
Politbyroon oopperat

Meri Herrala: *The Struggle for Control of Soviet Music From 1932 to 1948. Socialist Realism vs. Western Formalism.* The Edwin Mellen Press 2012. 668 s. ISBN10 0-7734-2611-6; ISBN13 978-0-7734-2611-5.

Meri Herralan väitöstudiumin pohjalta julkaistu monografia *The Struggle for Control of Soviet Music From 1932 to 1948: Socialist Realism vs. Western Formalism* käsittelee Neuvostoliiton musiikkipo-

litiikkaa, etenkin sen kontrollijärjestelmän rakentumista ja toimintaa. Tutkimuksen kiistämättömin ansio on mittava, monipuolinen ja huolellisesti työstetty arkistoaineisto. Herrala on tehnyt vähintäänkin hatunnoston arvoisen työn perehtyessään tutkimuskohteeseensa paikallisen arkistoaineiston avulla. Arkistotyöskentely Venäjällä vaatii taitoa, aikaa ja asennetta. Tutkimus nostaa esiin useita asiakirjoja, joita aikaisempi tutkimus ei ole hyödyntänyt.

Kirja on ennemminkin suunnattu neuvostomusiikin asiantuntijoille kuin yleisesti historiantutkijoille. Neuvostomusiikin tutkimus onkin Suomessa erityisen suosittua. Simo Mikkosen väitöstutkimukseen *State Composers and the Red Courtiers: Music, Ideology, and Politics in the Soviet 1930s* (2007) viitataan useampaan kertaan. Musiikkitieteen alalla väitöskirjaa neuvostomusiikista viimeistelee tällä hetkellä myös Elina Viljanen.

Herrala käsittelee teoksessaan ennen kaikkea neuvostomusiikin kontrollijärjestelmän kehittymistä Stalinin aikakaudella. Tärkeitä virsantähtäviä ovat politbyroon vuoden 1932 päätöslauselma, joka ohjasi merkittäväällä tavalla taiteen poliittista ja ideologista valvontaa, sekä vuosien 1936 ja 1946–1948 antiformalistiset kampanjat. Musiikissa, kuten kaikessa muussakin taiteessa, pyrkimyksenä oli tuolloin luoda sosialistista realismia. Se oli tärkeä poliittisen valvonnan keino, ja sen vastakohtana oli formalismi, joka leimattiin länsimaiseksi ja siten kaikin puolin ei-tavoiteltavaksi taidesuuntaukseksi. Herrala kuvaa yksityiskohtaisesti Stalinin, Zhdanovin, eri musiikkiorganisaatioiden sekä yksittäisten säveltäjien ja kriitikoiden osallisuutta näissä prosesseissa.

”Tapausesimerkit” ovat yksittäisiä oopperoita, jotka arvioitiin sen mukaan, kuinka hyvin ne onnistuivat täyttämään sosialistisen realismin määritelmät. Ansiokas on ha-

vainto siitä, kuinka oopperoiden suhteen kehittyi tietynlainen kontrollin malli. Niitä kiellettiin harvoin ennen esitystä. Oopperaa saatettiin ensiesityksen jälkeen kiittää, mutta ratkaisevaa oli jälkikäteen annettu kritiikki. Oopperan kohtalo ratkaistiin vasta sen jälkeen, kun kriittinen arvio julkaistiin esimerkiksi Pravdassa. Usein ne, jotka olivat ensin kiittäneet oopperaa, alkoivat tämän jälkeen harjoittaa niin sanottua itsekritiikkiä. Herralan kertomuksessa esiin nousee voimakkaasti juuri tämä kritiikin ja itsekritiikin järjestelmä, joka oli kontrollin käytännön muoto. Se oli laajemminkin keino kehittää ”uudenlaista neuvostoihmistä”. Oopperalla oli erityinen merkitys taide maailmassa. Tavoitteena oli, että paikalliset säveltäjät saataisiin säveltämään sellaisia oopperoita, jotka puolue hyväksyisi.

Herrala haluaa paitsi tuoda keskusteluun uutta tietoa myös kyseenalaistaa pitkään vallinnutta totalitaristista näkökulmaa, joka on korostanut kontrollimekanismin ja esimerkiksi Stalinin otetta yhteiskunnan jokaiseen osa-alueeseen. Musiikkipolitiikka ja oopperat tarjoavat selvästi kiinnostavan esimerkin kokonaisvaltaisen kontrollin puutteista. Herrala kuvaa seikkaperäisesti musiikkipolitiikkaan ja -kontrolliin osallistuneita organisaatioita. Koska hän on perehtynyt asiaan valtavan tarkasti, hän olisi voinut vielä havainnollistaa järjestelmää laatimalla organisaatiosta jonkinlaisen kaavion. Siihen lukija olisi voinut palata kertomuksen edetessä. Myös yhteiskunnan eri tasojen ja toimijoiden vuorovaikutusta olisi voinut tarkastella vielä systemaattisemmin.

Herrala ei juurikaan linkitä tutkimusproblematiikkaa laajempiin konteksteihin eikä hän esimerkiksi pohdi, mikä musiikin merkitys oli ajan yhteiskunnassa ja miksi sen tutkiminen on merkittävää. Osittain ehkä siksi, että kirjoittaja on syvällisesti sisällä aiheessaan ja

keskustelee muiden aihepiirin asiantuntijoiden kanssa, asiaa vähemmän tunteva ei aina pääse sille käsitteisiin ja kuvattuun maailmaan. Itse olen tutkinut tiedepolitiikkaa sosialistisessa Tšekkoslovakiassa, ja siksi Neuvostoliiton mallin mukainen kontrollijärjestelmä ja yhteiskunnan eri osa-alueiden ideologisoiminen toimivat kiinnostavana taustana ja vertailupohjana sille, kuinka kontrollimekanismeja luotiin sosialismin mallimaassa.

Koska sosialistinen realismi oli erityisen merkittävää kirjallisuudessa, olisi kirjallisuutta voinut käyttää vielä selkeämmin vertailukohtana oopperoille ja musiikille yleensä. On tietysti selvää, että kyseisen tutkimuksen perusteellisuus on omaa luokkaansa, eikä kirjaa olisi voinut enää laajentaa. Lukija ei niinkään kaipaa lisää tutkimusta ja esimerkkejä kuin perusteluja tehdyille ratkaisuille. Herrala listaa tunnollisesti valintansa, mutta valottaa vain harvoin niiden perusteluja. Vertaukset muihin taiteenaloihin jäävät melko viitteellisiksi. Herrala esimerkiksi korostaa musiikin abstraktia luonnetta selittävänsä tekijänä sille, miksi oopperoiden kohdalla oli niin vaikea päättää, mitkä elementit tekivät niistä sosialistisen realismin edustajia. Jos sosialistisen realismin määrittäminen olisi ollut helpompaa, yksittäiset oopperat olisi voitu toteuttaa jo ennalta käsin hyväksytyin kaavan mukaan. Herrala tekee vertauksen tiedemaailmaan antaen ymmärtää, että valvonta tieteessä olisi ollut yksinkertaisempaa. Kuitenkin juuri tieteessä – jonka merkitys neuvostoyhteiskunnalle oli valtava – vaihtelut ideologian liittämässä osaksi oppiaineita näkyvät varsin selkeästi. Mitä tarkemmista luonnontieteistä oli kyse, sitä vaikeampaa ideologian istuttaminen oli. Sen sijaan Herrala tuo hyvin esiin säveltäjien vaikeuden luovia absurdilta vaikuttavassa maailmassa. Mikäli taiteilija ei kyennyt täyttämään sosialistisen realismin am-

bivalenttia tehtävää, häntä todennäköisesti syytettiin formalismista.

Laaja aikarajaus on mahdollistanut syvällisen perehtymisen aiheeseen ja muutosten seuraamisen. Herralan mukaan on ollut tärkeää laajentaa aikarajasta aiempaa tutkimusta kattavammaksi ja käsitellä myös 1940-lukua. Hän on kuitenkin jättänyt sota-ajan käsittelyn ulkopuolelle, koska se eroaa sitä edeltäneestä ja sotaa seuranneesta ajasta. Sota-aikaa leimasi musiikin valvontamekanismin löyheneminen. Miksi poikkeuksellinen ajanjakso on tietoisesti jätetty käsittelyn ulkopuolelle? Eikö Herrala näin tehdessään nimenomaan korosta valvonnan totalitaarista luonnetta, vaikka hän kertoo haluavansa haastaa sitä? Mikäli sota-aika oli pelkkä poikkeama, sen julistaminen sellaiseksi olisi edellyttänyt hieman enemmän perusteluja. Stalinin aikaa, johon teos keskittyy, luonnehti paitsi pyrkimys lähes kaikenkattavaan valvontaan, myös pyrkimys eristäytymiseen ulkomaisilta – etenkin länsimaisilta – vaikutteilta. Kuten moni tutkija on viime vuosina osoittanut, vaikutteiden tulo Neuvostoliittoon ei ollut Stalinin kaudellakaan aukoton eikä Neuvostoliitto ollut täydellisen eristäytynyt muusta maailmasta. Siksi myös ohimenevät vapautumisen jaksot mahdollisesti helpottivat uusien vaikutteiden saapumista.

Kertomuksen sijoittaminen voimakkaammin aikakauden yleiseen kehitykseen olisi tehnyt kirjasta luettavamman ja yleisesti kiinnostavamman. Stalinin aikakautta on tutkittu niin paljon, että viitekehysten luominen olemassa olevan tuoreen tutkimuksen kautta olisi käynyt melko vaivattomasti. Koska antiformalistinen kampanja, jonka ympärillä valvonta paljolti pyöri, perustui lännen vaikutteiden vastustamiselle, olisi etenkin vuoteen 1948 siirryttäessä toisen maailmansodan ja vähitellen kasvaneen lännen ja idän vastakkainasettelun

tuominen mukaan kertomukseen ollut kenties oleellista. Vaikka ”läntisille tendensseille” altistuminen olikin paljolti kontrollin oikeuttavaa jargonia, olisi ollut kiinnostavaa lukea enemmän säveltäjien ja oopperoiden todellisesta suhteesta länsimaiseen musiikkiin. Neuvostoliiton tutkijat käsittelevät melko usein omaa kohdemaataan muusta maailmasta irrallisena esimerkinä. Tällainen käsittely on omiaan luomaan liian yksinkertaisen kuvan Neuvostoliitosta ja sen erityisyydestä.

Herralan kuvaus pyrkimyksistä saada sosialistinen realismi musiikin ohjenuoraksi on kiinnostava ja tarjoaa paljon tietoa vallanpitäjien ajattelusta ja koko neuvostoyhteiskunnasta. Vaikka tekijä kirjan alussa korostaa kyseenalaistavansa totalitaristista paradigmat, hän on antanut sen kuitenkin ohjalla omaa suhtautumistaan. Tekstissä paistaa ajoittain läpi järjettömien ja epäloogisten toimintamallien ihmettely, jossa on hitunen jälkiviisautta. Ehkä syvällisempi yksilötaason analyysi olisi antanut vielä tarkemman kuvan tarkastelluista mekanismeista. Herrala tuo kuitenkin hyvin esiin säveltäjien aseman osana älymystöä. Esimerkit valottavat, kuinka säveltäjästä tuli osa peliä, jonka sääntöjä tuskin kukaan tunsii.

Herrala nostaa hyvin varovaisesti esille sellaiset motiivit kuten säveltäjien keskinäisen kilpailun. Jostain syystä kilpailu on Herralan mukaan ”ehkä liian vahva ilmaisu”. Kuitenkin musiikki oli yksi niistä aloista, joissa kilpailu oli julista. Sävellyksiä palkittiin ja niiden menestyksestä kilpailtiin. Kilpailun vaikutus heijastui epäilemättä myös kulissien taakse ja henkilökohtaisiin suhteisiin. Sosialistisessa järjestelmässä korostuivat sellaiset palkitsemisen keinot kuten arvostus, maine ja kunnia. Eri aikoina erilaiset maineen muodot saattoivat saada erilaisen painoarvon. Arvostusta haettiin sekä omalta viiteryhmäältä, päättäjiltä että yleisöltä.

Tutkimus olisi päässyt paremmin arvoonsa huolellisemmalla toimintatavalla. The Edwin Mellen Press ei ole ainakaan tämän kirjan kohdalla kunnostautunut tehtävänsään. Kirjassa on kiusallisen paljon kirjoitus- ja painovirheitä. Stalinin sitaatissa huomio kiinnittyy verbivirheeseen (s. 61), kappaleiden välissä on usein ylimääräisiä välilyöntejä, lähdeluettelossa on harhaanjohtavaa otsikointia (s. 427).

RIIKKA PALONKORPI