

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: Proletariaatti, intelligentsija ja kulttuuri Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1920- ja 1930-luvuilla

Year: 2022

Version: Published version

Copyright: © 2022 Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura

Rights: In Copyright

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

Please cite the original version:

Parkkinen, J. (2022). Proletariaatti, intelligentsija ja kulttuuri Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1920- ja 1930-luvuilla. In A. Harmainen, & M. Kemppainen (Eds.), *Henkinen työväki* (pp. 215-243). Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura. Väki Voimakas, 35.
<https://doi.org/10.55286/vv.121576>



Proletariaatti, intelligentsija ja kulttuuri Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1920- ja 1930-luvuilla

Johdanto

Artikkelissani tarkastelen, kuinka työväen ja kulttuurin suhdetta käsiteltiin ja käsitteellistettiin Neuvostoliiton musiikki- ja kulttuuripoliittisissa keskusteluissa 1920- ja 1930-luvuilla. Bolševikkien julistaessa lokakuun vallankumouksen vuonna 1917 proletariaatin vallankumoukseksi ja sen jälkeen muodostuneen hallinnon proletariaatin diktatuuriksi, kulttuuripoliittisessa keskustelussa täytyi pohtia uudelleen työväen suhdetta olemassa oleviin kulttuuri-instituutioihin ja -käytänteisiin. Samoin keskeisiksi kysymyksiksi nousivat työväenkulttuuri ja sen rooli uudessa yhteiskunnassa sekä se, kuinka taide kuvaa ja kuinka sen pitäisi kuvata työväkeä. Neuvostoliitossa näitä keskusteluita käytiin erityisesti ”proletaarikulttuuriin” käsitteen ympärillä sekä erilaisten proletaaristen taidejärjestöjen asemasta neuvoteltaessa.

Artikkelissa proletariaatti on tarkastelun kohteena ennen kaikkea (kulttuuri)poliittisena käsitteenä, ei niinkään tarkasti rajatuna yhteiskuntaluokkana. Näkökulmani proletariaatin ja Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan suhteeseen ammentaa käsittehistoriasta, jossa poliittisen todellisuuden ja poliittisen toiminnan mahdollisuudet nähdään muodostuvan tiettyjen avainkäsitteiden määritelmien rajoissa.¹ Samalla nämä määritelmät ovat aktiivisen

poliittisen kamppailun kohteita. Proletariaatin käsite poikkeaa konkretiatasoltaan esimerkiksi ”vapauden” kaltaisista poliittisista käsitteistä, joiden kiistanalaisuus ja sitä kautta poliittinen painoarvo vaikuttaa selvemmältä.² Tästä huolimatta proletariaattia, samoin kuin muita yhteiskunnallista positioita kuvaavia käsitteitä on oleellista tarkastella myös käsitteellisinä konstruktioina, joita tietoisesti käytetään ja muokataan poliittisten tavoitteiden saavuttamiseksi.³ Erityisen oleellista tämä on Neuvostoliiton kontekstissa, jonka koko olemassaolo legitimoitiin käsityksillä proletariaatista poliittisen toiminnan keskeisempänä luokkana. On selvää, että tämä motivoi erilaisiin tulkintoihin siitä, ketkä tähän proletariaattiin ylipäätään kuuluvat ja millainen toiminta sekä mitkä ryhmittyvät ajavat proletariaatin etua kaikkein parhaimmalla tavalla.

Proletariaatin ja ”proletaariuden” käsitteiden tarkastelu musiikin kontekstissa on kiinnostavaa, sillä musiikkipoliittisessa keskustelussa taidemusiikilla oli keskeinen asema ja sen edustajat, nk. musiikki-intelligentsija, olivat perinteisen luokka-analyysin näkökulmasta varsin kaukana työväestä. Tästä huolimatta heidänkin täytyi määritellä toimintansa uudelleen poliittisen keskustelun korostaessa työväen ensisijaista asemaa vallankumouksen jälkeisessä yhteiskunnallisessa rakennustyössä. Musiikki ja musiikki-intelligentsija eivät olleet erillisiä Neuvostoliiton laajemmista kulttuuripoliittisista muutoksista, jossa kirjallisuudella oli keskeisin asema sen huomattavan propaganda-arvon vuoksi. Musiikkipoliittisessa keskustelussa oli kuitenkin omat erityispiirteensä muun muassa Venäjän imperiumin ajoilta periytyneiden vahvojen musiikki-instituutioiden, kuten konsertti- ja oopperatalojen sekä konservatorioiden säilymisen vuoksi, mikä vaikutti siihen, kuinka taidemusiikin ammattilaisten asema nähtiin suhteessa työväkeen. Musiikkikeskustelu tarjoaa siten keinon tarkastella työväen ja kulttuurin suhteen muodostumista Neuvostoliitossa yleispoliittisia linjauksia tarkemmin: se osoittaa, miten ideologisista kysymyksistä neuvoteltiin suhteessa vallankumousta edeltäneisiin käytänteisiin ja käsityksiin ja miten näitä pyrittiin säilyttämään määrittämällä vallankumouksen keskeisiä käsitteitä

uudelleen. Laajemmin tutkimukseni liittyy Venäjän vallankumouksen ja sen seurausten symbolisten ulottuvuuksien tutkimiseen, jossa poliittinen toiminta nähdään laajasti sisältäen symbolien, kielen ja käsitteiden haltuunoton ja muovaamisen osana poliittisten toimenpiteiden legitimoimista.⁴

Artikkelin aineisto koostuu Neuvostoliiton 1920-luvun lehtikirjoituksista niin sanomalehdissä kuin myös kulttuuri- ja musiikkikysymyksiin keskittyneissä pienempilevikkisissä joullehdissä. Sanomalehdissä, *Pravdassa* ja laajalevikkisimmässä taidelehdessä *Žizn iskusstva* ('Taiteen elämä') kuului johtavien bolševikkien ääni, ja tarkastelen näiden kirjoitusten kautta neuvostovallan neuvottelua proletariaatin käsitteestä osana (kulttuuri)politiikkaa. Musiikkiin erikoistuneet joullehdet puolestaan olivat levikiltään suppeampia, mutta niihin kirjoittivat ja niitä lukivat musiikkikentän ammattilaiset, jotka toivat esille omia näkemyksiään musiikista ja vallankumouksesta suhteessa laajempiin kulttuuripoliittisiin linjauksiin. Eri joullehdet edustavat myös avointa asemoitumista musiikin eri ryhmittymien välillä 1920-luvulla ja tuovat hyvin esiin vastakkainasetteluja ja näkemyseroja kulttuuripolitiikan suunnasta. 1930-luvun kulttuuripolitiikan muutoksia analysoin tätä aineistoa vasten ja tutkimuskirjallisuutta hyödyntäen.

Lähden artikkelissa liikkeelle venäläisten sosialistien jo ennen vallankumouksia syntyneistä jakolinjoista suhteessa kulttuuriin, joista keskeisin oli Vladimir Leninin ja Aleksandr Bogdanovin näkemyserot kulttuurin roolista vallankumouksessa, sekä Bogdanovin vuonna 1917 perustamasta proletariaatin omaa kulttuuria ajaneesta *Proletkult*-järjestöstä. Tämän jälkeen tarkastelen Proletkultin lakkauttamisen jälkeen syntyneitä taiteen proletaarijärjestöjä ja proletariaatin käsitteen venymistä 1920-luvun musiikkikeskusteluissa. Lopuksi tuon esille 1930-luvun kulttuuripolitiikan muutoksen, jossa keskiöön nousee proletariaatin sijaan *kansan* (*narod*) käsite ja pohdin, kuinka tämä käsitteellinen muutos heijasti ja oli osa laajempia, stalinismiin liittyviä poliittisia muutoksia.

Kiistat proletaarikulttuurista ja proletariaatin ja taiteen suhteesta

Pohdinnalla taiteen ja kulttuurin roolista yhteiskunnassa ja vallankumouksen edistämässä on pitkät perinteet sosialismin historiassa. Myös venäläisten sosialistien välillä oli eriäviä näkemyksiä siitä, mitä vallankumous tarkoittaisi kulttuurin kannalta ja voiko kulttuurityöllä edistää vallankumouksen toteutumista. Keskeiseksi teoreettiseksi vastinpariksi Leninin materialistiselle tulkinnalle marxismista nousi jo huomattavasti ennen vuoden 1917 vallankumouksia Aleksandr Bogdanovin (1873–1928) näkemys kulttuurisen työn merkityksestä sosialistisessa rakentamistyössä ja proletariaatin kulttuurin jalostamisessa. Bogdanovin asema Neuvosto-Venäjällä muodostui merkittäväksi ennen kaikkea hänen perustettuansa *Proletaarisen kulttuuriliikkeen* eli *Proletkult*-järjestön ennen lokakuun vallankumousta väliaikaisen hallituksen aikana vuonna 1917. Tämä järjestö jatkoi toimintaansa myös lokakuun vallankumouksen jälkeen, mutta joutui käytännössä lopettamaan toimintansa jo muutaman vuoden jälkeen. Kiista Proletkultin ympärillä pakotti neuvostohallintoa asemoimaan itseään suhteessa proletaarikulttuuriin käsitteeseen ja jäsentämään uudella tavalla kulttuurin merkitystä proletariaatin diktatuurin aikana ja tulevassa sosialistisessa yhteiskunnassa.

Bogdanovin ja Leninin tiet erkanivat jo vuoden 1905 epäonnistuneen vallankumouksyrityksen jälkeen, jolloin bolševikkien sisälle muodostui jakolinjoja suhteessa parlamentaariseen toimintaan. Nk. vasemmistosiiven näkyvimpiä edustajia oli Bogdanov, joka vastusti Leninin vielä tuossa vaiheessa vaatimaa duuman kautta tapahtuvaa vaikuttamista.⁵ Bogdanov oli Leninin kritiikin pääkohde tämän kirjassa *Materialismi ja empiriokritisismi* (1909), jossa tämä kritisoi venäläisiä ”machisteja” (Ernst Machiin viitaten) idealististen näkemysten sekoittamisesta Marxin ja Engelsin dialektiseen materialismiin. Näkemyserojen vuoksi Bogdanov erotettiin puolueesta. Bogdanov oli keskeisessä roolissa perustamassa yhdessä kirjailija Maksim Gorkin ja myöhemmän kulttuurista ja koulutuksesta vastaavan kansankomissaarin, Ana-



Aleksandr Bogdanov, proletaarikulttuurin teoreetikko, kirjailija ja Proletkult-järjestön perustaja. Lähde: Wikimedia Commons.

toli Lunatšarskin kanssa Caprin ja Bolognan puoluekouluja tarkoituksenaan kouluttaa työväenluokkaistaustaista intelligentsijaa sekä auttaa sitä kehittämään omaa, proletaarista kulttuuriaan. Puoluekoulut olivat lyhytikäisiä, mutta proletaarisen kulttuurin kehittäminen pysyi Bogdanovin tavoitteena tämän jälkeenkin.

Proletaarikulttuurin edistäminen oli tavoitteena myös Bogdanovin perustaessa Proletkult-järjestöä syksyllä 1917 ennen lokaan vallankumousta. Proletkultista kasvoi löyhä, useiden pai-

kallisten osastojen laaja verkosto, jonka tarkoituksena oli osallistaa työväenluokkaa kulttuurin tuottamiseen ja näin luoda pohjaa proletariaatin itsensä parista nousevalle kulttuurille.⁶ Proletkult toimi irrallaan neuvostoelimistä, mutta alkuun neuvostohallinto suuntasi rahallista tukea järjestölle erityisesti koulutuksen laajentamista varten. Toiminta oli sallittua myös periaatteellisella tasolla, mikä tulee ilmi esimerkiksi koulutuksesta ja kulttuurista vastaavan kansankomissariaatin *Narkompros*in perustamisasiakirjasta. Siinä annettiin mahdollisuus myös itsenäisten työväenluokkaisten järjestöjen toimintaan sekä luvattiin niille valtiontukea.⁷

Leninin vaatimuksesta Proletkult kuitenkin sulautettiin osaksi Narkomprosia vuonna 1920. Syiksi tähän mainitaan usein pitkälle ajalle juontuvat Leninin ja Bogdanovin henkilökohtaiset riidat kuten myös Proletkultin kasvaminen liian laajaksi rinnakkaiselimeksi neuvostohallinnon suoran vaikutusvallan ulottumattomiin.⁸ Oleellista tämän artikkelin näkökulmasta on kuitenkin tätä seurannut julkinen keskustelu, sillä valtopoliittiset tekijät eivät tietenkään olleet ne ääneen lausutut syyt Proletkultin toiminnan alasajolle. Sen sijaan puolue leimasi Proletkultin järjestöksi, jossa valtaan olivat päässeet ”[f]uturistit, dekadentit, marxismille vaaralliset idealistisen filosofian puolustajat” ja joka näin tarjosi työläisille vaarallisia, porvarillisia näkemyksiä.⁹ Lenin esitti, että aito proletaarikulttuuri muodostuu vain ”koko ihmiskunnan kehityksen muodostaman kulttuurin tarkan tunteamisen, vain sen uudelleentyöstämisen kautta,” ei vallankumousta edeltävän kulttuurin kieltämisestä ja itse itseään proletaarikulttuurin specialisteiksi nimittävien henkilöiden ”sepustuksista.”¹⁰ Tämän periaatteen mukaisesti porvaristonkaan luomaa kulttuuria ei tarvinnut kieltää, vaan sitä piti kriittisesti hyödyntää uutta yhteiskuntaa luodessa. Todellisuudessa Bogdanovin näkemykset vallankumousta edeltävän kulttuurin hyödyntämisestä eivät kuitenkaan juuri eronneet johtavien bolševikkien näkemyksistä, ja väitteet Proletkultin halusta hävittää kaikki vallankumousta edeltänyt kulttuuri olivat vahvasti liioiteltuja.¹¹

Myös itse ”proletaarikulttuurin” käsite kyseenalaistettiin, mikäli sillä tarkoitettiin täysin uuden kulttuurin luomista tyhjästä, ja puheenvuorot korostivat porvarillisen kulttuurin tärkeyttä maassa, jossa väestön koulutustaso on vielä matala.¹² Tämä vaikutti myöhempään keskusteluun proletariaatin ja kulttuurin suhteesta, ja bolševikkijohtajista erityisesti Lev Trotski (1879–1940) ja Anatoli Lunatšarski (1875–1933) ottivat kysymykseen kantaa ja pyrkivät käsitteellistämään neuvostohallinnon kulttuuripoliittista linjaa ilman proletaarikulttuurin vaatimusta.

Keskeinen Trotskin kirjoitus proletaarikulttuurista oli hänen *Kirjallisuus ja vallankumous* -kirjaan kirjoitettu teksti ”Proletaarinen kulttuuri ja proletaarinen taide,” joka julkaistiin erillisenä artikkelina *Pravdassa* syyskuussa 1923.¹³ Hänen kritiikkinsä lähti huomiosta proletariaatin yhteiskunnallisen valta-aseman väliaikaisuudesta – ja väliaikainen sen täytyi Trotskin mukaan ollakin. Vallankumouksen tavoitteena oli sosialistinen ja lopulta kommunistinen yhteiskunta, jossa luokkaeroja ei enää ole eikä siten myöskään enää proletariaattia. Koska tämän tavoitteen saavuttaminen veisi Trotskin arvion mukaan joitain kymmeniä, muttei missään nimessä satoja vuosia, jonka porvarillisen kulttuurin muotoutuminen oli ottanut, proletariaatille ei ehdi muodostua omaa kulttuuria. Trotski kuvasi tilannetta paradoksina, jossa luokkasodan vuosina pikemminkin tuhotaan kuin luodaan uutta. Sen jälkeen, kun yhteiskunnallinen tilanne on rauhoittunut proletariaatin voittaessa luokkasodan, kulttuurisen rakentamistyön myötä proletariaatti ”sulautuu” yhä vahvemmin sosialistiseen elämänmuotoon ja samalla häivyttää omia luokkapiirteitään. Proletariaatti voittaa lakatakseen olemasta proletariaattia. Proletariaatin tavoitteena ei siksi täydy olla proletaarikulttuurin luominen, vaan nimenomaan eri luokkien kulttuurien erojen hävittäminen ja pohjan luominen tulevalle, sosialismin yleisinhimilliselle kulttuurille.¹⁴ Kuvitelma proletaarikulttuurin luomisesta ”keinotekoisesti” oli Trotskin mukaan osoitus ymmärtämättömyydestä ja taantumuksellisesta uskosta ihmekeinoihin. Tosiasiassa uuden kulttuurin työ on hidasta sivistystyötä (*kulturnitšestvo*).¹⁵

Trotskin vastaus siihen, mitä proletariaatin parista ennen sosialismia nouseva kulttuuri on, on hyvin valaiseva Neuvostoliiton poliittisen eliitin näkemyksistä. Trotski nimittäin argumentoi, että vaikka proletariaatin parista tosiaan nousee erilaisia taiteellisia ilmiöitä, nämä eivät ole proletaarikulttuuria. Näitä teoksia voidaan tunnistaa lahjakkuuksien tekemäksi, mutta koska niissä käytetyt keinot eivät ole proletariaatin omia vaan vanhalta porvarilliselta intelligentsijalta perittyjä, ne eivät ole itsenäistä kulttuuria. Esimerkiksi tehdasrunoilijan tuotanto voi olla hyvinkin lähellä työläismassojen elämäkokemusta, mutta ”se ei ole proletaarista kirjallisuutta, vaan ainoastaan proletariaatin kulttuurisen kehityksen molekulaarisen prosessin kirjallista kuvausta.”¹⁶ Tässä tulee esille Trotskin tarkkarajainen ja hierarkkinen näkemys kulttuurista ja kirjallisuudesta: proletariaatin parista nouseva kirjallisuus ei voi olla ”oikeaa” kulttuuria, sillä siinä käytetyt keinot eivät ole proletariaatin omia. Parhaimmillaan nämä ilmiöt ovat viitteitä oikeasta suunnasta. Aidosti uutta kulttuuria muodostuu vasta sitten, kun uusi yhteiskuntajärjestys on luonut mahdollisuuden kehittää porvarillisen taiteen syrjäyttävät uudet taiteelliset ilmaisumuodot. Tässä vaiheessa ei kuitenkaan enää eletä proletariaatin diktatuurin aikaa, vaan sosialismia tai kommunismia, jolloin yhteiskuntaluokkia ei enää ole, eikä siten myöskään edellytyksiä erityisen proletaarikulttuurin muodostumiselle.

Oman näkemyksensä proletaarikulttuurista keskusteluun toi myös Lunatšarski, joskin eri näkökulmasta kuin Trotski. Siinä missä Trotski kritisoi proletariaatin parista nousevaa kulttuuria, Lunatšarski pyrki määrittämään tarkemmin missä määrin proletariaatin elämä ylipäätään voi olla taiteellisen kuvauksen kohteena. Proletaarinen vallankumous oli inspiroinut Neuvostovenäjän taiteilijoita laajasti, ja ennen ensimmäistä maailmansotaa syntyneen modernismin aiheet – tehdasteollisuus, kaupungit, koneet – olivat näkyvästi esillä neuvostoliittolaisten avantgardetaiteilijoiden tuotannossa. Vaikka Lunatšarski tuki näitä taidesuuntauksia, hän halusi kiinnittää huomiota siihen, missä määrin uudessa vallankumouksellisessa taiteessa on loppujen lopuksi kyse proletariaatista sellaisenaan.

Lunatšarskin kritiikki proletariaatin kuvaamista kohtaan lähti toteamuksesta, että proletariaatin elämä oli kapitalismin aikaan pelkkää kurjuutta. Koska proletariaatti oli yhteiskunnassa riistetyssä asemassa, sen elämästä oli kadonnut kaikki arvokkuus ja sisältö, mikä näkyi surkeissa asumisolosuhteissa ja sosiaalisina ongelmina, kuten alkoholismina. Mikään tässä elämässä itsessään ei ollut taiteellisen kuvauksen arvoista. Se, mihin taiteen täytyi kiinnittää huomiota, oli proletariaatin parista kummunnut oman elämänmuodon vallankumouksellinen vastustaminen, joka ei ollut proletariaatin elämää sellaisenaan, vaan nimenomaan sen negaatiota. Taiteessa ”[t]äytyy vain ylittää *puhtaasti proletaarisen elämän (bit)* raja [- -] Täytyy keskittyä *vallankumouksellisen elämän* kysymyksiin.”¹⁷ Toisin sanoen proletaarikulttuurin idea oli väärä, mikäli se otti lähtökohdakseen proletariaatin elämän sellaisenaan ja pyrki ihannoimaan sitä. Proletariaatin keskeisyys yhteiskuntaluokkana ei johtunut sen elämänmuodon paremmuudesta suhteessa muihin luokkiin, vaan nimenomaan vallankumouksellisesta hengestä, joka syntyi itse elämänmuodon vastustamisesta, ja tämä vallankumouksellinen henki oli Lunatšarskin mielestä se, jonka piti olla taiteellisen kuvauksen keskiössä. Lunatšarskin kritiikki on samansuuntainen Trotskin kritiikin kanssa siinä, että molemmat kielsivät proletariaatin elämän ”naturalistisen” kuvauksen arvon taiteena ja kulttuurina.

Lunatšarskin ja Trotskin näkemykset korostavat neuvostojohdon kahtalaista suhdetta proletariaattiin, tai pikemminkin proletariaatin ideaan ja ideaaliin. Proletariaatti oli samanaikaisesti vallankumouksellisen hengen tärkein edustaja, mutta samalla riistetyt asemansa vuoksi olemukseltaan taantumuksellinen. Vaikka proletariaatti julistettiin yhteiskunnan johtavaksi luokaksi, siihen samalla kohdistettiin tiukkoja kontrollin ja kurinpidon toimia. Taidekeskustelu osaltaan kuvaa hyvin sitä, kuinka yhteiskunnassa korkeassa asemassa toimivien katse suuntautui työläisiin nimenomaan alaspäin. He olivat sivistys- ja koulutustoimien kohteita, heidän kulttuurinsa ei ollut ”aitoa” vallankumouksellista kulttuuria, eikä heidän elämänsä sellaisenaan sopinut edes inspiraation lähteeksi taiteilijoille. Monet taidemusiikin ammattilai-

set luonnollisesti tarttuivat tähän tulkintaan, sillä se tuki heidän asemaansa proletariaatin yläpuolella yhteiskunnallisena eliittinä. Tämän tulkinnan mukaisesti he pystyisivät jatkamaan kulttuurista portinvartijuuttaan määrittämällä sen, millaista musiikkia ja taidetta uusi yhteiskunta tarvitsee. Proletariaatin tehtäväksi jäi näissä näkemyksissä riittävän sivistyksen hankkiminen, jotta tämä taide avautuisi lopulta heillekin. 1920-luvun kulttuurikeskustelussa nämä eliitin äänet pääsivät vielä hyvin äänen musiikki-lehtien sivuilla, erityisesti argumentaatioissa nk. taiteen proletariijärjestöjä vastaan, joita tarkastelen seuraavaksi.

Musiikin proletariijärjestö RAPM sekä proletariaatin käsitteelliset laajennukset

Lunatšarskin ja Trotskin kritiikki proletariikulttuuria vastaan voidaan ymmärtää osana kulttuuripolitiikan käsitteellistä kamppailua kontekstissa, jossa Proletkult-järjestö oli nähty tarpeelliseksi sulauttaa osaksi neuvostohallintoa. Proletariikulttuurin käsite täytyi neuvotella uudelleen, sillä se oli vahvasti Proletkultin toiminnan ytimessä. Proletariaatti käsitteenä ei toki menettänyt poliittista merkitystään tämän jälkeenkään, ja melko pian Proletkultin lakkauttamisen jälkeen perustettiin uusia taidejärjestöjä, jotka ottivat proletariaatin käsitteen osaksi toimintaansa.

Näkyvimmäksi näistä järjestöistä nousi kirjallisuusjärjestö RAPP (*Venäläinen proletariikirjailijoiden järjestö*), ja myös musiikin alalle perustettiin vastaava proletariijärjestö, RAPM (*Venäläinen proletariimusikoiden järjestö*).¹⁸ Nämä järjestöt korostivat luokkatietoista taidetta ja kritisoivat kulttuurielämässä heidän näkemyksensä mukaan edelleen vaikuttavia porvarillisia piirteitä, kuten näkemyksiä ei-poliittisesta, ”puhtaasta” taiteesta.¹⁹ Erään näkyvän RAPM:n jäsenen, Boris Šteinpressin mukaan työväenluokka luo oman luokkatietoisensa musiikkinsa, joka ”ilmaisee työväenluokan pyrkimyksiä, ideoita, elämää, tunnelmia, yhdistää massojen tunteen, ajatuksen, tahdon [ja] kohottaa niitä” (Leninin sanoin), kutsuu taisteluun ja voittoon.²⁰ Juurikaan

tämän tarkempia näkemyksiä siitä, millaista musiikkia proletaariatin tuleva musiikki on, ei annettu – oletus oli, että se ikään kuin ”syntyy itsestään” sitten kun yhteiskunnallinen kehitys on edennyt sopivaan vaiheeseen. Selvästi se oli myös jotain, jonka työväenluokka intuitiivisesti *tuntisi* sanan molemmissa merkityksissä: se tunnistaisi sen, mutta myös kokisi siihen jonkinlaista välitöntä emotionaalista sidettä. Tämä vapautti proletaarimusiikkia kannattavat kuvaamasta tarkemmin proletaarimusiikin muotoa ja ’formaaleja’ piirteitä etukäteen. Tärkeämpää oli kiihdyttää yhteiskunnan jäljellä olevien porvarillisten piirteiden kitkemistä ja tehdä tilaa tulevaisuuden uudelle taidemuodolle, mikä musiikissa näkyi RAPM:n kritiikissä vakiintuneita instituutioita ja vanhaa ”musiikki-intelligentsijaa” kohtaan.²¹

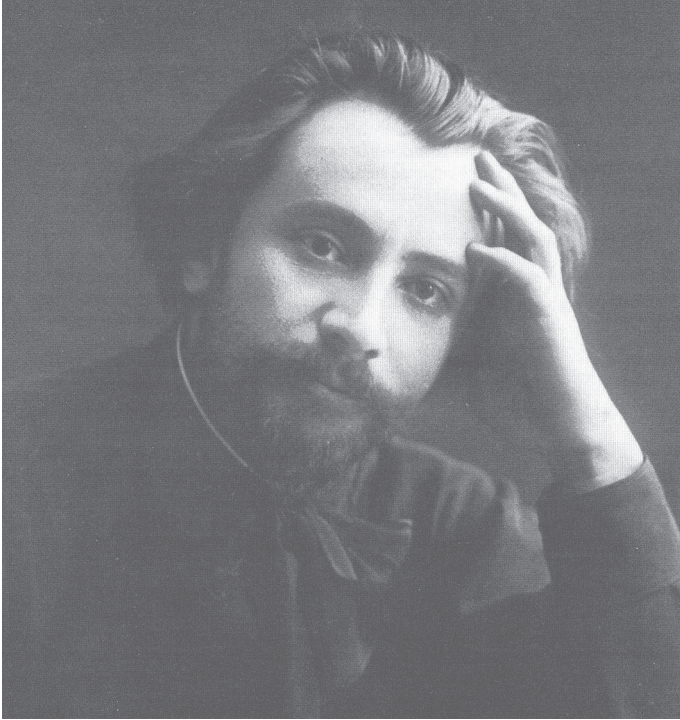
RAPM pyrki toteuttamaan ideaa musiikki-instituutioiden proletarisoinnista vaatimalla kiintiöpaikkoja proletaaritaustaisille opiskelijoille, muuttamalla konserttiohjelmistoja vähemmän ”porvarilliseksi” ja ennen kaikkea kritisoiden modernistista musiikkia kirjoittavia säveltäjiä.²² He syyttivät myös avoimesti esimerkiksi Lunatšarskia ja tämän johtamaa kansankomissariaattia Narkomprosia porvarillisen estetiikan suosimisesta,²³ mutta heidän vaikutusvaltansa musiikin saralla jäi kuitenkin melko pieneksi ennen 1920-luvun loppua. Vaikka proletaaritaustaisten opiskelijoiden osuutta konservatorio-opiskelijoista pyrittiin nostamaan esimerkiksi kiintiöpaikkoja lisäämällä ja varsinaisia musiikkiopintoja pohjustavien ”työläistiedekuntien” (*Rabfak*) perustamisella, konservatorio-opinnoissa menestyivät ne, usein porvaristaustaiset lapset ja nuoret, jotka olivat päässeet harjoittamaan musiikillisia kykyjään jo pienestä pitäen. RAPM:n vaikutusvaltaa heikensi edelleen se, että 1920-luvun nimekkäimmät ja vaikutusvaltaisimmat säveltäjät, kriitikot ja teoretikot, kuten Nikolai Mjaskovski (1881–1950), Leonid Sabanejev (1881–1968), Nikolai Roslavets (1881–1944) ja Boris Asafjev (1884–1949) toimivat Nykymusiikin yhdistyksessä (*ASM*), jota vastaan RAPM kävi ideologista kaksinkamppailua.²⁴ Lähestulkoon kaikki 1920-luvun neuvostomusiikin merkkitaipaukset, mukaan lukien useat vallankumouksen juhluvuodeksi 1927 sävelletyt kantaesitykset,

olivat ASM-järjestöön enemmän tai vähemmän kytköksissä olevien säveltäjien käsialaa.²⁵

Taiteen proletaarijärjestöillä oli kuitenkin kulttuuripoliittisessa keskustelussa kiistaton etu siitä, että he ottivat agendakseen nimenomaan proletariaatin asian ajamisen. Epäsuorasti heidän vaikutusvaltansa näkyy siinä, että muutkin kuin selkeästi työväenluokkaistaustaiset säveltäjät joutuivat neuvottelemaan yhteiskunnallista positiotaan suhteessa proletariaattiin. Tämä ilmiö näkyi esimerkiksi ASM-järjestössä näkyvästi toimineen modernistisäveltäjä Nikolai Roslavetsin kohdalla.

Nikolai Roslavets oli säveltäjä, jonka sävellystyylillä muotoutui myöhäisromantiikan ja varhaisen modernismin vuosina, ja jonka teokset neuvostoajana vaihtelivat atonaalisempien, hankalammin lähestyttävien kokeilujen sekä ekspressiivisemmän tyylin välillä. Vaikka Roslavetsin teoksissa on paljon dynaamista vaihtelua ja tätä kautta muodostuvaa kuulijaystävällistä linjakkuutta, hän oli kuitenkin taidenäkemykseltään modernisti eikä tinkinyt vaatimuksistaan uudistaa taidemusiikin ilmaisukeinoja, erityisesti tutkimalla uusia mahdollisuuksia muodostaa harmonioita. Hän piti musiikin uudistamista myös hyvin tiukasti ammattisäveltäjien tehtävänä ja aktiivisena kirjoittajana kritisoi useasti RAPM:n vaatimuksia tuoda musiikki ja taide lähemmäs proletariaattia.²⁶ Roslavetsin mielestä proletariaatin piti päinvastoin nousta korkeamman taidemuodon tasolle uuden yhteiskunnan tarjotessa sille sivistyksellistä koulutusta. Ei ole ihme, että Roslavetsista tuli yksi RAPM:n kritiikin keskeisiä kohteita, jonka avulla järjestö pyrki leimaamaan koko ASM-yhdistyksen niin porvarillisen taidepolitiikan kuin rappeutuneen, työväestä vieraantuneen musiikin tukijaksi.

Roslavetsin kuvaus omasta elämästään ja sävellysuransa kehittymisestä ASM:n lehdessä *Sovremennaja muzyka (Nyky musiikki)* on kiinnostava siinä, kuinka hän pyrkii muovaamaan proletariaatin käsitettä vastaamaan omia taidekäsitteisiään.²⁷ Hän kertoo tekstin alussa syntyneensä maalaiskylässä talonpoikaisperheeseen ja myöhemmin muistuttaa lukijaa, ettei häntä voi lukea tästä johtuen kuuluneen ”riistäjien” luokkaan. Itsensä hän näkee sosi-



Säveltäjä Nikolai Roslavets. Lähde: Wikimedia Commons.

aalisten tunnusmerkkien mukaan ”älyllisen/henkisen (*umstvennyj*) työn proletaariksi.” Tässä hän vastaa erityisesti RAPM:n syytöksiin hänen ”porvarillisuudestaan.” Kiinnostavasti hän jatkaa ”proletaariudestaan” seuraavasti:

En tietenkään ole ”proletaarisäveltäjä” siinä mielessä, että kirjoittaisin ”massoille” kelvotonta musiikkia [- -] Päinvastoin, olen ”porvarillistunut” sen verran, että pidän venäläistä proletaaria kaiken häntä edeltäneen kulttuurin oikeudenmukaisena perijänä [ja] parhaan musiikillisen tulevaisuuden arvoisena, ja siksi kirjoitan juuri hänelle sinfoniani, kvartetini, trioni, lauluni [- -] vahvasti vakuuttuneena siitä, että elän siihen saakka, kun musiikkini on yhtä ymmärrettävää ja lähestyttävää proletariaatille kuin se on

tällä hetkellä venäläisen musiikillisen yhteisön parhaille edustajille. Ja silloin, kuka ties, ehkäpä, tulee hetki, jolloin proletariaatti kutsuu taidettani omakseen...²⁸

Vaikka Roslavets identifioituikin ”älyllisen työn proletaariksi,” hän irtisanoutui erityisesti RAPM:n vaatimuksesta kirjoittaa musiikkia ”massoille.” Eri yhteiskuntaluokkien lähentyminen ei tapahdu Roslavetsille niin, että musiikillinen eliitti ”laskeutuu” suurelta osin kouluttamattoman työläismassan tasolle, vaan siten, että tämä massa ”nousee” sivistystyön seurauksena eliitin tasolle – lopulta ymmärtäen myös Roslavetsin omaa musiikkia kuten ”venäläisen musiikillisen yhteisön parhaat edustajat.”

Se, että Roslavets kuului ehdottomasti taiteilijajoukkoon, joka katsoi oikeudekseen ja velvollisuudekseen määrittää vallankumouksen jälkeisen estetiikan suuntaa työväenluokan puolesta samalla kun itse määritteli itseään proletariaattiin kuuluvaksi, kuvaa hyvin proletariaatin käsitteen poliittista merkitystä ja muovautuvuutta. Taidekeskusteluissa proletariaatissa ei ollut kyse selkeästä sosioekonomisesta luokasta, vaan proletariaatin käsite hajosi edustamaan vallankumoukseen ja taiteeseen liitettyjä ideaaleja, joita eri kommentaattorit tulkitsivat eri tavoin. Roslavetsille, samoin kuin Leninille, Lunatšarskille ja Trotskille, kulttuuri- ja taide-elämän johtamisen luovuttaminen työväenluokalle oli mahdoton ajatus, mutta samalla lokakuun vallankumous oli luvannut kaikkien yhteiskunnan osa-alueiden vallankumouksellista uudistamista. Tämä johti siihen, että taiteilijat itse pyrkivät identifioitumaan proletaariksi esimerkiksi käsitteen ”älyllisen työn proletariaatti” avulla. Toisaalta proletariaatin mielekkyys kulttuurin kannalta kyseenalaistettiin laajemminkin, joko korostamalla sen historiallisesti alisteista asemaa (Lunatšarski) tai proletariaatin diktatuurin väliaikaisuutta ennen sosialistisen kulttuurin muodostumista (Trotski). Näitä kaikkia näkemyksiä yhdistää jyrkkä yhteiskunnallinen jako kulttuuriseen ja poliittiseen eliittiin yhtäältä ja työväenluokkaiseen ”massaan” toisaalta. Kaikissa näkemyksissä tämä jako otettiin annettuna ja sitä alleviivattiin poliittisen ja kulttuurisen eliitin pohtiessa politiikkatoimia selkeästi yläviivistosta suhteessa ”massoihin.”

Kulttuuripolitiikan muutokset 1928–1934: Taiteen proletaarijärjestöjen korostamisesta vanhaan intelligentsijaan

Siinä missä 1920-luvun alkupuolella keskustelussa proletaari-kulttuurista korostui kriittisiä näkemyksiä itse käsitettä kohtaan, proletariaatin asema taiteessa nousi takaisin Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan keskiöön 20-luvun jälkipuoliskolla. Tämä näkyi erityisesti nk. taiteen proletaarijärjestöjen, edellä mainittujen kirjallisuuden RAPP- ja musiikin RAPM-järjestöjen valtakautena 1920- ja 30-lukujen taitteessa.

Kulttuuripolitiikan muutokselle tärkeän kehyksen loi laajempi poliittinen valtakamppailu Trotskin ja Stalinin välillä. Kuten edellä tuli ilmi, Trotski oli kirjoittanut laajasti kulttuurin roolista uudessa yhteiskunnassa ja samalla käynyt kamppailua proletaarikulttuuria vastaan. Tämä oli poliittisesti ymmärrettävää, kun muistetaan Leninin kriittinen suhtautuminen Bogdanovin Proletkult-järjestöön. Arvostelu oli tehnyt kuitenkin Trotskista RAPP:n kritiikin kohteen, ja poliittisen ilmapiirin kääntyessä häntä vastaan, kirjallisuuden proletaarijärjestö alkoi näyttäytyä taidekentällä poliittisesti vahvempana toimijana.²⁹ Myös Lunatšarski joutui sivuraiteille 20-luvun lopulle tultaessa, mutta koska hän ei muodostanut suoranaista poliittista uhkaa Stalinille, hän sai vetäytyä rauhassa komissaarin tehtävistä. Lunatšarskin jälkimaine Neuvostoliitossa yhtenä varhaisista bolševikkivallankumouksellisista oli melko hyvä, mutta toisaalta hän kuoli luonnollisista syistä jo 1933, joten emme voi tietää mikä hänen kohtalonsa olisi ollut terrorin vuosina, jolloin monet alkuperäisistä kansankomissaarien neuvoston jäsenistä viimeistään kohtasivat loppunsa.

Henkilökohtaista valtakamppailua tärkeämpi muutos oli kuitenkin Stalinin aloittama ensimmäinen viisivuotissuunnitelma ja maatalouden kollektivisointi vuonna 1928. Teollisuustuotannon suuri lisäys ja kovat tuotantovaatimukset johtivat monin paikoin onnettomuuksiin ja tuotanto-ongelmiin, joista alettiin syyttää ”vastavallankumouksellisia sabotöörejä” eli insinöörejä. Näi-

den väitettiin vaikeuttavan tahallisesti viisivuotissuunnitelman toteuttamista vastavallankumouksen toivossa. Syytteet etenivät oikeuteen saakka, joista kuuluisin oli nk. Šahty-oikeudenkäynnit vuonna 1928.³⁰ Vastavallankumouksen leima iskettiin laajemmin jo valmiiksi epäilyttävään koulutettuun intelligentsijaan. Kun hyökkäykset vanhanmallisen koulutuksen saanutta taiteilijaintelligentsijaa vastaan olivat olleet taiteiden proletaarijärjestöjen kulttuuripoliittista ydintä jo vuosia, heidän agendansa sai tästä huomattavaa vahvistusta. Tämän seurauksena kulttuuripoliittisen keskustelun hallinta siirtyi proletaarijärjestöille.

Musiikkikeskusteluissa proletaarijärjestöjen valta-asema näkyi siinä, että Neuvostoliiton turbulentissa julkaisukentässä ainoastaan RAPM julkaisi omia lehtiään muutaman vuoden ajan. Tätä ennen ASM-järjestöllä oli ollut omat lehtensä, samoin kuin RAPM:sta irtautuneiden jäsenten vuonna 1926 perustamalla maltillisemmalla ORKiMD-järjestöllä, joka nyt sulautui takaisin osaksi RAPM:a.³¹ Viimeaikainen tutkimus on kuitenkin korostanut, että tämän lisäksi musiikin proletaarijärjestön valta-asema oli kuitenkin suhteellisen vaatimaton verrattuna kirjallisuuskenttää tuona aikana dominoineeseen RAPP-järjestöön, eikä RAPM ehtinyt saada aikaan kovin merkittäviä muutoksia keskeisissä musiikki-instituutioissa.³² Nähdään musiikin proletaarijärjestön vaikutusvalta sitten heikompana tai vahvempana 20- ja 30-lukujen taitteessa, ainakaan se ei kestänyt kovin kauaa. Huhtikuussa 1932 puolueen keskuskomitea nimittäin päätti lakkauttaa kaikki taidejärjestöt ja perustaa keskitetyt, taidealakohtaiset järjestöt niiden tilalle. Päätös oli suunnattu erityisesti kirjallisuuden RAPP-järjestöä vastaan, joka oli päässyt liiaksi dominoimaan kulttuuripoliittista keskustelua, ja puolue totesi nyt proletaarihegemonian kapeuttavan ja haittaavan kirjallisuuden ja taiteen toimintaa.³³

Uusista keskitetyistä järjestöistä suurin ja tunnetuin oli Kirjailijaliitto (*Sojuz pisatelei*), jonka ensimmäisenä puheenjohtajana toimi Maksim Gorki ja jonka perustamiskokouksesta vuonna 1934 uuden taidepoliittisen linjan, sosialistisen realismin, katsotaan vakiintuneen. Musiikin järjestöksi perustettiin Säveltäjäliitto (*Sojuz kompozitorov*), johon kuulumisesta tuli ajan myötä käy-

tännössä välttämätöntä neuvostosäveltäjille. Vaikka proletaarijärjestöjen hairahdus tuomittiin puolueen taholta, entiset RAPM:n jäsenet siirtyivät melko vaivattomasti osaksi uutta säveltäjaliittoa, eivätkä he joutuneet myöskään terrorin kohteeksi viisi vuotta myöhemmin, toisin kuin monet entiset kirjallisuuden proletaarijärjestön RAPP:n jäsenet.³⁴ Tässä tilanteessa muusikoille oli hyötyä, että musiikki oli puolueen näkökulmasta poliittiselta merkitykseltään kirjallisuutta vähäisempi sen vaatimattomamman propagandamerkityksen vuoksi. Säveltäjaliiton perustaminen eteni myös paljon verkkaisemmin kuin kirjailijaliiton, ja ensimmäinen koko Neuvostoliiton kattava yleiskokous pidettiin vasta vuonna 1948. Kun päätösvaltaa liitossa käytti vielä lähinnä musiikki-intelligentsija itse, monet tutkijat ovat päätyneet kuvaamaan säveltäjaliittoa pikemminkin muusikoiden omana etujärjestönä kuin puolueen tiukassa otteessa olleena kontrollin välineenä.³⁵

Luokkatietoisuudesta kansallisuuden korostamiseen

Kun proletaaristen taidejärjestöjen toiminta tuomittiin huh-
tikuussa 1932, myös Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan prole-
tariaattia korostava diskurssi heikkeni. Päätös taidejärjestöjen
lakkauttamisesta oli jossain määrin jopa toivottu, sillä proletaa-
rijärjestöjen dominointi taidekentällä turhautti monia taiteiden
parissa toimivia. Päätös vaikutti palauttavan musiikillista kou-
lutusta ja ammattitaitoa korostavien säveltäjien kunniaa, mutta
toisaalta tulevana vuosina he joutuivat entistä suuremman ja
hyökkäävämmän kritiikin kohteeksi puolueen taholta. Vuosina
1936 ja 1948 puolue kävi nk. antiformalistisia kampanjoita maan
nimekkäimpiä säveltäjiä, kuten Dmitri Šostakovitšia, Sergei Pro-
kofievia ja Aram Hatšaturjania vastaan, joissa puolue syytti näitä
säveltäjiä ”formalismista” ja ”neuvostotodellisuudesta vieraan-
tumisesta,” samoin kuin musiikkikritiikoita näiden suuntausten
tukemisesta ja ”toverillisen kritiikin” unohtamisesta.³⁶ Puolueen
taholta vaadittiin sosialistisen realismin periaatteiden vahvempaa
omaksumista musiikissa, ja tämä vaatimus sisälsi työväen käsit-

teen kannalta kiinnostavan muutoksen 1920-lukuun verrattuna: se mitä nyt vaadittiin ei ollut lähentyminen proletariaatin kanssa, vaan nimenomaan *kansan* (*narod*) kanssa.

Käsitteellinen muutos on merkittävä. On totta, että proletariaatin ja kansan käsitteet ovat jossain määrin limittyviä ja erityisesti venäjän kontekstissa, jossa kansa (*narod*) on voittopuolisesti tarkoittanut yhteiskunnan matalampia luokkia.³⁷ Poliittinen merkitys näiden käsitteiden välillä on kuitenkin eri, ja nämä eroavaisuudet kuvaavat hyvin laajempaa stalinistisen kulttuuripolitiikan muutosta. Proletariaatin ja kansan käsitteiden myötä avautuu kolme keskeistä Neuvostoliiton 1930-luvun politiikan muutosta: ensiksikin luopuminen maailmanvallankumouksen ajatuksesta, toiseksi kansallisuuspolitiikan muutos ja kolmanneksi se, miten eri yhteiskuntaluokkien, tässä erityisesti intelligentsijan ja kansan, suhdetta hahmotetaan.

Osa stalinistista (kulttuuri)politiikan muutosta oli ensinnäkin luopuminen maailmanvallankumouksen ajatuksesta. Lenin ja monet muut johtavat bolševikit epäilivät alun perin vallankumouksen onnistumista muuten kuin laajemmassa, vähintään Euroopan mittakaavassa. Venäjän katsottiin olevan taloudellisesti ja yhteiskunnallisesti Länsi-Eurooppaa heikommassa asemassa ja sosialismin eteneminen tarvitsisi kehittyneiden kapitalististen maiden vallankumouksen – ainoastaan Venäjälle rajoittuvaa vallankumousta pidettiin erittäin alttiina vastavallankumoukselle. Vaikka Leninin näkemykset asiasta loiventuivat sosialististen vallankumousten epäonnistuessa muissa Euroopan maissa 1920-luvun molemmin puolin, Trotski piti kiinni maailmanvallankumouksen ajatuksesta Leninin kuoleman (1924) jälkeenkin.³⁸ Stalin puolestaan asettui tätä vastaan omalla ”sosialismi yhdessä maassa”-linjauksellaan, mikä tarkoitti internationalismin, kansallisuuksien rajat ylittävän työläisten liittoutumisen heikkeneemisestä. Tapahtui oikeastaan päinvastoin: ulkomaat ja ulkomaiset yhteydet korostuivat entistä enemmän potentiaalisena uhkana.

Kansallisuuskäsityksiin liittyvä politiikan muutos oli myös aiempaa avoimempi Venäjän johtavan roolin korostaminen Neuvostoliitossa. Siinä missä 1920-luvulla Venäjän korostamista

oli varottu mahdollisen ”suurvaltašovinismien” vuoksi, Stalinin myötä nimenomaan venäläistä kulttuuria, kieltä ja historiaa alettiin korostaa. Vallankumouksen historiallista aikajännettä venytettiin venäläistä työväenliikettä huomattavasti pidemmälle ja politiikassa nostettiin esille Venäjän historiallisia saavutuksia aina Vladimir Suuresta (n. 960–1015) ja Aleksanteri Nevskistä (n. 1220–1263) lähtien.³⁹ Oleellista ei enää ollut kansainvälisen tai edes venäläisen työväenliikkeen, vaan Venäjän *kansan* historia. Musiikissa ja taiteessa tämä näkyi entistä vahvempana venäläisten suurten historiallisten taiteilijoiden esikuvalliseen asemaan nostamisena – mm. säveltäjistä aiempaa vahvemmin korostettiin esimerkiksi Mihail Glinkan (1804–1857), Pjotr Tšaikovskin (1840–1893) ja nk. suuren viisikon säveltäjien merkitystä venäläisen ja sitä kautta neuvostoliittolaisen musiikin kehitykselle.⁴⁰ Samoin sosialistisen realismin myötä taiteelta alettiin vaatia ”lähentymistä kansan kanssa,” jota kuvattiin käsitteellä *narodnost*.⁴¹ Tämä vaatimus on eri kuin 20-luvun vaatimukset lähentymisestä proletariaatin kanssa. Kyse on selkeämmin kansallisuuteen kohdistuvasta vaatimuksesta, jossa oleellista ei ole niinkään ulkoiset luokkaominaisuudet (koulutus, työ jne.) kuin symbolien kautta hahmottuva, romantisoitu käsitys tietynlaiset arvot jakavasta ihmisjoukosta.

Muutos proletariaatin käsitteestä kansaan luo myös selkeämmin jatkumoa Venäjän vallankumousta edeltäneeseen historiaan ja irtautuu taiteen nykytilaa ja tulevaisuuden muutoksia vaativasta ”proletaariudesta.” Siinä missä proletariaatin yhteiskunnallinen rooli oli marxismi-leninismien teoriassa selkeä, toisin sanoen Neuvostoliitto pyrki proletariaatin diktatuurin kautta sosialismiin ja luokkaerojen hävittämiseen, *kansa* on huomattavasti ambivalentimpi ja myös emotionaalisempi käsite.

Kun tarkastellaan käsitehistoriallisesta näkökulmasta proletariaatin ja kansan vastakäsitteitä,⁴² myös venäläisen käsitteen ”intelligentsija” asema hahmottuu eri tavalla. Proletariaatin poliittinen vastakäsite on ”porvaristo,” ja molemmat käsitteet voidaan määrittää sosioekonomisten piirteiden, kuten koulutuksen, työn ja pääoman mukaisesti.⁴³ ”Kansa” on puolestaan käsite,

joka kokoaa sosioekonomiselta taustaltaan hyvin heterogeenisen joukon itsensä alle ja sille vastakäsitemä on vähintään yhtä ambivalentti ”ei-kansaa,” toisin sanoen eliitti, tai venäjänkielisessä kontekstissa usein intelligentsija. Intelligentsijaa toki käytettiin myös proletariaatin vastakäsitemenä 1920-luvulla, mutta erityisesti kontekstissa ”porvarillinen intelligentsija,” joka periaatteessa jättää mahdollisuuden ei-porvaristaustaiselle intelligentsijalle näyttäytyä proletariaatin puolustajana tai jopa sen osana. Näin nähtiin esimerkiksi säveltäjä Nikolai Roslavetsin kohdalla. Kansan vastakäsitemenä intelligentsija on puolestaan ”ei-kansaa” – oli luokkatausta sitten millainen tahansa. Eliitin kritisointi oli yksinkertaisempaa ja joustavampaa syyttämällä sitä pikemminkin kansasta kuin proletariaatista vieraantumisesta, sillä silloin poliittisen kontrollin kohteeksi saattoi joutua luokkataustasta riippumatta.

Se, miksi intelligentsija-kansaa vastakkainasettelu toimi Neuvostoliiton (kulttuuri)politiikassa, johtui toki aidoista ja syvistä luokkaeroista, mutta myös Venäjän historiasta. Tutkimuskirjallisuudessa on tuotu esille, kuinka 1800-luvulta lähtien venäläistä yhteiskuntaa on jäsennetty poliittisen vallan, intelligentsijan ja kansan kolmijaon kautta. Erityisesti 1800-luvun loppupuolelta lähtien poliittinen valta (tsaari) ja intelligentsija pyrkivät osoittamaan toisen tarpeettomuuden luomalla ”suoraa yhteyttä” kansaan.⁴⁴ Tsaarille tämä yhteys oli hengellinen, jumalalta saatu pyhä hallitsemisoikeus, johon erityisesti Venäjän imperiumin viimeiset tsaarit, Aleksanteri III ja Nikolai II vetosivat. Siinä missä ”kansaa” edusti aitoa Venäjää, intelligentsija esitettiin ulkomaisia aatteita ja epäuskkoa Venäjään synnyttävänä vieraana elementtinä.⁴⁵ Intelligentsijan parissa taas nousi 1800-luvulla useitakin tsaarinvaltaa vastaan toimineita, *narodismiksi* (*narodnitšestvo*) kutsuttuja suuntauksia, joissa intelligentsija pyrki lähestymään kansaa, toimimaan sen nimissä ja edistämään näin perustuslaillisia ja vallankumouksellisia uudistuksia.⁴⁶ Tämän poliittisen jännitteen yhdessä Venäjän myöhäisen teollisuustuotannon kehityksen kanssa on nähty johtaneen venäläistä yhteiskuntaa edelleen leimaavaan ilmiöön: keskiluokan puuttumiseen tai sen heikkoon asemaan.⁴⁷ Vaikka Neuvostoliitto uudisti ja muutti venäläistä

yhteiskuntaa huomattavasti, se oli myös jatkumoa ennen ensimmäistä maailmansotaa vallinneelle Venäjän yhteiskunnalliselle tilanteelle. Neuvostoliiton musiikki- ja kulttuuripoliittinen keskustelu korostaa osaltaan näitä jatkumoa, joista yksi oli ja on intelligentsijan rooli Venäjällä, sekä sen ja poliittisen vallan pyrkimys legitimoida asemansa vetoamalla milloin työväkeen milloin kansaan.

Proletariaatin käsite Neuvostoliiton kulttuuripoliittisessa keskustelussa

Työväen tai proletariaatin rooli oli merkittävä Neuvostoliiton varhaisvuosien kulttuurikeskustelussa, sillä Neuvostoliiton puoluevalta legitimoitiin esittämällä bolševikit työväen intressien keskeisimpänä edustajana. Proletariaatti oli kuitenkin muovautuva poliittinen käsite, ja Neuvostoliiton alkuvuosista lähtien ja jo sitä ennen venäläiset sosialistit esittivät eriäviä näkemyksiä siitä, kuinka proletariaatin ja kulttuurin suhde täytyisi hahmottaa. Erimielisyydet kärjistyivät osana poliittista valtakamppailua, ja erityisesti Proletkult-järjestön lakkauttaminen ohjasi kulttuurikeskustelua pois proletaarikulttuurin käsitteestä. Proletariaatin käsite säilyi kuitenkin keskeisenä kulttuuripoliittisen keskustelun kohteena koko 1920-luvun ja myös taiteilijat, joilla ei ollut työväenluokkaista taustaa, saattoivat nimittää itseään esimerkiksi ”älyllisen työn proletariaatin” edustajaksi. Vuonna 1932 puolueen tekemä päätös lakkauttaa kaikki taidejärjestöt, joka oli suunnattu erityisesti taiteen proletaarijärjestöjä vastaan, lopulta heikensi proletariaatin käsitteen asemaa kulttuurikeskustelussa. Sen sijaan *kansan* (*narod*) käsite nousi uuden, stalinististen kauden kulttuuripolitiikan keskiöön.

Artikkeli osoittaa käsitteiden, symbolien ja mielikuvien merkityksen poliittisessa keskustelussa. Lisäksi käsittehistoriallinen tarkastelu tekee näkyväksi sen, kuinka symbolinen merkitys läpäisee myös työväen kaltaista poliittista käsitettä, jolle on osoitettavissa suhteellisen selkeä yhteiskunnallinen ja reaalimaailman merki-

tys. Voidaan toki kiistellä, kuinka tarkkaa ja oikeaan osuvaa neuvostoliittolaisen musiikki-intelligentsijan itsensä tituleeraaminen proletariaatiksi oli, ja aikalaiskontektissa siitä totta tosiaan myös kiisteltiin. Tällöin kyseessä on kuitenkin nimenomaan jo *poliittinen* kiista, kamppailu määritelmistä ja sitä kautta saavutettavista yhteiskunnallisista positioista. Poliittisena kamppailuna se on yhtä oikeaa tai väärää siinä missä muukin poliittiseen keskusteluun liittyvien näkemuserojen osoittaminen ja luominen.⁴⁸ Käsitteelliset innovaatiot ja merkitysten joustavuus ovat politiikan ytimessä, eikä se koske vain ”vapauden” kaltaisia abstraktioita, vaan myös näennäisesti selkeitä ja reaali maailman ilmiötä kuvaavia, työväen kaltaisia käsitteitä.

Viihteet

- 1 Koselleck 2004; Marjanen 2018.
- 2 Aiemminkaan tutkijat eivät toki ole pitäneet proletariaatin käsitettä mitenkään selkeänä myöhäisen Venäjän imperiumin tai varhaisen Neuvostoliiton yhteiskuntarakennetta kuvaavana terminä, huomauttaen mm. teollisuustyöläisten siirtyneen helpohkosti takaisin maanviljelijöiksi ensimmäisen maailmansodan, vallankumouksen ja sisällissodan epävakaina vuosina (esim. Fitzpatrick 1988). Puhe selkeästä, luokkatietoisuudeltaan ”kehittyneemmästä” proletariaatista palveli ennen kaikkea neuvostojohtajien retoriikkaa.
- 3 Analyysin kohteena olevien käsitteiden poliittisten ja historiassa eri tavalla ymmärrettyjen merkitysten vuoksi en myöskään lähde etukäteen määrittämään proletariaatin tai työväen käsitteen rajoja, esimerkiksi siten, että määrittäisin itse, missä määrin nämä käsitteet ovat synonyymisia. On selvää, että kun Neuvostoliitossa puhuttiin proletariaatista, puhuttiin samalla työväestä, mutta kuinka laajasti nämä käsitteet ymmärrettiin, riippui tilanteesta ja kohdeyleisöstä. Proletariaatin käsitteestä tuli myös vahva poliittinen iskusana, jolloin kaikki, luokkataustausta riippumatta, saattoivat osoittaa myötämielisyyttä Neuvostoliittoa ja/tai sosialismia kohtaan esimerkiksi vaatimalla kaikkia maailman proletaareja liittymään yhteen.
- 4 Figes & Kolonitskii 1999.
- 5 Mally 1990, 3–4.
- 6 Mally 1990.
- 7 Lenin 1967, 567–569.
- 8 Mally 1990; Frolova-Walker & Walker 2012, 42–44.
- 9 O proletkultah. Pismo Ts.K.R.K.P. *Pravda* 1.12.1920, 1.
- 10 Lenin puhe ”Nuorisjärjestöjen tehtävät” Venäjän kommunistisen nuorisjärjestön kolmannessa yleisvenäläisessä kokouksessa 2.10.1920. Ks. Lenin 1967, 440–454.
- 11 Groys 2011, 38.
- 12 Mally 1990, 225–226.
- 13 L. Trotski: Proletarskaja kultura i proletarskoje iskusstvo. *Pravda* 14.9.1923, 2–3.
- 14 *ibid.*
- 15 L. Trotski: Ne o ”politike” jedinoi živ tšelovek. *Pravda* 10.7.1923, 2–3.
- 16 L. Trotski: Proletarskaja kultura i proletarskoje iskusstvo. Korostus alkupe-
räinen.

- 17 A. Lunatšarski: O proletarskom byte i proletarskoi kulture. *Žizn iskusstva* 1923, nro 29(902), 1–3. Korostus alkuperäinen.
- 18 RAPP tulee venäjän kielen sanoista *Rossijskaja assotsiatsija proletarskih pisatelei*. Järjestö toimi myöhemmin osana Yleisneuvostoliittolaista proletaarikirjailijoiden järjestöä (VAPP – *Vsesojuznaja assotsiatsija proletarskih pisatelei*), mutta koska RAPP oli järjestön vaikutusvaltaisain osa, käytän selkeyden vuoksi vain RAPP-lyhennettä. Vastaavasti RAPM oli perustettaessa APM (*Assotsiatsija proletarskih muzykantov*), ja myöhemmin siitä käytettiin lyhennettä VAPM (*Vsesojuznaja assotsiatsija proletarskih muzykantov*), mutta jälleen selkeyden vuoksi käytän vain lyhennettä RAPM.
- 19 S. Tšemodanov: Muzyka i teorija istoričeskogo materializma. *Muzykalnaja nov* 1923, nro 1, 13–17.
- 20 B. Šteinpress: Vserossijskaja Assotsiatsija Proletarskih Muzykantov (VAPM) i obščestvo ”Muzyka–Massam.” *Za proletarskuju muzyku* 1930, nro 1, 7.
- 21 Taiteen proletaarijärjestöjen metafora porvarillisten näkemysten kitkemisestä tulee esille esimerkiksi käsitteen *nov*’ (uudismaa) keskeisyydessä. RAPP:in kirjallisuuslehti oli nimeltään *Krasnaja nov*’ (*’Punainen uudismaa*) ja RAPM:n ensimmäinen lehti oli vastaavalla tavalla nimetty *Muzykalnaja nov*’ (*’Musiikillinen uudismaa*). Vanhan maailman haitalliset piirteet oli tärkeä ”kitkeä” uuden kulttuurin viljelyä ja kasvua varten.
- 22 Edmunds 2000.
- 23 Esim. Moskovan konservatorion komsomolilaisten opiskelijoiden, Lunatšarskille suunnattu ja RAPM:a tukeva kirje: Pismo komsomoltsev Konservatorii tov. A. V. Lunatšarskomu, *Muzyka i oktjabr* 1926, nro 4–5, 17.
- 24 ASM-lyhenne tulee järjestön venäjänkielisestä nimestä *Assotsiatsija sovremennoi muzyki*.
- 25 Näitä kantaesityksiä olivat mm. nuoren Dmitri Šostakovitšin 2. sinfonia *Lokakuu*, Aleksandr Mosolovin sarja *Teräs-baletista* ja Nikolai Roslavetsin kantaatti *Lokakuu*. Ks. Viktor Beljajev: Desjat let russkoi simfonitšeskoj muzyki. *Sovremennaja muzyka* 1927, nro 24, 28.
- 26 Esim. Nik. Roslavets: Sem let Oktjabrja v muzyke. *Muzykalnaja kultura* 1924, nro 3, 179–189.
- 27 Nik. A. Roslavets o sebe i svojom tvortšestve. *Sovremennaja muzyka* 1924, nro 5, 132–138.
- 28 *ibid.*, 137–138.
- 29 Dobrenko 2011, 45; Fitzpatrick 1992, 107–108.
- 30 Näytösoikeudenkäynnin olivat osa puolueen laajemminkin julistamaa ”luokkasotaa,” jonka tarkoituksena oli oikeuttaa kollektivisointiin ja viisivuotissuunnitelmaan siirtyminen. Puolue tarvitsi ulkoisen vihollisen, ja näissä oikeudenkäynneissä heitä tunnustettiin ja nimettiin kymmenittäin. Šahtyssa kuolemantuomiota vaadittiin jopa kahdellekymmenelle ”porva-

- rilliselle spesialistille” (Fitzpatrick 1974). Lopulta näin montaa ei tuomittu kuolemaan, mutta 20- ja 30-lukujen taitteen näyttösoikeudenkäynnit ennustivat myöhempää suuren terrorin logiikkaa, jossa siinäkin ihmisiä syytettiin puoluejohtoa myöten vastavallankumouksellisesta toiminnasta.
- 31 ORKiMD-lyhenne tulee sanoista *Obedinenije revoljutsionnyh kompozitorov i muzykalnyh dejatelei*, joka tarkoittaa *Vallankumouksellisten säveltäjien ja musiikkitoimijoiden yhdistystä*.
 - 32 Frolova-Walker & Walker 2012.
 - 33 Politbyroon päätös ”Kirjallisuus- ja taideorganisaatioiden uudelleenjärjestelystä,” ks. Artizov & Naumov 1999, 172–173; Englanninkielinen käännös dokumentista, ks. Clark & Dobrenko 2007, 151–152.
 - 34 Herrala 2012. Musiikin ammattilaisten kohtaloa terrorin vuosina ei ole tutkittu yhtä paljon kuin kirjailijoiden, ja usein on todettu, että ainakaan eturivin säveltäjät ja musiikista kirjoittaneet eivät joutuneet terrorin kohteeksi, vaikka heitä oli kritisoitu julkisesti erittäin voimakkaasti juuri terrorin alla vuonna 1936 (Mikkonen 2009). Inna Klause (2017) on koonnut tietoa van-kileirille joutuneista musiikki-intelligentsijan edustajista. Hänen löytöjensä mukaan heitäkin oli, mikä on ymmärrettävää, sillä terrori kosketti niin laajasti neuvostoyhteiskuntaa, että sen uhriksi joutui ihmisiä kaikista väestöryhmistä. Klause ei kuitenkaan ole löytänyt viitteitä, että muusikot olisivat olleet yliedustettuna terrorin uhrien joukossa, ja samoin aineistosta on ollut vaikea tunnistaa, joutuivatko he vangituiksi nimenomaan musiikkiin liittyvän toimintansa vuoksi vai muista syistä, kuten perättömien ilmiantojen tai esimerkiksi homoseksuaalisuuden vuoksi.
 - 35 Tomoff 2006; Mikkonen 2009.
 - 36 Herrala 2012. Säveltäjät reagoivat syytöksiin säveltämällä ainakin osittain helpommin lähestyttävää musiikkia, ja näistä teoksista kuuluisin on varmasti Šostakovitšin viides sinfonia vuodelta 1937 – lisänimeltään ”Neuvostosäveltäjän vastaus oikeutettuun kritiikkiin.” Šostakovitšin neljäs sinfonia, joka oli juuri valmistunut ennen ensimmäistä antiformalistista kampanjaa kantaesitettiin vasta 1961, sillä se ei sopinut 1930-luvun muuttuneeseen ilmapiiriin. Myös Prokofjevin *Romeo ja Julia* -balletti ja sen pitkä esitystauko ennen vuoden 1940 uutta versiota liitetään usein ensimmäiseen antiformalistiseen kampanjaan, vaikka teos ehtikin valmistua jo ennen sen alkua. On kiinnostavaa, että nämä teokset, joita pidettiin jo aikanaan säveltäjien reaktion sosialistisen realismin uusiin vaatimuksiin (samoin kuin Šostakovitšin myöhempi seitsemäs sinfonia ”Leningrad”) ovat edelleen näiden säveltäjien soitetuimpia teoksia myös länsimaissa.
 - 37 Beuerle 2018.
 - 38 van Ree 1998.
 - 39 Brandenberger & Platt 2006.

- 40 ”Suureen viisikkoon” (*Mogutšaja kutsška*) luettiin kuuluneeksi säveltäjät Mili Balakirev (1837–1910), Aleksandr Borodin (1833–1887), César Cui (1835–1918), Modest Musorgski (1839–1881) ja Nikolai Rimski-Korsakov (1844–1908).
- 41 Parkkinen 2018.
- 42 Koselleck 2004, 156–191.
- 43 Neuvostoliiton historiassa epäselvyyttä oli proletariaatin, sotilaiden ja talonpoikien luokkien kesken, ja vaikka lokakuun vallankumous toteutettiin ”proletariaatin, sotilaiden ja talonpoikien” yhdistymisen nimissä, bolševikkien ajattelussa teollisuusproletariaatti oli muita luokkia ”ylempänä” sen kehittyneemmän luokkatietoisuuden vuoksi.
- 44 Knight 2000; Miller 2008.
- 45 Hamburg 2010.
- 46 Miller 2008, 388–389.
- 47 Veližev 2011, 249.
- 48 Pyrkimykset määrittellä uudelleen poliittisia positioita työväen käsitettä hyödyntäen eivät ole vieraita nykypäivänkään. Kun kokoomuspuolueen presidenttiehdokas Sauli Niinistö kampanjoi nimittämällä itseään ”työväen presidentiksi” tai Perussuomalaisten entinen puheenjohtaja Timo Soini kutsui puoluettaan ”työväenpuolueeksi ilman sosialismia,” työväen käsite on samanlaisen poliittisen uudelleenasetemoinnin alla.

Lähteet ja kirjallisuus

Lehdet

Muzyka i oktjabr
Muzykalnaja kultura
Muzykalnaja nov
Pravda
Sovremennaja muzyka
Za proletarskuju muzyku
Žizn iskusstva

Kuvien lähteet

Kuva 1: Aleksandr Bogdanov. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_A_Bogdanov.jpg (tarkastettu 4.4.2022).

Kuva 2: Nikolai Roslavets. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nikolay_Roslavets.jpg (tarkastettu 4.4.2022).

Kirjallisuus

Artizov, Andrei & Naumov, Oleg (1999): *Vlast i hudožestvennaja intelligentsija: Dokumenty TSK RKP(b) – VKP(b), VCHK – OGPU – NKVD o kulturnoi politike 1917–1956* gg. Demokratija, Moskva.

Beuerle, Benjamin (2018): Concepts of democracy from a Russian perspective: Debates in the late imperial period (1905–1917). Teoksessa Jussi Kurunmäki, Jeppe Nevers & Henk te Velde (toim.), *Democracy in modern Europe: A conceptual history*. Berghahn Books, New York, 113–134.

Brandenberger, David & Platt, Kevin (2006): Introduction. Tsarist-era heroes in Stalinist mass culture and propaganda. Teoksessa Kevin Platt & David Brandenberger (toim.), *Epic revisionism: Russian history and literature as Stalinist propaganda*. University of Wisconsin Press, Madison, 3–14.

Clark, Katerina; Dobrenko, Evgeny; Artizov, Andrei & Naumov, Oleg (2007): *Soviet culture and power: A history in documents, 1917–1953* (käänt. M. Schwartz). Yale University Press, New Haven.

Dobrenko, Evgeny (2011): Literary criticism and the transformations of the literary field during the cultural revolution, 1928–1932. Teoksessa Evgeny Dobrenko & Galin Tihanov (toim.) *A history of Russian literary theory and criticism: The Soviet age and beyond*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 43–63.

Edmunds, Neil (2000): *The Soviet proletarian music movement*. Peter Lang, Bern.

- Figes, Orlando & Kolonitskii, Boris (1999): *Interpreting the Russian Revolution: The language and symbols of 1917*. Yale University Press, New Haven.
- Fitzpatrick, Sheila (1974): Cultural revolution in Russia 1928–1932. *Journal of Contemporary History* 9 (1), 33–52. <https://doi.org/10.1177/002200947400900103>.
- Fitzpatrick, Sheila (1988): The Bolsheviks' dilemma: Class, culture, and politics in the early Soviet years. *Slavic Review* 47 (4), 599–613. <https://doi.org/10.2307/2498180>.
- Fitzpatrick, S. (1992): *The cultural front: Power and culture in revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca. <https://doi.org/10.7591/9781501724084>.
- Frolova-Walker, Marina & Walker, Jonathan (2012): *Music and Soviet power 1917–1932*. The Boydell Press, Woodbridge.
- Groys, Boris (2011): *The total art of Stalinism: Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond* (2. painos, käänt. C. Rougle). Verso, London.
- Hamburg, Gary (2010): Russian intelligentsias. Teoksessa William Leatherbarrow & Derek Offord (toim.), *A history of Russian thought*. Cambridge University Press, Cambridge, 44–69. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511845598.006>.
- Herrala, Meri (2012): *The struggle for control of Soviet music from 1932 to 1948: Socialist realism vs. western formalism*. Edwin Mellen Press, Lewiston.
- Klause, Inna (2017): Composers in the Gulag: A preliminary survey. Teoksessa Patrick Zuk & Marina Frolova-Walker (toim.), *Russian music since 1917: Reappraisal and rediscovery*. Oxford University Press, Oxford, 188–217. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197266151.003.0009>.
- Knight, Nathaniel (2000): Ethnicity, nationality and the masses: Narodnost' and modernity in imperial Russia. Teoksessa David Hoffmann & Yanni Kotsonis (toim.), *Russian modernity: Politics, knowledge, practices*. Macmillan Press, Basingstoke, 41–64. https://doi.org/10.1057/9780230288126_3.
- Koselleck, Reinhart (2004): *Futures past: on the semantics of historical time* (käänt. K. Tribe). Columbia University Press, New York.
- Lenin, Vladimir (1967): *O literature i iskusstve* (3. painos, koonnut N. I. Kru-tikova). Hudožestvennaja literatura, Moskva.
- Mally, Lynn (1990): *Culture of the future: The Proletkult movement in revolutionary Russia*. University of California Press, Berkeley.
- Marjanen, Jani (2018): Begreppshistoria. Teoksessa Martin Gustavsson & Yvonne Svanström (toim.), *Metod: Guide för historiska studier*. Studentlitteratur, Lund, 97–132.
- Mikkonen, Simo (2009): *Music and power in the Soviet 1930s: A history of composers' bureaucracy*. Edwin Mellen Press, Lewiston.
- 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.

- Parkkinen, Jari (2018): Narodnost Neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1930-luvulla. *Idäntutkimus* 1, 54–68.
- Tomoff, Kiril (2006): *Creative union: The professional organization of Soviet composers, 1939–1953*. Cornell University Press, Ithaca. <https://doi.org/10.1515/9781501730023>.
- van Ree, Erik (1998): Socialism in one country: A reassessment. *Studies in East-European thought* 50, 77–117.
- Velizhev, Mihail (2011): Tšivilizatsija i sredniy klass. Teoksessa Alexey Miller, Denis Sdvižkov & Ingrid Schierle (toim.), *Ponjatija o Rossii: K istoričeskoj semantike imperskogo perioda, tom 1*. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva, 249–292.