JYX JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

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

Author(s): Laine-Frigren, Tuomas

Title: Uhriutumisen kulttuuri ja kansallismielinen rock-musiikki

Year: 2020

Version: Published version

Copyright: © Laine-Frigren & Suomen rauhantutkimusyhdistys ry, 2020

Rights: In Copyright

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

Please cite the original version:

Laine-Frigren, T. (2020). Uhriutumisen kulttuuri ja kansallismielinen rock-musiikki. Kosmopolis, 50(1), 25-43. http://urn.fi/URN:NBN:fi:ELE-017367215

Uhriutumisen kulttuuri ja kansallismielinen rock-musiikki[1]

Johdanto

Historiallisiin kärsimyksiin viittaavista uhrinarratiiveista on viimeisten vuosikymmenten aikana tullut maailmanpolitiikan arkipäivää ja niillä on merkitystä sekä identiteettien uusintamisen että sisä- ja ulkopolitiikan kannalta. Sosiologit, antropologit ja historioitsijat ovat jo pidempään pohtineet syitä tilanteelle, jossa uhri-, syyllisyys- ja traumakuvastot ovat muuttuneet kiinteäksi osaksi historiakulttuureja, muistamisen rituaaleja, poliittisia keskusteluja ja jopa arkipäiväistyneet osaksi populaarikulttuuria (esim. Jensen & Ronsbo 2014; Lim 2010; Giesen 2004). Elämme uhriasemaan perustuvan identiteettipolitiikan ja uhriutumisen kulttuurissa, joka tarjoaa hedelmällisen kasvualustan populismille ja myös laajemmin tendenssille vastata kriiseihin kapeilla ja nationalistisesti suuntautuneilla tavoilla. Esimerkiksi Manuela Caiani ja Paolo Graziano ovat osoittaneet, että monessa Länsi-Euroopan maassa (esim. Italiassa ja Itävallassa) fasistisen menneisyyden ’uhripoliittiset’ ja populistiset uudelleentulkinnat ovat siivittäneet äärioikeiston vaalimenestystä (Caiani & Graziano 2019). Poliittisten diskurssien tutkija Ruth Wodak puolestaan on Itävallan osalta todennut, että oikeistopopulististen puolueiden 2000-luvun keinovalikoimaan on kuulunut paitsi politiikan perusteleminen pelolla ja uhri-syyllinen -dikotomioilla myös nokkela uhriutumisen retoriikka, jossa vaikkapa rasismista syytetty päivänpoliittinen toimija osaa kääntää asetelman toisinpäin ja esittää itsensä vainon uhrina (Wodak 2015, 18–19).

Tässä artikkelissa käsittelen populaarimusiikin ja laajemmin musiikkikulttuurin roolia historiaan viittaavien kollektiivisten traumojen, uhriasemien ja antagonististen kuvastojen tuottajana. Analyysini kohteena on Itäisessä Keski-Euroopassa suosittu niin kutsuttu kansallismielinen rock-musiikki, jonka kautta tutkin sitä, millä tavoin musiikkikulttuuri, nationalistinen identiteettipolitiikka ja kollektiiviset trauma- ja uhrikuvastot ovat kytkeytyneet toisiinsa. Tarkastelen musiikkia kansakunnan esittämisen kielenä ja alustana, ja sellaisena myös osana oikeistopopulismin performatiivista rakentumista (ks. esim. Palonen 2018). Artikkelin tematiikka kytkeytyy äärioikeistolaisten poliittisten liikkeiden aatemaailmojen normalisoitumisen ja arkipäiväistymisen tutkimukseen, mutta myös laajempaan keskusteluun

[1] Artikkeli perustuu Koneen säätiön vuosina 2017–2020 rahoittamassa hankkeessa tehtyyn tutkimukseen. Hankkeessa tutkitaan toisen maailmansodan jälkeisiä uhridiskursseja eräissä toisen maailmansodan häviäjävaltioissa, kuten Suomessa, Saksassa, Itävallassa ja Unkarissa. Kiitän käsikirjoituksen anonyymejä arvioitsijoita hyvistä neuvoista ja kannustavista kommenteista. Kiitän myös Kosmopoliksen toimitusta erinomaisesta yhteistyöstä.

siitä, miten historiaa itäisen Keski-Euroopan postsosialistisissa maissa käytetään, miten historia on kulttuurisesti läsnä, ja millä tavoin historian tulkintoja institutionalisoidaan (esim. Miklóssy & Nyyssönen 2018; Nyyssönen 2016). Erityisesti olen kiinnostunut siitä, miten populaarimusiikki sekä siihen liittyvät diskurssit ja sosiaalisen kanssakäymisen muodot tuottavat, kierrättävät ja lujittavat uhriasemiin ja traumoihin perustuvia historian tulkintoja ja näin siirtävät niitä osaksi historiakulttuuria.

Analyysini tukeutuu teoreettisesti historioitsija Pierre Noran (s. 1931) menneisyyden käyttöä ja ”muistin paikkoja (*Lieux de mémoire*) käsitteleviin tutkimuksiin. Noran ajattelussa muistin paikat eivät viittaa ainoastaan fyysisiin monumentteihin, kuten muistomerkkeihin (vrt. esimerkiksi kesällä 2020 Budapestissa vihittävä Trianon-muistomerkki[2]), vaan kaikenlaisiin muistojen merkitsemiin paikkoihin (*lieux, realm*), jotka ihmisten toiminnan seurauksena kantavat yhteisön menneisyyteen ja kollektiiviseen identiteettiin liittyvää symboliikkaa ja tulkintoja (Nora 1996, xvii; Nora 1989, 18–19). Nähdäkseni *Lieux de mémoire* metodologisena käsitteenä sisältää olennaisesti ajatuksen menneisyyden aktiivisesta muistamisesta, uusintamisesta ja välittämisestä osaksi historiakulttuuria.[3] Noran teoretisointi soveltuukin hyvin myös populaarikulttuurin piirissä tapahtuvan menneisyyden käytön, uudelleenkäytön ja myös väärinkäytön tarkasteluun (ks. myös Grönholm ja Nyyssönen 2019, 23–24).

Tutkimukseni perustuu kansallismielistä musiikkikenttää käsittelevään kansainväliseen tutkimuskirjallisuuteen, Budapestissa kesällä 2018 esitetystä Trianon-rockmusikaalista tekemääni tulkintaan[4] sekä unkarinkielisen rock-lyriikan lähilukuun, nationalististen musiikkitoimijoiden julkisiin lausuntoihin ja omaelämäkerrallisiin kirjoituksiin. Empiiriset havaintoni koskevat Unkaria, mutta viittaan musiikin nationalistiseen ja konservatiiviseen käyttöön myös muualla Itäisessä Keski-Euroopassa. Aineistoista nousevien huomioiden pohjalta esitän artikkelissani myös mahdollisen tutkimusasetelman, jossa populaarimusiikin ja nationalistisen identifikaation suhdetta tarkastellaan tunteiden kautta. Muun muassa Sara Ahmed on käsitellyt hyvin kiinnostavasti esimerkiksi rakkauden ja kiintymyksen tunteita kansakuntakeskeisen yhteisöllisyyden synnyttäjinä ja toisaalta ulossulkemisen mekanismeina

---

[2] https://dailynewshungary.com/hungary-to-erect-memorial-of-trianon-peace-treaty-for-the-100th-anniversary-in-2020/

[3] Hyvänä esimerkkinä voidaan mainita vaikkapa Lahdessa sijaitsevan Fellmanin puiston alueella huhtikuussa 2013 järjestetty suuri sisällissotaperformanssi (Korsberg ym. 2019).

[4] 23. ja 24. kesäkuuta 2018 esitetty Trianon-musikaali (Trianon – Zenés Történelmi Játék) on kokonaisuudessaan katsottavissa osoitteessa: https://www.youtube.com/watch?v=YQQJ96O3r4o&t=2219s. Analyysini perustuu verkkovälitteiseen versioon. Tiedostan, että en sen perusteella pysty kovin paljon arvioimaan esimerkiksi yleisön reaktioita tai tuotannollisia valintoja. YouTube-video pyrkii kuitenkin kuvaamaan spektaakkelia kokonaisuutena esimerkiksi laajojen kamera-ajojen kautta ja kaikki lavalla tapahtunut välittyy hyvin. Verkkovälitteisen katsomisen etuna on myös se, että monia kohtia voi katsoa uudelleen.

(Ahmed 2004, 122–143). Myös Pertti Grönholm ja Heino Nyyssönen ovat viitanneet tunteiden rooliin kirjoittaessaan historian ”eksistentiaalisesta” käytöstä. Kuten he toteavat, erityisesti yhteisön ’suuria’ kysymyksiä virittelevä historia voi vedota monenlaisiin tunteisiin alkaen surusta ja ikävästä aina inspiroivaan rakkauteen, pelkoon ja vihaan. Tällaisissa tapauksissa menneisyys rakentuu helposti ”samaistumisen ja erottautumisen” pelikenttänä (Grönholm & Nyyssönen 2019, 18–19).

Uhriutumisen politiikka, uhrinationalismi ja tunteet

Uhriuden (*victimhood*) eri poliittisia ulottuvuuksia on aikaisemmassa kirjallisuudessa käsitelty monin tavoin. Antropologit Laura Jeffery ja Matei Candea tarkastelevat *History and Anthropology* -lehden teemanumerossa uhrin ja uhriutumisen politiikkaa (Jeffery & Candea 2006). He kutsuvat uhriutta ”anti-politiikkakoneeksi”, sillä vetoamalla uhriasemaan ihmiset tai ihmisryhmät usein esittävät kärsimyksensä ontologisesti primäärinä, kiistämättömänä ja neutraalina lähtökohtana: kärsimys ja uhrina oleminen siis tavallaan asettuu ei-poliittiseen tilaan. Samaan aikaan uhriaseman korostaminen voi eittämättä olla myös poliittinen teko tai yhteiskunnallisen debatin avaus, ja sellaisena sitä on mahdollista tarkastella esimerkiksi käsitehistoriallisesti, yleisemmin kielen käytön performatiivisuuden tai ”tunteiden kulttuuripolitiikan” kautta (Ahmed 2004). Myös uhriuden *de-politisoiminen* voi olla poliittista, esimerkiksi jonkin ryhmän esittäessä, että heidät olisi tunnustettava väkivaltaisten tekojen passiivisina uhreina, ja näin pyrkiessä etsimään ulkoista moraalista, taloudellista tai poliittista tukea asialleen (Jeffery & Candea 2006, 289–290).

Eri uhriryhmien välinen, toisiin uhriryhmiin viittaava ja myös kansakuntien välinen kilpailu uhriudesta on yleistä, ehkä varsinkin silloin, kun liikutaan Primo Levin termein ”harmaalla alueella”[5], jolloin uhrin ja syyllisen (*perpetrator*) välinen ero on lähtökohtaisesti hämärä. Uhriaseman poliittinen käyttö onkin rauhan- ja konfliktintutkimuksen näkökulmasta kiinnostava ilmiö. Esimerkiksi Sirkka Ahonen on Kroatian, Serbian ja Bosnia-Herzegovinan esimerkkien kautta osoittanut, miten väkivaltainen vastakkainasettelu voi jatkua symbolisesti osana historiakulttuuria narratiiveihin ja muistirituaaleihin sisään kirjoitettujen uhriasemien kautta (Ahonen 2019). Samaan aikaan on merkkejä myös siitä, että oman ryhmän

[5] Auschwitzista selvinneen italialaisen kemistin ja kirjailijan Primo Levin esseekokoelmassaan *I sommersi e i salvati* (1986) lanseeraamaa käsitettä (’zona grigia’) on usein käytetty viitattaessa ihmisten ja yhteisöjen tendenssiin jakaa sosiaalinen kenttä ’meihin’ ja ’heihin’ tai ’uhreihin’ ja ’syyllisiin’, mutta kuten Levi leirikokemuksen perusteella osoittaa, tällainen tapa kategorisoida ei vastaa historiallista ja sosiaalista todellisuutta.

uhrikokemuksesta kertominen tai ’kuulluksi’ tuleminen ei mitenkään automaattisesti lisää ryhmien välistä sympatiaa (Alexander 2012, 105). Jo klassisena esimerkkinä kansakuntakeskeisten uhrinarratiivien roolista vaikeasti hallittavien konfliktien taustalla voidaan mainita Israelin ja Palestiinan suhde, jonka erityisen ongelmalliseksi on tehnyt Holokaustin poliittinen ja metaforinen käyttö (Bar-Tal ym. 2009; Alexander 2011). Sosiaalipsykologi Gilad Hirschberger on viitannut myös tilanteeseen, jossa jonkin ryhmän vailla yhteiskunnallista tunnustusta (*recognition*) jäänyt kollektiivinen uhrikokemus tai trauma on purkautunut etnisinä ennakkoluuloina toista ryhmää kohtaan (Hirschberger 2018). Näin on muun muassa esitetty, että Belgiassa Saharan eteläpuolisen Afrikan alueelta saapuneilla maahanmuuttajilla antisemitismi olisi yleistä siksi, että heidän näkökulmastaan juutalaisten uhriasema on saanut enemmän kulttuurista ja poliittista huomiota (De Guissmé & Licata 2017).

Kansallisvaltiokeskeisiä uhridiskursseja tutkinut korealainen historioitsija Jie-Hyun Lim on kirjoittanut paljon *uhrinationalismista* (victimhood nationalism). Limin mukaan kansallisvaltiot tuottavat kollektiivisesta uhriudesta kertovia tarinoita, jotka periytyvät, sitovat sukupolvia yhteen sekä luovat kollektiivista identiteettiä. Samalla uhrinationalismi on hänen mukaansa mitä keskeisimmin ylirajainen ilmiö, sillä nationalistista mielikuvitusta on mahdollista ruokkia ainoastaan ylirajaisessa tilassa, vertailemalla ja suhteuttamalla toisiin. Hyvin usein tämä tapahtuu konstruoimalla uhriuttava vastapari – hyökkääjä, syyllinen. Lim esittää, että uhri- ja syyllisyysdiskurssit ovat ylirajaisia sekä konkreettisesti (esim. emigranttiyhteisöjen tuottamina) että kulttuuristen mallien liikkuvuuden kautta ymmärrettynä – esimerkiksi silloin, kun globaalissa julkisuudessa esiintyvien uhridiskurssien poliittinen käyttökelpoisuus huomataan (Lim 2010).

Unkarilainen historioitsija Éva Kovács on havainnollistanut kansakuntakeskeisten uhriasemien merkitystä kiinnittämällä huomiota Itävalta-Unkarin jälkeläisvaltioiden historiantutkimuksissa tavattavaan metodologiseen nationalismiin. Hän muistuttaa, että esimerkiksi ensimmäisen maailmansodan seurauksia käsitellään alueella yhä vahvasti nationalististen linssien lävitse. Kovács huomauttaa tarkkanäköisesti, että tällaisessa tilanteessa on hankala rakentaa alueen jälkeläisvaltioille yhteistä tarinaa siitä, mitä ”meille” entisinä keisarikunnan kansalaisina tapahtui (Trianonin) vuonna 1920 ja sen jälkeen (Kovács 2015, 89). Vaikkapa Romanian ja Unkarin osalta voidaankin huoletta puhua uhrinationalismista (esim. Sebesten 2011, 223–224; László 2014, 75–120).

Sosiaalipsykologi János László on Limin tapaan kiinnittänyt huomiota siihen, että kansakuntakeskeisillä uhriasemilla on taipumus periytyä sukupolvien yli. Lászlón mukaan uhrius ja siihen liittyvä loukatuksi tulemisen kokemus voi kiinnittyä hyvinkin tiukasti osaksi

kollektiivista identiteettiä ja jopa orientoida ihmisiä kohtaamaan ’muut’ tunnepitoisesti esimerkiksi pelonsekaisin tuntein László 2014, 111–112). Tässä hänen argumenttinsa tulevat lähelle unkarilaisen yhteiskuntafilosofin István Bibón (1911–1979) ajatuksia. Heti toisen maailmansodan jälkeen keskeiset teoksensa kirjoittanut Bibó esitti, että historian traumat, kuten sodan, miehityksen, vainon tai vallankumouksen kaltaiset shokit, voivat aiheuttaa ihmisissä eräänlaisen jatkuvan kollektiivisen pelkotilan (Halmesvirta 2017, 51). Tällaista tilannetta Bibó kuvasi psykologian käsittein ”hysteriaksi” tarkoittaen erityisesti sitä, miten yhteiskunnallisiin ja poliittisiin suhteisiin sisäistynyt pelko aiheuttaa paitsi huonoja poliittisia päätöksiä myös vaikuttaa aivan tavallistenkin ihmisten käsityksiin muista ihmisistä (esim. juutalaiset[6]). Bibó ankkuroi teesinsä tiukasti itäisen Keski-Euroopan historialliseen kokemukseen, johon Unkarin osalta tietenkin ratkaisevasti kuului ensimmäisen maailmansodan päättänyt Trianonin rauhansopimus.

Postsosialistisen Euroopan monikerroksiset uhrinarratiivit

“Pariisin vapaamuurarien maailmankongressi on jo kolme vuotta piirtänyt uudelleen Euroopan sodanjälkeistä karttaa”, julistaa nuori lehdenjakaja Budapestin Sankarien aukiolla elokuisena iltana 2018. Kohtaus on osa Trianonin rauhansopimusta (1920) ja sen vuosisataisia seurauksia elävöittävää rock-musikaalia. Lehdenjakajan tuoma suru-uutinen saa näyttelijät ja yleisön hämilleen. Pahaenteinen rock kehittelee traagista tunnelmaa, joka lopulta puhkeaa surulliseen viuluun: Unkarin delegaation taistelu tuhatvuotisen valtakunnan silpomista vastaan on valunut tyhjiin. Pian siirrytään ajassa eteenpäin ja katsojien huomio siirtyy isään, joka kertoo jo teini-ikään ehtineelle pojalleen Ivánille oman kipeän Trianon-muistonsa: kuinka opettaja kasviopin tunnin alussa ei noussutkaan tuttuun komeaan tapaansa kateederille vaan asteli hiljaa pöydän ääreen painaen päänsä rukoukseen, ja miten hän lopulta, kirkonkellojen soitua maansurun merkiksi, totesi: *Consummatum Est*. ”Näiden Golgatan viimeisten sanojen jälkeen”, isä kertoo ääni väristen, ”emme enää kestäneet, ja aloimme itkeä”. Lavalla tyttö- ja poikalapset seuraavat, kun musta lippu tuodaan viulun soidessa lavalle. Nainen aloittaa katkeransurullisen laulun.

Bosnialaiset eivät koskaan halua unohtaa Srebrenicaa, eteläkorealaiset kantavat aina mukanaan japanilaisten toisen maailmansodan aikaisen miehityksen arpia ja irlantilaiset puhuvat asemastaan Iso-Britannian kainalossa kolonialistisin ja jopa vainoon viittaavin

[6] Bibó kehitteli näitä näkemyksiä myös kuuluisassa teoksessaan ’Juutalaiskysymys Unkarissa vuoden 1944 jälkeen’ (*Zsidókérdés Magyarországon 1944 után*), jossa hän ruoti unkarilaisten osallisuutta, vastuuta ja syyllisyyttä juutalaisten joukkosurmaan eli holokaustiin.

termein. Unkarissa puolestaan muistetaan vuosittain 4. kesäkuuta 1920 solmittua Trianonin rauhansopimusta, jossa sodan hävinnyt maa menetti noin kaksi kolmannesta pinta-alastaan, yli puolet kansalaisistaan sekä merkittävän osan teollisista ja tuotannollisista resursseistaan, ja pyrki työstämään tätä traumaa määrätietoisen revisionistisesti aina toisen maailmansodan katkeraan loppuun asti (esim. Bibó 2015/1948). Vaikka rauhansopimukset silpoivat myös muita keskusvaltoja, suurten valtioiden mielivaltaa ja kadotettuja kotiseutuja symboloiva Trianonin trauma on Unkarissa yhä sekä kansallinen ikoni että politiikanteon väline, johon vedoten on viime vuosina vastustettu muun muassa EU:n pakolaiskiintiöitä (Tóth 2016; Walker 2018). Onkin tärkeä kysyä, miksi uhriuden ja historiallisten kärsimysten muistaminen on ihmisille ja yhteisöille tärkeää ja minkälaisia päämääriä uhridiskurssit kenties palvelevat.

Syitä historiallisten kärsimysten muistamiselle (ja niistä muistuttamiselle) voidaan Hirschbergerin mukaan etsiä inhimillisestä tarpeesta antaa merkityksiä äärimmäisille vastoinkäymisille, pyrkimyksestä luoda ja ylläpitää sosiaalista koheesiota, tai yhteisöjen ikiaikaisesta tarpeesta varautua tuleviin uhkiin ja vaaranmerkkeihin menneitä katastrofeja muistamalla (Hirschberger 2018). Tämä ei ole kuitenkaan itsestään selvää. Hope M. Harrisonin ja muiden ”iloista muistia” (*joyful memory*) tutkineiden tapaan voi myös kysyä, miksi kärsimys ja traumat dominoivat sekä muistin politiikkaa että kulttuurisen muistin tutkimusta (Harrison 2019, 26). Baltian maiden ja erityisesti Narvan rajakaupungin uhrinarratiiveja tutkinut Elena Nikiforova on myös huomannut ilmiön. Kuten hän osoittaa, kaupungin virolaiset muistiaktivistit ovat korostaneet toisen maailmansodan ja etenkin puna-armeijan ’Vanhalle Narvalle’ aiheuttamaa tuhoa. Samaan aikaan tämä menneisyyspoliittinen konsensus on Nikiforovan mukaan syrjäyttänyt taka-alalle vaihtoehtoisia painotuksia, kuten vaikkapa mahdollisuuden muistella kaupungin sodanjälkeistä jälleenrakennusta sankarillisena aikana – mitä se tietyssä mielessä saattoi ollakin (Nikiforova 2017, 442).

Itse lähtisin etsimään vastauksia uhriaseman korostumiselle myös laajakantoisista historiallisista prosesseista, eri alueiden vaihtelevista historiallisista kokemuksista sekä erityyppisistä nationalismeista. Monet tutkijat ovat esimerkiksi korostaneet, että sankarilliset myytit ovat menettäneet historiapoliittisen merkityksensä 1900-luvun järkyttävän historian kollektiivisen työstämisen myötä (Giesen 2004; Lim 2010). Itse ’uhrin’ käsitteen merkityssiirtymät on myös liitetty tähän laajempaan kontekstiin. Saksan kielen ’opfer’, unkarin ’áldozat’ ja suomen ’uhri’ – toisin kuin englannin ’victim’ – ovat merkitykseltään monikerroksisia käsitteitä, jotka ovat viitanneet alun perin uskonnollis-rituaaliseen uhraamiseen ja vasta myöhemmin surtavaan uhriin. Siinä missä 1800-luvun nationalismin myötä uhraaminen sai kansakunnan puolesta kuolemiseen liittyviä militaristisia ja sankarillisia

ulottuvuuksia (esim. Kemppainen, 2006, 240), ensimmäisen maailmansodan jälkeen monissa maissa uhrin käsitteellä alettiin yhä enemmän viitata suruun ja viattomiin uhreihin (Balogh 2015, 42–46).

Lim ajoittaa uhrinarratiivien lisääntymisen ja leviämisen erityisesti Adolf Eichmannin oikeudenkäyntiin (1961), holokaustin nousuun ’kosmopoliittisen muistin’ keskeiseksi sisällöksi, ja yleisemmin globaalisen julkisen sfäärin syntyyn. Kuten Lim toteaa, tässä ylirajaisessa kontekstissa uhrinationalismi ilmenee myös kilpailuna uhriudesta (Lim 2010), jonka kenties silmiin pistävin muoto on ollut oman ryhmän kärsimysten eksplisiittinen tai implisiittinen vertailu holokaustin uhrien kärsimykseen. Historiallisiin kärsimyksiin vetoavan uhriretoriikan lisääntymistä voidaankin selittää myös laajemmilla muutoksilla kansainvälisessä muistin politiikassa. Kuten Caner Tekin ja Stefan Berger toteavat, esimerkiksi Puola ja Unkari ovat pyrkineet haastamaan holokaustiin perustuvaa eurooppalaista muistin politiikkaa korostamalla omia kansallisesti kipeitä kokemuksiaan, joista 1990-luvulta alkaen etenkin kommunismin aikana koetut kärsimykset ovat nousseet etualalle (Tekin & Berger 2018, 5–6).

Uhri- ja traumadiskurssien laajaa kulttuurista painoarvoa selitettäessä on syytä tutkia myös muistamisen kulttuureista ainakin osittain erillisiä yhteiskunnallisia ja sosioekonomisia prosesseja. Esimerkiksi Didier Fassin ja Richard Rechtman ovat painottaneet etenkin angloamerikkalaisessa maailmassa 1960-luvulta lähtien lisääntynyttä psykiatriavetoista traumadiskurssia ja siihen kytkeytynyttä yhteiskunnallista liikehdintää seksuaalista väkivaltaa kokeneiden naisten (ja lasten) oikeuksien sekä Vietnamin veteraanien traumojen (PTSD) tunnustamisen puolesta (Fassin & Rechtman 2007). Uhriaseman korostaminen historian avulla voi selvästikin kytkeytyä myös köyhyyden tai sosiaaliseen marginaaliin ajautumisen kokemukseen nykyajassa. Näin esimerkiksi Venäjällä rutiininomaisesti viljelty suuren isänmaallisen sodan sankarimyytti on saanut 2010-luvun aikana rinnalleen jo ikääntyneiden sota-ajan lasten aktiivisen uhripolitiikan lukuisine paikallisine ja alueellisine museoineen, muistitietojulkaisuineen ja muistomerkkeineen. Kuten sosiologi Tatiana Zhurzhenko kirjoittaa, sotalapset ovat myös viimeinen neuvostosukupolvi, joka on sodan kärsimysten lisäksi kokenut myös Neuvostoliiton kaatumisen aiheuttaman poliittisen ja taloudellisen shokin. Moni heistä on elänyt köyhyydessä ja kokenut itsensä postsosialistisen transition häviäjäksi. Vaatiessaan uhriasemansa tunnustamista ja materiaalista kompensaatiota (kuten sotaveteraanit) he viittaavat paitsi lapsuusajan kärsimyksiin myös kokemukseen sosioekonomiseen marginaaliin joutumisesta markkinatalouden seurauksena (Zhurzhenko 2017, 258–260).

Historiallisilla uhri-, syyllisyys- ja traumakuvastoilla onkin erityisiä poliittisia merkityksiä ja funktioita Euroopan postsosialistisissa maissa, Neuvostoliiton seuraajavaltioissa

ja Balkanilla (esim. Ahonen 2019). Postsosialistisessa Euroopassa historiaan viittaavat uhrikuvastot ovat ajallisesti monikerroksisia ja kietoutuvat myös kommunismin aikaisiin kokemuksiin. Esimerkiksi Unkarissa uhriasemaan perustuvaa identiteettipolitiikkaa käytetään aktiivisesti hyväksi rajattujen poliittisten intressien ajamiseksi. Toisaalta kollektiivista identiteettiä on maassa jo pitkään rakennettu historiallisten traumojen varaan ja uhrisymboliikka on juurtunut kiinteäksi osaksi kansallista omakuvaa (Miklóssy 2008).

Venäläisiä ja ukrainalaisia uhridiskursseja tutkinut Zhurzhenko uskookin, että uhriuden ja kärsimyksen korostamisesta on tullut Itä-Euroopan maissa poliittisesti erityisen palkitsevaa. Kuten hän toteaa, Venäjää lukuun ottamatta kaikkialla Neuvostoliiton seuraajavaltioissa ja entisissä Itä-Euroopan maissa postkolonialistisilla uhrinarratiiveilla on tärkeä rooli osana kansakuntien rakentamista ja identiteettipolitiikkaa (Zhurzhenko 2012). Monen muun tapaan hän kiinnittää huomiota siihen, miten 1900-lukua on luonnehtinut siirtymä sankareista uhrien korostamiseen. Zhurzhenko kertoo myös esimerkin. Vieraillessaan nykyisen Ukrainan länsirajalla sijaitsevassa Chopin kaupungissa (unk. Csap) hän löysi toisen maailmansodan ’viattomille uhreille’ omistetun muistomerkin, jonka muistolauseet oli kirjoitettu sekä ukrainaksi että unkariksi. Chop sijaitsee lähellä Unkarin (ja Slovakian) rajaa ja siellä elää yhä merkittävä unkarinkielinen vähemmistö. Tärkein syy unkarinkielisille lauseille löytyy kuitenkin muistamisen kohteesta: toisen maailmansodan jälkeen Saksan rinnalla taistelleet ja irredentististä politiikkaa harjoittaneet unkarilaiset syyllistettiin kollektiivisesti ja moni sotilas, pappi ja älymystön edustaja kuljetettiin pakkotöihin. Siksi nykyään jokaisesta Taka-Karpatian (Transcarpathia) unkarilaiskylästä löytyy toisen maailmansodan kostotoimenpiteisiin viittaava muistomerkki. Monumentin sosialistiseen realismiin viittaava tyyli herätti kuitenkin kysymyksiä, ja pian kävikin ilmi, että rakennelma oli alun perin toiminut Unkarin 1919 neuvostotasavallan sankareille osoitettuna muistomerkkinä, jonka tarkoituksena oli integroida kaupungin unkarilaista vähemmistöä osaksi sosialismin rakentamisen projektia. Sen virallinen muistamisen moodi oli siis sankarillisuutta korostava, mutta nyttemmin sen päälle on kirjoitettu kansallisesti vetoava uhriutumisen ja kärsimyksen tarina.

Historiallisen uhrikuvaston merkityksen kasvuun Itä-Euroopassa on vaikuttanut myös 1990-luvun yleiseurooppalaisen ’muistiteollisuuden’ leviäminen alueelle etenkin vuosituhannen alusta lähtien. Kuten Patrice M. Dabrowski ja Stefan Troebst kirjoittavat, museoita voi tarkastella kulttuurisia ja poliittisia merkityksiä kantavina ”identiteettitehtaina”, jotka aiheen, käsittelytavan ja näkökulman valinnoillaan voivat vaikuttaa huomattavastikin siihen, miten niissä käyvä yleisö uhriasetelmat voi käsittää (Dabrowski & Troebst 2017, 419.) Esimerkiksi Liettuassa sijaitseva ”Miehityksen ja Vapaustaistelujen Museo” (*Okupacijų ir*

laisvės kovų muziejus) keskittyy miltei täysin Neuvostoliiton aiheuttamaan kärsimykseen ja jättää näin lähes kokonaan huomiotta sikäläisen Holokaustin, juutalaiset, romanit ja myös natsien uhreiksi joutuneet muut liettualaiset.[7]

Muun muassa Puolassa ja Unkarissa kansakuntakeskeistä uhriutumisen korostusta on selitetty sillä, että ’internationalismin’ nimissä yksittäisten uhriryhmien (esim. juutalaisten, kansallisten vähemmistöjen tai sotaveteraanien) kärsimyksiä ei valtiososialismin aikana saanut korostaa. 1990-luvulle tultaessa oli siis olemassa selvää sosiaalista ja kulttuurista tilausta monenlaisten ’tukahdutettujen’ muistojen esiin tuomiselle. Etenkin Itä-Euroopassa vuoden 1989 muutokset nostivat yleiseurooppalaiset uhrikeskustelut aivan uudelle tasolle: ei ollut kyse vain kommunismin aikaisten rikosten, syyllisten ja uhrien esille nostamisesta, vaan myös siitä, että aiemmin vähän tai ei lainkaan käsiteltyjä ”avoimia salaisuuksia” alettiin nyt nostaa esille (ks. esim. Forecki 2013).

Itäeurooppalaisten uhrinationalismin erityispiirteitä on syytä etsiä myös 1900-lukua varhaisemmilta ajoilta, ehkä varsinkin historiallisesta kokemuksesta osana monikansallisia imperiumeja sekä alueen erityyppisistä nationalismeista. Kuten Dabrowski ja Troebst kirjoittavat, modernin nationalismin nousu samaan aikaan imperiaalisten hallintapyrkimysten kanssa tuotti myös ”ikiaikaiseen” menneisyyteen ulottuvia historiallisia narratiiveja, jotka perustuivat jatkuviin vastoinkäymisiin ja niistä selviämiseen (Dabrowski & Troebst 2017, 420). Kun siis seuraavaksi ryhdyn tutkimaan 2000-luvun nationalistista musiikkikulttuuria, en tietenkään väitä, että kulttuurisesti tuotetut historialliset uhrikuvastot olisivat seurausta yksinomaan oikeistopopulismin noususta tai esimerkiksi pääministeri Viktor Orbánin toiminnasta (joskin populistit kyllä uhridiskursseilla operoimisen taitavat). Jo kesällä 1990 eläköitynyt kenraali ja Unkarin Demokraattisen Foorumin (MDF) kansanedustaja Kálmán Kéri julisti, että Unkarin armeija taisteli toisessa maailmansodassa vain ja ainoastaan *bolsevismia* vastaan – kenen puolella Unkari taisteli, oli oikeastaan täysin toissijaista – olihan pelissä kansakuntana selviäminen (Rainer 2017, 235).

Nationalistinen rock ja historian traumat

”Tonavan rannalla asuu kansa,
veressä uitettu tuhannen vuoden ajan…”

[7] Vuoteen 2018 asti museo oli nimeltään ”Kansanmurhan uhrien museo”, mutta nimi muutettiin kriittisen kansainvälisen huomion seurauksena. Unkarin ’Terrorin talon’ tapaan itse rakennus toimi ensin natsien ja sitten KGB:n päämajana.

- *Hungarica*, ’Viharos Századok’ (2009)

Unkarilainen lähellä Fidesz-puoluetta oleva *Mandiner*-uutisportaali (Szabó & Bene 2016) julkaisi kesällä 2018 artikkelin *Kárpátia*-yhtyeestä ja ”kansallismielisen rockin” tilasta (Constantinovits 2018). Kirjoittaja aloittaa viittaamalla genren suosion nopeaan kasvuun 2000-luvun puolivälin jälkeen ja päätyy esittämään kuvauksen oikeistoradikalismiin kytköksissä olleen alakulttuurin laajentumisesta ja arkipäiväistymisestä jonkinlaiseksi koko kansan mielenmaiseman tulkiksi. Artikkelin keskiössä on Unkarin kansallismielisen rockin (*nemzeti rock*) yksi suosituimmista (ja musiikillisesti helpoimmista) yhtyeistä, jonka estetiikka tuntuu vetoavan yli sukupolvirajojen. Yhtyeen pitkäaikainen keulakuva János Petrás kertoo, miten he ovat saaneet ”vaarallisten” ajatustensa takia porttikiellon Serbiaan (2010) ja sittemmin kolmeksi vuodeksi myös Transilvaniaan. Toisaalta hän korostaa, että he eivät laula vain politiikasta vaan myös ”arkipäiväisemmistä” asioista, kuten perheestä, kodista ja Pálinkasta. Petrás reflektoi myös kiinnostavasti viimeaikaisia poliittisia kehityskulkuja – äärioikeistolaisena ja militanttina aloittaneen Jobbik-puolueen siirtymistä poliittiseen keskustaan – ja painottaa, että Kárpátia ”ei ole koskaan ollut Jobbikin hoviyhtye” (Constantinovits 2018). Samaan hengenvetoon hän kuitenkin toteaa, että vallassa olevan Fidesz-puolueen edustama linja tuntuu oikealta. Silmiinpistävää artikkelissa on myös perheitä ja lapsia esittävä toverillinen kuvasto; kansallismielisestä rockista on selvästi tullut monen unkarilaisen musiikinystävän peruskauraa, lehtijuttu esittää.

Musiikkikulttuurin ja musiikkikentän toimijoiden rooliin kansallismielisten kuvastojen tuottajina on viime vuosina kiinnitetty huomiota selitettäessä äärioikeistolaisten ideoiden ja ihanteiden normalisoitumista ja valtavirtaistumista (Karl 2019; Rheindorf & Wodak 2019; Feischmidt & Pulay 2017). Erityisesti keskieurooppalaisiin kehityskulkuihin pureutuneet analyysit ovat pyrkineet lähestymään musiikin ja nationalistisen politiikan suhdetta hieman eri näkökulmin, menetelmin ja painotuksin. Markus Rheindorf ja Ruth Wodak ovat tutkineet Itävallan äärioikeiston kulttuuripolitiikkaa diskurssianalyysin välinein pyrkimyksenään osoittaa, miten äärioikeistolaiset diskurssit ja retoriikat ovat puolueisiin kytköksissä olevien organisaatioiden ja medioiden välityksellä valuneet ulos politiikan piireistä ja arkipäiväistyneet osaksi populaarikulttuuria. Erityisesti tarkastelun kohteena on ikoninen ’Volk-rock’-artisti Andreas Gabalier (s. 1984), kymmentuhatpäisiä yleisöjä vetävä alppikansan jokamies ja ’perinteisen’ itävaltalaisen kulttuurin, perinteisten sukupuoliroolien ja tunteiden tulkki (ks. esim. Rogers 2019). Gabalierin live-esiintymisten, puheiden, lyriikoiden ja myös albumien

kansikuvien perusteella Rheindorf ja Wodak tutkivat sitä, millä tavoin ”ideaalinen äärioikeistolainen subjekti” hänen tuotannossaan rakentuu (Rheindorf & Wodak 2019).

Antropologit Margit Feischmidt ja Gergő Pulay esittävät täydentävän näkökulman, joka lähtee liikkeelle musiikkikulttuurin ruohonjuuritasolta ja alakulttuurien kehityksestä postsosialistisessa Itä-Euroopassa, erityisesti Unkarin ja Serbian esimerkkejä hyödyntäen. Tässä tarkastelussa esimerkiksi juuri Unkarissa 2000-luvun ensi vuosikymmeninä merkittävään kulttuuriseen ja poliittiseen asemaan noussutta kansallismielistä rockia – jolla tosin on omanlaiset juurensa jo sosialismin ajan alakulttuureissa (Balázs 2007) – käsitellään poliittisena ja aktivistisena ilmiönä, mutta toisaalta siihen kytkeytyvä kulttuuriteollisuus intresseineen ja toimijoineen nähdään luomassa symbolista ja mentaalista maaperää, johon ultranationalistiset ideat helposti uppoavat (Feischmidt & Pulay 2017). Feischmidt ja Pulay käyttävät esimerkkinä 2000-luvun alkuvuosina perustettua *Magyar Sziget* -festivaalia[8], joka festivaalin alulle panijoiden toimesta esitettiin myös eräänlaisena aitounkarilaisena vastapainona liian ’kosmopoliittisena’ pidetylle *Sziget*-musiikkifestivaalille. Óbudan saarella Budapestissa järjestetyn *Magyar Szigetin* kohdalla voidaan selvästikin puhua nationalistisen kulttuurisen kuvaston ja identifikaation arkipäiväistymisestä: päivällä festivaalilla etnografit kohtasivat suuren joukon folk-henkisiä käsityöläisiä ja heidän kojuillaan kierteleviä lapsiperheitä, kun ilta- ja yöaikaan baariteltoissa viljeltiin väkivaltaisia kuvastoja ja avoimia nationalistisia provokaatioita (Feischmidt and Pulay 2017). Kuvaan kuuluu, että *Magyar Sziget* -tapahtumia on järjestetty myös Slovakian ja Romanian unkarilaisalueilla.

Politiikan tutkija Philipp Karlin huomion kohteena on Jobbik-puolueeseen lähes viidentoista vuoden ajan kytkeytynyt ”kansallinen kevätfestivaali” (*Nemzeti Majális*). Karl kuvaa Jobbik-puolueen menestystä 2000-luvun Unkarissa tehokkaana yhdistelmänä modernia medialäsnäoloa sekä poliittista ja ideologista mobilisointia musiikin ympärillä tapahtuvan ruohonjuuritason kanssakäymisen kautta. Karlin mukaan Jobbik-puolueen sekä nationalistisen musiikkikentän välille rakentui symbioottinen suhde, jonka kautta äärikansallismielinen maailmankuva juurtui myös ei-poliittisiin yleisöihin. Näin aluksi etenkin militarismilla ja romanivastaisuudella ratsastanut puolue onnistui muuttamaan imagoaan ja eräänlaista ”radikaalioikeistolaista Woodstock-henkeä” välittävän musiikkitapahtuman kautta onnistunut tekemään nationalismista ”coolia” myös kaupunkilaisen nuorison keskuudessa (Karl 2019, 73).

Myös keskieurooppalaisia folk-musiikkifuusioita tutkinut Barbara Rose Lange on kiinnittänyt huomiota ”ultranationalistien” Unkarissa rakentamaan radio-, äänite-, julkaisu- ja

[8] http://www.magyarsziget.hu/. Suom. ’unkarilainen saari’.

tapahtumainfrastruktuuriin (Lange 2018). Lange kuitenkin painottaa, että suurin osa hänen tutkimastaan folk-fuusio -kentästä generoi inklusiivista kulttuurista ja musiikillista kuvastoa ja vastustaa (jopa aktiivisesti) nationalistien levittävää väkivaltaista symboliikkaa. Esimerkiksi Itävallassa folk-muusikot ovat hyödyntäneet äärioikeiston poliitikkojen kuvastoja ja muotoilleet niitä kriittisesti uudelleen. Niin ikään Itävallassa, poliittisen kiistelyn areenaksi muuttuneen rap-kulttuurin piirissä, vahvoja antipatioita herättivät Vapauspuolueen (FPÖ) entisen puheenjohtajan Heinz-Christian Strachen internetissä nimimerkillä 'HC' julkaisemat islaminvastaiset rap-videot.

On tärkeä huomata, että *Magyar Sziget* -tapahtuman kaltaisessa, musiikkiin, tunteisiin ja kansallisromanttiseen yhdessä oloon investoivassa mutta samalla nationalistiseen mobilisaation kytkeytyvässä toiminnassa ei ole kyse pelkästään poliittisten puolueiden kansalle syöttämistä diskursseista. Musiikintutkija ja sosiolingvisti Dragana Cvetanovič onkin Philip V. Bohlmaniin viitaten todennut, että nationalismi voi ujuttautua musiikkiin monista tulokulmista, ei pelkästään ylhäältä päin – niin pitkään kuin myös musiikkikentän toimijat ja heidän yleisönsä ovat aktiivisesti mukana mobilisoimassa tämän tyyppisiä kulttuuriliikkeitä (Cvetanovič 2014, 8). Cvetanovičin tapaan esitänkin, että musiikin ja nationalistisen politiikan välistä dynamiikkaa ei tule käsittää yksinkertaisen syy-seuraussuhteen kautta niin, että musiikki olisi ideologioiden muovaamaa, vaan pikemminkin niin, että kaikenlaista musiikkia voidaan hyödyntää monenlaisten ideologioiden arkipäiväistymisen prosesseissa. Serbialaiseen rap-musiikkiin perehtyneen Cvetanovičin tärkeä huomio on, että vahvoista kansallisista myyteistä voidaan musiikin avulla kertoa ja niitä voidaan muokata tarvittaessa hyvin erilaisiin poliittisiin tarkoituksiin. Poliittinen viesti voi olla kulttuurisesti hyvinkin eklektinen. Esimerkiksi *Beogradski Sindikat* -yhtyeen lyriikoissa Slobodan Milosevičin jälkeisen eliitin, Euroopan ja uuden demokratian vastustaminen yhdistyy "serbialaisuuden puolustukseen" ja samalla pettymykseen koskien yhteiskunnallisen kehityksen umpikujia.[9]

Seuraavaksi nostan esille muutamia unkarilaisia esimerkkejä musiikkikulttuurin piirissä tuotetusta nationalistisesta kuvastosta, jossa myös uhrin ja trauman käsitteillä on vahva rooli. Palaan ensin jo aiemmin esille nostamaani *Trianon*-rockoopperaan, joka esitettiin Budapestissa kesällä 2018. Lopuksi tarkastelen lyhyesti eräiden äärioikeistoon kytköksissä olevien nationalististen rock-yhtyeiden lyriikoita. Erityisesti olen kiinnostunut kahdesta asiasta:

[9] Cvetanovič värittää näitä tuntemuksia tähän tapaan: " […] ikään kuin emme saisi enää olla Serbejä, joilla on oma vaskiorkesterifestivaali Etelä-Serbian Guča-nimisessä kylässä, ja meidän pitää 'sietää' edellisen ja edellisten epookkien suurinta vihollistamme, naapurejamme kroaatteja, ja pitää myös 'sietää' kansalaisyhteiskunnan puolestapuhujaa Borka Pavićevićia ja varsinkin ortodoksikirkon suurimpia mörköjä – homoseksuaaleja."

uhriaseman avulla luoduista vastakkainasetteluista sekä tunteiden roolista uhrinationalismin, kollektiivisten traumojen ja kansallismielisen musiikkikulttuurin elävöittäjänä. Trauman käsitettä käyttäessäni tukeudun varsinkin Jeffrey C. Alexanderin tapaan tarkastella (kollektiivista) traumaa paitsi kulttuurisesti ja poliittisesti tuotettuna myös symbolisena välineenä ryhmäidentiteettien luomiseen. Kuten Alexander muotoilee, ”jotain hirvittävää kyllä yleensä tapahtui”, mutta ei ole itsestään selvää, millä tavoin näistä tapahtumista eri yhteiskunnissa puhutaan ja minkälaisia tarkoituksia varten (Alexander 2012, 98–99). Alexanderin mukaan kollektiiviset traumat syntyvätkin vasta silloin, kun yksilöt ja instituutiot (carrier groups) esittävät ne ”yhteiskunnallisina haavoina” (social wounds) (Alexander 2012, 2). Kollektiivinen trauma myös inspiroi tunteita ja tarinoita, ikään kuin elää niistä. Alexander näyttää olevan eniten kiinnostunut siitä, millä tavoin kulttuurinen tai kollektiivinen ”trauma-draama” synnyttää partikularisoivia ja ulossulkevia lopputulemia, eikä sellaisenaan automaattisesti riitä lisäämään sympatiaa ”toisia” kohtaan. Onkin kiinnostavaa kysyä, minkälaisissa tilanteissa ja minkälaisia tarkoituksia varten ”traumatyö” tuottaa sosiaalisesti jaettua ”itsesääliä” ja ”itserakkautta”, ja rajoittuuko ihmisten identifikaatio vain omiin vainottuihin ja sorrettuihin esivanhempiin (Alexander 2012, 105).

Trianon-rockooppera ei ole ensimmäinen tai ainoa laatuaan: vuonna 1983 ensi-iltansa saanut *Kuningas Tapani* (’István, a Király’) on sen kuuluisampi edeltäjä, joka sittemmin on noussut kulttisuosioon myös Slovakian ja Romanian unkarilaisvähemmistöjen keskuudessa. Trianon-oopperaa kannattaakin tarkastella osana tätä kansallisromanttista jatkumoa sekä ideologis-kulttuurisista että tuotantoon liittyvistä syistä. Kuningas Tapanin valtiososialismin oloissa radikaali perusidea nimittäin pohjautui nationalistikirjailija Dezső Szabón tunnettuun Trianonin-jälkeiseen lausahdukseen (1922), jonka mukaan unkarilaisen ”rodun” suuri historiallinen symboli ei ollut saksalaisen prinsessan nainut ja katoliseksi kastettu Pyhä Tapani vaan hänen enonsa, palasiksi hakattu Koppány (Gerner 2007, 102–103). Siinä missä Pyhän Tapanin kansallismielinen symboliikka perustui kauas keskiaikaan kurkottavaan historiallis-mytologiseen kuvastoon, Trianon fokusoi synkkään 1900-lukuun. Käytännön yhteyden kahden musikaalin välille tuo Trianon-oopperan ohjannut pitkän linjan teatterintekijä, elokuvaohjaaja ja Fidesz-puolueen jäsen Gábor Koltay, jota voitaneen tuotantonsa valossa kutsua eräänlaiseksi ”muistiaktivistiksi” (vrt. Harrison 2019, 16–17, 41–42): hänen taustaltaan löytyy myös Pyhän Tapanin pohjalta ohjattu filmi (1984) sekä jo vuonna 2004 valmistunut Trianonia käsittelevä dokumenttielokuva.

Trianon-ooppera käynnistyy Budapestin maailmannäyttelyn (1896) ja Unkarin 1000-vuotisen historian optimistisissa tunnelmissa, mutta siirtyy pian lähes pysyvästi surulliseen

moodiin. Unkarilaisten massamittainen muutto Amerikkaan uuden vuosisadan ensimmäisinä vuosina kuvataan ensimmäisenä kipeänä kriisinä, mutta pian siirrytään kuvaamaan ensimmäisen maailmansodan jälkeisiä vuosia, Trianonin rauhansopimusta ja sen seurauksia, sekä myös muita 1900-luvun dramaattisia avaintapahtumia.

Teoksen dramaturgia rakentuu lavalle marssitettujen historiallisten hahmojen varaan. Heidän roolinsa on välittää yleensä pettymykseen ja maansuruun johtaneiden tapahtumien jälkeisiä tunnelmia. Yhdessä kohtauksessa kuuluisa kirjailija Frigyes Karinthy (1887–1938) astelee lavalle. Hän kertoo nuorelle pojalle ”aavesärystä”, jota hän päivittäin tuntee Unkarin silpomisen seurauksena. Kotiseutujen menettämisestä seuranneen trauman välittäminen seuraavalla sukupolvelle on olennaisen tärkeää: ”katso poikani, tässä on Kolozsvár [Cluj-Napoca], tässä on Kárpátalja [Taka-Karpatia] – älä koskaan unohda”. Kivusta on kerrottava ja sitä on ajateltava, mutta hiljaisesti. Kuten rock-balladin kertosäe runoilija Gyula Juhászin (1883–1937) Trianon-runon säkein toistuvasti kehottaa, ”siitä ei pidä koskaan puhua, mutta sitä on ikuisesti ajateltava”.[10]

Ooppera on kokonaisuutena hyvin paatoksellinen ja perustuu helposti tunnistettaviin historiallisiin kliseisiin, joilla pyritään vetoamaan katsojien tunteisiin. Punaisena lankana läpi koko narratiivin kulkee kansakunnan asema uhrina ja muiden hyökkäysten kohteena. Häviöstä ja pettymyksestä kuitenkin haetaan myös voimaa, uskoa ja intoa nousta tulevia koettelemuksia vastaan. Traumaattinen historia sisältää myös ilon hetkiä, kuten vuosi 1940, jolloin Pohjois-Transilvania palautettiin Unkarille niin sanotun toisen Wienin sopimuksen nojalla. Slovakian unkarilaisalueiden (’Felvidék’) takaisin valtaaminen (1938) esitetään niin ikään sydäntä särkevästi. Ensin kuvataan menetettyä kotiseutua kohtaan tunnettua ikävää. Sisarukset (tai rakastavaiset) laulavat haikeaa duettoa, jossa vilisevät kuvat kotiseudusta, valkotukkaisen isoisän maista, sen omenapuista ja hedelmäisistä kunnaista, joilla ei enää koskaan voi onnellisena vaellella. Felvidékin valtausta seuraa kuitenkin suuri ilo ja nuori onni. Usko elämään palaa (toki vain lyhytaikaisesti), kun nuoret voivat jälleen rynnätä vapaina kotiseudun niityille – tai vain ”hiljaa nojailla ikkunan ääressä yöllä ja katsoa jokaiseen ilmansuuntaan tuntien sanoin kuvaamatonta vapautta ja onnea.”

Passiivinen uhriasema ja sen muistaminen, toisaalta surusta nouseminen ja selviämistaistelu, toistuu oopperan tunnemaisemassa läpi koko esityksen ja kuuluu sen dramaturgiaan, mutta heijastelee myös vallitsevan historiakulttuurin ja menneisyyspolitiikan

[10] http://www.trianon.hu/keret.phtml?/trianon/versek/. ”Nem kell beszélni róla, soha sem, de mindig mindig gondoljunk réa”

laajempia tendenssejä. Yhteishengen ja nykykatsojaa puhuttelevan selviämisuskon hakeminen menneisyyden uhrikokemuksista kuuluukin olennaisesti Viktor Orbánin hallituksen ’tunteiden kulttuuripolitiikkaan’, eikä Trianonin muistostakaan enää puhuta ainoastaan trauman ja surun termein – onhan kesäkuista muistopäivääkin jo kymmenen vuotta kutsuttu ”Kansallisen yhteenkuuluvuuden” päiväksi. Näin esimerkiksi vuonna 2019 Trianonin rauhansopimuksen 99-vuotisseremonioihin kuului 4000 lapsikuorolaisen esiintyminen maan parlamentin edessä.[11] Pääministeri itse puolestaan puhui koillis-Unkarin Sátoraljaújhelyssä, lähellä Slovakian rajaa, jossa hän osallistui Slovakian unkarilaisten etuja ajavan Rákóczi-liiton organisoimaan tilaisuuteen. Puheensa loppupuolella Orbán viittasi 1900-luvun Unkaria yksi toisensa jälkeen kohdanneisiin ”nyrkiniskuihin”, mutta totesi sitten valaen uskoa yhteiseen huomiseen: ”teimme niin kuin kreivi Széchenyi neuvoi: rakensimme portaat kivistä, jotka meitä kohti heitettiin” (www.kormany.hu…).

Trianon-oopperan estetiikan kannalta keskeistä on, että se pyrkii puhuttelemaan yleisöään myös tutuilla (rajantakaisilla) maisemilla ja niihin liittyvillä kulttuurisilla kuvastoilla. Kuten Kovács on todennut, nämä ovat tapoja, joilla traumaattista muistia narratiivisesti ja emotionaalisesti herätellään, toisin sanoen kutsumalla yleisöä mukaan jakamaan se ”tuttuuden tunne”, joka kaivattuihin ympäristöihin ja maisemiin liittyy (Kovács 2015). Toisaalta oopperassa myös syylliset osoitetaan, tosin hienovaraisesti visuaalisin ja dramaturgisin keinoin. Esimerkiksi vastuu juutalaisten kuljettamisesta keskitysleireille sysätään vallitsevan historiapolitiikan mukaisesti fasistisen vähemmistön (’nuoliristiläisten’) ja saksalaisten miehittäjien hartioille, ja tapahtunut esitetään ikään kuin traagisena seurauksena Unkarin kansan sinänsä puhtaasta vapauden tahdosta. Holokausti kuvataan muutenkin aivan ohi mennen; keskustelu omasta vastuusta (esim. Bibó 2015/1948) ja Levin peräämät ”harmaat alueet” istuvat huonosti uhriutta korostavaan tarinaan. Budapestin piirityksen aika (25.12.1944–13.2.1945) puolestaan nostetaan sinänsä oikeutetusti etualalle. Vaikka myös kollektiiviseen vastuuseen viitataan (”unkarilainen kääntyi unkarilaista vastaan”), todellisia syyllisiä olivat muut. Piirityksen päättyessä ei koitakaan vapauden aika: näyttämölle ajaa jeeppi ja sen mukana väkivaltaisesti liehuva punalippu.

Kuten edellä totesin, Itä-Euroopan postsosialistisissa maissa uhrinationalismi on historiallisesti monikerroksista ja viittaa historian varhaisempien vastoinkäymisten lisäksi myös kommunismin aiheuttamiin kärsimyksiin. Esimerkiksi äärioikeistolaisten nationalistiryhmien itseymmärryksessä kommunismilla ja sen vastustamisella on tärkeä

[11] https://www.szeretlekmagyarorszag.hu/7000-gyerek-enekelt-nemzeti-osszetartozas-napjan-parlament-orban/.

sosiaalista koheesiota luova funktio. Kansallismielisen rockin avoimen rasistiseen laitaan kuuluvan *Romantikus Erőszak* -yhtyeen perustajajäsen Sziva Balázs (s. 1977) sanoo tämän suoraan osin omaelämäkerrallisessa tietokirjassaan, jossa hän pureutuu edustamansa alakulttuurin historiaan (Balázs 2012). Antikommunismi näyttäytyy kiinnostavasti ylirajaisena ilmiönä viittauksine Iso-Britannian skini- ja punk-alakulttuureihin, mutta toisaalta Balázs kertoo tarinaa rautaesiripun takaisesta vastarintakokemuksesta, josta unkarilainen nationalistinen rock hänen mukaansa ponnistaa: ”me kamppailimme” (1970–1980-luvulla) kommunismia vastaan, mutta 1990-luvun vaihteen jälkeen tämä kamppailu petettiin.

Nationalististen muusikkopiirien itseymmärryksessä kommunismin aikainen uhriasema ja sankarillista järjestelmänvastaisuutta edustava skini-punk -kulttuuri näyttää toimivan eräänlaisena moraalisena kivijalkana. ’Rock Against Communism’ -estetiikka kietoutuu postsosialistisessa kontekstissa äärikansallismieliseen ja muukalaisvihamieliseen maailmankuvaan, jossa taistellaan nyt liberaalia ja eurooppalaista ’mädättämistä’ vastaan. Näin asian ilmaisee esimerkiksi Balázsin kirjaan esipuheen kirjoittanut György Budaházy (s. 1969), yksi unkarin militantin äärioikeiston näkyvimmistä hahmoista. Hänen mukaansa uuden nationalistisen muusikkosukupolven nousu oli ”erittäin arvokasta” tilanteessa, jossa ”Eurooppa upposi etniseen ja moraaliseen infektioon ja myös Unkari sai tutustua länsimaisen liberaalin demokratian ’saavutuksiin’”. Budaházy ajoittaa nationalistisen rockin ”toisen sukupolven” ja sen edustaman ”kansallisen vastarinnan” synnyn poliittisesti kuumaan syksyyn 2006 (Balázs 2012, 7–8).

Bálázs puolestaan korostaa erityisesti vuoden 2008 merkitystä. Hänen mukaansa kansallismielisen rockin suosio lisääntyi nopeasti ”juutalaiskaupunginosassa” konserttilippuja myyneen toimiston ympärillä tapahtuneen selkkauksen vuoksi. Hän kuvailee, miten lipputoimiston ”kreolikasvoinen” myyjä ei suostunut myymään lippuja rasistisena pitämänsä yhtyeen konserttiin. Tästä seurannutta väkivaltaista liikehdintää hän luonnehtii eräänlaisena uuden sukupolven nationalistimuusikkojen avainkokemuksena (Balázs 2012, 9–14). Nähdäkseni Balázsin ja Budaházyn tapaa kuvata nationalistisen musiikkikulttuurin tärkeitä virstanpylväitä voi pitää esimerkkinä eräänlaisesta antagonistisesta muistista (vrt. Berger 2019), joka asetetaan aktivistisesti vastakkain ylirajaisen kosmopoliittisen muistin kanssa. Laajemmassa kontekstissa ilmiöön on kiinnittänyt huomiota myös muistin politiikan tutkija Wulf Kansteiner. Hänen mukaansa nationalismi kyllä rakentuu myös perinteisten muistin paikkojen varaan (vrt. Trianon ja ’kotiseudut’ Slovakiassa, Romaniassa ja Serbiassa), mutta uusnationalistisilla liikkeillä on myös näitä ehkä vielä keskeisempi ”lyhytkestoinen” muisti,

jota tuotetaan myös kotikutoisilla fraaseilla, anekdooteilla, rituaaleilla ja folklorella (Kansteiner 2019b).

Perinteisen unkarilaisen irredentismin elävöittäminen on kansallismielisen rockin piirissä erittäin yleistä. Esimerkiksi Hungarica-yhtyeen kappale *Meddig Várjunk* ('Kuinka pitkään vielä odotamme?') levyltä *Felvidék nem Szlovákia* (2010) ryhtyy heti kärkeen puhumaan asioista niiden oikeilla nimillä: ”Székely-maa ei ole Romania” eikä Kárpátalja tarkoita Ukrainaa. Tunnetason vaikuttavuutta synnytetään unkarilaisille tärkeän maantieteen avulla laulajan laukoessa sarjatulella tärkeitä historiallisia kaupunkeja, samalla muistuttaen niiden unkarinkielisistä nimistä: Arad, Kolozsvár, Vajdahunyad – Nándorfehervár ei ole Belgrad, eikä Újvidék todellakaan ole Novi Sad. Kiinnostavasti kappale kytkee Suur-Unkarin yhä toteutumattoman unelman Berliinin muurin murtumiseen ja kylmän sodan loppuun. ”Berliinin muuri murtunut on, kuinka pitkään vielä odotamme.”[12]

Vuoden 1989 järjestelmänmuutoksen jälkeiseen pettymykseen viittaa myös saman yhtyeen kappale *Viharos Századok* (”Myrskyisät vuosisadat”) levyltä *Nincs más föld nincs más ég* (2009), jossa ratsastetaan verissä päin ajasta toiseen: ”paha kohtalo, ja kunnia! Tataarien hyökkäys, turkkilaisten invaasio, meiltä ryöstetty järjestelmänmuutos. Milloin taivas yllämme kirkastuu?” *Hunnian* ”Ellenség” (Vihollinen) albumilta *Hazatérés* (1999) puolestaan voidaan mainita esimerkkinä avoimen ksenofobisesta ja militaristisesta kuvastosta. Punk-vaikutteissa kappaleessa vihan kohteena ovat ”vieraat” eliitit ja vallanpitäjät, jotka ovat ”vuodesta 1867 lähtien” (Itävalta-Unkarin perustamisvuosi) käärineet rahat taskuihinsa ja jättäneet unkarilaiset nuolemaan näppejään. He nostattavat vihaa ”ylpeää kansaamme” kohtaan ja tuomitsevat unkarilaiset kuolemaan: ”herää unkarilainen! Tunne vihollisesi! Tajua viimein, kuka sinua vihaa. Taistelkaamme yhdessä. Puhtaan maan puolesta!”

Astetta maltillisempaa otetta edustaa jo edellä mainittu *Kárpátia*, joskin myös sen lyriikoissa toistuvana piirteenä näyttää olevan kansallisesti sisäistetystä uhriasemasta ja toistuvista vastoinkäymisistä nouseva herooisuus. Näin esimerkiksi *Synnyin unkarilaiseksi* (”Magyarnak Születtem”) levyltä *Istenért, Hazaért* (2007) esittää unkarilaisen ylpeyden peruspiirteenä miehisen resilienssin aina kaltoin kohtelevan elämän edessä: ”kuka tahansa minua metsästääkin, minulla on aina voimaa kostaa. En koskaan unohda, että olen unkarilaiseksi syntynyt”. Kiinnostava piirre Kárpátia-yhtyeen tuotannossa on myös kiistellyn (ja viime aikoina Unkarissa kulttuurisen ikonin asemaan nostetun) nationalistikirjailija Albert Wassin (1908–1998) runojen sovittaminen rock-viisuiksi. Yksi Kárpátian lyyrisemmistä Wass-

[12] ”Leomlott rég a berlini fal, mi meddig várjunk még? Nem kell a mások földje, de ne legyen másé a Miénk!”

sovituksista on *Emigranttien laulu* (”Kivándorlók dala”) Unkarin lipun värein nimetyltä albumilta *Piros, fehér, zöld* (2006), joka pyrkii välittämään vieraille maille joutuneen maastamuuttajan kokemusta puhuttelevalla tavalla:

> ”Kone jyrisee, kirves kalahtaa
> Kotiin ajatuksemme palaa.
> Niin kauan kuin kannamme orjan painoa
> elämä sattuu, menneisyys tekee kipeää.
> Mutta kerran vielä kello lyö,
> ja astumme iloiseen laivaan.
> Hoi ohoi, kaunis laiva
> ja sen purje lumivalkoinen.”

Lopuksi

Tässä artikkelissa olen tutkinut 2000-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä Itäisessä Keski-Euroopassa suureen suosioon noussutta kansallismielistä rockia nationalistisen identifikaation tuottajana kiinnittäen erityistä huomiota musiikin rooliin historiasta nostettujen traumojen ja uhriasemien elävöittäjänä ja hyödyntäjänä. Pierre Noran muistin paikkoja (*Lieux de mémoire*) käsitteleviin teorioihin tukeutuen olen esittänyt, että kansallismielistä rock-musiikkia ja musiikin luomalle alustalle rakentuvaa nationalistista populaarikulttuuria on mahdollista käsitellä sekä symbolisena että funktionaalisena tilana, jossa tietynlaisia menneisyyden tulkintoja tuotetaan ja kierrätetään. Tässä tutkimuksessa käytetyn unkarilaisen aineiston valossa menneisyyttä tulkitaan vahvasti kärsimyksen ja uhrin kuvastoista lähtien, mutta toisaalta eräänlaista nationalistista voimantuntoa uhkuen.

Kansallismielistä rockia genrenä, fanikulttuurina, tyylinä sekä erilaisten rituaalien ja yhteisöllisyyden muotojen kokonaisuutena vaikuttaisi olevan mielekästä tarkastella myös eräänlaisena ’banaalin’ tai arkipäiväisen nationalismin muotona. Rogers Brubakeria mukaillen nationalistinen rock on esimerkki etnisyydestä ja kansakunnasta ’performoituna’, musiikin välityksellä tuotettuna näkökulmana maailmaan, eräänlaisena identifikaation kielenä, jonka kautta ihmiset voivat ’tunnistaa’ näkemyksiään (Brubaker, 2013, 238–239). Kuten rocksosiologi Simon Frith asian voisi ilmaista, olennaista ei ole yksinomaan se, mitä musiikin kuunteleminen ihmisistä ’paljastaa’, vaan pikemminkin se, minkälaisia subjektipositioita musiikki ihmisille rakentaa. Samaan aikaan on kuitenkin muistettava, että ihmisten suhde musiikkiin on monimutkainen ilmiö – ennen kaikkea siksi, että myös yleisöt eli musiikin

kuuntelijat ja erilaisiin musiikkitapahtumiin osallistuvat ihmiset ovat myös aktiivisesti mukana musikaalisten merkitysten tuottamisessa (Leppänen, 2007, 271).

Artikkelin viitekehyksessä olenkin voinut vain hyvin pinnallisesti perehtyä nationalistiseen musiikkikulttuuriin ja sen poliittisiin ulottuvuuksiin. Olen käyttänyt musiikkia esimerkkinä yhdestä uhrinationalismin ilmenemismuodosta, mutta se on tietenkin paljon muutakin. Kansallismielisen rockin sosiaalisten ja kulttuuristen merkityksen selvittämiseksi olisi epäilemättä mentävä lähemmäksi yleisön ja musiikin kohtaamisia esimerkiksi etnografisen tutkimuksen menetelmin. Tällaisen tutkimuksen kautta voisi olla mahdollista analysoida esimerkiksi poliittisten *tunteiden* tarttumista musiikin kautta.

Olenkin korostanut uhri-identiteetin tunteisiin kiinnittyvää ja tunteiden avulla lujittuvaa luonnetta. Näyttää siltä, että musiikki ja uhrinationalismi yhdessä ovat hyvin tehokas tapa luoda affektiivisia siteitä ihmisten välille ja siten myös tehdä oikeistopopulistista kansakuntakäsitystä yhä vetoavammaksi (Ahmed 2004; vrt. Palonen 2018, 311). Samalla kansallisen rockin suosio saattaa ilmentää myös Tim Edensorin kuvaamaa laajempaa muutosta, jossa populaarikulttuurista nousevat merkitykset, mielikuvat ja sosiaalisen kanssakäymisen muodot ovat erityisesti affektiivisen voimansa vuoksi nousseet traditionaalisten (korkea)kulttuurin muotojen rinnalle tai ohi kansakunnan rakentamisen välineinä (esim. Edensor 2002, 12).

Monien kansakunnan historiasta nostettujen ’vääryyksien’ musiikillisessa esittämisessä on myös kyse omanlaisestaan muistin politiikasta, jota on syytä tarkastella osana laajempia eurooppalaisia kollektiivisen muistamisen prosesseja. Muun muassa Sosiologi Stefan Berger on käsitellyt eurooppalaisia uhri-syyllinen -diskursseja ja menneisyyspoliittisia kamppailuja erityisenä pyrkimyksenään haastaa oikeistopopulistista uusnationalismia. Berger esittää, että toisen maailmansodan uhreihin ja yleiseurooppalaisiin arvoihin viittaava kosmopoliittinen muistamisen projekti on kriisissä ja kansallismielisessä viitekehyksessä toimivien ”antagonististen” muistiaktivistien hyökkäyksen kohteena (Berger 2019; ks. myös Kansteiner 2019, 611). Kosmopoliittisen muistin ja sen kantamien universaalien arvojen näkökulmasta kansakuntien ’omista’ uhreista ja kärsimyksistä muistuttaminen tuntuu nurkkakuntaiselta, joskin itäisen Keski-Euroopan postsosialististen maiden näkökulmasta kommunismin aikaisiin ja myös varhempiin kärsimyksiin viittaaminen on myös hyvin ymmärrettävää. Samaan aikaan, juuri vahvasti tunteisiin kiinnittyvän luonteensa vuoksi, historialliset uhrikuvastot antautuvat hyvin helposti poliittisesti manipuloitaviksi. Alustavana hypoteesina ja mahdollisena tulevan tutkimuksen aiheena nostaisin esille ajatuksen siitä, että ehkä nationalistisen rock-kulttuurin piirissä viljeltyjä historiallisia uhrikuvastoja (ja myös genren menestystä laajemmin) on

mielekästä tarkastella osana laajempaa eurooppalaista muistin politiikkaa, kenties eräänlaisena kansallismielisenä tai jopa antagonistisena vastamuistina.

LÄHTEET:

Trianon – Zenés Történelmi Játék (Budapest, Hősök tere, 22–23.6.2018), https://www.youtube.com/watch?v=YQQJ96O3r4o&t=2219s, 17.3.2020.

Balázs, Sziva (2012): 15 év nemzeti rock. Budapest: Hadak útja kiadó.
Hungarica, *Meddig Várjunk* (2010)
Hungarica, *Viharos Századok* (2009)
Hunnia, *Ellenség* (1999)
Kárpátia, *Magyarnak születtem* (2007)
Kárpátia, *Kivándorlók dala* (2006)

https://www.kormany.hu/hu/a-miniszterelnok/beszedek-publikaciok-interjuk/orban-viktor-beszede-a-nemzeti-osszetartozas-napjan, 17.3.2020.

http://www.magyarsziget.hu/, 18.3.2020.

https://www.szeretlekmagyarorszag.hu/7000-gyerek-enekelt-nemzeti-osszetartozas-napjan-parlament-orban/, 17.3.2020.

http://www.trianon.hu/keret.phtml?/trianon/versek/, katsottu 17.3.2020.

Ahmed, Sara (2004): Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ahonen, Sirkka (2019): ”Kun historia vaikeuttaa rauhaan palaamista: Bosnia-Hertsegovina”, Kosmopolis 49(3), 48–62.

Alexander, Jeffrey C. (2011): ”Trauma Construction and Moral Restriction: The Ambiguity of the Holocaust for Israel.” Teoksessa: R. Eyerman, J.C. Alexander & E. Breese (toim.) Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering. Boulder, CO: Paradigm Publishers, 107–132.

Alexander, Jeffrey C. (2012): Trauma: A Social Theory. Cambridge: Polity Press

Balogh, László Levente (2015): ”A magyar nemzeti áldozatnarratíva változásai II”, Korall 59, 36–53.

Bar-Tal, Daniel, Lily Chernyak-Hai, Noa Schori & Ayelet Gundar (2009): ”A sense of self-perceived collective victimhood inintractable conflicts”. International Review of the Red Cross 91(874), 229–258.

Berger, Stefan (2019): Agonistic memory and transitional justice (https://www.frient.de/en/blogdata/tj-blog/agonistic-memory-and-transitional-justice, 18.3.2020

Bibó, István (2015/1948): “The Jewish Predicament in Post-1944 Hungary.” Teoksessa: Iván Zoltán Dénes (toim.) The Art of Peacemaking. Political Essays by István Bibó. Translated by Péter Pásztor. New Haven & London: Yale University Press, 233–354.

Bohlman, V. Philip (2011): Music, Nationalism and the Making of the New Europe. New York & London: Routledge.

Brubaker, Rogers (2013): Etnisyys ilman ryhmiä. Suom. Erkki Vainikkala ja David Kivinen. Tampere: Vastapaino.

Caiani, Manuela & Paolo Graziano (2019): ”Understanding varieties of populism in times of crises”, West European Politics, 42(6), 1141–1158

Constantinovits, Milan (2018), “A Kárpátia külön intézmény” – Ilyen a nemzeti rock 2018-ban.” https://mandiner.hu/cikk/20180721_a_karpatia_kulon_intezmeny_nemzeti_rock_2018, 18.3.2020.

Cvetanovič, Dragana (2014): ”Petturien vai patrioottien räppi?”, Idäntutkimus 1/2014, 3–15.

De Guissmé, Laura & Laurent Licata (2017): ”Competition over collective victimhood recognition: when perceived lack of recognition for past victimization is associated with negative attitudes towards another victimized group”, European Journal of Social Psychology 47, 148–166.

Dabrowski, Patrice M. & Stefan Troebst (2017): “Uses and Abuses of the Past.” Teoksessa: I. Livezeanu & Arpad von Klimo (toim.) Routledge History of East Central Europe since 1700. London & New York, 465–505.

Edensor, Tim (2002): National Identity, Popular Culture and Everyday Life. New York: Berg Publishers.

Fassin, Didier & Richard Rechtman (2009): The Empire of Trauma: An Inquiry into the Condition of Victimhood. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Feischmidt, Margit & Gergő Pulay (2017): ”’Rocking the Nation’: the Popular Culture of Neonationalism”, Nations and Nationalism 23(2), 309–326.

Forecki, Piotr (2013): Reconstructing Memory. The Holocaust in Polish Public Debates. Oxford: Peter Lang.

Forgas, Joseph. P., László Kelemen, L. & János László (2015): Social cognition and democracy: An Eastern European case study. In J. P. Forgas, K. Fiedler, & W. D. Crano (toim.) Sydney symposium of social psychology: Vol. 17. Social psychology and politics (p. 263–285). Psychology Press, 263–285.

Gerner, Kristian (2007): ”Trianon, the Holocaust and the Hungarian Trauma”. Teoksessa: C. Mithander, J. Sundholm & M. Holmgren Troy (toim.) Collective Traumas: Memories of War and Conflict in 20th-century Europe. Bryssel: Peter Lang.

Giesen, Bernhard (2004): Triumph and Trauma. New York: Paradigm Publishers.

Grönholm, Pertti & Heino Nyyssönen (2019): ”Historian käyttö ennen ja nyt – faktana ja fiktiona”, Kosmopolis 49(3), 7–27.

Halmesvirta, Anssi (2017): Vapauden kapea polku: István Bibón julkinen moralismi. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.

Harrison, Hope M. (2019): After the Berlin Wall. Memory and the Making of the New Germany, 1989 to the Present. New York: Cambridge University Press.

Hirschberger Gilad (2018): “Collective Trauma and the Social Construction of Meaning”, Frontiers in psychology 9(1441), 1–14.

Jeffery, Laura & Matei Candea (2006): “The Politics of Victimhood”, History and *Anthropology* 17(4), 287–296.

Jensen, Steffen & Henrik Ronsbo (toim.) (2014): Histories of Victimhood. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Kansteiner, Wulf (2019a): ”Migration, Racism, and Memory”, Memory Studies 12(6), 611–616.

Kansteiner, Wulf (2019b): ”Memory, Right-Wing Politics, and The European Election of 2019”. Mnemonics 2019 Keynote Lecture. http://www.utrechtmemorystudies.nl/news-and-events/80/mnemonics-2019-keynote-lecture-by-wulf-kansteiner-memory-right-wing-politics-and-the-european-election-of-2019, 18.3.2020.

Karl, Philipp (2019): ”Creating a New Normal. The Mainstreaming of Far-Right Ideas Through Online and Offline Action in Hungary”. Teoksessa: M. Fielitz & Nick Thurston (toim.) Post-Digital Cultures of the Far Right: Online Actions and Offline Consequences in Europe and the US. Bielefeld: transkript Verlag, 67–78.

Kemppainen, Ilona (2006): ”Kuolema, isänmaa ja kansalainen toisen maailmansodan aikaisessa Suomessa”. Teoksessa: T. Kinnunen & V. Kivimäki (toim.) Ihminen sodassa. Helsinki: Minerva, 229–241.

Korsberg, Hanna, Laura-Elina Aho, Iris Chassany ja Sofia Valtanen (2019): ”Remembering the Finnish Civil War: Embodied Empathy and Fellman Field”, Theatre Research International 44(1), 6–22. DOI: https://doi.org/10.1017/S0307883318000810.

Kovács, Éva (2015): “Trianon, avagy „traumatikus fordulat” a magyar történetírásban”, Korall 59, 82–107.

Lange, Barbara Rose (2018): Local Fusions: Folk Music Experiments in Central Europe at the Millennium. New York: Oxford University Press.

László, János (2014): Historical Tales and National Identity. An Introduction to Narrative Social Psychology. Sussex & New York: Routledge.

Leppänen, Taru (2007): ”Populaarimusiikin yleisön identiteettejä kartoittamassa.” Teoksessa M. Aho & A-V Kärnä (toim.) Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino, 268–290.

Lim, Jie-Hyun (2010): “Victimhood Nationalism in Contested Memories: National Mourning and Global Accountability.” Teoksessa A. Assmann & S. Conrad (toim.) Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 138–162.

Miklóssy, Katalin & Heino Nyyssönen (2018): ”Defining the new polity: constitutional memory in Hungary and beyond”, Journal of Contemporary European Studies 26(3), 322–333.

Miklóssy, Katalin (2008): “Shadows of the Communist Past: the Consolidation Project of the Hungarian Left – Transitional Identity and the Demarcation of History”. Teoksessa: J. Aunesluoma & P. Kettunen (toim.) The Cold War and the Politics of History. Helsinki: Edita, 61–79.

Nikiforova, Elena (2017): ”On Victims and Heroes: (Re)assembling World War II Memory in the Border City of Narva”. Teoksessa J. Fedor, M. Kangaspuro, J. Lassila & T. Zhurzhenko (toim.) War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus. Palgrave Macmillan, 429–464.

Nora, Pierre (1989): “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, Representations 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory, 7–27.

Nora, Pierre (1996): Realms of Memory. Vol 1. Conflicts and Divisions. Translated by Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.

Nyyssönen, Heino (2016): “Can we devide use and abuse of history? A comparative study of Post-Communist constitutions”. Teoksessa M. Hokkanen, T. Laine-Frigren & T. Särkkä (toim.) Matkoja Aatehistoriaan. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 164–186.

Palonen, Emilia (2018): ”Performing the nation: the Janus-faced populist foundations of illiberalism in Hungary”, Journal of Contemporary European Studies 26(3), 308–321.

Rainer, János M. (2017): “Discourses of Contemporary History in Hungary after 1989. A Fragmented Report”, East Central Europe 44, 216–248

Rheindorf, Markus & Ruth Wodak (2019): ”‘Austria First’ revisited: a diachronic cross-sectional analysis of the gender and body politics of the extreme right”, Patterns of Prejudice 53(3), 302–320.

Rogers, Thomas (2019): “Rocking out in Lederhosen. With a Hint of Populism”, New York Times (10.9.2019). https://www.nytimes.com/2019/09/10/arts/andreas-gabalier.html, 18.3.2020.

Segesten, Anamaria Dutceac (2011): Myth, Identity, and Conflict: A Comparative Analysis of Romanian and Serbian History Textbooks. New York: Lexington Books.

Szabó, Gabriella and Márton Bene (2016): ”Interaction networks of the Hungarian Media”. Teoksessa: S. Felicia Krishna-Hensel (toim.) Media in Process, Transformation and Democratic Transition. London & New York: Routledge, 119–140

Tekin, Caner & Stefan Berger (2018): “Towards a ‘Europeanized’ European History”. Teoksessa: S. Berger and C. Tekin (toim.) History and Belonging. Representations of the past in Contemporary European Politics. New York & Oxford: Berghahn Books.

Tóth, Gergely (2016): ”Tenyleg kipusztul majd a menekültek miatt az Alföld?” https://index.hu/belfold/2016/09/20/kvotanepszavazas_hazugsagvizsgalo_etnikai_osszetetel_menekultek_iszlam_alfold/, 18.3.2020.

Walker, Shaun (2018): ”Hungarian nationalist rock opera to retell 1920s grievances.” https://www.theguardian.com/world/2018/jun/22/hungarian-nationalist-rock-opera-to-retell-1920s-grievances, 18.3.2020.

Wodak, Ruth (2015): The Politics of Fear. What Right-Wing Populist Discourses Mean. London: Sage Publications.

Zhurzhenko, Tatiana (2017): ”Generational Memory and the Post-Soviet Welfare State: Institutionalizing the ’Children of War’ in Post-Soviet Russia”. Teoksessa J. Fedor, M. Kangaspuro, J. Lassila & T. Zhurzhenko (toim.) War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus. Palgrave Macmillan, 257–280.