. Ilman ihmistä ei ole tiedostavaa subjektia, ja ilman subjektia ei ole myöskään merkitystä. Runossa arvostetaan subjektiivisen tajunnan luomaa valhetta, koska se joka tapauksessa on maailman heijastusta, vaikkakaan se ei koskaan saavuta täyttä totuutta.

Mandelštamin runot ”Rakovina” ja ”Silentium” liittyvät tematiikaltaan läheisesti toisiinsa. Jälkimmäisessä ajatus musiikin ja sanan yhteydestä on kehitetty astetta pidemmälle kuin edellisessä. Kuitenkin on huomioitava, että ”Silentium” on kirjoitettu aiemmin, vuonna 1910, ”Rakovina” vuonna 1911. Molemmissa on kyse selkeän musikaalisesta kokemuksesta, joka on peräisin luonnosta. Molempien aiheena

on musiikin ja kielen suhde sekä niiden keskinäinen vuorovaikutus tietoisuudessa, jonka elämykset rakentuvat musikaalisen kokemuksen ympärille. ”Rakovina” on kuitenkin sävyltään pessimistisempi; runossa toivottu ”sanan palaaminen musiikkiin” on vaikea toteuttaa käytännössä.

Viime kädessä runo jättää avoimeksi, mikä on ”yö”, jota puhutellaan. Se voi olla luonto, toinen inhimillinen tietoisuus, oman psyyken ”pimeä” puoli tai maailmankulttuuri kokonaisuudessaan. Mereen liittyvät metaforat tekevät yöstä musikaalisen kokemuksen, joka liikuttaa ihmisen tiedostamatonta. Dionyysistä, öistä merta vasten asettuu apolloninen päivä, johon liittyvät tietoisuus, kieli ja visuaalisuus. Kun yön musiikki liikuttaa ihmisen sisintä, elämys tulee tietoisuuden tasolla esiin kuvina ja sanoina – runoutena.

Hiljaisuus, ääni ja musiikki tulevat analysoiduissa Mandelštamin varhaiskauden runoissa esille voimakkaina auditiivisina vaikutelmina, jotka ihmisen tietoisuuden kohdatessaan synnyttävät sanan. Hiljaisuus on sanan hedelmällinen alkukoti, ääni ja musiikki sen esiasteita. Musikaalisesta kokemuksesta syntynyt poeettinen sana kantaa itsensä myös musiikkia, josta se on peräisin.

Mandelštam kelpuutti esikoisrunokokoelmansa *Kamen* (Kivi) alkuperäiseen tai myöhempiin laajennettuihin painoksiin vain pienen osan tässä luvussa analysoiduista varhaiskauden runoista. Nikolai Gumiljov (1990:174) katsoi *Kamen*-kokoelman arvostelussaan, että syynä tähän oli siirtyminen symbolismista akmeismiin: liian symbolistiset runot oli pakko karsia pois, koska runoilija oli halunnut sisällyttää kokoelmaan vain runot, jotka ovat ”sen arvoisia”. Mielenkiintoista on, että juuri näitä hylättyjä runoja leimaa voimakas musikaalisuus, eli musikaaliset runot olivat syntyneet ”symbolismin hengestä”. Mandelštamin piti siksi akmeistiseen vaiheeseen siirtyessään arvioida uudelleen suhdettaan musiikkiin runoutensa elementtinä.

Merkille pantavaa on, että Mandelštamin varhaiskauden runoissa musiikki esiintyy persoonattomana, metafyyssisenä voimana tai luonnonelementtinä. Niistä puuttuvat kokonaan runoilijan myöhemmälle tuotannolle ominaiset viittaukset Bachin, Mozartin, Beethovenin tai

Schubertin kaltaisiin säveltäjiin. Pääpaino on musiikissa itsessään, ei sitä luovassa tai tulkitsevassa yksilössä. Tämä painotus muuttui Mandelštamin akmeistisessä vaiheessa.

3 MANDELŠTAM JA AKMEISMI

Mandelštam alkoi käydä ”Runoilijakillan” (*Tseh poetov*) kokoontumisissa syksyllä 1911 ja tuli seuraavina vuosina tunnetuksi yhtenä keskeisimmistä akmeisteista. Akmeistinen estetiikka muovasi tuolloin ratkaisevasti Mandelštamin käsityksiä sanasta, musiikista ja niiden keskinäisestä suhteesta. Tämän tutkimuksen näkökulmasta on olennaista ennen kaikkea Mandelštamin oma tulkinta akmeismista – akmeisteihin lukeutuneilla runoilijoilla oli erilaisia korostuksia, joita ei ole tarkoitus esitellä kattavasti. Olennaista on se, kuinka akmeismin idea tulee ilmi Mandelštamin omissa kirjoituksissa ja mikä oli musiikin asema hänen versiossaan akmeismista. Puhuessani Mandelštamin akmeismista viittaan ideoihin, jotka tulevat ilmi hänen akmeistisessä ohjelmanjulistuksessaan ”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu).

Akmeismi oli ilmiönä heterogeeninen. Justin Doherty, joka on käsitellyt teoksessaan *The Acmeist movement in Russian poetry* kattavasti sekä akmeismin historiaa että akmeistisen estetiikan keskeisiä elementtejä, pitää akmeismia ennen kaikkea metakirjallisenä ilmiönä (Doherty 1995:5). Brownin (1973:157–158) mukaan akmeismi korostui viime kädessä paitsi esteettisenä myös eettisenä asenteena. Suuntaus oli alun perin reaktio symbolismiin. Akmeistit tulivat julkisuuteen vuonna 1913. Sitä edelsi symbolistien skisma vuonna 1906, jolloin ns. nuoremmat symbolistit ottivat julkisesti etäisyyttä symbolistien vanhempaan sukupolveen. Nuoremmista symbolisteista erityisesti Andrei Bely ja Vjatšeslav Ivanov pyrkivät luomaan kokonaisvaltaisen metafyyssisen maailmankatsomuksen. Siksi erityisesti he edustivat

akmeistien silmissä hämärää, ”germaanista” henkeä, josta runouden oli Gumiljovin (1990:56–57) mukaan päästävä eroon.

Akmeistit kehittivät runoilijoiksi symbolistien vaikutuspiirissä, ja tuodessaan julki omat ohjelmanjulistuksensa he tekivät pesäeron nimenomaan symbolisteihin, vasta toissijaisesti futuristeihin. Akmeistit eivät halunneet hylätä ideologista kysymyksenasettelua, mutta pitivät virheenä ideologian sekoittamista runouteen. Mandelštam kirjoitti myöhemmin, että akmeisteja eivät erottaneet symbolisteista ideat, vaan maku (Mandelštam 1993a:229). Tämä tukee käsitystä akmeismista metakirjallisenä suuntauksena, joka ideologian sijasta korosti muotoa ja esteettisiä arvoja. Lisäksi akmeismi liittyi Mandelštamin mukaan vain tiettyyn historialliseen tilanteeseen: saatuaan tehtävänsä täytetyksi sen ei ollut tarkoituskaan jatkaa olemassaoloaan. Akmeismi jatkoi olemassaoloaan akmeisteihin lukeutuneiden runoilijoiden eettisenä ja esteettisenä perusasenteena.

Vielä vuonna 1910 Nikolai Gumiljov kirjoitti artikkelissa ”Žizn stiha” (Säkeen elämä; Gumiljov 1990:54): ”toistaiseksi emme voi olla olematta symbolisteja”. Ajatus kuvastaa näkemystä, että symbolismi ei ollut vain koulukunta, vaan edusti korkeinta tasoa, jonka runous siihen mennessä oli saavuttanut. Pian Gumiljov kuitenkin alkoi ottaa etäisyyttä sekä vanhempiin että nuorempiin symbolisteihin. Vieraannuttuaan Vjatšeslav Ivanovin Runoakatemiasta (*Akademija stiha*) hän perusti vuonna 1911 toverineen Runoilijakillan (*Tseh poetov*), jonka jäsenet alkoivat kutsua itseään akmeisteiksi. Vuonna 1909 perustetusta *Apollon*-lehdestä oli vuoden 1910 aikana tullut foorumi, jossa tulevat akmeistit julkaisivat kirjoituksiaan runouden tilasta ja tulevaisuudesta. Varsinainen akmeistien läpimurto tapahtui *Apollonin* numerossa 1/1913, jossa ilmestyivät Gumiljovin ja Sergej Gorodeckin ohjelmanjulistukset sekä runoja Gumiljovilta, Mandelštamilta, Anna Ahmatovalta, Vladimir Narbutilta ja Mihail Zenkevitsiltä. (Harris 1988:18–20; Doherty 1995:71–73.)

Akmeistista estetiikkaa leimasivat ennen kaikkea formaaliset ihanteet (*akme* = huippu), joita korostettaessa pyrittiin hylkäämään symbolismin ideologiset ja metafysiset pyrkimykset ja palaamaan tämänpuoleiseen, konkreettiseen kokemukseen. Akmeisteille oli Dohertyn

(1995:111) mukaan erityisen ominaista orgaaninen sanakäsitys, suhtautuminen sanaan kuin biologiseen organismiin, jolla on oma elämänsä ja kehityksensä. Olennaista oli myös sanan autonomisuuden painottaminen ja suhtautuminen sanaan ensisijaisena todellisuutena, jolloin runoutta pidettiin taiteista korkeimpana. Gumiljov (1990:47) viittasi tässä yhteydessä Oscar Wildeen, jonka mukaan musiikin ja kuvataiteen keinot ovat köyhiä sanaan verrattuna. Muita muodollisia pyrkimyksiä olivat tasapainon (*ravnovesije*) ihanne, kielen sääntöjen kunnioittaminen ja klassismin ihanteiden korostaminen. Gumiljov puhui mytopoeettisuudesta, mikä tarkoitti sanan hyväksymistä kaikissa ulottuvuuksissaan.

Lisäksi akmeistit painottivat kokemuksen aitoutta ja runokielen konkreettisuutta: akmeismin toinen nimi, adamismi, ilmentää pyrkimystä nähdä maailma ”ensimmäisen ihmisen silmin”. Tämä antroposentrinen näkökulma painotti renessanssin ihanteiden mukaisesti ihmisen fyysistä olemassaoloa, ihmistä ajattelevana ja aistivana olentona. Ihanteisiin kuului myös etiikan ja estetiikan ykseys: akmeistit pyrkivät kirjoittamaan ennen kaikkea runoutta ihmisestä yhteiskunnan jäsenenä. Myöhemmin Mandelštam luonnehti akmeismia ennen kaikkea kaipuiksi maailmankulttuuriin. (Brown 1973:138–140; Harris 1988:20–21.)

Yksi akmeistien keskeisistä motiiveista oli polemiikki symbolistien kanssa, syntyihän akmeismi symbolismin kriisistä. Venäläisen symbolismi on kuitenkin historialtaan ja aatemaailmaan niin moni-ilmeinen, ettei sitä voi tämän tutkimuksen puitteissa esitellä edes pääpiirteissään. Siksi pidättäydyn tässä yhteydessä viittaamaan symbolismiin enimmäkseen akmeistisen kritiikin kautta. Gumiljovin essee ”Nasledije simvolizma i akmeizn” (Symbolismin perintö ja akmeismi; 1990:55–58) ja Mandelštamin artikkeli ”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu; 1993a:177–181) antavat symbolismista negatiivisesti värittyneen kuvan korostaen sen umpikujaa; symbolistien perinnön arvo tosin haluttiin tunnustaa.

Kun tarkastellaan musiikin asemaa Mandelštamin ajattelussa, symbolistit ovat joka tapauksessa läsnä ainakin epäsuorasti joko heiltä omaksuttujen vaikutteiden tai heitä vastaan käydyn polemiikin

muodossa. Erityisesti ns. nuoremman polven symbolistien, kuten Andrei Belyin ja Vjatšeslav Ivanovin, kanssa Mandelštam käy kirjoituksissaan enemmän tai vähemmän suoraa dialogia, jonka taustalla vaikuttaa saksalaisten romantikkojen sekä Schopenhauerin ja Nietzschen kulttuurifilosofian ohella ranskalainen symbolismi (vanhemman polven venäläisten symbolistien välityksellä). Artikkelissa ”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu) Mandelštam puhuu symbolisteista ja heidän musiikkikäsitteistään vain yleisellä tasolla nimeämättä ketään yksittäistä runoilijaa. Vaikka musiikilla oli keskeinen merkitys symbolismin estetiikassa, on muistettava, ettei symbolisteilla ollut yhtenäistä musiikkikäsitystä, vaan yksittäisten runoilijoiden välillä oli suuriakin eroja.

Vaikka musiikilla on suuri merkitys esimerkiksi Ahmatovan ja Mandelštamin runoudessa, akmeistien taideteoreettisissa lausunnoissa puhutaan musiikista vain vähän. Tämän taustalla vaikuttaa kokemus symbolistien korostuneesta musiikin ihailusta niin runon muodon ihanteena kuin metafysisenä, filosofisena periaatteena. Heinrich Kirschbaumin (2010:45–46) mukaan musiikki oli akmeisteille ja erityisesti Gumiljoville tabun asemassa; siitä oli parempi olla puhumatta, vastapainona symbolistien ”musiikin kultille”. Mandelštamille puolestaan musiikki oli liian tärkeää tullaan hylätyksi; Boris Kats (1991b:13) nimeää hänet ”musiikin puolustajaksi” musiikkiin muuten nihkeästi suhtautuneiden akmeistien joukossa.

Justin Dohertyn mukaan käsitys Sanan autonomisuudesta erotti akmeistit symbolisteista. Tällä oli tärkeä rooli akmeistisessä musiikallisen estetiikan hylkäämisessä. Akmeismi vastusti symbolistien musiikin muotokielestä omaksumia rakenteellisia periaatteita, jotka samalla merkitsivät kieltäytymistä poeettisen kielen roolista selkeiden ja tarkkojen merkitysten järjestelmänä. Lisäksi symbolistit käyttivät sanaa ”musiikki”-sanaa paitsi strukturaalisena periaatteena (esim. Belyin *Sinfoniat*), myös minkä tahansa luovan aktin metaforana tai symbolina Schopenhauerin ja Nietzschen hengessä. Symbolisteille musiikki ei ollut vain ilmaisun vapautta, vaan maailmansielun ilmentymä, kun taas akmeisteille Sana asettui ”musiikin” vastakohtaksi sekä muodon ihanteena että yleisemmän taidefilosofian tasolla. (Doherty 1995:231–233.)

Gumiljov oli akmeismin pääteoreetikko, ja Mandelštamin ”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu) on monelta osin Gumiljovin artikkelin ”Nasledije simvolizma i akmeizm” (Symbolismin perintö ja akmeismi) kommentointia. Kyseisessä artikkelissa Gumiljovilla oli historiallinen, pragmaattinen fokus. Artikkelin lähtökohtia olivat arvostava suhtautuminen symbolistien perintöön, josta oli kuitenkin päästävä eteenpäin, sekä uuden suunnan historiallisen tehtävän ja esteettisten ihanneiden määrittely.

Gumiljov esittää artikkelinsa alussa väitteen, että symbolismi on tullut tiensä päähän ja surkastuu ja että sen paikalle on ilmaantunut akmeismi, joka vaatii runouteen voimien tasapainoa ja subjektin ja objektin suhteen selkeämpää tiedostamista. Gumiljov lähestyy akmeismin ydintä etymologian avulla: *akme* merkitsee korkeinta astetta, kukoistusta, kun taas adamismi ilmentää miehekkään selkeätä otetta elämään. Symbolistit olivat arvokkaita isiiä akmeisteille, ja siksi akmeistien on otettava vastaan symbolismin perintö ja vastattava sen asettamiin kysymyksiin. Gumiljovin mukaan symbolismin arvo oli siinä, että se näytti symbolin merkityksen. Mutta symbolistit aliarvioivat runouden muita keinoja, jotka akmeistit puolestaan haluavat nostaa niille kuuluvaan arvoon. Tätä ajatusta Gumiljov havainnollistaa vertaamalla runoutta arkkitehtuuriin: samaan tapaan kuin on vaikeampaa rakentaa kokonainen kirkko kuin torni, on vaikeampaa olla akmeisti kuin symbolisti.

Symbolismissa vallitsi Gumiljovin mukaan germaaninen henki, jolle on ominaista ”teutoninen hämäryys”. Tuo henki löi leimansa myös ranskalaiseen symbolismiin: vaikka ranskalaiset symbolistit pyrkivätkin ensisijaisesti uudistamaan runon muotoa, ”vastaavuuk-sien teoria” toi heidän estetiikkaansa romaaniselle hengelle vieraan elementin. Akmeistit pyrkivät hylkäämään tämän germaanisen hämäryyden ja korvaamaan sen romaanisella selkeydellä. Germaanista perua oli Gumiljovin mukaan myös symbolistien metafysisyys, joka ei tunnusta fenomenaalisen maailman itseisarvoa, jos sitä ei oikeuteta ulkopuolelta. Gumiljov syyttää symbolisteja siitä, että he tuhlasivat voimiaan tuonpuoleiseen kurkottaviin aatteisiin, kuten mystiikkaan ja teosofiaan. Koska ihminen ei voi tavoittaa tähtiä, hänen ei tule edes

yrittää sitä, vaan elää niiden mahdollisuuksien mukaan, jotka hänelle on ihmisenä annettu. Oman olemisen suhteen on oltava lapsenomaisen rohkea: tuonpuoleisen todellisuuden olemassaoloa ei voi kieltää, mutta on turha myöskään spekuloida, mitä siellä on. (Gumiljov 1990:58.) Runoissa voi olla enkeleitä ja demoneita, mutta vain materiaalina – runous ja teologia on pidettävä erillään.

Artikkelinsa lopuksi Gumiljov nimeää myös akmeistisen estetiikan neljä esikuvaa, ”kulmakiveä”: Shakespearen, Villonin, Rabelais’n ja Gautierin – siis yhden englantilaisen ja kolme ranskalaista. Näitä kirjailijoita yhdistää semanttinen tai filologinen tietoisuus, olemassaolon sinänsä jatkuva tiedostaminen, joka on myös akmeistien ihanne. Gumiljovin artikkelissa korostuu runollisen sanan ensisijaisuus: mikään ei saa kohota sen yläpuolelle – ei ideologia, ei filosofia, ei uskonto – sillä runouden tehtävä ei ole rakentaa metafysisiä järjestelmiä.

3.1 Musiikki Mandelštamin akmeistisessä manifestissa

Artikkelissaan ”Nasledie simvolizma i akmeizm” (Symbolismin perintö ja akmeismi) Gumiljov mainitsee arkkitehtuurin, mutta ei musiikkia. Hän ei myöskään puhu sanasta niin teoreettisella tasolla kuin Mandelštam omassa artikkelissaan, jossa otetaan futuristien haaste vastaan omaksumalla heidän iskulauseensa *slovo, kak takovoje* (sana sellaisenaan) ja kehittämällä sitä omaan suuntaansa. Clarence Brown (1973:146) korostaa, että Mandelštamin akmeistinen ohjelmanjulistus poikkeaa monilta keskeisiltä piirteiltään Gorodeckin ja Gumiljovin vastaavista artikkeleista omintakeiseen suuntaan. Se liikkuu huomattavasti abstraktimmalla tasolla esitellessään kirjoittajansa kokonaisen maailmankatsomuksen, joka perustuu hänen sanakäsityksensä varaan.

”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu) ajoittuu vuodelle 1912 (tai 1913), vaikka se julkaistiin vasta vuonna 1919 Narbutin toimittamassa *Sirena*-lehdessä (Seireeni t. Sireeni; Brown 1973:142). Artikkelin kohdistettu ensisijaisesti symbolisteja ja toissijaisesti futuristeja vastaan. Sen ydinajatuksia esitellään esimerkeillä, jotka on otettu kielen lisäksi arkkitehtuurista ja musiikista. Artikkelin pohjalta voi luoda käsityksen

sanan ja musiikin suhteesta Mandelštamin akmeismissa. Mandelštam piirtää siinä kuvan arkkitehtuurin, runouden ja musiikin analogiasta, joka syntyy kiven, sanan ja äänen varaan.

Mandelštam on jakanut artikkelinsa kuuteen lukuun. Ensimmäinen luku (Mandelštam 1993a:177–178) käsittelee sanaa runoilijan ensisijaisena todellisuutena. Toinen luku (s.178) esittelee akmeistisen ”sanon arkkitehtuurin” idean, kolmannessa luvussa (s.179) nimetään symbolistien virheitä, ja neljännessä (s.179–180) asetetaan keskiajan kulttuuri akmeistien ihanteeksi. Viidennessä luvussa (s.180) ylistetään logiikkaa runouden ja musiikin syvimpänä olemuksena, ja kuudennessä (s.180–181) palataan vielä kertaalleen keskiajan edustaman yhtenäiskulttuurin ideaan.

Sana runoilijan ensisijaisena todellisuutena (luku I). Ensimmäisessä kappaleessa Mandelštam puhuu taiteilijan maailmankatsomuksesta ja suhteesta todellisuuteen. Hän toteaa, että useimmat ihmiset tarkastelevat taideteosta sen perusteella, kuinka se ilmentää taiteilijan maailmankatsomusta. Maailmankatsomus on kuitenkin taiteilijalle vain väline, työkalu, jolla saavutetaan päämäärä: itse taideteos, joka on samalla ainoa todellinen todellisuus. Taide ei siis ole väline, vaan itsetarkoitus. Brown (1973:147) toteaa Mandelštamin taistelevan tässä niitä vastaan, jotka etsivät runoudesta ”filosofiaa” nostoen jalustalle runouden ilmentämän maailmankatsomuksen. Gumiljovin tavoin Mandelštam haluaa palauttaa maailmankatsomuksen sille kuuluvalla paikalla – työkaluksi.

Mandelštam jatkaa toteamalla, että taiteilija pyrkii ennen kaikkea olemaan olemassa. Hänelle on turha puhua paluusta todellisuuteen, koska hän tuntee taiteen todellisuuden, joka on verrattomasti vakuuttavampi kuin mikään muu todellisuudenkäsitelmä. Taiteeseen kätkeytyy syvin todellisuus, jonka äärimmäinen kompleksisuus jää ulkokohtaiselta tarkastelijalta huomaamatta. Mandelštam havainnollistaa tätä ajatusta vertaamalla runoutta matematiikkaan: runoilija korottaa ilmiön kymmenenteen potenssiin. Brown (1973:147) tulkitsee, että kompleksisuuden korostamisen vuoksi Mandelštamin sanakäsitys on erilainen kuin muilla akmeisteilla, jotka korostivat selkeyttä ja yksinkertaisuutta.

Runoudessa tätä syvintä todellisuutta edustaa ”sana sellaisenaan”. Mandelštam huomauttaa, että kirjoittaessaan runouden sijasta asia-tekstiä hän ei puhu sanalla (*slovom*) vaan merkeillä (*znakami*). Jos merkityksen ja sisällön välille vedetään yhtäläisyysmerkit, kaikki sanan muut osat ovat vain ulkonaista, mekaanista muotoa, joka vain hidastaa kommunikaatiota. Siksi on virhe ajatella, että sanan tietoinen merkitys, *Logos*, olisi yhtä kuin sisältö. *Logosta* ei voi erottaa sanan muista elementeistä, vaan sille on tunnustettava yhtäläinen arvo niiden kanssa osana muotoa – onhan mahdotonta rajata, mikä sanassa on muotoa ja mikä sisältöä.

Tässä kohden Mandelštam ottaa ensimmäisen kerran puheeksi musiikin. Hän viittaa symbolistien musiikkikäsitteisiin yleisellä tasolla todetessaan: ”Dlja akmeistov soznatelnyi smysl slova, Logos, takaja že prekrasnaja forma, kak muzyka dlja simvolistov.”⁵ Mandelštam viittanee tässä ainakin Verlaineen runoon ”Art poétique”, jossa musiikki asetetaan runouden ihanteeksi, sekä Belyin esseeseen ”Formy iskusstva” (Taiteen muodot; 1986:161–182), jossa musiikkia pidetään taiteenlajeista korkeimpana.

Runouden ihanteena ja esikuvana ei Mandelštamin mukaan saa pitää musiikkia, vaan sanan tietoista merkitystä. Musiikki on poistettava jalustalta, jolle romantikot ja symbolistit sen nostivat, ja korvattava logiikalla. Justin Doherty toteaa:

This autonomous status and independent value ascribed by poetry is one element with an important role in the Acmeist rejection of Symbolist ‘musical’ aesthetics in favour of the ‘Word as such’; Acmeism opposed the structural principles Symbolists adapted from musical forms, which they saw not just as an offence against poetic principles sanctioned by tradition, but as a refusal of the role of poetic language as a system of clear and precise meanings. (Doherty 1995:232–233.)

Luvun lopussa Mandelštam arvostelee futuristeja, mutta tekee sen hienovaraisemmin kuin Gumiljov (joka vertasi futuristeja hyeenoihin).

5 Akmeisteille sanan tietoinen merkitys, *Logos*, on samanlainen erinomainen muoto kuin musiikki symbolisteille. (Mandelštam 2011:28).

Aiemmassa kohdassa Mandelštam moitti futuristeja siitä, että korostaessaan sanan foneettisia elementtejä he eivät ymmärtäneet sanan tietoisien merkityksen tärkeyttä. Nyt hän jatkaa ajatustaan toteamalla, että futuristeilla sana kulkee vielä nelinkontin, kun taas akmeisteilla se nousee pystyasentoon ja astuu olemisensa kivikauteen. Mandelštamin esittämä evoluutiorinnastus liittyy akmeistien orgaaniseen sanakäsitykseen. Sanaa ei saa enää alistaa palvelemaan muita päämääriä, vaan on annettava sanan itsensä kasvaa itseisarvoiseen olemiseen.

Akmeistinen sanan arkkitehtuuri (luku II). Toisessa luvussa verrataan runoutta arkkitehtuuriin. Mandelštamin mukaan todellinen akmeisti ei kieltäydy rakentamisen raskaudesta, vaan herättää sanassa uinuvat voimat arkkitehtuurin avulla. Se, joka rakentaa, sanoo: rakennan, siksi olen oikeassa – asenne on samalla tavoin pragmaattinen kuin Gumiljovilla. Akmeisti ottaa sanan ja herättää siihen kätkeytyvät voimat kielen arkkitehtuurilla, ja kaikkein tärkeintä runoilijalle on oman oikeassa olemisensa tiedostaminen. Näin ”tuodaan gotiikka sanojen keskinäisiin suhteisiin”, samalla tavalla kuin Bach teki sen musiikissa. Tämä on artikkelin toinen viittaus musiikkiin, tällä kertaa eri näkökulmasta.

Samaan tapaan kuin rakentajan on uskottava rakennusaineensa todellisuuteen, runoilijan on uskottava sanan todellisuuteen: sana on peruskivi, jonka varaan on rakennettava. Materian asettamaan haasteeseen on vastattava kielen arkkitehtuurilla. Brown (1973:148) tulkitsee ”sanojen gotiikan” merkitsevän sitä, että runo rakentuu toisiaan tukevista ja vastustavista sanoista samalla tavoin kuin goottilainen katedraali koostuu toisiaan tukevista ja vastustavista kivistä.

Taiteellinen luominen ei ole keksimistä vaan löytämistä. Mandelštam noudattelee aristoteelista ajattelua, jossa kivi edustaa potentiaalisuutta ja kivistä tehty rakennus aktuaalisuutta, joka siinä oli jo kätkeytynä olemassa.

Symbolistien virheet (luku III). Kolmannessa luvussa Mandelštam keskittyy erittelemään symbolistien virheitä yksilöimättä tarkemmin, ketä hän nimenomaan tarkoittaa. Symbolistit olivat Mandelštamin mielestä kiittämättömiä vieraita heille annetussa talossa. Gumiljovin tavoin hän syyttää symbolisteja siitä, etteivät he uskoneet

kokemusmaailmansa todellisuuteen. Mandelštam nimittää symbolisteja ”huonoiksi asukkaiksi”, jotka pitivät matkustamisesta mutta viihtyivät huonosti sekä oman ruumiinsa häkissä että maailman häkissä, joka syntyi Kantin kategorioista. Tässä yhdistetään samaan lauseeseen Platonin ajatus ruumiista sielun vankilana ja Kantin filosofia, jossa tiedostava subjekti rakentaa kuvan maailmasta ajan, paikan ja kausaliiteetin kategorioiden varaan. Symbolistit pyrkivät siis Mandelštamin mielestä kurkottamaan sekä Platonin ideamaailmaan että kantilaiseen ”olioiden sinänsä” maailmaan, josta Kantin mukaan on mahdoton saada tietoa.

Mandelštam korostaa menestyksellisen rakentamisen perustuvan siihen, että rakentaja suhtautuu kolmeen ulottuvuuteen – konkreettiseen, fyysiseen todellisuuteen – kuin Jumalan lahjoittamaan palatsiin, jota ei tule symbolistien tavoin väheksyä. Tämänpuoleisen todellisuuden ensisijaisuuden korostus näkyy myös Mandelštamin suhtautumisessa runouteen ja musiikkiin: ne eivät synny tuonpuoleisesta maailmasta tulevasta inspiraatiosta, vaan molempien taiteiden perusta on kolmen ulottuvuuden nimeen rakentaminen, joka tapahtuu logiikan ja matematiikan lakien varassa. Rakentaminen on ”taistelua tyhjyyden kanssa”, ”tilan hypnotisoimista”.

Keskiaika akmeistien ihanteena (luku IV). Neljännessä luvussa Mandelštam asettaa akmeistisen runouden esikuvaksi Länsi- ja Etelä-Euroopan keskiajan, johon hän oli paneutunut opiskellessaan Ranskassa ja Saksassa. Keskiajan kulttuurin leimallisin piirre oli Mandelštamin mukaan rakkaus organismiin ja organisaatioon. Tätä orgaanisuuden ideaa ilmentää parhaiten Pariisin Notre Dame, jota Mandelštam nimittää ”fysiologian juhlaaksi” ja ”dionyysiseksi orgiaksi”. Akmeisti ei tarvitse Baudelairen ”symbolien metsää” – hänelle riittää jumalainen fysiologia, oman ruumiin loputon monimutkaisuus. Organismien käsite on keskeinen myös esseessä ”Fransua Villon” (François Villon; Mandelštam 1993a:169–76). (Ks. Brown 1973:152).

Mandelštam ihaili keskiajassa ennen kaikkea yhtenäisyyden ideaa, jossa jokainen ihminen oli osa hierarkkista kokonaisuutta, kuten rakennuksessa on jokaisella kivellä arvonsa. Mandelštam korostaa, että Ranskan suuren vallankumouksen idea vapaudesta, veljeydestä

ja tasa-arvosta on täysin vastakkainen: se teki abstraktista olemisesta arvon sinänsä ja syrjäytti idean olemassaolosta olemisena osana kokonaisuutta. Mandelštamille oleminen on kuitenkin ennen kaikkea vuorovaikutusta – sama ajatus oli esseen ”O sobesednike” (Puhelukumppanista; Mandelštam 1993a:182–187) kantava idea.

Se, ettei yksilön itsenäinen oleminen ole sinänsä mikään arvo, korostuu Mandelštamin käyttämissä organismin ja organisaation käsitteissä: yksilöt ovat merkityksellisiä vain osana kokonaisuutta, kuten elimet ruumiissa. Tämä ajatus huipentuu iskulauseeseen, jonka mukaan akmeistin on rakastettava olion olemassaoloa enemmän kuin itse oliota ja omaa olemassaoloaan enemmän kuin itseään. (Mandelštam 1993a:180.) Näin Mandelštam torjuu individualismin: tärkeämpää kuin persoonallinen olemassaolo on itse oleminen, osanottaminen maailman kokonaisuuteen. Entiteettien identiteetti on toissijainen, kun huomio kiinnittyy niiden universaaliin olemiseen, ilmeneemiseen tässä maailmassa. Tätä ideaa havainnollistetaan seuraavassa alaluvussa.

Logiikka runouden ja musiikin ytimenä (luku V). Mandelštam ihastelee identiteetin lakia ($A = A$) erinomaisena runon teemana. Akmeistit ottavat identiteetin lain, jota symbolistit Mandelštamin mukaan halveksivat, iskulauseeseen ja unohtavat (Vjatšeslav Ivanovin muotoileman) symbolismin tunnuslauseen *a realibus ad realiora* (todellisesta todellisimpaan). Brown (1973:149) näkee tämän polemiikiksi symbolistien väitettyä logiikan ja rationaalisuuden hylkimistä vastaan: akmeismin logiikan pohjautuminen identiteetin lakiin asettuu täysin vastakkain symbolistien ”vastaavuuksien teorian” kanssa, jonka voi Brownin mukaan pukea yksinkertaisimmin muotoon ”A on jotain muuta kuin A”.

Mandelštam nimittää logiikkaa ”odottamattomuuden valtakunnaksi” ja loogista ajattelua ”loputtomaksi ihmettelyksi”. Tästä ihmettelystä syntyy ”todistamisen musiikki”, joka ei ole vain pikku laulelma vaan äärimmäisen kompleksinen sinfonia. Tässä yhteydessä Mandelštam ylistää jälleen Bachin musiikkia korostaen nimenomaan sen kielellisiä piirteitä, logiikkaa. Bach todistaa jatkuvasti, että $A = A$. Tämä lause on yksinkertaistettu muoto jokaisen yhtälön kaavasta.

Mandelštam korostaa, ettei taiteilija saa rakentaa mitään pelkän uskon varaan – hän ei lennä vaan nousee vain torneihin, jotka kykenee itse rakentamaan. Kaiken perusta on oma fyysinen ympäristö, josta saadut havainnot järjestetään logiikan lakien varaan. Tämä pätee myös musiikkiin ja runouteen: kaikki, mitä niihin otetaan, on kyettävä todistamaan loogisesti osaksi kokonaisuutta.

Keskiajan yhtenäiskulttuuri (luku VI). Viimeisessä luvussa Mandelštam nostaa vielä kerran esiin keskiajan kulttuurin ja sen edustaman yhtenäisyyden ihanteen. Keskiajan kulttuurille oli ominaista rajojen selkeä tiedostaminen: olemisen eri tasoja ei koskaan sekoitettu toisiinsa ja tuonpuoleiseen suhtauduttiin pidättyväisesti. Akmeistien ihanteet yhdistää keskiaikaan keskiajan kulttuurin luoma rationaalisuuden ja mystiikan loistava yhdistelmä, maailman tunteminen elävänä tasapainona. Näin Mandelštam päättää artikkelinsa akmeistiseen tasapainon ihanteeseen.

Mandelštamin akmeistinen ohjelmanjulistus on todellinen poeettisen sanan ylistyslaulu. Huomiota kiinnittää kuitenkin se, että Gumiljovin artikkelista poiketen Mandelštamin manifesti sisältää useita viittauksia musiikkiin. Kuten aiemmin on todettu, Mandelštamin ajattelussa runo syntyy sanan ja musiikin leikkauspisteessä. Koska hän ei kuitenkaan halua nostaa musiikkia ideaaliseksi taiteeksi, jota runoudenkin olisi jäljiteltävä, hän lähestyy sanan ja musiikin suhdetta analogian kautta. Hän korostaa kielen ja musiikin yhteisiä piirteitä, niiden loogisuutta ja matemaattisuutta. Vaikka musiikki ei jäljittelisi sanaa eikä sana musiikkia, ne voivat hengittää samaan tahtiin ja toteuttaa samoja esteettisiä ihanteita. Schopenhauerin määritelmän (1960:239) mukaan arkkitehtuuri ja kuvanveisto operoivat kolmiulotteisessa ja maalaustaide kaksiulotteisessa avaruudessa, runous ja musiikki puolestaan lineaarisessa ajassa, minkä vuoksi ne ovat taiteenlajeina lähimpänä toisiaan. Musiikista puuttuu kuitenkin sanan mukanaan kantama merkitys, Logos, mikä tekee siitä vajavaista runouteen verrattuna.

Mandelštam nostaa artikkelissaan sanan tietoisien merkityksen, Logoksen, akmeistisen estetiikan perustaksi. Logos on samanarvoinen sanan muiden elementtien kanssa, koska merkitystä ei voi erottaa muodosta ja päinvastoin. Foneemien, morfeemien ja syntaksin tasol-

la runon ”arkkitehtuuri” on helppo mallintaa matemaattisesti ja jakaa mitattavissa oleviin yksiköihin. Kielen semanttinen taso, loogiset yhteydet, puolestaan ovat laasti, joka liittää sanat toisiinsa ja tekee runoudesta samalla järjestyneen todellisuuden perustan, mihin musiikki ei kykene. Vaikka musiikki ei ole runouden esteettinen ihanne, sanan musikaaliset elementit ovat silti tasa-arvoinen osa muotoa, ”sanaa sellaisenaan”.

”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu) sisältää kaikkiaan neljä kohtaa, joissa mainitaan musiikki, *музыка* (kursivointi minun):

1. Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как *музыка* для символистов. (Akmeisteille sanan tietoinen merkitys, Logos, on samanlainen erinomainen muoto kuin musiikki symbolisteille.)
2. (...) мы вводим готику в отношения слов, подобно тому, как Себастьян Бах утвердил ее в *музыке*. (...) me tuomme gotiikan sanojen suhteeseen samalla tavoin, kuin Sebastian Bach vakiinnutti sen musiikkiin.)
3. Мы полюбили *музыку* доказательства. Логическая связь для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением (...). (Olemme mieltyneet todistamisen musiikkiin. Looginen side ei ole meille laulelma vihervarpusesta vaan sinfonia, jossa on mukana urut ja laulu (...))
4. Как убедительна *музыка* Баха! Какая мощь доказательства! (Kuinka vakuuttavaa Bachin musiikki onkaan! Mikä todistamisen voima!)

Ensimmäisessä sitaatissa verrataan akmeistien ja symbolistien formaalisia ihanteita: kun se jälkimmäisillä oli Mandelštamin mukaan musiikki, akmeistit nostavat ihanteeksi sanan tietoisien merkityksen, Logoksen. Pyrkimyksenä on siis pudottaa musiikki jalustalta, jolle se on nostettu. Toisessa sitaatissa puhutaan ”gotiikasta”, jonka Bach sisällytti musiikkiinsa ja joka tulisi toteuttaa myös kielen alueella – tässä on kyse runouden ja musiikin analogiasta, taiteenlajien katsotaan kehittyvän samojen lainalaisuuksien mukaisesti. Kolmannessa

sitaatissa ylistetään logiikkaa ”todistamisen musiikkina” ja kutsutaan loogista yhteyttä sinfoniaksi: kuten musiikki on loogista, myös logiikka on musikaalista. Neljännessä sitaatissa esitetään ideaali, jossa logiikka ja musiikki ovat yhtä. Tämä toteutuu puhtaimmin Bachin musiikissa, jonka vakuuttavuutta ja todistusten voimaa Mandelštam ylistää. Näin musiikki voidaan edelleen nähdä runouden ihanteena, mutta ei mikä tahansa musiikki vaan nimenomaan Bach. Vertaillessaan ”musikaalisen” ja ”visuaalisen” asemaa akmeistien runousnäkemyksissä Doherty (1995:147–151) toteaa, että logiikka ja kuvien selkeys, jota akmeistit painottivat, kuuluvat luonteeltaan enemmän visuaalisen kuin musikaalisen alueelle. Tästäkin näkökulmasta musiikin loogisuuden painottaminen on mielenkiintoista – visuaalisiksi mielletty elementit voivat saada myös musikaalisen muodon. Kun käytetään Boethiuksen käsitteitä *musica humana* ja *musica mundana*, voidaan todeta, että akmeismin myötä Mandelštamin suhde musiikkiin on siirtynyt jälkimmäisestä painotuksesta edelliseen. Koska ”maailman musiikki” on liian valtava mittasuhteiltaan yksilötasolla käsitettäväksi, on musiikinkin alueella lähdettävä liikkeelle yksilöstä ja hänen olemassaolostaan, ihmisen tuottamasta musiikista. Vaikka ”sfäärien harmonia” olisikin olemassa suuremmassa mittakaavassa, ihmisen perspektiivissä se on kaoottista ja hirviömäistä. Siksi luonnonvoimien laulun tilalle astuu laulava ihminen, joka laulussaan yhdistää musiikin ja poettisen sanan.

3.2 Musiikki Mandelštamin akmeistisessä runoudessa

Tämän alaluvun aiheena on musiikki Mandelštamin akmeismin näkökulmasta. Tavoitteena on analysoida tarkastelun kohteeksi valittuja runoja siitä näkökulmasta, miten ne ilmentävät akmeismin esteettisiä ihanteita, joita Mandelštam esitteli ohjelmanjulistuksessaan. Edellisessä luvussa analysoiduissa runoissa sanan ja musiikin suhde määrittynyt niin, että musiikki on useimmiten runoja dominoiva elementti ja sana heijastaa sitä tai on vastaus sille. Näin musiikin edustama todellisuus esiintyy runoissa sanan todellisuutta voimakkaampana. Tässä luvussa

analysoitavissa runoissa edellä käsitelty kielen todellisuuden ja epä-todellisuuden problematiikka on ratkaistu – tai sivuutettu – pragmaattisesti: rakentajan on akmeismin hengessä uskottava rakennusaineensa todellisuuteen, ja siksi runoilija uskoo sanan todellisuuteen samoin kuin arkkitehti kiven todellisuuteen.

Kuten aiemmin on todettu, ruo'on (trostinka, trostnik) kuva toistuu Mandelštamin varhaislyriikassa. Fjodor Tjuttševin runouden hengessä ihminen nähdään ruokona, joka tuo riitasoinnun luonnon universaaliin harmoniaan, koska ihminen on Pascalin mietelmiin (*Pensées* [1670]; Pascal 1900:35) viitaten ”ajatteleva ruoko” (*mysljaščii trostnik*). Kyky ajatella ja käsitteellistää maailmaa kielellisesti erottaa ihmisen muusta luomakunnasta ja tekee hänestä särön harmonisessa maailmankaikkeudessa, koska hänen kielensä ei voi koskaan tavoittaa asioiden todellista olemusta. Tunne kielen valheellisuudesta voidaan kuitenkin voittaa, kun tunnustetaan sanan asema perimmäisenä todellisuutena.

Mandelštamin akmeismissa pääosassa on siis sana itsessään omana maailmanaan ja todellisuutenaan. Tällöin runo nähdään arkkitehtonisena, tasapainoisena kokonaisuutena, johon yksittäiset sanat kaikkine ainesosineen on sijoitettu keskinäiseen loogiseen vuorovaikutukseen. Tässä ajattelussa musiikki esiintyy sanan palvelijana, joka on alistettu palvelemaan runon kokonaisuutta, sanan edustamaa loogista tasapainoa. Se on osa kokonaisuutta, ei runoa dominoiva elementti.

Kun tarkastellaan musiikin roolia Mandelštamin akmeismissa, tarkoituksenmukainen tapa on siis käsitellä kysymystä arkkitehtuurin, runouden ja musiikin analogian kautta: loogisuuden ja tasapainon periaatteet ovat olennainen osa niitä kaikkia. Kun runoilija omaksuu logiikan lait, hän voi hallita musiikkia sen sijaan, että olisi sen passiivinen vastaanottaja.

On vaikea löytää esimerkkejä ja konkreettisia tarttumakohtia akmeismin periaatteiden toteutumisesta Mandelštamin runoudesta musiikin näkökulmasta, lukuun ottamatta runoja, joissa musiikki esiintyy nimenomaisena käsitteenä, kuten Bachille omistetussa runossa. Monissa Mandelštamin runoissa huomio kiinnittyy kuitenkin runouden ja musiikin yhteisten piirteiden, kuten rytmin ja foneettisen

soinnin, jossain määrin myös melodiaa muistuttavien ainesten, korostumiseen, jolloin ”sanan tietoinen merkitys” esiintyy tasa-arvoisena elementtinä niiden kanssa.

Konkreettinen esimerkki Mandelštamin runouden foneettisesta musikaalisuudesta on pietarilaiselle mesenaatille ja taidesalongin pitäjälle Salomeja Andronikovalle omistettu runo ”Solominka”, (Oljenkorsi; Mandelštam 1993a:125):

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей!

Sointuisa olki, kuiva oljenkorsi,
joit koko kuoleman ja tulit hellemmäksi,
murtunut on rakas, eloton olki,
ei Salome, ei, pikemminkin oljenkorsi!

Mandelštamin mukaan rakkauteen kuuluu olennaisesti rakastetun nimen toistaminen. Toisto on myös tärkeä musiikin formaalinen elementti. Tässä runossa pääteema toistuu erilaisina variaatioina, kun rakkauden kohteen nimeä (*Salomeja*) säestetään foneettisilla variaatioilla (*solomka* – olki, *solominka* – oljenkorsi, *slomalas* – on murtunut), joissa konsonantit ”s”, ”l” and ”m” toistuvat – itse asiassa heprean kielen konsonanttikirjoituksessa nimen Salome kirjoitusasu on ”Slm”. Sanojen foneettinen läheisyys antaa nimelle ”Salomeja” lisämerkityksiä, kuten oljenkorren ja sen kuivuuden, keveyden ja haurauden, jotka assosioituvat rakkauden ja kuoleman erottamattomaan yhteyteen. Sanojen foneettinen samankaltaisuus tuottaa assosiaatioiden ketjun, joka on sekä tietoinen että tiedostamaton.

Kun foneemien musiikki säestää merkitysten musiikkia, akmeistinen yhtälö $A = A$ saa muodon *Salomeja = solomka = solominka* (Salome = olki = oljenkorsi). Sanojen merkityksistä syntyvää kontrastia korostaa foneettinen vastakkainasettelu (*zvonkaja-suhaja* – sointuisa-kuiva), soinnillisten ja soinnittomien sibilanttien vaihtelu. Kun näihin elementteihin lisätään intonaatio, säkeet saavat melodian, joka on erottamattomassa yhteydessä runon muiden elementtien kanssa.

Näin ollen runon ”musiikki” elää orgaanisessa yhteydessä sen teemaan ja sanojen merkityksiin.

Arkkitehtuurin, runouden ja musiikin analogia on yksi olennainen näkökulma Mandelštamin akmeistisia runoja analysoitaessa. Toinen näkökulma on akmeismin antroposentrismiin liittyvä laulajan kuva. Tällöin musiikki esiintyy arkaaisena runouden ja musiikin ykseyden ilmentäjänä, ja musiikkia dominoi runonlaulajan tietoisuuden ja kiel-
len edustama järjestys.

Akmeistit itse kielsivät lukemasta runoja kulttuurifilosofisina teksteinä. Näin teki myös Mandelštam korostaessaan, ettei runon ole tarkoitus ilmentää runoilijan maailmankatsomusta, vaan maailmankatsomus on vain väline, työkalu, joka palvelee itse pääasian, taideteoksen syntymistä (Mandelštam 1993a:177). Tämä on huomioitava vertailtaessa ja luettaessa rinnakkain artikkeleita, jotka Mandelštam kirjoitti ”tietoisuudella” ja runoja, jotka hän kirjoitti ”sanalla”. Vaikka runoa ei akmeistien ajattelussa saa alistaa minkään aatteen, filosofian tai uskonnon palvelijaksi, on kuitenkin perusteltua tarkastella maailmankatsomusta yhtenä osatekijänä, jonka pohjalta runon kokonaisuus syntyy.

Mandelštam antoi ensimmäiselle runokokoelmalleen nimeksi *Kamen* (Kivi). Kokoelman nimellä on ilmeinen yhteys Mandelštamin akmeistiseen ohjelmanjulistukseen. Siinä Mandelštam viittaa Tjuttševin runon ”Problème” (Arvoitus; 1985:50) arvoitukselliseen kiveen. Vuoresta irronnut kivi, joka putoaa alas, muistuttaa Mandelštamin vuonna 1908 kirjoittamassa runossa (Mandelštam 1993a:34) esiintyvää hedelmää, joka irtoaa puusta ja saa aikaan aran äänen. Tjuttševin runo esittää kysymyksen:

С горы скатившись, камень лег на долине.
Как он упал? никто не знает ныне –
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Иль был низринут волею чужой?
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса.
(1833, 1857)

Vuorelta vierittyään kivi lepäsi laaksossa.
Kuinka se putosi? Kukaan ei tiedä sitä nyt –
murtuiko se irti huipusta *itsestään*,
vai *työnsikö sen alas vieras tahto?*
Vuosisata toisensa perään on mennyt:
kukaan ole vielä ratkaissut kysymystä.

Akmeistisessa manifestissaan Mandelštam tulkitsee Tjuttševin runossa esiintyvän kiven sanaksi. Mandelštamin mukaan akmeistit nostavat tämän kiven rakennuksensa peruskiveksi: kiven putoamisesta aiheutuva ääni on puhetta, johon voi vastata vain arkkitehtuurilla. Ajatukseen sisältyy myös raamatullista symboliikkaa: ”kivi, jonka rakentajat hylkäsivät, on tullut kulmakiveksi”. Kivi löytää todellisen olemuksensa tullessaan osaksi rakennusta ja päästessään iloiseen vuorovaikutukseen vertaistensa kanssa. (Mandelštam 1993a:178.) Runoudessa tämä peruskivi on sana. Sanaan liittyvät musikaaliset elementit, kuten äänivaikutelmat ja onomatopoeettisuus, tulevat runossa osaksi rakennusta ja löytävät näin tasapainon sanan muiden elementtien kanssa.

Kuten olen aiemmin huomauttanut, esteettisen paradigman muutos vaikutti myös Mandelštamin esikoisrunokokoelman *Kamen* (Kivi) kompositioon: enemmistöä Mandelštamin musikaalisista runoista, joita analysoin edellisessä luvussa, ei kelpuutettu kokoelmaan. Todenäköinen syy tähän on, että ne olivat liian symbolistisia akmeistin julkaisemaan runokokoelmaan. Tätä oletusta tukee Gumiljovin huomautus hänen Mandelštamin esikoiskokoelmasta kirjoittamassaan arvostelussa. Hänen mukaansa runojen pieni lukumäärä kokoelmassa johtui siitä, että runoilija oli hylännyt siitä kaikki runot, jotka hän oli kirjoittanut symbolismiin voimakkaan vaikutuksen alaisena. (Gumiljov 1990:174.)

Useimmissa hylätyissä runoissa musiikilla on silmiinpistävä suuri rooli. Toisaalta vastustaessaan symbolistien maailmankuvaa Mandelštamin täytyi vastustaa myös musiikin dominoivaa roolia luomassaan runomaailmassa. Musiikin dominoiva rooli runoissa johti hämäryyteen ja voimattomaan umpikujan tunteeseen. Sitä vastoin akmeistinen asenne musiikkiin sellaisena kuin Mandelštam sen käsitti ilmeni sanan ja musiikin ykseytenä ja kuvana Bachista musiikin käsityöläisenä.

Vuonna 1914 kirjoitetussa runossa ”Letajut valkirii...” (Valkyyriat lentävät...; Mandelštam 1993a:99) Mandelštam luo ironisen kuvan Wagnerin musiikista, jota erityisesti Aleksandr Blok ihaili. Ennen kaikkea runot korostavat *musica humanaa musica mundanan* sijasta.

Mandelštamin vuonna 1912 kirjoittama sonetti ”Šarmanka” (Posetiivi, Mandelštam 1993a:77–78) ilmentää runoilijan muuttunutta suhdetta musiikkiin mielenkiintoisella tavalla. Runoilijan varhaisissa runoissa esiintyneen ”luonnon musiikin” ja myyttisten huilujen, lyyrien ja rumpujen sijaan tämä runo esittelee lukijalle yhden banaaleimmista musiikki-instrumenteista – posetiivin. Runossa keskitytään kuvaamaan korruptoitunutta *musica humanaa*, säilöttyä mekaanista musiikkia, jonka sisältöön instrumentin käyttäjä ei voi vaikuttaa – posetiivin pyörittäjä veivaa koko ajan samaa laulua:

Шарманка, жалобное пенье,
Тягучих арий дребедень, –
Как безобразное виденье,
Осеннюю тревожит сень...

Чтоб всколыхнула на мгновенье
Та песня вод стоячих лень,
Сентиментальное волнение
Туманной музыкой одень.

Какой обыкновенный день!
Как невозможно вдохновенье –
В мозгу игла, брожу как тень.

Я бы приветствовал кремень
Точильщика – как избавленье:
Бродяга – я люблю движенье.

Posetiivi, valittava laulu,
venyvien aarioiden rihkama, –
ruokottoman näyn tavoin
se häiritsee syksyistä siimestä...

Jotta tuo laulu liikuttaisi hetken
seisovien vesien laiskuutta,
pue sentimentaalinen liikutus
hämärään musiikkiin.

Miten tavanomainen päivä!
Kuinka mahdotonta innoitus –
aivoissa on neula, harhailen kuin varjo.

Tervehtisin veitsenhiojan piikiveä
kuin vapautusta:
kulkuri – rakastan liikettä.

Runon teema on posetiivi, kone, joka tuottaa musiikkia, kun posetiivari pyörittää sitä. Tämä banaali musiikki on pysähtyneisyyden tilassa, ja sama sävelmä toistuu yhä uudelleen. Venäjän kielessä on sanonta, jonka suomalainen vastine on suunnilleen ”veisata aina samaa virttä”: *krutit šarmanku*, veivata posetiivia. Tämänkaltainen musiikki ei ole vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa; sen on irrallinen ilmiö, joka vain häiritsee ympäristöään. Toisessa säkeistössä musiikkia kuvaillaan negatiivisessa sävyssä, se on sumuista ja hämärää, sentimentaalisten tunteiden ilmentymää, jolla yritetään torjua pysähtyneisyyttä siinä kuitenkaan onnistumatta. Tämä musiikki ei itse elä eikä ole myöskään elämän lähde. Näin se on täydellinen vastakohta musiikille siinä esteettisessä ja kosmogonisessa merkityksessä, jonka Mandelštam antoi sille aiemmissa runoissaan.

Sonetin viimeinen säe on mielenkiintoinen: lyyrinen minä määrittelee itsensä kulkuriksi, joka rakastaa liikettä. Lada Panovan mukaan (2003:262) Mandelštamille Verlainein iskulause *de la musique avant toute chose* (musiikki ennen kaikkea) on yhtä kuin lause *de la mouvement avant toute chose* (liike ennen kaikkea). Lukijan huomio kiinnittyy kuulo- ja näköaisteihin, kontrastiin auditiivisten ja visuaalisten havaintojen välillä. Edellinen aisti on jatkuvan liikkeen tilassa, kun

taas jälkimmäinen tuottaa liikkumattomia kuvia. Pysähtyneisyyden tila heijastuu myös luonnossa. Posetiivarin monotonisella liikkeellä on vain hetkellinen vaikutus: sentimentaalinen aaltoilu on ainoa liike, johon seisova vesi voi joutua hämärän musiikin vaikutuksen alaisena.

”Aarioiden rihkama” voi olla myös viittaus Giuseppe Verdiin, romanttisen oopperan mestariin, jota kriitikot kutsuivat ”posetiivariksi” ja jonka oopperoiden teemat olivat 1800-luvun italialaisten posetiivien suosittua ohjelmistoa. Viimeisillä riveillä posetiivin veivaamat aariat saavat rinnalleen veitsenhiojan pyörittämän tahkon kirsokunnan, mitä Mihail Gasparov (2001:617) pitää koomisena vastakkainasetteluna: kumpaa mieluummin kuunnella? Posetiivin soittaman musiikin hämäryys saa vastakohtaan piikiven (*kremen*) kuvassa: terä on tylsynyt, ja se pitää teroittaa. Yksi kreikan kielen sanan *akme* merkityksistä on kiven terävä särmä – tämä terävyys suojelee runoutta romantiikan hämärää henkeä vastaan.

D. V. Frolov (2009: 235–243) kiinnittää huomiota siihen, että runosta on useita julkaisemattomia variantteja, joissa musiikki-teeman osuus vähitellen kasvoi. Pääteemana on musiikki ja sen luomat vaikutelmat, musiikin olemuksen pohdinta. Frolov löytää runon eri variaatioiden subteksteiksi Puškinin ja Tjutševin kuuluisimmat rakkausrunot, ”Ja pomnju tšudnoe mgnovenje...” (Muistan ihmeellisen hetken) ja ”Ja vstretil vas...” (Tapasin teidät), jotka molemmat on sävelletty tunnetuiksi lauluiksi ja näin edustavat ”hämrää” romantiikan musiikkia, josta on päästävä eroon.

Kun Mandelštam pyrki pääsemään eroon symbolismin ja uusromantiikan hengestä, hän ei halunnut hylätä traditiota futuristien tavoin, vaan päätti palata klassismiin. Klassismi pelastaa taiteilijan romantiikan hämäryydeltä. Tämä näkökulma on vaikuttanut myös Mandelštamin musiikillisiin mieltymyksiin: romantikkojen ja modernien säveltäjien musiikki inspiroi häntä vähemmän kuin esimerkiksi Bachin, Mozartin ja Beethovenin musiikki.

3.2.1 Tasapainon idea sanassa ja musiikissa

Jo aiemmin on viitattu siihen, että runon syntyminen oli Mandelštamille nimenomaan musikaalinen kokemus. Jos siis runouden ydin on *logos* Mandelštamin tarkoittamassa merkityksessä, sen on täytynyt olla runossa läsnä jossain muodossa jo siinä vaiheessa, kun sanat eivät vielä ole ilmestyneet siihen – jo sanaton melodia sisältää merkityksiä, joihin sanat sijoittuvat. Przybylskin (1987:80) mukaan runous ja musiikki olivat Mandelštamille yksi ja sama taide, joka ruumiillistuu milloin kielellisessä, milloin musikaalisessa asussa. Selvimmin runouden ja musiikin ykseys Mandelštamin maailmassa ilmenee vuonna 1914 kirjoitetussa runossa ”Jest ivolgi v lesah...” (Metsissä on kuhankeittäjiä...; Mandelštam 1993a:103; käsikirjoituksessa nimellä ”Ravnodenstvije”, Päiväntasaus):

Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера.
Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.

Как бы цезурой зияет этот день:
Уже с утра покой и трудные длинноты,
Волы на пастбище, и золотая лень
Из тростника извлечь богатство целой ноты.

Metsissä on kuhankeittäjiä, ja vokaalien pituus
on ainoa mitta toonisissa säikeissä.
Mutta vain kerran vuodessa vuodatetaan
luonnossa samanlainen kesto kuin Homeroksen metriikassa.

Kuin kesuurana ammottaa tämä päivä:
Aamusta alkaen on ollut rauha ja vaikeita pitkävetisiä kohtia,
härkiä laitumella ja liikaa kultaista laiskotusta
vetämään ruoosta kokonuotin rikkaus.

Runon luonnoksessa esiintyvä nimi viittaa tasapainoon akmeistien esteettisenä ideaalina, jonka Gumiljov esitteli omassa akmeistisessa manifestissaan. Runon henki on metalyyrinen ja esteettinen; se joko

näyttää, kuinka tasapainon idea toimii käytännössä, tai on itsessään tämän tasapainon määritelmä. Runon miljö – luonnonmaisema – ilmentää runoilijan pyrkimystä löytää sama tasapaino luonnossa ja inhimillisen kulttuurin luomissa rakenteissa.

Runon keskeisin termi, jonka ympärille se on rakennettu, on *dlitelnost*, kesto. Keston (*durée*) käsite on myös Henri Bergsonin filosofian ydin – Bergsonin mukaan puhdas kesto syntyy, kun intellekti ja vaisto yhdistyvät intuitioksi. Kihnei (2001:101) jopa näkee tämän runon Bergsonin filosofian runomuotoisena ilmentymänä. Sitä tukee tosiasia, että Bergsonin *durée* on venäjänkielisissä käännöksissä käännetty nimenomaan termillä *dlitelnost*.

Runon ensimmäinen rivi esittelee tilanteen, jossa musiikki esiintyy luonnossa kukankeittäjien laulun muodossa. Täten runon lähtökohtana on luonto, josta lyrinen minä saa vaikutelmia ja alkaa järjestää niitä ymmärrettävään muotoon. Boris Kats (1991:135) esittää, että runon innoittajana on ollut Beethovenin kuudes sinfonia (ns. Pastoraalisinfonia). Beethovenin elämäkerran mukaan säveltäjä itse oli nimennyt sinfonian innoittajaksi kukankeittäjien laulun – kyseisen sinfonian toinen osa päättyykin huilusooloon, joka imitoi selvästi kukankeittäjää.

Nils Åke Nilsson (1974:27–28) huomauttaa Mandelštamin käyttävän konkreettisen, luontoon liittyvän kukankeittäjien laulun rinnastamista abstraktiin runousopin terminologiaan. Näin luonnosta tuleva musikaalinen elämys kohtaa metriikan vaatimukset: kyseessä on luomisprosessin kuvaus, runouden synty musiikista.

Ensimmäisen säkeistön alussa todetaan, että vokaalien pituus on ainoa mitta toonisissa säkeissä. Tooninen mitta, joka oli vanhan venäläisen kansanrunouden dominoiva mitta mutta väistyi myöhemmin syllabisten mittojen tieltä, perustuu painollisten ja painottomien tavujen vaihteluun siten, että painollisten tavujen määrä säkeessä on vakio, mutta painottomien määrä vaihtelee. Nilsson huomauttaakin, että määritelmä ei ole aivan tarkka: runossa puhutaan vokaalien pituudesta, ei painollisuudesta. Venäjän kielessä painollisuus kuitenkin pidentää ja painottomuus lyhentää vokaalia.

Ensimmäisen säkeistön lopussa Mandelštam mainitsee mahdollisimman arkaaisen runoilijan: Homeroksen. Huomiota ei kiinnitetä

Homerokseen itseensä vaan hänen metriikkaansa. Runon mitta ei ole homeerinen heksametri. Kuusipolvinen jambi, johon runo on kirjoitettu, tunnetaan kuitenkin Nilssonin mukaan ”venäläisenä heksametrinä”. Nilsson tulkitsee kerran vuodessa esiintyvän *dlitelnostin* (keston) merkitsevän elämän ja luonnon rytmin muuttumista, ja sitä kuvastaa lyriikassa käytetyn mitan vaihtuminen eeppiseen. Normaali elämäntapa vaihtuu toiseksi, paimenidylli kertovaan runouteen – ja tämä tapahtuu nimenomaan luonnossa, ei ainoastaan ihmisen tietoisuudessa. (Nilsson 1974:27.)

Nilsson liittää runon ruokopillin (*trostnik*) Pan-jumalaan ja ylipäätään pastoraalirunouteen, jossa luonto on tärkeä innoituksen lähde. Hän ei kuitenkaan mainitse, että sekä ruokopilli että ruoko (*trostinka*) ovat metaforia, jotka toistuvat Mandelštamin varhaisrunoudessa. Ihmisruumiin ja ihmisen tietoisuuden metaforana ruoko assosioituu Tjuttševin runouteen. Siinä missä Tjuttševin tunnetussa runossa (1985:199) ajatteleva ruoko (*mysljaštšii trostnik*) on ainoa riitasointu luonnon harmoniassa, tässä runossa ruoko on löytänyt harmonian ympäröivän luonnon kanssa. Näin ruoön musiikki ja luonnon musiikki ovat sulautuneet rikkumattomaksi kokonaisuudeksi.

Tämä runo, jota voi luonnehtia pastoraaliksi, on runomuotoinen variaatio samasta ideasta kuin aiemmin analysoitu ”Silentium”-runo, jossa musiikki on yhtä kuin poeettinen sana. Luonnon musiikki on läsnä kuhankeittäjien kuvassa, instrumentaalimusiikki taas asettuu sen rinnalle ruokopillin muodossa. Jälkimmäinen kuuluu Dionysoksen instrumentteihin. Se on sukua kreikkalaisella huilulle ja *aulokselle*, joka säesti dionyysistä ekstaattista sulautumista luontoon ja vapautumista persoonallisuuden kahleista. (Ks. Landels 1999:148–155.)

Ensimmäisen säikeistön jakaa kahteen osaan sana *no*, joka tuo esiin poikkeuksen tai vastakkainasettelun: todetaan, että vain kerran vuodessa esiintyy samanlainen kesto kuin Homeroksen metriikassa. Mutta mikä on tämän keston (*dlitelnost*) luonne? Tähän kysymykseen vastataan toisen säikeistön alussa. Päivä on kuin kesuura, tauko heksametrin puolessavälissä. Kesuura esiintyy runossa itsessään merkityksellisesti tärkeissä kohdissa: ”...v lesah, i glasnyh dolgota...” (...metsissä, ja voakaalien pituus...) sekä ”...dlitelnost, kak v metrike Gomera” (...kesto,

kuin Homeroksen metriikassa). Bušmanin (1964:36–37) mukaan kesuuralla oli erityisen tärkeä merkitys Mandelštamin metriikassa. Hänen mukaansa ”kesuura, hiljaisuuden hetki säkeen soinnissa, hetkellinen pysähtyminen sen liikkeessä, on aivan välttämätön Mandelštamille, joka rakasti hitautta ja hiljaista soivuutta”.

Kesuuraa vasten esiintyy kokonuotin rikkaus, ”bogatsvo tseloi noty”. Kokonuotti on yksinkertainen mutta sisältää kuitenkin kaiken, ja sitä voi verrata ”Silentium”-runon ”kristalliseen”, puhtaaseen nuottiin. Tämän kokonuotin Bach jakaa toisessa Mandelštamin runossa kuudestoistaosiin ja paljastaa näin siihen sisältyvän potentiaalisen rikkauten. Päivän avautuminen kerran vuodessa kesuurana voidaan tulkita kesäpäivänseisaukseksi, jolloin päivä on pisimmillään. Näin runossa kuvataan ajan venymistä äärimilleen, ajan hidastumista ja katoavaisuuden unohtumista. Nilsson (1974:32–34) tulkitsee runon kuvaavan näin ihmisen pyrkimystä katoavaisuuden voittamiseen niin, että aika pysähtyy ja syntyy ikuisuuden illuusio. Tässä on kyseessä samanlainen kesto, *dlitelnost*, kuin ”Silentium”-runossa; bergsonilaisittain vaisto ja intellekti ovat tasapainossa, jolloin syntyy ”puhdas kesto”.

”Zolotaja len” (kultainen laiskuus) viittaa kaikissa kulttuureissa tunnettuun myyttiin kadotetusta kultakaudesta. Laitumella soiva ruokopilli on sekä runouden että musiikin lähde, mutta paimen on liian laiska soittamaan sitä – tämä tilanne muistuttaa ”kultaista hiljaisuutta”, joka dominoi Mandelštamin ”Silentium”-runoa. Näin runo ilmentää runouden ja musiikin ykseyttä ja niiden yhteistä lähdettä, luontoa, joka suodattuu runoilijan tietoisuuden läpi. Runo alkaa kukankeittäjien laululla ja päättyy kokonuottiin, mutta niiden väliin jäävät säkeet ovat täynnä runouden terminologiaa.

Runossa kiinnittää huomiota lyyrisen minän poissaolo: se on persoonaton yleiskuva. Runon ilmapiiri muistuttaa Mandelštamin ”Silentium”-runoa, joka kuvaa lyyrisen minän sulautumista runouden ja musiikin yhteiseen alkulähteeseen. ”Silentium”-runon kristallinen nuotti, joka on puhdas syntymästään asti, ja kokonuotin rikkaus runossa ”Jest ivolgi v lesah...” (Metsissä on kukankeittäjiä...) ovat saman idean ilmentymiä. Nilsson (1974:32–34) tulkitsee tätä runoa toteamalla, että se kuvaa ihmisen pyrkimystä katoavaisuuden voittamiseen,

jolloin aika pysähtyy ja luo ikuisuuden illusion. Hän yhdistää tämän runon runoon ”Vot daronositsa, kak solntse zolotoe...” (Tuossa sakramenttilipas, kuin kultainen aurinko...; Mandelštam 1993a:114), jossa eukaristiaa verrataan ikuiseen keskipäivään.

Runo luo erikoisen kuvan luonnon ja ihmisen tietoisuuden suhteesta. Korostunut runousopin ja musiikin terminologian käyttö etäännyttää runoa puhtaiden, luonnosta saatavien aistivaikutelmien kuvauksesta, ja pääpaino on ihmisen tietoisuudessa, joka järjestää saamistaan havainnoista yhtenäisen kuvan. Tämä kuva on kuitenkin jo irtaantunut itse luonnosta. Samaa asennetta heijastaa Mandelštamin vuonna 1914 kirjoittama runo ”Priroda – tot že Rim i otrazilas v njom...” (Luonto on yhtä kuin Rooma, joka heijasti sitä...; Mandelštam 1993a:102), jossa Rooma heijastaa luontoa, mutta toisaalta myös luonto heijastaa Roomaa ja kaupunki on löydettävissä kaikkialta luonnosta. Ihmisen kulttuurisen tietoisuuden alkuperä on Rooma, ja suodattuessaan tämän tietoisuuden läpi luontokin muuttuu Rooman osaksi. (Ks. Kihnei 2001:101.)

Tämä runo on akmeistinen tulkinta ihmisen ja luonnon suhteesta musiikin näkökulmasta. Runossa luonto on ihmisen tietoisuuden luoma konstruktio ja sen harmonia on syntynyt ihmismielen sisäisestä harmoniasta. Toisaalta se kuvaa runouden ja musiikin ykseyttä, kun ne kohtaavat ruokopillin (*trostnik*) kuvassa – sama instrumentti oli riitasointuisuuden symboli Mandelštamin varhaisrunoudessa. Ajatteleva ruoko muuttuikin yhtäkkiä itse harmonian lähteeksi. Sen soit-taman kokonuotin rikkaus sisältää sekä kulttuurin apollonisen että dionyysisen puolen.

Tasapaino (*ravnovesije*), joka oli akmeismin keskeisimpiä esteettisiä ideoita, saa analysoidussa runossa monia ilmenemismuotoja. Ensinnäkin sen voi nähdä sanan ja musiikin tasapainona, toiseksi luonnonvoimien tasapainona, kolmanneksi ihmisen psyyken ja luonnon tasapainona (poeettisten termien käyttö korostaa akmeismin formaalisia ihanteita), ja neljänneksi sen voi nähdä Boethiuksen määritelmän mukaisten *musica mundanan* ja *musica humanan* tasapainona, joka ilmenee *musica instrumentaliksen* muodossa. Kaiken kaikkiaan voi sanoa, ettei Mandelštamin akmeismi hyväksy Verlainein iskulausetta

”musiikki ennen kaikkea”, vaan sen suhteen musiikkiin voi ilmaista paremmin muodossa ”musiikki kaikessa” tai ”musiikki osana kaikkea”.

3.2.2 Laulajan kuva – Joosef ja Ossian

Mandelštamin varhaisissa runoissa yksi keskeinen musiikkiin liittyvä metafora on laulavan ruo'on kuva. Se ei esiinny ainoastaan konkreettisenä instrumenttina (ruokopillinä) vaan myös ihmisruumiin ja tietoisuuden symbolina. Mandelštamin maailmankuvan akmeistisen kriisin jälkeen hänen suhteensa ihmisen yksilölliseen olemassaoloon vaihtui melankolisesta ja epävarmasta pessimismistä iloiseen luottamukseen ihmisen mahdollisuuksia kohtaan. Näin myös ruokopillin ääni voi luoda inhimillisen olemassaolon täyttymyksen, kuten tapahtuu runossa metsässä laulavista kuhankeittäjistä. Kun Adam, akmeistinen ”ensimmäinen ihminen”, laulaa, hänen laulunsa yhdistää luonnon ja kulttuurin toisiinsa. Ihmisyksilön laulu on toimintaa, joka yhdistää menneen, nykyisen ja tulevan. Esimerkiksi runossa ”Otravlen hleb, i vozduh vypit...” (Leipä on myrkytetty, ilma loppuun juotu...) laulaja häivyttää ajan ja tilan rajat ympäriltään – jää vain tila (avaruus), tähdet ja laulaja. Laulavan ihmisen kuvan voi löytää Mandelštamin runoudesta soololaulun lisäksi myös kuorolaulun muodossa.

Toisaalta Mandelštam näki ihmisen ruumiin arkkitehtonisena kokonaisuutena. Runoissa se esiintyy jonkinlaisena musiikki-instrumenttina, kuten esimerkiksi näkinkenänä tai ruokopillinä, tai rakennuksena – esimerkiksi urkuina, joka on monesta yksittäisestä pillistä muodostettu arkkitehtoninen kompositio. *Musica humanan* ydin on kuitenkin soololaulu, soiva *logos*, joka kykenee välttymään skrjabinilaisen harmonian seireeniltä, koska sitä lauletaan yksiaanisesti. Se on muistamisesta ja uneksinnasta syntynyttä apollonista laulua, kun taas kuorolaulu ilmentää kulttuurin dionyysistä perinnettä.

Lisäksi akmeistit hylkäsivät romantiikan myytin itseään ilmaisevasta nerosta taiteilijan kuvana ja korostivat taiteilijan roolia käsitteellisenä, joka ei keskity ilmaisemaan omaa persoonaansa vaan pyrkii kartoittamaan maailman universaaleja rakenteita. Anonyymien taiteilijan ihanne oli luonteenomaista keskiajan kulttuurille, jota Mandelštam

ihaili – keskiajan taiteilija ei kaivannut kuolemattomuutta nimelleen, koska kaikki oli tehty Jumalan kunniaksi.

Asettaessaan klassismin romantiikan edelle esteettisenä ihanteena Mandelštam korosti myös barokin ja wieniläisklassismin musiikkia akmeistisen taiteen ihanteena. Venäläiset romantikot, kuten Tšaikovski, Rahmaninov, Rimski-Korsakov ja Musorgski, eivät esiinny Mandelštamin runoudessa, jossa viitataan kuitenkin paljon klassismin ajan säveltäjiin. Myöskään symbolistien ihailemat modernistisäveltäjät eivät vaikuta inspiroineen Mandelštamia, lukuun ottamatta yhtä ironista viittausta Wagneriin. Skrjabinille on omistettu kokonainen artikkeli, mutta hän esiintyy siinä vain antikristillisen maailmankatsomuksen symbolina. Ei olekaan vaikea nähdä, että Bachin musiikki sopii paremmin akmeistisiin yksinkertaisuuden, selkeyden ja tasapainon ihanteisiin kuin romantiikan ja modernismin ajan musiikki. Mandelštamille Bachin musiikki oli esimerkki taiteesta, jota hallitsevat rakenteiden taju ja objektiiviset havainnot taiteilijan persoonan itseilmaisun sijasta.

Yksi akmeistien estetiikan peruspilareita oli fyysisyyden korostaminen, jolloin keskipisteessä oli ihmisruumis, ihminen aistivana ja ajattelevana olentona. Musiikin näkökulmasta tämä ajatus ilmenee Mandelštamin runoissa laulavan ihmisen kuvana. Laulava ihminen käyttää instrumenttina omaa ruumistaan, jolloin musiikki syntyy ihmisen organismin värähtelystä. Vokaalimusiikissa musiikki on myös erottamattomassa suhteessa kieleen ja runouteen, ja musiikin ydin on tällöin *logos*, sanan tietoinen merkitys. Kun tietää Mandelštamin kiinnostuksen anagrammirakenteisiin, on oletettavaa, että hän pani merkille myös kreikan sanan *logos* ja venäjän sanan *golos* (ääni) foneettisen sukulaisuuden. ”Ääni on persoona” (*Golos – eto litšnost*), kuten hän kirjoitti esseessä ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinusko; Mandelštam 1993a:204).

Laulaja on samalla arkaainen hahmo. Hän edustaa aikaa, jolloin runous ja musiikki eivät olleet vielä erkaantuneet toisistaan taiteenlajeina, vaan jokainen runoilija oli samalla laulaja ja esitti teoksensa musikaalisessa muodossa. Tämä näkökulma liittyy erityisesti Mandelštamin hellenofilisyyteen – antiikin lyyrikoihin, jotka esittivät runo-

jaan näppäillen samalla lyyraa. Runonlaulannassa musiikki on sanalle alisteinen, ei oma, itsenäinen äänensä. Soittimetkin ovat tällöin sanan palvelijoita, ja niitä käytetään vain laulua säestettäessä, ei itsenäisenä taiteenlajina. Kirschbaum (2010:114) huomauttaa runonlaulajan kuvan ilmentävän romantiikan traditiota, joka korostaa poeettisen sanan ja musiikin ykseyttä, jolloin runouden luonnollisin olemus on laulu.

Yksi Mandelštamin runoudessa toistuvasti esiintyvä runonlaulaja on Välimeren kulttuuripiiriä ja eepistä runoutta edustava Homeros, ja toinen on lyyraa soittava Orfeus, jonka variaatio on pohjoinen, kelttiläinen Ossian. *Kamen*-kokoelmassa (Kivi) laulajan kuva liitetään myös seemiläiseen kulttuuriympäristöön, nimittäin vuonna 1913 kirjoitetussa runossa orjaksi myydystä Joosefista (Mandelštam 1993a:97). Laulaja edustaa arkaaista sanan ja musiikin ykseyttä, ja näin runo kuvaa kokonaisuudessaan kulttuurin syntyä, joka lähtee liikkeelle tavallisen ihmisen arkipäiväisestä toiminnasta.

Отравлен хлеб и воздух выпит.
Как трудно раны врачеват!
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать!

Leipä on myrkytetty, ilma juotu.
Kuinka vaikea on lääkitä haavoja!
Egyptiin myyty Joosef
ei voinut katkerammin ikävöidä!

Ensimmäinen säkeistö alkaa valittavalla huudahduksella: leipä on myrkytetty ja ilma hengitetty loppuun, minkä takia haavoja on vaikea lääkitä. Tämän voi tulkita niin, että kulttuuri on tullut vanhuuden ja voimattomuuden tilaan: kieli on kyllästetty merkityksillä niin, ettei tuoreelle ja elävälle ole tilaa, eikä minkään uuden luominen onnistu. Goldberg (2011:26) näkee loppuun hengitettyssä ilmassa myös viittauksen symbolismin kriisiin, josta akmeistit etsivät ulospääsyä; symbolistit voisi hänen mukaansa nähdä jopa Joosefin vanhempina veljinä, jotka kateuttaan myivät hänet Egyptiin.

Vastapainoksi kaivataan elämän yksinkertaisia perusedellytyksiä: puhdasta leipää ja raikasta ilmaa. Leipä esiintyy sekä Mandelštamin

proosassa että runoudessa raamatullisessa kontekstissa, ”elämän leipänä”, joka symbolisoi lihaksi tullutta Sanaa, Logosta. Tätä tulkintaa tukee se, että Joosefin kuva on peräisin Raamatusta. Myös puhdas ilma, joka mahdollistaa hengittämisen, on tärkeä teema Mandelštamin runoudessa. Vapaa hengittäminen rinnastuu puheen, ilmaisun ja kulttuurin vapauteen, jonka kadottamista seuraa tukehtuminen ja mykistyminen. Ilman pilaantuminen saa aikaan sen, etteivät haavat parane, mikä johtaa kuolemaan niiden mädäntyessä.

Asetelmaan tuodaan myös Lähi-idän ja Niilin laakson kulttuuri. Näyttämö on arkaainen, ollaan kulttuurin primitiivisessä alussa, patriarkkojen ajassa. Egyptiin myyty Joosef ikävöi kotiin, luvattuun maahan; ikävöinti tuo mieleen Mandelštamin lausunnon, jonka mukaan akmeismi on kaipuuta maailmankulttuuriin. Vierauden tunne, jota juutalainen tuntee Egyptissä, rinnastuu Cavanaghin (1995:119) tulkinnan mukaan juutalaisen Mandelštamin oman identiteetin ongelmaan kulttuurisena *raznotšínetsinä* (erisäätyinen; nimitys, jota 1800-luvun Venäjällä käytettiin ei-ylhäistä syntyperää olevista opiskelijoista ja virkamiehistä). Tulkintaa tukee se, että Mandelštamin oma etunimi, Osip, on venäläinen muoto Joosefista. Myös kulttuurien välinen konflikti on läsnä runossa: Joosef ja beduiinit edustavat Aabrahamin jälkeläisten kahta haaraa, Iisakin ja Ismaelin jälkeläisiä.

Toisessa säkeistössä katse tarkentuu ratsujensa selässä laulaviin beduiineihin:

Под звездным небом бедуины,
Закрыв глаза и на коне,
Слагают вольные былины
О смутно пережитом дне.

Tähtitaivaan alla beduiinit
silmät ummessa ja ratsailla
virittävät vapaita bylinoita
levottomasti eletystä päivästä.

Joosefia ei siis ole vielä tuotu Egyptiin, vaan hän on edelleen paimentolaisten matkassa, karavaanissa. Paimentolaisten laulamien vapaa-
muotoisten bylinoiden (kertovien runojen; nimitys viittaa venäläiseen

historialliseen epiikkaan) aiheena on kulunut päivä, joka on eletty *smutno*, hämärästi tai levottomasti. Laulu tuo ajan ja tapahtumien kaoottiseen virtaan järjestystä. Beduiinit laulavat suljetuin silmin, ikään kuin häivyttäen nykyhetken ja arkisen ympäristönsä, muistoihin keskittyen. Eeppisen, historiallisen laulun materiaalina käytetään kuitenkin vain kuluneen päivän tapahtumia:

Немного надо для наитии:
Кто потерял в песке колчан,
Кто выменял коня – событий
Рассеивается туман.

Vain vähän tarvitaan innoitukseen:
Kuka kadotti nuoliviinen hiekkaan,
kuka vaihtoi ratsun – tapahtumien
sumu hälvenee pois.

Kolmannessa säikeistössä kuvataan sinänsä tavanomaisia tapahtumia, jotka ovat kuitenkin käänteentekeviä: nuoliviinen, aseiden, kadottaminen ja ratsun vaihtaminen toiseen. Näille ihmisille tapahtumat voivat merkitä alkua uudelle henkilökohtaiselle historialle, josta syntyy lopulta kertomarunoutta, bylinoita. Laulun myötä tapahtumien sumu hajoaa ja ilma kirkastuu – tapahtumat saavat merkityksen, kun ne puetaan sanoiksi ja lauletaan.

Taiteellisen luomisen yksinkertaiset lähtökohdat tuodaan esille samalla tavoin kuin esimerkiksi Bach-runossa, jossa musiikki syntyy koruttomassa kirkossa, tai runossa ”Admiralteistvo” (Amiraliteetti; Mandelštam 1993a:83–84), jossa kauneutta ei luo puolijumalan oikku vaan yksinkertaisen puusepän käyttämä mitta. Suuri runous voi siis syntyä yksinkertaisestakin aiheesta.

Viimeinen säikeistö on todellinen huipentuma. Laulu saa aikaan tilanteen, jossa ”kaikki katoaa”:

И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает – остается
Пространство, звезды и певец!

Ja jos se lauletaan aidosti
ja täydellä sydämellä, lopulta
kaikki katoaa – jää
avaruus, tähdet ja laulaja!

Mikä katoaa, kun tila, tähdet ja laulaja jäävät? Muut ihmiset, aika ja historia, jopa Joosefin ikävä. *Prostranstvo*, eli paikka, tila tai avaruus, on yksi Mandelštamin runouden avainsanoja. Panova (2003:240) nimittää Mandelštamia ”tilan runoilijaksi”. Sana *prostranstvo* esiintyy hänen runoudessaan 19 kertaa, kun esimerkiksi Blokilla se esiintyy vain 4, Gumiljovilla 7 ja Ahmatovalla 7 kertaa. Bergsonin filosofiassa aika liittyy intuitioon ja tila intellektiin, ja Mandelštam pyrki jatkuvasti luomaan hedelmällisen yhteyden niiden välille. Ajan ja tilan liitto ruumiillistuu erityisesti runossa ”Zolotistogo mjoda struja iz butylki tekla...” (Kullankeltaista hunajaa virtasi pullosta...; Mandelštam 1993a:128), jossa Odysseus palaa harharetkiltään kotiin täynnä ”avaruutta ja aikaa” (*prostranstvom i vremenem polnyi*).

Kaiken muun kadotessa jää jäljelle kolme asiaa: tila, tähdet ja laulaja. Ajan hävityssä myös katoavaisuus voitetaan. Laulu – runous – pysäyttää ajan ja muuttaa sen tilaksi, ikuisuudeksi. Näin syntyy ikuisuuden illuusio, jonka Nils Åke Nilsson (1974:33–34) liittää kristilliseen maailmankuvaan ja myös runoon ”Jest ivolgi v lesah...” (Metsissä on kukankeittäjiä). Tälle ideaaliselle lopputilanteelle on asetettu ehto: laulu on laulettava aidosti ja täysin rinnoin; silloin se muuttuu ikuiseksi, ajattomaksi, myös tulevien polvien omaisuudeksi.

Ensimmäisestä säkeistöstä, jossa kulttuuri on pilaantunut tultuaan kyllästetyksi, viimeiseen säkeistöön tultaessa kehitys on kulkenut taaksepäin ja huipentunut arkaaiseen ihmiseen, joka edustaa rohkeata, itsetietoista olemassaoloa, olemisen autenttista täyteyttä. Tämä ilmentää adamistista pyrkimystä nähdä maailma ensimmäisen ihmisen silmin sekä antroposentrisyyttä: kaiken muun kadotessa jää jäljelle ihminen, laulaja. Tilanne on täysin vastakkainen kuin vuonna 1911 kirjoitetussa runossa ”Ottšego duša tak pevutša” (Miksi sielu on niin laulavainen; Mandelštam 1993a:68), jossa lyyrinen minä kadottaa varmuuden omasta identiteetistään ja olemassaolostaan jouduttuaan

musikaalisen kokemuksen valtaan. Joosef-runossa tätä ei tapahdu, koska siinä musiikki on alistettu sanan palvelukseen eikä pääse dominoivaan asemaan.

Laulajan kuva esiintyy myös vuonna 1914 kirjoitetussa runossa ”Ja ne slyhal rasskazov Ossiana...” (En ole kuullut Ossianin tarinoita...; Mandelštam 1993a:103), jossa arkaaisen laulajan perintö siirtyy uusien runoilijasukupolvien omaisuudeksi:

Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина –
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!

Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо волны.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И, как свою, ее произнесет.

En ole kuullut Ossianin tarinoita,
en maistanut muinaista viiniä –
miksi siis kummittelee silmissäni aukio,
Skotlannin verinen kuu?

Ja korpin ja harpun huhuilut
kaikuvat minulle uhkaavassa hiljaisuudessa,
ja soturien tuulen hulmuttamat huivit
välkkyvät kuun valossa!

Olen saanut autuaan perinnön –
vieraiden laulajien harhailevat unet;
omaa syntyperää ja ikävää naapurustoa
olemme vapaita halveksimaan tietoisesti.

Ja voi olla, että useampikin aarre
ohittaa lapsenlapset ja periytyy heidän lapsilleen,
ja taas kerran skaldi virittää jonkun toisen laulun
ja lausuu sen kuin omansa.

Tämä runo pohjautuu romanttiseen, ”ossiaaniseen” traditioon, jota innoitti skottilaisen runoilijan James Macphersonin teos *The Poems of Ossian* (1765). Teoksesta tuli yksi tärkeimmistä eurooppalaisen kansanrunouden edeltäjistä. Kirjailijoiden lisäksi Ossian inspiroi myös säveltäjiä, kuten Felix Mendelssohnia, jonka ”skottilainen” sinfonia ja *Hebridit*-alkusoitto ovat mahdollisesti Mandelštamin runollisen inspiraation musikaalinen lähde. Joka tapauksessa, kun akmeisti kirjoittaa runon Ossianista, hän ei voi olla samalla kommentoimatta romantiikan traditiota eurooppalaisessa kirjallisuudessa ja etsimättä henkilökohtaista suhdetta siihen. (Ossian-traditiosta venäläisessä runoudessa ks. Frolov 2009:244–260, Kirschbaum 2010:99–108.)

Runon ensimmäinen säkeistö vie lyyrisen minän täysin vieraaseen, kelttiläiseen kulttuuripiiriin, jossa loistaa verenkarvainen kuu. Tunnelmaa syventää toinen säkeistö, jossa lyyrinen minä on aistivinaan korpin ja harpun äänet pahaenteisessä hiljaisuudessa sekä soturien kuunvalossa liehuvat huivit. Kšondzer (2001:94) liittää korpin ja harpun äänet Edgar Allan Poeen; tämän runot edustivat englantia taitamattomalle Mandelštamille vierasta kulttuuria, ”vierasta laulua”, joka on kuitenkin tarkoitus ottaa itselle ja esittää omansa.

Kolmannessa säkeistössä pelottava tunnelma kuitenkin muuttuu. Siinä ilmenee sama tuttuuden ja vierauden tematiikka kuin Joosefirunossa, mutta sävy ei ole tuskainen, vaan siinä ylistetään ”autuasta perintöä”, vieraiden laulajien unia. Tämä perintö antaa mahdollisuuden olla piittaamatta omasta suvusta ja naapurustosta. Se vapauttaa runoilijan historiallisista, kielellistä ja kansallisista traditioista ja nostaa etualalle formaaliset ja sisällölliset ihanteet, jotka yhdistävät toisiinsa eri aikoihin ja kulttuuripiireihin kuuluvat runoilijat.

Viimeinen säkeistö muistuttaa sisällöltään Joosef-runon viimeistä säkeistöä. Siinä puhutaan aarteesta, joka ohittaa lapsenlapsetkin, mutta välittyy heidän lapsilleen. (Bach-runosta löytyy samantapainen ilmaisu *vnuki* (lapsenlapset) – puhekumppani, joka saattaa ilmestyä vasta tulevaisuudessa.) Skaldi ottaa vieraan laulun ja esittää sen omana: alun perin tämä olikin runonlaulajien käytäntö. Laulujen tekijät olivat anonyymejä, ja seuraava oppi laulun edelliseltä ja kehitteli sitä edelleen. Terras (1969:348) katsoo poeettisen sanan olevan Mandelštamille tässä runossa kirjaimellisesti ajaton, koska se elää yhtä kauan kuin ihmiskunta perintönä, jonka tulevat sukupolvet omaksuvat ja esittävät omanaan.

Mandelštamin sanotaan itsekin kirjoittaneen ”runoutta runoudesta” – Cavanaghin (1995:96) mukaan runoudesta ja kulttuurista tulee tässä runossa hyväksytyä varkautta. Joosef- ja Ossian-runot heijastavat akmeismin kahta puolta: yhtäältä uutta Aadamia, joka näkee maailman ensi kerran, ja toisaalta maailmankulttuurin perintöä, johon tukeudutaan. Cavanaghin (1995:64) mukaan Mandelštam vaati omalta runoudeltaan näitä molempia, koska ne ovat toisistaan erottamattomia voimia, joista kaikki runous syntyy.

Ossianismi ja kiinnostus kansanrunouteen liittyvät myös kansallisromantiikkaan ja nationalismiin, joka ajoi Euroopan kansat sotaan samana vuonna, jona tämä runo on kirjoitettu – 1914. Näin runon pääteema on oman ja vieraan välinen suhde ja se, miten vieras kulttuuriperintö adoptoidaan omaan kulttuuriin. Tämä ilmentää osaltaan akmeistista nostalgiaa maailmankulttuuriin, joka purkaa jännitteitä kansojen väliltä – tämä toive on ilmaistu selkeänä Mandelštamin samana vuonna kirjoittamassa runossa ”Zverinets” (Eläintarha; Mandelštam 1993a:118–120).

Joosef- ja Ossian-runojen laulaja on runonlaulaja, solisti, joka laatii ja esittää itse laulunsa. Kuorolaulussa laulava yksilö sitä vastoin sulautuu osaksi suurempaa kokonaisuutta ja tavallaan menettää identiteettinsä. Kuorolaulu esiintyy Mandelštamin runoudessa erityisesti suhteessa kristilliseen kulttuuriin, liturgisena lauluna, jonka alkuperä on joko gregoriaanisessa tai bysanttilaisessa kirkkolaulussa. Liturgiassa kirkkokuoron esittämä musiikki palvelee sakraalia sanaa ja saa elävyy-

tensä siitä. Tätä näkökulmaa laulajan kuvaan käsitellään tarkemmin kristillisen kulttuurin yhteydessä, luvussa 4.

3.2.3 Urut soittimena

Vokaalimusiikin lisäksi musiikki esiintyy Mandelštamin akmeistisissa runoissa instrumentaalimusiikkina. Symbolistien, kuten Aleksandr Blokin, runoudessa soitinten äänet ovat useimmin osa akustista maailmaa, joka säestää runon tapahtumia. Instrumenttia ja sen soittajaa harvoin nähdään ja nimetään, jolloin niistä tulee osa runon ”soivaa universumia”, joka ei ole persoonaan sidottua. Myöskään Mandelštamin symbolistisvaikutteisessa varhaisrunoudessa musiikki ei synny ihmisen soittaessa instrumenttia, vaan se on osa runossa esiintyvää soivaa kosmosta.

Tämä soivan avaruuden kuva liittyy sekä Pythagoraan sfäärien harmoniaan että Schopenhauerin panmusikalismiin. Immanuel Kantin jälkeiset filosofit, kuten Hegel, Schopenhauer ja Schelling, pyrkivät saavuttamaan olioiden sinänsä maailman, joka Kantin mukaan jää aina saavuttamattomaksi ihmisen tietoisuudelle. Toisin sanoen he pyrkivät löytämään fenomenaalisen maailman takana vaikuttavan liikuttavan voiman. Erityisesti Schopenhauerin järjestelmässä tällä voimalla, universaalilla tahdolla, oli musikaalinen luonne – se oli jopa tahdon, olion sinänsä, suora edustaja. Roger Scruton kuvailee Schopenhauerin järjestelmää teoksessaan *The Aesthetics of Music*:

According to Schopenhauer, music is a direct presentation of the will. The will, as thing-in-itself, is not knowable through concepts, and nothing therefore can be said about *it*: we can speak only of its ‘representations’ in the world of appearance, in which the will is portrayed indirectly, and through a resisting medium. Music, however, is a non-conceptual art, and it is able to present to us, in objective form, a direct picture of the will itself. Yet what it presents to us cannot be described, nor presented in any other medium. The content of music is again real but ineffable. (Scruton 1997:159)

Schopenhauerin musiikkinäkemykset inspiroivat sekä romantikkoja että symbolisteja. Mandelštam kritisoi symbolisteja siitä, että nämä eivät hänen mukaansa ”viihtyneet oman organisminsa sellissä eivätkä siinä universaalissa sellissä, jonka Kant rakensi kategorioidensa”. Akmeistit sitä vastoin halusivat tyytyä ilmiöiden maailmaan ja korvata Baudelairen vastaavuuksien lain identiteetin lailla.

Mandelštamin akmeismissa musiikin asema perustuu ideaan Aadamista, ensimmäisestä ihmisestä, jonka ruumis on järjestyneen todellisuuden perusta. Siinä missä Mandelštamin varhaisrunoutta dominoi epätoivo maailmankaikkeuden saavuttamattomien salaisuuksien edessä, hänen akmeistiset runonsa ovat täynnä löytäjän iloa. Maailmankaikkeuden salaisuudet on mahdollista ratkaista logiikan ja matematiikan laeilla, jotka ovat samat sekä mikro- että makrokosmoksen tasolla. Siksi akmeistinen musiikki on lukujen ja mittasuhteiden musiikkia. Tämän muutoksen voi nähdä myös Mandelštamin asennoitumisessa ihmisen ja luonnon suhteeseen: Mandelštamin akmeismin antroposentrinen periaate johtaa luonnon ”sivilisoimiseen”, jolloin luonto vaikuttaa olevan vain Rooman, ikuisen kaupungin, heijastusta, joka on kaiken inhimillisen kokemuksen ykseyden kuva. Ossian- ja Joosef-runot myös ilmentävät Mandelštamin näkemystä ajasta, joka ei ole enää universaali, objektiivinen suure, vaan aikaa bergsonlaisessa mielessä, aikaa, jota subjektiivinen kokemus luo jatkuvasti.

Akmeistisessä manifestissaan Mandelštam painotti logiikkaa, järjestystä ja puhdasta, tasapainoista muotoa. On kuitenkin huomattava, että apollonisen selkeyden ohella Mandelštamin akmeismissa on toinenkin puoli, joka liittyy ihmisruumiin ja ihmisen fyysisen olemassaolon kunnioitukseen: kulttuurin dionyysinen periaate, joka on kuitenkin sulautunut osaksi kristinuskon muodostamaa tasapainoista kokonaisuutta. Esimerkki tästä on François Villon, joka oli Mandelštamin mukaan syntisestä elämästään huolimatta aina varma sielunsa pelastuksesta. Ryszard Przybylski (1987:92) piti Mandelštamin runossa esiintyvää Bachia apollonisen taiteilijan arkkityyppinä. Mutta Mandelštamin Bach-hahmossa on myös dionyysinen elementti: kun hän päihtyy musiikista, hänen soittonsa muuttuu dionyysiseksi orgiaksi – aivan kuten Notre Damen majesteettinen arkkitehtuuri, jota

Mandelštam kutsuu ”dionyysiseksi orgiaksi”. Dionyysisyyden ydin on soitin, jonka kautta Bachin musiikki tulee kuultavaksi.

Mandelštamin akmeismissa on yksi keskeinen musiikki-instrumentti: urut. Symbolistisvaikutteisessa varhaistuotannossaan Mandelštam käytti ruo’on kuvaa ihmisruumiin metaforana. Ruo’on kuvan voi löytää myös Mandelštamin Bachille omistamasta runosta – urkujen muodossa. Samaan tapaan kuin kivet tulevat osaksi monimutkaisia rakennusta, goottilaista katedraalia, myös yksittäinen ruokopilli voi tulla osaksi monimutkaisia musikaalista instrumenttia, urkuja. Näin myös urut voi nähdä Aadamin kuvana, aivan samoin kuin Mandelštam vertasi Pariisin Notre Damea ensimmäiseen ihmiseen lihaksiin ja hermoineen.

Kun yksittäiset ruo’ot asetetaan riviin ja sidotaan toisiinsa, ne muodostavat panhuilun (syrinx), antiikin kreikkalaisten puhallinsoittimen, joka oli omistettu Panille, luonnon dionyysisiin voimiin liittyvälle puolijumalalle. Kun ruo’ot sidottiin edelleen osaksi monimutkaisempaa rakennelmaa, niistä tuli urkujen kantamuoto. Urut kehitettiin hellenistisessä Aleksandriassa, kun muusikot rakensivat paineilmalla toimivan mekanismin, joka puhalsi ilmaa syrinx-soittimen pilleihin automaattisesti, ilman ihmisen keuhkoja. Näin soittaja oli vapaa laulamaan omalla äänellään ja säestämään laulua uruilla. (Landels 1999:166–167; 202–203.)

Roomalaiset käyttivät urkuja sirkussoittimena, jonka roomalaiskatolinen kirkko adoptoi keskiajalla sakraaliseen ja liturgiseen käyttöön säestämään jumalanpalvelusta, vaikkakaan monet kirkon jäsenet eivät hyväksyneet sitä sakraaliseen käyttöön sen pakanallisen alkuperän takia. Tässä yhteydessä on hyvä muistaa, että Mandelštamin ajattelussa roomalaiskatolinen kirkko oli ennen kaikkea universaalien adoption kirkko. Kristinusko kykeni sulauttamaan myös dionyysisen pakanallisuuden itseensä ja valjastamaan vaarallisia pakanallisia voimia edustavan soittimen, urut, liturgiseen käyttöön palvelemaan universaalia Sanaa, Logosta. Se, että urut mainitaan useammassa yhteydessä sekä Mandelštamin akmeistisessä manifestissa että hänen runoudessaan, tukee oletusta, että soittimella oli erityinen merkitys Mandelštamin ajattelussa.

Mandelštamin mukaan ”akmeistit jakavat rakkautensa organismiin ja organisaatioon fysiologisesti nerokkaan keskiajan kanssa”. Kun samassa manifestissa puhutaan uruista soittimena, se korostaa venäjän sanan *organ* (elin, urut) etymologista sukulaisuutta sanojen *organizm* ja *organizatsija* kanssa. Nämä sanat on omaksuttu venäjään, kuten moiniin muihinkin kieliin, kreikasta ja latinasta. Koska Mandelštam oli sanojen juurista ja alkuperäisistä merkityksistä kiinnostunut hellenofiili, on perusteltavaa tarkastella *organ*-sanana etymologiaa lähemmin.

Antiikin kreikassa sanalla *organon* (ὄργανον) oli neljä päämerkitystä. Ensinnäkin se tarkoitti instrumenttia, apuvälinettä tai työkalua. Sanan toinen merkitys oli aisti- tai liikuntaelin, kolmannessa merkityksessään se oli musikaalinen instrumentti ja neljännessä kirurginen instrumentti. Sanaa *organon* käytettiin myös merkitsemään työtä tai tuotosta, ja filosofiassa *organon* oli looginen työkalu. (Ridder & Scott 1996:1245.) Myös latinan sanaa *organum* (väline, instrumentti, kone) käytettiin merkitsemään tieteen loogisia työkaluja. Keskiajalla taas *organum* (polyfonian varhaisin muoto) oli perustana musiikin *triviumille*, joka oli yksi seitsemästä vapaasta taiteesta (*septem artes liberales*).

Toinen kreikkalainen sana, jolla on sama *org*-alkuinen juuri, on *orgé* (οργή; luonnollinen impulssi, alttius, mieliala). Sanan alkuperä on verbi *orgazo* (ὀργάζω; pehmentää, vaivata), kuten myös sanojen *orgia* (οργιά) ja *orgasmi* (οργασμός), jonka alkuperäinen merkitys on ”verentungos”. Uudessa testamentissa ja Septuagintassa, Vanhan testamentin kreikkalaisessa käännöksessä, sanaa *orgé* (οργή) käytetään useimmin merkitsemään Jumalan vihaa. Helleenien maailmankuvassa *orgé* oli yleissana kaikille tunteille, jotka ylittivät kohtuullisuuden rajat ja joihin suhtauduttiin sen vuoksi varautuneesti. Tästä näkökulmasta Mandelštamin ”Bach”-runossa sekä Bachin musikaalinen ekstaasi että hänen vihansa ovat samaa (dionyysistä) alkuperää ja kuuluvat sanan *orgé* piiriin.

Venäjän sanat *orgán* (urut) ja *órgan* (biologinen elin) ovat homonyymejä kirjoitetussa kielessä, vaikkakin puhekielessä ne eroavat toisistaan: jälkimmäisessä sanassa paino on ensimmäisellä tavulla, edellisessä toisella. Muita venäjän kielen *org*-kantaisia sanoja, jotka kuuluvat

biologisiin termeihin, ovat esimerkiksi *organizm* (organismi), *organika* (orgaaninen kemia) ja *organitšeskii* (orgaaninen). Toisaalta sanoja *organizator* (organisoija), *organizatsija* (organisaatio), *organizovannyi* (organisoitu) ja *organizovat/-sja* (organisoida/-tua) käytetään merkitsemään järjestystä ja järjestelmällisyyttä. Gasparovin mukaan (1995:346) Mandelštam horjui akmeistisella kaudellaan kahden poeettisen sanan idean välillä – teknisen ja orgaanisen. Kuitenkin antiikin kreikkalaisten maailmankuvassa elämän olemus oli järjestys, organisaatio, ja siksi akmeistien ”rakkauden organismiin ja organisaatioon” voi ymmärtää rakkaudeksi yhtä ja samaa asiaa kohtaan. Venäjän sanan *organ* molemmat merkitykset ovat läsnä Mandelštamin runossa ”Bach”: urut soittamista monimutkaisimpana on samalla kuva ihmisruumiista kaikessa monimutkaisuudessaan.

Vielä yhden sanan *organ* monista merkityksistä voi löytää akmeistien ideoiden raamatullisesta kontekstista. Roomalaiskirjeessään (Room. 12:5) Paavali näkee kirkon jäsenet eliminä (*organon*) Kristuksen ruumiissa. Tämä kuva vastaa Mandelštamin akmeistisessä manifestissaan antamaa kuvaa keskiaikaisesta yhteiskunnasta. Liittyessään yhteen kristityt tulevat jäseniksi Kristuksen ruumiissa – tai eläviksi kiviksi rakennuksessa, joka on rakennettu todellisen kulmakiven, Kristuksen, varaan. Raamatussa Kristuksesta puhutaan myös ”uutena Aadamina”, uutena ensimmäisenä ihmisenä (Room. 5:12–18); Mandelštam (1993a:79) näki Pariisin Notre Damen ensimmäisen ihmisen, Aadamin kuvana, ja Bachin soittamat koraalit ovat tuon kuvan musikaalinen vastine.

Dohertyn (1995:130–131) mukaan akmeistiselle ajattelulle oli ominaista ihmisen fyysisen olemuksen korostaminen ja ihmisruumiin ihailu renessanssin hengessä. Lisäksi akmeisteille oli tyypillistä verrata runon tai kulttuurin elämää ihmisruumiin elämään – tämän idean voi löytää yhtä hyvin Mandelštamin kuin Gumiljovin ja Zenkevitšin ajattelusta. ”Akmeismin aamussa” Mandelštam määritteli akmeistisen runouden yhdeksi tavoitteeksi ”pimeän organismimme” ja ”jumalaisen fysiologiamme” salaisuuksien paljastamisen. Myös musiikki kulttuurin tuotteena on nähtävä tästä näkökulmasta. Sanan *organ* etymologia

musiikki-instrumenttina ja biologisena käsitteenä sitoo Bachin musiikin yhteen näiden akmeismin fysiologisten ihanteiden kanssa.

3.2.4 Rikkoutunut harmonia: Bach

Mandelštam kirjoitti Johann Sebastian Bachille omistetun runonsa (Mandelštam 1993a:84–85) vuonna 1913, samana vuonna kuin akmeistisen manifestinsa.

БАХ

Здесь прихожане – дети праха,
И доски вместо образов,
Где мелом – Себастьяна Баха
Лишь цифры значатся псалмов.

Разноголосица какая
В трактирах буйных и в церквах,
А ты ликуешь, как Исаия,
О, рассудительнейший Бах!

Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?

Что звук? Шестнадцатые доли,
Органа многосложный крик –
Лишь воркотня твоя, не боле,
О, несговорчивый старик!

И лютеранский проповедник
На черной кафедре своей
С твоими, гневный собеседник,
Мешает звук своих речей.

BACH

Täällä seurakuntalaiset ovat tomun lapsia,
ja pyhäinkuvien sijasta tauluja,
joihin virret merkitään vain numeroilla
Sebastian Bachin liidulla.

Mikä riitasointu onkaan
juopuneissa kapakoissa ja kirkoissa,
mutta sinä iloitset kuin Jesaja,
oi järkevästä järkevin Bach!

Voiko olla totta, suuri riidanhaastaja,
että kun soitit koraalia lapsenlapsille,
etsit todisteluillasi
itse asiassa hengen tukea?

Mitä on ääni? Kuudestoistaosanuotit,
urkujen monitavuinen huuto,
ovat vain jupinaasi, eivät muuta,
sinä periksiantamaton vanhus!

Ja mustassa saarnastuolissaan
luterilainen saarnaaja
sekoittaa puheittensa äänen
sinun sanoihisi, äkäinen puhekumppani.

Kun Mandelštamin akmeistista manifestia lukee musiikin näkökulmasta ja vertaa tätä runoa siihen, on perusteltua ajatella, että yksi Bachille omistetun runon tärkeimmistä motiiveista on kritisoida symbolistien ajatusta musiikista kaikkein korkeimpana taidelajina. Toinen tärkeä näkökulma on Mandelštamin esittämä ”akmeistisen musiikin” idea, joka noudattelee tasapainon ideaa ja rakentuu sävelten välisen loogisten siteiden varaan. Bachin kuva on Mandelštamin vastaus Verlaineen iskulauseeseen *de la musique avant toute chose*. Sen voi nähdä myös kommenttina Andrei Belyin artikkeliin ”Formy iskusstva” (Taiteen muodot) ja schopenhauerilaiseen taiteenlajien hierarkkiseen arvojärjestykseen, jota Belyi seurasi. Hierarkian sijaan Mandelštam korostaa, että sanan tietoinen merkitys, Logos, on kaikkien taiteenlajien huipentuma. Se on ”yhtä loisteliaas muoto kuin musiikki oli”.

kuten Mandelštam kirjoitti akmeistisessa manifestissaan. Musiikin säveltäminen on yhtä kuin logiikan lakien seuraaminen, ja Bachin musiikki on loistavin esimerkki tästä periaatteesta.

Runon toinen keskeinen teema vaikuttaa olevan nerokkaan taiteilijamyytin purkaminen ja ihmisen paljastaminen myytin takaa. Neron sijasta runo piirtää kuvan käsityöläisestä, jonka musiikki ei synny jumalallisesta inspiraatiosta vaan matematiikan laeista. Tämä kuva on vastakohta romanttiselle näkemykselle taiteesta taiteilijan subjektiivisena itseilmaisuna. Akmeistisessa manifestissaan Mandelštam tähdentää, että ”me emme lennä: nousemme vain sellaisiin torneihin, jotka itse kykenemme rakentamaan.” Tästä näkökulmasta akmeistinen musiikki on ”todistamisen musiikkia”. Sen tärkeimpiä elementtejä ovat musiikin arkkitehtoniset ulottuvuudet ja niiden välinen tasapaino. Ennen kaikkea Mandelštamin näkemys musiikista on vapaa metafysiikasta ja mystiikasta – musiikkia ei nähdä tienä kontaktiin tuonpuoleisen todellisuuden kanssa. Musiikki ei myöskään pelasta kuilulta (*музыка от бездны не спасёт*), kuten Mandelštam kirjoitti sonetissaan ”Pešehod” (Jalankulkija).

Dimitri Segal (1998:326–327) vertaa analyysissään säveltäjien kuvia, jotka Mandelštam loi runoissa ”Bach” ja ”Oda Beethoveni” (Oodi Beethovenille; Mandelštam 1993a:109). Segal huomauttaa, että Bach-runossa lukijan silmiin pistää Mandelštamin mekaaninen suhtautuminen Bachiin: runosta puuttuu kokonaan Bachin musiikin emotionaalinen ymmärtäminen – sen sijaan runossa keskitytään musiikin tekniikkaan. Lisäksi Bach on vain kalpea kuva kristillisestä taiteilijasta, kun häntä vertaa Beethoveniin. Segal huomauttaa myös, että runo Bachista alkaa ilolla ja loppuu vihaan, kun taas Beethoven-oodi alkaa vihalla ja loppuu iloon. Segalin analyysin lisäksi voi sanoa, että runoissa on kahdenlaista iloa: Beethovenin ilo syntyy dionyysisestä ekstaasista, kun taas Bachin musiikki on yhtä aikaa ilontäyteistä ja rationaalista. Vastausta kaipaava kysymys on, miksi Mandelštam ylistää Bachin musiikkia akmeistisessa manifestissaan mutta näyttää pilkkaavan tätä säveltäjistä kirjoittamassaan runossa.

Akmeistisessa manifestissaan Mandelštam korosti musiikkia konkreettisen, aineellisen maailman ilmiönä. Tämä maailma on nähtävä

Jumalan meille lahjoittamana palatsina, jossa meidän on asuttava kii-
tollisina ja iloisina. Akmeisti ottaa mittakepin ja ihailee loputtomasti
aineellisen maailman mittasuhteita ja symmetriaa, sen musiikkia ja
musikaalisuutta, jotka pohjautuvat akmeismin antroposentriseen
periaatteeseen: *musica mundana* on *musica humanan* heijastusta eikä
päinvastoin, koska musiikki saa muotonsa vasta ihmisen tiedostaessa
sen. Kuten jo mainitsin edellisessä alaluvussa, *musica mundana* oli
Mandelštamille liian valtava hahmotettavaksi – me pystymme otta-
maan vastaan vain maailman, jonka oma tietoisuutemme on rakenta-
nut. Kun luonto on Rooman, organisoituneen yhteiskunnan, kuva ja
maailman ulottuvuudet perustuvat samoihin matemaattisiin lakeihin
kuin ihmisruumiin ulottuvuudet, luontoa ei enää nähdä salaperäisenä
ja vihamielisenä elementtinä tai todellisen maailman puutteellisenä
heijastuksena, vaan palatsina; kaikki, mitä Jumala on luonut, on hyvää.

Mandelštamin Bachia, joka etsii luvuista tukea sielulleen, voi ver-
rata Pythagoraaseen. Pythagoraan käsityksen mukaan kaikki koostuu
lukuista, ja siksi niitä on palvottava jumalien sijaan. Bach-runossaan
Mandelštam korostaa matematiikkaa ja maailman mittasuhteita mu-
siikin perustana jättäen sivuun romanttisen näkemyksen taiteilija-
neroista musiikin luojina. Silti luvut eivät näyttäydy palvomisen koh-
teena vaan todellisuuden kulmakivinä, jotka ovat samat arkkitehtuu-
rissa, musiikissa ja runoudessa.

Kuten venäläinen modernistinen runous yleensäkin, myös Man-
delštamin runot sisältävät lukusymboliikkaa, jota en tarkastele tässä
tutkimuksessa systemaattisesti aiheen laajuuden vuoksi. On kuitenkin
ilmeistä, että Mandelštamin suhteessa lukuihin ei ollut mystisiä tai
maagisia ulottuvuuksia, vaan hän lähestyi niitä aineellisen maailman
ulottuvuuksien pohjalta. Mandelštamin akmeistista maailmankatso-
musta hallitsi monismi, varmuus kaiken perimmäisestä ykseydestä:
on vain yksi maailma, ei kahta tai useampia. Todellisuuden dualistiset
jaot spirituaaliseen ja materiaaliseen maailmaan tai ruumiiseen ja sie-
luun eivät ole todellisia – todellisuuden olemus on kaiken perimmäi-
nen ykseys. Esimerkiksi Mandelštamin runossa ”Silentium” maailman
näennäinen dualismi palautuu monismiin, jossa Afrodite on sekä sana
että musiikki.

Mandelštamin akmeismissa taiteilija nähdään rakentajana, jonka on voitettava aineen vastustus arkkitehtuurin alueella, kielen vastustus runouden alueella ja äänen vastustus musiikin alueella. Taiteen olemus on ”taistelu tyhjyyttä vastaan” ja ”tilan hypnotisoiminen”. Taistelussa kaoottista materiaa vastaan paras ase on logiikka, joka on jokaisen ihmisen saavutettavissa – se ei vaadi neron lahjoja vaan määrätietoista työtä. Näin sanan arkkitehtuuri runoudessa ja sävelten arkkitehtuuri musiikissa ovat analogisessa suhteessa toisiinsa. Tasapainon idea on molempien taidemuotojen yhteinen piirre.

Mandelštamin Bach-runossa säveltäjä nähdään ennen kaikkea käsityöläisenä, joka inspiroituu yhä uudelleen identiteetin laista. Näin Mandelštamin suhde Bachin musiikkiin heijastaa hänen akmeistisen ajattelunsa ihanteita. Vaikka akmeistit suhtautuivat kielteisesti runojen lukemiseen filosofisina teksteinä, Bach-runon ilmeiset yhteydet Mandelštamin artikkeliin ”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu) tekevät siitä miltei runomuotoisen manifestin. Runo on suoraa jatkoa Mandelštamin julistukselle Bachin musiikin vakuuttavuudesta ja sen sisältämästä todistusvoimaisuudesta. Lisäksi Mandelštam ihailee artikkelissaan logiikkaa ”todistamisen musiikkina” ja identiteetin lakia urkusinfoniana. ”Bach”-runossa tämä kuva on käännetty toisinpäin: Mandelštam kuvaa Bachin soittamassa urkuja ja osoittaa, että musiikin olemus on puhetta, logiikkaa ja jatkuvaa todistamista. Tämä muodostaa mielenkiintoisen kontrastin Andrei Belyille, joka kirjoitti vuonna 1910 esseessään ”Magija slov” (Sanojen magia, 1994:133) runon kielen suurimman merkityksen olevan siinä, ettei se todista mitään sanoilla, vaan sanat järjestyvät kuviksi, joiden looginen merkitys jää määrittelemättömäksi. Tämä väite on täysin vastakkainen Mandelštamin akmeistisessä manifestissaan esittämiin ajatuksiin nähden.

Myös Clarence Brown (1973:201) toteaa, että Mandelštam piirtää tässä runossa kuvan Bachista puhujana, keskustelijana ja urkujen logiikan mestarina. Brownin mukaan tämä kuva ilmentää sitä, että Mandelštam halusi ottaa etäisyyttä musiikin korkeimmaksi taidemuodoksi arvottaneisiin symbolisteihin. Mandelštam omaksui vastakkaisen näkemyksen määrittelemällä musiikin ”sanan sellaisenaan” ihanteen pohjalta ja korostamalla sen loogista ja verbaalista

luonnetta. Przybylski (1987:94) puolestaan kutsuu Mandelštamin Bachia Nietzschein termein apollonisen taiteilijan arkkityypiksi, joka rakentaa taiteensa logiikan ja järjen varaan. Bach on profeetta, joka järjestää maailman puhtaiden muotojen varaan. Przybylskin mukaan Bach välttää musiikin ”kuilun” (bezdna), joka on tärkeä metafora Mandelštamin varhaisessa runoudessa, seuraamalla puhtaan, loogisen muodon vaatimuksia sävellyksissään.

Bachin musiikki on polyfonian huipentuma. Akmeistisessa manifestissaan Mandelštam haluaa tuoda ”gotiikan sanojen suhteeseen samalla tavoin, kuin Sebastian Bach vakiinnutti sen musiikkiin”. Tarkoittaako tämä tavoite, että akmeistisen runouden pitäisi pyrkiä polyfonisuuteen? Proosan alueella polyfonian käsite assosioituu erityisesti Mihail Bahtinin teoriaan polyfonisesta romaanista, jossa jokaisella henkilöllä on oma itsenäinen äänensä. Myös runoudessa polyfonian voisi ymmärtää itsenäisten äänten muodostamaksi kokonaisuudeksi.

Yksi keskeisimmistä poeettisista tehokeinoista, jonka varaan Mandelštam on rakentanut runonsa, on vastakkainasettelu. Hän yhdistää ilmiön vastakohtansa kanssa ja luo jonkinlaisen kontrapunktin näistä itsenäisistä äänistä. Musiikkitieteen termi kontrapunkti, jota käytetään polyfonisen musiikin yhteydessä, merkitsee kahden tai useamman itsenäisen melodian yhdistämistä harmoniseksi kokonaisuudeksi (Ammer 1972:83). Monet runoilijat ovat yrittäneet imitoida polyfonista musiikkia runoudessaan, mutta todellista kontrapunktia on vaikea luoda runoon, koska polyfonia ei voi olla samalla tavalla simultaanista kuin musiikissa – lukija voi lukea vain yhtä ”ääntä” kerrallaan. Larisa Gerver (2001:119–132) on tarkastellut kysymystä, onko polyfonia mahdollista ymmärtää kirjallisessa tekstissä ainoastaan metaforana; hänen mukaansa esimerkiksi Andrei Belyi yritti Mallarmén kontrapunktisen kielen innoittamana saada kontrapunktia aikaan, mutta monimutkaisista teoreettisista rakennelmista huolimatta jäi kyseenalaiseksi, onnistuiko kontrapunkti poeettisen kielen tasolla.

Mandelštam ei tässä runossa edes yritä saavuttaa kielellistä kontrapunktia, vaan polyfonian idea ilmenee pikemminkin käsitteellisellä tasolla. Erilaiset vastakkainasettelut dominoivat runon jokaista säkeistöä: seinälankut asetetaan pyhäinkuvia vastaan, numerot liitutaululla

virsiä vastaan, kapakat ja kirkot luovat riitasoinnun, urkujen monitavuinen musiikki on vain Bachin vihaista mutinaa, luterilainen pappi sekoittaa puheidensa äänen Bachin soittoon. Keskenään ristiriitaisten elementtien vastakkainasettelusta syntyy hegeliläinen dialektinen kolmikko, jossa teesin ja antiteesin kautta edetään synteisiin. Runon ”musiikki” ei ole luonteeltaan ainoastaan foneettista ja rytmistä, vaan se on ennen kaikkea logiikan musiikkia. Runon näennäisesti ristiriitaiset elementit ovat vain saman ilmiön eri puolia, ja kaikki päättyy samaan johtopäätökseen: A = A.

”Bah”-runo koostuu viidestä nelisäkeestä, joiden runomitta on nelipolvinen jambi. Tällöin yksittäinen säkeistö jaottuu selkeästi kahteen, neljään, kahdeksaan ja kuuteentoista osaan. Runossa puhutaan kuudestaostaosanuoteista – tällöin tulee mieleen, voisiko runo myös mittallisella jaottelullaan, säännöllisellä nelijakoisuudella, jäljitellä Bachin musiikkia. Tällöin säkeistöt voitaisiin nähdä kokonuuotteina, jotka voi jakaa puoli-, neljäsosa-, kahdeksasosa- ja kuudestaostaosanuoteiksi. Bach ikään kuin jakaa osiin runoissa ”Silentium” ja ”Jest ivolgi v lesah” (Metsissä on kuhankeittäjiä) esiintyvän ”puhtaan” ja ”rikkaan” kokonuuotin ja rakentaa sen pohjalta musiikillisen katedraalin.

Myös säkeistöjen jaottelu voidaan nähdä jonkinlaisena Bachin musiikin imitaationa. Runon teema on Johann Sebastian Bach. Eri säkeistöissä Bach-teema esitellään erilaisissa ympäristöissä, jolloin ne ovat ikään kuin saman teeman variaatioita:

- 1: Yleisö ilman Bachia
- 2: Bach yksin
- 3: Bach ja yleisö
- 4: Bach yksin
- 5: Bach ja pappi

Joka toisessa säkeistössä Bach esitellään monologissa, joka toisessa dialogissa. Ensimmäisessä säkeistössä Bach ei ole fyysisesti läsnä. Säkeistön voi käsittää preludiksi, jonka jälkeen varsinainen teema – Bach – murtautuu esiin toisessa säkeistössä. Kolmannessa säkeistössä

Bach soittaa yleisölle, neljännessä hän on jälleen yksin, ja runon huipentuessa viidenteen säkeistöön Bach käy dialogia papin kanssa.

Ensimmäisessä säkeistössä Mandelštam luo miljöön ja tilan, jossa Bach esittää musiikkiaan. Seurakunta valmistautuu laulamaan virsiä, ja kanttorin tehtävä on säestää niitä. Runon keskeinen vastakkainasettelu on löydettävissä jo ensimmäisestä säkeistöstä: vastakkainasettelu keskiaikaisen katolisuuden ja myöhemmän luterilaisuuden välillä. Luterilaista seurakuntaa kutsutaan ”tomun lapsiksi”, kirkkoon astuva vierailija näkee kuvien sijasta liitutaulun ja virsiä merkitsemässä vain niiden numerot. Mandelštamin runossaan luoma kuva luterilaisesta kirkosta on jopa liioitellun koruton: luterilainen reformaatio, uskonpuhdistus, ei puhdistanut kirkkoja täysin kaikista kuvista, kuten Zwingli ja Calvin tekivät Sveitsissä. Mandelštamin luomassa kuvassa luterilainen kirkko näyttää joutuneen kuvainraastajien hyökkäyksen kohteeksi. Bysantin kuvariita ratkaistiin määritelmällä, jonka mukaan pyhien kuvien kunnioittaminen ei ole epäjumalanpalvontaa, koska kirkko ei palvo ikoneja itsessään, vaan ne ymmärretään ikkunoiksi ajallisesta elämästä ikuiseseen maailmaan; ikoni yhdistää aineellisen maailman hengelliseen. Riisuessaan kirkot pyhimysten kuvista uskonpuhdistajat katkaisivat tämän kuvien kautta muodostuvan mystisen yhteyden tuonpuoleiseen maailmaan. Samalla tavalla akmeismi torjui ontologisen dualismin, minkä vuoksi sen voi käsittää reformoiduksi symbolismiksi. Mandelštam syytti, että symbolistit olivat huonoja vieraita aineellisessa maailmassa, koska he pyrkivät jatkuvasti tavoittelemaan muita maailmoja. Tämä maailma on kuitenkin rakennus, jossa meidän tulee asua kiitollisina ja rakentaa taiteemme kolmen ulottuvuuden nimessä, kuten Bach teki koruttomassa kirkossaan. Kirschbaum (2010:37) kiinnittää huomiota siihen, että Mandelštamin katolisista ja ortodoksisista kirkkoista kertovissa runoissa huomio kiinnittyy tilaan, arkkitehtuuriin, ”Bach”-runossa puolestaan ihmisiin: vanhoissa kirkkoissa kiinnostavat seremoniat, protestanttisessa kirkossa ihmiset. Näin askeettisuus asetuu vastakohdaksi vanhojen kirkkojen loisteliaisuudelle.

Luterilainen reformaatio oli myös kapinaa keskiaikaista katolista kirkkoa ja sen hierarkkista järjestystä vastaan – järjestystä, jota Mandelštam ihaili akmeistisessa manifestissaan: ”Ei tasa-arvoisuutta, ei

kilpailua, vaan olemassa olevien rikostoveruus salaliitossa tyhjyyttä ja olemattomuutta vastaan.” Mandelštam vertaa keskiaikaista yhteiskuntaa Ranskan suuren vallankumouksen arvoihin, jotka kumosivat *ancien régime*n hierarkkisen yhteiskuntajärjestyksen ja korvasivat sen vapauden, veljeyden ja tasa-arvon ideoilla. Luterilainen reformaatio, joka oli vallankumous uskonnollisella tasolla, voidaan nähdä edeltäjänä Ranskan suurelle vallankumoukselle, joka teki lopun keskiajalta periytyneestä hierarkkisesta yhteiskunnasta. Mandelštamin runossa näemme kirkon, joka on puhdistettu kaikista katolisen kirkon jäljistä – paitsi seinistä ja uruista. Keskiaikainen kulttuuri on edelleen läsnä Bachin kirkossa, mutta vain arkkitehtuurina ja musiikkina. Kuten Notre Dame tuo Mandelštamin mukaan nykyihmiselle esteettisen vaikutelman jostain hirviömäisestä, ”tomun lapsien” kirkkoon jääneet urut ovat samantapainen hirviö menneiltä ajoilta.

Paavali ja evankelistat näkevät kirkon jäsenet Kristuksen ruumiin elävinä jäseninä. Mandelštam kuitenkin korostaa heidän kuolevaisuuttaan nimittämällä heitä ”tomun lapsiksi”. Tämä ilmentää runon antiluterilaista tendenssiä: seurakunta on Kristuksen ruumiin kuollut jäsen, koska se on leikattu irti todellisesta viinipuusta, katolisesta kirkosta. Säkeen voi nähdä myös viittauksena akmeismin toiseen nimeen, adamismiin; tomu (*prah*) on aine, josta ensimmäinen ihminen, Aadam, luotiin Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa. Mandelštamin toisessa runossa Notre Dame on Aadamin kuva, joka koostuu kivistä, kuten kirkko Kristuksen (toisen Aadamin) ruumiina koostuu Ensimmäisen Pietarin kirjeen mukaan ”elävistä kivistä”. Näin kirkolla sekä rakennuksena että yhteisönä on Aadamin antropomorfinen muoto – kuten myös Bachin urut ovat orgaaninen kokonaisuus, joka koostuu yksittäisistä pilleistä. Aadam on tehty tomusta ja on palaava siihen. Loppusointu *praha-Baha* korostaa myös Bachin kuolevaisuutta.

Vaikka Mandelštam ei tässä runossa vertaa urkuja ihmisruumiiseen, hän tekee sen myöhemmässä, vuonna 1919 kirjoittamassaan runossa ”V hrustalnom omute kakaja krutizna” (Mikä jyrkkyys onkaan kristallisessa kurimuksessa; Mandelštam 1993a:140), jossa hän kutsuu urkuja ”Pyhän Hengen linnoitukseksi”:

С висячей лестницы пророков и царей
Спускается орган, Святого Духа крепость,
Овчарок бодрый лай и добрая свирепость,
Овчины пастухов и посохы судей.

Profeettojen ja kuninkaiden riippuvia tikapuita
laskeutuvat urut, Pyhän Hengen linnoitus,
paimenkoirien terhakka haukku ja hyväsydäminen raivokkuus,
paimenien vuodat ja tuomarien sauvat.

”Pyhän Hengen linnoitus” näyttää olevan viittaus Paavalin kysymykseen korinttilaisille: ”Ettekö te tiedä, että teidän ruumiinne on Pyhän Hengen temppeli?” (1. Kor. 6:19.)

Runon luterilaisessa kirkossa ei esiinny kirkkokuoroa kuten katolisessa ja ortodoksisessa kirkossa, vaan uskonpuhdistuksen uudistusten mukaisesti seurakunta laulaa ja Bachin tehtävä on vain säestää heitä. Näissä puitteissa syntyy hänen taiteilijuutensa. Seurakunta on samalla yleisö ja kuoro ilmentäen näin Mandelštamille tärkeää yhteisyyden ja yhtenäisyyden ideaa. Tässä ympäristössä musiikki on yhteislaulua, jossa yksittäiset äänet sulautuvat yhdeksi. Segalin (2001:329) mukaan tämä yhtenäisyys on täydellisempää Mandelštamin ”Oodissa Beethovenille”: siinä missä Bach esiintyy yleisönsä edessä, Beethoven sulautuu osaksi joukkoa. Bach ei esiinny musikaalisena nerona vaan kirkon nöyränä palvelijana: virsilaulun säestäminen on kanttorin tehtävä, ja hänen sävellyksensä ovat tämän työn sivutuotetta.

Vastakkainasettelun teema tulee kuvien ja lankkujen lisäksi näkyviin virsissä, jotka asettuvat Bachin taululle kirjoittamia numeroita vasten. Virsikirja, josta seurakunta laulaa numeroituja virsiä omalla kielellään, on toinen protestanttisuudelle ominainen piirre. Numerot on kirjoitettu liitutaululle, joka on saanut liturgisen tehtävän. Alun perin liitutaulu on kuitenkin luotu laskemista varten. Tämä korostaa sitä, että Bachin musiikin olemus on matematiikka: hänen musiikkinsa syntyy luvuista, kuten Pythagoraan musikologiassa. Se heijastaa myös akmeistista asennetta taiteeseen maailman mittaamisena.

Liidun ja liitutaulun teemalla on kiintoisa yhteys Bergsonin vuonna 1907 julkaisemaan teokseen *L'Évolution créatrice* (Luova evoluutio) ja hänen spekulatioihinsa lauseesta $A = A$, jossa hän keskittyi pohti-

maan perimmäistä ontologista kysymystä: miksi on olemassa jotain sen sijaan, että ei olisi olemassa mitään?

For the nature of a purely logical existence is such that it seems to be self-sufficient and to posit itself by the effect alone of the force immanent in truth. If I ask myself why bodies and minds exist rather than nothing, I find no answer; but that a logical principle, such as $A=A$, should have the power of creating itself, triumphing over the nought throughout eternity, seems to me natural. A circle drawn with chalk on a blackboard is a thing which needs explanation: this entirely physical existence has not by itself wherewith to vanquish non-existence. But the "logical essence" of the circle, that is to say, the possibility of drawing it according to a certain law – in short, its definition – is a thing which appears to me eternal: it has neither place nor date; for nowhere, at no moment, has the drawing of a circle begun possible. Suppose, then, that the principle on which all things rest, and which all things manifest possesses an existence of the same nature as that of the definition of the circle, or as that of the axiom $A=A$: the mystery of existence vanishes, for the being that is the base of everything posits itself then in eternity, as logic itself does. (Bergson 1983:276-277.)

On mahdotonta tietää, onko Mandelštamin runo saanut vaikutteita tästä Bergsonin tunnetuimmasta teoksesta peräisin olevasta kappaleesta, mutta looginen periaate $A = A$, jota runo todentaa, löytyy myös Mandelštamin akmeistisesta manifestista. Bergsonin tekstistä ja Bach-runosta löytyy myös toinen yhteinen tekijä: taulu ja liitu, jolla numerot – tai geometriset kuviot – piirretään tauluun. Bergson viittaa Eukleideen geometriaan, jossa yksittäiset lait johdetaan muutamasta yleisestä aksioomasta. Yksi niistä on $A = A$, identiteetin laki, jolle logiikka tieteenä perustuu. Jo Aristoteles oletti, että vain loogiset totuudet ovat täysin luotettavaa tietoa. Olemassaolon vakaa ja pysyvä perusta, jota Mandelštam etsi varhaisessa runoudessaan, löytyy logiikan valtakunnasta.

Ensimmäisessä säkeistössä vallitsee hiljaisuus. Seurakunta on viritynyt odottamaan jumalanpalvelusta, joka toteutetaan papin ja kanttorin yhteistyönä. Hiljaisuuden on määrä rikkoutua joko puheeseen tai musiikkiin. Bach ei itse ole vielä läsnä, vain hänen liitunsa jäljet taululla. Toisessa säkeistössä puhutellaan Bachia suoraan; tämä säkeistö

paljastaa uuden ristiriidan, joka esiintyy rukouksen ja juopumuksen vastakkainasetteluna. Kun osa seurakunnasta on kokoontunut kirkkoon, osa juopottelee kapakoissa. Tästä riitasoinnusta huolimatta Bach iloitsee kuin Jesaja. Toisen säkeistön voi jakaa kahteen osaan, joista ensimmäistä hallitsee riitasointu, toista taas Bachin profeetallinen iloitseminen. (Jesajan iloitseminen on myös viittaus fraasiin ”Isajja, likui!” [Iloitse, Jesaja!], joka sisältyy ortodoksiseen hääliturgiaan [Hardžijev 1973:261].) Vastakkainasettelun voi löytää myös näiden kahden osan välillä: kapakoiden ja kirkkojen riitasointu ei häiritse Bachia.

Jesaja oli profeetta, jonka tehtävä oli lohduttaa ja rohkaista kansaansa mitä epätoivoisimmassa tilanteessa – Babylonin vankeudessa. Jesaja oli täynnä iloa ennustaessaan juutalaisten paluuta Luvattuun maahan. Keskiajalla Babylonin vankeutta verrattiin kriisiin, joka uhkasi vakavasti katolisen kirkon yhtenäisyyttä: 1300-luvun Avignonin paaviuuteen, jota Petrarca ja Luther kutsuivat kirkon ”Babylonin vankeudeksi” ja joka lopulta johti 1400-luvulla suureen skismaan (Zutshi 2000:658). Vaikka suuri skisma ei tuhonnut kirkon ykseyttä, Lutherin reformaatio teki sen – Bach palvelee kirkkoa, joka on repäisty irti paavin kirkon ykseydestä, jota Mandelštam ihaili. Epäharmoninen nykyhetki ei kuitenkaan masenna Bachia. Jesajan tavoin hän odottaa tulevaisuutta, jossa kristillisen kulttuurin yhtenäisyys palautetaan ennalleen.

Kristinuskon kontekstissa kapakat ja kirkot edustavat vastakkainasettelua ihmiselämän syntisen ja pyhän puolen välillä. Toisaalta ne voi ymmärtää dionyysisen juopumuksen ja apollonisen uneksinnan ilmentymiksi. Juopumuksella ja uskonnollisella kokemuksella on kuitenkin jotain yhteistä: molemmat ovat tapoja etsiä lohtua, unohdusta ja pakoa jokapäiväisestä elämästä – ja ennen kaikkea ekstaasia. On muistettava, ettei Mandelštam pitänyt kristinuskoa kulttuurin dionyysisten voimien vihollisena, vaan universaalina lunastuksen lähteenä, joka kykeni adoptoimaan myös Dionysoksen osaksi itseään (Mandelštam 1993a:203). Tämän idean konkreettinen ilmentymä on urut pakanallisena instrumenttina, jonka kirkko omaksui liturgiseen käyttöön. Urut olivat osa katolisen kirkon perintöä, jonka Zwinglin ja Calvinin seuraajat tuomitsivat mutta luterilaiset säilyttivät (ks. Etkind 1997:200). Lisäksi universaali lunastuksen idea kattaa paitsi jumalan-

palveluksen osanottajat myös kapakoissa juopottelevat seurakunnan jäsenet. Tällä kuvalla on jotain yhteistä Mandelštamin esseen ”Fransua Villon” (François Villon) kanssa (Mandelštam 1993a:169–176). Siinä Mandelštam toteaa ihailemastaan keskiaikaisesta runoilijasta, että Villon oli juoppo ja murhaaja, mutta myös kristitty, joka oli varma pelastuksestaan.

Sanan *raznogolositsa* kirjaimellinen merkitys on riitasointu, dissonanssi. Myös venäjän sana *raznogolosnyi* (riitasointuinen) viittaa johonkin kakofoniseen ja disharmoniseen. Mutta runossa *V raznogolositse devitšeskogo hora...* (Tyttökuoron moniäänisyydessä...; Mandelštam 1993a:120) Mandelštam näyttää viittaavan sanalla *raznogolositsa* moniääniseen lauluun, joka ei ole riitasointuista. Runon ”polyfonia” syntyy vastakkainasettelusta, kun kirkoista ja kapakoista kuuluvat lauluäänet sulautuvat kokonaisuudeksi. Pohjimmiltaan ne eivät sodi toisiaan vastaan vaan luovat kokonaisuuden, joka edustaa koko inhimillisen olemassaolon rikkautta. Myös Kirschbaum (2010:39) pitää sanan *raznogolositsa* molempia tulkintoja mahdollisina: se voi viitata sekä polyfoniseen moniäänisyyteen ja vastakkaisten elementtien sopuointuiseen synteesiin että riitasointuiseen kakofoniaan.

Vjatšeslav Ivanovin näkemykset polyfonisesta musiikista (1974:545) ovat mielenkiintoisia yhteydessä Mandelštamin kirjoitustan kannalta. Kun Ivanov kirjoitti realistisesta ja idealistisesta taiteesta, hän kuvasi musiikin kehitystä keskiaikaisesta yksiaänisestä *unisono*-laulusta polyfoniaan, jonka luomassa tasapainossa jokainen ääni on yksilöllinen ja samalla kuitenkin osa harmonista kokonaisuutta. Mandelštamin Bach edustaa Ivanovin kuvaamaa kollektiivista auktoriteettia (*sobornyi avtoritet*), joka pitää orkesterin ja kuoron yksilöllisiä ääniä keskinäisessä tasapainossa. Musiikillaan hän puolustaa objektiivisuutta ja realismia juopuneiden tai uskonnollisen kiihkon vallassa olevien ihmisten subjektiivisuutta vastaan. Hän on ”mitä järkevin” (*rassuditelnešii*) ja pystyy sen vuoksi hallitsemaan kulttuurin kaoottisia elementtejä.

Jesajan tavoin Bach todistaa jatkuvasti, että Jumala on olemassa, että $A = A$, kuten Przybylski (1987:92) kirjoitti. Akmeistisessä manifestissaan Mandelštam väitti, että symbolistit halveksivat identiteetin lakia, mutta akmeisteille se on suuri hämmästyksen ja ihailun aihe.

Se on myös Bachin ilon ja ylistyksen lähde: hän on näkijä, Nietzschen kuvaama apolloninen *Traumkünstler*. Przybylski toteaa, ettei Bach ei näe musiikkia uhkaavana kuiluna, koska hän rakentaa musiikkinsa logiikan lakien varaan ja voi näin hallita kaaoksen voimia. Hänen musiikkinsa ei synny juopumuksesta ja ekstaasista, vaan se on puhtaan järjen juhlaa. Bach ei siis lennä vaan nousee vain sellaisiin torneihin, jotka hän itse kykenee rakentamaan. Täten taiteen perimmäinen olemus ei ole taiteilijan itseilmaisu vaan objektiivinen muoto. Lopputulos on yhtenäinen arkkitehtoninen kokonaisuus, polyfonia, jossa itsenäiset teemat synnyttävät harmonian, kun ne asetetaan rinnakkain. Näin Bachia luonnehtivan attribuutin ”mitä järkevin” voi ymmärtää koko runon avainsanaksi.

Teema jatkuu seuraavassa säkeistössä: Bachia kutsutaan riitapukariksi, mikä viittaa Bachin riitaisaan luonteeseen, joka johti hänet konflikteihin kaikissa työpaikoissaan. Säveltäjän riitaisuus ja ärtyisyys luovat mielenkiintoisen kontrastin hänen musiikkinsa synnyttämälle harmonialle. Venäjän sana *sporštšik* ei ole kovinkaan kunnioittavan tuntuinen luonnehdinta säveltäjälle, jota Mandelštam ihaili. Mutta runon puhuja tuntuu ajattelevan, että kaiken taiteen alkuperä on konflikti eikä mitään uutta voi syntyä ilman ristiriitoja. Bachin nerokas musiikki ei näytä olevan jumalaisen inspiraation tulosta – se syntyy ärtymyksestä ja vihasta, joista tulee musiikkia, kun Bach etsii todistelusta ”hengen tukea”. Runossa ei ilmaista, etsiiko Bach hengen tukea vain itselleen vai koko kirkolle. Mandelštam näyttää Luther-aiheisen runonsa perusteella ajatelleen koko luterilaisen kirkon kantaneen riitasta henkeä; siksi nimitys ”suuri riidanhaastaja” sopii Bachin lisäksi kuvaamaan myös hänen kirkkonsa perustajaa, Lutheria, joka muotoili ”todistusaineistonsa” (*dokazatelstvo*) 95 teesiksi, jotka hän naulasi Wittenbergin kirkon oveen.

Bach soittaa koraalia lapsenlapsilleen. Bachin lapsenlapset mainitaan myös runossa ”A nebo buduštšim beremanno...” (Taivas on raskaana tulevaisuudesta..., 1993b:48), jonka Mandelštam kirjoitti vuonna 1923. Neuvostovallan aamunkoitossa taivas on ”raskaana tulevaisuudesta”, mutta samaan aikaan runon puhuja tuntee Bachin musiikin läsnäolon:

(...)
Давайте слушать грома проповедь,
Как внуки Себастьяна Баха,
И на востоке и на западе
Органьные поставим крылья!
(...)

(...)
Kuunnelkaamme ukkosen saarnaa
kuin Sebastian Bachin lapsenlapset,
ja itään ja länteen päin
levitämme urkujen siivet!
(...)

Runo alkaa sanoilla ”Opjat voiny raznogolositsa”, ”jälleen sodan riitasointu”. Sota on universaali riitasointu, konflikti, jonka ratkaisua etsitään kaikkein väkivaltaisimmilla keinoilla. Mutta kaikkien konfliktien tavoin sota ei ainoastaan tuhoa vanhaa vaan myös luo uutta. Samaan tapaan kuin kapakoiden ja kirkkojen riitasointu on Bachin musiikin lähde Mandelštamin varhaisemmassa runossa, sodan ja vallankumouksen ukkonen muuttuu saarnaksi, jota meidän pitäisi kuunnella Bachin lapsenlasten tavoin. Samalla ukkonen nähdään maailmanlaajuisina urkuina, jotka yhdistävät siivillään vastakohtat, idän ja lännen, toisiinsa. Myös toisessa Mandelštamin runossa (1993a:140), jossa urkuja kutsutaan Pyhän Hengen linnoitukseksi (*Svjatogo Duha krepost*), urkujen tehtävä on ykseyden ja synteesin luominen. Sana *organnye* (urkujen) muistuttaa lukijalle, mikä on Mandelštamin akmeismin keskeisin periaate: organismin ja organisaation idea.

Bach soittaa koraaliaan, jonka kuulijakuntana ovat lapset, tai tarkemmin ilmaistuna lapsenlapset. Koska runossa puhutaan vanhasta miehestä, lapset ovat jo aikuisiässä. Lisäksi sanaa *vnukam* (lapsenlapsille) ei edes voisi korvata sanalla *detjam* (lapsille), koska tuossa sanassa paino on runon mittaan sopimattomalla tavulla. Tilanne on erikoinen: riidanhaastaja, riitapukari, soittaa lapsille koraalin sovitusta. Lapset ilmentävät raamatullista vastaanottavaa uskoa, kun taas aikuisten kanssa Bach ajautuu jatkuviin riitoihin. Tarinat Bachin riitaisuudesta tuntee jokainen musiikin historiaan perehtynyt. Toisaalta

asia voidaan käsittää kuvaannollisesti niin, etteivät aikalaiset ymmärrä Bachin musiikkia, vaan vasta tulevat sukupolvet antavat sille arvoa: niinhän Bachin musiikille todellisuudessakin kävi – Bach tuli suuren yleisön tietoisuuteen vasta 1800-luvulla Felix Mendelssohnin ”löytäessä” hänet. Tätä tulkintaa tukee se, että *vnuki*-sana (lapsenlapset) esiintyy muualla Mandelštamin lyriikassa nimenomaan tulevien sukupolvien merkityksessä. Esimerkkinä tästä on aiemmin analysoitu Ossian-runo.

Opora duha (hengen tuki) viittaa edelliseen säkeistöön, iloitsevaan Jesajaan. Todistusten voimasta saa jopa hengelle tukea. Riidanhaastaja on riitasointu ympäristössään, mutta hän ei taivu muiden tahtoon, koska uskoo olevansa oikeassa ja todistaa sitä jatkuvasti musiikissaan. Mandelštam panee Bachin toteamaan akmeistisen ohjelmanjulistuksensa mukaisesti: rakennan, olen siis oikeassa.

Miksi kolmas säkeistö on silti esitetty kysymyksen muodossa? Jo aiemmin todettu asia pyritään kyseenalaistamaan ilmaisuilla *neuželi* (todellako) ja *v samom dele* (itse asiassa). Kysymyksen sisältö näyttää olevan: eikö musiikissasi ole tosiaan muuta sisältöä? Etsitkö hengen tukea vai kenties jotain aivan muuta? Lisäksi kysytään, onko musiikki todellakin jatkuvaa todistamista. Przybylski (1987:92) pitää kysymystä lähinnä retorisena, runon lukija johdatellaan vastaamaan siihen myönteisesti. Kysymyksen voi tulkita myös niin, että vaikka säveltäjän intentio jäisikin hämäräksi, luomistyön tuloksen kannalta se on toissijainen: musiikki on jalostunut puhtaaksi todistamiseksi. Ilmaisuihin *dokazatelstvo* (todistusaineisto) on peräisin suoraan artikkelista ”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu). Siinä ylistetään identiteetin lakia loputtomana ihmetyksen aiheena.

Jos kysymystä ei ymmärretä retoriseksi, on myös toinen tulkintamahdollisuus: Bach ei etsinyt ”hengen tukea” todistuksesta, vaan hänen taiteensa oli vain vapaata ja iloista leikkiä – taidetta taiteen vuoksi, kuten Mandelštam määritteli kristillisen taiteen olemuksen artikkelissaan ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinusko; Mandelštam 1993a:203). Vaikka kysymys jäisi vaille lopullista vastausta, se on toissijaista luomistyön tuloksen rinnalla: Bachin musiikin olemus on $A = A$, ja se on kaikki, mitä tarvitsee tietää.

Lyyrinen minä esittää kysymyksen myös itselleen: kuinka yhteisöstä eristäytynyt taiteilija voi löytää oikeutuksen olemassaololleen? Kun Dimitri Segal (1998:324) tarkastelee Mandelštamin Bach- ja Beethoven-runoja, hän painottaa, että Mandelštam korostaa molemmissa runoissa säveltäjän yksinäisyyttä ja sopeutumattomuutta. Musiikin pitäisi yhdistää ihmisiä, mutta se näyttääkin eristävän heidät toisistaan. Tämä korostus voi ilmentää myös runoilijan yksinäisyyttä taiteilijana.

Brown (1973:202) panee merkille silmiinpistävän tuttavallisen tavon, jolla Bachia puhutellaan runossa. Bach oli Brownin mukaan Mandelštamille kuin läheinen ystävä, minkä ja vuoksi häntä ei tarvinnut kohdella juhlallisesti vaan ”akmeistisella” tuttavallisuudella, ja Mandelštam kutsuikin häntä ”ukoksi” ja hänen musiikkiaan vihaiseksi mutinaksi.

Runon puhujan suhtautuminen Bachiin ei kuitenkaan ole vain tuttavallisen kiusoitteleva vaan myös ironinen. Kun runoilija ottaa ironisen etäisyyden myyttiset mittasuhteet saaneeseen neroon, tästä tulee tavallinen ihminen. Siksi puhujan tarkoitus ei ole olla epäkunnioittava vaan näyttää lukijalle luterilaisen kirkon kanttori jokapäiväisessä työssä, vailla jälkeäkään romanttisesta myytistä, jossa musiikki syntyy ylimaallisen inspiraation tuotoksena.

Neljännessä säkeistössä kysytään, mitä on ääni, ja myös vastataan kysymykseen perin proosallisesti: se on vain taipumattoman vanhuksen vihaista mutinaa. Kysymys ”Mitä ääni on?” tuo mieleen Mandelštamin vuonna 1908 kirjoittaman runon ”Zvuk ostorožnyi i gluhoi” (Ääni varovainen ja soinniton; Mandelštam 1993a:34). Se koostuu lauseesta ilman predikaattia – se ainoastaan kuvailee ääntä mutta ei väitä siitä mitään. Siksi ”varovaisen” ja ”soinnittoman” äänen kuvauksessa on mystinen sävy. Bach-runo sitä vastoin väittää, että $A = A$, että ääni on vain Bachin vihaista mutinaa eikä mitään muuta. Ääni saa kaksi luonnehdintaa: yhtäältä se on musiikkia, kuudestoistaosanuotteja, toisaalta urkujen monitavuista huutoa. Pohjimmiltaan kyse on kuitenkin ”taipumattoman ukon” mutinasta. Urkujen ääntä kuvaillaan sanalla *krik*, (huuto), jolla tavallisesti kuvataan ihmisten tai eläinten ääntelyä, joka on pikemminkin epämiellyttävää kuin kaunista. Tämä urkujen huudon luonnehdinta osoittaa sen dionyysen alkuperän, kun

taas kuudestoistaosanuotit matemaattisina, rytmisinä yksikköinä ovat apollonisia. Nämä kaksi periaatetta kohtaavat ihmisen tietoisuudessa – toisin sanoen Bachin mutinassa.

Kuten Mandelštamin akmeistisessa manifestissa, musiikin todellinen olemus on kieli. Bachin musiikkia hallitsee hänen tietoisuutensa, joka löytää loogisia totuuksia ja iloitsee niistä. Brownin huomioima tuttavallinen sävy jatkuu tässä säkeistössä: Bachia kutsutaan nimellä *starik*, vanhus, ukko. Mutta tämän vanhuksen puhe ei näytä olevan täynnä Jesajan iloa. Urkujen soittoa säästää Bachin vihainen mutina – venäjän kielen sana *vorkotnja* viittaa epäselvään, vaikeasti ymmärrettävään puheeseen. Mandelštam korostaa jälleen Bachin riitaista ja sopeutumaton luonnetta, joka tekee hänestä riitasoinnun ympäristössään.

Venäjän sana *organ* (urut) on samaa kreikkalaista kantaa kuin *organizm* (organismi) ja *organizatsija* (organisaatio), joita akmeistit Mandelštamin mukaan erityisesti rakastavat. Bachin urut ovat sekä orgaaniset että organisoidut. Ihmisruumis on organisaatiota puhtaimmassa muodossaan ja siksi akmeistien ihailema. Akmeistisessä manifestissaan Mandelštam ylisti ”jumalaista fysiologiaamme” ja ”pimeiden organismiemme loputonta kompleksisuutta”. Mandelštam mainitsee urut myös logiikan yhteydessä kutsuessaan loogista suhdetta urkusinfoniaksi, joka on ”niin vaikea ja innoittunut, että kapellimestari joutuu pinnistämään kaikki voimansa pitääkseen esittäjät kuuliaisina”. Mandelštamin Bach-runossa tämä kapellimestari on Bachin mutiseva kieli. Se on pieni elin (*orgán*), joka johtaa urkujen (*órgan*) monimutkaista kokonaisuutta. Tällä vertauksella on myös raamatullinen vastineensa Jaakobin kirjeessä. (Jaakob 3:4-5.)

Ääni on jaettu pieniin rytmisiin yksikköihin, kuudestoistaosanuotteihin. Rytmisi on musiikin matemaattisen osa, ja musiikkia ja puhetta yhdistävät eniten niiden matemaattiset ja loogiset ominaisuudet. Gumiljov kirjoitti esseessä ”Nasledije simvolizma i akmeizm” (Symbolismin perintö ja akmeismi) maailman rytmistä, jota akmeistit kuuntelevat – Bach heijastaa tätä rytmiä sekä mutinallaan että musiikillaan.

Bach paljastaa runossa ”Jest ivolgi v lesah” (Metsissä on kuhankeittäjiä) esiintyvän kokonuotin rikkauuden jakamalla sen kuudestoistaosiinsa. Yhtälö $A = A$ saa uuden muodon, $A = A / 16$, jonka voi redusoida takaisin alkuperäiseen muotoonsa ($A = A$). Nuotit mainitaan myös Mandelštamin ”Silentium”-runossa; siinä puhuja etsii kristallista nuottia, joka on syntymästään asti puhdas. Samassa virkkeessä puhuja toteaa, että tämä nuotti on identtinen ”alkuperäisen mykkyöden” kanssa. ”Silentium”-runon alussa on toinen identifikaatio: sana on musiikkia. Molemmat lauseet ovat sovelluksia samasta identiteetin laista, jota Mandelštam korostaa akmeistisessa manifestissaan. Yhtälö $A = A$ saa sekä muodon ”mykkyys = kristallinen nuotti” että ”sana = musiikki”. Lisäksi voi päätellä, että ”hiljaisuus = sana = musiikki” (Ona – i muzyka i slovo [...] slovo, v muzyku vernis; Hän on sekä sana että musiikki [...] sana, palaa musiikkiin). ”Silentium”-runossa nämä elementit ovat ihanteellisessa tasapainossa, ja runo ilmentää sekä akmeistista tasapainon ideaa että Mandelštamin ylistämää identiteetin lakia.

Viimeisessä säkeistössä Bach saa viimein puhekumppanin, ja hänestä tulee itsekin sellainen. Nyt luterilainen saarnaaja aloittaa puheensa mustasta saarnastuolistaan. Hän puhuu yhtä aikaa Bachin soiton kanssa, jolloin heidän ”saarnansa” sekoittuvat toisiinsa. Bachin puhekumppania kutsutaan luterilaiseksi saarnaajaksi (*propovednik*), ikään kuin hän olisi pappisvihkimystä saamaton maallikko. Luterilainen kirkko edusti Mandelštamille skismaattista lahkolaisuutta, mikä on nähtävissä erityisesti runossa ”Zdes ja stoju” (Tässä seison; Mandelštam 1993:84). Siinä Lutherin rauhaton sielu lentää Pietarinkirkon kupolin yllä. Sergei Averintsev (1990:29) huomauttaa, että myöhemmin Mandelštamin suhde luterilaisuuteen muuttui, mikä on nähtävissä erityisesti runossa ”Ljuteranin” (Luterilainen; Mandelštam 1993a:78). Luterilainen reformaatio hajotti keskiaikaisen yhtenäiskulttuurin, joka oli yksi Mandelštamin akmeismin keskeisistä ihanteista. On nähtävissä, että Bach-runolla on jotain tekemistä tämän luterilaisuutta kohtaan nuivan asenteen kanssa. Se kuvaa yhteisöä, joka on menettänyt siteensä alkuperäiseen kirkkoon ja yrittää enemmän tai vähemmän tietoisesti palata takaisin sen edustamaan yhtenäisyyteen.

Bach ja saarnaaja yrittävät löytää yhteisen kielen, mutta vaikuttaa siltä, etteivät he onnistu tässä yrityksessään.

Bach saa tässä säkeistössä vielä yhden nimityksen: hän on vihainen puhekumppani (*gnevnyi sobesednik*). Sana *sobesednik* muistuttaa Mandelštamin esseestä ”O sobesednike” (Puhekumppanista, Mandelštam 1993a:182–187), jossa runoilija korostaa kaiken taiteen olevan keskustelua, vaikkakin tasavertainen puhekumppani, lukija, voi joskus ilmaantua vasta taiteilijan kuoleman jälkeen. Mandelštam vertaa runoutta pullopostiin: vaikka vastaanottaja on tuntematon, runoilija on varma hänen olemassaolostaan. Siksi voi sanoa, ettei Bachin puhekumppani ole ainoastaan luterilainen saarnaaja vaan myös lyyrinen minä, joka edustaa ”lapsenlapsia”, tulevia sukupolvia.

Viimeisen säkeistön keskeisin teema on Bachin ja luterilaisen saarnaajan dialogi. Luterilaisuuden olemukseen kuuluu saarnan korostaminen jumalanpalveluksen ytimenä. Kun saarnaaja luennoi saarnatuolistaan, hänen sanojensa ääni sekoittuu Bachin ääniin. Saarnaajan puheella ja Bachin musiikilla on sama tavoite: todistaa, että he ovat oikeassa. Luterilainen saarnaaja, joka on toisen ”vihaisen puhekumppanin” ja ”suuren riidanhaastajan”, Martti Lutherin, perillinen, koettaa osoittaa, että hänen opettajansa teesit ovat tosia. On kuitenkin huomattava, että runossa ei puhuta hänen sanojensa sisällöstä vaan niiden äänistä. Bachin ja saarnaajan samanaikaista puhetta luonnehditaan kuulovaikutelmana riitasointuiseksi: puhuja ja muusikko eivät ymmärrä toisiaan.

Toisaalta Przybylski (1987:92) näkee viimeisessä säkeistössä vain Bachin musiikin ja saarnaajan puheen rinnastuksen: Bachin musiikki on luennointia, debattia, ja siksi analogista saarnaajan puheeseen nähden. Sekä musiikin että saarnan olemus on logiikka ja retorinen todistaminen: sekä Bach että saarnaaja hämmästelevät jatkuvasti identiteetin lakia. Tästä näkökulmasta Bachin ja saarnaajan dialogia voisi verrata polyfoniseen musiikkiin: ne ovat kuin kaksi itsenäistä, tasa-arvoista melodiaa, jotka luovat harmonian soidessaan yhdessä.

Sana *mešat* (sekoittaa) ei kuitenkaan luo lukijalle vaikutelmaa tasa-arvoisesta ja harmonisesta dialogista. Kun saarnaaja sekoittaa sanansa Bachin musiikkiin, molemmat häiritsevät toisiaan. Toisessa

säkeistössä Bachia verrattiin profeetta Jesajaan; jos Bach on todellinen profeetta, hänen vastustajansa on väärä profeetta, jonka saarna koostuu automaattisesta, voimansa menettäneestä puheesta profeetallisten sanojen sijaan. Toisaalta Bachin ja Jesajan välillä on kuitenkin yksi ero. Bachin musiikin loogisesta rikkaudesta huolimatta siitä puuttuu kaikkein tärkein: sanat. Toisaalta saarnaaja käyttää sanoja, mutta hänellä ei ole Bachin profeetallista näkökykyä. Synteesi voisi muodostua vain heidän löytäessään yhteisen kielen.

Mandelštam näkee Bachin musiikin goottilaisena katedraalina, jonka kulmakivi on ääni. Yksinkertainen kulmakivi saa monitahoisia ulottuvuuksia, kun se asetetaan ”iloiseen vuorovaikutukseen vertaistensa kanssa”. Tasapaino syntyy, kun vastakkaiset elementit yhdistyvät loogisen kokonaisuuden tasa-arvoisiksi elementeiksi. On kuitenkin muistettava, että ylistäessään Bachin musiikkia Mandelštam ei varsinaisesti asettanut sitä runouden ihanteeksi ja esteettiseksi tavoitteeksi, vaan sen kanssa analogiseksi toiminnaksi: Bachin musiikissa Mandelštamin kunnioituksen herättivät sen loogiset ja verbaaliset elementit, joista myös runoilija voi oppia muodon selkeyttä ja puhtautta.

Brown (1973:201–202) näki Mandelštamin runon ”Bah” (Bach) ennen kaikkea polemiikkina symbolistien musiikkikäsitystä vastaan: sen sijaan, että olisi korostanut ”sanojen musiikkia”, hän painotti itse musiikin loogisia, verbaalisia ominaisuuksia. Verbaliikastaan huolimatta Bachin musiikista puuttuu kuitenkin kielen tärkein ominaisuus: semantiikka. Siksi se ei voi koskaan tavoittaa kielen ilmaisuvoimaa. Ehkä juuri tämän vuoksi Bach-runossa korostetaan säveltäjän sosiaalista eristyneisyyttä ja yhteisymmärryksen puutetta ympäristönsä kanssa. Vaikka sielu olisi täynnä musiikkia, se ei pelasta ihmistä kuiltulta, kuten Mandelštam kirjoitti sonetissa ”Pešehod” (Jalankulkija; Mandelštam 1993a:74).

Akmeistinen taiteilijan demytologisoinnin tarve täyttyy sekä Mandelštamin kuvassa Bachista että osaksi hänen Beethoven-runossaan. Erityisesti Bach-runossa Mandelštam halusi osoittaa, ettei kauheus ole puolijumalan oikku vaan yksinkertaisen puusepän laskennan tulosta runon ”Admiralteistvo” (Amiraliteetti; Mandelštam 1993a:83) hengessä. Vjatšeslav Ivanoville Beethoven oli myyttinen titaani,

Prometheuksen ja Dionysoksen inkarnaatio. Sama myyttinen ulottuvuus on löydettävissä myös Mandelštamin runosta ”Oda Beethoveni” (Oodi Beethovenille; Mandelštam 1993a:109), mutta toisaalta Mandelštam korostaa runossaan myös Beethovenin arkielämää ja inhimillisiä rajoituksia. Bachin myytti korostaa vaatimatonta ja hurskasta säveltäjää; Mandelštam näyttää kuvan vihaa täynnä olevasta Bachista, joka ole kuitenkaan majesteettinen ukkosenjumala vaan koominen karikatyyri. Kuvan täysin ympäristöönsä sopeutumattomasta säveltäjästä voi nähdä myös Mandelštamin omakuvana, kuten D. Segal (1998:324) huomauttaa.

4 MUSIIKKI KRISTILLISESSÄ KULTTUURISSA

Mandelštamin varhaiskauden runoudessa on hyvin vähän kristilliseksi laskettavia elementtejä; jos niistä on löydettävissä uskonnollisia aineksia, ne ovat pikemminkin yleisellä tasolla hengellisiä ja metafysisiä. Myöhemmin tilanne kuitenkin muuttui: kokoelmissa *Kamen* (Kivi) ja *Tristia* on huomattava määrä kristilliseksi katsottavia aineksia. Uskonnolliset teemat näyttelevät tärkeää osaa sekä Mandelštamin runoudessa että proosassa. Tämä johtuu erityisesti siitä, että Mandelštam piti kristinuskoa niin erottamattomana osana eurooppalaista kulttuuria, että sekä taiteen, musiikin ja kirjallisuuden historiassa että niiden nykytilassa ja tulevaisuudessa oli samalla kyse kristinuskon menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevaisuudesta.

4.1 Kristinuskon Mandelštamin maailmankuvassa

Mandelštamin akmeismissa oli kyse ennen kaikkea esteettisestä elämänasenteesta, joka ohjasi myös eettisiä ja maailmankatsomuksellisia arvoituksia: runous ei saanut olla missään oloissa aatteen tai uskonnon palvelija, vaan niihin liittyvillä aineksilla oli oikeutuksensa vain osana runon muodostamaa esteettistä tasapainoa. Tämä luonnehti myös hänen suhdettaan kristinuskoon.

Mandelštamin näkemykset kristinuskosta nousivat ennen kaikkea kulttuurifilosofisista lähtökohdista. Symbolistisen maailmankatsomuksen hylkääminen oli saanut hänet vierastamaan kaikkea

metafyysistä ja tuonpuoleiseen kurkottavaa ajattelua, mikä teki hänen ajattelustaan voimakkaasti tämänpuoleista. Kristinuskoakin hän tarkasteli enimmäkseen suhteessa inhimilliseen kulttuuriin, ihmisen ajattelua ja toimintaa ohjaavana kulttuurin peruselementtinä. Ateistiksi Mandelštamia ei kuitenkaan voi luonnehtia, tuskin edes agnostikoksi: vaikka hän ei otakaan kulttuurifilosofisissa kirjoituksissaan kantaa kysymyksiin Jumalan olemassaolosta tai kristinuskon totuudellisuudesta, useiden *Kamen-* ja *Tristia*-kokoelmiin sisältyvien runojen sävy on niin selkeästi uskonnollinen, että niiden on vaikea uskoa syntyneen muuten kuin henkilökohtaisen uskonnollisen elämyksen pohjalta; esimerkiksi Sergei Averintsev (1991:290) näkee Mandelštamin käyneen läpi syvällisen uskonnollisen kriisin vuoden 1910 aikana. Tosin kaikkein uskonnollisimmatkin runot suuntautuvat selkeästi tämänpuoleiseen maailmaan: niihin ei sisälly esimerkiksi ylösnousemuksen tai kuolemanjälkeisen elämän toivoa.

Mandelštamin kuva kristinuskosta löi leimansa myös hänen sanakäsitykseensä. Kristillinen sana on Johanneksen evankeliumin alussa esiintyvä, lihaksi tullut Logos, siemen, joka synnytti länsimaiskristillisen kulttuurin idettyään Hellaan maaperässä. Mandelštamille oli elintärkeää päästä sen osaksi, vaikka hän samalla tajusi todistavansa kristillisen maailmankuvan väistymistä ja hajoamista. Kristillisessä liturgiassa harjoitettu Jumalan sanan, Logoksen, jatkuva toistaminen piti hänen käsityksensä mukaan osaltaan yllä kristilliselle kulttuurille elintärkeää ajattomuuden ja ikuisuuden illuusiota. Kun kirkon vaikutusvalta heikkeni, Mandelštam (1993a:212) näki tämän tehtävän siirtyvän taiteelle ja kirjallisuudelle: kulttuurin oli korvattava kirkko uskonnon ylläpitäjänä – tätä ajatusta viljeltiin myös symbolismin piirissä.

Mandelštamin varhaiskauden symbolistisvaikutteisessa runoudessa on selkeästi esillä ihmiselämän tilapäisyyden ja katoavaisuuden sekä mykän ja vihamielisen ikuisuuden piinaava vastakkainasettelu. Ajan ja ikuisuuden perspektiivit eivät kohtaa toisiaan, eikä ajatus ikuisuudesta lohduta lyyristä minää, vaan vain lisää tuskaa, koska usko henkilökohtaisen olemassaolon jatkuvuuteen kuoleman jälkeen puuttuu. Akmeistisen murroksen myötä ikuisuuden edustajaksi tuli Mandelštamille tuonpuoleisen todellisuuden sijasta maailmankulttuuri, sen edustama

pysyvyys ja ajattomuus.

Mandelštamin mukaan länsimais-kristillistä kulttuuria piti yllä ikuisuuden illuusio, joka syntyi uskosta Jeesuksen ihmiseksi tulemiseen ja hänen toteuttamaansa ihmiskunnan lunastukseen. Kristillisen taiteen olemus oli Mandelštamin mukaan tämän lunastuksen aktin toistamisessa ja imitoimisessa, joka vapautti ihmisen henkilökohtaisen kohtalon kiroukselta. Jumalan tuleminen ihmiseksi, ikuisen todellisuuden murtautuminen ajalliseen, joka toteutui Kristuksen persoonassa, sitoi myös toisiinsa jumalallisen ja inhimillisen. Tämä ratkaisi ristiriidan persoonattoman *musica mundanan* – maailmankaikkeuden persoonattoman, yli ihmisymmärryksen käyvän musiikin – ja *musica humanan*, ihmisen aikaansaaman musiikin välillä: lunastuksen vapauttama ihminen laulaa unisonossa luomakunnan kanssa. Kristillisen lunastuksen idea yhdistää *musica humanan*, *musica mundanan* ja *musica instrumentaalisen* toisiinsa.

Sanan tietoisella merkityksellä, Logoksella, jonka varaan Mandelštam rakensi akmeistisen manifestinsa, oli myös syvälinen uskonnollinen ulottuvuus. Mandelštamin suhde kristinuskoon liittyi tuon ajan laajempaan teologiseen ja uskonnonfilosofiseen keskusteluun, jossa oli runouden kohdalla kyse siitä, miten sanaan oli suhtauduttava: millainen oli olemukseltaan elävä, poeettinen sana, ja miten se erosi ominaisuuksiltaan yleisestä kielestä. Averintsev (1991:287–288) näkee symbolistien ja akmeistien eron siinä, että symbolisteille kaikki oli pohjimiltaan uskontoa, kun taas akmeistien mielestä sakraalinen kieli koki symbolisteilla inflaation, minkä vuoksi he itse suhtautuivat uskonnolliseen kieleen pidättyväisemmin. Sekä symbolisteja että akmeisteja kiehtoi joka tapauksessa idea Kristuksesta Jumalan Logoksena, joka manifestoituu Raamatussa Johanneksen evankeliumin alussa: ”Alussa oli Sana, ja Sana oli Jumalan luona, ja Sana oli Jumala. Kaikki syntyi Sanan voimalla. Mikään, mikä on syntynyt, ei ole syntynyt ilman häntä. (...) Sana tuli lihaksi ja asui meidän keskellämme.” (Joh. 1:1–3, 14.)

Paperno (1991:29) kiinnittää huomiota siihen, että Mandelštam ”kääntyi” akmeismiin samoihin aikoihin kristityksi kääntymisen kanssa, ja puhuu akmeistien taistelusta symbolistista ”heresiaa” vastaan uskonnollisella tasolla. Hän toteaa, että 1900-luvun alun

venäläiselle kulttuurille oli ominaista Solovjevin ajoilta periytyvä teologian ja kirjallisuuden läheinen suhde, ja symbolistisessa estetiikassa se oli erityisen tärkeä. Symbolistit rinnastivat runouden ja Johanneksen evankeliumin jumalallisen Logoksen. Myös akmeistit jatkoivat saman problematiikan pohdintaa. Joillekin symbolisteille runous oli uskonnollista toimintaa, teurgiaa, joka erotti runouden kielen tavalisesta kielestä. Esimerkiksi Belyi (1994:135) erotti esseessään totunaisen sanan (*slovo-termin* – sana terminä), joka on olemukseltaan kuollut, poeettisesta sanasta (*slovo-simvol* – sana symbolina), joka on elävä ja antaa runoilijalle vallan hallita maailmaa: metaforinen kieli johtaa symbolistiseen, myyttiseen kokemukseen, kun sana alkaa elää omaa elämäänsä. Tällöin sanat saavat takaisin muinaisen voimansa, kun kieli on suorassa yhteydessä myyttiseen todellisuuteen. Erityisesti Ivanovin mystisessä realismissa symbolismi lähestyi käsitystä sanasta Jumalan Logoksena.

Papernon (1991:32–33) mukaan Mandelštamin akmeistisessa manifestissaan esittämä ”sana sellaisenaan” oli luonteeltaan myös uskonnollinen, mutta sillä oli arvo ilman symbolistisia tai mystisiä ulottuvuuksia. Esseissä ”Slovo i kultura” (Sana ja kulttuuri; Mandelštam 1993a:211–216) ja ”O prirode slova” (Sanan luonnosta; Mandelštam 1993a:217–231) Mandelštam puhui Belyin tapaan poeettisesta sanasta elävänä ja puhuvana lihana, Sanana, joka on tullut lihaksi, mutta pyrki rakentamaan sanakäsityksensä materiaalisen, luodun maailman varaan. Tähän maailmaan piti suhtautua Jumalan luomana lahjana, ja luodun halveksiminen oli syntiä ja vääräoppisuutta, koska kaikki, mikä on luotu, on hyvää.

Käsitellessään sanan filosofiaa akmeistien ajattelussa Ljubov Kihnei (2001:35) esittää, että koska Johanneksen evankeliumin Logos-hymnissä aineellinen maailma nähdään Sana-Logoksen luomana, silloin jumalallisella Sanalla on akmeistisessa estetiikassa oma ontologiansa ja itsenäinen statuksensa. Tästä syntyi kuitenkin ongelma, miten oma sanamme suhtautuu Logokseen ja mikä on niiden keskinäinen suhde. Nikolaj Gumiljovin vuonna 1921 kirjoittama runo ”Slovo” (Sana; Gumiljov 1989:420), jota Mandelštam siteeraa esseen ”O prirode slova” (Sanan luonnosta) alussa, jakaantuu kahteen osaan: Alkuosassa

muistellaan muinaista voimallista sanaa, jonka jumalallinen voima kykeni seisauttamaan auringon. Loppuosassa taas valitetaan nykyistä kieltämme, kuollutta sanaa, joka on menettänyt voimansa, koska ihmiset ovat unohtaneet siihen kätkeytävän potentiaalin: ”Unohdimme, että sana on Jumala.” Näin asetetaan nykyihmisen utilitarismi arkaaista sanan pyhyyttä vastaan:

Но забыли мы, что осиянно
Только слово среди земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это – Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества.
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

(Gumiljov 1989:420.)

Mutta me unohdimme, että vain sana
on valaistu maisten huolten keskellä,
ja Johanneksen evankeliumissa
on sanottu, että Sana on Jumala.

Me asetimme sille rajaksi
luonnon kitsaat rajat.
Ja kuin mehiläiset tyhjenneessä pesässä
löyhkäävät kuolleet sanat.

Kihnei jatkaa, että Logoksen ja ihmisen sanan välisen suhteen ongelma ratkeaa mysteerin kaltaisen jäljittelyn idealla. Meidän sanamme heijastaa Jumalan sanaa, ja kristillinen taide on Kristuksen jäljittelyä, *imitatio Christiä*. Akmeisteille sana oli objektin olemassaoloa toisessa muodossa: Aadam kieli vastasi esineiden olemusta, mutta utilitaristinen kieli etääntyi siitä ja jumalallisesta Logoksesta, ja jotta sana voisi nousta kuolleista, on palautettava sanan ja objektin identtisyys.

1900-luvun taitteen venäläisen kulttuurihistorian lisäksi Mandelštamin suhde kristinuskoon on olennaisesti sidoksissa hänen juutalaiseen taustaansa ja aikuisena vastaanottamaansa kristilliseen

kasteeseen. Mandelštam luonnehti vanhempiansa suhdetta uskontoon lähinnä välinpitämättömäksi. Lapsena hänet vietiin joskus synagogaan kuin konserttiin ja juutalainen kotiopettaja opetti hänelle hepreaa, mutta tällöin oli kyse lähinnä vanhempien harjoittamasta kulttuuristen juurien vaalimisesta. Mandelštam itse ei arvostanut kulttuurista taustaansa: juutalaisuus merkitsi uskonnon lisäksi myös kulttuuriseen ja etniseen vähemmistöön kuulumista, mitä hän ei halunnut. Juutalaisuudesta tuli nuorelle runoilijalle vihattu itseinhon lähde, jota yleinen antisemitistinen ilmapiiri vain lisäsi. (Ks. Mandelštam 1993b:360–364.)

Mandelštamin vuonna 1910 kirjoittaman runon (Mandelštam 1993a:59), jossa lyyrinen minä näkee itsensä kurimukselta kasvavana oljenkortena, voi nähdä Val Vinokurin (2008:114) tavoin kuvauksena runoilijan omasta taustasta, ”juutalaisesta kaaoksesta” ja pyrkimyksestä irtautua siitä:

Из омыта злого и вязкого
Я вырос, тростинкой шурша, –
И страстно, и томно, и ласково
Запретною жизнью дыша.

Vihamielisestä ja liejuisesta syöveristä
minä kasvoin, ruokona suhisten, –
kiihkeästi, raukeasti, lempeästi
kiellettyä elämää hengittäen.

Länsimaisen kulttuurin harmoniaa rikkovasta ”juutalaisesta kaaoksesta” oli päästävä kaikin keinoin irti. Tuon irtioton Mandelštam toteutti konkreettisella teolla: hänet kastettiin Viipurissa vuonna 1911. Toimituksen suoritti Suomen metodistikirkon pappi N. Rosen, jonka kirjoittaman todistuksen mukaan ”Josif Mandelštam” kastettiin sen jälkeen, kun hänelle oli esitetty kysymyksiä evankeliumista, uskosta ja kristillisen elämän velvollisuuksista. (de Michelis 2008:370.)

Mandelštamin Viipurissa ottaman kasteen on selitetty johtuvan yhtäältä käytännöllisistä syistä (juutalaisilla oli Venäjällä rajoitetut kansalaisoikeudet) ja toisaalta halusta olla osallinen kristinuskosta sen suuressa historiallisessa kriisissä. Mandelštamin veli ja vaimo ovat korostaneet, että kyseessä oli vain muodollisuus, joka oli välttämätön

yliopistoon pääsemisen kannalta. Asia ei ole välttämättä kuitenkaan näin yksinkertainen. On vaikea uskoa, että Mandelštam olisi osallistunut perustavaa laatua olevaan uskonnolliseen siirtymäriittiin vailla minkäänlaista uskonnollista kokemusta. Jos Mandelštamilta on edellytetty lisäksi apostolisen uskontunnustuksen lausumista, kuten on laita aikuista ihmistä kastettaessa, on todennäköistä, että hän on ainakin jollain tasolla katsonut sitoutuvansa tunnustukseen.

Myös metodismi voidaan nähdä harkituksi valinnaksi, onhan se yksi protestanttisuuden karuimmista ja pelkistetyimmistä muodoista. Protestanttisuuden valitseminen tarkoitti sekä roomalaiskatolisen että ortodoksisen kirkon torjumista – jälkimmäisen hylkääminen merkitsi samalla etäisyydenottoa venäläiseen nationalismiin. Oleg Lekmanov (2003:32) olettaa syyksi yhtäältä sen, että näiden kirkkojen edustamalla uskonnollisuudella on taipumusta mystiikkaan, ja toisaalta sen, että ottaessaan metodistisen kasteen Mandelštam ei sitoutunut minkään paikallisen seurakunnan jäseneksi, mikä vaara olisi ollut olemassa edellä mainittujen kirkkojen kohdalla.

Juutalaisena Mandelštam oli ulkopuolinen, joka länsimais-kristillisen kulttuurin historiaa ja saavutuksia ihaillessaan tunsi väistämättöä sivullisuuden tunnetta. Tuosta tunteesta hän vapautui, kun hän katsoi kasteen ottaessaan liittyneensä osaksi ihailemaansa yhteisöä ja kulttuuria. Kristillisen yhtenäiskulttuurin ihannoiminen on selkeästi näkyvässä jo Mandelštamin akmeistisessä manifestissa. Siinä hän ylistää keskiajan katolista yhtenäiskulttuuria ja sen yhteiskuntaa, jossa pienimmälläkin osasella oli tärkeä merkityksensä tasapainoisessa kokonaisuudessa – tuon yhtenäisyyden arkkitehtoninen ilmentymä oli goottilainen katedraali. Samoin Mandelštamin varhaisessa artikkelissa ”Fransua Villon” (François Villon; Mandelštam 1993a:176) tulee selkeästi esiin myös kristillinen ulottuvuus. Siinä hän esittää käsityksen François Villonin pelastusvarmuudesta, joka ei horju hänen kaikista syntisyydestään huolimatta – Villoninkin kaltainen heittiö ja murhamies löytää armahtavan sylin kirkon helmassa. Tämä ajatus ”tuhlaajapojan pelastusvarmuudesta” esiintyy myös Mandelštamin luomassa Beethovenin kuvassa.

Kaikkein selkeimmin kristinuskon teema tulee esiin Uskonnollis-filosofisessa seurassa vuonna 1915 pidetyssä, vain katkelmina säilyneessä esitelmässä ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinusko; Mandelštam 1991b; 1993a:201–205), jota Mandelštam itse piti lopun ikäänsä yhtenä tärkeimmistä hengentuotteistaan. Kyseessä oli muistoesitelmä säveltäjä Aleksandr Skrjabinin äkillisen kuoleman johdosta. Nikita Struve (1982:115–116) kutsuu sitä kristilliseksi apologiaksi, jossa puolustetaan länsimais-kristillistä kulttuuria sen pahimmilta vihollisilta: teosofialta ja juutalaisuudelta. Struve huomauttaa, että vaikka nykynäkökulmasta teosofiasta ei tullut kristinuskon vakavaa haastajaa ja voittajaa, 1900-luvun alun perspektiivi oli erilainen: teosofia eli tuolloin kukoistuskauttaan, ja varsinkin sen steinerilainen versio, antroposofia, näytti tarjoavan kristinuskoa kehittyneemmän ja modernimman maailmanselityksen. Siksi se näyttäytyi Mandelštamillekin vakavana uhkana kristinuskolle.

Toinen uhka, juutalaisuus, liittyi puolestaan roomalaisuuteen, valtiollisen pakkovallan symboliin ja vapaan helleenisen hengen viholliseen. Kuten on jo mainittu, Mandelštam torjui juutalaisuuden sekä henkilökohtaisella että aatteellisella ja kulttuurifilosofisella tasolla. Hän näki juutalaisuuden kokonaisuudessaan uhkana länsimais-kristillisen kulttuurin yhtenäisyydelle ja sen edustamalle maailmankuvalle. Kristinuskon juutalaiset juuret Mandelštam pyrki oman aikansa antisemitististen teologien tavoin kieltämään; häntä kiinnosti vain Uuden testamentin Jumala. Myöhemmällä iällä Mandelštam tosin suhtautui juutalaisuuteen myönteisemmin, mikä näkyi myös runoudessa vanhatestamentillisina aiheina.

Juutalaisvastainen asenne on nähtävissä myös yhdessä esitelmän ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinusko) katkelmassa (Mandelštam 1993a:276). Siinä eurooppalaisen kulttuurin kriisi nähdään nimenomaan kristinuskon kriisinä: Hellas, joka on kristillisen kulttuurin kehto, on pelastettava Roomalta, sillä Rooma on Hellas vaila armoa (*blagodat*), ja Rooman takana kummittelee juutalaisuus, joka on aina valmis tuhoamaan kristillisen kulttuurin yhtenäisyyden ja ajamaan sen kaaokseen, ajan takaperoiseen kulkuun ja kulttuurin degeneroitumiseen. Roomalaisuuden ja juutalaisuuden samaistami-

nen toisiinsa voi vaikuttaa yllättävältä, mutta selitys löytyy Jeesuksen ristiinnaulitsemisesta: Mandelštam näki Golgatan Rooman ja Juudean liittona, joka oli syyllinen Jumalan Logoksen murhaan.

Skrjabin-artikkeli on laadittu säveltäjän muistoesitelmäksi, minkä ansiosta sen kantava teema on musiikki. Mandelštam ei kuitenkaan keskity erittelemään Skrjabinin musiikkia vaan säveltäjän kuoleman kulttuurista merkitystä oman aikansa Venäjälle. Siksi tapahtuma sidotaan laajempaan kulttuurihistorialliseen kokonaisuuteen, ja artikkelin toiseksi pääteemaksi nousee musiikin rinnalle kristinusko ja siihen liittyen hellenismi – Skrjabin venäläisen hellenismin edustajana. Hellenismin näkökulma liittyy osin Nietzscheen, joka oli Skrjabinille tärkeä filosofi, ja samalla sen voi nähdä myös dialogiksi Vjatšeslav Ivanovin kanssa. Näkemystä tukee se, että Ivanov itse piti Skrjabinia suuressa arvossa ja kirjoitti tämän kuoleman johdosta artikkelin ja kaksi sonnettia (Ivanov 1974:172–189.) Ylipäänsä Skrjabin oli tärkeä säveltäjä symbolistien nuoremmalle sukupolvelle, ja hänen pyrkimyksensä kokonaisvaltaisiin, taidelajien rajat ylittäviin ja taidetta uskontona lähestyviin taideteoksiin sopi hyvin yhteen erityisesti Ivanovin teorioiden kanssa (Levaja 1991:56–58).

Artikkelin alussa Mandelštam rinnastaa Puškinin ja Skrjabinin kuolemat toisiinsa ja nimittää Skrjabinin kuolemaa tämän taiteellisen tuotannon kulminaatioksi: kuolema oli samanaikaisesti Skrjabinin taiteen alkulähde ja sen teleologinen syy. (Mandelštam 1993a:201.) Sekä Puškin että Skrjabin kuolivat täyden kuoleman, kuten eletään täysi elämä, ja siksi taiteilijan kuollessa hänen persoonastaan tuli koko kansan symboli sen historiallisessa käännekohtassa. Tätä näkökulmaa Mandelštam kutsuu ”kristilliseksi”: Jeesuksen kuoleman tavoin myös Skrjabinin kuolema merkitsi uuden aikakauden ja kulttuurin alkua.

Puškinia ja Skrjabinia luonnehditaan artikkelissa saman öisen auringon ilmentymiksi – auringon, jota Mandelštam nimittää ”Faidran mustaksi auringoksi”. Skrjabinin sydän palaa aurinkona Venäjän yllä, mutta se ei ole kristillinen lunastuksen aurinko vaan syyllisyyden aurinko – näin Skrjabinista tulee antikristus. Ensimmäiseen maailmansotaan heittäytyneen Venäjän, joka runoilijan mukaan nosti Skrjabinin symbolikseen, Mandelštam rinnastaa Faidraan, Jean Racinen

tragedian sankarittareen. Eurooppaa tuhoava sota merkitsi taantumista barbarian asteelle ja ilmensi näin samantapaista ajan nurinkurista kul-
kua kuin Faidran inestinen, musta rakkaus poikapuoleensa Hippoly-
tokseen.⁶

Kuten aiemmin on tullut esille, musta aurinko ei ole Mandelštamin
ajattelussa sinänsä negatiivinen kuva vaan liittyy kristinuskon konteks-
tissa Jeesuksen kuolemaan ja ylösnousemukseen. Skrjabin-esitelmässä
kuitenkin alleviivataan, että tässä yhteydessä ei ole kyse lunastuksen
auringosta (kristinuskosta) vaan syyllisyyden mustasta auringosta.

Mandelštam selostaa näkemystään aikansa kulttuurin murroksesta:

Время может идти обратно: весь ход новейшей истории, кото-
рая со страшной силой повернула от христианства к буддизму
и теософии, свидетельствует об этом. (...)

Единства нет! «Миров много, они располагаются в сферах,
бог царит над богом!» Что это – бред или конец христианства?

Личности нет! «”Я” – это переходящее состояние – у тебя
много душ и много жизней!» Что это – бред или конец христи-
анства?

Времени нет! Христианское леточисление в опасности,
хрупкий счет годов нашей эры потерян – время мчится обрат-
но с шумом и свистом, как прегражденный поток, – и новый
Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену – искусства
больше нет...⁷

6 Mustan auringon kuva liittyy Ralph Dutlin (1985:129) mukaan myös ranska-
laiseen Gérard de Nervaliin, jonka tunnetussa runossa esiintyy ”melankolian
musta aurinko”.

7 Aika voi käydä takaisinpäin: koko uusin historia, joka kauhealla voimalla on
kääntynyt kristinuskosta buddhalaisuuteen ja teosofiaan, todistaa tästä. (...)
Ykseyttä ei ole! ”Maailmoita on paljon, ne sijaitsevat sfääreissä, Jumala hallitsee
Jumalan yllä!” Mitä tämä on: houretta vai kristinuskon loppu?
Yksilöä ei ole! ”Minä” on siirtymätila – sinulla on monta sielua ja monta elämää!”
Mitä tämä on: houretta vai kristinuskon loppu?
Aikaa ei ole! Kristillinen ajanlasku on vaarassa, aikakautemme vuosien hauras
laskeminen menetetty. Aika kiittää taaksepäin ryskyen ja viheltäen kuin padottu
virta, ja uusi Orfeus heittää lyyransa kuplivaan vaahtoon: taidetta ei enää ole...
(Suom. Jukka Mallinen, Mandelštam 2011b:44.)

Väitteensä ajan takaperoisesta kulusta Mandelštam perustelee vuosisadanvaihteen eurooppalaisten kiinnostuksella idän uskontoja ja uskonnon synkretistisiä ilmenemismuotoja, kuten teosofiaa, kohtaan. Mandelštam ei näytä pitävän tätä avoimuutta eksoottisia uskontoja kohtaan edistykseenä vaan taantumisena – idän uskonnot edustavat maailmankuvaa, joka uhkaa pirstoa kristillisen maailmankuvan kolme kivijalkaa: maailman yhtenäisyyden (*jedinstvo*), persoonan (*litsnost*) pysyvyyden ja lineaarisen aikakäsityksen. Kyse on siis ennen kaikkea kulttuurista ja sitä uhkaavasta vaarasta: kun yhtenäisyyden, persoonan ja ajan kolmiyhteys järkkyy, kaoottiset alkuvoimat pääsevät valloilleen, mikä merkitsee länsimais-kristillisen kulttuurin tuhoa.

Käänteisen, taaksepäin kulkevan ajan kuva toistuu myös Mandelštamin runoudessa, jossa se kääntyy vähitellen positiiviseksi, uutta synnyttäväksi voimaksi. Lada Panovan (2003:357–368) mukaan Mandelštamin runojen aikakäsitys kehittyy primitiivisen syklisestä lineaarisen (kristillisen) aikakäsityksen kautta nietscheläiseen ikuisen paluun ideaan ja spiraalimaiseen aikakäsitykseen. Tämä kehitys on nähtävissä myös 1920-luvun esseessä ”Slovo i kultura” (Sana ja kulttuuri): siinä antiikki palaa takaisin samalla tuttuna ja uutena, eikä mikään kulttuurin ilmiö kuulu eilispäivään, koska eilispäivä on vasta tulossa. (Mandelštam 1993a:213.) Ajatus liittyy Mandelštamin ideaan hellenistisestä sanasta, joka elää samalla sekä sidoksissa historialliseen tilanteeseen että ajan ulkopuolella ollen näin sekä aikasidonnainen että ajaton. Puškinin ja Skrjabinin arvo venäläiselle kulttuurille oli Mandelštamin mukaan se, että he toivat täysin näkyville venäläisessä hengessä piilevän hellenistisen luonteen.

Todettuaan kristillisen kulttuurin uhanalaisuuden Mandelštam ryhtyy ylistämään kristinuskon valtavaa kulttuurihistoriallista merkitystä. Kristillisen taiteen syvin olemus on Mandelštamin käsityksen mukaan maailman laskeminen vapauteen. Kristinuskko on hänen mukaansa siinä mielessä ainutlaatuinen uskonto, ettei se köyhydi hiukkaaakaan, vaikka se antaisi koko elämänvoimansa taiteen raaka-aineeksi. Kristillisen kulttuurin ikuisen tuoreuden salaisuus on ”suuressa lunastuksen ideassa”, joka tekee taiteesta Kristuksen suorittaman lunastustyön loputonta toistamista ja jäljittelyä lukemattomine variaatioineen:

Христианское искусство всегда действие, основанное на великом идее искупления. Это – бесконечно разнообразное в своих проявлениях «подражание Христу», вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободно. Это в полном смысле слова «искусство ради искусства». Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его веселой внутренней свободы, ибо прообраз его, то чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. Итак, не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и радостное подражание Христу – вот краеугольный камень христианской эстетики. Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен, – что же остается? Радостное богообщение, как бы игра отца с детьми, жмурки и прятки духа!⁸

Avainsanoja kristillisessä taiteessa ovat vapaus ja ilo. Vapauden prinssiippi on tuttu jo akmeismin yhteydestä: taiteella on oikeus olla ole-massa vain itsensä vuoksi, ja tämän mahdollistaa lunastuksen idea. Kun ihmiskunta ja taiteilija sen mukana on lunastettu Kristuksen kertakaikkisella uhrilla, taidetta uhrina ei enää tarvita, eikä taiteilijankaan tarvitse enää uhrata itseään taiteensa vuoksi: uhrihan on jo suoritettu. Taide muodostuu vapaaksi ja iloiseksi kanssakäymiseksi Jumalan kanssa. Se on kuin isän leikkiä lastensa kanssa, kun ihmisen syyllisyys luojansa edessä on poistettu. Edelleen Mandelštam puhuu kristillistä taidetta ohjaavasta ”jumalaisesta lunastuksen illuusiosta” – merkille pantavaa on, että hän käyttää illuusion käsitettä ja pidättäytyy näin

8 Kristillinen taide on aina toimitus, joka perustuu lunastuksen valtavaan ideaan. Se on ilmenemismuodoissaan loputtoman monimuotoista ”Kristuksen jäljittelemistä”, ikuista paluuta siihen ainoaan luomisaktiin, joka laittoi historiallisen aikakautemme alulle. Kristillinen taide on vapaata. Se on ”taidetta taiteen vuoksi” sanan täydessä merkityksessä. Sen valoisaa sisäistä vapautta ei synkistä mikään välttämättömyys, ei kaikkein korkeinkaan, koska sen alkukuva, se mitä se jäljittelee, on Kristuksen itsensä toimittama maailman lunastus. Ei uhri, ei lunastus taiteessa, vaan vapaa ja riemullinen Kristuksen jäljitteleminen on siis kristillisen estetiikan peruskivi. Taide ei voi olla uhri, koska se on jo täytetty, se ei voi olla lunastus, koska maailma on yhdessä taiteilijan kanssa jo lunastettu – mitä oikein jää? Riemullinen jumalkommunikaatio, ikään kuin isän leikki lasten kanssa, hengen sokkosilla ja piilosilla olo! (Suom. Jukka Mallinen, Mandelštam 2011b:45.)

ottamasta kantaa lunastuksen objektiiviseen todellisuuteen. Lunastuksen idea sallii taiteilijan uppoutua taiteeseensa ilman katastrofiin suistumisen pelkoa. Kristitty taiteilija on kuin vapautettu orja, ja koko kaksituhatuotinen kulttuurimme on ollut maailman jatkuvaa vapauttamista leikkiin, henkiseen iloon ja vapaaseen ”Kristuksen jäljittelyyn” (*imitatio Christi*). Näin kristinuskon suhde taiteeseen on Mandelštamin mielestä vapaampi kuin minkään muun kulttuurin ennen sitä tai sen jälkeen.

Mandelštam painottaa, että eurooppalainen kulttuuri saa kiittää ikuisesta tuoreudestaan ja uudistumiskyvystään kristinuskon armollista ja suvaitsevaa suhtautumista taiteeseen. Tämä henki koskee kaikkia eurooppalaisia taidemuotoja, erityisesti musiikkia. Antiikin kulttuuri sitä vastoin suhtautui Mandelštamin käsityksen mukaan musiikkiin kuin epäilyttävään ja huumaavaan alkuvoimaan, joka oli aina sidottava sanaan, jotta siihen sisältyvät tuhoavat voimat eivät pääsisi irti. Helleenit pyrkivät Mandelštamin mukaan säilyttämään musiikin aina sanan palvelijana ja säestäjänä eivätkä sallineet musiikkia itsenäisenä taiteenlajina – vasta kristinuskon soi musiikille tämän mahdollisuuden, koska se ei pelännyt musiikin dionyysistä lumovoimaa.

Lunastuksen idea merkitsee myös voittoa ajasta ja sen tuomasta tuhovoimasta:

Питая искусство, отдавая ему свою плоть, предлагая ему в качестве незыблемой метафизической основы реальнейший факт искупления, христианство ничего не требовало взамен. Поэтому христианской культуре не грозит опасность внутреннего оскудения. Она неиссякаема, бесконечна, так как, торжествуя над временем, снова и снова сгущает благодать в великолепные тучи и проливает их живительным дождем.⁹

9 Ruokkiessaan taidetta, luovuttaessaan sille lihansa, tarjotessaan sille järkkymättömäksi metafyyksiseksi perustaksi lunastuksen mitä reaalisimman tosiseikan kristinuskon ei vaatinut korvaukseksi mitään. Siksi ei kristillistä kulttuuria uhkaa sisäisen köyhtymisen vaara. Se on ehtymätön, loputon, koska juhliessaan voittoa ajasta se saostaa armon yhä uudelleen suurenmoiseksi pilviksi ja valaa sitä elävöittävällä sateella. (Suom. Jukka Mallinen, Mandelštam 2011b:46.)

Kuten jo aiemmin todettiin, Mandelštam omaksui Nietzschen dionyysisyyden käsitteen osin Vjatšeslav Ivanovin Nietzsche-reseption kautta. Nietzsche liittyy itsestään selvästi myös Skrjabin-kontekstiin, olihan hän Skrjabinille ylivoimaisesti merkittävin filosofi, kuten Boris Pasternak (1991, IV:307–308) muistelmissaan toteaa. Skrjabin itse käsitti itsensä jonkinlaiseksi antikristukseksi, nietzscheläiseksi yli-ihmiseksi ja uuden aikakauden airueksi, jonka tehtävä oli ”luoda maailma uudelleen” musiikillaan; samalla Skrjabin yhdisti nietzscheläisyyteen teosofisia elementtejä (Lane 1986:209–210). Tässä yhteydessä on merkille pantavaa Mandelštamin Nietzscheen nähden täysin vastakkainen suhtautuminen kristinuskoon: siinä missä Nietzsche puhui ihmistä alistavasta kristillisestä ”orjamoraalista”, Mandelštam ylisti kristinuskon loputtoman armollista ja suvaitsevaa suhtautumista taiteeseen (mikä ei historiallisesta näkökulmasta ole kovinkaan totuudenmukainen käsitys).

Nietzsche piti apollonista ja dionyysisista taiteen välttämättöminä kääntöpuolina. Apolloninen uni, jota luonnehti hallittu harmonisuus ja kuvien eheys, liittyi ennen kaikkea kuvataiteisiin, dionyysinen hurmio puolestaan musiikkiin. Dionyysisuus on täydellistä itsensä unohtamista, joka saa voimansa huumaavasta viinin hengestä, tanssista ja kuorolaulusta. Tällöin kaikki rajat ja rajoitukset niin ihmisten kesken kuin ihmisen ja luonnon väliltä katoavat. Nietzsche (1994:28) kirjoittaa apollonisesta ja dionyysisestä musiikista:

Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen, wie sie Kithara zu eigen sind. Behutsam ist gerade das Element, als unapollonisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie.¹⁰

10 Apollonin musiikki oli doorilaista sävelarkkitehtuuria, mutta vain viitteellisin, *Kitharalle* ominaisin sävelin. Tästä visusti erossa pidettiin epäapollonisuttaan ainesosaa, josta muodostui dionyysisen musiikin ja sen myötä ylimalkaan musiikin luonne, äänen järjestyttävää valtaa, yhtenäistä *melos*-virtaa ja läpeensä vertaamatonta harmonian maailmaa. (Suom. Jarkko S. Tuusvuori 2007:39)

Mandelštamin mielikuva antiikin kreikkalaisten suhtautumisesta musiikkiin on yhtäpitävä Nietzschen tutkielman kanssa: apolloninen kreikkalainen suhtautui varauksellisesti muihin kuin tarkasti säädeltyihin, perinteisiin musiikin muotoihin ja kavahti dionyysistä voimaa, joka on luonteenomaista musiikille itsenäisenä taiteenajoina. Kristillinen kulttuuri ei Mandelštamin mukaan kuitenkaan tehnyt näin: se ei pelännyt raivokkaita bakkanteja, jotka Dionysosta palvoessaan uhkasivat repiä vastaantulijan kappaleiksi, vaan suhtautui Dionysokseen luottavaisesti, jopa leikkisästi:

Христианство музыки не боялось. С улыбкой говорит христианский мир Дионису: «Что ж, попробуй, вели разорвать меня своим менадам: я весь цельность, весь – личность, весь – спаянное единство!» До чего сильна в новой музыке эта уверенность в окончательном торжестве личности, цельной и невредимой: она – эта уверенность в личном спасении, сказал бы я, – входит в христианскую музыку своего рода обертоном, окрашивая звучность Бетховена в белый мажор синайской славы.¹¹

Mikään ei siis pysty horjuttamaan kristityn maailman ykseyden ja eheyden tunnetta. Se luo sävynsä myös Beethovenin musiikkiin, joka sulautuu kristillisen kulttuurin avaraan syliin. Beethoven ei ole tässä yhteydessä mukana sattumalta, käyttihän Nietzsche nimenomaan Beethovenin musiikkia esimerkkinä dionyysisestä alkuvoimasta. ”Lunastettu Dionysos” rinnastuu myös François Villoniin, jonka runoutta sävyttää kaikesta raadollisuudesta huolimatta varmuus omasta pelastuksesta. Sama koskee myös Verlainea, jonka Mandelštam nimeää Villonin reinkarnaatioksi. Mandelštam liittää dionyysisyyden kristinuskon kontekstiin artikkelissa ”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu;

11 Kristinuskon ei pelännyt musiikkia. Kristillinen maailma puhuu hymyillen Dionysokselle: ”Mikäs siinä, yritä, käske menadiesi repiä minut kappaleiksi: minä olen kokonaan kokonaisvaltaisuutta, kokonaan persoonallisuutta, kokonaan yhteenliittynyttä ykseyttä!” Miten vahva onkaan uudessa musiikissa tämä varmuus ehjän ja vahingoittumattoman persoonallisuuden lopullisesta voitosta: se, tämä varmuus henkilökohtaisesta pelastuksesta, sanoisin minä, kuuluu kristilliseen musiikkiin yläsävelenä, joka värjää Beethovenin soituvuuden Siinain uskon valkeaan marmorin [po. valkeaan duuriin – JH]. (Suom. Jukka Mallinen, Mandelštam 2011b:47.)

Mandelštam 1993a:179), jossa hän nimittää Pariisin Notre Damea dionyysiseksi orgiaksi. Mandelštam ei siis näe kristillisyyttä ja dionyysisyyttä toisiaan poissulkevinä elementteinä, vaan ne sulautuvat osin toisiinsa.

Dionysos-myytin synkretistinen tulkinta ja Dionysoksen assosioiminen Kristukseen, joka saa runomuotoisen tulkinnan Mandelštamin runossa ”Oda Bethoveni” (Oodi Beethovenille), on mitä ilmeisimmin peräisin Vjatšeslav Ivanovilta. Esimerkiksi esseessä ”Nitsše i Dionis” (Nietzsche ja Dionysos; Ivanov 1974:715–726) Ivanov korosti Dionysosta kärsivänä jumalana, johon hän samalla liitti Kristuksen piirteitä. Samoin James West (1970:85–88) näkee, että Ivanovin myyttisessä symbolismissa esiintyvää jatkuvasti kärsivää ja kuolevaa jumaluutta, johon ihminen yhdistyy ekstaattisessa kokemuksessa, voidaan kuvata sekä kristillisen että dionyysisen mytologian keinoin – sama subjektin ja objektin välisen rajan katoaminen tapahtuu sekä dionyysisessä ekstaasissa että kristillisessä *unio mysticassa*.

Skrjabin-artikkelinsa lopuksi Mandelštam toteaa Skrjabinin tehneen lopullisen pesäeron kristilliseen kulttuuriin ja sen edustamaan lunastuksen ideaan, mikä merkitsee antiikin tragedian hengen paluuta musiikkiin. Beethovenin yhdeksännen sinfonian synteesi, Dionysoksen lunastaminen ja sulautuminen kristillisen kulttuurin ykseyteen, on Skrjabinille tavoittamaton, ja siksi hänen musiikissaan ei ole mitään kristillisen taiteen elementtejä.

Skrjabin-artikkelissa siis ylistetään kristillistä kulttuuria ja samaan aikaan heitetään sille hyvästejä. Ristiriita on kuitenkin vain näennäinen: Mandelštam ei kuuluta kristinuskon lopullista tuhoa vaan sen perinpohjaista uudistumista. Kreikkalaisen tragedian hengen herääminen musiikissa merkitsi myös siihen kätkeytyvän vaaramomentin elpymistä, jolloin musiikki herätti uudelleen henkiin myytin – myytin ”unohdetusta kristinuskosta”. Mandelštam puhuu ”maailman hellenisoimisesta”, jossa kulttuuri uudistuu kuoleman kautta. Näin Skrjabinin kuolemalla olisi samantapainen merkitys kulttuurin uudistajana kuin Jeesuksen kuolemalla kaksi vuosituhatta aikaisemmin.

Kristillisen yhtenäiskulttuurin murtumista Venäjällä vauhditti kirkon ero valtiosta vallankumouksen myötä. 1920-luvun kirjoituksis-

saan Mandelštam otti tähän prosessiin kantaa omalla tavallaan: kirkon ero valtiosta ei merkinnyt kristinuskon loppua vaan uuden kukoituksen mahdollisuutta, kun kirkon allianssi valtiollisen vallan kanssa päättyi. Artikkelissa ”Slovo i kultura” (Sana ja kulttuuri; Mandelštam 1993a:213–214) hän palauttaa mieleen keskiajan maalliset vallanpitäjät, jotka hallintonsa brutaaliudesta huolimatta suvaittivat luostareiden verraten itsenäistä asemaa ja antoivat niiden ylläpitää sivistystä saadakseen niiltä tarpeen tullen neuvoja. Tässä Mandelštam näki sekä kristinuskon että runouden mahdollisuuden jatkaa vapaata ja riippumatonta olemassaoloaan. Mandelštam maalaa lukijan eteen kuvan sanasta, joka tulee lihaksi ja Johanneksen evankeliumia mukaillen ”asuu meidän keskellämme”:

Да, старый мир – «не от мира сего», но он жив более, чем когда-либо. Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. Светская жизнь нас больше не касается, у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние. Наконец, мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. Воду в глиняных кувшинах пьем, как вино, и солнцу больше нравится в монастырской столовой, чем в ресторане. Яблоки, хлеб, картофель – отныне утоляют не только физический, но и духовный голод. Христианин, а теперь всякий культурный человек – христианин, не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово – плоть, и простой хлеб – веселье и таина.
(Mandelštam 1993: 212.)¹²

12 Kyllä, vanha maailma on ”ei tästä maailmasta”, mutta se on elävämpi kuin koskaan. Kulttuurista on tullut kirkko. On tapahtunut kirkon-kulttuurin eroaminen valtiosta. Maallinen elämä ei enää koske meitä, meillä ei ole ruokaa vaan *trapeza*, ei huonetta vaan munkinkammio, ei vaatetta vaan kaapu. Olemme jopa vihdoinkin ottaneet sisäisen vapauden, todellisen sisäisen riemun. Juomme vetä saviruukusta kuin viiniä, ja aurinko viihtyy paremmin luostarin ruokasalissa kuin ravintolassa. Omenat, leipä, peruna sammuttavat nykyään paitsi ruumiillisen myös henkisen nälän. Kristitty, ja nyttemmin jokainen kulttuuri-ihminen on kristitty, ei tunne vain ruumiillista nälkää, vain hengenravintoa. Hänelle sanakin on lihaa, ja tavallinen leipä ilonpito ja salaisuus.

Katkelmassa todetaan, että kulttuurista on tullut kirkko, kun vallankumous toteutti kirkon ja valtion eron. Vaikka Mandelštam suhtautui positiivisesti vallankumoukseen uuden ajan airuena, suhteessa uskontoon hän kulki vastavirtaan: ateistisen propagandan kiihtyessä hän julkisti, että vallitsevassa tilanteessa jokainen sivistynyt ihminen on kristitty. Myöskään kirkon erottamista valtiosta hän ei nähnyt alennustilana vaan kristillisen kulttuurin uuden kukoistuksen alkuna. Siteeratussa katkelmassa esiintyvät myös avainsanat, jotka Mandelštam liitti toistuvasti kristinuskoon: vapaus ja ilo. Kristillisen kulttuurin yhteyteen kuuluu myös fyysisen ja henkisen rinnastaminen yhdeksi: ravintoaineet vastaavat myös hengelliseen nälkään, ja toisaalta sana on lihaa, fyysistä ravintoa. Tällöin myös yksinkertainen leipä merkitsee iloa ja salaisuutta. Näin katkelma vie assosiaatiot ehtoollisen sakramenttiin. Kuten Nikita Struve (1982:117) toteaa, Mandelštamille kristillinen taide oli jatkuvaa eukaristiaa, kiitosateriaa, joka sitoi aikaan sidotun ja ajattoman, ikuisen todellisuuden kiinteästi toisiinsa.

Mandelštamin läheinen ystävä, säveltäjä Arthur Lourié, kirjoitti muistellessaan Mandelštamin kanssa käymiään keskusteluja, että eurooppalainen musiikki on saanut voimansa kristillisistä lähteistä. Kun musiikki menettää yhteytensä kristinuskoon, se lakkaa olemasta musiikkia – irrottautuminen kristinuskosta johtaa Lourién mukaan väistämättä musiikin rappioon. (Lourié 1962:187.)

Osallisuus kristillisestä kulttuurista takaa siis sen, ettei Dionysoksen taide, musiikki, uhkaa sanan eheyttä ja kulttuurin yhtenäisyyttä. Sanan ja musiikin suhde Mandelštamin kristillisvaikutteisessa runoudessa määrittyy tältä pohjalta: jos sana on pyhä ja heijastaa Kristusta Jumalan Logoksena, se pyhittää myös musiikin. Erityisesti laulettu Jumalan sana, joka toteutuu puhtaimmillaan Idän kirkossa ja sen liturgiassa, takaa kulttuurin yhtenäisyyden (*sobornost*). Merkille pantavaa on, että vaikka Jeesusta tai Kristusta ei Mandelštamin runoissa mainita koskaan nimeltä, Kristus Jumalan Logoksena on monissa runoissa vahvasti läsnä.

Mandelštamin runoissa musiikki esiintyy siis kahdessa roolissa kristinuskon yhteydessä: yhtäältä sakraalisena musiikkina, joka on erottamattomassa yhteydessä kristilliseen jumalanpalvelukseen

ja liturgiaan, ja toisaalta maallisena musiikkina, joka pakanallisesta luonteestaan huolimatta tulee kristinuskon absorboimaksi ja liitetyksi kaikenkattavan lunastuksen idean luomaan ykseyteen.

4.2 Elävä sana ja musiikki

Mandelštamin 21-vuotiaana kirjoittama runo (1993a:73) heijastaa runoilijan varhaiskaudelle tyypillistä epätodellisuuden ja häilyvyyden tunnetta. Samalla sen voi katsoa ilmentävän myös uskonnollista etsintää. Runon teema on Jumalan nimi, jonka lyyrinen minä tahtomattaan lausuu:

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
Господи! Я сказал по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади...

(1912)

Sinun kuvaasi, piinallista ja huojuvaa,
en voinut sumussa tuntea.
Herra! Sanoin vahingossa,
ajattelematta itse sitä sanoa.

Jumalan nimi lensi ulos rinnastani
kuin suuri lintu.
Edessä höyryää sankka sumu
ja takana on tyhjä häkki...

Ensimmäisissä säkeissä lyyrinen minä puhuttelee ”sinua”, jonka tuskallista ja häilyvää hahmoa ei voi sumun läpi tuntea ja kokea. Tilanne, jossa epäselvää hahmoa yritetään tavoittaa sumusta, muistuttaa yritystä palauttaa mieleen toisen ihmisen kasvonpiirteet, jotka muisti on

kuitenkin tallentanut vain epäselvästi – mielikuvaa toisesta ihmisestä on vaikea saada pysymään samana, eikä mikään ole turvassa jatkuvalta muuttuvaisuudelta ja katoavaisuudelta. Lukijalle jää epäselväksi, kuka tämä puhuteltu on – rakastettu, ystävä vai Jumala. Silti runo kertoo jotain yleispätevää subjektin suhteesta toiseen subjektiin, minun suhteesta sinuun. Toinen subjekti uhkaa kaventua jatkuvasti pelkäksi objektiksi, jota lyyrisen minän tietoisuus tahtomattaankin muokkaa ja lopulta vääristää. Muisti on sumua, ja muisto muuttuu sitä hämärämmäksi, mitä kauemmin aikaa kokemuksesta on kulunut.

Tuskallisessa tilanteessa lyyrisen minän huuilta pääsee huudahdus *Gospodi*, Herra. Huudahdus on lyhyempi muoto ortodoksisesta sielun rukouksesta ”Gospodi pomilu” (Herra armahda), jota toistetaan pahan torjumiseksi ja jonka merkitys korostui erityisesti idän kirkon hesykastisessa traditiossa. Täydessä pituudessaan rukous kuuluu ”Herra Jeesus Kristus, Jumalan poika, armahda minua syntistä.”

Runossa tapahtuva puheakti ei kuitenkaan ole tietoista Jumalan avuksi huutamista vaan venäjän kieleen vakiintunut totunnainen huudahdus, joka jää helposti merkitykseltään tyhjäksi. Näin tapahtuu myös lyyriselle minälle: hän lausuu Jumalan nimen, vokatiivimuodon ”Herra”-nimityksestä, asettamatta sille tietoisesti mitään uskonnollista painoarvoa. Silti hän pysähtyy miettimään huudahduksensa merkitystä, mikä kertoo vakavasta suhtautumisesta sekä uskon tunnustamiseen että sen kieltämiseen. Lausuessaan turhaan Jumalan nimen uskova syyllistyy kolmannen käskyn rikkomiseen (”Älä turhaan lausu Herran, sinun Jumalasi, nimeä”), ei-uskova taas tuntee kiusaantuneisuutta huomattaessaan toistavansa tottumuksesta perinteistä rukousaktia. Petra Hesse (1989:154) tulkitsee runon nimenomaan edellisestä näkökulmasta: Jumalan nimen turhaan lausuminen aiheuttaa jumaluuden poistumisen ihmisestä. Tämä on myös Averintsevin (1996:289) ja Papernon (1991:31) näkemys: vahingossa lausuttu Jumalan nimi tekee ensin koomisen vaikutelman, mutta sitäkin voimakkaamman kontrastin luo Jumalan nimen todellisuus ja sen poistuminen ihmisestä rangaistuksena kolmannen käskyn rikkomisesta. Joka tapauksessa runossa alleviivataan, että Jumalan nimen lausuminen on tahatonta – Irina Surat (2009:95) esittää mahdollisen tulkinnan, että lyyrinen minä on

koettanut lausua rakastettunsa nimeä palauttaessaan mieleensä hänen kuvaansa, mutta huulilta onkin päässyt Jumalan nimi.

Yhtäkkiä arkisella huudahduksella onkin suurempi merkitys: lausuttu sana, Jumalan nimi, alkaa elää omaa elämäänsä. *Gospodi* (Herra) on sekä vanhatestamentillinen, hepreankielinen *Adonai* että uusitestamentillinen, kreikankielinen *Kyrie*: sen voi lausua sekä juutalainen että kristitty. Juutalaiselle Herra, *Adonai*, on kiertoilmaisu nimelle *Jahve*, jota hurskaat juutalaiset eivät lausuneet ääneen, kun taas kristinuskossa Herra-nimitys yhdistetään etupäässä Kristukseen. Annette Werbergerin (2005:137–138) mukaan runo korostaa Mandelštamin uskonnollisuuden juutalaista puolta, koska kristinuskossa nimen lausumistabua ei ole viety niin pitkälle kuin juutalaisuudessa, jossa Jumalan nimi on olemassa vain negaationa.

Sana *imja* (nimi) esiintyy uskonnollisessa yhteydessä monessa muussakin Mandelštamin runossa. Esimerkiksi vuonna 1915 kirjoitetussa runossa ”I ponyne na Afone...” (Vielä tänäkin päivänä Athoksella...; Mandelštam 1993a:113) ihmeellinen puu laulaa Jumalan nimeä (*Imja Božie pojot*), vuonna 1920 kirjoitetussa runossa ”Ja v horovod tenei, toptavših nežnyj lug” (Hentoa nurmea tallaavien varjojen piirtanssiin; Mandelštam 1993a:153) puhutaan laulavasta nimestä (*pevutšee imja*) ja nimitetään nimeä serafiksi, ja edelleen vuonna 1916 kirjoitetussa runossa ”Ne verja voskresenja tšudu” (Uskomatta sunnuntain ihmeeseen; Mandelštam 1993a:122–123) murehditaan eroa rakastetusta ja todetaan: ”*Nam ostajotsja tolko imja – / tšudesnyi zvuk, na dolgii srok.*” (Meille jää vain nimi – ihmeellinen ääni, pitkäksi aikaa.) Viimeksi mainitussa runossa, joka alkaa ylösnousemuksen mahdollisuuden kieltämisellä, rakkauden katoavaisuutta kuvitetaan uskonnollisin metaforin. Nimi, *imja*, edustaa Mandelštamin runoissa pysyvyyttä ja sen liukeneminen vastavuoroisesti katoavaisuutta – valitetaanhan yhdessä aiemmin analysoidussa runossa: ”Ottšego duša tak pevutša / I tak malo milyh imen” (Miksi sielu on niin laulavainen / ja rakkaita nimiä niin vähän; Mandelštam 1993a:68). Nimi on se, jolla omistetaan, jolla tunnustetaan, valloitetaan pelottava ympäröivä maailma. Sillä hallitaan myös puhekuppania. Kokemukselle on oltava nimi, joka luo järjestyä jatkuvan muutoksen ja katoavaisuuden alaiseen todellisuuteen.

Jumalan nimi on kristillisessä maailmankatsomuksessa pysyvyyden tae: Roomalaiskirjeen (10:13) mukaan jokainen, joka huutaa Herran *nimeä* avuksi, pelastuu.

Toisessa säkeistössä Jumalan nimi lentää suurena lintuna ulos lyyrisen minän rinnasta. Tyhjän häkin kuva viittaa Platonin ideaan ruumiista sielun vankilana; venäjän kielessä rintakehä on ”rintahäkki”, *grudnaja kletka*. Häkin jättävän linnun kuvan voi tulkita viittaukseksi Pyhään Henkeen: kyyhkynen on yksi Jumalan kolmannen persoonan symboleista. Runon pääpaino on Jumalan nimessä sanana, joka elää riippumatta siitä, uskooko nimen lausuja Jumalaan vai ei. Kun Jumalan nimi poistuu ihmisestä, jäljelle jää sumu, tuntematon tulevaisuus, ja tyhjä häkki, josta elämä on poistunut. Näin runon voi käsittää kuvaavan uskon poistumista ihmisestä, mikä johtaa runossa epämääräiseen lopputilaan, ei-minkään rajalle. Asetelma on kuitenkin sikäli paradoksaalinen, että Jumalan nimi, jonka lyyrinen minä lausuu, on juuri osoittanut olevansa enemmän kuin pelkkä tyhjä sana: kun se jättää ihmisen, se säilyttää todellisuutensa, kun taas hylätty ihminen ajautuu epätodellisuuden tunteeseen.

”Sinän”, jonka puoleen runossa käännyttään, voi tulkita joko toiseksi ihmiseksi, rakastetuksi, tai Jumalaksi. Poissaolevan rakastetun kuvaa on vaikea palauttaa mieleen; pelkästään muistin varassa se tuntuu olevan kuin sumun peitossa. Jos ”sinä” taas tulkitaan Jumalaksi, *obraz tvoi* (sinun kuvasi) on yhtä kuin *obraz Boga*, Jumalan kuva. Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa Jumalan kuva on ihminen itse: ”Tehkäämme ihminen kuvaksemme, kaltaiseksemme.” (1. Moos. 1:26.) Toisaalta Mooseksen toinen käsky kieltää ihmistä tekemästä itselleen jumalankuvaa, joten runon minä syyllistyy sekä toisen että kolmannen käskyn rikkomiseen tehdessään itselleen jumalankuvan ja lausussaan turhaan Jumalan nimen. Sanalla *obraz* on kuvan/hahmon lisäksi toinenkin merkitys, joka on pyhäinkuva eli ikoni. Näin runo sisältää kaksi opillista jännitettä, joista toinen liittyy Bysantin kuvariidan aiheeseen, pyhäinkuvien palvontaan, ja toinen onomatodoksiaan, Pyhän synodin tuomitsemaan Jumalan nimen palvontaan, joka on vuonna 1915 kirjoitetun runon ”I ponyne na Afone...” (Vielä tänäkin päivänä Athoksella; Mandelštam 1993a:113) teema.

Jumalan nimi on *Jahve*, Minä olen. Kun ihminen Jumalan kuva-
na toistaa tämän, hän voi olla myös varma omasta olemassaolostaan.
Mandelštam nimeää Skrjabin-artikkelissa kristillisen maailmankatso-
muksen ytimeksi fraasin *Ja esm* (Minä olen), joka viittaa Toiseen Moo-
seksen kirjaan. Siellä Mooses kysyy palavassa pensaassa ilmestyneen
Jumalan nimeä, jolloin tämä vastaa: ”Ehje ašer ehje”, ”Minä olen se,
joka minä olen.” (2. Moos. 3:14.) Venäjänkielisessä raamatunkäännök-
sessä lause kuuluu ”Ja esm suštšii”, kirkkoslaaviksi ”Az esm syi”: ”Minä
olen se, joka on.” Kun usko Jumalan olemassaoloon horjuu, samoin
käy myös varmuudelle omasta olemassaolosta. Näin käy yllä analysoi-
dussa Mandelštamin runossa.

Edellä analysoitu runo sopii sekä juutalaiseen että kristilliseen
kontekstiin: siinä on vain sellaisia elementtejä, jotka ovat yhteisiä
molemmille uskonnoille. Mandelštam oli ottanut kasteen vuonna
1911, ja analysoitu runo on kirjoitettu seuraavana vuonna, joten runon
kirjoitushetkellä hän on ainakin nimellisesti ollut kristitty, joka kat-
soi kasteen myötä vapautuneensa vihaamastaan ”juutalaisesta kaaok-
sesta” ja liittyneensä osaksi länsimais-kristillistä kulttuuripiiriä. Tasa-
painoisen suhteen luominen omaan taustaan merkitsi Mandelštamille
kuitenkin pitkällistä kamppailua, josta yksi todistuskappale on runoi-
lijan äidin kuoleman innoittama, vuonna 1916 kirjoitettu runo ”Eto
notš nepopravima...” (Tämä yö on peruuttamaton...; Mandelštam
1993a:123). Mandelštam ei ehtinyt äitinsä kuolinvuoteelle vaan vasta
tämän hautajaisiin, jotka pidettiin Pietarin Preobraženskin juutalai-
sella hautausmaalla (Lekmanov 2003:74). Menetyksen järkyttämänä
hän kirjoitti runon, jossa musta aurinko nousee Jerusalemin porteille
ja juutalaiset, joilla ei ole armoa ja joilta on riistetty pyhyys, laulavat
kuolinlaulua naisen tomulle. Merkille pantavaa runossa on, että hen-
kilökohtainen menetys yhdistetään siinä laajempaan maailmankatso-
mukselliseen ja kulttuurihistorialliseen kontekstiin – dominoiva tee-
ma on mustan ja keltaisen valon kontrasti:

Это ночь непоправима,
А у вас еще светло.
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло.

Солнце желтое страшнее –
Баю баюшки баю –
В светлом храме иудей
Хоронили мать мою.

Благодати не имея
И священства лишены,
В светлом храме иудей
Отпевали прах жены.

И над матерю звенели
Голоса израильтян.
Я проснулся в колыбели
Черным солнцем озиян.

Tämä yö on peruuttamaton,
mutta teillä on yhä valoisaa.
Jerusalemmin portilla
on noussut musta aurinko.

Keltainen aurinko on pelottavampi –
uinu, lapseni, uinu –
valoisassa temppelissä juutalaiset
hautasivat äitiäni.

Omistamatta armoa
ja pappeuden menettäneenä
valoisassa temppelissä juutalaiset
lauoivat kuolinhymniä naisen tuhkalle.

Ja äidin yllä soivat
israeliittien äänet.
Heräsin kehdoissani
mustan auringon valaisemana.

Runo siirtyy heti ensimmäisessä säkeistössä Jerusalemin porteille. Juutalaisia puhutellaan monikon toisessa persoonassa: yö on tulossa, mutta heille aurinko paistaa vielä. Clare M. Cavanagh (1995:132) liittää runon maailmanhistorialliseen käännekohtaan, jota Jeesuksen kuolema edusti. Tulkintaa tukee auringon pimenemisen kuva, joka evan geliumien mukaan liittyi Jeesuksen kuolinhetkeen. Toisaalta Jerusalemin porteille nouseva musta aurinko assosioituu Skrjabiniin, jota Mandelštam (1993a:201) nimitti Venäjän yllä loistavaksi ”syyllisyyden auringoksi”. Tässä yhteydessä musta aurinko yhdistyy ajan takaperoiseen kulkuun, joka johtaa tuhoon ja kaaokseen. Musta aurinko rinnastuu myös Faidran tuhoisaan rakkauteen poikapuoltaan Hippolytesta kohtaan, joka on *Tristia*-kokoelman ensimmäisen runon (1915; Mandelštam 1993a:118) teema.

Mutta toisessa säkeistössä kuvataan keltaista aurinkoa mustaa pelottavammaksi; keltainen väri yhdistyy Mandelštamin runoissa juutalaisuuteen, ja vaikka temppele on auringon valaisema, juutalaisilta puuttuu armo, koska he torjuvat kristillisen lunastuksen idean. Runon musikaalisia elementtejä ovat toisen säkeistön kehtolaulu, joka muistuttaa runoilijan lapsuudesta, sekä kolmannen ja neljännen säkeistön kuolinrukoukset, joita juutalaiset laulavat äidin tomulle. Molemmissa tapauksissa laulu on luonteeltaan negatiivista: juutalaisten ruumiinsiunauslaulusta puuttuu Kristus-Logoksen tuoma armo ja pyhyys, ja kehtolaulu puolestaan edustaa tukahduttavaa äidinrakkautta, joka pitää poikaa vankinaan. Siihen liittyy myös mustan auringon kuva, joka assosioituu Faidran inestiteemaan. Cavanagh (1995:132–133) kiinnittää huomiota siihen, että inestiaihe selvästi kiehtoi Mandelštamia, ja runoilija liitti sen nimenomaan juutalaisuuteen: kaikissa juutalaisten keskinäisissä avioliitoissa oli hänen mielestään kyse sukurutsasta.

Äidin kuolema oli pojalle yhtäältä vapauttava kokemus, koska se edisti siteiden katkaisemista omaan juutalaistaustaan. Toisaalta Mandelštamin suhdetta äitiin leimasi voimakas syyllisydentunne (ks. Lekmanov 2003:74). Viimeisessä säkeistössä tapahtuu lopullinen ero: äidin yllä soivat israelilaisten äänet, siinä missä poika herää kehossa. Ajan takaperoinen virtaus palauttaa lyyrisen minän takaisin elämän alkuun, mutta kehdon yllä ei soi enää äidin tuutulaulu, vaan sitä valaisee musta

aurinko – eli syyllisyyden aurinko, mikäli runoa tulkitaan artikkelin ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinusko) pohjalta. Cavanagh (1995:133) tulkitsee runon lopun symboliseksi vapautumiseksi ”äiti Israelista”. Kuolemaa seuraa ylösnousemus, syyllisyyttä armo (*blagodat*). Sen jälkeen lyyrinen minä on vapaa uuteen elämään. Laajemmalla tasolla mustan auringon symboliikan voi ymmärtää siten, että tie uuteen maailmaan käy vain tuhon, kuoleman ja kaaoksen kautta, mihin tulkintaan myös Mandelštamin artikkeli antaa tukea. Victor Terras (2001:51) ja Irina Surat (2009:18–19) näkevätkin mustan auringon positiivisena kuvana: se edustaa ristiinnaulittua Kristusta, joka syrjäyttää juutalaisuuden armottoman keltaisen auringon ja alkaa valaista kehtoon palannutta lyyristä minää.

Naum Vaiman huomauttaa, että osin teosofeilta omaksuttu mustan auringon kuvan liittäminen uudestisyntymiseen ja ylösnousemukseen oli yleensäkin suosittua 1900-luvun vaihteen venäläisessä mystiikassa ja aineksia siitä löytyi monien symbolistirunoilijoiden, kuten Annenskin, Brjusovin, Blokin, Belyin ja Ivanovin ajattelussa – Mandelštamin musta aurinko on siis ymmärrettävä tätä taustaa vasten. Kehdossa herääminen mustan auringon valaisemana tarkoittaa Vaimaninkin mukaan yksinkertaisesti heräämistä kristittyinä. (Vaiman 2013:33, 87.)

Kristinuskon todellinen kehto ei Mandelštamille ollut Jerusalem vaan Hellas, jonka hedelmälliseen maaperään kristinuskon siemen kerran putosi. Siksi myöskään todellinen pyhä kieli ei ollut hänelle heprea vaan kreikka, Uuden testamentin alkuperäinen kieli. Asenne heijastuu myös vuonna 1915 kirjoitetussa runossa ”I ponyne na Afone...” (Vielä tänäkin päivänä Athoksella...; Mandelštam 1993a:113), joka näyttää olevan sanomaltaan täysin vastakkainen luvun alussa käsitellyyn runoon nähden: aiemmin käsitellyssä runossa Jumalan nimen lausuminen liittyy uskon menetykseen, kun taas tässä runossa se pitää uskoa yllä. Athos-vuoren munkeista kertovan runon ensimmäinen säikeistö kertoo ihmeellisestä puusta, joka laulaa Jumalan nimeä:

И поныне на Афоне
Древо чудное растет,
На крутом зеленом склоне
Имя Божие поет.

Ja vielä tänäkin päivänä kasvaa
Athoksella ihmeellinen puu,
jyrkällä vihreällä töyräällä
se laulaa Jumalan nimeä.

Runon teema on onomatodoksia (*imjabožije, imjaslavije* – Jumalan nimen ylistäminen), Venäjän kirkon harhaoppiseksi tuomitsema opetus, jossa hartaudenharjoitus perustui Jumalan nimen lakkaamattomaan toistamiseen. Liikkeessä vaikuttaneen athoslaisen munkki Hilarionin opetuksen mukaan Jumala oli välittömästi läsnä omassa nimessään ja nimet Jumala ja Jeesus identifioituivat itse Jumalaan: Jumalan nimi oli itsessään Jumala. Oppi sai niin suurta suosiota Athos-luostarin venäläisten munkkien keskuudessa ja sitä myötä myös heidän kotimaassaan, että Nikolai II piti sitä poliittisena uhkana ja lähetti Athos-vuoren edustalle kolme sotalaivaa, jotka hyökkäsivät luostariin ja kaappasivat noin tuhat venäläistä onomatodoksiaa kannattanutta munkkia mukaansa Venäjälle. Pyhän synodin taistelu onomatodoksiaa vastaan oli vuonna 1915 runsaasti esillä lehdistössä ja antoi Mandelštamille innoituksen runon kirjoittamiseen. Monet venäläiset kulttuurivaikuttajat, kuten esimerkiksi läheisiä suhteita symbolisteihin pitänyt teologi ja matemaatikko Pavel Florenski, innoittuivat onomatodoksiasta sen harjoittajien saamasta julkisesta tuomiosta huolimatta. Myös Mandelštam suhtautui oppiin myönteisesti. Häntä ilmiselvästi kiehoi ajatus, että Jumala on reaalisesti läsnä maailmassa omassa nimessään, jonka ihminen lausuu. Tämä näkyy myös aiemmin analysoidussa runossa, jossa epähuomiossa lausutulla huudahduksella ”Gospodi!” onkin oma, itsenäinen elämänsä. (Paperno 1991:30; Kihnei 2001:38–39.)

Ensimmäisen säkeistön ilmaisu *ponyne* (vielä tänäkin päivänä) viittaa nykyhetkeen: kreikkalaisen maaperän hedelmällisyys ei ole vain historiallista, vaan se on säilynyt nykypäivään saakka. Puu säilyttää elinvoimansa myös Athos-vuoren jyrkällä rinteellä, jolla se

laulaa lakkaamatta Jumalan nimeä. ”Ihmeellinen puu” edustaa kaksituhatuotista kristillistä kulttuuria, joka on versonut Hellaan maaperään pudonneesta ”kuoleman siemenestä”. Surat (2009:98) samais- taakin runon ”ihmeellisen puun” Kristukseen, jonka yksi symboli on Elämän puu.

Pyrkiessään torjumaan ajatuksen kristinuskon juutalaisesta alku- perästä Mandelštam piti kristinuskon alkukotina Jerusalemin sijasta Kreikkaa (Mandelštam 1993a:205). Näin kristinuskko yhdistyi hänen ajattelussaan hellenismien ideaan. Jyrkkä rinne taas edustaa kaoottista kuilua, johon putoamiselta Sanan puu suojelee.

Toisessa säkeistössä huomio kiinnittyy keljoissaan iloitseviin munkkeihin, joiden puhtaan ilon lähde on sana, *slovo*:

В каждой радуются келье
Имябожцы-мужики:
Слово – чистое веселье
Исцеленье от тоски!

Jumalan nimeä palvovat miehet
iloiitsevat keljoissa:
sana on puhdasta iloa,
parannuskeino ikävään!

Jumalan nimi, sana, on puhdasta iloa, ja sen toistaminen parantaa ihmisen ikävystä. Sielu, jota vaivaa jatkuva Jumalan läsnäolon ikävä, parantuu, koska Jumala on läsnä omassa nimessään. Munkkien laulama sana, Jumalan Logos, tekee heidät osallisiksi kristillisestä lunastuk- sen ideasta ja vapauttaa heidät puhtaaseen iloon. Jumalan nimen tois- taminen häivyttää mielestä katoavaisuuden, jatkuvan muutoksen alai- sena olevan maailman, ja luo illuusion pysyvyydestä. Näin kristin- uskon edustama ikuinen, ajaton sana astuu historialliseen aikaan ja tekee sen toistajan osalliseksi ikuisuudesta. Jatkuva nimen laulaminen rinnastuu myös Mandelštamin akmeistisessa manifestissa ylistämään Bachiin, joka toistaa musiikissaan jatkuvasti identiteetin lakia: $A = A$. Kristinuskon kontekstissa tämä tarkoittaa: Kristus on sama eilen, tänään ja huomenna.

Vaikka munkkien ”ihana harhaoppi” saa yhteisön tuomion, runon sympatia on heidän puolellaan: heresialta ei tarvitse pelastua, koska joka kerta, kun rakastamme, lankeamme siihen itse. Viimeinen säkeistö onkin avain koko runon lähestymiseen:

Всенародно, громогласно,
Чернецы осуждены,
Но от ереси прекрасной
Мы спастись не должны.

Каждый раз, когда мы любим,
Мы в нее впадаем вновь.
Безымянную мы губим
Вместе с именем любовь.

Kaiken kansan kuullen, äänekkäästi
on munkit tuomittu,
mutta meidän ei tarvitse pelastua
ihanalta harhaopilta.

Joka kerta, kun rakastumme,
lankeamme siihen uudelleen.
Yhdessä nimen kanssa
me tuhoamme nimettömän rakkauden.

Viimeisessä säkeistössä taivaallinen ja maallinen rakkaus rinnastetaan toisiinsa. Rakastuminen on lankeamista rakastetun nimen toistamiseen: nimi on kuitenkin vain kuva, symboli, joka ei ole identtinen rakkauden kohteen kanssa. Rakastuminen on kiintymistä mielikuvaan, jonka kohde on tuomittu katoamaan, ja kun rakkaus on menettänyt voimansa, se tuhotaan yhdessä nimen kanssa. Kihnei (2001:39) johtaa runon viimeisestä säkeistöstä syllogismin: koska Ensimmäisessä Johanneksen kirjeessä (4:8) sanotaan, että Jumala on rakkaus, voidaan päätellä, että koska Jumalan nimi on Jumala, nimi on yhtä kuin rakkaus. Sanan, Logoksen, torjuminen on siis samalla rakkauden torjumista.

Kaipuu uskontoon on samalla kaipuuta rakkauteen, joka ei katoa: Jumalan nimen toistaminen merkitsee tällöin katoamatonta rakkautta.

Erityisesti *Tristia*-kokoelmassa on voimakkaasti läsnä kaipuu ikuisuuteen ja pysyvyyteen, mutta vielä voimakkaammin on esillä katoavaisuuden ja muuttuvaisuuden tunnustaminen tämän maailman olennaisena piirteenä. Ikuisuus on Mandelstamille vain illuusio, mutta elintärkeä illuusio: koko inhimillinen kulttuuri on rakentunut sen varaan, että on olemassa jotain pysyvää ja ajatonta.

Analysoidussa runossa sana ja musiikki elävät erottamattomassa ykseydessä ja laulu on rukousta, joka rakentuu Jumalan nimen ympärille. Laulamisen teema kertaantuu myös seuraavassa runossa (1914), jossa liekki tuhoaa lyyrisen minän kuivan elämän:

Уничтожает пламень
Сухую жизнь мою,
И ныне я не камень,
А дерево пою.

Оно легко и грубо,
Из одного куска
И сердцевина дуба,
И весла рыбака.

Вбивайте крепче сваи,
Стучите, молотки,
О деревянном рае,
Где вещи так легки.

Liekki tuhoaa
kuivan elämäni,
enkä laula nyt kiveä
vaan puun.

Se on kevyt ja karkea,
yhdestä palasta
sekä tammen ydin
että kalastajan aivot.

Hakatkaa lujemmin paalut,
jyskyttäkää, vasarat,
vasten puista paratiisia
jossa esineet ovat niin keveitä.

Przybylskin (1987:59) mukaan tämän runon kuvamaailma on syntynyt Nooan arkin, ”puisen paratiisin”, innoittamana. Puu on rakkauden metafora, sen hauraus ja keveys rakkauden haurautta ja keveyttä. Pak (2008:126) näkee puussa kuvan sekä myyttisestä maailmanpuusta että juutalais-kristillisestä elämän puusta, joka elävänä ja dynaamisena syrjäyttää staattisen ja kuolleen kiven.

Kivi on pysähtynyt ja eloton, puu sitä vastoin elollinen – liekki on ajan voima, joka lopulta voittaa hauraan puun. Kristillinen kulttuuri rinnastuu Mandelštamin ajattelussa palavaan pensaaseen, jota tuli ei kuitenkaan kuluta – kristinusko on loputtoman hedelmällinen ja köyhtymätön, koska se kykenee voittamaan ajan hävittävän vaikutuksen. (Mandelštam 1993a:203–204). Näin tämä runo liittyy tematiikaltaan myöhemmin analysoitavaan runoon ”Oda Bethovenu” (Oodi Beethovenille), jossa taiteilijaa kuluttava dionyysinen tuli polttaa hänet loppuun, mutta silti hän pelastuu tullessaan osaksi kristillisen kulttuurin ykseyttä.

Mandelštamin käsitys kristillisestä maailmankuvasta huipentuu vuonna 1920 kirjoitetussa runossa ”Vot daronositsa, kak solntse zolotoe...” (Tuossa sakramenttilipas, kuin kultainen aurinko...; Mandelštam 1993a:114–115), joka kuvaa eukaristiaa, ehtoollista kiitosateriana:

Вот дароносица, как солнце золотое,
Повисла в воздухе – великолепный миг.
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:
Взят в руки целый мир, как яблоко простое.

Богослужения торжественный зенит,
Свет в круглой храмине под куполом в июле,
Чтоб полной грудью мы вне времени вдохнули
О луговине той, где время не бежит.

И Евхаристия, как вечный полдень, длится –
Все причащаются, играют и поют,
И на виду у всех божественный сосуд
Неисчерпаемым веселием струится.

Tuossa sakramenttilipas on ripustettu ilmaan
kuin kultainen aurinko – suurenmoinen hetki.
Täällä on kaiuttava vain kreikan kielen:
koko maailma on otettu käsiin kuin yksinkertainen omena.

Jumalanpalveluksen juhmallinen zeniitti,
valo pyöreässä tempelissä, kupolin alla heinäkuussa,
jotta hengähtäisimme täysin rinnoin ajan ulkopuolella
sen niityn luona, missä aika ei kiirehdi.

Ja eukaristia jatkuu kuin ikuinen keskipäivä –
kaikki nauttivat ehtoollista, leikkivät ja laulavat,
ja kaikkien nähden virtaa
jumalallinen astia ehtymätöntä iloa.

Runon sanasto viittaa sekä kristinuskon itäiseen että läntiseen muotoon; Omri Ronen (1991:13) pitää tätä pyrkimyksenä ekumeeniseen synteisiin idän ja lännen välillä. Idän kirkkoon viittaa kreikkalaisperäinen eukaristia-ilmaus sekä vaatimus kreikan kielestä. Ensimmäisessä säkeistössä esiintyy *daronositsa*, ehtoollisaineiden säilytykseen tarkoitettu sakramenttilipas, jota verrataan kultaiseen aurinkoon. Nils Åke Nilsson (1974:33) tulkitsee tämän välähdyksen hetkeksi, kun aurinko heijastuu lippaasta hetken ajan. Raamatussa Kristusta verrataan valoon, joka syrjäyttää pimeyden. Mandelštamin Skrjabin-artikkelissa Kristus on ”lunastuksen aurinko”, ja sen vastakohta on ”syllisyyden aurinko”, joka on noussut yhdessä Skrjabinin kanssa. Kristusta ei Mandelštamin runoissa miltei koskaan mainita suoraan, vaan ainoastaan metaforien takaa: aiemmin analysoiduissa runoissa hän esiintyi Sanana, tässä runossa puolestaan sakramenttina, joka ilmentää sanan tulemistä lihaksi.

Auringon välähdykseen liittyy ohikiitävä hetki, jolloin aika pysähtyy. ”Hetki” voi liittyä myös roomalais-katolisen messun kohtaan, jossa ehtoollisaineet muuttuvat asetussanojen myötä Kristuksen ruumiiksi ja vereksi ja ehtoolliskalkki nostetaan kaikkien nähtäväksi. Mahdollisesti Mandelštamia kiehtoivat katolisen kirkon messu-uhri- ja transsubstantiaatio-opit: niiden mukaan ehtoollismessussa realisoituu yhä uudelleen Kristuksen uhri ja ehtoollisaineet muuttuvat konkreettisesti

hänen ruumiikseen ja verekseen, jolloin ikuinen, ajaton todellisuus murtautuu historialliseen aikaan ja tilaan. Näin uhrin toistaminen ja siitä osalliseksi tuleminen vapauttaa yksilön ajan ja historian kahleista. Tällöin kaikki näyttää niin kirkkaalta ja selkeältä, että maailman voi ottaa käteen kuin omenan.¹³ Kirkkaus ja selkeys liittyvät myös vaatimukseen kreikan kielestä: Uuden testamentin ja ortodoksisen liturgian alkuperäinen kieli ei ole kirkkoslaavi tai latina vaan kreikka. Näin tässäkin nousee esille Mandelštamille tärkeä ajatus kristinuskon kreikkalaisesta alkuperästä: helleeninen henki oli hänelle vapauden henki.

Toisessa säkeistössä kupolin alla loistava valo saa ihmiset hengittämään täysin rinnoin ja pääsemään ajan ulkopuolelle, vihreille niityille, joilla aika ei kiidä. Samaa ajatusta ilmentää Joosef-runon (1913) laulajan kuva, jossa laulu lauletaan täysin rinnoin ja aika katoaa, jolloin jää vain tila. Tällainen on laulun, runouden voima, jota myös liturgia edustaa. Kristillinen sana elää sekä ajassa että ajan ulkopuolella. Jumalanpalveluksen ”zeniitti”, taivaannapa, synnyttää hetkeksi illusion ajan katoamisesta, samoin kuin heinäkuinen valo, joka liittyy runon ”Jest ivolgi v lesah...” (Metsissä on kuhankeittäjiä; Mandelštam 1993a:103) kesäpäivänseisaukseen.

Kolmannessa säkeistössä runo huipentuu loputtomaan iloon: eukaristia jatkuu kuin ikuinen puolipäivä, eikä zeniittiin kiivennyt aurinko lähde laskeutumaan vaan seisautuu paikoilleen. Jumalanpalvelusta kuvataan Nilssonin (1974:34) mukaan tässä luonnosta otetuin pastoraalisiin kuvin, ja näin se rinnastuu aiemmin analysoituun runoon ”Jest ivolgi v lesah...” (Metsissä on kuhankeittäjiä). Eukaristia, sananmukaisesti kiitosateria, ylittää ajan ja paikan rajat, jolloin kaikki nauttivat ehtoollista, leikkivät ja laulavat. Runolla on suora yhteys Mandelštamin Skrjabin-artikkeliin, jossa kuvataan, kuinka kristillinen maailma kutsuu hymyillen Dionysoksen vapauteen, leikkiin ja loputtomaan Kristuksen jäljittelyyn (Mandelštam 1993:203). Sana *pritšaštšatsja* ilmentää osallisuutta kokonaisuudesta, yksilöiden välistä yhteyttä ja

13 Surat (2009:277–279) samaistaa omenan pyöreän muotoiseen diskokseen eli ehtoollisastiaan papin kädessä, jolloin se rinnastuu valtakunnanomenaan ja papin edustamaan hengelliseen valtaan: Kristukselle on annettu kaikki valta tai vaassa ja maan päällä.

suurempaan kokonaisuuteen sulautumista. Kristillisen kulttuurin ta-
voin ehtoollismalja on tyhjentyvätön – taiteilijan ei tarvitse uhrata it-
seään, koska Kristuksen uhri on vapauttanut hänet. Tämä vapaus kos-
kee myös runoilijaa: runous oli Mandelštamille henkistä eukaristiaa,
kuten Nikita Struve (1982:117) huomauttaa.

Tässä runossa musiikki on läsnä puhtaan liturgian muodossa,
laulettuna sanana, joka koostuu rukouksesta, kiitoksesta ja ylistyk-
sestä. Erityisesti ortodoksisessa kirkossa liturgia on tärkein kirkkoa
yhdistävä tekijä; laulettua Sanaa, liturgista musiikkia, ei voi erottaa
kokonaisuudesta. Se tulee todelliseksi vain erottamattomana osana
kokonaisuutta. Victor Terras (1969:347) kiinnittää runossa huomiota
jumalallisen Sanan yliajallisuuteen: sana elää ajan ulkopuolella ja siitä
riippumatta.

Kristillinen musiikki tulee esille erityisesti vuonna 1919 kirjoitetus-
sa runossa ”V hrustalnom omute kakaja krutizna...” (Mikä jyrkkyys
onkaan kristallisessa syvänteessä...; Mandelštam 1993a:140), jossa ur-
kuja nimitetään ”Pyhän Hengen linnoitukseksi”:

В хрустальном омуте какая крутизна!
За нас сиенские предстательствуют горы,
И сумасшедших скал колючие соборы
Повисли в воздухе, где шерсть и тишина.

С висячей лестницы пророков и царей
Спускается орган, Святого Духа крепость,
Овчарок бодрый лай и добрая свирепость,
Овчины пастухов и посохы судей.

Вот неподвижная земля, и вместе с ней
Я христианства пью холодный горный воздух,
Крутое Верую и псалмопевца роздых,
Ключи и рубища апостольских церквей.

Какая линия могла бы передать
Хрусталь высоких нот в эфире укрепленном,
И с христианских гор в пространстве изумленном,
Как Палестрины¹⁴ песнь, нисходит благодать.

14 Vuoden 1969 Mandelštamin koottujen teosten laitoksessa *Palestriny* on muo-

Mikä jyrkkyys onkaan kristallisessa syvänteessä!
Meidän puolestamme vetoavat sienalaiset vuoret,
ja mielipuolisten kallioiden piikikkäät kirkot
on ripustettu ilmaan, jossa on villaa ja hiljaisuutta.

Profeettojen ja kuninkaiden riippuvia tikapuita
laskeutuvat urut, Pyhän Hengen linnoitus,
lammaskoirien pirteä haukku ja hyvä raivokkuus,
paimenten vuodat ja tuomarien sauvat.

Tuossa on liikkumaton maa, ja yhdessä sen kanssa
juon kristinuskon kylmää vuori-ilmaa,
jyrkän *credon* ja psalmilaulajan hengityksen,
apostolisten kirkkojen avaimet ja ryysyt.

Mikä linja voisikaan välittää
korkeiden nuottien kristallin lujittuneessa eetterissä,
ja hämmästyneessä avaruudessa laskeutuu
kristityiltä vuorilta armo, kuin Palestrinan laulu.

Runo on ensimmäisistä säkeistä lähtien täynnä jännitteitä, jotka ovat läsnä sekä luonnon että yksittäisen ihmisen tasolla ja myös koko ihmiskunnan tasolla. Ensimmäinen säkeistö piirtää kuvan dionyysisestä kuilusta jyrkkine reunoineen; se on nielevä kurimus, jota kutsutaan silti ”kristalliseksi”. Sama jyrkänne on nähtävissä Athos-runossa. Kristalli edustaa elotonta luontoa; yhdessä varhaisista runoistaan Mandelštam kirjoitti ”elottoman taivaankannen nauravasta kristallista”. Elottomuus, persoonattomuus ja välinpitämättömyys ovat ominaisia *musica mundanalle*. Toisaalta kristallin kuvan voi ymmärtää ”Silentium”-runon kristallisen kokonuoitin pohjalta – kristallisen nuotin, joka imee persoonan omaan muodottomaan alkukaaokseensa.

dossa *Palestiny* (Palestiinan), jonka Hardžiev korjasi vuoden 1973 M:n koottuihin runoihin. Sen jälkeiset laitokset pitävät yleensä kiinni *Palestriny*-muodosta, mutta Amelin & Morderer (2000:47–48) pitävät *Palestiny*-muotoa oikeana, koska alkuperäisessä *Tristian* painoksessa sana on siinä muodossa eikä voida todistaa Mandelštamin itse korjanneen painetun runon kirjoitusasua. Amelin & Morderer katsovat tämän ”Palestiinan laulun” viittaavan Laulujen lauluun eli Korkeaan veisuun.

Toinen säkeistö luo vertikaalisen jännitteen kontrastiksi ensimmäisen säkeistön dionyysiselle uhkalle; lyyrinen minä puhuu sienalaisista vuorista, jotka ”vetoavat” puolestamme. Huomio kiinnittyy harvoin käytettyyn venäjän kielen sanaan *predstatelstvovat*; se on verbi, jota käytetään tavallisesti uskonnollisessa kontekstissa, kuten puhuttaessa enkeleistä tai pyhimyksistä, jotka esittävät vetoamuksia ihmisen puolesta Jumalan edessä. Tämä puolestapuhujan ja puolustajan rooli kuuluu myös Pyhälle Hengelle, jota Raamatussa kutsutaan parakleetiksi, puolustajaksi; tätä näkökulmaa tukee se, että Jumalan kolmas persoona mainitaan heti seuraavassa säkeistössä. Ylempi maailma, taivaaseen kurkottavat vuoret, puolustaa meitä alemman maailman uhkaavia kuiluja vastaan.

Kontrastina juhlallisille vuorille kolmas säkeistö piirtää kuvan mielipuolisten kallioiden piikikkäistä kirkoista; luonnon muovaamia vuoria verrataan ihmisen rakentamiin kirkkoihin. Kirkkoa muistuttavien kallioiden mielipuolisuus ilmentää dionyysistä luontoa ja goottilaisten katedraalien orgiaa, jota Mandelštam ylisti. Ne kuitenkin riippuvat ilmassa, jota dominoi kaksi elementtiä: villa ja hiljaisuus. Villa voi kuvata sekä konkreettisia pilviä, jotka reunustavat korkeita vuoria, että metonymisenä ilmaisuna lampaita, jotka raamatullisessa symboliikassa edustavat Kristuksen paimentamaa seurakuntaa. Se voi olla myös viittaus vuorten rinteillä laiduntaviin konkreettisiin lampaisiin. Kun säkeistön viimeinen sana (hiljaisuus) yhdistetään ensimmäiseen (kristalli), tuloksena on jälleen ”Silentium”-runon kristallinen kokonuotti.

Toisen säkeistön hallitseva kuva ovat urut, jotka edustavat kristillisen kulttuurin apollonisen ja dionyysisen prinssiin synteisiä. Urut laskeutuvat alas kuninkaiden ja profeettojen portaita; tämä kuva tuo mieleen Jaakobin tikapuut, joita pitkin enkelit, Jumalan sanansaattajat, nousivat ja laskeutuivat tuoden viestejä taivaasta. Mandelštamin runossa Pyhän Hengen viestiä maan päälle tuovat urut, joita kutsutaan ”Pyhän Hengen linnoitukseksi”. Urkuja ihmisruumiin kuvana ja Kristuksen ruumiin kuvana on analysoitu jo edellisessä luvussa. Paavali kysyi korinttilaisilta: ”Ettekö te tiedä, että teidän ruumiinne on Pyhän Hengen temppeli?” ja myös: ”Ettekö tiedä, että teidän ruumiinne ovat

Kristuksen ruumiin jäseniä?” (1 Kor. 1:15,19.) Tässä kontekstissa urut ovat selvästi kristillisen kirkon kuva; kristityt ovat Kristuksen ruumiin jäseniä, jotka Henki on yhdistänyt.

Urut rikkovat ensimmäisen säkeistön kristallisen hiljaisuuden ja tuovat kristillisen kulttuurin elementtejä maisemaan. Kristillistä kulttuuria ei kuitenkaan ole kuvattu harmonisena kokonaisuutena vaan oksymoronisina kuvina: lammaskoirat haukkuvat pirteästi, ja niiden raivokkuutta kutsutaan sanalla *dobryi*, hyvä. Edelleen paimenten pehmeät lammasnahkatakkit asetetaan rinnakkain tuomarien kovien sauvojen kanssa. Urkujen musiikki kuitenkin yhdistää vastakohtat, kovuuden ja pehmeuden, toisiinsa; se on synteesin instrumentti, joka kykenee kristinuskon tavoin sulauttamaan kaiken itseensä. Saman idean urkujen luomasta synteesisistä voi löytää myös ”Bach”-runosta.

Kolmas säkeistö alkaa liikkumattoman maan kuvalla. Se ei ole enää kaoottinen kuilu, vaan alkuperäinen järjestys on palannut. Elementeistä kevein ja liikkuvin, ilma, kohtaa raskaimman ja liikkumattomimman elementin, maan; tämä on yksi versio hengen ja aineen synteesisistä. Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa ihminen luodaan maasta ja hän on osa sitä; siksi lyyrinen minä hengittää kristinuskon kylmää vuori-ilmaa yhdessä maan kanssa. Ilma ilmentää Pyhän Hengen eläväksi tekevää vaikutusta. Kylmä vuori-ilma saa aikaan ”jyrkän” credon, uskontunnustuksen; sitä on helppo hengittää psalminlaulajan hengityksellä. Uskontunnustus lausutaan absoluuttisesti ja kuuliaisuudella, ja sitä säästävät avainten ja ryysyjen kuvat, jotka kuuluvat ”apostolien kirkoille”; monikkomuoto voi viitata katoliseen ja ortodoksiseen kirkkoon. Kolmannessa säkeistössä huomio siirtyy kirkosta kollektiivina yksittäiseen kristittyyn, joka tunnustaa uskonsa ja omistautuu avaimille ja ryysyille, kuuliaisuudelle ja nöyryydelle.

Neljännessä säkeistössä palataan taas kristalliin. Sille on yhteistä maaelementin kanssa kovuus ja jähmeys, ilman ja veden kanssa puolestaan läpinäkyvyys. Kristallista, muodotonta syöveriä vasten asettuu järjestynyt, harmoninen korkeiden nuottien kristalli, ja armo tulee sen mukana vuorilta alas.

Mandelštam on rakentanut tämän runon vertikaalisen jännitteen varaan; kristinuskko rinnastetaan korkeisiin vuoriin, joilta armo

laskeutuu odottavan maan ylle kuin viileä vuori-ilma. Armoa verraataan Palestrinan musiikkiin, jota toisen säkeistön psalmilaulaja laulaa. Samalla tavoin Pyhä Henki laskeutuu urkumusiikkina alas profeettojen ja kuninkaiden portaita ja antaa kristitylle mahdollisuuden saavuttaa ”korkeiden nuottien kristallin”. Saman ”kristallisen nuotin” voi löytää myös ”Silentium”-runosta, jossa se edustaa alkuperäistä mykkyyttä, elämän lähdettä, joka on samanaikaisesti sana ja musiikki.

Kristillisen kulttuurin vapauttava vaikutus ulottui Mandelštamin ajattelussa hengellisen musiikin lisäksi myös maalliseen musiikkiin. Hän katsoi, että nimenomaan kristillisen kulttuurin vaikutuspiirissä musiikki irtautui sanasta ja alkoi elää itsenäisenä taiteenlajina. Katolisen kirkon luoma ykseys mahdollisti sen, että kirkko elätti siipiensä suojassa myös musiikkia pelkäämättä siihen kätkeytyvää tuhovoimaa. Tämä ajatus ruumiillistuu Mandelštamin runossa ”Oda Bethoveni” (Oodi Beethovenille).

4.3 Oodi Beethovenille

Edellisessä alaluvussa analysoidut runot ilmentävät Mandelštamin käsitystä kristillisestä yhtenäiskulttuurista ja sen tuomasta vapaudesta, joka perustuu vapaaseen Kristuksen imitointiin, kristinuskon alkutapahtuman jatkuvaan uudelleen elämiseen ja Jumalan nimen toistamiseen. Tämä tekee kristillisestä musiikista ylistys- ja kiitoslaulua, joka huipentuu jumalanpalvelusliturgiaan. Länsimais-kristillisen kulttuurin piirissä kehittyi kuitenkin huippuunsa myös puhdas instrumentaalimusiikki, jonka itsenäisyyttä ja irtautumista sanasta antiikin maailma Mandelštamin näkemyksen mukaan karsasti. Vaikka musiikki sai kristillisen kulttuurin piirissä kehittyä itsenäisenä ja vapaana sanan tuomasta järjestyksestä, se ei silti muodostunut uhaksi lunastuksen ideaan luottavalle kristinuskolle. Mandelštam käyttää Beethovenin musiikkia esimerkkinä tästä artikkelissa ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinuskko) – vuonna 1914 kirjoitettu runo ”Oda Bethoveni” (Oodi Beethovenille, Mandelštam 1993a:109–110) on näin artikkelin runomuotoinen vastine.

”Oodi Beethovenille” -runossa näkyy selkeimmin Vjatšeslav Ivanovin ajattelun vaikutus Mandelštamiin – runon taustalla vaikuttaa Ivanovin Nietzsche-tulkinta, joka teki runoudesta uskonnollista toimintaa. Jos myönnetään todeksi Tjuttševin ajatus ääneen lausutun ajatuksen valheellisuudesta (”Mysl izretšonnaja jest lož”; Ääneen lausuttu ajatus on valhe), todellista on vain ajatus, joka ei saa kielellistä muotoa. Apolloninen uni, *Traum*, edustaa muodoiksi ja kuviksi järjestynyttä todellisuutta, joka Nietzschen (1994:21–24) mukaan kuitenkin uhkaa jäädä illuusioksi. Dionyysinen hurmio, *Rausch*, taas on musiikin henki, jonka kautta ihminen unohtaa itsensä ja rajansa ja vaipuu dionyysiseen ekstaasiin kokien välittömän, minuuden rajoista vapaan yhteyden ympäröivän maailman kanssa. Nämä runouden kaksi puolta muodostavat Ivanovin (1974 [II]:594–595) mukaan synteetin runouden myyttisessä kielessä, joka kykenee jälkeinpäin jälkeinpäin runoilijan ekstaattisen inspiraation.

Beethoven-oodin taustalla vaikuttaa kaksi tekstiä: Schillerin ”Ode an die Freude” (Oodi ilolle; Schiller 1963:28) ja Nietzschen *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Tragedian synty musiikin hengestä; Nietzsche 1994). Beethoven-oodin poljento muistuttaa Schillerin runoa, säkeet ovat vain yhtä tavua Schillerin säkeitä lyhyemmät: Schillerin oodin mitta on nelipolvinen trokee, Mandelštamin puolestaan viisipolvinen jambi. Beethoven sävelsi Schillerin oodin yhdeksännen sinfoniansa kuoro-osuudeksi, joka luo hurmioituneen, äärimmilleen kiihotetun tunnelman. Nietzsche liittää kuorolaulun dionyysiseen ekstaasiin, saivathan antiikin tragedioiden kuoro-osuudet alkunsa Dionysoksen palvontamenoista. Runon Nietzsche-yhteyttä alleviivaa se, että myös Nietzsche itse (1994:24–25) käytti *Tragedian synnyssä* esimerkkinä dionyysisyydestä nimenomaan Beethovenin yhdeksättä sinfoniaa. Samalla runo heijastelee Ivanovin synkretististä Nietzsche-tulkintaa, jossa Kristus ja Dionysos sulautuvat toisiinsa (West 1970:64–65).

Keskeinen kielikuva runossa on tuli, liekki, joka loistaa pimeydessä. Dionyysinen luomisvoima assosioituu tuleen: luomisprosessi kiuksaa sekä säveltäjää että hänen ympäristöään, mutta tulen valaistessa pimeyttä myös taide koituu lopulta siunaukseksi koko yhteisölle. Näin runo voidaan nähdä kuvaukseksi siitä, kuinka kristillinen kulttuuri

sallii sen, että säveltäjä muuntaa itsessään palavan tulen valoksi, joka valaisee koko ihmiskuntaa. Sekä Segal (1998:322–339) että Kirschbaum (2010:68) kiinnittävät huomiota Beethoveniin saksalaisen kulttuurin edustajana; Segalin mukaan runo ilmentää Mandelštamin kiinnostusta katolisuuteen ja saksalaisuuteen maailmansodan aattona; Mandelštamin torjuu viholliskuvia esteettis-filosofisella, uskonnollisella ja yhteiskunnallisella sanomallaan.

Runon ensimmäisessä säkeessä asetetaan esille säveltäjän sydän, joka tuo mieleen Tjuttševin ”Silentium!”-runon kysymykset ”Kak serdtsu vyskazat sebja? / Drugomu kak ponjat tebja?” (Kuinka sydän voisi ilmaista itseään? / Kuinka toinen ymmärtäisi sinua; Tjuttšev 1985:46), samoin kuin Mandelštamin ”Silentium”-runon kehotuksen ”*serdtse, serdtsa ustydis*” (Sydän, häpeä sydäntä). Sydän on oma eristäytynyt maailmansa, joka ei kykene murtautumaan ulos eikä sulautumaan ulkomaailmaan. Tämä murtautuminen runossa kuitenkin lopulta tapahtuu:

Бывает сердце так сурово,
Чтоб и любя его не тронь!
И в темной комнате глухого
Бетховена горит огонь.
И я не мог твоей, мучитель,
Чрезмерной радости понять.
Уже бросает исполнитель
Испепеленную тетрадь.

Joskus on sydän niin karu
ettet voi koskettaa sitä edes rakastaen!
Ja kuuron Beethovenin
pimeässä huoneessa palaa tuli.
En minäkään voinut ymmärtää,
kiusaaja, yletöntä iloasi.
Jo heittää esittäjä pois
tuhkaksi palaneen vihkon.

Ensimmäinen säkeistö tuo lukijan Beethovenin huoneeseen, jossa säveltäjä työskentelee yksinäisyydessä. Ensimmäiset rivit viittaavat ns. Heiligenstadtin testamenttiin, jossa Beethoven tunnusti oman

kylmyytensä ja kovuutensa läheisiään kohtaan, selitti sen johtuvan hänen taiteensa vaatimuksista ja paljasti itseään uhkaavan kuurouden. Tästä johtuu sydämen kovuus, joka estää kaikkein läheisimmänkin ihmisen kosketuksen. Yksinäisyyttä korostavat säveltäjän työhuoneen pimeys ja hänen kuuroutensa, jotka assosioituvat toisiinsa: pimeys kahlitsee näön ja kuurous kuulon.

Pimeydessä palaa kuitenkin tuli, ei vain kirjaimellisessa merkityksessä vaan myös säveltäjän luomisvoimana, Prometheuksen tulena, joka varastettiin jumalilta. Viides ja kuudes säe alleviivaavat taiteilijan ja yhteisön vastakkainasettelua: ympäristön silmissä Beethoven on piinaaja ja kiusaaja, koska muut eivät kykene ymmärtämään taiteilijan valtavaa sisäistä iloa – tuli palaa vain hänelle itselleen. Tämä on yhteinen piirre Bach-runon kanssa; myös siinä korostetaan taiteilijan riitaisuutta ja sopeutumattomuutta ympäristöönsä. Ensimmäisessä säkeistössä välähtää myös lyrinen minä, joka jää myöhemmin taka-alalle. Viimeiset säkeet ilmaisevat säveltäjän väsymystä tuskallisessa työssä: hän pudottaa vihkonsa ja keskeyttää työnsä hetkeksi, mutta ei lopullisesti. Tuhkaksi palanut vihko ilmentää työn kuluttavuutta.

Segal (1998:327) kiinnittää huomiota Mandelštamin Bachista ja Beethovenista piirtämien kuvien eroon: molemmat ovat riitaisia ”kiusaajia”, mutta Bach-runo alkaa ilosta ja päättyy riitaan, kun taas Beethoven-runo taas alkaa riidasta ja päättyy iloon. Tämä selittyy Segalin mukaan Bachin protestanttisella ankaruudella, joka asettuu Beethovenin katolista iloa vastaan. Tämä asenne käy ilmi myös Mandelštamin Luther-runossa, jossa protestanttisuus esiintyy kirkon hajottajana mutta katolisuus sen yhdistäjänä, joka sallii muusikolle myös Dionysoksen valtaan heittäytymisen.

Mandelštamin kristinuskoon liittyvissä runoissa toistuu sana ilo, *radost*, joka saa alkunsa lunastuksen tuomasta vapaudesta. Beethovenin ilo on kuitenkin ”yletöntä” ja ”kohtuutonta”, koska se on sidoksissa hänen ihmisvihaansa. Kun verrataan Mandelštamin runoa Schillerin ”Oodiin ilolle” (Schiller 1963:28), huomataankin, että niiden ensimmäiset säkeistöt näyttävät sisällöltään täysin vastakkaisilta: Schiller ylistää ilon jumalaista kipinää, joka juovuttaa ihmiskunnan taivaallisella voimallaan ja tekee ihmisistä veljiä. Schillerin runon ensimmäisessä

säkeistössä korostuu yhteisyys, Mandelštamilla eristyneisyys. Schillerin runossa ilo sulattaa rajat ihmisten väliltä, Mandelštamilla se jää käsittämättömäksi muille ihmisille. ”Oda Bethovenu” (Oodi Beethovenille) kuvaa prosessia, jonka lopputulos on Schillerin oodin kuvaama tila: eristyneisyydestä ykseyteen, yksinäisestä ilosta yhteiseen iloon. Beethovenin lukiessa Schillerin oodia käynnistyy sävellysprosessi, joka on käänteinen siihen nähden, kuinka Mandelštamin runot usein syntyivät: runoilija kääntää musiikin runoudeksi, säveltäjä runouden musiikiksi.

Runon toinen säkeistö näyttää säveltäjän luonnossa, kävelyllä metsän läpi. Ympärillä raivoava myrsky ei pysäytä häntä, hän astuu päättäväisesti kohti valitsemaansa päämäärää. Runon lopullisessa versiossa luonnonkuvaus on otettu pois ja jätetty vain kävelijän kuva, jolloin askelten päättäväinen rytmi korostuu entisestään. Tässä säkeistössä Beethovenin musikaalisen inspiraation lähteenä näyttäytyy luonto, kaoottinen myrsky, jonka säveltäjä voittaa päättäväsillä askeleillaan. Sekä Kats (1991a:70) että Segal (1998:329) liittävät tämän säkeistön Beethovenin kuudenteen eli Pastoraalisinfoniaan, johon sisältyy tunnettu myrskyjakso (*Gewitter und Sturm*). Myrsky assosioituu säveltäjän sisimmässä raivoavaan dionyysiseen myrskyyn, jota hän kontrolloi askeltonsa rytmillä. Przybylskin (1972:116–117) mukaan Beethoven symboloi Mandelštamilla ihmistä ikuisena vaeltajana. Askeleet olivat muutenkin tärkeitä Mandelštamille, ja esseessä ”Razgovor o Dante” (Keskustelu Dantesta) hän pohtii, kuinka monta kenkäparia runoilija mahtoi kuluttaa *Divina Commediaa* kirjoittaessaan. Käveleminen oli myös Mandelštamin oma tapa ”sepittää” (*sotšinjat*) runoja, askeleet toivat kaivatun rytmien, jota kirjoituspöydän ääressä ei löytynyt.

.....

.....

.....

Кто этот дивный пешеход?

Он так стремительно ступает

С зеленой шляпою в руке,

.....

.....

.....
.....
.....
Kuka on tuo ihmeellinen kulkija?
Niin päättäväisesti hän astuu
vihreä hattu kädessään,
.....
.....

Mandelštamin vuonna 1912 kirjoittamassa ”Pešehod”-sonetissa (Jalankulkija; Mandelštam 1993a:74) esiintyy myös jalankulkija, jota musiikki ei pelasta kuilulta – sonetti päättyy riveihin ”I vsja moja duša – v kolokolah, / No muzyka ot bezdny ne spaset!” (Ja koko sieluni on kelloissa, / mutta musiikki ei pelasta kuilulta!) Runossa musiikki tulee ikään kuin persoonan ulkopuolelta ja huipentuu vuorilta tulevaan lumivyöryyn. Runon lopun voi käsittää kommentiksi symbolismin suuntaan: musiikki ei pelasta maailmaa, vaan sana. Sama ajatus on nähtävissä myös Mandelštamin suhteessa Beethoveniin. Yhdeksän sinfonian kolme ensimmäistä osaa ovat puhdasta instrumentaali-musiikkia, mutta finaalissa syntyy runouden ja musiikin liitto, ja vasta sanan ja musiikin yhdistyessä ihmisten väliset rajat sulavat pois.

Kolmannessa säkeistössä lukija johdatetaan Beethovenin sisäiseen maailmaan, jolloin synkät kuvat väistyvät:

С кем можно глубже и полнее
Всю чашу нежности испить,
Кто может ярче пламеня
Усиле воли освятить?
Кто по-крестьянски, сын фланца,
Мир пригласил на ритуфель
И до тех пор не кончил танца,
Пока не вышел буйный хмель?

Kenen kanssa voisi syvemmin ja täydemmin
juoda hellyyden maljan pohjaan asti,
kuka voisi kirkkaammin liekehtien
pyhittää tahdon ponnistukset?
Kuka, flaamin poika, talonpoikaisesti
kutsui maailman *ritornelloon*
ja lopetti tanssin vasta silloin
kun raivokas humala haihtui?

Kolmas säkeistö koostuu kahdesta kysymysmerkkiin päättyvästä virkkeestä, joihin sisältyy kaikkiaan neljä kysymystä. Kaikki kysymykset tähtäävät identifikaatioon ja ovat muotoa ”kuka?”. Ne ovat jatkoa toisen säkeistön samaa muotoa olevalle kysymykselle: kuka on tämä ihmeellinen kulkija? Itsestään selvä vastaus kysymyksiin olisi ”Beethoven”, tarkennetaanhan kysymyksen kohde viidennellä rivillä ”flaamin pojaksi”. Kysymykset tähtäävät siis johonkin muuhunkin.

Beethoven ei ole enää erakko, vaan hänen kanssaan voi juoda ”hellyyden maljan” pohjaan asti. Malja viittaa Dionysokseen viinin ja päihetyksen jumalana. Kun musiikki alkaa soida, kuulija juopuu yhdessä Beethovenin kanssa, ja ensimmäisen säkeistön yksinäinen liekki vaihtuu kirkkaasti liekehtivään tuleen. Kristillisen kulttuurin kontekstissa malja viittaa myös ehtoollisen sakramenttiin. Säkeistön alussa esitettyyn kysymykseen voi vastata sekä ”Dionysos” että ”Kristus”, varsinkin kun huomioidaan yhteys Vjatšeslav Ivanovin maailmankatsomukseen: Beethoven on Dionysos, joka identifioituu Kristukseen kristillisen lunastuksen idean kautta. Kolmannen säkeistön voi liittää myyttisellä tasolla Dionysoksen lisäksi myös Prometheukseen, kuten Segal (1998:329) tekee. Säveltäjän sydämessä liekehtii dionyysinen tuli, jolla hän pyhittää tahdon ponnistelut. Samalla hän kutsuu koko maailman *ritornelloon* (it. pieni paluu, soolokonserttojen orkesteriosuus), ja jatkaa tanssimista niin kauan kuin juopumuksesta saatu voima säilyy. Säkeistön loppuosa loihitii nähtäväksi bakkanaalin, jossa yhteisön säännöt rikkoutuvat ja joka uhkaa johtaa kaaokseen, jos dionyysinen alkuvoima viedään äärimmäisyyteen. Tanssi on yhteisyyden toinen aste, kolmas aste on laulu, johon Beethovenin tie lopulta vie.

Mandelštamin Beethovenista piirtämät konkreettiset, realistiset kuvat kehystävät tämän myyttistä olemusta, jossa vuorottelevat puolijumalien tai jumalihmisten kuvat: Prometheuksen, Dionysoksen ja Kristuksen. Dionysos, joka tunnettiin kreikkalaisessa mytologiassa myös nimillä *eleutherios*, vapauttaja ja *soter*, pelastaja, oli Zeus-jumalan ja kuolevaisen ihmisen, Semelen, poika. Dionyysisten rituaalien päämäärä oli *parusia*, jumaluuden läsnäolo, jossa itse jumala ja palvoja samaistuvat toisiinsa. *Parusia*, läsnäolo, oli myös nimitys, jota kristityt käyttivät Kristuksen toisesta tulemisesta. Kristus, ihminen ja jumala,

oli samaan tapaan ihmisen ja Jumalan poika. Myös Prometheus oli enemmän kuin ihminen: titaani, joka varasti tulen jumalilta, lahjoitti sen ihmiskunnalle ja sai rangaistukseksi hirvittävät kärsimykset. Kaikissa kolme olivat myyttisiä hahmoja, jotka kärsivät ihmiskunnan puolesta.

Neljännessä säkeistössä puhutellaan suoraan Dionysosta mutta tehdään samalla selväksi, että tässä yhteydessä tarkoitetaan nimenomaan Beethovenia:

О Дионис, как муж наивный
И благодарный как дитя!
Ты перенес свой жребий дивный
То негодуя, то шутя!
С каким глухим негодованьем
Ты собирал с князей оброк
Или с рассеянным вниманьем
На фортепьянный шел урок!

Oi Dionysos, kuin naiivi mies
ja kiitollinen kuin lapsi!
Veit eteenpäin ihmeellistä arpaasi
milloin suuttuneena, milloin leikiten!
Millaisella kuurolla raivolla
keräsitkään ruhtinailta veroa
tai hajamielisyyden vallassa
kuljit pianotunnille!

Säkeistössä korostuu naiivius, lapsenomaisuus ja kiitollisuus, joista tehdään Dionysoksen attribuutteja: häntä verrataan naiiviin mieheen ja kiitolliseen lapseen. Dionysos-myytissä vastasyntynyt Dionysos on lapsi, jota bakkantit (kreikkalaisittain mainadit) kantavat kulkueessa. Samalla vertaus lapseen assosioituu Matteuksen evankeliumiin: ”Ellette tule lasten kaltaisiksi, ette pääse taivasten valtakuntaan.” (Matt. 18:3.) Ympäristö ei hävitä Beethovenin, vaikka hän yhteisön sääntöjä rikkoessaan jää samalla sen ulkopuolelle. Lapsi seuraa vaistojaan luonnollisesti, moraalialueen tuntematta, ja edustaa näin dionyysistä alkuvaihetta: sääntöjen rikkomisen annetaan hänelle anteeksi. Säkeistön lopun viittaus pianomusiikkiin voi liittyä Skrjabin-artikkelin kohtaan

(Mandelštam 1993a:204), jossa pianomusiikkia nimitetään seireenin-lauluksi vastakohtana ihmisäänelle, joka puolestaan ilmentää persoonan eheyttä.

Viidennessä säkeistössä pakanalliset ja kristilliset kuvat assosioituvat toisiinsa. Munkinkammioita nimitetään yleismaailmallisen ilon tyyssijaksi ja ajatukset viedään näin kirkkolauluun. Tämä katolinen ilo rinnastetaan tulenpalvojien profeetalliseen iloon; he ovat pakanoita, jotka odottavat uuden aikakauden koittamista. Idän kirkkoon liittyvä kelja-ilmaus yhdistää runon aiemmin analysoituun runoon, jossa Jumalan nimen palvojat saavat ilonsa sanan loputtomasta toistamisesta. Tulenpalvojien profeetallinen ilo taas edustaa pakanallisuutta. Näistä kahdesta, tulenpalvojien dionyysisestä ilosta ja katolisesta kirkkolaulusta, Beethoven luo synteessin – yhdeksännen sinfoniansa loppukuoron:

Тебе монашеские кельи –
Всемирной радости приют,
Тебе в пророческом веселье
Огнепоклонники поют.
Огонь пылает в человеке,
Его унять никто не мог.
Тебя назвать не смели греки,
Но чтили, неизвестный бог!

Sinulle munkinkammiot ovat
maailmanlaajuisen ilon tyyssija,
sinulle tulenpalvojat laulavat
profeetallisesti iloiten.
Tuli palaa ihmisessä,
sitä ei kukaan ole voinut ottaa pois.
Sinua eivät kreikkalaiset uskaltaneet nimetä,
mutta arvostivat, tuntematon jumala!

Tässä säkeistössä puhutaan jälleen tulesta, joka palaa ihmisessä. Kyseessä voi olla Prometheuksen jumalilta varastama tuli, jota ei voi kukaan ottaa pois. Dionyysinen luomisvoima vertautuu tulenliekkiin, mutta toisaalta se on Pyhän Hengen tulta, joka palaa ihmisessä, ja kristilliseen kulttuuriin vertautuvaa palavan pensaan tulta, joka ei

kuluta eikä tuhoa ihmistä. Segal (1998:330–331) yhdistää tämän säkeistön Beethovenin sävellykseen *Missa Solemnis*, jonka esitystä Mandelštam oli kuuntelemassa vuonna 1912, sekä Vjatšeslav Ivanovin ”Missa Solemnis” -runoon.

Sekä Segal että Inna Koretskaja (2002:284–288) ovat sitä mieltä, että Beethovenin näkeminen Dionysoksena on peräisin suuressa määrin Ivanovilta, joka suhtautui Beethoveniin uskonnollis-filosofisen maailmankatsomuksensa pohjalta: taiteellinen luominen oli tässä ajattelussa osa Jumalan suurta suunnitelmaa, joka käsitti kaikki kansat ja kulttuurit, ja siksi taiteen oli astuttava ulos konserttisaleista ja tultava uskonnoksi. Artikkelissaan ”Dve stihii v sovremennom simvolizme” (Nykyisen symbolismin kaksi alkuvoimaa; Ivanov 1974 [II]:537–561) Ivanov korosti dionyysisen kuoron merkitystä taiteen ytimenä. Ivanovin suhtautuminen Beethovenin ”dionyysiseen” 9. sinfoniaan ilmentää Koretskajan (2002:289) mukaan Ivanovin uskonnollista kollektivismia, jonka ydin on *horovoje slovo*, kuoron laulama sana.

Segalin (1998:334) näkemyksen mukaan kuvassa, jonka Ivanov piirtää esseissään Beethovenista, kulminoituu yksilöllisen ja universaalien vastakkainasettelu, jonka ratkaisuna näyttäytyy yhdeksäs sinfonia: Beethoven uhrautuu yksilönä universaalien hyväksi. Näin yhdeksäs sinfonia näyttäytyy aktina, jossa yksilöllisyyden kriisiä paetaan kollektiivisuuteen. Tätä kuvaa vasten asettuu Mandelštamin individualismi ja personalismi: Beethoven on kristillisen kulttuurin huipentumana yksilön, ei kollektiivin apoteoosi.

Se, että viidennessä säkeistössä jatketaan neljännessä säkeistössä aloitettua Dionysoksen puhuttelua, antaa aiheen tulkita kreikkalaisten ”tuntemattoman jumalan” Dionysokseksi. Viimeinen lause on kuitenkin selvä viittaus Apostolien tekojen 17. lukuun, jossa Paavali aloittaa Ateenan areiopagilla pitämänsä puheen viittaamalla näkemäänsä tuntemattoman jumalan alttariin. Skrjabin-artikkelissaan Mandelštam (1993a:205) puhuu kristillisen kulttuurin siemenestä, joka putoaa Helలాan maaperään ja kasvaa suureksi puuksi – Paavali, pakanoiden apostoli, pudottaa tämän siemenen Ateenaan.

Viidennessä säkeistössä Dionysos ja Kristus yhdistyvät, tai pikemminkin Dionysos sulautuu Kristukseen. Dionysoksen palvonta

ilmentää samaa pyrkimystä kuin kristinusko: tarvetta vapautua inhimillisen kulttuurin laeista ja saavuttaa vapaa, luonnollinen olemassaolon aste. Tämä pyrkimys täyttyy Mandelštamin mukaan kristinuskossa, ja siksi ateenalaiset kunnioittavat uuden ajan jumalaa: nimenomaan antiikin ja kristinuskon synteisistä syntyy länsimainen kulttuuri. Przybylski (1987:93) näkee Beethovenin Dionysoksen inkarnaationa, jonka musiikki on modernia orgiaa, pyhää juopumusta, joka antaa ihmiselle mahdollisuuden saada hetkeksi täyden olemassaolon kokemus. Se tekee hänestä samalla Apostolien tekojen ”tuntemattoman jumalan”.

Samaistuessaan Apostolien tekojen tuntemattomaan jumalaan Beethoven muuntaa dionyysisen tulen apolloniseksi valoksi. Kristuksen uhri pelastaa hänet tuholta – näin kristillinen kulttuuri sulauttaa Mandelštamin ajattelussa apollonisen ja dionyysisen toisiinsa. Viimeisessä säkeistössä yhdeksännen sinfonian ”katolinen loppukuoro” alkaa soida täydellä voimalla ja valaisee puoli taivasta – uhri syyttää tulen, joka koituu koko yhteisön siunaukseksi:

О, величавой жертвы пламя!
Полнеба охватил костер, –
И в царской скинии над нами
Разодран шелковый шатер.
И в промежутке воспаленном,
Где мы не видим ничего,
Ты указал в чертоге тронном
На белой славы торжество!

Oi majesteettisen uhrin liekkiä!
Nuotio sulkee sisäänsä puoli taivasta, –
ja kuninkaallisessa katoksessa
on yllämme revittynä silkkinen telttä.
Ja kiihtyneessä etäisyydessä,
jossa me emme näe mitään,
sinä osoitit valtaistuinpalatsissa
kohti kirkkaan kunnian juhlaa!

Yleismaailmallinen ilo täyttää koko ihmiskunnan ja sulattaa rajat ihmisten väliltä palauttaen heidät ykseyteensä. Beethoven näyttäytyy

profeettana, joka näkee enemmän kuin tavalliset ihmiset ja aukaisee heidänkin silmänsä. *Skinija ja šatjor*, jotka molemmat merkitsevät telttaa tai katosta, vertautuvat Schillerin oodin säkeisiin ”Brüder, über Sternenzelt / muss ein lieber Vater wohnen!” (Veljet, tähtitelan yllä / on asuttava rakastavan isän!) Katoksen, tähtitelan revetessä paljastuu rakastava isä. Kun ihminen tulee osaksi ykseyttä, hän pelastuu kreikkalaisen tragedian henkilöiden kohtalolta ja muuttuu Dionysoksesta profeetaksi, jumalallisten ilmestysten näkijäksi. Tämä on sekä dionyysisen että kristillisen kulttuurin kulminaatio: niiden yhteinen pyrkimys on alkuperäisen, puhtaan luonnon löytäminen ja siihen sulautuminen, jolloin syntyy yhteys todellisen olemisen kanssa. Nietzsche kirjoittaa:

Unter dem Zaubere des Dionysischen schliesst nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auh die entfremdete, unterjochte Natur feiert wieder ihre Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig beut die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubtiere der Felsen und die Wüste. Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysos überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger. Man verwandle das Beethovensche Jubellied der ”Freude” in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen in den Staub sinken: so kann man sich den Dionysischen nähern. (Nietzsche 1994:24.)¹⁵

Nietzsche asettaa evankeliumin tuhlaajapoikavertauksen uuteen yhteyteen. Dionysos palauttaa tuhlaajapojan isän kotiin, ja näin syntyy uudelleen alkuperäinen, turmeltumaton yhteys ihmisen ja luonnon välillä. Tästä näkökulmasta Beethovenin luoma yhteyden kokemus syntyy vain dionyysisyydestä. Beethoven-runon kristilliset elementit

15 Dionyysisyyden ihmeessä ei sidota jälleen yhteen ainoastaan ihmisten keskinäisiä siteitä: ihmisen, kadonneen poikansa kanssa juhlii taas sovitustuhlaa myös vieraannutettu, vihollistettu tai valjastettu luonto. Vapaasta tahdostaan maa suo antejaan, ja rauhaan valmiina saapuvat vuorten ja erämaiden pedot. Dionysoksen vaunut on katettu kukin ja seppelein: parivaljakkona niitä vetävät pantteri ja tiikeri. Jos muuttaa Beethovenin juhlalaulun *An die Freuden* maalaukseksi jäämättä yhtään jälkeen hänen mielikuvituksensa voimasta siinä, kun miljoonat lakoavat tärysten tomuun, silloin pääsee lähemmäksi Dionysosta. (Suom. Jarkko S. Tuusvuori; Nietzsche 2007:35.)

viittaavat kuitenkin siihen, että tässä runossa katolisuus ja dionyysinen ovat yhtä ja samaa, toisin sanoen katolinen yhtenäiskulttuuri tekee dionyysisestä osan itseään: näin dionyysinen bakkanaali muuttuu kristilliseksi eukaristiaksi, jossa lunastaja, Kristus, antaa ruumiinsa ja verensä yhteisön ravinnoksi.

Bachin musiikki on Mandelštamin tarkoittamaa kristillistä ”taidetta taiteen vuoksi” sanan täydessä merkityksessä. Beethovenin musiikilla on Mandelštamin ajattelussa pakanallisempi luonne – Beethovenin löytämä yhteys yhteisön kanssa ei ole luonteeltaan niinkään uskonnollista, vaan se löytyy yhden kristillisen kulttuurin osan, musiikin, kautta. Näin kristillisyyys on pikemminkin Beethovenin musiikin kuin taiteilijan itsensä ominaisuus; Beethoven itse on tuhlaajapoika, joka otetaan takaisin isänsä luo.

Keskeistä Mandelštamin oodissa Beethovenille on se, että kristillisen kulttuurin ansiosta Beethovenin dionyysinen alkuvoima ei tuhoa häntä itseään eikä uhkaa hänen ympäristöään – universaalinen lunastuksen idea kesyttää musiikkiin kätkeytyvän tuhovoiman, ja siksi musiikki on voinut kehittyä niin korkealle tasolle kristillisen kulttuurin piirissä. Beethoven pelastuu, koska kristillinen kulttuuri on valmis ottamaan hänet universaalisen lunastuksen piiriin. Vain tietoinen kieltäytyminen pelastuksesta johtaa taiteilijan tragediaan. Kristinuskon kieltäminen merkitsee antiikin tragedian hengen paluuta – tämä toteutuu Mandelštamin mukaan Aleksandr Skrjabinin kohtalossa.

4.4 Sanan pysyvyys ja katoavaisuus

Beethoven-runo sisältyi Mandelštamin esikoiskokoelmaan *Kamen* (Kivi). *Tristia*-kokoelmassa kiinnittää huomiota se, että runojen teemoissa vaihtelevat antiikin myytit ja kristilliset kuvat. Edellisissä valitsee ihmiselämää säälimättömän ajan ja katoavaisuuden tunne, jälkimmäisissä taas ylistetään pysyvyyttä ja ikuisuuden illuusiota, joita kristillinen kirkko kantaa mukanaan. Runojen asettuessa dialogiin keskenään syntyy kokonaisuus, jossa myös kristillinen kulttuuri joutuu perinpohjaisen mullistuksen kouriin – vanhojen rakenteiden murtuessa kristinuskon kohtalona oli joko tuhoutua tai jatkaa elämäänsä

jossain täysin uudessa, kirkollisista valtarakenteista vapaassa muodossa. Tätä prosessia jouduttivat ensimmäisen maailmansodan puhkeaminen ja vallankumous. Ainakin perinteisen kristillisen kulttuurin aika oli siis ohi: Beethovenille omistettu oodi oli luonteeltaan historiallinen ja kohdistui menneisyyteen.

Siinä missä kokoelman *Kamen* (Kivi) runot ylistivät kristillisen kulttuurin ikuisuutta ja pysyvyyttä, *Tristia*-kokoelman runojen yleisävy on huomattavasti pessimistisempi. Siinä missä vuonna 1914 kirjoitettu Beethoven-runo päättyi yleismaailmalliseen iloon ja yhteisyyden tunteeseen, vuonna 1917 kirjoitettu runo toisesta wieniläis-säveltäjästä, Schubertista, on sävyltään ratkaisevasti tummempi. Se ei pulppua kristillisen kulttuurin lunastuksesta kumpuavaa huoletonta iloa, vaan runo loppuu kauhukuvaan. Se alkaa Heinrich Heine -sitautilla: ”Du Doppelgänger, du bleicher Geselle” (Sinä kaksoisolento, sinä kalpea seuralainen; Heine 1946:123). Kyseessä on Heinen vuonna 1827 kirjoittama, teokseen *Buch der Lieder* (Laulujen kirja) sisältyvä runo, jonka Schubert sävelsi kuolinvuonnaan 1828 ja joka sisältyy hänen viimeiseen, postuumisti julkaistuun laulusarjaansa *Schwanengesang* (Joutsenlaulu).

Runo pohjautuu todelliseen Schubertin liedien iltaan, johon Mandelštam osallistui Anna Ahmatovan kanssa joulukuussa 1917. Konsertissa esitettiin Schubertin lauluja J. W. von Goethen, Wilhelm Müllerin, Ludwig Rellstabin ja Heinrich Heinen runoihin, ja Ahmatovan mukaan Mandelštamin runo noudattelee illan ohjelmaa (Kats & Timenstäik 1989: 25–26). Heti ensimmäisessä säkeistössä asetetaan vastakkain urkujen metsä ja Schubertin laulut, jotka yhdistetään kehdon kuvaan:

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.
Нам пели Шуберта – родная колыбель!
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель!

Старинной песни мир – коричневый, зелёный,
Но только вечно-молодой,
Где соловьиных лип рокочущие кроны
С безумной яростью качает царь лесной.

И сила страшная ночного возвращения –
Та песня дикая, как черное вино:
Это двойник – пустое привиденье –
Бессмысленно глядит в холодное окно!

Sinä iltana ei pauhannut urkujen suippokaarinen metsä.
Meille laulettiin Schubertia – se oli kuin tuttu kehto!
Kohisi mylly, ja hurrikaanin lauluissa
nauroi musiikin sinisilmäinen humala!

Ikivanhan laulun maailma on ruskea, vihreä
ja aina ikuisesti nuori,
missä satakielten lehmusten jyliseviä kruunuja
heiluttaa mielipuolisen raivokkaasti keijujen kuningas.¹⁶

Ja öisen paluun pelottava voima –
tuo villi laulu, kuin musta viini:
se on kaksoisolento – musta haamu –
joka mielettömänä katsoo kylmään ikkunaan!

Runossa on aineksia monista Schubertin liedeistä. Ensimmäinen on Goethen runoon sävelletty, lehmuksia huojuttava *Erlkönig* (Keijujen kuningas; Opus 1, D. 328). Kehto viittaa joko *Wiegenliediin* (Kehtolaulu, Opus 2) tai Wilhelm Müllerin runoihin sävelletyn *Die Schöne Müllerin* -sarjan (Kaunis myllärintytär, D. 795) viimeiseen lauluun *Des Baches Wiegenlied* (Puron kehtolaulu). *Die Schöne Müllerin* -sarjaan viittaa myös mylly ja sen kohina. Niin ikään Müllerin runoihin sävelletystä sarjasta *Winterreise* (Talvinen matka) löytyy yksi Schubertin tunnetuimmista liedeistä, *Lindenbaum* (Lehmus), johon viittaavat toisen säikeistön lehmukset. Lehmuksissa laulavat satakielet taas esiintyvät Ludwig Rellstabin ja Heinrich Heinen runoihin sävelletyssä *Schwanengesang*-sarjassa (Joutsenlaulu, D. 957), laulussa *Ständchen* (Serenadi). *Schwanengesangin* lauluihin kuuluu myös aiemmin mainittu *Doppelgänger*.¹⁷

16 Goethen runo ”Erlkönig”, Keijujen kuningas, on V. A. Žukovskin käännöksessä käännetty muotoon *Lesnoj tsar*, ”Metsän kuningas”. Ks. Kirschbaum 2010:115.

17 Runon rytmisistä ja metrisistä ominaisuuksista Schubertin liedeihin verrattuna

Kuten Arthur Lourié (1962:202–203) kertoo muistelmissaan, Mandelštam kirjoitti monet runoistaan konsertin jälkeisessä haltioituneessa tilassa ja muunsi näin kuulemansa musiikin runoudeksi. Schubertin liedeissä runous on kuitenkin valmiiksi läsnä, joten lopputuloksena on Goethen, Heinen, Rellstabin ja Müllerin runoista syntynyt kooste, ”runoudesta kirjoitettua runoa”. Näin toteutuu aiemmin analysoidun Ossian-runon näky, jossa runonlaulaja omaksuu vieraiden laulajien laulut ja esittää ne omanaan.

Surat (2009:261) ja Kirschbaum (2010:112) toteavat, että runo alkaa Schubertin ja Bachin vastakkainasettelulla. Bachin goottilaisen urkumetsän tilalla on Schubertin laulujen soiva metsä, joka on vihreä ja ruskea metsän kuningaskunta. Suratin mukaan metsä on yksi musiikin metaforista Mandelštamin runoudessa. Kirschbaum taas kiinnittää huomiota siihen, että Bach-runossa korostuu ristiriita, riitaisointuisuus papin puheen ja Bachin musiikin välillä, kun taas Schubertilla laulujen maailma luo sanan ja musiikin yhtenäisyyden, joka on silti villi ja uhkaava saksalaiselle romantiikalle tyypilliseen tapaan.

Toisessa säkeistössä puhutaan ikivanhan laulun maailmasta, joka on silti ikuisesti nuori. Tämä tuo mieleen Nietzschen ikuisen paluun käsitteen, jota tehostaa myllyn pyörä syklisen ajan kuvana. Tämä nuori ja vehreä maailma muuttuu kuitenkin asteittain uhkaavaksi ja pelottavaksi: ensin ilmestyy metsää ravisteleva keijujen kuningas, ja sitten ikuinen paluu ilmenee kaksoisolentona, mielettömänä haamuna menneisyydestä. Ajan kulku on näin syklinen, mikä poikkeaa kristillisestä, lineaarisesta aikakäsityksestä ja sen selkeistä aluista ja lopuista. (Ks. Panova 2003:366–368.)

Schubert-runossa vaikuttavat luonnon pakanalliset ja dionyysiset voimat, ”metsän musiikki”, josta puuttuu Beethoven-runon kristillinen sana ja sen tuoma lunastus. Kristillinen kulttuuri väistyy taka-alalle jo ensimmäisessä säkeessä, jossa todetaan urkujen poissaolo. Urkujen metsän sijasta runossa soivat myrskytuulten ravistamat lehmukset, joita hallitsee seireenimäinen keijujen kuningas.

ks. Faivre Dupaigne 2006:195–197.

Ajan sykliisyys korostuu Schubert-runoa muistuttavalla tavalla vuonna 1920 kirjoitetussa runossa (Mandelštam 1993a:153), joka on *Tristia*-kokoelman toiseksi viimeinen. Siinä esiintyy laulava nimi, *pevutšeje imja*. Runo muistuttaa teemaltaan aiemmin analysoitua runoa, joka kertoo Athos-vuorella Jumalan nimeä laulavasta puusta – molemmissa on kyse rakkauden pysyvyydestä ja katoavaisuudesta:

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался.

Tuoretta ruohoa tallanneiden varjojen piiritanssiin
sekaannuin laulavan nimen kanssa,
mutta kaikki liukeni, ja vain heikko ääni
jäi jäljelle sumuiseen muistiin.

Kyseessä on yksi Mandelštamin monista runoista, jotka liittyvät Cristoph Willibald Gluckin oopperaan *Orpheo et Euridice* (Hesse 1989:134–140; kyseisestä oopperasta tarkemmin seuraavassa luvussa). Runon ensimmäinen säkeistö noudattelee Eurydike-teemaa: runon sana on peräisin manalasta, se on metaforinen sana, jonka runoilija noutaa, mutta sana liukenee pois kuten Eurydike Orfeuksen käsistä. Eurydike-teemaan kuuluvat ensimmäisen säkeistön ”vsjo rastajalo” (kaikki liukeni) sekä neljännen säkeistön ”ladonju vozduh rassekaja” (kämmentällä ilmaa haroen): rakastettu liukenee pois, ja kädet harovat ilmaa. Runoa voi lukea sekä rakkausrunona että kuvauksena runoilijan inspiraatiosta: runoilija hakee sanaa varjojen maasta mutta kadottaa sen. Sana alkaa muotoutua Gluckin musiikista, ja se kaipaa runoksi tulemistä, mutta jos sana ei synnykään, runoilija jää musiikin demonisen hengen valtaan. Tässä runossa esiintyy myös kolmas näkökulma, kristillinen kulttuuri, mutta se on huomattavasti heikompi. Runon ”I ponyne na Afone...” (Vielä tänäkin päivänä Athoksella) tavoin tämäkin runo kuvaa myös taivaallisen ja maallisen rakkauden välistä ristiriitaa: kristityn tulisi rakastaa sitä, mikä on ikuista, mutta hän lankeaa palkvomaan sitä, mikä on katoavaista. Kristillisen luottamuksen sijaan runossa vallitsee kristinuskon alta murtautunut antiikin tragedian henki.

Ensimmäinen säkeistö kuvaa ajan takaperoista kulkua, sanan degeneroitumista ääneksi. Lyyrinen minä hyppää laulavan nimen kanssa varjojen piirileikkiin kuvitellen, että säästyisi kohtaloltaan, katoavaisuudelta, mutta ”laulavasta nimestä” tulee ”heikko ääni”, ja sekin säilyy vain utuisessa muistissa. Edes muisto ei ole pysyvä. Varjot kuuluvat manalaan, tuonpuoleiseen maailmaan, josta runon sana on peräisin. Ilmaisun *horovod* voi ymmärtää myös muusien piiriksi, jossa vanhin on Mnemosyne, muistamisen muusa (ks. Mandelštam 1993:204). Unohdus saa aikaan rakastetun nimen liukenemisen ääneksi – kuva esiintyy myös Marina Tsvetajeville omistetussa runossa ”Ne verja voskresenja tšudu...” (Uskomatta sunnuntain ihmeeseen...; Mandelštam 1993a:122): ”Nam ostajotsja tolko imja – / Tšudesnyi zvuk, na dolgii srok” (Meille jää vain nimi – ihmeellinen ääni, pitkäksi aikaa). Nimen kadotessa ääni, musiikki, säilyy kuitenkin vielä muistissa, koska ääni on sanaa ensisijaisempi. (Gurvits 1994:82.)

Ihminen lankeaa harhaan, että pelastuisi katoavaisuudelta, mutta kaikki liukenee vääjäämättömästi sumuun. Aiemmin analysoidussa runossa ”Obraz tvoi...” (Sinun kuvasi...) esiintyy sama sumu, eikä muisti kykene säilyttämään sen paremmin kuvaa kuin nimeäkään. Runossa ”Ja slovo pozabyt, tšto ja hotel skazat” (Unohdin sanan, jonka halusin sanoa; Mandelštam 1993a:146) muistin liukenemisestä puolestaan seuraa täydellinen mykistyminen.

Ensimmäisen säkeistön varjot tallaavat hentoa ruohoa, niittyä – on siis varhaiskevään hetki. Kuva liittyy vuonna 1921 julkaistuun artikkeliin ”Slovo i kultura” (Sana ja kulttuuri). Siinä todetaan Pietarin kaduilla viheriövän ruohon merkitsevän uutta kevättä, antiikin uudelleen syntymistä, sillä kaikki vallankumoukset johtavat Mandelštamin mukaan klassismiin. (Mandelštam 1993a:211, 216.)

Toinen säkeistö kuvaa kadotetun nimen luonnetta:

Сначала думал я, что имя – серафим,
И тела легкого дичился,
Немного дней прошло, и я смешался с ним
И в милой тени растворился.

Aluksi ajattelin, että nimi on serafi,
ja ujostelin kevyttä ruumista,
meni muutama päivä, ja sekoituin siihen
ja liukenin rakkaaseen varjoon.

Lyyrinen minä on pitänyt nimeä serafina, salaisuuksien vartijana, joka avaa ne kenelle tahtoo. Serafit ovat varsinkin ortodoksisessa perinteessä tärkeitä kuusisiipisiä enkeleitä, jotka lentävät Jesajan kirjassa (6:1–7) kolmella siipiparillaan ja ylistävät lakkaamatta Herran pyhyyttä. Jesajan valittaessa huultensa saastaisuutta yksi serafeista lentää hänen luokseen ja koskettaa huulia tulisella hiilellä vihkien näin profeetan Jumalan sanansaattajaksi – yhteys Puškinin ”Prorok”-runoon (Profeetta) on ilmeinen. Serafi antaa runoilijalle puhekyvyn: eräässä toisessa Mandelštamin runossa (1993a:80) fonetiikkaa kutsutaan serafin palvelijaksi. Lyyrinen minä on siis pitänyt (rakastettunsa?) nimeä serafina, joka ei katoa, mutta nimi pettääkin hänet. Muutamassa päivässä serafi muuttuu varjoksi, johon lyyrinen minä hukkuu. Sana, nimi, rinnastuu näin Eurydikeen, joka liukenee Orfeuksen, runoilijan arkkityypin, käsistä.

Kolmannessa säkeistössä nimi jatkaa elämäänsä vääristyneessä muodossa:

И снова яблоня теряет дикий плод,
И тайный образ мне мелькает,
И богохульствует, и сам себя клянёт,
И угли ревности глотает.

Ja taas omenapuu kadottaa villin hedelmän
ja salainen kuva välkkyi minulle,
se pilkkaa Jumalaa ja kiroaa itseään
ja nielee mustasukkaisuuden hiillosta.

Ääneksi taantunut sana on villi hedelmä, joka irtautuu puusta: kuva on toistuma *Kamen*-kokoelman ensimmäisestä runosta ”Zvuk ostoroznyi i gluhoi...” (Ääni varovainen ja soinniton...; Mandelštam 1993a:34). Omenan voi tulkita myös raamatulliseksi kuvaksi, syntiinlankeemukseen liittyväksi paratiisin hedelmäksi. Toisaalta puun voi nähdä kristil-

lisenä kulttuurina, josta kapinallinen yksilö irtautuu: hedelmä on kuitenkin villi, kesyttämätön, hallitsematon. Hessen tulkinnan (1989:140) mukaan ensimmäisessä säkeistössä liuennut nimi jatkaa elämäänsä ”salaisena hahmona”: se on alkuperäisestä sanasta vääristynyt hahmo, joka sekä harjoittaa jumalanpilkkaa että kiroaa itseään. Taiteilija, joka ei halua jatkuvasti toistaa kristillistä lunastuksen ideaa, syöksyy vapaaehtoisesti kirouksen alaiseksi, jotta pystyisi itse luomaan uutta. Jumalanpilkka esiintyy myös Verlainelle omistetussa runossa (Mandelštam 1993a:86): vanhus, joka pilkkaa Jumalaa, haluaa ripittäytyä, mutta tehdä ennen sitä syntiä.

Neljännessä säkeistössä onni kierii eteenpäin kuin kultainen vanne, ja sitä ohjaa vieras tahto, tuntematon voima – sokea Fortuna, jota vastaan ihminen on voimaton:

А счастье катится, как обруч золотой,
Чужую волю исполняя,
И ты гоняешься за легкою весной,
Ладонью воздух рассекая.

Ja onni kierii eteenpäin kuin kultainen vanne
vierasta tahtoa täyttäen,
ja sinä ajat takaa kepeää kevättä
kämменellä ilmaa halkoen.

Onnea kuvataan syklisenä esineenä, joka nostaa toiset korkeuksiin ja laskee toiset alas. Samalla se vierii eteenpäin ilmentäen samalla syklistä ja lineaarista aikaa. Onni edustaa koko ajan käsillä olevaa kulta-aikaa, joka kuitenkin pakenee ja vierii pois. Samalla tavoin juostaan kevään perässä ja harotaan käsillä ilmaa: keväälle käy kuin Eurydikelle, se liukenee ja katoaa silmänräpäyksessä. Ensimmäisen säkeistön hento niitty on keväistä vihreää ja edustaa vuodenajan silmänräpäyksessä ohimenevää aikaa, joka on täynnä lupauksia. Näin ohimenevä kevät ja ohimenevä onni rinnastuvat toisiinsa – mikään ei säily katoavaisuuden kuluttavalta voimalta, ei edes ”laulava nimi”, jonka pysyvyyteen on luotettu.

Viimeisessä säkeistössä todetaan, että noidotusta piiristä ei voi hypätä pois – taas yksi syklinen kuva. Hesse (1989:141) tulkitsee runoa siten, että yritys tavoittaa transsendentti on juoksua noitapiirissä – tuonpuoleinen maailma on joka tapauksessa tavoittamaton. Siksi myös ”neitseellisen maan” kummut on kapaloitu tiukasti:

И так устроено, что не выходим мы
Из заколдованного круга.
Земли девической упругие холмы
Лежат спеленутые туго.

Ja niin on tarkoitettu, ettemme pääse pois
noidotusta piiristä.
Neitseellisen maan joustavat kummut
lepäävät tiukasti kapaloituina.

Runon maailmassa kristinuskolle ominainen luottamus on kadonnut, ja klassismin syntyessä uudelleen palaa myös antiikin tragedian henki. Silti kristinuskon ja hellenismin yhteiset tekijät säilyvät: ajan, persoonan ja maailman yhtenäisyys. Sen Mandelštam asettaa brutaalia ja barbaarista 1900-lukua vastaan. Viimeisen säkeistön hautakummut liittyvät osaltaan ylösnousemuksen ihmeen kieltämiseen. Kristinuskoon liittyy ylösnousemuksen varmuus, mutta Orfeus joutuu kokemaan, ettei kuolleiden maasta ole paluuta.

Analysoitu runo keskittyy kuvaamaan poeettista sanaa, jonka alta musiikin kaoottiset voimat tunkeutuvat esiin. Sanan degeneroituessa ääneksi musiikin ylivalta johtaa mykistymiseen. Runoilija on Orfeus, joka menettää Eurydiken yhä uudelleen. Antiikin tragedian hengen vallitessa maailmaa ei voi ottaa käteen kuin yksinkertaista omenaa eukaristia-runossa, vaan käsi haroo vain ilmaa. Näin musiikin henki on menetyksen ja kuoleman henki, noitapiiri, eikä onnikaan ole tavoitettavissa: se on vieraan tahdon alainen.

Skrjabin-artikkelissa Mandelštam kirjoittaa muistista ja unohduksesta:

(...) мне представляются закрытые глаза и легкая, торжественная, маленькая голова – чуть опрокинутая кверху: это муза припоминания – легкая Мнемозина, старшая в хороводе. С легкого хрупкого лица спадает маска забвения – проясняются черты; торжествует память – пусть ценою смерти: умереть значит вспомнить, вспомнить значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение – хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление его искусства!

(Mandelštam 1993a:204.)¹⁸

Katkelma yhdistää muistamisen ja kuoleamisen. Muisti on aina kuolleiden valtakuntaa, ja muistikuvat ovat haamuja, joita on mahdoton tavoittaa. Sanan pysyvyydessä on kyse pyrkimyksestä rakentaa ikuisuus runon varaan – silläkin uhalla, että se heti seuraavassa hetkessä sulaa ja liukenee.

Vuonna 1921 kirjoitetussa runossa ”Ljublju pod svodami sedyja tišiny” (Rakastan hiljaisuutta holvien alla; Mandelštam 1993a:154) palaa vielä kerran kristinuskon teemaan. Siinä yhdistyvät Vanha ja Uusi testamentti, katolinen ja ortodoksinen kirkko. Runon kieli on arkaaista, ja sanasto viittaa selkeästi ortodoksisen kirkon liturgiaan. Kaksi ensimmäistä säkeistöä alkaa sanalla *ljublju* (rakastan), ja niissä vakuutetaan rakkautta ortodoksista jumalanpalvelusta kohtaan. Tämä *Tristian* loppuruno kokoaa yhteen jo *Kamen*-kokoelmassa näkyvät teemat: kirkkoarkkitehtuurin, kirkoissa soivan liturgisen laulun ja sinne kokoontuvan kristillisen seurakunnan. Tässä runossa on kuitenkin pahaenteinen sävy: se alkaa kuvauksella Iisakinkirkossa pidetystä muistopalveluksesta, joka rinnastuu kirkon kokemaan lopullisen tuhon uhkaan. Goldberg (2011:126) liittää runon todelliseen tilanteeseen,

18 (...) minulle näyttäytyvät suljetut silmät ja kevyt, juhllainen pieni pää ja vähän kohotetut kasvot: se on mieleenpainamisen muusa – kevyt Mnemosyne, kuorokulkuken vanhin. Kevyiltä haurailta kasvoilta valahtaa unohduksen naamio, piirteet seestyvät; muisti riemuitsee, olkoonkin, että kuoleman hinnalla: kuolla merkitsee muistaa, muistaa merkitsee kuolla... Muistaa mihin hintaan tahansa! Voittaa unohdus, vaikka se maksaisi kuoleman: siinä Skrjabinin tunnus, siinä hänen taiteensa sankarillinen pyrkimys! (Suom. Jukka Mallinen, Mandelštam 2011b:48–49.)

Puškinin muistojumalanpalvelukseen, joka pidettiin Iisakinkirkossa vuonna 1921.

Runon kolme viimeistä säkeistöä sisältävät kuitenkin toivon aineksia:

Соборы вечные Софии и Петра,
Амбары воздуха и света,
Зернохранилища вселенского добра
И риги Нового Завета.

Не к вам влечется дух в години тяжких бед,
Сюда влачится по ступеньям
Широкопасмурным несчастья волчий след,
Ему вовеки не изменим:

Зане свободен раб, преодолевший страх,
И сохранилось свыше меры
В прохладных житницах, в глубоких закромах
Зерно глубокой, полной веры.

Sofian ja Pietarin ikuiset katedraalit,
ilman ja valon aitat,
maailmanlaajuisen hyvän viljamakasiinit
ja Uuden testamentin riihet.

Teidän luoksenne ei henki lennä raskaan hädän hetkinä,
tänne matelee portaita pitkin
leveänä ja onnettomuudesta synkkänä sudenjälki,
sitä emme koskaan petä:

sillä vapaa on orja, joka on voittanut pelon,
ja mittaamattomana on säilynyt
viileissä aitoissa, syvissä hinkaloissa
syvän, täydellisen uskon jyvä.

Keskeinen metafora runossa on vilja, joka säilötään aittoihin – kyse on kirkon hengellisestä perinnöstä, kuten Broyde (1975:136) huomauttaa. Viljan varastointiin käytettävien rakennusten ja laarien nimityksiä runosta löytyy kokonaista viisi kappaletta: *ambary*, *zernohranilištša*, *rigi*, *žitnitsah* ja *zakromah* (aitat, viljamakasiinit, riihet, aitat, hinka-

lot). Kirkot ovat vilja-aittoja, joihin säilötään jyvä – syvä ja täysi usko. Viljasta leivotaan leipä, ruumiin ja hengen ravinto: eräässä toisessa runossa (Mandelštam 1993b:38) Mandelštam vertaa uunissa kohoavaa ja paistuvaa leipää Sofian kirkon kupoliin. Jyvä-metafora liittyy myös raamatulliseen ylösnousemususkoon: vehnänjyvän on kuoltava ja tultava maaksi, jotta se kantaisi myöhemmin paljon hedelmää. (Joh. 12:24.) Barbaarisen yhteiskunnan ympäröimänä kirkko näyttää olevan tuhon oma, mutta sorrettunakin se kantaa sisällään uuden kukoistuksen siementä.

Neljännessä säkeistössä Hagia Sofiaa ja Pietarinkirkkoa puhutellaan kuitenkin yllättäen kielteisessä sävyssä: vaikeina aikoina henki ei kuljakaan niiden luo vaan näyttää pysyvän Venäjällä, Iisakinkirkon luona. Averintsev (2011:85) näkee tämän Mandelštamin kannanottona emigraatioon: hän jättää hyvästit katolisuuden ja ortodoksisuuden pääkirkkoille ja näkee uskon siemenen säilyvän vainotun Venäjän kirkon kätköissä.

Viimeisessä säkeistössä julistetaan pelosta päässyt orja vapaaksi. Taivaankantta symbolisoivan kirkon kupolin alla aika on voitettu, tila on vapaa ja siellä kaikuu vapautetun ihmisen laulu. Keskiajalla kirkot olivat turvapaikkoja, joista rikollisia tai karanneita orjia ei saanut vangita: materiaalisen rakennuksen seinien sisäpuolella vallitsi vapaus. Kirkko asetetaan katoavaisuutta vastaan ikuisena ja muuttuvana voimana. Näin vuonna 1921, uskonnonvastaisen neuvostovallan vakiintumisvuosina, kuljetaan vastavirtaan. Neuvostoliitossa uskonnon harjoittaminen pyrittiin rajaamaan kirkkojen seinien sisäpuolelle, pois muista tiloista – näin kirkoista tuli konkreettisesti pakopaikkoja. Runossa asetetaan selkeästi vainotun kristinuskon puolelle.

5 SANAN PSYKHEMÄISYYS JA MUSIIKKI

Mandelštamin toinen runokokoelma, *Tristia*, ilmestyi vuonna 1922. Sen runoja leimaavat sodan teema, vallankumous, kaoottisuus, vanhan maailman tuhoutuminen ja uuden syntyminen. Näitä vasten asettuvat antiikin myytit ja venäläisen hellenismien idea – ajatus sanan autonomiasta kulttuurissa. Tämä autonomia merkitsi sitä, että sanan irtautuessa sidoksista aineelliseen maailmaan kulttuurin oli mahdollisuus pelastua ja säilyä. Vallankumouksen Mandelštam näki monien aikalaistensa tavoin sekä tuhoavana että uutta luovana voimana, kansan muodottomasta kaaoksesta nousevana hedelmällisyytenä, joka assosioitui Mandelštamin runojen musikaaliseen, uutta luovaan kaaokseen. (Ks. Kihnei 2001:108.)

Mihail Gasparov (2001:214–216), joka puhuu *Tristian* yhteydessä Mandelštamin akmeismin jälkeisestä ”toisesta poetiikasta”, nimittää *Tristian* runoja assosiaatioiden runoudeksi, jossa risteävät erilaiset, ensi näkemältä toisiinsa kuulumattomat teemat ja erityisesti antiikin myytit, jotka sinänsä ovat peräisin eri mytologioista ja traditioista mutta jotka niiden sisäinen yhteys on silti nivonut toisiinsa. Mandelštamin varhaisempaa lyriikkaa luonnehti Gasparovin mukaan tekninen sanakäsitys, kieli materiaalina, jota runoilija työstää löytäen siihen kätkeytyvät loogiset siteet. Sen tilalle tuli orgaaninen sanakäsitys, jota leimasi kreikkalainen henki, sen uudestisyntyminen venäläisessä kulttuurissa. Sen tuntomerkki on sanan autonomia: kyse oli edelleen

”sanan sellaisenaan” todellisuudesta, mutta se ei ollut enää kivi, vaan liha, hedelmä ja leipä.

Tähän sanakäsitykseen liittyy myös musiikin asema *Tristiassa*: musiikki on sanan esiaste, vajavainen sana, jossa ei ole vielä mukana merkitystä, tai vaihtoehtoisesti merkityksensä menettänyt, rappeutunut, degeneroitunut sana. Sanan alla vaikuttaa musiikki hedelmällisenä alkukaaoksena, joka sisältää itsessään sekä sanan että musiikin, johon yksilö on kuitenkin vaarassa sulautua, jolloin hän menettää identiteettinsä. Tässä yhteydessä merkille pantavaa on se, että *Kamen*-kokoelman (Kivi) musiikkiaiheisia runoja leimaavan optimismin rinnalle astuu *Tristia*-kokoelmassa musiikkiin liitetty pessimismi: Bachin ja Beethovenin tilalle astuu Orfeus, joka menettää Eurydiken Cristoph Willibald Gluckin oopperan hengessä.

5.1 Venäläisen hellenismien idea

Mandelštam käytti akmeistisessa manifestissaan ”Utro akmeizma” (Akmeismin aamu) sanan metaforana kiveä. Sana on samaan aikaan instrumentti ja vastahakoinen rakennusaine, jonka vastustus runoilijan on voitettava. Näin sanasta muodostuu staattinen, kiinteä kuva, ja runoilija vertautuu kiveä muokkaavaan käsityöläiseen. Myöhemmin, 1920-luvun taitteessa, staattisen sanakäsityksen tilalle tulevat Mandelštamin artikkeleissa orgaanisemmat metaforat: sanasta tulee soiva ja puhuva liha. Samalla käsitys sanasta kehittyy musikaalisempaan suuntaan, musiikinomaiseksi: poeettinen sana edustaa kielen ja musiikin erottamatonta yhteyttä. Mandelštamin käyttämä hellenismien käsite liittyy olennaisesti tähän sanakäsitykseen. Hellenismi ja erityisesti venäläinen hellenismi ovat käsitteitä, joita Mandelštam käyttää kirjoituksissaan monissa yhteyksissä. Hän ei esitä kuitenkaan systemaattista määritelmää hellenismille – siksi hellenismien käsitettä Mandelštamin ajattelussa voi määritellä etupäässä sen perusteella, missä yhteyksissä hän käytti ilmaisuja *ellin*, *ellinstvo*, *ellinizm* ja *ellinistitšeskii* (helleeni, helleenisuus, hellenismi, hellenistinen).

Kreikan kielen ja antiikin kreikkalaisen kulttuurin ihailu on leimallista Mandelštamin ajattelulle ja runoudelle kokonaisuudessaan. Osin

Nietzschen filosofiasta kumpuava hellenofilisyys oli olennainen osa myös Vjatšeslav Ivanovin, Mandelštamin nuorena ihannoiman symbolistirunoilijan, ajattelua. Mandelštam sai hellenofilisiä vaikutteita jo kouluaikoinaan Teniševin lyseon opettajalta Vladimir Hippiukselta, ja lisäksi hän kirjoittautui Pietarin yliopistoon opiskelemaan nimenomaan kreikkaa, vaikkakaan opinnot eivät sujuneet kovinkaan menestyksellisesti. Pietarin yliopistossa Mandelštam kävi Tadeusz Zielinskin, kuuluisan Kreikan kulttuurin ja kirjallisuuden tutkijan, luennoilla, jotka inspiroivat myös Ivanovia. (Cavanagh 1995:124–125.) Symbolistirunoilija Innokenti Annenski puolestaan käytti hellenismia ja neohellenismia käsitteitä kuvatessaan antiikin myyttien uudelleensyntymistä nykykulttuurissa, erityisesti vuosisadanvaihteen ranskalaisessa runoudessa (Basker 2000:99).

Hellenismi pohjautuu siis useisiin alkulähteisiin. Hellenismi oli Mandelštamille ennen kaikkea kielen vapautta, sanan ensisijaisuutta, joka voidaan lyhyesti tiivistää filologian käsitteeseen – filologiahan on kirjaimellisesti rakkautta sanaan. Elävä sana on vapaa. Mandelštam katsoi, että jos sana on alistettu valtiollisen tai kirkollisen vallan palvelijaksi, se menettää elävyytensä – näin on Mandelštamin mukaan käynyt Länsi-Euroopassa, joka on ”hedelmättömän” Rooman perillinen.

Hellenismin idean taustalla vaikuttaa Bergsonin käsitys elämänvoimasta ja ”luovasta evoluutiosta”, jonka hän asettaa darwinistista ”mekaanista evoluutiota” vastaan. Myös Mandelštam tekee hellenismin yhteydessä useita suoria viittauksia Bergsoniin, mikä todistaa runoilijan rakentaneen sanakäsityksensä osin Bergsonin filosofian varaan. Hilary Fink (1999:64–65) toteaa, että kaikista venäläisistä ajattelijoista nimenomaan Mandelštamin suhdetta Bergsoniin on tutkittu laajimmin. Finkin mukaan Mandelštamin hellenistinen sana, joka yhdistää menneisyyden nykyhetkeen ja ihmisen ympäröivään maailmaan, on luonteeltaan samankaltainen kuin bergsonilaisen keston käsitteen. Se, miten sana Mandelštamin ajattelussa ilmenee ajassa ja avaruudessa, ilmentää yleisemminkin samaa problematiikkaa kuin Bergsonin aikaa koskevat pohdinnot.

Mandelštamin oma hellenistinen teoria käy ilmi ennen kaikkea artikkeleista ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinusko;

Mandelštam 1993a:201–205), ”Slovo i kultura” (Sana ja kulttuuri; Mandelštam 1993a:211–216) ja ”O prirode slova” (Sanan luonnosta; Mandelštam 1993a:217–231). Ensimmäinen on kirjoitettu vuosien 1915–1919 aikana, jälkimmäiset 1920-luvun alussa eli vallankumouksen jälkeen, bolševikkihallituksen vakiinnuttaessa vaikutusvaltaansa. Vallankumouksesta inspiroituneena Mandelštam julisti, että kaikki vallankumoukset johtavat klassismiin, ja ennusti antiikin uudelleen-syntymistä Venäjän maaperällä, kun vallankumous teki kulttuurin riippumattomaksi valtiosta. Hän esitti myös toiveikkaan ajatuksen keskiaikaisista vallanpitäjistä, jotka suvaisivat luostareita ja niiden edustamaa sivistystä vaikka tiesivät niiden aiheuttamasta potentiaalista vaarasta. (Mandelštam 1993a:213.)

Hellenismi yleisessä merkityksessä liitetään hellenistiseen kulttuuriin, joka levisi Aleksanteri Suuren valloitusten myötä kaikkialle Lähi-itään ja joka ajoittui historiallisesti vuosiin 323–31 eKr. Sen jälkeen Välimeren itäosa siirtyi Rooman valtapiiriin. Kreikka säilyi senkin jälkeen alueen yleiskielenä. Mandelštamille oli tärkeää hellenistisen kulttuurin universaali luonne: se adoptoi idän kansat osalliseksi kreikan kielestä ja kulttuurista sekä teki kreikasta Välimeren itäisen osan yleiskielen. Historiallinen hellenismi ilmensi myös Mandelštamille tärkeää jatkuvuuden ideaa: hellenistinen kulttuuri oli tärkeä välittäjä antiikin kreikkalaisen ja myöhemmän roomalaisen kulttuurin välillä. Cavanagh (1995:125–126) toteaa, että hellenismi esiintyy Mandelštamin ajattelussa toisaalta myös vastakkaisena juutalaisuuteen nähden: siinä missä kreikkalaisuudesta syntynyt hellenismi on luonteeltaan universaalista, juutalaisuus on eksklusiivista. Mandelštam, joka joutui juutalaisuutensa takia torjutuksi sekä yhteiskunnallisesti että kulttuurisesti, näki mahdollisesti pelastuksensa hellenisin adoptioluonteessa.

Kristinusko ja hellenismi nivoutuvat Mandelštamin ajattelussa monin tavoin toisiinsa, ja Charles Isenbergin (1987:45) mukaan Mandelštamin hellenismin käsitteessä onkin kaksi puolta: klassinen ja kristillinen. Mandelštam korosti, että kristinusko kehittyi kreikkalaisessa maaperässä ja kykeni helleenisen hengen ansiosta adotoimaan pakanakansat. Apostoli Paavali, jonka hahmo välillisesti

esiintyy runossa ”Oda Bethovenu” (Oodi Beethovenille), oli nimenomaan hellenistisen sivistyksen saanut juutalainen, ja kieli, jolla Uusi testamentti kirjoitettiin, on kreikka. Selvimmin kreikkalaisuuden ja kristinuskon elimellinen yhteys on nähtävissä esseessä ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinusko). Siitä paistaa käsitys, jonka mukaan kaikki, mikä on kristillistä, on kreikkalaista, vaikka kaikki, mikä on kreikkalaista, ei olekaan kristillistä. Näin kristinusko on Mandelštamin ajattelussa yksi hellenismin ilmentymä. Jo aiemmin on todettu, että vaikka uskonnollisuus sävytti Mandelštamin maailmankatsomusta, hän lähestyi uskontoa aina osana kulttuuria eikä koskaan nostanut sitä kulttuurin yläpuolelle.

Mandelštam nimitti venäjän kieltä ”hellenistiseksi kieleksi”, joka oli perinyt kreikan kielen vapauden hengen. Tätä ei tule käsittää kirjaimellisessa, historiallisessa merkityksessä vaan analogian kaltaisena rinnastuksena, joka kohdistuu kielen sisäiseen luonteeseen. Hellenismin idea ei ollut Mandelštamin ajattelussa sidottu konkreettiseen kreikan kieleen, vaan hänen mukaansa hellenismi on universaali ilmiö, joka ilmentää eri kielissä samaa vapauden henkeä kuin kreikan kieli. Vaikka Venäjä piti itseään Bysantin perillisenä, Mandelštam ei katsonut helleenisen hengen siirtyneen Venäjälle Bysantin välityksellä – Bysantti edusti hänelle ennemminkin roomalaisuutta, valtiollista valtaa, joka uhkaa sanan vapautta.

Przybylskin (1987:45–46) mukaan hellenismi oli Mandelštamin ajattelussa järjestelmä, jonka päämäärä oli tietoisuuden rakenteen paljastaminen. Koska Mandelštam samaisti tietoisuuden sanaan, hellenismi tarkoitti siis sanan rakenteen paljastamista. Sanan olemukseen kuuluu kaksijakoisuus: se elää sekä sidoksissa historialliseen kontekstiin että osana ajan ulkopuolelle sijoitettavaa järjestelmää. Näin se on sekä synkroninen että diakroninen. Kieli järjestelmänä edustaa ajatonta sanaa, kirjallisuus puolestaan sanaa, joka palvelee sosiaalisen olemassaolon historiallisia muotoja. Runous kuuluu näiden molempien piiriin, sekä aikaan että ajattomuuteen. Przybylskin mukaan hellenismi on ennen kaikkea sanan rakastamista, filologiaa. Sanan on jatkuvasti uudistuttava ja pysyttävä elävänä, koska ”nälkäinen aika” pyrkii tuhoamaan ihmisen leivän, sanan.

Venäläisen hellenismin idea esiintyy ensimmäisen kerran artikkelissa ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinusko; Mandelštam 1993a:202):

Скрябин – следующая после Пушкина ступень русского эллинизма, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа. Огромная ценность Скрябина для России и для христианства то, что он *безумствующий эллин*.¹⁹

Skrjabin-artikkelissa sekä Puškinia että Skrjabinia luonnehditaan helleeneiksi. Puškinin runoudesta ja Skrjabinin musiikista on vaikea löytää mitään yhteistä, mutta yhtäläisyydet löytyvät muualta: Mandelštamin mukaan kummankin taiteilijan kuolema on elimellinen osa heidän taidettaan – kulminaatio, josta koko muu tuotanto saa merkityksensä. Kuolema tekee taiteilijasta antiikin traagisen sankarin. Näin antiikin tragedia oli syntynyt uudelleen Skrjabinin hahmossa. Mandelštam korostaa, että Skrjabin on valtavan tärkeä venäläiselle kulttuurille nimenomaan helleenisyytensä vuoksi. Venäjän kielen henki on luonteeltaan hellenistinen, mutta hellenistinen henki oli ollut piilossa siihen asti, kunnes se murtautui esiin ensin Puškinin ja sitten Skrjabinin taiteessa.

Skrjabin oli säveltäjänä mystikko, joka pyrki musiikillaan uuden maailman luomiseen antautuen koko persoonallaan musiikin alkuvoimalle. Mandelštam näkee hänet helleeniksi, joka luopui kristillisen lunastuksen tarjoamasta pelastuksesta. Mandelštam luonnehtii kreikkalaisten suhtautumista musiikkiin näin: helleenit eivät sallineet musiikkia itsenäisenä ilmiönä, vaan se kuuluu ennemminkin kristinuskon piiriin. Antiikin ihminen piti musiikkia tuhoavana alkuvoimana, johon hän suhtautui epäluuloisesti ja pelokkaasti. Siksi antiikin maailmassa rajoitettiin ja valvottiin musiikin harjoittamista ja pyrittiin sitomaan musiikki sanaan (Mandelštam 1993a:203). Ajatus heijastaa

19 Skrjabin on Puškinin jälkeen seuraava venäläisen helleenisyyden askelma, seuraava lainmukainen venäläisen hengen helleenisen luonnon paljastuminen. Skrjabinin valtava arvo Venäjälle ja kristinuskolle johtuu siitä, että hän on mielpuoleksi tullut helleeni. (Suom. Mallinen 2011b:44–45.)

selkeästi käsitystä kreikkalaisesta kulttuurista, joka on rakentunut sanan luoman järjestyksen varaan.

Seuraavaksi Mandelštam toteaa, että Skrjabinin myötä kreikkalaisen tragedian henki on palannut musiikkiin. Nimenomaan Skrjabinin kieltäytyminen kristillisen lunastuksen piiriin astumisesta saa tämän aikaan. Näin musiikki on kulkenut täyden ympyrän ja palannut alkulähteisiinsä synnyttäen antiikin myytit uudelleen. Skrjabinin traagisuus on dionyysistä traagista viisautta, jossa ihminen antautuu musiikin hengen vietäväksi ja tulee lopulta sen tuhoamaksi:

Долго, долго мы играли музыкой, не подозревая опасности, которая в ней таится, и пока – быть может, от скуки – мы придумывали миф, чтобы украсить свое существование – музыка бросила нам миф – не выдуманный, а рожденный, пенорожденный, багрянородный, царского происхождения, законный наследник мифов древности – миф о забытом христианстве... (Mandelštam 1993a:204.)²⁰

Skrjabin-artikkeliin liittyy elimellisesti ajatus uuden aikakauden koittamisesta Skrjabinin kuoleman myötä. Tietyissä mielessä tämä on totta: Skrjabinin kuolema osui vuoteen 1915, ja jälkeensä vuosi 1914 on nähty todelliseksi rajapyykiksi 1800- ja 1900-lukujen välillä. Skrjabinin kohtalo edusti Mandelštamille koko maailmansotaan ajautuneen Venäjän (Faidra-Venäjän, *Fedra-Rossija*) kohtaloa. Mandelštam nimitää käsillä olevaa muutosta maailman hellenisoimiseksi:

Всякий, кто чувствует себя эллином, и ныне должен быть настороже – как две тысячи лет назад... Мир нельзя эллинировать раз навсегда, как можно перекрасить дом... Христианский мир – организм, живое тело. Ткани нашего мира обновляются смертью. Приходится бороться с варварством новой жизни – потому что в ней, цветущей, не побеждена смерть! Покуда

20 Kauan, kauan olemme leikkineet musiikilla epäilemättä vaaraa, joka siihen kätkeytyy, ja toistaiseksi – mahdollisesti ikävystyneisyydestä – olemme keksineet myytin kaunistaksemme olemassaoloamme, musiikki on heittänyt meille myytin, ei keksittyä, vaan syntyneen, vaahtosyntyyisen, purppurasyntyyisen, kuninkaallista syntyperää, muinaisuuden myyttien laillisen perijän – myytin unohdetusta kristinuskosta... (Suom. Mallinen 2011b:48.)

в мире существует смерть, эллинизм *будет* творческой силой, ибо христианство *эллинизирует* смерть... Эллинизм, оплодотворенное смертью, и есть христианство.
(Mandelštam 1993a:204–205.)²¹

Länsimais-kristillinen kulttuuri väistyy ja antaa tietä jollekin uudelle, vielä muotoutumattomalle, tai uudistuu itse perinpohjaisesti. Mandelštam selittää maailman hellenisoimisen ajatusta puhumalla kuoleman siemenestä, joka Hellaan hedelmälliseen maaperään pudottuaan tuotti hedelmänä koko eurooppalaisen kulttuurin. ”Kuoleman hellenisoiminen” on Mandelštamin mukaan kristinuskon historiallinen tehtävä, ja tähän Skrjabinin musiikilla on Mandelštamin mukaan mitä suurin suhde. Skrjabinin kuolema aloittaa uuden aikakauden, kuten Jeesuksen kuolema omansa aikanaan, ja kulttuurin on pystyttävä voittamaan kuolema – muussa tapauksessa se on barbaarisuutta. Katkelmaan sisältyy arvoituksellinen ajatus: hellenismi, joka hedelmöitetään kuolemalla, on kristinuskoa. Tämä merkinnee sitä, että kuolema, uhrautuminen asiansa puolesta, on niin voimakas teko, että se kohottaa ihmisen elämäntyön painoarvon valtavaksi ja antaa sille näin kuolematomuuden. Näin Skrjabinin kuolema rinnastuu Jeesuksen kuolemaan, joka laskee perustan kaksituhattavuotiselle kristilliselle kulttuurille.

Artikkelissa ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinuskko) hellenismin käsite esiintyy pelkästään käsitteellisellä ja maailmankatsomuksellisella tasolla. Sen sijaan Mandelštam ei määrittele, miten hellenismi ilmenee konkreettisesti kielessä ja millainen on hellenistinen sana, joka on ominainen nimenomaan venäjän kielelle. Sitä kuvataan enemmän esseissä ”Slovo i kultura” (Sana ja kulttuuri) ja ”O prirode slova” (Sanan luonnosta).

21 Jokaisen itsensä helleeniksi tuntevan on nykyin seistävä vartiolla – kuin kaksi tuhatta vuotta sitten... Maailmaa ei voi hellenisoida kerralla kokonaan, kuten talon voi maalata uudestaan... Kristillinen maailma on organismi, elävä ruumis. Maailmamme kudokset uudistuvat kuoleman kautta. Täytyy taistella uuden elämän barbaarisuutta vastaan – koska siinä, kukkivassa, ei kuolemaa ole voitettu! Niin kauan kuin kuolema on olemassa, hellenismi tulee olemaan luova voima, sillä kristinuskko hellenisoivat kuoleman... Kuoleman hedelmöittämä helleenisyys juuri onkin kristillisyyttä. (Suom. Mallinen; Mandelštam 2011b:49.)

”O prirode slova” -artikkeli alkaa kysymyksellä, onko venäläinen kirjallisuus yhtenäinen eli onko nykykirjallisuus suoraa jatkoa klassikoille, ja mikä on periaate, jolla yhtenäisyyttä mitataan. Mandelštam tuomitsee kehitysuskon soveltamisen kirjallisuuden alueelle, sillä silloin jokainen kirjailijasukupolvi olisi olemassa vain antaakseen tietä seuraavalle ja tullakseen tuomituksi sitä huonompana. Ei kuitenkaan ole mieltä kiistellä, onko ”uusi” parempi kuin ”vanha”. Historiallisen kehityksen idean sijasta Mandelštam korostaa (Bergsonin filosofiaan viitaten) ilmiöiden sisäisiä yhteyksiä, joita tulee tarkastella erillään historiallisesta kontekstista. Kirjallisuuden yhtenäisyyttä voidaan mitata vain suhteessa kansan puhumaan kieleen. Kieli ei pysähdy vaan kehittyä koko ajan, mutta se säilyy silti sisäisesti yhtenäisenä, ja niin kauan kuin kieli elää, elää myös kirjallisuus. Sen jälkeen, kun *Slovo o polku Igoreve* (Tarina Igorin retkestä; 1100-luvulla kirjoitettu muinaisvenäläinen runoelma) synnytti venäläisen kirjallisuuden, on venäjän kieli ollut kaikissa vaiheissa uskollinen omalle luonteelleen, ja esimerkiksi Velimir Hlebnikovin runoudessa elää sama venäjän kieli kuin Igorin tarinassa, vaikka ne ovatkin historiallisesti ja muodollisesti kaukana toisistaan – niitä yhdistää sama sisäisen vapauden periaate. Tässä yhteydessä Mandelštam julistaa venäjän kielen hellenistiseksi kieleksi:

Русский язык – язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад эллинским влияниям и ненадолго загощиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.
(Mandelštam 1993a:220.)²²

22 Venäjän kieli on hellenistinen kieli. Monenlaisista historiallisista syistä johtuen helleneisen kulttuurin elävät voimat – luovutettuaan lännen latinalaisille vaikutteille ja kyläilyään pitkään lapsettoman Bysantin luona – suuntasivat venäläisen puheen helmaan ilmoittaen sille hellenistisen maailmankatsomuksen itsevarman salaisuuden, vapaan ruumiillistumisen salaisuuden, ja siksi venäjän kielestä tuli nimenomaan soiva ja puhuva liha. (Suom. Mallinen; Mandelštam 2011b:64.)

Johanneksen evankeliumia mukaillen sana tulee tässä katkelmassa lihaksi, kun kieli ilmentää hellenistisen maailmankatsomuksen sisältämää ”vapaan lihaksi tulemisen”, inkarnaation, salaisuutta. Mandelštam esittää väitteen, että hellenisen kulttuurin voima on siirtynyt venäjän kieleen, mutta torjuu samalla ajatuksen, että helleninen henki olisi siirtynyt Venäjälle historiallisena seuraamuksena, Bysantin välityksellä. Bysantti on Mandelštamille lapseton, sillä Venäjä on perinyt sieltä vain valtiollisen ja kirkollisen järjestyksen. Hän ei kuitenkaan yritäkään selittää, miten hellenisen hengen siirtyminen venäjän kieleen on tapahtunut, hän vain toteaa sen.

Samassa yhteydessä Mandelštam selittää seikkaperäisemmin, millainen venäjän kielen hellenistinen luonne hänen käsityksensä mukaan on:

Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова, как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим. (Mandelštam 1993a:220–221.)²³

23 Venäjän kielen hellenistinen luonne voidaan samaistaa sen olevaisuudellisuuteen. Sana on hellenistisessä ymmärryksessä toimelias liha, joka saa ratkaisun tapahtumassa. Siksi venäjän kieli on historiallinen jo itsessään, koska kaikessa kokonaisuudeltaan se on aaltoileva tapahtumien meri, järjellisen ja hengittävän lihan keskeytymätöntä ruumiillistumista ja toimintaa. Yksikään kieli ei tee venäjää voimakkaammin vastarintaa nimeävälle ja soveltavalle tarkoitukselle. Venäläinen nominalismi eli käsitys sanan reaalisuudesta sellaisenaan elävöittää kielemme hengen ja liittää sen helleniseen filologiseen kulttuuriin ei etymologisesti eikä kirjallisesti, vaan niille kummallekin yhtäläisesti ominaisen sisäisen vapauden periaatteen kautta. (Suom. Mallinen; Mandelštam 2011b:65.)

Lainatussa katkelmassa on silmiinpistävää käsitys sanan autonomiasta, sanasta itse toimivana subjektina: se on ajattelevaa ja hengittävää lihaa. Kielen autonomiasta seuraa se, että kieli itse on historiallinen elementti, joka synnyttää ja luo uutta jatkuvasti. Myös ”sana sellaisenaan” vertautuu elävään olentoon, mikä yhdistää hellenismien akmeistien orgaaniseen sanakäsitykseen. Mandelštam selittää, ettei venäjän kielen hellenismi ole luonteeltaan etymologista eikä kirjaimellista, vaan se syntyy sanan sisäisen vapauden periaatteen myötä, joka on yhteinen sekä kreikan että venäjän kielille. Siinä missä kieli on lännessä kahlittu ja alistettu valtiolle, venäjän kielen alkuvoimaa ei kirkko eikä valtio ole koskaan kahlinnut. Näin venäjän kieli edustaa olemisen täyteyttä: sana on siinä jatkuvasti uudistuvaa ja itsenäisesti toimivaa elämää.

Mandelštam käyttää tässä yhteydessä nominalismin käsitettä. Filosofissa nominalismilla tarkoitetaan alkuaan skolastiikan piirissä esitettyä oppia, jonka mukaan yleiskäsitteet ovat sopimuksen luontoisia nimiä, sanoja, eli vain kielen piiriin kuuluvia ilmiöitä, jotka eivät vastaa mitään olemassa olevia olioita – käsitteet sinänsä eivät ole olemassa, vain yksittäiset objektit. Siteeratussa katkelmassa Mandelštam määrittelee ”venäläisen nominalismin” käsitykseksi ”sanat sellaisenaan” todellisuudesta. Tämän voi tulkita niin, että vaikka yleiskäsitteet eivät sinänsä ole olemassa, sanat ovat. Käsitys ”sanat sellaisenaan” reaalisuudesta tuli esille jo Mandelštamin akmeistisessa manifestissa, mutta nyt sana on vieläkin autonomisempi, koska sillä on oma lihallinen elämänsä.

Lisäksi Mandelštam vertailee kirjallisuutta ja filologiaa kulttuurisina ilmiöinä: edellinen on Mandelštamin mukaan yhteiskunnallinen ilmiö, jälkimmäinen kodin piiriin kuuluva (*javlenie domašneje, kabinetnoe*, kodin ja kabinetin ilmiö). Siinä missä kirjallisuus vertautuu luento- ja seminaariin, filologia on kuin kotoisa seminaari, jossa osanottajat koostuvat toisilleen tutuista perheenjäsenistä. Näin filologia on ennen kaikkea puhuttua kieltä, jonka vivahteet kehittyneet tutussa piirissä äärimmäisen hienoiksi. Filologisen hengen edustajiksi Mandelštam nimeää Vasili Rozanovin ja Innokenti Annenskin. Molemmat taistelivat omalla tavallaan venäjän kielen sisäisen vapauden, hellenistisen luonteen, puolesta. Annenskin hengen ydin on sisäinen hellenismi,

jossa omalle arkiselle elinympäristölle annetaan mieli ja merkitys. Tähän liittyvät seuraavat hellenismien määritelmät:

Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согрвание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм – это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм – это могильная ладья египетских покойников, в которой кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня. Эллинизм – это система в бергсоновском смысле слова, которую человек развертывает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я.
(Mandelštam 1993a:227.)²⁴

Hellenismi on oman ympäristön määrätietoista kalustamista, ympäristön inhimillistämistä ja tarkoituksen antamista sille. Toiseksi hellenismi on tulisija, jonka luona ihminen lämmittelee, ja kolmanneksi se on egyptiläinen hautakammio, joka varustetaan elämään tarvittavilla käyttöesineillä. Näiden määritelmien huipennukseksi Mandelštam nimittää hellenismiä järjestelmäksi ”sanan bergsonilaisessa merkityksessä”. Mandelštam soveltaa aiemmin esittämänsä käsitystä ajan ja avaruuden suhteesta Bergsonin filosofiassa: hellenismi on järjestelmä, jonka ihminen levittää ympärilleen kuin viuhkan. Viuhka koostuu ilmiöistä, jotka on vapautettu ajallisista konteksteista ja jotka löytävät keskinäisen yhteyden ja merkityksen inhimillisessä, tiedosta-

24 Hellenismi on ihmisen tietoista ympäröimistä kotitarvekaluilla yhdentekevien esineiden sijasta, näiden esineiden muuttamista kotitarvekaluiksi, ympäröivän maailman ihmistämistä, sen lämmittämistä hyvin herkällä teleologisella lämmöllä. Hellenismi on mikä tahansa uuni, jonka ääressä ihminen istuu ja arvostaa sen lämpöä kuin oman sisäisen lämpönsä sukulaista. Vihdoin hellenismi on egyptiläisten vainajien tuonelanvene, johon laitetaan kaikki ihmisen maisen matkan jatkamista varten tarpeellinen aina hajasteruokkaa, peiliä ja kampa myöten. Hellenismi on sanan bergsonilaisessa merkityksessä järjestelmä, jonka ihminen käärii auki ympärillään kuin ajallisesta riippuvuudesta vapautettujen, inhimillisen minän kautta sisäiselle yhteydelle alisteisten ilmiöiden viuhkan. (Suom. Jukka Mallinen, Mandelštam 2011b:75.)

vassa subjektissa. Näin ihminen voittaa ajan ja historian tullen sidotuksi pysyvään maailmankulttuurin todellisuuteen. Kuten Przybylski (1987:46) toteaa, Mandelštamin ajattelussa hellenistinen sana sijoittuu filologian ja kirjallisuuden leikkauskohtaan. Runoilijan kielessä elää sekä ajaton, puhuttu kieli että historialliseen kontekstiin sidottu painettu kirjallisuus. Painettu runo on kuin nuottikirjoitusta, ja se on elävä vain puhuttuna ja lausuttuna.

Hellenistinen sana siis yhdistää toisiinsa ihmisen ja häntä ympäröivän maailman luoden kokonaisvaltaisen, yhtenäisen todellisuuden. Artikkelin ”Slovo i kultura” (Sana ja kulttuuri) korostaa sanan omaehtoisuutta, autonomisuutta:

Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела.

(Mandelštam 1993a:215.)²⁵

Tämän ajatuksen mukaan runoudelta ei saa vaatia esineellisyttä, konkreettisuutta ja aineellisuutta, vaan sanan on annettava lentää kohteesta toiseen. Sanan autonomian korostaminen jatkaa Mandelštamin akmeistisessa manifestissaan julistamaa ideaa ”sanan sellaisenaan” todellisuudesta, joka ei palvele mitään muita päämääriä. Mihail Lotman (1996:100–101) liittyy korostuksen myös kristilliseen kontekstiin: jos sana on Jumala, kuten esseiden aluksi siteeratusta Gumiljovin runossa sanotaan, siinä tapauksessa ei kukaan eikä mikään voi olla sanan hallitsija, isäntä.

25 Onko esine muka sanan isäntä? Sana on Psykhe. Elävä sana ei tarkoita esineitä, vaan valitsee vapaasti, kuin asumukseksi, tämän tai tuon esineellisen merkitsevyyden, esineellisuuden, armaan ruumiin. Ja sielu harhailee vapaasti ikään kuin hylätyn mutta ei unohdetun ruumiin ympärillä. (Suom. Mallinen, Mandelštam 2011b:57.)

Glazov-Corrigan (2000:33–34) huomauttaa, että kuten materiaaliset objektit eivät ole Mandelštamin ajattelussa sanan hallitsijoita, myöskään sanat eivät kontrolloi runoa, vaan runo syntyy omasta sisäisestä energiastaan. Jo silloin, kun yhtäkään sanaa ei ole lausuttu, runo soi sisäisenä muotona, kuvana, jonka runoilija aistii (Mandelštam 1993a:215). Tämä sanan esiasteena soiva runo on luonteeltaan musiikaalinen ja ilmentää ihmisen tiedostamattomasta nousevaa, sisäistä ”sielun musiikkia”. Sielun laulu heijastaa intuitiivisesti myös maailmaa kokonaisuudessaan, sen luomaa ajan kohinaa. Näin sana syntyy jälleen musiikista.

Kuten aiemmin on todettu, runous ja musiikki olivat Mandelštamille pohjimmiltaan yhtä, sillä ne ovat peräisin samasta alkulähteestä. Runouden erottaa musiikista se, että jälkimmäinen ei kannu mukanaan merkitystä – musiikki on ikään kuin toiseksi ylin askelma portailla, jonka huipulla on runous. Kun runoilijan sisäinen, musiikaalinen kokemus, joka ilmentää bergsonilaista intuitiota, yhdistyy merkitykseen, syntyy poeettinen, elävä sana. Siksi hellenistinen sana, joka on jatkuvan kehityksen ja metamorfoosin alainen, on luonteeltaan musikaalinen. Elävä, musikaalinen sana kasvaa kuin orgaaninen olento ja toteuttaa luovan evoluution ajatusta. Myös hellenismiin kuuluvalla sisäisen vapauden hengellä on musikaalinen luonteensa: myös runoudessa voi toteuttaa sen, minkä Skrjabin toteutti musiikissa.

Hellenistinen sana, joka yhdistää sopusointuisesti toisiinsa niin ihmisen ja maailman kuin nykyhetken ja historiankin, ilmentää osaltaan akmeistista tasapainon ihannetta. Siinä myös sana ja musiikki ovat ideaalisessa tasapainossa. Musiikki vaanii kuitenkin taustalla kaoottisena seireeninlaulun, joka uhkaa kumota tasapainon ja syöstä ihmisen kuiluun, jossa minuuden tunne katoaa ja maailmankuva pirstoutuu. Tämä ilmenee selkeimmin artikkelissa ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinusko):

Голос – это личность. Фортепиано – это сирена. Разрыв Скрябина с голосом, его великое увлечение сиреной пианизма знаменует утрату христианского ощущения личности, музыкального «я есмь».

Бессловесный, странно немотствующий хор Прометея – все та же опасная, соблазнительная сирена.²⁶
(Mandelštam 1993a:204.)

Katkelmassa Mandelštam rinnastaa ihmisäänen persoonaan. Se, että Skrjabin hylkäsi äänen, merkitsi kristillisen identiteettikäsitteen hylkäämistä. Mandelštam vertaa pianomusiikin lisäksi myös Skrjabinin *Prometheuksen* sanatonta kuoromusiikkia lumoavaan ja tuhoavaan seireeninlauluun. Vaikka laulusta irrotettua, puhdasta instrumentaalimusiikkia oli ollut ennenkin, se oli perustunut melodiaan, joka edusti inhimillistä puhetta ja persoonan yhtenäisyyttä. Mandelštamin mukaan Skrjabin korvasi kuitenkin melodian harmonialla, ja melodian hylkääminen merkitsi persoonan hajoamista – olihan *melos* yhtä kuin persoona. Jos runoilija uppoaa musiikin edustamaan seireeninlauluun, persoonan yhtenäisyyden tunne katoaa ja tapahtuu mykistyminen. Mykistymiseen ja epätodellisuuden tunteeseen ajautumiseen liittyy Mandelštamin runoudessa useinkin kuorolaulu: kuoro edustaa Dionysoksen voimia, jotka kadottavat ihmisen tajun ajasta, paikasta ja minuudesta.

Mandelštamin varhaisrunoissa lyyristä minää vainonnut epätodellisuuden tunne saa yhdenlaisen ratkaisun hellenistisessä sanassa: kuten Mandelštam korosti jo akmeistisessa manifestissa, sana on runoilijalle syvin ja ainoa todellisuus, mutta se ei ole staattinen, paikallaan pysyvä, vaan se ilmentää jatkuvaa todellisuuden paljastumisen prosessia historiallis-sosiaalisen ja ajattoman, universaalien olemisen risteyskohdassa. Tässä prosessissa myös musikaalisella kokemuksella on tärkeä osuutensa runouden hedelmällisenä alkulähteenä, jossa sanan todellisuus muotoutuu yhä uudelleen kielen ja musiikin vuorovaikutuksessa.

26 Ääni on persoonallisuus. Piano on sireeni [*voi suomentaa myös seireeniksi. – JH*]. Skrjabinin eroaminen ihmisäänestä, hänen mahtava uppoutumisensa pianismin sireeniin on merkki persoonallisuuden kristillisen tuntemuksen, musikaalisen ”minä olen” menettämisestä. Prometeuksen sanaton, oudon mykkä kuoro on tämä sama vaarallinen, viettelevä sireeni. (Suom. Mallinen, Mandelštam 2011b:47.)

5.2 Gluck-sarjan runot: muistaminen ja unohtaminen suhteessa sanaan ja musiikkiin

Musiikki esiintyy runojen elementtinä kaikkialla Mandelštamin *Tristia*-kokoelmassa, aloittavasta Faidra-runosta viimeiseen, Iisakin-kirkon liturgiaa kuvailevaan runoon asti. Schubert-runo kertaa wieniläisklassismin ja romantiikan teemoja, ja runo ”V raznogolositse devitšeskogo hora...” (Tyttökuoron riitasointuisuudessa/moniäänisyydessä; Mandelštam 1993a:120) yhdistää venäläisen hellenismin teeman kristillisen musiikin ideaan, samoin kuin aiemmin analysoitu runo ”Ja v horovod tenei...” (Tuoretta ruohoa tallanneiden varjojen piiritanssiin; Mandelštam 1993a:153) laulavine nimineen. Oma lukunsa ovat runon ”Solominka” (Oljenkorsi; Mandelštam 1993a:125) kaltaiset runot, joiden foneettisessa musiikissa sana tulee lihaksi omaehtoisena, vapaasti muotonsa ja merkityksensä löytävänä Psykhenä.

Musiikin teema tiivistyy *Tristiassa* ennen kaikkea kolmeen runoon, joiden taustalla vaikuttaa Orfeuksen ja Eurydiken tarina: Eurydike edustaa niissä musiikkia – sanaa, joka etsii vielä hahmoaan. Nämä runot, jotka on kirjoitettu vuonna 1920, ovat ”Tšut mertsamet prizra-tšnaja stsen...” (Tuskin tuikkii aavemainen näyttämö...; Mandelštam 1993a:148), ”Kogda Psiheja-žizn spuskaetsja k tenjam...” (Kun elämä-Psykhe laskeutuu varjoihin...; Mandelštam 1993a:147) ja ”Ja slovo pozabyl, tšto ja hotel skazat” (Unohdin sanan, jonka halusin sanoa; Mandelštam 1993a:146). Runot ovat syntyneet samoihin aikoihin, kun Mandelštam muotoili hellenismin ideaa, ja ne sisältävät huomiota herättävästi samoja ilmaisuja ja elementtejä kuin esimerkiksi artikkelit ”Slovo i kultura” (Sana ja kulttuuri) ja ”O prirode slova” (Sanan luonnosta). Siksi niitä on perusteltua lukea rinnakkain, vaikkei niiden sanomaa pidä täysin samaistaa toisiinsa.

Runot nivoutuvat tematiikaltaan monin tavoin yhteen. Keskiössä on hellenistinen sana elävänä, autonomisena todellisuutena, jota runoilija tavoittelee huulilleen. Sana edustaa runoissa persoonan ykseyttä ja minuutta, musiikki puolestaan sen välttämätöntä vastapuolta, joka yhtäältä elävöittää sanan ja toisaalta uhkaa tuhota sen. Lyyrisen minän tiedostamattomasta nousevat varjot ja tiedostavaa subjektia

ympäröivä alamaailma edustavat musiikin dionyysistä henkeä, johon runoilija sukeltaa ekstaattisessa kokemuksessa ja tuo palatessaan arkitodellisuuteen mukanaan elävän sanan. Tämä sana on musikaalisen kokemuksen inspiroima. Huomiota herättää, että musiikki on ”sielun lauluna” jälleen läsnä yhtä voimakkaana kuin varhaiskauden runoissa.

Mandelštamin akmeismissa korostui tämänpuoleisen todellisuuden – käsinkosketeltavan, materiaalisen maailman – merkitys ihmisen ainoana oikeana todellisuutena. Tämäkin todellisuus tarvitsee kuitenkin syntyäkseen tiedostavan subjektin läsnäoloa. Eheä minuus on Mandelštamille elinehto, ja se rakentuu nimenomaan sanan varaan. Kun sana on todellinen, on minuuskin ja sitä myötä maailma todellinen. Todellisuuden ja epätodellisuuden tunteet ovat näin Mandelštamin runoudessa sidoksissa sanan eheyteen ja elävyyteen.

Akmeistiseen tämänpuoleisuuden korostamiseen nähden monet *Tristia*-kokoelmaan sisältyvät runot vaikuttavat hämmäntäviltä. Niissä liikutaan nimenomaan tuonpuoleisessa maailmassa, Haadeksessa, joka on kuolleiden tyyssija ja jossa elämäkin on varjomaista. Runot eivät kuitenkaan puhu kirjaimellisesti tuonpuoleisesta maailmasta, vaan pikemminkin ihmisen muistista ja tietoisuuden ulkopuolisesta sielunelämästä, jotka ovat kuolleiden valtakuntaa. Sen todellisuutta ei voi kuvata kielellisesti muuten kuin metaforin, Mandelštamin käyttämällä myyttisellä kielellä.

Epätodellisuuden tunnetta kuvataan Mandelštamin runoissa sellaisilla käsitteillä kuin varjo (*ten*), läpikuultavuus (*prozrätšnost*), puolikkaat sanat (*poluslova*), puolikas elämä (*polužizn*) sekä yö (*notš*) päivän poissaolona. Elämä manalassa on vajaata elämää, jossa loistaa jonkin olennaisen poissaolo. Tässä luvussa analysoitavissa runoissa kuvataan tätä tuonpuoleista, epätodellista kuolleiden valtakuntaa. Mandelštamille sanan omistaminen on yhtä kuin tietoisuuden säilyttäminen. Koska sana itsessään luo todellisuuden, sen on säilyttävä ja pysyttävä elävänä runoilijan tietoisuudessa. Jos sana menettää voimansa ja surkastuu omaksi varjokseen, seurauksena on epätodellisuuden tunteeeseen suistuminen.

Aiemmin käsitellyssä ”Silentium”-runossa poeettinen sana sai voimansa musiikista, sukeltamisesta hedelmälliseen kaokseen, jossa

sana ja musiikki ovat yhtä. Tämä elävän sanan pyydystäminen on runoilijan jatkuva pyrkimys: hän kuuntelee omasta tiedostamattomasta kaikuvaa muusien laulua ja antaa sille kielellisen muodon. Jos tämä ihanne ei toteudu, runoilija jää musikaalisen kokemuksensa vangiksi ja ajautuu kaoottiseen tilaan, jolloin muusatkin muuttuvat uhkaaviksi, tietoisuutta tuhoaviksi voimiksi.

Musiikki esiintyy Gluck-sarjan runoissa tiedostamattomana sanan esiasteena, syntymäisillään olevana tai degeneroituneena sanana. ”Silentium”-runon kaoottinen, muotoutumaton vaahto, joka edustaa sanan ja musiikin ykseyttä ja johon lyyrinen minä laskeutuu, on korvautunut alamaailmalla, kuolleiden valtakunnalla, jossa soi Haadeksen musiikki. Se on muistojen ja muistamattomuuden musiikkia, unoh-tamisen ja uudelleen tunnistamisen musiikkia, jossa antiikin myytit syntyvät uudelleen musiikin hengestä 1920-luvun Venäjällä. Ljubov Kihnei (2001:114) nimittääkin Gluck-sarjan runoja Lethe-runoiksi, joissa kuoleman joki rinnastuu Letheen, unohduksen virtaan. Lethe oli kreikkalaisessa mytologiassa yksi viidestä Haadeksen joista, joista tärkein oli Styks.

5.2.1 Oopperan aavemainen näyttämö

Seuraavissa runoissa vallitsee manalan tunnelma. Menneisyys muistoinen on kuolleiden valtakuntaa, jossa vallitsee Persefone-Proserpina. Selvä inspiraation lähde on Christoph Willibald Gluckin ooppera *Orfeo ed Euridice* (Orfeus ja Eurydike), jota esitettiin Pietarin Mariinski-teatterissa vuonna 1911 Vsevolod Meyerholdin ohjaamana ja uudelleen 1919 (Musatov 2000:206). Oopperan esittäminen uudelleen vallankumouksen jälkeen oli omiaan täyttämään Mandelštamin muistoilla vuotta 1914 edeltäneestä ajasta, jolloin hän kuuli oopperan ensi kerran (Kats 1991:23). Ensimmäistä maailmansotaa ja vallankumousta edeltänyt aika oli muuttunut aavemaiseksi muinaisuudeksi, viattomuuden ajaksi, jota musiikki vielä piti jossain määrin yllä luoden vastakohdan ympäröivän yhteiskunnan radikaalille muutokselle.

Musatov (2000:205) kiinnittää huomiota Mandelštamin käsitykseen kulttuurista kirkkona, jonka yksi ilmenemismuoto on tässä ru-

nossa teatteri. Tähän näkemykseen sopi hyvin Meyerholdin modernistinen Gluck-ohjaus, joka Braunin (1998:112) mukaan pyrki antiikin maailman rekonstruoinnin sijaan yhdistämään klassiset ainekset saumattomasti nykyaikaan. Tätä tuki myös Aleksandr Golovinin lavastus ja Mihail Fokinin koreografia, joka pyrki häivyttämään rajat kuoron ja tanssivan ryhmän välillä, jolloin näyttämöllisestä speaktaakkelista tuli kokonaisvaltainen tapahtuma (ks. Faivre Dupaigne 2008:569–570).

Oopperan keskiössä on runoilijan arkkityyppi, manalaan laskeutuva Orfeus, joka etsii kuollutta morsiantaan Eurydikea. Orfeus lumooa manalan väen lyyrallaan ja saa luvan viedä rakastettunsa takaisin, mutta menettää silti rakkaansa katsottuaan tätä vastoin kieltoa. Gluckin oopperassa loppuratkaisu on tosin erilainen kuin alkuperäisessä Orfeuksen tarinassa, jonka tunnetuin versio sisältyy Ovidiuksen *Metamorfoosien* kymmenenteen kirjaan: oopperassa Amor tuo Eurydiken, joka on jo kahdesti menetetty, vielä kerran takaisin Orfeukselle ja tarina päättyy onnellisesti, rakkauden voiton ylistykseen. Toinen merkityksellinen ero on Eurydiken katoaminen Orfeuksen katsottua häneen: Ovidiuksen runoelmassa Eurydike liukenee olemattomiin Orfeuksen käsien tieltä, kun taas Gluckin oopperassa hän lyhyistyy Orfeuksen jalkoihin ja jää siihen elottomana makaamaan. Tämä kuva löytyy myös Mandelštamin runoissa.

Runossa ”Тшот мertsаet prizratsnaja stsenа” (Tuskin tuikkii aavemainen näyttämö) paljastuu, kuinka voimakkaan vaikutuksen Gluckin ooppera teki Mandelštamiin. Runosta löytyy useita avainsanoja, jotka toistuvat sellaisinaan tai varioituina monessa *Tristian* runossa: *lastotska* (pääskynen), *zelyonye luga* (vihreät niityt), *hory tenei* (varjojen joukko), *gorjatsii sneg* (kuuma lumi). Näyttämön maailmassa sana ja musiikki vaikuttavat yhdessä, kuten luvussa 4.2 analysoituissa, jumalanpalvelusta kuvailevissa runoissa, mutta näyttämö on eristetty yleisöstä, joka ei itse voi osallistua näytökseen kuin passiivisena vastaanottajana. Samantapainen näyttämöruno on myös *Kamen*-kokoelman runossa ”Letajut valkirii...” (Valkyyriat lentävät..., Mandelštam 1993a:99): siinä kuvataan Wagnerin oopperaa, jossa valkyyriat lentävät ja myyttiset tarut elävät, mutta esiripun laskeutuessa yleisö kiiruhtaa hakemaan takkeja ja tilaamaan ajureita – näin symbolistien ihannoima

Wagnerin *Gesamtkunstwerk* näyttäytyy koomisessa valossa, kun runo loppuu latteaan tunnelmaan. Samoin vuonna 1915 kirjoitetussa runossa ”Ja ne uvižu znamenitoi ’Fedry’” (En tule näkemään kuuluisaa Faidraa; Mandelštam 1993a:117) elävät rinnakkain Racinen aika, antiikki ja runon nykyaika: lyyrinen minä toteaa myöhästyneensä Racinen ajasta, ja esirippu erottaa vanhan ja uuden maailman erottamattomasti. Runo loppuu monimieliseen toteamukseen: ”Kogda by grek uvidel naši igry...”, ”Kunpa kreikkalainen näkisi näytelmämme”.

Orfeus-runon ensimmäisessä säkeistössä Melpomene, tragedian muusa, peittää ikkunat liinalla eristäen teatterin ulkomaailmasta:

Чуть мерцает призрачная сцена,
Хоры слабые теней,
Захлестнула шелком Мельпомена
Окна храмины своей.
Черным табором стоят кареты,
На дворе мороз трещит,
Все космато – люди и предметы,
И горячий снег хрустит.

Tuskin tuikkii aavemainen näyttämö,
vaimeat ovat kuorot,
Melpomene on kietonut silkkiin
tempelinsä ikkunat.
Mustana leirinä seisovat vaunut,
pihalla rätisee pakkanen,
kaikki karvan peitossa – ihmiset ja esineet,
ja kuuma lumi narskuu.

Säkeistö jakaantuu selkeästi kahteen osaan. Ensimmäisessä puoliskossa kuvataan näyttämön aavemaista maailmaa, toisessa pakkasta, huurua ja narskuvaa lunta, jolla ajurit päivystävät. Materiaalisen, kärkeän todellisuuden ja näyttämön henkistyneen maailman vastakkainasettelu korostuu, kun yleisö noutaa turkkejaan näytännön jälkeen. Petra Hesse (1989:134) tulkitsee tämän niin, että kirjoitettu sana tulee näyttämöllä eläväksi, mutta se on kuitenkin aavemainen, eristynyt ulkomaailmasta. Epätodellisuutta lisää kuoron varjomaisuus, tuskin kuultavissa oleva ääni. Favre Dupaignen (2008:572) mukaan kuvaus

sopii erittäin hyvin Meyerholdin ohjaaman oopperan toiseen näytökseen, jossa Orfeus saapuu Elysiiniin ja kohtaa Eurydiken – näytöstä pidettiin aikalaiskritiikeissä oopperan onnistuneimpana ja vaikuttavimpana.

Antiikin mytologiassa Melpomene, Zeuksen ja Mnemosyenen tytär, oli alun perin laulun muusa ja myöhemmin tragedian muusa. Gluckin oopperassa Orfeus edustaa apollonista runonlaulajaa ja vainajien kuoro dionyysistä tanssivaa ja laulavaa kuoroa, joiden yhdistymisestä syntyi antiikin tragedia. Melpomene-nimen kanta onkin kreikan *melpomenai*-verbi, joka merkitsee tanssien ja laulaen juhlimista. Näin teatteri näyttäytyy Melpomenen temppelinä, joka on korvannut kirkon kulttuurin ja sen jatkuvuuden ylläpitäjänä.

Oopperaan kokoontuva seurapiiri kuuluu menneisyyteen, ja se vain odottaa väistymistään uuden maailman tieltä. Teatterin ja ulkomaailman väliltä puuttuu yhtenäisyys, jolloin kulttuuri jää vaille vaikutusta. Kuuman lumen voi nähdä Venäjän maaperänä, johon elävä pääsky putoaa. Eurydike ja venäläinen lumi esiintyvät myös artikkelissa ”O priode slova” (Sanan luonnosta):

Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом. Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка, подобно тому, как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются держости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и восложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнущего Овидия.

(Mandelštam 1993a:226.)²⁷

27 Gumiljov sanoi Annenskia suureksi eurooppalaiseksi runoilijaksi. Minusta näyttää, että kun eurooppalaiset saavat tietää hänestä, kasvatettuaan nöyrästi sukupolvensa venäjän opiskelulla, samoin kuin muinaiset kasvatettiin vanhoilla kielillä ja klassisella runoudella, he pelästyvät tätä röyhkeää kuninkaallista petoeläintä, joka on ryöväntynyt heiltä kyyhkyläisen Eurydiken hymyn [alkutekstissä ”kyyhkyläisen Eurydiken”, ilman sanaa hymy. – JH] Venäjän lumille, tempaisut klassisen shaalin Phaedran hartioilta ja laskenut hellästi, kuten on soveliaista venäläiselle runoilijalle, pedonturkin yhä vielä viluisen Ovidiuksen päälle. (Suom. Mallinen, Mandelštam 2011b:73.)

Toisessa säikeistössä jatkuu vaatenaulakoiden kuvaus: pakkaselta suojaudutaan paksuihin vaatteisiin, ja pakkanen on sekä konkreettista että kuvaannollista. Ulkona odottaa brutaali, jäätävän kylmä maailma, jota vastaan ruusukin on käärittävä turkkiin. Vastakkainasettelua korostaa edelleen tungoksen yllä perhosena lentävä sielu:

Понемногу челядь разбирает
Шуб медвежьих вороха.
В суматохе бабочка летает,
Розу кутают в меха.
Модной пестряди кружки и мошки,
Театральный легкий жар,
А на улице мигают плошки
И тяжелый валит пар.

Vähitellen palvelijat purkavat
karhuntutkujen kasat.
Tungoksessa lentää perhonen,
ruusu käärittään turkiksiin.
Muodikkaan kankaan kirjavat kuviot,
teatterin kevyt kuume,
mutta ulkona välkkyvät lyhdyt
ja tupruaa raskas höyry.

Sekä Hesse (1989:137) että Musatov (2000:207) yhdistävät ruusun käärimisen turkkiin italialaisen näyttelijän, Angiolina Bozion, kuolemaan Venäjällä vuonna 1859. Nekrasov kirjoitti Boziosta runon, ja Mandelštam suunnitteli hänestä laajempaa proosateosta – Bozion kuolema mainitaan myös Mandelštamin pienoisromaanissa *Egipetskaja marka* (Egyptiläinen postimerkki, Mandelštam 1993b:465–495)²⁸. Bozio vilustui esittäessään Verdin *Traviataa* ja kuoli keuhkokuumeeseen (Kats 1991:23). Sekä Musatov että Poljakova (1992:54) yhdistävät Eurydiken kuvan tässä runossa nimenomaan Bozioon ja torjuvat tulkinnan, että kyseessä olisi näyttelijä Olga Arbeninalle kirjoitettu rakkausruno, vaikka runo onkin omistettu tälle.

28 Egyptiläinen postimerkki on ilmestynyt Esa Adrianin suomentamana teoksessa *Neuvostoproosaa 1* (1969) sekä suomennosvalikoimassa *Ajan kohina* (1972).

Toisen säkeistön kuvat edeltävät kolmannessa säkeistössä esiteltävää teemaa: välimerellisen, italialaisen kulttuurin istuttamista venäläiselle maaperälle – edelliseen liittyvät kylmälle arat ruusu ja perhonen, jälkimmäiseen raskaat turkikset, joilla suojaudutaan pakkasta vastaan.

Kolmannessa säkeistössä ajurien huudot vaimenevat, jolloin kuuluu pimeyden hengitys ja kuorsaus:

Кучера измаялись от крика,
И храпит и дышит тьма.
Ничего, голубка Эвридика,
Что у нас студеная зима.
Слаще пенья итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник.

Ajurit ovat lakanneet huutamasta ja pimeys kuorsaa ja hengittää. Älä huoli, kyyhkyinen Eurydike, että meillä on jäätävä talvi. Suloisempi italialaisen puheen laulua on minulle oma kieli, sillä siinä lepertelee salatusti vierasmaalaisten harppujen lähde.

Ajurit edustavat kansaa, joka odottaa ympäröivästä todellisuudesta vieraantuneen aristokratian pitojen loppumista. Toisaalta pimeyden inhimillistäminen hengittäväksi ja kuorsaavaksi luo assosiaation barbaarisesta kansanjoukosta, joka esiintyy Blokin vuonna 1918 kirjoittamassa runossa ”Skify” (Skyytit): ”Nas – tmy, i tmy, i tmy.” (Meitä on suunnattomasti, suunnattomasti, suunnattomasti.) Tällä skyyttäläisyyden energialla on mahdollisuus jalostua venäläiseksi hellenismiksi. Eurydiken puhuttelu kylmässä talvessa viittaa edellä lainattuun katkelmaan, jossa Mandelštam toteaa Annenskin tuoneen Eurydiken Venäjän talveen. Segal (1998:619–620) tulkitsee pakkasen neuvostoyhteiskunnan kylmyydeksi, jolta Orfeus on kykenemätön pelastamaan Eurydikea. Eurydiken kutsuminen kyyhkyseksi taas on peräisin oopperan libretosta (Poljakova 1992:51).

Venäläisen hellenismin ideaan viittaa myös toteamus äidinkielestä, joka on suloisempi kuin italian kielen laulu. Samalla asetetaan vastakkain Gluckin oopperan alkuperäinen italialainen versio ja venäjänkielinen sovitus, jollaisena oopperaa tuolloin esitettiin. Vuonna 1920 kirjoitetussa runossa ”Vot daronositsa, kak solntse zolotoe...” (Tuossa sakramenttilipas, kuin kultainen aurinko...) todetaan, että kirkossa on soitava vain kreikan kielen – kreikkalainen henki tekee maailman niin yksinkertaiseksi, että sen voi ottaa käteen kuin omenan. Sama henki on myös venäjän kielessä: kolmannen säkeistön lopussa kerrotaan äidin kielen olevan suloisempi siksi, että siinä jokeltelee salaa vieraan maan harppujen lähde. Tämä heijastaa omalla tavallaan venäläisen hellenismin ideaa. Sama ajatus elää jo Ossian-runossa (1914), jossa lyrinen minä julistaa vieraiden laulajien unet autuaaksi perinnökseen. Verbi *lepetat* viittaa lapsenomaiseen jokelteluun tai luonnonilmion, esimerkiksi puron, aikaansaamaan puhetta muistuttavaan ääneen. Tämän puheenomaisen toiminnan yhdistäminen harppuun tekee siitä sanan musikaalisen esiasteen, jossa ole vielä selkeää merkitystä. Harpun ääni liittyy myös konkreettisesti Gluckin oopperan kohtaukseen, jossa Orfeus lumoo Haadeksen väen harpun säestämällä laulullaan (ks. Faivre Dupaigne 2008:571).

Viimeisessä säkeistössä esiintyy musta lumi, joka on kasaantunut kinoksiksi. Teatterissa kääriydyttiin turkiksiin, kadulla köyhään lampannahkaan, joka tuoksuu savulta. Kuitenkin nimenomaan tämä ympäristö, katu, on elävämpi ja aidompi kuin teatterin aavemainen näyttämö:

Пахнет дымом бедная овчина,
 От сугроба улица черна,
 Из блаженного певучего притина
 К нам летит бессмертная весна,
 Чтобы вечно ария звучала:
 «Ты вернешья на зеленые луга», –
 И живая ласточка упала
 На горячие снега.

Köyhä lammasnahka haisee savulle,
katu on mustana nietoksista,
autuaasta laulavasta keskipäivästä
lentää luoksemme kuolematon kevät,
jotta ikuisesti soisi aaria:
”Sinä palaat vihreille niityille”,
ja elävä pääskynen on pudonnut
kuumalle lumelle.

Musiikista, laulusta, nousee ylimaallinen autuus, kevään tulo ja vihreät niityt, jotka voittavat Venäjän hyytävän pakkasen. *Pritin* on keskipäivän hetki, jolloin aurinko on korkeimmillaan. Tästä korkeudesta lentää pääskyn tavoin alas kuolematon kevät ja aaria soi ikuisesti. Tämä näky on lähellä runojen ”Vot daronositsa...” (Tuossa sakramenttilipas) ja ”Jest ivolgi v lesah...” (Metsissä on kuhankeittäjiä) visiota pysähtyneestä hetkestä ja sen mukanaan tuomasta ikuisuuden illuusiosta. (Ks. Musatov 2000:205.) Edellisessä hetken pysähtyminen liittyy ehtoollismaljan kohottamiseen liturgian huipentumana, jälkimmäisessä kesäpäivänseisaukseen. Molemmissa tapauksissa on kyse vain hetken kestävästä kliimaksista, jonka jälkeen liike voi suuntautua vain alaspäin. Pysähtyneestä hetkestä avautuva näköala on kuitenkin huikaiseva.

Pääskyeseen liittyvä symboliikka on monitahoinen. Jo Steven Broyde (1976:86) näkee runon pääskysen poettisen luomisen kuvana, sanansaattajana maallisen ja ylimaallisen todellisuuden välillä. Pak Sun Jun (2008:156) pitää pääskystä psykemäisenä sanana, joka on ottanut linnun muodon. Poljakova (1992:55) näkee pääskyssä myös konkreettisen viittauksen aiemmin mainittuun Angiolina Bozioon.

Przybylski (1987:52) viittaa tässä yhteydessä Gavrila Deržavinin runoon ”Lastotška” (Pääsky) (Deržavin 1985:167–168). Ennen luonnon-tieteellisen tietämyksen lisääntymistä muuttolintujen uskottiin talvehtivan kaivautuneena mutaan, josta ne virkosivat kevään tullessa. Näin pääskysen kuvaan liittyvät olennaisesti kuoleman ja ylösnousemuksen teemat. Saman ajatuksen varaan rakentuu myös Deržavinin oodi:

(...)
И прячешься в бездны подземны,
Хладея зимою как лед.
Во мраке лежишь бездыханна;
Но только лишь придет весна,
И роза вздохнет лишь румяна,
Встаешь ты от смертного сна;
(...)²⁹

Runon lopussa pääskynen siis nousee ja palaa vihreille niityille ja aaria soi ikuisesti, ajan voittaen. Pääsky-Eurydiken putoaminen venäläiseen lumeen ei merkitse sen kuolemaa, vaan uuden kevään koittamista, kuten Poljakova (1992:57) toteaa. Kun kevät koittaa, maahan kaivautunut pääsky palaa maanalaisilta retkiltään. Sielun ja samalla sanan symbolina pääskynen saa voimansa venäjän kielestä, sen hellenistisestä luonnosta. Näin roudassa oleva maa alkaa itse viheriöidä. Sama ajatus esiintyy myös Mandelštamin Tšaadaev-artikkelissa, jossa väitetään Tšaadaevin löytäneen Venäjän hedelmättömästä maaperästä yhden aarteen, jota ei lännessä ollut: rajattoman moraalisen vapauden (Mandelštam 1993a:199). Venäjän valtiollinen historia on sekava ja epäyhtenäinen, mutta Venäjän todellinen historia onkin sen kielessä. Vaisband (2008:299) näkee tässä ikuisen paluun idean: Orfeus, joka kohtaa Eurydiken uudelleen, symboloi uudestisyntyvää juutalais-kristillis-hellenististä kulttuuria.

Runo, joka on syntynyt venäjän kielellä esitetystä Gluckin oopperasta, ilmentää runomuotoisesti Mandelštamin ideaa venäläisestä hellenismistä: kreikan kielelle ominainen elävyyks ja sisäinen vapaus murtautuu esiin 1900-luvun Venäjällä. Hellenistisen sanan lisäksi runoa hallitsee musiikki: se lähtee liikkeelle varjojen kuorosta, pimeydestä ja pakkasesta, ja päättyy ikuisesti soivaan aariaan, viheriöiviin niityihin. Musiikki synnyttää sanan, pääsky-sielun, joka nousee lentoon ja putoaa maahan. Yläilmoihin kuuluvan pääskysen laskeutuminen

29 (...) ja kätkeydyt maanalaisiin onkaloihin / talven jäähtämänä kuin jää. / Pimeydessä makaat hengittämättä; / mutta heti kun kevät saapuu, / ja ruusu henkäisee punertaen, / sinä nousee kuolonunesta; (...)

alamaailmaan vertautuu poeettiseen inspiraatioon, mikä käy selkeämmin ilmi seuraavassa runossa.

5.2.2 Haadekseen laskeutumisen musiikki

Seuraavassa runossa (Mandelštam 1993a:147) pääskynen esiintyy jo ensimmäisessä säkeistössä, mutta sitä ei luonnehdita määreellä *živaja*, elävä (kuten edellä käsitellyssä runossa), vaan *slepaja*, sokea:

Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

Kun Psykhe-elämä laskeutuu varjoihin
läpikuultavaan metsään, Persefonea seuraten,
sokea pääsky heittäytyy jalkoihin
styygialaisella hellyydellä, lehvä nokassaan.

Runo alkaa Psykhe-elämän (kreik. ψυχή – henki, elämä, sielu) laskeutumisella varjoihin: elävä aloittaa matkan kuolleiden maailmaan. Psykhe seuraa Persefonea, Zeuksen ja Demeterin tytärtä ja Haadeksen puolisoa, joka elää puolet ajasta maan päällä, puolet manalassa. Näin se risteilee pääskynen tavoin elävien ja kuolleiden valtakuntien välillä. Kreikkalaisten Persefone-kultti liittyi olennaisesti vuodenaikojen, kesän ja talven, vaihteluun, sillä Persefonen ollessa manalassa maa ei kantanut hedelmää. Psykhen hahmo on peräisin Apuleioksen *Kultaisesta aasista*, johon sisältyy tarina Amorista ja Psykhestä: Psykhe, Amarin rakastettu, sai Venukselta tehtäväkseen laskeutua manalaan hakemaan Proserpinalta korillisen kauneutta ja onnistuikin tehtävässään, mutta avatessaan korin Psykhe vaipui ikuiseseen uneen. Sen jälkeen hänet kuitenkin korotettiin jumalien päätöksellä kuolematomien joukkoon. (Henrikson 1997:972–973.)

Vaikka Psykhen tarinassa jumalien nimet ovat roomalaisessa asussa, Mandelštam käyttää tässä runossa Proserpinasta kreikkalaista muotoa Persefone. Proserpina esiintyy myös vuonna 1916 kirjoitetussa runossa ”V Petropole prozratšnom my umrjom...” (Me kuolemme

läpikuultavaan Petropolikseen...; Mandelštam 1993a:122), jossa Pietari-Petrograd-Petropolis on läpikuultava, kuolemaisillaan ja myrkyllisen ilman täyttämä: kaupunki on muuttumassa kuolleiden valtakunnaksi, ja sen ainoa hallitsija on Proserpina.

Kun Psykhe seuraa Persefonia, sokea pääsky heittäytyy jalkoihin styygialaisella hellyydellä ja vihreä oksa mukanaan. Säkeistö koostuu sivu- ja päälauseesta: kun Psykhe laskeutuu varjoihin, sokea pääskynen heittäytyy samanaikaisesti (tai Psykhen laskeutumisen seurauksena) jalkoihin, siis maahan. Psykhe lähtee hakemaan kauneutta manalasta, mikä on kuva taiteellisesta luomisesta. Musatov (2000:208) pitääkin runon Psykheä Eurydikea noutavan Orfeuksen feminiinisenä vastineena. Runossa ollaan Styksin, kuoleman virran, rannoilla, ja Styksiin liittyy hellyys, kuoleman lempeys. Toisaalta pääskynen kantaa mukanaan vihreää oksaa, tulevan kevään ja uuden elämän merkkiä. Oksa pääskynen nokassa voi olla myös raamatullinen kuva, Nooan arkin lintu, joka toi nokassaan öljypuun lehden. Jalkoihin putoava pääsky on siis tainnoksissa mutta tulee vielä heräämään.

Ensimmäinen säkeistö herättää kysymyksen, onko Psykhe sama kuin pääsky eli kerrotaanko sama asia kahdella tavalla niin, että sekä Psykhe että pääsky ovat poeettisen sanan metaforia. Tämä on todennäköistä, mutta metaforat ovat kuitenkin hieman erisävyisiä. Psykhe on Mandelštamin omien sanojen mukaan tiedostettu sana, tietoisuus – se etsii kohdetta, johon kiinnittyy. Näin sana on Haadekseen laskeutuva Psykhe, kuten Ošerov (1995:1998) toteaa. Pääskynen puolestaan edustaa sanaa, joka on vielä tiedostamaton. Sokea pääsky on runon sana, joka ei ole saanut vielä kielellistä muotoa, minkä vuoksi pääsky on pyydystettävä ja annettava sille näkökyky. Przybylski (1987:53) tulkitsee runoa niin, että Psykhenä sielu on sekä sana että elämä. Pääskynen sitä vastoin on sielu, joka risteilee sanan ja elämän välillä yhdistäen ne toisiinsa. Maan alla pääsky on sokea; Faivre Dupaigne (2008:576) liittää pääskynen sokeuden Orfeukseen, joka ei saa katsoa Eurydikeen, jottei tappaisi tätä.

Tiedostetun sanan takana vaaniva tiedostamaton on manala, tuonela, kaottisen sielun musiikin asuinsija, ja tätä maanalaista elämää luonnehtii olemattomuus ja ruumiittomuus. Metsä on puoliksi

läpinäkyvä, siis läpikuultava, samalla tavoin epätodellinen kuin läpikuultava Petropolis. *Prozratsnyi* (läpinäkyvä) ja *prozratsnost* (läpinäkyvyys) ovat Mandelštamilla usein esiintyviä ilmaisuja, joilla kuvataan epätodellisuuden tunnetta. Läpinäkyvyys tai -kuultavuus viittaa myös manalassa tavattujen henkien olemukseen.

Runossa sukellaan runoilijan sisäiseen maailmaan, sielun musiikkiin, josta sana on pyydystettävä. Tätä kuvaa Psykhen laskeutuminen varjoihin – Mandelštamin omien sanojen mukaan sana on Psykhe, joka valitsee vapaasti kohteen, johon kiinnittyä (Mandelštam 1993a:215). Sukellus sielun sisäiseen musiikkiin esiintyy jo ”Silentium”-runossa, jossa toivotaan sanan palaamista musiikkiin, sydämen sulautumista elämän alkulähteeseen. Tässä musiikki ei kuitenkaan ole peräisin elämän lähteestä vaan kuolleiden valtakunnasta. Manalassa laulava varjojen kuoro on sama kuin Gluckin oopperasta kertovassa runossa, mutta tästä runosta on jätetty pois konkreettinen elinympäristö ja jäljelle on jätetty vain myyttinen kuvasto. Laulavat varjot esiintyvät myös runossa ”Sluh tšutkii parus naprjagaet...” (Kuulo pingottaa herkän purjeensa...), jossa hiljaisuuden läpi ui keskiyön lintujen aineeton kuoro.

Hesse (1989:126) muistuttaa, että kuolema on Mandelštamille yhtä kuin muistaminen. Muistamisen prosessi vertautuu kuolleiden valtakuntaan laskeutumiseen, ja muisti ja kuolema ovat muutenkin tiiviisti yhteydessä toisiinsa Mandelštamin ajattelussa. Przybylski (1987:53) liittää tämän ajatuksen pääsky-tematiikkaan: pääsky kuolee ja laskeutuu maanalaiseen maailmaan, mutta nousee taas ylös. Näin kuolemaan laskeutuminen on samalla muistamista.

Toisessa säkeistössä Psykheä (jota kutsutaan pakolaiseksi) ottaa vastaan varjojen parvi, joka tervehtii uutta tulokasta toverinaan. Jos Psykhe on sana, se on paennut reaalimaailmasta varjoihin, hahmotomiin sanan esiasteisiin, jotka adoptoivat sen heti joukkoonsa. Varjot laulavat kuorossa valituslauluja. Näin ne ovat samanlainen kuva kuin Gluckin oopperan varjojen kuoro. Kuorolaulu on pimeässä tapahtuvaa hahmotonta vainajien laulua.

Навстречу беженке спешит толпа теней,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованьем.

Pakolaista vastaan rientää varjojen joukko
tervehtien valitusvirsin uutta kumppania,
ne väännelevät hentoja käsiään tämän edessä
neuvottomina, mutta arasti luottaen.

Runon maailmassa varjot ovat manalaa asuttavia kuolleiden sieluja. Arkuudessaan ne eivät tiedä, mihin kätensä panisivat. Jos tekstiä tulkitaan runouden syntyprosessin kuvauksena, varjot rinnastuvat muistoihin, muistikuviin vielä elävistä ihmisistä, ja toisaalta ajatuksiin ja tunteisiin, jotka eivät vielä ole saaneet sanallista asua. Säkeistö rinnastuu mielenkiintoisella tavalla Tjuttševin runoon (1985:64), jossa sielu on varjojen Elyson:

Душа моя – элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни помыслам години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных.

Душа моя – элизиум теней,
Что общего меж жизнью и тобою!
Меж вами, призраки минувших, лучших дней,
И сей бесчувственной толпою?...³⁰

Tjuttševin runossa Elysonin varjot ovat menneiden päivien aaveita, joita sielu kantaa mukanaan. Nämä varjot ovat valoisia ja kauniita, mutta puhumattomia: niillä ei ole mitään yhteistä myrskyisen ihmiselämän ja tunteettoman kansanjoukon kanssa. Mandelštamin runossa pyritään kuitenkin murtamaan tämä erillisyyks ja luomaan yhteys

30 Minun sieluni – varjojen Elyson, / vaikkenevien, kirkkaiden ja ihanien varjojen, / tämän myrskyisen ajan ajatuksista, / iloista ja suruista osattomien. // Minun sieluni – varjojen Elyson, / mitä yhteistä on elämän ja sinun välilläsi! / Teidän välillänne, menneiden, parhaiden päivien aaveet, / ja tämän tunteettoman väkijoukon?

ElySIONIN varjojen ja ihmisen historiallisen, yhteiskunnallisen olemissen välille. Toinen ero on se, että Tjuttševin runossa sielu itse on autuaiden kenttä, varjojen asuinsija, kun taas Mandelštamilla sielu laskeutuu manalaan ja tulee varjojen ympäröimäksi. Sielu, Psykhe, rinnastuu näin ennemminkin kielen kautta itsensä ja maailman tiedostavaan subjektiin kuin ihmisen psyykeen kokonaisuudessaan, tiedostavine ja tiedostamattomine osineen.

Sielu kantaa mukanaan muistoja, varjoja menneestä elämästä. Varjojen kädet ovat heikkoja; ne ovat hämillään ja samalla aran luotavaisia. Manalaan laskeutunut, elävä Psykhe herättää hämmennystä kuolleiden keskuudessa, mutta samalla Psykhe on varjoille mahdollisuus ja voi antaa niille uuden elämän, kielellisen muodon. Mandelštamille sana oli Psykhe, joka kiertää kohteen ympärillä kuin sielu ruumiin ympärillä – ruumiin, jonka se on jättänyt mutta ei unohtanut.

Kolmannessa säikeistössä varjot kantavat mukanaan Psykhen tuonpuoleisessa elämässä tarvitsemia esineitä:

Кто держит зеркальце, кто баночку духов –
Душа ведь женщина, – ей нравятся безделки,
И лес безлиственный прозрачных голосов
Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий.

Jollakin on kädessä peili, toisella hajuvesipullo –
sieluhan on nainen, se pitää rihkamasta,
ja läpinäkyvien äänien lehdetön metsä
ripsii kuivia valituksia kuin hento tihkusade.

Hajusteet ja peilit ovat tyypillisiä primitiiviseen hautauskulttuuriin kuuluvia esineitä. Esseessä ”O prirode slova” (Sanan luonnosta; 1993a:227) Mandelštam kutsuu hellenismia egyptiläiseksi haudaksi, jossa on käyttötavaroita tulevaan elämään. Varjot tuovat lahjojaan Psykhelle, kuin naiselle: sielu on nainen, anima, joka on mieltynyt tarpeettomiin tavaroihin. Hesse (1989:129) tulkitsee tämän siten, että kaunis turhuus on runouden elinehto. Aristoteleen *Runousoppiin* viitaten hän tulkitsee peilin ja hajuveden mimesikseksi ja inspiiraatioksi, jotka ovat runouden kaksi puolta.

Kolmas säkeistö loppuu äänivaikutelmaan, joka on korostetun epätodellinen. Haadeksessa soi läpikuultavien äänten lehdetön metsä; nuo äänet laulavat kuivia valituslauluja, jotka muistuttavat sateen ääntä. Äänet ovat persoonattomia, ja ne muodostavat metsän, joka on lehdetön kuin talvella, kuoleman vuodenaikana. Talven tematiikka on vallitseva myös aiemmin analysoidussa Gluck-runossa. Siihen sisältyy idea kreikkalaisuuden siemenestä, joka putoaa Venäjän routaiseen maaperään.

И в нежной сутолке не зная, что начать,
Душа не узнает прозрачные дубравы;
Дохнет на зеркало, и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

Ja hellässä tungoksessa tietämättä mihin ryhtyä
sielu ei tunne läpikuultavia tammistoja,
se henkäisee peiliin ja vitkastelee maksuaan:
pronssipastillia sumuisesta lauttamatkasta.

Runon lopussa ei tulla manalaan vaan jäädään sen rajalle, kuoleman virralle. Viimeisen säkeistön alussa ilmestyy sama lempeys kuin ensimmäisessä säkeistössä. Tällä kertaa attribuutilla *nežnyi* (hellä, hento, hauras) kuvataan Gluckin oopperasta tuttujen varjojen hyöriä. Lopputilanteessa sielu ei tiedä, mitä tehdä eikä se opi tuntemaan läpikuultavia tammilehtoja. Sielu hengittää peiliin, mahdollisesti huurruttaakseen sen, koska ei halua nähdä kuvaa terävänä. Kolikko, joka oli tapana asettaa vainajan kielen alle, on puolestaan määrä antaa maksuna lautturille Styksin ylittämisestä, mutta sielu yrittää pitkittää ylittämisen hetkeä. Näin sielu pyrkii häivyttämään sekä takana että edessä olevan. Kuten Musatov (2000:209) toteaa, hetkeä on pitkittävää, koska Styksin ylittäneellä ei ole enää paluuta takaisin; lyyrinen minä jää näin olemisen ja olemattomuuden sekä todellisuuden ja varjojen maailman rajalle. Toisaalta Ošerov (1995:198) näkee, että Mandelštamin hellenismien ideassa kuolema ei merkitse loppua, vaan Styksin ylittäminen on osa ”ikuisen paluun” prosessia.

Mandelštamin *Tristia*-kokoelmassa on paljon yötä ja mustaa aurinkoa, kadonnutta maailmaa, joka elää vain muistissa. Przybylskin

(1987:53) mukaan runot kuvaavat alamaailmaa, jossa ei ole muistia eikä aikaa, vaan kaikki uppoaa hahmottomaan kaaokseen. Tällöin laulukin on sanatonta, tiedostamatonta. Näihin hahmottomiin, kaoottisiin kuviin on kuitenkin tarpeellista sukeltaa, jotta jotain uutta voisi syntyä. Näin toistuu jälleen toivomus sanan paluusta musiikkiin, sielun sulautumisesta alkukaaokseen, mikä tulee ilmi jo aiemmin analysoidussa ”Silentium”-runossa.

Tässä runossa jäädään siis rajalle, Styksin rannalle, mutta ei jatketa vielä eteenpäin. Rajalle jääminen kuvaa poeettista inspiraatiota, jossa jäädään odottelemaan runon ilmestymistä: pitemmälle jatkaminen voisi merkitä lopullista vajoamista kaoottiseen varjojen maailmaan, ja siksi Psykhe epäröi, ikään kuin varmistaakseen myös maan päälle palaamisen mahdollisuuden.

Edellisen runon tavoin musiikki on voimakkaasti läsnä myös tässä runossa. Toisessa säkeistössä se tulee esiin varjojen valituksena, ja kolmannessa säkeistössä läpikuultavien äänten metsä laulaa kuorossa kuivia valituslauluja. Laulavat varjot ovat selvästi peräisin Gluckin Orfeus-oopperasta, ja niiden laulu on hahmotonta ja persoonatonta. Tässä runossa musiikki ei ilmene ajassa eikä paikassa, vaan se soi tuonpuoleisessa maailmassa, tietoisuuden takana. Runossa tehdään matka omaan psyykeen, mikä rinnastuu manalaan laskeutumiseen – hellenistinen Psykhe-sana etsii siinä objektia, johon kiinnittyä, mutta sana ei ole vielä saanut hahmoa, ja siksi myös pääsky on sokea.

5.2.3 Mykistymisen musiikki

Seuraava runo (Mandelštam 1993a:146) on tiettyssä mielessä jatkoa edelliselle mutta poikkeaa siitä mytologisten aineiden suhteen. Siinä tapahtuu mykistyminen, sanan unohtaminen. Harris (1988:45) kiinnittää tässä huomiota ilmeiseen paradoksiin: mykistyminen ja sanan unohtaminen tuottaakin tuloksena kokonaisen runon. Harris pitää tätä runoa *Tristia*-kokoelman takana vaikuttavan lyyrisen innoituksen kulminaationa. Runon lähtökohta on runoilijaa neuroosin lailla vainonnut mykistymisen pelko, jota hän itse nimitti ”asfyksiaksi”:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Unohdin sanan, jonka halusin sanoa.
Sokea pääskynen palaa varjojen palatsiin
leikatuin siivin, leikkimään läpinäkyvien kanssa.
Tajuttomana lauletaan öistä laulua.

Sokea pääsky, valmiiksi muotoutumaton sana, palaa varjojen palatsiin. Sokeus ja leikatut siivet ilmaisevat, mistä on kyse: sanan vajavaisuudesta. Pak (2008:179) nimittää sokeaa ja silvottua pääskyä sanaksi, joka ei ole vielä onnistunut tulemaan lihaksi ja joutuu siksi palaamaan takaisin.

Öistä laulua lauletaan, se on sanaton ja muistiton. Sana on juuri ollut huulilla, mutta palaa takaisin tiedostamattomaan. Tästä seuraa vaikeneminen. Esseessä ”Slovo i kultura” (Sana ja kulttuuri; 1993a:215) Mandelštam kuvaa runouden syntymistä: yhtään sanaa ei vielä ole, mutta runo soi jo runoilijan mielessä sisäisenä kuvana. Tässä runossa runo on jäänyt soimisen asteelle: öistä laulua lauletaan ilman muistia. Sana on palannut musiikkiin ja sulautunut siihen, kuten kehoitetaan ”Silentium”-runossa. Ensimmäistä säkeistöä hallitsee selkeän musiikallinen elementti, öinen kuoro ja sen tiedostamaton laulu. Kuorolaulu, joka mykistää soololaulun (runon) yrityksenkin, on dionyysinen elementti, johon lyyrinen minä vajoaa.

Tietoisuuden katoamista seuraa myös muistin katoaminen, unohtaminen. Averintsev (1990:44) pitää tätä unohtamista välttämättömänä osana luomisprosessia: Psykhe-sanalla on oltava vapaus unohtaa alkuperäinen merkityksensä, johon se on ollut kiinnittynyt, voidakseen palata takaisin kokemaan muistamisen ja tunnistamisen ilon. Unohtamisen teemaan liittyy myös kreikkalaisen kulttuurin käsitys kuolemasta. Musatov (2000:209–210) katsoo Mandelštamin omaksuneen sen teologi, uskonnonfilosofi ja matemaatikko Pavel Florenskilta. Florenskin mukaan kuolema liittyi helleenien maailmankuvassa olennaisesti unohtamiseen, Lethe-virrasta juomiseen, joka johti itsensä

ja maailman kadottamiseen sekä tiedostamattomuuden tilaan vaipumiseen. (Florenski 1914:18.)

Przybylski (1987:51) nimeää runon teemaksi sanan ja ajatuksen välisen vuorovaikutussuhteen. Pääskystä käytetään sanan symbolina, koska se voi sielun tavoin kuolla ja nousta ylös. Sokea pääsky on ajatus, joka ei ole vielä ruumiillistunut. Pääskysen palaaminen varjojen palatsiin ilmaisee, että tulemaisillaan oleva sana palaa alkulähteeseensä. Tämä takaperoinen kehitys rinnastuu artikkelin ”Skrjabin i hristianstvo” (Skrjabin ja kristinusko) uhkakuvaan, jossa kristillisen maailmankuvan murruttua aika virtaa takaperin kohisevana virtana – lopputuloksena on kuhiseva vaahto, johon Orfeus heittää lyyransa, eikä taidetta enää ole. (Mandelštam 1993a:202.) Mutta kuten ”Silentium”-runossa, vaahto voi merkitä lopun lisäksi uutta alkua.

Не слышно птиц, Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспмятствует слово.

Ei kuulu lintuja. Ikikukka ei kuki.
Öisen hevoslauman harjat ovat läpinäkyvät.
Kuivassa joessa ui tyhjä vene.
Heinäsiirkojen keskellä sana on tajuttomana.

Toisessa säkeistössä kuvataan alamaailmaa, jolle on ominaista hiljaisuus, liikkumattomuus, pysähtyneisyys. Kaikki on läpinäkyvää, linnutkaan eivät laula, ja vallitsee epätodellisuuden tunne. Joen virtaamattomuus kertoo, että myös aika on pysähtynyt. Przybylskin (1987:55) mukaan Mandelštam rinnasti Bergsonin tavoin muistin ja tietoisuuden. Tyhjän veneen Przybylski tulkitsee elämäksi, ja muisti on ajan virta ilman elämän vettä. Kihnei (2001:114) tulkitsee joen Letheksi, unohtuksen virraksi, mikä sopiikin paremmin unohtamisen teemaan. Pak (2008:181) huomauttaa heinäsiirkojen symboloivan tietoisuuden katoamista merkityksettömään musiikilliseen hulluuteen. Heinäsiirkat viittaavat Platonin *Faidon*-dialogiin, jossa muusien laulua kuunnelleet ihmiset muuttuvat heinäsiirkoiksi.

Heinäsiirkat edustavat kaaosta, ja niiden soitto on tämän säkeistön musikaalinen elementti: ensimmäisessä säkeistössä lauloi vielä kuoro, mutta nyt musiikki on muuttunut heinäsiirkkojen soitoksi, eli se on entistä kauempana inhimillisestä tietoisuudesta. Heinäsiirkkojen keskellä sana elää ilman muistia, historiallisen olemassaolon ulkopuolella, ja sen halu palata musiikkiin on täyttynyt. Mutta vaikka sana on tiedostamaton, se elää silti, kuten seuraavassa säkeistössä käy ilmi:

И медленно растет, как бы шатер или храм,
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

Ja hitaasti kasvaa, kuin telttä tai temppele,
milloin riistäytyy hulluna Antigonea,
milloin heittäytyy jalkoihin kuolleena pääskysenä
styygialaisella hellyydellä ja vihreän lehvän kanssa.

Sana kasvaa hitaasti kuin telttä tai kirkko, tuoden mieleen akmeistien arkkitehtonisen sanaihanteen. Kasvaessaan sana saa uuden muodon ja sisällön, ja näin sukellus kaaokseen ei jää hedelmättömäksi. Silloin sana voi palata ihmissuvun luo. Sana on samaan aikaan hulluuteen suistunut Antigone ja kuollut pääsky. Rakenne *to – to* (milloin – milloin) ilmaisee vuorottelua: hitaasti kasvanut sana riuhtaisee itsensä irti pyrkien täyteen elämään, mutta pyrkimys voi päättyä uuteen kuolemaan, maahan putoamiseen.

Antigone on Sofokleen samannimisessä tragediassa Oidipuksen tytär, joka uhmaa hallitsijan käskyä saattaakseen kuolleen veljensä säädylisesti hautaan, jotta tämä voisi jatkaa elämäänsä manalassa. Tästä syystä hallitsija kääntää surmata Antigonenkin. Tragedia kuvaa yhteiskunnallisen moraalin (velvollisuus noudattaa hallitsijan käskyä) ja sisarrakauden välistä ristiriitaa, joka johtaa katastrofiin. Sanan rinnastaminen Antigoneen selittyy sillä, että sana tulee hulluksi kuin Antigone etsiessään kadotettua yhteyttä. Antigone palaa yhä uudelleen veljensä ruumiin luo, ja samaan tapaan sana palaa kohteensa luo kiertäen Mandelštammin sanoin sen ympärillä kuten sielu kuolleen ruumiin ympärillä. (Mandelštam 1993a:215.) Segal (1998:617) löytää yhteyden

myös Antigonen ja sokean pääskyn välillä: Antigonen isä oli kuningas Oidipus, joka sokaisi itsensä ja liittyy näin pääskysen sokeuden kuvaan.

Säkeistön loppuosa kuvaa vielä kolmannen olomuodon, jossa sana voi olla. Nyt pääskynen ei ole elävä, kuten Gluckin oopperasta kertovassa runossa, eikä myöskään sokea, kuten Psykhe-runossa tai käsiteltävän runon ensimmäisessä säkeistössä, vaan kokonaan kuollut. Se putoaa kuolleena jalkoihin, mutta virkoamisen – tai kristinuskon kontekstissa ylösnousemuksen – mahdollisuus on silti olemassa. Vihreän oksan voi nähdä tämän uuden elämän symbolina. Harris (1988:46) tulkitsee sanan olotilojen (kirkko–Antigone–kuollut pääsky) vaihtelun epätoivoiseksi taisteluksi olemassaolosta.

Neljäs säkeistö ilmentää sekä kaipuun että pelon tuntoja:

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья.
Я так боюсь рыданья аонид,
Тумана, звона и зиянья.

Oi, jospa voisin palauttaa näkevien sormien hävyn
ja tunnistamisen hillittömän ilon,
pelkään niin aonidien nyhkytystä,
sumua, sointia ja ammotusta.

Runo heijastaa tjuttševilaista problematiikkaa: jos psyyken sisäistä elämää ei voi ilmaista sanoilla, voiko sen tehdä ilman sanoja? Kun lyyriinen minä on ajautunut kielen ulkopuolelle, hän kaipaa mahdollisuutta nähdä edes sormilla, kuten sokeat lukiessaan pistekirjoitusta – runon pääskyhän on sokea. Näkevät sormet ja niiden häpeä, samoin kuin tunnistamisen ilo, liittyvät suoraan esseeseen ”Slovo i kultura” (Sana ja kulttuuri):

Пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнаванья, брызнут из глаз его после долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще

нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта. (Mandelštam 1993a:215.)³¹

Runo on siis ollut olemassa jo ennen sanaa. Se elää runoilijan mielessä ja soi tämän korvissa sanan vielä muotoutumattomana, musikaalisena esiasteena. Se tulee kuitenkin saada nousemaan huulille, jotta se kehittyisi todelliseksi sanaksi.

Neljännessä säkeistössä vallitsee yhtäältä tunnistamisen ilo, toisaalta muusien laulun pelko. Runo elää jo sisäisesti ja soi, mutta muusien nyhkytys on silti pelottavaa, sillä niiden kuunteleminen voi johtaa joko runouden syntymiseen tai kaaokseen, mielipuolisuuteen suistumiseen. Przybylski toteaa (1987:56), että ilman sanaakin voi tunnistaa kohteen, mutta ajatuksen voi ilmaista vain sanalla. Sumu, sointi ja ammotus ovat kuilua, joka pelottaa – kyseessä on pelko persoonan hajoisesta sanan ulkopuolella, persoonattoman musiikin vallassa. Harris (1988:47) kiinnittää huomiota runon äänimaailmaan: ylämaailman äänien (kuten linnunlaulun) puute asetetaan vastakkain alamaailman todellisuuden ja sen pelottavien äänten, kuten aonidien nyhkytyksen, kanssa.

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется,
Но я забыл, что я хотел сказать,
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Mutta kuolevaisille on annettu valta rakastaa ja tunnistaa,
ja heille valellaan ääni sormiin,
mutta minä unohdin, mitä halusin sanoa,
ja ruumiiton ajatus palaa varjojen palatsiin.

31 Kirjoita kuvattomia runoja, jos voit, jos pystyt. Sokea tunnistaa armaat kasvat heti koskettuaan niitä näkevin sormin, ja ilon kyöneleet, todellisen tunnistamisen ilon, vuotavat hänen silmistään pitkän eron jälkeen. Runo on elävä sisäisestä kuvasta, siitä soivasta valoksesta, joka ennakoii kirjoitettua runoa. Ei sanaakaan, ei vielä, mutta runo soi jo. Siinä soi sisäinen kuva, sitä tunnustelee runoilijan sielu [po. runoilijan kuulo – JH]. (Suom. Jukka Mallinen. Mandelštam 2011b:57)

Viidennessä säkeistössä todetaan, että kuolevaisille on annettu valta rakastamiseen ja tunnistamiseen. Maailma koetaan inhimillisen tietoisuuden kautta, ja sanakin realisoituu ihmisen huulilla; jos se ei onnistu, ihmisen sormet kuitenkin näkevät. Rakkauden mainitseminen assosioituu Gluckin Orfeus-oopperaan: kuolevaisen Orfeuksen rakkaus on niin voimakas, että sen voima saa Eurydiken palaamaan kuolleiden valtakunnasta. Lyyrinen minä erottaa kuitenkin itsensä tuosta kuolevaisten joukosta: hän on uhkarohkeudessaan ajautunut yhteisön ulkopuolelle ja valittaa unohtaneensa, mitä tahtoi sanoa. Siksi ruumiiton sana, joka ei ole tullut lihaksi, palaa takaisin tiedostamattomaan, varjoihin. Viidennessä säkeistössä huomio kiinnittyy sanaan *zvuk* (ääni), joka rinnastuu edellisen säkeistön ilmaisuun *zvon* (sointi). Molemmat ovat sanan esiasteita, joskin jälkimmäinen on äänenä musikaalisempi ja siksi pelottavampi.

Viimeisessä säkeistössä kuullaan edelleen manalan laulua, joka hokee pääskyä ja Antigonea – sanaa, joka ei ole ehtinyt kasvaa valmiiksi:

Все не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, Антигона...
А на губах как черный лед горит
Стигийского воспоминанье звона.

Läpinäkyvä hokee yhä jotain aivan muuta,
vain: pääsky, ystävä, Antigone...
Ja huulilla kuin musta jää polttaa
styyygialaisen soinnin muisto.

Aave hokee ”jotain aivan muuta” (*vsjo ne o tom*). Ilmaisuihin liittyy rakastamisen ja tunnistamisen valta, mutta lyyrisen minän korvissa soi myyttinen kieli, manalan todellisuus, jota Antigone edustaa. Viimeisillä riveillä huulia polttaa musta jää, styygialaisen soinnin muisto. Sana, jota on lähdetty hakemaan alamaailmasta, on jäänyt sinne, ja sitä muistelemalla koetetaan tavoittaa jotain kokemuksesta. Viimeinen kuva on yllättäen positiivinen: se, että muisto polttaa huulilla, ilmaisee, että se purkautuu kohta sanana ilmaan. Lyyrinen minä on siis kuitenkin onnistunut tuomaan manalan matkaltaan mukanaan jotain: musikaalisen kokemuksen,

jonka muisti on säilyttänyt ja josta runous syntyy. Faivre Dupaigne (2008:580) tulkitsee tätä prosessia Orfeuksen ja Eurydiken myytin pohjalta: Eurydike on musiikki, jonka vain Orfeus, runoilija, voi tuoda sanan maailmaan. Mihail Gronas (2009:155–205; 2011:110–116) huomauttaa, että runo voidaan nähdä myös konkreettisenä kuvauksena tilanteesta, jossa sana on ikään kuin ”kielen päällä” mutta ei suostu palautumaan mieleen. Tällaisessa tilanteessa mieleen tulee helposti sanoja, jotka ovat semanttisesti tai foneettisesti lähellä ”kadonnutta” sanaa, ja analysoimalla runon sanastoa Gronas pääättelee tämän sanan olevan *Aid* eli Haades.

Harrisin tulkinnan mukaan (1988:47) runo ilmentää halua elää sekä maan päällä että kuolleiden valtakunnassa, kuten Persefone. Tästä näkökulmasta poeettinen sana kuuluu sekä historialliseen, yhteisölliseen todellisuuteen että universaaliin myyttien maailmaan, ja runoilija risteilee noiden maailmojen välillä pääskysen tavoin. Sisäiseen musiikkiin sukeltaminen aiheuttaa kuitenkin ajautumisen rajalle, epätodellisuuden tunteeseen.

Mykistymisestä kertova runo saa jatkoa runosta, jossa sanan syntyminen onnistuu. Runossa ”V Peterburge my soidjomsja snova...” (Pietarissa me jälleen kokoonnumme...; Mandelštam 1993a:149) lausutaan ”blažennoe bezmyslennoe slovo” (autuas, merkityksetön sana) – sana, jolla ei ole merkitystä, on merkityksettömyytensä vuoksi autuas. Tämä runo on edellisen tavoin kirjoitettu marraskuussa 1920. Siinä kokoonnutaan jälleen Pietariin (Mandelštam käyttää vuonna 1914 käytöstä poistunutta nimeä), johon on haudattu aurinko. Aurin gon hautaaminen liitetään Skrjabin-artikkelissa Puškinin hautajaisiin, mutta tässä runossa aurinko voi merkitä yleensä menneen ajan kulttuuria (ks. Vaiman 2013:111–112): kun eilispäivän aurinko on kadonnut maan sisään, on koittanut yö, mutta sen jälkeen tulee uusi aamu, uusi aurinko, josta tosin ei ole vielä tietoa:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.
В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы.

Pietarissa me kokoonnumme jälleen
kuin olisimme haudanneet sinne auringon,
ja autuaan, merkityksettömän sanan
me lausumme ensimmäisen kerran.
Neuvostoyön mustassa sametissa,
maailmanlaajuisen tyhjyyden sametissa,
laulavat yhä autuaiden naisten tutut silmät,
kukkivat yhä kuolemattomat kukat.

Elävä sana on kokonaan musikaalinen, foneettinen ja merkityksetön, kun se lausutaan ensimmäisen kerran. Vaikka sana on merkityksetön, se etsii kuitenkin Psykhen tavoin merkitystä, johon kiinnittyä. Sen jälkeen siitä tulee kokonaan uusi sana – alku uudelle kulttuurille ja uudelle runoudelle. Mihail Gasparov (1995:234) näkee ”autuaassa sanassa” kaksi merkitystä: ensinnäkin kuvauksen kahden ihmisen rakkaudesta ja heidän vaihtamastaan ”rakkauden sanasta”, ja toiseksi kuvan todellisesta taiteesta, joka on vapaa kaikesta utilitarismista.

Runossa vallitsee yhteyden tunne, runoilija on osa kansaa. Mustassa sametissa autuaiden naisten silmät laulavat ja ikikukat kukkivat, samat kuin sanan unohtamisesta kertovassa runossa. Edellisen runon tavoin eilisen hautaaminen ei merkitse loppua vaan uutta alkua – kansa on hedelmällinen maaperä, joka neuvostoyössäkin kantaa elävän sanan siementä. Musatov (2000:207) pitääkin runoa kuvauksena helleenis-eurooppalaisen hengen ylösnousemuksesta 1920-luvun Pietarissa.

5.3 Konsertti asemalla ja heinäsuovan musiikki

Vuonna 1921 kirjoitetussa runossa ”Kontsert na vokzale” (Konsertti asemalla; Mandelštam 1993b:35–36) Mandelštam palaa lapsuusaikansa musiikkinäyttämölle, Pavlovskin rautatieasemalle. Näin runossa yhdistyvät 1890-luvun Venäjä ja 1920-luvun taite, neuvostovallan alkuvuodet. Runon otsikossa asetetaan rinnakkain henkinen musiikin maailma ja aineellinen rautatien maailma, jotka ovatkin runon toisiaan vastaan taistelevia peruselementtejä. Kyseessä on konsertti – tilaisuus, joka on järjestetty vain musiikin esittämistä varten. Näin runo eroaa kirkkotilaan sijoittuvista Mandelštamin runoista, joissa laulu on osa uskonnonharjoitusta. Lisäksi musiikki on sanatonta, instrumentaali-musiikkia vailla laulua. Konsertti järjestetään kuitenkin paikassa, jota ei ole teatterista tai kirkkorakennuksesta poiketen varsinaisesti rakennettu musiikin esittämiseen. Toisaalta rautatieasemalla musiikki on lähempänä yhteisön arkista elämää eikä sitä ole eristetty kirkon tai konserttisalin seinien sisäpuolelle, vaan aseman hyörinä sekoittuu musiikin ääniin. Tästä likeisyydestä huolimatta sopusointua ei synny, ja musiikki jää elämään omassa maailmassaan, irrallaan. Kyse on jälleen kulttuurin yhtenäisyydestä, sanan ja musiikin ykseydestä, jonka tavoittaminen ei onnistu. Segalin (1998:401) mukaan Mandelštamin runoudessa toistuvat teatterin, oopperan ja konsertin kuvat ilmensivät olennaisella tavalla hänen suhtautumistaan vallankumoukseen, jota hän seurasi kuin draamaa näyttämöllä. Runo ”Kontsert na vokzale” (Konsertti asemalla) merkitsee osaltaan jäähyväisiä vallankumousta edeltäneelle maailmalle.

”Kontsert na vokzale” on ladattu täyteen monitulkintaisia kuvia ja viittauksia venäläisen lyriikan traditioon. Runoa on myös analysoitu paljon. Tulkintatraditiosta mainittakoon erityisesti Kiril Taranovskin (1976), Ryszard Przybylskin (1972; 1987), Omri Ronenin (1983), Boris Gasparovin (1994), Jerzy Farynon (1994) ja V. V. Musatovin (2000) analyysit. Kaikki pitävät tärkeimpinä subteksteinä Lermontovin runoa ”Vyhožu odin ja na dorogu...” (Astun yksin tielle kulkemaan...; 1841) ja Tjutševin vuonna 1834 kirjoittamaa runoa ”Ja ljuteran ljublju

bogosluženje...” (Pidän luterilaisten jumalanpalveluksesta...), joihin viitataan sekä runon ensimmäisessä että viimeisessä säkeistössä.

Julkinen tila, jossa musiikki esitetään, on rautatieasema, jonka levoton, matkustajien liikkeen täyttämä elämä sekoittuu musiikkiin. Veturin vihellykset ovat rikkoneet ilman, mutta musiikki kokoaa sen jälleen eheäksi:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит Бог, есть музыка над нами,
Дрожит вокзал от пенья аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

On mahdoton hengittää, ja taivaankansi kihisee matoja,
eikä yksikään tähti puhu,
mutta Jumala näkee: musiikki on yllämme,
asema värisee aonidien laulusta,
ja veturin vihellyksistä revennyt viulujen ilma
on sulanut jälleen yhdeksi.

Runo alkaa tukehtumisen tunteella. Aiemmin analysoidussa runossa lyyrinen minä ei voinut puhua, jolloin tapahtui mykistyminen. Nyt ilma on käynyt niin tukahduttavaksi, ettei voi edes hengittää. Myös matoja kihisevä taivaankansi on voimakas kuva: Taranovski (1976: 14–15) kiinnittää huomiota siihen, että taivas ja taivaankansi esiintyvät Mandelštamin runoissa yleensäkin vihamielisenä tai välinpitämättömänä elementtinä. Tämän runon kuva on ehdottomasti negatiivisin: tähdet ovat taivaankannessa kuhisevia matoja, eikä yksikään niistä puhu, mikä tuo runoon apokalyptisen tunnelman. Useimmat tutkijat Taranovskista (1976:15) lähtien näkevät matoja kihisevän taivaankan-
nen viittauksena futuristirunoilija David Burljukin vuonna 1913 kirjoittamaan runoon ”Mjortvoje nebo” (Kuollut taivas), jossa taivas kuvataan kuolleena ruumiina ja tähdet siinä ryömivinä matoina.

Toiseen riviin sisältyy viittaus alussa mainitsemaani Lermontovin runoon (Lermontov: ”zvezda s zvezdoju govorit”, tähti puhuu tähden kanssa). Przybylski (1987:97) ja Boris Gasparov (1994:166) näkevät

tähtien puhumattomuudessa viittauksen pythagoralaiseen sfäärien harmoniaan, joka on kadonnut tässä runossa. Sen, että tähtien mykistyessä muusat silti laulavat, Przybylski tulkitsee inhimillisen musiikin riemuvoitoksi: universumin mykistyessä aonidien edustama *musica humana* jatkaa soimistaan.

Tukahduttavaa alkutilannetta vastaan asettuu siis musiikki: Jumala näkee, että musiikki on yllämme, ja asema tärisee aonidien laulusta. Jumalan mainitseminen tuo runoon korkeamman perspektiivin, jossa tilannetta katsotaan ulkopuolelta. Aonidit, muusat, jotka runossa ”Ja slovo pozabyli, tsto ja hotel skazat...” (Unohdin sanan, jonka halusin sanoa...) nyyhkyttivät kammottavasti ja edustivat kaoottisia, tuhoavia voimia, ovat puhjenneet lauluun Elysionin riemukkailla kentillä. Musiikki on eheyttävä voima: höyryveturin vihellykset ovat rikkoneet ilman, mutta jouset sulattavat sen taas yhteen. Ensimmäinen säkeistö päättyy positiivisesti: musiikin voima on suurempi kuin materiaalisen maailman. Musiikki leijuu kuulijoiden yllä, katossa, joka heijastaa viulujen äänet. Näin syntyy muusien laulu, josta runoilija inspiroituu ja johon hän liittää poeettisen sanan. Ilmaisuu *jest* (on) korostaa musiikin todellisuutta: se on todella olemassa ja kykenee lumoamaan myös aseman rautaisen maailman, kuten toisessa säkeistössä käy ilmi:

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон.
Павлиний крик и рокот фортепьянный –
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

Valtava puisto. Aseman lasinen pallo.
Raudan maailma on lumottu jälleen.
Juhlallisesti kiittää vaunu
soiviin pitoihin sumuiseen elysioniin.
Riikinkukon huuto ja pianon jylinä –
myöhästyin. Minua pelottaa. Tämä on uni.

Musiikin hetkeksi lumoama rautatien maailma asettuu rinnakkain asemasalin lasimaailman kanssa. Junavaunu lähtee juhlallisesti soivalle juhla-aterialle – juna on moderni kuoleman symboli, joka Kharonin

tavoin kuljettaa ihmiset tämänpuoleisesta maailmasta sumuisille Elysiinin kentille. Asetelma on päinvastainen runoon ”Tšut mertsaet prizratšnaja scena...” (Tuskin tuikkii aavemainen näyttämö...) nähden: siinä teatteriyleisö jättää näyttämölle rakennetun varjomaisen, epätodellisen manalan ja astuu ulos kadun todellisuuteen, tässä ihmisiä kuljetetaan konserttisalin lumottuun maailmaan kuin vainajia. 1920-luvun Pavlovskissa kummittelee 1890-luvun pietarilaisyleisö, joka kokoontui omana aikanaan asemasalin konsertteihin ja jota Mandelštam muisteli teoksensa *Šum vremeni* (Ajan kohina) luvussa ”Muzyka v Pavlovške” (Musiikkia Pavlovskissa; Mandelštam 1993b:347). 1890-luvun vuodet olivat hänen mukaansa kuolevan aikakauden viimeinen pakopaikka, ja tuon vuosikymmenen henki tiivistyi kahteen asiaan: naisten puhvihihoihin ja musiikkiin Pavlovskissa, jonne pietarilaiset virtasivat ”kuin johonkin Elysiiniin”. Asemasalin rinnastaminen Elysiiniin – autuaiden kenttiin – josta Orfeus haki kadottamansa Eurydiken, yhdistää tämänkin runon Eurydike-teemaan.

Toinen säkeistö päättyy yllättäen musikaalisen harmonian rikkoutumiseen: sen paikalle ilmestyvät riikinkukon huuto (veturin vihellys?) ja pianon pauhu. Antiikin mytologiassa riikinkukko oli Junon lintu ja tämän vaunujen vetäjä, mutta mytologinen tulkinta ei tässä yhteydessä tuo lisävaloa runoon, joten tarkoitus lienee pikemminkin korostaa riikinkukon korviasärkevän huudon rumuutta. Riikinkukon huudon ohella myös pianon lumoava soitto on omiaan herättämään kuulijassa kauhua. Esseessä ”Skrjabin i hristianstv” (Skrjabin ja kristinusko; 1993a:204) Mandelštam rinnastaa pianonsoiton seireeninlauluun: ihmisääni on persoona, ja piano on seireeni. Siinä missä ihmisääni, laulu, edustaa ehyttä persoona, on pianomusiikki persoonan ja sen yhtenäisyyden hajottava voima, joka lumoo kuulijan ja samalla saattaa hänet kuilun partaalle.

Toisen säkeistön viimeinen säe koostuu kolmesta epätodellisuuden tunnetta korostavasta lauseesta. Ensin lyyrinen minä toteaa myöhästyneensä. Lauseen voi käsittää sekä konkreettisena konsertista myöhästymisenä että kuvaannollisesti: konsertti kuuluu menneeseen aikaan, minkä vuoksi nykykuulija ei voi kokea sitä alkuperäisessä aitouudessaan. Sama toteamus esitetään Racinen *Faidra*-näytelmään

liittyvässä runossa, jossa asetetaan rinnakkain antiikin Kreikka, Racinen aika ja 1900-luvun alku (Mandelštam 1993a:117). Menneisyyteen jääminen on houkuttelevaa, mutta se uhkaa runoilijalle välttämättömyyttä tarvetta historialliseen olemiseen. Toiseksi lyyrinen minä tuntee pelkoa: pelkoa kaaoksen edessä, kun entinen aika katoaa, ja pelkoa tulevaisuuden edessä. Kolmanneksi hän toteaa, että tämä on unta. Elehtään vanhan ajan viimeisiä muistoja, eikä vuotta 1914 edeltänyt maailma palaa takaisin. Siksi musiikki, jonka piti eheyttää, johtaakin kuulijan vain unenomaiseen epätodellisuuden tunteeseen – tai koko konsertti paljastuu alun perinkin unennäöksi. Przybylski (1987:98) toteaa, että riikinkukon ja pianon äänet tekevät unesta painajaisen. Musiikki muuttuu kaoottiseksi ääniksi, ja sanan poissaolo ajaa lyyrisen minän kauhun valtaan.

Kolmas säikeistö tuo lukijan eteen lisää hämmentäviä kuvia:

И я вхожу в стеклянный лес вокзала,
Скрипичный строй в смятении и слезах.
Ночного хора дикое начало,
И запах роз в гниющих парниках,
Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах.

Ja minä astun aseman lasiseen metsään,
viulujen rivistö on sekaisin ja kyynelissä.
Öisen kuoron villi aloitus
ja ruusujen tuoksu lahoavissa penkeissä,
missä lasisen taivaan alla yöpyi
rakastettu varjo vaeltavissa joukoissa.

Lyyrinen minä astuu aseman lasiseen metsään, joka tuo mieleen edellä analysoiduissa runoissa esiintyvän manalan läpinäkyvän metsän. Viulujen rivistö on sekaisin ja kyynelissä: musikaalinen järjestys on hävinnyt, ja muusat nyyhkyttävät kuten runossa ”Ja slovo pozabył, tšto ja hotel skazat...” (Unohdin sanan, jonka halusin sanoa...). Apollonisen järjestyksen, muusien laulun, tilalle on tullut dionyysinen yö, jota edustava kuoro aloittaa villin laulunsa. Ruusuilta tuoksuvat lahot penkit ovat Pavlovskin asemaan liittyvä konkreettinen muisto, kuten

Šum vremena (Ajan kohina; Mandelštam 1993b:347) osoittaa. Tämän ”lasisen taivaan” alla, vaeltavissa laumoissa, yöpyi rakas varjo. Varjon kuva on liian epämääräinen, jotta sen voisi identifoida johonkin tiettyyn henkilöön. Przybylski (1987:98, 1972:122) tulkitsee varjon yleisellä tasolla 1800-luvun hengeksi, mutta spekuloi myös mahdollisuudella, että varjo olisi Skrjabin. Venäläisen hellenismin kontekstissa varjo voisi olla Skrjabinin ohella myös Puškin – aurinko, joka haudattiin yöllä mutta nousee vielä. Tällöin varjon yöpyminen kansanjoukossa kuvaisi runoilijan ja kansan elimellistä yhteyttä.

Viimeisessä säkeistössä musiikki ilmestyy taas, kadotakseen lopullisesti:

И мнится мне: весь в музыке и пене
Железный мир так нищенски дрожит,
В стеклянные я упираюсь сени;
Горячий пар зрочки смычков слепит.
Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит.

Ja minulla on näky: raudan maailma tärisee
musiikissa ja vaahdossa kuin kerjäläinen,
minä työnnyn lasiporstuaa kohti;
polttava höyry sokaisee josten silmäterät.
Minne mennä? Rakkaan varjon muistojuhlassa
musiikki soi meille viimeisen kerran.

Aseman haurasta lasimaailmaa ympäröi rautainen maailma, jonka jo ensimmäisessä säkeistössä kuvattiin värisevän musiikin voimasta. Nyt se tärisee taas – kerjäläisen tavoin. Raudan ja koneiden voittoisan maailman esiintyminen kerjäläisen roolissa on yllättävä kuva, ja sen voi ymmärtää niin, että moderni maailma on menettänyt edistyksen myötä jotain olennaista, jota se joutuu kerjäämään takaisin. Vaahto, joka liitetään musiikkiin, on jo ”Silentium”-runosta tuttu kuva, joka edustaa hedelmällistä kaaosta ja muodon esiastetta. Skrjabin-artikkelissa ajan takaperoisen virtaamisen lopputulos on kuhiseva vaahto, johon Orfeus heittää lyyransa taiteen lopun merkiksi (Mandelštam 1993:203) – näin vaahto merkitsee sekä loppua että uuden alun mahdollisuutta.

Przybylski (1987:99) tulkitsee kahden edellisen säkeistön äänet – riikinkukon huudon ja pianonsoiton, viulujen valituksen ja öisen kuoron – dionyysisen kuilun kaiuiksi, jotka ovat yhtä olennainen osa musiikkia kuin aonidien harmoninen laulu. Kaikki ovat peräisin vaahdosta, alkukaaoksesta, johon ne myös palaavat. Gasparov (1994:180) liittää öisen kuoron paitsi Nietzscheen myös Gluckin *Orfeus ja Eurydike* -oopperan vainajien kuoroon, jonka Orfeus kohtaa manalaan laskeutuessaan.

Seuraavaksi lyyrininen minä siirtyy lasieteiseen jättääkseen asemalin. Veturien kuuma höyry sokaisee jousien pupillit – rautainen koneiden maailma on joutunut kerjäläisen asemaan, mutta myös musiikin maailma tulee sokaistuksi. Sokeus esiintyi aiemmin analysoiduissa runoissa sokean pääskyn, valmiiksi muotoutumattoman sanan, hahmossa. Moderni maailma saa muusat sokeutumaan, eikä lyyrininen minä enää tiedä, minne mennä: tapahtuu samankaltainen tukehtuminen, mykistyminen, kuin runossa ”Ja slovo pozaby!” (Unohdin sanan). Konsertti muuttuu ”rakkaan varjon” hautajaisiksi, ja musiikki vaipuu menneisyyteen.

Se, kehen ”rakas varjo” viittaa, jää avoimeksi. Hautajaiset voivat viitata Skrjabiniin, joka pyrki pelastamaan maailman musiikillaan siinä kuitenkaan onnistumatta: musiikki kykenee lumoamaan raudan maailman hetkeksi mutta ei muuttamaan sitä. Vanhan maailman kuollessa musiikki soi sen edustajille viimeisen kerran. Viimeistä säettä Faryno (1994:195–196) pitää viittauksena Tjuttševin runoon luterilaisesta jumalanpalveluksesta, jossa tyhjässä kirkossa kaikuu kehoitus: ”Molites Bogu, / V poslednii raz vy molites teper.” (Rukoilkaa Jumalaa, te rukoulette nyt viimeistä kertaa.)

Gasparov (1994:171–172; 175–176) liittää ”rakkaan varjon hautajaiset” helmikuussa 1921 vietettyyn Puškinin kuoleman muistojuhlaan, josta muodostui sotavuosista selvinneille pietarilaisille merkittävä tapahtuma. Runon kirjoitusaikaan Mandelštam jätti henkisiä jäähyväisiä myös Gumiljoville ja Blokille, jotka molemmat kuolivat elokuussa 1921. Näin runosta muodostui Gasparovin mukaan muistoruno koko vanhalle maailmalle runoilijoineen. Toisaalta Musatov (2000:238) liit-

tää ”rakkaan varjon” mainittujen runoilijoiden sijasta Mandelštamin äitiin, pianistiin, jolle poika jättää viimeiset jäähyväiset.

Ilmaan jää leijumaan kysymys: ”Kuda že ty?” (Minne mennä?) Kun vanhalle maailmalle on heitetty hyvästit, vastassa on tuntematon tulevaisuus. Runo ei sano mitään siitä, millainen tulevaisuus mahdollisesti on – onko edessä ”raudan maailman” lopullinen voittokulku, jossa ei ole enää tilaa musiikille, vai kaiken tuho. Aiemmin käsitellyssä runossa puhutaan neuvostoyön mustasta sametista ja maailmanlaajuisesta tyhjyydestä, jonka keskellä elää silti autuas, merkityksetön sana – uuden kulttuurin alku. Sana kykenee heräämään vielä henkiin kuolemansa jälkeen ja luomaan uuden maailman, mihin musiikki ei kyennyt.

Vuonna 1921 kirjoitetun ”Kontsert na vokzale” -runon kanssa rinnastuu mielenkiintoisella tavalla vuonna 1922 kirjoitettu runo ”Ja po lesenke pristavnoi...” (Seinää vasten asetettuja tikapuita...; joissain versioissa nimenä on ”Senoval”, Heinälato. Mandelštam 1993b:39–40). Molempien runojen keskeinen teema on musiikki, mutta edellisen runon urbaanin miljööän tilalla on jälkimmäisessä runossa maalaismaisema, heinälato niitetyllä pellolla. Konsertti rautatieasemalla liittyy vallankumousta edeltäneeseen kulttuuriin, kaupunkiympäristöön, pietarilaisuuteen ja seurapiireihin, joita rautatie kuljettaa Pavlovskin konsertteihin – musiikki edustaa siinä katoavaa menneisyyttä, joka on väistymässä modernin raudan maailman tieltä, ja siksi se soi runossa viimeisen kerran. ”Heinälato”-runossa puolestaan hengittää ikaikäinen venäläinen maaseutu, joka on joutumassa maatalouden kollektivisoinnin kohteeksi sisällissodan keskellä. Pellon keskellä kohoaa heinälato, jonka ylisille lyrinen minä nousee tikkaita pitkin ja kohtaa heinäkasassa vallitsevan niitetyn heinän kaaoksen, vieläpä muinaisen kaaoksen. Runoja yhdistää tähtitaivas: ”Kontsert na vokzale” -runossa tähdet ovat poissa, runossa ”Senoval” (Heinälato) ne tuikkivat taivaalla, mutta molemmissa taivaankansi tähtineen osoittautuu torjuvaksi ja vihamieliseksi.

Runon tematiikka ja kuvasto sisältävät samoja tjuuttsevilaisia aineksia kuin Mandelštamin varhaiskauden runot, kuten Taranovski

(1972:32–33) on osoittanut. Runossa palataan Tjuttševin runoudelle tyypilliseen inhimillisen tietoisuuden ja ”luonnon musiikin” väliseen ristiriitaan, joka kohdataan nyt heinäsuovan tähtipölyä hengitettäessä:

Я по лесенке приставной
Лез на включенный сеновал, –
Я дышал звезд млечных трухой,
Колтуном пространства дышал.

Seinää vasten asetettuja tikapuita
kiipesin pöyhitylle heinäparvelle, –
hengitin maitoisten tähtien pölyä,
avaruuden puolansykkyrää hengitin.

Ensimmäinen säkeistö yhdistää konkreettisen kuvan – lyyrinen minä nousee tikapuita pitkin ylös heinäsuovaan – suorastaan kosmiseen näkyyn linnunradan tähdistä, joita hengitetään sisään kuin pölyä. Mandelštamin 20-luvun runoudelle on tyypillistä voimakas konkretia, joka yhdistyy metonymisiin kuviin. Siinä missä edellisessä runossa musiikin maailma kohtaa raudan maailman ja tukahtuu siihen, tässä runossa *musica humana* kohtaa kuolleiden heinien kaaoksen, mitä Przybylski pitää paluuna Mandelštamin varhaisrunouden tjuttševilaiseen tematiikkaan.

Tikkaat maanpinnan ja heinäparven eli ylemmän avaruuden välillä tuovat mieleen Jaakobin tikapuut, jotka yhdistivät maallisen taivaalliseen ja joita pitkin jumalalliset sanansaattajat nousivat ja laskeutuivat. Tikapuut ovat läsnä jo aiemmin analysoidussa runossa ”V hrustalnom omute...” (Kristallisessa syvänteessä...), jossa tikapuita pitkin laskeutuvat Pyhän Hengen linnoitukseksi kutsutut urut. Toisaalta musiikki on läsnä sävelasteikkona, jota noustaan ja laskeudutaan kuin tikapuita – tätä tulkintaa tukee toisen säkeistön viittaus klassiseen sävelasteikkoon.

Heinäparvi on pöyhitty ja sekoitettu, ja se kohtaa lyyrisen minän järjestäytymättömänä kaaoksena, jolla on kosmiset mittasuhteet: tikkaita noussut joutuu hengittämään maitoisten tähtien pölyä (viittaus linnunrataan: *mletšnyi put* eli maitotie) ja tilan (tai avaruuden) puolansykkyrää. (Puolansykkyrä, *koltun*, oli hiussairaus, jonka tuloksena

hiukset kasvoivat paksuksi, sotkuiseksi matoksi). Runoilija siis kiipeää heinäparvelle ja hengittää kuolemaa (Przybylski 1987:99). Tjuttševilaisesta harmoniasta ei ole jälkeäkään: runossa vallitsee harmonian ja disharmonian taistelu, joka jää ratkaisemattomaksi. Tukehtumisen tematiikka on yhteinen runon ”Kontsert na vokzale” (Konsertti asemalla) kanssa: siinä tähdet olivat taivaankannessa kihiseviä matoja, tässä runossa puolestaan tukehduttavaa pölyä. Lada Panova (2003:183) toteaa, että Mandelštam näkee tähdet johdonmukaisen kielteisessä valossa.

Toisessa säkeistössä kysytään, onko tarpeen herättää musiikkia; laajemmin voi kysyä, onko musiikki ja sen mukana runouskaan ylipäänsä tarpeellista:

И подумал: зачем будить
Удлиненных звучаний рой,
В этой вечной склоке ловить
Эолийский чудесный строй?

Ja ajattelin: miksi herättää
venytettyjen sointien parvea,
tässä ikuisessa riidassa jahdata
ihmeellistä aiolista riviä?

”Ikuinen riita” merkitsee ikuista riitasointua *musica mundanan* ja *musica humanan* välillä, jonka keskeltä pitäisi löytää harmonia, aiolinen rivi. Aiolinen harmonia on täydellisen antiikin runouden symboli. Se viittaa Lesboksen saaren runoilijoihin, etenkin Sapfoon, joka kirjoitti runonsa aiolilaisella murteella (Mandelštam 1990a:495). Taranovski (1976:42) pitää tätä Mandelštamin hellenismien idean ilmentymänä.

Linnunradan heinäsuovamaisesta kaaoksesta etsitään musiikkia, venytettyjen sointien parvea ja aiolista riviä. *Stroi* merkitsee pait-si järjestäytyntä riviä myös soittimen viritystä. Aiolisuuden käsite liittyy myös yhteen klassisista sävellajeista: aioliseen moodiin eli luonnolliseen molliin, jonka asteikko koostui sävelistä d, e, f, g, a, b ja c. Tämä sarja on ihanne, jota lyrinen minä tavoittelee antiikin runouden hengessä – mutta se on taipuvainen pakenemaan. Przybylski

(1987:100) pitää tätä luonnonharmonian, tjuittševilaisen *stroin*, etsimistä traagisena virheenä, josta on peräännyttävä.

Kolmannessa säkeistössä jatkuu tähtien musiikin kuunteleminen:

Звезд в ковше медведицы семь.
Добрых чувств на земле пять.
Набухает, звенит темь
И растет и звенит опять.

Seitsemän tähteä on Otavan kauhassa.
Hyviä tunteita maan päällä viisi.
Paisu, helisee pimeys
ja kasvaa ja helisee jälleen.

Tässä asettuvat jälleen vastakkain taivaallinen, pythagoralainen sfäärien harmonian musiikki, jota edustavat Otavan tähdet, ja maanpäällinen, inhimillinen musiikki, joka rakentuu viidestä ”hyvästä tunteesta”. Luvut seitsemän ja viisi tuovat runoon mukaan matematiikan ja luvut, joista Pythagoras katsoi maailman koostuvan. Seitsemän on täydellisyyden luku sekä klassisessa mytologiassa että Raamatussa, ja tämä pyhä luku liitetään runossa tähtiin. Viisi on puolestaan vähäisempi luku, joka liittyy kuitenkin elimellisesti ihmisen olemukseen: ihmisellä on viisi sormea, viisi varvasta – ja viisi aistia eli näkö, kuulo, haju, maku ja tunto. Viimeksi mainittuihin voivat liittyä myös runossa mainitut viisi tunnetta. Vaikka *tšuvstvo* merkitsee tunnetta, ei aistia, se on venäjän kielessä merkitykseltään sitä lähellä; esimerkiksi aistinelin on venäjäksi *organ tšuvstv*.

Luvuista voi löytää myös musikaalisen ulottuvuuden. Kun on kyse nuoteista, musiikista, luvut liittyvät sävelasteikkoon, ensimmäisen säkeistön tikapuihin, joita pitkin nouseaan matalista sävelistä korkeisiin kuten runossa ”V hrustalnom omute...” (Kristallisessa syvänteessä). Tällöin seitsemän säveltä viittaisivat edellisessä säkeistössä mainittuun aioliseen viritykseen eli luonnolliseen molliin ja ylipäänsä seitsemän perussävelen varaan rakentuvaan diatoniseen asteikkoon, joka on länsimaisen taidemusiikin perusta. Vastaavasti maan päällä olevat viisi hyvää tunnetta voi nähdä viittauksena pentatoniseen asteikkoon, joka on ominainen kansanmusiikille ja itämaiselle musiikille.

Näitä kahta musiikin lajia – sfäärien musiikkia ja inhimillistä musiikkia – vastaan nousee pimeyden musiikki. Se paisuu, soi ja kasvaa kaaoksen musiikkina, joka on herätetty ja jota ei pysty hallitsemaan. Näin se poikkeaa ”Rakovina”-runon (Simpukka) pimeästä yöstä, joka on positiivinen voima antaessaan sisällön tyhjälle näkinkengän kuorelle.

Seuraavassa säkeistössä pimeän kaaoksen kuvaus jatkuu:

Распряженный огромный воз
Поперек вселенной торчит.
Сеновала древний хаос
Защекочет, заporошит...

Valjaista päässyt valtava kärry
törröttää maailmankaikkeuden halki.
Heinäsuovan muinainen kaaos
kutittaa, sataa ripottelee...

Heinäkuorman tai -kärryn irralleen päässyt kaaos läpäisee harmonisen kosmoksen kutittavana, kaoottisena heinäkasana, joka muistuttaa pistelevää lumi- tai tihkusadetta. Kosmiset mittasuhteet liitetään jälleen konkreettiseen heinäkasanaan. *Voz* tarkoittaa paitsi kärryä myös kärryllistä tai kuormaa. M. Panov (2014:494) huomauttaa, että joissakin murteissa *Voz* on myös Ison karhun tähtikuvion nimitys. Sen vapautuminen johtaa kaaokseen, jota luonnehditaan muinaiseksi – tämä on takaperoista kehitystä, jonka päätepiste on alkukaaos. Se eroaa kuitenkin ”Silentium”-runon hedelmällisestä alkukaaoksesta, joka on luonteeltaan positiivinen. Heinäsuovassa ruumiillistuu uhkaava kaaos, joka uhkaa tukahduttaa hengityksen ja estää puheen, poeettisen sanan, syntyminen.

Omri Ronen (2002:88) näkee kärryn kuvassa viittauksen Hieronymos Boschin maalaukseen *De Hooiwagen* (Heinäkärry), jossa on kuvattu hevoseton kärry täynnä heinää ja sitä vasten asetetut tikkaat, joita pitkin eläimellisyyden valtaan joutunut ihmiskunta pyrkii kapuamaan. Maalaus vaikuttaa käsittämättömältä hölynpölyltä, minkä Ronen yhdistää futuristien *zaum*-käsitteeseen (mielen ylittävä, mielentakainen,

viisastelu, hölynpöly). Tätä tulkintaa tukee se, että runo päättyy sanoihin *zaumnyi son* (viisasteleva uni).

Viidennessä säkeistössä yksikön ensimmäinen persoona vaihtuu monikkoon:

Не своей чешуей шуршим,
Против шерсти мира поем.
Лиру строим, словно спешим
Обрасти косматым руном.

Jonkun toisen suomuja kahisutamme,
laulamme maailmaa vastakarvaan.
Rakennamme lyyran, kuin kiiruhtaisimme
kasvamaan täyteen pörröistä taljaa.

Nyt kaaosta vastaan aletaan taistella laululla. Laulajana ei ole yksin lyyrinen minä vaan kollektiivi, jonka voi laajimmillaan tulkita koko ihmiskunnaksi Beethovenin 9. sinfonian kuoron tavoin. Nyt ei ole kuitenkaan kyse dionyysisestä sulautumisesta luontoon vaan sitä vastaan taistelemisesta: laulu kohdistetaan päin maailman turkkia. Maailma näyttäytyy valtavana villieläimenä, jonka karvoitus uhkaa tukahduttaa lyyrisen minän heinäsuovan kaaoksen tavoin. Ensimmäisessä säkeistössä mainitaan myös suomut ja niiden kahina. Suomut voivat viitata paitsi kalan suomuihin myös matelijoiden ja taruolentojen, kuten lohikäärmeiden, suomujen peittämään nahkaan. Laulua säästää siis suomujen hankaamisesta syntynyt ääni.

Kolmas nahkaan ja sen karvoitukseen viittaava sana on *runo*, lampaan tai pässin talja. Se, että samansukuinen kuva – nahka tai sen peite – toistuu näin monta kertaa, houkuttelee tulkitsemaan näitä kryptisiä kuvia metonymioina ja pohtimaan, mille eläimille ne kuuluvat. Mahdollinen vastaus löytyy tähtitaivaalta: valtava villipedon turkki liittyy Ison karhun tähtikuvioon, johon viitataan toisessa säkeistössä. Tällöin suomujen omistaja löytyy helposti aivan Ison karhun vierestä, Lohikäärmeen tähtikuvioista. Kun jatketaan eteenpäin samaan suuntaan, seuraava tähtikuvio on Lyyra, joka viritetään kolmannessa säkeessä. Lampaantaljan omistaja löytyisi samalla logiikalla Oinaan tähtikuvioista, joka tosin on pohjoisella tähtitaivaalla aivan

eri suunnalla kuin kolme ensin mainittua. Talja ja lohikäärme liittyvät kuitenkin kiinteästi Oinaan tähtikuvion mytologiaan: argonauttien tarinassa Iason lähti Kolkhiiseen noutamaan kultaista taljaa, jota var-
tioi lohikäärme. Talja taas oli peräisin Krios Khrysmallos -oinaalta,
joka uhrattiin Poseidonille ja ylennettiin kuolemansa jälkeen taivaalle
Oinaan tähtikuvioksi.

Laulua seuraa lyyran rakentaminen, jota puolestaan seuraa ”taljan kasvattaminen”. Apollon ja Orfeuksen soittimen, lyyran, soittaminen johtaakin yllättäen eläimellistymiseen, karvapeitteen saamiseen. Ihminen muuttuu faunin tai satyyrin kaltaiseksi eläimelliseksi olennoiksi. Satyyrit ja *runo*, nyljety talja, tuovat mieleen satyyri Marsyaan, joka haastoi Apollon kilpasoittoon ja tuli hävittyään nyljetyksi elävältä. (Ovidius VI 382–400.) Apollon kanssa kilpaileminen, musiikillinen hybris, voi johtaa nahan menetykseen. Tällöin joudutaan tilanteeseen, jossa Orfeus heittää lyyransa kaoottiseen vaahtoon, jolloin taidetta ei enää ole.

Kuudennessa säkeistössä persoonamuoto vaihtuu taas monikosta yksikön ensimmäiseen:

Из гнезда упавших щеглов
Косари приносят назад, –
Из горящих вырвусь рядов
И вернусь в родной звукоряд.

Pesästä pudonneet tiklit
niittäjät nostavat takaisin, –
irtaudun polttavista riveistä
ja palaan kotoiseen sävelsarjaan.

Lyyraa soittavat laulajat ovat vaihtuneet pesästä pudonneisiin tiklei-
hin, jotka niittäjät nostavat armollisesti takaisin. Tikli on viljapelloilla
viihtyvä lintu, joka parveilee etenkin niittoaikana. Pesästä pudonnut
tikli on lentotaidoton: se on kokeillut siipiensä kantavuutta ja epä-
onnistunut. Irina Suratin mukaan (2009:272–273) lentäminen ja laula-
minen (eli runoileminen) rinnastuivat Mandelštamilla toisiinsa ja tikli
oli tämän omakuva; aikalaiset pitivät häntä ylipäänsä olemukseltaan ja
liikehdinnältään lintumaisena.

Niittäjien henkilöllisyys jää määrittelemättömäksi. Viikatemiehet voisivat viitata kuolemaan, mutta he eivät tapa tiklejä vaan nostavat ne takaisin pesiinsä. Sitten persoonamuoto vaihtuu monikosta yksikköön: lyyrinen minä irtautuu polttavista riveistä, joiden tavoittelu epäonnistui, ja palaa takaisin linnunpesään, kotoiseen sävelten sarjaan. Przybylskin (1987:100) tulkinnan mukaan: kun ihminen on pudonnut pesästään kuin tikli, ainoa pelastus on itseensä vaipumisessa, pesään palaamisessa. Kotoinen sävelsarja pesänä, johon palataan, tuo mieleen kysymyksen, onko tässä kyse äidin sylistä ja Mandelštamin äidin pianolla soittamista asteikoista.

Viimeinenkään säkeistö ei johda ihmisen ja maailmankaikkeuden ykseyteen vaan lopulliseen erillisyyteen:

Чтобы розовой крови связь
И травы сухорукий звон
Распростились: одна – скрепясь,
А другая – в заумный сон.

Jotta ruusunpunaisen veren yhteys
ja ruohon kuivakätinen sointi
hyvästelisivät: yksi – yhteen kiinnittyen
ja toinen – viisastelemaan uneen.

Pesään palataan ja tähtien musiikista erkaannutaan, jotta veri ja ruoho hyvästelisivät toisensa lopullisesti. Przybylskin tulkinnan mukaan (1987:101) on jälleen kyse *musica humanasta*, veren musiikista, ja *musica mundanasta* eli ruohon äänestä, ja niiden on mentävä omia teitään. Veren musiikki syntyy sydämenlyönneistä, elämän itsensä pulssista. Kuivan ruohon musiikki puolestaan on sieluttoman luonnon musiikkia, kun tuuli kahisuttaa kuivia heiniä. Nämä eivät soi yhdessä vaan erkaantuvat ja hyvästelevät toisensa. Przybylski näkee tässä Mandelštamin musiikkisuhteessa tapahtuneen muutoksen: varhaisten runojen meren kuuntelun tilalle tuli veren musiikki. Mihail Lotman (1992:160) näkee sanat *zaumnyi son* (viisasteleva uni) viittauksena Hlebnikoviin; *zaum* ja *zaumnyi* assosioituvat käsitteinä futuristeihin ja heidän kielellisiin kokeiluihinsa, viitaten loogisen kielen tavoittamattomissa olevaan todellisuuteen. Myös Ronen (2002:86–88) näkee

runossa polemiikin futuristien kanssa, joiden kuivan ja hiostavan *zaumin* Mandelštam haluaa hyvästellä ja pitäytyä ”veren musiikkiin”.

Näin ”Senoval”-runossa luovutaan lopullisesti *musica mundanasta* ja palataan *musica humanaan*, ihmisen sisäiseen musiikkiin. Kun ulkopuolisen maailman ja yhteiskunnan kaoottisuus estää yhteyden syntymisen, on kuunneltava sitä musiikkia, joka syntyy sydämenlyönneistä, hengityksestä ja askeleista.

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tutkimus lähti liikkeelle monista merkityksistä ja ulottuvuuksista, joita musiikilla on Mandelštamin lyriikan maailmankuvallisissa aineksissa hänen vuosien 1908–1925 tuotannossaan. Tämä näkyy sekä ihmisen suhteessa luontoon, omaan kieleen ja kokemusmaailmaan että suhteessa omaan yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Sekä Mandelštamin runoudessa että proosassa on keskipisteessä poeettinen sana koettuna todellisuuden perustana; musiikki on sen uskollinen seuralainen, joka ilmentää inhimillisen olemassaolon kaikkia tasoja. Näin musiikki on Mandelštamin runojen olennainen maailmankatsomuksellinen elementti.

Musiikki esiintyy Mandelštamin runoudessa ja proosassa monilla tavoin sekä konkreettisenä käsitteenä että runon ainesosana. Runoilijan tapa hahmottaa ympäröivää maailmaa oli yleisemminkin luonteeltaan musikaalinen, ja esimerkiksi omaelämäkerrallisen *Šum vremeni*-teoksen (Ajan kohina; Mandelštam 1993b:347–392) luvut ”Muzyka v Pavlovskje” (Musiikkia Pavlovskissa) ja ”Kontserty Gofmana i Kubelika” (Hofmannin ja Kubelikin konsertit) osoittavat, mikä merkitys konserttimusiikilla oli Mandelštamille. Myös hänen runonsa syntyivät selkeän musikaalisesta elämyksestä, kuten johdannossa todettiin. Esseissään ja artikkeleissaan Mandelštam puhuu silti musiikista verraten vähän; hänen suhteensa musiikkiin tulee esille etupäässä hänen sana-suhteensa yhteydessä, poeettisen sanan olemukseen keskittyvien pohdintojen sivuhuomautuksina. Sen sijaan hänen runoissaan musiikki tulee esille moninaisissa merkityksissä ja yhteyksissä. Musiikilla

olikin olennainen merkitys Mandelštamin maailmankuvassa sanan kääntöpuolena ja sen hedelmällisenä alkulähteenä.

Musiikki esiintyy Mandelštamin runoissa ensinnäkin osana ihmisen psyykeä, tietoisuuden ja tiedostamattoman välisen vuoropuhelun peruselementtinä, joka johtaa poeettisen sanan syntyyn, maailman kokemiseen runoutena. Musiikki ilmenee myös osana laajempaa kulttuurihistoriallista kehitystä, joka kulkee antiikin, keskiajan ja uuden ajan kautta moderniin kulttuuriin. Nämä näkökulmat ovat läsnä eri muodoissaan sekä varhaiskauden ja akmeismin että kristillisen kulttuurin ja venäläisen hellenismin yhteydessä. Olennaista on sanan ja musiikin suhde – se, miten sana syntyy musiikista. Musiikki on sanan varjo ja sen ainainen seuralainen, osin kielen ulkopuolella, mutta samalla sen kanssa vuorovaikutuksessa elävä kulttuurin dionyysinen elementti.

Varhaiskauden tuotannossa musiikki on läsnä lyyrisen minän kokemusta dominoivana maailmana, joka johtaa monissa runoissa epätodellisuuden tunteeseen sekä olemisen ja olemattomuuden rajalla olemiseen. Akmeistisessa manifestissa ja Bach-runossa Mandelštam lähestyy musiikkia logiikan näkökulmasta: samaan tapaan kuin loogisuuden ja tasapainon periaatteet ovat vallitsevina ihanteellisessa runossa, samoin Bachin musiikin ytimessä ovat säveliä toisiinsa yhdistävät loogiset siteet tasapainon luojana. Kristilliseen kulttuuriin liittyvissä runoissa keskipisteenä on sana Jumalan Logoksena, joka sitoo ihmisen universaalien lunastuksen ideaan ja tekee musiikista iloista ja huoletonta Jumalan ylistystä. Mandelštamin hellenismin ideassa puolestaan on olennaista sana elävän ja puhuvan lihana, Psykhenä, jolla on oma, itsenäinen elämänsä ja joka elää elimellisessä suhteessa musiikkiin. Kaikissa näissä näkökulmissa on kyse sanan ja musiikin välisestä pysyvästä jännitteestä, joka johtaa välillä elävän ja hedelmällisen sanan syntymiseen, välillä taas mykistymiseen ja epätodellisuuden tunteeseen ajautumiseen.

Mandelštamin varhaiskauden runoissa, jotka edelsivät hänen akmeistista vaihettaan, on selkeänä näkyvissä yhtäältä romantiikan perintö ja toisaalta ranskalaisen ja venäläisen symbolismin vaikutus. Nuoruuden runot luovat taustan Mandelštamin myöhemmille vaiheil-

le, ja vaikka ne on kirjoitettu symbolistien vaikutuspiirissä, niistä on ikään kuin ituina löydettävissä teemat, jotka astuvat selkeämmin esiin hänen myöhemmässä tuotannossaan. Jo varhaisissa runoissa esiintyvät kulttuurin apollonisen ja dionyysisen elementin välinen jännite suhteessa sanaan ja musiikkiin. Samoin varhaiskauden runoista löytyvät Boethiuksen määrittelemien *musica mundanan* (maailman musiikki) ja *musica humanan* (inhimillinen musiikki) ainekset, jotka esiintyvät eri painoituksin Mandelštamin myöhemmissä runoissa.

Varhaiskautta ei voi lähestyä niinkään Mandelštamin omien kulttuurifilosofisten kirjoitusten pohjalta, koska hän kirjoitti tuolloin varsin vähän taideteoreettisia tekstejä. Sen sijaan olen lyhyesti selostanut niitä tahoja, joilta Mandelštam sai vaikutteita. Symbolistien aatemaailma, joka monin tavoin tulee esille myös suhteessa musiikkiin taiteen ihanteena, on taustana erittäin laaja. Ranskalaisen ja venäläisen symbolismin lisäksi Mandelštamin varhaislyriikassa on nähtävissä monia vaikutteita vuosisadanvaihteen uskonnollisesta ja filosofisesta aatemaailmasta. Erityisen tärkeäksi taustavaikuttajaksi nousee romantiikan ajan runoilijoista Fjodor Tjuttšev sekä hänen lisäksi symbolistirunoilija Vjatšeslav Ivanov. Varhaiskauden runojen taustalla vaikuttaa myös symbolismin kriisi 1910-luvun taitteessa ja se, että Mandelštam itse tuli symbolistien torjumaksi – tämä lisäsi hänen irrallisuuden tunnettaan, joka oli jo ennestään voimakas hänen juutalaisen taustansa takia.

Varhaiskauden runoudesta nousevat esiin olemassaolon haurauden ja epävarmuuden teemat, joita kuvittavat voimakkaat ääni- ja kuulo vaikutelmat. Runoissa toistuu tiedostavan subjektin edustaman kielellisen todellisuuden ja maailman kokonaisvaltaisen, musikaalisen kokemisen välinen riitasointu. Luonnon musiikki, jota myös ihmisen tiedostamaton puoli ilmentää, on omiaan mykistämään lyyrisen minän hajottamalla hänen tietoisuutensa. Vaikka runoissa noustaisiinkin kaoottisuudesta järjestykseen, uhkana on uudelleen kaaokseen ja epätodellisuuden tunteeseen vajoaminen musiikin voimakkaan vaikutuksen alaisena. Varhaisissa runoissa on kuitenkin nähtävissä vähittäinen kehitys musiikin dominoivasta asemasta sanan itseisarvon nousuun: äänestä edetään musiikkiin ja musiikista sanaan, ja runo ”Silentium”

ilmentää jo ideaa sanan ja musiikin tasapainosta, koska niillä on yhteinen lähde. Samoin runossa ”Rakovina” (Simpukka) ensin välinpitämättömältä vaikuttanut meri täyttää hauraan simpukan kuoret musiikilla – sumulla, tuulella ja sateella – ja saa sen soimaan. Näin edetään ajattelun ja kielen tuomaan järjestykseen, joka saa sisältönsä musiikista.

Koska symbolistien runoudessa ja taideteoreettisissa kirjoituksissa musiikilla oli usein korostuneen suuri merkitys sekä teorian että esimerkkien tasolla, akmeistit pyrkivät ottamaan etäisyyttä symbolisteihin ja puhumaan musiikista pidättyväisesti. Mandelštam painotti omassa akmeistisessa manifestissaan, että musiikin ei tule olla runouden ihanne, vaan korkeinta ihannetta edusti ”sanan sellaisenaan” todellisuus. Silti Mandelštam asetti akmeistisen runouden esikuvaksi Bachin musiikin. Tämä selittyy sillä, että Mandelštam korosti Bachin musiikissa sen loogisia, matemaattisia ja kielellisiä piirteitä, jotka säveltäjä oli kehittänyt huippuunsa.

Mandelštamin akmeismissa oli olennaista tekninen sanakäsitys, jossa sanaan suhtauduttiin kuin kiveen, runouden rakennusainekseen. Tällöin runon olemus oli loogisuus, identiteetin lain ja tasapainoisuuden varaan rakentuva sanan arkkitehtuuri, jossa runoilija oli arkkitehti ja käsityöläinen. Tasapainon idean mukaisesti sanan ja musiikin tuli olla runoudessa tasapainossa keskenään niin, ettei musiikallisuus ole dominoiva elementti. Sanan ydintä ovat logiikan ja matematiikan universaalit kielet, jotka ohjaavat niin runoutta, musiikkia kuin arkkitehtuuriakin. Kielen arkkitehtuuria, jossa peruskivi on sana, vastaa musiikin arkkitehtuuri, jonka peruskivi on sävel. Tasapainon ja loogisuuden ideat ilmenevät selvimmin runoissa ”Bach” ja ”Jest ivolgi v lesah...” (Metsissä on kuhankeittäjiä...). Musiikin arkaainen alkuperä ja akmeismin antroposentrinen käsitys ihmisen fyysisestä olemisesta järjestyneen maailman perustana ilmenevät runonlaulajan kuvassa, joka edustaa sanan ja musiikin ykseyttä, runouden alkuperää.

Mandelštam oli taustaltaan juutalainen, mutta hänet kastettiin kristityksi. On epävarmaa, kuinka uskonnollinen Mandelštam sisimmässään oli – hän puhui paljon kristinuskosta, mutta suhde siihen

oli voimakkaasti tämänpuoleinen ja ilmeni ennen kaikkea kristillisen taiteen idean muodossa. Kristillisen taiteen ydin on Mandelštamin ajattelussa uusitamentillinen Sana Jumalan logoksena, joka ilmentää universaalialunastuksen ideaa – tähän lunastuksen piiriin sulautuminen tekee kristillistä taiteesta todellista ”taidetta taiteen vuoksi”, se on vapaata ja iloista leikkiä, joka toistaa jatkuvasti Kristuksen suorittamaa lunastuksen aktia. Mandelštamin runoudessa musiikki ilmenee kristinuskon yhteydessä sekä kirkkomusiikin muodossa että käsityksessä kristillisestä kulttuurista armahtavan isän sylinä, joka ottaa dionnyysistä alkuvoimaa edustavan säveltäjän, Beethovenin, universaalialunastuksen piiriin kuin tuhlaajapojan.

Kirkollisessa ympäristössä kristillinen musiikki on luonteeltaan liturgista ja rakentuu laulettun Jumalan Logoksen varaan. Runossa ”Vot daronositsa, kak solntse zolotoe...” (Tuossa sakramenttilipas, kuin kultainen aurinko...) kuvataan ehtoollisliturgiaa, jossa ikuinen ja ajaton sana tulee lihaksi ortodoksisessa eukaristiassa ja häivyttää ajan ja paikan rajat sulauttaen ihmiset loputtomaan iloon ja lauluun. Sama vaikutus on Athos-vuoren rinteellä Jumalan nimeä laulavalla ihmeellisellä puulla, joka nimeä toistaessaan uusintaa universaalialunastuksen ideaa. Samasta Jumalan nimen laulamisesta ja loputtomasta eukaristiasta on kyse kaikessa kristillisessä taiteessa.

Venäläisen hellenismin ideaa luonnehtii musiikkiin laskeutuvan ja siitä taas nousevan sanan psykhemäinen luonne. Hellenismin idea tulee esiin musiikin yhteydessä jo Aleksandr Skrjabinin muistoesitelmässä: Mandelštam piti säveltäjää venäläisen hellenismin puhtaimpana ilmentymänä, jonka suurin ansio oli siinä, että hän paljasti elämällään ja tuotannollaan venäläisen hengen hellenistisen luonteen. Toinen näkökulma musiikkiin on Mandelštamin kuva hellenistisestä sanasta, joka oli soiva ja puhuva liha, hedelmällinen, dynaaminen ja jatkuvasti uudistuva. Tämän vitaalisuuden sana säilyttää jatkuvassa vuorovaikutuksessa musiikin kanssa. Tällöin sana on luonteeltaan musikaalinen, vapaasti lentävä ja muuntuva. Musikaalinen kokemus on olennainen osa runouden syntyprosessia, ja musiikki on sanan esiaste, mutta runoilijan joutuessa liian voimakkaasti musiikin hengen valtaan

se muuttui Mandelštamin runoudessa tuhoavaksi voimaksi, joka aiheutti runoilijan mykistymisen ja muotoutumaisillaan olevan sanan katoamisen lausujan huulilta.

Cristoph Willibald Gluckin oopperasta *Orfeo ed Euridice* innoituksen saaneessa runojen sarjassa on keskipisteessä psykhemäinen sana, joka laskeutuu Orfeuksen aliseen maailmaan, Haadekseen, jossa se menettää muistinsa ja sisältönsä mutta kokee uudistumisen musiikin alkuvoiman kautta ja palaa takaisin ”tunnistamisen hillittömän ilon” vallassa. Pessimistisempiä ovat runot ”Kontsert na vokzale” (Konsertti asemalla) ja ”Senoval” (Heinälato), joissa jätetään jo hyvästejä musiikille, vanhan maailman kulttuurille, joka jää taakse neuvostovallan noustessa.

Varhaisessa lyriikassaan Mandelštam lähti siis liikkeelle sanan ja musiikin vastakkainasettelusta. Sitten sanan ja musiikin suhde kehittyi hänen runomaailmassaan niin, että ne esiintyivät yhä enenevässä määrin saman ilmiön eri puolina, muotona ja sisältönä, jotka tarvitsivat välttämättömästi toisiaan. Kaikissa esittelemissäni näkökulmissa on kyse sanan ja musiikin pysyvästä jännitteestä, joka on tiiviisti sidoksissa Mandelštamia askarruttaneisiin kulttuurifilosofisiin ja maailmankatsomuksellisiin kysymyksiin.

Mandelštamin läheinen ystävä, säveltäjä Arthur Lourié, kirjoitti Mandelštamin suhteesta musiikkiin muun muassa seuraavasti:

Больше всего Мандельштаму была необходима повторность; ему казалось, что ”прекрасное мгновенье”, промелькнув, должно повториться вновь и вновь. Как память строит форму в музыке, так история строила форму в поэзии Мандельштама; в ней – музыка чисел и образов, как у Платона и у пифагорейцев, находящаяся вне всякого личного переживания или чувства.³²

32 Kaikkein välttämättömintä Mandelštamille oli toistuvuus; hänestä näytti siltä, että ”suurenmoisen hetken” oli kerran välähdettyään toistuttava uudelleen ja uudelleen. Kuten muisti rakentaa muodon musiikissa, niin myös historia rakensi muodon Mandelštamin runoudessa; siinä on Platonin ja pythagoralaisien tapaista lukujen ja kuvien musiikkia, joka sijaitsee kaiken henkilökohtaisen kokemuksen ja tunteen ulottumattomissa. (Lourié 1963:170).

Katkelmassa tulee esille Mandelštamille tärkeä toiston periaate, joka liittyy olennaisella tavalla sanan psykhemäiseen, musikaaliseen ole- mukseen: unohtamiseen ja muistamiseen, josta seuraa tunnistamisen ilo, kun sama hetki, sama tunne, toistuu eri muodoissaan yhä uudel- leen. Yhtäältä runous ja musiikki olivat aikaan ja ajallisuuteen sidot- tuja ja siinä esiintyviä, lihaksi tulevia, mutta toisaalta niiden taustalla vaikutti universaali ja ajaton lukujen ja kuvien musiikki, joka elää ajan ja paikan ulkopuolella.

Lopuksi voi todeta, että Mandelštamin suhteessa musiikkiin nä- kyi venäläisen romantiikan ajan runouden ja venäläisen symbolis- min perintö myös sen jälkeen, kun hän irtisanoutui symbolismista tietoisesti vuonna 1911. Symbolismista irtautuminen oli Mandelšta- mille vaikeampi prosessi kuin muille akmeisteille, ja hän myös kävi tuotannossaan dialogia symbolismin kanssa vielä vuosia akmeistisen manifestinsa jälkeen. Stuart Goldberg (2011:215–216) puhuukin Man- delštamin runouden taustalla vaikuttaneesta symbolismin kaoottisesta seireeninlaulusta, joka oli välttämätön vastapaino runoilijan tavoitte- lemalle apolloniselle kosmokselle ja joka saattoi häntä pitkään 1920- luvulle asti.

Vaikka olen rajannut Mandelštamin 1930-luvun runouden tämän tutkimuksen ulkopuolelle, mainitsen silti kolme runoilijan myöhäis- kauden runoa, jotka sivuavat aiheeltaan musiikkia. Ne toistavat tässä tutkimuksessa esittelemiäni teemoja, kuitenkin niin, että runoilijan aiempaan tuotantoon verrattuna niitä leimaa erittäin voimakas pessi- mismi: kun runoilija vielä 1920-luvulla pyrki dialogiin oman aikaan- sa, kansansa ja kulttuurinsa kanssa, 1930-luvun musiikkia sivuavissa runoissa korostuu sivullisuus ja eristyneisyys. Vuonna 1931 kirjoitettu runo ”Žil Aleksandr Gertsevitš” (Eli Aleksandr Gertsevitš; Mandel- štam 1994:47) kertoo juutalaisesta muusikosta, joka soittaa yhtä ja sa- maa Schubertin kappaletta loputtomasti. Runoa leimaa yksinäisyyden teema: musiikki on vain viimeinen lohtu ennen kuolemaa. Vuonna 1932 kirjoitetussa runossa ”Lamarck” (Lamarck; Mandelštam 1994:61– 62) puhutellaan evoluutioteoretikko Lamarckia ja todetaan, että tämä on turhaan rakastanut Mozartia, sillä ihmiskunnan kehityksen pää- tepisteenä on ”hämähäkin kuurous” ja musiikin loppu. Vuonna 1937

kirjoitetussa runossa ”Fleiti gretšeskoi teta i jota” (Kreikkalaisen huilun theta ja iota; Mandelštam 1994:134–135) kuvataan yksinäistä huilistia, joka soittaa kuivuneen meren äärellä. Todetessaan soittamisen mahdottomaksi hän laskee huilunsa ja vaikenee lopullisesti.

7 LÄHTEET

Mandelštamin teokset

- Mandelštam 1967, 1969, 1971 Мандельштам, О. Э. *Собрание сочинений в трех томах*; под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Мюнхен: Международное литературное содружество, 1967–1971.
- Mandelštam 1973 Мандельштам, О.Э. *Стихотворения*. Вступ. статья А.Л. Дымсица; сост., подг. текста и прим. Н.И. Харджиева. Ленинград: Советский писатель, 1973.
- Mandelštam 1990a Мандельштам, О.Э. *Сочинения в двух томах: Сочинения. Проза. Переводы*. Сост. П.М. Нерлера. Москва: Художественная литература, 1990.
- Mandelštam 1990b Мандельштам, О.Э. *Сочинения в двух томах: Сочинения. Стихотворения. Переводы*. Сост. П.М. Нерлера. Москва: Художественная литература, 1990.
- Mandelštam 1990c Мандельштам, О.Э. *Камень*. Изд-е подготовили Л.Я. Гинзбург... [et al.] Ленинград: Наука, 1990.
- Mandelštam 1991 Мандельштам, О.Э. *Полон музыки, музы и муки. Стихи и проза*. Ленинград: Советский композитор, 1991.
- Mandelštam 1991b Мандельштам, О.Э. *Скрябин и христианство*. Вступительная статья, примечания А.Г. Меца, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдина, В.А. Никитина. *Русская литература 1/1991*, 70–73.
- Mandelštam 1993a Мандельштам, О.Э. *Собрание сочинений в четырех томах. Том 1, Стихи и проза 1906–1921*. Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993.
- Mandelštam 1993b Мандельштам, О.Э. *Собрание сочинений в четырех томах. Том 2, Стихи и проза 1921–1929*. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993.

- Mandelštam 1994 Mandelštam, O.Э. *Собрание сочинений в четырех томах. Том 3, Стихи и проза 1930–1937*. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1994.
- Mandelštam 1997a Mandelštam, O.Э. *Собрание сочинений в четырех томах. Том 4, Письма*. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1997.
- Mandelštam 2009 Mandelštam, O.Э. *Полное собрание сочинений и писем в трех томах. Том 1, Стихотворения*. Сост. А.Г. Меца. Москва: Прогресс-Плеяда, 2009.
- Mandelštam 2010 Mandelštam, O.Э. *Полное собрание сочинений и писем в трех томах. Том 2, Проза*. Москва: Прогресс-Плеяда, 2010.
- Mandelštam 2011a Mandelštam, O.Э. *Полное собрание сочинений и писем в трех томах. Том 3, Проза, Письма*. Москва: Прогресс-Плеяда, 2011.

Mandelštamin suomennetut teokset

- Mandelštam 1969 Mandelstam, Osip. Egyptiläinen postimerkki. *Neuvostoproosaa 1*, toimittanut ja suomentanut Esa Adrian. Porvoo: WSOY, 1969.
- Mandelštam 1972a Mandelstam, Osip. *Ajan kohina*. Suomentanut Esa Adrian. Helsinki: Otava, 1972.
- Mandelštam 1978 Mandelstam, Osip. [Runoja.] Suomentanut Eila Kivikk'aho. *Neuvostolyriikkaa 3*. Toim. Natalia Baschmakoff, Pekka Pesonen ja Raija Rymin. Helsinki: Tammi, 1978.
- Mandelštam 1997b Mandelstam, Osip. *Kivitauluoodi*. Suomentanut Marja-Leena Mikkola. Helsinki: Tammi, 1997.
- Mandelštam 2000 Mandelstam, Osip. Puhekumppanista. Suomentanut Martti Anhava. *Oi runous: romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 2000.
- Mandelštam 2011b Mandelstam, Osip. *Keskustelu Dantesta*. Suomentanut Jukka Mallinen. Turku: Savukeidas, 2011.

Muut alkuperäisteokset

Venäjäksi

- Belyi 1994 Белый, А. *Символизм как миропонимание*. Москва: Республика, 1994.
- Belyi & Blok 2001 *Переписка 1903-1919* / Андрей Белый и Александр Блок; публикация, предисловия и комментарии: А.В. Лавров. Москва: Прогресс-Плеяда, 2001.
- Blok 1955 Блок, Александр. *Сочинения в двух томах. Том 2, Очерки, статьи и речи; Из дневников и записных книжек; Письма*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Blok 1980 *Блок и музыка*. Сост. Т. Хопрова и М. Дунаевский. Ленинград: Советский композитор, 1980.
- Deržavin 1985 Державин, Гаврила. *Оды*. Ленинград: Лениздат, 1985.
- Florenski 1914 Флоренский, Павел. *Столы и утверждение истины: опыт православной Феодицеи в двенадцати письмах*. Москва, 1914.
- Gumil'ov 1990 Гумилев, Н.С. *Письма о русской поэзии*. Москва: Современник, 1990.
- Gumil'ov 1989 Гумилев, Н.С. *Избранное*. Сост. А.А. Смирнова. Москва: Советская Россия, 1989.
- Ivanov 1974 I, I, III Иванов, В.И. *Собрание сочинений в трех томах*. Брюссель, 1974.
- Lourié 1962 Лурье, Артур. Чешуя в неводе. *Воздушные пути*. Алманах II. New York, 1962, 186–213.
- Lourié 1963 Лурье, Артур. Детский рай. *Воздушные пути*. Алманах III. New York, 1963, 161–172.
- Mandelštam 1970 Мандельштам, Н. *Воспоминания*. New York: YMCA-Press, 1970.
- Pasternak 1991 Пастернак, Борис. *Собрание сочинений в пяти томах. Том 4*. Сост. В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака. Москва: Художественная литература, 1991.
- Puškin 1985 Пушкин, Александр Сергеевич. *Сочинения в трех томах. Том первый*. Москва: Художественная литература, 1985.
- Tjutšev 1985 Тютчев, Ф.И. *Избранное*. Москва: Московский рабочий, 1985.

Muilla kielillä

- Bergson 1983 Bergson, Henri. *Creative evolution*. Repr edn. New York: U.P. of America, 1983.
- Boethius 1989 Boethius, A.M.T.S.. *Fundamentals of music*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Heine 1945 Heine, Heinrich. *Buch der Lieder*. Stockholm: Jan Förlag, 1945.
- Mandelštam 1972b Mandelštam, Nadežda. *Ihmisen toivo: muistelmat*. Suomentanut Esa Adrian. Helsinki: Otava, 1972.
- Nietzsche 1994 Nietzsche, Friedrich. *Werke: historisch-kritische Ausgabe*. Berlin: de Gruyter, 1994.
- Nietzsche 2007 Nietzsche, Friedrich. *Tragedian synty*. Suomentanut Jarkko S. Tuusvuori. Tampere : Eurooppalaisen filosofian seura, 2007.
- Ovidius 1997 Publius Ovidius Naso. *Muodonmuutoksia = Metamorphoseon: libri I–XV*. Suom. Alpo Rönty. WSOY: Porvoo-Helsinki-Juva, 1997.
- Pascal 1900 Pascal, Blaise. *Pensées; or, Thoughts on Religion*. Translated by Gertrude Burford Rawlings. New York: Peter Pauper Press, 1900.
- Raamattu 1992 *Pyhä Raamattu: Vanha Testamentti, Uusi Testamentti: Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos*. Helsinki: Suomen Pipliaseura, 1992.
- Schiller 1963 Schiller, Friedrich. *Gedichte*. Eine Auswahl. Stuttgart: P. Reclam, 1963.
- Schopenhauer 1960 Schopenhauer, Arthur. *Sämtliche Werke*. Band II. Stuttgart: Reclam, 1960.
- Verlaine 1920 Verlaine, Paul. *Oeuvres complètes*. Tome premier. Paris: A. Messein, 1920.

Tutkimuskirjallisuus

Venäjäksi

- Amelin & Morderer 2000 Амелин, Г.Г. & Мордерер, В. Я. *Миры и столкновения Осипа Мандельштама*. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Averincev 1990 Аверинцев, С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. / Мандельштам, О.Э. *Сочинения в двух томах: Сочинения. Проза. Переводы*. 5–64. Москва: Художественная литература, 1990.
- Averincev 1991 Аверинцев, С.С. Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама. *Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы*. Сост. З.С. Паперный. 287–298. Москва: Наука, 1991.
- Averincev 2011 *Аверинцев и Мандельштам. Статьи и материалы*. Ред.-сост.: П. Нерлер, В. Мамедова. Москва: РГГУ, 2011.
- Basker 2000 Баскер, Майкл. *Ранний Гумилев: путь к акмеизму*. Санкт-Петербург: Русский Христианский Гуманитарный Институт, 2000.
- Bušman 1964 Бушман, Ирина. *Поэтическое искусство Мандельштама*. Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1964.
- Ėtkind 1997 Эткинд, Ефим. *Там, внутри: о русской поэзии XX века: очерки*. Санкт-Петербург: Максима, 1997.
- Faivre Dupaigne 2008 Февр-Дюпегр, А. В поисках Эвридики: Мандельштам и Глюк. *Сохрани мою речь 4(1-2)*. 567–583. Москва: РГГУ, 2008.
- Faryno 1994 Фарыно, Ежи. Археопэтика Мандельштама (На примере «Концерта на вокзале»). *Столетие Мандельштама: материалы симпозиума*. Ред. Айзелвуд & Майерс. 183–204. Tenaflly (NJ): Hermitage Publishers, 1994.
- Frolov 2009 Фролов, Д.В. *О ранних стихах Осипа Мандельштама*. Москва: Языки славянских культур, 2009.
- Gasparov 1994 Гаспаров, Б.М. *Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века*. Москва: Наука. Издательская фирма Восточная литература, 1994.
- Gasparov 1995 Гаспаров, М.Л. *Избранные статьи*. Москва: Новое литературное обозрение, 1995.
- Gasparov 2001 Гаспаров, М.Л. *О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики*. Санкт-Петербург: Азбука, 2001.

- Gerver 2001 Гервер, Л.Л. *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: Первые десятилетия XX века*. Москва: Индрик, 2001.
- Gurvits̆ 1994 Гурвич, И. *Мандельштам: проблема чтения и понимания*. New York, Gnosis Press, 1994.
- Hardžiev 1973 Харджиев, Н.И. Примечания. / Мандельштам, О.Э. *Стихотворения*. Ленинград, Советский писатель, 1973.
- Kats 1991a Кац, Б.А. В сторону музыки: Из музыковедческих примечаний к стихам О.Э. Мандельштама. *Литературное обозрение*, (1), 69–76.
- Kats 1991b Кац, Борис. Защитник и подзащитый музыки. / Осип Мандельштам: *Полон музыки, музы и муки. Стихи и проза*. 7–54. Ленинград: Советский композитор, 1991.
- Kats & Timentšik 1989 Кац, Б. & Тименчик, Р. *Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки*. Ленинград: Советский композитор, 1989.
- Kihnei 2001 Кихней, Л.Г. *Акмеизм: миропонимание и поэтика*. Москва: МАКС Пресс, 2001.
- Kirschbaum 2010 Киршбаум, Г. «Валгаллы белое вино...»: немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. Москва: Новое лит. обозрение, 2010.
- Koretskaja 2002 Корецкая, Инна. Бетховен в поэзии и эстетической рефлексии Вячеслава Иванова. *Вячеслав Иванов и его время*, 283–292. Ред. Сергей Аверинцев и Роземари Циклер. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.
- Kšondzer 2001 Кшондзер, М.К. Реминисценции из Эдгара По в лирике Осипа Мандельштама. *Смерть и бессмертие поэта: материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама*. 89–100. Москва: RGGU, 2001.
- Lekmanov 2000 Лекманов, О.А. *Книга об акмеизме и другие работы*. Томск: Водолей, 2000.
- Lekmanov 2003 Лекманов, О.А. *Жизнь Осипа Мандельштама: документальное повествование*. Санкт-Петербург: Издательство журнала «Звезда», 2003.
- Levaja 1991 Левая, Т.Н. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*. Москва: Музыка, 1991.
- Lifšits 2002 Лифшиц, Г.М. *Многозначное слово в поэтической речи: история слова «ночь» в лирике О. Мандельштама*. Москва: МАКС Пресс, 2002.

- Lotman 1996 Лотман, Михаил. *Мандельштам и Пастернак. Попытка контрастивной поэтики*. Tallinn: Aleksandra, 1996.
- Lotman 2012 Лотман, Михаил. Поэтика воплощенного слова. *Исследования в области семантической поэтики акмеизма*. / С. Золян & М. Лотман. 149–174. Tallinn: Acta Universitatis Tallinnensis, 2012.
- de Michelis 2008 де Микелис, Ч.Дж. К вопросу о крещении Осипа Мандельштама. *Сохрани мою речь 4(1-2)*, 370–375. Москва: РГГУ, 2008.
- Musatov 1991 Мусатов, В.В. «Логизм вселенской идеи» (к проблеме творческого самоопределения раннего Мандельштама). *Слово и судьба. Осип Мандельштам: исследования и материалы*, 321–329. Отв. ред. З.С. Паперный. Москва: Наука, 1991.
- Musatov 2000 Мусатов, В.В. *Лирика Осипа Мандельштама*. Киев: Эльга-Н: Ника-Центр, 2000.
- Ošerov 1995 Ошеров, С.А. «Тристия» Мандельштама и античная культура. *Мандельштам и античность. Сборник статей*. Под ред. О.А. Лекманова. 188–203. Москва: Мандельштамовское общество, 1995.
- Paк 2008 Пак, Сун Юн. *Органическая поэтика Осипа Мандельштама*. Санкт-Петербург: Пушкинский дом, 2008.
- Panov 2014 Панов, М. В. *Труды по общему языкознанию и русскому языку, том 2*. Москва: Языки славянской культуры, 2014.
- Panova 2003 Панова, Л.Г., 2003. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. Москва: Языки славянской культуры, 2003.
- Paperno 1991 Паперно, И. О природе поэтического слова: Богословские источники спора Мандельштама с символизмом. *Литературное Обозрение* (1), 29–36.
- Poljakova 1992 Полякова, С.В. *Осип Мандельштам: наблюдения, интерпретации, неопубликованное и забытое*. Ann Arbor: Ardis, 1992.
- Przybylski 1972 Пшибыльский, Рышард. Осип Мандельштам и музыка. *Russian Literature Vol.1.(2)*, 103–125.
- Ronen 1991 Ронен, Омри. Осип Мандельштам. *Литературное обозрение*, 1/1991, 3–18.
- Ronen 2002 Ронен, Омри. *Поэтика Осипа Мандельштама*. Санкт-Петербург: «Гиперион», 2002.
- Segal 1998 Сегал, Димитрий. *Осип Мандельштам: история и поэтика*. Oakland (CA): Berkeley Slavic Specialties, 1998.

- Surat 2009 Сурат, Ирина. *Мандельштам и Пушкин*. Москва: Имли Ран, 2009.
- Taranovski 1972 Тарановский, Кирилл. Два молчания Осипа Мандельштама. *Russian Literature Vol.1.(2)*,126–131.
- Toddes 1974 Тоддес, Е. Мандельштам и Тютчев. *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 17, 59–85.
- Vaiman 2013 Вайман, Н.И. *Черное солнце Мандельштама*. Москва: «Аграф», 2013.
- Vaisband 2008 Вайсбанд, Э. Орфей. *Сохрани мою речь 4(1-2): 293–303*. Москва: РГГУ, 2008.
- Zavadskaja 1991 Завадская, Е.В. Дерево слова. // *Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы*, 342–349. Отв. ред. З.С. Паперный. Москва: Наука, 1991.

Muilla kielillä

- Ammer 1972 Ammer, Christine. *Harper's Dictionary of Music*. London, 1972.
- Braun 1998 Braun, Edward. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. London: Methuen, 1998.
- Brown 1973 Brown, Clarence, 1973. *Mandelstam*. London: Cambridge University Press, 1973.
- Broyde 1975 Broyde, Steven. *Osip Mandelstam and his age: a commentary on the themes of war and revolution in the poetry 1913-1923*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1975.
- Cavanagh 1995 Cavanagh, Clare M. *Osip Mandelstam and the modernist creation of tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Doherty 1995 Doherty, Justin. *The Acmeist movement in Russian poetry: culture and the word*. Oxford; New York: Clarendon Press: Oxford University Press, 1995.
- Donchin 1958 Donchin, Georgette. *The influence of French symbolism on Russian poetry*. 's-Gravenhage: Mouton, 1958.
- Dutli 1985 Dutli, Ralph. *Ossip Mandelstam - Dialog mit Frankreich: ein Essay über Poetik und Kultur*. Zurich: Ammann, 1985.
- Faivre Dupaigne 2006 Faivre Dupaigne, A. *Poètes-musiciens: Cendrars, Mandelstam, Pasternak*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Fink 1999 Fink, H.L. *Bergson and Russian modernism, 1900-1930*. Evanston, Ill: Northwestern University, 1999.

- Friedrich 1998 Friedrich, Paul, cop. 1998. *Music in Russian poetry*. New York: Peter Lang, 1998.
- Glazov-Corrigan 2000 Glazov-Corrigan, E. *Mandel'shtam's poetics: a challenge to postmodernism*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.
- Goldberg 2011 Goldberg, Stuart. *Mandelstam, Blok, and the Boundaries of Mythopoetic Symbolism*. Columbus (Ohio): Ohio State University Press, 2011.
- Gregg 1965 Gregg, R.A. *Fedor Tiutchev: the evolution of a poet*. New York: Columbia University Press, 1965.
- Gronas 2009 Gronas, M. Just What Word Did Mandel'shtam Forget? A Mnemopoetic Solution to the Problem of Saussure's Anagrams. *Poetics Today*, 30(2), 155-205.
- Gronas 2011 Gronas, M. *Cognitive poetics and cultural memory: Russian literary mnemonics*. New York: Routledge, 2011.
- Harris 1988 Harris, Jane Gary. *Osip Mandelstam*. Boston: Twayne Publishers, 1988.
- Henrikson 1997 Henrikson, Alf. *Antiikin tarinoita, 1–2*. 5. p. Helsinki: WSOY, 1997.
- Hesse 1989 Hesse, Petra. *Mythologie in moderner Lyrik: Osip Ė. Mandel'stam vor dem Hintergrund des "Silbernen Zeitalters"*. Bern: Lang, 1989.
- Isenberg 1987 Isenberg, Charles. *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1987.
- Ivanov & al. 1986 Ivanov, V.V., Jackson, R.L. & Nelson, L. *Vyacheslav Ivanov: poet, critic and philosopher*. New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1986.
- Kouborlis 1974 Kouborlis, D.J. *A concordance to the poems of Osip Mandelstam*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1974.
- Lacey 1993 Lacey, A.R. *Bergson*. London: Routledge, 1993.
- Landels 2001 Landels, John G. *Music in ancient Greece and Rome*. London; New York: Routledge, 2001.
- Lane 1986 Lane, Ann M. Bal'mont and Scriabin. *Nietzsche in Russia*, ed. B. G. Rosenthal. 195–218. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Malmstad 1986 Malmstad, John E. Mandel'shtam's "Silentium": A Poet's Response to Ivanov. *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, 236–249. Ed. by R.L. Jackson and L. Nelson, Jr. New Haven, 1986.
- Nilsson 1974 Nilsson, N.Å. *Osip Mandel'stam: five poems*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1974.

- Pesonen 1987 Pesonen, Pekka. *Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaanista ”Peterburg” ja sen aatetaustasta*. Helsinki: Helsinki University Press, 1987.
- Poggioli 1960 Poggioli, Renato. *The Poets of Russia, 1890–1930*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.
- Przybylski 1987 Przybylski, Ryszard. *An essay on the poetry of Osip Mandelstam: God’s grateful guest*. Ann Arbor, MI: Arbis, 1987.
- Liddell & Scott 1996 *A Greek-English lexicon: with a revised supplement*. Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Ronen 1983 Ronen, Omri. *An Approach to Mandelstam*. Jerusalem: Magnes Press, 1983.
- Rusinko 1982 Rusinko, Elaine. Acmeism, Post-symbolism, and Henri Bergson. *Slavic Review*, vol. 41, 3/1982, 494-510.
- Scruton 1999 Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Steinberg 1982 Steinberg, A. *Word and music in the novels of Andrey Bely*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Struve 1982 Struve, Nikita. *Ossip Mandelstam*. Paris: Institut d’etudes slaves, 1982.
- Taranovski 1976 Taranovski, Kiril. *Essays on Mandelstam*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1976. .
- Terras 1969 Terras, Victor. The Time Philosophy of Osip Mandel’shtam. *The Slavonic and East European Review*, Vol. 47, No. 109 (Jul.1969), 344-354.
- Terras 2001 Terras, Victor. The Black Sun: Orphic Imagery in the Poetry of Osip Mandelstam. *The Slavonic and East European Journal*, Vol. 45, No. 1/2001, 45–60.
- Vinokur 2008 Vinokur, Val. *The Trace of Judaism: Dostoevsky, Babel, Mandelstam, Levinas*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2008.
- Werberger 2005 Werberger, Annette. *Postsymbolisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandelstams*. München: Verlag Otto Sagner, 2005.
- West 1970 West, J.L. *Russian symbolism: a study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic*. London: Methuen, 1970.
- Zutshi 2000 Zutshi, P. N. R. Avignon Papacy. *The New Cambridge Medieval History: Volume 6, C.1300-c.1415*. Ed. Michael Jones. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ABSTRACT

”Return, Word, where music begins.” Music in the World View of Osip Mandelstam’s Poetry

This study examines the role of music and the interrelationship between poetic word and music in Osip Mandelstam’s (1891–1938) poetry. By analysing Mandelstam’s poems written in 1908–1925, the study creates a coherent view of the significance of word and music in his world view. The method used in the study is close analytic reading of poetic text. Instead of analysing the musicality of poetry from the point of view of metrics, phonetics or rhythm, the study focuses on the mythology of music in Mandelstam’s poetry. Primarily, the poems are analysed as independent texts, and secondly, in the context of Russian cultural history and Mandelstam’s own cultural philosophy as their background.

The study consists of four parts. In the first section (chapter 2), the study examines the role of music in Mandelstam’s early poems, which he wrote under the strong influence of Russian Symbolism. One of the main themes of Mandelstam’s earliest poems is listening to the music of nature; this music reflects a higher reality that cannot be reached by human consciousness. The main problem treated in Mandelstam’s early poems is the compatibility of a human being’s own inner music with the harmony of the universe.

The second part of the study (chapter 3) focuses on the role of music in Mandelstam’s version of the Russian poetic school, Acmeism.

In his Acmeist poems, Mandelstam emphasises the verbal and logical characteristics of music, which can be seen as polemics adhering to the Romantic and partly Symbolist view of music as a metaphysical force. According to Mandelstam, the ideal of logical art is manifest in Johann Sebastian Bach's music.

The third part (chapter 4) focuses on the significance of Christianity in Mandelstam's world view and the role of music in his religious poems. A close relationship between poetry, theology and religious philosophy was characteristic of the tradition of Russian Modernism. This is also visible in Mandelstam's poetry and in his conception of Christian music, which unites the Apollonian and Dionysian forces of culture into a harmonic whole.

Finally, in the fourth section (chapter 5), I describe Mandelstam's idea of Russian Hellenism and how music is reflected in his poems in the context of ancient Greek mythology.

All these elements of Mandelstam's world view reflect a profound tension between word and music, which is closely associated with ideological and philosophical problems that are manifest in his poetry.

Subjects: Russian Literature; Music; Acmeism; Mandelstam, Osip

