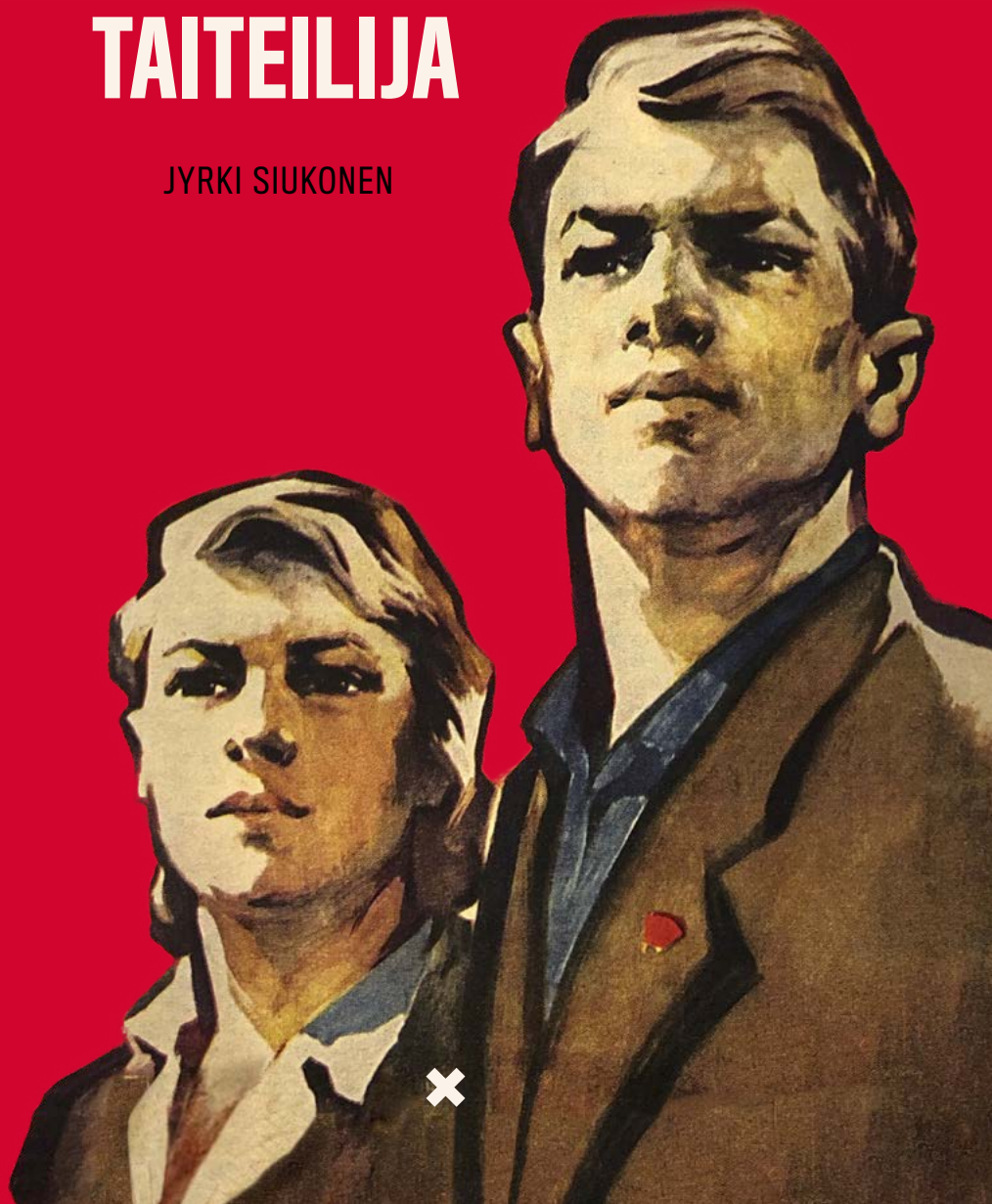
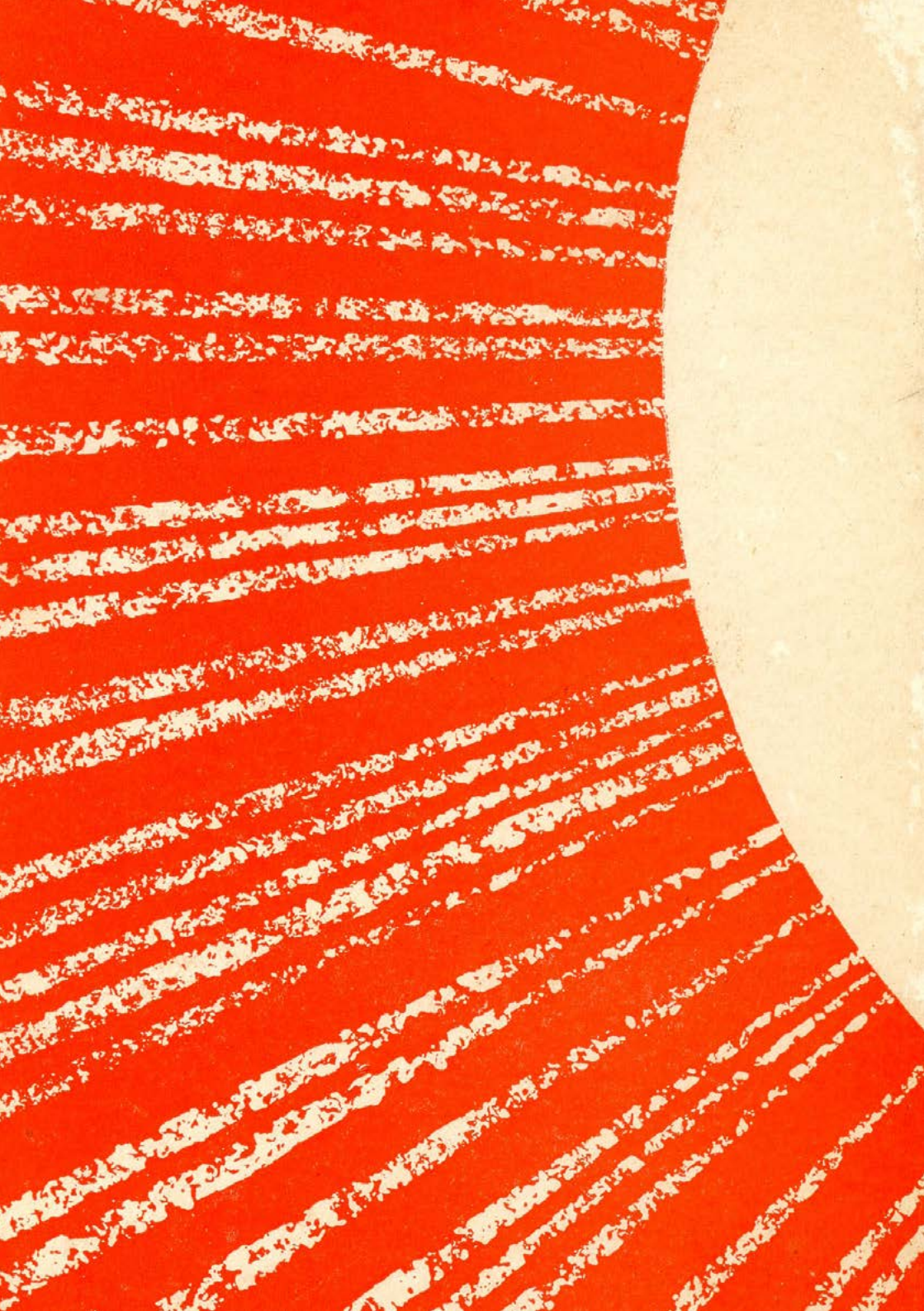


MINÄ, MARXILAINEN TAITEILIJJA

JYRKI SIUKONEN





**MINÄ,
MARXILAINEN
TAITEILIJJA**

TAIDETEOREETTISIA KIRJOITUKSIA
KUVATAIDEAKATEMIASTA

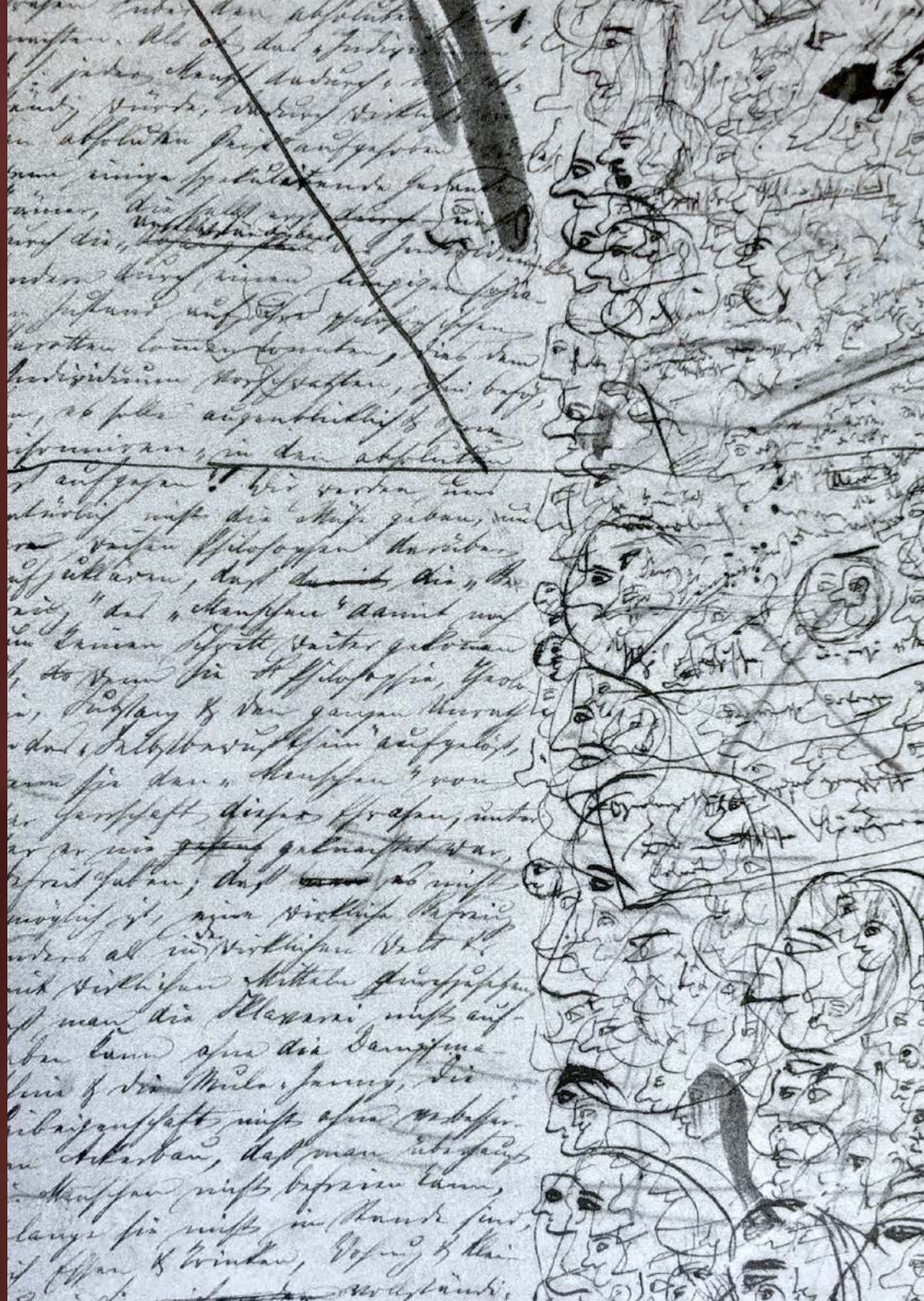
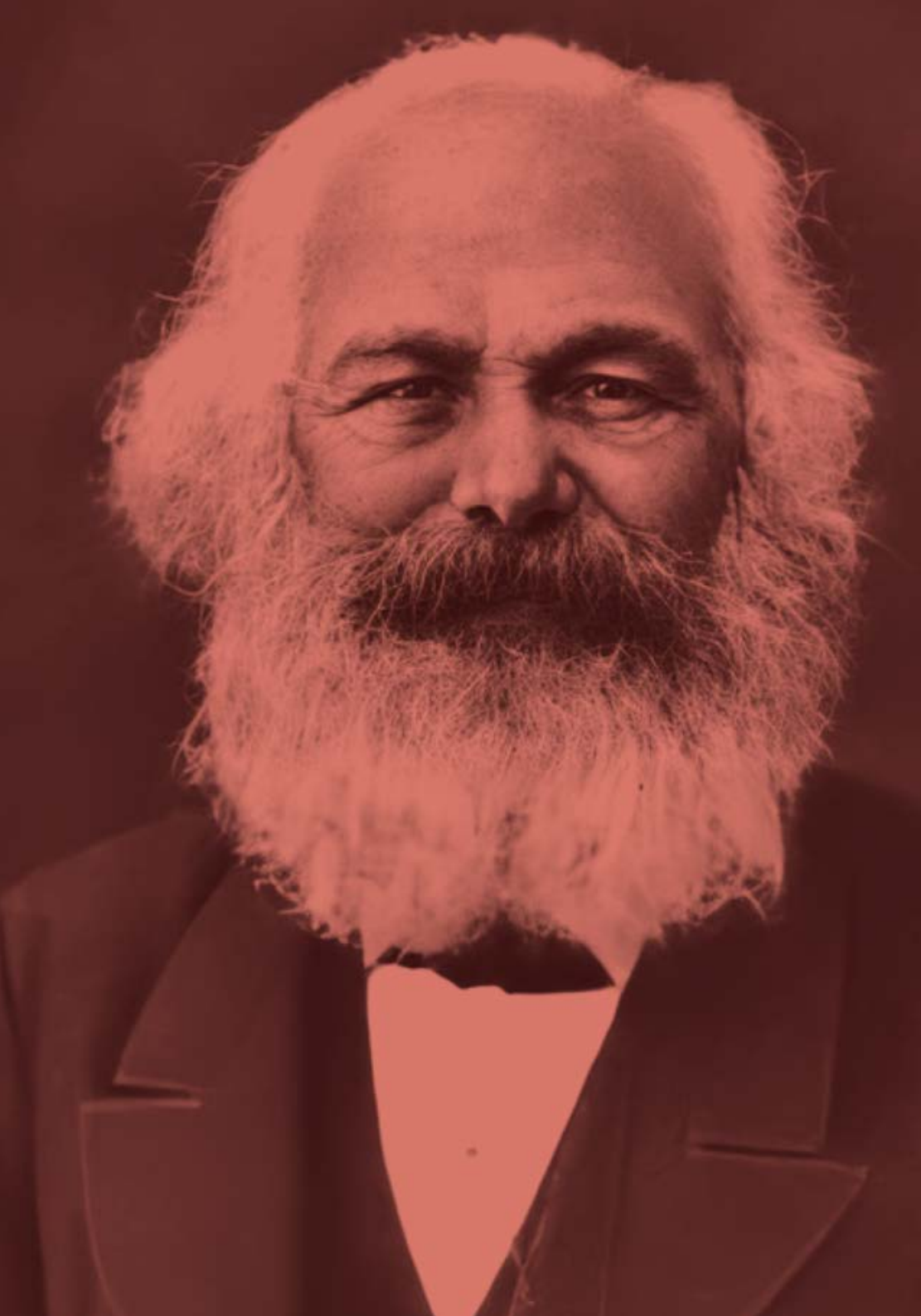
14

MINÄ, MARXILAINEN TAITEILIJÄ

KÄVELYRETKE SINNE JA TAKAISIN
ELI KESKUSTELU MUODOSTA

JYRKI SIUKONEN





Vanhaa muotoa tulee tutkia kuten tutkitaan sammakkoa. Fysiologi ei tutki sammakkoa oppiakseen kurnuttamaan.ⁱ

Viktor Šklovski

Meidän tulee tietää kaikki mitä menneisyydessä tapahtui mutta ei siten kuin siitä on jo kerrottu vaan siten kuin Marxin, Leninin ja Stalinin oppi sen valaisee.ⁱⁱ

Maksim Gorki

Nyt, kommunismin rakentamisen aikakaudella, on todellisuutemme esteettinen puoli asetettava kaikkein tärkeimmälle sijalle siinä missä leivän, teräksen ja avaruusalusten tuotanto.ⁱⁱⁱ

Oleg Antonov^{iv}

Edellinen aukeama: Viimeinen valokuva Karl Marxista (1882) ja yksityiskohta käsikirjoituksesta tekstiin Saksalainen ideologia.

Seuraava aukeama: Unioninkatu, Helsinki 1983. Helsingin kaupunginmuseo, valokuva Pekka Vyhtinen.

- i Шкловский, Борьба за форму, *Гамбургский счет*, Ленинград 1928, s. 124. Suomenkokset ovat omiani, ellei muuta mainita.
- ii Gorki, *Esseitä kirjallisuudesta*, suomentanut Ulla-Liisa Heino, Helsinki 1975, s. 223. Lainaus Gorkin puheesta Neuvostoliiton kirjailijaliiton ensimmäisessä yleisliittolaisessa kokouksessa Moskovassa 1934.
- iii Антонов, Мимо художника, *Художник* No. 1, 1961, s. 17.
- iv Oleg Antonov (1906–1984), maineikas lentokonesuunnittelija. Venäläiset nimet on translitteroitu yleistekstiin suositellun kansallisen standardin mukaisesti. Poikkeuksen muodostavat ne, joiden saksalainen muoto on jo kansainvälisesti tutumpi (mm. Eichenbaum, Eisenstein, Kandinsky). Runoilija Mandelštam suosi itse muotoa Mandelstam.



JOHDANTO

Kannattaako aloittaa kirja sanoilla *sosialistinen realismi*? Lyhyt vastaus riittää: ei kannata. Sosialistinen realismi ei ole enää vuosikymmeniin ollut se ”kahdennenkymmenennen vuosisadan suurin esteettinen teoria”, jollaisena Neuvostoliiton virallisen linjan äänitorvet sitä joskus maailmalle julistivat.¹ Toisaalta mikäpä olisi. Väsyneeltä ja menneeltä näyttää nyt myös kitschin estetiikka, jonka varjolla sosialistisen realismin kuvamaailmaa esiteltiin läntisissä museoissa Neuvostoliiton romahtamisen jälkeisinä vuosina, myös Suomessa.²

Tulisiko kirja, jota ei kannata aloittaa sanoilla sosialistinen realismi, aloittaa sen sijaan sanoilla *marxilainen estetiikka*? Tässäkin on

- 1 Ovharenko, *Socialist Realism and the Modern Literary Process*, Moscow 1978, s. 292.
- 2 *Agitaatio onneen. Stalinin ajan Neuvostotaidetta*, Wäinö Aaltosen museo 19.02.–21.05.1995; *Sosialistinen realismi – Suuri utopia*, Valkoinen Sali, Helsinki 17.7.–22.9.2002.

mutkansa. Marxilaisuutta on paljon, taiteesta kirjoittaneita marxilaisia monenlaisia – ja suurinta osaa ei tässä kirjassa kuitenkaan käsitellä. Tulee myös huomata, että käsite *marxilainen estetiikka* vakiintui kielenkäyttöön vasta 1920-luvun jälkipuolella Neuvostoliitossa ja muotoutui sen jälkeen sosialistisen realismin rinnalla.³ Jos estetiikka syntyi 1700-luvulla täyttämään aukkoa saksalaisen rationalistisen filosofian järjestelmässä, niin vastaavasti marxilainen estetiikka oli olennainen täydennys bolševikkien marxismiin. Käsitteen ensimmäisiä airuita oli aikakauskirjassa *Marxismien lipun alla* vuonna 1926 ilmestynyt Lija Ziveltšinskajan keskustelupuheenvuoro *Onko marxilainen estetiikka välttämätöntä ja miten se rakennetaan*. Hän päätti sen yhteenvetoon:

Estetiikka kokeellisena ja teoreettisena taiteellisen havainnon tutkimuksena kuuluu välttämättä marxilaiseen tieteelliseen järjestelmään.

Estetiikan ensisijainen tehtävä nykyaikana on sosiologisten ongelmien kohtaaminen unohtamatta biologisia ja psykologisia kysymyksiä.

Tehtäviin, joihin on tartuttava välittömästi, sisältyy estetiikan uudelleenrakentaminen kolmesta esitetystä lähtökohdasta käsin:

1. Esteettinen ”tunne” ei ole ihmisen luonnollinen lahja, vaan hänen sosiaalisen kehityksensä tulos.

3 Kyse on nimenomaan käsitteestä *марксистская эстетика*, *marxistische Ästhetik*. Myöhemmin erityisesti itäblokin maissa se sai muodon *marxilais-leniniläinen estetiikka*. Taiteesta, sen historiasta ja teoriasta oli toki keskusteltu marxilaisissa piireissä jo aiemmin. Varhaisempi kirjoitus, joka tulee lähelle käsitettä, on Siperiaan karkotetun Nikolai Tšuzakin *Kohti marxismien estetiikkaa* vuodelta 1912 (toinen painos: Нь. Чужак, *Къ эстетикъ марксизма*, Коммерческая Электро-Тип, Иркутскъ 1916). Tšuzak toimi myöhemmin 1920-luvulla Majakovskin johtamassa LEF-ryhmässä ja vaikutti avantgarden taideteoriaan.

2. Sosiologisella tekijällä on ratkaiseva merkitys taiteellisen havainnon luonteelle ja voimakkuudelle. Toisin sanoen taideteoksen sosiaalinen merkitys aktivoi ja määrittää esteettisen tilan.
3. Taiteellisen havainnon ja taidehistorian teoriana estetiikka tulee asteittain systemaattisesti yhtenäistää.⁴

Ziveltšinskaja pureutui näin kysymykseen, jota Kansanvalituksen komissaari Anatoli Lunatšarski oli sivunnut vuonna 1924 kirjassaan *Taide ja vallankumous*: ”Lopuksi kysymys siitä, mitä voidaan kutsua marxilaisesta näkökulmasta taiteen ideologiaksi, mitä voidaan kutsua marxilaiseksi estetiikaksi; tämä kysymys on vielä tuore, vasta uloslausuttu. Ensimmäiset opettajamme tuskin koskettelivat näitä kysymyksiä, ja meillä on yhä matkaa oikeaoppiseen marxilaiseen käsitykseen taiteesta.”⁵ Ensimmäisestä opettajasta eli Karl Marxista (1818–1883) eivät Lunatšarski ja Ziveltšinskaja sanoneet oikeastaan mitään. Sille oli perusteensa, sillä Marx kirjoitti sekä estetiikasta että marxilaisuudesta kovin vähän. Neuvostomarxilaisuuden tarpeisiin uudelleenrakennetusta estetiikasta tuli alun alkaen konstruktio, joka jäi historiallisesti vajaaksi ja avonaiseksi ideologisia tarpeita palveleville *sosiaalisen merkityksen* määritelmille. Se, miten niitä määritelmiä yhtenäistettiin erityisesti 1930-luvulla, ei voinut olla vaikuttamatta itse asiaan eli ”taiteellisen havainnon ja taidehistorian teoriaan”.

4 Зивельчинская, Нужна ли марксистская эстетика и как ее строить, *Под знаменем марксизма* No. 11, 1926, s. 213. Lija Ziveltšinskaja (1894–1985) oli vallankumouksen jälkeisinä vuosina luennoinut Proletkult -järjestössä ja toimi myöhemmin dialektisen materialismin opettajana sekä kirjallisuuden ja taiteen tutkijana.

5 Луначарский, *Искусство и революция*, Москва 1924, s. 59.

Tässä kirjassa asiaa katsotaan kolmesta kulmasta. Ensinnäkin lähtien *ab ovo* niistä Marxin lyhyistä käsikirjoituskatkelmista, joissa hän puhuu suoraan (kuva)taiteesta. Näiden pohjalta esitän vaihteittain oman luentani siitä, mitä voisi merkitä *marxilainen taiteilija*. Toisessa kulmassa ovat marxilaisen estetiikan ja sosialistisen realismin määritelmät Suomessa 1970-luvun puolivälissä. Myös näillä on osansa siinä, miten hahmotan *marxilaisen taiteilijan* mahdollisuuden. Kolmantena tulee se 1930-luvun sosialistinen realismi, jolla kirjaa ei kannata aloittaa, toisin sanoen marxismi-leninismiin stalinistinen taidemääritelmä. Toistuva liike näiden kolmen kulman välillä muodostaa kirjan rakenteen ja alaotsikossa mainitun kävelyretken. Mitään systematiikkaa en kehittele. Kävellessä kohdalle sattuu erilaisia näkymiä – taidetta, kirjallisuutta.

Kävelyretki lienee monen silmissä outo, sillä kohtaamatta jäävät marxilaisen estetiikan historialliset nimet, esimerkiksi Georg Lukács, Walter Benjamin, Bertolt Brecht – uudemmista puhumattakaan. Sen sijaan vastaan tulevat venäläisen formalismin edustajat Viktor Šklovski, Boris Eichenbaum ja Roman Jakobson, jotka jäivät vapaaehtoisesti marxilaisuuden ulkopuolelle. Tässä piilee oma dialektiikkansa, ja nimenomaan dialektisessa merkityksessä taiteen tutkimuksen formaali menetelmä tarjosi jotakin myös marxilaisille. Vuonna 1928 julkaistussa teoksessaan *Koetelma estetiikan historian marxilaiseksi analyysiksi* Lija Ziveltšinskaja kirjoitti sveitsiläisen taidehistorioitsija Heinrich Wölfflinin metodologiasista ja kritisoi sitä odotetusti sosiologisen näkökulman puutteesta. Sitten hän jatkoi:

Ei pidä kuitenkaan luulla, että formaalista menetelmästä ei ole ollut mitään hyötyä tieteelliselle taidehistorialle. Formaali menetelmä on tietysti määrin vieroittanut taidekriitikot runollisista kuvailuista,

ylistyksistä sekä sensuroinnista, yksittäisen teoksen ja taiteilijan arvioimisesta. Tämä on hyvin merkittävä tieteellinen saavutus, kun pyritään kohti todella objektiivista, tieteellistä tietoa taiteesta. Marxilaisen taidehistorian on tietoisesti hallittava formaali menetelmä voittaakseen sen. ”Voittamisen” käsite tulee ymmärtää hegeliläisessä ”kumoamisen” merkityksessä. Se ei tarkoita vain kieltämistä, vaan myös säilyttämistä ja uudelle tasolle kohottamista.

Formaalin koulukunnan toinen ansio on siinä, että sen tavoitteena on *Kunstgeschichte*, ei *Kunstlergeschichte*, toisin sanoen taidehistoria eikä taiteilijoiden historia.

Wölfflinin metodologialla on ollut vaikutuksensa taidehistorian lisäksi myös kirjallisuudentutkimuksessa. Tällä saralla Oskar Walzel ja useat muut käyttävät Wölfflinin metodeja erittäin taitavasti.⁶

Alaviitteessä Ziveltšinskaja vielä lisäsi: ”Kotimaamme formalistit – Eichenbaum, Šklovski, Jakobson, O. Brik ja Žirmunski – seuraavat näiden saksalaisten tiedemiesten jalanjälkiä.” Näin pehmeäsanaisesti ei Šklovskia ja kumppaneita enää sittemmin käsitelty. Koko suuntauksesta tehtiin kirosana. Juuri *formalismin* käsite nousee toistuvasti esiin marxismi-leninismiin taidepuheessa kritiikin ja kieltämisen kohteena vuosikymmenestä riippumatta. Siksi kirja ehkä olisi kannattanut aloittaa siitä.

Miksipä ei. Kysymys taideteoksen muodosta itsenäisenä asiana kuuluu olennaisesti marxilaisen estetiikan kehityshistoriaan. Sen juuret ovat 1800-luvun lopussa. Silloisen sosialistisen liikkeen keskiössä ei ollut taide, mutta esimerkiksi realistisen romaanikirjallisuuden hyödyllisyys yhteiskuntamuutoksen apuvälineenä yleisesti

6 Зивельчинская, *Опыт марксистского анализа истории эстетики*, Москва 1928, s. 295.

myönnettiin. Ongelmaksi marxilaisille (jos muillekin) muodostuivat ne taiteen murrokset, jotka tapahtuivat 1800-luvun päättyessä ja 1900-luvun alussa: runoudessa mystiikkaan taipuvainen symbolismi ja maalaustaiteessa impressionismista alkanut kehitys, joka kulminoitui erityisen hankalaan kubismiin. Venäjältä karkotettu marxilainen teoreetikko Georgi Plehanov (1856–1918) tarttui ongelmaan vuonna 1912 artikkelissa *Taide ja yhteiskunnallinen elämä*.

Lukija on tietysti kuullut niin sanotuista kubisteista. Ja jos hän on sattunut näkemään heidän tuotteitaan, niin en usko erehtyvänä, jos oletan etteivät ne ole häntä erityisemmin ihastuttaneet. Joka tapauksessa minussa ne eivät ole herättäneet mitään esteettisen nautinnon tapaistakaan. »Hölynpölyä kuutiossa!» Nämä sanat pyrkivät kielelle näitä muka taiteellisia harjoitelmia katsellessa. Mutta kubismillakin on syynsä.⁷

Pariisin taide-elämää seurannut Plehanov näki kubismissa ilmaisun subjektiivisesta idealismista, jota oli ruokkinut porvarillisen dekadenssin aikakausi ja sen rajaton individualismi, nyt kehittyneenä uuden estetiikan teoreettiseksi perustaksi. Todisteena hän käytti taidemaalareiden Albert Gleizes ja Jean Metzinger tuotetta teosta *Du "Cubisme"* (1912). Plehanov tulkitsi heidän puheensa objektien havaitusta muodosta sekä olennaisen etsimisestä omasta

⁷ Plehanov, *Taide ja yhteiskunnallinen elämä*, *Taide ja kirjallisuus*, suomentanut Erkki Peuranen, Moskova 1976, ss. 276–277. Artikkelin ilmestyi alun perin kolmessa osassa lehdessä *Современник* 11/1912, 12/1912 ja 1/1913.



persoonasta käsin pelkästään sofistiseksi väitteeksi siitä, että jokainen yksittäinen ihminen on kaiken mitta:

Kun kerran päätelmää tulkitaan sofistien tapaan, niin silloin kuvataiteessa, kuten muillakin aloilla, kaikki on ehdottomasti sallittua. Jos minä »nainen sinisessä» sijaan (»la femme en bleu»: tämän nimisen taulun on »Syyssalongissa» pannut näyttöille Fernand Léger) kuvaan muutamia stereometrisiä hahmoja, niin kenellä on oikeus sanoa minulle, että olen maalannut epäonnistuneen taulun?⁸

Plehanov oli lukenut mies, mutta epä-älyllisellä kommentillaan hän asettui suoraan kubisteille nauravien pikkuporvareiden seka-kuoron jatkeeksi, toki luokkakantaisesti perustellen. Hänen silmissään kubismi muotopuheineen oli vain yksi uusi ilmaus porvarillisen yhteiskunnan rappiosta. Kyse ei ollut ainoastaan ranskalaisten alamäestä.

Nyt Venäjänkin on saavuttanut sellaisen taloudellisen kehityksen tason, jolla »taidetta taiteen vuoksi» opin kannattajista tulee sellaisen yhteiskuntajärjestelmän tietoisia puolustajia, joka perustuu luokan toiseen luokkaan kohdistamaan riistoon. Sen vuoksi meillä puhutaankin nykyisin »taiteen absoluuttisen autonomian» nimeen paljon yhteiskunnallis-taantumuksellista hölynpölyä.⁹

Siinä Plehanov osui oikeaan, että Gleizesin ja Metzingerin ajatukset maalaustaiteesta kiinnostivat taiteilijoita myös Pietarissa.

8 Plehanov 1976, s. 278. Plehanovin ivaama Légerin maalaus *La femme en bleu* (1912) on nykyisin Baselin taidemuseon kokoelmassa. Teos on niin hyvä että itkettää.

9 em., s. 254.

Heidän pamflettinsa ilmestyi venäjäksi tuoreeltaan vuonna 1913. Asialla oli Mihail Matjušin, yksi uuden kubofuturistisen avantgarden perustajahahmoista.¹⁰ Saman vuoden kuluessa syntyi Matjušinin, Kazimir Malevitšin, ja Aleksei Krutšonyhin yhteistyönä ooppera *Voitto auringosta*.¹¹ Se saattoi kuulostaa hölynpölyltä, mutta sosiaalisesti taantumukselliseksi sitä ei voi nimittää. Pikemminkin se kävi suoraan päin vallitsevia porvarillisia arvoja – myös ”taidetta taiteen vuoksi” -ajattelua. Marxilaisen utilitarismin näkökulmasta avantgarden ilmeisiä valuvikoja olivat vääränlainen estetiikka ja muoto. Plehanov kaipasi taiteelta jotakin, mikä edistää ihmisten tietoisuuden kehitystä ja auttaa parantamaan sosiaalista järjestelmää. Hänen silmissään siihen kelpasivat vain ennestään tutut, realistiset muodot; *naisen sinisessä* oli parasta olla tunnistettavasti nainen, ei joukko sinisiä läiskiiä.¹²

Plehanovin (menševikki) näkemykset olivat ajalle tyypillisiä, ja kuten edempänä huomataan, melko lailla samat kuin Leninin (bolševikki). Tässä asiassa poliittisella ryhmittymällä ei ollut merkitystä. Marxilaisuuden teoreetikot ja praktikot Venäjällä olivat yksissä tuumin taiteen uusimpia muotoja vastaan.¹³ Siitä tuli isänperintö,

10 Matjušin kirjoitti ensin kirjasta artikkelin taiteilijayhdistys ”Nuorten Liiton” lehteen *Союз молодежи*, No. 3, 1913, ja kustansi sen jälkeen kirjan käännöksen. Kubismin houkutuksesta kertoo sekin, että Moskovassa ilmestyi toinen käännös niin ikään vuonna 1913. Nimitys ”kubofuturismi” alleviivaa yhteyttä kubismiin, mutta myöhemmin etuliite jäi pois.

11 [Krutšonyh] *Voitto auringosta*, suomentanut Katja Losowitch, *Kulttuurivihkot* 3/1988, ss. 24–30. Oopperasta suhteessa aikakautensa venäläiseen kulttuuriin, ks. Bowl, *Moscow and St. Petersburg in Russia's Silver Age 1900–1920*, London 2008, ss. 319–345.

12 ”Olettakaamme, että taiteilija aikoo maalata »naisen sinisessä». Jos se, minkä hän kuvaa taulussaan, todella muistuttaa sellaista naista, niin sanomme, että taiteilijan on onnistunut maalata hyvä taulu.” Plehanov 1976, s. 286.

13 Tässä asiassa he olivat menneen vuosisadan kasvatteja. Kuten Roman Jakobson vuonna 1919 muistuttaa esseessään futurismista (mainiten myös Gleizesin ja

jota *marxilainen estetiikka* kantoi mukanaan koko olemassaolonsa ajan.¹⁴ Kyse ei ollut pelkästä taiteellisesta mausta. Kubismi, jota tässä katsotaan esimerkkinä, oli vain yksi monista uutuuksista, joka salli maalaukselle kaikenlaista. Marxilaisen torjunnan taustalla vaikutti kaksi raskauttavampaa syytä. Ensinnäkään poliittiselle liikkeelle (ja myöhemmin järjestelmälle) ei missään kohtaa kelvannut taiteen yhteiskunnallinen rooli sellaisena, kuin kubistit Gleizes ja Metzinger olivat sitä kirjassaan puolustaneet:

Olemme yhtä mieltä siitä, että maalausten perimmäinen päämäärä on tavoittaa väkijoukot, mutta ei puhumalla niille väkijoukkojen kielellä vaan käyttäen maalaustaiteen omaa kieltä, joka voi liikuttaa, hallita, ohjata, vaikka ei tulisikaan ymmärretyksi. Aivan sama koskee uskontoja ja filosofioita.¹⁵

Toinen – ja fundamentaalinen – kieltämisen syy liittyi siihen, mistä ja miten kubistisen maalaustaiteen omin kieli rakentui. Se rakentui tietenkin väristä ja muodosta, mutta ratkaisevaa oli näiden suhde havaintoon. Siinä asiassa Gleizes ja Metzinger edustivat transsendentaalista idealismia, joka oli täysin ristiriidassa marxilaisuuden filosofisen perustan eli materialismin kanssa:

Metzingerin kubismin): ”1800-luvulle luonteenomaista oli halu nähdä siten kuin aiemmin nähtiin, nähdä kuten Rafael, kuten Botticelli. Nykyhetki projisoidaan menneisyyteen ja menneisyys määrittää tulevaisuuden.” [Jakobson] P. Я., *Футуризм, Искусство* No. 7 (2.8.1919), s. 3.

- 14 Katson siis *marxilaisen estetiikan* päättyneeksi. Tämä ei luonnollisestikaan tarkoita samaa kuin marxilainen kulttuurikritiikki tai marxilainen taidehistoria, joilla on ollut ja on yhä näkyvä sija uusmarxilaisessa keskustelussa.
- 15 Gleizes – Metzinger, *Du “Cubisme”*, Paris 1912, s. 42.

Itsemme ulkopuolella ei ole mitään reaalista, ei ole mitään reaalista paitsi aistimuksen ja yksilöllisen mentaalisen huomion samanaikaisuus. Pois se meistä, että epäilimme aisteihimme vaikuttavien objektien olemassaoloa; mutta järkevästi ajatellen voimme olla varmoja ainoastaan kuvasta, jonka ne mielessämme herättävät. [...] Objektilla ei ole yhtä absoluuttista muotoa, sillä on useita, niin monta kuin on merkityksen tasoja.¹⁶

Marxilaisille oli selvää, että tällainen puhe – tuli se sitten filosofien tai imeväisten suusta – on taantumuksellista kantilaisuutta. Lenin oli nostanut asian esiin vuonna 1909 teoksessa *Materialismi ja empiriokritisismi* ja kytkenyt sen myös taiteen teoriaan lisäyksessä, jossa hän kirjoitti estetiikan teoriastaan tunnetun Nikolai Tšernyševskin (1828–1889) materialistisesta katsannosta ja sätti tämän kritisoijia:

Tšernyševskille, samoin jokaiselle materialistille, meidän aistihavaintojemme muodot ovat esineiden todellisen, s.o. objektiivisesti reaalisen olemassaolon kaltaisia [...] Tšernyševskille, samoin kuin jokaiselle materialistille, ovat esineet [...] *todella* olemassa ja *täysin* meidän tiedostettavissamme, sekä olemassaolonsa että ominaisuuksiensa kuin myös todellisten suhteittensa puolesta.¹⁷

Voi siis sanoa, että Plehanovin ja Leninin kaltaisten marxilaisen maailmankuvassa avantgardistinen taide, kubismi etunenässä, oli yksi asia, jonka perusteisiin oli sisäänkirjoitettu liian paljon

16 Gleizes – Metzinger 1912, ss. 30–31.

17 Lenin, *Materialismi ja empiriokritisismi*, *Teokset*, 14. osa, Petroskoi 1957, s. 355. Suomentajaa ei ole mainittu.

ontologista vääräoppisuutta ja yhteiskunnallisen aatteen vähättelelyä.¹⁸ Historian dialektisuudesta (tai ironiasta) kertoo puolestaan se, että lokakuun 1917 vallankumouksen jälkeen juuri avantgardisteista radikaaleimmat olivat ensimmäisinä työskentelemässä bolševikkien kanssa, kun taiteelle avautui Venäjällä uusia sosio-ekonomisia mahdollisuuksia.¹⁹ On kuitenkin hyvä pitää mielessä, että maan ainoa ajanjakso vailla sensuuria ajoittui tsaarinvallan ja bolševikkivallan väliin ja kesti helmikuusta lokakuuhun 1917.²⁰ Siitä eteenpäin sensuurin kehä vain kiristyi.

Bolševikkien syöky vallankumouksen teoriasta sen käytäntöön syksyllä 1917 merkitsi uuden yhteiskuntamuodon muuttumista utopiasta päivätyöksi. Venäjältä tuli valtava kaikkien alojen koekenttä. Tässä tilanteessa marxilaisuus ei tarjonnut mitään valmista ajatusta siitä, mikä taiteen asema vallankumouksen jälkeen olisi. Ylipäänsä siltä puuttui selkeä taiteen teoria. Kuten Neuvostovenäjällä syksyllä 1920 vierailut kirjailija H. G. Wells huomautti: ”Mitä yhteisön intellektuaaliseen elämään tulee, näyttää ettei marxilaisella kommunismilla ole suunnitelmia eikä ideoita. [...] Profeetta Marxista

18 Nimenomaan kubismi pysyi vuosikymmenestä toiseen *marxilais-leniniläisen* taideteorian silmissä kaiken pahan alkuna ja juurena, kuten tässä 1970-luvun neuvostoliittolaisessa kommentissa: ”Kubismia edeltäneet taidesuunnat eivät koskaan kieltäneet kaikkea menneisyyden taiteellista traditiota, kaikkia ihmiskunnan luomia taiteellisia arvoja. Kubismista lähtien tällainen kieltäminen muodostuu uusimpien tendenssien julistusten tärkeimmäksi sisällöksi menen futurismissa, dadaismissa ja muissa suuntauksissa absoluuttiseen nihilismiin ja kaiken taiteellisen perinnön yleisen tuhoamisen kehotuksiin asti.” Mihailov, Taide ja aatteellisuus, *Taide 75*, Porvoo 1975, s. 23.

19 Aiheesta ks. Siukonen, *Kaksi tornia*, Helsinki 2016, ss. 24–36. Todettakoon, että modernin taiteen venäläiset koulukunnat eivät nimittäneet itseään avantgardisteiksi. Kattotermi *venäläinen avantgarde* syntyi länsimaisten tutkijoiden piirissä vasta 1960-luvulla ja on sittemmin vakiintunut kielenkäyttöön myös Venäjällä.

20 Berlin, *The Soviet Mind*, London 2004, s. 4.

ja hänen pyhästä kirjastaan ei ole apua. Bolševismin, jolta puuttuu suunnitelma, on sen vuoksi pakko improvisoida.”²¹ Käytännön tasolla asiaa mutkisti se, että ’proletaariluokka’ nousi valtaan ennen kuin se oli kehittänyt omia taiteen ja kulttuurin muotoja. Työhön piti tarttua niiden tekijöiden avulla, joita löytyi. Vanhakantaiset ja usein poliittisesti oikealle kallistuneet taiteilijat eivät halunneet työskennellä bolševikkien kanssa ja niinpä nupullaan olevan sosialistisen valtion taidetta pääsivät ensimmäisinä määrittelemään futuristit ja muut kuvien kaatajat.²²

Venäjän futuristien poliittisesta roolista ovat tutkijat montaa mieltä. On katsottu, että osalle vallankumous tarkoitti uuden muotokielen esikoisoikeuden vahvistamista, siis esteettisen vallankumouksen yhteiskunnallista perustelua.²³ Toisaalta on muistutettu, että useilla keskeisillä taiteilijoilla oli kokemusta poliittisesta aktivismista jo ajalta ennen lokakuun vallankumousta, ja että tätä taustaa ei tulisi aliarvioida.²⁴ Kolmas tulkinta lähtee siitä, että asialla oli *kaksi* kumouksellista etujoukkoa, taiteellinen ja poliittinen, jotka kumpikin pyrkivät elämän radikaaliin muuttamiseen.²⁵ Neljäs näkökulma on painottanut futurismin kahden kehitysvaiheen välistä eroja. Alkuvuosien anarkistisuus, vapaus ja itsemääräytyvyys vaihtuivat vallankumouksen jälkeen asteittain yhteiskunnalliseen

21 Wells, *Russia in the Shadows*, London 1920, ss. 48–49.

22 Tapahtumasarja sisälsi toki käänteitä, joista tiivistetysti esim. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, Cambridge 1970, ss. 112–132; Kachurin, *Making Modernism Soviet*, Evanston 2013, ss. 3–15.

23 Esimerkiksi Stephan, *„Lef” and the Left Front of the Arts*, München 1981; Siukonen, *Kaksi tornia* 2016, ss. 130–131.

24 Tätä luentaa painottaa esim. Glisic, *The Futurist Files*, Dekalb 2018.

25 Näin asiaa tarkastelee Gutkin, *The Cultural Origins of the Socialist Realism Aesthetic 1890–1934*, Evanston 1999.



taiteilijuuteen, 'valtiollistetun' aseman tavoitteluun ja taiteen autonomiasta luopumiseen.²⁶

Niin ja näin, futuristien logiikalla kommunistinen vallankumous merkitsi porvarillisen taiteen muotomaailman kertakaikkista hylkäämistä ja siksi he olettivat, että marxilaisen filosofian toteuttajien tuli antaa heille suora tukensa. (Kuten myöhemmin havaitaan, puolue näki asian toisin.) Samalla muutokysymykseen liittyi tärkeä teoreettinen juonne eli futurismin ja formalismin välinen kytkös. Yhteisrintamassa uuden taiteen kanssa marssi uusien taiteentutkimus, formalistien filologinen poetiikka ja futuristien poeettinen filologia löivät kättä.²⁷ Käytännön esimerkki on heinäkuussa 1918 bolševikkien rahoittamana perustettu *Nuorten taide* -yhdistyksen kustantamo IMO, joka jakautui ”puhtaan sanan” ja ”teoreettisen sanan” osastoihin. Edellisen muodostivat keskeiset runoilijat (mm. Majakovski, Hlebnikov, Kamenski, Krutšonyh, Pasternak), jälkimmäisen puolestaan johtavat formaalin koulukunnan edustajat (mm. Šklovski, Jakobson, Eichenbaum, Brik).²⁸ Ensimmäinen julkaisu oli futuristinen runokokoelma *Rukiinruosteinen sana*. Esipuheessa komissaari Lunatšarski kirjoitti, miten vallankumouksellisilla kirjailijoilla oli ennen vaikeuksia saada tekstejään julki – ei pelkästään heillä, joiden teoksissa oli vallankumouksellisia ideoita, vaan myös heillä, jotka pyrkivät muodon vallankumoukseen. Nyt olisi toisin. Lunatšarski näki futuristien teksteissä kritisoitavaa, mutta hän ei voinut tässä vaiheessa määrätä esteettisiä normeja: ”Antaa

26 Tästä ks. esim. Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy*, Berkeley–Los Angeles 2012.

27 Petrov, *Automatic for the Masses*, Toronto 2015, s. 53.

28 Stephan, „Lef” and the Left Front of the Arts 1981, ss. 4–5.

”Vapautta ei oteta pois”, yksityiskohta futuristien Taide -albumin kannesta. Изобразительное искусство 1919. Kansalliskirjasto, Helsinki.

proletaarien kuulla ja arvioida kaikkea: vanhaa ja uutta. Me emme tyrkytä heille mitään, me näytämme heille kaiken.”²⁹

IMO:n futuristirunoilijat ja formalistiteoreetikot olivat siis vasemmistolaisia ja vallankumouksen puolella, mutta tahtoivat silti määrittellä omat ehtonsa. Toukokuussa 1918 ilmestyneessä julkilausumassa *Taiteen sosialisointi* Boris Kušner (1888–1937), futuristinen runoilija, kommunistisen puolueen ja IMO:n jäsen, luetteli yksitoista teesiä:

1. Taide ja luovuus ovat vapaita.
2. Taide on julkista ja poliittista.
3. Sosialistinen taide on proletaaristen massojen taidetta.
4. Sosialistisen taiteen muotoja ei pidä ennalta määrittellä.
5. Taiteen vallankumous on alkanut. Kehitys avaa mahdollisuuden taiteen uusiin muotoihin, jotka kypsyvät sosiaalisen uudestisyntymän prosessissa.
6. Proletaarinen diletantismi ei ole proletaarista taidetta.
7. Aihe ja teema eivät vielä tee mistä tahansa taidetta.
8. Sosialistisessa taiteessa tietyn muodon käyttäminen riippuu taiteilijasta.
9. Erityistä sosialistisessa taiteessa on sen massaluonne.
10. Sosialistisen taiteen massaluonne vaatii muutoksia taiteen materiaalsen ilmaisun periaatteisiin.
11. Sosialistisen taiteen massaluonne vaatii taiteellisten voimien organisointia.³⁰

29 *Ржаное слово. Революционная хрестоматия футуристов*, Петроград 1918, s. 3.

30 Борис Кушнер, Социализация искусства, *Знамя труда* No. 194 (3.5.1918). Lainausta teoksessa Murray, *The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde*, Leiden–Boston 2012, s. 78.

Kušner (tuleva Stalinin puhdistusten uhri³¹) korosti uuden taiteen roolia poliittisena massojen taiteena, mutta vaati (§§ 4–8), että muodon suhteen uudistajat saisivat toimia täysin vapaasti, ”omalla kielellään”, kuten ranskalaiset kubistit olivat asian ilmaisseet. Nopeasti kävi ilmi, ettei yhtälö miellyttänyt bolševikkijohtoa, joka kaipasi ennen kaikkea selkeää ja kansanjoukkojen agitointiin sopivaa taidetta. Futuristit kävivät sitkeästi taistoon oman asiansa puolesta. Taidehistorioitsija Nikolai Punin (1888–1953), yksi futuristien perustaman *Kommuunin taide* -lehden toimittajista, meni niin pitkälle, että julisti: ”Kommunismia kulttuurin teoriana ei voi olla ilman futurismia.”³² Huhtikuussa 1919 Punin (häinkin tuleva Stalinin uhri) kirjoitti *Kommuunin taiteeseen* artikkelin, jossa hän pyrki todistamaan futuristisen muotokielen poliittisen oikeutuksen. Otsikkona oli *Muodosta ja sisällöstä*.

Yksi seikka, josta uutta taidetta nykyään syytetään, on sisällön puute. Sanotaan, että olemme formaaleja,³³ ettemme usko jumalaan taikka paholaiseen [...] imartelea tietysti jos meillä ei ole ”ideaaleja” eikä uskoa paholaiseen, että olemme vailla sielullista elämää. Pahoittelemme vain sitä, että tuo on kuvitelmaa: emme me niin matemaattisen puhtaita ole, niin vahvoja ja kauniita, jotta tosiaan olisimme ihmisiä vailla sielunelämää ja ihanteita. [...] me olemme formaaleja sanan täydessä ja parhaassa merkityksessä, ja siksi rohkenemme ajatella, että formaalisuutemme voimalla me avaamme

31 Totean vastaavan kohtalon muutaman muunkin ihmisen kohdalla. Laajemman historiallisen kuvan tarjoaa esim. Klas-Göran Karlsson, *Vaino ja vaikeneminen. Neuvostoliiton sota omia kansalaisiaan vastaan*, Like, Helsinki 2005.

32 Пунин, Коммунизм и футуризм, *Искусство коммуны* No. 17 (30.3.1919), s. 2.

33 Punin puhuu tosiaankin ”formaaleista”, ei ”formalisteista”. Jälkimmäinen muoto yleistyi vasta myöhemmin.

uuden aikakauden taiteen teoriassa, eikä yksin taiteen. [...] Formaalisuutemme juontuu lukemattomista syistä, jotka ovat kaikki reaalisia, ympärillämme ja meissä. Mutta ennen muuta – tai jos haluatte – kaikkein täysimmin se juontuu monistisen materialismin opista, Marxin muotoilun mukaisesti: oleminen määrää tajunnan, tajunta ei määrää olemista. Muoto=oleminen. [...] Muoto on olemista joka määrää tietoisuuden, toisin sanoen sisällön – tätä noudattaa lähtökohtanaan uusi taide, täysin sattumanvaraisesti tai virheettömän säännönmukaisesti yhtyen marxilaisuuden keskeiseen lähtökohtaan, johon kaikki monistinen materialismi perustuu.³⁴

Nikolai Puninin yritys nostaa futuristisesta hatusta esiin Karl Marxin näköinen jänis oli kiistatta omaperäinen, mutta ei enää autanut asiaa. Päin vastoin, *Kommuunin taide* määrättiin lakkautettavaksi. Viikkoa myöhemmin ilmestyi viimeinen numero.³⁵

34 [Punin] Н. П., О форме и содержании, *Искусство коммуны* No. 18 (6.4.1919), s. 1. Marx-sitaatti on mukaelma teoksen *Poliittisen taloustieteen arvostelua* (1859) alkusanojen tunnetusta lauseesta: ”Ihmisten tajunta ei määrää heidän olemistaan, vaan päinvastoin heidän yhteiskunnallinen olemisensä määrää heidän tajuntansa.” Marx – Engels, *Valitut teokset 6 osaa*, osa 4, suomentanut Antero Tiusanen, Moskova 1979, s. 9.

35 *Kommuunin taide* -lehdestä, ks. Lodder, *The Press for a New Art in Russia, 1917–1921*, teoksessa *Art Journals on the Political Front, 1910–1940*, Gainesville 1997, ss. 63–99.

Seuraavat aukeamat:

Kubo-futuristit Matjušin, Krutšonyh ja Malevitš Pietarissa vuonna 1913. Carl Bullan valokuvaamo.

Isaak Brodski, Lenin Smolnyssa, öljy kankaalle, 1930. Tretjakovin galleria, Moskova.





Kulttuuriryöntekijäin Liiton toisessa liittokokouksessa Helsingissä maaliskuun lopulla 1974, kirjailija Marja-Leena Mikkola piti puheenvuoron aiheesta ”Marxilaisen estetiikan määrätietoiseen opiskeluun”. Hän toi julki sen opiskelun esteen, ettei suomen kielellä ollut saatavissa ainoatakaan marxilaisen estetiikan perusteosta.³⁶ Mikkola oli jo päättänyt kantaa kortensa kekoon ja kirjoittanut Liiton tuoreeseen lehteen *Kulttuurivihkot* johdantoartikkelit Marxin, Engelsin ja Leninin esteettisestä kannasta otsikolla *Suurten vallankumouksellisten suhteesta kirjallisuuteen ja taiteeseen*.³⁷ Oli aika oikoa väävät käsitykset: ”Tiedämme että marxilaisesta taidekäsityksestä on esitetty ja esitetään mitä hurjinta hölynpölyä. Se voidaan kumota vain ankaralla työllä.”³⁸

Mikkolan ilmaisema huoli oppimateriaalista kyllä kuultiin ja siihen vastattiin nopeasti. Jo edeltävänä vuonna ilmestynyt Leninin

36 Mikkola, Marxilaisen estetiikan määrätietoiseen opiskeluun, *Taisteluan taiteen puolesta*, Helsinki 1974, s. 125. Myös muissa puheenvuoroissa tuotiin julki marxilaisen taideteorian oppimateriaalin puute, em., ss. 75–76; 136.

37 Mikkola, Suurten vallankumouksellisten suhteesta kirjallisuuteen ja taiteeseen: Marx ja Engels, *Kulttuurivihkot* 1/1974, ss. 7–16; Suurten vallankumouksellisten suhteesta kirjallisuuteen ja taiteeseen: V. I. Lenin, *Kulttuurivihkot* 2/1974, ss. 12–20.

38 Mikkola, *Kulttuurivihkot* 1/1974, s. 16. Huomioni kiinnittyy Marja-Leena Mikkolaan nimenomaan siksi, että hän taiteilijana pyrki todella perehtymään marxilaisen estetiikan lähtökohtiin. Muilta aikalaisilta Kulttuuriryöntekijäin Liitossa en vastaavaa työmäärää löydä. Ankarat työt merkitsi myös aatteellista terävöitymistä. 1960-luvun pikkuporvarillisesta kulttuuriradikalismista itsekräättynyt Mikkola oli irtisanoutunut jo ennen KTL:n perustamista. Vuonna 1969 hän kirjoitti, että vasemmalle kallellaan oleva uusi ’kulttuuri’ on yhtä elitististä perusteiltaan kuin muukin porvarillinen kulttuuri. ”Taiteilija saa mielessään olla sosialisti, kun se käyttää sitä sosialismiaan porvareiden taidenautintojen hyväksi. Kirjailijan status on korkea, myös ns. vasemmistokirjailijan. Itse tunnen olleeni porvareiden pelle.” Mikkola, Kulttuuriradikalismi – porvariston luokaton lakeija, *Terä* 1/1969, s. 4.

tekstikatkelmien kooste *Kirjallisuudesta ja taiteesta*³⁹ sai jatkokseen vuonna 1974 kokoelman Marxin ja Engelsin teoksista otsikolla *Kirjallisuudesta ja taiteesta* sekä valikoiman Anatoli Lunatšarskin artikkeleita otsikolla – ei yllätä – *Kirjallisuudesta ja taiteesta*.⁴⁰ Seuraavana vuonna ilmestyi Maksim Gorkin *Esseitä kirjallisuudesta*.⁴¹ Vuonna 1976 tarjottiin suomalaisille lukijoille Georgi Plehanovin *Taide ja kirjallisuus* ja 1800-luvun ”esimarxilaisen” Nikolai Tšernyševskin *Taiteen esteettiset suhteet todellisuuteen*, sekä lopulta teokset *Marxilaisen estetiikan perusteet*, kirjoittajana Avner Zis, ja *Marxin esteettiset katsomukset*, tekijänä Mihail Lifšits.⁴² Kaikki mainitut kirjat Gorkia lukuun ottamatta julkaistiin Neuvostoliiton valtion kustannuksella Moskovassa.

Marxilaisen estetiikan määrätietoiseen opiskelun tukipuiksi ilmaantui siis materiaalia.⁴³ Neuvostoliiton harjoittaman estetiikan valottajina tarjosivat Zisin ja Lifšitsin teokset virallista ja – ainakin jälkimmäisen tapauksessa – historiallista aineistoa. Virallisen marxilaisen estetiikan ilmentymillä, kuten neuvostomarxismilla ylipäättään, ei tietenkään aina ollut suoraan tekemistä Marxin kanssa. Se ei 1970-luvun poliittisessa ilmapiirissä tuntunut olennaiselta. Eihän Mikkolakaan puheenvuorossaan peräänkuuluttanut

39 Lenin, *Kirjallisuudesta ja taiteesta*, Moskova 1973.

40 Marx – Engels, *Kirjallisuudesta ja taiteesta*, Moskova 1974; Lunatšarski, *Kirjallisuudesta ja taiteesta*, Moskova 1974.

41 Gorki, *Esseitä kirjallisuudesta*, Helsinki 1975.

42 Plehanov, *Taide ja kirjallisuus*, Moskova 1976; Tšernyševski *Taiteen esteettiset suhteet todellisuuteen*, Moskova 1976; Zis, *Marxilaisen estetiikan perusteet*, Moskova 1976; Lifšits, *Marxin esteettiset katsomukset*, Moskova 1976.

43 Tarkastelen tässä vain 1970-luvun tilannetta taiteilijan perspektiivistä enkä puutu estetiikkaan oppialana. Rajaukseni ulkopuolelle jäävät myös KTL:n muut aatteelliset aktiviteetit, kannanotot, solidaarisuustyö, kulttuuripoliittinen vaikuttaminen sekä jäsenistön laaja taiteellinen toiminta.



Marxia, vaan kaipasi laajempaa tietoa sosialistisesta realismista ja puoluekantaisuudesta.⁴⁴

Vuosi liittokokouksen jälkeen ilmestyi kuitenkin suomeksi Karl Marxin teksti, josta olisi ollut keskustelun pohjaksi kysyttäessä taiteilijan paikkaa yhteiskunnassa. Kyseessä on ”Grundrissen” johdanto eli lyhyt luonnos niihin taloustieteellisiin käsikirjoituksiin, joita Marx työsti vuosina 1857–1858.⁴⁵ Tässä tekstissä esiin nousee se, miten hankalasti taiteenharjoittajan hahmo istuu Marxin poliittiseen ekonomiaan.

Ongelmakohtia on kaksi. Ensinnäkin on Marxin näkemys siitä, että tuotanto ja kulutus ovat erottamattomasti kiinni toisissaan: ”Tuotanto on välittömästi myös kulutusta.”⁴⁶ Tämä symmetria tai identtisyys tarkoittaa, että kulutus tuottaa tuotannon ja tuotanto kulutuksen. Ilman yhtä ei ole toista. Taide on kuitenkin erityislaatuista tuotantoa ja sen kulutus poikkeaa esimerkiksi ruoan tai vaatteiden kulutuksesta. Tämän myös Marx ymmärtää. Hän puhuu tässä yhteydessä tarpeesta: ”Se tarve, jota kulutus tuntee esinettä kohtaan, on esineen havainnoimisen luoma. Taide-esine – samoin kuin jokainen muu tuote – luo yleisön, joka ymmärtää taidetta ja jolla on kyky nauttia kauneudesta.”⁴⁷

Taiteen kulutusta ohjaa taide-esineeseen itseensä kohdistuva havainto, mutta vasta kulutuksessa siitä tulee todellinen tuote: ”Esim. puvusta tulee todellinen puku vasta silloin kun sitä pidetään; talo,

44 *Taisteluun taiteen puolesta* 1974, s. 125.

45 Marx, ”Grundrissen” johdanto eli yleisjohdatus vuosien 1857–1858 taloustieteellisiin käsikirjoituksiin, Helsinki 1975. Käytän systemaattisesti tätä suomennosta, en uudempaa versiota (Marx – Engels, *Valitut teokset 6 osaa*, osa 4, Moskova 1979).

46 Marx, ”Grundrissen” johdanto 1975, s. 19. Suomentanut Antero Tiusanen.

47 em., s. 24.

jossa ei asuta, ei itse asiassa ole mikään todellinen talo. Siis tuote, toisin kuin pelkkä luonnonesine, osoittautuu hyödylliseksi, *tulee* tuotteeksi vasta kulutuksessa.”⁴⁸ Kulutus tuottaa tuotannon Marxin mukaan myös luomalla uuden tuotannon tarpeen, ”siis tuotannon ideaalisen sisäisen liikkeellepanevan motiivin”.⁴⁹

Yksinkertaistaen voi todeta, että Marxin ajatusmallissa taiteen havainnoiminen luo tarpeen sen kulutukselle, joka taas luo tuotannon eli taiteen valmistamisen. Siis edelleen yksinkertaistaen: henkilö A näkee Ateneumissa *Taistelevat metsot*, haluaa sitten itselleen jotakin samankaltaista, taiteilija B maalaa kopion, jonka henkilö A ostaa ja esittelee ystävilleen, minkä seurauksena taiteilija B saa maalata lisää metsoja ja muita metsän lintuja. Kuvitellaan toisiakin kulutustapoja. Henkilö A ja hänen ystävänsä voivat hankkia Museo-kortit ja käydä katsomassa alkuperäistä maalausta, kunnes saavat kyllikseen. Jollekulle saattaa riittää museokaupasta ostettu juliste tai jääkaappimagneetti. Niin tai näin, tuotannon ja kulutuksen symmetria toteutuu vain silloin kun tuotteille on kuluttajia.

Taiteen olemukseen on (etenkin Marxin aikojen jälkeen) kuitenkin kuulunut uuden etsintä, ei kopioiden tuottaminen tai välitön museoituminen. Utta luova taiteilija saattaa tehdä jotakin, mille *ei ole kuluttajaa* – ajatellaan vaikka tuttua esimerkkiä Vincent van Gogh. Näyttäisi siltä, että Marxille tämä mahdollisuus ei sovi, sillä se rikkoisi hänen hellimänsä ajatuksen tuotannon ja kulutuksen identtisyydestä: ”Ilman tuotantoa ei ole mitään kulutusta, mutta ilman kulutusta ei liioin ole mitään tuotantoa, koska tuotanto olisi siinä tapauksessa *päämäärätöntä*.”⁵⁰

48 em., s. 22.

49 em.

50 em. Kursivointi minun. Olen lisännyt useisiin lainauksiin kursivoiteja korostamaan sitä, mitä ajan takaa. Kaikista näistä löytyy maininta viitteissä.

Tässä tullaan kohtaan, jossa tunnistan itseni marxilaisena taiteilijana klassisen *negaation* kautta – en siis Marxin määrittelemänä tuottajana, joka on kulutuksen palveluksessa (ja päinvastoin), vaan nimenomaan toimijana, jonka tuotannolla *ei ole* kulutuksellista päämäärää. On vain yksi pieni mutta. Tekstin suomentanut Antero Tiusanen tekee tulkintaa – Marxhan sanoo: *zwecklos*.⁵¹ Se voisi olla *tarkoitukseton, turha*. Taiteellisesti ajatellen päämäärähakuisuuden negatio kuulostaa toki paremmalta kuin sanatarkka tarkoituksettomuus tai turhanaikaisuus. Ehkä ei kannata takertua siihen. Olenaista on se, että nyt en määrittele taiteilijuutta osana kulutukseen tähtäävää taloudellista toimintaa, vaan viittaan sellaiseen mahdollisuuteen, joka paikallistuu Marxin mainitseman päämäärättömyyden tai tarkoituksettomuuden taakse. Voisin luonnehtia sitä taiteen tekemiseksi *ihmettelynä, hämmästelynä*. Tällainen taloudellisesti turha, kulutusta (ja kuluttajia) pakeneva luominen ei enää kuulu poliittisen ekonomian piiriin Marxin tarkoittamassa mielessä. Taide, sikäli kun se ei halua noudattaa tuotannon logiikkaa, jää (ja jätetään) ulkopuolelle. Näin ilmenee ”*Grundrissen*” johdannon ensimmäinen pulmakohta, kun sitä tarkastellaan nykytaiteilijan aseman kannalta. Palaamme tähän edempänä.

Toisena ongelmana nousee esiin Marxin havainto siitä, että taiteessa yhteiskunnallinen kehitysaste ja teosten laatu eivät korreloi. Antiikin Kreikan taide (joka Marxin nuoruusvuosina oli esteettisen keskustelun keskiössä) oli yksinkertaisesti liian hyvää valinneeseen yhteiskuntajärjestelmään, joka Marxin katsannossa oli 1800-luvun modernia aikaa alhaisempi. ”Taiteen kohdalla on tunnettua, etteivät tietyt taiteen kukoistusajat ole mitenkään

51 Marx, Ökonomische Manuskripte 1857/58. *Karl Marx – Friedrich Engels Gesamtausgabe* (MEGA). Zweite Abteilung, “Das Kapital” und Vorarbeiten, Band 1, Berlin 1976, s. 28, r. 23.

suhteessa yhteiskunnan yleiseen kehitykseen.”⁵² Ongelma onkin hankala, etenkin kun nimenomaan historian pitäisi antaa tukea uudelle tieteelliselle teorialle. Marx ratkaisee pulman asemoimalla kreikkalaiset lapsiksi (*Kinder*) eli katsoo heidän olleen luomistyyösään naiiveja, viattomia ja tervehenkisiä, vaikka yhteiskunnalliset olot olivat epäkypsät.

Selitys on lapsellinen. Marx ymmärtää, että hänen teoriansa kannalta yhteiskunnallisen kehityksen ja taiteellisen ajattelun välillä kuuluisi vallita tiiviimpi yhteys tai ainakin relevantti suhde (taide heijastamassa yhteiskunnallisia oloja). Korkeaa taidetta luoneet varhaiskulttuurit täytyy sen vuoksi selittää poikkeuksiksi säännöstä – säännöstä, jolle ei kuitenkaan esitetä mitään sitä puoltavia esimerkkejä. Marx jää pohtimaan, miten kaiken kehityksen keskellä on mahdollista, että kreikkalaisten taide vielä toimii normina ja esikuvana. Tähän umpikujaan koko keskeneräinen ”*Grundrissen*” johdanto itse asiassa päättyy. Marx myöntää, että hänen on vaikea löytää yleistä esitysmuotoa näille ristiriidoille.⁵³

Marxin ongelma on tuottanut ongelmia myös myöhemmille tulkitsijoille. ”*Grundrissen*” johdanto painettiin ensi kerran vuonna 1903, mutta ajankohtaisuutta sen kreikkalaiskysymys sai vasta 1930-luvun alussa, kun marxilaista estetiikkaa taottiin sekä Neuvostoliitossa että Euroopan vasemmistopiireissä.⁵⁴ Yksi keino ongelmien ohittamiseksi on katkaista sitaatti ennen kohtaa, jossa Marx myöntää vaikeuden. Näin tekee neuvostoliittolainen Mihail Lifšits

52 Marx, ”*Grundrissen*” johdanto 1975, s. 56.

53 em.

54 Neuvostoliitossa uraa aukoi Lifšitsin teos (1933), joka ilmestyi myös englanniksi New Yorkissa 1938. Euroopassa keskeinen oli puolestaan Max Raphaelin essee *Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus* (1932), joka ilmestyi tuoreeltaan myös ranskaksi tekijän teoksessa *Proudhon, Marx, Picasso: Trois études sur la sociologie de l'art*, Éditions Excelsior, Paris 1933.

(1905–1983) vuoden 1933 teoksessaan *Marxin esteettiset katsomukset*, joka suomennettiin 1976.⁵⁵ Mutta sen jälkeenkin tarvitaan vielä sisäisen ristiriitaisuuden erityistä marxilaista dialektista tajuamista ja käsittämistä, kuten Lifšits asian esittää:

Tämä monesti väärin tulkittu kohta näyttää olevan ristiriidassa materialistisen historiakäsityksen kanssa. Joko taiteen kehitys noudattaa yhteiskunnan tuotantovoimien kehitystä, ja silloin voidaan puhua marxilaisesta taiteen historiasta, tai niiden välillä ei ole mitään vastaavuutta, ja silloin häviävät kaikki mahdollisuudet soveltaa historiallista materialismia taiteeseen. Usein kysymys asetetaan näin tai suunnilleen näin. Mutta tällainen kysymyksenasettelu merkitsee, ettei tajuta historiallisen materialismin teorian peruskohtaa. *Havaitsemme heti, että oppi historiallisesti ehdollisesta ristiriidasta taiteen ja yhteiskunnan välillä on yhtä välttämätön osa marxilaista taiteen historiaa kuin oppi niiden ykseydestäkin.*⁵⁶

II

Todetessaan vuonna 1974, ettei suomeksi ollut saatavilla ainoatakaan marxilaisen estetiikan perusteosta, Marja-Leena Mikkola (1939–) ohitti ainakin yhden perustavan tekstin. Se on Raoul Palmgrenin (1912–1995) esseen mittainen kirjanen *Marxilaisen estetiikan kaksitasoisuus* vuodelta 1953.⁵⁷ Se saattoi olla liian pieni

55 Lifšits, *Marxin esteettiset katsomukset* 1976, s. 209. Teos sisältää kaksi muutakin tekstiä eri vuosikymmeniltä. Lifšitsin roolista marxilaisessa estetiikan historiassa, ks. Mitchell, Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative, teoksessa *Marxism and the History of Art*, London–Ann Arbor 2006, ss. 28–44.

56 Lifšits 1976, s. 209. Kursivointi minun.

57 Palmgren, *Marxilaisen estetiikan kaksitasoisuus*, Arenan poleeminen julkaisusarja nro 1, Aikakauslehti Arena, Helsinki 1953. Teksti on julkaistu uudelleen antologioissa *Taisteleva kritiikki. Valikoima suomalaista sosialistista*

perusteokseksi, ehkä jo unohdettukin – ilmestyessään se ei ollut herättänyt keskustelua: ”Suomen kommunistinen ja kansandemokraattinen lehdistö lähinnä vaikenä Palmgrenin teoksesta.”⁵⁸

Marxilaisen estetiikan kaksitasoisuus olikin teksti, jota kommunistista puoluekantaisuutta hakeva taiteilijajoukko ei välttämättä halunnut pohtia. Jos Palmgren vielä 1930-luvulla Akateemisen Sosialistiseurain johtajana uskoi taiteen sosialistiseen realismiin, joka ”lahjomattomalla rehellisyydellä kuvaa yhteiskunnallista todellisuutta sen oleellisissa ilmaisumuodoissa”⁵⁹, niin tällä erää hän suhtautuu kärkevästi viralliseen marxilaisuuteen. Hän haukkuu ”kannattajain omassa piirissä” esiintyvän kaavamaisuuden⁶⁰ ja onnastelee, että Marxin ja Engelsin ajatuskehittelystä on marxilaisessa estetiikassa omaksuttu pääasiallisesti vain se, mikä oli ”tarkoitettu kirjallisuuden vaatimattomimman tason työtapaohjeeksi”.⁶¹ Hän näkee, että taiteen ideologisimmilla aloilla on päässyt vallalle pelkkä lattea opettavuus yhtyneinä latteisiin tekotapakaavoihin.⁶² Palmgrenin mukaan taiteen tehtävä – oman aikamme edistyksellisen taiteen kuten myös taiteen yleensä – ei voi marxismin perustajain lausuntojen pohjalta jäädä pelkäksi päivänkohtaiseksi yhteiskunnalliseksi tendenssiksi ja poliittiseksi propagandaksi.⁶³

kirjallisuuskritiikkiä, Tammi, Helsinki 1979 sekä *Estetiikan syntysanat*.

Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun, Helsinki 2005. Viittaan edempänä vuoden 2005 julkaisuun.

58 H. K. Riikonen johdannossaan Palmgrenin tekstiin teoksessa *Estetiikan syntysanat* 2005, s. 253.

59 Palmgren, *Marxilaisen estetiikan peruskysymyksiä*, teoksessa *Marxilaisuus*, Helsinki 1937, s. 88.

60 Palmgren, *Marxilaisen estetiikan kaksitasoisuus* 1953/2005, s. 255.

61 em., s. 263.

62 em., s. 278.

63 em.

Kritiikkinsä Palmgren pohjaa Marxiin ja Engelsiin ja asemoi heidän taiteeseen kohdistamansa huomiot 1800-luvun kehykseen. Tässä ei ole vielä mitään radikaalia. Näinhän on tapana tehdä myös marxilaisen estetiikan piirissä ja kiitellä Marxin ja Engelsin laajaa taiteellista sivistystä – ”Karl Marx ja Friedrich Engels olivat maailman taiteen erinomaisia tuntijoita ja ymmärtäjiä.”⁶⁴ Palmgren asettuu vastahankaan siinä, mitä Marxin ja Engelsin taidetta (lähinnä kirjallisuutta) koskevista lausunnoista tulisi tästä eteenpäin päätellä.

Kaksi asiaa nousee esiin. Päin Kulttuurityöntekijäin opiskelemaa marxismi-leninismien taideteoriaa käy Palmgrenin toteamus, ettei Marxin ja Engelsin pohjalta rakennu mitään esteettistä järjestelmää.⁶⁵ Tämä on kiistaton fakta. 1930-luvun alussa Lifšits vielä myönsi asiantilan (”Tietyiltä kannalta voimme olla pahoillamme, että nämä suuret ajattelijat eivät jättäneet jälkeensä systemaattista selvitystä taidetta koskevista katsomuksistaan.”⁶⁶), mutta sittemmin yleinen neuvostomarxismin liturgia toisteli mieluusti aivan päinvastaista: ”Maailmantaiteen tuotteiden erinomainen tuntemus auttoi Marxia ja Engelsiä kehittämään aito tieteellisen estetiikan periaatteet [...] heidän lausumansa muodostavat yhteen koottuina sopusuhtaisen opin [...]. Marxilaisuuden perustanlaskijat selvittivät taiteen luonteen ja kehitystiet.”⁶⁷ Kulttuurityöntekijäin silmissä marxilaisen estetiikan hataran perustan toteaminen – Marxillahan sentään oli ollut aikomus kirjoittaa estetiikasta – herätti kenties harmitusta, mutta anteeksiantamaton virhe oli se, ettei Palmgren 1930-luvun artikkeleissaan⁶⁸ eikä vuoden 1953 kirjasessaan lainkaan

64 B. Krylovin esipuhe teoksessa Marx – Engels, *Kirjallisuudesta ja taiteesta* 1974, s. 5.

65 Palmgren 1953/2005, ss. 255–256.

66 Lifšits 1976, s. 45.

67 Krylovin esipuhe, Marx – Engels 1974, ss. 6–7.

68 Taide ja luokkataistelu, *Soihdu. Sosialidemokraattinen Aikakauslehti* Nro 1,

huomioi sosialistisen realismin pyhää ydintä eli Leniniä ja tämän heijastusteoriaa.⁶⁹

Toistakin Palmgrenin painotusta oli hankala sovittaa marxilais-leniniläiseen kantaan. *Marxilaisen estetiikan kaksitasoisuus* -teoksessa hän näet toteaa, että Marxin ja Engelsin taidetta ja kirjallisuutta käsittelevissä lausunnoissa ”on eräs *kohtalokas rajoitus*: ylen vähän, tuskin missään he puhuvat taiteen ja kirjallisuuden muodosta”.⁷⁰ Palmgren – joka julkaisi esseensä Stalinin juuri kuoltua – tarttuu sosialistisen kulttuurin vanhakantaiseen haluun klassismiin ja näkee, että tämän taustalla on ”muodon ja sisällön ristiriitaan johtava *muototajun ja -harrastuksen puute*”.⁷¹ Eikä tässä kaikki. Palmgrenille kysymys muodosta kuuluu koko taidekeskustelun ytimeen:

[...] taiteessa, vaikka se monilta tuntomerkeiltään onkin aikaan ja yhteiskuntaan sidottu, on myös yliaikainen ja ylisosiaalinen ainekseksi: ehkäpä juuri se, mikä taiteessa on syvintä ja oleellista. Erikoisen merkityksensä on tällöin muodon ongelmalla.⁷²

Muodon ongelmasta oli tullut ongelma myös neuvostomarxismien taideteorialle. Se oli keksinyt jo 1920-luvulla ongelmalle nimenkin: *formalismi*. Sanan sitkeydestä kertoo, että vuonna 1974 Kulttuurityöntekijäin Liiton toisessa liittokokouksessa Marja-Leena Mikkola yhä asettuu formalismia vastaan ja viittaa taiteen olemukseen ”erilaisissa formalistisissa, mitä suurimmin antidemokraattisissa

1934, ss. 19–23; Marxilainen taidekäsitys, *Tulenkantajat* Nro 10, 1934, ss. 5–7; Marxilaisen estetiikan peruskysymyksiä, *Marxilaisuus*, Helsinki 1937, ss. 80–90.

69 Lenin mainitaan yhden kerran sivulauseessa. Palmgren, *Marxilaisen estetiikan kaksitasoisuus* 1953/2005, s. 270.

70 em., s. 264. Kursivointi minun.

71 em., s. 271.

72 em., s. 277.

taideteorioissa.”⁷³ Muodon ongelman mukana tuli auttamatta poliittinen leima.

Demokraattista tai ei, poliittisen ideologian kannalta taiteessa olennaista hyötyä tuottaa ideologisesti oikeanlainen sisältö. Tätä bolševikkien sivistysasioista vastannut komissaari, taidemyönteisenä ja maltillisena pidetty Anatoli Lunatšarski (1885–1933) oli korostanut vuonna 1928 muistuttaessaan, että nimenomaan kirjallisuudessa sisällöllä on muotoa suurempi merkitys ja että siksi marxilainen kriitikko ottaa tutkimuskohteekseen sisällön. Sivistyneitä kun ollaan, muotojen tutkimusta ei suoranaisesti kielletä, mutta:

Se [muoto] saattaa olla myös sisältöä vahingoittava voima, silloin kun se on tämän kanssa ristiriidassa. Se saattaa joskus irtautua sisällöstä ja saada omalaatuisen, *aavemaisen luonteen*. Näin käy silloin, kun kirjalliset teokset ilmaisevat niiden luokkien pyrkimyksiä jotka ovat vailla sisältöä, jotka pelkäävät todellista elämää ja jotka yrittävät kätkeytyä siltä tyhjän muodoilla leikkimisen taakse.⁷⁴

Leikille ei ole sijaa, sillä muodosta itsellisenä asiana tehdään merkki väärään luokkaan kuulumisesta, oikeastaan siis luokkavihollisen tunnusmerkki. Lunatšarski vielä täsmentää mistä on kysymys:

73 Mikkola, *Taisteluun taiteen puolesta* 1974, s. 125. Sosiaalidemokraattisen aikalaismääritelmän mukaan formalismi on: ”Sosialistiseen realismiin liittyvä termi, jolla tark. taideteosta, joka ei täytä kulloinkin asetettuja vaatimuksia. Formalistinen taideteos ylikorostaa muodollisuutta, on sisällöltään tyhjää, muotoleikkiiä, todellisuudesta irrallaan tai todellisuudelle vihamielinen.” Paastela, *Sosialismin sanakirja*, Turenki 1975, s. 44. Neuvostoliittolaisessa määritelmässä oltiin kuitenkin piirun täsmällisempiä ja nimettiin formalismiksi lähes koko moderni taidehistoria: futurismi, kubismi, surrealismi, abstraktionismi, pop-taide jne. Zis, *Marxilaisen estetiikan perusteet* 1976, s. 258.

74 Lunatšarski, *Kirjallisuudesta ja taiteesta* 1974, s. 50. Kursivointi minun.

[...] ulkoisilla nokkeluuksilla ja koristeilla pyritään peittämään sisälön tyhjiys. Käypä vielä niinkin että *formalistien – näiden porvarillisen dekadenssin tyyppillisten edustajien* – tolaltaan suistama kirjailija, vaikka hänellä olisikin varsin rehellistä ja varsin merkittävää sisältöä, yrittää pingoittaa ja kullata sen kaikenlaisilla tempuilla ja pilaa niillä työnsä.”⁷⁵

Lopuksi Lunatšarski ohjeistaa, että kaikkien hermeettisyyden muotojen, kaikkien muotojen jotka on tarkoitettu erityisten esteettien rajoitetulle piirille, täytyy tulla marxilaisen kritiikin kohteeksi. Kritiikin kohteeksi ne todella tulivat.

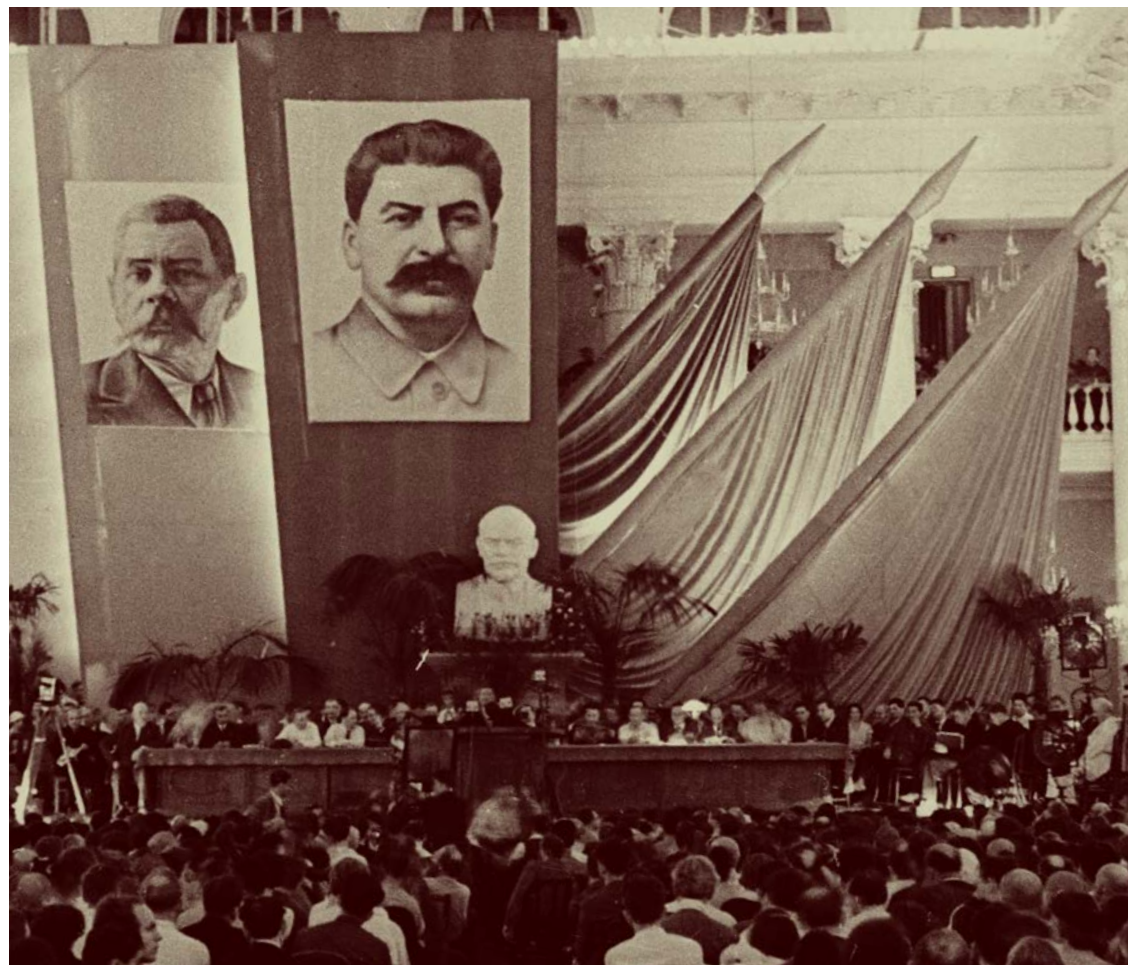
III

Sosialistinen realismi julistettiin maailmalle Neuvostoliiton kirjallisuuden (ja sitä seuraten myös kuvataiteen, elokuvan jne.) virallisena suuntana vuonna 1934 Ensimmäisessä yleisliittolaisessa kirjailijakokouksessa Moskovassa. Viestiä oli lähes kuudensadan delegaatin lisäksi kuulemassa useita länsimaisia kirjailijoita, mm. Louis Aragon, André Malraux, Klaus Mann ja Vitězslav Nezval.⁷⁶ Sanaa levitettiin myös Lontoon kautta julkaisemalla kokouksen keskeisiä puheita englanninkielisinä käännöksinä.⁷⁷ Sosialistista realismia oli kuitenkin puitu neuvostopiireissä jo kaksi vuotta eli siitä lähtien kun Stalinin johtama keskuskomitea 1932 lakkautti yksittäiset taiteilijajärjestöt. Käsitteenä sosialistinen realismi onkin leimautunut nimenomaan

⁷⁵ em., s. 55. Kursivointi minun.

⁷⁶ Malraux'n puhe ja Mannin vaikutelmia kokouksesta julkaistiin myös suomeksi, ks. *Tulenkantajat* Nro 31 ja Nro 34, 1934.

⁷⁷ *Problems of Soviet Literature*, edited by H. G. Scott, Martin Lawrence Limited, London 1935.



Ensimmäinen yleisliittolainen kirjailijakokous, Liittojen talon pylvässali, Moskova 1934. Sojuzfoto / VOKS.

Josif Stalinin (1878–1953) valtakaudella luoduksi taidemääritelmäksi, mutta itse asian juuret ovat syvemmillä bolševikkien poliittisessa ideologiassa.⁷⁸ Samalla kun kirjailijakokoukset keskustelivat näennäisesti taiteen sisällöstä, keinoista ja näköaloista, oli järjestelyjen varsinaisena päämääränä taiteen poliittinen organisointi ja valvonta. Kyse oli yksinkertaisesti kaiken taiteen tuotannon kytkemisestä kommunistisen puolueen ohjaimiin, siihen puoluekantasuuteen, jota Lenin oli jo ennen vallankumousta vaatinut: ”Kustannusliikkeiden ja kirjavarastojen, kauppojen ja lukusalien, kirjastojen ja erilaisen kirjanmyynnin – kaiken sen pitää muodostua puolueelle kuuluvaksi, sille tilivelvolliseksi.”⁷⁹ Voit siis kirjoittaa tai maalata mitä mielit, mutta riittävän pitkälle viedyssä puoluekontrollissa julkaisemisesta ja esillepanosta päättää ainoastaan yksi taho.

Vapaata yritteliäisyyttä sallinut ja kulttuurin kannalta vireältä näyttänyt ”Uuden talouspolitiikan” eli NEPin aikakausi (1921–1928) oli mennyttä,⁸⁰ Stalinin johdolla edettiin jo keskusjohtoisten

78 On selvä, että aatteellisesti sosialistisen realismin juuret ulottuvat paljon marxismia laajemmalle. Tässä yhteydessä ei ole mahdollista syventyä siihen. Aiheesta ks. Gutkin, *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic* 1999.

79 Lenin, Puoluejärjestö ja puoluekirjallisuus, *Teokset*, 10. osa, Petroskoi 1956, s. 31. Kirjoitus on peräisin vuodelta 1905. Paljon on puitu sitä, tarkoittiko tämä vain ja ainoastaan puoluekirjallisuutta (”hyvä Lenin”) vai pitäisikö käskyä soveltaa kaikkeen kirjallisuuteen ja taiteeseen (”paha Lenin”). Olennaista kuitenkin on se, että Leninin lausuntoa käytettiin marxilais-leniniläiseen oppiin luodun esteettisen kategorian eli *puoluekantasuuden* perusteluna ja että tähän nojattiin vielä 1970-luvulla.

80 Pidetään mielessä, että vuoden 1925 päätöksessään NKP:n keskuskomitea oli puoltanut taiteellisten suuntausten vapautta, vaikka ilmaisikin huolensa kommunismille vihamielisten ekonomisten muotojen paluusta ja lupasi luokkataistelun jatkuvan. Tilannetta vuosina 1932–34 voi pitää ilmaisuna siitä, että tuo lupaus oli puolueen toimesta lunastettu. О политике партии в области художественной литературы (Резолюция ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 г.), kokoelmassa Серебрякова, *От эстетики к идеологии*, Воронеж 2007, ss. 60–64.

viisivuotissuunnitelmien tahdissa. Taiteen tehtäväksi nähtiin palvelella puoluelinjan mukaista tavoitetta, ei omaansa: ”On selitettävä kaikille kommunistisille kirjailijoille, että kirjallisuudessa kuten muillakin aloilla ainoa mestari on keskuskomitea, ja että heidän velvollisuutensa on asettua ehdoitta sen alaisuuteen.”⁸¹ Uusi virallinen taidekuri tuki osaltaan Stalinin valtaa ja henkilökultin nostatusta, mutta vuoden 1934 kokouksessa sosialistisen realismin puolesta puhuivat myös muut tahot. Sama tarkemmin: asiasta puhuivat nimienomaan ne – Stalin ei kokoukseen osallistunut.

Stalinin näkökannat toi julki byrokraatti Andrei Ždanov (1896–1948). Keskeiset asiat olivat suuren johtajan ja opettajan Stalinin nerokkuus ja voitosta voittoon kulkeva sosialismin rakentaminen Marxin, Engelsin, Leninin ja Stalinin mahtavan lipun alla. Mitä neuvostokirjallisuuteen tuli, se oli kaikkein idearikkainta, kehittyneintä ja vallankumouksellisinta; ”Porvarillisissa maissa ei ole eikä voi olla kirjallisuutta, joka johdonmukaisesti murskaa kaikenlaisen pimeyden harrastelun, mystiikan, vanhauskoisuuden ja pirunpelin, kuten meidän kirjallisuutemme tekee.”⁸² Ždanov ei käyttänyt sanaa formalismi.

Kysymykseen formalismista tarttui kokouksessa Nikolai Buharin (1888–1938), *Izvestija*-lehden päätoimittajaksi alennettu entinen politbyroon jäsen (ja tuleva Stalinin puhdistusten uhri). Hän piti pitkän luennon runoudesta ja poetiikasta eväten formalismilta toimiluvan Neuvostoliitossa sekä taiteena että teoriana.

Pitää ymmärtää täysin selkeästi, että on valtava ero *taiteen formalismilla*, mikä on päättäväisesti torjuttava, sekä *kirjallisuuden-*

81 Stalinin viesti kirjailijakokouksen alla politbyroon jäsenelle Lazar Kaganovitšille. Kotkin, *Stalin. Vol. II. Waiting for Hitler 1928–1941*, London 2017, s. 178.

82 Речь секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова, *Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934*, Москва 1934, s. 3.

tutkimuksen formalismilla, mitä ei niin ikään tule hyväksyä, ja toisaalta taiteen *formaalien elementtien* analysoinnilla (mikä ei ole formalismia lainkaan).⁸³

Esimerkkeinä taiteen formalismista Buharin siteerasi muutamia rivejä Aleksei Krutšonyhin (1886–1968) ja Jelena Guron (1877–1913) äännerunoista. Sitaattien lähteenä hän käytti kirjallisuudentutkija Viktor Šklovskin (1891–1984) jo vuonna 1916 ilmestynyttä artikkelia. Buharin halusi myös osoittaa lukeneensa sen loppuun saakka:

Šklovski päättää artikkelinsa *Runoudesta ja mielentakaisesta kielestä* Słowackin ’profetiaan’: ”On koittava aika, jolloin runoilijoita kiinnostavat runoudessa pelkästään äänet.” Tämä toive, jonka esittää yksi johtavista formalismin teoreetikoista, selittää täysin sen miksi hänellä on ollut niin negatiivinen vaikutus runouteen taiteena.⁸⁴

Šklovski, joka osallistui kirjailijakokoukseen ja piti siellä puheenpuoron, oli tottunut olemaan kritiikin kohteena. Kymmenen vuotta aiemmin häntä ja formalismia oli julkisesti moitittanut toinen kommunistisen puolueen johtohenkilö (ja tuleva Stalinin uhri), Lev Trotski (1879–1940). Vuoden 1923 kirjassaan *Kirjallisuus ja vallankumous*

83 Доклад Н. И. Бухарина о поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР, *Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934*, Москва 1934, s. 485.

84 Доклад Н. И. Бухарина, em. Buharin siteeraa Šklovskin artikkelin *О поэзии и заумном языке* kolmatta painosta, joka ilmestyi antologiassa *ПОЭТИКА. Сборники по теории поэтического языка*, Петроград 1919, s. 14 ja 26. Kyseessä oli bolševikkien rahoittaman IMO:n julkaisu (ks. edellä s. 25). Juliusz Słowacki oli puolalainen romanttinen runoilija 1800-luvun ensimmäiseltä puoliskolta.

Trotski uhrasi kokonaisen luvun formalistien kritisointiin.⁸⁵ Hän aloitti muistuttamalla, että formalismi on ainoa teoria Neuvostovenäjällä, joka on asettunut marxismia vastaan.

Paradoksaalista tässä on se, että venäläinen formalismi kytkeytyi tiukasti venäläiseen futurismiin ja vaikka jälkimmäinen antautui poliittisesti kommunismin edessä, niin formalismi vastusti teoreettisesti marxismia täysin voimin.⁸⁶

Trotski lausui julki sen mikä formalismissa pohjimmiltaan hiersi: ei kirjallisuus, vaan politiikka. Formalistit, Šklovski etunenässä, olivat avoimesti myöntäneet, ettei marxilainen oppi kiinnostanut heitä. Šklovskilla oli lisäksi rasitteenaan historia *eserränä*, bolševikkeja vastustaneen ja sittemmin heidän toimestaan kriminalisoidun Sosialistivallankumouspuolueen eli SR:n kannattajana ja Kerenskin väliaikaisen hallituksen sotakomissaarina. Hän oli joutunut asian vuoksi maanpakoon Saksaan mutta saanut luvan palata takaisin syksyllä 1923.⁸⁷ Poliittiseen taisteluun hän ei enää kaivannut.

Muotokysymys kuitenkin politisoitiin marxilaisten toimesta. Aikoinaan futuristeja tukeneen komissaari Lunatšarskin piti pian virkansakin puolesta läksyttää formalisteja. Vuonna 1924 hän jatkoi Trotskin aloittamaa debattia, nyt Šklovskin kollegaa ja ystävää Boris Eichenbaumia (1886–1959) vastaan. Lunatšarski leimasi koko formalismin – taas kerran – porvariston tuotteeksi.

85 Teksti ilmestyi ensin artikkelina *Формальная школа поэзии и марксизм* kommunistisen puolueen lehdessä *Правда* 26.7.1923.

86 Троцкий, *Литература и революция. Печатается по изданию 1923 года*, Москва 1991, s.130.

87 Siukonen, *Saksanmatka, rakkaus ja ikävä*, teoksessa Šklovski, *ZOO eli kirjeitä mutta ei rakkaudesta*, Tampere 2019, ss. 135–147.

Nykyajan porvaristo rakastaa ja ymmärtää ainoastaan sisällötöntä ja formaalia taidetta. Sen se haluaisi tartuttaa kaikkiin kansan kerroksiin. Tähän tarpeeseen pikkuporvarillinen älymystö on nostattanut taiteilijaformalistien ja formalistitaidekriitikoiden falangin.

Viimeiseksi olisi odottanut, että tämän falangin yksittäiset joukkueet vielä voisivat menestyä porvareista lähes vapaalla Venäjällä.

Yrittäkäämme ymmärtää miksi kävi niin, että kasvavan vallankumouksellisen taiteen ja jo hahmotellun marxilaisen taidekriitiikin vahvin kilpailija on taiteellinen ja taiteellis-tieteellinen formalismi? Miten on mahdollista, että esimerkiksi kansalainen Eichenbaum edes puhuu sen voitosta, vailla perusteita tosin, mutta näköjään subjektiivisen vilpittömästi?⁸⁸

Trotskin, Lunatšarskin ja Buharinin formalismikritiikki ei ollut suinkaan yksisilmäistä. He olivat lukeneita miehiä ja ymmärsivät kyllä taidetta – Trotski oli kirjoittanut taidekriitikkiä, Lunatšarski näytelmiä ja Buharin, joka nuorempana harrasti maalausta, oli henkilökohtaisesti tukenut vaikeuksiin joutunutta runoilija Osip Mandelstamia.⁸⁹ Kaikki olivat valmiita myöntämään, että formalistien johtajana Šklovski oli – Trotskin sanoin – kohottanut taiteen teorian, ja osin taiteen itsensä, alkemian tasolta kemiaksi.⁹⁰ Mutta samalla puuttui se tärkein: poliittinen antautuminen kommunismin edessä.

88 Луначарский, *Собрание Сочинений*, Том. 7, Москва 1967, s. 413. Alkuperäinen artikkeli *Формализм в науке об искусстве* ilmestyi lehdessä *Печать и революция*, No. 5, 1924.

89 Trotski kirjoitti vuosina 1909–1913 useita arvosteluja Wienin taidenäyttelyistä lehteen *Киевская Мысль*. Lunatšarskin näytelmiä ovat mm. lukudraama *Фауст и город* (1918) ja historiallinen melodraama *Оливер Кромвель* (1920). Buharinin suhtautumisesta Mandelstamiin, ks. Mandelstam, *Ihmisen toivo*, Helsinki 1972, ss. 115–121.

90 Троцкий, *Литература и революция* 1923/1991, s.130.

Trotskin kritiikin pontimena ei ollut mikään Šklovskin teoreettisista oivalluksista, vaan hänen provosoiva väitteensä, että taide on aina ollut elämästä riippumatonta eikä ole heijastanut kaupungin linnoituksessa liehuvan lipun väriä.⁹¹ Punalippujen maassa se oli hieman ikävästi sanottu.

IV

”Kenen joukoissa seisot, kenen lippua kannat”, laulettiin Kulttuurityöntekijäin Liiton varapuheenjohtajan Aulikki Oksasen (1944–) sanoin. Juuri lipun värin tunnustamisesta oli kysymys, kun päätettiin ryhtyä marxilaisen estetiikan määrätietoiseen opiskeluun 1970-luvun Suomessa.⁹² Kulttuurityöntekijäin Liitto (KTL) asettui avoimesti Suomen kommunistisen puolueen ohjaukseen ja sitä myöten

91 Троцкий, em., s. 132. Lause on peräisin Šklovskin artikkelista *Об искусстве и революции*, *Искусство Коммуны* No. 17 (30.3.1919), s. 2. Siinä hän moittii futurististyvänsä bolševikkien kelkkaan lähtemisestä. Šklovski julkaisi tekstin uudelleen kirjassaan *Ход коня* (Berlin 1923), mutta Neuvostoliitossa sitä ei enää sensuurin vuoksi painettu.

92 En pyri tekstissäni kattavaan esitykseen marxilaista estetiikasta ja sosialistisesta realismista 1970-luvun Suomessa. Keskusteluista aiheen ympärillä ks. esim. Järv, *Marxista sosialistiseen realismiin*, *Parnasso* 7/1972, ss. 412–421 (ks. myös kommentit *Parnasso* 3/1973, ss. 160–179; 4/1973, ss. 231–236); *Filmihullu* 7/1972, jossa mm. Gorkin vuoden 1934 kirjailijakokouksen puhe. Kuvataiteen tiimoilta ks. Sarje, *Realismi ja utopiat* Helsinki 1991. Aikalaistekstejä mm. Perttu Näsänen, *Mitä tehdä kuvalla?*, *Taide* 4/1971, ss. 26–33; realismia ja sosialistista taidetta käsittelevät artikkelit *Taide*-lehden numeroissa 3/1973 ja 6/1973. Suomeksi esiteltyjä DDR:n ja NL:n näkökantoja aiheeseen: Klaus Weidner, *Sosialistinen realismi: tyylien ja ilmaisun moninaisuutta*, *Taide* 6/1974, ss. 40–43; Klaus Weidner, *Taide ja ideologia*, *Taide* 75, Suomen Taiteilijaseura, Porvoo 1975, ss. 45–50; Aleksei Mihailov, *Taide ja aatteellisuus*, *Taide* 75, ss. 22–31. Jonkinlainen aiheen päätepieste oli vuosi 1978, jolloin pidettiin KTL:n järjestämä *Realisti 78. Kansainvälinen realistisen taiteen näyttely*, Helsingin Taidehalli 29.4.–21.5.1978 (ks. kommentit *Taide* 3/1978, ss. 16–19) ja julkaistiin vielä artikkeli Todor Pavlov, *Sosialistinen realismi*, *Soihdu* 2/1978, ss. 24–41 (ks. kommentit *Soihdu* 3/1978, ss. 84–90).

välillisesti myös Neuvostoliiton kommunistisen puolueen hihnaan.⁹³ Viisikymmentä vuotta aiemmin Viktor Šklovski oli väittänyt, ettei lipun väri vaikuta siihen *mistä taiteessa on kyse*. Hän oli omalta osaltaan oikeassa, muttei tietenkään voinut mitään, jos marxilaisen estetiikan punalippu pyrki isossa osassa maailmaa määrittelemään sen *mistä taiteessa tulee olla kyse*. Siinä tuli olla kyse Neuvostoliiton kommunistisen puolueen eli NKP:n hyväksymän politiikan edistämistä, jos ei muuta, niin näköisponnisteluna kohti luvattua maata, kommunistista tulevaisuutta. Myös Suomessa KTL:n jäsenissä ja muissa herännyt halu opiskella puolueen määrittelemää sosialistista realismia (ja karttaa formalismia) kertoi enemmän poliittisesta kuin taiteellisesta linjasta.

Oli vain niin, että siinä taistelussa ei ollut perusteltua erotella politiikkaa ja taidetta. Marja-Leena Mikkola totesi tämän jo vuonna 1971 kirjoittaessaan kommunisti Otto Wille Kuusisesta (1881–1964) kirjallisuusmiehenä:

Kuusinen eroaa siis formalisteista, joiden mielestä dialektinen materialismi oli epäilemättä yhteiskuntatieteen alalla hedelmällinen, mutta ei voinut antaa paljoakaan kirjallisuudelle, koska viittasi taideoksen ulkopuolelle. Venäjän formalisteille dialektinen materialismi oli siis vain ahtaan poliittista filosofiaa. Mutta Kuusiselle taas tämä filosofia oli keino, jonka avulla saattoi selittää runon sisäisen

93 ”Liitto tunnustaa Suomen Kommunistisen Puolueen johtavan aseman yhteiskunnallisessa taistelussa ja nojautuu sen ja koko kansainvälisen kommunistisen liikkeen taistelukokemukseen ja tietoisuuteen. KTL:n riveissä toimivat kommunistisen puolueen jäsenet välittävät liittoon puolueen aatteellisen ja poliittisen linjan ja edistävät siten puolueen vaikutusta ja arvovaltaa liitossa.” *Taisteluun taiteen puolesta* 1974, s. 54.

jännityksen: teesi ja antiteesi – synteesi, taistelu – voitto. Poliitikkaa ja taidetta ei voinut erottaa toisistaan.⁹⁴

Jos siis mieli opiskella marxilaista estetiikkaa *oikein*, tärkeintä oli luottaa tässä asiassa Neuvostoliiton (tai vähintäänkin DDR:n) oppineiden näkökantaa ja kritisoida sitä mitä hekin. Kaksinaipaisessa tai *systeemiantagonistisessa*⁹⁵ katsannossa, joka oli 1970-luvun maailmassa tyypillinen, oli valittava puolensa. Kuten Lenin sen nauhasi vuonna 1902:

[...] joko porvarillinen tai sosialistinen ideologia. Keskitietä tässä ei ole (sillä mitään »kolmatta» ideologiaa ei ihmiskunta ole kehittänyt, eikä luokkavastakohtien repimässä yhteiskunnassa yleensä voi koskaan ollakaan mitään luokatonta tai luokkien yläpuolella olevaa ideologiaa). Siksi *kaikkalainen* sosialistisen ideologian väheksyminen, *kaikkalainen loitoneminen* siitä merkitsee samalla porvarillisen ideologian voimistamista.⁹⁶

Porvarilliseksi leimatun formalismin suhteen ei jäänyt valinnanvaraa – kukapa nyt maailmanvallankumouksen alla haluaisi voimistaa vastapuolen ideologiaa. Ikään kuin varmemmaksi vah-

94 Mikkola, Vallankumouksellinen kriitikko ja runoilija, teoksessa *Otto Wille Kuusinen. Suomalainen internationalisti*, Helsinki 1971, ss. 124–125.

95 Ks. Vesa Oittinen, Mitä taistolaiset oikeasti ajattelivat? *Agon* 1/2010 (No 25), ss. 18–22.

96 Lenin, Mitä on tehtävä?, *Teokset*, 5. osa, Petroskoi 1954, s. 375. Leninin dualistinen kanta pohjaa tietysti siihen mikä todettiin jo *Kommunistisen puolueen manifestissa* (1848): ”Koko yhteiskunta jakautuu yhä enemmän kahteen suureen vihollisleiriin, kahteen suureen, vastakkaiseen luokkaan: porvaristoon ja proletariaattiin.” Marx – Engels, *Kommunistisen puolueen manifesti*, Helsinki 1971, s. 20.

vistukseksi formalismiin otettiin kantaa myös suomeksi saadussa oppikirjassa, vuonna 1976 ilmestyneessä Avner Zisin (1910–1997) teoksessa *Marxilaisen estetiikan perusteet*. Kirjassa myönnettiin, tietyin varauksin, että taideteoksissa tärkeää on sekä sisältö että muoto: ”Jopa äärimmäistä formalismia edustavissa *mielettömissä taideteoksissa* on tietty sisältö.”⁹⁷

Onko tästä tehtävä se johtopäätös, että sisällöllä ja muodolla on sama merkitys taiteessa, että niillä on taiteessa yhtäläinen asema? Näin ei tietenkään ole. Sisältö esittää ratkaisevaa osaa taideteoksessa. Tämä on taiteen *objektiivinen lainalaisuus* ja eräs marxilais-leniniläisen estetiikan tärkeimmistä perusajatuksista.⁹⁸

NKP:n jäsenenä Zis salli toissijaisen keskustelun muodosta, mutta mitään syytä kriittisen kannan pehmentämiseen ei lopulta ilmennyt.

Formalismia vastaan käydyn taistelun kiihkeys johti todellakin eräessä vaiheessa siihen, että taiteen muodon ongelma jäi varjoon. Ne ajat ovat kuitenkin kaukana takanapäin [...]. Tämä ei tietenkään merkitse sitä, että formalististen käsitysten arvostelu on nyt vähemmän tärkeää.⁹⁹

97 Zis, *Marxilaisen estetiikan perusteet* 1976, s. 127. Kursivointi minun. Todettakoon, että muodon ja sisällön erottaminen ei noin vain käynytäkään, sillä se olisi vaatinut filosofista irrottautumista Hegelin perinnöstä, ks. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1827), *Gesammelte Werke*, Band 19, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1989, ss. 121–122.

98 Zis 1976, s. 128. Kursivointi minun.

99 em., s. 129.

Formalismin kritiikki – mitä kaikkea siihen 1970-luvun maailmassa mahtuikin – pysyi marxilaisen estetiikan itseoikeutettuna velvollisuutena.¹⁰⁰ Samaan aikaan oltiin kuitenkin hyvin herkkänahkaisia omaan oppisuuntaan kohdistuvalle kritiikille, varsinkin jos sen yhteydessä nostettiin esiin sosialistisen realismin napanuora stalinismiin:

[...] me käymme myös päättäväisesti taistelua sosialistiseen realismiin kohdistuvaa revisionistista kritiikkiä vastaan. Revisionistit keinoittelevat eräillä sosialistisen taiteen kielteisillä piirteillä ja käyttävät dogmaattisuuden arvostelusta ei taiteiden myönteisten lähtökohtien vahvistamiseen, vaan marxilais-leniniläisen estetiikan perusperiaatteiden tuhoamiseen ja sosialistisen realismin halventamiseen.¹⁰¹

Taistelu revisionisteja ja muita vääräuskoisia vastaan oli aktiivista taistelua sosialismin määritelmästä. Entä realismi? Mitä sillä oikeastaan tarkoitettiin?

V

”Sanan *realismi* kritiikittömällä käytöllä on ollut kohtalokkaita seurauksia”, huomautti keskeinen formalistiteoreetikko Roman Jakobson (1896–1982) vuonna 1921 artikkelissaan *Taiteellisesta realismista*.¹⁰²

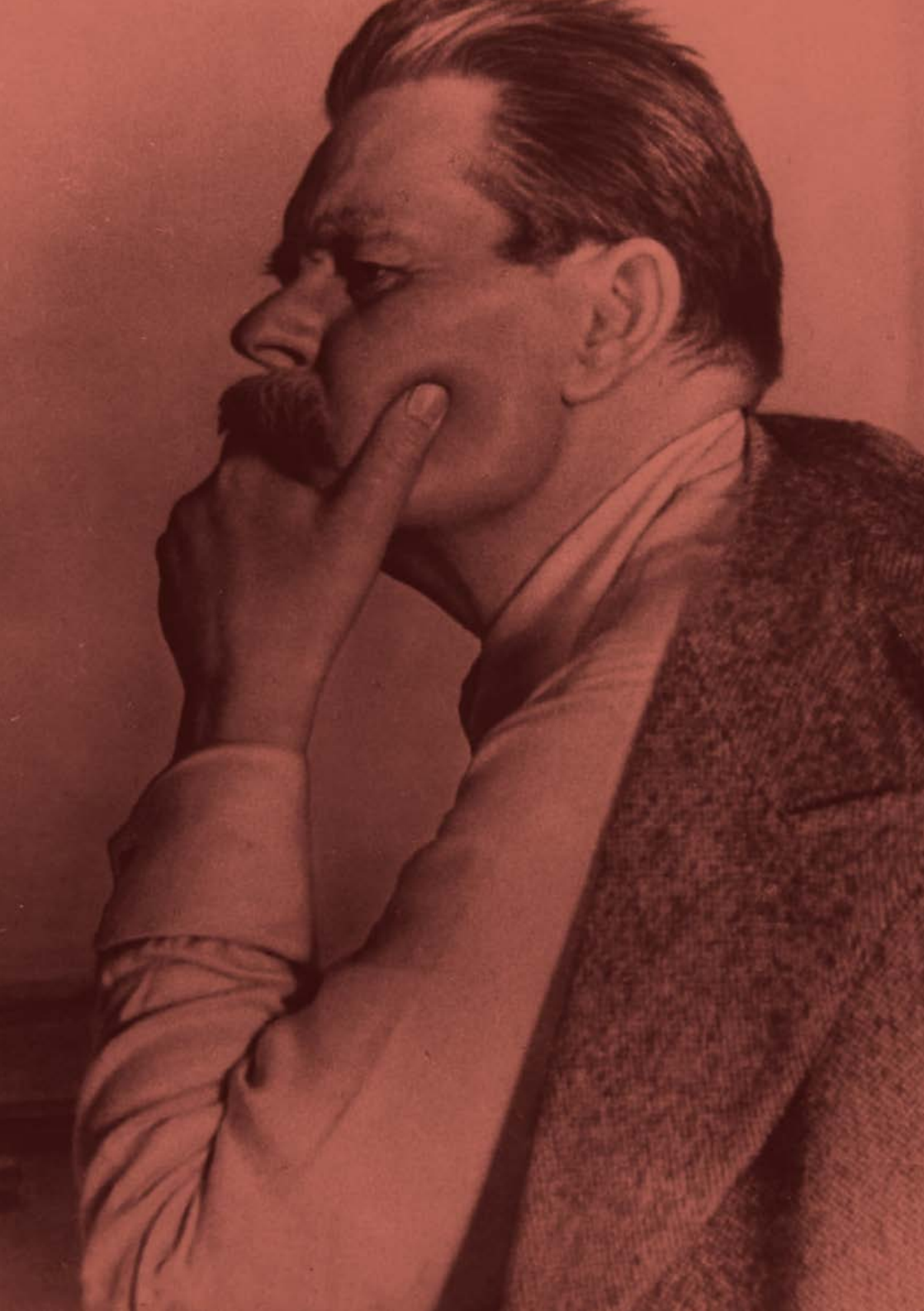
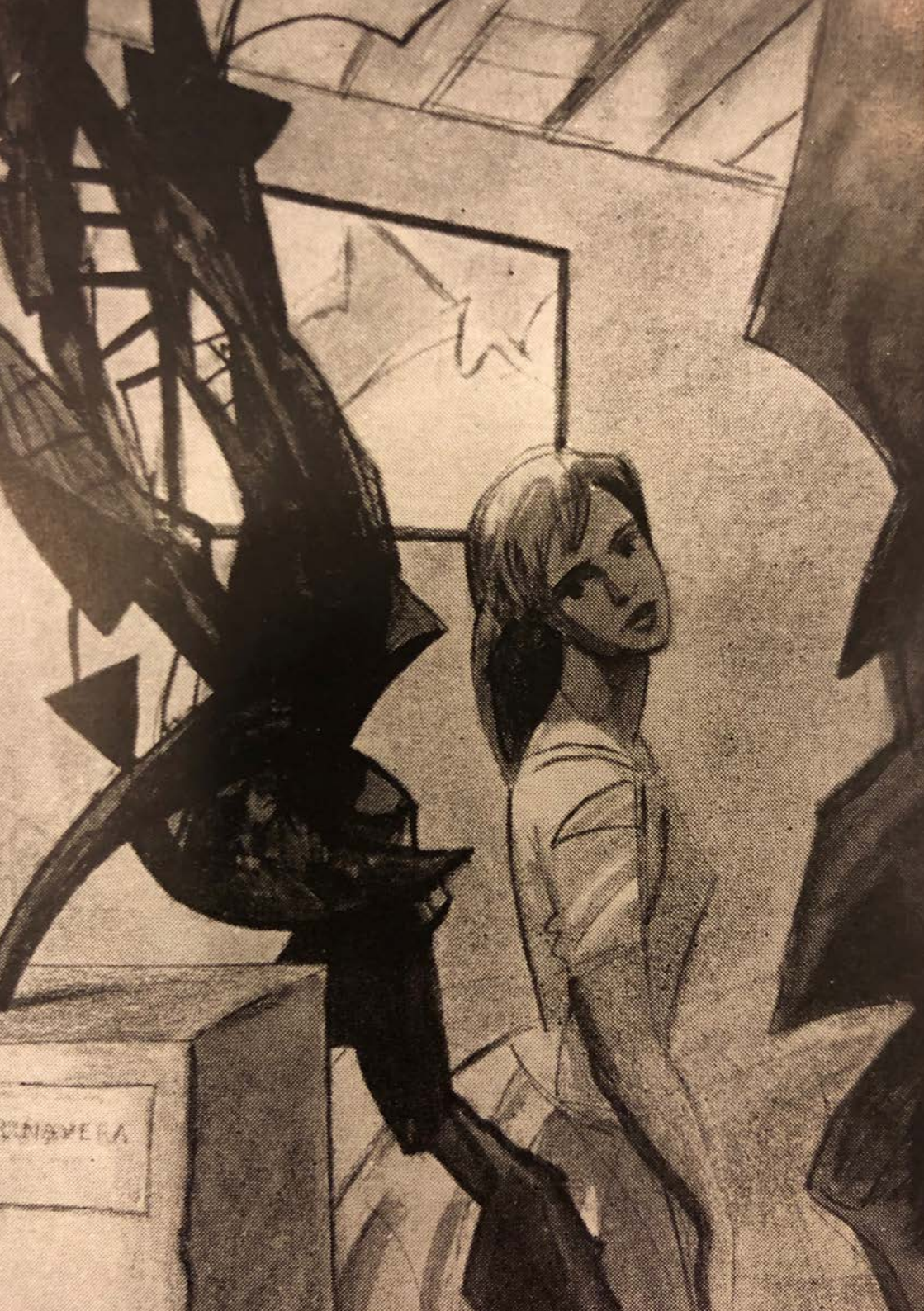
100 Korostan tässä neuvostoliittolaista osuutta. DDR:n puolella painotukset jonkin verran erosivat ja sosialistista realismia kehitettiin mm. Brechtin vaikutuksen vuoksi dynaamisemmin. Kattavan katsauksen tähän tarjoaa yli 900-sivuinen teos *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*, Dietz Verlag, Berlin 1975.

101 Zis 1976 s. 232.

102 Jakobson, О художественном реализме, *Selected Writings*, Volume III, The Hague–Paris–New York 1981, ss. 723–731. Teksti ilmestyi ensi kerran prahalaisessa aikakauskirjassa *Červen* vuonna 1921.

Seuraava aukeama:

V. Minajev, Biennalessa, sarjasta Neuvostoturistien silmin, 1960–1961 Kirjailija Maksim Gorki vuonna 1934. Valokuva E. Jevzerihina.



Moskovalaisen Jakobsonin teksti ikään kuin ennakoi tulevaa realismikeskustelua Neuvostoliiton taiteessa, mutta jäi siitä paitsi; kirjoittaja oli jo emigroitunut Prahaan ja käänsi artikkelinsa tšekiksi. Venäjänkielinen teksti näki päivänvalon vasta vuonna 1962 – ja silloin Yhdysvalloissa.

Artikkelissaan Jakobson purkaa *realismin* eri merkityksiä niin, ettei jäljelle jää mitään, varsinkin jos realismia erehdytään pitämään todenmukaisena kuvauksena todellisuudesta. Vaikka kuvataiteen konventioiden puitteissa onkin mahdollista oppia näkemään kuva ja hahmottaa sen vastaavuus todellisuuteen, niin sanallisessa kuvauksessa realismin käsitteellä ei Jakobsonin mukaan ole mitään järkeä: ”Voidaanko kysyä tämän tai tuon runollisen troopin todenmukaisuuden astetta, voidaanko sanoa, että jokin metafora tai metonymia on objektiivisesti tosi?”¹⁰³

Jakobson jakaa realismi-sanana merkityksen kolmeen osaan. Sillä voidaan tarkoittaa A) teoksen tekijän käsitystä todenmukaisuudesta, B) teoksen tulkitsijan käsitystä todenmukaisuudesta. Vaihtoehto A on kuitenkin Jakobsonin mukaan yhtä tyhjän kanssa, jos tulkitsija (B) ei tunnista esitystä todenmukaiseksi. Näissä vaihtoehtoissa realismi on toisin sanoen pelkästään suhteellista. Kolmas realismin merkitys on C) taidehistoriallinen nimike, joka viittaa 1800-luvun realistisen koulukunnan käsitykseen todenmukaisuudesta. Tämä vaihtoehto, siis yhteenveto yhden historiallisen taidesuuntauksen tyyppillisistä piirteistä, on valmiiksi museaalinen ja jäljittelijöiden ylläpitämä. Jakobson osoittaa esimerkein, miten myöhemmin tulleet taiteilijat ovat toistuvasti tuottaneet uusia keinoja, jotka rikkovat aiempaa realismikäsitystä vastaan.

103 Jakobson 1981, s. 724.

Tuhat kahdeksansataaluvun jälkimmäinen puolisko. Joukko maalareita kamppailee Venäjällä realismin puolesta. Eräs heistä – Repin – maalaa taulun *Iivana Julma ja poikansa Ivan*. Repinin kumppanit tervehtivät sitä realistisena. Repinin opettaja taideakatemiassa kuitenkin järkyttyi maalauksen epärealistisuudesta ja luettelee yksityiskohtaisesti kaikki vääristelyt suhteessa ainoaan hänelle käypään todenmukaisuuden takeeseen eli akateemiseen kaanoniin. Mutta akateeminen traditio häviää ja ”realisti”-*Vaeltajien*¹⁰⁴ kaanon hyväksytään ja vakiintuu sosiaaliseksi faktaksi. Sitten ilmaantuu uusia kuvallisia tendenssejä, uusi *Sturm und Drang* käynnistyy käänteellä ohjelmajulistusten kieleen – etsitään uutta totuutta. Repinin maalaus näyttäytyy siinä yhteydessä tietenkin epäluonnollisena, epäuskottavana, ja ainoastaan konservatiiviset ”realistisen liiton” ihailijat yrittävät katsoa asioita Repinin silmin. Repin puolestaan ei näe Degas’n ja Cézannen maalauksissa mitään muuta kuin irvistelyä ja vääristelyä.¹⁰⁵

Jakobsonin artikkelin teesi siis on, että ”realismin” käsite on täysin suhteellinen – eniten painaa lopulta se mitä kukin tulkitsija pitää realistisena. Tämän kritiikin kautta voimme siirtää katseen myös *sosialistisen realismin* erityispiirteeseen: relativismin ongelma ratkaistaan siten että tulkitsijan kanta on jo annettu ennen teoksen tekemistä ja esittämistä. Teoksen tekijän henkilökohtainen käsitys todenmukaisuudesta on toisin sanoen tarpeeton, jopa epätoivottava. Olennaista on valmiiksi muotoiltu tulkintakehys eli rajattu

104 Nimitys *Передвижники* viittaa kiertäviä taidenäyttelyitä järjestäneeseen yhdistykseen, jonka perusti joukko Taideakatemiasta 1860-luvulla eronneita taiteilijoita. Yhdistys jatkoi toimintaansa vuoteen 1923 saakka.

105 Jakobson 1981, ss. 727–728. Sitaatista on jätetty selvyden vuoksi pois Jakobsonin käyttämät koodit (A, B, C).

poliittinen tarkoite ja tavoite (jota ei voida noin vain muuttaa).¹⁰⁶ Sosialistinen realismi ei ole mahdollista sen ulkopuolella aivan kuten taide ei ole mahdollista taiteen käsitteen ulkopuolella. Se mikä ei kelpaa sosialistisen realismin puoluekantaiseen määritelmään on jotakin muuta – mahdollisesti esimerkiksi formalismia tai naturalismia – mutta keskustelua sen todenmukaisuudesta on turha käydä. Mitä tulee taidehistorialliseen kaanoniin, sosialistinen realismi luo itselleen omia tarpeitaan vastaavan lineaarisen esihistorian, ”taiteen realistisen tradition”, josta poisvalinnan myötä jäävät rannalle porvarilliset modernismit ja muut. Repin kyllä kelpaa.¹⁰⁷

Sosialistisen realismin tulkinnallinen kehys annettiin vuoden 1934 kirjailijakokouksen päätöksissä: ”Sosialistinen realismi, neuvostokirjallisuuden ja kirjallisuuskritiikin pääasiallinen metodi, vaatii tekijältä todellisuuden vallankumouksellisen kehityksen totuudenmukaista ja historiallisesti konkreettista kuvausta. Lisäksi tähän totuudenmukaiseen ja historiallisesti konkreettiseen taiteelliseen kuvaukseen tulee kytkeytyä työläisten ideologinen muutos ja kasvatus sosialismin hengessä.”¹⁰⁸ Samaa sovellettiin myös muille taiteen aloil-

106 Kuten Andrei Sinjavski kiteyttää: ”Meillä taide, kuten kulttuurimme ja yhteiskuntamme, on läpeensä teleologista. Se on alistettu korkeammalle tavoitteelle, josta se saa hienon arvonsa. Loppupeleissä me elämme ainoastaan nopeuttaaksemme kommunismin tuloa.” [Sinjavski], *On Socialist Realism 1960*, s. 41.

107 Myöhemmin marxilais-leniniläinen estetiikka puhui mielellään *taiteen humanistisesta traditiosta*, jonka vastakohta oli abstrakti taide ja *antitaide*: ”On tärkeätä ymmärtää, ettei edistysellisiä, terveitä, positiivisia ideoita voida ilmaista abstraktin taiteen muodoin vain pelkästään sen vuoksi, että näitä muotoja ovat kutsuneet esiin voimat, jotka ovat rappion ja dekadenssin leimaamia ja omistautuneet synkeille ja taantumuksellisille ideoille. On yksinkertaisesti niin, ettei abstrakteihin muotoihin voi sisältyä mitään selkeää, merkityksellistä, monimuotoista substanssia.” Zimenko, *The Humanism of Art*, Moscow 1976, s. 78.

108 Устав союза советских писателей СССР, *Первый всесоюзный съезд советских писателей* 1934, s. 716.

le. Vaikka kiteytyksestä sittemmin liikuttiin poliittisten käänteiden mukana kohti laveampia muotoiluja, pysyi ydin ennallaan. Kaikki keskeiset määreet (se mitä tarkoittavat *todellisuus*, *totuudenmukaisuus*, *historia* ja *sosialismi*) alistuivat puolueen päätöksille ja olivat osa sen hallitsemaa poliittisten ajatusten ja mielipiteiden monopolia.

VI

Kaiken edellä sanotun jälkeen on aika lukea sitä taidepoliittista ohjelmaa, jota käsiteltiin Kulttuuriryöntekijäin Liiton liittokokouksessa Helsingissä maaliskuussa 1974. Valmis kokonaisuus painettiin seuraavana vuonna kirjaseksi *Taide kuuluu kansalle*.¹⁰⁹ Sen sivuilta löytyvät marxilaisen estetiikan oikeaoppiset aloitusfraasit (”Marx ja Engels loivat pohjan tieteelliselle estetiikalle. [...] He selvittivät tieteellisesti taiteen kehityksen yhteiskunnalliset syyt. Heidän taiteen tuntemuksensa oli erittäin laaja.”¹¹⁰) sekä sitoutuminen kommunistisen puolueen ohjaukseen.¹¹¹ Virtaavammaksi teksti muuttuu, kun siirrytään kohti sosialistista realismia. Taustalla häämöttää porvarillisen taiteen kriisi.

Porvarillisen modernismin etääntyessä taiteen realistisesta traditiosta kapitalistisen järjestelmän umpikuja alkoi näkyä yhä enemmän

109 *Taide kuuluu kansalle. Taidepoliittinen ohjelma*, Helsinki 1975.

110 *Taide kuuluu kansalle* 1975, ss. 5–6. Tällaiset toistetut palikat olivat pysähtyneisyyden ajan marxilais-leniniläiselle kielenkäytölle ja kuvastolle tyypillisiä. Ilmiöstä Neuvostoliiton kontekstissa ks. Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, Princeton 2006, ss. 36–75.

111 ”Liiton jäsenet tahtovat yhdessä kaikkien edistysellisten ihmisten kanssa ja työväenluokan ja Suomen kommunistisen puolueen johdolla taistella isänmaansa, sen kansan ja kulttuurin ja koko ihmiskunnan, sen tulevaisuuden ja taiteen puolesta.” em., s. 8.

pakona irrationalismiin ja individualismiin, primitiivisyyteen ja mystiikkaan. Taiteilijoille jäi epäselväksi mitkä ovat ristiriitaisen todellisuuden yhteiskunnalliset taustavoimat ja mikä on niiden vaikutus taiteelliseen työhön. Tämä johti *vieraantuneisiin muotokokeiluihin* joissa taiteen sisältö jäi toisarvoiseen asemaan.¹¹²

Todetaan, että vain realistinen taide pystyy ilmaisemaan todellisuuden vallankumouksellisen liikkeen,¹¹³ ja että realismin määrittämistä lopulta vain yksi on kyllin hyvä: ”Sosialistinen realismi täyttää työväenluokan taiteelliselle metodille asetuvat vaatimukset sekä kansallisesti että kansainvälisesti.”¹¹⁴ Kaikki tämä on tuttua. Mutta sitten tapahtuu jotain sangen yllättävää. Sosialistisen realismin metodi kuvaillaan aivan uudella tavalla:

[Sosialistinen realismi] käyttää hyväkseen keinojen ja tyylien monivivahteisuutta, fantasian ja sadun, symbolin ja allegorian mahdollisuuksia, inhimillisen mielikuvituksen koko asteikkoa. Se on nuorta, dynaamista, kehittyvää taidetta, sen hahmotusmahdollisuuksien todellinen runsaus on vasta löytymässä. *Se on todellista kokeilevaa, tutkivaa taidetta.*¹¹⁵

Tämä saattaa hyvinkin olla ensimmäinen kerta Suomessa, kun pintaan nostetaan ajatus taiteesta tutkimuksena – ehkä jopa merkityksessä, joka ehdottaa koko *taiteellisen tutkimuksen* historian

112 em., s. 33. Kursivointi minun.

113 em., s. 56.

114 em., s. 61. Jos pohditaan 1930-luvun neuvostoliittolaisen ja 1970-luvun suomalaisen sosialistisen realismin lähtökohtaisia eroja, niin tässä on yksi: ajatus sosialistisen realismin kansainvälisyydestä. Stalinin Neuvostoliitossa taide palveli oman, sulkeutuneen valtion tarpeita.

115 em., s. 63. Kursivointi minun.

uudelleenarviointia. Vaan sitäkin hämmäntävämpää on taidepoliittisen ohjelman vakuuttelu sosialistisen realismin monimuotoisuudesta ja rajattomuudesta. Itse asiassa rajoituksista kirjoitetaan suorin sanoin irti:

[Sosialistinen realismi] ei ole taidevirtaus vaan luomismetodi joka antaa taiteilijalle mahdollisuuden monimuotoiseen ja yksilölliseen ilmaisuun. Koska sen perustana on työväenluokan maailmankatsomus, *se ei tunne kiellettyjä aiheita eikä siedä sisällön syventämisen tai muodon kehittämisen mielivaltaista rajoittamista.*¹¹⁶

Määritelmä kuulostaa uhmakkaalta ja vapaamieliseltä. Vaikuttaa siltä, ettei se enää edes noudata NKP:n estetiikkaa, mikä taas yllättää, jos pitää paikkansa väite ohjelman sisällön tarkistuttamisesta Moskovassa.¹¹⁷ Määritelmässä joka tapauksessa osutaan toiseen kohtaan, jossa tunnistan itseni marxilaisena taiteilijana – kokeileva, tutkiva sekä aiheiltaan ja muodoiltaan rajoittamaton ilmaisu on minulle mieleen. Se myös sopii aiemmin mainitsemaani Marxin huomautukseen päämäärättömästä tuotannosta. (Marx ei oletanut tuotannolle sinänsä mitään poliittista päämäärää.)

En tiedä kenen tai keiden kynästä Kulttuuriryöntekijäin Liiton uudenlainen sosialistisen realismin määritelmä oli lähtöisin,

116 em. Kursivointi minun. Tässä hyväksyttäneen se, että puoluekantaisuuden edellyttämät rajoitukset eivät olleet mielivaltaisia. Ilman rajoituksia muodon kehittäminen johtaisi siihen, mikä oli jo vastapuolen taiteessa määritelty virheeksi: ”Kun porvariston estetiikan mukaan hyvälle taiteelle on ominaista vaikeus, vaikeaselitteisyys tai peräti selittämättömyys, niin sekavuus, sotkuisuus tai ristiriitaisuus ovat tuon näkemyksen luonnollisia johdannaisia.” Rossi, *Kulttuuri luokkataistelun välineenä* 1972, s. 11.

117 *Kulttuurivihkot* 4–5/2002, s. 40.

mutta selvästi taidepoliittinen ohjelma pelasi kaksilla korteilla. Yhtäällä tavoiteltiin marxilais-leniniläisen puoluelinjan mukaista hegemoniaa:

Kaikki kulttuuri- ja taidelaitokset, tiedonvälityskanavat, taidekoulut ja apurahoja myöntävät säätiöt ja rahastot, kirjallisuuden ja taiteen kustannustoiminta ja niiden jakelumuodot, taidegalleriat ja näyttelytilat, elokuvan ja audiovisuaalisten välineiden, musiikin ja soittimien tuotanto ja välitys, konserttitalit, teatterit, museot ja kirjastot on saatava kansanvaltaiseen valvontaan.¹¹⁸

Toisaalla kuitenkin julistettiin ehdotonta taiteellista vapautta – ja sitä vielä työväenluokan nimissä. Paradoksi kannattaa muistaa, jos ja kun 1970-luvun poliittisen taiteen olemusta Suomessa vielä pohditaan. Kenties kaksijakoisuus oli osaltaan heijastusta siitä välttämättömästä dialektisesta ristiriitaisuudesta, jota marxilaisen estetiikan sisäistäminen jo Lifšitsin mielestä edellytti. Ainakin se kertoi, että *taiteen tekemisen* ja yhteiskunnallisen taistelun keskinäinen suhde ei ollut identtinen – eikä lopulta alistainen sille, mitä leniniläisessä puoluekantaisuudessa oli perinteisesti vaadittu. Myöhemmin Marja-Leena Mikkola on luonnehtinut taiteilijoita ylipäänsä vaikeasti ohjailtavaksi väeksi: ”hehän rimpuilevat vastaan ja ottavat vapautensa”.¹¹⁹

118 *Taide kuuluu kansalle* 1975, ss. 69–70.

119 Mikkola, Mitä sanottavaa minulla on pahasta 70-luvusta, teoksessa *1970-luku suomalaisessa kirjallisuudessa: poliittisen vuosikymmenen ilmiöitä*, Helsinki 2010, s. 67.

VII

Ajatus sosialistisesta realismista ”inhimillisen mielikuvituksen koko asteikko” käyttävänä metodina tuntuu edelleen yllättävältä. Aivan tyhjästä se ei kuitenkaan 1970-luvun Suomeen lennähtänyt. Osansa laveassa vapauden ajatuksessa oli vallankumoukselliseen kulttuuriin liitettyllä romantiikalla. Käsite juontui sosialistisen realismin alkuvuosilta. Moskovan vuoden 1934 kirjailijakokousta valmistelleen järjestelykomitean tapaamisessa Anatoli Lunatšarski näet totesi:

Näemme, että sosialistisella realismilla on jättiläismäinen tehtävä – luoda kuvauksia täynnä todenmukaisuutta, lähteä liikkeelle todellisesta kohteesta ja kuvata se täsmälleen – valaista se – kuitenkin niin, että aistimme sen sisäisen kehityksen, liikkeen ja kamppailun. Tämän muodon ohella on kuitenkin mahdollista, itse asiassa, myös sosialistinen romantiikka, toki sellainen mikä eroaa täysin porvarillisesta romantiikasta. Valtavan dynaamisuutemme vuoksi se toisi mukaan ne alueet missä fantasia, tyylyttely ja kaikenmoinen todellisuuden käsittelyn vapaus näyttelevät hyvin suurta osaa.¹²⁰

Myös kirjailija Maksim Gorki (1868–1936), joka jo vuosisadan alussa oli kaivannut taiteelta jotakin ”kohotetumpaa, parempaa ja kauniimpaa”,¹²¹ puhui sosialistisen romantiikan puolesta. Hän piti

120 Луначарский, *Собрание Сочинений*, Том. 8, Москва 1967, s. 500. Lunatšarskin puhe järjestelykomitean toisessa kokoontumisessa 12.3.1933, julkaistu otsikolla Социалистический реализм lehdessä *Советский театр* No. 2–3, 1933.

121 Gorki 5.1.1900 kirjeessä Anton Tšehoville: ”Totisesti, on tullut aika jollekin heroisemmalle: kaikki kaipaavat jotain stimuloivaa, jotain valoisaa, jotain mikä ei ole elämän kaltaista, tiedäthän, vaan on kohotetumpaa, parempaa ja kauniimpaa. Nyt olisi tärkeää kirjallisuuden alkaa hieman kaunistamaan elämää, ja kun se sen tekee, alkaa elämä kaunistamaan itseään [...], lainaus Gutkin, *The Cultural Origins of the Socialist Aesthetic* 1991, s. 40.

sitä pohjimmiltaan sosialistisen realismin toisena nimenä: ”Taiteemme täytyy nousta realismin yli ja kohottaa ihminen sen yläpuolelle.” Gorki näki romantiikassa mahdollisuuden kuvata sankarillista neuvostoihmistä nimenomaan sellaisena kuin uusi yhteiskunta on hänet luova. Tätä tyylikeinoa hän nimitti *ennakkonäkemykseksi*, ”hyperbolan ja liioittelun sisareksi”.¹²² Gorkin ajatus muistutti marxilaisen kriitikon Aleksandr Voronskin (1884–1937) jo vuonna 1924 esittämää,¹²³ mutta siitä ei puhuttu, sillä 1930-luvulle tultaessa Voronskin teokset oli poistettu kirjastoista (teloitus tuli muutamaa vuotta myöhemmin). Gorkista Stalin oli sen sijaan leiponut neuvostoproosan ylimmän esikuvan, joten hänen lausuntojensa painoarvo oli melkoinen. Romantiikka pysyi keskustelunaiheena aina vuoden 1934 kirjailijakokoukseen saakka, missä Stalinin asiamies Ždanov antoi sille vahvistuksen: ”Kirjallisuutemme, joka seisoo molemmat jalat tukevasti materialistisella pohjalla, ei pidä vierastaa romantiikkaa, mutta sen on oltava uuden tyyppistä romantiikkaa, vallankumouksellista romantiikkaa.”¹²⁴

122 Lainaukset Gorkin teksteistä vuosilta 1933 ja 1935. Ermolaev, *Soviet Literary Theories 1917–1934. The Genesis of Socialist Realism* 1963, s. 191. Tähän sopii myös KTL:n taidepoliittisen ohjelman toteamus: ”Taiteilijan haaveiden takana on usein todellisuudesta kiteytynyt oikea *ennakkonäkemyks* ihmisen mahdollisuuksista ja tulevaisuudesta.” *Taide kuuluu kansalle* 1975, s. 8. Kursivointi minun.

123 ”Kun runoilija tai kirjailija on tyytymätön ympäröivään todellisuuteen, hän ei luonnollisesti ponnistele esittääkseen sitä sellaisena kuin se on, vaan niin kuin sen pitäisi olla; hän yrittää kohottaa tulevaisuuden verhoa ja näyttää ihmisen ideaalin. Hän alkaa katsoa tämän päivän todellisuutta ideaalisen ’huomispäivän’ prisman kautta.” Воронский, *Искусство как познание жизни и современность*, Иваново-Вознесенск 1924, s. 12.

124 Речь секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова 1934, s. 4. Romantiikan käsitteestä aikakauden keskusteluissa ks. myös Ovcharenko, *Socialist Realism and the Modern Literary Process* 1978, ss. 160–164; Dobrenko, *Political Economy of Socialist Realism*, New Haven–London 2007, ss. 57–62.

1930-luvun romantisoitu stalinistinen sankaruus ja Neuvostoliiton teollistumisen loistavat tulevaisuudennäkymät eivät luonnollisesti olleet se virike, joka innoitti 1970-luvulla lukuisia suomalaisia taiteilijoita. Romantiikan muodot olivat kehittyneet ja ajat muuttuneet, ilmansuunnat vaihtuneet. Vallankumoustaistelulla oli nyt uudet globaalit kasvot, ennen muuta Vietnamin ja Latinalaisen Amerikan poliittisten johtajien antamat (Ho Tši Minh, Fidel Castro, Salvador Allende).¹²⁵ Romanttisena toki saattoi joku pitää jo ojkankai-vuutakin, kuten DDR:ssä opiskelijoiden kansainvälisellä työleirillä Karl-Marx-Stadtissa vuonna 1977 ahkeroinut Kimmo Sarje (1951–), sittemmin *Soihitu*-lehden toimitussihteeri ja yksi suomalaisen käsitetaiteen johtavista nimistä, joka on purkanut 1970-luvun sosialistista sukupolvikokemusta vuonna 2005 kokonaistaideteoksessa *Briefe aus Nirgendwo*.¹²⁶ Sarjen teokseen kirjoittanut Hannu Eerikäinen (1947–) kiteyttää hyvin sosialistisen realismin romantiikan ja esteettisen lumon:

[...] neuvostoelokuvan klassikot veivät yhä uudelleen maailmaan, joka antoi toivoa paremmasta tulevaisuudesta, humanismin mahdollisuudesta vääryydenkin keskellä. Se ei ollut utopian todellisuutta, vaan utopian utoppisuutta, joka juuri siksi tuntui todelliselta: neuvostoelokuvan sosialistinen realismi oli korkeamman asteen todellisuutta. Lopulta marxismi-leninismi ja elokuva eivät enää eronneet toisistaan.¹²⁷

125 Keskustelua sosialistisesta realismista käytiin 1970-luvulla aivan toisessa maailmanpoliittisessa viitekehyksessä kuin neljäkymmentä vuotta aiemmin. Painotan tekstissäni kuitenkin piirteitä, jotka sosialistisen realismin määritteissä pysyivät ennallaan (marxilais-leniniläinen oikeaoppisuus, puoluekantaisuus, formalismin tuomitseminen jne.).

126 Kimmo Sarje (toim.), *Briefe aus Nirgendwo*, Pori 2005.

127 Eerikäinen, Utopian todellisuus, *Briefe aus Nirgendwo* 2005, ss. 23–24.

Vallankumouksellisen romantiikan ja aatteen projektio saattoi taiteenalasta riippumatta antaa vakaumukselle varmuutta, jota joku nuoremassa polvessa havahtuu yhäkin ihmettelemään: ”Oliko tosiaan aika, jolloin monet *oikein olemalla olivat* kommunisteja? Nykyään kukaan ei enää ole mitään, ainakaan yli vuorokautta yhteen menoon.”¹²⁸ Lienee niin, että nykyajan indentiteettipoliitikat kumpuavat toisenlaisesta realismista. Mitä taas kommunisteihin ja taiteeseen tulee, meidän pitää vielä kelata filmiä 1970-luvusta taaksepäin ja palata edesmenneen Karl-Marx-Stadtin kautta Karl Marxiin.

VIII

Nuori Marx ajatteli ja kirjoitti aikana, jolloin taiteen kehitysaste oli varsin poikkeuksellinen. Euroopassa elettiin uusklassismin, ei suinkaan realismin hengessä.¹²⁹ Ajan tyypillisiä kuvataideteoksia olivat Bertel Thorvaldsenin (1770–1844) ja muiden Roomasta oppinsa hakeneiden veistäjien puhtaaksi nuollut marmoriveistokset ja suurmiehiä kuvaavat julkiset patsaat – muistumia pikemmin caesareiden ajasta kuin Ateenan demokratiasta. Uusklassismin tyyli-ihanteet selittävät osaltaan sen miksi Marx vielä ”*Grundrissen*” johdannossa jäi pohtimaan kreikkalaisen taiteen esikuvallisuutta, mutta ei esimerkiksi keskiajan.¹³⁰ Huomataan, että puolet elämästään Marx ajatteli ja kirjoitti Lontoossa uusgotiikan aikakaudella, vaikei

128 Antti Nylén, *Häviö*, Kosmos, Helsinki 2018, s. 135.

129 Realismi alkoi taiteen käsitteenä yleistyä 1850-luvulla Ranskassa. Tässä käsittelemäni Marxin tekstit (*Saksalainen ideologia*, ”*Grundrissen*” johdanto) eivät siis historiallisesti ole realismin aikakauden tuotteita.

130 Merkkejä keskiajan muotiin tulosta oli toki nähty. Marxin nuoruusajan saksalaismaalareiden koulukunta, ns. *Lukasbrüder* eli nazareenit, olivat hakeneet innoitusta myöhäiskeskiajan ja renessanssin uskonnollisesta taiteesta. Myös Marxin opiskeluaikana Berliinissä romantisoitu uusgotiikka sai jo suosiota, ks. Rose, *Marx’s Lost Aesthetics*, Cambridge 1984, ss. 5–96.

tiettävästi ilmaissut kantaansa sen taiteellisuuteen. Marxilaisen estetiikan mutkikkaat juuret ulottuvat siis taaksepäin katsoviin kertaustyyliihin. Tässä mielessä 1930–1950-lukujen stalinistinen klassismi – lähinnä arkkitehtuurissa – ei ole tyystin historiaton anakronismi. Mutta mitä Marx mahtoi nähdä katsoessaan eteenpäin?

”Kommunismista on tuleva taiteen todellinen kotimaa,” kirjoitti Marja-Leena Mikkola vuonna 1974 esitellessään Marxin ajatuksia.¹³¹ Kommunismi oli tosiaan jotakin, joka vielä 1970-luvulla saattoi hämmöttää tulevassa. Totta myös on, että taiteen kannalta Marx oli hahmottelut sinne kokonaan uudenlaisen tilanteen – ei kuitenkaan ehkä aivan sitä, josta Mikkola puhui. Tämä erityinen kommunismivisio on kolmas kohta, jossa minä tunnistan itseni marxilaisena taiteilijana. Marxin ja Friedrich Engelsin (1820–1895) laatimaan käsikirjoitukseen *Saksalainen ideologia* (1845–1846) sisältyy näet tuo hämmentävä lause: ”Kommunistisessa yhteiskunnassa ei ole maalareita, vaan *korkeintaan* ihmisiä, jotka muun ohella myös maalaavat.”¹³² Mitä se tarkoittaa?

Lähdetään ensinnäkin siitä, että koko julkaisematta jäänyt ja 1930-luvun Neuvostoliitossa paketoitu *Saksalainen ideologia* on sekava kooste satiirin sävyttämää aikalaiskritiikkiä henkilöistä, kirjoista ja sanomisista, jotka ovat tälle ajalle jo vieraita. Kyseinen pieni sitaatti liittyy kohtaan, jossa käsitellään työnjakoa ja sivutaan tuottavan ja tuottamattoman työn eroa. (On syytä muistaa, ettei Marx lukenut taiteen *tekemistä* tuottavaksi työksi.) Ensin argumentoidaan, että se miten renessanssimaalarit Rafael, Leonardo ja Tizian työskentelivät, riippui paikallisesta työnjaosta Roomassa, Firenzessä ja Venetsiassa sekä näiden kaupunkivaltioiden erilaisista (taloudellisista) suhteista. Taiteilijajaksilon mahdollisuus kehittää

131 Mikkola, *Kulttuurivihkot* 1/1974, s. 9.

132 Marx – Engels, *Deutsche Ideologie*, Manuskripte und Drucke, Text, *Marx-Engels-Gesamtausgabe* (MEGA), Amsterdam 2017, s. 452. Kursivointi minun.

luonnonlahjojaan oli riippuvainen yleisestä kysynnästä ja paikallisesta työnjaosta sekä vallinneista valistuneista oloista. Tämä argumentti on ymmärrettävä.

Hetkeä myöhemmin tulee toinen argumentti, jonka mukaan työnjaosta seuraa kuitenkin se, että lahjakkuus kehittyy poikkeuksellisesti joissain yksilöissä ja tukahdutetaan samaan aikaan laajoissa joukoissa. Tämäkin argumentti on ymmärrettävä, kun ajatellaan aikakautta, jolloin paikalliset kiltajärjestelmät valvoivat ammatinharjoittamista. Jokainen ei voinut noin vain ryhtyä suutariksi tai taiteilijaksi, eikä muualta tullut saanut asettua vapaasti paikkakuntalaisten kilpailijaksi. Sitten Marxin ja Engelsin tekstissä tulee sekava kohta, joka vaikuttaa pikemmin käsikirjoitukseen jääneeltä virheeltä kuin kirkkaalta ajatukselta:

Vaikka tiettyjen yhteiskuntasuhteiden vallitessa jokainen (*jeder*) olisi erinomainen taidemaalari, niin ei se sulje pois sitä, että jokainen (*jeder*) olisi myös omintakeinen taidemaalari [...]¹³³

Asiayhteyden huomioiden lauseessa olisi huomattavasti enemmän järkeä muodossa:

Vaikka tiettyjen yhteiskuntasuhteiden vallitessa joku (*jemand*) olisi erinomainen taidemaalari, niin ei se sulje pois sitä, että jokainen (*jeder*) olisi myös omintakeinen taidemaalari [...]

Sillä vasta tämän merkityksen kautta selvenee luvattu ero tämän maailman ja kommunismin välillä:

133 Marx – Engels 2017, em.

Kommunistisesti järjestetty yhteiskunta vapauttaa tietenkin taiteilijan paikallisesta ja kansallisesta ahdasjärkisyydestä, mikä johtuu puhtaasti työnjaosta, samoin kuin määrätystä taiteesta, missä hän on yksinomaan taidemaalari, kuvanveistäjä jne., jolloin hänen ammattinsa nimikin jo kyllin ilmaisee hänen kaupallisen kehityksensä ahdasjärkisyyden ja riippuvuuden työnjaosta.¹³⁴

Sitten seuraa tuo jo lainaamani lause ”Kommunistisessa yhteiskunnassa ei ole maalareita, vaan *korkeintaan* (*höchstens*) ihmisiä, jotka muun ohella myös maalaavat.” Mitä siis oikeastaan luvataan? Näen kaksi vaihtoehtoa:

- A) kommunismissa *voi olla vain* taiteilijoita, jotka kaiken muun taitteen tekemisen ohella myös maalaavat
- B) kommunismissa maalauksia *tekevät vain* ihmiset, jotka tekevät myös muitakin töitä.

Valitsen molemmat tulkinnat – tunnistan itseni molemmissa. Taitteen tekemiseni ei ole sidottu yhteen välineeseen ja taiteilijanimikkeeseen, minkä lisäksi teen myös muita töitä. Toisin sanoen, tarkastellessani omaa taiteilijakuvaani voin varmuudella todeta toimivani niin kuin kommunismissa toimitaan. Se, miten hyvin yhteiskunta muilta osin on saavuttanut kommunismin, on kokonaan toinen asia.

IX

Olen kävellyt tietoisien mutkan ja määritellyt matkan aikana itseni marxilaisena taiteilijana kolmessa historiallisessa merkityksessä. Ensinnäkin taiteilijana tuotan jotakin, jolla ei ole *päämäärää*

134 em.

kulutuksessa – työni on tältä osin taloudellisesti turhaa. Sitä luonnehdin alustavasti toimimiseksi marxilaisen talousteorian marginaalissa. Toisekseen taiteellinen lähtökohtani on kokeileva, tutkiva ja aiheiltaan ja muodoiltaan rajoittamaton – tässä viitteeksi nousi yksi marxilaisen estetiikan vähemmän tunnetuista sovelluksista eli KTL:n ohjelma. Kolmanneksi kävi ilmi, että taiteilijana toimin jo kuten Marxin hahmottelemassa kommunismissa kuuluukin. Olen toisin sanoen saavuttanut *Saksalaisessa ideologiassa* luvatus mahdollisuuden ”tehdä tänään tätä, huomenna tuota”.¹³⁵ Jäljellä on vain kysymys siitä, mitä nämä määritelmät implikoivat. Mihin asemin itseni silloin kun asemin itseni marxilaiseksi taiteilijaksi?

Totesin ”*Grundrissen*” johdannon yhteydessä, että taide, sikäli kun se ei halua noudattaa tuotannon logiikkaa, jää (ja jätetään) ulkopuolelle. Näkökulma oli kulutuksessa ja niin muodoin taloudesta, mutta varsinainen asia ulottuu laajemmalle kuin taiteilijan rahattomuuteen. Kiinnostavampaa on mielestäni se, että marxilaisena taiteilijana voin olla marxilainen vain negaation kautta: tuotantoni päämäärättömyyden vuoksi pullahdan ulos marxilaisen taloustieteen valokeilasta ja sitä myöten perinteisen marxilaisen maailmanselityksen perusteista. Jopa Marxin *Saksalaisessa ideologiassa* oletama taiteellinen ammattirajoite eli kaupallisen kehitykseni ahdasjärkisyys – tai typeryytensä – (*die Bornirtheit seiner geschäftlichen Entwicklung*), josta pitäisi yhteiskunnallisen kehityksen myötä päästä irti, ilmenee minussa poissaolevana. En ole yksinomaaisesti mitään.

Löydän itseni jo kommunismista. Toiset ovat (jos ovat) vasta matkalla.

135 Marx – Engels, Saksalainen ideologia, 1. luku, suomentanut Antero Tiisanen, *Valitut teokset 6 osaa*, osa 2, Moskova 1978, ss. 91–92.

Tiedämme kyllä, että kommunismia ei reaalisesti ole olemassa. Sanotaan siis, että määritellesäni itseni marxilaisena taiteilijana sijoitan itseni käsitteelliseen epäpaikkaan. Kysymys kuuluu nyt: voiko sellaisessa paikassa olla taidetta? Tai sama kääntäen: voiko taidetta enää olla muualla kuin siellä?

X

”Yksilölliset taiteentekijät kirjoittavat, maalaavat, veistävät ja muotoilevat vapaa-aikanaan muun työn ohella.”¹³⁶ – suomalaisen utopia-kirjallisuuden klassikkoteos, Pentti Linkolan (1932–2020) kirjoittama *Vihreän liikkeen tavoiteohjelma* määrittelee taiteen tekemisen samoin kuin Marx *Saksalaisessa ideologiassa*: ”Kommunistisessa yhteiskunnassa ei ole maalareita, vaan korkeintaan ihmisiä, jotka muun ohella myös maalaavat.” [Tulkintani edellä merkityksessä B.]

Tarkalleen ottaen Linkolan tavoiteohjelma ei lupaa kommunismia. Kurinpidossaan hänen yhteiskuntamallinsa muistuttaa sosialistisen realismin aikaista bolševikkidiktatuuria (yksipuoluejärjestelmä, vahvat poliisivoimat laajennetuina etsintävaltuuksin, yksilönvapauden polkeminen¹³⁷), mutta samalla myös takaperin esitettyä elokuvaa 1930-luvun teollistuvasta Neuvostoliitosta: traktorit korvataan hevosilla, tehtaiden tilalle tulee puhdetyö. Tulevaisuudessa suuren ja mahtavan sijaan rakennetaan vain pientä ja vaatimatonta. Samalla kumotaan yksi marxilainen oletus: ”Tavaran ja laitteiden tuotannossa tapahtuu kaikkein vallankumouksellisin muutos [...] kuluttajan käsite häviää kielestä.”¹³⁸ Mahtaisiko siis tuo Linkolan kuvaama totalitaristinen epäpaikka, missä Marxin

136 Linkola, Vihreän liikkeen tavoiteohjelma, teoksessa Linkola – Soininvaara, *Kirjeitä Linkolan ohjelmasta*, Helsinki 1987, s. 148.

137 Linkola 1987, ss. 156–158.

138 em., s. 135.

hellimä tuotannon ja kulutuksen identtisyys vihdoinkin rikotaan, olla se sama paikka, johon minä sijoitan itseni marxilaisena taiteilijana? Pohditaan asiaa hetki erään toisen tekstin valossa.

Yksi utopia saattaa olla sokea toisen todellisuudelle. Linkola mietti vielä tavoiteohjelmassaan vuonna 1986, miten tuleva, radikaalisti vihreä Suomi saattaisi ostaa tarvitsemansa öljyjaloitteet Neuvostoliitosta ja suorittaa maksun mahdollisesti elintarvikkeina Leningradiin.¹³⁹ Naapurimaan marxismi-leninismi ja suunnitelmatalous tuntuivat hänestä(kin) varmoilta ja pysyviltä. Mutta vaihtoehtoista olemisen tapaa kuvaava utopia voi myös jäädä sokeaksi omalle historiallisuudelleen. Toisin sanoen sille, että taaksepäin johtavaa polkua etsivä tulevaisuus, Linkolan hahmottama paluumatka pois teollisesta ajasta kohti vihreää ja vähemmän saastuttavaa maatalousmaailmaa, toisti jo aiemmin haaveiltua.

Ensimmäinen suomenkielinen esitys utopiakirjallisuuden historiasta, Raoul Palmgrenin vuonna 1963 julkaistu *Toivon ja pelon utopiat*, tiesi kertoa William Morrisin (1834–1896) romaanista *News from Nowhere*.¹⁴⁰ Vuonna 1891 ilmestyneessä kirjassa kuvaillaan vallankumouksen jälkeen kommunismin kaltaisen ihannetilän saavuttanutta käsityöläisyhteiskuntaa, sievän puutarhamaista Englantia, jonka esteettisenä ideaalina on keskiaika.¹⁴¹ Kuten Linkolalla myöhemmin, koneet on pääosin hylätty ja heinäntekoon lähdetään porukalla. Ja kuten Marx kommunismista kirjoittaessaan ennusti, erillisiä taiteilijoita ei tulevaisuudessa enää ole. Kaikki tekevät ilolla töitä ja tuottavat siinä sivussa kauniita esineitä, minkä Morrisin kertojakin huomaa:

139 em., s. 154.

140 Palmgren, *Toivon ja pelon utopiat*, Helsinki 1963, ss. 31–34.

141 Morris, *Huomispäivän uutisia*, suomentanut Ville-Juhani Sutinen, Turku 2008. Morris ei tässä yhteydessä käytä sanaa kommunismi, vaikka myöhemmin siitä puhuikin.

Katselin esineitä ja hämmästelinkin todella sitä näppäryyttä ja kauneuden runsautta, jota olivat onnistuneet tuottamaan kädentaidoillaan nämä ihmiset, jotka olivat viimeinkin oppineet hyväksymään itse eletyn elämän mielihyvän lähteeksi. He olivat tehneet ihmiskunnan yhteisten tarpeiden tyydyttämisestä ja niiden eteen toimimisesta lajinsa parhaimmillekin mitä soveliaimman työn.¹⁴²

Taiteilijan ammatin katoamisen on uuskeskiajalla korvannut yleinen esteettisen tason nousu. Kaikki tekevät jotain taiteellista muun työn ohella ja saattaapa ainoastaan joku talttansa sujuvasta rytmistä nauttiva kivenkaivertaja kieltäytyä keskeyttämästä puuhaansa heinäkorjuun vuoksi.¹⁴³ Kun Morrisin kertoja ihmettelee tätä kaikkea, toteaa tulevaisuuden ihminen hänelle: "[...] et ole vielä tottunut elämämme levon ja toimeliaisuuden rytmiin, työhön joka on nautintoa ja nautintoon joka on työtä."¹⁴⁴

Vastaus kysymykseeni marxilaisen taiteilijan positiosta saat- taakin piillä toisen kysymyksen takana: millaista on se *utooppinen työ*, jonka ohessa taidetta tehdään? Löytyykö jokin yleinen asioiden järjestys, joka mahdollistaa taiteen tekemisen kaiken muun sivussa? Linkolan pohjoisessa elonjäämisutopiassa työn pitää olla raskasta ja sitä pitää olla paljon,¹⁴⁵ Morrisin joen tahtiin lipuvalla keskiajalla kaikki tuntuu taas sujuvan ilman mainittavaa raatamista. Edellinen näkee tulevaisuudessa pakkoa ja rangaistuksia, jälkimmäinen niistä luopumista. Mutta tässä Linkola ei olekaan haaveileva utopiasosialisti kuten Morris, päinvastoin:

142 Morris 2008, s. 277.

143 em., ss. 269–270.

144 em., s. 310.

145 Toteamus on Linkolan tekstiä kommentoineen Osmo Soininvaaran. *Kirjeitä Linkolan ohjelmasta* 1987, s. 48.

Huomaan, että minulle sosialismiakin on enemmän Neuvostoliiton, Itä-Saksan tai Puolan todellisuus kuin Marxin ja Engelsin kaavailut.¹⁴⁶

Olemme siis kiertäneet takaisin reaaliosialismiin ja sen realismiin. Utooppiseen työhön palataan hieman myöhemmin.

XI

Samalla hän oli havainnut, että sosialismin rakentaminen ja runoilijan kutsumus ovat toisensa poissulkevia. Sosialistisessa valtiossa, sen paremmin kuin Platonin ihannevaltiossakaan, ei ole tilaa kontrolloimattomalle taiteelle, joka vääjäämättä muodostuu vaaraksi itse valtiolle.¹⁴⁷

Neuvostoliiton katoamisen jälkeisessä ajassa Marja-Leena Mikkola on suomentanut, muun ohessa, Anna Ahmatovan (1889–1966), Osip Mandelstamin (1891–1938), Boris Pasternakin (1890–1960) ja Marina Tsvetajevan (1892–1941) runoja. Näihin käänösvalikoimiin hän on myös kirjoittanut laajat johdannot.¹⁴⁸ Yllä lainatussa katkel-

146 Linkola vastauskirjeessä Soininvaaralle, em. s. 59. *Vihreän liikkeen tavoiteohjelma* on toki laimennettu versio Linkolan aiemmasta eetoksesta. Pahamaineisessa luennossaan *Älä usko enemmistöön* vuonna 1972 Linkola ei tyrmännyt pelkästään ihmisten välistä veljeyttä, lääkärietiiikkaa ja humanismia, vaan myös sosialismin. Hän diagnosoi sen heikkojen, velttojen ja aloitekyvyttömiä ihmisten järjestelmäksi, ”toisin sanoen ihmisten joiden kilpirauhaseritys on heikkoa.” Pentti Linkola, *Toisinajattelijan päiväkirjasta*, WSOY, Helsinki 1979, s. 109.

147 Mikkola, Boris Pasternakin runous, teoksessa Pasternak, *Sisareni, elämä*, Helsinki 2003, s. 18.

148 Anna Ahmatova, *Valitut runot*, toimittanut ja suomentanut Marja-Leena Mikkola, Tammi, Helsinki 2008; Osip Mandelstam, *Kivitauluoodi*, valikoinut ja suomentanut Marja-Leena Mikkola, Tammi, Helsinki 1997; Boris Pasternak, *Sisareni, elämä*, valikoinut ja suomentanut Marja-Leena Mikkola, Tammi, Helsinki 2003; Marina Tsvetajeva, *Ylistys, hiljaa! Valitut runot 1912–1939*,

massa Mikkola puhuu Pasternakista, mutta samat sanat sopivat hyvin muihinkin – kaikki neljä runoilijaa kuuluivat sukupolveen, joka sai omakohtaisesti kokea marxilaisen estetiikan ja sosialistisen realismin puoluekantaiset merkitykset.

Anna Ahmatovan silmille ne heitti vuonna 1946 Andrei Ždanov, sama alkoholisoitunut puoluebyrokraatti joka oli kaksitoista vuotta aiemmin viestinyt kirjailijaliiton kokouksessa vallankumouksellisen romantiikan puolesta. Nyt hän piti Leningradissa kaksi keskuskomitean päätökseen pohjannutta puhetta, joissa tuomittiin vääränlaisen kirjallisuuden julkaiseminen.¹⁴⁹ Ždanov nimesi Ahmatovan edustaman akmeismin ääri-individualistiseksi ”taidetta taiteen vuoksi” -suuntaukseksi, joka ei välitä vähääkään kansasta, sen tarpeista ja eduista, eikä ylipäätään yhteiskunnallisesta elämästä. Ždanov jatkoi:

Akmeistien sosiaalipoliittiset ja kirjalliset ideaalit ilmaisi Osip Mandelstam, yksi tämän ryhmäpahasen näkyvimmistä edustajista, kirjoittaessaan vähän ennen vallankumousta: ”Akmeistien rakkaus organismia ja organisaatiota kohtaan on yhteinen fysiologisesti nerokkaan keskiajan kanssa” ... [...] ”Keskiaika on meille niin kalliseksi, että sitä hallitsi kehittynyt rajojen ja raja-aitojen tuntu” ... [...] ”Järjellisyys ja mystiikan jalon sekoituksen ansiosta myös maailman kokeminen elävänä tasapainona lähentää meitä tuohon

suomentanut Marja-Leena Mikkola, Siltala, Helsinki 2017.

149 Boterbloem, *The Life and Times of Andrei Zhdanov*, Montreal 2004, ss. 279–281; alkoholismista s. 467, n. 47. Kyseessä on neuvostomittapuullakin poikkeuksellisen häikäilemätön julkinen häpäisykirjoitus, jonka kohteena on Ahmatovan lisäksi Mihail Zoštšenko. Molempien kohdalla raskauttavin synty oli haluttomuus ideologian kumartamiseen ja leniniläisen puoluekantaisuuden puute.

aikakauteen ja kannustaa ammentamaan voimaa teoksista, jotka syntyivät romaanisella maaperällä noin vuonna 1200.”¹⁵⁰

Ždanov siteerasi – asiayhteyttä mitenkään selittämättä – Mandelstamin vuonna 1913 kirjoittamaa ja 1919 painettua ohjelmajulistusta *Akmeismin aamu*, ja päätteli sitten: ”Takaisin keskiajalle – sellainen siis on tämän aristokraattisen salonkiryhmän yhteiskunnallinen ihanne.” Selvää on, että Stalinin sosialistisessa utopiassa, jonka keskiössä pauhasi raskas teollisuus, oli turha odottaa sympatiaa William Morrisin rahataloudesta vapautuneille käsityön näpertäjille tai runollisemmasta aikakaudesta haaveilijoille. Vaihtoehtoisen sosiaalisen katsannon perustavasta mahdottomuudesta Ždanov muistutti viittaamalla Leninin sanoihin vuoden 1905 artikkelissa *Puoluejärjestö ja puoluekirjallisuus*: ”Ei voida elää yhteiskunnassa ja olla vapaa yhteiskunnasta.”¹⁵¹ Neuvostoliiton yhteiskunta tietysti oli mikä oli, ja keskuskomitean kanta sen mukainen:

Mitä yhteistä tällä runoudella on kansamme ja valtiomme etujen kanssa? Ei yhtään mitään. Ahmatovan työ kuuluu kaukaiseen menneisyyteen, se on vierasta nykyajan neuvostotodellisuudelle eikä sitä voida sietää aikakauslehtiemme palstoilla. [...] Me vaadimme, että tovereitamme kirjallisia päättäjiä sekä kirjailijoita ohjaa se mitä ilman neuvostojärjestelmä ei voi elää, toisin sanoen politiikka, niin

150 Доклад тов. А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», *Правда* 21.9.1946, s. 2. Olen poiminut käännökseeni muutamia sanavalintoja suomennoksesta A. Zhdanov, *Selostus aikakauslehdistä „Zvezda“ ja „Leningrad“*, Karjalais-suomalaisen SNT:n valtion kustannusliike, Petroskoi 1953. *Akmeismin aamu* löytyy suomeksi kokonaisuudessaan teoksesta Osip Mandelstam, *Keskustelu Dantesta*, suomentanut Jukka Mallinen, Savukeidas, Turku 2011, ss. 30–33.

151 Lenin, *Puoluejärjestö ja puoluekirjallisuus*, *Teokset*, 10. osa, 1956, s. 34.

ettemme kasvata nuoria ihmisiä holtittomuuden ja aatteettomuuden hengessä, vaan reippaassa ja vallankumouksellisessa hengessä.¹⁵²

Keskuskomitean vuoden 1946 päätös, jonka seurauksena Anna Ahmatova erotettiin Neuvostoliiton kirjailijaliitosta, todettiin myöhemmin politbyroon toimesta virheelliseksi. Koska päätös ”väärästi luovan älymystön kanssa työskentelemisen periaatteita” se loppujen lopulta peruttiin – syksyllä 1988, kolmekymmentäviisi vuotta Stalinin kuoleman jälkeen.¹⁵³ Kolme vuotta myöhemmin katosi koko Neuvostoliitto.

Mutta Platon – pitäisikö nyt palata Platoniin, kuten Mikkola edellä teki? Analogia Neuvostoliiton taiteilijoihin kohdistaman ideologisen kontrollin ja Platonin luonnosteleman utopiavaltion tavoitteiden välillä on helppo nähdä. Yhtäläinen vaatimus oikeanlaisen luonteenlaadun esittämisestä on ehdoton. Näin Platon:

Onko meidän valvottava siis pelkästään runoilijoita, niin että pakotamme heidät ilmentämään runoissaan jaloa luonnetta tai muussa tapauksessa kiellämme heitä runoilemasta valtiossamme? Kai meidän täytyy valvoa muitakin taiteentekijöitä ja esineiden valmistajia ja määrätä, että he eivät saa elävien olentojen kuvissa,

152 Доклад тов. А. А. Жданова, *Правда* 21.9.1946, s. 2 ja 3. Ždanovin puheen merkityksestä kertoo, että vielä vuonna 1952 sitä levitettiin erillisenä kirjasena, jonka painosmäärä oli puoli miljoonaa. Samana vuonna keskuskomiteassa tapahtui kuitenkin liikkahdus kohti hieman väljempää taidepolitiikkaa, ks. Järv, Marxista sosialistiseen realismiin, *Parnasso* 7/1972, ss. 418–420. Sisäpiiriläisen kuvauksena Stalinin sodan jälkeisestä taidepolitiikan tekemisestä ks. Konstantin Simonov, *Todistaja. Stalin sukupolveni ihmisten silmin*, WSOY, Helsinki 1988, ss. 85–163.

153 Постановление оргбюро ЦК ВВП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» ru.wikipedia.org (luettu 24.7.2020).

rakennuksissa ja muissa tuotteissaan kuvata huonoa luonteenlaatua, hillittömyyttä, alhaisuutta ja epäsuhtaisuutta. Ja jos joku ei pysty noudattamaan määräyksiämme, emme salli hänen harjoittaa ammattiaan valtiossamme.¹⁵⁴

Liian vapaasti luovuuttaan käyttävä kirjailija onkin automaattisesti yhteiskunnan ja sen määrittelymään totuuden vihollinen.

Niinpä meillä on täysi oikeus käydä hänen kimppuunsa ja asettaa hänet maalarin rinnalle. Hänen aikaansaannoksensa ovat samoin kuin maalarinkin totuuteen verrattuina arvottomia, ja maalarin tavoin hänkin seurustelee sielun huonomman eikä suinkaan parhaimman osan kanssa. Koska valtiotamme on tarkoitus hallita hyvillä laeilla, voimme täydellä syyllä sulkea hänet sieltä pois.¹⁵⁵

Neuvostoliiton voi sanoa toimineen tässä suhteessa filosofisesti. Poissulkemisen tavat vaihtelivat heillä kirjailijoiden julkisesta haukkumisesta ja erottamisesta (mm. Anna Ahmatova 1946, Boris Pasternak 1958), vankilatuomioon (mm. Osip Mandelstam 1938, Joseph Brodsky 1964, Andrei Sinjavski 1966), teloittamiseen (mm. Boris Pilnjak 1938, Isaak Babel 1940) ja maasta karkotukseen (mm. Alexandr Solženitsyn 1974).

Listan kahdeksaan nimeen mahtuu kolme nobelistia. Heistä vuonna 1970 palkinnon saanut Alexandr Solženitsyn (1918–2008) muodosti erityisen ja ajankohtaisen ongelman myös Suomessa Kulttuuriryöntekijäin Liiton katsomukselle. Teos *Vankileirien saaristo* oli julkaistu suuren kohun saattamana Pariisissa jouluna 1973 ja

154 Platon, Valtio, *Teokset 4*, suomentanut Marja Itkonen-Kaila, Helsinki 1981, s. 106.

155 Platon 1981, s. 361.

aivan KTL:n vuoden 1974 liittokokouksen alla kirjailijalta oli riistetty Neuvostoliiton kansalaisuus ja hänet oli karkotettu maasta.¹⁵⁶ Kouvoväelle koko tapaus tulkittiin yhtenä esimerkkinä lisääntyvästä neuvostovastaisuudesta:

”Ihmisoikeuksien puolustamisen varjolla” taantumuspiirit pyrkivät sekaantumaan sosialististen maiden sisäisiin asioihin, hävittämään ja horjuttamaan sosialismin reaalisia saavutuksia ja sosialististen maiden kansojen poliittisia ja sosiaalisia oikeuksia. [...] Neuvostovastaisessa hyökkäyksessä imperialismi ei häikäile käyttäa hyväksseen Aleksander Solženitsynin kaltaisia luopureita [...].¹⁵⁷

Vankileirien saaristoa ei KTL:n piirissä vielä tietenkään tutkittu, vaan reaktio perustui puhtaasti Moskovan linjaan, joka esitettiin *Kulttuurivihkojen* numerossa 2/1974 perusteellisesti.¹⁵⁸ Kirjailijana Solženitsyn toki tunnettiin, olihan hänen teoksiaan ilmestynyt suomeksi seitsemän kappaletta. Marja-Leena Mikkola oli jo vuonna 1971 käsitellyt *Parnassossa* romaaneita *Syöpäosasto* ja *Ensimmäinen piiri*. Hän antoi tunnustusta kirjailijan kyvyille eepikkona, ja totesi myös: ”Luulisin, että Solženitsynin teokset ovat meille kirjallisille komukoille kiihdyttävämpää, haastavampaa luettavaa kuin monille. Heilahtelemme närkästyksestä murheeseen.”¹⁵⁹ Närkästyksen aiheutti luonnollisesti Solženitsynin neuvostojärjestelmää kohtaan

156 Solženitsyn pidätettiin 12.2.1974 ja lennätettiin seuraavana päivänä Länsi-Saksaan.

157 Timo Bergholm, Hallituksen toimintaselostus KTL:n liittokokoukselle, *Taisteluun taiteen puolesta* 1974, s. 26.

158 Rauno Setälä, Tapaus Solženitsyn, *Kulttuurivihkot* 2/1974, ss. 51–55.

159 Mikkola, Tyrannit, kavaltajat ja vangit, *Parnasso* 5/1971, s. 299. Kirjailijan nimen translitterointi vaihdettu.

esittämä kritiikki: hänen mukaansa koko yhteiskunta on sairas ja sen kohtalona on ajautua umpikujaan ja tuhoutua. Tätä Mikkola ei hyväksynyt:

Mutta neuvostoyhteiskunta ei ole tuhoutunut. Se on päinvastoin vahvistunut. Se puhuu tyyneästi kommunismin rakennustyöhön siirtymisestä, osoittaen tuon rakennustyön konkreettisen perustan, jota on jaksottain ja sitkeästi rakennettu. Käsitykseni mukaan Solženitsynin antama kuva olemassaolevan sosialismin rakenteista ja sen kehitysvaiheista on puutteellinen. [...] Stalinin kuva on jopa uskomattoman groteski, kun ottaa huomioon kirjailijan tyylillisen tason. Shakespearelaisittain Stalin on »tahrannut kätensä vereen», mutta Shakespearen hirmuvaltiaat ovat aina myös ihmisiä. Solženitsynin Stalinista ei voi löytää kauan mukana olleen ja asioihin vaikuttaneen ihmisen piirteitä. Kuinka Neuvostoliittoa, sen valtavaa rakennustyötä ja fasisminvastaista sotaa on voinut johtaa näin täysin kyvytön ihminen, rikollinen?¹⁶⁰

Lyhyt Stalinin elämäkerta, joka julkaistiin suomeksi vuonna 1948, sisälsi tyhjentävän vastauksen tähän kysymykseen: ”On vaikea *kuvitella* sellaista jättiläishenkilöä kuin on toveri Stalin.”¹⁶¹

160 em., ss. 297–298. Mikkolan kirjoitus kirvoitti suomentaja Esa Adrianilta kommenttiartikkelin. Esa Adrian, Falskit, feikit ja filunkit, *Parnasso* 7/1971, ss. 439–444.

161 *Josef Vissarionovitsh Stalin – lyhyt elämäkerta*, [suomentajaa ei mainita], Karjalais-suomalaisen SNT:n Valtion kustannusliike, Petroskoi 1948, s. 145. Kursivointi minun. Seitsemänkymmentä vuotta myöhemmin tutkija kiteyttää saman paradoksin: ”Stalin oli myytti, mutta hän osoittautui myytin veroiseksi.” Kotkin, *Stalin Vol. II* 2017, s. 8.

XII

Nyt jo toisen mutkan käveltyäni olen päätenyt marxilaisen esteetiikan kautta syvemmälle 1970-luvun kulttuurimaisemaan, aikaan, jolloin Solženitsyn heitti uuden haasteen paitsi Stalinin julkikuvalle myös koko poliittisen järjestelmän narratiiville ja *socialistiselle realismille*. Mitäpä muuta hänen teoksensa oli kuin reaalisesti nostamista, toki sovinnasta romanttista määritelmää tuimaan ravistellen. Se ravistelu ennakoiki koko sosialistisen realismin loppua myös Suomessa.¹⁶² Kun KTL:n taidepoliittinen ohjelma puhui sosialistisesta realismista kokeilevana ja tutkivana taiteena, niin toki tuntui jossain se, että Solženitsyn meni ja antoi *Vankileirien saaristolle* alaotsikon *Taiteellisen tutkimuksen kokeilu*.¹⁶³ Mutta tämä lienee toissijaista. Oma marxilaisuutta hakiessani olen näet päätenyt yliaikaiseen dialogiin kirjailija Marja-Leena Mikkolan kanssa ja luikahtanut taiteen tehtävien ja reunaehtoien pohdintaan.

Tarkoittaako marxilainen taiteilija samaa kuin poliittinen taiteilija? Edellyttääkö edellinen jälkimmäistä? Mikkolan vastaus 1970-luvulla oli varmasti myöntävä.¹⁶⁴ Yhtä selvää on, että määritellesäni

162 Seuraukset tuntuvat yhä. Kimmo Sarje luonnehti vuonna 1991 kuvataiteesta kirjoittaessaan 1970-luvun yhteiskunnallista realismia ”hylkäämisen, häviämisen ja vetäytymisen” kokeneeksi. Sarje, *Realismi ja utopiat* 1991, s. 7. Kaksikymmentä vuotta myöhemmin Marja-Leena Mikkola totesi, että tutkimuksen ja objektiivisuuden sijaan KTL:n osana ovat olleet ”stereotyyppiat, pilkka, mitätöinti ja syyllistäminen”. Mikkola, Mitä sanottavaa minulla on pahasta 70-luvusta 2010, s. 64. Tutkimuksen tila on edelleen puutteellinen, ks. Mikko Lehtonen ja Elsi Hyttinen, Virtahepo kulttuurin olohuoneessa, teoksessa *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana*, Acta Musica Militantia III, Helsinki 2020, ss. 419–438.

163 Alexandr Solženitsyn, *Vankileirien saaristo* (Archipelag GULAG) 1918–1956. *Taiteellisen tutkimuksen kokeilu* (I–II), Wahlström & Wikstrand, Tukholma 1974. Ilmaisu on luonnollisesti myös suomentaja Esa Adrianin valinta.

164 En tarkoita tässä suoraa puoluesidonnaisuutta, sillä puoluekantaisuus taiteessa ei KTL:n ohjelman mukaan edellyttänyt jäsenyyttä kommunistisessa puolueessa. *Taide kuuluu kansalle* 1976, s. 55.

itseni marxilaisena taiteilijana (kolmella tavalla) jään puoluekantaisen linjan ulkopuolelle puolustamaan taiteen autonomiaa. Taiteilijana olen kyllä poliittinen henkilö, mutta en välttämättä poliittinen taiteilija.¹⁶⁵ Näkökulmani voi rinnastaa siihen marxilaisen estetiikan kritiikkiin, jota Herbert Marcuse (1898–1979) esitti 1970-luvulla, ja jonka mukaan taiteen poliittinen potentiaali on vain sen omassa esteettisessä ulottuvuudessa.¹⁶⁶ Mikäli poliittinen taiteilijuus ymmärretään katsantonsa julistamisena teoksissa, niin Marxilta ja Engelsiltä on vaikea löytää suoraa kehotusta moiseen. Päin vastoin, Engels toteaa: ”Mitä verhotumpia ovat tekijän katsomukset, sen parempi taideteokselle.”¹⁶⁷ Sosialistisen realismin estetiikassa tilanne on toinen, siinä tendenssiä ei piiloteta vakan alle. Koska joudun edempänä vielä selvittämään ainakin yhtä sosialistisen realismin ulottuvuutta, lienee paras valmiiksi täsmentää omaa suhdettani poliittiseen ja yhteiskunnalliseen tasoon. Onko sitä?

Palaan ensiksi Viktor Šklovskiin, joka joutui vastamaan samaan kysymykseen ajoittain vapaudenmenetyksen uhalla. Teoksensa *Proosan teoria* alkusanoissa formalisti Šklovski antaa yhden vastauksen:

Jos käytämme tehdasrinnastusta, niin minä en ole kiinnostunut puuvillan maailmanmarkkinoista enkä trustien politiikasta, vaan ainoastaan lankojen lukumäärästä ja kudonnan tavoista.¹⁶⁸

165 Viitataan tässä asiassa runoilija César Vallejon (1892–1938) artikkeliin *Taiteilija ja politiikka* vuodelta 1927. Vallejo, *Musta kivi valkoisen päällä*, Helsinki 1975, ss. 109–111.

166 Marcuse, *Taiteen ikuisuus*, Tampere 2011, s. 29.

167 Marx – Engels, *Kirjallisuudesta ja taiteesta*, 1974, s. 73.

168 Шкловский, *О теории прозы*, Москва 1929, ss. 5–6.

Rinnastus on napakka, mutta kaikkea muuta kuin viaton. Niemenomaan puuvilla kytkeytyi historiallisesti suuriin poliittisiin ja yhteiskunnallisiin kysymyksiin, alkaen Yhdysvaltojen mustien orjuudesta ja Englannin tehdastyöläisten oloista 1800-luvulla – ja jälkimmäiset tietenkin suoraan marxismin ydinhistoriaan. Šklovskin tehdasrinnastus oli tekijälleen tyypillinen nokkeluus, joka olisi kuulostanut ongelmalliselta jopa 1970-luvun Suomessa. Puuvillan käsittely ja kudonta oli edelleen raadollista työtä eikä tarjonnut työntekijöille taiteellisia virikkeitä. Tämän myös Marja-Leena Mikkola toi julki vuonna 1971 kirjassaan *Raskas puuvilla. Raportti puuvilla-tehtaan naistyöntekijöistä*. Tampereen Finlaysonin työntekijöiden haastatteluista kävi selväksi, että tehtaan työtahtia oli suunnitelmallisesti kovennettu ja selän takana vaani yhtenäen tehokkuutta mittaava ”kellokalle”.¹⁶⁹ Työolot olivat jo valmiiksi kehnot, kutomosaleissa vallitsi jatkuva melu, pöly, kosteus ja veto.¹⁷⁰ Kilpailuun markkinoilla Finlayson oli vastannut heikentämällä tuotteiden laatua ja polkemalla palkkatason alas.¹⁷¹ Kudonnan tavoista ja lankojen lukumäärästä päättäminen pysyi vain pienen suunnittelijaeliitin asiana, lattiatason työntekijän näkökulma oli toinen; ”Ne mallit ei meikäläistä paljon kiinnosta.”¹⁷²

Työtätekevän luokan arjesta katsottuna Šklovskin rinnastus kohtaa taiteilijan ja taiteen tutkijan erityisasemaan, irralleen maailmanmarkkinoista ja pois siitä halvan puuvillan tukahduttavasta pölystä, josta jo Marx puhui *Pääomassa*.¹⁷³ Asia on tuttu, sillä oman sukuni historia kytkeytyy Tampereen tekstiilitehtaisiin, muun

169 Mikkola, *Raskas puuvilla*, Helsinki 1971, s. 17, 24, 34, 76, 102.

170 Mikkola 1971, s. 17, 23, 28, 34, 49–50, 67–68, 77.

171 em., s. 33, 49, 72, 78, 79, 92–93.

172 em., s. 42.

173 Marx, *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua*, 1 osa, Moskova 1974, ss. 409–413.

muassa Finlaysoniin, ja kuulun ensimmäiseen sukupolveen, jolle tarjoutui kouluttautumisen myötä mahdollisuus valita tehdassalin sijaan luentosali. Saatoin poimia sen mistä olen kiinnostunut, vaikka sitten vertauskuvallisen lankojen ja kudonnan tapojen tutkailun. Tehdas kelpasi enää vain rinnastuksiin – ja kun teollisuus poistui, tyhjät salit muuntuivat taiteilijoiden työtiloiksi. Taustani työväenluokkaisuudesta huolimatta jäin proletaariseksi taiteilijaksi lähinnä palkkatason suhteen.¹⁷⁴ Itse taiteellinen asia kohdistui johonkin muualle. Siis mihin?

Taiteen käsite opitaan tutustumalla aiempaan taiteeseen. Silmäni avannut teos oli Kalevi Seilosen (1937–2011) runokirja *Tosi asioita minusta*, jonka ostin keskikoulun päättyessä 1975. Kirja oli ilmestynyt jo kymmenen vuotta aiemmin ja päätynyt poistomyyntiin, hinta 50 penniä. Halpuuden lisäksi ostopäätökseen varmasti vaikutti taiteilija Juhani Harrin (1939–2003) tekemä kansi. Seilosen humoristinen 60-lukulainen runous kävi koulupoikaiseen mieleeni. Siitä, että hän vuonna 1975 oli jo vakavoitunut marxilais-leniniläiseen katsomukseen ja toimi *Kulttuurivihkojen* päätoimittajana, minulla ei ollut mitään käsitystä. Katsoin taidetta menneen kautta, en nykyhetken (ja niin taidan tehdä nytkin). 1970-lukulainen taide tuntui elokuvaa lukuun ottamatta etäiseltä ja samastuin 1960-luvun kieleen. Samasta poistokirjojen nurkkauksesta tulivat näet Seilosen lisäksi vastaan myös Kari Aronpuron (1940–) *Aperitiff – avoin kaupunki* (1965) ja Väinö Kirstinän (1936–2007) *Pitkän tähtäyksen LSD-suunnitelma* (1967). 50 penniä nekin, jälkimmäisen nimi erityisen hyvä. Näiden kirjojen valossa taide vaikutti hauskalta ja

174 Kuten taidemaalari Kari Jylhä (1939–2013) vuonna 1975 totesi: ”Työväestöstä lähteneiden kuvataiteilijoiden luokkauskollisuus on myötäsyntyistä, näin uskoisin.” Kuvan aatteet. Päätöskeskustelun alustukset, *Taide 75*, Suomen Taiteilijaseura, Porvoo 1975, s. 55.

hämmästyttävältä asialta.¹⁷⁵ En ollut saanut poliittista kasvatusta sen paremmin kotona kuin koulussa, ja mennessäni myöhemmin Tampereen yliopistoon (1979) oli sen maineikkaasta marxilais-leniniläisyydestä jäljellä enää vain harmaana hiipuva hiillos. Vallankumouksen liekki oli sammunut ja pyrkimys sosialismiin ja sosialistiseen realismiin, sikäli kuin sitä ilmeni, kulki ohitseni huomaamatta. Ymmärsin kyllä, että puuvillan maailmanmarkkinat, trustien politiikka ja Finlaysonin tehtaat olivat reaalisia. Kuitenkin se mikä minua taiteessa kiinnosti ja veti puoleensa ilmeni *keinoissa*, ei asioiden ja aiheiden reaalisuudessa. Tässä suhteessa 1960-luvun kokeilevuus ja keinoilla leikkiminen tai 1910- ja -20-lukujen avantgarde tarjosivat paljon tarttumapintaa. Ja mistä taiteen *keinoissa* on kyse? Kokeilen selventää asiaa ensin kirjoittamalla väliaikakappaleen ajasta, narkoosista ja seppeleestä.

VÄLIAIKAKAPPALE AJASTA, NARKOOSISTA JA SEPPELEESTÄ

Marja-Leena Mikkolan käännösväliskoima Boris Pasternakin runosta *Sisareni, elämä* (2003) sisältää tunnetun sota-ajan runon *Ha ранних поездах*, suomeksi *Aamujunissa*. Runon kolmannen säkeen jälkimmäisen lauseen Mikkola tulkitsee:

Ja tähtikuviot riippuivat maailman yllä
hyisessä maaliskuisessa montussaan.¹⁷⁶

Pasternakin hämmentävä kielikuva levittyy tässä kahteen syvyyssulottuvuuteen – ylhäällä näkyvä tähtitaivas onkin kuin kylmä monttu jossain alhaalla. Mainitaan myös ajankohta. On maaliskuu.

175 Huomataan, että kaikki mainitut teokset ovat ajalta ennen vuotta 1968, jolloin hauskuus jo vaihtui poliittisuuteen.

176 Pasternak, *Sisareni, elämä*, Helsinki 2003, s. 113.

Mikkola ei ollut näiden rivien ensimmäinen tulkitsija, sillä samaisesta Pasternakin runosta oli jo painettu kaksi suomennosta. Vuonna 1978 runo ilmestyi antologiassa *Newostolyriikka III*, silloin nimellä *Aamujunilla*. Raakakäännös on Natalia Baschmakoffin, tulokinta Anna-Maija Raittilan. Siinä kolmannen säkeen jälkimmäinen lause kuuluu:

Tammikuun hyisen montun yllä
jylhinä tähtikuviot.¹⁷⁷

Vielä varhaisempi käännös on puolestaan Lauri Viljasen työtä (raakakäännöksen pohjalta) ja esiteltiin lukijoille antologiassa *Venäjänsä runotar* vuonna 1946. Siinä runo on nimeltään *Aamujunissa* ja kyseinen lause esiintyy muodossa:

ja ylimaisin tähdin läikkyi
yö, kylmä kuoppa tammikuun.¹⁷⁸

Näissä kahdessa käännöksessä Pasternakin kielikuva vaikuttaa tavanomaisemmalta kuin Mikkolalla – talvinen maailma (tai yö) on kylmä monttu, sen yllä loistaa tähtiä. On tammikuu.

Taiteen tulkinnassa *ajan liike* on keskeinen elementti. Dmitri Šostakovitšin 5. sinfonian kesto saattaa vaihdella eri orkesterinjohtajien tahdittamana useita minuutteja. Silti runon maailman liikuttaminen kahdella kuukaudella eteenpäin on poikkeuksellinen ratkaisu (alkutekstin rivi kuuluu В холодной яме января – siis tammikuun). Viktor Šklovskin formalistista termiä soveltaen voi sanoa,

177 *Newostolyriikka III*, Helsinki 1978, s. 157.

178 *Venäjänsä runotar*, Helsinki 1946, s. 169.

että Mikkolan suomennos *outouttaa* Pasternakin säkeen kaksinkertaisesti. Se mutkistaa runoilijan kielikuvan ja kääntää kalenterista uuden lehden.

Mikkolan Pasternak-suomennoksen *maaliskuu* on foneettinen valinta, sillä se käy yhteen *maailman* ja *montun* kanssa. Vaikka reaaliaimassa tammikuu on kuukausista kylmin, nostaa käännöksen ajallinen siirtyminen esiin sen, ettei kuukauden nimi alkutekstissäkään kantanut kronologista ja realistista merkitystä vaan kyse oli äänneistä.

Tällainen runokuvien liike aika-akselilla lähtee usein kulkemaan alkuperää ilmoittamatta, lainattuna. Isaak Babel, tuo Stalinin tappama neuvostokirjailija, kirjoittaa maineikkaassa teoksessaan *Punainen ratsuväki* seuraavat lauseet:

Kuormastot pakenivat, parkuivat ja vajosivat liejuun. Aamu tiikkui meihin kuten kloroformi tiikkui sairaalan leikkauspöydälle.¹⁷⁹

Sodan haavaisessa todellisuudessa nukutusaineen valitseminen runokuvaksi on toki ymmärrettävää. Mutta tulivatko kloroformi ja leikkauspöytä Babelin proosaan kenttäsaaraloiden vai runouden kautta? Lukijan mieleen nousee tämä tunnettu säe:

Lähtekäämme siis, sinä ja minä,
kun ilta on levällään taivasta vasten
kuin eetterillä nukutettu potilas leikkauspöydällä¹⁸⁰

179 Babel, *Punainen ratsuväki*, suomentanut Juhani Konkka, 2. painos, Jyväskylä 1973, s. 169.

180 Eliot, *Autio maa. Neljä kvartettia ja muita runoja*, Toinen, muuttamaton painos, Helsinki 1972, s. 67. Kyseisen runon suomennos on Leo Tiaisen.

T. S. Eliotin runo *J. Alfred Prufrockin rakkauslaulu* painettiin ensi kerran kesäkuussa 1915, yli kymmenen vuotta ennen Babelin teosta, joka ilmestyi 1926. Kulkiessaan kielestä ja maasta toiseen (pohdin miten – Babel oli frankofili, ei anglofili) runollinen kuva narkoosista matkasi kymmenessä vuodessa illasta aamuun. Kuten realismista kirjoittanut Roman Jakobson jo edellä totesi, kielikuvan todenmukaisuudesta tai realismista ei kannata varsinaisesti keskustella.

Suomeksi Babelin *Punainen ratsuväki* ilmestyi ensi kerran vuonna 1958. Siitä kannattaa lopuksi poimia vielä toinen runokuva, joka myös on tehnyt omanlaisensa ajallisen siirtymän:

Ilta pyrähti taivaalle kuin lintuparvi, ja pimeys laski päähäni määrän seppeleensä.¹⁸¹

Tämän Babelin sotakentiltä lennähtäneen kuvan kuljetti omaan runoonsa ja samalla 1960-luvun suomalaisen mielenmaisemaan Aulikki Oksanen. Matkanteko suomennoksesta uuteen tekstiin vei kymmenen vuotta, vaikka kestääkin runouden ajassa vain illasta yöhön.

Sinua, sinua rakastan
Yö painaa päähäni pimeän seppeleen
Jotta en sinua näkisi

Miten taivuttavat lintujen siivet
Miten liikkuvat vedet kallioitten alla¹⁸²

181 Babel, *Punainen ratsuväki* 1973, s. 188.

182 Aulikki Oksanen, *Sinua, sinua rakastan* (säv. Kaj Chydenius), elokuvassa *Asfalttilampaat*, ohjaus Mikko Niskanen, FJ-Filmi 1968.

Oksasen runo todistaa – olipa lainaus tietoinen tai ei – miten taiteessa olennainen keino ei ole uuden materiaalin keksiminen, vaan uuden muodon antaminen jo olemassa olevalle. Oksanen teki sen siirtämällä seppeleen suureen rakkausrunoon. Babelin tekstissä seppelettä seurasivat vain novellin synkät päätössanat:

Väsämykseen nääntyneenä, kumaraishautakruunun alla kuljin eteenpäin ja rukoilin kohtalolta kaikkein yksinkertaisinta taitoa – taitoa tappaa ihmisveljiäni.¹⁸³

Ja mistä Babel sai seppeleen? Hän sai sen suomentaja Juhani Konkalta (1904–1970), joka ei halunnut kääntää sanoja *венед* ja *корона* samalla vastineella *kruunu*. No entäpä se T. S. Eliotilta lainattu leikkauspöytä? Senkin kanssa on hieman niin ja näin, sillä Konkka teki tulkintaa. Tarkemmin ottaen Babelin lause kuuluu: ”Aamu tihkui meistä, niin kuin kloroformi jota tihkuu sairaalan pöydälle.”¹⁸⁴ Mutta Eliotin runon suomennos ilmestyi vuonna 1949 ja ehti vaikuttaa suomalaisen kirjallisuuteen miltei kymmenen vuotta ennen kuin Konkka teki *Punaisen ratsuväen* käännöksen. Ja mitä Eliot kirjoittikaan leikkauspöydästä? Ei mitään.

*Like a patient etherized upon a table.*¹⁸⁵

JÄLKISANAT VÄLIAIKAKAPPALEESEEN AJASTA, NARKOOSISTA JA SEPPELEESTÄ

Ohimenevällä pohdinnalla taiteen keinoista (esimerkit edellä liittyivät runotekstien *käännöksiin* ja *lainauksiin*) tahdoin viitata myös

183 Babel 1973, s. 188.

184 Утро сочилось из нас, как хлороформ сочится на госпитальный стол.

185 Eliot, *Selected poems*, Harmondsworth 1948, s. 9.

Viktor Šklovskin maineikkaaseen artikkeliin *Taiteesta – keinona*. Se ilmestyi ensi kerran vallankumousvuonna 1917. Siinä Šklovski, muun ohessa, haastoi tiedostamattamme ja automaattisesti ohi lipuvan arkielämän. Hän julisti, että taide on olemassa juuri siksi, että elämäntunne palaisi, että asiat koettaisiin, ”että kivi tehtäisiin kiviseksi”. Taiteen keinoja tämän saavuttamiseksi ovat Šklovskin mukaan asioiden *outouttaminen* ja muodon vaikeuttaminen.¹⁸⁶ Runouden kieli toimii tästä esimerkkinä. Toisin kuin proosa, joka on tavanomaista kieltä (taloudellista, helppoa, säännöllistä), runous on vaikeutettua ja hidastettua kieltä.¹⁸⁷ Kirjan loppuosassa, joka juuri alkoi, huomataan, etteivät Šklovskin perustelut taiteen *vaikeuttamiselle* käyneet yksiin marxilaisen estetiikan kehityskulkujen kanssa. On siis hyvä palauttaa mieleen sanat, joilla runoilija Vladimir Majakovski (1893–1930) aloitti vuonna 1928 artikkelinsa nimeltä ”*Työläiset ja talonpojat eivät ymmärrä teitä*”.

En ole koskaan nähnyt kenenkään kerskuvan:

”Kuinkas olenkin älykäs – aritmetiikkaa en ymmärrä, ranskaa en ymmärrä, kieliopista en ymmärrä.”

Mutta hilpeä kuulutus:

”Minä en ymmärrä futuristeja” – se kiersi viisitoista vuotta, vaimeini ja kajahtaa jälleen yllytettynä ja riemuisasti.¹⁸⁸

186 Шкловский, Искусство, как прием, *О теории прозы* 1929, s. 13. Šklovskin kuuluisa uudissana *остранение* on suomennettu myös vieraannuttamiseksi. Viktor Šklovski, *Taiteesta – keinona*, teoksessa *Venäläinen formalismi*, Helsinki 2001, s. 34.

187 Шкловский, *О теории прозы* 1929, ss. 21–22.

188 Маяковский, „Вас не понимают рабочие и крестьяне“, *Новый Леп* 1/1928, s. 37

XII

Pohdin siis yhä marxilaista estetiikkaa ja mahdollisuutta määritellä itseni marxilaiseksi taiteilijaksi nimenomaan Marxin kautta. Samalla kuitenkin liikun toistuvasti myöhemmissä marxilaisen estetiikan tulkinnoissa 1930-luvun Neuvostoliitossa ja 1970-luvun Suomessa. Jotakin puuttuu. Marxin ja sosialistisen realismin väliin täytyy nyt viimeistään lisätä nimi: Clara Zetkin (1857–1933), saksalainen pitkän linjan sosiaalidemokraatti, kommunisti ja naisten oikeuksien puolustaja. Zetkiniä on, muun ohessa, kiittäminen siitä tunnuslauseesta, joka päättyi vuonna 1975 KTL:n kulttuuripoliittisen ohjelman otsikoksi: *Taide kuuluu kansalle*. 1920-luvun muistelmakuva Leninistä on se ydinteksti, johon marxilais-*leniniläinen* estetiikka käytännössä nojasi. Neuvostojohtajan omasta kynästä kirposi harvinaisen vähän mitään estetiikkaa koskevaa ja siksi Zetkinin parin sivun mittainen kertomus yhdestä ainokaisesta taidetta sivunneesta sananvaihdosta kasvoi kuin keko kultajyviä.

Clara Zetkin kuvailee vierailua Leninin kotona Moskovassa vuonna 1920. Asunnolla keskustellaan kulttuurista, Lenin saapuu sisään ja tarttuu aiheeseen. Vladimir Iljitš puhuu vanhakantaisen kauneuden puolesta ja tunnustaa ettei pidä ekspressionismin, futurismin, kubismin ja muiden ismien tuotteita nerokkaana taiteena: ”En ymmärrä niitä, ne eivät tuota minulle mitään iloa.”¹⁸⁹ Zetkinin mielipide modernista taiteesta on saman suuntainen. Lenin naureskelee:

Niin, Clara hyvä, minkäs sille mahtaa, olemme molemmat vanhoja. [...] Emme pysty seuraamaan uutta taidetta, laahustamme jäljessä.¹⁹⁰

189 Lenin, *Kirjallisuudesta ja taiteesta* 1973, ss. 331–332. Leninin suhtautumisesta futurismiin mainitsee myös Lunatšarski, em., s. 339.

190 em., s. 332.

Lenin (1870–1924), joka oli nuorempi kuin abstraktin taiteen uranuurtaja Wassily Kandinsky (1866–1944), myönsi jääneensä kehityksen kelkasta. Tästä huolimatta hänellä oli vahva ja kauaskantoinen näkemys taiteen tehtävästä uudessa neuvostojen maassa. Zetkinin muistelmassa nousee avantgarden näennäisen *leikkisän* mutta selväsananaisen torjumisen lisäksi esiin kaksi ohjenuoraa, joihin sosialistisen realismin (siis tulevan puoluekantaisen ilmaisun) propagoijat saattoivat aina vedota. Ensin jo mainittu Leninin teesi siitä, että taide kuuluu kansalle, ja tästä johdettu vaatimus: ”Sen on oltava *yleistajuista* ja joukkojen pitämää. Taiteen on yhdistettävä näiden joukkojen tunteet, ajatukset ja tahto, innostettava niitä.”¹⁹¹ Toisena nousee esiin se, että vallankumouksellinen neuvostovaltio on taiteilijoiden vapauttaja ja puolustaja:

Jokaisella taiteilijalla, jokaisella, joka pitää itseään sellaisena, on oikeus tehdä luovaa työtään vapaasti, ihanteensa mukaan, täysin vapaana kaikesta muusta.¹⁹²

Tämä kuulostaa jo liian hyvältä ollakseen totta, ja niin se onkin. Kyseessä on Leninille tyypillinen lahjapuhe ja lupaus, jota seuraa välitön dialektinen kieltäminen:

Olemme kuitenkin kommunisteja. Meillä ei ole oikeutta istua kädet ristissä ja antaa kaaoksen kehittyä mielivaltaisesti. Meidän on pyrittävä aivan tietoisesti johtamaan tätä prosessia ja muovaamaan sen tuloksia.¹⁹³

191 em. Kursivointi minun.

192 em., s. 331.

193 em.

Zetkinin muistelmaan julkitulo pian Leninin kuoltua vuonna 1924, sekä lukuisat painokset sen jälkeen, vaikutti tapaan jolla taidetta ja estetiikkaa Neuvostoliitossa vastaisuudessa johdettiin. Šklovskin ja kumppaneiden ajatukset taiteellisesta outouttamisesta ja muodon vaikeuttamisesta sotivat suoraan Leninin yleistajisuuden vaatimusta vastaan ja kuulostivat väistämättä kerettiläisiltä. Lapsikin olisi osannut nimetä ne porvarillisen dekadenssin ilmentymiksi. Siksi on eräänlaista historian ironiaa, että ”Leninin suusta” tullut yleistajisuuden vaatimus osoittautui 1970-luvulla käännösvirheeksi.

Alkutekstin mukaan *taidetta tulee ymmärtää ja rakastaa*.¹⁹⁴ Lenin ei siis syöttänyt Zetkinille suoraan taiteen yksinkertaistamista, vaan kenties sittenkin kansan tajunnantason nostoa ja taiteilijoiden osuutta tässä työssä (joka Leninille oli aina poliittista, ei esteettistä laatua). Tekstistä löytyi muitakin virheitä, sillä puhetta luovasta vapaudesta oli toimittajien käsissä pyöristelty.¹⁹⁵ Epäselvä käänös periytyi Suomessa 1970-luvulla luettuun Lenin-kokoelmaan *Kirjallisuudesta ja taiteesta*. Siihen luonnollisesti nojattiin myös KTL:n taidepoliittisessa ohjelmassa.¹⁹⁶ Sanojen painoarvosta kertoo Marja-Leena Mikkolan kommentti, jonka mukaan Lenin ei esittänyt Zetkinille mitään intuitiivisia lausahduksia, vaan

194 *verstanden und geliebt werden*.

195 Uudemman käännökseen mukaisesti: ”Jokainen taiteilija on ottanut itselleen oikeuden luoda vapaasti, omien ihanteidensa mukaan, kelpasi se sitten muille tai ei. Siinä on Teille kuohuntaa, kokeilua, kaaosmaisuuutta. Mutta me olemme luonnollisesti kommunisteja. Me emme saa ristiä käsiämme ja antaa kaaoksen jatkaa loputtomiin. Meidän täytyy johtaa tietoisesti myös tätä kehitystä ja pyrkiä muotoilemaan ja määräämään sen tuloksia.” Clara Zetkin, *Lenin*, suomentanut Jyrki Iivonen, Lenin-museo, Tampere 1985, ss. 14–15.

196 *Taide kuuluu kansalle* 1975, s. 45.

”tieteellisiä johtopäätöksiä ihmiskunnan yhteiskunnallisen ja esteettisen kehityksen objektiivisista laeista.”¹⁹⁷

XI

Tieteellistä tai ei, Leninin vastenmielisyys modernia taidetta kohtaan heijasti vallankumouksen etujoukon vahvoja sidoksia 1800-luvun aatemaailmaan. Yhteentörmäys uuden ajan ja sen radikaalin taiteellisen kehityksen kanssa oli väistämätön.¹⁹⁸ Vaatimus taiteellisten muotojen muuttamisesta oli kajahtanut äänekkäänä venäläisfuturistien ohjelmajulistuksissa vuosia ennen lokakuun vallankumousta. Tsaarinvallan kaatajat eivät kuitenkaan käsittäneet ja lopultakaan hyväksyneet avantgardistien vaatimuksia kaiken vanhan esteettisen roinan hylkäämisestä. Futuristien ja formalistien propagandisti Osip Brik (1888–1945) kirjoitti jo talvella 1918 kärkevästi tästä vallankumouksen ristiriitaisuudesta:

On outoa nähdä kuinka häikäilemätön terroristi, joka kommunismin voiton nimissä on valmis ampumaan satoja valkoisen armeijan sotilaita ja panttivankeja ja kykenee pyyhkimään maan päältä kokonaisia kaupunkeja ja kyliä, kuinka tämä julma ja säälimätön kumouksellinen vaahto suussa puolustaa Puškinia, Rafaelia, Michelangeloa ja muita taiteen ”pyhiä isiä” pilkallisilta futuristeilta.¹⁹⁹

Futuristien silmissä aito vallankumous edellytti välttämättä myös taiteen uusien muotojen voittoa menneistä. Koska taideteos

197 Mikkola, *Kulttuurivihkot* 2/1974, s. 14.

198 Bolševikkien pyrkimyksissä julistettiin kyllä modernisaatiota (esimerkiksi Leninin teesi sähköistämisestä), mutta samaan aikaan *modernismi* nähtiin rappioliimionä.

199 Брик, Уцелевший бог, *Искусство коммуны* No. 4 (29.12.1918), s. 2.

välitti sen synnyttäneen yhteiskuntaluokan arvoja paitsi sisällön myös muodon, metodin ja tekniikan kautta,²⁰⁰ tuntui selvältä, että vanhat muodot ainoastaan ylläpitäisivät piintyneitä ajattelutapoja.²⁰¹ Roman Jakobson, yksi aikakauden nuorista lahjakkuuksista, täsmensi tätä muutokysymystä vuonna 1919 artikkelissaan *Taiteellisen propagandan tehtävät*.

Taiteellisia muotoja ei kuitenkaan valita niin kuin hansikkaita muotiliikkeessä.

Ihmisiltä unohtuu, että taiteen elämä on muodonannon metodien muutosta, että kaikille muodoille koittaa hetki, jolloin ne ”muutuvat tuotantovoimien kehitysmuodoista niiden kahleiksi” (Marx).²⁰²

Uusi taiteellinen muoto on vanhan epämuodostuma, protesti sitä vastaan. Kahden taiteellisen muodon yhtäaikainen rauhaisa rinnakkainolo on ajatuksena yhtä mahdoton kuin kaksi geometristä kappaletta yhden tilassa. Vanha taide, jonka uuden taiteen hyökkäys on tuhonnut, jättää jälkeensä niin sanottuja ”kulttuurisia jäänteitä”. Elävästä sosiaalisesta faktasta ne eroavat siinä, että niiden tendenssi on ainoastaan konservatiivinen.

200 Пунин, Искусство и пролетариат, *Изобразительное искусство* No. 1 (1919), s. 14.

201 Ongelma leimasi neuvostotaidetta loppuun saakka. Ilja Ehrenburg (1891–1967) sai aplodit todetessaan vuoden 1934 kirjailijakokouksessa: ”Formalismia vastaan taistelemisen varjolla meillä usein nostaa päätään kaikkein taantumuksellisimman taidemuodon kultti. Me syystäkin nauramme porvarillisille esteeteille, kun he väittävät, ettei heidän töissään ole poliittista sisältöä. Tiedämme, että protesti sisältöä vastaan on myös sisältö, kyse on tietystä ideologiasta ja tietystä politiikasta. Mutta kun jotkut omat kriitikkomme puhuvat uuden muodon etsimistä vastaan ja hyljeksivät muotoa, niin myös siinä piilee usko tiettyyn muotoon, nimittäin jäljittelevään ja perin juurin porvarilliseen muotoon.” Речь И. Г. Эренбурга, *Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934*, Москва 1934, s. 185.

202 Lainaus alkusanoista teoksessa Marx, *Poliittisen taloustieteen arvostelua*, Moskova 1979, s. 9.

Sikäli kun todellisen vallankumouksellisen taiteellisen valistuksen tehtävä on vallankumouksellista kulttuuriset tavat, ennen muuta esteettiset, tulisi sen kaikin käytettävissään olevin keinoin hävittää ja mitätöidä nämä kulttuuriset jäänteet.²⁰³

Jakobson, joka allekirjoitti artikkelin futuristisella runoilijanimellä Aljagrov, oli rauhallinen intellektuelli ja tuskin olisi ryhtynyt taiteen tuhoajaksi. Uusien muotojen puolustaminen ja vanhan hylkääminen juontui suoraan hänen läheisistä yhteyksistään ajan radikaaleimpaan runouteen (Hlebnikov, Krutšonyh, Majakovski) ja kuvataiteeseen (Filonov, Larionov, Malevitš). Ikävä kyllä artikkeli tarjoi myös retoriikkaa, joka soveltui lähes sellaisenaan tuon samaisen taiteen mitätöimiseen. Leikkimällä leninistisellä ajatuksella kahdesta vastakkaisesta muodosta (ideologiasta) ja niiden yhteensovittamattomuudesta, sekä lainaamalla nokkelasti Marxia, Jakobson jakeli aseita avantgarden vastustajille. Tai ehkä oli niin, että Jakobson näki myös avantgarden tappion ja kuoleman jo sisäänkirjoitetuksi jatkuvan muutoksen ajatukseen. Jälkikäteen Jakobson – niin kuin moni muukin – koki Neuvostoliiton kulttuurisen kehityksen pelkästään masentavana. Kuten hän esitti asian 1970-luvulla ystäviensä Vladimir Majakovskin ja Osip Brikin kautta:

Majakovskilla ei ollut minkäänlaista käsitystä tulevista tapahtumista. Siinä suhteessa hän oli täysin sokea, niin kuin muuten oli Brik.

Brikin kuvitelmissa puolueen sisällä vallitsi demokratia ja käytiin keskustelua, hän ei todellakaan osannut kuvitella ryhmittymien

203 [Jakobson] Алягров, Задачи художественной пропаганда, *Искусство* No. 8 (5.9.1919), s. 1.

täydellistä likvidointia. Ja Volodja [Majakovski] tosiaankin kuvitteli, että kommuuni on

tämä paikka
missä virkailijat katoavat
ja missä riittää
runoja ja lauluja

[...] Hän ei voinut kestää ajatusta, että Venäjä päätyisi sosialistiseen realismiin, että esitettäisiin ”Traviataa”, ”Oneginia” ja niin edelleen, ja että maasta tulisi taiteen suhteen täysin konservatiivinen ja taantumuksellinen.²⁰⁴

Jakobsonin esittämä ajatus ”kulttuuristen jäänteiden” hävittämisestä kääntyikin jo parissa vuodessa päälaelleen. Majakovskin runoihin tuskastunut Lenin käski vuonna 1921 rajoittaa futuristien julkaisemista ja peräänkuulutti vallankumouksen avuksi toisenlaisia taiteilijoita: ”Voisitteko löytää joitakin luotettavia *antifuturisteja*?”²⁰⁵ Niitähän löytyi. Neuvostoliiton matkatessa kohti sosialistista realismia 1910-luvun avantgardistien työ määrittäytyi tulevaisuuden taiteen sijaan vanhan porvarillisen kulttuurin jäänteeksi ja siten eliminoitavaksi. Perusteet eivät tietenkään olleet erityisen taiteellisia ja pohjautuivat laajempiin tavoitteisiin. Jakobson havahtui tähän kuullessaan Osip Brikin kysymyksen: ”Me kaikki tutkimme taiteellisia käytäntöjä suuntauksissa ja teoksissa,

204 Якобсон, *Будетлянин науки* 2012, ss. 87–88. Jakobsonin muistelmalla translitteroitu vuonna 1977 tehdyltä haastattelunauhalla. Majakovski-sitaatti on runosta Послание пролетарским поэтам vuodelta 1926.

205 Leninin kirjeestä valtion kustantamon johtajalle M. N. Pokrovskille 6.5.1921. Lenin, *Collected Works*, Vol. 45, Moscow 1970, s. 139.

jotka ovat selvästi kohdistuneet muotoon. Mutta miten suhtautua realismiin, joka näyttäisi suuntautuvan kohti taiteen ulkopuolisia arvoja?”²⁰⁶

X

Formalistien dilemma juontui siitä, että heidän piirissään taiteen ulkopuolisia arvoja oli alun alkaen pidetty epäolennaisina tai ne oli peräti kiistetty (Viktor Šklovskin uhmakas teesi lipun värin merkityksettömydestä). Tärkeää oli varsinkin teoreettisten ennakkoehtojen välttäminen. Tässä asiassa formalistit vetosivat taiteellisten ilmaisujen omaluonteisuuteen ja oman näkökulmansa tieteellisyyteen. Boris Eichenbaum selvensi asiaa vuonna 1925 seuraavasti:

”Formaalinen metodi”, kuten sitä nykyään kutsutaan, ei syntynyt pyrkimyksenä erityiseen metodologiaan, vaan taistelussa kirjallisuustieteen itsenäisyyden ja konkreettisuuden puolesta. [...] Uusiutuneen tieteellisen positivismin hengessä formalistit kieltäytyivät filosofisista alkuoletuksista, psykologisista ja esteettisistä tulkinnoista jne. [...] Heidän silloisen ja nykyisen perusasenteensa mukaan kirjallisuustieteen on pysyttävä kirjallisen aineiston primarisissa ominaisuuksissa – niissä jotka erottavat sen kaikista muista – vaikka saman aineiston sekundaariset piirteet mahdollistaisivatkin kirjallisuuden soveltamisen muiden tieteiden aineistona.²⁰⁷

206 Jakobson – Pomorska, *Dialogues*, Cambridge, Mass. 1983, ss. 127–128. Jakobson kertoo, että juuri tämä huomautus sai hänet kirjoittamaan vuoden 1921 artikkelinsa realismista (ks. edellä luku V).

207 Eichenbaum, Formalismin teoria, teoksessa *Venäläinen formalismi* 2001, s. 60, 64–65. Suomentanut Timo Suni.

Voi sanoa, että nimenomaan nuo Eichenbaumin mainitsemat sekundaariset piirteet myöhemmin määrittivät sosialistista realismia. Se tarkoittaa, että törmäyskurssilla ei ollut vain kaksi tieteelliseksi miellettyä mutta erilaista katsantokantaa, formalistinen taideteoria ja marxilais-leniniläinen sosiologia, vaan tavallaan myös kaksi taidetta, ”primaarinen” ja ”sekundaarinen”. Primaarinen ei kuitenkaan merkinnyt välttämättä uutta. Venäläisen formalismin teoreettisessa työssä pistääkin silmään tämä: vaikka varhaiset impulssit olivat peräisin futuristirunoudesta ja maalaustaiteesta (Hlebnikov, Krutšonyh, Majakovski, Malevitš) eivät monet keskeiset tutkielmat lainkaan käsittele viimeisintä taidetta. Sen sijaan toistuvia kiintopisteitä ovat venäläiset klassikot Puškin, Gogol ja Tolstoi, ulkomaisista esimerkiksi Cervantes ja Sterne. Formalistisen menetelmän ytimessä ei siis ollut tuorein kirjallisuus (vaikka sitä puolustettiin) vaan ennen muuta tuore lukutapa. Tätä lukutavan muutosta luonnehtii Viktor Šklovski vuonna 1923 ilmestyneen artikkelinsa *Jevgeni Onegin (Puškin ja Sterne)* alussa:

Titanic tuhoutui koska jäävuori sen vierellä keikahti ympäri.

Jäävuoret eivät keikahtele ympäri sattumalta. Jostain Grönlandin jäätiköstä irrottuaan jäävuori kelluu, kulkee tuulen työntämänä ja saapuu lämpimään virtaukseen. Se kelluu edelleen, nyt sumuun kietoutuen. Sen viileys muuttaa ympäröivän ilman usvaiseksi. Mutta lämmin virtaus nuolee ja kaluaa jäävuoren vedenalaista osaa. Lopulta se kuluu pois, yläosa käy raskaammaksi kuin vedenalainen puolisko ja vuori keikahtaa ympäri. Se näyttää nyt aivan erilaiselta, ei enää teräväkärkiseltä vaan tasapäiseltä, jykevämmältä, valetulta jne.

Kirjallisilla teoksilla on samantapainen kohtalo. Ajoittain niiden tulkinnoissa tapahtuu rajuja käännöksiä. Se mikä oli hauskaa onkin

nyt traagista. Kauniina pidetty näyttää nyt banaalilta.

On kuin taideteos olisi kirjoitettu uudelleen.²⁰⁸

Šklovski viittaa sitten Gogoliin, jonka teksteissä symbolistit näkivät realismin sijaan fantastisen maailman. Toisin sanoen formalistien lukutapa korosti, että vanhaa tulee tarkastella muuttuvana ja uutena sen sijaan että jäädään vaalimaan sitä pysyvänä ja pölyntyneenä. Jälkimmäiseen takertuivat ne, jotka olivat valmiit kaatamaan yhteiskuntajärjestelmän mutta eivät estetiikkaa.

Šklovskin esitys tulkinta- ja lukutavan käänteestä on outo ja visuaalisesti komea, mutta ajatus muodon radikaalista muutoksesta ei yksin selitä kaikkea. Mitä pitäisi ajatella teoksista, jotka eivät kellu ja kääntyile ympäri vaan pelkästään sulavat pois? Jos 1920-luvun formalisteilta kysyttäisiin, niin ei oikeastaan mitään – sellaisista teoksista ei näytä olevan inspiroivaksi aineistoksi. Se mikä on ollut mahdollista Puškinin tai Gogolin teoksille, ei olekaan toteutunut *socialistisen realismin* tuotteiden kohdalla. Lukijat, katsojat ja kuulijat, joiden määrä aikoinaan laskettiin kymmenissä miljoonissa, ovat kaikonneet ja suurin osa sosialistisen realismin tuotoksista on hautautunut samalle *historian kaatopaikalle*, jonne Lev Trotski vuonna 1917 lokakuun vallankumouksen ensi hetkillä toivotti poliittisesti maltillisemmat voimat.²⁰⁹ Kuten jo edellä todettiin, sosialistisen realismin taidetta (ja tässä puhun neuvostoliittolaisesta ja ennen

208 Шкловский, «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн), *Очерки по поэтике Пушкина*, Берлин 1923, s. 199.

209 Viitataan Trotskin tunnettuun herjaan menševikeille toisessa yleisvenäläisessä neuvostokongressissa 25.10.1917 (v.l.). Свалка истории, ru.wikipedia.org (luettu 25.10.2020). Sosialistisen realismin kirjallisuutta, esimerkiksi ns. rakennusromaaneja ja kolhoosiromaaneja, on kyllä tutkittu, mutta niiden poliittinen tendenssi ja kaavamaisuus ei ole tarjonnut juurikaan uudelleentulkinnan mahdollisuuksia.

muuta stalinistisesta aikakaudesta) määrittää yhteiskunnallinen tendenssi ja ennalta asetettu tulkintakehys, toisin sanoen – Brikin sanoin – taiteen ulkopuoliset arvot. Mutta onko todella taidetta vail-la taiteen ulkopuolisia arvoja? Šklovskin kärjistyksen mukaan kyllä, laajalle levinneen neuvostomarxilaisen käsityksen mukaan ei. Tässä kiistassa marxilais-leniniläinen teoria veti pidemmän korren aina siihen asti kunnes kaikki suli.

”Ainoatakaan askelta taiteen historiassa ei voi erottaa yhteiskunnallisen elämän liikkeestä, ja se on vain tästä liikkeestä käsin selitettävissä,”²¹⁰ totesi Marja-Leena Mikkola esitellessään Marxin ja Engelsin estetiikkaa *Kulttuurivihkoissa* vuonna 1974. Ja vuotta aiemmin ilmestyneessä Lenin- kokoelmassa *Kirjallisuudesta ja taiteesta* asia tiivistettiin vielä ankarammin: ”On turha yrittää ratkoa taiteen erikoisluonteen ongelmaa muuten kuin leniniläisen heijastusteorian pohjalta.”²¹¹ Marxilais-leniniläinen näkemys oli siis muut selitykset poissulkeva mutta ehdottoman tieteellinen, muistuttivat sen kannattajat, kuten KTL:n taidepoliittisessa ohjelmassa vuonna 1975:

Marxin, Engelsin ja Leninin esteettiset näkemykset ovat erottamattomat työstä jonka he ovat suorittaneet tutkiessaan taloutta, politiikkaa ja filosofiaa. Heidän näkemyksensä realismin välttämättömydestä sosialistisessa taiteessa on tieteellisesti perusteltu.²¹²

Dialektisessa materialismissa perustellaan tieteellisesti myös vallankumouksellisen romantiikan oikeutus ja historiallisen optimismin välttämättömyys.²¹³

210 Mikkola, *Kulttuurivihkot* 1/1974, s. 15.

211 I. Dzeverin johdannossaan teokseen Lenin, *Kirjallisuudesta ja taiteesta* 1973, s. 6.

212 *Taide kuuluu kansalle* 1975, s. 56.

213 em., s. 53. Neuvostoliitossa sosialistiselle realismille oli ominaista nimenomaan *positiivisen sankarin* hahmo. Ks. [Sinjavski], On Socialist Realism 1960, ss. 49–52.

Taustalla vaikuttaneessa neuvostoliittolaisessa tulkinnassa tieteellisyys suorastaan vaati sosialistisen realismin ja perusteli sen romantiikan. 1930-luvulla sosialistinen romantiikka oli stalinistista, mutta se tuskin oikeuttaa mitätöimään asian tieteellistä pohjaa ja uutuusarvoa. Oman logiikkansa mukaan sosialismin taide oli osa kommunismiin johtavaa kehitystä ja sellaisena jotakin yhtä nykyaikaista kuin raskas teollisuus ja maatalouden kollektivisointi.²¹⁴ Sitten on huomattu ja huomautettu, että Neuvostoliiton nykyaikaistuminen oli pseudomorfoosia, että barbaarisuuteen jämähtäneet maat eivät tosiasiasa modernisoidu. Taustalla on nähty historiallinen ongelma: Venäjä ei koskaan käynyt läpi renessanssia eikä uskonnon reformaatiota, ja valistuskin kosketti aikoinaan vain yhteisön ohutta yläkerrosta.²¹⁵ Sitä vasten näyttää traagiselta, miten juuri sosialistisesta realismista unelmoitiin ratkaisevaa laadullista loikkaa ("me seisomme uuden renessanssin kynnyksellä!", "ihmisen taiteellisen kehityksen korkein muoto"²¹⁶, "uusi ja korkeampi vaihe maailman taidekulttuurin historiassa"²¹⁷) vaikka tulokset useimmiten muuta puhuivat. Mutta tässä asiassa marxilais-leniniläisellä estetiikalla ei ollut tieteellisiä vaihtoehtoja. Koska sosialismi edusti ylöspäin johtavan historiallisen kehityksen toiseksi viimeistä vaihetta, oli sen taiteen *väistämättä* oltava korkeammalla tasolla kuin porvarillisen yhteiskunnan taide.

214 Kuvataiteilijoiden vaikeuksista vastata tähän vaatimukseen stalinistisessa todellisuudessa, ks. Reid, *Socialist Realism in the Stalinist Terror*, *The Russian Review* 60 (April 2001), ss. 153–184.

215 Mallinen, *Varastettua ilmaa. Vapaita esseitä Venäjältä*, Turku 2008, s. 33 ja 63. Historian suhteen Mallinen viittaa filosofi Vadim Mežujeviin.

216 Taidehistorioitsija German Nedošivin lehdessä *Искусство* No. 6, 1937, lainaus Reid, *Socialist Realism in the Stalinist Terror* 2001, ss. 168–169.

217 Zis, *Marxilaisen estetiikan perusteet* 1976, s. 202.

IX

Marxilaisena taiteilijana voin sanoa (nyt kun sellainen olen), ettei marxilais-leniniläinen tapa tulkita taidetta 1930-luvun Neuvostoliitossa ja 1970-luvun Suomessa palaudu Marxiin. Taiteen selittäminen *vain* yhteiskunnallisen elämän liikkeestä käsin, kuten Marja-Leena Mikkola esitti, on kuitenkin marxilaisen estetiikan kulmakivi. Mistä se on tullakseen, ellei Marxilta?

Kyllä vaan, se näyttäisi nojaavan Marxin teoksessa *Poliittisen taloustieteen arvostelua* esittämään ajatukseen tuotantosuhteiden kokonaisuudesta yhteiskunnan taloudellisena rakenteena ja reaali-perustana: "Aineellisen elämän tuotantotapa on ylipäättään yhteiskunnallisen, poliittisen ja *henkisen elämän ehtona*."²¹⁸ Mutta mitä se tarkoittaa? Kannattaa kysyä, kuten filosofit Matti Juntunen ja Lauri Mehtonen vuonna 1977 tekivät: "Mikä olisi »ehdon« spesifisesti marxilainen sisältö? Tai paremmin: mitä se ei ole?"²¹⁹ Heidän vastauksensa mukaan Marx ei väitä, että yksityisen taideteoksen tai taiteellisen suuntauksen muoto tai edes sisältö määräytyy kausaalisesti taloudellisesta perustasta, ei edes sitä, että talous olisi merkittävin edellytys ja yhteys filosofialle ja taiteelle.²²⁰

Taiteellisten ilmaisujen muodostama teos on niin muodoltaan kuin sisällöltään omaluonteinen. Taideteoksen sisältö rakentuu erilaisista merkityssuhteista, jotka muodostavat totaliteetin. Tämän totaliteetin korrelaattina esiintyy erilaisia tapahtumia luonnon ja yhteiskunnan alueella. Mutta totaliteetin suhde niihin on ilmaiseva, viittaava. Ja se viittaa niihin omalla tavallaan, joka on spesifinen

218 Marx, *Poliittisen taloustieteen arvostelua* 1979, s. 9. Kursivointi minun.

219 Juntunen – Mehtonen, *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*, Jyväskylä 1977, s. 53.

220 Juntunen – Mehtonen 1977, ss. 53–54.

eri taideteoksille. [...] Tuntemalla talouden, politiikan tai uskonnon 'logiikkaa' me emme vielä ole ratkaisseet taiteen logiikkaa.²²¹

Juntusen ja Mehtosen marxilainen tulkinta ei istu yhteen marxilais-leniniläisen filosofian kanssa. Kenties ajatus taideteosten spesifisyydestä tunnettiin Neuvostoliitossa, mutta poliittinen oppi edellytti, että teos nähtiin ensisijaisesti spesifisenä ilmaisuna sisäistetystä ideologiasta.²²² Se tarkoitti myös sitä, ettei sosialistiseen realismiin olennaisesti liittyvästä heijastusteoriasta tingitty.²²³ KTL:n taidepoliittinen ohjelma puolestaan seurasi tätä ”aikamme todellisuutta syvällisimmin tulkitsevaa taidemetodia”.²²⁴

Tässä kohtaa valittiin toisin sanoen puoluekantainen periaate, ymmärtäen että marxilais-leniniläisen estetiikka oli monin kohdin ristiriidassa ohjelman suosittaman vapaan luovuuden kanssa (ks. edellä s. 65). Poliittinen valinta tarkoitti myös irtisanoutumista siitä eurooppalaiseen uusmarxismiin pesiytyneestä marxilais-leniniläisen estetiikan kritiikistä, jota oli esitelty Suomessa jo 1960-luvulla, vieläpä vasemmistolaisen kirjailija- ja taiteilijayhdistys Kiilan juhlaalbumissa 1966. Siinä *Kansan Uutisten* kulttuuritoimittaja Margaretha Romberg kirjoitti:

221 em., s. 54.

222 Kyllä ajatus tunnettiin Neuvostoliiton akateemisissa piireissä, mutta Stalinin kuoleman jälkeenkään ei ollut mahdollista päästää irti marxilais-leniniläisen estetiikan perusoleuksista. Swiderski, *The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics*, Dordrecht 1979, ss. 130–143.

223 ”Heijastusteoria on filosofinen tieto-opillinen käsite, joka muodostaa marxilais-leniniläisen estetiikan ja sosialistisen realismin luomisen metodologisen perustan. Kaikkein täydellisimmin on heijastusteoriaa kehitellyt V. I. Lenin [...]” Zis, *Marxilaisen estetiikan perusteet* 1976, s. 258.

224 *Taide kuuluu kansalle* 1975, s. 24.

Kysymys on vanhasta vulgaarista lähtökohdasta, että taiteella on suora yhteys yhteiskuntaan, että se ”on ideologiaa”. Näissä tapauksissa päädytään epätaiteellisten vaatimusten asettamiseen: hyvän taiteen tulee heijastaa ”koko totuus”, koko yhteiskunta, etenkin sen tyypilliset piirteet, sen on myös näytettävä mikä on ”uutta ja kehityskelpoista”, sen on – propagandaan rinnastettavana – ”kasvatettava ihmistä”. Heijastusteoria jakaa taiteen totuudenmukaiseen ja valheelliseen taiteeseen, usein myös terveeseen ja sairaaseen taiteeseen tai realismiin ja formalismiin, oikeaan ja väärään maailmankehityksen tulkintaan, puoluekantaiseen taiteeseen ja taidetta-taiteen-vuoksi-taiteeseen. Normatiivinen ja ideologinen kritiikki ovat sille tyypilliset; jos se pääsee määräävään asemaan, se alkaa holhota taidetta, päättää virkatietä mikä on suotavaa mikä ei jne.²²⁵

1970-luvulla tämä jo särähti pahasti korvaan. Rombergin artikkelissa esitettyjen ajatusten taustalla näet oli ranskalainen kommunistifilosofi Roger Garaudy (1913–2012), joka oli Neuvostoliitossa julistettu työväenluokan vallankumousasian kavaltaaneeksi luopoksi.²²⁶ Puoluekantasuus takasi sen, että KTL:n kanta oli sama; taidepoliittisen ohjelman sivuilla Garaudy ja Ernst Fischer (1899–1972) mainitaan leniniläisen heijastusteorian kiistäjinä ja modernin

225 Romberg, Marxilaisen estetiikan uusia virtauksia, *KIILA* 30, Helsinki 1966, s. 67. Alkutekstissä olleet ladontavirheet on lainauksessa korjattu. Garaudyn marxilaisesta estetiikasta, ks. Roger Garaudy, *20. vuosisadan marxilaisuus*, Kansankulttuuri, Helsinki 1968, ss. 152–181; Roger Garaudy, Marxilaisesta kirjallisuudenteoriasta, teoksessa Irma Rantavaara (toim.), *Nykyestetiikan ongelmia*, Otava, Helsinki 1971, ss. 189–202.

226 *Tieteellinen kommunismi – miten luopiot sitä vääristelevät*, toim. P. N. Fedosejev, Edistys, Moskova 1973, s. 5. Sama määre annetaan myös Ernst Fischerille. Ranskan kommunistisesta puolueesta vuonna 1970 erotetun Garaudyn revisionismista ks. myös Zis, *Marxilaisen estetiikan perusteet* 1976, ss. 233–237.

revisionismin tunnetuimpina edustajina.²²⁷ Jälkimmäisen ajattelua ei Suomessa tunnettu käytännössä lainkaan, joten pesuveiden mukana meni varteenotettava marxilainen taiteen teoria.²²⁸ Riitti, että Fischerin näkemykset olivat Moskovan silmissä vääriä oppia, kuten tietysti olivatkin: ”Merkillisintä on, että eräistä Leninin huomautuksista on yritetty koota »marxilais-leniniläinen» estetiikka. [...] Estottomimmat hänen jälkeensä tulleista ovat vääristellen tehneet hänestä uuden esteettisen kategorian, »puoluekantaisuuden» perustajan.”²²⁹

”Kommunistinen puoluekantaisuus on marxilaisen estetiikan johtava periaate, jonka mukaan taiteen on ilmaistava aikakautemme edistyksellisimpien voimien ihanteita”, määriteltiin *Marxilaisen estetiikan perusteissa*.²³⁰ Todentukseksi täydesti tämä johtotähti edellytti kuitenkin jotakin ei-edistyksellistä. Sosialistisen realismin perusteeksi ei koskaan riittänyt sen oma erinomaisuus, vaan sen oli toistuvasti ilmaistava myös ideologinen vastaparinsa ja nimettävä

227 *Taide kuuluu kansalle* 1975, ss. 39–40.

228 Itävallan kommunistipuolueesta vuonna 1969 erotetun Fischerin taidetta käsittelevät pääteokset ovat *Von der Notwendigkeit der Kunst* (1959) ja *Kunst und Koexistenz* (1966). Jälkimmäisessä Fischer kirjoittaa: ”Ei ole porvarillisia tai proletaarisia, ei kapitalistisia tai sosialistisia taiteen muotoja ja ilmaisukeinoja, mutta on sosialistinen *katsantokanta*. Taiteilijan ryhti ratkaisevissa tilanteissa on seurausta tästä *katsantokannasta*, ei kuulumisesta siihen tai tuohon taidesuuntaukseen, ei kanonisoidun ideologian rajoittuneesta näkymästä todellisuuteen.” Fischer, *Kunst und Koexistenz*, Reinbek bei Hamburg 1969, s. 62. Fischeriin kohdistettu kritiikki puolestaan tiivistyi lauseeseen: ”Ernst Fischer ja hänen kaltaisensa eivät ole – Leninin osuviin sanoihin päättäen – sosialistisia intellektuelleja, vaan sosialismin pettämisen ruumiillistumia.” Alfred Kosing, *Ernst Fischer – ein moderner Marxist?*, Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1970, s. 157.

229 Marek – Fischer, *Mitä Lenin todella sanoi*, Porvoo–Helsinki 1970, s. 156. Yhdessä itävaltalaisen kommunistin Franz Marekin kanssa kirjoitettu teos lienee ainoa Fischerin suomennos.

230 Zis, *Marxilaisen estetiikan perusteet* 1976, s. 264.

jotakin, joka luokkataistelun keinoin lyödään ja voitetaan. Leninin tarjoamat ideologiset vaihtoehdot olivat, kuten todettiin, joko porvarillinen tai sosialistinen – kolmatta mahdollisuutta ei tunnustettu. Neuvostoliittolaisessa katsannossa porvarilliselle taiteelle ei jäänyt muuta sijaa kuin käydä sosialistisen realismin saappaan alle. Kanta oli vielä 1970-luvulla täysin ehdoton ja selkeä:

Se [sosialistinen realismi] sulkee ulkopuolelleen ainoastaan sen mikä on epäesteettistä ja rumaa, moraalitonta ja epähumaania, sen mikä alentaa ihmisen ja kauneuden. Tämän takia porvarillinen naturalismi ja modernismi ovat sosialistisen realismin ideologisia ja esteettisiä vastustajia, sillä ne puolustavat eettisesti ja esteettisesti alempitasoisia arvoja.²³¹

VIII

Kysyin Eisensteinilta mitä tämä piti elämänsä parhaina vuosina. Hän vastasi yhtään epäröimättä: ”20-luvun alku. Se oli aikaa se. Olimme nuoria ja teimme teatterissa upeita juttuja. Muistan kun kerran päästimme rasvattuja porsaita keskelle yleisöä, joka hypyi tuoleilleen ja alkoi huutaa. Se oli mahtavaa. Herranjestas kun meillä oli hauskaa!”²³²

231 Zimenko, *The Humanism of Art* 1976, s. 238. ”Naturalismi” (asioiden esittäminen sellaisina kuin ne ovat) oli formalismin ohella keskeinen taidepoliittinen kirosana jo 1930-luvulla. Kauneus puolestaan nähtiin sosialistisen elämän tunnuspiirteenä, kuten Andrei Sinjavski ironisoi: ”Haluttu asia on totta koska se on pakollista. Elämämme on kaunista – ei vain siksi että haluamme niin, vaan myös siksi että sen pitää olla kaunista: sillä ei ole muuta vaihtoehtoa.”, lainaus Dobrenko, *Political Economy of Socialist Realism* 2007, s. 70. Sosialistisesta kauneuden retorikasta länteen suunnatussa propagandassa, ks. Kalle Lampela, Kaunis elämä lehdissä DDR-Revue ja Neuvostoliitto, *Idäntutkimus* 1/2018, ss. 3–23.

232 Berlin, *The Soviet Mind* 2004, s. 54. Isaiah Berlin tiedusteli asiaa Eisensteinilta Moskovassa vuonna 1945.

Porsasepisodin jälkeen elokuvaohjaaja Sergei Eisensteinin (1898–1948) oudoin taiteellinen pätkähdyksensä saattoi olla suunnitelma Karl Marxin *Pääoman* filmaamisesta. 1920-luvun loppupuolella syntynyt idea oli kaikin puolin kokeellinen, mutta erityisen kiinnostavalta tuntuu Eisensteinin muistiinpano siitä, että elokuvan formaalinen puoli omistetaan James Joycelle.²³³ Kyseessä ei ollut yksittäinen kerta, kun Eisenstein painotti Joycen vuonna 1922 ilmestyneen *Ulysses*-romaanin merkitystä. Hän kävi jopa tapaamassa Joycea Pariisissa vuonna 1930 ja sai kirjan signeeratun kappaleen.²³⁴ Romaanin katkelmia oli julkaistu venäjäksi Moskovassa syksyllä 1929 tarkoituksena ”tutustuttaa neuvostolukija *UUSIEN KIRJALLISTEN MUOTOJEN* omaperäisimpään mestariin, jonka tekniikat tarjoavat paljon formaalisesti kiinnostavaa myös neuvostokirjailijoille”.²³⁵

James Joycen (1882–1941) maine toisin sanoen kantautui Neuvostoliittoon. Vaikka hänen radikaalia romaaniaan ei luettu, ainakin sen muotoa ja kerronnan rakenteita pohdittiin venäläisen taiteen piirissä.²³⁶ Näyttävimmän ja äänekkäimmän Joycea käsiteltiin vuoden 1934 kirjailijakokouksessa Moskovassa. Entinen Kominternin pääsihteeri (ja tuleva Stalinin puhdistusten uhri) Karl Radek (1885–1939) esitti kokoukselle pitkän katsauksen nykykirjallisuuteen ja päätti sen kappaleeseen *James Joyce vai sosialistinen realismi?* Radek ei ollut suinkaan ensimmäistä kertaa puhujan paikalla ja hallitsi keinot.

233 [Eisenstein], Käsikirjoitus: Karl Marx, Ohjaus: Sergei Eisenstein, *Filmihullu* 2/1975, s. 10.

234 Eisenstein, *Immoral Memories*, London 1985, ss. 214–215.

235 Джеймс Джойс, Улисс (фрагменты), *Литературная газета* No. 20 (2.9.1929), s. 3.

236 Monas, Joyce and Russia, *Joyce Studies Annual*, Vol. 4 (Summer 1993), ss. 201–213.

Uuden muodon etsintä on alkanut. On kaksi nimeä, jotka parhaiten ilmentävät porvarillisten taiteilijoiden pyrkimystä luoda merkittäviä taideteoksia. Toinen näistä on Proust. Hän tahtoo tuoda julki sankareidensa psykologian – noiden ranskalaisten salonkisanakareiden [...] Proustin sivuilla vanha maailma, kuin kapinen koira, joka ei enää pysty mihinkään, vain lojuu auringossa ja nuoleskelee haavojaan.²³⁷

Liiskattuaan Proustin Radek kävi nykyajan porvarillisen kirjallisuuden toisen sankarin eli Joycen kimppuun. Tällä kertaa langettavan tuomion vertauskuva oli vielä astetta graafisempi.

Mikä on Joycen keskeinen piirre? Se on hänen vakaumuksensa, ettei elämässä ole mitään suurta – ei suuria tapahtumia, ei suuria ihmisiä, ei suuria ajatuksia; niinpä kirjailija voi kuvata elämää ottamalla kohteeksi ”kenet tahansa minä tahansa päivänä” ja jäljentää hänet täsmällisesti. Sontakasa, joka kuhisee toukkia, kuvattuna elokuvakameralla mikroskoopin lävitse – siinä on Joyce.²³⁸

237 Доклад Карла Радека «Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства», *Первый всесоюзный съезд советских писателей* 1934, s. 315.

238 em., s. 316.

Seuraava aukeama:

Sergei Eisenstein.

James Joycen käännöskatkelmia, *Literaturnaja gazeta* 2.9.1929.

Karl Radek.



Автор «Улисса», ирландский писатель Джеймс Джойс, является одной из самых интересных фигур послевоенной западно-европейской литературы. Необычайная новизна и «свежесть» его литературных приемов, наиболее полно выявленные в «Улиссе», создали Джойсу славу «сумасшедшего гения». Джойс использует слова различных языков, создает новые соединения слов, совершенно отказывается от всякого украшения своего языка, дает удивительно лаконичный и экономный напряженный стиль. Кажущаяся путаница джойсовской манеры, при внимательном чтении, оказывается вполне оправданной.

«Улисс», с его пятидесятилистовым объемом, являет собой индекс действий, настроений, воспоминаний, мыслей и вкусов дублинского еврея Блума, на протяжении двадцати четырех часов. Задача Джеймса в нем — показать полную работу человеческого мозга за день — скачущий поток мыслей — без всяких купюр и изъятий. Откровенность Джойса, оравниваемого французской и американо-английской критикой с Рабле, послужила причиной запрещения этой книги в Англии и в Америке. «Улисс» еще не был предметом анализа марксистской критики; весьма возможно, что это произведение будет признано далеким от интересов и запросов советского читателя.

Помещая отрывки из романа, редакция имела в виду ознакомить советского читателя с работой оригинальнейшего мастера **НОВЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ФОРМ**, приемы которого могут представить большой формальный интерес и для советских писателей.

1: Леопольд Блум с наслаждением ел печенюшки и куриные потроха. Он любил тусклой оул из дачи, начиненную орехами шейку, рубленую печенюшку в сухарях, поджаренную тресковую икру. Больше всего он любил бараньи почки, цекотавшие его небо тонким привкусом слегка надушенной урины.

Он думал о почках, медленно раскачивая по кухне, и собирал посуду для завтрака на помещатильный поднос. В кухне было тускло и прохладно, но поговсюду за дверями стояло тихое, солнечное утро. Это возбуждало в нем чувство некоего голода.

Угли накалялись.
Второй кусок хлеба с маслом: третий, четвертый: достаточно. Она не любит полной тарелки. Так. Он отошел, взял чайник и поставил его на огонь. Коренастый чайник стоял, уныло вытянутое. Скоро чашка чаю. Хорошо. Во рту сухо. Кошка с поднятым хвостом, сжавшись, ходила вокруг стола.

— Мяо!..
— А, ты здесь, — сказал Блум, повернувшись к ней.

Кошка мяукнула в ответ, напряженно кружась у ножки стола. — Вот так же она ходит и по моему письменному столу.

лосе пятнышко под хвостом, зеленые, искривленные глаза. Он подошел к ней, опустившись на корточки, руки на коленях.



Джеймс Джойс.

ет, чего ей хочется. И мстительна. Забавно, как я ей кажусь. Вершиной башни? Нет, она может вскочить на меня.

— Бонтея цыплят, — пошмеваюсь, сказал он. — Бонтея цып-цыпов. Никогда не видел таких глупых кошек, как кошки.

Жестокая. Ее натура. Странные мысли, никогда не пищат. Будто им нравится.

— Мряу, — громко мяукнула кошка.
Она мигнула своими жадными, стыдливо полузакрытыми глазами, мяукнув приязно и жадно, показав ему свои молочко-белые зубы. Он наблюдал, как ее суженные жадностью веки раскрылись, обнажая зеленые камни врачков.

Он подошел к шкафчику, взял кубшин, только что наполненный молочком от Хенлона, и, налив блюдечко теплого пузырящего молока, осторожно поставил его на пол.

— Гурхр... — мяукнула кошка, прыгнув к блюдцу.

Он следил за щетинистыми усами, блестящими антеннами в тусклом свете, в тот момент, когда она, трижды ткнувшись в блюдце, принялась лизать.



Sergei Eisenstein oli yksi kirjailijakokouksen osanottajista (vaihda äänioikeutta). Hän piti suunsa kiinni. Joycen teos oli lyöty kanveesiin, sosialistinen realismi julistettu voittajaksi ja nostettu nykyhetken ja tulevaisuuden johtotähdeksi. ”Sosialistinen realismi ei merkitse vain tietoa siitä mikä todellisuus on, vaan myös mihin se on menossa,” Radek päätteli.²³⁹ Sitä mihin oltiin menossa hän itse ei silti tiennyt. ”Kapinen koira” ja ”sontakasa” ennakoivat lähes täsmälleen sitä kieltä, jota valtakunnansyyttäjä Andrei Vyšinski (1883–1954) käytti joitakin vuosia myöhemmin Moskovan näytös-oikeudenkäynneissä latoessaan vanhoille kommunisteille Stalinin määräämiä kuolemantuomioita (”Vaadin, että nämä vesikauhuiset koirat ammutaan!”²⁴⁰). Radek oli yksi pidätetyistä. Kuulusteluissa hän ”ilmiantoi” Nikolai Buharinin ja säilytti siitä hyvästä henkensä, vain tullakseen tapetuksi vankileirillä. Kuolemantuomioiden välissä syyttäjä Vyšinski julisti kotimaansa kaunokuvaa sosialistisen realismin puhtaassa ja valoisassa hengessä:

Meidän mahtava maamme kukkii ja loistaa iloa. Kultaiset vehnän-tähkät keinuvat aaltolina lukemattomilla kolhoosipelloilla. Tuhannet uudet stahanovilaiset tehtaot ja laitokset pursuavat toimintaa.²⁴¹

VII

”Voimmekohan vain niinkään varmasti väittää, että näistä kahdesta on meidän oma taiteemme arvokkaampaa ja parempaa?”, kysyi Neuvostoliitossa pian Stalinin kuoleman jälkeen vuonna 1953 vierailut toimittaja ja kulttuurimatkailija Göran Schildt (1917–2009).²⁴²

²³⁹ em., s. 317.

²⁴⁰ Schlögel, *Moscow 1937*, Cambridge 2012, s. 68.

²⁴¹ em., s. 74.

²⁴² Schildt, *Kolme viikkoa Neuvostoliitossa*, suomentanut Lauri Hirvensalo, Porvoo-Helsinki 1954, s. 117.

Kysymys oli puhtaasti retorinen. Vertaillen toisiinsa länsimaisen kuvataiteen modernismia ja sosialistista realismia Schildt päätyi selkeään lopputulemaan:

[...] ei Venäjän taiteen vikana ole se, että se kieltäytyy hyväksymästä Picasson, Kandinskyn tai Mondrianin muotokieltä, vaan siinä sen vika piilee että se, sen sijaan että omalla linjallaan uudistaisi muotokieltä, on lainannut Couturen, Delarochen ja pahimpien 1800-luvun akateemikkojen tyylin. On täysin puolustettavissa, että asioiden ollessa niinkuin ne ovat nykypäivinä, jolloin miljoonat ihmiset yrittelevät ensimmäisiä hapuilevia askeliaan sivistyksen tiellä, kansalle annetaan sellaista taidetta, jonka se välittömästi ymmärtää. Yleis-tajuinen kansantaide voi olla tarpeen äärimmäisyyksiin menevien kokeilujen rinnalla. Mutta *koko* taiteen pohjaaminen kehittymättömään kansanmakuun ja sen päästäminen ratkaisevaksi niin opetuslaitoksessa kuin virallisessa arvostuksessakin ei voi lopulta päätyä muuhun kuin vähitellen tapahtuvaan tukehtumiskuolemaan.²⁴³

Schildtin arvio perustui oletukseen, että sosialistista realismia tulee tarkastella ensi sijassa taiteena. Ja koska se on tyyliltään vanhakantaista ja sisällöltään yksinkertaista se on – sanokaamme suoraan – *huonoa* taidetta. Tämä oli yleinen tulkinta ja perustelu sille, ettei Stalinin ajan kuvataiteen sosialistiselle realismille juurikaan löytynyt sijaa länsimaisista taiteen yleisesityksistä ennen 1990-luvun alkua. Pikemmin kävi niin, että se niputettiin saman sateenvarjon alle Saksan natsien, Italian fasistien ja Kiinan kommunistien

²⁴³ Schildt 1954, ss. 125–126.

hengentuotteiden kanssa otsikolla *totalitaarinen taide*.²⁴⁴ Yhtäläisyydet olivat kyllä ilmeisiä, Hitlerin ja Stalinin valtakausilla jopa peilikuvamaisia. Molemmissa maissa taide palveli propagandaa ja sitoutui konservatiivisiin muotoihin, ja siitä huolimatta lopputuloksen on historiallisesti katsottu kuuluvan taiteen piiriin. Mutta mitä jos *sosialistisen realismin* perimmäinen funktio ei toteutunutkaan taiteena?

Olemme jo kerran huomaamatta sivunneet tätä kysymystä. Tarkoitan Hannu Eerikäisen lausahdusta siitä, että neuvostoelokuvan *sosialistinen realismi oli korkeamman asteen todellisuutta*. Ilmaisun taustalla saattaa kummitella Jean Baudrillardin (1929–2007) ajatus simulaatiosta, jonka logiikalla ei ole mitään tekemistä tosiasioiden logiikan kanssa. Simulaatio kun eroaa fiktiosta tai valheesta siinä, että se ei ainoastaan esitä poissaolevaa olevana ja kuvitteellista todellisuutta, vaan tekee myös mahdolliseksi kontrastin todelliseen sulauttamalla todellisuuden itseensä.²⁴⁵ Tämä havainto on yksi lähtökohta sille jäävuoren keikahdusta muistuttavalle lukutavan muutokselle, jota 2000-luvun sosialistisen realismin tutkimuksessa on edustanut esimerkiksi Evgeny Dobrenko (1962–). Hänen mukaansa perinteisen taidehistorian ja estetiikan käsitteillä ei ole ylletty sosialistisen realismin varsinaiseen olemukseen, jossa representaatiot ottavat representoidun paikan.²⁴⁶ Dobrenkon teesi on, ettei sosialis-

244 Keskeinen tälle paradigmalle oli Igor Golomstockin teos *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Collins Harvill, London 1990.

245 Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris 1981, ss. 16–17.

246 Tässä tehdään eroa esimerkiksi Boris Groysin 1990-luvulla huomiota herättäneeseen tulkintaan sosialistisesta realismista avantgarden jatkeena.

Matkalla kommunismiin joulun korvaa uusi vuosi, pukin virkaa toimittaa lapsirakas johtaja.



tinen realismi *heijasta* sosialistista todellisuutta vaan on itsessään se – toisin sanoen se, mitä neuvostoliittolainen sosialismi reaalisesti oli. Tarvitaan termien uudelleenmäärittelyä.

”Reaalisosialismi” oli järjestelmä tekniikoita, joilla oikeutettiin olemassa oleva poliittinen ja ideologinen projekti ja esitettiin se sosialismina: ”socialismi” tarkoitti yksinkertaisesti mitä tahansa Neuvostoliitossa rakennettua.²⁴⁷

Dobrenko päätyy lopulta siihen, ettei sosialismi Neuvostoliitossa koskaan toteutunutkaan muuta kuin esteettisenä konstruktiona – ja tarkemmin niin, että se mitä konstruointiin ei ollut artefakti vaan neuvostotodellisuus. Siis näin:

[...] sosialistisen realismin perimmäinen tehtävä ei ollut, Marxia mukaillen, ”maailman kuvaaminen vaan sen muuttaminen”. Ideologia materialisoituu stalinistisessä taiteessa, mutta siinä sitä ei ”kuvailta” tai ”esitetä”. Sosialistisen realismin ”kuvaillevuus” on radikaalia ja itseensä viittaavaa: *sosialistinen realismi kuvaa maailmaa, jonka olemassaolosta vain se itse on todisteena.*²⁴⁸

Groysin mukaan sosialistista realismia tuli kuitenkin tarkastella ennen muuta normaalin esteettisen analyysin keinoin. Boris Groys, *The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde*, teoksessa *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford University Press, Stanford 1996, s. 194.

247 Dobrenko, *Political Economy of Socialist Realism* 2007, s. 28. Vastaavasti se mitä tarjottiin kuluttavaksi oli Dobrenkon mukaan kaikkialle levittäytyvä *mielikuva* sosialistisesta tuotannosta: ”[...] tuotanto pysyy sosialistisena ainoastaan siinä määrin kuin se on sosialistis-realistista. Sosialismi tuottaa sosialistisen realismin kautta tuotannon tuotteena – ja tämä tuote oli Neuvostoliitossa ensisijainen kulutuksen kohde.” em., s. 256.

248 em., s. 13.

Tai kuten eräskin sosialistimaan ajattelija sen aikanaan kiteytti: ”Sosialistinen realismihan ei ole pelkästään sosialistista, se on myös realistista.”²⁴⁹

Dobrenkon mukaan ”reaalisosialismi” tulee siis nähdä *sosialistisessa realismissa itsessään*, sillä ulkoesteettisessä todellisuudessa ei ollut mitään erityisen sosialistista. Kurjat asunto-olot, työolot, ravinto, kulutustarvikkeiden puute – Gulagista puhumattakaan – repivät voittoisan sosialismin totuuden ja harmaan arkielämän välisen eron koko ajan suuremmaksi: ”[...] mitä enemmän sosialismi realisoitui, sitä enemmän elämä epärealisoitui. Mekanismi, jolla sosialismi realisoitui ja elämä samanaikaisesti epärealisoitui oli se mitä me nimitämme sosialistiseksi realismiksi.”²⁵⁰

VI

Olen jo kävellyt hyvän matkaa – ja suoraan päin Kremlin tiiliseinää. Dobrenkon tulkinta tukkii reitin totaalaisesti. Ei ole oikeastaan mitään, mikä houkuttelisi minut *marxilaisena taiteilijana* tässä kohdassa astumaan peremmälle. Olen tullut taiteen rajalle, nyt on aika kääntyä takaisin. Kun Roman Jakobson 1920-luvun alussa kritisoi *realismin* määritelmää, hän yhä ajatteli ensisijaisesti taideteoksia, jotka representoivat jotakin. Ja koska sosialistisen realismin alullepano 1930-luvulla tapahtui pätevien taiteilijoiden läsnä ollessa,²⁵¹ oli edelleen mahdollista olettaa myös lopputuleman tavoitteen olevan taiteellinen. Toki uutta tehtävänantoa heti tuoreeltaan ihmeteltiin,

249 Pavlov, *Soihtu* 2/1978, s. 37. Bulgarianlaista Todor Pavlovia (1890–1977) suomennettiin varsin myöhään – teksti oli kirjoitettu stalinismin aikakaudella.

250 Dobrenko 2007, s. 19.

251 On tietysti makuasia kumpaa katsoo, vuoden 1934 kirjailijakokouksessa olleita (esim. Babel, Pasternak, Pilnjak, Ehrenburg, Oleša, Zoštšenko) vai poissaolleita (mm. Ahmatova, Bulgakov, Mandelstam, Platonov).

etenkin kirjailijakokouksen ulkomaalaisten vieraiden toimesta. Klaus Mann (1906–1949) jäi pohtimaan:

Kirjallisuus on täällä julkisen elämän keskiössä. Mutta se ei säästä meitä kysymykseltä: mikä täällä on kirjallisuuden funktio? Mitä siltä odotetaan, mitä siltä halutaan? Haluatteko todellakin sen kuvaavan, kritisoivan ja juhlihan sosialistista rakennustyötä? Onko tehtävänne sitä myöten jo täytetty? Olisiko kaikki muu vain jälki-jättöistä porvarillista lörpötystä?²⁵²

Mann ajatteli moderniin länsimaiseen kirjallisuuteen kohdistettua loanheittoa, joka kulminoitui Radekin retoriikkaan Joycea vastaan. Mannin varsinainen kysymys oli kuitenkin jo jälkeenjäänyt. ”Täällä” kirjallisuuden uusi funktio ei ollut kirjallisuudellisuus, mutta ei myöskään sosialismin rakentamisen kuvaaminen, kritisointi tai juhliminen. Olennaista oli valjastaa taiteilijat osaksi tuotantoa. Tämä uusi tuotantotapa oli tuottava uutta symbolista pääomaa. Dobrenkon tulkinnan mukaan sosialistinen realismi oli nimenomaan keino ja koneisto, jolla todellisuus muutettiin sosialismiksi. Koska uudet neuvostosukupolvet tottuivat näkemään maailman niin kuin sitä heille näytettiin, sosialistisen realismin kuvasto muodosti vuosien kuluessa ”totuuden” sosialismista. Sosialistinen realismi ei siis tuottanut ”valheita” vaan kuvaston, jonka kansalaiset havainnois- saan muunsivat *sosialismiksi*.²⁵³ Mittakaava oli tietenkin valtava, ja ylitti kaiken sen mitä muut tahot saattoivat edes luvata:

252 Mann, Notizen in Moskau, *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, Frankfurt am Main 1974, s. 414.

253 Dobrenko, *Political Economy of Socialist Realism* 2007, ss. 5–6.

Totta kai, kulttuuri tuottaa aina korvikkeita, se on aina myös unelmatehdas; tämä on yksi taiteen tärkeimmistä sosiaalisista funktioista. Kuitenkin lähes poikkeuksetta nämä korvikkeet joko suuntautuvat tulevaisuuteen tai kohdistetaan menneisyyteen. Neuvostokulttuurin eriskummallisuus oli siinä, että näiden korvikkeiden kohde oli tässä ja nyt. Tämä oli erityislaatuista modaalisuutta – ei nykyhetken korvaamista tulevaisuudella, vaan tulevaisuuden esittämistä nykyhetkenä. Siinä missä futurismi puhui huomisenesta, sosialistinen realismi julisti omakseen ei ainoastaan (tai ensisijaisesti) huomisen vaan *nykypäivän*. Kaikki mitä sosialistinen realismi tuotti oli jo olemassa, oli jo tapahtunut. Sen vuoksi tarvittiin radikaali esteettinen ponnistus – paljon radikaalimpi kuin futurismin – jotta tämä nykyhetken transformaatio olisi vakuuttava.²⁵⁴

Kulttuuriryöntekijäin Liiton taidepoliittisessa ohjelmassa vuonna 1975 samaa aihepiiriä lähestyttiin astetta runollisemmin: ”[...] nykyhetki ja tulevaisuus kietoutuvat todellisen ja mahdollisen dialektiikkaa pohtivan sosialistisen realismin taiteessa monikerroksisesti toisiinsa.”²⁵⁵ *Mahdollisen dialektiikka* tuntui täysin mahdolliselta, sillä KTL:n näkökulmasta katsottuna sosialismi oli jo totta ja todellista. Sen kutsu kuului yhtä voimakkaana kuin konsanaan 1930-luvulla, jolloin kriitikko Grigori Korabelnikov kirjoitti:

Neuvostomaan kaiken syleilevältä sosialistiselta elämältä et voi piiloutua, elämältä, joka valtaa sinut minne menetkin, ja mikäli jätät vastaamatta sen ’koollekutsuun’ on osasi jäädä turraksi ja paitsi luovasta elämästä.²⁵⁶

254 em., s. 5.

255 *Taide kuuluu kansalle* 1975, s. 62.

256 Г. Коробельников, Конец чеховской темы, *Литературный критик* 1/1933,

V

Nimitettäköön tätä yhä etenevää kävelyretkeä improvisoiduksi yritykseksi tunnustella marxilaista estetiikkaa ja sosialistista realismia, kuin irrallisia kappaleita yhteen sovitellen, arvatenkin epätieteellisesti ja vailla sen paremmin käytännöstä nousevaa kuin käytäntöä ohjaavaa teoriaa. Vai pitäisikö sanoa: vailla uskoa. ”Tietenkään en ole ilmoittautumassa marxilaiseksi, sillä tieteellisiin metodeihin ei liitytä. Niitä otetaan haltuun ja niitä luodaan”, kirjoitti Viktor Šklovski tammikuussa 1930, kun hänen oli poliittisen painostuksen alla julkisesti ripittädyttävä formalismin virheistä.²⁵⁷ Samalla Šklovski siteerasi Karl Marxia. Tässä kohdin on syytä palata Marxin sanoihin ja siihen, miten Šklovski niitä lukee.

Näitä asioita tutkiessa tulee muistaa, että evoluution tahti erilaisissa ideologisissa ylärakenteissa ei välttämättä käy yksin perustan kehitystahdin kanssa.

Marx huomioi nämä epäjohtonmukaisuudet keskeneräisessä ”*Grundrissen*” johdannossaan.

6) Aineellisen tuotannon kehityksen epäsuhde esim. taiteelliseen tuotantoon nähden. Ylipäänsä ei edistyksen käsitettä ole ymmärrettävä tavanomaisena abstraktiona. [...] Mutta varsinaisesti vaikea kysymys, jota tässä on käsiteltävä, sisältyy siihen miten tuotantosuhteet oikeussuhteina joutuvat epätasaiseen kehitykseen.

lainaus teoksessa Petrov, *Automatic for the Masses* 2015, s. 165. Petrovin teos tarjoaa Dobrenkon ohella tuoreen luennan sosialistisesta realismista kirjallisuudessa ja siihen johtaneesta kehityksestä.

257 Шкловский, Памятник научной ошибке, *Литературная газета* No. 41 (27.1.1930), s. 1.

Siis esim. roomalaisen siviilioikeuden (sama ei koske niinkään rikosoikeutta ja valtio-oikeutta) suhde nykyaikaiseen tuotantoon.²⁵⁸

Šklovski poimii sitaatin sattumalta samasta ”*Grundrissen*” johdannosta, josta minä aloitin marxilaisen taiteilijuuteni määrittelyn. Mutta lainaus on monin tavoin outo. Mitä Šklovski ajaa takaa? Ensinnäkin täytyy muistaa, että hänen artikkelinsa taustatekstinä ovat Juri Tynjanovin (1894–1943) ja Roman Jakobsonin julkaisemat teesit otsikolla *Kirjallisuuden ja kielen tutkimuksen ongelmat*.²⁵⁹ Ne ilmestyivät Majakovskin päätoimittaman *Novyj Lef* -lehden viimeisessä numerossa ja olivat itsessään viimeisiä yrityksiä julkisesti puolustaa kirjallisuudentutkimuksen formalismia. Teesiensä lopuksi Tynjanov ja Jakobson esittivät, että tutkimustyötä jatkettaisiin nimenomaan Šklovskin johdolla. Kysymys formalismin tulevaisuudesta siis henkilöityi Šklovskiin tilanteessa, jossa stalinistinen kritiikki kovensi iskujaan. Aloite ”kulttuuristen jäänteiden” hävittämisestä oli jo aikaa sitten viety futuristien käsistä – he saattoivat käydä enää viivytys-taistelua omaa häviämistään vastaan. Samaan aikaan ”vaikea kysymys” siviilioikeuden suhteesta tuotantoon sai konkreettisia piirteitä. Šklovski tiesi hyvin, että ”nykyaikainen tuotanto” eli keskusjohtoisen suunnitelmatalouden ensimmäinen viisivuotissuunnitelma edellytti halvan vankityövoiman käyttöä ja että vankien rangaistukset perustuivat kaikkeen muuhun kuin roomalaiseen oikeuteen. Hänen kirkkouskovainen veljensä, lingvisti Vladimir Šklovski (1889–1937),

258 Шкловский, ем. Šklovskin lainaama asiakohta 6) on Marxin alkuperäistekstissä. Siitä alkavan sitaatin suomennos Antero Tiusasen; Marx, ”*Grundrissen*” johdanto 1975, s. 55.

259 Ю. Тынянов и Р. Якобсон, Проблемы изучения литературы и языка, *Новый Леп* 12/1928, ss. 35–37. Suomennos löytyy teoksesta *Venäläinen formalismi* 2001, ss. 98–101.

yksi formalistisen OPOJAZ -ryhmän perustajajäsenistä, oli jo tässä vaiheessa tuomittu vankileirille.²⁶⁰ Šklovskin artikkeli, sen Marx-sitaatti ja julkinen marxilaisuudesta kieltäytyminen, oli rohkea yritys sumuttaa vastustajaa, joka ei ymmärtänyt leikkiä.

Leirityöstä tuli keskeinen osa Neuvostoliiton utooppista sosialismin rakentamista ja yksi valtion talouden tukijaloista. Tämä ei kuitenkaan liene sitä kommunismin lupaamaa *utooppista työtä*, jonka olemusta minä kysyin edellä. Siihen kysymykseen saatoinkin jättää vastaamatta. Palataan siihen nyt.

TARINA TAITEELLISEN TYÖN KONKREETTISUUDESTA

Mikään muu yhteiskunnallinen luokka ei arvosta niin suuresti taiteilijan työtä kuin työväenluokka, luvattiin KTL:n taidepoliittisessa ohjelmassa vuonna 1975.²⁶¹ Marja-Leena Mikkolan kaksi vuotta myöhemmin ilmestyneessä novellissa *Kuvanveistäjätär* työväenluokka toimii niin kuin pitääkin. Monenlaista väkeä saapuu katsomaan veistosnäyttelyä helsinkiläiseen puistoon, mutta arvostavimmin siihen suhtautuvat kaupungin pienipalkkaiset ulkotyöntekijät, lehdenjakaja sekä joukko siivoojia. Jälkimmäiset keräävät jopa kolehdin auttaakseen vähin rahoin toimivaa taiteilijaa, kuvanveistäjä Riina Nevalaista.²⁶² Nevalaisen esikuvana on taiteilija Rauni Liukko (1940–2014), jonka lasikuidusta tehdyt teosryhmät olivat esillä Arkadian puistossa Helsingin juhlatuokkien aikaan vuonna 1972. Marja-Leena Mikkola

260 Šklovskin ja vankileirin tematiikasta ks. Siukonen, *Belomor/Šklovski*, Helsinki 2014. Neuvostoliiton oikeuskäytänteistä huomauttaa myös Nadežda Mandelstam: ”Miten kaikki nuo potentiaaliset syytteet kvalifoidaan? Eikö se ole samantekevää! On naurettavaa lähestyä meidän aikakauttamme roomalaisen oikeuden, Code Napoleonin tai muiden vastaavien oikeussäädösten näkökulmasta.” Mandelstam, *Ihmisen toivo* 1972, s. 16.

261 *Taide kuuluu kansalle* 1975, s. 55.

262 Mikkola, *Kuvanveistäjätär, Suistomaalla*, Helsinki 1977, ss. 37–41; 50.



Rauni Liukko, Tehdassiivooja Kirsti Makkonen, osa teoksesta ”Hyväntekeväisyyttä”. Arkadian puisto, Helsinki 1972. *Toide* 3/1973, kuvaajaa ei ole mainittu.

käyttää Liukon hahmoa suoraan ja peittelemättä, niin kuin Liukko oli käyttänyt Mikkolan *Raskas puuvilla* -kirjan työläishaastatteluja omien henkilöhaamojensa aineistona.²⁶³ Työväenluokan arvostaman Riina Nevalaisen vastaparina novellissa on toinen naiskuvanveistäjä, lempinimeltään Artemis. Hän on aatelisen nainut, paremman väen kanssa seurusteleva ja liehuvaan toogaan puettu. Hahmossa on helppo tunnistaa Laila Pullisen (1933–2015) piirteitä.

Jos *Kuvanveistäjätär* on esimerkki Marja-Leena Mikkolan tavasta ymmärtää 1970-luvulla sosialistista realismia, niin dogmaattiseksi sitä ei voi nimittää. Mikkola kuvaa sosiaalisia aiheita työstävän Riina Nevalaisen arkea ja työpaineita pikemmin henkilökohtaisena kuin yhteiskunnallisena taisteluna: ”Perkele minä olen maksanut kalliin hinnan siitä että olen päässyt tekemään taidetta, että olen päässyt tähän.”²⁶⁴ Hintaa nostaa sekin, että puoliso saa tarpeekseen ja lähtee omille teilleen. Siihenkin taiteilija on jo valmistautunut:

Ei, perkele! Riina kirosi ääneen. – Kun minä olen viimein päässyt tieni alkuun, niin minua ei tästä laisteta ojaan! Jos minä nyt jyrään kaikki alleni, niin kestäkööt nyt muut puolestaan! Jos minulta tämän takia menee mies niin menköön, on niitä menneet isompiakin asioita!²⁶⁵

Päähenkilön taiteellinen kamppailu, johon kuuluu lasten sekä huonolla palkalla työtään tekevien naisten puolustaminen, ei ole poliittisesti kirkastunutta ja puoluekantaista, vaan paremminkin

263 [Liukko], Miten meillä menee? Rauni Liukon ja Riitta Sulkavan veistosraportti työelämästä, *Taide* 4/1972, s. 40; [Liukko], Suomalaisia nykyrealisteja, Rauni Liukko, *Taide* 3/1973, s. 34 & 52.

264 Mikkola, *Suistomaalla* 1977, s. 22.

265 em.

emotionaalista ja vaistonvaraista. Aviomies lukee Riinan taiteilijaseminaarissa pitämän puheen ja käy arvostelemaan:

Tämä kaikki on lämminsydämistä puhetta, mutta siinä on jotain kovin epämääräistä. [...] Puhut tässä siitä, että vaikka emme enää kilpailisikaan omistamisesta, niin alamme helposti kilpailla älystä. Mutta pelkkä äly on kauheaa, sanot, rakkauden on valjastettava äly. Lisää: V. I. Leninin elämäntyö olisi jäänyt tekemättä, jos hän olisi ollut vain puhdas älyn ihminen. Ensinnä meiltä kysytään, miten suuri on rakkautemme ja vasta sitten sitä, miten nerokkaasti pysytymme ajattelemaan, sanot tässä. Minä haluaisin tähän huomauttaa, että sinä et ollenkaan tunne niitä tieteellisiä teorioita, joiden pohjalta olet toimivinas. Sinun työsi terävöityisi ja kirkastuisi, jos malttaisit lukea edes yhden filosofisen teoksen loppuun asti. Olet alkanut lukemattomia – tai no, sanotaan monia – mutta heität ne kaikki kesken.²⁶⁶

Mikkola ei asettele henkilöidensä suuhun poliittisia iskulauseita. Riina vastaa miehelleen, että jokainen hänen hetkensä on elämän tiedostamista, ja ettei Picassokaan sitä paitsi käynyt koskaan opintopiireissä tai kokouksissa!²⁶⁷ Novellin poliittiset kannat tuodaan esiin vertauskuvallisina tilanteina. Esimerkiksi silloin kun yläluokkaisena näyttäytyvä Artemis jauhaa Riinan kohdatessaan purukumia ja tovia myöhemmin Esplanadilla vastaan tulee Amerikan-viikkojen avajaiskulkue, josta heitellään jalankulkijoille tähtikuvioisia purukumipakkauksia. Ei niin, että työkansa menisi siihen halpaan: ”Kukaan ei kumartunut niitä poimimaan.”²⁶⁸ Tai entäpä

266 em., ss. 19–20.

267 em., s. 21.

268 em. s. 14.

tämä: Riina saapuu Artemisin cocktailkutsuille johonkin kartanoa muistuttavaan (”täällä asui vain opporikkaita ihmisiä”), kun hän huomaa miten

[...] idästä päin nousi tuuli, joka kuljetti suuria mustia pilviä. Ne lähestyivät etäältä, hitaasti, kultareunaisina mutta jo savuten ja lupaillen suurta jyrinää. Kohta leimahtelisi, jo lähestyi taistelun verho tätä kaupunkia.²⁶⁹

Riina Nevalaisen näyttely kohoaa lopulta muutamaksi päiväksi Eduskuntatalon nurkalle ja teoksia katsomaan saapuu lähes fellinimäinen kavalkadi helsinkiläisiä: jo mainitut työläiset, mutta myös pultsarit, mustalaiset ja lääkäri Kalliosta. Sekä nunna. Kaikki he sisäistävät taiteilijan yhteiskunnallisen viestin, näkevät maailman samalta tasolta. Väheksyvää puhetta kaikuu vain pikkuporvareiden suusta: ”Se on inhottavaa! Se on valetta! [...] Se on jotain poliittista [...]”²⁷⁰

IV

Poliittista, toki vain, mutta miten kuvanveistäjä Riina Nevalaisen taide Marja-Leena Mikkolan novellissa lopultakaan liittyy utooppiseen työhön? Kysymystä täytyy lähestyä Marxin ja *yksityistyön* käsitteen kautta.²⁷¹ Taiteilijan työ on tyypillisesti yksilöllistä

269 em. s. 24.

270 em., s. 40.

271 Marx ei sinänsä paneudu yksityistyöhön, kunhan toteaa: ”[...] eri käyttöarvot ovat eri yksilöiden toiminnan tuotteita, siis yksilöllisesti erilaisten työmuotojen tulosta. Mutta vaihtoarvoina ne esittävät yhtäläistä erotuksetonta työtä, ts. työtä, missä työntekijöiden yksilöllisyys on hävinnyt. Niin ollen vaihtoarvoa luova työ on *abstraktisti yleistä työtä*.” Marx, *Poliittisen taloustieteen arvostelua* 1979, s. 17.

yksityistyötä, jolle vasta ehdotetaan sijaa yhteiskunnallisessa kokonaistyössä. Kuten Marx-tutkija Michael Heinrich asian selittää:

Kun kulutan tuotteeni itse, mennyt työni on vain yksityistyötä. Mutta kun yksityisesti suoritetun konkreettisen työn tuote laitetaan myyntiin, pyritään tuolle työlle saamaan tunnustus yhteiskunnalta. Jos tuotteelle löytyy ostaja, yksityisesti kulutettu työ hyväksytään osaksi yhteiskunnallista kokonaistyötä.²⁷²

Kuvataiteilijoille tyypilliseen tapaan Nevalainen hakee työnsä yhteiskunnan tunnustusta esille asettamisen kautta. Hän saakin sitä, sillä kansalaisten palaute on enimmältä osin myönteistä ja ymmärtävää.²⁷³ Mutta Heinrichin lauseissa vilahtavat jälleen nuo *tuotteen* ja *kulutuksen* termit, joista Marxin kohdalla koko kävelyretkeni aloitin. Joudutaanko tässä taas kysymykseen taiteen tekemisen *päämäärätömyydestä*? Ei ehkä siihen, sillä painopiste (näin tämän tulkitsen) on nyt hieman toinen. Yksityistyönä tehty taide, sellainen kuin Riina Nevalaisen tai minun, on aina episteemisesti modaalista – se *ehkä* hyväksytään kokonaistyöhön.

Toisin sanoen Marxin esittämä tuotannon ja kulutuksen identiteetti ei ole väistämätön silloin kun tuotanto on yksityistyötä. Vaapaata yksityistyötä taas pystyn tekemään silloin kun en ole sidottu työnjakoon. Työnjaosta puolestaan päästään irti kommunismissa. Täältäähän jo löysin itseni kerran. Vastaus kysymykseen utooppisesta työstä saattaisi siis olla, että taiteilijana teen sitä jo muutenkin.

272 Rauhala, Työn työläs käsite. Michael Heinrichin haastattelu, *nin&näin*, 3/2014, s. 52.

273 Arjen todellisuudessa Rauni Liukon näyttely tavoitti *Helsingin Sanomien* mukaan 50 000 katsojaa. Ja kuten novellissa, työläisnaiset todella halusivat tukea näyttelyä rahallisesti. [Liukko], *Taide* 3/1973, s. 52.

Mutta mikä siinä on erityisesti utooppista? *Se, että työ ei ole abstraktia*. Heinrich auttaa tässä selittämällä, että konkreettinen työ on sitä, mitä ihminen työskennellessään tekee, ja että vain vaihtoon perustuvissa yhteiskunnissa työ ottaa erityisen yhteiskunnallisen muodon, abstraktin työn muodon. Näiden kahden välinen arvosuhde määrittyy kuitenkin tapauskohtaisesti.

Abstraktia työtä ei voi mitata kellolla. Viisi tuntia konkreettista työtä käy määrätystä määrästä abstraktia työtä vain sen vuoksi, että abstrakti työ on tietty osa yhteiskunnallisesta kokonaistyöstä.

Vasta kun yrität vaihtaa tavarasi, näet minkä suuruinen tuosuus on, eli minkä arvoista työsi tosiasiaassa yhteiskunnallisesti on.²⁷⁴

Ehkä saan vaihdettua tavarani ja konkreettinen taiteellinen työni muuttuu abstraktiksi työksi. Tällöin puhutaan rahasta. Mutta *ehkä* en saakaan tavaraani vaihdettua (se on siis yhteiskunnallisesti niin vähäarvoista, ettei siitä kannata maksaa). Tämä tilanne on useimmille taiteilijoille tuttu; siivoojan työssä vaihtosuhde on yleensä parempi. Asiassa on kuitenkin köyhän kultareunus: taiteen tekemisessä juuri utooppinen vapaus monetaarisesta taloudesta takaa, että työ säilyy konkreettisenä. Kertauksena: *konkreettinen työ on sitä, mitä ihminen työskennellessään tekee*. Marxilaisena taiteilijana voin siis määritellä taiteen tekemisen ensisijaisesti konkreettiseksi työksi vaihdontalouden ja abstraktin työn ulkopuolella. Aiempiin kolmen määritelmäni lisäksi neljännen ja tiivistän ne vielä yhteen:

274 Rauhala, *niin&näin*, 3/2014, s. 51.

Taiteilijana teen Marxin kommunistisen teorian ehdottamiin utooppisiin mahdollisuuksiin pohjaten päämäärätöntä mutta konkreettista työtä, jonka esteettinen lähtökohta on kokeileva, tutkiva ja aiheiltaan ja muodoiltaan rajoittamaton.

III

Päätelmäni näyttää jo valmiilta, mutta tässä ei ole vielä kaikki. On syytä palata edelleen Marxiin. Alussa siteeraamani kohdat ”*Grundrissen*” johdannosta ja *Saksalaisesta ideologiasta* ovat yleisesti tunnettuja, eikä Marxilla juuri muuta kuvataiteesta olekaan. Samat tekstikohdat nousevat keskiöön myös vuonna 1973 taidehistorioitsija Otto Karl Werckmeisterin (1934–) artikkelissa *Marx on Ideology and Art*.²⁷⁵ Werckmeisterin luenta asetuu ajankohtaan, jolloin marxilaista estetiikkaa harjoitettiin sekä idässä että lännessä. Yhtäällä se oli osa virallista marxilais-leniniläisyyttä, toisaalla esimerkiksi Frankfurtin koulukunnan filosofiaa. Artikkelissaan Werckmeister pyyhkii pöytää molemmilla ja esittää radikaalin tulkinnan Marxin teksteistä.

Werckmeister aloittaa Marxin idealistisesta taidekäsityksestä ja ”*Grundrissen*” johdannon kreikkalaisista. Kuten jo aiemmin todettiin, Marxin mukaan taiteen ideaalinen huippu on saavutettu tietynä historiallisena hetkenä, mikä taas on väistämättä ristiriidassa hänen evolutionaarisen historiakäsityksensä kanssa. Miksi taide käyttäytyy eri tavalla? Werckmeisterin mukaan on olennaista erottaa tässä *taide* ja *taiteen tuotanto*. Taide – se, mitä kreikkalaiset tekivät – on Marxille ihmisluonnon ilmaisua, joka on vapaa sosiaalisista pyrkimyksistä. Taiteella ei toisin sanoen ole ideologista kytköstä

275 Werckmeister, Marx on Ideology and Art, *New Literary History*, Vol. 4., No. 3 (Spring, 1973), ss. 501–519.

taloudelliseen perustaan, vaan se saa olla jonkinlainen pyyteetön mietiskelyn ja nautinnon kohde. Taiteen tuotanto puolestaan on jotakin mikä syntyy kulttuurin ja samalla myös ideologian osana. Ongelmaksi tässä kohtaa nousee se, että yhteiskunnan rakenteiden tuottamana taide on vaarassa vieraantua alkuperäisestä olemuksestaan. Onpa Werckmeisterin tulkinta kreikkalaisten taidekäsitteestä lähtökohdiltaan oikea tai ei (luultavasti ei), hänellä on ehdottaa mielenkiintoinen päätelmä: se, mitä tavallisesti kutsumme Euroopan taiteen historiaksi onkin Marxin tekstien valossa vain menneiden aikojen vieraantunutta toimintaa.²⁷⁶

Tarttuessaan Marxin varhaisempaan tekstiin eli *Saksalaiseen ideologiaan* Werckmeister näkee sen kommunismivisiossa radikaalin pyrkimyksen pois taiteen tuotannosta ja lupauksen paluusta taiteen alkuperäiseen olemukseen. Tämä tarkoittaa *taiteen tuotannon* kieltämistä yhdessä kaiken muun vieraantuneen työn kanssa. Kommunismissa taide voi siis syntyä jälleen sosiaalisesti määritellyistä tehtävistä vapaana ihmisluonnon ilmaisuna. Tällä on kaksi seuraamusta. Ensinnäkin se, että työnjaosta vapautuneessa maailmassa erillistä taiteilijan ammattia ei tarvita – ”on korkeintaan ihmisiä, jotka muun ohella myös maalaavat” – eli jokainen voi olla konkreettisesti luova yksilö kykyjensä puitteissa. Toisena tulee se, että kulttuurimme tuottama taidekäsite ja siihen kuuluva ajatus sosiaalisesti hyödyllisestä työstä katoaa. Tuloksena on omanlaisensa versio *taiteen kuolemasta*. Taiteen tuotannon loputtua ei myöskään ole siihen kytkeytynyttä estetiikkaa, ei marxilaista eikä muutakaan.

Werckmeisterin Marx-tulkinta asettui 1970-luvun marxismin päälinjoja vastaan. Marxilaiset olivat hänen mukaansa – niin idässä kuin lännessä – hylänneet vallankumouksellisen muutostavoitteen

276 em., s. 507.

ja hyväksyneet sen sijaan poliittisesti stabiloidun ja staattisen sosio-ekonomisen tilanteen.²⁷⁷ Samalla marxilainen estetiikka molemmissa ilmiansuunnissa haali tukipuikseen kaikenlaista materiaalia yli sen mitä Marx asiasta kirjoitti – Leniniä, Maoa, Freudia. Werkmeisterin tulkinnan hyväksyminen olisi merkinnyt sen tunnustamista, että koko marxilaisen estetiikan valtaajuonne oli vieraantunutta työtä ja perusteiltaan sellaisesta riippuvaista. Ajatus ei saanut kannatusta.

Ajatus taiteen ja taiteen tuotannon erottamisesta kuitenkin selvittää tilannetta, jossa minä paikansin toimintani taiteilijana jonkin tuotannon ja kulutuksen identtisen parin ulkopuolelle. Samalla Werckmeisterin tulkinta tarkoittaa myös yhden olennaisen lisäyksen tekemistä marxilaisen taiteilijan määritelmääni: *marxilaisena taiteilijana lakkaan olemasta taiteilija* – kommunismissa olen jotain muuta. Ja koska jo kertaalleen määrittelin kommunismin käsitteelliseksi epäpaikaksi, voin lopulta todeta: *marxilaisena taiteilijana olen ei-taiteilija ei-missään.*

II

En tietenkään ole ei-missään. Olen täällä – välttämättömyyden valtakunnassa, *Reich der Notwendigkeit*, kuten Marx sanoisi. Keskenräiseksi jääneen *Pääoman* loppumetreillä Marx ei maalaile enää kuvaa kommunismin utopiasta, jossa tehdään ”tänään tätä, huomenna tuota”. Sen sijaan hän toteaa, että tosi vapauden valtakunta tarvitsee perustakseen (*Basis*) välttämättömyyden valtakunnan. Toisin sanoen työnteon. Työnjaosta vapaan tulevaisuuden sijaan Marx puhuukin arkisemmin työpäivän lyhentämisestä. Sitten hän sanoo, että inhimillisten voimien kehitys, joka on itsetarkoitusta,

277 em., s. 509.

alkaa *tuolla puolen*.²⁷⁸ Kommunismista ei kannata haaveilla ennen kuin ollaan vastarannalla. Onko sellaista näkyvissä?

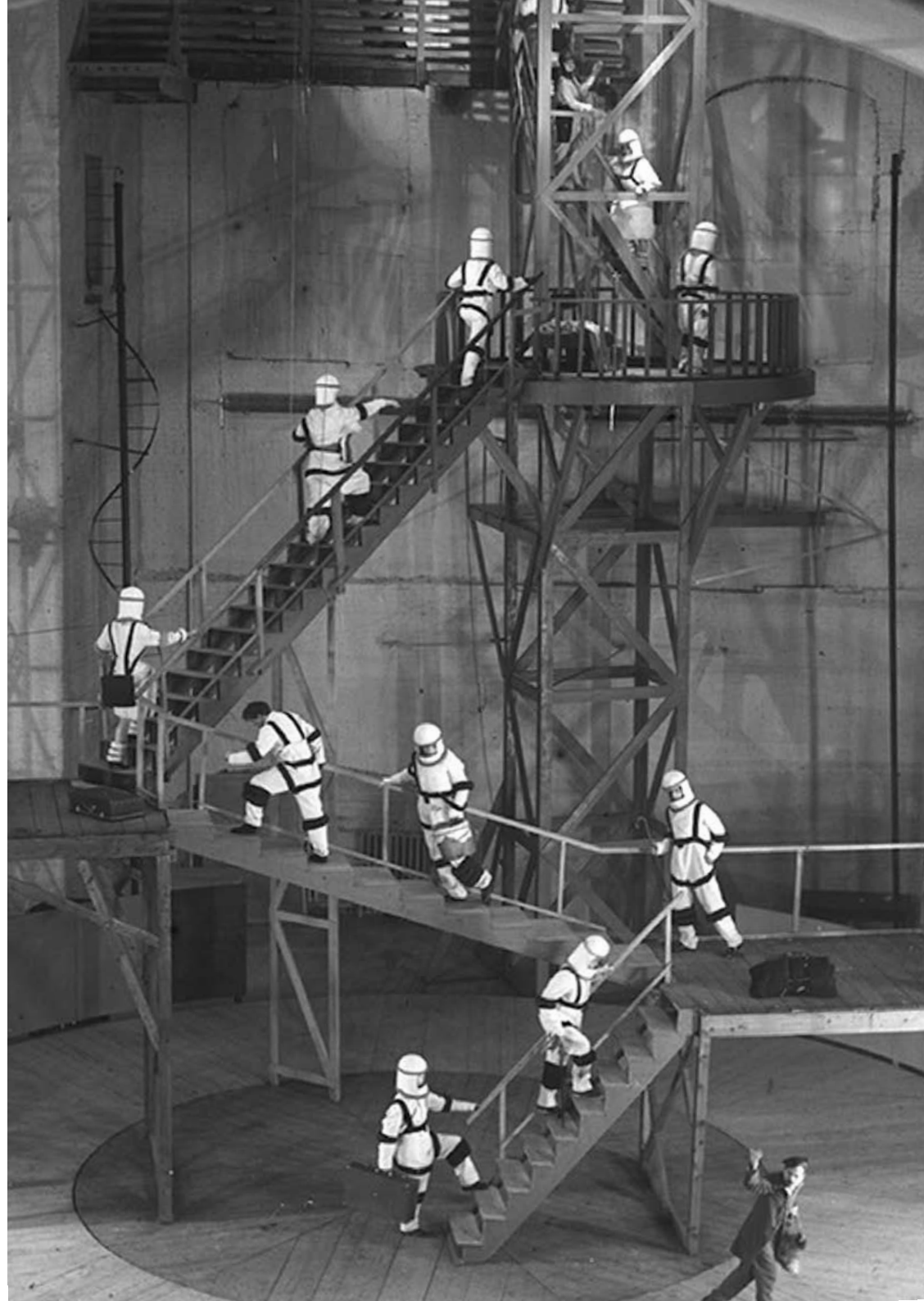
Runoilija Vladimir Majakovski sijoitti vastarannan vuoteen 2030. Näytelmässä *Sauna* hän lähetti aikakoneen noutamaan kelvolliset kansalaiset pois vuoden 1930 stalinistisesta Neuvostoliitosta ja kiihättämään heidät kommunistiseen tulevaisuuteen.²⁷⁹ Vielä muutama vuoden odotus ja hekin ovat täällä.

Helsingissä 1.9.2021

278 Karl Marx, *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua*, 3 osa. Suomentanut Antero Tiusanen, Edistys, Moskova 1976, s. 808. Kursivointi minun.

279 Majakovski, *Sauna*, Hämeenlinna 1967, ss. 95–96.

Etujoukko nousee aikakoneeseen Vladimir Majakovskin näytelmässä *Sauna*, Meyerholdin teatteri, Moskova 1930. Majakovski-museo, Moskova.



Kannattaako lopettaa kirja sanoihin *socialistinen realismi*? Lyhyt vastaus riittää. Lopetetaan sen sijaan kappaleeseen Kaksi karhua.

KAKSI KARHUA

Marja-Leena Mikkolan lauluteksti *Tyttö ja tanssiva karhu* vuodelta 1976 kuvailee itseään: ”On tarina vanha, jo peittää / sen tomu hiljaisiin.”²⁸⁰ Tarina karhusta, joka heikkona kaatuu kyljelleen ja jonka nimettä jäänyt tyttö pyynnöstä veitsellään surmaa, on musertavan outo ja kaunis. Outoutta lisää se, että laulun päätteeksi kaikki tapahtunut liukuu unen tavoin tyhjyyteen: ”Ja tyttökin unohti kaiken / ja unohtui itsekin.” Siinäpä lopetus.

Mikkolan lauluteksti (sävel Kaj Chydeniuksen) syntyi vuosi KTL:n taidepoliittisen ohjelman ilmestymisen jälkeen. Marxilaisesta estetiikasta tuskin kannattaa puhua.²⁸¹ Sisällöltään *Tyttö ja tanssiva karhu* ei ole erityisen sosialistista jos ei realististakaan, mutta balladina se käy siihen sadun ja allegorian kategoriaan, jota KTL:n ohjelmassa hahmoteltiin yhdeksi sosialistisen realismin tyylikeinoksi. Allegorisuutta alleviivaa se, ettei teksti tarkennu mihinkään aikaan tai paikkaan.

Mikkolan keino tarinan sulkemiseen on siis kaksinkertainen unohdus. Kyse on samalla muodon kannalta olennaisesta toistosta, sillä teema on näytetty jo tekstin alkuosassa: ”Hän unohti isän ja äidin / ja lapsuuden unohti”. Ensimmäiset, vanhempien kieltämisen kaltaiset unohtamiset liittyvät maailman realiteettien tiedostamiseen, siis sen oppimiseen ”mikä on raskasta / ja mikä keveää” (myös tämä toistetaan). Viimeiset unohtamiset – vai pitäisikö sanoa

280 Mikkola, *Lauluja*, Helsinki 1979, ss. 59–62.

281 Alkuperäisessä funktiossaan eli osana näytelmätekstiä laulun voi toki nimetä keinoiltaan brechttiläiseksi.

unohtamisen unohtamiset, ovat mittakaavan siirros yksityisestä yleiseen. Tytön ja karhun rakkaustarina, joka puristaa kuulijasta kyyneleitä, ei ole historian mitassa sittenkään suuren suuri.

Kirjailija Andrei Platonovin (1899–1951)²⁸² elinaikana näin allegorinen tyyllilaji ei kelvannut sosialistiseen realismiin. Vasta vuonna 1987, kun sensuuria Neuvostoliitossa hellitettiin, julkisuuteen pääsi Platonovin 1920- ja -30-lukujen taitteessa kirjoittama romaani *Котлован*. Suomennos *Monttu* saatiin kaksi vuotta myöhemmin.²⁸³ Silloin oli jo tavanomaista puhua Neuvostoliitosta vapaassa tyyllilajissa. Platonovin kertomus sosialismin rakentamisesta on omalla tavallaan yhtä musertavan outo kuin Mikkolan balladi. Runsassanainen romaani ja tiivis runomuoto käyttävät erilaisia keinoja, mutta allegorisuus houkuttaa näkemään niissä jotain yhteistä.

Myös *Montussa* kerrotaan tytöstä ja karhusta. Tyttö Nastja on vallankumouksen jälkeinen orpolapsi ja siksi eräänlainen historian taakasta vapautettu tulevaisuuden asukki matkalla kommunismiin. Karhu puolestaan ahertaa sepän apulaisena kylässä, jonne tuodaan vasta sosialismin ajatuksen raakiletta. Tytön ja karhun kohtaamisessa on omanlaistaan hellyyttä:

Tyttönen katseli koko ajan karhua. Hänestä oli hauskaa, että eläimetkin olivat työväenluokkaa, ja moukarinheiluttaja katseli häntä kuin unohtamaansa sisarta, jonka kanssa oli elänyt onnellisena emonsa kupeessa lapsuutensa kesäisessä metsässä.²⁸⁴

282 Platonovista ks. Marja-Leena Mikkolan suomentama Vladimir Jermakovin artikkeli: Andrei Platonov – pylväspyhimys väkijoukossa, *Idäntutkimus* 2/2005, ss. 93–98.

283 Platonov, *Monttu. Juveliinimeri*, suomentanut Ulla-Liisa Heino, Helsinki 1989.

284 Platonov, *Monttu* 1989, s. 134.

Mikkolan laulussa tanssiva karhu ja tyttö toivat ”valon keskelle raudan ja vainon vuosien”. Vainon vuosia eletään myös Platonovin tarinassa – Neuvostomaata kun tyhjennetään väärään luokkaan kuuluvista. Karhu paljastaa kylän kulakit ja sitten ”moukaroi rautaa kuin elämän vihollista, ikään kuin sillä ei olisi ollut enää muutakaan moukaroitavaa nyt, kun kulakkejakaan ei enää ollut.”²⁸⁵ Ylenpalttinen takominen saa *Yleislinja* -kolhoosiksi nimetyn kylän asukkaat jo huolestumaan raudan pilaamisesta: ” – Jumalan rangaistus... Eikä siihen saa kuulemma kajotakaan – köyhälistö, proletariaatti, teollistaminen!..”²⁸⁶

Karhu on jo vuosisatojen ajan esiintynyt Venäjän symbolina.²⁸⁷ *Montun* karhu on yksi luonteva lisä vahvan mutta hieman kömpelöltä vaikuttavan maan mielikuvaan. Takoessaan rautaa pikemmin innolla kuin ajatuksella karhu toteuttaa Maksim Gorkin markkinoinmaa ajatusta *uudelleen takomisesta* (перековка), ihmisten ja ympäristön muokkaamisesta sosialismin tavoitteiden mukaisiksi, jos ei muuten niin vankileirillä.²⁸⁸

Lauluteksti ja romaani kertovat eri asioita, mutta ne päättyvät kuin toisiaan peilaten. Laulun karhu kaatuu loppuun ajettuna ja kuolee tytön veitseen. Romaanissa käykin toisin päin: pois hiipuu tyttö, pystyyn kyhätyn sosialismin ja haaveissa siintävän kommunismin aiottu asukki. Ajatuksettomaan takomiseen leimautunut karhu saa jäähyväisten hetkellä luvan koskettaa kuollutta Nastjaa.²⁸⁹ Siihen kirja päättyy.

285 em., s. 152.

286 em., s. 152.

287 Русский медведь, ru.wikipedia.org, luettu 9.8.2021.

288 Dobrenko, *Political Economy of Socialist Realism* 2007, ss. 101–124.

289 em., s. 173.

KIITOKSET

Tämä on kolmas ja päättävä teos sarjaan, jonka edelliset osat ovat *Belomor/Šklovski. Taiteellinen tutkimus ja Neuvostoliitto* (2014) ja *Kaksi tornia. Kuvanveisto ja politiikka sosialistisen rakentamisen aikakaudella* (2016). Kaikki kirjat ovat syntyneet toimiessani tutkijana Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa ja CfAR:ssa (Centre for Artistic Research). Kirjojen tuotannosta on vastannut Michaela Bränn ja taitosta Marjo Malin. Lämmin kiitos teille.

Arvokkaita huomautuksia käsikirjoitukseeni tekivät Minna Henriksson ja Päivi Mehtonen. Suuri kiitos niistä. Kiitän myös työn sankareitani kohteissa: Kansalliskirjasto, Helsingin yliopiston kirjasto, Työväenliikkeen kirjasto, Kansan Arkisto, Tampereen kaupunginkirjasto, Åbo Akademis bibliotek, Российская национальная библиотека, sekä lukuisat sähköisiä tietokantoja ylläpitävät tahot, *sine qua non*.

Olen aina kiitollinen taidemaalari Kari Jylhälle mahdollisuudesta olla mukana Kulttuurityöntekijäin Liiton viimeisillä Neuvostoliiton matkoilla (vuodet olen jo unohtanut). Jotkin tämän kirjan ajatuksista epäilemättä lähtivät idulle siellä, maassa, jota ei ole.

Omistettu – ei yllätä – kirjailija Marja-Leena Mikkolalle, josta tietämättään tuli pandemia-ajan keskustelutoverini.

Lähteet ja kirjallisuus

[Antonov, Oleg] Антонов, О. Мимо художника, *Художник* No. 1, 1961, ss. 15–17.

Babel, Isaak. *Punainen ratsuväki*, suomentanut Juhani Konkka, 2. painos, Gummerus, Jyväskylä 1973.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*, Éditions Galilée, Paris 1981.

Berlin, Isaiah, *The Soviet Mind. Russian Culture Under Communism*, edited by Henry Hardy, Brookings Institution Press, Washington, D.C. 2004.

Boterbloem, Kees. *The Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896–1948*, McGill-Queens University Press, Montreal et al. 2004.

Bowlt, John E. *Moscow and St. Petersburg in Russia's Silver Age 1900–1920*, Thames & Hudson, London 2008.

[Brik, Osip] Брик, О. М. Уцелевший бог, *Искусство коммуны* No. 4 (29.12.1918), s. 2.

[Buharin, Nikolai] Доклад Н. И. Бухарина о поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР, *Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934*, *Стенографический отчет*, Художественная литература, Москва 1934, ss. 479–503.

Dobrenko, Evgeny. *Political Economy of Socialist Realism*, translated by Jesse M. Savage, Yale University Press, New Haven & London 2007.

Eerikäinen, Hannu. Utopian todellisuus, teoksessa *Briefe aus Nirgendwo*, toimittanut Kimmo Sarje, Porin taidemuseo 2005, ss. 10–61.

[Ehrenburg, Iija] Речь И. Г. Эренбурга, *Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934*, *Стенографический отчет*, Художественная литература, Москва, ss. 132–136.

[Eisenstein, Sergei] Käsikirjoitus: Karl Marx, Ohjaus: Sergei Eisenstein, *Filmihullu* 2/1975, ss. 6–10.

Eisenstein, Sergei. *Immoral Memories*, translated by Herbert Marshall, Peter Owen, London 1985.

Eliot, T. S. *Selected poems*, Penguin Books, Harmondsworth 1948.

Eliot, T. S. *Autio maa. Neljä kvartetttia ja muita runoja*, Toinen, muuttamaton painos, Otava, Helsinki 1972.

Ermolaev, Herman. *Soviet Literary Theories 1917–1934. The Genesis of Socialist Realism*, University of California Press, Berkeley 1963.

Fischer, Ernst. *Kunst und Koexistenz. Beitrag zu einer modernen marxistischen Ästhetik*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1969.

Fitzpatrick, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky October 1917–1921*, Cambridge University Press, Cambridge 1970.

Glizes, Albert – Metzinger, Jean. *Du “Cubisme”*, Eugène Figuière, Paris 1912.

Glisic, Iva. *The Futurist Files. Avant-garde, Politics, and Ideology in Russia, 1905–1930*, Northern Illinois University Press, Dekalb 2018.

Gorki, Maksim. *Esseitä kirjallisuudesta*, suomentanut Ulla-Liisa Heino, Kansankulttuuri Oy, Helsinki 1975.

Gurianova, Nina. *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2012.

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

[Jakobson, Roman] Р. Я. Футуризм, *Искусство* No. 7 (2.8.1919), ss. 2–4.

[Jakobson, Roman] Алягров. Задачи художественной пропаганда, *Искусство* No. 8 (5.9.1919), s. 1.

Jakobson, Roman. О художественном реализме, *Selected Writings*, Volume III, Mouton Publishers, The Hague–Paris–New York 1981, ss. 723–731.

Jakobson, Roman – Pomorska, Krystyna. *Dialogues*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 1983.

[Jakobson, Roman] Якобсон, Роман. *Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза*, Гилея, Москва 2012.

[Joyce, James] Джемс Джойс, Улисс (фрагменты), *Литературная газета* No. 20 (2.9.1929), s. 3.

Juntunen, Matti – Mehtonen, Lauri. *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*, Gummerus, Jyväskylä 1977.

Järvi, Harry. Marxista sosialistiseen realismiin, suomentanut Tuomas Anhava, *Parnasso* 7/1972, ss. 412–421.

Kachurin, Pamela. *Making Modernism Soviet. The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918–1928*, Northwestern University Press, Evanston 2013.

Kotkin, Stephen. *Stalin. Vol. II. Waiting for Hitler 1928–1941*, Allen Lane, London 2017.

[Krutšonyh] Krutšenyh, Aleksei. *Voitto auringosta*, suomentanut Katja Losowitch, *Kulttuurivihkot* 3/1988, ss. 24–30.

Lenin, V. I. Mitä on tehtävä? [suomentajaa ei mainita], *Teokset*, 5. osa, Karjalais-suomalaisen SNT:n valtion kustannusliike, Petroskoi 1954.

Lenin, V. I. Puoluejärjestö ja puoluekirjallisuus, [suomentajaa ei mainita], *Teokset*, 10. osa, Karjalais-suomalaisen SNT:n valtion kustannusliike, Petroskoi 1956.

Lenin, Vladimir. Materialismi ja empiriokritisismi. Arvostelevia huomautuksia eräästä taantumuksellisesta filosofiasta, [suomentajaa ei mainita], *Teokset*, 14. osa, Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike, Petroskoi 1957.

Lenin, V. I. *Collected Works*, Vol. 45, Progress Publishers, Moscow 1970.

Lenin, V. I. *Kirjallisuudesta ja taiteesta*, [suomentajaa ei mainita], Kustannusliike Edistys, Moskova 1973.

Lifšits, Mihail. *Marxin esteettiset katsomukset*, suomentanut Eva Lehto, Kustannusliike Edistys, Moskova 1976.

Linkola, Pentti. Vihreän liikkeen tavoiteohjelma, teoksessa Pentti Linkola – Osmo Soininvaara, *Kirjeitä Linkolan ohjelmasta*, Perusta ry. / WSOY, Helsinki 1987, ss. 119–159.

[Liukko, Rauni] Miten meillä menee? Rauni Liukon ja Riitta Sulkavan veistosraportti työelämästä, *Taide* 4/1972, s. 40 ja kansikuva.

[Liukko, Rauni.] Suomalaisia nykyrealisteja: Rauni Liukko, *Taide* 3/1973, s. 34 ja 52.

Lodder, Christina. The Press for a New Art in Russia, 1917–1921, teoksessa *Art Journals on the Political Front, 1910–1940*, edited by Virginia Hagelstein Marquardt, University Press of Florida, Gainesville 1997, ss. 63–99.

[Lunatšarski, Anatoli] Луначарский, А. Предисловие, *Ржаное слово. Революционная хрестоматия футуристов*, 18-я Государственная типография, Петроград 1918, s. 3.

[Lunatšarski, Anatoli] Луначарский, А. *Искусство и революция*, «Новая Москва», Москва 1924.

[Lunatšarski, Anatoli] Луначарский, Анатолий. *Собрание Сочинений, Том. 7; Том. 8*, Художественная литература, Москва 1967.

Lunatšarski, Anatoli. *Kirjallisuudesta ja taiteesta*, suomentaneet Erkki Peuranen, Raija-Liisa Pöllä ja Kerttu Juntunen, Kustannusliike Edistys, Moskova 1974.

[Majakovski, Vladimir] Маяковский, В. „Вас не понимают рабочие и крестьяне“, *Новый Лез* 1/1928, s. 37.

Majakovski, Vladimir. *Sauna*, suomentanut Esa Adrian, Karisto, Hämeenlinna 1967.

Mallinen, Jukka. *Varastettua ilmaa. Vapaita esseitä Venäjältä*, Savukeidas, Turku 2008.

Mandelstam, Nadežda. *Ihmisen toivo*, suomentanut Esa Adrian, Otava, Helsinki 1972.

Mann, Klaus. Notizen in Moskau, teoksessa *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*, Herausgegeben von Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, s. 407–415.

Marcuse, Herbert. *Taiteen ikuisuus*, suomentanut Ville Lähde, niin & näin, Tampere 2011.

Marek, Franz – Fischer, Ernst. *Mitä Lenin todella sanoi*, suomentanut Erkki Murto, WSOY, Porvoo–Helsinki 1970.

Marx, Karl. *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua*, 1 osa, suomentanut O. V. Louhivuori, Kustannusliike Edistys, Moskova 1974.

Marx, Karl. *”Grundrisen” johdanto eli yleisjohdatus vuosien 1857–1858 taloustieteellisiin käsikirjoituksiin*, suomentanut Antero Tiusanen, Kansankulttuuri Oy, Helsinki 1975.

Marx, Karl. Ökonomische manuskripte 1857/58. *Karl Marx – Friedrich Engels Gesamtausgabe* (MEGA). Zweite Abteilung, “Das Kapital” und vorarbeiten, Band 1. Dietz Verlag, Berlin 1976.

Marx, Karl. Poliittisen taloustieteen arvostelua, suomentanut Antero Tiusanen, Karl Marx – Friedrich Engels, *Valitut teokset 6 osaa*, osa 4, Edistys, Moskova 1979.

Marx, Karl – Engels, Friedrich. *Kommunistisen puolueen manifesti*, [suomentajaa ei mainita], Kansankulttuuri Oy, Helsinki 1971.

Marx, [Karl] – Engels, [Friedrich]. *Kirjallisuudesta ja taiteesta*, suomentanut Robert Kolomainen, Kustannusliike Edistys, Moskova 1974.

Marx, Karl – Engels, Friedrich. Saksalainen ideologia, 1. luku, suomentanut Antero Tiusanen, *Valitut teokset 6 osaa*, osa 2, Edistys, Moskova 1978.

Marx, Karl – Engels, Friedrich. Deutsche Ideologie, Manuskripte und Drucke, Text, *Karl Marx – Friedrich Engels Gesamtausgabe* (MEGA), Erste Abteilung, Band 5, De Gruyter, Amsterdam 2017.

Mihailov, Aleksei. Taide ja aatteellisuus, *Taide* 75, Suomen Taiteilijaseura, Porvoo 1975, ss. 22–31.

Mikkola, Marja-Leena. Kulttuuriradikalismi – porvariston luokaton lakeija, *Terä* 1/1969, ss. 4–6.

Mikkola, Marja-Leena. Tyrannit, kavaltajat ja vangit, *Parnasso* 5/1971, ss. 293–300.

Mikkola, Marja-Leena. Vallankumouksellinen kriitikko ja runoilija, teoksessa *Otto Wille Kuusinen. Suomalainen internationalisti*, toimittanut Marja-Leena Mikkola, Kansankulttuuri, Helsinki 1971, ss. 118–131.

Mikkola, Marja-Leena. *Raskas puuvilla. Raportti puuvillatehtaan naistyöntekijöistä*, Otava, Helsinki 1971.

Mikkola, Marja-Leena. Marxilaisen estetiikan määrätietoiseen opiskeluun, teoksessa *Taistelun taiteen puolesta. Kulttuurityöntekijöiden liiton 2. liittokokous 30.–31.3.1974 Helsingissä*. J-Paino, Helsinki 1974, ss. 124–126.

- Mikkola, Marja-Leena. Suurten vallankumouksellisten suhteesta kirjallisuuteen ja taiteeseen: Marx ja Engels, *Kulttuurivihkot* 1/1974, ss. 7–16.
- Mikkola, Marja-Leena. Suurten vallankumouksellisten suhteesta kirjallisuuteen ja taiteeseen: V. I. Lenin, *Kulttuurivihkot* 2/1974, ss. 12–20.
- Mikkola, Marja-Leena. *Suistomaalla*, Otava, Helsinki 1977.
- Mikkola, Marja-Leena. *Lauluja*, Otava, Helsinki 1979.
- Mikkola, Marja-Leena. Boris Pasternakin runous, teoksessa Boris Pasternak, *Sisareni, elämä*, valikoinut ja suomentanut Marja-Leena Mikkola, Tammi, Helsinki 2003, ss. 5–32.
- Mikkola, Marja-Leena. Mitä sanottavaa minulla on pahasta 70-luvusta, teoksessa *1970-luku suomalaisessa kirjallisuudessa: poliittisen vuosikymmenen ilmiöitä*, toimittanut Kaisa Hypén, Avain, Helsinki 2010, ss. 69–77.
- Mitchell, Stanley. Mikhaïl Lifshits: A Marxist Conservative, teoksessa *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left Front*, edited by Andrew Hemingway, Pluto Press, London–Ann Arbor 2006, ss. 28–44.
- Monas, Sidney. Joyce and Russia, *Joyce Studies Annual*, Vol. 4 (Summer 1993), ss. 201–213.
- Morris, William. *Huomispäivän uutisia*, suomentanut Ville-Juhani Sutinen, Savukeidas, Turku 2008.
- Murray, Natalia. *The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde. The Life and Times of Nikolay Punin*, Brill, Leiden–Boston 2012.
- Neuvostolyriikka III*, toimittaneet Natalia Baschmakoff, Pekka Pesonen, Raija Rymin, Tammi, Helsinki 1978.
- Oksanen, Aulikki. *Sinua, sinua rakastan* (säv. Kaj Chydenius), elokuvassa *Asfalttilampaat*, ohjaus Mikko Niskanen, FJ-Filmi 1968.
- On Trial. The Case of Sinyavsky (Tertz) and Daniel (Arzhak)*, Documents edited by Leopold Labedz and Max Hayward, Collins and Harvill Press, London 1967.
- Ovcharenko, A. *Socialist Realism and the Modern Literary Process*, Progress Publishers, Moscow 1978.
- Paastela, Jukka. *Sosialismin sanakirja*, SNK & SONK & TSL, Turenki 1975.
- Palmgren, Raoul. Taide ja luokkataistelu, *Soihtu. Sosialidemokraattinen Aikakauslehti* 1/1934, ss. 19–23.
- Palmgren, Raoul. Marxilainen taidekäsitys, *Tulenkantajat* Nro 10, 1934, ss. 5–7.
- Palmgren, Raoul. Marxilaisen estetiikan peruskysymyksiä, teoksessa *Marxilaisuus*.

- Dialektisen materialismin sovellutuskokeita*, Akateeminen Sosialistiseura, Helsinki 1937, ss. 80–90.
- Palmgren, Raoul. *Toivon ja pelon utopiat*, Kansankulttuuri, Helsinki 1963.
- Palmgren, Raoul. *Marxilaisen estetiikan kaksitasoisuus* (1953), teoksessa *Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun*, toimittaneet Oiva Kuisma ja H. K. Riikonen, SKS, Helsinki 2005, ss. 254–278.
- Pasternak, Boris. *Sisareni, elämä*, valikoinut ja suomentanut Marja-Leena Mikkola, Tammi, Helsinki 2003.
- Pavlov, Todor. Sosialistinen realismi, suomentaneet Reto Halme, Anja Niinioja ja Ritva Serendero, *Soihtu* 2/1978, ss. 24–41.
- Petrov, Petre M. *Automatic for the Masses. The Death of the Author and the Birth of Socialist Realism*, University of Toronto Press, Toronto 2015.
- Platon, Valtio, *Teokset 4*, suomentanut Marja Itkonen-Kaila, Otava, Helsinki 1981.
- Platonov, Andrei. *Monttu; Juvelinimeri*, suomentanut Ulla-Liisa Heino, SN-kirjat, Helsinki 1989.
- Plehanov, Georgi. *Taide ja kirjallisuus*, suomentaneet Raija-Liisa Pöllä, Erkki Peuranen ja Kerttu Kyhälä-Juntunen, Kustannusliike Edistys, Moskova 1976.
- [Punin, Nikolai] Пунин, Н. Коммунизм и футуризм, *Искусство коммуны* No. 17 (30.3.1919), s. 2.
- [Punin, Nikolai] Н. П. О форме и содержании, *Искусство коммуны* No. 18 (6.4.1919), s. 1.
- [Punin, Nikolai] Пунин, Н. Искусство и пролетариат, *Изобразительное искусство* No. 1, Петербург 1919, ss. 8–24.
- [Radek, Karl] Доклад Карла Радека «Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства», *Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет*. Художественная литература, Москва 1934, ss. 291–318.
- Rauhala, Paula. Työn työläs käsite. Michael Heinrichin haastattelu, *niin&näin*, 3/2014, ss. 49–53.
- Reid, Susan E. Socialist Realism in the Stalinist Terror: The *Industry of Socialism* Art Exhibition, 1935–41, *The Russian Review* 60 (April 2001), ss. 153–184.
- Romberg, Margaretha. Marxilaisen estetiikan uusia virtauksia, teoksessa *KIILA 30. Kilan albumi 1966*, toimittanut Kai Linnilä, Tammi, Helsinki 1966, ss. 65–74.
- Rose, Margaret. *Marx's Lost Aesthetics. Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

Rossi, Matti. Kulttuuri luokkataistelun välineenä, *Kulttuuri luokkataistelun välineenä. Työväen kulttuuripoliittinen päivä Lappeenrannassa 23.4.1972*, SKP:n Etelä-Karjalan piirijärjestö 1972, ss. 4–15.

Sarje, Kimmo. *Realismi ja utopiat. Yhteiskunnallinen realismi Suomen 1970-luvun kuvataiteessa*, Harkonmäki-kokoelma, Helsinki 1991.

Schildt, Göran. *Kolme viikkoa Neuvostoliitossa*, suomentanut Lauri Hirvensalo, WSOY, Porvoo–Helsinki 1954.

Schlögel, Karl. *Moscow 1937*, translated by Rodney Livingstone, Polity Press, Cambridge 2012.

[Serebrjakova, E. G.] Серебрякова, Е. Г. *От эстетики к идеологии. Художественные декларации и литературно-политические документы 1900–1920-х гг.*, ВГУ, Воронеж 2007.

[Sinjavski, Andrei] On Socialist Realism, *Dissent*, Winter 1960, ss. 39–66.

Siukonen, Jyrki. *Belomor/Šklovski. Taiteellinen tutkimus ja Neuvostoliitto*, Kuvataideakatemia, Helsinki 2014.

Siukonen, Jyrki. *Kaksi tornia. Kuvanveisto ja politiikka sosialistisen rakentamisen aikakaudella*, Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2016.

Siukonen, Jyrki. Saksanmatka, rakkaus ja ikävä, teoksessa Viktor Šklovski, *ZOO eli kirjeitä mutta ei rakkaudesta*, Merz Sammonkatu, Tampere 2019, ss. 135–147.

[Šklovski, Viktor] Шкловский, Виктор. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стендаль), *Очерки по поэтике Пушкина*, Эпоха, Берлин 1923, ss. 199–220.

[Šklovski, Viktor] Шкловский, Виктор. *Гамбургский счет*, Издательство писателей в Ленинграде, Ленинград 1928, ss. 122–126.

[Šklovski, Viktor] Шкловский, Виктор. *О теории прозы*, Издательство «Федерация», Москва 1929.

[Šklovski, Viktor] Шкловский, Виктор. Памятник научной ошибке, *Литературная газета* No. 41 (27.1.1930), s. 1.

[Šklovski, Viktor] Шкловский, Виктор. *Собрание Сочинений*, Том I, Новое Литературное Обозрение, Москва 2018.

Stephan, Halina. „Lef” and the Left Front of the Arts, *Slavistische Beiträge* 142, Verlag Otto Sagner, München 1981.

Swiderski, Edward M. *The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics. Theories and Controversies in the Post-War Years*, D. Reidel, Dordrecht 1979.

Taide kuuluu kansalle. Taidepoliittinen ohjelma. Toinen painos. Kulttuurityöntekijäin Liitto ry, Helsinki 1975.

Taisteluun taiteen puolesta. Kulttuurityöntekijöiden liiton 2. liittokokous 30.–31.3.1974 Helsingissä. J-Paino, Helsinki 1974.

[Trotsky, Lev] Троцкий, Л. *Литература и революция. Печатается по изданию 1923 года*, Издательство политической литературы, Москва 1991.

[Tunjanov, Juri – Jakobson, Roman] Ю. Тынянов и Р. Якобсон, Проблемы изучения литературы и языка, *Новый Лейф* 12/1928, ss. 35–37.

Vallejo, César. *Musta kivi valkoisen päällä*, suomentanut Matti Rossi, Tammi, Helsinki 1975.

Venäjän runotar. Valikoima venäläistä lyriikkaa, toimittaneet V. Kiparsky ja Lauri Viljanen, Otava, Helsinki 1946.

Venäläinen formalismi. Antologia. Toimittaneet Pekka Pesonen ja Timo Suni, SKS, Helsinki 2001.

[Voronski, Aleksandr] Воронский, А. К. *Искусство как познание жизни и современность*, «Основа», Иваново-Вознесенск 1924.

Wells, H. G. *Russia in the Shadows*, Hudders and Stoughton, London 1920.

Werckmeister, O. K. Marx on Ideology and Art, *New Literary History*, Vol. 4., No. 3 (Spring, 1973), ss. 501–519.

[Ždanov, Andrei] Речь секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова, *Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет*, Художественная литература, Москва 1934, ss. 2–5.

[Ždanov, Andrei] Доклад тов. А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», *Правда* 21.9.1946, ss. 2–3.

Zimenko, Vladislav. *The Humanism of Art*, Progress Publishers, Moscow 1976.

Zis, Avner. *Marxilaisen estetiikan perusteet*, suomentanut Marja Jäms, Kustannusliike Edistys, Moskova 1976.

[Ziveltšinskaja, Lija] Зивельчинская, Л. Нужна ли марксистская эстетика и как ее строить, *Под знаменем марксизма* No. 11, 1926, ss. 202–213.

[Ziveltšinskaja, Lija] Зивельчинская, Л. Я. *Опыт марксистского анализа истории эстетики*, Издательство коммунистической академии, Москва 1928.

Hakemisto

A

Adrian, Esa 84n, 85n
 Ahmatova, Anna 78, 79, 80–81,
 82, 121n
 Allende, Salvador 69
 Antonov, Oleg 9
 Aragon, Louis 46
 Aronpuro, Kari 88

B

Babel, Isaak 82, 91–93, 121n
 Baschmakoff, Natalia 90
 Baudrillard, Jean 118
 Benjamin, Walter 14
 Botticelli, Sandro 20n
 Brecht, Bertolt 14, 57n
 Brik, Osip 15, 25, 98, 100, 101, 105
 Brodsky, Joseph 82
 Buharin, Nikolai 49–50, 52, 116
 Bulgakov, Mihail 121n

C

Castro, Fidel 69
 Cervantes, Miguel de 103
 Cézanne, Paul 61
 Chydenius, Kaj 138
 Couture, Thomas 117

D

Degas, Edgar 61
 Delaroche, Paul 117
 Dobrenko, Evgeny 118, 120–123

E

Eerikäinen, Hannu 69, 118
 Ehrenburg, Ilja 99n, 121n
 Eichenbaum, Boris 9n, 14, 15, 25, 51,
 52, 102, 103
 Eisenstein, Sergei 9n, 111–112, 114, 116
 Eliot, T. S. 91–93
 Engels, Friedrich 34, 35, 42–44, 49,
 63, 71, 72, 78, 86, 105

F

Filonov, Pavel 100
 Fischer, Ernst 109, 110
 Freud, Sigmund 135

G

Garaudy, Roger 109
 Gleizes, Albert 16, 18, 19n, 20–21
 Gogh, Vincent van 38
 Gogol, Nikolai 103, 104
 Gorki, Maksim 9, 35, 47, 59, 67–68, 140
 Groys, Boris 118n
 Guro, Jelena 50

H

Harri, Juhani 88
 Hegel, G. W. F. 56n
 Heinrich, Michael 131–132
 Hitler, Adolf 118
 Hlebnikov, Velimir 25, 100, 103
 Ho Tši Minh 69

J

Jakobson, Roman 14, 15, 19n, 25,
 57, 60–61, 92, 99–101, 121, 125
 Joyce, James 112–113, 114, 116, 122
 Juntunen, Matti 107–108
 Jylhä, Kari 88n

K

Kamenski, Vasili 25
 Kandinsky, Wassily 9n, 96, 117
 Kerenski, Aleksandr 51
 Kirstinä, Vainö 88
 Konkka, Juhani 93
 Korabelnikov, Grigori 123
 Krutšonyh, Aleksei 19, 25, 30, 50,
 100, 103
 Kušner, Boris 26, 27
 Kuusinen, Otto Wille 54

L

Larionov, Mihail 100
 Léger, Fernand 17, 18
 Lenin, Vladimir 10, 19, 21, 33, 34,

44, 48, 49, 55, 80, 95–97, 98, 101, 105,
 108n, 110, 111, 119, 129, 135
 Leonardo 71
 Lifšits, Mihail 35, 40–41, 43, 66
 Linkola, Pentti 75–78
 Liukko, Rauni 126–127, 128, 131n
 Lukács, Georg 14
 Lunatšarski, Anatoli 13, 25, 35, 45–46,
 51–52, 67, 95n

M

Majakovski, Vladimir 12n, 25, 94, 100–
 101, 103, 125, 136
 Malevitš, Kazimir 19, 31, 100, 103
 Malraux, André 46
 Mandelstam, Osip 9n, 52, 78, 79–80,
 82, 121n
 Mann, Klaus 46, 122
 Mao Zedong 135
 Marcuse, Herbert 86
 Marx, Karl 13, 22, 28, 34, 35, 37–40,
 42–44, 49, 63, 65, 70–75, 76, 78, 86,
 87, 95, 99, 100, 105, 107, 112, 120, 124,
 126, 130–131, 133–136
 Matjušin, Mihail 19, 30
 Mehtonen, Lauri 107–108
 Metzinger, Jean 16, 18n, 20–21
 Michelangelo 98
 Mikkola, Marja-Leena 34, 35, 41, 44,
 54, 66, 71, 78, 79, 81, 83–85, 87, 89–91,
 97, 105, 107, 126, 128–130, 138–140

Mondrian, Piet 117
Morris, William 76–77, 80

N

Nezval, Vítězslav 46

O

Oksanen, Aulikki 53, 92–93

Oleša, Juri 121n

P

Palmgren, Raoul 41–44, 76

Pasternak, Boris 25, 78, 79, 82,
89–91, 121n

Pavlov, Todor 121n

Picasso, Pablo 117, 129

Pilnjak, Boris 82, 121n

Platon 78, 81

Platonov, Andrei 121n, 139–140

Plehanov, Georgi 16, 18, 19, 21, 35

Proust, Marcel 113

Pullinen, Laila 128

Punin, Nikolai 27–28

Puškin, Aleksandr 98, 103, 104

R

Radek, Karl 112–113, 115, 116, 122

Rafael 20n, 71, 98

Raittila, Anna-Maija 90

Raphael, Max 40n

Repin, Ilja 61, 62

Romberg, Margaretha 108–109

S

Sarje, Kimmo 69, 85n

Schildt, Göran 116–117

Seilonen, Kalevi 88

Shakespeare, William 84

Sinjavski, Andrei 61n, 82, 111n

Šklovski, Viktor 9, 14, 15, 25, 50–51,
52–53, 54, 86, 87, 90, 94, 97, 102,

103–105, 124–126

Šklovski, Vladimir 125

Słowacki, Juliusz 50

Soininvaara, Osmo 77n, 78n

Solženitsyn, Aleksandr 82–85

Šostakovitš, Dmitri 90

Stalin, Josif 27, 44, 46, 47, 48–49, 50,
68, 80, 81, 84, 91, 116, 117, 118, 119

Sterne, Lawrence 103

T

Thorvaldsen, Bertel 70

Tiusanen, Antero 39

Tizian 71

Tolstoi, Leo 103

Trotsky, Lev 50–51, 52–53, 104

Tšehov, Anton 67n

Tšernyševski, Nikolai 21, 35

Tšužak, Nikolai 12n

Tsvetajeva, Marina 78

Tynjanov, Juri 125

VW

Vallejo, César 86n

Viljanen, Lauri 90

Voronski, Aleksandr 68

Vyšinski, Andrei 116

Walzel, Oskar 15

Wells, H. G. 22

Werkmeister, Otto Karl 133–135

Wölfflin, Heinrich 14–15

Z

Ždanov, Andrei 49, 68, 79–80, 81n

Zetkin, Clara 95, 97

Žirmunski, Viktor 15

Zis, Avner 35, 56

Ziveltšinskaja, Lija 12–15

Zoštšenko, Mihail 79n, 121n



Julkaisija

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Taitto

Marjo Malin

Kansi

Yksityiskohta V. Satškovin julisteesta ”Leninille uskolliset”, 1961.

Painotyö

Hansaprint Oy, 2021

Minä, marxilainen taiteilija

Kävelyretki sinne ja takaisin eli keskustelu muodosta
Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta 14

ISSN 2343-1008

ISBN 978-952-353-417-9 (painettu)

ISBN 978-952-353-418-6 (pdf)



Löydän itseni jo kommunismista. Toiset ovat (jos ovat) vasta matkalla.

Minä, marxilainen taiteilija on tutkimuksellinen improvisaatio. Aiheena on taiteilijan ja Karl Marxin ajatusten suhde tänään ja viime vuosisadalla. Lähestymistapa vain poikkeaa tavanomaisesta. Jyrki Siukosen kirjasta rakentuu pienimuotoinen sosialistisen realismin kulttuurihistoria ja monipolvinen dialogi tulevaisuuden menneisyyden kanssa. Kaiken *mahdollisen dialektiikan* keskellä hän sitkeästi heiluttaa formalismin lippua ja etsii epäortodoksista vastausta siihen, miten marxilaisena taiteilijana olemisen voisi todentua tuotannon ja kulutuksen ulkopuolella.

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

ISBN 978-952-353-417-9 (PAINETTU)
ISBN 978-952-353-418-6 (PDF)