

This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.

Author(s): Parkkinen, Jari

Title: Narodnost Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1930-luvulla

Year: 2018

Version: Accepted version (Final draft)

Copyright: © Parkkinen & Venäjän ja Itä-Euroopan tutkimuksen seura, 2018.

Rights: In Copyright

Rights url: <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

Please cite the original version:

Parkkinen, J. (2018). Narodnost Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1930-luvulla. *Idäntutkimus*, 2018(1), 54-68. <https://journal.fi/idantutkimus/article/view/70767>

Narodnost Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1930-luvulla

Jari Parkkinen

[Abstrakti]

Artikkeli käsittelee yhden keskeisimmän sosialistista realismia määrittäneen alakäsitteen, *narodnostin* (suom. ”kansallisuus” tai ”kansanomaisuus, kansanomainen henki, kansallinen omaleimaisuus”), historiaa ja käyttöönottoa Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1930-luvulla. Tutkimuksellisenä lähestymistapana sovelletaan käsitehistorian ja diskurssintutkimuksen periaatteita kiinnittäen huomiota erityisesti poliittisesti merkityksellisten käsitteiden historiallisuuteen. *Narodnost* oli käsite, jonka avulla perusteltiin taidemusiikin kaanonin ja erityisesti romantiikan aikakauden musiikin sopivuus sosialistiseen yhteiskuntaan. Käsitteen avulla vallankumouksellisuuden ja edistyksellisyyden diskursseihin liitettiin Stalinin aikana esiin nostetut uudet, traditionaaliset näkemykset, kuten Venäjän suurvaltahistoria ja venäläinen korkeakulttuuri. *Narodnost* otettiin käyttöön musiikkikeskusteluissa erityisesti 1930-luvun jälkipuoliskolla, mikä osuu niin ajallisesti kuin temaattisesti yksin musiikin nk. ensimmäisen antiformalistisen kampanjan kanssa vuonna 1936. Tämän vuoksi artikkelissa käsitellään tarkemmin vuoden 1936 ja sen jälkeen seuranneita muutoksia musiikkikeskustelussa. Erityisesti huomiota kiinnitetään siihen, kuinka *narodnost* liitettiin antiformalistisen kampanjan keskellä olleeseen säveltäjään, Dmitri Šostakovitšiin. Tapausesimerkkinä toimii hänen viides sinfoniansa.

[abstrakti loppuu]

Neuvostoliiton musiikki- ja kulttuuripolitiikka muuttui voimakkaasti 1930-luvulla.

Huhtikuussa 1932 kommunistinen puolue päätti lakkauttaa kaikki itsenäiset taideorganisaatiot ja perustaa tilalle valtiolliset, koko Neuvostoliiton kattavat taidealakohtaiset järjestöt (Mikkonen 2009), elokuussa 1934 järjestettiin ensimmäinen neuvostokirjailijoiden kokous, jossa Neuvostoliiton taiteen suunnaksi määritettiin sosialistinen realismi (Clark 2001), tammi-helmikuussa 1936 säveltäjä Dmitri Šostakovitšia kritisoineet *Pravdan* artikkelit aloittivat nk. ensimmäisen antiformalistisen kampanjan musiikissa, ja vuosina 1937–38 Stalinin puhdistukset ulottuivat myös kulttuurin ammattilaisiin, erityisesti kirjailijoihin (Werth 2002).

Tämä artikkeli käsittelee tuota muutosten vuosikymmentä musiikkikeskustelun muutoksen ja uudelleenkäsitteellistämisen näkökulmasta. Sen lisäksi, että 1930-lukua voidaan pitää muutoksen vuosikymmenenä niin korkean tason politiikan, taidekentän järjestäytymisen, esteettisten ideaalien kuin taiteilijoiden yhteiskunnallisen asemankin näkökulmasta, suuri muutos tapahtui myös kielessä ja käsitteissä, joilla taiteista ja musiikista puhuttiin. Yksi esimerkki tästä on käsite *narodnost*,¹ josta tuli sosialistisen realismin myötä keskeinen poliittisesti hyväksyttyä neuvostotaidetta määrittävä ominaisuus.

Narodnost juontaa juurensa 1820-luvun kirjallisuuskeskusteluihin, joista se vuonna 1883 siirtyi korkean tason politiikkaan Nikolai I:n kuuluisan ortodoksisuus-itsevaltius-*narodnost* -doktriinin osana. Käsitteestä tuli tsaarinvallan symboli, ja vahvan autoritaarisen konnotaation vuoksi käsitteen juurtuminen venäjän kieleen vei paljon aikaa. (Miller 2008.) Käsitteen historiaa peilaten onkin erittäin mielenkiintoista, että juuri *narodnost* nousee Neuvostoliiton musiikkikeskustelun ytimeen 1930-luvulla. Tässä artikkelissa haluan selvittää, miksi näin tapahtui ja mikä oli käsitteen poliittinen merkitys Neuvostoliiton musiikkikeskustelussa 1930-luvulla.

Artikkelissa sovelletaan käsitehistorian (Koselleck 2002; 2004) ja diskurssintutkimuksen (Blommaert 2005; Foucault 2005) periaatteita. Tavoitteena on avata 1930-luvun Neuvostoliiton julkisen taidekeskustelun muutosta *narodnostin* käsitteen näkökulmasta. Neuvostoliiton kulttuuripolitiikkaa tarkastellaan diskursiivisen rakentumisen näkökulmasta, jossa keskeistä on kiinnittää huomio siihen, kuinka kielen avulla luodaan omanlainen poliittinen todellisuus: mitä on mahdollista sanoa ja millaisen käsityksen sanottu luo todellisuudesta (vrt. Berger & Luckmann 1994). *Narodnost* tarjoaa erinomaisen esimerkin käsitteiden uudelleentulkinnasta, sillä tsaarinvallan kansalaisuuskäsitystä 1800-luvulla kuvannut termi otettiin 1930-luvulla osaksi neuvostoliittolaista kulttuuri- ja taideteoriaa. Oleellista on, mitä diskursseja käsitteisiin onnistutaan liittämään ja mitä poistamaan eikä tämä prosessi välttämättä seuraa lainkaan loogisia aatehistoriallisia kehityskulkuja. Musta voidaan puhua valkoiseksi, tai Neuvostoliiton tapauksessa – valkoinen punaiseksi.

Vaikka *narodnost* on käsitteenä hävinnyt nyky-Venäjän kulttuuripolitiikasta,² sen poliittisten merkitysten tutkiminen näyttää ajankohtaiselta, sillä ne muistuttavat myös tämän päivän

Venäjän kansallismielisempään suuntaan kääntynyttä (kulttuuri)politiikkaa. Esimerkiksi Venäjän kulttuuriministeriön julkaisemissa *Valtiollisen kulttuuripolitiikan lähtökohdissa* korostuu tarve säilyttää kansallinen yhtenäisyys tukemalla ”perinteisiä venäläisiä arvoja”, kuten perhearvoja, sekä Venäjän kansainvälinen rooli niiden perinteisten arvojen suojelijana, ”jotka ovat läheisiä suurelle enemmistölle maailman normaaleista ihmisistä” (Ministerstvo kultury Rossijskoi Federatsii 2015, 39). Kuten tulemme näkemään, *narodnost* heijasti hyvin samankaltaista ajattelua tradition merkityksestä yhdistettynä mielenkiintoisesti vallankumouksen retoriikkaan, jossa Neuvostoliitto nähtiin kulttuurin suojelijana modernistisen dekadenssin keskellä.

Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan tutkiminen käsitehistorian avulla

Käsitehistoriallista tutkimusta ohjaa kaksi tärkeää periaatetta. Ensinnäkin käsitteet ja kieli nähdään historiallisesti muovautuneina ja historian mukana muuttuvina ilmiöinä, joita täytyy pyrkiä lähestymään tutkittavan aikakauden historiallinen konteksti huomioon ottaen. Käsitehistoria syntyi vaatimuksesta kiinnittää huomiota siihen, mitä itse ymmärrämme tietyillä käsitteillä ja miten eri aikoina ihmiset ymmärsivät tai ylipäätään miten heidän oli mahdollista ymmärtää samoilla sanoilla ilmaistujen käsitteiden merkitys. (Koselleck 2004, 76–81). Toiseksi käsitehistoria näkee käsitteet ja kielen myös historiallisen muutoksen aikaansaajana, ei ainoastaan muutoksia kuvaavina ilmiöinä. Poliittiset käsitteet ja poliittinen todellisuus ovat tiiviissä vuorovaikutuksessa toistensa kanssa siten, että myös käsitteelliset innovaatiot ja käsitteiden uudelleentulkinnat vaikuttavat siihen, miten poliittinen todellisuus ymmärretään ja lopulta myös siihen, millaiseksi materiaaliset poliittiset rakenteet muodostuvat. Näin ollen materiaalien muutosten lisäksi meidän täytyy huomioida käsitteissä ja käsityksissä tapahtuvia muutoksia. (Koselleck 2002, 23–27; Richter 1995, 10; ks. myös Hampsher-Monk et al. 1998.)

Käsitehistoria voidaan nähdä yhtenä kielellisestä käänteestä vaikutteita saaneista tutkimussuuntauksista (Hyvärinen et al. 2003, 9). Edelleen kuitenkin vallitsee erimielisyys siitä, kuinka paljon tämän laajan termin alle niputetuilla tutkimussuuntauksilla on yhteistä. Toiset kehittävät uusia lähestymistapoja ja ammentavat sekä käsitehistorian eri suuntauksista että ranskalaisesta poststrukturalismista (Palti 2014). Toiset taas erottavat nämä toisistaan ja tekevät vielä erotuksen Reinhart Koselleckin (2002) työhön pohjautuvan *Begriffsgeschichte-*

suuntauksen ja Quentin Skinnerin sekä John Pocockin työhön nojaavan nk. Cambridgen koulukunnan historiallisen kontekstualismin välillä (esim. Bevir 2011). Suomessa vahva käsitehistorian perinne on ammentanut sekä Koselleckin että Skinnerin töistä ja näin korostanut tutkimussuuntausten yhtäläisyyksiä (Palonen 1999; Hyvärinen et al. 2003).

Tässä artikkelissa hyödynnän edellä mainittujen käsitehistoriallisten laajojen periaatteiden lisäksi diskurssintutkimusta, jonka yhtäläisyydet käsitehistorian kanssa on myös noteerattu (mm. Ifversen 2003; Krzyzanowski 2010). Diskurssin käsite on hyödyllinen käsitteiden analyysissä erityisesti sen vuoksi, ettei analyysi rajoitu pelkästään kielen tasolle, jolloin käsitteiden historiasta ei tule sanojen tai termien historiaa. Diskurssien avulla voidaan kuvata monetasoisia, historiallisesta ja sosiaalisesta kontekstista kumpuavia merkityskokonaisuuksia sekä hierarkioita näiden välillä (vrt. Blommaert 2005, 3), mistä *narodnostin* analyysi tässä artikkelissa palvelee havainnollistavana esimerkkinä.

Käsitehistoriallista tutkimusta Neuvostoliitosta ja Venäjästä on tehty yhä enenevässä määrin erityisesti viimeisen noin kymmenen vuoden aikana. Esimerkkeinä tämän alueen töistä voidaan mainita 1800-luvun keskeisistä poliittisista käsitteistä toimitettu kokoelma (Miller et al. 2012), Oleg Kharkhordin (2005) venäläisten käsitteiden historian pitkiä linjoja samoin kuin Neuvostoliiton eräitä käsitteellisiä muutoksia analysoivat artikkelit, joiden lisäksi Ira Jänis-Isokangas on tarkastellut väitöskirjassaan (2016) huliganismin käsitteen siirtymistä vallankumouksen yli neuvostoliittolaiseen oikeuskäsitykseen. Vaikka Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan keskeisten käsitteiden analyysi on jo nyt osa alan tutkimusta, käsitehistorian avulla voidaan ottaa aiempaa paremmin huomioon kielen ja käsitteiden historiallisuus sekä niiden välittömästä kontekstista riippumattomat, historiasta kumpuavat merkitykset (vrt. Ihalainen 2006, 123).

Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan tutkimuksessa käsitehistoria auttaa kiinnittämään huomiota siihen, että suuresta poliittisesta murroksesta huolimatta Neuvostoliiton kulttuuripolitiikka rakentui Venäjän keisarikunnalta perityn rakenteen päälle. Tämä vanhan päälle rakentaminen oli toki aivan konkreettista esimerkiksi musiikki-instituutioiden jatkaessa toimintaansa yli vallankumouksen ilman suuria ja välittömiä rakenteellisia muutoksia (Fairclough 2016; Nelson 2004), mutta kyseessä oli myös syvempi jatkuvuus. Uusi yhteiskunta käsitteellistettiin ja käsitettiin niillä kielellisillä keinoilla, jotka tuona historiallisena aikana olivat saatavilla,

jolloin kieltä ja käsitteitä tutkimalla päästään kiinni jatkumoon poliittisten murrosten taustalla. Näin voidaan paremmin ymmärtää historiasta periytyvien käsitysten ja uuden ideologian aiheuttamaa ristiriitaisuutta Neuvostoliiton kulttuuripolitiikassa.

Tarkastelen käsitteen *narodnost* käyttöönottoa 1930-luvulla kahden musiikkipolitiikan kannalta keskeisen lehden, *Pravdan* ja *Sovetskaja muzykan* avulla.³ Kommunistisen puolueen virallisena lehtenä *Pravda* määritteli poliittisen keskustelun raamit ohjaten myös taidekeskustelun suuntaa erityisesti 1930-luvulta eteenpäin (Brooks 1994, 976). *Sovetskaja muzyka* (lyhenne SM) puolestaan oli säveltäjäliiton virallinen julkaisu, joka ilmestyi vuodesta 1933 alkaen julkaisten erityisesti musiikin ammattilaisten tieteellisiä artikkeleita, konsertti- ja teosarvioita samoin kuin kannanottoja ja raportteja säveltäjäliiton toiminnasta. Musiikin ammattilaisten keskinäisessä julkisessa keskustelussa lehti tarjosi tärkeän foorumin myös kulttuuripolitiikan kysymyksien käsittelyyn – ehdottomasti virallisen kulttuuripolitiikan linjausten rajoissa, mutta kuitenkin käyden keskustelua siitä, miten nämä tulisi toteuttaa musiikissa ja millainen musiikki on Neuvostoliitolle sopivaa.

Narodnost 1800-luvulla

Narodnost tunnetaan Venäjän historiassa ennen kaikkea Nikolai I:sen valtakautena valtiollisen ideologian kuvaamiseen käytetyn käsitetroikan ortodoksisuus-itsevaltius-*narodnost* (*pravoslavije-samoderžavije-narodnost*) osana. Ennen tätä opetusministeri Sergei Uvarovin luomaa kuuluisaa määritelmää käsitteestä oli kuitenkin keskusteltu jo kirjallisuuspöytäkirjoissa.

Narodnostin käsitehistoriaa 1800-luvulla tutkinut Aleksei Miller paikantaa käsitteen syntymisen runoilija Pjotr Vjazemskin kirjeeseen A. I. Turgeneville, jossa tämä ehdottaa vierasperäisen sanan *natsionalnost* korvaamista venäjänkielisellä, sanaan *narod* (kansaa) pohjautuvalla uudissanalla. Mallina Vjazemskilla oli puolan sana *narodowość*. (Miller 2008, 380–381.) Alusta saakka oli kuitenkin selvää, ettei *narodnost* voisi noin vain korvata sanaa *natsionalnost*, sillä *narod* on huomattavasti monimerkityksellisempi kuin *natsionalnost*-sanan kantasana *natsija*. Siinä missä *natsija* voi viitata pelkästään suvereeniin valtioon, *narod*, kuten suomenkielinen vastineensa *kansaa*, voi tarkoittaa valtion asukkaita, etnistä ryhmää ilman poliittista hallintoa, muihin kuin ylempiin luokkiin kuuluvaan väestöä (tavallinen kansaa) tai väkijoukkoa.

Käsitteiden *natsionalnost* ja *narodnost* eriävyys tulee parhaiten ilmi kantasanojen pohjalta muodostettujen adjektiivien, *natsionalnyi* ja *narodnyi* kautta. Adjektiivin *natsionalnyi* merkitys on lähellä suomen vastinetta *kansallinen* esimerkiksi yhteydessä *natsionalnaja kultura* (kansallinen kulttuuri), jolloin se viittaa tietyn poliittisesti tunnustetun kansan kulttuuriin terminologisessa, vähäisiä konnotaatioita herättävässä merkityksessä. Adjektiivi *narodnyi* puolestaan on huomattavasti latautuneempi ja kantaa merkitystä ”kansalle ominaisesta tai läheisestä, kansanomaisesta”.⁴ Tämän vuoksi substantiivi *narodnost* ei ole missään vaiheessa tarkoittanut pelkästään samaa kuin *natsionalnost*, ja kun kirjallisuuteen alettiin vaatia lisää *narodnostia*, ei tiedetty vaadittiinko lisää *kansallista omaleimaisuutta* vai *kansanomaisuutta*. Toisin sanoen, haluttiinko kirjallisuuden tuovan esille voimakkaammin kansallisromanttista kuvastoa vai pitäisikö sen puhutella enemmän kansan syviä rivejä.

Narodnostin politisoituminen Nikolai I:n aikakaudella nähdään usein konservatiivisen hallitsijan vastatoimena Länsi-Euroopasta levinneille vapauden, veljeyden ja tasa-arvon liberaaleille arvoille. Autoritaarisen tsaarinvallan vastustaminen oli puhjennut Aleksanteri I:n kuoleman jälkeen vuonna 1825 dekabristikapinaksi, jolla tsaariksi yritettiin nostaa Nikolai I:n sijaan kruununperimysjärjestyksessä seuraava, mutta kunniaa kieltäytynyt Konstantin. Nikolai I tukahdutti kapinan, ja vaatimukset maaorjuuden lakkauttamisesta sekä perustuslaillisen monarkian rakentamisesta jäivät toteutumatta. Aleksei Miller katsoo kuitenkin, ettei Nikolai I jättänyt reagoimatta muutosvaatimuksiin, vaan pyrki uudistamaan tsaarinvallan määritelmää nationalistisia aatevirtauksia hyödyntäen – esimerkkinä juuri *narodnost* yhtenä keskeisenä tsaarinvallaa määrittävänä käsitteenä (Miller 2008, 382–383). *Kansallisuuden, kansalaisuuden* ja *kansan* teemojen nouseminen korkean tason politiikkaan Nikolai I:n aikana voidaankin nähdä osana yleisempää eurooppalaisen nationalismin kehitystä, jossa valtiorakenteen ja hallitsijoiden aseman perusteluksi ei riittänyt enää jumalan asettaman järjestyksen noudattaminen, vaan yhä enenevässä määrin oikeutusta haettiin ”kansalta” (vrt. Hobsbawm 1994, 96).

Huomionarvoista on, ettei tässäkään yhteydessä käytetty luontevampaa *natsionalnost*-sanaa, joka lainasanana olisi kenties ohjannut liikaa ajatuksia Ranskan vallankumouksen innoittamaan käsitykseen kansallisuudesta ja kansan roolista valtiossa. Vaikka *narodnost* tarkoittaa myös kansallisuutta, sen merkitys on epäselvempi, ja se sitoo Venäjän

keisarikunnan politiikan omaan, ei Ranskan vallankumouksen määrittelemään versioon kansallisuudesta. Lisäksi *narodnost* tarjosi mahdollisuuden 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 oli sitä mitä valtaapitävät sen tulkitsivat olevan. Tulkinta ei välttämättä ollut yksiselitteinen, mutta siihen pystyttiin vetoamaan tarpeen tullen. Koska tsaarivalta toimi pitäen *narodnostia* yhtenä vahvoista periaatteistaan, se otti määrittelemänsä kansallisuusaatteen – ja sitä kautta 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.

1830-luvulla myös venäläisen musiikin historiassa kääntyi uusi lehti, kun Mihail Glinkan ooppera *Elämä tsaarin puolesta* (*Žizn za tsarja*) sai ensi-iltansa vuonna 1836. Venäläisen taidemusiikin kantaisäksi nimetyn Glinkan teos sai innostuneen vastaanoton ja sitä pidettiin alusta alkaen lähtölaukauksena vakavasti otettavalle, kansainvälisen vertailun kestäväälle venäläisen oopperataiteen kehitykselle (Taruskin 1998, 99). Teoksesta tuli useaksi vuodeksi Venäjän keisarillisten oopperatalojen virallinen kauden avajaisteos. Ooppera sijoittuu 1600-luvun alkuun ja kertoo tarinan patrioottisesta Ivan Susaninista, joka on valmis antamaan henkensä suojellakseen tsaariksi noussutta Mihail Fjodorovitš Romanovia, Romanovien hallitsijasuvun ensimmäistä tsaaria. Glinka käyttää teoksessa paljon kansanperinteeseen viittaavia melodioita ja tunnelmia, ja tätä teosta kuvaamaan sopiikin hyvin termi *narodnost*. Marina Frolova-Walker (2007, 59) tuo esille, että oopperan nationalismi miellytti niin hovia, intelligentsijaa kuin yleisöäkin – tosin eri syistä. Tsaarin kannalta oleellista oli, että ooppera näyttäytyi autokratian ja ortodoksisuuden ihannointina asettaen siten käsityksen kansallisuudesta osaksi virallista ideologiaa, eikä ainoastaan pinnallisesti musiikin koristeeksi (Frolova-Walker 2007, 59; Taruskin 1997, 43).

Narodnost ei juurtunut luontevasti venäjän kieleen, vaan siinä säilyi pitkän aikaa keinotekoinen vivahde (Miller 2008, 385). Lisäksi käsitettä pyrittiin propagoimaan ylhäältä käsin niin vahvasti, että se leimautui nopeasti itsevaltiuden symboliksi – teoriaksi virallisesta *narodnostista*, jolla oli laaja vastustus kasvavan liberaalin intelligentsijan parissa. Esimerkiksi Vissarion Belinski käytti käsitettä kuvatessaan *narodnostia* kirjallisuuden piirteenä vielä

1830- ja 1840-luvuilla, mutta 1840-luvun loppuun tultaessa sen liittyminen autokratiaan ja konservatiivisuuteen teki siitä vaikean käyttää (Gjunter 2000, 378–379). 1800-luvun jälkipuoliskolla poliittisesti vähemmän latautuneet käsitteet *natsija*, *natsionalnost* ja *natsionalizm* syrjäyttivät *narodnostin* poliittisessa keskustelussa (Miller 2008, 390). 1900-luvulle tultaessa Nikolai I:n aikaista doktriinia ja *narodnostia* sen mukana elvyttivät äärikansalliset, vahvaa tsaarin valtaa kannattavat ryhmät, kuten *Venäjän kansan liitto* (*Sojuz ruskogo naroda*), mikä teki käsitteestä poliittisesti entistäkin latautuneemman (Perrie 1998, 34–35). Vaikka 1920-luvun aikana Neuvostoliitossa käsiteltiin paljon kansallisuuteen ja kansaan liittyviä kysymyksiä ja esimerkiksi vahvaan asemaan nousseen kirjallisuusjärjestön RAPP:n (*Rossiskaja assotsiatsija proletarskih pisatelei*) kannanotoissa korostui periaatteita, jotka ennakoivat sosialistista realismia ja *narodnostia*, käsitettä vältettiin sen historiallisen painolastin vuoksi (Dobrenko 2011, 49–50). Tilanne muuttui 1930-luvulla.

Narodnost Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1930-luvulla

Narodnost ei ollut aktiivisesti mukana taidepoliittisessa keskustelussa ennen 1930-luvun puoliväliä. Vuosien 1930–1939 välillä *Pravdasta* löytyy 66 artikkelia, joissa käsitettä *narodnost* käytetään taiteiden yhteydessä.⁵ Ne jakautuvat eri vuosille kuviossa 1 esitetyllä tavalla.

Kuvio 1 tähän

Kuvio 1. Narodnost-käsitteen sisältävien, taidepolitiikkaan liittyvien artikkelien määrä Pravdassa vuosina 1930–1939.

Vaikka otos on suhteellisen pieni eikä tämän perusteella voi tehdä suoria johtopäätöksiä, kuviota voidaan pitää suuntaa antavana. Samanlainen kehitys on havaittavissa musiikkitieteilijöiden ja säveltäjien *Sovetskaja muzyka* -julkaisussa, jonka numeroita on Kansalliskirjastossa vuodesta 1935 eteenpäin. Käsitettä ei juurikaan esiinny ennen vuotta 1936, ja erityisesti *narodnost* nousee käyttöön vuoden 1937 aikana – siis vasta yli kaksi vuotta sen jälkeen, kun sosialistisen realismin periaatteet tulevat osaksi Neuvostoliiton kulttuuripolitiikkaa ensimmäisessä kirjailijakokouksessa elokuussa 1934.

Ajallisesti *narodnostin* nouseminen taidekeskusteluun osuu yksiin vuoden 1936 alussa alkaneen musiikin nk. ensimmäisen antiformalistisen kampanjan kanssa. Tuolloin *Pravdassa*

julkaistiin lyhyellä aikavälillä kaksi nimetöntä artikkelia, joista ensimmäisessä tuomittiin kovin sanoin säveltäjä Dmitri Šostakovitšin ooppera *Mtsenskin kihlakunnan Leidi Macbeth* (*Ledi Makbet Mtsenskogo ujezda*) ja toisessa hänen balettinsa *Kirkas puro* (*Svetlyi rutšei*). Artikkelien välittömiä seurauksia julkisessa keskustelussa olivat musiikkivaikuttajien Šostakovitšin edustaman ”modernistisen ilveilyn” tuomitseminen sekä katumisharjoitukset, sillä kritiikki oli suunnattu myös koko musiikkikentälle, joka ei ”toverillisella ohjauksella” estänyt tällaista dekadenssin kukoistusta (*Pravda* 28.1.1936; 6.2.1936). Tapaus vaikutti julkisessa keskustelussa ennen kaikkea siihen, mihin musiikissa pitäisi kiinnittää huomiota ja mihin ei. Šostakovitš oli saanut paljon suitsutusta kiistämättömistä sävellystaidoistaan, joita myöskään *Pravdan* artikkelit eivät kyseenalaistaneet. Helmikuun 1936 jälkeen pelkkä säveltäjän lahjakkuus ei kuitenkaan riittänyt. Musiikki piti saada muiden taidelajien tapaan vastaamaan sosialistisen realismin vaatimuksia (ks. esim. Herrala 2009; Mikkonen 2009).

Antiformalistinen kampanja vaikutti itse musiikkiinkin, mutta välittömimmin se vaikutti musiikkikeskustelussa käytettyyn kieleen ja käsitteisiin. Musiikkikentän kielellinen uudelleensijoittuminen on konkreettisesti esillä *Sovetskaja muzyka* -lehden toukokuun 1936 numerossa, jonka alkusivuilla julkaistiin *Pravdan* molemmat yllämainitut artikkelit, uutinen Stalinin, Molotovin ja muiden korkeiden johtajien osallistumisesta Ivan Dzeržinskin *Hiljaa virtaa Don* -oopperan esitykseen sekä raportit Leningradin ja Moskovan säveltäjäläiittojen kokouksista.

Näissä kokouksissa säveltäjät, kriitikot ja musiikkitieteilijät yksi toisensa jälkeen pitivät lyhyen puheenvuoron siitä, kuinka *Pravdan* artikkeleihin täytyisi suhtautua. Monessa kohtaa kritiikkiä kiitellään ja Šostakovitšin edustama formalismi tuomitaan, samoin kuin esitetään yleisiä huolia neuvostoliittolaisen musiikin kehityksen suunnasta (*SM* toukokuu 1936). Stalinin kehuja oopperallaan kerännyt Dzeržinski otetaan vertailukohtaksi Šostakovitšille, mikä ei käy aivan helposti, sillä Šostakovitšia pidettiin Dzeržinskia lahjakkaampana säveltäjänä. Musiikkivaikuttajat muotoilivat tämän ristiriidan siten, että Šostakovitš oli lahjakas, mutta liiaksi länsimaiseen dekadenssiin mieltynyt säveltäjä, kun taas Dzeržinski oli vielä kypsytön, mutta oikeita elementtejä hyödyntämään kykenevä tulevaisuuden lupaus. Yleisemmin musiikilta vaaditaan selkeyttä (*jasnost*), ymmärrettävyyttä (*ponjatnost*), yksinkertaisuutta (*prostota*) sekä musiikin suuntaamista massoille (*massovaja muzyka*). (*SM* toukokuu 1936.) *Narodnost* ei tule esille vielä tässä vaiheessa, mutta edellä mainitut teemat

ovat sellaisia, jotka sopivat *narodnostin* käsitteeseen ja pian tämän jälkeen *narodnostista* tuli julkisen musiikkikeskustelun tärkeä käsite, jota vasten teoksia arvioitiin.

Narodnostin diskurssit musiikkipoliittisessa keskustelussa 1930-luvulla

Tutkimusaineistostani nousee esiin neljä diskurssia, joihin käsite *narodnost* linkittyi Neuvostoliiton musiikkikeskustelussa 1930-luvulla. Olen nimennyt ne *kansan diskurssiksi*, *perinteen diskurssiksi*, *kommunismien diskurssiksi* ja *Venäjä-diskurssiksi*. Näitä neljää diskurssia voidaan pitää keskeisinä elementteinä hahmotettaessa stalinismia omaksi poliittiseksi jaksokseen Neuvostoliiton historiassa, ja siten myös *narodnostia* voidaan tarkastella stalinistista kulttuuripoliittikkaa kuvaavana käsitteenä.

Narodnost mahdollisti ensinnäkin *kansan (narod)* käsitteen liittämisen taidekeskusteluun. *Narodnost* oli vaatimus taiteelle ”tulla lähemmäksi kansaa”, ja tässä yhteydessä kansalla tarkoitettiin nimenomaan populistista ajatusta ns. tavallisesta kansasta vastakohtana taide- eliitille. Kansaa eivät olleet ”ailahtelevaiset, refleksiiviset älyköt” (*Pravda* 3.4.1936) vaan työläiset ja talonpojat. Siten *narodnost* oli käsite, jolla pystyttiin tarvittaessa kyseenalaistamaan taiteilijoiden itsensä näkemys taiteesta. Julkisessa keskustelussa kansaa edusti ennen kaikkea kommunistinen puolue, ja tässä suhteessa 1930-luvun *narodnost* vertautuu 1800-luvun ideologiaan ”virallisesta *narodnostista*”, joka oli ylhäältä päin määrätty kuva siitä, ketkä kuuluvat kansaan ja ketkä eivät ja millainen tämän kansan pitäisi olla (vrt. Dobrenko 1995, 407).

Toiseksi *narodnost* avasi mahdollisuuden hyödyntää *perinteen* diskurssia kahdella tavalla. Ensinnäkin sillä kuvattiin kansanperinteen hyödyntämistä korkeakulttuurissa. *Narodnost* taiteissa oli kansanperinteen ”korkeiden eettisten ja esteettisten ideaalien” hyödyntämistä ilman porvarillista eksotiikkaa tai naturalismia ja primitiivistä *narodnostia (prostonarodnost)* (*Pravda* 3.4.1936; 31.3.1935, 4; *SM* tammikuu 1937; *SM* elokuu 1934, 21). Mikä käytännössä erotti ”aidon” *narodnostin* naturalismista, primitiivisestä tai porvarillisesta eksotiikasta, on hyvin epäselvää, mutta siihen on kenties juuri sen vuoksi helppo vedota.

Kansanperinteen lisäksi *narodnost* liitettiin tulkintaan taidemusiikin historiasta, jonka perinnettä tarkasteltiin nyt uudesta näkökulmasta. Jos Neuvostoliiton alkuvuosina oli

korostettu menneiden aikakausien säveltäjien persoonan tai tuotannon vallankumouksellisuutta (*revoljutsionnost*) ja tätä kautta pystytty perustelemaan esimerkiksi Modest Musorgskin ja Ludwig van Beethovenin musiikin sopivuus neuvostoliittolaiseen taidekaanoniin (Fairclough 2016, 31), 1930-luvulla kaanonia alkoi määrittää vallankumouksellisuuden lisäksi musiikin *narodnost*. Mikäli säveltäjän tai hänen tuotantonsa katsottiin ilmentävän kansallisia piirteitä totuudenmukaisesti ja/tai hänen musiikkinsa oli läheistä kansalle, säveltäjän voitiin todeta toteuttavan *narodnostia* (*SM* joulukuu 1937, 29). Näin vallankumouksellisten Beethovenin ja Musorgskin joukkoon neuvostomusiikin esikuviksi voitiin nostaa muun muassa Mihail Glinka ja ns. ”suuren viisikon” muutkin jäsenet kuin Musorgski (eli Mili Balakirev, Aleksandr Borodin, César Cui ja Nikolai Rimski-Korsakov), Tšaikovski, Bach ja Mozart. Vallankumouksellisen aatteen vaatimus ei hälvene näiden aiemmin aristokraattisina pidettyjen säveltäjienkään kohdalla, mutta se kietoutuu mielenkiintoisesti yhteen *narodnostin* kanssa. *Narodnost* – läheisyys kansaan ja eliitin vastustaminen – on itse asiassa merkki säveltäjän (kenties ääneen lausumattomista) vallankumouksellisista aatteista. Esimerkiksi Beethoven osoittautui hyödylliseksi *narodnostin* ja vallankumouksellisuuden yhteen tuomisessa, kuten toimittaja V. Gorodinski kirjoitti *Pravdassa* joulukuussa 1936:

Suurenmoista, että Beethovenin kaikkein monimutkaisimmat ja kooltaan kolossaalisimmat teokset, sellaiset kuten 9. sinfonia ja muut, erottautuvat 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 ihailijat. (*Pravda* 12.12.1936, 4.)

Vaikkei Glinkaa ja muita voitukaan väittää suoraan vanhan vallan vastustajiksi, heidän taiteensa *narodnost* teki heistä kansalle läheisiä ja siten eliitin vastaisia. Näin *narodnostista* muodostui käsite, joka liittyi tiiviisti stalinistisen Neuvostoliiton käsitykseen *kommunistisesta ideologiasta*. Tämä ”kommunismien diskurssi” mahdollisti sen, että *narodnostin* toteutumisen taiteessa saatettiin väittää olevan mahdollista vain Neuvostoliitossa – länsimaissa taide ei enää kehittyisi, sillä se oli hylännyt vallankumouksellisen perinteensä.⁶ Rinnastettuna Nikolai I:n aikaiseen käyttöön *narodnostin* kansainvälinen ulottuvuus on jälleen siinä, että käsitteellä

pyritään erottautumaan lännestä ja luomaan omanlaista ymmärrystä *kansallisuudesta*, vaikka toki aivan erilaisessa kontekstissa ja eri syistä kuin sata vuotta aiemmin.

Länsimaiden pudottaminen taidehistorian tulevaisuudesta oli retorisesti erittäin tehokasta, sillä taidetta pystyttiin tämän jälkeen arvioimaan täysin ilman vertailua länteen. Tärkein asia, mitä taiteelta virallisesti edellytettiin, oli se kuinka se tuki ideologiaa. Muoto oli toissijaista, tai pikemminkin liiallinen keskittyminen muotoon (taide taiteen vuoksi) oli ideologian vastaista formalismia ja merkki porvarillisesta dekadenssista.⁷ *Narodnost* oli myös se käsite, jonka avulla monimutkainen vyyhti *kansa-vallankumous-kommunismi-kansanperinne-kansallisromantiikka* koottiin kasaan: *narodnost* palveli ikään kuin käsitteellisenä siltana näiden elementtien välillä.

Narodnost ilmeni määritelmällisesti taiteilijan kykynä ammentaa inspiraatiota kansallisesta kulttuurista ja jalostaa sitä korkeampaan muotoon. Esimerkkejä onnistuneesta *narodnostista* löytyi mistä tahansa kulttuurista,⁸ mutta *narodnost* oli myös ominaisuus, joka nosti erityisesti venäläisen musiikkiperinteen arvoa. Siksi *narodnostiin* kuuluu tiiviisti myös *Venäjä-diskurssi*, kuten *Pravdassa* kesäkuussa 1937 ilmestyneestä artikkelista ”Suuren venäläisen kansan taide” käy ilmi: ”Venäläisen musiikin suuruus on sen *narodnostissa*. (...) Suuren venäläisen kansan veljellinen apu ja tuki on yksi tärkeimmistä takeista Neuvostoliiton kansojen musiikin menestyksekkäästä kehityksestä” (*Pravda*, 3.6.1937, 1).

Narodnostin avulla käännyttiin yhä enemmän korostamaan venäläisten johtavaa asemaa Neuvostoliitossa myös kulttuurin saralla. Käsite oli siten keskeisessä roolissa kehityskulussa, joka johti alkuvuosien Venäjän imperiumin suurvaltasovinnin tuomitsemisesta ja kommunistisen kansainvälisyyden korostamisesta Stalinin aikana hyväksytyyn venäläistämiseen (Slezkine 1999; Vihavainen 2000). Venäläisen taidemusiikin merkitystä maailmassa arvioidessa *narodnost* mahdollisti jopa venäläisten säveltämän musiikin nostamisen edelläkävijäksi, joka rikastuttaisi ”edistyneintä länsieurooppalaista musiikkia” (*SM* toukokuu 1938, 7).

Kaiken kaikkiaan edellä kuvatut *narodnostin* diskurssit ovat niitä, joita erityisesti on liitetty stalinismiin (Kotkin 1997; Martin 2001; Slezkine 1999). *Narodnost* voidaan siten nähdä stalinistisen kulttuuripolitiikan keskeisenä käsitteenä, jonka avulla pystyttiin liittämään

aiempaan, erityisesti vallankumouksellisuutta korostavaan retoriikkaan kansanperinteen, venäläisten klassikoiden sekä venäläisen kulttuurin johtavan aseman kaltaisia diskursseja. *Narodnost* oli käsitteellinen silta uusien, traditionaalisuutta korostavien näkemysten ja vallankumousta korostavan retoriikan välillä, jotka tuotiin yhteen *kansan (narod)* avulla. Vallankumous oli kansanliike eliittiä vastaan ja kommunistinen puolue esiintyi kansan, työläisten ja talonpoikien, puolueena. Puolue vastasi ”kansan vaatimukseen” ja alkoi 1930-luvun kuluessa vaatia taiteelta *narodnostia* – taidetta, jonka kansa kokisi omakseen. Tällä tavoin käännettynä vallankumouksellisuus ja vanhat klassikot sekä niistä ammentava uustraditionaalinen taide eivät enää olleetkaan toisiaan poissulkevia vaan toisiaan tukevia.

Ottamatta kantaa siihen, kuinka sosialistinen realismi ja *narodnostin* vaatiminen resonoivat siihen millaista taidetta ”kansan” tai taiteilijat todella tahtoivat, 1930-luvulla tapahtui suuri muutos siinä miten taiteesta puhuttiin, kuinka sitä arvioitiin ja mitä siltä oli lupa vaatia. Sosialistinen realismi antoi työkalut, joilla taidetta voitiin arvioida, ja vaikka kyse olisikin ollut usein rituaalinomaisten käsitelitanoiden toistamisesta ilman merkityssisältöä, taidekeskustelu täytyi asettaa ylhäältä päin annettuihin raameihin. Taideteosta piti 1930-luvun jälkipuoliskolta eteenpäin katsoa *narodnostin* näkökulmasta, ja vaikka taiteen sisältöä arvioitaessa käsite taipui moneen sen epäselvän merkityksen vuoksi, ei sitäkään voinut miten tahansa käyttää. Tästä näkökulmasta on mielenkiintoista tarkastella tarkemmin yhtä neuvostomusiikin kuuluisimmista teoksista, Dmitri Šostakovitšin viidettä sinfoniaa ja sen vastaanottoa vuodenvaihteessa 1937–1938.

Šostakovitšin viides sinfonia *narodnostin* näkökulmasta

Šostakovitšin viides sinfonia on Neuvostoliiton musiikin historian kiistellyimpiä aiheita. Kyseisessä teoksessa Šostakovitš muutti sävellystyylinsä radikaalisti ja palautti maineensa oltuaan antiformalistisen kampanjan keskipisteessä. Šostakovitšiin liittyvä tutkimus on ollut Solomon Volkovin (1980) kiistanalaisten muistelmien julkaisemisen jälkeen vahvasti polarisoitunutta. Šostakovitš nähdään joko sorrettuna, vankila- tai jopa kuolemantuomiota jatkuvasti pelkäävänä toisinajattelijana tai sitten loppujen lopuksi melko turvautusti eläneenä, Neuvostoliiton eliittikerrokseen kuuluneena juhlittuna säveltäjänä. 2000-luvun puolella tehdyt arkistotutkimukset (Maximenkov 2004; Tomoff 2006) osoittavat, että Šostakovitš samoin kuin muukin musiikkieliitti eli ajan olosuhteet huomioon ottaen ainakin taloudellisesti

turvattua, jopa leveää elämää. Simo Mikkonen (2009, 336) on huomionut, että muusikot välttivät 1930-luvun jälkipuoliskon terrorin pahimman aallon. Toisaalta musiikkielämäkään ei välttynyt terrorilta täysin (Klause 2017), ja *Pravdan* artikkelien sävy oli paikoin jopa uhkaava. Lienee siis selvää, että Šostakovitš sävelsi teoksen suureen paineen alla, vaikkei hän lopulta itse repressiivisten toimien kohteeksi joutunutkaan.

Toinen Šostakovitš-tutkimukseen liittyvä yleinen piirre on ollut pyrkimys tulkita eräänlaisia poliittisia piiloviestejä hänen teoksistaan. Keskeisimpiä kohteita tälle analyysille ovat olleet juuri kyseinen viides sinfonia sekä seitsemäs, Leningrad-sinfonia. Keskustelua on käyty siitä, kuvaavatko teosten uhkaavat ja painostavat tunnelmat kommunismin vihollisia vai taiteilijaa uhkaavaa valtiota, ja onko esimerkiksi viidennen sinfonian päättävä, sosialistisen realismin estetiikkaa myötäilevä positiivinen loppu alleviivatun häärooinen ja tarkoituksellisen pitkäksi venytetty, niin että lopputulos on lähinnä sarkastinen.⁹

Viides sinfonia otettiin erinomaisesti vastaan niin yleisön kuin kriitikoidenkin osalta (Fay 2000, 99–102). *Sovetskaja muzyka* -lehdessä viidennen sinfonian arvio ilmestyi maaliskuussa 1938, ja siinä kriitikko G. Hubov analysoi teosta *narodnostin* ja *realismin* näkökulmasta (*SM* maaliskuu 1938, 16). Realismilla kirjoittaja viittaa säveltäjän kamppailuun julkisen kritiikin jälkeen, ja realismi asettuu formalismin vastakohtaksi:

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, 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. Tässä yhteydessä käsite *narodnost* nousee tärkeäksi uutta neuvostomusiikkia luonnehtivaksi määritelmäksi:

Avatessaan kuuntelijalle realistisen kuvan 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. (...) n a r o d n o s t i n ongelmaa hän ei ole vielä ratkaissut. (Ibid., 28. Korostus alkuperäinen.)

On mielenkiintoista, mitkä teoksen ominaisuudet nousevat tässä kokonaisuudessaan positiivisessa kritiikissä arvostelun kohteeksi. Sinfonian tummat sävyt ja ”traagisen yksinäisyyden teemat” eivät sovi yhteen *narodnostin* vaatimusten kanssa, ja kriitikko opastaa Šostakovitšia epäsuorasti voittamaan individualisminsa perehtymällä kansantaiteeseen – luomalla ”jatkuvan ja syvän yhteyden kansaan”. *Narodnost* ja realismi ovat näin ollen vuonna 1938 taideteoksen analyysin pääasiallisia esteettisiä kriteereitä. *Narodnost* oli myös myöhemmin keskeisessä roolissa Šostakovitšin tuotantoa arvioitaessa, ja lukuun ottamatta hänen Leningrad-sinfoniaansa, kritiikeissä kiinnitettiin usein huomiota nimenomaan *narodnostin* puuttumiseen ja liialliseen henkilökohtaisuuteen (Frolova-Walker 2007, 346–347).

Narodnostin käsitettä hyödyntäen kriitikko saattoi myös asettaa itsensä asemaan, josta hän pystyi olemaan antamatta varauksia suitsutusta Šostakovitšille – kenties huomioiden näin muutaman vuoden takaisen antiformalistisen kampanjan. Kampanja kohdistui myös musiikkikritikoihin, jotka olivat ”toverillisen ohjauksen” sijaan ylistäneet Šostakovitšia. Voi myös hyvin kuvitella, että tällaiset vaatimukset ja kritiikit olivat Šostakovitšille itselleen melko yhdentekeviä, ja kriitikko saattoi ne huoletta lausua, ilman että palaute muuttuisi todellisuudessa negatiiviseksi. Tässä tapauksessa *narodnost* muistuttaa siis enemmän retorista keinoa kuin sävellyksen analyysille lisäarvoa tarjoavaa käsitettä. Samoin kuin 1800-luvulla, *narodnost* oli jälleen teoria ”virallisesta *narodnostista*”.

Vallankumous ja vakauden kaipuu

Narodnost on yksi 1930-luvun musiikkipolitiikan uudelleenkäsitteellistämisen näkyvimmistä esimerkeistä. Sen ajallinen ja temaattinen yhteys erityisesti vuoden 1936 antiformalistiseen kampanjaan, jota voidaan pitää yhtenä merkittävimmistä käännekohdista Neuvostoliiton

musiikkipoliittisessa kehityksessä, nosti käsitteen nopeasti musiikkipoliittisen kielenkäytön keskiöön. Käsitteellä voidaan nähdä selvä yhteys 1800-luvun kansallisromanttisiin ideaaleihin, joita alettiin korostaa Neuvostoliitossa 1930-luvun jälkipuoliskolla ja erityisesti toisen maailmansodan aikana (vrt. Brandenberger 2002). Musiikkipoliitiikan retoriikka seurasi tätä yleisempää kehityslinjaa.

Keskustelu *kansallisuudesta*, *kansasta* tai *nationalismista* ei alkanut Neuvostoliiton taidepolitiikassa *narodnostin* myötä, vaan teemat olivat tärkeitä myös Neuvostoliiton alkuvuosina, samoin kuin luonnollisesti ennen vallankumousta Venäjän imperiumissa. Useissa tutkimuksissa onkin korostettu 1930-luvun taidepolitiikan ja sosialistisen realismin yhteyksiä Venäjän imperiumin aikaan sekä 1920-luvun taidekeskusteluihin (Frolova-Walker & Walker 2012, ix; Gutkin 1999; Viljanen 2017). 1930-luvun jälkipuolisko on kuitenkin mielenkiintoinen murroskohta tässä kehityksessä, jonka seurauksena *narodnostin* avulla kuvattu ”vastaus” esitettiin kysymyksiin sementoituihin Neuvostoliiton musiikkipoliittikkaan – virallisella tasolla aina Neuvostoliiton hajoamiseen saakka. Samalla se ei ainoastaan muuttanut sitä, kuinka *kansallisuus* tai *kansa* pitäisi ymmärtää taiteessa, vaan myös sen, mitä *vallankumouksellisuus* taiteissa tarkoittaa.

Musiikkia, johon *narodnost* vahvimmin liitettiin, ts. venäläiset 1800-luvun kansallisromantiikan klassikot sekä eurooppalaisen taidemusiikin kaanonin keskeisimmät säveltäjät, oli aktiivisesti esitettyä vallankumouksen jälkeisellä Neuvosto-Venäjällä ja Neuvostoliitossa (ks. Fairclough 2016). *Narodnostin* ilmaantuminen musiikkikeskusteluun ei siten merkinnyt täysin uudenlaista ohjelmistopolitiikkaa, vaan pikemminkin vakiintuneen käytännön nimeämistä uudelleen. Mozart ja Glinka eivät missään vaiheessa hävinneet orkestereiden repertuaarista, mutta perustelut sille, miksi heidän musiikkiaan saattoi ja *piti* soittaa vallankumouksellisessa yhteiskunnassa, saivat uuden kielellisen ja käsitteellisen pohjan. Tästä näkökulmasta *narodnost* oli yksi keskeinen piirre Irina Gutkinin (1999, 4) argumentoimalle kulttuurisen vakauden tarpeelle pitkittyneen vallankumouksellisen ajanjakson lopussa. Sosialistinen realismi voidaan nähdä vastauksena tälle, ja sillä puolestaan *narodnost* mukaan lukien oli vaikutuksia pitkälle Stalinin jälkeiseen aikaan (Frolova-Walker 2007, 353–354). Tätä taustaa vasten nyky-Venäjän valtiollisen kulttuuripoliitiikan yhä vahvempi suuntautuminen perinteisten venäläisten arvojen ja vakauden korostamiseen

voidaan nähdä, jos ei historiallista kehitystä toisintavana, kuitenkin 1930-luvun muutoksille jossain määrin analogisena kehityksenä.

Viitteet

¹ Kontekstista riippuen voidaan kääntää suomeksi esimerkiksi *kansallisuudeksi*, *kansaa lähellä olevaksi*, *kansanomaisuudeksi* tai *kansalliseksi hengeksi*, mutta suoraa vastinetta käsitteelle ei suomen kielestä löydy.

² Käsitettä käytetään lähinnä puhuttaessa 1700- ja 1800-luvun taiteesta, mutta tällöinkin se täytyy pyrkiä erottamaan Neuvostoliitossa käytetystä merkityksestä. Lisäksi käsitteellä on edelleen vahva kansallisromanttinen vivahte, joka vie pohjaa sen analyttiseltä käytöltä (esim. Hvoina 2006).

³ Tutkimusmateriaali käsittää *Pravdan* 1930-luvulla ilmestyneet numerot ja *Sovetskaja muzyka* -lehden numerot vuosilta 1935–1939.

⁴ Suomeksi käännettynä *narodnyi* on aina joko *kansallinen* tai yhdyssanoissa *kansan-*, mutta esimerkiksi englanniksi *narodnyi* voidaan kääntää tilanteesta riippuen sanoilla *national* tai *popular*, mikä tuo esille adjektiivin eri merkitykset.

⁵ *Pravda* on luettavissa *Eastview*-tietokannassa (www.eastview.com), jossa voi tehdä myös sanahakuja. Kyrillinen hakusana *narodnost* antaa tulokseksi myös artikkelit, joissa on sana *narodnyi* tai vastaava – mukaan lukien siis useasti esiintyvät sanat kuten *kansankomissaari* (*narodnyi komissar*). Sen vuoksi hakutulokset täytyi käydä läpi vielä manuaalisesti ja poimia artikkelit, joissa puhutaan todellisuudessa käsitteestä *narodnost*. Lisäksi *narodnost* on myös termi pienelle kansanryhmälle erotuksena *kansasta* (*narod*). *Narodnost* on vaihe *heimon* (*plemja*) ja *kansan* (*narod*) välillä, ja käsitettä käytetään esimerkiksi sellaisissa yhteyksissä kuin *Neuvostoliiton kansat ja kansallisuudet* (*narody i narodnosti Sovetskogo Sojuza*) ja *tataarikansa* (*tatarskaja narodnost*). Tällaiset käyttöyhteydet eivät ole mukana kuviossa. Vastaavanlaista manuaalista suodatusta on mahdotonta tehdä suurempien korpusten kohdalla, joten jos esimerkiksi Google Books Ngram Viewer -työkalulla hakee käsitettä *narodnost*, mukana ovat käsitteen kaikki käyttöyhteydet. Tästä huolimatta kyseisellä työkalulla käsitteen käytössä näkyy selvä lasku vuoden 1917 jälkeen ja yleistyminen 1930-luvun puolivälin jälkeen, käytön huipun osuessa 50-luvun alkuun. Termin *narodnost iskusstva* (taiteen *narodnost*) kehitys on myös erittäin mielenkiintoinen: sanaparille ei tule yhtään osumaa ennen vuotta 1932, mistä alkaa tasainen nousu huippuvuoden osuessa jälleen 50-luvun alkuun. Koska näissä tapauksissa käyttöyhteyttä ei voi kuitenkaan rajata ja työkalu itsessään ei anna kattavaa kuvaa taidepoliittisesta keskustelusta, ovat nämä tulokset lähinnä kuriositeetteja ja ainoastaan mahdollisesti suuntaa antavia.

⁶ Katerina Clark (2011) ottaa kirjassaan keskiöön juuri tämän 1930-luvulla Neuvostoliitossa tapahtuneen ”kulttuurisen omimisen”.

⁷ Formalismi oli alkujaan vallankumouksen kynnyksellä syntynyt kirjallisuusteoreettinen suuntaus, joka korosti itse teoksen ja sen muodon analysoinnin ensisijaisuutta sen sijaan että analyysin lähtökohtana olisi kirjailija, hänen elämänsä ja sitä kautta mahdollisesti löytyvä teoksen ”sisältö” (ks. Emerson 2011). Musiikissa formalismi otettiin käyttöön haukkumanimenä musiikin proletaarijärjestön RAPM:n (*Rossijskaja assotsiatsija proletarskih muzykantov*) toimesta 1920-luvulla merkityksessä, joka ennakoி socialistisen realismin retoriikkaa (Edmunds 2000, 28; ks. myös Herrala 2009). Vastaavanlainen ”formalismien” kritiikki ei ole vierasta nyky-Venäjän kulttuuripoliittisessa ohjelmassakaan, jossa taiteen vapaus ja valtion puuttumattomuus taiteeseen ei tarkoita sitä, että valtio tukisi kaikkea taidetta: taiteellisessa teoksessa ”minkäänlaiset kokeilut muodon kanssa eivät oikeuta sisältöä, joka on ristiriidassa yhteiskuntamme perinteisten arvojen kanssa tai sisällöttömyyttä ylipäätään” (Ministerstvo kulturi Rossijskoi Federatsii 2015, 28–29).

⁸ Myöhemmin *narodnostista* tuli käsite, jolla oli keskeinen sija neuvostoliittolaisessa taidehistorian kirjoituksessa. *Narodnost* on ominaisuus, jota löytyy mm. Richard Wagnerin ja William Shakespearen tuotannosta (Rukavitsyn 1978).

⁹ Tulkinta on esimerkiksi em. muistelmissa (Volkov 1980); ks. tästä keskustelusta esim. Taruskin (1995); Fay (2000, 103–104, 309). Šostakovitšin elämästä ja teoksista lisäksi: Fanning (1998), Fairclough (2010).

Lähteet

Berger, Peter & Luckmann Thomas (1994), *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen: Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suom. V. Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.

Bevir, Mark (2011), The Contextual Approach. – *The Oxford Handbook of the History of Political Philosophy*. Ed. George Klosko. Oxford: Oxford University Press.

Blommaert, Jan (2005), *Discourse: A Critical Introduction*. Key Topics in Sociolinguistics. Cambridge: Cambridge University Press.

Brandenberger, David (2002), *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Brooks, Jeffrey (1994), Socialist Realism in Pravda: Read All About It! – *Slavic Review* 53:4, 973–991.

Clark, Katerina (2001), Socialist Realism in Russian Literature. – *The Routledge Companion to Russian Literature*. Ed. Neil Cornwell. London & New York: Routledge, 174–183.

Clark, Katerina (2011), *Moscow: The Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Dobrenko, Jevgeni (1995), Muzyka vmesto sumbura: narodnost kak problema muzykalnoi kinokomedii stalinskoi epohi. – *Revue des études slaves* 67:2–3, 407–433.

Dobrenko, Evgeny (2011), Literary Criticism and the Transformations of the Literary Field during the Cultural Revolution, 1928–1932. – *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*. Eds. Galin Tihanov & Evgeny Dobrenko. Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 43–63.

Edmunds, Neil (2000), *The Soviet Proletarian Music Movement*. Bern: Peter Lang.

Emerson, Caryl (2011), Literary Theory in the 1920s: Four Options and a Practicum. – *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*. Eds. Galin Tihanov & Evgeny Dobrenko. Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 64–89.

Fairclough, Pauline (ed.) (2010), *Shostakovich Studies 2*. Cambridge, NY: Cambridge University Press.

Fairclough, Pauline (2016), *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity under Lenin and Stalin*. New Haven: Yale University Press.

Fanning, David (ed.) (1998), *Shostakovich Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fay, Laurel (2000), *Shostakovich: A Life*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Foucault, Michel (2005), *Tiedon arkeologia*. Suom. T. Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino.

Frolova-Walker, Marina (2007), *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*. New Haven & London: Yale University Press.

Frolova-Walker, Marina & Walker, Jonathan (2012), *Music and Soviet Power 1917–1932*. Woodbridge: The Boydell Press.

Gjunter, Hans (2000), Totalitarnaja narodnost i jejo istoki. – *Sotsrealistitšeski kanon*. Red. Evgeni Dobrenko & Hans Gjunter. Sankt-Peterburg: Akademitšeski proekt, 377–389.

Gutkin, Irina (1999), *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890–1934*. Evanston: Northwestern University Press.

Hampsher-Monk, Iain; Tilmans, Karin; Vree, Frank van (eds.) (1998), *History of Concepts: Comparative Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Herrala, M. (2009), *Socialist Realism instead of Formalism: The Formation and Development of the Soviet Music Control System 1932–1950*. Tohtorin väitöskirja. Helsingin yliopisto.

Hobsbawm, Eric (1994), *Nationalismi*. Tampere: Vastapaino.

Hvoina, Olga (2006), Narod – narodnoje – narodnost. Iz istori odnoi esteticheskoi idei. – *M. I. Glinka: K 200-letiju so dnja roždenija, tom II*. Red. Natalja Degtjareva & Jelena Sorokina. Moskva: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija, 6–17.

Hyvärinen, Matti; Kurunmäki, Jussi; Palonen, Kari; Pulkkinen, Tuija; Stenius, Henrik (2003), Johdanto. – *Käsitteet liikkeessä: Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*. Toim. Matti

Hyvärinen, Jussi Kurunmäki, Kari Palonen, Tuija Pulkkinen & Henrik Stenius. Tampere, Vastapaino, 9–17.

Ifversen, Jan (2003), Text, Discourse Concept: Approaches to Textual Analysis. – *Kontur* 7, 60–69.

Ihalainen, Pasi (2006), Between Historical Semantics and Pragmatics: Reconstructing Past Political Thought through Conceptual History. – *Journal of Historical Pragmatics* 7:1, 115–143.

Jänis-Isokangas, Ira (2016), *Neuvostovalan taistelu huliganismia vastaan: Käsitteet, politiikka ja käytännön toimet*. Tampere: Tampere University Press.

Kharkhordin, Oleg (2005), *Main Concepts of Russian Politics*. Lanham, MD: University Press of America.

Klause, Inna (2017), Composers in the Gulag: A Preliminary Survey. – *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Eds. Patrick Zuk & Marina Frolova-Walker. Oxford: Oxford University Press, 188–217.

Koselleck, Reinhart (2002), *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts* (transl. Todd Samuel Presner and others). Stanford, CA: Stanford University Press.

Koselleck, Reinhart (2004), *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Transl. K. Tribe. New York: Columbia University Press.

Kotkin, Stephen (1997), *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. Berkeley: University of California Press.

Krzyzanowski, Michal (2010), Discourses and Concepts: Interfaces and Synergies between *Begriffsgeschichte* and the Discourse-Historical Approach in CDA. – *Diskurs, Politik, Identität: Festschrift für Ruth Wodak*. Eds. Rudolf de Cillia, Helmut Gruber, Michal Krzyzanowski, Florian Menz. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 125–135.

Martin, Terry (2001), An Affirmative Action Empire. – *A State of Nations: Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin*. Eds. Ronald Grigor Suny & Terry Martin. New York: Oxford University Press, 67–90.

Maximenkov, Leonid (2004), Stalin and Shostakovich: Letters to a "Friend". – *Shostakovich and his World*. Ed. Laurel Fay. Princeton: Princeton University Press, 43–58.

Mikkonen, Simo (2009), *Music and Power in the Soviet 1930s: A History of Composers' Bureaucracy*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.

Miller, Alexey (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, Aleksei; Sdvižkov, Denis; Schierle, Ingrid (red.) (2012), *Ponjatija o Rossii: K istoritsheskoi semantike imperskogo perioda*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.

Ministerstvo kulturi Rossijskoi Federatsii (2015), Osnovi gosudarstvennoi kulturnoi politiki. <https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2016/OSNOVI-PRINT.NEW.indd.pdf>

Nelson, Amy (2004), *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Palonen, Kari (1999), Rhetorical and Temporal Perspectives on Conceptual Change: Theses on Quentin Skinner and Reinhart Koselleck. – *The Finnish Yearbook of Political Thought, Vol. 3*. Ed. Sisko Haikala, Jussi Kotkavaara & Kari Palonen. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 41–59.

Palti, Elias (2014), The "Theoretical Revolution" in Intellectual History: From the History of Political Ideas to the History of Political Languages. – *History and Theory* 53:3, 387–405.

Perrie, Maureen (1998), Narodnost': Notions of National Identity. – *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881–1940*. Ed. Catriona Kelly & David Shepherd. New York: Oxford University Press, 28–36.

Richter, Melvin (1995), *The History of Political and Social Concepts: A Critical Introduction*. New York: Oxford University Press.

Rukavitsyn, Mihail (1978), *Narodnost i partijnost iskusstva*. Moskva: Znaniye.

Slezkine, Yuri (1999), The USSR as a Communal Apartment, or how a Socialist State Promoted Ethnic Particularism. – *Stalinism: New Directions*. Ed. Sheila Fitzpatrick. London, New York: Routledge, 313–347.

Taruskin, Richard (1995), Public Lies and Unspeakable Truth: Interpreting Shostakovich's Fifth Symphony. – *Shostakovich studies*. Ed. David Fanning. Cambridge: Cambridge University Press, 17–56.

Taruskin, Richard (1997), *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Taruskin, Richard (1998), Russia. – *The New Grove Dictionary of Opera: Volume 3*. Ed. Stanley Sadie & Christina Bashford. London: Macmillan Reference, 98–104.

Tomoff, Kirill (2006), *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Vihavainen, Timo (2000), Stalinistinen klassismi. – *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa & Timo Vihavainen. Jyväskylä: Gummerus, 216–252.

Viljanen, Elina (2017), *The Problem of the Modern Tradition. Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949)*. Helsinki: Acta Semiotica Fennica.

Volkov, Solomon (1980), *Dmitri Šostakovitšin muistelmat*. Suom. Seppo Heikinheimo. Helsinki: Otava.

Werth, Nicolas (2002), Valtio sodassa omaa kansaansa vastaan: Väkivaltaa, sortotoimia, terroria Neuvostoliitossa (suom. Heikki Eskelinen). – *Kommunismmin musta kirja: Rikokset, terrori, sorto* (4. painos). Toim. Stéphane Courtois, Nicolas Werth, Jean-Louis Panné, Andrzej Paczkowski, Karel Bartosek & Jean-Louis Margolin. Helsinki: WSOY, 214–232.