

P e k k a P e s o n e n

**U T O P I O I S T A N O R M E I K S I : K L A S S I S M I S T A
S O S I A L I S T I S E E N R E A L I S M I I N**

[Johdanto](#) | [Klassismi](#) | [Romantiikka](#) | [Realismi](#) | [Modernismi](#) | [Symbolismi](#) | [Futurismi](#) | [Sosialistinen realismi](#) | [Viitteet](#) | [Kirjallisuus](#)

J o h d a n t o

Venäjän kulttuurihistoria on erilaisten suuntausten keskinäistä taistelua. Uusi suuntaus on aina lähtenyt kapinasta aiemmin valinnutta vastaan, pyrkinyt tuhoamaan sen osoittamalla sen valheelliseksi, vahingolliseksi ja vääräksi. Vanhaa ei kuitenkaan koskaan ole saatu hävitetyksi, se on siirretty syrjään, periferiaan, josta se miltei aina on uudessa tilanteessa noussut esiin. Taiteen uusissa suuntauksissa, uusissa muodoissa ja sisällöissä näkyvät aina vanhat jäljet.

Tämä vuorovaikutus on dynaamista vastakkaisten voimien taistelua, jonka pohjana ovat ne venäläisen kulttuurin duaalit mallit, jotka esiteltiin omaa ja vierasta venäläisessä kulttuurissa käsittelevässä [artikkelissa](#). Lotman ja Uspenski löysivät ne muinaisvenäläisestä kulttuurista, seuraavassa niitä tarkastellaan klassismista sosialistiseen realismiin.

Oma - vieras sekä keskusta - periferia -parit ovat paljossa rinnakkaisia venäläisessä kulttuurissa.

[Pietari I](#) käänsi Venäjän ja venäläisen kulttuurin suunnan 1700-luvulla. Kuten tunnettua, mallit tulivat lännestä, erityisesti taide-elämässä. Vieraasta mallista tehtiin normi. Niihin nojaten luotiin uusi, oma kulttuuri. Se oli utopistinen tavoite, mutta se toteutettiin. Luotiin klassisen kaunis [Pietarin kaupunki](#), läntisiä malleja noudattava venäläinen teatteri, ooppera, hoviorkesterit, kirjastolaitos, sanomalehdet, tiede- ja taideakatemia, joista viimeainitut erityisesti tulivat sittemmin pitämään kiinni vallitsevien, määrättyjen normien noudattamisesta. Ne antoi klassismi, josta oli kehittynyt länsieurooppalaisen taiteen valtasuunta 1600-luvun lopulta. Mitkä ne normit olivat?

K l a s s i s m i

[Klassismin](#) ihanteiden taustalla oli valistusajattelu. Se korosti tahtonsa ja tunteensa hallitsevaa ihmistä, joka alistaa yksityiset pyrkimyksensä yleisille ja yhteiskunnallisille. Klassismin ajan valistunutta yksilöä ohjasivat korkeat yleiset periaatteet, velvollisuudentunto ja hyödyllisen kansalaisen pyrkimykset. Ihanteena oli harmoninen, tasapainoinen ihminen, joka taiteilijana tavoittelee samankaltaista harmoniaa.

Taiteen eri lajeilla oli klassismissa tiukat rajansa ja sääntönsä. Niin ihmiskuin ympäristökuvauksen ihanne oli pysähtynyt muuttumattomuus. Se johti kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja teatterissa esimerkiksi luonteenkuvauksen yksiviivaisuuteen [\[1\]](#). Henkilöt kuvastivat yleensä vain jotain tiettyä luonteenpiirrettä tai yleistä moraalista periaatetta.

Aiheet olivat historiallisia, useimmiten antiikista omaksuttuja [\[2\]](#). Antiikin ihanteet ja moraaliset arvot olivat esikuvina silloinkin, kun kuvattiin nykytodellisuutta. Henkilöhahmot ja niiden ympäristö esitettiin pysähtyneisyydessään abstrakteina: ne symboloivat korkeimpia arvoja, eivät tavoitelleet todenmukaisuutta tai elävyyden illuusiota.

Abstraktiuden ja normatiivisuuden vaatimukset koskivat ennen muuta korkeampia taiteen lajeja, esimerkiksi kirjallisuudessa tragediaa [\[3\]](#). Komedioissa realistisemmat ja myös kansanomaisemmat sävyt olivat sallittuja. Elämälle vieras epäaitous hallitsi miltei kaikkia taiteen lajeja. Toisaalta erityisesti arkkitehtuurissa klassismin harmonia johti rikkaaseen ja kauniiseen muotokieleen [\[4\]](#).

Utopia uudesta uljaasta venäläisestä kulttuurista toteutettiin normien pohjalta. Normeista tuli myös kahle, josta väistämättä myöhemmin pyrittiin irtautumaan. Normien luomisella ja niistä kiinnipitamisellä kylvettiin jo kapinan siemenet. Mutta kapinoitsijat pantiin kuriin ja kurissa pitoon löysi jo Pietari keinot: vallan ja normien vastustajat tuli armotta tuhota tai vähintäänkin siirtää syrjään, periferiaan. Niin kävi vanhauskoisten ja muiden vanhasta venäläisestä elämänmenosta ja sen uskonnollisista normeista kiinnipitävien. Tiukkojen normien vastavoima ei ole ollut normittomuus 1700-luvun venäläisessä kulttuurissa.

Valtiovallan suuren ja kauniin utopian nimissä ylläpitämä ja määräämä taide ja taidepolitiikka juurtuivat venäläiseen kulttuuriin 1700-luvulla. Toisenlainen kulttuuri ja toisinajattelijat työnnettiin sivuun, maan alle, periferiaan. Niin toisinajattelun kuin maanalaisen kulttuurin juuret ovat nekin 1700-luvulla. Silloin syntynyttä keskusjohtoista kulttuuria on sittemmin pyritty tiukasti toteuttamaan kautta vuosisatojen. Yhtä kiivaasti

on myös noustu sitä vastaan.

R o m a n t i i k k a

Klassismia vastaan nousi **romantiikka** 1800-luvun taitteessa, Venäjällä nyt jo täysin läntisiä esikuvia ja malleja noudattaen.

Klassismi ja sen ihanne harmonisesta, tunteensa ja tahtonsa hallitsevasta ihmisestä eivät enää innostaneet romantiikan ihanteiden elähdyttämiä taiteilijoita. Vielä jyrkemmän tuomion saivat klassismin tiukat muotonormit.

Romantiikan juuret ovat ennen muuta saksalaisessa filosofiassa, mm. Schellingin ja Fichten ajatuksissa, jotka alkoivat levitä Venäjällekin. Keskeistä oli taiteilijan uuden roolin korostaminen ja kansallisen kulttuurin [5] juurien etsiminen. Romantiikka kasvoi yhteydessä kansalliseen heräämiseen, oman maan historian ja kansanperinteen harrastamiseen. Venäjällä tämä kehitys oli poikkeuksellisen näkyvää. Romantiikan aikana kehittyi kukoistukseensa venäjän kirjakieli, samoin kuin niin kansallisesti kuin kansainvälisesti merkittävät kuvataide ja musiikki.

Venäjällä romantiikka merkitsi myös yhteiskunnallista heräämistä. Klassismin pidättyvä abstraktius korvautui avoimella minän ja ympäristön erittelyllä ja kuvaamisella.

Romantiikkaan sidoksissa on sen esivaihe sentimentalismi. Raja sen ja romantiikan välillä on varsin häilyvä eikä siinä ole mitään oppositiosuhdetta. Sentimentalismi pyrki herättämään klassismin kätkemät patoutuneet tunteet, päästämään ne valloilleen ja tuomaan yhteiskunnallisen todellisuuden esiin vetoamalla avoimesti tunteisiin [6]. Sentimentalismi tuo kuvauksen kohteeksi tavallisen pienen ihmisen [7], jonka käsittely sittemmin oli ohjelmallista niin romantiikassa kuin erityisesti realismissa.

Sentimentalismin ja romantiikan myötä siirryttiin klassismin korostamista yleisistä abstrakteista tunnoista konkreettisiin yksityisiin tunteisiin. Sentimentalismille on ominaista tunteiden ylikorostus; siitä puuttuu kapinahenki ja vapauden paatos, jotka ovat romantiikan ydin.

Romantiikka hallitsi venäläisessä taiteessa ja kirjallisuudessa 1810-luvulta 1830-luvulle, mutta sen jälkiä voidaan havaita paljon myöhemminkin, ja musiikissa romantiikan kausi ja vaikutus jatkuu paljon pitempään niin Venäjällä kuin kaikkialla Euroopassa.

Romantiikan lähtökohtana on taiteilijan näkeminen nerona, poikkeusyksilönä. Hänellä on oltava täydellinen vapaus. Tärkeintä on taiteilijan sisäisen maailman kuvaaminen [8], myös yhteiskunnallisen todellisuuden esittäminen sen kautta. Romanttisen taiteilijan voimavaroina ovat mielikuvitus, tunteet ja haaveet. Taideteos on sisäisen intuition ja innostuksen tuote. Sisäisen maailmansa kautta taiteilijalla on kyky ja mahdollisuus tavoittaa tavoittamaton, salatut toiset todellisuudet. Niiden välittäminen on yksi hänen päätehtävistään. Taiteilija on näkijä ja sellaisena verrattavissa filosofiin. Hänen tehtävänsä ei ole välittää visioitaan abstraktioiden vaan tunteiden kautta. Tunteet hän pukee kuviksi taiteenlajinsa kielellä, jonka hallinta ja kehittäminen on hänen suuruutensa mitta.

Romantiikka korosti taiteen ilmaisuvoimaa ja ilmaisukeinoja. Ne pohjaavat yksilölliseen omaperäiseen ja emotionaaliseen ilmaisukieleen, joka nähtiin yleispätevänä. Viitteet, vihjeet, sivumerkitykset ja assosiaatiot ovat romantiikan ilmaisukeinoja. Viitteenomainen hämäryys on usein keino ilmentää ilmaisematonta.

Romantiikan edustaja etsi aiheensa paitsi subjektiivisesta, sisäisestä kokemusmaailmastaan myös menneisyydestä ja kaukaisista todellisuuksista. Jos hän käytti materiaalina lähi- ja nykytodellisuutta, se sai usein viitteenomaisen, eksoottisen korostuksen. Oman maan historia, sen dramatiikka ja värikkäät hahmot olivat romantikolle keskeistä ja miltei pakollista aiheistoa. Myös muihin maihin ja muinaisuuksiin liittyvät eksoottiset aiheet olivat suosittuja. Niiden kautta romanttinen taiteilija etsi minuuttaan ja yhteyttä omaan aikaansa. Yhteys siihen oli olennainen, mutta ei suoraviivainen [9].

Romantiikka oli suuri utopia niin yksilöllisellä kuin yhteiskunnallisella tasolla. Romantiikan utopia oli vapaus. Taiteilijalla oli oltava se täydellisenä. Ihanteena vapauden vaatimus johti myös yhteiskunnallisiin teemoihin ja vapautta kahlitsevan yhteiskunnan muuttamiseen vaatimiseen. Venäläisessä romantiikassa tämä on poikkeuksellisen selvästi nähtävissä ja vielä selvemmin sitä on haluttu korostaa neuvostokautena, jolloin yhteiskunnallisen vapauden vaatiminen oli normi, jonka noudattamista edellytettiin myös menneisyydessä. Hyvä ja edistyksellinen taiteilija oli venäläisen taiteen historiassa vain se, joka taiteili yhteiskunnallisen muutoksen puolesta tai vähintäänkin aavisti sen. Tämä utopia ja normi historialle johti puhumaan passiivisesta ja aktiivisesta, individuaalisesta ja sosiaalisesta, yksinkertaistaen taantumuksellisesta ja edistyksellisestä,

kumouksellisesta romantiikasta. Ensimmäinen korostaa yksilön sisäistä maailmaa ja sen vapautta, jälkimmäinen tuo vapaudenpaatoksessaan esiin myös yhteiskunnallisen vapauden vaatimuksen ja sen myötä yhteiskunnalliset epäkohdat [10].

Jako on karkea mutta venäläisen romantiikan suhteessa yhteiskunnalliseen todellisuuteen osin toimiva. Myöhemmissä tulkinnoissa se on usein pantu toimimaan karkeastikin (Pushkin-tulkinnat). Mitä karkeammasta tulkinnasta on kysymys, sitä ohjelmallisemmin romantiikka on nähty esivaiheena realismiin. Yhteiskuntakritiikki oli sen ohjelmallinen lähtökohta. Romantiikassa se sitä koskaan ollut. Siksi realismin oli siirrettävä romantiikka periferiaan käymällä taisteluun sen ihanteita vastaan.

Romantiikan aikana venäläisessä taiteessa siirryttiin klassismin rationalismista ja muotonormeja korostavasta abstraktisuudesta sentimentalismiin yksipuolisen subjektiivisuuden kautta ihmisen sisäisen maailman ja sen kautta häntä ympäröivän todellisuuden konkreettiseen kuvaamiseen. Siitä kasvoi realismi, joka syntyi vastareaktiona romantiikalle, vei siltä taiteen valtasuunnan aseman niin kuin kaikkialla Euroopassa, mutta ei koskaan syrjäyttänyt sitä täydellisesti.

R e a l i s m i

Realismi nosti venäläisen taiteen maailmanmaineeseen kaikilla sen alueilla. Venäläinen realismi on poikkeuksellisessa määrin sidoksissa sen teoriaan, osin se syntyikin teorian innoittamana, mikä on taiteen historiassa harvinaista. Teorian luojat olivat taistelijoita. Heidän näkemyksensä syntyivät osana kiihkeää venäläistä yhteiskunnallista keskustelua. Realismin auktoriteetit kasvoivat 1830- ja 40-lukujen poliittis-taiteellisissa piireissä ja salaseuroissa. Niissä luettiin ja tutkittiin oman ajan eurooppalaista uusinta filosofiaa ja pyrittiin välittämään sitä Venäjälle. Välitistyön suurin seuraus oli maailmankuulu realismi.

Sen teoreetikoille oikea ja väärä olivat selvillä. Oikean puolesta tuli uhrata kaikki, erityisesti taide. Hyvällä taiteella tuli väistämättä olla opinkappaleet ja normit. Vanhat ja väärät piti hylätä, siksi ne osoitettava aikansa eläneiksi, vahingollisiksi ja naurettaviksi. Nauramalla tuomitsemisen ja tuhoamisen traditio venäläisessä taide-elämässä alkaa oikeastaan realismin esiinmarssista, vaikka naurukulttuurilla ylipäättään oli pitkät keskiajalle ulottuvat juurensa. Huumori hyvässä ja pahassa, niin oikean kuin vääränkin käytössä on sittemmin ollutkin venäläisen kulttuurin suuri voimavara.

Sen käytössä kunnostautui jo realismin suuri teoreetikko [Vissarion Belinski](#). Hän oli fanaattinen tosikko, joka paradoksaalisesti taisi ivan käytön ja ymmärsi suuria humoristeja, varsinkin [Nikolai Gogolia](#), vaikka olikin yksioikoinen tämän maailmankuvan tulkinnassa. Mutta realismin teoria ei tuntenut monimielisyyttä. Se julisti suurta ja vakavaa oppia: maailman uudeksi luova utopiaa, jonka oli määrä toteutua tässä ja nyt.

Belinskin näkemysten kehitys kuvastaa tyypillisesti aikansa venäläisen älykön aatteellista kehityslinjaa romanttisista lähtökohdista Fichten ja [Hegelin](#) kautta utopistis-socialistisiin näkemyksiin [\[11\]](#). Belinski yhdisti filosofiset ja esteettiset kysymykset yhteiskunnallisiin. Hänelle ne olivat yhtä. Belinskin mukaan 1800-luvun venäläinen todellisuus oli lainmukainen vaihe Venäjän kansan orgaanisessa kehityksessä. Taiteilijan tehtävä oli kuvastaa oikein ja objektiivisesti tätä todellisuutta [\[12\]](#). Belinski ja hänen seuraajansa uskoivat objektiiviseen totuuteen, jolla väärä kumotaan ja voitetaan.

Väärää oli romantiikan näkemys taiteen itseisarvoisuudesta ja taiteilijan oikeudesta vain sisäisen todellisuutensa kuvastamiseen. Taiteilijan oli kuvattava todellisuus sellaisena kuin se on. Belinskin mukaan romantiikka vääristi ja kaunisteli todellisuutta. Belinskillä yksilö on olosuhteidensa välitön tuote. Muuttamalla ympäristöä voidaan muuttaa yksilöä, hän uskoi. Siksi taiteilijan on lähdettävä ympäristön, so. yhteiskunnallisten olojen kuvaamisesta. Taiteilijan on otettava kantaa yhteiskunnallisiin epäkohtiin. Hänen taiteellaan on voima muutta niitä. Tämä oli realismin suuri utopia.

Taiteen voima perustuu aina kunkin taiteen omaan ominaislaatuun. Siinä se eroaa filosofiasta tai erilaisista abstrakteista oppirakennelmista. Taide tehoaa vain, jos se käyttää keinojaan hyvin. Tämän korostamisessa Belinski poikkeaa myöhemmistä yksioikoisista vulgaarisosialistisista seuraajistaan [\[13\]](#). Belinskillä taiteilijan tehtävä on osoittaa ja näyttää, ei todistaa. Todistaminen on filosofin tehtävä. Taiteilija ajattelee ja luo kuvien välityksellä. Realismi korostaa taiteen pohjana olevaa kokonaisvaltaista maailmankuvaa. Realismi ei ole todellisuuden jäljentämistä, vaan sen kuvaamista tämän maailmankuvan kautta ja säätelemänä. Tämä on ratkaiseva ero naturalismiin. Belinski kiinnitti suurta huomiota taiteen ilmaisuun ja muotokieleen. Ajattelun ykseyttä tulee teoksessa vastata muodon ykseyden. Teoksen kaikkien osien tulee muodostaa harmoninen kokonaisuus.

Belinski esitti realismin ohjelmansa koulukuntana, josta hän käytti nimeä

naturalnaja shkola, 'luonnonmukainen koulukunta'. Naturalismista puhuminen olisi harhaanjohtavaa, koska Belinski teki jyrkän eron realismin ja naturalismin välillä. Mutta luonnonmukaisuus merkitsi paitsi todenmukaista, myös väistämätöntä ja välttämätöntä. Molemmat ovat ehdottomasti oikeata. Ohjelmansa mukaisesti realismi oli taistelusuuntaus. Belinskiä paljon jyrkemmin sen esittivät hän seuraajansa, joille taide oli vain yhteiskunnallinen taisteluase. [Nikolai Tshernyshevskin](#) teos [Taiteen esteettiset suhteet todellisuuteen](#) (1855) oli aikanaan monen radikaalin taiteen tekijän raamattu ja on sille ollut käyttäjiä myöhemminkin. Tshernyshevskille taiteen ja todellisuuden suhde on yksinkertainen ja automaattinen. Taiteen on oltava elämän ohjekirja. Selittämisen ohella taiteen tuli myös muuttaa elämää. Mikä on oikeata on hyvää, oli Tshernyshevskin perusteeksi.

Oikea oli utopia, joka piti toteuttaa. Tunnetussa romaanissaan [Mitä on tehtävä?](#) (1863) Tshernyshevski esittää sen kristallipalatsina, joka on kaikkien saavutettavissa kun vääräys tuhoaan ja oikeus ja totuus voittavat. Kristallipalatsi raivostutti Dostojevskin ([Vasili Perovin muotokuva](#)). Hän kirjoitti sille vastineeksi ehdottomia totuuksia maanisesti epäilevän kellariloukon miehen tarinan [Kirjoituksia kellarista](#) (1864).

Venäläisen realismin suuri paradoksi on, että ehdottoman totuuden ja suurten utopioiden opit tuottivat taidetta, jossa todellisuuskuva on hyvinkin monitasoinen. Useimmiten näin tapahtui silloinkin, kun taiteilijat itse julistivat hyvinkin yksitasoista maailmankuvaa: Dostojevskin nationalistis-uskonnollista tai Tolstoin moralistis-eettistä. Yhteiskunnallinen optimismi ja kumousopit ilmenevät kirjallisuudessa ja monesti myös kuvataiteessa ennen kaikkea psykologisena realismina.

Niiden yhdistymisestä on kysymys myös nk. kriittisessä realismissa. Termi on luotu sosialistisen realismin näkökulmasta ja tarkoittaa yksinkertaistettuna sellaista kriittistä todellisuuskuvausta, jossa tuodaan esiin vallitsevat epäkohdat, mutta joiden korjaamiseen ei esitetä oikeata "reseptiä". Viisaita erehtyjiä olivat niin Dostojevski kuin Tolstoikin ja heidän ohellaan monet muut venäläiset ja eurooppalaiset kirjailijat ja taiteilijat.

Todellisuus, miten se sitten käsitettiin ja tulkittiinkin, oli lähtökohta, kohde ja utopia - kaikkea yhtäaikaan.

Venäläisessä realismissa hallitsi venäläinen todellisuus, realistit pysyttelivät kuvauskohteissaan Venäjällä ja silloinkin kun sieltä muualle poikkesivat - kuvataiteilijat kirjailijoita useammin - he tulkitsivat Venäjää [\[14\]](#). Realistit

vaativat muutosta ja muutoksen tuli tapahtua Venäjälle. Kumouksesta puhuivat monet, mutteivat kaikki ja kumouksia oli Venäjällä monia, niin todellisia kuin ennustettujakin. Niiden luomiseen osallistuivat myös modernistit, jotka ryhtyivät kumoamaan realismia ja sen ylivaltaa.

M o d e r n i s m i

Modernismi on yleisnimike alunperin niille 1900-luvun taitteen ja alun taidesuuntauksille, jotka lähtivät reaalitodellisuuden kieltämisestä taiteen ensisijaisena kuvauskohteena ja korostivat sen sijaan taiteilijan subjektiivista kokemusta ja sen todellisuuden välittämistä [\[15\]](#). Joidenkin modernismin suuntausten, ennen muuta symbolismin, rinnakkaisterminä on joskus puhuttu uusromantiikasta. Suhteessa subjektivisuuteen modernismin eri suuntauksat saattoivat poiketa ratkaisevastikin toisistaan.

Modernismi pyrki ilmentämään toista todellisuutta, joka on reaalitodellisuuden takana. Monille se oli ainoa oikea todellisuus tai ainakin todellisuutta todellisempi. Kyseessä oli jälleen utopia, joka pyrittiin realisoimaan taiteessa. Lähtökohdaksi tarvittiin realismin kieltäminen ja periferiaan siirtäminen. Aktiivisessa taide-elämässä modernismi ja realismi ilmenivät rinnakkain niin Venäjällä kuin muuallakin Euroopassa. Venäjällä polttopisteessä oli koko ajan Venäjä ja sen kohtalo, venäläisen taiteen tehtävät ja tulevaisuus. Oma , joka sai alkunsa vieraista vaikutteista, nähtiin universaalina niin kuin realismissakin.

Keskeistä modernismille oli uusien ilmaisukeinojen etsiminen. Monille modernismin suuntauksille ne olivat olennaisin tavoittelun kohde, ja taiteelta kiellettiin kaikki muut kuin esteettiset funktiot. Se oli realismin jyrkin antiteesi,

Oli kysymys taiteesta taiteen vuoksi (l'art pour l'art). Sillä ei kuitenkaan voi luonnehtia koko venäläistä modernismia. Modernismi haki ilmaisukeinoja modernille elämäntunnonle. Mekanistisena nähdyn reaalitodellisuuden sijaan etsittiin sisäistä kokemusta, voimakkaita virikkeitä ja ärsykeitä. Todellisuuden selittämättömät ulottuvuudet, toiset todellisuudet, alitajuiset voimat ja jännitteet kiinnostivat Niistä etsittiin kokemuksia, ja kokemuksille pyrittiin antamaan uudenlainen muoto.

Moderniin elämäntuntoon kuului myös lopun aikojen aavistus ja siitä seuraava kiihkeä ja piittaamaton elämänmuoto ja rytmi [\[16\]](#). Modernismi merkitsi dekadenssiksi kutsutun elämäntavan ja taiteen esiinmarssia. Vastustajille se merkitsi rappiota ja tuhon enteitä. 1900-luvun taitteessa

modernismille luki madonluvut suuri realisti Leo Tolstoi, vähän myöhemmin uusi suuri realisti ja tuleva sosialistinen realisti Maksim Gorki. Molempien hampaissa oli erityisesti symbolismi, venäläisen modernismin ensimmäinen ja vaikutusvaltaisin suuntaus.

Symbolismi

Symbolismin juuret olivat läntiset. Se oli yleiseurooppalainen taiteen ilmiö, joka sai Venäjällä selvästi kansalliset tunnuspiirteensä. Symbolistit uskoivat taiteen ja taiteilijan tehtävän selittämättömän selvittäjänä ja välittäjänä. Symbolismi oli uusromanttinen suuntaus. Se korosti taiteilijaa poikkeusyksilönä, jolla oli kyky nähdä ja välittää sitä mikä oli koko yhteiskunnan yhteistä omaisuutta, mutta ei kaikkien tavoitettavissa.

Sisäisen kokemuksensa tuntoja ja näkyjä taiteilijan tuli välittää muotokielellä, jossa keskeisenä olivat symbolit, mystisen kokemuksen ulkoiset ilmaisumuodot. Koetun ja ilmaisun välillä tuli vallita vastaavuus, symbolinen ykseys.

Symbolismin juuret ovat filosofiassa, joka korosti taiteen ja taiteilijan kykyä tunkeutua tuntemattomaan ja sisäisen intuitionsa avulla valaista sitä mikä ei muuten ollut valaistavissa. Tätä kautta taide sai maailmoja selittävän ja uudeksi luovan merkityksen. Taiteen tehtävä oli voittaa maailmaa hallitseva kaaos. Tätä utopistista oppia opetti [Arthur Schopenhauer](#), jonka näkemykset ovat koko eurooppalaisen symbolismin taustalla.

[Friedrich Nietzsche](#) tuli symbolismin kulttihahmo. Hänessä näkijän ja tekijän hahmojen katsottiin yhtyvän. Nietzsche itse korosti taiteen roolia olemassaolon salaisuuksien ratkaisijana ja uudenlaisen elämän mallin luojana. Nietzschen näkemys taiteen kahdesta olemuksesta - apollonisesta, kaaokseen järjestystä ja harmoniaa luovasta, ja dionyysisestä, alitajuiset kaaoksen voimat valloilleen päästävästä, - olivat symbolistisen taiteen keskeistä kasvualustaa.

Symbolistit korostivat taidesuuntaansa yleismaailmallisena taiteena, jonka parhaimmillaan tuli olla kaikkien saavutettavissa ja ymmärrettävissä. Symbolistit tavoittelivat universaalia ilmaisukieltä; siksi musiikki, taiteen lajeista absoluuttisin, oli kakkien taiteen lajien ihanne. Runoilijat pyrkivät saavuttamaan musiikin absoluuttisen kielen ja kiinnittivät suurta huomiota rytmiikkaan ja melodiikkaan; myös kuvataiteilijat tavoittelivat musiikin ilmaisukeinoja. Richard Wagner ja hänen tavoittelemansa kaikki taiteen lajit yhdistävä kokonaistaideteos ([Gesamtkunstwerk](#)) oli symbolistien ihanne ja

Wagner itse kulttihahmo siinä kuin Nietzschekin.

Symbolismi syntyi Ranskassa - paljolti saksalaisista vaikutteista - ja sen keskeinen kiinnostuksen kohde oli juuri taiteen ilmaisukieli. Ranskalaisessa symbolismissa ilmaisun keskeisyys korostui myös näkemyksenä taiteen itseisarvoisuudesta. Taiteelle ei hyväksytty sen ulkopuolisia tehtäviä, sen oli määrä olla taidetta ei mitään muuta. Venäjällä symbolismissa oli kaksi toisistaan osin poikkeavaa suuntausta. Kirjallisuuden alueella niistä puhutaan symbolismin vanhempana ja nuorempana sukupolvena [17].

Vanhempi sukupolvi oli selvemmin ranskalaisvaikutteinen ja korosti taiteen itseisarvoa sekä uudenlaisen ilmaisukielen ensisijaisuutta. Taiteella ei saanut olla sen enempää yhteiskunnallisia kuin muitakaan velvoitteita. Muotokieli, sisäinen harmonia ja sitä kautta tavoitettava metafyyminen, toinen todellisuus olivat ensisijainen kiinnostuksen kohde. Nuorempi sukupolvi korosti symbolismin saksalaisia lähteitä seuraten taidetta maailmanselitysmallina ja maailman uudelleenluojana. Taiteen ja taiteilijan tehtävä oli tavoittaa sisäisen intuition kyvyllään toiset todellisuudet ja välittää ne. Taiteen luominen merkitsi maailman luomista uudeksi. Taide sai filosofian ja uskonnon tehtävät. Taide oli "elämänuskontoa" ja taiteilija poikkeusyksilö, maailman uudeksi luoja, jumalallista tehtävää toteuttava teurgi. Hänen luomistyössään muoto ja ilmaisukieli olivat keskeiset, "Ilman sanoja ei ole maailmaa" kärjisti johtava symbolistiteoreetikko Andrei Belyi. Hänen teesinsä sopii myös muiden taiteenlajien tavoitteisiin.

Taiteen uskonnollisten ja maailmaa muuttavien tehtävien korostamisella oli myös kansalliset lähteensä, ennen muuta [Vladimir Solovjovin](#) filosofia ja runous. Taiteen tehtävä oli uuden maailman luominen. Taide merkitsi kumousta ihmisen luovassa tajunnassa. Taide syntyi musiikin hengestä niin kuin Nietzsche oli opettanut, siitä oli tultava musiikkia, joka voimallaan muuttaisi kaiken. Monet symbolistit uskoivat kumoukseen hengen vallankumouksena. "Todellisia vallankumouksellisia eivät ole Marx ja Engels, vaan Strindberg, Ibsen ja Wagner" julisti Andrei Belyi teoksessaan *Kirjallisuus ja vallankumous* (Literatura i revoljutsija) vuonna 1918.

Symbolismi oli keskustelun polttopisteessä Venäjällä ennen kaikkea 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen. Sen jälkeen keskustelu ja ohjelmanjulistukset vähenivät, mutta monet symbolistitaiteilijat jäivät edelleen vaikuttamaan töillään, joissa symbolismin henki tuntuu. Symbolismista tuli muidenkin kuin realistien hyökkäyskohde. Naurettavana romanttisena pehmoiluna sen näkivät futuristit.

Futurismi

Futurismi on venäläisen modernismin toinen voimakas suuntaus symbolismin ohella. Sekin korosti taiteen ilmaiskieltä ja vastusti yksioikoisen opettavaista realismia. Mutta futuristit eivät hyväksyneet taiteelle tuonpuoleisia ja mystisiä tehtäviä ja virityksiä. Taiteen tuli oli kiinni nykyhetkessä, löytää sen syke ja kieli. Futurismin oli määrä olla tulevaisuuden taidetta. Se oli utopia, joka kielsi utopiat.

Futuristit halusivat hylätä taiteen perinteiset ilmaisukeinot ja muodot [\[18\]](#). Vanha, virsttynyt ja aikansa elänyt oli tuhottava ja luotava uusi alusta alkaen, Tätä korostivat äärifuturistit. Italialaisen futurismin kärkihahmo Marinetti vaati manifestissaan vanhojen kulttuuriarvojen ja niitä ylläpitävien instituutioiden, mm. kirjastojen ja museoiden tuhoamisesta. Venäjällä vastaavia vaatimuksia esitettiin vuoden 1917 vallankumouksen jälkeen, mutta venäläisen futurismin perusvaatimukseen tuhoava vandalismi ei kuulunut.

Sen sijaan venäläiset futuristit halusivat säikähdyttää pikkuporvaria ja hänen luutuneita taidekäsityksiään uudella maailmankuvallaan ja tulevaisuudennäkemyksellään. Venäläisen futurismin tunnetuin manifesti on vuonna 1912 ilmestynyt antologia [Korvapuusti yleiselle maulle](#). Venäläiset futuristit vaativat taiteen keskelle arkipäivää. Mikään inhimillinen ei saanut olla sille vierasta eikä mikään ilmaisu pyhä. Tarkoitushakuisesti pyrittiin ylevän ja arkipäiväisen yhdistämiseen. Vaikka tuonpuoleisen kokemus ehdottomasti kiellettiinkin naurettavana mystisisminä, futuristit eivät pysähtyneet yksioikoiselle reaalitasolle maailman hahmottamisessaan, vaan tavoittelivat utopiaa, tulevaisuuden taidetta ja yhteiskuntaa. Heille se oli vapaa ja normiton.

Futuristeille oli ominaista rohkea rämäpäisyys: toiset lähtivät kulkemaan täysin omia teitään, toiset löysivät uuden maailman ja sen ilmaisun yhteiskunnallisesta toiminnasta, [Vladimir Majakovski](#) (ks. Aleksandr Rodtshenkon ottama [kuva](#)) aloitti anarkistisena futuristina, vauhdikkaana kielihurjastelijana, sittemmin hän uskoi vallankumoukseen ja uuteen neuvostoyhteiskuntaan, jonka palvelukselle omisti tuotantonsa. 1920-luvulla hänen jatkuvan vallankumouksen ideansa ei enää käynyt yksiin vallanpitäjien näkemyksen kanssa ja hän joutui vaikeuksiin.

Kun realismi määritettiin ja dogmatisoitiin sosialistisen neuvostoyhteiskunnan taiteen valtasuunnaksi 1930-luvun alussa, modernismi sai sille vastakkaisen taiteen yleismerkityksen ja

modernismista tuli vahvasti arvottava pejoratiivinen termi. Sillä alettiin tarkoittaa kaikkia realismin vastaisia taiteen ilmiöitä, joita vastaan oli ankarasti taisteltava. Neuvostokielenkäytössä modernismia oli taide, jolta katsottiin puuttuvan yhteiskunnallinen sisältö ja joka korosti muotoa sisällön kustannuksella. Sellaisena se oli myös formalistista ja ikuista eikä rajoittunut vain 1900-luvun alun taiteeseen. Modernistisena ja formalistisena rappiotaiteena tuomittiin erilaisia taiteen ilmiöitä aina 1980-luvulle asti.

Modernistiset suuntaukset julistivat kumousta taiteessa ja "kaiken" muuttaminen oli niiden utopistinen tavoite. Muutos ja kauneus kanonisoi, mutta normatiivisia oppeja niiden luomiseen ei luotu. Oikealla ja väärällä oli monet tulkinnat. Uusi yhtenäiskulttuuri ei moniarvoisuutta suvainnut, vaan siirsi sen syrjään, keinot olivat monet ja kovenivat tunnetulla tavalla 1930-luvun mittaan. Modernismi eri muodoissaan on tyypillinen periferiaan, maan alle työnnetty ilmiö, joka jäi siellä elämään ja odotti koko ajan uuden esiinpääsyn mahdollisuuksia.

S o s i a l i s t i n e n r e a l i s m i

Realismin kanonisointi sosialistisessa realismissa on sekä paradoksi että itsestäänselvyys. Sosialistinen yhteiskunta perustui suureen utopiaan. Siksi todellisuuden kuvaaminen sellaisena kuin se on ei sinänsä voisi olla siinä mahdollista,. Mutta koska utopistinen oli ainoa oikea todellisuus, se tuli mahdolliseksi, välttämättömäksi ja ainoaksi oikeaksi. Tähän tarvittiin teoria.. Se luotiin sosialistiselle realismille 1930-luvun alussa. Teoria on äärimmäisen yksinkertainen ja samalla monimutkaisen spekulatiivinen. Sen selvittämisestä kirjoitettiin kilometreittäin 50 vuoden ajan.

Sosialistisen realismin oli määrä olla taidetta, joka on realistista muodoltaan ja sosialistista sisällöltään. Sosialismi sisältönä merkitsi virallisen opin, utopian kanonisoimista, realismilla viitataan 1800-luvun realismiin ja sen teorian ottamiseen normiksi, jota kaiken aikaa jyrkennettiin. Realismin rinnalla muut "todellisuuden heijastamisen muodot" olivat vääriä, taantumuksellisia. 1800-luvun kriittinen realismikin oli edistyksellistä, mutta sosialistinen näytti tien ja keinot parempaan, kohti tulevaisuutta.

Normatiivisen taidekäsitteen lähtökohtana oli normatiivisuuden kieltäminen. Siksi sosialistinen realismi ei oikeaoppisen - normatiivisen! - määrittelyn mukaan ole suuntaus, vaan "luovan taiteellisen työn metodi". Metodi taas ei merkitse tiukkaa normistoa, joka määritellään ylhäältä käsin,

vaan taiteilijan vapaasti valitsemaa kaikkea taiteen luomista ohjaavaa ja säätelevää maailmankatsomusta ja laajaa ideologista näkökulmaa. Tätä metodologia käyttäen hän luo. Sosialistisen realismin metodin määrittäjät puhuvat myös kriittisen realismin tai romantiikan, jopa klassismin metodista. Käsite on hämäävä, mutta juurtui syvälle sosialistisen realismin teoriaan.

Sosialistisen realismin metodin valitsijaa ja käyttäjää ohjasivat tietyt periaatteet ja käsitteet, joista ensimmäinen ja määräävin oli **puoluekantaisuus** (partijnost) [19]. Metodin oikeaoppisten teoreetikkojen mukaan se ei merkinnyt puolueen määräysten ja ohjelman kritiikitöntä, automaattista hyväksymistä ja propagoimista, vaan aidon ja vapaasti valitun puoluekantaisen maailmankatsomuksen omaksumista ja välittämistä. Vain sen pohjalta todellinen sosialistinen taide oli mahdollista. Jollei taiteilija hyväksynyt puolueen roolia auktoriteettina, hän ei voinut olla todellinen sosialistinen taiteilija eikä luoda aitoa sosialistista realismia.

Puoluekantaisuuden ohella taiteilijalta edellytettiin **kansanomaisuutta** (narodnost) [20]. Käsite sisältyi jo Belinskin realismi-teoriaan. Sosialistisessa realismissa kansanomaisuus merkitsi kansan elämän, olosuhteiden, tavoitteiden ja roolin "oikeaa" kuvaamista. Kansan ja sen näkökulman tuli olla keskeinen kuvauskohde. Kansa oli yhtä kuin vallankumouksen ja sosialistisen yhteiskunnan käyttövoima, proletariaatti. Sitä taiteen tuli kuvata ja sille taide kuului. Taiteen piti olla kaikille ymmärrettävää. Varsinkin tätä yksinkertaisuuden vaatimusta oli myös helppo käyttää lyömäaseena, ja sitä noudattamalla syntyi kliseisin ja yksioikoisin sosialistinen realismi.

Belinskiltä juontuu myös **tyypillisyyden** kategoria [21]. Taiteilijan tehtävä oli luoda tyyppejä, joissa yhdessä henkilöhahmossa korostuu niiden moninaisuus: yhtä aikaa sosiaalinen tausta ja psykologiset erityispiirteet. Sosialistinen realismi edellytti tyyppien kuvastavan nimenomaisesti yhteiskunnallista taustaa ja sen luokkaluonnetta. Tyyppien tuli kuvastaa yhteiskunnallista tilannetta niin, että sen oikea kehitys kohti sosialismia ja kommunismia oli nähtävissä. Käsitykset siitä, kuinka suoraviivaista tyyppillistämisen tuli olla, vaihtelivat neuvostokauden eri aikoina taidepolitiikan jyrkkyydestä riippuen. Sosiaalisten tekijöiden oli kuitenkin aina kuljettava psykologisten edellä. Itse taiteessa suhde saattoi olla hyvinkin häilyvä ja parhaimmillaan monitasoinen, taideteoriassa puhdasoppisuutta korostettiin jyrkästi.

Tyyppien tyyppi sosialistisen realismin teoriassa oli **positiivinen sankari** [22]. Käsite on kyseisestä teoriasta parhaiten tunnettu ja ivattu. Positiivinen sankari on ymmärretty yksitasoiseksi, esimerkilliseksi, virheettömäksi ja kasvattavaksi puolueen äänitorveksi. Pitkälti siitä olikin kysymys. Toisaalta sosialistisen realismin teoria korostaa, että positiivinen sankari ei ole kiiltokuvamainen, muuttumaton ja kehittymätön ihannehahmo, vaan sen on oltava psykologisesti vakuuttava ja monitasoinen. Sankarin kehityskaaren tuli kuitenkin synnyttää toivo ja usko yhteiskunnallisen kehityksen suunnasta oikeaan, parempaan.

Kliseemäisimmillään positiiviset sankarit olivat kuvataiteesta tuttuja puhtoisia työläisiä niittämässä pellolla tai 1930-luvun tieteellis-teknisen symbolin, traktorin, selässä vilkuttavia ihmisiä. Kaikilla taiteen aloilla luomistyö tuli valjastaa sosiaalisen tilauksen mukaisesti. Sosiaalinen tilaus vaihteli historian eri kehitysvaiheissa, mutta oli aina väistämättä olemassa. Miten taiteilijan tuli siihen vastata, tulkittiin hyvinkin moni eri tavoin.

Menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden välillä vallitsi marxilais-leniniläisen filosofian mukaan dialektinen suhde, ja suhdetta sääteli historiallinen optimismi [23]. Menneisyys oli nähtävä väistämättömänä kehitysvaiheena kohti nykyhetkeä, jota säätelee usko valoisaan, parempaan tulevaisuuteen, so, siirtymiseen kohti sosialismia ja sosialismista kohti kommunismia. Historiallinen optimismi ei ollut katteetonta, vaan ideologisesti oikein nähtyjen tosiasioiden ja kehityksen sanelemaa. Sosialistinen realismi edellytti taiteilijalta tämän oivaltamista ja sen hyödyntämistä taiteen käyttövoimana.

Tulevaisuus oli näin osa nykyhetkeä. Se oli jo määrättävissä. Utopia oli totuus.

Syytteet historiallisen optimismin puutteesta merkitsivät syytettä totuuden vääristämisestä tai väärin totuuksien välittämisestä. Pessimismi ja ideologinen horjuvuus merkitsivät samaa, sittemmin jopa kosmopolitismi [24]. Internationalistisessa sosialistisessa yhteiskunnassa totuus oli universaali olemalla kansallinen. Yhtäläisyysmerkkien vetäminen oli tiukasti normitettua. Erilaisissa kiistoissa mm. vieraantuneen ja yksinäisen sankarin mahdollisuus sosialismissa kiellettiin historiallisen optimismin ja positiivisen sankarin vaatimusten nimissä. Toisaalta juuri niiden vaatimisen jyrkkyydestä tinkimisestä alkoi suojasää ja vähittäinen normeista tinkiminen. Se oli kuitenkin ajoittamista ei koskaan totaalista.

Sosialistinen realismi esti paitsi ideologisesti horjahtelevan ja vääräoppisen

taiteen julkipääsyn, myös esteettisesti toisenlaisen, ei-realistisen taiteen esiintulon. Modernismin perinnettä seurannut, uutta luonut venäläinen avantgarde oli jatkuvasti vaikeuksissa realisminvaatimuksen kanssa. Silti se säilyi elossa. Huolimatta sosialistisen realismin auktoriteettiasemasta modernismin ja realismin välinen vuorovaikutus ja jännite säilytti asemansa ja merkityksensä kaikkien taiteenlajien kehityksessä. 1920-luvulla se oli julkinen perusvoima ja tärkein tunnuspiirre sosialistisessa taiteessa. 1930-luvulta lähtien jännite oli maanalainen, mutta sellaisenaankin hedelmällinen.

Virallisesti sosialistinen realismi oli taiteen ja taide-elämän keskeinen ohjenuora 1980-luvun puoliväliin asti. Vielä 1984 Neuvostoliiton silloinen presidentti Konstantin Tshernenko tunsu julkista huolta sen periaatteista luopumisesta. Käsite menetti merkityksensä vasta perestroikan myötä. Vuonna 1989 kriitikko ja kirjailija Viktor Jerofejev kirjoitti kirjailijaliiton pää-äänenkannattajaan *Literaturnaja gazetaan* artikkelin *Sosialistisen realismin hautajaiset* (Pominki sotsialistitsheskogo realizma).

Mutta kuoliko sosialistinen realismi kokonaan? Jäikö siitä mitään periferiaan, josta se taas olisi tulossa. Asian voi nähdä kahdella tavalla. Yksi ylösnousemus tapahtui varsin pian, oikeastaan jo hautaamisen kanssa yhtäaikaan. Perestroikan esiinnostama poliittisesti ja ideologisesti kielletty taide oli yhdeltä tasoltaan perestroikan alkuvuosina valtaosaltaan muistelmaj- ja dokumenttikirjallisuutta sekä kaunokirjallisuutta, jolla oli vahvasti noiden lajien piirre. Tuotiin esiin se väärä ja vaiettu, josta nyt oli lupa puhua. Totuuden julistamisen äänenpainot olivat vankkoja. Asioista puhuttiin niin kuin ne olivat olleet. Realismia? Vai sosialistista realismia, jossa plus- ja miinusmerkit olivat vaihtaneet paikkoja.

On tietysti rienaavaa puhua sosialistisen realismin traditiosta Solzhenitsynin proosan ja historiallisten dokumenttien yhteydessä eikä se tee oikeutta varsinaisille perestroika-romaaneillekaan, sellaisille kuin Aitmatovin *Mestauslava*, Rybakovin *Arbatin lapset* tai Pristavkinin *Yöpyi pilvi kultainen*. Belinskiläisen realismin vaatimukset heidän teoksensa täyttävät eikä niistä löydy sosialistisen yhteiskunnan utopiaa, antisosialistisen kylläkin. Realismin traditio on uudemmassa venäläisessä taiteessa aktivoitunut, se on erityisesti konservatiivisten, nationalististen ja uskonnollisten näkemysten tulkinna tyylisuunta. Se on paljossa jälkijättöistä ja pahimmillaan siksi onttoa, että sosialistisen realismin uudesta tulemisesta voidaan puhua. Mutta monitasoiselle psykologiselle realismille venäläisessä kulttuurissa on 1990-luvulta lähtien ollut tilaus. Jos puhutaan

kirjallisuudesta, voidaan todeta, että uudet Sholohovit ja Simonovit ovat jo löytyneet, mutta missä ovat tämän hetken Tolstoi ja Dostojevski.

Aleksandr Solzhenitsynille tämä asema oltiin valmiit antamaan heti kun hänet teostensa julkaiseminen tuli mahdolliseksi Neuvostoliitossa perestroikan myötä. Lännessä ja emigranttikirjallisuuden piirissä hän oli suuri julistaja jo 1960-luvulta lähtien. Solzhenitsyn on tehnyt matkaa keskusta periferiaan ja takaisin ehkä enemmän kuin kukaan muu 1900-luvun kirjailijoista. Hän nousi suureen kuuluisuuteen 1960-luvun alussa niin Neuvostoliitossa kuin lännessäkin, 1960-luvulla hän joutui vaikeuksiin kotimaassaan samalla kun maine lännessä ilmestyneiden suurteosten myötä alkoi kasvaa, 1970-luvulla Solzhenitsyn joutui jättämään kotimaansa ja hänestä tuli neuvostovastaisen kulttuurin keulakuva ja toisaalta suuri totuuden julistaja. Solzhenitsynin paluuta takaisin kotimaahansa odotettiin 1980-luvun lopulla kuin Messiaan tuloa. Hänen teoksensa levisivät miljoonapainoksin. Kun Solzhenitsyn sitten palasi ja teki tunnetun matkansa läpi Venäjän, häntä ei ollutkaan vastaanottamassa yhtenäinen ihailijoiden joukko, vaan lukuisat eri leirit, jotka halusivat nähdä hänet "omanaan". Toisille hän oli vieras, alkuun ei niinkään poliittisista kuin esteettisistä syistä. Solzhenitsyn oli julistaja, joka jatkoi perinteisen realismin traditiota. Sittemmin hänestä on tullut venäläisen nationalismin jyrkkä kannattaja ja kaiken läntisen turmeluksen vastustaja. Sosialistisen realismin ja utopian plus- ja miinus- merkit ovat todella vaihtaneet paikkaa. Kirjallisessa keskustelussa Solzhenitsyn on siirtynyt periferiaan ja on keskuksessa vain "omilleen".

Toinen tapa nähdä sosialistinen realismi on tuomita kaikki mitä sen nimissä ja sen valtakautena virallisia kanavia myöten päästettiin julkisuuteen. Tällöin roskakoriin menee suojasääkauden taide samoin kuin 1960- ja 70-luvulla julkaistu sen ajan "kriittinen realismi", jossa pyrittiin tuomaan esiin todellisuus sellaisena kuin se on toisin kuin sosialistinen realismi edellytti, vailla utopiaa ja tiukkoja normeja. Ihmiskuvauksen vapautuminen, arkipäivän ja yksilötason ongelmien esiintuleminen ovat olennainen osa venäläisen kulttuurin kehitystä 1950-luvun puolivälistä 30 vuotta eteenpäin. Kysymys ei niinkään ollut kompromissitaiteesta niin kuin tämän hetken tuomitsen huumassa jyrkän normatiivisesti esitetään kuin parhaimmillaan taitavasta olemassaolevien jännitteiden hienovaraisesta esiintuomisesta. Aikansa todellisuudessa ne olivat tärkeitä. Elävää taidetta edelleenkin, olkoon kirjallisuus esimerkkinä: Aitmatov, Shukshin, Trifonov, Okudzhava, Vysotski, elokuvan Tarkovski tai teatterin Ljubimov Tagankoineen olivat tunnetuimpia. Tämä taide sai jatkuvasti taistella

virallisesta olemassaolostaan, toisaalta juuri se sai mainetta ulkomailla ja siitä oltiin kiinnostuneita. Se oli venäläisen taiteen "näyteikkuna". Koska tylsintä sosialistista realismia ei haluttu ottaa vastaan, sellaiseksi leimattiin joskus myös edellämainitun kaltaiset teokset ja niiden tekijät.

Jo suojasääkaudesta alkaen periferiasta alkoi heti nousta sinne haudattu modernismi. Se alkoi näkyä kaikilla taiteen aloilla ja ulotti vaikutuksensa niihinkin, jotka eivät suoranaisesti jatkaneet sen perinnettä.

Tämän hetken kulttuurin periferiat on helppo määrittää - sosialistinen realismi ja monessa suhteessa koko realismi on siellä. Mutta realismia ollaan jo tuomassa kulttuurin keskiöön vihatun postmodernismin tuhoamiseksi. Mutta kuinka käy sosialistisen realismin? Yksi sille lännessä omistettu seminaari on jo otsikoitu - toki ironisesti - mutta kuitenkin: Sweet memories.

Venäläisen kulttuurin kehitys on syvästi historiaansa sidoksissa, lainalainen ja systemaattinen ja samalla täysin kaoottinen ja ennalta arvaamaton.

Viitteet

[1] Ks. esim. tuntemattoman tekijän [muotokuva](#) tiede-elämän suurimmasta vaikuttajasta [Mihail Lomonosovista](#) (1711-65). Muotokuva on pikkusievä korea "potretti" suurmiehestä, jonka kasvoissa ja hahmossa ei juuri lainkaan kuvastu kohteen monitasoisuus. Klassismin ajan näytelmissä sankarit edustivat yleensä vain yhtä luonteenpiirrettä.

[2] Antiikista omaksutut aiheet olivat keskeiset 1700-luvun näytelmissä, runoudessa kuvat ja vertaukset kumpusivat antiikin traditiosta, niiden runouden kuin näytelmien kieli oli jäykkää ja kaukana puhekielestä. Hallitsijat ja ylimykset rakennuttivat palatseja ja kokonaisia komplekseja, mm. puutarhoja, joissa suorat linjat, antiikin pylväät ja kuvapatsaat hallitsevat. Kauneimpia ja kuuluisimpia on Kesäpuisto (Letnyj sad) Pietarissa.

[3] Kuuluu venäläinen runoilija ja tiedemies Vasili Tredjakovski (1703-69) kehitti opin kolmesta tyylistä – korkeasta, keski- ja alatyylisestä. Korkeaa tyyliä, joka oli kirjallista, latinan lause- ja runousoppia jäljittelevää ja ilmaisultaan sellaista ettei sitä kukaan puhunut tuli käyttää ylevistä aiheista kirjoitetuissa tragedioissa, komedioissa oli sallittu alatyylinkin käyttö, so. puhekielen rytmin ja sanaston käyttö. Tämä tyyliopin normeja alettiin murtaa vasta 1800-luvun taitteesta alkaen.

[4] Upean arkkitehtuurin paras dokumentti on [Pietarin kaupunki](#). [Amiraliiteetti](#), [Tiedeakatemia](#), [Birzha](#), [Smolnan instituutti](#).

[5] Kiinnostus oman kansan menneisyyteen ja kansanperinteeseen heräsi romantiikan myötä kaikissa Euroopan maissa. Myös Venäjällä alettiin kerätä mm. kansanrunoja, 1790-luvulla "löydettiin" muinaisvenäläisen kirjallisuuden merkkiteos [Laulu Igorin sotarekkestä](#) (Slovo on Polku Igoreve), joka kertoo ruhtinas Igorin sotarekkestä polovtseja vastaan 1100-luvun lopulla. Lännessä se tunnetaan parhaiten Aleksandr Borodin (1833-87) oopperan *Ruhtinas Igor* (Knjaz Igor; 1869-87) libreton pohjana. Folkloren systemaattisempi kerääminen alkoi 1800-luvulla, edelleen romantiikan hengessä. Venäläisen kansanperinteen keskeisiä lajeja olivat: bylinat (byliny), sankaritarina, kansansadut ja ihmesadut (volshebnye skazki). Kansaperinne oli loputon lähde 1800-luvun venäläisen kulttuurin kaikkien lajien edustajille.

[6] Venäläisen sentimentalismien ehkä tunnetuin tuote on Nikolai Karamzinin (166-1826) kertomus *Liisa-parka* ([Bednaja Liza](#), 1792). Se on tarina talonpoikaistytön onnettomasta rakkaudesta aatelismieheen.

[7] *Pieni ihminen* (malenkii tshelovek) sai sittemmin venäläisessä kirjallisuuden erityismerkityksen: alhaista syntyperää oleva henkilö, joka joutuu kärsimään syntyperästään ja sen myötä erilaisista yhteiskunnallisista epäoikeudenmukaisuuksista ja on kyvytön taistelemaan niitä vastaan. Taiteilija herättää pienen ihmisen hahmoilla sosiaalista myötätuntoa ja herättää sen avulla vastaanottajan yhteiskunnallisen omantunnon. Venäläisen kirjallisuuden ensimmäisiä tunnettuja "pieniä ihmisiä" ovat esimerkiksi Pushkinin *Postimestarin* (Stantsionnyi smotritel; 1830) päähenkilö ja Gogolin *Pietarilaiskertomusten* (1835) sankarit, ennen muuta *Päälysviitan* (Shinel) sankari Akaki Akakijevitsh.

[8] Taiteilijan sisäisen maailman romanttista heijastamista tavoittelee venäläisen romanttisen kuvataiteen ehkä kuuluisin teos Orest Kiprenskin *A.S. Pushkinin muotokuva* (1827).

[9] Eksoottista aihepiiriä kuvastaa yksi venäläisen romantiikan tunnetuimpia teoksia Karell Brjullovin (1799-1852) *Pompeijin viimeiset päivät* (1830-33), joka kuvaa rappiosta kuuluisan antiikin kaupungin tuhoa, erittäin suosituista Raamatun aiheisiin perustuvista maalauksista maineikkain oli Aleksandr Ivanovin (1806-58) *Kristuksen ilmestyminen kansalle*, jota hän maalasi 20 vuotta (1837-57).

[10] Romantiikan eri vivahteet yhtyvät ehkä parhaimmalla tavalla Aleksandr Pushkinin kuuluisassa runoromaanissa *Jevgeni Onegin* (1827-31). Se on yhtä aikaa romanttinen, traaginen rakkaustarina (joka lähinnä on pohjana Pjotr Tšaikovskin (1840-93) kuuluisassa samannimisessä oopperassa; 1878), taitava psykologinen draama ihmisen sisäisistä mielenliikkeistä ja suuri panoraama 1800-luvun Venäjästä. Suoranaista avointa yhteiskuntakritiikkiä siinä ei ole, mutta oman aikakauden Venäjä ongelmineen on sen elimellinen konteksti, josta teos ei ole irrotettavissa.

[11] Utopistis-sosialistiset näkemykset alkoivat levitä Venäjälle 1840-luvulla, niiden esittäjistä Ludwig Feuerbach oli tunnetuin. Hänen ideansa elähdyttivät monia piirejä ja salaseuroja. Marxilaisuudesta oltiin vielä varsin kaukana.

[12] Kuvataiteen todellisuuskuvauksesta käyvät esimerkkeinä esim. Pavel Fedotovin (1815-52) satiirinen *Aristokraatin aamiainen* (1850) tai Vasilii Perovin (1834-82) *Troikka* (1866), joka kuvaa lapsia kuljettamassa nälkään kuolleen veljensä ruumista. Ks. lisää [1800-luvun alun taidetta](#) /Los Angelesin Institute of Modern Culture/.

[13] Näitä seuraajia olivat mm. Grigori Plehanov (1856-918) ja vähän myöhemmin Anatoli Lunatšarski (1875-1933).

[14] Tunnetuin kuvataiteen realisti oli Ilja Repin (1844-1930). Hänen teoksensa *Volgan lautturit* (1870-73) ilmentää suoraa yhteiskuntakritiikkiä, säveltäjä *Modest Musorgskin muotokuva* (1881) on taitava psykologinen muoto- ja ajankuva, joka on sidoksissa konkreettiseen kohteeseensa ja samalla tematiikassaan (krapula-aamu) ajaton. Ivan Kramskoin (1837-87) *Kristus erämaassa* (1872) kuvaa Raamatun aihetta, mutta ilmentää samalla kansanjohtajien ja toisten puolesta uhrautujien ikuista tematiikkaa, vahvan vakaumuksen miehen kriisihetkeä, josta hän kasvaa voittajaksi ja itsensä uhraajaksi. [Realistien kuvia lisää](#) /Los Angelesin Institute of Modern Culture/.

[15] Taiteilijan sisäistä maailmaa saatettiin ilmentää monin tavoin: sisäisten myrskyjen heijastumista mytologiseen demoniseen hahmoon kuten Mihail Vrubelin (1856-1910) tunnetussa maalauksessa *Demoni* (1890) tai pelkistämällä subjektiivinen kokemus maailmasta äärimmilleen kuten Kazimir Malevitšin (1878-1935) maalaustaiteessa käänteentekevässä teoksessa *Musta neliö* (1915). Ks. enemmän Vrubelin [töitä](#) /Los Angelesin Institute of Modern Culture/.

[16] Suurkaupungin rytmiä, kiihkeätä elämämenoa ja samalla lopun ajan aavistuksia, jotka kytketään Ilmestyskirjan ennustuksiin kuvastaa tyypillisesti symbolisti Valeri Brjusovin (1873-1924) runo *Kon' bled* (suom. Hallava hevonen; 1904). Ohessa sekä [alkuteksti](#) että Anna-Maija Raittilän [suomennos](#) (Neuvostolyyriikka I, 1975).

[17] Vanhempi sukupolvi korosti taiteen itseisarvosuutta ja riippumattomuutta kaikista ideologioista, kieli ja muoto nähtiin keskeisinä, tunnetuin edustaja oli Valeri Brjusov (ks. Mihail Vrubelin tekemä [Brjusovin muotokuva](#)). Nuoremman polven symbolistit näkivät taiteen tehtävänä toisen todellisuuden tavoittamisen, taiteen kohottamisen elämän uskonnoksi ja filosofian tehtävät korvaavaksi maailmanselitykseski, ilmaisen tärkeyttä silti unohtamatta. Nuoremman polven keskeiset edustajat olivat Vjatšeslav Ivanov (1866-1949), Aleksandr Blok (1880-1921) ja Andrei Belyi (1880-1934).

[18] Esimerkkinä futuristisesta runoudesta ks. Gerald Janeekin työ, joka käsittelee ennen kaikkea futuristien "zaum"-ideaa (järjentakaisuus, trans-rationaalisuus). Hyvä tutustumiskohde on [luku Aleksei Krutshenyhista](#), joka sisältää paljon esimerkkitekstejä.

[19]Puoluekantaisuus kuvastui puoluejohtajien ehdottomassa auktoriteetissa ja heidän esittämisessään kansaa ohjaavina oikeamielisinä hallitsijoina, joille annettiin pyhimyksen piirteet.

[20]Kansanomaisuuden tuli kuvastaa yksinkertaisen tavallisen ihmisen positiivista suhdetta neuvostovaltaan ja sen pyrkimyksiin. Ks. esim. E. Mirzoevin juliste [Joulukuun 5.](#), jossa Stalin on azerbaidzhanilaisten keskellä.

[21] Tyypit ovat tyypillisimmillään [Vera Muhinan](#) kuuluisassa veistoksessa [Työläinen ja kolhoosinainen](#) (1936).

[22]Positiivisten sankarien prototyyppi elävässä elämässä oli normit ylittänyt työläinen [Aleksei Stahanov](#), jonka nimestä tuli termi "stahanovilaisuus". Ks. Leonid Kotljarovin [teos](#).

[23]Historiallista opitmismia saattoi ilmentää usko vallankumoukseen ("[Eläköön kansainvälinen proletaarivallankumous!](#)"), voittoon sodassa A.A. Deneika (1899-1969) [Sevastopolin puolustus](#) (1942) tai huomispäivään: Juri Pimenov [Häät huomispäivän kadulla](#) (1982).

[24]Syyte kosmopolitismista kohdistettiin 1940-luvun lopulla pahamaineisen A.A. Zhdanovin johdolla kirjailijoista Anna Ahmatovaan ja Mihail Zoshtshenkoon, säveltäjästä Dmitri Shostakovitshiin ja Sergei Prokofjeviin.

KIRJALLISUUS

Ks. artikkelin "Itä vai länsi? Venäläisen kulttuurin kohtalonkysymys" [kirjallisuusluettelo](#).