

Metro venäläisessä nykykirjallisuudessa

I r i n a S a v k i n a

Metro, tarkemmin sanottuna Moskovan metro-linjasto, ei ole vain kätevä kulkuväline miljoonakaupungissa. Se on todellinen ja kuviteltu tila (*real and imagined space*, ks. Edward Soja 1996, 11) ja sellaisena erilaisten symbolisten merkitysten heterogeeninen ja liikkeessä oleva kenttä. Minkä tahansa kaupungin metro on maanalainen, vaarallinen ja teknogeeninen tila, ja sellaisena sillä on selkeä symbolinen potentiaali, mutta Moskovan metro on sosiaalisesti merkityksellinen topos; se käsitetään ennen kaikkea *stalini-laisena* metrona, neuvostoutopian ilmentymänä (ks. esim. Zinovjev 2011). Venäläinen filosofi ja kulttuurintutkija Mihail Ryklin on luonut käsitteen metrodiskurssi merkitsemään sitä erilaisten puhekäytäntöjen kokonaisuutta, joiden kautta 1930–1940-luvuilla luotiin stalinilaisen metron ideaalista, pateettista kuvaa (Ryklin 2000, 174). Suhtautuminen metroom symbolisesti latautuneena objektina on säilynyt 2000-luvun alkuun asti. Nykypäivän metrodiskurssi ilmenee median kentässä laajasti ymmärrettynä: siihen kuuluvat elokuvat, televisio-ohjelmat, muut sähköiset ja painetut mediat, ja myös kirjallisuus, jota tämä artikkeli erityisesti käsittelee.¹ Analyysimate-

riaalinani ovat 2000-luvun proosatekstit, jotka ovat ilmestyneet vuosina 2000–2013, ja joissa tavalla tai toisella näkyy metron topos – joko mainintana, kohtauksena tai keskeisenä tapahtumien tilana.²

Kirjallisuudentutkimuksessa on tutkittu kirjallisia topoksia kulttuurisemiotiikan näkökulmasta (Lotman 1993) silloin, kun tekstin tilakäsitys on avain teoksen analyysiin. Tässä artikkelissa käytän kuitenkin toista metodologiaa, joka on peräisin kulttuurintutkimuksesta.³ Jos kirjallisuus ymmärretään erilaisten historiallisesti mahdollistettujen diskurssien tuottamisen kenttänä, niin hierarkkiset jaot massakirjallisuuteen, korkeakirjallisuuteen ja viihdekirjallisuuteen menettävät merkityksensä määrittelytekijöinä siksikin, että nykytilanteessa nämä hierarkiat ovat problemaattisia ja eri lajien ja tasojen välillä on havaittavissa laajoja kontaktipintoja (Savkina & Tšernjak 2012). Artikkelissani keskityn erityisesti niin kutsutun kulutuskirjallisuuden koko kenttään, jossa välittyvät yhteiskunnan ajankohtaiset viestit.

Tarkastelen artikkelissani tilallisia diskursseja. Teoksessa ilmenevä tila ”puhuu” ja tuottaa merkityksiä. Metrodiskurssia käytetään käsittelemään ongelmia, joita Nick Baron kutsuu Venäjän ”uudeksi historialliseksi tilaksi” (Baron 2008). Tämä kiinnostus liittyykin humanististen tieteiden tilalliseen käänteeseen.⁴ Artikkelini pyrkii selvittämään, millaisia sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä metro-topos aktualisoi 2000-luvun alun venäläisessä kirjallisuudessa.

Stalinin ajan metrodiskurssi

Analysoitaessa metron ilmentymiä nykykirjallisuudessa on otettava huomioon 1930–1940-lukujen metrodiskurssi. Ryklinin mukaan tämän diskurssin pääpiirteet olivat utopisuus, kollektiivisuus ja gigantisuus. Metrodiskurssi ilmentää utopista tilaa poissaolevalle subjektille, jota korvaa fantasmagorinen kollektiivinen ruumis, mikä kuvaa yksilön turhautumista kollektiiviseen voittoon. (Ryklin 2005.) Ryklinin mukaan metrodiskurssi ylittää huippuunsa kompensatorisena keinona sillä hetkellä, kun nämä kansan palatsit nostetaan tulevaisuuden maanalaisen Moskovan esiateeksi. Metron tulee kasvaa sisältäpäin, tulla ikään kuin maanpäälliseksi, loistaa sietämättömällä valolla. (Ryklin 2000, 719.) Kuten yksi hänen siteeraamistaan 30-luvun kirjailijoista luonnehtii: ”Kohta Moskovassa tulee olemaan yhtä hienoa kuin sen alla kulkevassa metrossa” (Ryklin 2000, 719).

Stalinin metron utopia liittyy myös adamismi-aatteen päätökseen ja ymmärrykseen kommunismista uutena uskontona, joka luodaan käänteiseksi edelliseen uskoon verrattuna. Metro on kommunistinen paratiisi maan alla, helvetin tilalla – maalattuine taivaineen, uusine pyhineen (asemien veistokset), Lazar Kaganovitš ja Josif Stalin ovat sen jumalia. Neuvostopropaganda hyödynsi yleisesti kansalaisten ylpeyttä maailman kauneimmasta metrosta. Jälkineuvostolaisena aikana Moskovan metron ainutlaatuisuus ja poikkeuksellisuus säilyvät keskeisinä symboleina, mutta niiden tulkinta muuttuu – ne yhdistetään nyt mediassa kansallisen ainutlaatuisuuteen ja Venäjän suuruuteen (Ryklin 2005a).

Mediasta poiketen kirjallisuudessa tällaista tulkintaa metrosta ei ole. Tarkastelemani tekstit sisältävät kuitenkin toisenlaisia toistuvia motiiveja tai viestejä, jotka liittyvät metroon 2000-luvun alun kaunokirjallisuudessa. Keskityn artikkelissani niihin motiiveihin, jotka kytkeytyvät eri tavoin Stalinin ajan metrodiskurssiin, neuvostolaiseen ”metroutopiaan”.

Metron kuvaukset nykykirjallisuudessa viitataan usein kollektiivisuuteen, kollektiiviseen

ruumiiseen Ryklinin mukaan. Mutta jälkineuvostolaisen ajan tekstit ovat avoimen poleemisia: kollektiivinen ”me” muuttuu ”heiksi”; ”rahvaan metrosta” (Bojašev 2012, 8) tulee sosiaalisen erottelun kenttä, stigmatisoidun neuvostokollektiivisuuden, neukkurähkien, uusvanhojen köyhien tila. Metron kuilussa virtaa ”harmaa ihmisvirta” (Mihalkova 2012, 5), nukkumalähiöiden asukkaat, kun taas uuden ajan sankarit, BMW:iden ja Hummerien omistajat, eivät jalallaan maan alle astu. Andrei Dmitrievin romaanissa ”Talopoika ja teini” (*Krestjanin i tineidžer*, 2013) koulun johtaja puhuu yhdelle tällaiselle rikkaalle vanhemmalle: ”Metrossa ei ole ruuhkia, 30–40 minuutissa ajaa Moskovan läpi, mutta tähän te ette osaa Hummerissanne edes kuvitella” (Dmitriev 2013, 76).

Metron uusi funktio marginaalien topoksena ilmenee monista teksteistä. Kansan ”maanalaiset palatsit” muuntuvat kansan kommuunitiloiksi, halvaksi yhteiskunnalliseksi liikennöintitavaksi. Sosiaalinen hierarkia nousee esiin topografisella selkeydellä: on niitä, jotka ajavat kalliilla autoilla yläpuolella, ja niitä, jotka ovat alhaalla, metrossa. Rajan ylittäminen on harvinaista ja se tehdään vain pakon edessä – näissä tilanteissa henkilö saattaa todeta, että on jo aikaa siitä (10, 12, tai 15 vuotta) kun viimeksi ajoi metrolla; hän tuntee itsensä vierasmaalaiseksi eikä osaa käyttäytyä tällä kauan sitten unohdetulla alueella.

Hän keksi ajaa metrolla aivan sattumalta. Hän ei ollut laskeutunut maan alle moneen vuoteen ja oli jo kauan sitten unohtanut, miltä siellä näyttää. ”Mielestäni täytyy maksaa kolikolla... Ei, ei, Niitä ei enää ole. Poletti. Kyllä, keltainen muovinen poletti... (Safonov 2007, 49; ks. myös Griškovets 2005, 64, Arhangel'ski 2008, 98; Volos 2005, 36; Starobinets 2012, 333.)

Tämä motiivi liittyy uuden sankarin hahmoon venäläisessä todellisuudessa ja kirjallisuudessa: kyseessä on bisnesmies, joka yrittää käyttäytyä kuin porvarillinen individualisti ja pyrkii erottautumaan ”neuvostomassan” kollektiivista. Sankarin laskeutuminen metroon olosuhteiden

pakosta on myös selvästi symbolinen tilanne: se on omanlaisensa laskeutuminen helvettiin, henkilöhahmon väliaikainen paluu traumaattiseen neuvostomenneisyyteensä. Metrossa sankari joutuu taas tulemaan osaksi ”lihaista massaa” (Safonov 2007, 62), ”hämärää ihmispaljoutta” (Volos 2005, 164), virtaa, joka kantaa ihmisiä heidän tahdostaan riippumatta:

...toljottava tungos liikkui kohti uloskäyntiä hitaasti lainehtien puolelta toiselle. Puolikuolleet hikiset tantat harmaissa takeissaan ja vihreissä baskereissaan hoputtivat tottuneesti edelläkulkuvia, koputtaen heidän välinpitämättömiä selkiään terävillä nyrkeillään. (Starobinets 2012, 334.)

Metron epäsiisti vanha tati tavataan muualakin kuin Anna Starobinetsin kertomuksessa. Hän symboloi massan ihmistä, ”kansannainen”, sosialistisen realismin kirjailijoiden ja neuvostojulistaiden vakiotyyppejä. Tietyllä tavalla hahmo jatkaa äidinmaan perinnettä, joka herättää, suuntaa ja kontrolloi aggressiota. Tämä on erityisen selvää Jevgeni Griškovetsin kertomuksesta ”Paita” (*Rubaška*, 2005):

Halusin kovasti istua, ja kun paikka vierestäni vapautui, suunnistin päättäväisesti sitä kohti ja istuuduin. Näin, kuinka tätä samaa paikkaa tavoitteli iäkäs tukeva nainen päällystakissa ja mohairbaskerissa, jotka kätkeivät tukkalaitteen. Hänellä oli kädessään iso kassi, jolla hän työnsi ihmisiä tieltään... ”Ettei häpeä!! Hyvä ettei litistännyt kaikkia, sillä tavalla sinkosi,” tati puhisi, ”ja nyt näyttää siltä, ettei ole millänsäkään. Ei mitään holtia eikä rotia!” ”Ala kalppia, tantta,” ajattelin puolestani minä tyynesti. ”Minunko velvollisuuteni olisi antaa sinulle tilaa? Lapsesta asti olen väistänyt. Lapsuus on ohi nyt! Sitä paitsi tati on vastenmielinen. Kiukkuinen tantta! On mulla tärkeämpääkin! Tämä ei hyödytä mitään! Tässä pysyn, se on vissi.” (Griškovets 2005, 68–69.)

Päähenkilö rikkoo äidinmaa-täidin vakiintuneita käytöissäntöjä mielellään, mielenosoituksellisesti, ja julistaa omaa vapautumistaan neu-

vostoajan ”lapsuudesta”. Mutta tässä kapinassa on jotain perinpohjin lapsellista, keskenkasvuista, ja päähenkilö ikään kuin pyrkii vakuuttamaan itselleen, että hänellä on oikeus käyttäytyä aikuisen tavoin. Tällaisen henkilöhahmon ja metron matkustajien selvä vastakkainasettelu tehdään myös kätkeymmin: eron merkinä toimivat esimerkiksi hajut: ”Ihmisjoukko tukahdutti kaikin voimin, peitti alleen tuoreella katkulla, hienhajulla, hirvittävällä hajuvedellä, vei mukanaan” (Arhangelski 2008, 99). Oman ja vieraan erottelminen hajujen kautta ilmentää myös vastakkainasettelua oman ruumiin sisällä: olemassa ovat sekä siteet neuvostoajakauteen massaeksistenttiin että (toivottu) pesäero niistä, ja tämä kaikki tapahtuu syvällä ruumiillisella tasolla. Tällä tasolla aktualisoituu myös kauhu aggression ja väkivallan edessä, jotka ovat alati läsnä kun kuvataan henkilöhahmon oleskelua metromaailmassa, missä koko ajan tönitään, lyödään, tungetaan, haukutaan ja huudetaan.

Metro antiutopiana

Neuvostoajan kollektiivisuuteen liitetty väkivallan määre toistuu metrotopoksessa jatkuvasti. Tämä poikkeaa 1930-luvun metrodiskurssista, joka Ryklinin mukaan on harkitun tietämättömän kollektiivisuuden selvästi ulkoapäin sanellusta ja luonnonlainomaisesta, väistämättömästä ominaisuudesta, joka sisältää huomattavan annoksen väkivaltaa, mikä vaaditaan sen ylläpitämiseksi (Ryklin 2005a). Tässä tarkastelluissa teksteissä väkivallasta tulee eksplisiittisesti ilmaistu teema. Se liittyy hallinnan ajatukseen, pyrkimykseen tukahduttaa yksilöllinen tahto ja pyrkimykset. Tässä mielessä on kiinnostavaa monissa teksteissä esiintyvä viittaus Ploštšad revoljutsii -metroaseman patsaisiin. Pronssisista vallankumouksen sankareita esittävästä patsaista on nykyään tullut uusien, miltei uskonnollisten kulttien objekteja. Nämä ”maanalaiset jumalat” (Arhangelski 2008, 109), ”epäjumalat” (Bogatyreva 2011, 37), ”hymyilevät ja vääntelehtivät” (Starobinets 2012, 334) pylväitensä päällä ”jotta ohikulkijat voisivat painaa niihin suudelman onnea tuomaan”

(Zaiontškovskii 2010, 316). Anna Starobinetsin kertomuksen ”Elävät” (Živyye, 2012) sankaritar kuvaa kaupungin rituaalia, joka liittyy näihin pronssisiin vallankumouksen epäjumaliin:

Henkilö kirjoitti pienelle [...] lapulle kaikkein salaisimman toiveensa [...] asetti lapun patsaaseen ja odotti kolme päivää. Kolmen päivän päästä hän palasi, etsi lappusensa ja, jos sen löysi, tarkoitti se sitä että patsas oli kieltäytynyt toteuttamasta hänen toivettaan. Mutta jos lappua ei löytynyt, patsas oli suostunut. (Starobinets 2012, 334–335.)

Dmitri Gluhovskin dystopiassa *Metro 2033* (*Metro 2033*, 2010) Ploštšad revoljutsii -metroaseman patsaasiin liittyy myytti ”näkymättömistä tarkkailijoista”. Ne ilmentävät väistämätöntä riippuvuutta näkymättömästä, mutta koko ajan tiedostetusta valvonnasta ja kontrollista, kytkeytymistä traumaattiseen kokemukseen, joka alkaa muuntua sosiaaliseksi neuroosiksi sitä mukaa kuin etäännyttään suuren terrorin aikakaudesta (ks. myös Dobrenko 2002).

Ploštšad revoljutsii on metromaailman avainpaikkoja, vallankumouksen epäjumalat ilmentävät kaikkietävää kohtaloa, mutta niiden valta on eksplisiittisesti ja implisiittisesti vaarallista. Stalinin ajan metrodiskurssin ”riemun tila” muuntuu nykyteksteissä kauhun tilaksi. Tämän muutoksen käänteinen motivaatio on löydettävissä Anna Starobinetsin kertomuksesta ”Elävät”. Kertoja on tulevaisuuden nainen, yksi harvoista eloonjääneistä kauheasta, miljoonia tuhonneesta Vallankumouksesta, joka kypsyy metron uumenissa. Metro on tässäkin kertomuksessa neuvostotrauman⁵, sen väkivaltaisen kontrolloinnin ja kollektiiviseen riemuitsemiseen pakottamisen muistoa kantava tila, mistä todistaa kaiuttimista kuuluva ääni.

Kaiuttimista kuului reipas miesääni – puoliksi unohtunut, silti tuttu, jollain tapaa epämiellyttävän kotoisa. Ääni lyhyeksi jääneestä sosialistisesta lapsuudestani [...] Nyt tuo ääni vain sanoi jotain aivan muuta [...] mutta samalla pioneerimaisella topakkuudella. (Starobinets 2012, 333.)

Starobinetsin tekstissä metro on vieraantumisen ja marginaalin topos, *toisten* paikka, joita kutsutaan pronomiinilla ”he”. Nämä ovat pahalta haisevia pummeja, jotka valloittavat metron vähä vähältä, valtaavat sen hajullaan. ”Säädyllyiset’ matkustajat tungeksivat huolellisesti vaunun takaosaan, piilottivat nenänsä kärsivän näköisenä kaulusten alle ja yrittivät olla hengittämättä” (Starobinets 2012, 336). Vallankumouksen väkivalta, jolla metron seinät ovat kyllästetyt, yhdistyy köyhälistön vihaan ja läikkyy maanalaisesta metrosta, muuttuu todelliseksi vallankumoukseksi, joka nielee kaiken. Maanalaisesta metrosta kasvaa – ei suinkaan paratiisi, kuten stalinilainen metrodiskurssi vakuutti, vaan helveti; ja 30-luvun kirjailijaa mukaellen, voikin sanoa, että ”Moskovasta on tullut yhtä hirveä kuin sen metro”: vallankumouksen tuhovoimat ovat hukuttaneet kaupungin ja johtavat vain kuolemaan.

Starobinetsin scifi-tekstissä on kuitenkin kaksoisvalotus, sillä kertomuksen loppu paljastaa, ettei kertoja ole elävä ihminen, vaan robotti. Tämä muuttaa näkökulmaa ja antaa mahdollisuuden toiselle tulkinnalle. Voidaankin ajatella, että metron maaorjia muistuttavat pummit ovat viimeisiä eläviä ihmisiä hyvänhajuisten epäihmisten/robottien maailmassa, ja vallankumous onkin ollut ihmisten yritys pelastautua – voittaa kuolemallaan kuoleman. Toinen tulkinta monimutkaistaa yksilöllisen individualistisankarin ja pahanhajuisen kollektiivisen neuvostoruumiin vastakkainasettelua, sillä osoittautuu, että myös metron ulkopuolinen maailma synnyttää omat kollektiiviset ruumiinsa. Aleksandr Arhangelskin romaanissa *Eristämisen hinta* (*Tsena otšetšeniya*, 2008) korostuu myös se tulkinta, että neuvostometropolin vastakohta ei ole yksilöllinen sankari, vaan ”virastoplankton”, kulutusyhteiskunnan massojen eloton ruumis, jota voidaan myös manipuloida helposti. Uuden ajan metrodiskurssin tapa asettaa vanha ja uusi toistensa vastakohtiksi ei ole yksiselitteinen, ja itse metro on ambivalentti tila.

Yhtäältä tapahtuu inversio: paratiisista tulee helveti, utopiasta antiutopia. Starobinetsillä met-

rosta tulee valtaisa sukuhauta: ”suuri, mieletön, ikuisesti palava M-kirjain on kuin hautausmaan risti” (Starobinets 2012, 353). Samaan aikaan samassa tekstissä metro kuvataan hirviömäisenä, kuin matona, joka suojelee elämää (sillä sinne piiloutuvat ”elävät”, ihmiset, jotka taistelevat robottien maailmaa vastaan). Myös Oleg Zaiontškovskin realistisessa kertomuksessa nykykaupunkilaisista ”Onni on mahdollinen” (Štšastje vozmožno”, 2010) toistuu metron elollistaminen; se on elävä, elämää synnyttävä ja organismeja suojeleva voima, omanlaisensa kohtu ja samalla hauta, tällä kertaa vailla vaaran ja aggression konnotaatioita.

Olemme moskovalaisia; meidät on synnyttänyt metro, ja pyrimme palaamaan sen äidilliseen kohtuun kerta toisensa jälkeen. [---] Täällä, maan alla, alkavat uudet kohtaamiset ja täällä, olen varma, sommittelemme mielessämme uudet pienet moskovalaislapset. Ja kun maailmanloppu tulee, meidän ei tarvitse kaivautua piiloon luoliin – me voimme rauhallisesti siirtyä rullaportaita pitkin metroon, kuin jo aiemmin valmistettuun yhteishautaan, ja otamme kohtalomme rauhallisin mielin vastaan, rukoillen tai ilman. (Zaiontškovski 2010, 312–313.)

Mikä metrosta tulee sitten, kun maailmanloppu koittaa, on teemana varmaan nykyisen viihdekirjallisuuden kuuluisimmalle teokselle, Dmitri Gluhovskin dialogille *Metro 2033* (2007) ja *Metro 2034* (2009).⁶ Teoksissa kuvataan kuinka ydinsodan alta metroon pelastautuneet ihmiset perustavat Moskovan metrotunneliverkostoon uuden yhteiskunnan. Gluhovski käyttää postapokalyptisen maailmansa kuvauksessa hyväkseen miltei kaikkia jälkineuvostolaisen metrodiskurssin perinteitä.

Gluhovskin romaaneissa kehitellään metaforaa metrosta helvetinä, manalana. Tämä banaali ja orgaaninen metafora liittyy miltei kaikkiin maanalaisiin rakenteisiin, ja se suhtautuu poleemisesti neuvostoliittolaiseen metrodiskurssiin, kuten yllä jo mainittiin. Ihmisen rakentaman neuvostoutopian ja metroparatiisia valaisevan

ikuisen tulen sijasta eteemme kohoaa pimeyden valtakunta, jota hallitsevat rotat, hirviöt ja kaikelelaisissa muodoissa esiin nousevat helvetin epäsikiöt. Jokapäiväisyys on metrossa jokaöisyttä Jelena Trubinan luonnehdinnan mukaan (2011, 406). Metro on pimeyden ja vaaran tila, tarkemmin sanottuna se juuri on vaara, joka saa tilalliset muodot, se on asuinsija, jota vallitsee kaikilta suunnilta ”irrationaalinen kauhu” (Gluhovski 2010, 89). Mutta samaan aikaan metro on myös pakopaikka, pelastus, sillä todellinen helvetti on maan pinnalla, jossa loistavat ”kuolettavan auringon säteet” ja säteily syyttää ne uhkarohkeat, jotka yrittävät nousta tunnelista ulos. Metro on pakopaikka, suurkaupungin vatsa, äidin kohtu, käsintehty luontoäiti. Tämä kaksijakoinen luonne muistuttaa Bahtinin Rabelais-tutkimuksessaan esittelemää käsitettä raskaana olevasta kuolemasta (Bahtin 1990, 33): hauta, josta tulee äidin kohtu, uuden ihmisyyden kehto. Metro herää eloon, se kuvataan jonkinlaisena saavuttamattomana olentona tai sen ruumiin osana: se on tuntemattoman hirviön jättiläismäinen suolisto (Gluhovski 2010, 35). Päähenkilöstä tuntuu, että metrolla on ”jonkin epätavallinen ja ihmisille käsittämätön mieli ja outo tajunta” (Gluhovski 2010, 317). Hän ajattelee, että ”tunnelikammo olisi vain vihamielisyyttä, jota tuo valtava olento, jota ihmiset erehtyivät pitämään viimeisenä turvapaikkanaan, osoitti sisuksissaan ryömiville pienille olennoille” (Gluhovski 2010, 317).

Metro on siis sekä mekanismi että organismi, sekä helvetti että paratiisi; se on yhtä, kahta ja kolmatta. Tosin tarkempaa olisi kai sanoa, että se ei ole yhtä, ei toista, eikä kolmatta. Gluhovski piirtää metron postapokalyptisen maailman malliksi ja pyrkii näin luomaan tietynlaisen fantasiaatopoksen, joka olisi universaali, saavuttamaton ja mahdoton. Tämä tila, joka ei voi olla olemassa, mutta joka on; tila, jolla on rajat (metrokartan piirtämät), mutta se on silti loputon saavuttamattomuudessaan. Yksi henkilöahmoista, Haan, puhuttelee romaanin päähenkilöä Artjomia: ”Enää ei ole paratiisia sen paremmin kuin helvetiäkään Ei ole enää kiirastulta.

[...] Metrossa yhdistyvät aineellinen elämä ja molemmat kuolemanjälkeiset hypostaasit. Nyt niin Eden ja Manalakin ovat täällä.” (Gluhovski 2010, 145.)

Tämän utopoksen (tai a-topoksen) erityisyys piilee siinä, että metron tila on ajan ulkopuolella, tila maailmassa, jossa aika on katkaissut virtansa. Gluhovskin tekstin paradoksi on se, että perimmältään uudessa a-topisessa tilassa postapokalyptiset henkilöhahmot toteuttavat totuttuja, entisiä sosiaalisen olemassaolon malleja, mutta he ovat vaihtaneet kronologian topografiaan. Sillä välin kun joillain metroasemilla laaditaan luomismyyttejä asettamalla Suuri Mato Jumalan asemaan, toisella asemalla asuvat barbaarit, kolmannella ja neljännellä asemalla luodaan Neuvostoliitto (metron ”Punainen linja”), fasisinen Kolmas valtakunta tai EU.

Gluhovskin ajan ulkopuolella oleva ja epätyypillinen maailmanlopun jälkeinen maailmankäsitys pyrkii olemaan universaali, mutta se on ennen kaikkea olemassa suhteessa metrodiskurssiin puheena Venäjstä tai Neuvostoliitosta tai venäläisestä/neuvostoliittolaisesta identiteetistä. Sen tärkeimpiä ominaisuuksia on topokseen liittyvä trauma, tilaan liittyvä kärsimys, ajan katoaminen. Historian loputtua tapahtuva päähenkilön harhailu metrossa muuntuu Gluhovskin käsittelyssä metonymiaksi tilan kahlitsemisesta ajassa, liikkumisen kustannuksella, kehityksen kustannuksella. Tämä kirjailijalle keskeinen ajatus liittyy hänen teoksensa toisiin nykykirjailijoihin (esimerkiksi Dmitri Bykovin teokseen *Ž.D.*, ks. Grigorovskaja 2011), Vladimir Sorokiniin ja muihin (Tšantsev 2007). Näissä teoksissa Venäjän historia nähdään ikään kuin ympyrän kulkemisena, ikuisena paluuna tiettyihin samoihin kysymyksiin, sillä, Gluhovskin mukaan, metroihmisten identiteetti on säilynyt muuttumattomana. Yksi romaanin *Metro 2033* henkilöahmoista Melnik ilmaisee asian näin:

Meidän maamme on sellainen, että kaikki aikakaudet ovat täällä oikeastaan samanlaisia. Tällaiset ihmiset – mikään ei voi muuttaa heitä. Vaikka voissa paistaisi. Nytkin, vaikka tuntuu

kuin maailmanloppu olisi tullut [...] Ei! Sekään ei tunnu missään! Samanlaisina pysytään. Joskus minusta tuntuu kuin mikään ei olisikaan muuttunut (Gluhovski 2010, 535.)

Metrossa asuvien muuttumattomuus yhdistää nykykirjailijan antiutopian yllättäen stalinilaisen metrodiskurssin utopiaan. Metron maailma vaatii samanlaisia uhrautuvia ja kiihkottomia sankareita, sotilaita, edelläkulkijoita, joita stalinilainen metrodiskurssi tuotti. Dilogian toisessa osassa *Metro 2034* ilmestyy Homerokseksi kutsuttu henkilöahmo, ja nimi, kuten hahmon funktio kerronnassa, tuovat mukanaan käsitteen ”eepisistä mitoista” ja niihin liitetystä utopistisuudesta, kollektiivisuudesta ja gigantaisuudesta. Niinpä vertailu neuvostoaikojen metrodiskurssiin on keskeinen konteksti ja tulkintakeino niiden merkitysten avaamiseksi, joita metrotopos saa 2000-luvun alun venäläisessä kaunokirjallisuudessa.

Nykyajan latautunut metrotopos

Nykypäivän tekstien analyysi todistaa, että metron latautunut symboliarvo on edelleen säilynyt. Metron tila on selvästi sosiaalisesti merkitty: halpa, vaatimaton paikka sosiaalisten marginaalien siirtämiseen paikasta toiseen, ihmisjoukkojen, joita leimaa kuuluminen pahanhajuiseen, väkivallantäyteiseen neuvostomenneisyyteen. Jälkineuvostolaisen, uusporvarillisen ajan sankareiksi itsensä nimittäneet henkilöahmot pyrkivät erottumaan tästä topoksesta, jota he pitävät vieraana. Oman erilaisuuden demonstratiivinen korostaminen ”toisten” metromaailmasta on keino vahvistaa omaa kuuluvuutta toiseen sosiaaliseen kerrokseen, luokkaan⁷, tai jopa toiseen säätyyn. Metron portista tulee omanlaisensa raja, tilallinen metafora sosiaalisesta kerrostumisesta.⁸

Nykykirjallisuuden teksteistä ilmenee kuitenkin myös se, miten monitahoinen ja keskenäinen tämä prosessi on. Aikakauden uudelle sankarille on mahdotonta erottautua täysin ”metrokotimaasta”, sillä maanalainen metro on hänen oma muistinsa, kehoon merkitty. Sankari

tuntee itsensä tahtomattaankin metron kohdusta syntyneeksi ja osallistuu siihen liittyviin rituaaleihin, riippumatta niiden tiedostetusta vaarallisuudesta. Ongelma ei ole se, että sankari silloin tällöin matkustaa metrolla, vaan se, että metro on osa häntä itseään.

Gluhovskin kaksiosaisessa fantasiassa metro on sekä pääasiallinen topos että universaali metafora. Metrosymboliikan siteet neuvostoajan metrodiskurssiin ovat kuitenkin sekä monitahoisempia että ilmeisempiä. Genren periaatteiden mukaan metromaailma rakentuu Gluhovskilla sekä *toisena, tulevana* tilana että *oman, nykyisen* maailmanjärjestyksen vieraannuttamisen kautta. Gluhovskin selittävän paradigman keskeiseksi teesiksi nousee ajatus metromaailman ihmisten identiteetin muuttumattomuudesta, mikä johtaa liikkeen pysähtymiseen ajassa, historiassa. Erotuksena esimerkiksi Vladimir Sorokinin post-modernistisista dekonstruktioista Gluhovskin viihdekirjallisuuden projektissa tämä ajatus ei ole pessimististä sarkasmia, vaan nostalgiaa tilan sankarillisen valloittamisen ajatusta kohtaan.

Stalinistisen metrodiskurssin analyysissaan Ryklin huomioi, että teknisen kielen korvaa siinä eepinen tyyli, mutta metron reaaliaikaisen rakentajia luonnehdittiin kautta linjan ylevällä retoriikalla ja kuvastolla, joka viittasi

”uudisraivaaja-metronrakentajiin”. Gluhovskin dilogiassa luonnehditaan metronrakentajia samalla tavoin: ”Heihin uskottiin pyhästi, heihin luotettiin täysin, kaikkien henkiinjääminen riippui heidän tiedoistaan ja taidoistaan. Monet heistä nostettiin asemien johtajiksi kun yhteinen hallintojärjestelmä murtui” (Gluhovski 2010, 16). Ajatus uudisraivaajien sankarillisesta missiosta, jota uudet homerokset kuvaavat, on keskeistä Gluhovskin teoksille, ja tässä mielessä myös dystopian päähenkilöt, jotka ovat samaan aikaan tietokonepelien sankareita, muistuttavat funktionaaliselta symbolismitiltaan Ploštšad revoljutsii -metroaseman veistoksia.

Neuvostoajan käsittely nykypäivän Venäjällä on kaukana loppuunsaatetusta, ja se tapahtuu usein entisten (tai uudelleensyntyneiden) neuvostodiskurssien paradigmojen puitteissa. Moskovan ”stalinilainen” metro on nykypäivän kaunokirjallisuudessa tapahtumapaikan ja kuvauksen kohteen lisäksi myös ”puhuva tila”, foorumi, jolla voidaan käsitellä neuvostoaikaa menneisyydessä, nykyhetkessä ja tulevaisuuden Venäjällä.

*Venäjältä suomentanut Hanna Ruutu.
Gluhovskin Metro 2033 teoksen lainaukset
suomentanut Anna Suhonen.*

Viitteet

- 1 Metrokuvastoa elokuvassa on käsitelty artikkelissaan Beumers (2000). Se ei kuitenkaan käsittele Anton Megerditševin vuonna 2012 ohjaamaa elokuvaa *Metro*, joka pohjautuu Dmitri Stahovin romaaniin. Artemi Lebedev on kerännyt verkkosivulleen metron historiaa ja anekdootteja.
- 2 Venäjän kielen kansallisesta korpuksesta löytyy haulla 194 vuoden 2000 jälkeen kirjoitettua taidetekstiä, joissa Moskovan metro esiintyy. Artikkelissani olen käyttänyt niistä kahtakymmentä, sekä kahdeksaa omista kokoelmistani löytyvää tekstiä.
- 3 Kulttuurintutkimuksen tutkimusparadigmasta ks. esim. Marchart 2008, Barker 2008. Erityisesti venäläiseen materiaaliin liittyen ks. Kelly, Pilkington, Shepherd & Volkov 1998.
- 4 On olemassa laaja tutkimuskirjallisuus tilallisesta käänteestä ja uusista lähestymistavoista tilan ymmärtämiseen ja tutkimiseen (ks. esim. Tally 2013, jossa myös laaja bibliografia). Erityisesti Venäjää käsittelevistä tutkimuksista mainittakoon esim. Turoma & Waldstein 2013.
- 5 Traumasta ja traumaattisesta kokemuksesta neuvostokontekstissa, ks. Ušakin & Trubina 2009.

6 Romaanien lisäksi voisi puhua kokonaisuudesta kirjallisesta nettiprojektista ”Ikuinen metro2033” (Vselennaja metro2033), joka alkoi vuonna 2010. Sen puitteissa on valmistunut jo yli 40 romaania ei pelkästään Moskovan, vaan myös muiden suurkaupunkien metromaailmoista. Lisäksi on valmistunut tietokonepelejä, musiikkia, tauluja, kartoja ja niin edelleen. Gluhovskin dialogia kuuluu dystopian alalajiin, kuten monet muut projektin romaanit. Venäläisessä kirjal-

lisuudentutkimuksessa varoittavia romaaneja, jotka kuvaavat tulevaisuuden yhteiskunnan katastrofiin johtavaa kehitystä, nimitetään yleensä antiutopiaksi. Venäläisen antiutopian perinteestä ks. Lanin 1993, Tšantsev 2007.

7 Luokka- tai säätyrakenteesta nyky-Venäjällä ks. Salmenniemi 2012, Kordonski 2008.

8 Luokkakajakautumisen tilallistumisesta, ks. Salmenniemi 2012, 15–17.

Lähteet

- Arhangelski, Aleksandr (2008), *Tsena otsetšeniija*. Moskva: Ast, Astrel.
- Bahtin, Mihail (1990), *Tvortšestvo Fransua Rable i narodnaja kultura Srednevekovja i Rennanssa*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Barker, Chris (2008,) *Cultural Studies: Theory and Practice*. 3rd ed. London: Sage Publication.
- Baron, Nick (2008), New Spatial Histories of 20th-century Russian and the Soviet Union: Exploring the Terrain. – *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 9/2, 433–447.
- Bogatyreva, Irina (2011), *Tovarištš Anna*. Moskva: Ast, Astrel.
- Boimers, Birgit (2002), Putešestvija pod zemlju: metro na ekrane. – *Neprikosnovennyi zapas* 3. <http://magazines.russ.ru/nz/2002/3/boi.html>
- Bojašev, Ilja (2012), *Edem*. Sankt-Peterburg: Limbus press.
- Gluhovski, Dmitri (2010), *Metro 2033*. Helsinki: Like. Suomentanut Anna Suhonen. Alkuteos Metro 2033. Moskva: Astrel, 2009.
- Grigorovskaja, A.V. (2011), Prostranstvenno-vremennyje modifikatsii v rossiiskoi antiutopii 2000-h godov: romany D. Gluhovskogo ”Metro 2033” i D. Bykova ”Ž. D.”. – *Russkii projekt ispravlenija mira i hudožestvennoje tvortšestvo XIX–XX vekov*. Red. N.V. Kovtun. Moskva: Flinta, 356–366.
- Griškova, Jevgeni (2005), *Rubaška*. Moskva: Vremja.
- Dmitriev, Andrei (2013), *Krestjanin i tineidžer*. Moskva: Vremja.
- Dobrenko, Jevgeni (2002), Meždu istoriei i prošlym. – *Neprikosnovennyi zapas* 3 <http://magazines.russ.ru/nz/2002/3/dobr.html>
- Kelly, Catriona, Pilkington, Hilary, Shepherd, David & Volkov, Vadim (1998), Introduction: Why Cultural Studies? – *Russian Cultural Studies*. Ed. Catriona Kelly & David Shepherd. Oxford: Oxford University Press, 1–21.
- Kordonski, Simon (2008), *Soslovnaja struktura postsovetsoi Rossii*. Moskva: Institut fonda ”Obštšestvennoje mnenije”.
- Lanin, B.A. (1993), *Russkaja literaturnaja antiutopija*. Moskva: Alkonost.
- Lotman, Ju. M. (1992), Semiotika prostranstva. – *Izbrannyje stati*. 1. Tallinn: Aleksandra, 386–463.
- Marchart, Oliver (2008), *Cultural Studies*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Mihalkova, Jelena (2012), *Komnata starinnyh kljutšei*. Moskva: Astrel.
- Rylkin, Mihail (2000), Metrodiskurs. – *Sotsrealističeskii kanon*. Red. H. Gjunter & E. Dobrenko. Moskva: Akademičeski projekt, 713–728.
- Rylkin, Mihail (2005), Lutššii v mire. – *Topos*, 24.10.2005 <http://www.topos.ru/article/4123>
- Rylkin, Mihail (2005a), Lutššii v mire. Okontšanije. – *Topos*, 24.10.2005 <http://www.topos.ru/article/4128>
- Safonov, Dmitri (2007), *Metro*. Moskva: Gelios.
- Salmenniemi, Suvi (2012), Introduction: Rethinking Class in Russia. – *Rethinking Class in Russia*. Ed. by S. Salmenniemi. Farnham & London: Ashgate, 1–22.
- Savkina, Irina & Tšernjak, Marija (2012), Kult-tovary: ”otkryto dlja revizii”. – *Kult-tovary XXI*:

- Revizija tsennosti (masskultura i ee potrebiteli)*. Red. I.L. Savkina, M.A. Tšernjak, L.A. Nazarova. Jekaterinburg: Izd. dom "Ažur", 5–17.
- Soja, Edward (1996), *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Oxford: Blackwell.
- Starobinets, Anna (2012), Živyje. – *Ženskaja proza "nulevyh"*. Sost. Zahar Prilepin. Moskva: Astrel, 321–355.
- Tally, Robert T. (2013), *Spatiality*. London and NY: Routledge.
- Trubina, Jelena (2011), *Gorod v teorii: opyty osmyslenija prostranstva*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Tšantsev, Aleksandr (2007), *Fabrika antiutopii. Distopitšeskii diskurs v rossiiskoj literature serediny 2000-h. – Novoje literaturnoje obozrenije* 86, 269–301.
- Turoma, Sanna & Waldstein, Maxim (2013), Introduction. *Empire and Space: Russian and the Soviet Union in Focus. – Empire De/Centered. New Spatial Histories of Russia and the Soviet Union*. Ed. Sanna Turoma & Maxim Waldstein. Farnham & Burlington: Ashgate, 1–28.
- Ušakin, Sergei & Trubina, Jelena (2009), *Travma: Punkty*. Sbornik statei. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Volos, Andrei (2005), *Animator*. Moskva: Zebra.
- Zaiontškovski, Oleg (2010), *Stšaste vozmožno. Roman našego vremeni*. Moskva: Ast, Astrel.
- Zinovjev, A.N. (2011), *Stalinskoje metro. Istoritšeskii putevoditel*. Moskva: Zinovjev A.N.