

**STALINISMI MUSIIKISSA:
NARODNOST-KÄSITE NEUVOSTOLIITON
MUSIIKKIPOLITIIKAN DISKURSSEISSA 1930-LUVULLA**

Jari Parkkinen
Maisterintutkielma
Musiikkitiede
Kevätlukukausi 2016
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Jari Parkkinen	
Työn nimi – Title Stalinismi musiikissa: Narodnost-käsite Neuvostoliiton musiikkipolitiikan diskursseissa 1930-luvulla	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Tammikuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 80
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä maisterintutkielmassa tarkasteltiin yhden sosialistisen realismin alakäsitteen, narodnostin, merkitystä ja asemaa Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1930-luvulla. Narodnost-käsitteen merkitystä selvitettiin suhteessa 1930-luvun Neuvostoliiton laajempiin poliittisiin diskursseihin, mikä toi esille Neuvostoliiton virallisen taidesuuntauksen muotoutumisen yhteyden tuon ajan historialliseen ja poliittiseen kontekstiin.</p> <p>Käsitteen määrittelyssä hyödynnettiin kahta historian ja kielen suhdetta tarkastelevaa teoreettista viitekehystä, diskurssintutkimusta ja käsitehistoriaa. Näiden teorioiden pohjalta luotiin lähestymistapa, jossa käsitteiden nähdään muodostuvan diskursseista. Näin ollen käsitteen merkityksen selvittäminen vaatii sen muodostavien diskurssien havaitsemista. Aineistona työssä käytettiin sanomalehti <i>Pravdaa</i> ja aikakauslehti <i>Sovetskaja muzykaa</i>, ja aineiston analyysissa hyödynnettiin legitimaation ja intertekstuaalisuuden käsitteitä.</p> <p>Narodnost-käsitteen taustalta havaittiin ja nimettiin viisi eri diskurssia, jotka ovat: <i>kansan diskurssi</i>, <i>perinteen diskurssi</i>, <i>Venäjä-diskurssi</i>, <i>kommunistisen ideologian diskurssi</i> sekä <i>stalinismin diskurssi</i>. Musiikkipolitiikassa narodnost-käsite muodostui sekä musiikille erityisistä diskursseista että laajemmista poliittisista diskursseista. Näiden diskurssien keskinäistä suhdetta tarkastellessa stalinismin diskurssi nousi esille kaikkien muiden diskurssien taustalla vaikuttavana metadiskurssina. Narodnost-käsitteellä voitiin viitata musiikkipolitiikassa stalinismin ajan politiikan tärkeimpiin diskursseihin, minkä perusteella tultiin lopputulokseen, että narodnost-käsite oli tärkeä linkki stalinismin ja musiikkipolitiikan välillä. Tämän vuoksi narodnost-käsitettä voidaan tarkastella stalinistisen musiikkipolitiikan avainkäsitteenä.</p>	
Asiasanat – Keywords Sosialistinen realismi, narodnost, käsitehistoria, diskurssintutkimus	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLTÖ

1 Johdanto.....	5
2 Diskurssintutkimus ja käsitehistoria: Kieli historiantutkimuksen kohteena	7
2.1 Diskurssintutkimus	7
2.2 Käsitehistoria	10
2.3 Käsitteiden tutkiminen diskurssien avulla.....	12
2.3.1 Käsitehistorian ja diskurssintutkimuksen yhteisistä lähtökohdista.....	12
2.3.2 Käsitteen merkityksen määrittäminen diskurssien avulla	14
2.4 Kriittisiä huomautuksia	15
3 Historiallinen ja poliittinen konteksti	18
3.1 Narodnost-käsite 1800-luvulla.....	18
3.2 Taidejärjestöistä valtiollisiin liittoihin	21
3.2.1 Neuvostoliiton musiikkikentän muotoutuminen vallankumouksen jälkeen.....	21
3.2.2 Taidekentän uudelleenjärjestäytyminen 1932	24
3.3 Sosialistinen realismi.....	26
3.3.1 Sosialistinen realismi musiikissa	29
3.4 Neuvostoliiton kansallisuuspolitiikka.....	31
3.5 1930-luku: Stalinismin vuosikymmen	35
4 Tutkimustehtävä, aineisto ja metodi.....	38
4.1 Tutkimuskysymys ja tutkimustehtävä	38
4.2 Aineisto.....	39
4.3 Diskurssien havaitseminen aineistosta	42
5 Narodnost-käsitteen diskursiivinen rakentuminen	45
5.1 Kansan diskurssi.....	45
5.2 Perinteen diskurssi.....	47
5.2.1 Kansanperinne	47
5.2.2 Länsimaisen taidemusiikin perinne.....	49
5.3 Kommunistisen ideologian diskurssi.....	53
5.4 Venäjä-diskurssi	56

5.5 Stalinismin diskurssi	58
5.5.1 Narodnost-käsite vuosina 1936–1937	58
5.5.2 Narodnost-käsite Stalinin henkilökultissa	61
5.5.3 Narodnost ja Šostakovitš	62
5.6 Diskurssien väliset suhteet	65
6 Pohdinta	67
6.1 Narodnost – Stalinistisen musiikkipolitiikan avainkäsite	67
6.2 Narodnost-käsite 1930-luvun poliittisessa kontekstissa	69
6.3 Tutkimuksen rajoitukset ja jatkotutkimusehdotuksia	71
Aineisto	73
Lähteet	73
Liitteet	78
Liite 1: Translitteroinnista	78
Liite 2: Luettelo työssä käytetyn aineiston kirjoittajista.	78

1 JOHDANTO

Taide on aina yhteydessä sitä ympäröivään yhteiskuntaan. Taidetta luodaan tiettyssä historiallisessa ja poliittisessa kontekstissa, joten taidetta ympäröivän kontekstin ymmärtäminen on olennainen osa itse taiteen ymmärtämistä. Tässä tutkielmassa tarkastelun kohteena on taiteen ja sitä ympäröivän yhteiskunnan välinen suhde – taiteen poliittinen ulottuvuus.

Taide on tuskin ollut modernina aikana missään muussa yhteiskunnassa yhtä poliittista kuin Neuvostoliitossa. Kommunismiin pyrkineessä valtiossa kaikki toiminta oli yhteisen ideologian kautta motivoitua, jolloin taidekin täytyi perustella ideologisesti. Mutta vaikka virallisessa taidekeskustelussa olisikin ollut selvää, että taiteella on ja täytyy olla merkittävä rooli sosialistisen yhteiskunnan rakentamisessa, vähemmän selvää oli, *millaista* tämän taiteen pitäisi olla. Käynnissä oli jatkuva debatti siitä, millainen taide noudattaa virallista ideologiaa ja millainen ei.

Yhtenä taitekohtana tässä keskustelussa voidaan pitää virallisen taidesuuntauksen, *sosialistisen realismin* määrittämistä vuonna 1934. Sosialistinen realismi säilyi ainakin periaatteen tasolla Neuvostoliiton virallisena taidesuuntauksena aina vuoteen 1991, Neuvostoliiton hajoamiseen saakka. Sosialistista realismia on helppo pitää puhtaasti ylhäältä päin määrätynä tarkkarajaisena tyyllilajina, josta tyyppiesimerkkejä ovat länsimaissakin tunnetut sankaruutta, voimaa ja isänmaallisuutta huokuvat suureelliset orkesteri- ja kuoroteokset, romaanit ja julisteet. Tällöin kuitenkin tarkastellemme sosialistista realismia vankasti omasta ajastamme käsin. Vaikka sosialistisesta realismista muotoutuikin hyvin konventionaalinen tyyliuuntaus kaikilla taidealoilla, sen alkuaikoina 1930-luvulla tyyliuuntaus haki vasta muotoaan (ks. esim. Clark 2001, 176). Sosialistisen realismin alkuaikoina ei ollut ollenkaan selvää, millaista uuden taidesuuntauksen mukaisen taiteen piti olla, vaikka määritelmä käsitteellisesti olikin olemassa.

Sosialistisen realismin mukaan taiteen piti noudattaa kolmea periaatetta. Virallisesti hyväksyttyä taidetta määritti *puoluemyönteisyys (partijnost)*, *ideologisuus¹ (ideinost)* ja *narodnost* (ks. esim. Herrala 2009, 73). Narodnost ei käänny suoraan suomeksi. Sen kantasana *narod* tarkoittaa *kansaa*, ja narodnostilla on erilaisia merkityksiä riippuen käyttötilanteesta: sillä voidaan tarkoittaa jotain tiettyä kansallisuutta tai sitten taiteiden yhteydessä puhuttaessa kansanomaisuutta tai kansallisten erityispiirteiden hyödyntämistä. Sen merkitys ei kuitenkaan

¹ *Ideinost* voitaisiin suomentaa myös *aatteellisuudeksi* (*ideja* = ajatus, aate). Tässä yhteydessä käsitteellä viitattiin kuitenkin nimenomaan kommunistiseen ideologiaan, jolloin luonteva suomennos on ideologisuus.

ole näinkään yksiselitteinen, vaan käsitteen merkityksestä musiikissa ja muissa taiteissa käytiin 1930-luvulta alkaen kiivasta keskustelua.

Sosialistinen realismi on paljon tutkittu aihe niin yleisenä taidesuuntauksena (Gjunter & Dobrenko 2000), kirjallisuudessa (esim. Clark 1985) kuin musiikissakin (Bék ym. 2004), samoin kuin kyseiseen aikaan liittyvä musiikintutkimus on luonnollisesti käsitellyt myös sosialistista realismia (ks. esim. Brooke 1999; Edmunds 2000; Maksimenkov 1997; Mikkonen 2007; Schwarz 1983). Taidekeskustelua sosialistisen realismin alkuaikoina on tarkasteltu laajemmassa poliittisessä kontekstissa (esim. Frolova-Walker 2007; Taruskin 1997), mutta taidekeskustelun yhteyttä Neuvostoliitossa tuolloin vallinneisiin poliittisiin linjauksiin ei ole esitetty systemaattisesti. Näin ollen sosialistisen realismin muotoutumisen riippuvuutta suhteessa tuon ajan vallitseviin laajempiin poliittisiin näkemyksiin ei ole pystytty aukottomasti osoittamaan.

Tässä tutkielmassa sosialistiseen realismiin liittyvää tutkimusta pyritään täydentämään aiempaa jäsenellymmällä kuvauksella taiteisiin liittyvän ja yleisemmän poliittisen keskustelun välillä. Tämä tapahtuu hyödyntämällä kahta kielen ja yhteiskunnan välistä vuorovaikutusta tutkivaa teoreettista viitekehystä, diskurssintutkimusta ja käsitehistoriaa. Tutkimuksen kohteena on sosialistisen realismin pääkäsitteistä vaikeimmin määriteltävä narodnost musiikkipoliitiikan kontekstissa. Käsitteen määritelmän aiempaa tarkempi selvittäminen ja sen yhteys laajempaan poliittiseen ja historialliseen kontekstiin tuo tärkeää lisätietoa koko taidesuuntauksen määritelmälle. Tutkittavana ajanjaksona on 1930-luku, jolloin sosialistinen realismi otettiin käyttöön. Tämä on aika, jolloin sosialistisen realismin määritelmä oli vielä vakiintumaton ja kiistanalaisin, ja tuona aikana luotu määritelmä vaikutti koko taidesuuntauksen olemukseen Neuvostoliiton loppuhistorian ajan.

Narodnost-käsite toimii työn lähtökohta, jonka avulla pyritään selvittämään laajempaa kuvaa Neuvostoliiton taide- ja musiikkipoliittisesta keskustelusta 1930-luvulla. Narodnostin merkityksen selvittäminen ja toisaalta käsitteen merkitys osana laajempaa taidepoliittista diskurssia auttaa hahmottamaan kontekstin, jossa taidetta 1930-luvulla luotiin. Tämä puolestaan on välttämätöntä taiteen ymmärtämisen kannalta.

2 DISKURSSINTUTKIMUS JA KÄSITEHISTORIA: KIELI HISTORIAN TUTKIMUKSEN KOHTEENA

Tämän tutkielman teoreettiset lähtökohdat ovat diskurssintutkimuksessa ja käsitehistoriassa, jotka molemmat nostavat kielen keskeiseksi tutkimuskohteeksi historian ja yhteiskunnan tutkimuksessa. Näissä tutkimussuuntauksissa kieltä ei nähdä muuttumattomana todellisuuden kuvaajana, vaan historialliseen aikaan tiiviisti liittyvänä todellisuuden ja ymmärryksen muodostajana. Tämän vuoksi kielen ymmärtäminen on historian ymmärtämisen edellytys.

2.1 Diskurssintutkimus

Diskurssintutkimus tai diskurssianalyysi oli alun perin formaalin kielentutkimuksen osa-alue, jossa diskurssi tarkoitti kaikkia virkettä pidempiä tekstinosia tai kokonaisia tekstejä. Diskurssin käsite sai kuitenkin uuden merkityksen Michel Foucault'n otettua käsitteen käyttöönsä. Diskurssi Foucault'n määrittelemänä tarkoittaa tilaa, joka muodostuu kaikkien todellisten lausumien kokonaisuudesta (Foucault 2005, 40). Se on äärettömän laaja alue, jonka rajat kieli määrittää, eli toisin sanoen diskurssiin kuuluu kaikki se, mitä voidaan sanoa. Kaikki se, mitä voidaan sanoa, ei ole kuitenkaan sama kuin kaikki mitä on. Diskurssi kuvaa kielemme ja samalla tietoisuutemme rajoja. Diskurssin rajat eivät ole pysyviä, vaan ne muuttuvat jatkuvasti – muutenhan emme voisi sanoa jotain mitä ei ennen olisi jo sanottu. Lausumien ilmaantuminen diskurssissa ei ole sattumanvaraista, vaan jo sanotut/kirjoitetut/sanomatta jätetyt lausumat vaikuttavat siihen, miksi jokin tietty lausuma ilmeni juuri sellaisena kuin se ilmeni ja juuri silloin kun se ilmeni. Lausumat muodostavat merkitysverkostoja, diskursiivisia säännönmukaisuuksia, jolloin kielen avulla voidaan tutkia myös laajemmin sosiaalisia käytänteitä ja aatteita. (Ks. Foucault 2005.)

Kieli ei ole muuttumaton ilmiö, joka kuvaa objektiivisesti maailmaa niin kuin se on. Oma käsityksemme maailmasta, se mitä ”tiedämme”, on sidoksissa aikaamme ja tämän ajan kielellisiin mahdollisuuksiin. Ihmiset muodostavat tiettyinä aikoina tietystä kulttuurisessa kontekstissa oman todellisuutensa, jolloin tämä todellisuus ja tieto siitä ovat aikaan ja kulttuurin sidottuja. Historian ymmärtäminen vaatisi Foucault'n näkemyksen mukaan tämän historiallisesti ja kulttuurisesti muovautuneen tiedon tutkimusta, tiedon arkeologiaa.

Foucault'n ajatukset tiedon rakentumisen tutkimisesta ovat osa laajempaa humanistisen tieteiden paradigman muutosta, *sosiaalisen konstruktionismin* periaatetta. Peter L. Berger

ja Thomas Luckmann nimesivät vuonna 1966 ilmestyneessä tiedonsosiologiaa käsittelevässä kirjassaan sosiaalisesti konstruktionismiksi näkemyksensä, jonka mukaan käsityksemme todellisuudesta muotoutuu kanssakäymisessä toistemme kanssa. Mikä yleisesti ”tiedetään todeksi” on sosiaalisten prosessien kautta omaksuttua, ja tiedonsosiologian tehtävä on tutkia tämän tiedon sosiaalista rakentumista ottamatta kantaa siihen filosofiseen kysymykseen, kuinka oikeaa tai ”totta” tämä tieto on (Berger & Luckmann 1994). Kieli oli puolestaan Bergerille ja Luckmannille merkkijärjestelmä, jonka avulla tieto muodostui. Sosiaalisen elämän kannalta välttämättömät tiedot ja taidot sekä olemassa olevien instituutioiden merkitys täytyy *legitimoida* selittämällä. Legitimaatio kertoo yksilölle, ”miksi tämän *pitäisi* toimia tai olla toimimatta tietyllä tavalla” ja ”miksi tietyt asiat *ovat* niin kuin ne ovat” (Berger & Luckmann 1994, 109). Kielen avulla ”tiedämme” miksi asiat ovat niin kuin ne ovat, jolloin sosiaalisesti rakentunut todellisuus esittäytyy yksilölle objektiivisena ja luonnollisena.

Sosiaaliseen konstruktionismiin liittyikin läheisesti *lingvistiseksi käänneeksi*² nimetty humanististen tieteiden kiinnostus kielen roolista todellisuuden rakentumisessa. Erityisesti Foucault painotti diskurssiteoriallaan kielen kontekstisidonnaisuutta ja kielen suhdetta sen välittämiin merkityksiin. Kieli on sidoksissa aikaansa, ja tämä pitää huomioida kun tulkitsemme eri aikoina, eri konteksteissa kirjoitettuja tekstejä. Kielen kontekstisidonnaisuudesta seuraa kuitenkin myös se, että itse kieli heijastaa historiallista ja sosiaalista kontekstiansa, jolloin kielen tutkiminen itsessään kertoo historiasta.

Kielen ja kontekstin suhteen kuvaamisessa diskurssin käsite on laajentunut edellä esiteltyä Foucault'n määritelmää laajemmaksi. Diskurssi ymmärrettynä potentiaalisten lausumien kokonaisuutena kirjoitetaan suomeksi yksikössä ja englanniksi ilman artikkelia, mutta kun puhutaan monikossa diskursseista tai englanniksi käytetään artikkelia (*a discourse*), tarkoitetaan eri asiaa. Diskurssit ovat tämän määritelmän mukaan kiteytyneitä merkityksellistämisen tapoja, jotka tunnustetaan tietyssä yhteisössä. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 26–27.) Voidaan puhua uusliberalistisesta diskurssista tai ympäristönsuojelullisesta diskurssista. Diskurssit ovat tiettyyn ilmiöön sidoksissa olevia puhetapoja, jotka kokoavat ympärilleen erilaisia ideoologioita. Ne kantavat mukanaan asenteita ja arvoja, joita puhuja voi hyödyntää puhetilanteessa käyttämällä kyseistä diskurssia tai viittaamalla siihen. Eri diskurssien rajat ovat osittain keino-

² Lingvistisen käänteen tarkkaa ajoitusta on vaikea määrittää ja se lienee tarpeetonkin, mutta Richard Rortyn (1967) toimittamaa teosta *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method* pidetään termin popularisoijana. Lingvistisen käänteen ajatukset juontavat juurensa kuitenkin kauemmas, Ludwig Wittgensteinin jo 1920-luvulla esittämiin väitteisiin filosofisten ongelmien kielellisyydestä.

tekoisia, ja diskurssin käsite tässä merkityksessä onkin ennen kaikkea tutkijan työkalu tunnistaa eri konteksteissa ilmeneviä puhetapoja, asenteita ja arvoja.

Diskursseissa kieli, sosiaaliset käytänteet ja ideologiat muovautuvat yhdeksi kokonaisuudeksi, jolloin kielentutkimuksesta tulee väline tarkastella ympäröivää maailmaa. Kieli ei ole diskurssintutkimuksessa autonominen ilmiö, jota tutkitaan sen omien formaalien rajojen sisällä, vaan se nähdään yhteiskuntaan vaikuttavana tekijänä ja toisaalta ilmiönä, jossa heijastuvat yhteiskunnalliset ilmiöt. Vaikka diskurssintutkimusta tekisi kielentutkimuksen metodein tutkimalla esimerkiksi lauserakenteita tai sanastoa, näitä tutkitaan ottamalla huomioon ympäröivä sosiaalinen konteksti. Tämän avulla pyritään tuomaan näkyville, mitä merkityksiä kielen rakenteet tai käytetty sanasto kantavat mukanaan. Jos esimerkiksi pääministeri alkaa puhua hallituksen toimista käyttäen ensimmäisen persoonan pronominia tai käyttää passiivirakenteita aktiivirakenteiden sijaan, mikä merkitys tästä välittyy kuulijoille? Mikä on se konteksti, jossa puhuja käyttää juuri näitä kielen mahdollisuuksia eikä joitain toisia?

Koska diskurssintutkimuksen lähtökohtana on, että kieli ja ympäröivä konteksti ovat osa samaa kokonaisuutta, myös ympäröivän kontekstin tutkiminen on merkityksellistä, tai paremminkin välttämätöntä. Tällöin voi olla perusteltua tutkia tarkemmin yksittäisten kielenilmiöiden sijaan kontekstia, tai ainakin tutkimus voi perustellusti painottua kielenkäytön kontekstin kuvaamiseen ilman yksityiskohtaista kielentutkimusta. Kielenkäyttötilanteen kontekstilla ei puolestaan ole rajoja, vaan merkitykselliseksi kontekstiksi voidaan lukea niin kielenkäyttäjien henkilöhistoria, laajempi historiallis-poliittinen konteksti tai mikä tahansa kontekstin taso tältä väliltä. Ilmiön kaikki kontekstit voivat olla yhtä tärkeitä ilmiön ymmärtämisen kannalta, eikä kyse ole palapelistä, jossa yhdistellään sopiva määrä eri tasojen konteksteja kunnes kokonaiskuva on valmis. Kuva ei tule koskaan valmiiksi, vaan täydentyy aina kun ilmiö ymmärretään uudestaan uuden tai aiemman havaitsematta jääneen kontekstin näkökulmasta.

Kun tarkastelun kohteeksi otetaan jonkin ilmiön konteksti, tutkimuskohteena voi olla yhtäkkiä oikeastaan mitä vain. Tämän myötä herää kysymys, mitä diskurssintutkimus sitten on, jos kerta mitä tahansa voi tutkia? On yksinkertaistavaa, jos diskurssintutkimus nimetään jonkin tietyn tieteenalan teoriaksi, sillä sen puitteissa voidaan tutkia niin yhteiskuntaa, historiaa, politiikkaa, kieltä, kulttuuria jne. Diskurssintutkimuksen soveltaminen ei itsessään tarkoita tiettyyn tieteenalaan ankkuroitumista, vaan diskurssintutkimuksen pohjalla vaikuttavien periaatteiden ja käsitteellisten mahdollisuuksien hyödyntämistä.

Diskurssintutkimuksen periaatteita ovat sosiaalinen konstruktionismi ja kielen ja kontekstin vuorovaikutuksellinen suhde. Diskurssintutkimuksen tärkein käsite on luonnollisesti *diskurssi*, josta on tullut runsaan käytön myötä tieteellisen kielen yleiskäsite. Laajan käytön myötä käsitteen merkitys on monipuolistunut, joten tarkennan vielä käsitteen käyttöä tässä tutkielmassa. Tässä työssä diskurssin käsitettä käytetään kuvaamaan tietyn ilmiön suhdetta sen sosiaaliseen, historialliseen, poliittiseen ja ideologiseen kontekstiin. Esimerkiksi ”stalinistinen diskurssi” tarkoittaa kielenkäyttöä, jolla viitataan tai jota tarkastellaan stalinismin kontekstissa. Diskurssin käsite *kontekstualisoi* ilmiön ja se auttaa havaitsemaan ja tuomaan esille ilmiön taustalla vaikuttavat laajemmat historiallis-poliittiset vaikuttajat.

2.2 Käsitehistoria

Käsitehistoria tarkastelee historiaa nimensä mukaisesti käsitteiden avulla. Käsitteiden ymmärtäminen historiantutkimuksessa on käsitehistorian mukaan välttämätöntä, sillä niiden merkitys on sidoksissa historialliseen ja sosiaaliseen ympäristöön, jossa niitä käytetään. Käsitteiden merkitys ei pysy historian edetessä samanlaisena, vaan eri aikoina samat käsitteet ymmärretään eri tavoin. Jos emme ensin pyri ymmärtämään käsitteitä tutkittavan ajanjakson näkökulmasta, vaan tulkitsemme käsitteiden tarkoittavan samaa kuin ne tarkoittavat nyt, vääristämme kuvaamme historiasta. Käsitehistoria syntyi kritiikistä, joka kohdistui historiankirjoituksen tapaan viedä huolimattomasti nykyisyys menneisyyteen (Koselleck 2004, 81). Käsitteiden ja niitä kuvaavan kielen kontekstisidonnaisuus tuovat käsitehistorian lähelle edellä esiteltyjä sosiaalisen konstruktionismin periaatteita.

Sosiaalinen ympäristö, jossa sanojen merkitykset muodostuvat, muuttuu koko ajan, ja sen vuoksi myös merkitykset muuttuvat. Käsitteiden merkitys on lähtökohtaisesti kiistanalainen ja ne saavat eri konteksteissa useita merkityksiä. Esimerkiksi *demokratia* on monitulkintainen käsite, jonka määritelmä vaihtelee suuresti. Käsitteemme demokratiasta ei voi olla sama, kuin se oli ihmisillä 500 tai 2000 vuotta sitten. Käsitteemme tietystä ilmiöstä ei voi olla sama kuin jonkun muun aikakauden ihmisillä varsinkaan silloin, kun jotain tiettyä käsitettä ei ollut olemassakaan. Tästä esimerkkinä vaikka *feminismi*, joka on suhteellisen uusi käsite. Emme voi kuvata 1800-luvulla eläneiden, sukupuolten tasa-arvoa ajavien ihmisten aatetta käsitteellä feminismi, sillä kyseistä käsitettä ei ollut tuolloin olemassa. Käsitteet kantavat mukanaan historiallista kokemusta ilmiöstä, ja nimittämällä tietyn aikakauden ilmiötä oman ai-

kakautemme käsitteillä, siirrämme kokemaamme historiaa ilmiöihin, joilla tuota kokemusta ei ole.

Käsitehistoria jaetaan perinteisesti kahteen osaan: toisella puolella nähdään saksankielisen alueen *Begriffsgeschichte*, joka perustuu ennen kaikkea Reinhart Koselleckin työhön, ja toisella nk. Cambridgen koulukunnan työ poliittisen historian ja retoriikan tutkimuksessa, jonka tärkeimpinä vaikuttajina nähdään Quentin Skinner ja J. G. A. Pocock. Käsitehistoria sen laajassa merkityksessä viittaa sekä *Begriffsgeschichte*-suuntaukseen että Cambridgen koulukunnan näkemyksiin, ja tällöin ei puhuta tietystä teoreettisesta tai metodologisesta lähestymistavasta. Käsitehistoria sen laajassa merkityksessään kuvaa ”asennetta, temperamenttia tai kysymisen tapaa” (Hyvärinen et al. 2003, 9–10).

Tutkimalla käsitteiden historiaa pääsemme käsiksi tietyn aikakauden ajattelutapaan, siihen kuinka käsitteet määriteltiin tietynä aikana ja kuinka nämä määritelmät muodostivat kuvaa todellisuudesta. Käsitteiden merkitys historian ymmärtämisessä ei jää kuitenkaan tähän. Sosiaalisen konstruktionismin periaatteen mukaisesti kieli vaikuttaa aktiivisesti todellisuuteen. Käsitehistoria on omaksunut tämän periaatteen yhteiskunnallisen muutoksen tutkimukseen ja väittää, että käsitteet ovat avainasemassa yhteiskunnallisen muutoksen ohjauksessa:

”käsitteet – tavoittelevat kohti tulevaisuutta. – [poliittiset] asemat, jotka täytyi turvata, täytyi ensin muodostaa kielellisesti, ennen kuin niihin voitiin asettua ja ennen kuin ne voitiin pysyvästi vallata.” (Koselleck 2004, 80.)

Koselleck viittaa siihen, että tulevaisuutta tarkastellaan käsitteiden avulla. Käsitteet (esimerkiksi liberalismi, sosialismi, demokratia) jäsentävät tulevaisuuden odotuksiamme ja niiden avulla otamme paikkamme yhteiskunnallisessa keskustelussa. Sen lisäksi että määritämme oman paikkamme käsitteiden avulla, pyrimme tekemään omasta käsitteen määritelmästäamme vallitsevan. Tällä tavoin pyrimme valtamaan käsitteitä ja vaikuttamaan tulevaisuuteen. Esimerkiksi länsimaissa pyritään kohti demokraattista yhteiskuntaa, mutta se, joka määrittelee demokraattisuuden, luo mieleistänsä tulevaisuutta. Tämän vuoksi käsitteet ovat (poliittisen) kamppailun välineitä ja kohteita.

Koselleckin mukaan 1700-luvun lopulla ajattelutapa nykyisyydestä ja tulevaisuudesta muuttui länsimaissa. Ranskan vallankumous ja valistuksen aika muuttivat yhteiskunnallista toimintaa, mikä näkyi koko politiikan kentän kielenkäytön muutoksena. Poliitiikassa ei enää orientoiduttu nykyisyyteen, vaan tulevaisuuteen, ja politiikka alkoivat hallita käsitteet, jotka eivät kuvanneet nykyisyyttä, vaan tulevaisuuden odotuksia. Todisteena tästä Koselleck pitää

monien edelleen käytössä olevien käsitteiden, ”ismien” syntymistä (liberalismi, sosialismi). Käsitteiden määrittelystä tuli poliittisesti räjähdysherkkää. (Koselleck 2004, 79–80.) Muun muassa Lynn Hunt on samoilla jäljillä kuin Koselleck, kun hän kuvaa Ranskan vallankumouksen muuttaneen politiikkaa: poliittinen kieli, poliittiset rituaalit ja poliittinen järjestäytyminen ottivat kansan mobilisaation myötä uuden muodon (Hunt 1984, 2). Poliittinen vaikuttaminen tuli yhä useamman ulottuville, ja käsitteet jäsensivät entistä suuremman joukon poliittisiä näkemyksiä. Poliitiikka muuttui epävakammaksi, demokraattisemmaksi.

Poliittisen toiminnan kuvaamista tulevaisuuteen tähtäävien käsitteiden avulla on mielenkiintoista soveltaa Neuvostoliiton tilanteeseen. Täysin uusi yhteiskuntamalli vaati uudet käsitteet. Tulevaisuuteen kurkotettiin käsitteiden avulla, tärkeimpänä tietysti kommunismi, jota ei koskaan saavutettu. Samalla tavalla musiikissa ja taiteissa ylipäänsä sosialistinen realismi ei kuvannut neuvostotaiteen tilannetta 1930-luvulla, vaan se oli tulevaisuuden visio siitä, mitä neuvostotaiteen pitäisi olla. Koska kuitenkin käsitteet ovat lähtökohtaisesti monimerkityksisiä ja kiistanalaisia, se, joka tuo käsitteen julkiseen keskusteluun, laittaa sen liikkeelle, ei välttämättä pääse hallitsemaan käsitteen määritelmää. Käsitteen ilmaantumisen jälkeen poliittiset toimijat kamppailevat vaikutusvallasta ja pyrkivät määrittämään käsitteen omien intressiensä mukaisesti. Jo aiemmissa tutkimuksissa on tullut ilmi, että säveltäjät, musiikkitieteilijät ja muusikot saivat jossain määrin otteen sosialistisen realismin käsitteestä omalla musiikillisella erityisosaamisellaan. Heillä oli kielelliset resurssit ”puhua musta valkoiseksi” (Mikkonen 2007, 189) ja ”pujotella systeemin sisällä” (Tomoff 2006, 3), tarkoittaen sitä, että he pysyivät itse päättämään, mikä todellisuudessa oli hyvää neuvostomusiikkia. Vaikka siis uudenlaisen taidesuuntauksen määritelmä olisikin tullut ylhäältä käsin, tämä ei tarkoita sitä, että musiikkikenttä olisi ollut täysin puolueen hallinnassa.

2.3 Käsitteiden tutkiminen diskurssien avulla

2.3.1 Käsitehistorian ja diskurssintutkimuksen yhteisistä lähtökohdista

Käsitehistoria ja diskurssintutkimus jakavat monia periaatteita kielen ja yhteiskunnan suhteesta. Käsitehistorian ja diskurssintutkimuksesta yhteisistä piirteistä on jo ollut melko runsaasti keskustelua, niin kielen- kuin historian tutkijoidenkin aloitteesta (ks. Edwards 2007; Ifversen 2003; Krzyzanowski 2010; Richter 1995), ja tutkimussuuntauksien yhteisille piirteille on annettu enemmän painoarvoa kuin erottaville.

Yhteistä löytyy jo diskurssin määritelmästä, joka vertautuu käsitehistorian käsitteiden todellisuuteen. Foucault'n diskurssin määritelmän mukaan lausumat eli diskurssin kohteet ovat sidoksissa oman aikansa lausumien kokonaisuuteen, joka asettaa ehdon sille, mitä tiettyinä aikana voidaan ylipäänsä sanoa:

Diskurssin kohteen ilmaantumisehdot, ne historialliset olosuhteet, joiden ansiosta siitä voidaan ”sanoa jotakin” – ehdot sen kirjautumiselle toisten kohteiden sukulaiseksi, ehdot, joiden ansiosta se voi vaikinnuttaa niiden kanssa samankaltaisuus-, naapuruus-, loittonemis-, eroavuus- tai muodonmuutossuhteita, ovat lukuisia ja merkittäviä. Tämä tarkoittaa sitä, ettei millä tahansa aikakaudella voi puhua mistä tahansa. (Foucault 2005, 63.)

Tällainen diskurssin kohde voisi olla vaikka käsite, joka määrittäytyy suhteessa muihin käsitteisiin. Diskurssin kohdetta määrittävät diskursiiviset mahdollisuudet rajoittuvat tietyn aikakauden diskurssiin, ja selvittääksemme sen, miten jonkin tietyn aikakauden ihmiset käsittivät jonkin tietyn ilmiön, meidän pitää lähestyä ilmiötä niillä kielellisillä mahdollisuuksilla, joita sen aikakauden ihmisillä oli käytössään. Emme voi kuvata menneiden aikojen ilmiöitä omilla käsitteillämme, sillä ne eivät ole samoja. Puhumattakaan siitä, että nimeäisimme ilmiöitä käsitteillä, jotka eivät olleet käytössä jonain tiettyinä aikana. Tämä ongelma on ollut käsitehistorian keskiössä sen alusta alkaen:

menneitä sosiaalisia ja poliittisia konflikteja täytyy tulkita ja avata niiden omien käsitteellisten rajojen puitteissa, huomioiden menneiden puhujien ja kirjoittajien oma käsitys kielenkäytöstään (Koselleck 2004, 80).

Diskurssi Foucault'n määritelmän mukaan vertautuukin käsitehistorian käsitteiden muodostamaan todellisuuteen, joka muuttuu jatkuvasti. Tästä syystä emme voi lähestyä käsitteitä ennen kuin olemme selvittäneet kyseisen ajan ja kontekstin kielelliset rajat; sen aikakauden diskurssin ääriviivat.

Sekä Foucault'n että Koselleckin lähestymistavoissa on sama paradigman muutos historian tutkimiseen: tarkoituksena ei ole selvittää varsinaisesti mitä tapahtui, vaan miksi se, mikä tapahtui, tapahtui tiettyinä aikana ja miten ihmiset ymmärsivät sen, mitä tapahtui. Ja toisaalta: miten tapahtunut muutti ihmisten käsitystä ympäröivästä maailmasta ja oli näin vaikuttamassa tuleviin tapahtumiin. Tällöin historialliset dokumentit eivät ainoastaan välitä tietoa jostakin tapahtuneesta asiasta vaan ovat itsessään tutkimuskohteita, jotka on muotoiltu tietyn ajan kielellisten konventioiden mukaan. Näiden konventioiden selvittäminen kertoo meille tietyn historiallisen kauden ajattelutavasta ja osaltaan selittää sitä, miksi tapahtui niin kuin tapahtui.

Sekä diskurssintutkimus että käsitehistoria nostavat kielen keskeiseksi (valta)kamppailun välineeksi ja areenaksi (ks. Edwards 2007). Kamppailua käydään kielellisten ilmiöiden määritelmistä, ja toisaalta kielen avulla ihmiset voivat määrittää oman asemansa yhteiskunnassa. Ihmiset voivat kiinnittää itsensä erilaisiin ideologioihin kielen avulla käyttämällä erilaisia diskursseja. Omat mielipiteensä ja oman paikkansa yhteiskunnassa voi tuoda esille hyödyntämällä yhteisössä tunnistettavia diskursseja, jotka ovat syntyneet eri ideologioiden vaikutuksesta. Henkilö voi asemoida itsensä käyttämällä esimerkiksi uusliberalistista, vasemmistolaista tai maahanmuuttokriittistä diskurssia. Ideologia voidaan nähdä diskurssin kääntöpuolena, joka tulee ilmi ihmisten hakiessa omaa asemaansa sosiaalisessa ympäristönsään kielen avulla. Myös käsitehistoria näkee käsitteiden eri määritelmät ideologisten näkemysten välisenä kamppailuna. Tosin käsitehistorian tutkimuskohteena ovat usein laajemmat historialliset ja poliittiset muutokset, kun taas diskurssintutkimusta sovelletaan usein pienempien sosiaalisten ryhmien tai jopa yksilöiden aseman tarkasteluun laajemmassa kontekstissa.

Yhteiskunnallinen valta on sosiaalisen konstruktionismien mukaan ”valtaa tuottaa todellisuutta” (Berger & Luckmann 1994, 136). Käsitehistoria jäsentää tämän ajatuksen kamppailuksi käsitteiden määritelmistä, jossa palkintona on oman näkemyksen mukainen määritelmä yhteiskunnan avainkäsitteille ja tätä kautta yhteiskunnassa vallitsevalle ”todellisuudelle”. Diskurssintutkimus puolestaan jäsentää kielen avulla käytävää valtakamppailua aatteita ja arvoja kantavien diskurssien muodostamina näkökulmina yhteiskunnan tilasta ja tulevaisuudesta. Nämä näkemykset voidaan sovittaa yhteen, jos määrittelemme käsitteet diskurssien avulla: tällöin käsitehistorian mukaisesti käsitteiden määrittämisen avulla saavutettaisiin yhteiskunnallista valtaa, mutta tämä määritelmä voitaisiin kuvata diskurssien avulla.

2.3.2 Käsitteen merkityksen määrittäminen diskurssien avulla

Se, missä diskurssintutkimus voi erityisesti hyödyttää käsitehistoriallista tutkimusta, on siisen tuomat, ironista kyllä, käsitteelliset mahdollisuudet. Kun tutkitaan käsitteiden historiaa ja käsitteiden merkitystä, diskurssintutkimus voi auttaa selventämään, mitä oikeastaan tutkitaan.

Käsitehistoria erottaa toisistaan sanan ja käsitteen, ja käsitettä kuvaamaan voidaan tarvita useita sanoja tai termejä (Richter 1995, 9). Käsitehistoria ei siten ole sanojen tai termien historiaa, vaan se pyrkii muodostamaan kuvan, kuinka sanojen avulla kuvatut käsitteet on ymmärretty eri aikoina. Tässä auttavat käsiteverkot, joiden avulla selvitetään käsitteen suhdetta sen lähikäsitteisiin.

Käsitteiden merkitys muodostuu käsitehistorian näkökulmasta muiden käsitteiden avulla, mutta esitän, että käsitteet voitaisiin kuvata myös diskurssien avulla. Voimme kuvata käsitteiden merkityksen muodostuvan historiallisesti, sosiaalisesti ja poliittisesti muotoutuvien diskurssien pohjalta, ja käsitteen merkityksen selvittäminen tarkoittaisi tällöin sen merkityksen muodostavien diskurssien havaitsemista. Tämä voidaan tehdä tutkimalla käsitteen käyttöä ja löytämällä ne diskurssit, joihin käsitteen käytöllä viitataan.

Tämä lähestymistapa auttaisi linkittämään käsitehistorian sosiaalishistoriaan. Käsitehistoria ei ainakaan *Begriffsgeschichte*-suuntauksessaan laajene kovin helposti oman tarkastelu-kohteensa ulkopuolelle, vaan tarkastelun kohteena ovat jotkin tietyn käsitteen ympäröivät käsitteelliset verkostot. Toisin sanoen käsitehistoria tyypistyy pelkäksi käsitteiden historiaksi, jossa selvitetään tietyn käsitteen paikka suhteessa aikansa muihin käsitteisiin, mutta sen yhteys historiallisiin tapahtumiin ei tule selville. Tämä ei ole *Begriffsgeschichte*:n alkuperäinen idea, vaan käsitteiden historian selvittämisen on tarkoitus olla ainoastaan välivaihe ja historiallisten tapahtumien tulkinnan mahdollistaja, eikä muusta historian tutkimuksesta irrallinen osa-alue (ks. Koselleck 2004, 86). Käsitteen tarkasteleminen osana diskurssien muodostamaa kokonaisuutta voisi tarjota mahdollisuuden yhdistää käsite laajempaan historiallis-poliittiseen kontekstiin. Diskurssin käsite on tässä yhteydessä käyttökelpoinen, sillä se mahdollistaa käsitteen tarkastelun sen historiallisessa, sosiaalisessa ja poliittisessä kontekstissa.

Tämän lisäksi diskurssintutkimus tarjoaa mahdollisuuksia tutkia miten käsitteitä käytettiin. Koska diskurssintutkimus on levinnyt erityisesti kielentutkimukseen, sen alla on kehittynyt useita metodisia lähestymistapoja, jotka auttavat käsitteiden merkityksen selvittämisessä. Kielellisten ilmiöiden merkitys ei synny ainoastaan silloin, kun joku lausuu merkityksen ääneen, vaan ilmiön merkitykseen vaikuttaa myös se, missä yhteydessä ilmiö esiintyy ja mikä funktio sillä on jonkin tekstin kontekstissa. Jos tutkimme jotain tiettyä käsitettä, sen merkityksen selvittämiseksi olisi tärkeää tutkia miten käsite toimii ja miten sitä käytetään tekstissä. Tällainen käsitteen funktion tarkastelu on luontevaa kielentutkimuksen metodein.

2.4 Kriittisiä huomautuksia

Ennen siirtymistä eteenpäin on syytä mainita vielä muutama edellä muodostetun lähestymistavan ongelmakohta ja kuinka ne tulisi ottaa huomioon. Valitsemani näkökulma pyrkii tavoittamaan historiallisia ilmiöitä niiden omilla ehdoilla, ja erityisesti käsitehistoriaan kuuluu vaatimus välttää omien käsitysten viemistä historiallisiin tapahtumiin. Käsitehistoria pyrkii

avaamaan historiaa autenttisin käsittein, josta syntyy kuva, että tutkija hylkäisi oman positionsa ja ”antaisi historian puhua”. Mitä omaan näkemykseeni tulee, en näe, että tämänkaltainen puhdas historiantutkimus on mahdollista, vaan tutkija selvittää käsitteiden historiaa ja historiallisten tapahtumien syitä omasta näkökulmastaan. Käsitehistoriassa samoin kuin muussakin historiantutkimuksessa tutkija tarjoaa omia näkökulmiaan historiallisten tapahtumien tulkintaan.

Tutkimuksen subjektiivisuuteen liittyy myös länsimaisen Neuvostoliiton tutkimuksen muutos Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen. On selvää, että Neuvostoliitto muuttui tutkimuskohteena 1990-luvulla, sillä todellisesta yhteiskuntajärjestelmästä tuli yhtäkkiä historiallinen ilmiö. Tähän liittyen on annettu ymmärtää, että nuorempi, 1980–90-luvuilla syntyneiden sukupolvi, johon itsekin kuulun, tarkastelisi Neuvostoliittoa ilman kylmän sodan painolastia (esim. Fitzpatrick 2000, 5) – kenties siis neutraalimmin kuin Neuvostoliiton aikaan aikuisuuttaan/nuoruuttaan eläneet. Neutraalius ei kuitenkaan sovi käsitteenä tähän yhteyteen. Vaikka nuorempi sukupolvi tarkasteleekin Neuvostoliittoa omasta näkökulmastaan, jossa Neuvostoliitto on puhtaasti historiallinen ilmiö oman kokemusmaailmamme ulkopuolelta, näkökulma ei ole vapaa poliittisesta tai ideologisesta painolastista. Neuvostoliitto on ollut ja tulee aina olemaan järjestelmä, johon liittyy vahvoja näkemyksiä, ja se on siinä suhteessa aivan samanlainen kuin muutkin valtiot. Kun tutkimme yhteiskuntaa ja politiikkaa, emme voi tarkastella niitä neutraalisti, vaan omat käsityksemme ja kokemuksemme vaikuttavat tulkintoihimme.

Kumpaankin näistä kritiikeistä vastaan kriittisyyden periaatteella, jota hyödynnetään esimerkiksi diskurssintutkimukseen kuuluvassa kriittisessä diskurssianalyysissa (ks. esim. Fairclough 1992; Reisigl & Wodak 2009). Tähän kuuluvat oman tutkijan position tunnistaminen ja sen esille tuominen. Koska tutkija tarkastelee tutkimuskohdettaan omasta näkökulmastaan, on tärkeää tuoda lukijalle selväksi, mikä tämä näkökulma on. Oma näkemykseni tässä työssä perustuu pitkälti länsimaiseen Neuvostoliiton tutkimisen perinteeseen ja tarkemmin sanottuna uudemman, Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen kirjoitettuun tutkimuskirjallisuuteen. Näkemykseni Neuvostoliitosta perustuu siis pitkälti ”kylmän sodan painolastin” kokeneiden tutkijoiden näkemyksiin. Hyödynnän myös uudempaa venäläistä tutkimusta aiheesta, mutta Neuvostoliiton aikaisiin teksteihin suhtaudun enemmän aineistollisesta näkökulmasta.

Kriittisessä diskurssianalyysissa tekstejä analysoimalla pyritään löytämään erilaisia vaikuttamiskeinoja, joilla tekstin lukijan mielipiteeseen yritetään vaikuttaa: esimerkiksi puhtaasti subjektiiviset mielipiteet on voitu esittää faktoina ja näin on pyritty vakuuttamaan lukija mielipiteen oikeellisuudesta. Tekstin taustalla vaikuttavat siis erilaiset mielipiteet, ideologiat,

jotka piiloutuvat tekstin pinnan alle ja jotka analyysin avulla pyritään tuomaan esille. Tässä tutkielmassa sovellan kriittisen diskurssianalyysin lähestymistapaa tarkoituksena löytää narodnost-käsitteen takana vaikuttavia arvoja, mielipiteitä ja kenties myös ideologioita. Lähestymistapaan sisältyy tässä suhteessa kuitenkin riski: kriittisessä diskurssianalyysissä ”kaikki on poliittista” ja tutkimusta ohjaa vahva pyrkimys ajaa asioita yksipuolisesti. Kriittisessä diskurssianalyysissä kaikkea toimintaa pidetään lähtökohtaisesti ideologian ohjaamana, jolloin tutkimuskin määräytyy jonkin tavoitteen mukaisesti. Ideologiasta ei pyritä eroon, mutta se pyritään tuomaan mahdollisimman näkyvästi esille niin tutkimusaineistossa kuin tutkimuksen lähtökohdissakin.

Vaikkei yhteiskunta- tai historiantutkimukseen pidäkään suhtautua naiivisti väittämällä näitä objektiivisiksi tutkimusaloiksi, en näe kriittisen diskurssianalyysin tutkimuslähtökoh-
tia kuitenkaan täysin perusteltuina. Suurin vaara on tutkimuksen näkökulman päättämässä etukäteen, jolloin pahimmillaan tutkimuksesta löytyy se, mitä sieltä on etsittykin, ja perustelut ovat huonoimmillaan lähellä salaliittoteoriaa. Tästä näkökulmasta voi syntyä myös ongelmia kun tarkastellaan ihmisten toimintaa, sillä kaiken toiminnan näkeminen poliittisena on hyvin suppea näkemys. Neuvostoliiton tutkimuksessa tällainen lähtökohta ajaisi helposti kuvaukseen ihmisistä poliittisen toiminnan ääripäissä. Toisella puolella olisivat ne, jotka vilpittömästi ideologiaan uskoen tai omaa etuaan tavoitellen noudattaisivat virallisen politiikan linjoja ja toisella ne, jotka taistelisivat tätä vastaan. Kuva ei ole näin mustavalkoinen. Ihmisten motiiveja toimia tietyllä tavalla ei voi typistää kysymykseksi ideologiasta, vallanpitäjien sylikoirista ja dissidenteistä, hyvistä ja pahoista. Tällaista yksipuolista polarisaatiota pyrin tässä työssä välttämään parhaani mukaan.

3 HISTORIALLINEN JA POLIITTINEN KONTEKSTI

Tässä luvussa esitellään tutkimusaiheen kannalta relevantti historiallinen ja poliittinen konteksti. Narodnost-käsite ei syntynyt sosialistisen realismin myötä 1930-luvulla, vaan sen juuret juontavat 1800-luvulle. Käsitteen historian esittelyn jälkeen käydään läpi Neuvostoliiton musiikki- ja taidepolitiikan historiaa aiemman tutkimuskirjallisuuden pohjalta, minkä lisäksi tarkastellaan sosialistisen realismin syntyä ja narodnost-käsitteen kannalta tärkeää kansallisuuspolitiikkaa. Lopuksi tarkastellaan 1930-luvun laajempaa stalinistisen politiikan kontekstia, jossa sosialistinen realismi ja narodnost-käsite otettiin käyttöön.

3.1 Narodnost-käsite 1800-luvulla

Neuvostoliiton virallisen taidesuuntauksen määritelmä 1930-luvulla ei ollut ensimmäinen kerta, kun narodnost-käsite otettiin osaksi poliittista keskustelua. Käsite oli tärkeässä asemassa jo sata vuotta aiemmin, kun tsaari Nikolai I:sen aikana Venäjän keisarikunta sai uuden määritelmän vuonna 1833: Venäjän keisarikunnan olemassaolo ja toiminta perustuisivat kolmen käsitteen, *pravoslavie-samoderžavie-narodnost* (ortodoksisuus-itsevaltius-narodnost) varaan. Tässä tapauksessa narodnost-käsitteellä oli yleisempi, ei pelkästään taidepoliittinen funktio, mutta käsitteen alkuperäinen historia liittyy nimenomaan taiteisiin, tarkemmin sanottuna kirjallisuuteen.

Aleksei Miller (2008; 2012) on soveltanut käsitehistoriallista lähestymistapaa tsaarin ajan Venäjän historian tutkimukseen, ja yksi hänen tutkimuskohteistaan on ollut käsite narodnost. Narodnost on uudissana, joka syntyi kirjailijapiireissä 1820-luvulla, kun lainasanalle *natsionalnost* (kansallisuus, kansalaisuus) haluttiin saada venäjän kieleen pohjautuva vastine. Tämä johtui siitä, että näiden kahden käsitteen kantasanoista *narod* oli huomattavasti suosittu ja laajemmassa käytössä kuin *natsija*. (Miller 2008, 380–381.) Ongelmana kuitenkin oli, että sanan *narod* ja *natsija* eivät ole kuin osittaisia synonyymeja: siinä missä *natsijan* käyttöyhteys on melko suppea vastaten suomen sanaa *kansakunta*, *narod* (*kansa*) on aivan yhtä laajamerkityksinen kuin sen suomenkielinen vastine. Kuten suomen sana *kansa*, *narod* voi tarkoittaa tietyn valtion asukkaita; etnistä ryhmää, jolla ei kuitenkaan ole poliittisesti määritellyä autonomista asemaa; yhteiskunnalliselta asemaltaan muihin kuin ylempiin luokkiin kuuluvaa väestöä (tavallinen kansa); sekä tiettyyn paikkaan kokoontunutta ihmisryhmää, väkijoukkoa (Miller 2008, 380). Samoin sanasta *narod* johdettu, jo tuolloin laajasti käytössä ollut

adjektiivi, *narodnyi*, ei tarkoita ainoastaan kansallista vaan myös kansanomaista, lähellä kansaa olevaa. Tämä aiheutti hämmennystä, kun pohdittiin kansallisen hengen hyödyntämistä kirjallisuudessa: *narodnost v literature* (narodnost kirjallisuudessa) tarkoitti toisaalta kansallisen itsetunnon huokumista teoksessa, toisaalta sen voitiin tulkita tarkoittavan kansanomaisuutta. Kirjallisuuteen vaadittiin lisää narodnostia tai sitä kritisoitiin narodnostin puutteesta, mutta kukaan ei oikeastaan tiennyt, mitä siinä olisi pitänyt olla lisää tai mikä siitä puuttui, kuten jo Puškin totesi aikoinaan (Miller 2008, 381).

Narodnost-käsite politisoitui, kun opetusministeri Sergei Semjonovitš Uvarovin kehittämä kolmen käsitteen iskulause, ortodoksisuus-itsevaltius-narodnost hyväksyttiin kuvaamaan Venäjän virallista ideologiaa vuonna 1833. Jos yhteiskunnan kuvaaminen kolmen avainkäsitteen avulla herättää mielleyhtymiä erääseen 1700-luvun lopulla tapahtuneeseen suureen vallankumoukseen, tämä ei välttämättä ole sattumaa. Ranskaa vastaan käyty vuoden 1812 sota ja niin kutsuttujen dekabristien vuoden 1825 mielenosoituksessa vaatimat liberaalit uudistukset asettivat Venäjän keisarikunnan puolustuskannalle Länsi-Euroopasta leviävää sotilaallista ja ideologista uhkaa vastaan. Valtiovallan täytyi ehtiä ensin, ennen kuin kansalaiset ehtisivät luoda oman, todennäköisesti liberaaleja ja demokraattisia arvoja korostavan käsitetroikkansa. Uvarovin määritelmä olikin huomattavan konservatiivinen, eikä kenellekään varmasti jäänyt epäselväksi, mitä ortodoksisuus ja itsevaltius käytännössä tarkoittivat. Sen sijaan narodnost on mielenkiintoinen poikkeus tässä kolmikossa, sillä sen merkitys ei ole yhtä selkeä. Käsitteen voisi tässä tapauksessa kääntää suomeksi kansallisuudeksi tai kansalaisuudeksi, sillä vastavassa yhteydessä kansallisuuden merkitys olisi yhtä vaikeasti tavoitettavissa. Sillä tuskin tarkoitettiin kansanomaisuutta tai kansaa lähellä olevaa, sillä autoritaarisuuden henkeen harvemmin kuuluu valtiovallan läheisyys kansaan. Käsitteellä ei varmastikaan tarkoitettu kansanvaltaa – itsevaltius sulkee tämän vaihtoehdon heti pois. Jäljelle jää kansallinen henki tai kansallinen kulttuuri.

Mutta jos näin on, miksi ei käytetty yksiselitteisempää sanaa natsionalnost, joka tarkoittaa myös kansallisuutta, mutta ilman yhtä monia sivumerkityksiä kuin narodnost? Millerin mukaan käsite natsionalnost olisi lainasanana ohjannut liikaa ajatuksia kohti Länsi-Euroopassa leviäviä liberaaleja ajatuksia kansasta ja kansallisuudesta (Miller 2008, 384). Vaikka narodnost tarkoittaa myös kansallisuutta, sen merkitys on epäselvempi eikä sille löydy suoraa vastinetta muista kielistä – näin ollen myös Venäjän keisarikunnan politiikka olisi sidoksissa sen omaan, ei Ranskan vallankumouksen määritelmään kansallisuudesta. Tässä ei ole kuitenkaan vielä kaikki. Narodnost tarjosi Venäjän keisarikunnan valtaapitäville mahdoli-

suuden ottaa haltuun käsite *narod*, kansa. Sen jälkeen kun *narodnost* otettiin osaksi poliittista diskurssia vuonna 1833, se määriteltiin ylhäältä päin – *narodnost* ei saanut enää merkitystä yleisen keskustelun kautta, vaan *narodnost* oli sitä, mitä valtaapitävät sen tulkitsivat olevan. Tämä tulkinta ei välttämättä ollut yksiselitteinen, mutta siihen pystyttiin vetoamaan tarpeen tullen: koska tsaarinvallasta toimi *narodnost* yhtenä vahvoista periaatteistaan, se otti kansallisuusaatteen (tai kansan tahdon) huomioon kaikessa päätöksenteossaan. Tsaari tiesi mikä olisi kansan kannalta parasta ja mitä kansa tahtoi, yleensä paremmin kuin kansa itse. Näin ollen kansallisuus olikin virallista kansallisuutta – sitä minkälaisen kansallisuuden (tai kansalaisuuden) ilmauksen katsottiin olevan suotavaa.

Myös musiikki kietoutuu tähän 1830-luvun virallisen kansallisuuden politiikkaan, sillä ensimmäisenä venäläisenä oopperana pidetty ”Elämä tsaarin puolesta” sai ensi-iltansa vuonna 1836. Venäläisen musiikin kantaisäksi nimetyn Mihail Glinkan säveltämä teos sai innostuneen vastaanoton ja se otettiin oopperakauden viralliseksi avajaisteokseksi Venäjän keisarikunnan oopperataloissa. Poliittisesti teos myötäilee vahvasti virallista ideologiaa: ooppera sijoituu 1600-luvun alkuun ja kertoo tarinan patrioottisesta Ivan Susaninista, joka on valmis antamaan henkensä suojellakseen tsaariksi nousutta Mihail Fjodorovitš Romanovia, Romanovien hallitsijasuvun ensimmäistä tsaaria. Glinka käyttää teoksessa paljon kansanperinteeseen viittaavia melodioita ja tunnelmia, ja tätä teosta kuvaamaan sopii hyvin termi *narodnost*. Mutta, kuten Richard Taruskin (1997, 26–43) tuo esille, ainoastaan kansanperinteen hyödyntäminen ei ole se syy, miksi Glinka nousi niin arvostettuun asemaan aikoinaan ja jäi historiaan venäläisen musiikin kantaisänä. Jo ennen Glinkaa oli säveltäjiä, jotka hyödynsivät kansanperinnettä säveltäessään taidemusiikkia. Tärkeä syy Glinkan arvostukseen on tietysti hänen sävellystaitonsa, sillä hän oli aikoinaan ehdottomasti lahjakkain venäläinen säveltäjä, joka hankki osaamisensa opiskelemalla Euroopassa tunnettujen säveltäjien parissa ja toi tämän opin Venäjälle. Tämän lisäksi kuitenkin Glinka hyödynsi kansallisuusaatetta ja kansanperinnettä juuri oikealla tavalla, eli valjastamalla sen tsaarinvallan tarpeisiin. Glinka ei ollut ainoastaan pinnallisesti kansallinen (*narodnyi*), vaan myös ideologisesti (Taruskin 1997, 43). Ideologisesti kansallinen tarkoitti virallisen ideologian hyväksymistä – sitä, jossa kansa tahtoo tsaarin hallitsevan ja on jopa valmis uhrautumaan hänen puolestaan.

Narodnost-käsite leimautui hyvin vahvasti tsaarinajan politiikan symboliksi, ja tämän vuoksi käsite menetti suosiotaan tsaarin yksinvaltiutta vastustavien keskuudessa (Miller 2008, 388). 1860-luvulla liberaalien korkeasti koulutettujen (*intelligentsia*) parissa alkoi *narodis*-miksi kutsuttu liike, joka vastusti tsaarinvallaa ja halusi ajaa kansan (*narod*) oikeuksia.

Kamppailua siis käytiin siitä, kuka tietää kansan tahdon ja pystyy toteuttamaan sitä: valtion auktoriteetit vai liberaali älymystö. Tässä kamppailussa sanan *narodnost* käyttö olisi tarkoittanut tsaarinvallan tukemista, ja käsite korvautui neutraalimmilla *natsija* ja *natsionalizm* käsitteillä (Miller 2008, 388).

Ei ole yllätys, että tsaarinvaltaan vahvasti liittyvää käsitettä ei kaivattu myöskään Neuvostoliiton alkuaikoina, mutta sen sijaan yllätyksenä voidaan pitää, että *narodnost* palasi poliittiseen keskusteluun 1930-luvulla – vieläpä toteuttamaan hyvin samanlaista funktiota kuin 100 vuotta aikaisemmin. Symbolista on, että Glinkan *Elämä tsaarin puolesta* -oopperan uusi versio, *Ivan Susanin*, sai ensi-iltansa vuonna 1939. Oopperan librettoa on muokattu siten, että tsaarin sijaan oopperassa ylistetään Venäjän kansaa. Glinka on tuotu alkuperäisen oopperan vahvasta tsaarinmyönteisestä ideologiasta huolimatta takaisin kansakunnan kaapin päälle, ja jälleen hänen oopperansa saa toimia *narodnostin* malliesimerkkinä. Ei siis minkä tahansa kansallisuusaatteen, vaan nimenomaan ylhäältä määrätyn, vallanpitäjille uskollisen kansallisuusaatteen puolestapuhujana.

3.2 Taidejärjestöistä valtiollisiin liittoihin

3.2.1 Neuvostoliiton musiikkikentän muotoutuminen vallankumouksen jälkeen

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Neuvostoliitto, kuten monet muutkin maat, oli kaaoksessa. Verinen sota muita valtioita vastaan vaihtui veriseksi sisällissodaksi maan rajojen sisäpuolella, ja taistelut bolshevikkien ja valkoisten välillä jatkuivat aina vuoteen 1922 saakka. Maan taloustilanne oli erittäin vaikea, ja Neuvostoliiton alkuaikojen talouspolitiikassa tehtiin myönnytys kapitalismin suuntaan: 1920-luvulla valtion talouspoliittisena strategiana oli Uusi talouspolitiikka NEP (*novaja ekonomitšeskaja politika*), joka salli mm. osittaisen yksityisomistuksen. Vallankumouksen toteutuminen yhteiskunnan eri osa-alueilla tulisi ottamaan aikansa, eivätkä taidekentän uudistukset olleet hallinnon tehtävälistan kärjessä heti kaksikymmentäluvun alkuvuosina.

Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut, että kommunistihallinto olisi suhtautunut taiteisiin välinpitämättömästi – Lenin totesi ”kulttuurisen voiton” tapahtuvan ainoastaan hitaammin kuin poliittisen tai sotilaallisen (Schwarz 1983, 42). Hallinnolla ei vallankumouksen jälkeen riittänyt mahdollisuuksia antaa taidekentälle ohjeita taiteen asemasta uudessa yhteiskunnassa, joten taiteilijat alkoivat itse etsiä keinoja yhdistää taidenäkemyksiään uuteen ideologiaan. Nä-

kemykset vaihtelivat runsaasti, sillä taiteilijoiden joukossa oli luonnollisesti niin kommunisteja, monarkistejakin kuin sopeutujiakin. Erimielisyyksiä oli mm. suhtautumisessa vallankumousta edeltäneeseen taiteeseen, instituutioiden asemaan sekä yhteyksien pitämiseen porvarillisiin maihin. Eri näkemysten edustajat perustivat järjestöjä ajamaan asiaansa, ja varsinkin kirjailijoiden parissa erilaisia järjestöjä oli lukemattomia. Erilaisia musiikkijärjestöjä oli myös useita, mutta 20-luvun aikana näistä erityisesti kaksi nousi suureksi ja vaikutusvaltaiseksi. Ne olivat Nykymusiikin yhdistys ASM (*Assotsiatsija sovremennoj muzyki*) sekä Proletaarimuusikoiden järjestö RAPM (*Rossijskaja assotsiatsija proletarskih muzykantov*).

RAPM:n tavoitteet olivat ideologisia ja sen jäsenet olivat suurelta osin kommunistisen puolueen jäseniä. Heille yhteiskunnallinen vallankumous tarkoitti vallankumousta myös musiikissa, ja he olivat valmiimpia heittämään vallankumousta edeltäneen perinteen historian romukoppaan ja luomaan uutta neuvostomusiikkia uudenlaiselle yleisölle. Proletariaatin diktatuuri tarkoitti, että uuden musiikin pohja löytyisi proletariaatin kulttuurista, kansanmusiikista (Edmunds 2000, 18). Säveltäjien täytyi siis olla yhteydessä kansaan ja kerätä heiltä materiaalia, ja toisaalta luoda heille helposti omaksuttavaa uutta musiikkia, kuten vallankumouslaulelmiä ja kuorolauluja (Ferenc 1998, 114). Tämä suhtautuminen ei toisaalta ole kovin kaukana 1800-luvun kansallisromanttisista ideoista, joita 1800-luvun Venäjän musiikissa toteuttivat Mihail Glinka ja nk. Suuri viisikko (Mili Balakirev, Aleksandr Borodin, César Cui, Modest Musorgski ja Nikolai Rimski-Korsakov), mutta luonnollisesti heidän katsottiin edustavan porvarillista suhtautumista kansankulttuuriin: he katsoivat kansaa ylhäältä päin ja hyödynsivät heidän kulttuuriaan itsekkäästi, kun taas proletariaatin diktatuurissa myös proletariaatin ääni kuuluisi vahvana ja itsenäisenä. RAPM:n jäsenten sävellystyön lopputulokset eivät kuitenkaan vastanneet ideaaleja: kansanperinnettä hyödyntävissä sävellyksissä oli usein hyvin paljon samankaltaisuutta Suuren viisikon kehittämiin sävellystyyleihin, minkä RAPM:n kilpaileva järjestö ASM toi mielellään esille (Frolova-Walker 2007, 308). Uuden musiikkikulttuurin luominen tyhjästä ilman viitteitä tsaarin ajan musiikkiin osoittautui vaikeaksi tehtäväksi.

RAPM edusti hyvin antielitististä kulttuuria, ja luonnollisesti tsaarin aikaiset institutiot, kuten musiikkikorkeakoulut, eivät nauttineet RAPM:laisten suosiota. Suhtautumiseen tsaarin ajan kulttuuriperintöön ja instituutioihin saatiin kuitenkin lopulta ohjeistusta myös valtionhallinnon taholta, kun koulutuksesta vastaava kansankomissaari Anatoli Lunatšarski totesi vallankumousta edeltävän kulttuurin olevan proletariaatille kuuluvaa perintöä, vaikka taiteessa olisikin suotavaa hyödyntää vallankumouksen inspiraatiota (Ferenc 1998, 110). Lunatšarkin aikana monet taideinstituutiot säilyttivät asemansa ja jatkoivat toimintaansa melko

lailla samalla tavalla kuin ennen vallankumoustakin. Esimerkiksi Leningradin konservatoriossa jatkumo oli hyvin konkreettinen: Aleksandr Glazunov toimi kyseisessä korkeakoulussa rehtorina vuodesta 1907 aina vuoteen 1928³ asti. Glazunov oli ollut aikoinaan Nikolai Rimski-Korsakovin oppilas ja hänen sävellystyylinsä oli suoraa jatkumoa Suuren viisikon kansallisromanttiselle tyylille.

RAPM:n vallankumouksellisten ja kulttuuri-instituutioiden konservatiivien lisäksi Neuvostoliiton musiikkikentällä vaikutti modernistinen ASM-järjestö. Sen jäsenet eivät RAPM:laisista poiketen halunneet katkaista siteitä länsimaihin, vaan seurata modernin musiikin kehitystä Neuvostoliiton ulkopuolella ja luoda uutta musiikkia osana tätä jatkumoa. ASM toteutti tätä työtä hyvin konkreettisesti kutsumalla merkittäviä länsimaalaisia moderneja säveltäjiä vierailuille. Neuvostoliitossa vierailivat mm. Darius Milhaud, Paul Hindemith, Franz Schreker, Alfredo Casella sekä Henry Cowell, joiden lisäksi Alban Berg oli seuraamassa Wozzeck-oopperansa Neuvostoliiton kantaesitystä Leningradissa vuonna 1927 (Taruskin 1997, 89–90). ASM nähdään usein RAPM:n vastakohtana: se oli elitistinen ja sen suhtautuminen länsimaiseen perinteeseen oli vastakkainen RAPM:n kanssa. Toisaalta kulttuuri-instituutiot, joissa traditio säilyi helposti, on nähty kolmantena vaikuttajana Neuvostoliiton alkuaikojen musiikkikentällä. Nämä jaottelut ovat käytännöllisiä kun pyritään hahmottamaan kokonaisuuksia, mutta ne myös yksinkertaistavat asioita: kuten Neil Edmunds (2000) toteaa, todellisuudessa säveltäjät, muusikot ja kriitikot eivät useinkaan olleet jumissa omissa poteroissaan. Monilla ASM:n jäsenillä oli esimerkiksi kommunistisen ideologian mukaisia päämääriä, he saattoivat osallistua aktiivisesti politiikkaan kommunistisen puolueen kautta ja ASM:n järjestämissä konserteissa kuultiin myös RAPM:n jäsenten musiikkia (Edmunds 2000, 306). Huomattava osa musiikkivaikuttajista ei kuulunut mihinkään järjestöön, minkä lisäksi monet RAPM:n tai ASM:n jäsenet luonnollisesti opiskelivat tai olivat opiskelleet musiikki-korkeakouluissa. RAPM ja ASM olivat järjestöistä suurimmat ja näin juuri he saivat äänensä kuuluviin. Se ääni on jäänyt historian dokumentteihin, joten näitä dokumentteja tutkimalla syntyy helposti kuva toisistaan selvästi irrallaan olevista ja keskenään kamppailevista organisaatioista. Tämä kuva Neuvostoliiton musiikkielämästä 1920-luvulla on suuntaa antava, mutta ei täydellinen.

1920-luvun loppupuolelle tultaessa RAPM nousi entistä vaikutusvaltaisempaan asemaan kommunistisen puolueen avustuksella. ASM jäi jalkoihin, kun hallinto alkoi puuttua

³ Tarkasti ottaen Glazunov oli rehtorina vuoteen 1930 asti, mutta hän lähti Neuvostoliitosta jo vuonna 1928 eikä enää palannut.

taidekenttään tukemalla proletariaattijärjestöjä, ennen kaikkea RAPM:n vastinetta kirjallisuuden alalla, RAPP:tä (*rossijskaja assotsiatsija proletarskih pisatelej*). Proletaarijärjestöjen välit muiden järjestöjen kanssa eivät olleet julkisessa keskustelussa muutenkaan kovin ystävälliset, ja puolueen päätös nostatti entistä enemmän pahaa verta etulyöntiasemaan nousseita proletaarijärjestöjä vastaan. Tältä pohjalta on helppo ymmärtää, että monet ottivat positiivisesti vastaan puolueen päätöksen lakkauttaa kaikki taideorganisaatiot ja perustaa niiden tilalle valtiolliset taidealakohtaiset järjestöt vuonna 1932. Päätös koski myös proletaarijärjestöjä, jotka menettivät päätöksen myötä valta-asemansa taidekentällä.

3.2.2 Taidekentän uudelleenjärjestäytyminen 1932

Huhtikuussa 1932 kommunistinen puolue julkisti päätöksen, jonka mukaan kaikki taideorganisaatiot lakkautettaisiin ja valtiolliset järjestöt perustettaisiin niiden tilalle. Järjestöt olisivat taidealakohtaisia, ja musiikin alalle perustettaisiin neuvostosäveltäjien liitto (*Sojuz sovetskih kompozitorov SSSR*). Päätöksen yhteydessä kritisoitiin taidekenttää virheistä, mm. kyvyttömydestä kitkeä porvarillisen kulttuurin jäänteitä, kuten formalismia neuvostotaiteesta, mutta melko yllättäen myös proletaarijärjestöt saivat kritiikkiä ”äärivasemmistolaisesta väärinkinnasta” (ks. Taruskin 1995, 20). Vaikutti siltä, että puolue halusi puhaltaa pelin poikki keskenään riitaisten järjestöjen väliltä ja ottaa taidekentän haltuun suoraan puolueen alla toimivien keskusjärjestöjen avulla, ja siihen kuului, ettei puolueella olisi enää proletaarijärjestöjen kaltaisia lempilapsia.

Uusi säveltäjäliitto oli tarkoitus perustaa puhtaalta pöydältä, mutta käytännössä monet entiset RAPM:n jäsenet nousivat nopeasti uudessa järjestössä vaikutusvaltaiseen asemaan (Herrala 2009, 62). Tälle on esitetty perusteluksi sitä, että säveltäjäliittoon tarvittiin kommunistisen puolueen jäseniä, ja suhteellisen harvalla musiikkivaikuttajalla oli puolueen jäsenkirjaa vuonna 1932. He, joilla oli, olivat lähes poikkeuksetta olleet RAPM:n jäseniä. (Maksimov 1997, 26–27.) Niinpä uusi säveltäjäliitto jatkoi myös RAPM:n perinnettä, mutta tätä ei välttämättä koettu kovin suurena ongelmana: RAPM ei ollut puolueen tuellakaan ajautunut yhtä suurin tai näkyviin konflikteihin kuin esimerkiksi kirjailijoiden proletaarijärjestö RAPP, ja toisaalta sen vaikutusvalta oli ollut puolueen näkökulmasta pieni (ks. Edmunds 2000, 292). Mullistus musiikkikentällä ei siis ollut yhtä suuri kuin kirjailijoiden parissa.

Muutenkin huhtikuun päätös oli suunnattu ennen kaikkea kirjailijoille, vaikka se olikin nimetty taidealoja perin pohjin uudistavaksi päätökseksi. Päätös koski myös muita taidealoja,

mutta ne jäivät päätöksen jälkeen paljon selvemmin tuuliajolle verrattuna kirjailijaliittoon. Säveltäjäliitto ei ollut nimestään huolimatta vuosikausiin yhtenäinen liitto, sillä jokaisella neuvostomaalla ja suurimmalla kaupungilla oli omat säveltäjäliittonsa. Vuonna 1939 perustettiin säveltäjäliiton organisaatiokomitea, mutta vasta vuonna 1948 syntyi varsinainen, yksittäisten liittojen yläpuolella toimiva valtiollinen säveltäjäliitto. Vastaava, koko Neuvostoliiton kattava liitto kirjailijoille muodostettiin jo 1934. (Brooke 1999, 50.) Säveltäjäliiton suora vertaaminen kirjailijaliittoon ei olekaan kovin hedelmällistä niiden organisaatorakenteen erilaisuuden ja toisaalta koko musiikin ja kirjallisuuden erilaisen aseman vuoksi. Huomattavasti yhtenäisempi kirjailijaliitto pystyi paljon tehokkaammin toteuttamaan puolueen poliittisia päämääriä, ja toisaalta kirjallisuus keräsi ylipäätään enemmän huomiota puolueen taholta. Puoluekontrollin lisääntyminen kirjallisuudessa ja musiikissa 1930-luvulla tarkoitti eri asioita: säveltäjäliitolla ei ollut suoraa vaikutusta jäseniinsä rangaistusten tms. kautta (Maksimov 1997, 31). Ja jos liitto ei pystynyt suoraan vaikuttamaan jäseniinsä, myöskään puolueen vaikutus säveltäjiin ei ollut yhtä suoraa kuin kirjailijaliiton kautta.

Musiikintutkijat ovat tuoneet laajasti esille sitä, että Neuvostoliiton taidepolitiikka toteutettiin kirjallisuuden ehdoilla (ks. esim. Maksimov 1997; Edmunds 2000; Mikkonen 2007), mutta hieman ristiriitaisesti musiikki nostetaan välillä taidepolitiikkaan vahvasti vaikuttavaksi tekijäksi. Esimerkiksi Leonid Maksimov (1997) vihjaa kirjassaan, että säveltäjä Aleksandr Mosolovin kirjeellä politbyroolle, jossa hän kritisoi RAPM:n vaikutusvaltaista asemaa, olisi ollut mahdollisesti vaikutusta puolueen päätökseen lakkauttaa kaikki taideorganisaatiot. Kirjettä käsiteltiin politbyroossa 7. huhtikuuta, ja päätös taidejärjestöjen uudelleenorganisoinnista julkaistiin 23. huhtikuuta 1932. (Maksimov 1997, 28.) On kuitenkin erittäin epätodennäköistä, että tällä kirjeellä olisi ollut noin lyhyellä aikavälillä niin suurta vaikutusta (jos minkäänlaista), varsinkin kun päätöksen koskeminen nimenomaan kirjallisuutta on laajasti, myös Maksimovin itsensä toimesta, todistettu.

Joka tapauksessa puolueen päätös lopettaa proletaarijärjestöjen ylivalta taidealoilla otettiin monelta taholta positiivisesti vastaan, sillä taidejärjestöjen välillä oli ollut paljon kitkaa. Samoin huhtikuun päätöksellä luotiin mahdollisuus saada ohjeistusta taiteiden ideologiseen ohjaukseen. Tämä kuulostaa tietysti negatiiviselta kehitykseltä, mutta ei ole yksiselitteistä, että tuona aikana ideologinen ohjaus olisi ollut epätoivottua: kuten olemme jo nähneet, taiteilijat itse pyrkivät etsimään keinoja ja perusteluja taiteen uudistamiselle ideologian pohjalta. Nimenomaan ristiriidat kommunistisen ideologian tulkinnasta taiteissa aiheuttivat erimielisyyksiä taidejärjestöjen välille: RAPM:n ja ASM:n perustelivat omaa musiikillista lin-

jaansa nimenomaan ideologian avulla, ja nimitykset formalismi ja äärivasemmistolaisuus, joita käytettiin puolueen toimesta enenevissä määrin vuodesta 1932 eteenpäin, juontavat juurensa taidejärjestöihin, ei puolueen ohjeistukseen (Edmunds 2000, 28). Länsimainen tulkinta 1930-luvun tapahtumista ajaa helposti ajattelemaan, että puolue alistui päätöksellään taiteet ideologian alle, mutta monet taiteilijat varmasti halusivat tehdä aidosti ideologian mukaista taidetta – yksimielisyyttä siitä, millaista tämä ideologian mukainen taide olisi, ei vain oltu saavutettu. Puolueen päätös herätti siten varmasti myös odotuksia taiteen aiempaa selkeämmästä roolista yhteiskunnassa.

Suuntaviivoja ideologian mukaisen taiteen luomiseen alettiinkin saada melko pian, kun sosialistinen realismi määriteltiin Neuvostoliiton viralliseksi taidesuuntaukseksi neuvostokirjailijoiden kongressissa vuonna 1934 (ks. esim. Herrala 2009, 73). Sosialistinen realismi määriteltiin kolmen käsitteen, puoluemyönteisyys (*partijnost*), ideologisuus (*idejnost*) ja narodnost, avulla. Keskustelua siitä, millaista taidetta tämä käytännössä tarkoittaisi, alettiin käydä taiteilijoiden kesken, ja myös puolue alkoi entistä aktiivisemmin puuttua keskusteluun. Puolueen osallistuminen ei kuitenkaan ollut tarkennuksia melko epäselviin määritelmiin, vaan puolueen näkökulmasta epäonnistuneiden taideteosten julkista haukkumista. Myös musiikki saisi tästä osansa.

3.3 Sosialistinen realismi

Sosialistisen realismin käsitettä käytettiin ensimmäisen kerran vuonna 1932, mutta Neuvostoliiton virallisena taidepoliittisena linjauksena se otettiin käyttöön ensimmäisessä kirjailijaliiton kongressissa vuonna 1934 (Clark 2001, 174–175). Kyseinen kongressi keräsi huomattavan paljon julkisuutta, ja käsitteeseen tartuttiin nopeasti myös muilla taidealoilla. Kongressin saamasta huomiosta kertoo paljon se, että *Pravda* myönsi kahden viikon aikana, jonka kongressi kesti, tapahtumalle 50 sivua palstatilaa, kun aiemmin taiteille oli myönnetty *Pravdassa* vain muutama sivu kuukaudessa (Brooks 1994, 976). Tapahtuman kulkua siis seurattiin aktiivisesti ja näin käsite levisi käyttöön nopeasti.

Sosialistisen realismin määritelmään kuului aiemmin mainitun kolmen käsitteen lisäksi kehoitus kuvata elämää ”todenmukaisesti sen vallankumouksellisessa vaiheessa” (Gutkin 1999, 38). Todenmukaisuus tässä määritelmässä ei tarkoittanut elämän kuvaamista niin kuin se on, vaan vallankumouksellisen hengen kuvaamista, mikä käytännössä kääntyi tulevaisuuden utopoiden kuvaamiseksi. Tämä ideologisesti väritynyt maailmankuva ei ollut kuitenkaan

kommunistisen puolueen keksintö, vaan vastaavia vaatimuksia todellisuudenkuvaamisen tavoista esitettiin Venäjällä jo 1800-luvulla mm. kommunistien esikuviksi nostettujen nk. radikaalidemokraattien Nikolai Tšernyševskin ja Vissarion Belinskin kirjoituksissa. Samoin filosofi Vladimir Solovjovin ja 1900-luvun symbolistien ajattelussa huokuu realismisuuden kuvauksen riittämättömyys ja eräänlaisen ultratodellisuuden tavoittaminen: ei sen mikä on, vaan mikä voisi olla. (Gutkin 1999, 4, 39.) Taiteen nähtiin pystyvän kurkottamaan todellisuutta korkeammalle ja tarjoamaan ihmisille keinon nähdä todellisuuden taakse, kenties tulevaisuuteen. Sosialistisen realismin mukainen taide kuvaisikin uutta ihanneyhteiskuntaa tai matkaa siihen, ja myös historiallisia tapahtumia kuvattaisiin askeleina kohti kommunistista yhteiskuntaa. Tällöin tapahtumia tarkasteltaisiin niiden vallankumouksellinen luonne huomioon ottaen, eli ideologian vahvasti muokkaamana.

Sosialistisen realismin myötä myös taiteen vaikutus ihmisten ajatteluun nostettiin tärkeäksi taiteen ominaisuudeksi, mitä voidaan pitää erkaantumisena 1920-luvun Neuvostoliiton taideajattelusta. Kun vallankumouksellinen taideajattelu lähti siitä, että taiteilijat oppivat ja hakevat vaikutteita proletariaatilta eli ovat heidän taidekäsitteensä vastaanottajia⁴, sosialistinen realismi määritteli taiteen ihmisten moraalisena kasvattajana ja oikeanlaisten ideaalien tarjoajana – toisin sanoen taiteilijat eivät enää kuunnelleet proletariaattia vaan proletariaatti laitettiin kuuntelemaan taiteilijoita. Tähän liittyen hallinto loi diskurssin *aktiivisesta neuvostoyleisöstä*, jolle sosialistisen realismin mukainen taide olisi suunnattu. Käytännössä tämä aktiivinen neuvostoyleisö oli porvarillinen tapa kuvata taideyleisöä: he olivat taiteesta kiinnostuneita, sivistyneitä ja hyvätapaisia – sanalla sanoen keskiluokkaisia. Tämä diskurssi loi normaali ja millainen on kunnan neuvostokansalainen, ja tämä kuva oli hyvin toisenlainen kuin vallankumouksen jälkeisen ajan diskurssi neuvostokansalaisesta. (Ks. esim. Brooks 1994, 985–988; Taruskin 1997, 88.) Proletariaatin arvonalennus ja toisaalta vallan palautus eliitille eli tässä tapauksessa taiteilijoille vaikuttaa paluulta porvarillisiin arvoihin, mutta luonnollisesti nämä uudet arvot saivat perustelunsa sosialismista. Sosialistisessa yhteiskunnassa, joka vuonna 1936 Stalinin mukaan savutettiin, yhteiskunnan jäsenet olisivat kaikin puolin tasavertaisia työläisiä ja älymystöä myöten, joten proletariaattiakaan ei enää tarvittaisi (Vihavainen 2000, 230). Käsitys tästä uudenlaisen yhteiskunnan jäsenestä oli kuitenkin aiemmin pohjautunut työläisiin, ja nyt katse käännettiin kohti keskiluokkaa.

⁴ Tätä ajattelua voi verrata kansallisromantiikan ideaan, jossa taiteilijat jalkautuvat kansan pariin ja omaksuvat heidän ”puhtaana” säilynyttä kulttuuriaan. Siinä missä kansallisromantikoilla ”kansa” oli maaseudun yksinkertaista elämää viettävää väkeä, kommunistit suuntasivat katseensa maaseudun työläisten lisäksi kaupunkien urbaaniin proletariaattiin.

Jotta taiteella voisi olla kasvattava vaikutus, se täytyi tarjota kansalle ymmärrettävässä muodossa. Yleisölähtöisyys, helppous lähestyä taidetta on yksi sosialistisen realismin avainkäsitteen narodnostin puolista. Kansansuosio ei kuitenkaan ollut taideteoksen arvon mittari, vaikka sosialistinen realismi väittikin puhuvansa kansan äänellä. Sosialistisen realismin muut käsitteet, ideologisuus ja puoluemyönteisyys pitivät huolen siitä, että vallanpitäjillä oli viimeinen sana määritettäessä sosialistisen realismin mukaista hyvää taidetta. Toisaalta narodnostilla oli kansalaisuuspolitiikkaan linkittyvä merkitys: se korosti Neuvostoliiton useiden eri kansallisuuksien kulttuuria ja ohjasi hyödyntämään kansallista kulttuuria periaatteella ”kansallista muodoltaan, sosialistista sisällöltään”. Sosialistista sisältöä alettiin siis tarjota kansallispuvussa, mikä voidaan nähdä pyrkimyksenä tarjota eri kulttuurien edustajille neuvostotaidetta tutussa paketissa. Vastaavaa Neuvostoliiton eri kulttuurien esille nostoa oli jo 1920-luvulla (ks. luku 3.4), mutta 1930-luvulle tultaessa ja taidepolitiikan muuttuessa sen sävy muuttui: kansallista kulttuuria alettiinkin käyttää inspiraation lähteenä ja siitä ”jalostettiin” korkeampaa kulttuuria. Tämä tarkoitti länsimaisen taidemusiikin mukaista traditiota, jonka avulla neuvostomaille alettiin luoda omaa kansallista narratiivia: kansallisia oopperataloja pystytettiin ja kansallisia oopperoita sävellettiin, usein tosin venäläisten ammattisäveltäjien toimesta tai avustuksella (ks. Frolova-Walker 1998). Musiikillisiksi esikuviksi nostettiin Venäjän kansallisromantiikan suurnimet, Mihail Glinka sekä Suuri viisikko, joista tosin ”kapinallinen” Musorgski oli jo 1920-luvulla nauttinut virallista hyväksyntää.

Sosialistisen realismin kolme pääkäsitettä sekä vaatimus kuvata elämää sen vallankumouksellisessa vaiheessa antoivat sisällön sosialistiselle realismille, mutta näiden avulla käsitettä ei voi vielä täysin määritellä. Sosialistista realismia voi lähestyä tyyliuuntana, jolloin käsite saa sisällön sitä edustaneiden teosten kautta – näin ollen sosialistisen realismin mukaisista taidetta olisi se taide, joka virallisesti hyväksyttiin sosialistisen realismin kaanoniin. Tällöin sosialistisen realismin synonyymi olisi virallisesti hyväksytty neuvostoliittolainen taide. Tämä on selkeää ja monessa tilanteessa hyödyllistäkin, esimerkiksi kun tarkastellaan mitkä teokset nostettiin virallisesti hyväksytyin tasolle. Samoin mielekästä vertailua voidaan tehdä kun käsitellään taideoteoksia eri ryhmissä, jolloin sosialistisen realismin vastapariksi nousisi luontevasti dissidenttitaide. Kuitenkin tässä tapauksessa sosialistisesta realismista tulee nimilappu, hakusana katalogiin, joka on annettu teokselle jälkepäin, eikä näin ollen päästä käsiksi siihen, miten jonain tiettyinä aikana ihmiset ymmärsivät sosialistisen realismin käsitteen.

Tämä pätee varsinkin 1930-lukuun, sillä silloin koko käsite syntyi: silloin kaanonia alettiin vasta muodostaa. Sosialistisen realismin ymmärtäminen historiallisena ilmiönä vaatii

muutakin kuin sosialistiseksi realismiksi virallisesti hyväksytyjen taideostosten niputtamista yhdeksi tarkkarajaiseksi ryhmäksi. Sosialistinen realismi oli taidepoliittinen diskurssi, joka sai merkityksensä tietyssä historiallisessa ja poliittisessä kontekstissa, ja jonka merkitys muuttui jatkuvasti. Ajaudumme helposti ajattelemaan sosialistista realismia tarkkarajaisena tyyliuun-tana, mutta tämä johtuu vain siitä, ettei sosialistisen realismin mukaista taidetta enää synny, koska ilmiö on jäänyt Neuvostoliiton hajoamisen myötä historiaan. Esimerkiksi 1950-luvulla sosialistiseen realismiin suhtauduttiin eri tavalla, koska kyseessä oli elävä ja jatkuvasti muuttuva käsite. Nyt sen merkityksen jähmettäminen on mahdollista, mutta siinä tapauksessa tarkastelemme käsitettä ainoastaan oman aikamme perspektiivistä.

Jos lähestymme sosialistista realismia erilaisten diskurssien muodostamana kokonaisuutena, hyväksymme lähtökohdaksi sen, että käsitteen merkitys oli jatkuvasti muuttuva emmekä voi koskaan määritellä sitä tarkkarajaisesti. Sosialistinen realismi ja myös sen alakäsite narodnost saivat eri konteksteissa jatkuvasti eri merkityksiä eivätkä nämä merkitykset olleet absoluuttisia. Vaikka on perusteltua sanoa, että puolueella oli sananvalta määritellä mitä sosialistinen realismi tarkoitti ainakin sitä kautta, että se pystyi viime kädessä kieltämään virallisen politiikan vastaiset teokset, tämä oli vain osa taidepolitiikan toteuttamisesta. Taiteilijat itse osallistuivat taidepoliittiseen keskusteluun ja perustelivat tiettyä taidetta sosialistisen realismin avulla – he ottivat haltuun kyseistä käsitettä ja tätä kautta tekivät taidepolitiikkaa. Tämä taidepolitiikan tekeminen saattoi olla puoluetta myötäilevää, sen vastustamista virallisen diskurssin rajoissa, omien taidekäsitteiden ujuttamista viralliseen taidepolitiikkaan jne. Tavoitteita ja motivaatioita lienee ollut lähes yhtä paljon kuin oli vaikuttajakin. Mutta pääasia tässä on, että vaikuttajia olivat muutkin kuin puolue-eliitti: säveltäjäliiton jäsenet, lehtiartikkeleiden kirjoittelijat, taiteilijat itse. Toisin sanoen kaikki he, jotka saivat äänensä kuuluviin ja näin ollen pystyivät osallistumaan keskusteluun.

3.3.1 Sosialistinen realismi musiikissa

Sosialistinen realismi vakiintui Neuvostoliiton viralliseksi taidesuuntaukseksi kirjailijaliiton ensimmäisessä kongressissa ja se olikin ennen kaikkea kirjallisuutta ohjaava määritelmä. Sitä kuitenkin käytettiin yleisempänä määritelmänä, joka kosketti kaikkia taidealoja, mutta on epäselvää, oliko määritelmä yhtä selkeä muilla taidealoilla kuin kirjallisuudessa. Ja toiseksi, osallistuivatko vallanpitäjät yhtä paljon määritelmän soveltamiseen muilla kuin kirjallisuuden aloilla, eli jäikö tulkinta enemmän taiteilijoiden itsensä selvitetäväksi.

Yleisesti ottaen tutkimuskirjallisuudessa on tulkittu, että musiikissa sosialistisen realismin määritelmä olisi ollut epämääräisempi kuin kirjallisuudessa tai että sosialistista realismia olisi ollut vaikea soveltaa musiikkiin sen abstraktin luonteen vuoksi (ks. esim. Frolova-Walker 2007, 312; Herrala 2009, 77). Richard Taruskin (1997) on toisaalta esittänyt, että ideologia olisi vaikuttanut musiikkiin suuremmin juuri sen abstraktin luonteen vuoksi: koska (instrumentaali)musiikin tyyli on paljon näkyvämmän esillä kuin sen sisältö, musiikillinen sensuuri vaikuttaa suoraan sävellystyylisiin (Taruskin 1997, 96). Toisin sanoen sisällön luominen, eli esimerkiksi sinfonian nimeäminen ideologian mukaisesti (mitä tehtiin paljon) ei riittäisi tekemään musiikista sosialistisen realismin mukaista, vaan muutoksen piti olla perusteellisempi. Taruskin ajaa takaa sitä, että kirjallisuudessa sosialistisen realismin määritelmä oli tiukempi, mutta kun tämän sisällöllisen osuuden oli suorittanut (päähahmon heroisuus, positiivisuus jne.), kirjailijalla oli kenties enemmän liikkumatilaa. Katerina Clark (2001) on samoilla linjoilla kirjoittaessaan, että suoritettuaan ”sosialistisen realismin muodollisen rituaalin” kirjailija pystyi käyttämään sosialistisen realismin kliseitä eri tavoilla, sillä niillä oli huomattavan paljon potentiaalisia, toisistaan eroavia merkityksiä. Hänen mukaansa vähemmän formaali sensuuritapa olisi paradoksaalisesti rajoittanut kirjailijoiden vapautta enemmän kuin sosialistinen realismi. (Clark 2001, 182.) Jotta Clarkin kommentti on pätevä, tarkastelun kohteena täytyy olla taide, jonka ”muodollinen rituaali” on hyvin vakiintunut, eli sosialistinen realismi vasta sen vakiintumisen jälkeen. 1930-luvulla sosialistinen realismi oli uusi määritelmä, joten sen mukaiset kliseetkään eivät olleet vielä vakiintuneet, kun taas mitä lähemmäksi Neuvostoliiton loppuaikojä tullaan, sitä formaalimpi sosialistisesta realismista tulee. Clark ottaakin tämän huomioon kirjoittaessaan, että sosialistisen realismin alkuaikoina ohjeistus oli ainoastaan suuntaa antavaa, mutta ajan myötä sosialistisesta realismista muotoutui erittäin konventionaalinen kirjallisuustraditio (Clark 2001, 176).

Neuvostoliittolaisen taiteen tulkinnassa onkin erittäin hankala tunnistaa teoksesta taiteilijan oma ääni sensuuria varten tehdystä pakollisesta rituaaliosasta – usein on yksinkertaisesti mahdotonta tietää sisälsikö teos toisinajattelijan kritiikkiä kommunistista hallintoa vastaan, kritiikkiä länsimaita vastaan vai oliko kyseessä täysin epäpoliittinen teos, jonka näennäinen poliittisuus on vain teokseen kuuluva pakollinen paha. Nämä tulkintaerot ovat musiikissa keskittyneet erityisesti Dmitri Šostakovitšin tuotannon ympärille, jonka teoksissa erityisesti länsimaissa on kuultu puoluekoneiston ahdistaman toisinajattelijan ääni. Ei liene toista taiteilijaa, jonka sanoma tulkitaan niin eri tavalla riippuen kuulijan poliittisista näkemyksistä, käsityksistä historiasta ja asenteista jotain tiettyä kulttuuria kohtaan, ja jonka teokset ovat

muuttuneet sitä monitulkintaisemmiksi mitä enemmän niitä on tutkittu. Šostakovitšin teokset ovat diskurssintutkimuksen kannalta erinomaisia esimerkkejä teksteistä (joita sävellykset myös ovat), joille historiallinen ja poliittinen konteksti antavat merkityksen. Toisaalta kuulijan omat käsitykset historiallisesta ja poliittisesta kontekstista pitävät huolen siitä, että teoksia harvoin tulkitaan samalla tavoin.

3.4 Neuvostoliiton kansallisuuspolitiikka

Käsitteen *narodnost* ottaminen uuden taidemääritelmän osaksi liitti Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan vahvasti osaksi kansallisuuspolitiikkaa, joten tutkimusaiheeni kannalta myös kansallisuuspolitiikan lähempi tarkastelu on tarpeen. Neuvostoliiton kansallisuuspolitiikan kehitys on ainutlaatuinen esimerkki pyrkimyksestä hallita monikansallista valtiota ja ideologian käyttämisestä mitä erilaisempien (joskus jopa päinvastaisten) strategioiden perusteluna.

Suhtautumiselle kansallisuusaatteeseen löytyy periaatteet jo Marxilta: hänen mukaansa kansallinen itsetietoisuus on oireellista kapitalistiselle yhteiskunnalle, eivätkä kansallisuuksien erot olleet merkittäviä verrattuna yhteiskuntaluokkien välisiin eroihin. Hän uskoi kansallisvaltion ideologian kuihtuvan pois yhteiskuntakehityksen myötä. (Nercessian 2004, 152; Frolova-Walker 1998, 332.) Tämä pätee kuitenkin vasta kommunistiseen yhteiskuntaan, ja Neuvostoliiton kansallisuuspolitiikan ongelmaksi muotoutuikin, miten suhtautua kansallisuusaatteeseen ennen kuin yhteiskuntakehitys on tehnyt siitä selvää. Strategiaksi valikoitui 1920-luvun alussa Leninin ja Stalinin suunnitelma tukea Neuvostoliiton kansojen (pois lukien venäläiset) pyrkimyksiä kansallisen identiteetin muodostamiseen. Terry Martin (2001) muotoilee tämän logiikan siten, että Lenin ja Stalin uskoivat kansallisuusaatteen olevan välttämätön osa ei ainoastaan kapitalismia vaan myös varhaista sosialismia, ennen kuin luokkaerot häivyttävät kansallisuuserot. Varsinkin Neuvostoliiton vähemmän kehittyneiden kansojen parissa kansallisuusaatteen tukemisen uskottiin nopeuttavan modernisaatiota, ja tätä kautta luokkaeroista tietoiseksi tulemistä ja yhteiskuntakehitystä. Kansallisuusaate piti ”kuluttaa loppuun”, sillä sen yli ei voitu yhteiskuntakehityksessä hypätä⁵. (Martin 2001.) Tämän lisäksi strategiaa tukivat käytännöllisemmät syyt: Neuvostoliiton ei sen alkuaikoina haluttu missään

⁵ Ajatus yhteiskuntavaiheiden yli hyppimisestä ei kuulunut alkuperäiseen marxilaiseen ideaan eikä vielä marxismi-leninismiinkään. Tämä varmaan unohtui myöhemmin, sillä Suuren neuvostoensyklopedian kolmas painos vuodelta 1974 toteaa, että jotkin Neuvostoliiton kansat, kuten turkmenistanilaiset ja kirgisialaiset, onnistuivat luomaan valtion (*natsija*) hypäten kapitalistisen vaiheen ohi (Bruk 1974). Tällainen nopea kehitys ja turhien vaiheiden yli hyppiminen luettiin epäilemättä Neuvostoliiton kansallisuuspolitiikan ansioksi.

nimessä assosioituvan Venäjä-johdoiseksi liitoksi, sillä virallinen politiikka tuomitsi jyrkästi tsaarin ajan Venäjän imperialistisena suurvaltana, ”kansojen vankilana”. Muiden kansojen luottamus uskottiin saavutettavan vain erityisoikeuksia myöntämällä. (Slezkine 1999, 315; Martin 2001, 68.)

Tämä vahva kansallisidentiteettiä tukeva politiikka nimettiin käsitteellä *korenizatsija* (suomeksi *juurruttaminen*, kantasana *koren'* tarkoittaa juurta). Aluksi alueita, joiden alkuperäisasukkaiden kansallista identiteettiä alettiin tukea (tai joille sellaista alettiin luoda), katsottiin olevan vähintään useita kymmeniä, ellei satoja. Pienten kansojen oikeuksia alettiin ajaa vimmaisesti: alueiden hallintoihin piti saada paikallisia päättäjiä; kouluissa opetettiin alueen omia kieliä, vaikka monien oppilaiden kotikieli olisi ollut jokin aivan muu; suuriin teollisuushankkeisiin piti saada paikallisia työntekijöitä, osasivat he sitten tehdä kyseistä työtä tai eivät (ks. esim. Slezkine 1999; Martin 2001; Payne 2001; Blitstein 2001). Kuvaavaa on, että Neuvostoliiton alueella julkaistiin vuonna 1928 kirjoja kuudellakymmenellä kuudella ja sanomalehtiä neljäkymmenellä seitsemällä eri kielellä (Slezkine 1999, 323). Huomionarvoista toiminnassa oli Venäjä-vastaisuus sen imperialistihistorian tähden – kaikkien muiden Neuvostoliiton kansojen edustama kansallisuusaate oli tervettä kehitystä, mutta Venäjän kohdalla 1920-luvulla vastaavanlainen toiminta olisi tulkittu suurvaltasovinismiksi. Tämän ajanjakson yksi paradoksi on, että venäläistymistä pyrittiin kaikin keinoin estämään vastoin monien eivenäläisten tahtoa: venäläistyminen esimerkiksi venäjän kielen oppimisen kautta nähtiin mahdollisuutena menestymiseen (Frolova-Walker 1998, 340; Blitstein 2001). Suhtautuminen venäläisiin muuttui kuitenkin noin vuosikymmenen kestäneen kansallisuuspoliittisen kokeilun jälkeen.

Muutosta alkoi tapahtua 1920-luvun lopulla, kun kansallisuuspolitiikan painopiste siirtyi poliittisen aseman saavuttaneiden neuvostotasavaltojen kansallisuusaatteiden tukemiseen pienempien kansojen kustannuksella. Enää ei tuettu jokaista pientä Neuvostoliiton alueella olevaa kulttuuria, vaan ainoastaan niitä, jotka olivat vakiinnuttaneet asemansa tasavaltojen liitossa. (Slezkine 1999, 334.) Suurempi muutos tapahtui kuitenkin 1930-luvulla, kun venäläiset etnisenä ryhmänä alkoivat saada tunnustusta. Vähitellen pelko suurvaltasovinismista oli haihtunut, eikä venäläisiä nostettu ainoastaan muiden neuvostokansojen tasolle, vaan jopa niiden yläpuolelle. Venäläisistä tuli Neuvostoliiton isovelikansa, jonka velvollisuutena oli auttaa pienempiä ja vähemmän kehittyneitä kansoja eteenpäin kohti kommunismia. Samalla historiankirjoitus tsaarin ajan Venäjän uroteoista muuttui hyväksyttäväksi: Venäjän historian

sankareille, kuten Aleksanteri Nevskille ja Dmitri Donskoille palautettiin heidän vallankumousta edeltänyt asemansa (Brandenberger 2001, 278; Lewin 2003, 52).

Myös taiteiden parissa tämä näkyi venäläisten esikuvien korostamisessa: Puškin oli venäläisen, ja tästä lähtien myös neuvostoliittolaisen kirjallisuuden esikuva, ja musiikissa aiempien ”kapinallisten” säveltäjien, kuten Modest Musorgskin rinnalle nousivat myös muut ns. Suuren viisikon jäsenet sekä jopa aiemmin konservatiivisena ja aristokraattisena pidetty Pjotr Tšaikovski. Tämä kehitys saavuttaisi huippunsa toisen maailmansodan aikaan, kun suuren isänmaallisen sodan ansiot ja kärsimykset henkilöityivät nimenomaan venäläisiin. Sodan jälkeen 40-luvun puolivälissä yhdenkään venäläisen ei tarvinnut enää pelätä suurvaltasovintiksi leimautumista, sillä venäläisten asemasta muiden neuvostokansojen yläpuolella oli tullut virallinen linja.

Stalinin määritteli Neuvostoliiton eri kansojen kulttuuriin kuuluisalla lausahduksellaan ”kansallista muodoltaan, sosialistista sisällöltään”. Tämä määritelmä tuo hyvin esille sen, miten eri Neuvostoliiton eri kansojen annettiin tuoda esille kulttuuriaan: kansalliset symbolit sallittiin ja niiden esille tuomiseen jopa kannustettiin, mutta samalla totuus ei saisi unohtua. Neuvostoliiton jäsenenä ne olisivat sitoutuneita kommunistisen puoleen päämääriin, ja kuten Terry Martin (2001) huomauttaa, Neuvostoliitto ei valtiomuodoltaan ollut mikään liittovaltio. Neuvostotasavalloille ei annettu päätösvaltaa uskontoon, lainsäädäntöön tai ideologiaan liittyvissä kysymyksissä. Kansallinen kulttuuri Neuvostoliitossa olikin 1930-luvulta eteenpäin pikemminkin ”symbolista etnisyyttä”. (Martin 2001, 74.)

Neuvostoliitto kulki siis vuosien 1920 ja 1940 välillä kansallisuuspolitiikassaan läpi mitä erilaisimpien vaiheiden: alun kansallisuuksien kirjon kautta siirryttiin ensin tunnustettujen neuvostotasavaltojen kulttuurin esille nostamiseen, kunnes pian tämän jälkeen Neuvostoliiton kansojen perhe olikin venäläisten johtama. Tämä lopputilanne oli juuri se, jota Neuvostoliiton alkuaikoina haluttiin välttää. Kuinka näin suuri politiikan muutos oli mahdollista toteuttaa ja perustella, varsinkin kun kansallisuuspolitiikan arkkitehtina toimi Stalin vuoden 1917 vallankumouksesta (hänen ensimmäinen kansallisuuskysymyksiä koskeva kirjoituksensa ilmestyi jo vuonna 1913) aina vuoteen 1953 asti? Kaikki kansallisuuspolitiikan eri vaiheet täytyi perustella marxismi-leninismillä, ja näin myös tehtiin.

Kun kansallisuuspolitiikassa siirryttiin vaiheeseen, jossa venäläiset olivatkin nousseet isovelikansaksi, herää kysymys, miten Stalinin ajan kansallisuusaate erosi porvarillisesta nationalismista, jota vastaan Neuvostoliitossa niin kiihkeästi ainakin retoriikan tasolla taisteltiin? Neuvostotasavaltojen suurempien kansojen kansallistunteen esille nostaminen pääsi sii-

hen pisteeseen, että kansallisesta identiteetistä tuli luokkaidentiteettiä tärkeämpi indikaattori (Slezkine 1999, 337). Ero porvarillisen nationalismin ja sosialistisen kansallistunteen kohottamisen välillä ei ole sen sisällössä, vaan perusteluissa ja päämäärissä. Sosialistinen kansallisuuspolitiikka ei ollut missään vaiheessa porvarillista nationalismia, koska se pohjautui marxismi-leninismiin ja sen tavoitteena oli kansallisuuksien sulautuminen toisiinsa sitten, kun kommunismi on saavutettu. Tähän soveltuu hyvin Reinhart Koselleckin ajatus siitä, että politiikka on tulevaisuuden luomista kielen avulla (ks. luku 2.2). Tärkeää ei ollut asioiden tila sillä hetkellä, vaan miten asiat tulevat olemaan sitten tulevaisuudessa. Tällä tavoin pystyttiin perustelemaan lähestulkoon mitä tahansa toimintaa ja politiikka: koska politiikan tavoitteena oli kommunismi, politiikka ja sen toteuttamisen keinot eivät voineet olla porvarillisia, vaikka siltä olisi näyttänytkin. Kansallisuuspolitiikkaan verrattavissa oleva suunnanmuutos tapahtui myös taiteissa, kun sosialistinen realismi 1930-luvulla alkoi ohjata taidetta perinteisempään ja konventionaalisempaan suuntaan. Jostain syystä tämä ei kuitenkaan ollut enää taantumuksellista porvaritaidetta. Kuten Timo Vihavainen (2000) toteaa:

”Paluu klassiseen muotoon ei ollut bolshevistisesta näkökulmasta mikään ongelma – eikä myöskään mikään paluu. Kun sosialistinen realismi kerran oli sisällöllisesti absoluuttisen uutta, ei sitä tarvinnut millään ulkoisilla, formaalisilla seikoilla perustella.” (Vihavainen 2000, 239.)

Kun tavoite on oikea, kaikki keinot ovat sallittuja. Koselleckin (2004, 79–80) mielestä länsimaisten demokratioiden poliittinen toiminta pohjautuu tulevaisuuskuvien luomiseen käsitteiden avulla sekä kamppailuun näiden käsitteiden määritelmistä. Poliittikkaa harjoitettiin Neuvostoliitossa samalla periaatteella – vaikutus tosin oli monin kerroin vahvempi. Länsimaisten demokratioiden poliittista toimintaa ohjaavat avainkäsitteet ovat kiinni sekä nykyisyydessä että tulevaisuudessa: esimerkiksi demokratia ja vapaus on saavutettu ja poliittinen toiminta keskittyy siihen, miten jo saavutettua tilaa pitäisi muuttaa, jotta avainkäsitteiden avulla kuvaamaan yhteiskunta olisi entistä demokraattisempi tai vapaampi. Neuvostoliiton johtokäsite, kommunismi, ei sen sijaan ollut millään lailla yhteydessä nykyisyyteen. Se oli vain tulevaisuuden visio, ja kun se saavutettaisiin, kaikki ongelmat poistuisivat. Keskustelua ei käyty siitä, mikä olemassa olevassa tilanteessa olisi hyvää ja säilyttämisen arvoista ja mitä pitäisi muuttaa, vaan oletuksena oli, että kaikki tulisi olemaan täysin erilaista.

Koska kommunistinen yhteiskunta olisi jotain täysin erilaista kuin kapitalistinen tai jopa sosialistinen yhteiskunta, kukaan ei oikeastaan tiennyt, millainen se olisi ja ennen kaikkea miten sinne päästäisiin. Paitsi kommunistinen puolue ja sen pääsihteeri. Stalinin henkilökultin syntymisen voidaan nähdä pohjautuvan siihen, että kommunismin käsitteen määritel-

män oikeus annettiin yhdelle ihmiselle. Kun yhteiskunnalla on vain yksi tavoite ja tätä tavoitetta kuvaavan käsitteen määritelmä on yhden ryhmän, kenties jopa yhden ihmisen hallussa, on sanomattakin selvää, että tämä ryhmä tai ihminen voi käytännössä toteuttaa minkälaista politiikkaa tahansa. Yhteiskunnallista keskustelua ei enää ole, koska kommunismin käsite on kommunistisen puolueen yksinoikeus.

3.5 1930-luku: Stalinismin vuosikymmen

1920-luvun valtataistelusta voittajaksi selviytynyt Stalin aloitti mittavan uudistuskampanjan talouden saralla 1920-luvun lopulla, ja 1930-luvulla muutokset saapuivat muillekin yhteiskunnan osa-alueille. Stalin liitettiin henkilönä kaikkiin poliittisiin uudistuksiin, mikä kehittyi lopulta ”suuren isän” henkilökultin luomiseksi. Stalinin aikakausi on nimetty Neuvostoliiton historiassa stalinismin kaudeksi, ja stalinismi on ollut eri tieteenalojen tutkimuskohteena vuosikymmenten ajan.

Stalinin aikana Neuvostoliiton taloudessa siirryttiin kohti sosialismia: suunnitelmatalouteen siirtyminen, maatalouden pakkokollektivisointi ja teollistumisen kiihdyttäminen syrjäyttivät aiemman siirtymäkauden talouspolitiikan. Tämä johti teollisuustuotannon lisääntymiseen, mutta myös nälänhätään, jonka seurauksena kuoli miljoonia. Syyllisiksi nimettiin kulakit eli yksityisomistuksen aikana vaurastuneet maanviljelijät, joita vangittiin, pakkosiirrettiin ja teloitettiin. Kulakit eivät olleet ainoita Stalinin ajan luokkavihollisia, vaan valtiollinen terrori kehittyi etsimään Neuvostoliiton kommunistisen kehityksen vihollisia muualtakin, myös kommunistisen puolueen sisältä.

Talouden uudistaminen johti valtaviin demografisiin muutoksiin, kun maataloudessa siirryttiin suurten maatilojen kolhoosijärjestelmään ja lisääntynyt teollisuustuotanto kiihdytti kaupungistumista. Esimerkiksi vuosien 1928–35 välillä kaupunkeihin muutti maaseudulta 17 miljoonaa ihmistä (Lewin 2003, 48). Demografiset, taloudelliset ja poliittiset muutokset olivat valtavia, ja muutokset 1920- ja 1930-lukujen taitteessa on rinnastettu vuoden 1917 vallankumouksen jälkeisiin muutoksiin. Stalinismi olisi tosin ollut se vallankumous, jonka seurauksena 1990-luvulle säilynyt uusi valtiollinen järjestelmä olisi syntynyt. (ks. Kotkin 1997, 14–18.)

Stalinistinen vallankumous oli taloudessa sosialistinen vallankumous, mutta muilla elämän osa-alueilla traditionalismin vallankumous. Tähän kuului edellisessä luvussa esittelemäni kansallisuuspolitiikan muutos kohti venäläistä patriotismia, minkä lisäksi uudessa arvo maailmassa korostuivat hierarkkisuus, patriarkkaalisuus ja perhearvot (Suny 2003). Valtiollis-

ten taidealakohtaisten järjestöjen perustaminen vuonna 1932, sosialistisen realismin määrittäminen vuonna 1934 sekä 1930-luvulla myös taiteilijoihin kohdistuneet vangitsemiset osoittavat, etteivät taiteet olleet päivänpolitiikasta irrallinen osa-alue. 1930-luku muutti neuvostoliittolaista taidetta, mutta on toisaalta myös kyseenalaistettu, missä määrin muutosta johdettiin ylhäältä päin ja missä määrin taiteilijat itse osallistuivat uudenlaisen taidepolitiikan muodostamiseen (ks. esim. Tomoff 2006; Mikkonen 2007). Taidejärjestöjen vaikuttajien ja taiteilijoiden itsensä vaikutus on varmasti ollut suuri, kun sosialistisen realismin mukainen taide on hakenut muotoaan, mutta toisaalta taidetta määrittävät vankat raamit asetettiin puolueen johdosta. Riippumatta siitä, kuka lopulta johti muutosta, taiteen tekeminen Neuvostoliitossa muuttui radikaalisti Stalinin aikana, joten sosialistista realismia ja muita 1930-luvun taideuudistuksia täytyy tarkastella stalinismin kontekstissa.

Kysymys siitä, kuka todellisuudessa käytti valtaa Neuvostoliitossa koskee laajemminkin Neuvostoliiton tutkimusta. Ensimmäisiä selityksiä Neuvostoliiton valtajärjestelmälle oli ns. totalitaarinen selitys, jonka mukaan Neuvostoliitto oli vahvan autoritaarinen maa, jota johdettiin tiukasti ylhäältä päin. Tämä selitys luo kuvan Stalinin suunnitelmallisesta etenemisestä kohti valtiollisen terrorin yhteiskuntaa. Jo 1970-luvulla syntyi ns. revisionistinen koulukunta, joka haastoi totalitaarisen näkemyksen väittämällä sen kuvaa yksipuoliseksi ja vaillinaiseksi. Revisionistit korostivat sosiaalishistorian merkitystä ja argumentoivat, että suurten poliittisten rakenteiden kuvaaminen ei kerro kaikkea Neuvostoliitosta. He myös kyseenalaistivat väitteen, ettei totalitaarisen rakenteen sisällä muilla kuin Stalinilla ja hänen lähipiirillään olisi ollut vaikutusvaltaa. Totalitaristinen malli ei heidän mukaansa kertonut mitään siitä, miten ihmiset todellisuudessa elivät stalinismin aikana. (Ks. esim. Fitzpatrick 2000; Kangaspuro & Oittinen 2015.)

Uudempi Neuvostoliiton tutkimus on kuvannut stalinistista yhteiskuntaa mm. modernistisen yhteiskuntakehityksen vaihtoehtoisena muotona ja jopa hyvinvointivaltion äärimmäisenä mallina. Stephen Kotkin argumentoi, että marxismi oli yksi aatteista, joka yhdisti valitusajan filosofian rationaalista yhteiskuntajärjestyksestä ja Ranskan vallankumouksen myötä syntyneen poliittisen vaikuttamisen taisteluun teollistumisen aiheuttamaa epätasa-arvoa vastaan. Neuvostoliitto myös (tai varsinkin) sen stalinistisena aikana vei rationaalisen yhteiskuntasuunnittelun äärimilleen ja pyrki erilaisilla sosiaalisen kontrollin mekanismeilla (yhtenäinen koulutus, terveystarkastukset, ”hyvä neuvostokansalainen”) luomaan yhtenäisen valtion. Nämä foucault'laiset kontrollimekanismit olivat Kotkinin mukaan samoja, kuin läntisissä hyvinvointivaltioissa (Kotkin 1997).

Stalinistisen politiikan suunnitelmallisuus ja rationaalisuus on asetettu useasti kyseenalaiseksi. Mm. Arch J. Getty ja Oleg Naumov (1999) ovat kuvanneet stalinistista politiikkaa pikemminkin ongelmiin reagoinniksi ja Michael Mann (1997, 147) tuo esille puoluevaikuttajien tavan toimia oletusten perusteella: he eivät toimineet suorien käskyjen varassa vaan niin kuin he olettivat, että pitäisi toimia. Onkin tärkeää tehdä selvä ero Stalinin vaikutuksen ja stalinismin vaikutuksen välille: jos jokin politiikka nimetään stalinistiseksi, se ei tarkoita, että kyseinen politiikka olisi ollut nimenomaan Stalinin aikaansaannosta. Ehdottomasti suuri osa Neuvostoliiton poliittisista uudistuksista oli Stalinin kehittämää tai ainakin hänen hyväksymäänsä, mutta esimerkiksi taidepoliittisessa keskustelussa hänen nimensä liitettiin myös keskusteluihin hyvästä neuvostotaiteesta, kuten tulen myöhemmin osoittamaan. Tällaisessa tapauksessa kyse on stalinismin vaikutuksesta: argumentoinnissa käytettiin hyväksi Stalinin julki-lausumia/oletettuja mielipiteitä taiteesta. Stalinismi voidaankin nähdä poliittisen järjestelmän sijaan ”joukkona erilaisia arvoja, sosiaalisena identiteettinä, elämisen tapana” (Kotkin 1997, 126), tai, ehkä vielä tarkemmin, diskurssina. Toimintana, joka pohjautuu Stalinin johtamaan politiikkaan, mutta joka laajenee Stalinia suuremmaksi. Poliittikkaa ei enää ohjaa ainoastaan Stalinin omat lausunnot, vaan ennen kaikkea se, miten stalinistista diskurssia käytetään poliittisessä argumentoinnissa.

4 TUTKIMUSTEHTÄVÄ, AINEISTO JA METODI

4.1 Tutkimuskysymys ja tutkimustehtävä

Edellä esitelty aiempi 1930-lukuun keskittynyt musiikin- ja historiantutkimus on tuonut esille muutoksen, joka Neuvostoliiton politiikassa tuolloin tapahtui. Musiikki- ja taidepolitiikassa muutos tiivistyi sosialistisen realismin syntymiseen, ja tätä muutosta on tutkittu laajasti. Kuvaa on kuitenkin syytä täydentää tuomalla esille musiikkipolitiikan ja laajemman poliittisen kontekstin yhteys. Tämä tutkielma pyrkii siihen tutkimalla narodnost-käsitteen muotoutumista tuona aikana. Tutkielman päätutkimuskysymys kuulukin: Mikä oli narodnost-käsitteen merkitys Neuvostoliitossa 1930-luvulla tapahtuneessa musiikkipolitiikan muutoksessa?

Tutkimuskysymykseen pyritään vastaamaan löytämällä diskurssit, joista narodnost-käsitteen merkitys muodostui. Aiemman tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että musiikkipolitiikka ei ollut 1930-luvulla Neuvostoliitossa muusta politiikasta irrallinen osa-alue. Tämän vuoksi voidaan olettaa, että musiikkipolitiikan täytyi mukautua laajempaan poliittiseen muutokseen, mutta se, miten tämä käytännössä tapahtui, vaatii tarkennusta. Tutkielman hypoteesi on, että narodnost-käsitteen merkitys muodostui laajemmin politiikassa käytössä olleista diskursseista ja että näiden diskurssien hyödyntäminen musiikkipolitiikassa olisi ollut mahdollista narodnost-käsitteen avulla.

Tutkimuksen kohteena on käsite narodnost, sillä sen voidaan sanoa tarjonneen sosialistisen realismin alakäsitteistä eniten tulkinnanvaraa. Siinä missä kaksi muuta keskeistä käsitettä ideologisuus ja puoluemyönteisyys ovat selvästi määritelmiä, joiden tulkinnassa ideologioiden ja puoluepäättäjien voidaan olettaa olleen taiteilijoita ylempiä auktoriteetteja, narodnost ei lähtökohtaisesti viittaa taiteen poliittiseen merkitykseen. Tämä ei tee narodnost-käsitteestä epäpoliittista, mutta tällöin käsitteen merkitys on vapaammin, ja tämän vuoksi myös vaikeammin määriteltävissä. Tällaisessa tilanteessa käsitteen voidaan olettaa olevan kiistanalaisempi ja tarjoavan mahdollisuuden myös taiteilijoille vaikuttaa taidepolitiikan muotoutumiseen.

4.2 Aineisto

Tutkielman aineisto koostuu kahden lehden, *Pravdan* ja *Sovetskaja muzykan*⁶ artikkeleista. Lehdet ovat profiililtaan hyvin erilaisia: *Pravda* oli Neuvostoliiton laajalevikkisin, koko kansalle suunnattu päivittäin ilmestyvä kommunistisen puolueen äänenkannattaja. *Sovetskaja muzyka* puolestaan oli kerran kuukaudessa ilmestyvä aikakauslehti, joka oli suunnattu musiikin ammattilaisille. *Sovetskaja muzyka* oli vuonna 1932 perustetun säveltäjäliiton virallinen lehti ja luonnollisesti lehti kannatti avoimesti kommunistisen puolueen politiikkaa. Molemmat lehdet edustivat siis puolueen virallista linjaa, ja useilta kirjoittajilta, niin musiikkivaikuttajilta kuin poliitikoiltakin, saattoi ilmestyä satunnaisesti artikkeleita molemmissa lehdissä. Vaikka molemmat lehdet kävivät taidepoliittista keskustelua, *Pravda* oli suunnattu kaikille ja *Sovetskaja muzyka* alan asiantuntijoille. Näin ollen keskustelu oli hieman erilaista, vaikkakin päämäärät olivat ainakin virallisesti samat.

Aineistovalintani edustaa hyvin Neuvostoliiton musiikkipoliittista keskustelua, sillä nämä kaksi suurta lehteä, varsinkin *Pravda*, asettivat raamit, joiden puitteissa keskustelua käytiin. Aineistoni ei ole kattava kuva musiikin ympärillä käydystä keskustelusta, sillä se ei sisällä musiikkivaikuttajien yksityisempiä keskusteluja tai ajatuksia, joita esimerkiksi päiväkirjat tai yksityinen kirjeenvaihto voisivat avata. Koska tutkimuskohteeksi on rajattu nimenomaan musiikkipoliittinen keskustelu, yksityiselämän kirjoitukset eivät ole tutkielman kannalta relevantteja. Poliittiseen keskusteluun liittyy keskustelun julkisuus ja pyrkimys vaikuttaa julkiseen keskusteluun, joten yksityiseksi tarkoitettu aineisto ei edusta suoraan poliittista keskustelua.

Käsittehistoriassa käytetään usein aineistona tietosanakirjoja, joissa käsitteiden määrittely on pyritty vakioimaan ja ilmaisemaan mahdollisimman selkeästi. Narodnostiin tai taiteen narodnostiin (*narodnost iskusstva*) liittyviä artikkeleita ei kuitenkaan ollut vielä esimerkiksi Neuvostoliiton tietosanakirjan (*Bolšaja sovenskaja entsiklopedija*) ensimmäisessä painoksessa, ja myöhemmät painokset ilmestyivät rajatun tutkimusajankohdan ulkopuolella. Käsitteiden kuitenkin näitä artikkeleita lyhyesti luvussa 6.

Olen myös rajannut aineistovalintani ulkopuolelle melko paljon yleisempää taidepoliittista keskustelua, sillä toki sosialistista realismia ja varmasti myös narodnost-käsitettä käsiteltiin muidenkin taiteen alojen kuin musiikin parissa. Esimerkiksi kirjailijoilla oli useita omia lehtiä, ja samoin esimerkiksi *Sovetskoje iskusstvo* (*Neuvostotaide*) käsittelee taidepoliittisia

⁶ Lainauksissa lyhennettyä SM.

kysymyksiä yleisemmällä tasolla. Tarkastelun kohteenani on kuitenkin ennen kaikkea musiikkipoliittinen keskustelu, joten keskityn pääasiassa *Sovetskaja muzyka* -lehteen. *Pravdan* avulla puolestaan asetan *Sovetskaja muzykan* tekstit laajempaan taidepoliittiseen kontekstiin, ja *Pravda* tarjoaakin puolueen äänitorvena yleisimmän ja kattavimman esityksen Neuvostoliiton taidepoliittisista linjauksista. *Pravda* asetti raamit kaikille taidealoille, joten katson, että *Pravda* antaa riittävän kuvan yleisemmästä taidekeskustelusta.

Tarkastelun kohteena ovat pääasiassa artikkelit vuosilta 1936–1938. Näihin vuosiin päädyin, kun hain *Pravdasta* keskustelua narodnost-käsitteestä vuosina 1932–1939. Hyödynsin aineistonhaussa Eastview-tietokantaa, jossa pystyi hakusanan ”narodnost” avulla karsimaan suuren osan aiheeseeni liittymättömistä artikkeleista pois. Narodnost-käsitettä käytetään myös taiteiden ulkopuolella, sillä se voi tarkoittaa esimerkiksi pientä kansaa, mutta tästä rajatusta joukosta pystyin selaamalla löytämään artikkelit, joissa puhuttiin nimenomaan narodnostista taiteiden yhteydessä. Artikkeleita löytyi 66 ja ne jakautuivat eri vuosille seuraavalla tavalla:



Kaavio 1. Narodnost-käsitteen sisältävien, taidepolitiikkaan liittyvien artikkelien määrä *Pravda*-lehdessä vuosina 1932–1939.

Käsitettä ei siis käytetty taiteiden yhteydessä ennen vuotta 1934, mikä vahvistaa sen, että käsite tuli julkiseen keskusteluun vasta sosialistisen realismin määrittämisen jälkeen. Kuitenkin vuosina 1934–1935 käsitteen käyttö on vähäistä, varsinkin verrattuna vuoteen 1937. Aineistoni *Sovetskaja muzyka* -lehdessä, joka on Suomessa saatavilla vuodesta 1935 eteenpäin, vahvisti tämän havainnon: käsitettä ei juurikaan esiinny lehden artikkeleissa ennen vuotta 1936, ja käsitettä käytettiin erityisesti vuonna 1937. Narodnost-käsitteen ympärillä käydyn keskustelun alkaminen vuonna 1936 ja painottuminen vuoteen 1937 herättää kysymyksen

mitä musiikki(taide-)keskustelussa tapahtui vuosina 1936–1937, ja tähän kysymykseen vastaaminen tuo varmasti lisätietoa narodnost-käsitteen merkityksestä 1930-luvulla.

Tietokantahaku ei ole täysin luotettava, sillä Eastview:ssä saatavilla on *Pravdan* vuosikerrat skannattuina. Skannauksen epäonnistuminen tai alkuperäisessä lehdessä ollut mustetahra on saattanut tehdä sanasta liian epäselvän hakukoneelle. Nämä virheet lienevät kuitenkin yksittäisiä eivätkä vaikuttane suureen kuvaan – siihen, että keskustelu vilkastui huomattavasti vuodesta 1936 eteenpäin ollen huipussaan vuonna 1937.

Löydetyt relevantit artikkelit edustavat useiden kirjoittajien tekstejä, mutta luvussa 5 esille nostamistani katkelmista nousee esille erityisesti muutama kirjoittaja. Nämä henkilöt kirjoittivat narodnost-käsitteestä huomattavan aktiivisesti ja/tai heidän tekstinsä tuovat selkeästi esille Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa vaikuttavia diskursseja, minkä vuoksi heidän tekstiensä katkelmat ovat erityisen kuvaavia tutkimusongelmani kannalta. Lyhyet kuvaukset näistä kirjoittajista on koottu liitteeseen 2.

Aineisto kattaa luonnollisesti muitakin kuin edellä esiteltyjen kirjoittajien tekstejä, jonka vuoksi voidaan sanoa, että heidän esimerkeillään havainnollistetut diskurssit eivät edusta vain näiden kirjoittajien henkilökohtaisia mielipiteitä, vaan kuvaavat poikkeuksellisen selkeästi Neuvostoliiton 1930-luvun musiikkipolitiikan ilmapiiriä. Näillä kirjoittajilla voi sanoa olleen enemmän vaikutusvaltaa musiikkipolitiikan muotoutumiseen kuin monella muulla musiikkipolitiikan käsitteistöä passiivisemmin käyttäneellä toimijalla: he, jotka osallistuivat aktiivisesti 1930-luvulla tapahtuneeseen poliittisen kielen muutoksen musiikin saralla, ottivat omilla määritelmillään poliittista tilaa haltuunsa. Tämän vuoksi heidän mielipiteensä eivät edusta vain heidän omaa mielipidettään, vaan koko poliittista keskustelua.

Tämän lisäksi täytyy myös huomauttaa, että en väitä tämän aineiston pohjalta löydettyjen tulosten kuvaavan Neuvostoliiton musiikkielämää 1930-luvulla täydellisesti. Muodostettu kuva on puhtaasti poliittisen ympäristön kuvan, eli ei se, millaista musiikkia Neuvostoliitossa tehtiin, vaan sen, millaisessa poliittisessa ilmapiirissä musiikkia tehtiin. Poliittinen ilmapiiri on tietysti tärkeä myös tuon ajan musiikin merkitystä tutkittaessa, mutta en vastaa tässä tutkielmassa kysymykseen, *millaista* musiikkia 1930-luvun Neuvostoliiton musiikki on. Tässä työssä tuon esille näkökulman poliittiseen viitekehykseen, joka erityisesti Neuvostoliiton musiikkia tulkitessa on syytä ottaa huomioon.

4.3 Diskurssien havaitseminen aineistosta

Aineisto rajautuu siis narodnost-käsitteen avulla, sillä *Pravdasta* etsin vain artikkeleita, joissa narodnost-käsitettä käytettiin. Näitä artikkeleita löytyi 66 kappaletta, ja artikkelit painottuivat ajallisesti vuosiin 1936–37. *Sovetskaja muzykaa* sen sijaan hyödynnän muiltakin osin kuin lukemalla vain artikkeleita, joissa narodnost on eksplisiittisesti tullut esille, ja tässä hyödynnän lehden aineistoa vuosilta 1935–1939. Ennen vuotta 1935 ilmestyneitä *Sovetskaja muzyka* -lehtiä ei ole saatavilla Suomessa, mutta tämä tuskin on ongelma tutkimusaiheen kannalta. Narodnost-käsitteen ilmaantuminen laajemmin *Pravdan* sivuille vasta vuoden 1935 jälkeen todistaa, että käsite tuli laajaan julkiseen keskusteluun vasta tuolloin. Tämän perusteella voidaan olettaa, että käsitteen määritelmän kannalta tärkein keskustelu käytiin *Sovetskaja muzyka* -lehdessä myös vasta vuoden 1935 jälkeen, minkä vuoksi aineistoa voidaan pitää tutkimusaiheen kannalta kattavana.

Pravdasta tietokantahaun avulla ja *Sovetskaja muzyka* -lehdessä lukemalla löydettyjä relevanteja artikkeleita lähestyttiin laadullisin keinoin tarkoituksena löytää teemoja, joihin narodnost-käsite liittyi. Teemoittelun lisäksi tekstejä analysoitiin *legitimaation* ja *intertekstuaalisuuden* näkökulmasta. Nämä muun muassa diskurssintutkimuksessa käytetyt tekstianalyysin keinot ovat tässä tapauksessa käyttökelpoisia, sillä niiden avulla analysoitava teksti voidaan asettaa laajempaan poliittiseen kontekstiin.

Legitimaatio kertoi Bergerin ja Luckmannin (1994, 109) mukaan yksilölle miksi tietyt asiat ovat niin kuin ne ovat (ks. luku 2.1). Narodnost-käsite toimi musiikkipolitiikassa legitimaationa, sillä poliittisella päätöksellä oli tehty selväksi, että sosialistisen realismin mukainen musiikki noudattaisi narodnostin periaatteita. Käsitteen taustalla vaikuttavia diskursseja voidaan havaita, kun aineistossa tarkastellaan millaista musiikkia ja millaisia mielipiteitä narodnost-käsitteeseen liitettiin. Toisin sanoen mitä musiikkiin liitettäviä musiikillisia tai poliittisia diskursseja narodnost-käsite legitimoit.

Intertekstuaalisuudella tarkoitetaan tekstin ominaisuutta viitata toisiin teksteihin uudenlaisten merkitysten luomiseksi. Näkyvimmillään tämä on silloin, kun tekstissä lainataan suoraan jotain toista tekstiä tai kun esimerkiksi uutistekstiin kirjoitetaan haastateltavan kommentti suorana lainauksena. Tällaisessa tapauksessa alkuperäinen teksti on irrotettu alkuperäisestä kontekstistaan eli *dekontekstualisoitu* ja asetettu uuteen kontekstiin eli *rekontekstualisoitu* (Reisigl & Wodak 2009, 90). Uuden kontekstin myötä aiemmin lausuttu teksti saa uuden

merkityksen, ja tämä merkityksen muutos voi olla yllättävän suuri. Tämän osoittaa esimerkiksi poliittisen retoriikan tuttu fraasi ”lausuntoni on irrotettu asiayhteydestään”.

Intertekstuaalisuuden käsitteellä on muitakin merkityksiä kuin tämänkaltaisen konkreettisen ilmiön nimeäminen. Käsitteen taustalla ovat Mihail Bahtinin (ks. esim. Bakhtin 1981; 1999) kirjoitukset tekstien moniäänisyydestä ja erilaisista puhegenreistä (tai lausumisen tavoista)⁷. Bahtin lähestyi kieltä tavalla, joka on hyvin lähellä Foucault'n ja Koselleckin näkemyksiä: lausuma saa merkityksensä muiden lausumien joukossa, joten jokin tietty lausuma saa eri merkityksen eri lausumisen konventioiden (genrejen) tai eri ajanjakson lausumien joukossa. Lausumat ymmärretään muiden lausumien joukossa, tiettyjen konventionaalisten puhe-
tapojen kontekstissa eivätkä lauseet tai sanat ole toisistaan irrallaan olevia merkityskokonaisuuksia (Bakhtin 1999, 127). Lausuman merkitys muodostetaan suhteessa muihin lausumiin, joten lausuman ymmärtäminen tarkoittaa välttämättä lausumakokonaisuuden ymmärtämistä.

Puhujat hyödyntävät erilaisia lausumisen konventioita (genrejä) ohjatakseen lausumisen merkitystä oikeaan suuntaan. Näitä konventioita voivat olla vaikka erilaiset puhetavat, kuten jargon tai puhekieli, ja lausuma tulkitaan näiden konventioiden puitteissa. Kuitenkin Bahtinille jako puhujaan ja kuuntelijaan/vastaanottajaan on keinotekoinen. Puhuja on hyödyn-
täessään lausumien konventioita näiden konventioiden vastaanottaja ja kuuntelija, sillä hänen puheensa ymmärretään ainoastaan tässä kontekstissa. Puhuja on siis velvollinen ottamaan huomioon, ”kuuntelemaan” aiempia lausumia, joiden perusteella konventiot ovat muodostuneet. Vastaanottaja on puolestaan aktiivinen tulkitsija, joka vertaa kuulemaansa muiden lausumien kokonaisuuteen – puhuttua ei kuulla sellaisenaan vaan sen kuuleminen saa aikaan aktiivisen prosessin, jossa kuulija vertaa lausuttua aiemmin lausuttuun ja lausumisen konventioihin. (Bakhtin 1999, 124.)

Kun otetaan huomioon nämä Bahtinin ajatukset, intertekstuaalisuus voidaan ymmärtää konkreettisten lainausten lisäksi viittauksina lausumien konventioihin, genreihin tai *diskursseihin*. Tekstin eri osat sekä konteksti, jossa lausumat esiintyvät, tuovat esille erilaisia diskursseja. Yksittäinen teksti/lausuma/käsite kerää ympärilleen erilaisia diskursseja, jotka tiivistyvät yhdessä lausumassa. Tarkoitankin tässä työssä intertekstuaalisuudella sekä konkreettisia viittauksia/lainauksia toisiin teksteihin että viittauksia erilaisiin konventioihin, genreihin tai diskursseihin.

⁷ Bahtin itse ei käyttänyt intertekstuaalisuuden käsitettä, vaan käsitteen nimesi Julia Kristeva Bahtinin kirjoitusten pohjalta (ks. Pietikäinen & Mäntynen 2009, 118).

Intertekstuaalisuuden käsitettä käytetään diskurssintutkimuksessa esimerkiksi kriittisessä diskurssianalyysissa. Tässä tutkimussuuntauksessa käytetään myös termiä *interdiskursiivisuus*, jolla esimerkiksi Fairclough (1992, 85) viittaa tekstin diskursiiviseen heterogeenisyyteen, sen rakentumiseen yhdistelmästä erilaisia konventioita/diskurssijärjestyksiä. Tällöin intertekstuaalisuudella tarkoitetaan ainoastaan konkreettisia lainauksia tai viittauksia toisiin teksteihin. Itse tarkoitan intertekstuaalisuudella näitä molempia ilmiöitä. Termiä interdiskursiivisuus (diskurssien välisyys) voidaan pitää harhaanjohtavana, sillä sen voidaan tulkita viittaavan tekstin taustalla vaikuttavien diskurssien välisiin suhteisiin, ei tutkimuksen kohteena oleviin tekstin ja diskurssien välisiin suhteisiin. Toiseksi en näe syytä rajata intertekstuaalisuuden käsitettä ilmaisemaan pelkästään konkreettista lainausta tai viittausta, sillä Bahtinin ajatukset, joiden pohjalta käsite syntyi, mahdollistaa ongelmitta tulkinnan tekstin kyvystä viitata puheen genreihin, konventioihin tai diskursseihin.

5 NARODNOST-KÄSITTEEN DISKURSIIVINEN RAKENTUMINEN

Analysoimalla luvussa 4 esiteltyä aineistoa nimettiin viisi narodnost-käsitteen merkityksen muodostavaa diskurssia. Ne on nimetty *kansan diskurssiksi*, *perinteen diskurssiksi*, *kommunistisen ideologian diskurssiksi*, *Venäjä-diskurssiksi*, ja *stalinismin diskurssiksi*. Seuraavissa alaluvuissa perustellaan, miksi juuri nämä diskurssit ovat valikoituneet käsitteen ymmärtämisen kannalta merkitykselliseksi, minkä lisäksi luvussa 5.6 tarkastellaan, kuinka nimetyt diskurssit suhteutuvat toisiinsa.

5.1 Kansan diskurssi

Narodnost-käsitteen käyttö mahdollisti sen kantasanan, kansan (*narod*) hyödyntämisen taidepoliittisessa keskustelussa. Kansa on käsitteenä hyvin emotionaalisesti latautunut ja diskurssina voimakas legitimaation lähde: kansan tahto on jotain, mitä ei voi kyseenalaistaa. Kansa on moraalisen legitimaation auktoriteetti: viittaamalla kansan auktoriteettiin voidaan tuoda esille mikä on ”normaaliala”, yleisesti hyväksyttyä. Tämän vuoksi kansa on myös tehokas retorinen keino argumentoinnissa.

Kansan diskurssiin viittaaminen on tietysti hyvin vanha retorinen keino, mutta narodnost-käsitteen myötä siitä tuli entistä vahvempi osa taidepoliittista keskustelua. Koska narodnost, syvä yhteys kansaan, oli nyt virallinen hyvän taideteoksen kriteeri, kansan käyttö argumentoinnissa oli aiempaa perustellumpaa. Poikkeuksellisen vahvasti kansaa retorisenä keinoa käyttää Valeri Kirpotin, jonka artikkeli rakentuu vastauksille siitä, mitä kansa haluaa tai ei halua:

Народ не хочет, чтобы те, кто не играет главной роли в его жизни, колеблющиеся, рефлектирующие интеллигенты, играли главную роль, как объекты его искусства. — Народ хочет, как учит этому великий Сталин, чтобы литература помогала выкорчевывать остатки собственнического сознания — Партия и народ не зовут искусство к повторению пройденного, они ставят перед искусством новые великие задания, которые могут быть выполнены только многосторонними и разнообразными усилиями художников. (В. Кирпотин: Народность и простота. *Правда* 3 апреля 1936.)

Kansa ei tahdo, että he, jotka eivät ole pääosassa heidän elämässään, ailahtelevaiset, refleksiiviset älyköt, eivät olisi pääosassa [taideteoksissa], taiteen kohteina. — Kansa tahtoo, kuten sille opetti suuri Stalin, että kirjallisuus tekisi lopun omistushalun tunteen jäänteistä. — Puolue ja kansa eivät pyydä taidetta toistamaan mennyttä, ne asettavat taiteelle uusia suuria haasteita, jotka voidaan ratkaista ainoastaan taiteilijoiden monipuolisista ja moninaisista ponnisteluista. (V. Kirpotin: Narodnost ja yksinkertaisuus. *Pravda* 3.4.1936.)⁸

⁸ Katkelmien suomennokset ovat tutkielman tekijän.

Kirjoittajan vaatimukset legitimoidaan viittaamalla auktoriteettiin, kansaan, mutta mielenkiintoisesti joukkoon sekoittuu muitakin auktoriteetteja: Stalin ja puolue. Stalin tulee esille ”kansan opettajana”, mikä oli tyypillinen viittaus Stalinin henkilökultin aikaan. Sen sijaan puolueen käyttö tässä yhteydessä rinnasteisena kansalle on epätyypillisempää: tarkoitetaanko tässä, että puolue on yhtä kuin kansa, vai että puolue ja kansa yhdessä tahtovat? Joka tapauksessa lopputulos on selvä: puolueen tahto *on* kansan tahto, eli puolueen päätökset ovat kansan tahdon mukaisia.

Evgeni Dobrenko on kuvannut narodnost-käsitteen käyttöä vallankäytön välineenä, tavoitteena kuvata kansaa sellaisena kuin vallanpitäjät halusivat sen nähdä (Dobrenko 1995, 407). Kirpotinin kirjoituksen kohteena ei kuitenkaan ole pelkästään taiteilijat, joilta kirjoittaja vaatii kansan tahtoa retorisisena keinonaan käyttäen oikeanlaista taidetta, vaan kohteena on yhtä lailla, tai jopa suuremmassa määrin, kansa itse. Kirjoittamalla ”Mitä kansa tahtoo/ei tahdo” kirjoittaja ohjaa lukijoita ”oikeiden mielipiteiden äärelle” – tätä kansa tahtoo, joten tätä sinäkin tahdot, jos olet osa kansaa. Dobrenkon tarkoittama vallankäyttö onkin juuri sitä, että kansalle kerrotaan, mitä se taiteelta haluaa.

Kansaa ei koskaan voi määritellä täydellisesti⁹, ja se sisältää aina poissulkemista: ketkä kuuluvat kansaan ja ketkä eivät. Yllä olevassa esimerkissä ”ailahtelevaiset ja refleksiiviset älyköt” eivät ole ”pääosassa kansan elämässä”, joten kansa ei halua nähdä heitä taiteensa pääosassa. Tämän vastakkainasettelun avulla ”ailahtelevaiset ja refleksiiviset älyköt” suljetaan kansan ulkopuolelle. Samankaltainen määritelmä kansalle saatiin, kun 1860-luvun ns. radiikaalidemokraattien toimintaa arvioitiin kriittisesti. Vaikka näitä narodismi-liikkeen edustajia, Vissarion Belinskiä, Nikolai Tšernyševskiä, Aleksandr Herzeniä ja Nikolai Dobroljubovia pidettiin Neuvostoliitossa vallankumoustaistelijoina, joiden toiminta ja ajatukset pohjustivat kommunistista vallankumousta viisikymmentä vuotta myöhemmin, heidän käsityksensä kansasta ja narodnostista oli proletariaatin diktatuurin näkökulmasta kuitenkin ollut vaillinaisen:

Народность его [писателя Демьяна Бедного] идеологически не есть отнюдь народническая «народность», где по существу классы неразличимы и тонут в общем понятии «народ». Говоря терминами политики, можно сказать о «смычке рабочего класса с крестьянством под гегемонией пролетариата». (Поэзия, поэтика и задачи поэтического творчества в СССР. Доклад тов. Н. И. Бухарина на всесоюзном съезде советских писателей. *Правда* 30 августа 1934, 5–6.)

⁹ Kansa onkin käsite, eli lähtökohtaisesti monia merkityksiä saava yksikkö ja poliittisen kamppailun väline ja kohde. Tämän vuoksi se on myös käsittehistorian näkökulmasta mielenkiintoinen tutkimuskohde. Kansan käsitteestä suomalaisessa poliittisessa historiassa on kirjoittanut mm. Ilkka Liikanen (2003).

[Kirjailija Demjan Bednyin] narodnost ei ole ideologisesti missään nimessä sama kuin narodismin ”narodnost”, jossa lähtökohtaisesti yhteiskuntaluokat ovat erottamattomia ajautuen yhdeksi ”kansan” käsitteeksi. Poliittisin termein ilmaistuna voidaan puhua ”työläisten ja talonpoikien yhdistymisestä proletariaatin hegemonian alla”. (Runous, poetiikka ja poettisen tuotannon tehtävät Neuvostoliitossa. Toveri N. I. Buharinin esitelmä neuvostokirjailijoiden kongressissa. *Pravda* 30.8.1934, 5–6.)

Kaikki yhteiskuntaluokat eivät sopineet kansan käsitteeseen, vaan kansaa olivat ainoastaan työläiset ja talonpojat, toisin sanoen ”tavallinen kansa”. He olivat taiteen ylimpiä auktoriteetteja, eivätkä esimerkiksi ailahtelevaiset, refleksiiviset älyköt, toisin sanoen *intelligentsia*, korkeasti koulutettu älymystö. Narodnost-käsitteen avulla intelligentsian, eli muun muassa taiteilijoiden itsensä mielipide taiteesta voitiin ohittaa.

5.2 Perinteen diskurssi

Toiseksi narodnost-käsitteeseen liittyväksi diskurssiksi olen nimennyt perinteen diskurssiksi, joka voidaan jakaa kahteen osaan: *kansanperinteen* ja *taidemusiikin perinteen diskurssiksi*. Näistä ensimmäinen liittyy edellä kuvattuun kansan diskurssiin.

5.2.1 Kansanperinne

Ensin kuvaamani kansan diskurssissa kansaksi ymmärrettiin ns. tavallinen kansa, mutta kansalla voitiin myös viitata etniseen ryhmään. Narodnost taiteissa tarkoittikin myös kansallisen perinteen, jonkin kulttuurisen/etnisen ryhmän perinteen esille tuomista ja hyödyntämistä uuden taiteen luomisessa.

Tässä merkityksessä narodnost tarkoitti kansanperinteen hyödyntämistä ja esittämistä oikealla tavalla, mikä eroaisi tsaarin ajan porvarillisesta ”tyyllittelystä”:

У нас в Союзе есть несколько хороших исполнительниц русских народных песен, но больше плохих. Плохих потому, что усвоили дурную манеру стилизации под «народность», манеру, сложившуюся в свое время в угоду «образованному» слушателю из господ. (А. Фадеев: Работники эстрады в Дальневосточной. *Правда* 31 марта 1935, 4.)

Meillä Neuvostoliitossa on joitain hyviä venäläisten kansanlaulujen esittäjiä, mutta enemmän huonoja. Huonoja sen vuoksi, että on omaksuttu keho tyylittelyn tapa ”narodnostin” varjolla, tapa, joka palveli omana aikanaan ylemmän luokan ”koulutetun” kuulijan mieltymyksiä. (A. Fadeev: Estradityöläiset Kaukoidässä. *Pravda* 31.3.1935, 4.)

On kuitenkin vaikea määritellä, miten tämä vanha ja keho kansanperinteen tyylittelyn tapa eroaisi oikeasta tavasta hyödyntää tai esittää kansanperinnettä. Apua tämän määrittämiseen

saatiin ideologiasta, sillä porvarillinen tapa hyödyntää kansanperinnettä ”ylemmän luokan kuulijan mieltymyksiä” ajatellen säilyi luonnollisesti porvarillisissa yhteiskunnissa. Näiden tapa hyödyntää kansanperinnettä olikin kaukana narodnostista ja lähempänä ”eksotiikkaa”:

Страсть к «экзотике», охватившая французских символистов и импрессионистов в последней трети XIX в., увлекла и Дебюсси. — [H]есмотря на громадный рост и накопление этнографических материалов, импрессионистская музыкальная культура фактически становится все более далекой от действительной музыкальной культуры народных масс. (А. Альшванг: Два этюда о Дебюсси. *СМ август 1937*, 21.)

Viehtymys ”eksotiikkaan”, joka ympäröi ranskalaisia symbolisteja ja impressionisteja 1800-luvun viimeisellä kolmanneksella, innoitti myös Debussyä. — [H]uolimatta etnografisen materiaalin määrän valtavasta kasvusta ja kertymisestä, impressionistinen musiikkikulttuuri oikeastaan erkanee yhä kauemmaksi kansanjoukkojen musiikkikulttuurin todellisuudesta. (A. Alšvang: Kaksi tutkielmaa Debussyä. *СМ elokuu 1937*, 21.)

Eksotiikka viittasi pinnallisuuteen, kun taas narodnost oli jotain aitoa, joka huomioi ”kansanperinteen korkeat eettiset ja esteettiset ideaalit” (Narodnost ja mestarillisuus: Georgian kansan musiikkia. *СМ tammikuu 1937*, 9). Korkeiden esteettisten ja eettisten ideaalien yhdistäminen kansanperinteeseen ja alkuperäiskansoihin ei tietenkään ole Neuvostoliiton keksintö, vaan mitä suurimmassa määrin toisinto 1800-luvun kansallisromanttisista näkemyksistä, joissa kansanperinne kuvataan turmeltumattomana ja hyveellisenä. Tämä näkemys sai kuitenkin ideologisen selityksen, kun porvarilliset valtiot kuvattiin kansojen vankilana, ja vasta nyt kommunistisen vallankumouksen jälkeen heidän taiteensa pystyttiin ilmaisemaan vääristymättömänä, ilman koulutetun kuulijan mieltymyksiä palvelevaa eksotiikkaa.

Kansanperinnettä hyödynnettäessä piti välttää eksotiikkaa, mutta toisaalta kansan elämän kuvaaminen sellaisenaan ei myöskään ollut hyväksyttyä. *Naturalismi* oli formalismin ohella yksi käytetyimpiä haukkumasanoja kansaa/kansoja väärin kuvaavalle taiteelle:

Натурализм преклоняется перед деталью, перед мелочью, забывая смысл целого. Разновидностью натурализма является так называемая «простонародность», которую высмеивали еще великие демократы и социалисты шестидесятых годов. (В. Кирпотин: Народность и простота. *Правда, 3 апреля 1936*.)

Naturalismi palvoo yksityiskohtia, pikkuasioita, unohtaen kokonaisuuden idean. Naturalismin toisinto on nk. ”primitiivinen narodnost”, jolle ilkkuivat jo [18]60-luvun suuret demokraatit ja sosialistit. (V. Kirpotin: Narodnost ja yksinkertaisuus. *Pravda, 3.4.1936*.)

Kirpotinin mainitsema ”kokonaisuuden idea” antaa viitteitä kuinka naturalismi (tai primitiivinen narodnost, *prostonarodnost*) voitaisiin ymmärtää, varsinkin suhteessa realismiin. Kuten jo luvussa 3.3 tuli esille, sosialistisen realismin vaatimuksiin kuului kuvata elämää ”todennukaisesti sen vallankumouksellisessa vaiheessa”. Epäilemättä Kirpotinin mainitsema kokonaisuus-

den idea tarkoittaa tätä vallankumouksellista vaihetta, eli sosialistista ideologiaa. Suuremmin tämän narodnostin ominaisuuden sanoo Mihail Koltsov puhuessaan kirjailija Maksim Gorokin ”kaiken kattavasta narodnostista” (*vsenarodnost*):

Всенародность Максима Горького потому так бесспорна, потому так грандиозна, что он воплотил в себе огромную жизненную силу, мужество, поэтичность русского народа, его творческий размах, свободолюбие, волю к борьбе, поставившие его во главе величайших революций, толкнувшие его на создание образца для всего мира – советского социалистического государства. (Михаил Кольцов: Народный великан. *Правда* 19 июня 1936, 4.)

Maksim Gorikin kaiken kattava narodnost on niin kiistämätön, niin suurenmoinen siksi, että hän ilmensi Venäjän kansan valtavaa elämänvoimaa, urhoollisuutta, runollisuutta, sen luovuuden laajuutta, rakkautta vapautta kohtaan, valmiutta taisteluun, jotka asettivat sen suurimpien vallankumousten johtoon ja saivat luomaan esimerkin koko maailmalle – sosialistisen neuvostovaltion. (Mihail Koltsov: Kansallinen suur mies. *Pravda* 19.6.1936, 4.)

Narodnost oli toisaalta kansanperinteen hyödyntämistä ja sen aitouden säilyttämistä, mutta myös kommunistisen ideologian avulla tehtyä tulkintaa kansasta ja kansanperinteestä. Toisin sanoen narodnost oli käsitteellinen linkki näiden kahden diskurssin, kansanperinteen ja kommunistisen ideologian välillä.

5.2.2 Länsimaisen taidemusiikin perinne

Narodnost-käsite esiintyi sekä *Pravdan* että *Sovetskaja muzykan* artikkeleissa huomattavan usein länsimaisen taidemusiikin historian suurten säveltäjien tuotannosta puhuttaessa. Narodnost liitettiin esimerkiksi venäläisten Mihail Glinkan, Pjotr Tšaikovskin ja Modest Musorgskin teosten tunnuspiirteeksi, mutta näiden lisäksi narodnostia löydettiin myös Ludwig van Beethovenin ja W. A. Mozartin teoksista.

Kuten luvussa 3.2.1 tuli ilmi, Neuvostoliiton alkuaikoina musiikkipiireissä oli ristiriitaisia näkemyksiä siitä, kuinka vallankumousta edeltäneeseen perinteeseen pitäisi suhtautua. Toiset olivat sitä mieltä, että perinnettä, niin venäläistä kuin ulkomaalaistakin, pitäisi hyödyntää, kun taas toiset olivat valmiimpia katkaisemaan siteitä vallankumousta edeltäneeseen aikaan. Kovimmin uudenlaista neuvostomusiikkia vaati proletaarijärjestö RAPM, mutta myös tässä järjestössä jotkut historian säveltäjistä sopivat esikuviksi heidän ”vallankumouksellisuutensa” tähden. Jalustalle vuosien 1917–1932 välillä nostettiin ennen kaikkea Beethoven ja Musorgski (Edmunds 2000, 32).

Vallankumouksellisuuden vaaliminen jatkui RAPM:n ja muiden ei-valtiollisten taidejärjestöjen lakkauttamisen jälkeen, mikä tulee hyvin esiin muutamassa Beethovenista kirjoitetusta artikkelista vuosilta 1936 ja 1937:

Бетховен – один из наиболее революционных могучих характеров, какие только знала история культуры. Непреклонный в отстаивании своих передовых художественных убеждений, цельный, не знающий компромиссов, полный неудержимой воли к свободе, ненавидящий все проявления «старого режима», более чем холодно относившийся к царствующим особам и к высшему дворянству, с которым ему приходилось иметь дело в качестве артиста, он нередко говорил о «княжеской сволочи». (А. Альшванг: Людвиг ван-Бетховен: К 110-летию со дня смерти. *Правда* 25 марта 1937, 4.)

Beethoven oli yksi kaikkein vallankumouksellisimmista suurista hahmoista kulttuurin historiassa. Tinkimätön edistyksellisissä taiteellisissa vakaumuksissaan, johdonmukainen, kompromisseihin taipumaton, täynnä hillitöntä vapaudenhalua, kaikkea ”vanhaa hallintoa” ilmentävää vihaava, enemmän kuin kylmästi hallitsijoihin ja aatelistoon, joiden kanssa hänen täytyi taiteilijan ominaisuudessa olla tekemisissä, suhtautuva, hän puhui usein ”ruhtinaallisesta roskaväestä”. (A. Alšvang: Ludwig van Beethoven, *Pravda* 25.3.1937, 4.)

Beethoven liitettiin henkilönä kommunistisen ideologian vallankumousromantiikkaan. Samoilla linjoilla on Viktor Gorodinski, jonka kirjoituksessa Beethovenin vallankumouksellisuus ja narodnost saavat seuraavanlaisen johtopäätöksen:

Замечательно, что самые сложные и колоссальные по своим размерам произведения Бетховена, такие, как 9-я симфония и другие, отличаются исключительным богатством и в то же время народностью своих мелодий. — Он был провозвестником нового мира, он всю жизнь мечтал о великой радости свободы и счастья. Теперь его гений нашел свою родину в советской стране, где живут самые — бескорыстные почитатели его музыки. (В. Городинский: Людвиг ван Бетховен. *Правда*, 12 декабря 1936, 4.)

Suurenmoista, että Beethovenin kaikkein monimutkaisimmat ja kooltaan kolossalisimmat teokset, sellaiset kuten 9. sinfonia ja muut, erottautuvat [muista] melodioidensa poikkeuksellisella rikkaudella ja samanaikaisella narodnostilla. — Hän näki ennalta uuden maailman, koko elämänsä hän unelmoi vapauden ja onnen suuresta ilosta. Nyt hänen neroutensa on löytänyt uuden kotimaan Neuvostomaasta, jossa asuvat hänen musiikkinsa kaikkein — pyyteettömimmät ihailijansa. (V. Gorodinski: Ludwig van Beethoven, *Pravda* 12.12.1936, 4.)

Gorodinskin argumentoinnissa Beethovenin vallankumouksellisuutta voitaisiin ymmärtää vain vallankumouksen kokeneessa maassa, eli Neuvostoliitossa, ja toisaalta Beethovenin tuotannon narodnost saa kaikki neuvostokansalaiset ymmärtämään Beethovenin musiikkia. Siksi Beethoven kuuluu Neuvostoliitolle.

Säveltäjien henkilön ja tuotannon vallankumouksellisuuden korostaminen oli perua jo Neuvostoliiton alkua ajoilta. Oli kuitenkin paljon säveltäjiä, joiden musiikki oli suosittua Neuvostoliitossa mutta joita ei hyvällä tahdollakaan voinut nimittää vallankumouksellisiksi. Piti olla siis muita perusteita, mikä teki juuri näiden säveltäjien teoksesta Neuvostoliittoon sopivaa, ja narodnost nousi yhdeksi näistä perusteluista 1930-luvulla. Seuraavassa esimerkissä

narodnost liitetään klassismin ja romantiikan ajan säveltäjiin *sinfonismin* avulla, joka puolestaan oli yksi neuvostoliittolaisen musiikinteorian yksi tärkeistä käsitteistä¹⁰:

Н а р о д н о с т ь всегда была и остается его [симфонизма] основой. И сила гениальных композиторов-симфонистов (Бах, Моцарт, Бетховен, Глинка, Чайковский, Бородин) заключается именно в том, что их симфоническое творчество глубоко народно, обращено к широкому народным массам и говорит языком понятным и близким сознанию этих масс. (Г. Хубов: Смотр советской музыки. *СМ декабрь 1937*, 29.)

N a r o d n o s t on aina ollut ja tulee aina olemaan sen [sinfonismin] pohjana. Nerokkaiden sinfonikkosäveltäjien (Bach, Mozart, Beethoven, Glinka, Tšaikovski, Borodin) voima on nimenomaan siinä, että heidän sinfoninen tuotantonsa on syvästi kansallista, suunnattu laajoille kansanjoukoille ja se puhuu kielellä, joka on näille kansanjoukoille ymmärrettävää ja läheistä. (G. Hubov: Katsaus neuvostomusiikkiin. *SM joulukuu 1937*, 29.)

Narodnost – syvä yhteys kansaan, osoittautui erittäin käytännölliseksi käsitteeksi, sillä sen avulla pystyttiin legitimoimaan sekä ei-venäläisten taiteilijoiden (sekä ulkomaalaiset että ei-venäläiset neuvostotaiteilijat) taiteen arvo että populistisempi taidepolitiikka. Vaikka 1930-luvulla ei hylätä tavoitetta luoda uutta neuvostomusiikkia uudelle sosialistiselle yleisölle, katse kääntyy kohti klassikoita: uuden musiikin ei pidä poiketa liiaksi totutusta eli yleisöä miellyttävästä kansallisromantiikasta. Narodnost-käsite sopii hyvin jo aiemmassa tutkimuksessa esille tulleen neuvostotaiteen konservatiiviseen käänteeseen, jossa yleisön keskuudessa jatkuvassa suosiossa olleet vanhat klassikot eivät saa ainoastaan poliittista hyväksyntää vaan nousevat uuden neuvostotaiteen yläpuolelle.

Tämä politiikka kiteytyy musiikissa Glinkaan ja kirjallisuudessa Alexandr Puškiniin – kahteen taiteilijaan, joiden aristokraattisuutta aiemmin vierastettiin ja jotka nyt nousevat taiteenlajiensa esikuviksi Neuvostoliitossa. Kumpaakaan heistä ei voi väittää vallankumoukselliseksi (tosin Puškinin kohdalla laimeaa yritystä olikin, ks. Frolova-Walker 2007, 57), mutta narodnost on se ominaisuus, jonka avulla Glinkasta ja Puškinista tehdään hyväksyttäviä. Puškinin aseman kohoaminen näkyy erityisesti vuonna 1937, jolloin hänen kuolemastaan tuli kuluneeksi 100 vuotta. Silloin runoilija oli ajankohtainen myös musiikkipiireissä: hänen merkitystä säveltäjille tuodaan esille (mm. artikkeli ”Puškin P. Tšaikovskin kirjastossa”, *SM tammikuu 1937*, s. 60–81) ja hänen runoihinsa sävellettiin musiikkia. Eräs Puškinin runoon sävelletty romanssi saa kritiikkiä nimenomaan epäonnistumisesta narodnostin suhteen:

¹⁰ Yksi määritelmä sinfonismille on esimerkiksi Gordon McQueren tekemä tulkinta vaikutusvaltaisen neuvostoliittolaisen teoreetikon Boris Asafjevin kirjoituksista ”musiikin potentiaalisesta sinfonisuudesta, sen potentiaalisuudesta kehittyä” (McQuere 1983, 224). Tämä, kuten moni muukin vastaava Neuvostoliiton musiikinteoriaan liittyvä termi vaikuttaisi olleen enemmän kirjoittajan subjektiivisia näkemyksiä kuvaava kuin analyttisen tutkimuksen apuväline.

Пушкин в своей сказочности в полной мере проявил себя народным поэтом – – [Композитор Константин Дмитриевич] Макаров-Ракитин в своем романсе далеко отошел от образов пушкинской сказки, тактуя их в каком-то призрачно-фантастическом плане. – – Пушкин в это отрывке широко пользуется народными образами: более чем естественно было бы и композитору обратиться к народному творчеству, к песенным интонациям. (Громан, А., Гуменник, А.: Романсы Ю. Бирюкова, К. Макарова-Ракитина и Л. Книппера. *СМ январь*, 47.)

Tarinallisuutensa avulla Puškin kehittyi täysin kansalliseksi runoilijaksi – – [Säveltäjä Konstantin Dmitrievitš] Makarov-Rakitin erkaantui romanssissaan kauas puškinilaisen tarinan olemuksesta tulkiten sitä jonkinlaisen näennäisfantasian muodossa. – – Puškin hyödyntää tässä kappaleessa paljon kansallisia [narodnye] piirteitä: säveltäjän olisi ollut enemmän kuin luontevaa kääntyä kansantaiteen pariin, [kansan]laululliseen intonaatioon. (A. Groman, A. Gumennik: Ju. Birjukovan, K. Makarova-Rakitanin ja L. Knipperan romanssit. *SM tammikuu 1937*, 47.)

Yllä olevassa esimerkissä termi *intonaatio* (*intonatsija*) ei viittaa viritystasoon, vaan musiikin piirteiden taustalla vaikuttavaan henkeen tai olemukseen. Termi on, kuten edellä mainittu sinfonismikin, melko vaikeasti määriteltävissä. Narodnostiin käsite liittyy siten, että kansanperinnettä pitäisi hyödyntää nimenomaan tutkimalla kansanmusiikin intonaatioita, eli niiden syvällisempää olemusta. Tällöin musiikki voisi olla aidosti kansallista (*podlinno narodno*), vaikei se suoraan hyödyntäisikään esimerkiksi kansanlaulujen melodioita. On eri asia kertoivatko tällaiset semantiikan käsitteet musiikista paljoakaan, vai ovatko ne, kuten sinfonismi, paremminkin tapa tuoda omia näkemyksiä esille poliittisesti korrektilla ja kenties myös tarkoituksellisen vaikeaselkoisella kielellä.

Taiteessa ei enää haettu vallankumouksellisuutta vaan yhteyttä kansaan hyödyntämällä sen perinnettä ja tarjoamalla sitä uudessa (tai siis vanhassa) muodossa – *revoljutsija* jää takalalle ja *narodnost* nousee tilalle, tai vähintäänkin sen rinnalle. Narodnostin avulla argumentoidaan, että Puškinin, Glinkan tai Tšaikovskin kaltaiset taiteilijat ymmärsivät kansansa syvimpiä tunteja ja suuntasivat taiteensa nimenomaan heille, ei aristokraateille. He olivat kansan etujen puolestapuhujia, vaikka eivät voineetkaan tätä aikanaan suorasti ilmaista, ja tämän vuoksi olisivat vastaanottaneet kommunistisen vallankumouksen ilolla vastaan.

Kansallisromantiikan ottaminen taiteen malliksi ei kuitenkaan virallisesti tarkoittanut paluuta vanhaan, sillä nyt taide olisi sisällöltään täysin uutta:

Не накопление самодовлеющих литературных традиций или цеховых навыков, а изменения народной жизни объясняют в последнем счете изменения тематики, образов, сюжета, стиля искусства. – – Старый реализм вырастал в иной общественной действительности, на базе иного мировоззрения, имел иную образную структуру. (В. Кирпотин: Народность и простота. *Правда 3 апреля 1936*.)

Ei omaehtoisen kirjallisuustradition tai ammatillisen harjaantumisen kertyminen vaan kansan elämän muutokset selittävät viime kädessä taiteen tematiikan, henkilöiden, aiheen, tyylin muutokset. – – Vanha realismi kasvoi toisenlaisessa yhteiskunnallisessa todellisuudessa, toisenlaisen maailmankatsomuksen pohjalta [ja] omasi toisenlaisen kuvaston. (V. Kirpotin: Narodnost ja yksinkertaisuus. *Pravda 3.4.1936*.)

Taide syntyy ja muovautuu ympäröivän yhteiskunnan ehdoilla, joten Neuvostoliitossa taide ei voinut olla vanhan tyylin toisinto. Tämä on kuva erityisesti *Pravdassa* vallinneesta taidekeskustelusta: taide ei voi olla yhteiskunnasta irrallinen osa-alue, vaan sitä tarkastellaan sen läpi. Koska realistisen (kansallisromantiikan ajan) taiteen aikana ympäröivä yhteiskunta oli erilainen, myös taide oli erilaista. Nyt uutena aikana tehty, vanhaa perinnettä kierrättävä taide on puolestaan uutta ja erilaista, koska yhteiskunta on uusi ja erilainen. Taide joutuu Neuvostoliitossa 1930-luvun kuluessa yhä enemmän hakemaan legitimitettiään yhteiskunnallisen keskustelun kautta, poliittisin termein, jolloin keskustelua käydään yhä enemmän politiikan ehdoilla.

5.3 Kommunistisen ideologian diskurssi

Kolmas nimeämäni diskurssi on kommunistisen ideologian diskurssi. On syytä tarkentaa, että tässä kohtaa en tarkoita kommunistisen ideologian sisältöä, vaan tarkastelen sitä diskurssina. En tarkastele kommunismia sinänsä vaan ennen kaikkea sitä, miten siitä puhuttiin ja miten sitä hyödynnettiin taidepoliittisessa keskustelussa. Mielipiteitä taidepolitiikasta legitimoitiin viittaamalla kommunistisen ideologian diskurssiin, ja narodnost-käsite oli yksi keino luoda yhteys taiteiden ja kommunismin välille.

Esimerkkejä tästä narodnost-käsitteen puolesta on tullut jo edellä: kansan määritelmä (proletariaatti, tavallinen kansa) perustui kommunistisen ideologian proletariaatin diktatuuriin, kansanperinteen ilmaisu oli huonoimmillaan porvarillista ja länsimaisen taidemusiikin klassikot saivat arvoisensa vastaanoton vasta nyt, kommunistisen vallankumouksen jälkeen. Tämä osoittaa, että nämä eri diskurssit eivät ole toisistaan irrallisia, vaan ne olivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Niiden tarkastelu erillisinä kokonaisuuksina on tässä vaiheessa jäsentämisen tapa eikä lopullinen tulos, ja näiden diskurssien välisiä suhteita tarkastellaan vielä luvussa 5.6.

Narodnost liitettiin kommunistiseen ideologiaan edellä mainittujen esimerkkien lisäksi siten, että siitä tuli ainoastaan neuvostoliittolaisen musiikkikulttuurin ominaisuus:

Принципы народности музыкальной культуры впервые в истории человеческого общества восторжествовали лишь в результате Великой социалистической революции 1917 года. (В. Городинский: Советская музыкальная культура. *Правда* 27 октября 1937, 4.)

Musiikkikulttuurin narodnostin periaatteet saavuttivat voiton vasta vuoden 1917 Suuren proletaarisen vallankumouksen seurauksena. (V. Gorodinski: Neuvostoliiton musiikkikulttuuri. *Pravda* 27.10.1937, 4.)

Tässä on selvä ristiriita aiemmin esille tulleiden taidemusiikin klassikoiden kanssa: kuinka heidän teoksensa pystyivät olemaan malliesimerkkejä narodnostista, jos musiikkikulttuurin narodnostin periaatteet saavuttivat voiton vasta vuoden 1917 tapahtumien jälkeen?

Kuten jo luvussa 5.1 tuli esille, 1860-luvun narodismi-liikettä pidettiin Neuvostoliitossa kommunistisen vallankumouksen edeltäjänä, vaikka heidän käsityksensä kansasta olikin ollut vaillinainen. 1930-luvun edetessä kyseisen ajanjakson romantisointi lisääntyi ja yhtymäkohtia kommunistisen ideologian kanssa löydettiin yhä enemmän – jopa siinä määrin, että mitään ristiriitaa tuon ajan näkemysten ja 1930-luvun sosialistisen ideologian välillä ei ollutkaan:

Истинно-народное начало, по формулировке Добролюбова, определяется полным проникновением в народную жизнь, слиянием с ней, полным отказом от сословных предрассудков и книжного учения. Эти высокие черты не могут, по мнению Добролюбова, возникнуть в искусстве, обслуживающем господствующие классы. Раскрывая полностью недосказанную (по цензурным условиям) мысль гениального критика, мы вправе утверждать, что «только при социализме может восторжествовать во всей ее полноте народность в искусстве». (А. Алышванг: Народность в русской классической музыке. *СМ май 1938*, 5–8.)

Aidon kansallinen perusta syntyy Dobroljubovin mukaan kansan elämän täydellisestä sisäistämisestä, yhdistymisestä sen kanssa, säätyennakkoluulojen ja kirjaviisauden täydellisestä kieltämisestä. Nämä korkeat arvot eivät voi Dobroljubovin mielestä syntyä hallitsevia luokkia palvelevassa taiteessa. Jos avaamme kokonaisuudessaan nerokkaan kriitikon (sensuurin vuoksi) ääneen lausumattomat ajatukset, voimme oikeutetusti vahvistaa, että ”narodnost taiteessa voi saavuttaa kokonaisuudessaan voiton ainoastaan sosialismin aikana”. (A. Alšvang: Narodnost venäläisessä klassisessa musiikissa. *SM toukokuu 1938*, 5–8.)

Eriytyisen huomionarvoista Alšvangan kirjoituksessa on se, että Dobroljubovin sensuurin vuoksi ääneen lausumattomat ajatukset ovat lainausmerkeissä. Kirjoittaja pyrkii legitimoimaan kommunistisen ideologian ja narodismi-liikkeen ideologisen yhteyden intertekstuaalisella viittauksella Dobroljubovin teksteihin, mutta kyseinen lainaus on tietysti Alšvangan oma tulkinta Dobroljubovin kirjoituksista. Tämä kertoo muuttuneista asenteista 1860-luvun vallankumouksellisia kohtaan: narodismi-liikkeen edustajia ei enää pidetä kommunistisen vallankumouksen edeltäjinä, joiden ajatukset olivat oikeansuuntaisia, mutta vaillinaisia, vaan heidän nähtiin ajavan sosialismia niin kuin se 1930-luvun Neuvostoliitossa ymmärrettiin.

Narodnost-käsite liittyi kommunistiseen ideologiaan suoremmin kirjallisuudessa, sillä tällöin narodnost on ennen kaikkea teoksen sisältöön liittyvä piirre:

Роман «Одиночество» Николая Вирта замечателен именно тем, что он очень ярко и правдиво показывает, как огромная масса людей в очень сложной и тяжелой обстановке выходит, движимая логикой борьбы, на большевистский путь. В этом смысле можно считать, что роман «Одиночество» отвечает требованию народности. (Б. Резников: Одиночество – Роман Николая Вирта. *Правда* 8 апреля 1936, 4.)

Nikolai Virran romaani ”Yksinäisyys” on erinomainen juuri sen vuoksi, että se kuvaa erittäin selvästi ja todenmukaisesti kuinka valtava joukko ihmisiä erittäin hankalissa ja raskaissa olosuhteissa siirtyy, taistelun logiikan liikuttamina, bolševismin tielle. Tässä suhteessa voidaan katsoa, että romaani ”Yksinäisyys” vastaa narodnostin vaatimukseen. (B. Reznikov: Yksinäisyys – Nikolai Virran romaani. *Pravda* 8.4.1936, 4.)

Narodnost kirjallisuudessa voi siis liittyä esimerkiksi kuvauksiin siitä, kuinka ihmiset löytävät kommunismin. Monissa esimerkeissä käytetään nimenomaan käsitettä narodnost eikä toista sosialistisen realismin alakäsitettä ideologisuus (*ideinost*), vaikka sen olettaisi sopivan tähän yhteyteen paremmin. Ideologisuus on narodnostia myös kirjailija Demjan Bednyin tuotannossa:

Демьян Бедный воспеваает социалистическую индустриализацию, колхозное строительство, бурные темпы большевистского наступления. Много блестящих стихов он посвятил культурному строительству, борьбе с религиозными предрассудками, борьбе с врагами партии, которые пытались разложить ее изнутри. Демьян Бедный воспеваает величие гения Ленина и Сталине. (В. Кирпотин: Народность поэзии Демьяна Бедного. *Правда* 20 мая 1936, 3.)

Demjan Bednyi ylistää sosialistista teollistumista, kolhoosien rakentamista, bolševismin etenemisen myrskyisää vauhtia. Hän on omistanut monia loisteliaita runoja kulttuurirakentamiselle [kulttuurival-lankumoukselle], taistelulle uskonnollisia harhaluuloja vastaan, taistelulle puolueen vihollisia vastaan, jotka yrittivät hajottaa sen sisältäpäin. Demjan Bednyi ylistää Leninin ja Stalinin neroutta. (V. Kirpotin: Demjan Bednyin runouden narodnost. *Pravda* 20.5.1936, 3.)

Bednyin runouden narodnost oli kuvauksia taistelusta puolueen vihollisia vastaan ja ylistystä Leninin ja Stalinin neroudelle. Tässä tapauksessa narodnost-käsite kietoutuu Neuvostoliiton sisäpolitiikkaan, aikaan jolloin puolueen sisäiset puhdistukset mm. ”trotskilaisista” olivat kii-vaimmillaan. Narodnost-käsite ei siis hyödyntänyt pelkästään kommunistista ideologiaa, vaan oikeaa tulkintaa siitä – Leninin ja Stalinin näkemystä¹¹.

Narodnostin kirjallisuudessa pystyi osoittamaan sisällön avulla, mutta musiikissa ja ennen kaikkea instrumentaalmusiikissa tämä ei ollut samalla tavalla mahdollista. Teosten ideologinen legitimitetti piti osoittaa muilla tavoin. Näitä keinoja tuli esille luvussa 5.3.2, kun länsimaisen taidemusiikin klassikoita käännettiin kommunistiseen ideologiaan: teosten ”vallankumouksellisuus”, ”yhteys kansaan” ja säveltäjän oma persoona (kuten Beethovenin kohdalla) olivat merkkejä narodnostista ja tätä kautta kommunistisesta ideologiasta. Toimies-

¹¹ Stalin nousi aineistossa huomattavan usein esille nimenomaan Leninin näkemysten oikeutettuna jatkajana, ei itsenäisenä ideologina. Stephen Kotkin (1997, 17) pitää tätä yhtenä syynä Stalinin onnistumiseen nousussa puolueen sisäisen valtakamppailun voittajaksi.

saan käsitteenä kahden diskurssin, taidemusiikin perinteen ja kommunistisen ideologian, välissä, narodnost toimi myös ideologisena legitimaationa.

Eräänlaisena huipentumana taidemusiikin perinteen liittämistä kommunistiseen ideologiaan ja sen stalinistiseen tulkintaan voidaan pitää Beethovenin 9. sinfonian esittämistä Neuvostoliiton perustuslain (jo aikanaan ”Stalinin perustuslakina” tunnettu) hyväksymisen yhteydessä joulukuussa 1936. Tämä oli myös intertekstuaalinen viittaus, jossa Oodi ilolle -hymnin arvot liitetään Neuvostoliittoon ja uuteen perustuslakiin. Sen lisäksi, että hymnin humanismi voidaan ottaa symboloimaan minkä tahansa yhteiskunnan tai unionin arvoja, sinfonian narodnost liittyi vielä yhteen diskurssiin: teoksen yksinkertaisuuden ja narodnostin tulkittiin liittyvän nimenomaan venäläiseen kansanperinteeseen, mikä teki teoksesta juuri venäläisille läheisen (Raku 2014). Tämä antaa jo viitteitä seuraavasta diskurssista – Venäjä-diskurssista.

5.4 Venäjä-diskurssi

Narodnost-käsitteen avulla pystyttiin arvostamaan kaikkien kansojen perinnettä, sillä sen avulla viitattiin taiteilijoiden ymmärrykseen oman kansansa tahdosta. Näin narodnostin avulla pystyttiin perustelemaan, miksi länsieurooppalainen taidemusiikki saattoi olla hyväksyttävää, kuten luvussa 5.2 kävi ilmi. Joskus narodnostin liittäminen ei-venäläisiin Neuvostoliiton kansoihin saattoi kuitenkin korostaa ennen kaikkea Venäjän historiaa:

выросший под влиянием русской революционно-демократической литературы шестидесятых годов, Чавчавадзе выступил, как пламенный борец против самодержавия и феодализма. В основе лучших произведений Чавчавадзе лежат идея народности, идея освобождения родной страны от двойного гнета – русского царизма и «отечественной» аристократии. (Б. Жгенти: Основоположник новой грузинской литературы (к столетию со дня рождения Ильи Чавчавадзе). *Правда* 29 мая 1937, 4.)

1860-luvun venäläisen vallankumousdemokraattisen kirjallisuuden vaikutuspiirissä kasvanut Tšavtšavadze näyttäytyi kiihkeänä taistelijana vastustaen itsevaltiutta ja feodalismia. Tšavtšavadzen parhaiden teoksien perustana on narodnostin idea, idea kotimaan vapautuksesta kahden sorron alta – venäläisen tsarismien ja ”isänmaallisen” aristokratian. (B. Žgenti: Uuden georgialaisen kirjallisuuden perustaja (100 vuotta Ilia Tšavtšavadzen syntymästä). *Pravda* 29.5.1937, 4.)

Georgialaisen kirjailijan ja itsenäisyystaistelijan Ilia Tšavtšavadzen ideoiden kuvataan olevan lähtöisin 1860-luvun vallankumoustaistelijoilta ja epäsuorasti myös hänen tuotantonsa narodnostin annetaan ymmärtää perustuvan narodismi-liikkeen aatteisiin. Ei-venäläisten itsenäisyyspyrkimykset, jotka syntyivät kirjoittajan mukaan venäläisten ajattelijoiden kirjallisuudes-

ta, sopivat yhdessä proletaarisen vallankumouksen venäläisyyden kanssa kuvaan venäläisten ansioista taistelussa tsaarinvaltaa vastaan.

Klassisessa musiikissa venäläisyyttä korostettiin ennen kaikkea suhteessa länsimaiseen taidemusiikin traditioon, ja venäläisyyden korostaminen virallisessa politiikassa alkaa vaikuttaa myös tulkintoihin musiikinhistoriasta:

Было бы ошибкой органичивать влияние русской музыкальной культуры только пределами нашей страны – значение ее как мирового фактора очевидно для каждого. – как Дебюсси и Равель, в творчестве которых очень сильно сказывается плодотворное влияние Мусоргского и Римского-Корсакова, следы творческого воздействия русской музыки, несомненно, проявляются и в произведениях Листа, Грига, Дворжака, Сметаны, Яначека, Монюшко и других. (Б. Ярустовский: Декада русской классической музыки. *СМ апрель 1938*, 86.)

Olisi virheellistä rajata venäläisen musiikkikulttuurin vaikutusta ainoastaan valtiomme rajoihin – sen merkitys maailmanlaajuisena vaikuttajana on ilmiselvää jokaiselle. – kuten Debussy ja Ravel, joiden tuotannossa ilmenee voimakkaasti Musorgskin ja Rimski-Korsakovin antoisa vaikutus, [samoin kuin] merkkejä venäläisen musiikin vaikutuksesta esiintyy, epäilemättä, Lisztin, Griegin, Dvořákin, Smetanan, Janáčekin, Moniuszkon ja muiden tuotannossa. (B. Jarustovski: Venäläisen klassisen musiikin vuosikymmen. *СМ huhtikuu 1938*, 86.)

Tässä esimerkissä länsieurooppalainen musiikkitraditio on saanut vaikutteita venäläisestä taidemusiikista, mikä on varmasti aivan totta. Mutta kuitenkin narodnost oli jotain syvästi venäläiseen perinteeseen kuuluvaa, ja tämän käsitteen avulla musiikinhistorian tulkinta keikahtaa lopullisesti venäläisen patriotismin puolelle:

Новые, ярко и свежо звучащие гармонические обороты, богатейшая и многообразная ритмика народно-песенного творчества, свободная смена размеров и т. д. – вот характерные «детали формы» – в конкретном выражении народности русской классической музыки. Почерпнутые из замечательного русского фольклора, эти признаки необычайно обогащают русскую, а через нее – и передовую западноевропейскую музыку. (А. Альшванг: Народность в русской классической музыке. *СМ май 1938*, 7.)

Kansanlaulutaiteen uudet, kirkkaasti ja tuoreesti soivat kadenssit, monipuolinen ja mitä rikkain rytmikka, tahtilajien vapaa vaihtelu jne. – nämä ovat tunnusomaisia ”muodon yksityiskohtia” – venäläisen klassisen musiikin narodnostin konkreettisia ilmaisuja. Loistavasta venäläisestä kansantaiteesta ammennettuna nämä piirteet rikastuttavat valtavasti venäläistä, ja sen kautta – myös edistyksellisintä länsieurooppalaista musiikkia. (A. Alšvang: Narodnost venäläisessä klassisessa musiikissa. *СМ toukokuu 1938*, 7.)

Länsieurooppalainen tai ainakin edistyksellisin länsieurooppalainen musiikki kehittyi seuraan venäläistä musiikkia, joka puolestaan ammentaa venäläisestä kansanperinteestä. Tämä osoittaa, että Stalinin aikana aloitettu venäläisen patriotismin korostaminen tarttui virallisissa yhteyksissä myös musiikin tulkintaan¹².

¹² Patrioottinen propaganda mitä erilaisimmissa tieteellisissä tai poliittisissa yhteyksissä alkoi 1930-luvulla ja säilyi pitkälti koko Neuvostoliiton ajan, välillä vahvempana, välillä heikompana. Tämä propaganda voidaan tiivistää vanhaan neuvostoaikaiseen anekdoottiin ”Venäjä – Norsujen kotimaa”, joka on säilynyt ymmärrettävänä (ja harmillisen usein käyttökelpoisena) ironisena poliittisena kommenttina nykypäiviin saakka.

Aiemmin pelko suurvaltasovinnismista ja retoriikkaa kansoja alistaneesta venäläisestä tsaarinvallasta oli hillinnyt venäläisyyden korostamista millään politiikan osa-alueella. Nyt venäläinen patriotismi kuitenkin alkoi näyttäytyä kommunistisen ideologian mukaisena, ja tämä näkyi myös musiikissa:

Братская помощь и поддержка великого русского народа являются одной из важнейших гарантий успешного развития музыкального искусства народов СССР. — Сообщая всем народам величайшие ценности своего искусства, русский рабочий класс осуществляет одну из задач коммунистической революции. Разве это не важнейшее дело — откыть всем народам доступ к драгоценнейшим сокровищам русского искусства! (Искусство великого русского народа. *Правда*, 3.6.1937, 1.)

Suuren venäläisen kansan veljellinen apu ja tuki on yksi tärkeimmistä takeista Neuvostoliiton kansojen musiikin menestyksekkäästä kehityksestä. — Kertoessaan kaikille kansoille taiteensa suurimmista arvoista venäläinen työväenluokka toteuttaa yhtä kommunistisen vallankumouksen tehtävää. Eikö se lie tärkein tehtävä – avata kaikille kansoille pääsy venäläisen taiteen kaikkein kallisarvoisimpien aarteiden äärelle! (Suuren venäläisen kansan taide. *Pravda*, 3.6.1937, 1.)

Vaikka narodnost ei menettänyt merkitystään universaalina käsitteenä eli minkä tahansa kulttuurin edustajan syvänä ymmärryksenä oman kansansa kulttuuria ja tahtoa kohtaan, viimeistään vuodesta 1937 eteenpäin oli selvää, että Venäjän historia ja kulttuuri oli Neuvostoliiton, joissain tapauksissa koko maailman, arvokkainta kulttuuriperintöä.

5.5 Stalinismin diskurssi

Viimeinen nimeämäni diskurssi narodnost-käsitteen taustalla on *stalinismin diskurssi*. Narodnost-käsite liittyy stalinismiin Stalinin henkilökultin kautta sekä ajallisen yhteyden vuoksi. Narodnost käsite ilmaantui musiikkipoliittiseen keskusteluun, kun stalinismi saavutti 1930-luvun huippuvuotensa vuoden 1936 jälkeen.

5.5.1 Narodnost-käsite vuosina 1936–1937

Narodnost-käsitettä ei juurikaan käytetty musiikkiin liittyvissä kirjoituksissa ennen vuotta 1936 ja sen käyttö saavutti huippunsa vuonna 1937. Nämä vuodet ovat jääneet historiaan myös aikana, jolloin stalinismi kehittyi lopulliseen muotoonsa: Stalin oli näytösoikeudenkäyntien ja puhdistusten avulla raivannut opposition tieltään ja hänen asemansa Neuvostoliiton johdossa oli kiistaton. Julkinen keskustelu oli täysin Stalinin henkilökultin ympäröimä.

Näiden vuosien aikana *Pravdan* ja erityisesti *Sovetskaja muzykan* musiikkiin liittyvä kirjoitustapa muuttui: artikkeleissa nousee entistä vahvemmin esille musiikin yhteiskunnalli-

nen ja poliittinen asema. *Sovetskaja muzykan* kirjoitustavan muutos voidaan selvästi ajoittaa helmikuuhun 1936: tällöin ilmestyi säveltäjäliiton vastine *Pravdassa* ilman kirjoittajan nimeä ilmestyneisiin artikkeleihin ”Sekasotkia musiikin asemasta” (*Pravda* 28.1.1936) ja ”Balettihuijaus” (*Pravda* 6.2.1936). Kyseiset artikkelit aloittivat ns. antiformalistisen kampanjan Neuvostoliiton musiikkielämässä, joka oli ensimmäinen puolueen taholta aloitettu suora hyökkäys yksittäistä säveltäjää vastaan. Kohteena oli Dmitri Šostakovitš ja hänen tuotantonsa formalistiset piirteet.

Helmikuun 1936 *Sovetskaja muzyka* on kopioinut numeron alkuun molemmat artikkelit sekä TASS:in uutisen, jossa kerrotaan Stalinin ja Vjatseslav Molotovin yhdessä muiden kommunistisen puolueen johtajien kanssa osallistuneen Ivan Dzeržinskin Hiljaa virtaa Don-oopperan esitykseen. Uutisessa kerrotaan, kuinka Stalin oli onnitellut säveltäjää onnistuneesta teoksesta. *Pravdan* artikkelit puolestaan tuomitsevat kaksi Dmitri Šostakovitšin teosta: ensimmäinen oopperan Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth, toinen baletin Kirkas puro. Oopperan kritiikki syyttää Šostakovitšia sekä pikkuporvarillisesta formalismista että vasemmistolaisesta (tai äärivasemmistolaisesta) sekasotkusta ja muodottomuudesta. Artikkelissa annetaan arvoa Šostakovitšin sävellystaidoille sanomalla, etteivät oopperan musiikin ongelmat johdu säveltäjän taitamattomuudesta, vaan kykenemättömyydestä vastata neuvostoyleisön vaatimuksiin. Nämä vaatimukset liittyvät musiikin vaikuttavuuteen, selkeyteen ja ymmärrettävyyteen. Myös musiikkikritiikkiä kritisoidaan, sillä ”avuksi olevan asiallisen ja vakavan kritiikin sijaan nuori säveltäjä saa vain hurmioituneita kehuja”. Helmikuussa ilmestynyt ”Balettihuijaus” kritisoi Šostakovitšin musiikkia lievemmin moittimalla sitä karakterisuuden puutteesta (*bezharakternyi*) ja sanomalla, ettei musiikki ”ilmaise mitään”. Tässä artikkelissa kritiikki kohdistuu ennen kaikkea libretistien ja säveltäjän epäonnistumisesta kolhoosielämän kuvauksessa: baletin henkilöt ovat nukkeja eivätkä oikeita ihmisiä, eikä tällainen sovi neuvostobalettiin. (*Pravda* 28.1.1936 & 6.2.1936.)

Helmikuun *Sovetskaja muzyka* on mielenkiintoinen intertekstuaalisuuden näkökulmasta: Stalinin ja muiden neuvostojohtajiin liittyvä uutinen on liitetty yhteen näiden *Pravdan* ilman kirjoittajan nimeä julkaistuihin artikkelien kopioihin, jolloin viesti on selvä: artikkelit edustavat *Sovetskaja muzykan* toimituksen mielestä selvästi puolueen, ja kenties jopa itsensä Stalinin tahtoa. Tähän aikaan liittyvän historiankirjoituksen kiistely Stalinin osallisuudesta näiden *Pravdan* artikkelien kirjoitukseen on oikeastaan hieman epäolennainen. Tärkeämpää on se vaikutus, jonka artikkelit saivat aikaan: oli Stalin näiden artikkelien takana tai ei, näin ainakin annettiin hyvin vahvasti olettaa. Vaikka artikkelien kirjoittajan nimeä ei julkaistu (mi-

kä toisaalta saattoi luoda kuvan siitä, että kyseessä oli yleinen tahto ja näkemys) intertekstuaalinen viittaus puolueeseen ja erityisesti Staliniin henkilökohtaisesti sai aikaan sen, että on musiikin vuoro muuttaa kurssiaan kohti puolueelta tulevia ohjeistuksia.

Helmikuusta 1936 eteenpäin säveltäjäliitto vastaa *Sovetskaja muzykan* sivuilla puolueelta tulleeseen kritiikkiin. Tuomio on tyyli: Šostakovitšin edustama formalismi tuomitaan kovin sanoin, ja samaan sarjaan niputetaan joukko säveltäjiä (mm. Aleksandr Mosolov, Gavrriil Popov) sekä muita musiikkivaikuttajia (mm. Mihail Druskin, Ivan Sollertinski). *Sovetskaja muzykan* sivuille on tallennettu Moskovan ja Leningradin säveltäjäliittojen kokouksia, joissa musiikkivaikuttajat yksi toisensa jälkeen pitivät lyhyen esitelmän kuinka kritiikki tulisi ottaa vastaan ja mihin suuntaan neuvostomusiikin täytyy kehittyä. Rituaalinomaisten esiintymisten pääviesti on, että neuvostomusiikin suuntana on yksinkertaisuus (positiivisella tavalla), yhteys kansaan ja selkeys. Näitä musiikin arvoja edustaa Stalininkin kehuma Hiljaa virtaa Don, ja niiden vastakohtana aletaan pitää Ledi Macbethin formalismia – tosin monilla musiikkivaikuttajilla oli selvästi vaikeuksia ottaa Dzeržinskin teosta esikuvaksi, sillä Šostakovitšia pidetään huomattavasti lahjakkaampana säveltäjänä. Monet, jotka olivat kehuneet Šostakovitšia eivätkä olleet antaneet hänelle ”asiallista ja vakavaa” kritiikkiä, pyrkivät selittämään virheensä. Näistä esimerkiksi Pjotr Rjazanov selitti omia, vuonna 1934 Ledi Macbethille antamiaan positiivisia arvioita niiden ”epähistoriallisuudella”: he erehtyivät luulemaan taistelun naturalismia vastaan neuvostotaiteessa ja neuvostokirjallisuudessa olevan jo ohi. Muusikot, mukaan lukien hän ja Šostakovitš, kadottivat näkyvistään taistelun naturalismia vastaan, mutta nyt, vuonna 1936 on paremmin nähtävissä se, mitä vuonna 1934 ei huomattu. (*SM toukokuu 1936*, 17.)

Vuoden 1936 alun musiikkikeskusteluissa käytetään paljon ilmaisuja selkeys (*jasnost*), ymmärrettävyys (*ponjatnost*), yksinkertaisuus (*prostota*) sekä musiikin suuntaaminen massoille (*massovaja muzyka*¹³) – mutta ei kuitenkaan käsitettä narodnost. Käsitettä aletaan käyttää vasta vuoden 1936 loppupuolella, ja vuonna 1937 *Sovetskaja muzykassa* käsite nousee aivan otsikkotasolle. Samoin *Pravdassa* käsitteen käyttö lisääntyy huomattavasti vuonna 1937, kuten olen jo aiemmin todennut (ks. luku 4.2). Mutta mitä merkitystä sillä on, että itse käsite narodnost nousee pinnalle vasta puoli vuotta tai jopa vuoden formalistisen kampanjan alun jälkeen, vaikka kampanjan alusta asti käytetään ilmaisuja, jotka voitaisiin hyvin korvata käsitteellä narodnost? Käsite narodnost voidaan nähdä tämän kampanjan tiivistymisenä – se on kaikkea sitä, mitä alettiin vaatia tammikuun 1936 jälkeen, kun formalismi tuomittiin, mutta

¹³ Tällä ei siis viitata massamusiikkiin tai populaarimusiikkiin, vaan klassisen musiikin yleisöystävällisyyteen.

itse käsitettä aletaan käyttää vasta viiveellä. Kun sitä alettiin käyttää, se tiivistä kaiken aieman: yksinkertaisuus, selkeys, ymmärrettävyys, yhteys ihmisiin, kansallinen kulttuuri. Tämä oli myös stalinistisen musiikkipolitiikan huippu, joten narodnost-käsitettä voidaan tarkastella antiformalistisen kampanjan, stalinistisen musiikkipolitiikan tiivistymänä.

5.5.2 Narodnost-käsite Stalinin henkilökultissa

Stalinin henkilökultti siirtyi myös musiikkiin, ja narodnost-käsite on tässä yhteydessä tärkeä käsite. Olihan Stalin ”kansojen isä”. Yhteys on kaikkein konkreettisimmillaan vuoden 1937 *Sovetskaja muzykan* numeroissa, joissa käsitellään Stalinille omistettuja lauluja. Monet säveltäjät, joiden joukossa myös tunnettuja nimiä kuten Nikolai Mjaskovski sekä Aram Hatsaturjan, sävelsivät lauluja Stalinia ylistäviin teksteihin, joita käsiteltiin *Sovetskaja muzyka* -lehdessä. Mjaskovski, joka sävelsi laulun kazakstanilaisen kansanrunoilijan tekstiin, saa kehuja sävellystyylinsä narodnostista ottaessaan huomioon kazakstanilaisen kansanperinteen. Kirjoittaja ei jätä huomiotta, kuinka laulun teksti on ”kansallista muodoltaan ja syvällisesti kansainvälistä, sosialistista sisällöltään”. Tämä sopii erinomaisesti ”kansojen isän, toveri Stalinin” piirteisiin. (V. Vinogradov: O pesne ”Ot vsej duši” Mjaskovskogo, *SM tammikuu 1937*, 31–34.) Boris Jarustovski puolestaan asettaa narodnostin ehdottomaksi vaatimukseksi, kun musiikkia sävelletään Stalinista:

Сталин! Это имя неотделимо, кровно связано с жизнью народов великого Советского Союза. — Совершенно очевидно, что первым условием подлинно массовой песни о великом вожде мирового пролетариата должна быть н а р о д н о с т ь, органическая связь мелодии песни с народной песней, народными интонациями. Композиторы, твердо усвоившие эту простую истину, сумели близко подойти к разрешению ответственной и почетной творческой задачи — создания массовой песни о великом вожде. (Б. Ярустовский: Песни о Сталине. *SM октябрь-ноябрь 1937*, 42.)

Stalin! Se nimi on erottamattomasti¹⁴ yhdistetty suuren Neuvostoliiton kansojen elämään. — On täysin selvää, että ensimmäisenä ehtona täysin kansallisen [*massovoj*] laulun maailman proletariaatin suuresta isästä täytyy olla н а р о д н о с т, laulun melodian orgaaninen yhteys kansanlauluun, kansallisiin intonaatioihin. Säveltäjät, jotka ovat vahvasti omaksuneet tämän yksinkertaisen totuuden, ovat onnistuneet lähestymään kunniakkaan ja kaikkein vastuullisimman taiteellisen tehtävän ratkaisua – kansallisen [*massovoj*] laulun luomista suuresta isästä. (B. Jarustovski: Lauluja Stalinista. *SM loka-marraskuu 1937*, 42.)

Stalin tulee esille narodnost-käsitteen yhteydessä myös muilla tavoin:

¹⁴ Kirjoittaja käyttää ilmaisuja *neotdelimo* (erottamattomasti) sekä *krovno*, joka on adverbi sanasta *krov*, veri. Kirjoittaja tarkoittanee verisidettä kuvainnollisessa mielessä, mutta näin jälkikäteen ei voi olla kiinnittämättä huomiota ilmaisun puistattavaan osuvuuteen.

Народность романа Островского состоит прежде всего в том, что характер Павла Корчагина выражает волю и чувства миллионов людей нашей героической молодежи, это – народный характер. Павел Корчагин—представитель сталинской молодежи, лучшей в мире, лучшей в истории человечества.” (В. Ермилов: Воля к жизни. *Правда*, 3 апреля 1936.)

Ostrovskin [Kuinka teräs karaistui -] romaanin narodnost muodostuu ennen kaikkea siitä, että Pavel Kortšagin hahmo ilmaisee sankarillisen nuorisomme miljoonien ihmisten tahtoa ja tunteita, se on – kansallinen hahmo. Pavel Kortšagin – Stalinin ajan nuorison, parhaan maailmassa, parhaan ihmiskunnan historiassa, edustaja. (V. Jermilov: Elämänhalu. *Pravda*, 3.4.1936.)

В основу работы над певой казахской оперой мы стремились положить указания товарища Сталина о народности искусства, о простоте его, о правдивом показе истории народа и высокой художественности. Для нас это было трудной, но радостной задачей. (Куляш Байсеитова: Искусство Казахстана. *Правда*, 11 мая 1937, 4.)

Ensimmäisen kazakstanilaisen oopperan pohjaksi pyrimme asettamaan toveri Stalinin ohjeen taiteen narodnostista, sen yksinkertaisuudesta, kansan historian totuudenmukaisesta esityksestä ja korkeasta taiteellisuudesta. Se oli meille haasteellinen, mutta ilahduttava tehtävä. (Kuljaš Bajseitova: Kazakstanin taide. *Pravda*, 11.5.1937, 4.)

Narodnostin käyttö taiteiden yhteydessä aktivoitui samalla, kun Stalinin henkilökultti muodostui yhä täydellisemmäksi. Se oli sopivan vaikeasti määriteltävä käsite ja siihen pystyi liittämään Stalinin ajan tärkeitä musiikkipoliittisia linjauksia: kansanperinteen, taidemusiikin perinteen, kommunistisen ideologian ja venäläisen patriotismin. Tämä tekee narodnostista stalinistisen musiikkipolitiikan yhden tärkeimmistä välineistä, stalinismin avainkäsitteen, jolla legitimoitiin musiikin sopivuus sen ajan ideologiseen ilmastoon.

5.5.3 Narodnost ja Šostakovič

Šostakovič oli ensimmäisen Neuvostoliiton musiikkipolitiikkaa muuttaneen antiformalistisen kampanjan keskipisteessä vuonna 1936. Šostakovič edusti formalismia, sosialistisen realismin ideaalien, eli myös narodnostin vastakohtaa. Antiformalistisen kampanjan jälkeen seuraava Šostakovičin julkisesti esitetty suuri sävellys oli hänen viides sinfoniansa, joka sai kantaaesityksensä vuoden 1937 lopulla.

Šostakovičin viides sinfonia, lisänimeltään ”Neuvostosäveltäjän vastaus oikeutettuun kritiikkiin”, on Neuvostoliiton musiikin historian kiistellyimpiä aiheita. Kyseisessä teoksessa Šostakovič muutti sävellystyylinsä radikaalisti ja palautti maineensa oltuaan antiformalistisen kampanjan keskipisteessä. Samoin kuin hänen seitsemäs, Leningrad-sinfoniansa, teos on kerännyt poleemisia tulkintoja avoimella traagisuudellaan ja ristiriitaisilla voitokkaiden teemojen käsittelyllä. Keskustelua on käyty lähinnä siitä, kuvaako teosten ilmiselvä uhka kommunismia uhkaavia voimia (kuten fasismia), joista Neuvostoliitto selviää voitokkaana, vai sisäl-

lyttikö Šostakovitš viidennestä sinfoniasta eteenpäin teoksiinsa piilotettua yhteiskuntakritiikkiä, jossa uhkana on taiteilijaa alistava valtion koneisto ja voittajaksi selviytyvät humanit arvot (tai onko sinfonioiden voitokkuus todellisuudessa traagisuutta, kuten esimerkiksi viidennen sinfonian absurdeihin mittasuhteisiin kasvavasta loppufanfaarista voisi tulkita). Toisin sanoen oliko Šostakovitš dissidentti vai ei¹⁵. Tässä työssä en mene sen syvemmälle tähän polemiikkiin, mutta tuon esille Šostakovitšin viidettä sinfoniaa sen narodnostin näkökulmasta.¹⁶

Viidennen sinfonian arvio ilmestyi *Sovetskaja muzyka* -lehdessä maaliskuussa 1938, jolloin narodnost oli jo vakiintunut kritiikkien peruskäsitteistöön:

Основными эстетическими критериями в анализе художественного произведения являются народность и реализм. (Г. Хубов: 5-ая симфония Д. Шостаковича. *СМ март 1938*, 16.)

Pääasiallisia esteettisiä kriteerejä taideteoksen analyysissä ovat narodnost ja realismi. (G. Hubov: D. Šostakovitšin 5. sinfonia. *SM maaliskuu 1938*, 16.)

Realismilla kirjoittaja viittaa säveltäjän kamppailuun julkisen kritiikin jälkeen ja samoin realismi asettuu formalismin vastakohtaksi:

композитор решительно сбросил с себя мишуру формалистских кривляний и трюкачества, смело повернул на большую дорогу реалистического искусства. Искренне, правдиво, с большой силой, неподдельного чувства он рассказал в пятой симфонии повесть о себе, о своих недавних печальных раздумьях и смятениях, о своей внутренней напряженной и сложной творческой борьбе. (Ibid., 28.)

säveltäjä on päättäväisesti hylännyt pinnallisen formalistisen ilveilyn ja temppuilun [ja] rohkeasti kääntynyt realistisen taiteen suurelle tielle. Avoimesti, rehellisesti, suurella voimalla, aidolla tunteella hän kertoi viidennessä sinfoniassaan kertomuksen itsestään, hänen viimeaikaisista murheellisista ajatuksistaan ja hämmennyksestään, voimakkaasta ja haastavasta sisäisestä taiteellisesta kamppailusta. (Ibid., 28.)

Realismi ei tässä yhteydessä kuitenkaan tarkoita sosialistista realismia, sillä sitä Šostakovitš ei saavuttanut. Tämä johtuu kriitikon mukaan Šostakovitšin teoksen henkilökohtaisuudesta. Täs-

¹⁵ Anna Ganža kutsuu Šostakovitšin paradoksiksi sitä, että formalistiseksi tuomittu säveltäjä oli ”kaikista neuvostoliittolaisista säveltäjistä neuvostoliittolaisin”, jonka musiikilla stalinismi saavutti ”taideteoksen täydellimmät, kaikenkattavimmat piirteet” (Ganža 2014, 135). Šostakovitšin asema Neuvostoliiton yhtenä lahjakkaimmista säveltäjistä on selvä, mutta vielä 1930–40-luvuilla hän oli useampaan kertaan julkisen ja rajun kritiikin kohteena nimenomaan siksi, ettei hänen musiikkinsa vastannut sosialistisen realismin tai stalinistisen musiikkipolitiikan ideaaleja. Tämän vuoksi en väittäisi stalinistisen musiikkipolitiikan realisoituneen Šostakovitšin musiikissa. Lukemani aineiston pohjalta ”neuvostoliittolaisimmaksi” säveltäjäksi (ainakin 1930-luvulla) voisi pikemminkin kutsua huomattavasti vähemmän kiistanalaista, ”neuvostosinfonikoista suurinta” Nikolai Mjaskovskia (ks. esim. Grinberg: Dekada sovetskoj muzyki. *Pravda 12.11.1938*, 4; Hubov: Mjaskovskij i jego 15-aja simfonia. *SM, tammikuu 1936*, 3–11).

¹⁶ Šostakovitšin elämästä ja teoksista on kirjoitettu paljon, ja tarkemmin aiheeseen voi tutustua esimerkiksi teoksissa: Fanning (1998), Fairclough (2010), Fay (2000).

sä yhteydessä käsite narodnost nousee tärkeäksi uutta neuvostomusiikkia luonnehtivaksi määritelmäksi:

Развернув перед слушателем реалистическую картину своих субъективных, глубоко лирических чувства и переживаний, Шостакович все же подчеркнул в симфонии тему трагической «одинокости», какой-то замкнутой ограниченности творческой борьбы художника. Шостакович, очевидно, еще не осознал до конца, что только в постоянном и глубоком единении с народом, с жизнью народа, с его великим искусством, возможно прекрасное и полное разрешение всех волнующих его «трагических» вопросов. — проблема народности им еще не разрешена. (Ibid., 28.)

Avatessaan kuuntelijalle realistisen kuvan hänen subjektiivisista, syvästi lyyrisistä tuntemuksistaan ja kokemuksistaan, Šostakovitš kuitenkin alleviivasi sinfoniassa traagisen ”yksinäisyyden” teemaa, jonkinlaista nurkkakuntaista rajoittuneisuutta taiteilijan luovasta kamppailusta. Šostakovitš, ilmiselvästi, ei ole vielä täysin ymmärtänyt, että ainoastaan jatkuvalla ja syvällä yhteydellä kansaan, kansan elämään, sen suureen taiteeseen, on mahdollista löytää erinomainen ja täydellinen vastaus häntä huolestuttaviin ”traagisiin” kysymyksiin. — narodnostin ongelmaa hän ei ole vielä ratkaissut. (Ibid., 28.)

Sinfonian tummat sävyt ja sen ”traagisen yksinäisyyden teemat”, jotka ovat yhteen sovittamattomia narodnostin vaatimuksen kanssa saavat kriitikolta selityksen Šostakovitšin individualismista, ja hän opastaa epäsuorasti Šostakovitšia perehtymään kansantaiteeseen ja luomaan ”jatkuvan ja syvän yhteyden kansaan”.

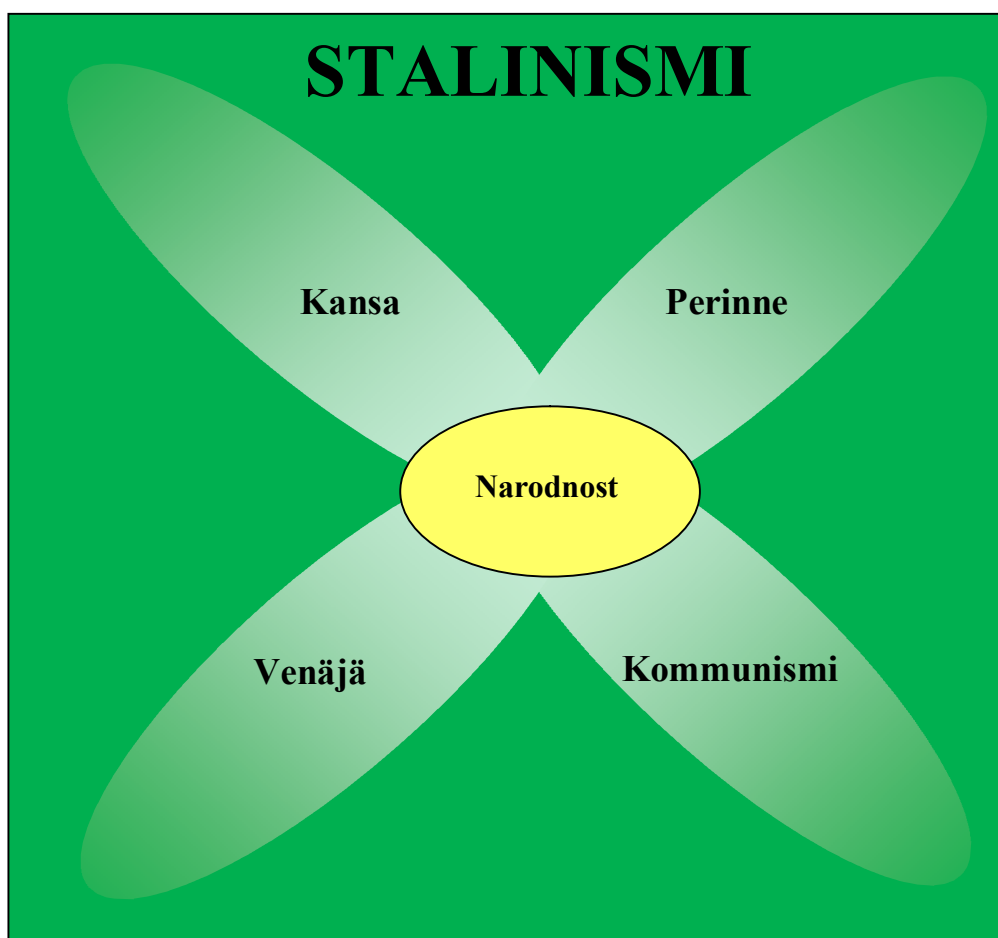
Vaikka arvio on kokonaisuudessaan positiivinen, on mielenkiintoista, mitkä teoksen ominaisuudet nousivat tässä kritiikissä arvostelun kohteeksi. Subjektiivisuus, taiteilijan teokseen lataama liian suuri henkilökohtaisuus saa painokasta kritiikkiä, sillä se on narodnostin vastaista. Ja kuten kritiikin alussa tulee jo selväksi, narodnost ja realismi ovat vuonna 1938 taideteoksen analyysin pääasiallisia esteettisiä kriteereitä.

Jos tulkitsemme narodnostin olevan stalinistisen musiikkipolitiikan avainkäsite, niin kuin tässä työssä esitän, syntyy mielenkiintoinen kuva Šostakovitšin viidennen sinfonian ja vallitsevan musiikkipolitiikan suhteesta. Kuten Hubov kritiikissään esittää, Šostakovitš tavoittaa teoksellaan ”realismin”, muttei ”narodnostia” – toisin sanoen Šostakovitš muuttaa monessa suhteessa sävellystyylilään kohti sosialistista realismin vaatimuksia, muttei kuitenkaan uuden musiikkipolitiikkaan, stalinistisen diskurssin vaatimuksia. Šostakovitšin sävellystyylillä on viidennestä sinfoniasta eteenpäin sosialistisen realismin mukaista tai ainakin hyvin lähellä sitä, muttei kuitenkaan stalinistisen musiikkipolitiikan mukaista.

5.6 Diskurssien väliset suhteet

Edellä esittelemäni diskurssit luovat kuvan narodnost-käsitteen taustalla vaikuttavista yleisemmistä poliittisista linjauksista ja siitä, kuinka narodnost-käsite oli avainasemassa kun näitä yleisempiä linjauksia tuotiin musiikkipolitiikkaan. Nämä diskurssit eivät olleet irrallisia kokonaisuuksia vaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään, ja rajojen vetäminen eri diskurssien välille onkin ollut tähän asti analyysin tulosten esittämisen jäsentämisen tapa.

Paikantamani diskurssit voidaan nähdä hierarkkisessa suhteessa toisiinsa nähden: yhden tason muodostavat neljä ensimmäisenä esiteltyä diskurssia, *kansa*, *perinne*, *kommunistinen ideologia* ja *Venäjä*, mutta *stalinismin* diskurssi voidaan nähdä eräänlaisena metadiskursina. Stalinismiin kuuluvat kaikki nuo neljä ensin mainittua diskurssia, joka tekee stalinismin diskurssista kaikkiin näihin vaikuttavan ja samalla näitä yhdistävän diskurssin. Narodnost-käsite puolestaan on tässä diskurssien hierarkiassa kaikkien näiden diskurssien kohtauspiste. Tämän diskurssijärjestyksen voi kuvata seuraavanlaisen kuvion avulla:



Kuvio 1. Narodnost-käsitteen diskurssit. Laajempaan *stalinismin* metadiskurssiin kuuluvat *kansan*, *perinteen*, *Venäjän* ja *kommunismin* diskurssit kohtaavat narodnost-käsitteessä.

Narodnost-käsite sai merkityksensä näiden neljän diskurssin risteyksessä laajemmassa stalinismin kontekstissa. Samalla narodnost oli käsitteellinen linkki näiden eri diskurssien välillä, jota käytettiin musiikkipolitiikan uusien linjausten legitimoinnissa. Perinteen merkitys ja venäläisen kulttuurin ylemmyys voitiin perustella narodnostilla, jolla oli yhteys kansan ja kommunistisen ideologian diskursseihin. Kansan tahtoa ilmaisevan kommunistisen ideologian yksi piirre on narodnost, joten kansanperinteessä ja taidemusiikin perinteessä (erityisesti venäläisessä) ilmenevä narodnost on merkki näiden sopivuudesta kommunistiseen ideologiaan.

Näiden diskurssien yhteensovittaminen ei ollut ongelmattonta, kuten esimerkiksi kommunismin ja perinteen diskurssien kohdalla tuli esille (ks. luku 5.3). Narodnostin väitettiin saavuttavan voiton taiteissa vasta sosialistisen vallankumouksen jälkeen, mutta kuitenkin taiteen narodnostin esimerkit olivat ajalta ennen sosialismia. Samoin kommunistisen ideologian kansainvälisyyden ja venäläisyyden ristiriita näkyi narodnost-käsitteessä: narodnost oli jokaiselle kansalle kuuluvaa, oman kansan syvimpien tuntojen ymmärtämistä, mutta kuitenkin narodnost täydellistyi venäläisen taiteen perinteessä.

Käsitteen taustalla vaikuttavien diskurssien ristiriitaisuus tekee käsitteestä monikäyttöisemmän ja samalla vaikeammin määriteltävän. Jos käsitteellä pyritään viittamaan ristiriitaisiin diskursseihin, se menettää merkitystään. Näin voi sanoa käyneen myös narodnost-käsitteelle, josta tuli stalinistisen politiikan esimerkki musiikissa: pyrkimys soveltaa musiikkiin tuona aikana vallalla olleita diskursseja, joiden ristiriitaisuus teki käsitteestä vaikeasti määriteltävän ja musiikkiin vaikeasti sovitettavan – kenties juuri tämän takia niin käyttökelpoisen.

6 POHDINTA

6.1 Narodnost – Stalinistisen musiikkipolitiikan avainkäsite

Narodnost-käsitteen ilmaantuminen musiikkipoliittiseen keskusteluun 1930-luvulla tekee käsitteestä tärkeän osan tuon ajan musiikkipoliittista muutosta. Musiikkipolitiikka ei ollut ainoa politiikan osa-alue, joka muuttui, vaan 1930-luku oli laajemman poliittisen muutoksen aikaa, stalinismiksi kutsutun politiikan lopullista muotoutumista. Narodnost-käsitteen merkitys muodostui diskursseista, jotka on jo aiemmassa tutkimuksessa nimetty osaksi stalinistista vallankumousta: kansallisuuspolitiikka (esim. Slezkine 1999), Venäjän korostaminen (esim. Martin 2001), perinteen hyödyntäminen ja Stalinin näkemyksen pitäminen ainoana oikeana kommunismin tulkintana (esim. Kotkin 1997) muodostivat stalinistisen politiikan. Tämän tutkielman tutkimuskysymykseen narodnost-käsitteen merkityksestä Neuvostoliiton musiikkipolitiikan muutoksessa 1930-luvulla voidaan siis vastata, että narodnost-käsite oli musiikkipoliittisen muutoksen eli stalinistisen musiikkipolitiikan avainkäsite.

Narodnost-käsitettä ei määritetty missään vaiheessa yksiselitteisesti musiikkivaikuttajien tai puoluejohdon toimesta, vaan sen merkitys muodostui kun sillä viitattiin esimerkiksi teoksiin, säveltäjiin, historiaan tai ideologiaan erilaisissa konteksteissa. Käsitteet ovatkin lähtökohtaisesti kiistanalaisia, monia merkityksiä saavia yksiköitä, jotka ovat käyttökelpoisia juuri sen vuoksi, ettei niiden määritelmä ole aukoton (vrt. Koselleck 2004; Richter 1995). Diskurssintutkimuksen näkökulmasta käsitteisiin voidaan liittää erilaisia diskursseja ja tehdä käsitteestä näin poliittisesti käyttökelpoinen. Narodnost-käsitteen tapauksessa käsitettä määrittelemään liitettiin sekä yleisiä, virallisesti hyväksytyjä poliittisia näkemyksiä että musiikin kannalta erityisiä diskursseja, kuten länsimaisen taidemusiikin perinteen diskurssi.

Intertekstuaalisuudella oli suuri merkitys, kun narodnost-käsite täytyi linkittää yleisempiin poliittisiin linjauksiin. Narodnost-käsitteen tärkeyttä perusteltiin muun muassa viittauksilla 1800-luvun niin sanottujen radikaalidemokraattien ajatuksiin, kommunistiseen puolueeseen, Leniniin, ja ennen kaikkea Staliniin. Narodnost-käsitteen saamasta poliittisesta voimasta kertoo suorimmin viittaukset Staliniin henkilökohtaisesti (ks. luku 5.5.2), jolloin narodnostin kritisoiminen olisi tarkoittanut Stalinin kritisoimista. Mutta toisaalta tämä kertoo ainoastaan siitä, että narodnost-käsite oli välttämätön Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa viimeis-

tään vuoden 1936 jälkeen, muttei siitä, että käsitteen sisältö oli edelleen kiistanalainen ja muuttuva.

Legitimaation näkökulmasta narodnost-käsite toimi kahdella tapaa: musiikkia voitiin arvioida narodnostin avulla, jolloin narodnost toimii legitimaationa ”oikeanlaiselle” musiikille. Toisaalta erilaisia diskursseja voitiin legitimoida narodnostin avulla. Narodnost-käsite oli jo itsessään jotain hyvää ja tärkeää, sillä se oli yksi virallisen, hyvän neuvostotaiteen määritelmistä, joten sen sisällön muodostamat diskurssit olivat myös poikkeuksetta hyväksytyjä. Kun narodnost-käsitteen määritelmään liittyi esimerkiksi kansanperinteen diskurssi, kansanperinne voitiin legitimoida narodnost-käsitteen avulla. Kansanperinteen tärkeyttä ei voitu poliittisesti kyseenalaistaa, sillä se oli narodnostia ja täten osa virallista taidepolitiikkaa.

Narodnost-käsite myös lievensi sen määrittelevien diskurssien välisiä ristiriitoja. Narodnost-käsite esimerkiksi liitettiin Mihail Glinkaan (taidemusiikin perinteen diskurssin ja Venäjä-diskurssin edustaja), kansanperinteeseen ja kommunistiseen ideologiaan. Glinkan ja kansanperinteen välillä ei ole ristiriitaa, sillä Glinka hyödynsi kansanperinnettä, ja tämä oikeastaan oli se syy, miksi Glinkan musiikkia pidettiin narodnostin malliesimerkkinä (ks. luvut 3.1, 5.3.2). Sen sijaan Glinkan ja kommunistisen ideologian välinen suhde ei ollut yhtä kitkaton, mutta ristiriita voitiin osittain ohittaa vetoamalla siihen, että molemmat edustivat narodnostia. Narodnost-käsite toimi siis eräänlaisena diskurssien välisenä siltana yhdistäen myös näennäisesti yhteen sopimattomia diskursseja. Toki tämänkaltaisia diskurssien välisiä ristiriitoja pyrittiin selvittämään esimerkiksi etsimällä vallankumouksellisia yhteyksiä aristokraattisille pidetyille taiteilijoille (ks. esim. Frolova-Walker 2007, 57), mikä osoittaa, että käsitteellinen silta ei ollut kovin tukeva. Mutta ehkä kuitenkin riittävä poliittisen argumentoinnin tarpeisiin.

On mielenkiintoista, että musiikkipolitiikassa narodnost vaikuttaisi olleen vuoden 1936 jälkeen erittäin suosittu käsite ja jopa suositumpi kuin käsite sosialistinen realismi. Musiikilta vaadittiin kyllä usein realismia, mutta aivan yhtä lailla narodnostia. Sosialistinen realismi olikin kenties liian yleistason käsite ja ehkä jo 1930-luvulla enemmänkin genre kuin musiikin ominaisuus. Taidepoliittiset keskustelut sosialistisesta realismista olivat mahdollisia, mutta varsinaisia taideteoksia arvioidessa narodnost oli käytännöllisempi. Oli luontevampaa puhua, että musiikissa on narodnostia ja realismia kuin että siinä olisi sosialistista realismia. Tämän vuoksi narodnost-käsitteen määritelmä kertoo enemmän 1930-luvun Neuvostoliiton musiikin virallisista ideoista kuin sosialistisen realismin määritelmä, tai ehkä paremminkin narodnost-käsitteen ymmärtäminen on välttämätöntä sosialistisen realismin ymmärtämiseksi.

6.2 Narodnost-käsite 1930-luvun poliittisessa kontekstissa

Narodnost-käsitteen merkityksen muotoutuminen tuon ajan poliittisesti ajankohtaisten ja merkityksellisten diskurssien varaan teki käsitteestä musiikkipoliittisen vallankäytön välineen ja kohteen. Musiikkipoliitiikan muutos erityisesti vuoden 1936 jälkeen toi esille narodnost-käsitteen, joka oli kyllä otettu osaksi virallisen neuvostotaiteen määritelmää jo 1934, mutta jonka merkitys muodostui vasta antiformalistisen kampanja alettua (ks. luku 5.5). Vaikka vuoden 1936 tapahtumien merkitystä Neuvostoliiton musiikkipoliitiikan kannalta on sanottu korostetun liikaa länsimaisessa tutkimuksessa (ks. esim. Maksimenkov 1997, 4), tämän tutkielman tulokset puoltavat antiformalistisen kampanjan merkitystä musiikkipoliittisen kielen muutoksessa. Vaikkei musiikkivaikuttajiin olisi kohdistunut suoranaista uhkaa samalla tavoin kuin esimerkiksi kirjailijoihin, kampanja pakotti muuttamaan sen, miten musiikista puhuttiin. Tällä ei voinut olla olematta vaikutusta myös itse musiikkiin.

Narodnost-käsitteeseen tiivistyi 1930-luvulla monia laajemminkin politiikassa hyödynnettyjä diskursseja. Jos pohdimme miksi narodnost-käsite ilmaantui musiikkipoliittiseen keskusteluun niin voimakkaasti vuoden 1936 jälkeen, on tärkeää kysyä, miksi juuri luvussa viisi esiteltyt diskurssit tulivat ajankohtaiseksi Neuvostoliitossa vuoden 1936 jälkeen. Yksi syy oli varmasti tarve populistisemmalle politiikalle, joka vetoaisi ihmisiin paremmin kuin korkean tason keskustelu kommunistisen ideologian paremmuudesta. Vaikka ympäröivä yhteiskunta muuttuikin nopeasti, ihmisten arvot ja uskomukset säilyivät vahvoina vielä vuosikymmeniä: esimerkiksi vuonna 1937 puolet kaikista neuvostokansalaisista identifioi itsensä uskonnollisiksi (Fitzpatrick 2003, 173). Voidaan olettaa, että arvojen ja uskomusten muutos oli vielä hitaampaa maaseudulla kuin kaupungeissa, ja kun otetaan huomioon luvussa 3.5 esille tulleet valtavat demografiset muutokset maaseudun väestön vyöryessä kaupunkeihin 1920-luvun lopulta alkaen, kaupunkien asukkaiden mieltymykset perinteisiä arvoja ja taidemuotoja kohtaan 1930-luvun puolivälissä on helposti ymmärrettävissä.

Myös stalinismi voidaan selittää uskonnon ja konservatiivisten arvojen pohjalta: Iain Lauchlan (2015) on todennut, että vallankumouksen jälkeen uusi maailmankuva ei iskostunut ihmisten mieliin uskonnon tilalle, vaan sen luomaan valmiiseen malliin. Stalinismi voidaan nähdä vastauksena uskonnon häviämisen myötä kadonneelle tietoisuuden ulkopuoliselle auktoriteetille, kaikkitietävälle ikuiselle isähahmolle. (Lauchlan 2015, 104.) Musiikissa narodnost edusti perinteisiä, Neuvostoliiton valtaväestön suosimia arvoja sekä Stalinin henkilöön liitettyjä diskursseja. Samoin Stalinin henkilökohtaiset mieltymykset tai muiden vaikuttajien tul-

kinnat niistä tiivistyivät narodnostiin, mikä tuli hyvin ilmi luvussa 5.5.2 Stalinille omistettuun musiikkiin liittyneissä kirjoituksissa.

Narodnostia ei liitetty Staliniin sen vuoksi, että Stalin itse olisi niin vaatinut, vaan kyse oli muiden vaikuttajien tulkinnasta narodnostin sopivuudesta stalinismin diskurssiin. Moniin stalinismin ajan vallitseviin diskursseihin, kuten kansan, perinteen, kommunistisen ideologian ja venäläisen patrioottisuuden diskursseihin voitiin viitata narodnost-käsitteellä, ja tästä oli lyhyt matka suoriin viittauksiin Staliniin, jonka henkilökultti oli muodostunut näiden diskursien varaan. Ajan poliittisen ilmaston mukaisesti stalinismista ja sen edustamista diskursseista tuli osa arkipäivän poliittista puhetta myös musiikkipolitiikan parissa. Jos katsomme politiikan olevan ennen kaikkea kamppailua kielestä ja käsitteistä, valtaa ”tuottaa todellisuutta” (Berger & Luckmann 1994), musiikkipoliittista valtaa saivat ne, jotka pystyivät määrittelemään käsitteet itselleen, mutta myös ajan henkeen sopivalla tavalla. Narodnost-käsitteen, sosialistisen realismin ja tätä kautta Neuvostoliiton musiikkipolitiikan muotoutumiseen vaikuttivat poliitikkojen lisäksi myös aktiiviset musiikkialan vaikuttajat, joilla oli valtaa tuoda äänensä kuuluviin esimerkiksi *Pravdan* tai *Sovetskaja muzyka* -lehden sivuilla.

Esimerkiksi musiikkitieteilijä Arnold Alšvang kirjoitti paljon käyttäen narodnost-käsitettä, jonka avulla hän perusteli esimerkiksi Beethovenin musiikin arvoa. Alšvangilta ilmestyi Beethoveniin liittyvä kirja vuonna 1940, joten voidaan olettaa, että hän oli henkilökohtaisesti mieltynyt Beethoveniin.¹⁷ Stalinistinen musiikkipolitiikka ohjasi musiikkivaikuttajia tiettyyn suuntaan, mutta säveltäjillä ja musiikkitieteilijöillä oli mahdollisuus tiettyyn vapauteen, jos he pelasivat yleisempien poliittisten sääntöjen mukaan ja onnistuivat liittämään ylhäältä tulleet näkemykset luontevasti omiin töihinsä. Samoilla linjoilla on ollut Neuvostoliiton musiikki- ja taidepolitiikkaan liittyvä uudempi länsimainen tutkimus (ks. esim. Mikkonen 2007; Clark 2001).

¹⁷ Alšvangilta ilmestyi myös kirja Claude Debussysta vuonna 1935 ja postuumisti vuonna 1963 julkaistiin hänen kirjansa Debussyn ja Maurice Ravelin tuotannosta. Kiinnostus ranskalaisten impressionistien musiikkia kohtaan on narodnost-käsitteen näkökulmasta mielenkiintoista, sillä tämä musiikki oli kaukana stalinistisen musiikkipolitiikan ideaaleista. Voikin olla, että Alšvang ei julkaissut enää kirjojasuurelle yleisölle impressionismiin liittyen vuoden 1935 jälkeen juuri vuonna 1936 tapahtuneen musiikkipolitiikan muutoksen vuoksi. *Sovetskaja muzyka* -lehdessä sen sijaan ilmestyi Alšvangin artikkeli Debussysta vielä vuonna 1937, jossa hän käsittelee Debussyn musiikkia analyttisesti ja neutraalisti. Narodnost-käsite on mukana lyhyesti (ks. luku 5.2.1).

6.3 Tutkimuksen rajoitukset ja jatkotutkimusehdotuksia

Tämä työ ei ole varsinainen käsitehistoriallinen tutkimus, sillä tutkielmassa ei käsitellä narodnost-käsitettä suhteessa muihin tuon ajan musiikki- ja taidepoliittisiin käsitteisiin (vrt. Koselleck 2004). Tutkielman tarkoitus oli tuoda esille mahdollisuus määrittää käsite diskurssien avulla ja näin tuoda käsite vahvemmin osaksi sen historiallista ja poliittista kontekstia. Käsitteen merkityksen määrittäminen diskurssien avulla ei estä käsitehistoriallisten metodien hyödyntämistä eri käsitteiden suhteita tarkastellessa, ja jatkossa olisikin mielenkiintoista tarkastella poliittisia käsitteitä sekä diskurssien että käsitteiden välisten suhteiden avulla. Toisiaan lähellä olevat käsitteet voitaisiin määrittää diskurssien avulla, jolloin käsitteiden välisiä suhteita voitaisiin tarkastella vertailemalla eri käsitteiden diskursseja. Tämän tutkielman tuloksia voisi esimerkiksi jatkaa määrittämällä narodnost-käsitteen lähikäsitteiden (sosialistinen realismi, ideologisuus, puoluemyönteisyys) diskurssit, joita sitten voisi verrata narodnost-käsitteen diskursseihin. Käsitehistorian hyödyntäminen voisi jäsentää Neuvostoliiton politiikan monivivahteista ja usein myös monimutkaista kieltä.

Tämä työ jatkaa osaltaan narodnost-käsitteen historian selvittämistä, jota myös Aleksei Miller (2008; 2012) on tehnyt keskittyen 1800-lukuun (ks. luku 3.1). Millerin tutkimus päättyy vuoteen 1917, joten narodnost-käsitteen käytön ja merkityksen selvittäminen vuosien 1917–1932 välillä toisi tärkeää, käsitteen historiaa täydentävää tietoa. Samoin tämä tutkimus on rajoittunut musiikkipolitiikkaan hakien rajatusti laajempaa kontekstia yleisistä poliittisista linjauksista ja kirjallisuuspolitiikasta, joten narodnost-käsitteen merkitys muiden taidealojen osalta ja politiikassa laajemminkin vaatii vielä tarkempaa tutkimusta.

Samoin on syytä selvittää narodnost-käsitteen historiaa 1930-luvun jälkeenkin. Tämä olisi mielenkiintoista erityisesti kun otetaan huomioon tämän tutkielman päätulkinta narodnostista stalinistisen musiikkipolitiikan avainkäsitteenä. Miten narodnost-käsitteen merkitys muuttui 1940-luvulla ja erityisesti vuonna 1953, Stalinin kuoleman jälkeen? Vuonna 1956 puolueen kokouksessa Nikita Hruštšov piti kuuluisan Stalinin henkilökultin tuominneen puheensa, joka avasi mahdollisuuden stalinismin kriittiselle tarkastelulle.

Viitteitä narodnost-käsitteen merkityksestä Stalinin jälkeen antaa Suuri neuvostoenyklopedia (*Bolšaja sovetskaja entsiklopedija*), jonka kolmannessa painoksessa vuonna 1974 on ilmestynyt artikkeli taiteen narodnostista (*narodnost iskusstva*). Artikkelissa taiteen narodnost on liitetty entistä tiiviimmin marxilaiseen yhteiskuntakehityksen teoriaan, jonka pohjalta tarkastellaan, miten narodnost on ilmennyt taiteissa eri aikoina. Mukana on narodnostin yhte-

ys 1800-luvun venäläisiin radikaalidemokraatteihin ja demokraattisiin vapautusliikkeisiin (*osvoboditelno-demokratitšeskoe dviženie*), joita edustivat taiteellaan mm. Beethoven, Musorgski, Leo Tolstoi ja Ilja Repin. Mielenkiintoista on, että Puškinista ei enää yritetä tehdä vallankumouksellista, vaan hän on Danten, Shakespearen ym. kanssa joukossa, joka ei ollut yhteydessä demokraattisiin vapautusliikkeisiin, mutta ”jonka tuotannon syvyys ja oikeudenmukaisuus heijasti kansan elämää ja tarpeita”. Teorian taiteen narodnostista vei korkeimmalle tasolle Lenin, ja kuten jo 1930-luvulla pääteltiin, narodnost taiteissa voi saavuttaa huippunsa ainoastaan sosialismin aikana. Stalinia ei mainita missään yhteydessä. (Nedošivin 1974.)

Tämän esimerkin perusteella voidaan todeta, että narodnost-käsite jäi elämään 1930-luvun jälkeen, mutta se on muuttunut 1970-luvulle tultaessa. 1800-luvun radikaalidemokratian merkitys on säilynyt samoin kuin taidemusiikin klassikkojen narodnost, mutta yhteys Staliniin on purettu samalla kun käsitteen yhteyttä marxismi-leninismiin on vahvistettu. Käsitteen taustalla vaikuttavat diskurssit ovat muuttuneet tai korostuvat eri tavalla, jolloin myös käsitteen merkitys on muuttunut. Tämä merkityksen muutos vaatii vielä tarkempaa jatkotutkimusta.

AINEISTO

Pravda 1932–1939

Sovetskaja muzyka 1935–1939

Bruk, S. I. (1974). Narodnost. *Bolšaja sovjetskaja entsiklopedija, 1969–1978, tom 17* (3-e izdanie).

Nedošivin, G. A. (1974). Narodnost iskusstva. *Bolšaja sovjetskaja entsiklopedija, 1969–1978, tom 17* (3-e izdanie).

LÄHTEET

Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays* (käänt. C. Emerson & M. Holquist). Austin: University of Texas Press. Alkuperäisjulkaisu 1975.

Bakhtin, M. M. (1999). The problem of speech genres. Teoksessa A. Jaworski & N. Coupland (toim.), *The discourse reader* (s. 121–132). London: Routledge.

Bék, M., Chew, G., Macek, P. (toim.) (2004). *The socialist realism and music*. Praha: Kohniasch Latin Press.

Berger, P. L. & Luckmann T. (1994). *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen: Tiedonsosiologinen tutkielma* (käänt. V. Raiskila). Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäisjulkaisu 1966.

Blitstein, P. A. (2001). Nation-building or russification? Obligatory Russian instruction in the Soviet non-Russian school, 1938–1953. Teoksessa R. G. Suny & T. Martin (toim.), *A state of nations: Empire and nation-making in the age of Lenin and Stalin* (s. 253–274). New York: Oxford University Press.

Brandenberger, D. (2001). "... It is imperative to advance Russian nationalism as the first priority": Debates within the Stalinist ideological establishment, 1941–1945. Teoksessa R. G. Suny & T. Martin (toim.), *A state of nations: Empire and nation-making in the age of Lenin and Stalin* (s. 275–299). New York: Oxford University Press.

Brooke, C. (1999). *The development of Soviet music policy, 1932–1941*. University of Cambridge. Väitöskirja.

Brooks, J. (1994). Socialist realism in Pravda: Read all about it! *Slavic Review*, 53(4), 973–991.

- Clark, K. (1985). *The Soviet novel: History as ritual*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Clark, K. (2001). Socialist realism in Russian literature. Teoksessa N. Cornwell (toim.), *The Routledge companion to Russian literature* (s. 174–183). London & New York: Routledge.
- Dobrenko, E. (1995). Muzyka vmesto sumbura: narodnost kak problema muzykalnoi kinokomedii stalinskoi epohi. *Revue des études slaves*, 67(2–3), 407–433.
- Edmunds, N. (2000). *The Soviet proletarian music movement*. Bern, New York, Oxford: Peter Lang.
- Edwards, J. (2007). The ideological interpellation of individuals as combatants: An encounter between Reinhart Koselleck and Michel Foucault. *Journal of Political Ideologies*, 12(1), 49–66.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, P. (toim.) (2010). *Shostakovich studies 2*. Cambridge, NY: Cambridge University Press.
- Fanning, D. (toim.) (1998). *Shostakovich studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fay, L. E. (2000). *Shostakovich: A life*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Ferenc, A. (1998). Music in the Socialist state. Teoksessa C. Kelly & D. Shepherd (toim.), *Russian cultural studies: An introduction* (s. 109–119). NY: Oxford University Press.
- Fitzpatrick, S. (toim.) (2000). *Stalinism: New directions*. London & New York: Routledge.
- Fitzpatrick, S. (2003). Everyday Stalinism: Ordinary life in extraordinary times. Teoksessa D. L. Hoffmann (toim.), *Stalinism: The essential readings* (s. 164–177). Malden, MA: Blackwell.
- Foucault, M. (2005). *Tiedon arkeologia*. (käänt. T. Kilpeläinen). Tampere: Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 1969.
- Frolova-Walker, M. (1998). “National in form, socialist in content”: Musical nation-building in the Soviet Republics. *Journal of the American Musicological Society*, 51(2), 331–371.
- Frolova-Walker, M. (2007). *Russian music and nationalism: From Glinka to Stalin*. New Haven & London: Yale University Press.
- Ganža, A. (2014). Sovetskaja muzyka kak objekt stalinskoi kulturnoj politiki. *Logos*, 2, 123–155.

- Getty, A. J. & Naumov, O. (1999). *The road to terror: Stalin and the self-destruction of the Bolsheviki, 1932–1939*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Gjunter, H. & Dobrenko, E. (toim.) (2000). *Sotsrealistitšeski kanon*. Sankt-Peterburg: Akademitšeski proekt.
- Gutkin, I. (1999). *The cultural origins of the socialist realist aesthetic 1890–1934*. Evanston: Northwestern University Press.
- Herrala, M. (2009). *Socialist realism instead of formalism: The formation and development of the Soviet music control system 1932–1950*. Helsingin yliopisto. Väitöskirja.
- Hunt, L. (1984). *Politics, culture, and class in the French Revolution*. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Hyvärinen, M., Kurunmäki, J., Palonen K., Pulkkinen, T. & Stenius, H. (toim.) (2003). *Käsitteet liikkeessä: Suomen poliittisen historian kulttuurin käsitehistoria*. Tampere: Vastapaino.
- Ifversen, J. (2003). Text, discourse, concept: Approaches to textual analysis. *Kontur*, 7, 60–69.
- Kangaspuro, M. & Oittinen, V. (toim.) (2015). *Discussing Stalinism: Problems and approaches*. Helsinki: Aleksanteri Institute.
- Koselleck, R. (2004). *Futures past: On the semantics of historical time* (käänt. K. Tribe). (Uusi painos). New York: Columbia University Press. Alkuperäisjulkaisu 1979.
- Kotkin, S. (1997). *Magnetic mountain: Stalinism as a civilization*. Berkeley: University of California Press.
- Krzyzanowski, M. (2010). Discourses and concepts: Interfaces and synergies between Begriffsgeschichte and the discourse-historical approach in CDA. Teoksessa R. De Cillia, H. Gruber, M. Krzyzanowski (toim.), *Diskurs-Politik-Identität / Discourse-Politics-Identity* (s. 125–137). Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Lauchlan, I. (2015). Young Felix Dzerzhinsky and the origins of Stalinism. Teoksessa M. Kangaspuro & V. Oittinen (toim.), *Discussing Stalinism: Problems and approaches* (s. 93–113). Helsinki: Aleksanteri Institute.
- Lewin, M. (2003). Grappling with Stalinism. Teoksessa D. L. Hoffmann (toim.), *Stalinism: The essential readings* (s. 42–61). Malden, MA: Blackwell.
- Liikanen, I. (2003). Kansa: Fennomanian kansa-käsite ja modernin politiikan kieli. Teoksessa: M. Hyvärinen, J. Kurunmäki, K. Palonen, T. Pulkkinen & H. Stenius (toim.), *Käsitteet*

- liikkeessä: Suomen poliittisen historian kulttuurin käsitehistoria* (s. 257–307). Tampere: Vastapaino.
- Maksimenkov, L. (1997). *Sumbur vmesto muzyki: Stalinskaja kulturnaja revoljutsija 1936–1938*. Moskva: Juriditšeskaja kniga.
- Mann, M. (1997). The contradictions of continuous revolution. Teoksessa I. Kershaw & M. Lewin (toim.), *Stalinism and Nazism: Dictatorships in comparison* (s. 135–157). Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin, T. (2001). An affirmative action empire. Teoksessa R. G. Suny & T. Martin (toim.), *A state of nations: Empire and nation-making in the age of Lenin and Stalin* (s. 67–90). New York: Oxford University Press.
- McQuere, G. D. (1983). Boris Asafiev and musical form as a process. Teoksessa G. D. McQuere (toim.), *Russian theoretical thought in music* (s. 217–252). Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- Mikkonen, S. (2007). *State composers and the red courtiers: Music, ideology, and politics in the Soviet 1930s*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in Humanities 78. Väitöskirja.
- Miller, A. (2008). Natsiia, narod, narodnost' in Russia in the 19th century: Some introductory remarks to the history of concepts. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 56(3), 379–390.
- Miller, A. (2012) Istorija ponjatija "natsija" v Rossii. *Otšetšestvennye zapiski*.
- Nercessian, A. (2004). National identity, cultural policy and the Soviet Folk Ensemble in Armenia. Teoksessa Edmunds, N. (toim.), *Soviet music and society under Lenin and Stalin: The baton and sickle* (s. 148–162). London: RoutledgeCurzon.
- Payne, M. (2001). The forge of the Kazakh proletariat? The Turksib, nativization, and industrialization during Stalin's first five-year plan. Teoksessa R. G. Suny & T. Martin (toim.), *A state of nations: Empire and nation-making in the age of Lenin and Stalin* (s. 223–252). New York: Oxford University Press.
- Pietikäinen, S. & Mäntynen, A. (2009). *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.
- Raku, M. (2014). *Muzykalnaja klassika v mifotvortšestve sovetskoj epohi*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Reisigl, M. & Wodak, R. (2009). The discourse-historical approach (DHA). Teoksessa R. Wodak & M. Meyer (toim.), *Methods of critical discourse analysis*. (2. painos) (s. 87–121). London: SAGE.

- Richter, M. (1995). *The history of political and social concepts: A critical introduction*. New York: Oxford University Press.
- Rorty, R. M. (toim.) (1967). *The linguistic turn: Essays in philosophical method*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Schwarz, B. (1983). *Music and musical life in Soviet Russia: 1917–1981* (Enlarged Edition). Bloomington: Indiana University Press.
- Slezkine, Y. (1999). The USSR as a communal apartment, or how a socialist state promoted ethnic particularism. Teoksessa S. Fitzpatrick (toim.), *Stalinism: New directions* (313–347). London, New York: Routledge.
- Suny, R. G. (2003). Stalin and his Stalinism: Power and authority in the Soviet Union, 1930–1953. Teoksessa D. L. Hoffmann (toim.), *Stalinism: The essential readings* (s. 16–35). Malden, MA: Blackwell.
- Taruskin, R. (1995). Public lies and unspeakable truth: Interpreting Shostakovich's fifth symphony. Teoksessa D. Fanning (toim.), *Shostakovich studies* (s. 17–56). Cambridge: Cambridge University Press.
- Taruskin, R. (1997). *Defining Russia musically: Historical and hermeneutical essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Tomoff, K. (2006). *Creative union: The professional organization of Soviet composers, 1939–1953*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Vihavainen, T. (2000). Stalinistinen klassismi. Teoksessa M. Härmänmaa & T. Vihavainen (toim.), *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa* (216–252). Jyväskylä: Gummerus.

LIITTEET

Liite 1: Translitteroinnista

Kyrillisten aakkosten translitteroinnissa on käytetty suomen kielelle tarkoitettua SFS 4900 -standardia, joka pyrkii sanan alkuperäisen ja translitteroidun versioiden ääntämisen vastaavuuteen ja suomen kielen kieliopin huomioimiseen esimerkiksi sanantaivutuksen helpottamiseksi. Tämän vuoksi useat nimet on kirjoitettu ilman viimeistä kirjainta, jolloin lopputulos on lähempänä alkuperäistä ääntämistä ja se on helpompi taivuttaa eri sijamuodossa. Esimerkiksi ”Мясковский” translitteroidaan ”Mjaskovski” eikä ”Mjaskovskij”. Standardin mukaan suomen kielestä puuttuvia pehmeitä ja kovia merkkejä (ь & ъ) ei translitteroida, mutta ne voivat vaikuttaa sanan translitterointiin muuten: esimerkiksi ”объект” translitteroidaan ”objekt” eikä esimerkiksi ”obekt”, sillä ensimmäinen versio vastaa paremmin alkuperäistä ääntämistä. Jos pehmeällä merkillä kuvataan alkuperäisessä sanassa liudentumista, mutta sillä ei ole muuta ääntämiseen vaikuttavaa funktiota, pehmeä merkki ei näy translitteroidussa lopputuloksessa: esimerkiksi ”народность” translitteroidaan ”narodnost” eikä esimerkiksi ”narodnost” (kansainvälisen standardin muoto).

Liite 2: Luettelo työssä käytetyn aineiston kirjoittajista.

Alšvang, Arnold Aleksandrovitš (1898–1960).

Musiikkitieteilijä ja pianisti. Opetti Kiovan ja Moskovan konservatorioissa musiikin historiaa ja musiikkitiedettä. Kirjoitti mm. Beethovenin, Tšaikovskin, Skrjabinin, Debussyn ja Ravelin musiikista.

Bajseitova, Kuljaš Žasynovna (1912–1957).

Kazakstanilainen, Stalin-palkinnon saanut oopperalaulaja. Kansantaiteilijan arvonimi myönnettiin 1936.

Buharin, Nikolai Ivanovitš (1888–1938).

Poliitikko, bolševikkien kannattaja sosiaalidemokraattien puolueessa jo vuonna 1906. Politbyroon jäsen 1924–1929, kommunistisen internationaalin johtaja 1926–1928. Erotettiin politbyroosta ja kommunistisen internationaalin johdosta 1929 ja syytettiin puolueen sisäisen oikeisto-opposition johtamisesta. Oli kuitenkin vielä 1930-luvulla mukana puolueen toiminnassa ja toimi mm. sanomalehti *Izvestijan* päätoimittajana 1934–1936, kunnes pidätettiin 1937 ja teloitettiin 1938 syytettynä salaliitosta.

Fadeev, Aleksandr Aleksandrovitš (1901–1956).

Kirjailija, kirjailijaliiton perustajajäseniä ja puheenjohtaja 1946–1954. Kommunistisen puolueen jäsen vuodesta 1918 ja puolueen keskuskomitean jäsen vuodesta 1939 eteenpäin. Tunnetuimmat teokset *Tuho (Razgrom)* sekä *Nuori kaarti*, josta sai Stalin-palkinnon vuonna 1946.

Gorodinski, Viktor Markovitš (1902–1959).

Musiikkitieteilijä, pianisti ja toimittaja. Moskovan säveltäjäliiton johtoasemissa sen perustamisesta lähtien. Työskenteli mm. *Komsomolskaja Pravda*, *Muzyka* ja *Sovetskoje iskusstvo* -lehdissä. *Muzgiz*-musiikkikustantamon johtaja 1946–1948.

Hubov, Georgi Nikititš (1902–1981).

Musiikkitieteilijä ja pianisti. *Sovetskaja muzyka* -lehden päätoimittaja 1952–1957. Osallistui *Sovetskaja entsiklopedija* -tietosanakirjan kokoamiseen 1932–35. Säveltäjäliiton sihteeri 1952–57.

Jarustovski, Boris Mihailovitš (1911–1978).

Musiikkitieteilijä, vuodesta 1956 eteenpäin Moskovan konservatorion professori. Puolueen keskuskomitean kulttuuriosaston musiikkisektorin johtaja 1946–58. Venäjän SFNT:n kunniaaiteilijan arvonimi vuonna 1966. Kirjoitti erityisesti Tšaikovskista ja oopperataiteesta, myöhemmin myös Stravinskista.

Jermilov, Vladimir Vladimirovitš (1904–1965).

Kirjallisuustieteilijä ja -kriitikko. RAPP:n sihteeri 1928–32, toimittajana lehdissä *Molodaja gvadrija*, *Krasnaja knov* ja *Literaturnaja gazeta*. Puolueen jäsen vuodesta 1927.

Kirpotin, Valeri Jakovlevitš (1898–1997).

Kirjallisuustieteilijä ja -kriitikko. Kommunistisen puolueen jäsen vuodesta 1918, mutta erotettiin puolueesta vuonna 1949 nk. kosmopolitanismin vastaisen taistelun yhteydessä. Kirjoitti paljon Dostojevskista, ja tuotantoon kuuluu myös kirja *Puškinin perintö ja kommunismi*.

Koltsov, Mihail Jefimovitš (1898–1940).

Kirjailija ja toimittaja. Työskenteli *Pravdassa*, oli perustamassa *Ogonjok*-lehteä sekä oli toimittajana *Tšudak*, *Krokodil* ja *Za Rubežom* -lehdissä. Kommunistisen puolueen jäsen vuodesta 1918. Vuonna 1940 tuomittiin kuolemaan puolueen vastaisesta toiminnasta.

Rjazanov, Pjotr Borisovitš (1899–1942).

Säveltäjä, teoreetikko, etnomusikologi. Leningradin konservatorion sävellyksen professori 1935 alkaen ja oppiaineen johtaja vuodesta 1939 eteenpäin. Vieraili Bakussa ja Taškentissa opettamassa 1930- ja 40-luvuilla. *Triton*-kustantamon nuottiosaston johtaja 1931–37. Luennoi myös kansanmusiikista.

Vinogradov, Viktor Sergejevitš (1899–1992).

Musiikkitieteilijä, etnomusikologi. *Muzgiz*-kustantamon ensimmäinen päätoimittaja, *Muzykalnaja samodejatelnost* -lehden toimittaja. Kirjasarjan ”Aasian ja Afrikan kansojen musiikkia” (1969–1987) päätoimittaja.

Žgenti, Vissarion Davidovitš (1903–1976).

Georgialainen kirjallisuustieteilijä ja teatterikriitikko.