

Gennadi Obatnin

**KUVA JA SANA VENÄLÄISESSÄ
MODERNISMISSÄ**

[Johdanto](#) | [Käytäntö](#) | [Kuvitus](#) | [Ekfrasis](#) | [Visuaalinen runous](#) | [Kalligrafia](#) | [Ikoni ja "lubok"](#) | [Visuaaliset metaforat](#) | [Viitteet](#) | [Kirjallisuus](#)

Johdanto

Kirjoittaessamme me pyrimme aina loitontamaan, etäännyttämään puhetta, tekemään sitä vieraaksi. Täsmällisemmin sanoen me muutamme puheen kieleksi, me sijoitamme vapaan puhevirran kieliopillisten, syntaktisten, orfografisten sääntöjen sisään puhumattakaan puheen rakentamisen diskursiivisista säännöistä [1].

Puhe on ääntä, joka ei ihannemuodossaan ole mitenkään etäännytettyä, vieraaksi tehtyä, parodista tai itseään kohti suunnattua ([Jacques Derrida](#) kutsuu tätä "fonosentrismiksi", äänikeskeisyydeksi). Ääneen lausuttu sana voi kuitenkin olla tarvittaessa etäännytetty, esimerkiksi jos stand up -koomikko harjoittaa parodiaa. Mutta se voi olla sitä olematta, kun taas kirjoitettu sana on aina etäännytetty, tehty vieraaksi.

Niin kuin kirjoitus tekee puheen vieraaksi, niin myös piirustus tekee kirjaimen vieraaksi. Sillä eihän kirjaimen ymmärtämiseksi ole lainkaan tärkeää, miten se nimenomaan on piirretty/kirjoitettu. Niinpä visualisointi sisältää itsessään ajatuksen etäisyydestä. Tämän etäisyyden eri taiteet ovat historian kuluessa pyrkineet voittamaan tai sitten korostamaan sitä. Yhdestä näkökulmasta taideteos sisältää aina uudelleenkoodausta ja kääntämistä (taiteen) kieleltä toiselle, jolloin väistämättä syntyy uusia merkityksiä. Artikkelissaan "Retoriikka" [2] Juri Lotman jopa pitää uudelleenkoodausta taiteen kieleltä toiselle (siis intersemiosista) keskeisimmäksi merkityksenmuodostuksen mekanismiksi. Hän nimittää osista koostuvaa tekstiä, jossa on käytetty useampaa taiteen kieltä, "retoriseksi tekstiksi".

Tarkastellaan joitakin visualisoinnin muotoja venäläisessä modernismissä.

K ä y t ä n t ö

Kuvitus

Kuuluisa italialainen historioitsija [Carlo Ginzburg](#) kirjoittaa eroottisen ja pyhän kuvan teologisesta rinnastamisesta Tizianin teoksissa: molempien on tarkoitus synnyttää katsojassa ennalta määrittyjä tunteita, seksuaalisia tai uskonnollisia [3]. Ginzburg osoittaa, että Tizian, jonka mytologisiin kertomuksiin tehdyt taulut on usein nähty eroottisina (erityisesti kirkon toimesta, mutta myös yläluokan), seuraa äärimmäisen johdonmukaisesti Ovidiuksen *Metamorfoosien* pohjalta laadittuja, joskin huonosti tai lisäillen käännettyjä tekstejä. Niinpä Tizianin eroottisia "kuvituksia" ei ole luettu irrallisina tauluina, vaan hiukan toisin.

Kirjallisuuden kuvitus kukoisti futurismin parissa, erityisesti sitä kehittivät mm. [Mihail Larionov ja Natalia Gontsharova](#). Samaten nykytaiteilija [Ilja Kabakovin](#) konseptualistisia kuva-albumeita voidaan lähestyä kuvituksina. Ja esimerkiksi Vladimir Majakovskin runo "[He eivät ymmärrä mitään](#)" (Nitshego ne ponimajut), jossa sankari pyytää parturia "leikkaamaan hänen korvansa", illustroi [Aleksei Krutshenyhin](#) mukaan yhtä Larionovin parturiaiheista taulua. Vastaesimerkkinä - taulun sanallisena kuvituksena - voi toimia Valeri Brjusovin runokokoelma "Piirostekstejä" (Подписи к гравюрам).

Venäläinen futurismi loi aivan omanlaisensa synteettisen taiteen lajin: "futuristisen kirjan" (sen luojia olivat mm. [Aleksei Krutshenyh](#) ja [Olga Rozanova](#)). Futuristien estetiikka perustui sanan ja piirroksen väliselle jännitteelle. Keskeinen pyrkimys oli löytää synteesi näiden kahden taiteen välille. [Velimir Hlebnikov](#) ja Pavel Mituritsh tekivät kirjoja Blez Sandrarin mallin mukaisesti - kirjoitettua tekstiä jatkettiin piirustuksin, ja tätä kutsuttiin "simultaaniseksi (samanaikaiseksi) taiteeksi".

Simultaanisen taiteen klassikko on [Ilja Zdanevitshin](#) kirja "LidantJU fAram" (1923), joka oli omistettu taiteilija Le-Dantjun muistolle. Teos on monimutkainen partituuri "elävien triolle ja kuolleiden oktetille", eli simultaanisuus ei välttämättä edellyttänyt suhdetta vain visuaaliseen taiteeseen.

Futuristit kiistelivät väsymättä symbolistien kanssa, erityisesti estetiikan kysymyksistä, ja pitivät tiukasti kiinni "mauttomuuden" estetiikastaan. Esimerkiksi juuri Larionov etsi inspiraatiotaan sotilaskasarmien seinäkirjoituksista, ja piirustuksiin käytettiin tapettia. Sekä symbolistit että

futuristit halusivat löytää uuden muodon uudelle sisällölle. Käsintehty pienen painoksen kirjat, joissa usein oli myös käsintehty kuvitukset, ikään kuin toistivat kuvaa käyttöesineenä, mitä voidaan verrata esim. keskiaikaisiin kirjoihin piirrettyine kirjaimineen. Yksi tällainen oli Krutshenyhin ja Aljagrovin (nuoren Roman Jakobsonin peitenimi) *Zaumnaja gniga*, johon Olga Rozanova teki kuvituksen [4].

Symbolistitkin kiinnittivät erittäin paljon huomiota julkaisujensa ulkoasuun. Vjatsheslav Ivanov pohti usein ja pitkään artikkelikokoelmiensa kansia ja kirjoitusasua (yleensä ne muotoili [Mstislav Dobuzhinski](#)), puhumattakaan runokirjoistaan. Esimerkiksi kesällä 1906 hänellä oli vaikeuksia valita runokokoelmalleen nimi, niinpä hän kehotti Konstantin Somovia valitsemaan inspiroivamman - joko "[Cor Ardens](#)" (Liekehtivä sydän) tai "Iris in iris" (sateenkaari vihoissaan). Kaikesta päätellen juuri taiteilija joutui päättämään lopullisen nimen.

Erityishuomion arvoinen on [Aleksi Remizovin](#) tuotanto. Hän laati käsikirjoituksia jäljitellen tietoisesti keskiaikaista kirjurityyliä. Kirjurin ja puhtaaksikirjoittajan rooli olikin Remizovin kirjallinen naamio, myös hänen omaelämäkerralla leikittelevissä peleissään, mutta puhtaaksikirjoittamisen taktiikan siirtäminen kirjallisuuteen, jossa se muuttuu vieraan tekstin parafrasiksi, johti vuonna 1909 siihen, että Remizovia syytettiin plagioimisesta.

Ekfrasis

Ekfrasis tarkoittaa antiikin aikana kuvan esittämistä sanoin (ut pictura poesis - Horatius), kuvan ja piirroksen synteesiä. Se on siis intersemiosiksen keskeisiä muotoja. Yksi varhaisista venäläisistä futuristeista, Benedikt Lifshitz, kuvailee värikkäästi synteettisen taiteen harjoittamisen vaikeutta. Tutustuttuaan David Burljukin luona Hlebnikovin julkaisemattomiin käsikirjoituksiin hän päätti hylätä suoran kuvataiteen sääntöjen soveltamisen kirjallisuuteen (vrt. Arthur Rimbaudin foneettinen symbolismi kuuluisissa *Konsonanteissa*) sekä konkreettiset metaforat. Sen sijaan hän halusi luoda taiteidenvälistä vuorovaikutusta syvemmillä tasolla. Tämä taso tarkoitti "sanoin maalaamista" kokeellisessa tekstissä nimeltä "Teplo" (Lämmintä): tekijä kuvaa taulua, joka on olemassa vain hänen mielikuvituksessaan. Tämän lisäksi hän tulkitsee tätä taulua hyvin subjektiivisesti, ja tämä tulkinta on myös tekstin sisältö [5]. Livshitzille oli erittäin tärkeää, ettei hänen poetiikkaansa sekoitettaisi Mallarmén "arvoitusten poetiikkaan" siis ajatukseen siitä, että kuva on avain tekstin

ymmärtämiseen [6].

Hlebnikov tunki hyvin foneettisen symbolismin. Kuuluisaa runoa "[Bobèobi pelis' guby...](#)" (Bobèobi lauloivat huulet) ei voisi ymmärtää ilman Hlebnikovin omaa selitystä, että "b" tarkoittaa punaista väriä (siitä huulet), "v" on sininen väri, joten "Vèèomi lauloivat katset" käy ymmärrettäväksi jne [7]. Yhtä monimutkaisella tavalla Hlebnikov kokeili myös ekfrasista. Runon "[Menja pronosjat na slonovyh](#)" (Minua viedään norsukyydillä) sisältö koostuu muustakin kuin keskiaikaisen intialaisen miniatyyrin kuvauksesta. Miniatyyrissä kuvataan Vishna-jumalan kuljetusta elefantilla, joka on tehty neitsyiden kehoista [8]. On hyvä muistaa, että myös "Bobèobi" on ekfrasista, sen osoittavat runon viimeiset rivit: "Niin joidenkin vastaavuksien kankaalla / Ulottumattomissa asuivat Kasvot". Ekfrasistraditio, joka liittyy ennen kaikkea ranskalaisiin vaikutteisiin, "Parnasson" runouteen (Théophile Gautier), on hyvin merkittävä myös akmeismin näkökulmasta [9].

Suurenmoisessa Aleksandr Dobroljubovin antologiassa *Natura Naturans. Natura Naturata* monilla runoilla on paitsi musiikilliset [10] myös kuvataiteelliset motot - näin lukija kutsutaan ikään kuin ensin katsomaan kuvaa ja sitten lukemaan tekstiä. Esimerkiksi legendaarisessa runossa "Isä Jumala" ("Allani on kotkia, puhuvia kotkia"), jonka kriitikot nimesivät mielipuoliseksi, on kaksi tällaista viittausta: "Hesekielin näky. Rafael" ja "Andante maestoso". Samaten runossa "Kuoro", jonka tekijä liitti [Gustav Dorén](#) teokseen *Kuolema* ja tempoon Andante quasi adagio [11].

Otetaan vähemmän ilmeinen esimerkki - Joseph Brodskyn kirje Jakov Gordinille 13 kesäkuuta 1965. Kyseessä on suurenmoinen autometakuvaus suunnattuna kollegalle ja ystävälle. Arvoituksellinen metafora, jota kirjeessä käytetään, on puun kuvaus: "Otetaan esimerkiksi runot, joissa puhutaan puusta. Alat kuvata kaikkea, mitä näet, maasta lähtien ja nousten vähitellen puun korkeudelle. Siinä ehkä on myös suuruus" [12]. Näin Brodsky elvyttää barokkityylin kokonaisuudessaan ja samalla se voidaan sitoa Gottfried Kleinerin runoon "Garten-Lust im Winter" (1732), jonka historioitsija Robert Darnton on suurenmoisesti analysoinut. Se on esimerkki visuaalisesta runoudesta, puun muotoon tehty runo, joka täytyy lukea alhaalta ylöspäin ja joka on omistettu loppujen lopuksi Jumalan suuruudelle [13].

Visuaalinen runous

Tästä on vain askel sanoilla piirtämiseen, jonka saamat muodot voivat olla

hyvinkin moninaiset. Osuutensa visuaalisen runouden hyväksi on tehnyt Guillaume Apollinainen ("Kalligrammit") tai Stéphane Mallarmén [14] lisäksi mm. konseptualisti [Dmitri Aleksandrovitsh Prigov](#). Varhaiset venäläiset dekadentit reagoivat Mallarmèhen nopeasti: jo toisessa "Venäläiset symbolistit" -antologiassa ilmestyi visuaalinen runo "Rombi", syklistä "Soinnut - erotiikka" ja osio "Sarjat" [ks. [Erla Martovin runo liitteenä](#)].

Visuaalisen runouden synteettisyyttä illustroi erinomaisesti Sasha Tshernyin parodia, jossa hiilihanko on piirretty runomuotoon: "Tällä vehkeellä, soiden ja kolisten, puolisoni pieksee minua toistuen" (Этой штукой, гремя и звеня, бьет частенько супруга меня). Erla Martovin runossa ensisijaisen tärkeää on rivien pituus, kun taas kirjoituksen muoto on merkitykseltään varsin suhteellinen.

Kalligrafia

Käsialan visuaalisuutta, jopa siihen asti, että kirjoituksen merkitys riisuttiin täysin, on kokeiltu Aleksei Krutshenyhin tuotannossa hänen kirjansa (*Tunshap*, 1917) sivut ovat täynnä kirjainten ja viivojen nauhoja. Aivan samaa efektiä, joka pakottaa lukijan levottomaan vilkuiluun ja etsimään merkitysrakenteita epämääräisestä tekstistä, on käyttänyt leningradilainen avantgardisti [Jevgeni Mikhnov-Vojtenko](#).

Emigranttirunoilija Aleksandr Gingerilla on runo, joka on omistettu hänen vaimolleen Anna Prismanovalle. Runo alkaa näin:

Я к вам пишу, любя и нарочито, / В прямом доверии и простоте. / Читайте
тридцатипятичито, / Хоть этот почерк и осточертел. [15]

Kirjoitan teille rakkaudella ja tahallani, / Täysin luottavaisesti yksinkertaisesti. /
Lukekaa kolmikymmenviisisilmäisesti, / Vaikka tämä käsiala tympäiseekin.

Jäljempänä käy ilmi, että miehen kirjoituksen "tahallisuus" johtuu nimenomaan sen käsikirjoituksenomaisuudesta. Sanaleikki ("kolmikymmenviisisilmäisesti" juontuu uskonnollisesta käsitteestä "monisilmäisyys", joka viittaa taivaalla olevaan enkelijoukkoon) ja käsikirjoitus rinnastetaan toisiinsa ja samalla asetetaan vastakkain painetun sanan kanssa. Ginger, jonka runotuotanto tulkitsee monimutkaisesti venäläisen avantgarden traditiota, jatkaa futuristien jäljessä hyvän maun vastaisuutta ja arvostaa käsikirjoituskirjoja. Runossa mainittu "tahallisuus" tarkoittaa tässä yhteydessä samaa kuin futuristeilla "siirtymä" (sdvig) tai formalisteilla "vieraaksi tekeminen" (ostranenie). Käsitys, jonka mukaan

taide on jotain tahallisesti tehtyä, ja ei-taide taas jottaain luonnollisesti olemassaolovaa, nojaa tiettyyn traditioon. Tahallinen taide osoittaa, että "luonnollisuus" ja "hyvä maku" ovat kliseitä, retorisia, ei-visuaalisia, tekemällä tehtyjä. Mutta tällaisen estetiikan alkuvaiheissa tahallinen taide vaikuttaa dekadentilta taiteelta.

Remizov oli hyvin innostunut kalligrafiasta, joka voidaan nähdä piirroksen ja sanan kohtaamisena. Hän pyrki tietoisesti harjoittamaan keskiaikaisen kirjallisuuden tapaa piirtää jokainen kirjain. Artikkelissaan "Kirjailijoiden piirustukset" (1938) Remizov korosti kirjailijan työn ja piirtämisen sukulaisuutta: "...kirjoitettu ja piirretty ovat olemukseltaan yhtä. Jokaisesta kirjuriasta voi tulla piirturi, ja piirturi on väistämättä myös kirjuri" [16].

Venäläiset kubo-futuristit antoivat myös käsialalle erityismerkityksen tekstin esteettisenä elementtinä: "olettaen käsialassa olevan poeettisen impulssin perustekijän" [17]. Remizov asetti omat "kiharansa" näytteile jo v. 1910 "Kolmio"-ryhmän näyttelyssä, jonka oli pystyttänyt taiteilija ja teoreetikko Nikolai Kulbin. Remizovin versioita futuristisista kirjoista ei ole vielä kunnolla julkaistu (Remizov itse laski niitä olevan 430 albumia [18]). Ne edustavat synteettistä genreä, jossa muutamalla (6-10) sivulla kerronta tapahtuu niin sanojen, piirrosten, grafiikan kuin kalligrafioidenkin avulla [19].

Ikonit ja "lubok" [20]

Ikonit liittyvät lähisimmin sanaan, se sisältää niin kuvituksen kuin kertomuksenkin ja sen kuvaus sisältää välttämättä kirjoitetut sanat. Ikonimaalaukseen viittausta on hyödynnetty myös venäläisessä avantgardessa, David Burljukin *Vasili Kamenskin muotokuva* on tästä hyvä esimerkki. Samaten ikonit ovat inspiroineet myös nykyperformanssi-taiteilijoita *Gljuklja ja Tsapljaa* (Natalja Pershina-Jakimanskaja ja Olga Jegorova). Vuonna 2001 näyttelyssä he esittivät itsensä täysimittaisina ikoneina.

"Lubok" on historiallisesti lähellä ikonia. Kansankulttuurissa se on leikin väline, kuten Juri Lotman (1998: 482-483) on esittänyt. Siksi se liittyy pikemmin teatteriin, kertomuksiin, pelikortteihin ja sanomalehtiin kuin perinteisiin kuvataiteen teoksiin. On kiintoisaa, että yhteys pyhien kuvien ja "lubokin" välillä on ollut olemassa (esim. Piskatorin Raamattu, joka on tehty "lubok"-muotoon) [21]. "Lubok" on tunnettu avantgardessa jo kauan, kustantamo "Segodnjashnij lubokin" toimintaa on kuvattu esim. Kovtunin kirjassa *Russkaja futuristisheskaja kniga*, vrt. myös Majakovskin "Okna

ROST'a" ja jotkin Vasili Kamenskin "Rautabetonirunoelmat", joita kutsuttiin suoraan "lubok"-nimellä.

Visuaaliset metaforat

Visualisaation kuvauksessa voi mennä vielä pidemmälle, vaikka pysyteltäisiinkin dekadentin avantgarden puitteissa. Esimerkiksi ranskalainen kriitikko-lainsäätäjät Remy de Gourmon jakoi kirjassaan *Tyylin ongelma* (1902) kaikki kirjailijat "visuaalisiin" (visuels) ja "emotiivisiin" (émotifs) sen mukaan, miten nämä kykenivät välittämään lukijalle aistimuksiaan ja käsityksiään. "Visuaalinen" kirjailija, joka on de Gourmonin mielestä sympaattisempi, jättää lukijan mieleen kuvia, tauluja, kun taas "emotiivinen" synnyttää käsityksen tilanteiden emotionaalisesta sisällöstä käyttäen hyväkseen lähinnä kliseistä kieltä. Innovatiivisuus tyylin ongelmana - siinä tämän estetiikan perusteema, vaikka de Gourmon olikin kriitikkona antidekadentissa asemassa. Kuitenkin visuaalisuus oli jo tällöin omaksuttu uudeksitekemisen välineenä. Tässä mielessä avantgardistit, jotka käyttivät visuaalisia metaforia, olivat luonnollisesti de Gourmonin mieleen.

Majakovskin fraasi

"На чешуе жестяной рыбы прочел я зовы новых губ"

on puhtaasti visuaalinen metafora.

Historia

Taiteen historian kaudet, joina sanan ja piirroksen keskinäissuhde osoittautuu merkitykselliseksi, ovat barokko [22], dekadenssi (symbolismi) ja avantgarde (konseptualismi). Aikoina, jolloin intersemiosuksen mahdollisuuksia hyödynnetään, taide koetaan rajailmiönä. Kuvataide, joka edellyttää maailmankatsomuksellisuutta, jää periferiaan, ja vastaavasti myös kirjallisuus saa sille epätyypillisiä piirteitä, synnyttäen uusia tekstin muotoja.

Jännite sanan ja kuvan välillä oli yksi venäläisen avantgarden perustekijöistä. Kuvan ja sanan välillä on venäläisen taiteen historiassa koitettu periaatteessa kahdentyyllisiä suhteita: taiteiden synteisiä ja konfliktista montaa [23]. Ensimmäisessä tapauksessa taiteidenvälinen raja paitsi pyyhkiytyy, muodostuu myös esteettiseksi takeeksi uuden, synteettisen tekstin syntymiselle. Tätä voidaan verrata esim. Vladimir

Solovjovin ajatukseen universaalista kirkosta, jonka oli määrä muodostua uudeksi kirkoksi eikä vain yhdistellä ortodoksisuuden ja katolisuuden elementtejä keskenään (kuten joskus tekee ekumenismi). Toisin sanoen edellytetään yhdistettävien elementtien muuntautumista joksikin uudeksi, sitä varten koko yhdistäminen tapahtuukin. Solovjov-esimerkki ei ole sattumanvarainen, sillä synteettisestä taiteesta haaveilivat niin Hlebnikov, Mituritsh, Skrjabin kuin venäläiset symbolistitkin.

Synteettisen projektin perusstrategian (transfiguraation) muotoili isä Pavel Florenski. Hänen esitelmänsä "Temppelitoiminta taiteiden synteessinä" (1918, julk. 1922) omasi konkreettisen perustan. Hän halusi esittää Kolminaisuuden luostarin muistomerkkien säilyttämisestä vastaavalle komitealle, että Sergievin luostari (jossa Florenski oli toiminut miltei puolet elämästään) säilytettäisiin toiminnassa, ei museona. Tästä konkretiasta huolimatta Florenski nostaa esiin yleisiä synteettisen estetiikan kysymyksiä. Hänelle tyylin yhtenäisyys tarkoittaa todellista taidetta, kun taas tyylillisiä konflikteja kaivataan nykymuseoon: "Erisukuisten tyylien piirteet, joita tuodaan tietyn tyyliin teokseen, ovat usein vastenmielisiä, jolleivät ne synnytä *uutta* luovaa synteesiä" [24]. Florenskille taiteiden suurin tehtävä onkin "niiden äärimmäinen synteesi" [25], joka toteutuu temppelissä, missä kaikki - tuoksuista, väristä ja kosketuksista aina papin liikkeiden "koreografiaan", puhumattakaan arkkitehtuurista, ikonitaiteesta ja laulusta - on asetettu yhden synteettisen tavoitteen alle, eikä mikään niistä irrallaan ole olemassa tai on olemassa valheellisesti.

Esimerkin konseptualismista voimme ottaa Juri Verhovskin tuotannosta. Häntä on vaikea kuvitella konseptualistiksi, koska hän on aivan toisen kategorian runoilija, ja toisekseen hän kirjoitti [runonsa](#) toisen maailmansodan aikaan ja hyvinkin vakavasti.

Tietenkin tämän runon mitta, heksametri, saa perustelunsa siitä, että tämän mitan klassinen esimerkki - *Ilias* - on sotarunoelma. Mutta sen ovat nykylukijat unohtaneet, kuten senkin, että bysanttilaisessa kirjallisuudessa oli genre "alfabeton", joka on saanut merkittävää jatkoa Dmitri Prigovin "aakkosissa". Mitan ja sisällön välinen konflikti on tyypillinen runoparodian keino. Siksi parodiastaan tunnetun A.N. Jemeljanova-Kohanskin runo "[Kleopatra \(Katkelma runoelmasta\)](#)" vaikuttaa koomiselta 4-polvisen jambinsa johdosta.

Konflikti mm. muodon ja sisällön välillä, kun molemmat niistä joutuvat koomiseen valoon, siinä on konseptualismin perusta. Tällaisessa konfliktissa

sana esineellistetään, "piirretään" eli konseptualisoidaan. Vieraannuttamisen efekti on erittäin tärkeä konseptualistisessa taiteessa, kun kaksi kieltä törmää toisiinsa, värittäen toinen toistaan. Siksi venäläinen konseptualismi, sekä kirjallinen että kuvataiteellinen, on tehnyt onnistuneesti taiteensa kohteeksi neuvostotaiteen kielen ja samalla tavallisen katukielen. Venäläisen konseptualismin peruskeino on sanan ja kuvan vuorovaikutus, sanan tekeminen vieraaksi visuaalisen avulla ja vastaavasti visuaalisen tekeminen vieraaksi sanan avulla. Esimerkiksi Leonid Aronzonin "Tyhjä sonetti" on tällainen teksti. Rakkaudentunnustus, joka on kirjoitettu tyhjän paikan kehykseksi, kuvaa pikemminkin sanaa "tyhjiys" kuin itse tyhjyyttä. Siis Aronzonin sonetti on konseptuaalinen, se esittää meille konseptin. "Sonetti" tässä yhteydessä takroittaa rakkauden tematiikkaa runoudessa, tyhjä ja ikuista samanaikaisesti, mutta ei liity, kuten on niin tyypillistä venäläiselle kirjallisuudelle, ensisijaisesti muodollisiin tunnusmerkkeihin.

On äärimmäisen tärkeää tiedostaa se tosiasia, että konseptualismi ja avantgarde ovat yhdessä - kuin Romulus ja Remus - maanneet uuden innovatiivisen taiteen kehossa.

Viitteet

[1] Diskurssin käsitteestä ks. Gennadi Obatnin, [Arkaismin diskurssi venäläisessä kulttuurissa](#).

[2] Ks. erityisesti Lotman 1990: 279-284.

[3] Ginzburg 1989: 79.

[4] Ks. tarkemmin Kovtun 1989. Krutshenyhin ja Rozanovin toiminnasta ks. Degot 2000.

[5] Ks. Livshitz 1991: 50-52. Toinen samoihin aikoihin kirjoitettu kokeellinen teksti "Ljudi v peizazhe" (Ihmisiä maisemassa) on analysoitu teoksessa Gasparov 2001. Tyypillisen perusteelliseen tapaan Mihail Gasparov rinnastaa kubistisen kuvataiteen "siirtymän" (sdvig) tekniikan retoriseen "anakoluf"-keinoon.

[6] Tämä on erityisen tärkeää sikäläkin, että varhaiset venäläiset dekadentit antoivat arvoa tälle poetiikalle, vrt. Valeri Brjusovin manifestiteksti "Tvortshestvo", jossa hän kuvaa kotinsa uunin kaakelien varjoja.

[7] On kuitenkin syytä huomata, että Hlebnikov ei rajoitu vain äänikirjoitukseen. Jo Juri Tynjanov esitti "Hlebnikov"-kommentissaan, että konsonantti "b":n bilabiaalisuus määrittää ensimmäisen rivin sisältöä. Nähtävästi vain lähestymistapoja yhdistelemällä voimme päästä tekstin ymmärtämiseen, ks. myös Shapir 2000: 348-354. Kuuntele [Auktsyon-yhtyeen versio Bobèobista](#).

[8] Ks. klassinen artikkeli Ivanov 1971.

[9] Ks. tarkemmin kirja Rubins 2000. Ks. kirjan [arvostelu](#).

- [10] Jo Valeri Brjusov viittasi Dobroljubovin "musikaalisuuteen"...
- [11] Dobroljubov 1895: 19, 56.
- [12] Ks. Gordin 1989: 138 sekä Poluhina 1997: 59.
- [13] Ks. Robert Darnton. *The Kiss of Lamourette*. New York, 1990, 182-183.
- [14] Neuvostoavantgarden suhteesta visuaaliseen runouteen ks. Savitski 2000. Visuaalisesta runoudesta yleisemmin ks. Hardzhiev 1970: 35-36.
- [15] Ginger 1939: 43.
- [16] Remizov 1981: 222
- [17] Esipuhe "Sadok sudej" -manifestiin, ks. LM 1929: 79.
- [18] Jotkut niistä löytyvät luttelosta: Images of Aleksei Remizov. Drawings and Handwritten and Illustrated Albums from the Thomas P. Whitney Collection. Amherst, 1985.
- [19] Tästä Remizovin tuotannon puolesta ks. d'Amelia 2000.
- [20] Usein puusta tehtyjä kansantauluja, jotka sisältävä sekä kuvan että tekstin, käytetään peleissä ja leikeissä, katsotaan perheen kesken, tekstiä ei voida ymmärtää ilman kuvaa; kerronnallisuus toteutetaan tekstin ja kuvan yhteistyönä. Ks. teksti ["lubok"-käsitteen evoluutiosta](#).
- [21] Ks. myös Sokolov 1996: 179-182.
- [22] On jo pitkään vallinnut käsitys barokon ja avantgarden yhtymäkohdista. Huomattavasti vähemmän on kirjoitettu barokon ja konseptualismin suhteesta.
- [23] Jälkimmäisestä on kirjoitettu varsin vähän, ks. esim. Huttunen 2000. Ks. myös tämän kurssin artikkeli Huttunen, Tomi. [Montaasikulttuuri](#).
- [24] Florenskij 1996: 375.
- [25] Ibid: 382.

Kirjallisuus

- d'Amelia, Antonella. Pis'mo i risunok: al'bomy A.M. Remizova. *Slavica Tergestina*, No. 8, 2000.
- Degot, E. *Russkoe iskusstvo XX veka*. Moskva, 2000.
- Dobroljubov, Aleksandr. *Natura naturans. Natura naturata*. Sankt-Peterburg, 1895.
- Florenskij, P.A. "Hramovoe dejstvo kak sintez iskusstv". *Sotshinenija v 4-h tomah*. T.2. M. 1996.
- Ginger, A. *Zhaloba i torzhestvo*. Parizh, 1939.
- Ginzburg, Carlo. "Titian, Ovid and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration". *Clues, Myths and the Historical Method*. 1989.
- Gordin, Jakov. "Delo Brodskogo". *Neva*, 2, 1989.

Hardzhiev, N. & Trenin, V. *Poetitsheskaja kul'tura Majakovskogo*. Moskva, 1970.

Huttunen, Tomi. "Ot 'slovoobrazov' k 'glavokadram': imazihinistskij montazh Anatolija Mariengofa". *Sign Systems Studies*, No. 28, 2000.

Ivanov, V.V. "Struktura stihotvorenija Hlebnikova 'Menja pronosjat na slonovyh'..." *Teksty sovetskogo literaturovedtsheskogo strukturalizma. Texte des Sowjetischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus*. München, 1971, 156-158.

Kovtun, E.F. *Russkaja futuristitsheskaja kniga*. Moskva, 1989.

LM 1929 = *Literaturnye manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju*. Sb. materialov. Pod. k. petshati N.L. Brodskij, V. Lvov-Rogatshevskij, N.P. Sidorov. M. 1929.

Lotman, Juri. *Merkkien maailma*. 1990.

Lotman, Juri. *Ob iskusstve*. 1998.

Poluhina, Valentina. *Brodskii glazami sovremennikov*. Sankt-Peterburg, 1997.

Rubins, Maria. *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures: Ecphrasis in Russian and French Poetry*. New York, 2000.

Shapir, M.I. "O 'zvukosimvolizme' u rannego Hlebnikova ('Bobeobi pelis' guby...': fonicheskaja struktura)". *Mir Velimira Hlebnikova. Stat'i i issledovanija. 1911-1998*. Sost. V.V. Ivanov, Z.S. Papernyj, A.E. Parnis. Moskva, 2000.

Sokolov, B.M. "Russkij lubok kak literaturnyj zhanr". *Novoe literaturnoe obozrenie*, No. 22, 1996.

[Fuga](#)

[Sonata](#)

[Andante](#)

[Scherzo](#)

[Final](#)