

**MUSIIKIN ROOLI SUOMEN JA NEUVOSTOLIITON VÄLISISSÄ
SOTIENJÄLKEISISSÄ SUHTEISSA**

Onni Elonen
Kandidaatintutkielma
Musiikkitiede
Jyväskylän yliopisto
Kevätlukukausi 2020

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

| | |
|---|---|
| Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta | Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos |
| Tekijä Onni Elonen | |
| Työn nimi Musiikin rooli Suomen ja Neuvostoliiton välisissä sotienjälkeisissä suhteissa | |
| Oppiaine Musiikkitiede | Työn laji Kandidaatintutkielma |
| Aika Kevätlukukausi 2020 | Sivumäärä 27 |
| Tiivistelmä <p>Tässä tutkielmassa käsitellään kulttuuri- ja musiikinhistoriallisen linssin läpi vuodesta 1944 eteenpäin Suomen ja Neuvostoliiton välillä vallinnutta poliittista tilannetta ja siihen vaikuttaneita toimijoita. Talvi- ja jatkosodan loppuessa vuonna 1944 Suomen ja Neuvostoliiton suhteet olivat kovilla, ja maiden välillä oli edelleen vahva vihollisasetelma. Kuitenkin heti sotia seuraavien 'vaaran vuosien' aikana ymmärrettiin, ettei tilanne ollut kestävä, ja todelliseen rauhanomaiseen yhdessäeloon ja ystävällismielisiin suhteisiin oli päästävä. Erilaisia toimia pantiin välittömästi alulle näiden tavoitteiden saavuttamiseksi (Holmila & Mikkonen 2015). Tutkielman tavoite on kartoittaa yleisellä tasolla mitä näinä kriittisinä vuosina tapahtui, ja mitä tapahtumista seurasi.</p> <p>Neuvostoliitto muistetaan kenties kaikkein parhaiten ideologiansa ja politiikkansa lisäksi esimerkiksi sotilaallisesta mahdistaan. Usein kuitenkin unohtuu, että Neuvostoliitto oli myös vahva kulttuurinen mahti, ja esimerkiksi taiteen rahoitus oli erittäin avokätistä. Kulttuurista muodostuikin kulttuurivaihdon muodossa suuri osa Suomen ja Neuvostoliiton välisten suhteiden parantamistoimia. Kulttuurivaihdon laajuus ja substanssi vaihteli paljon etenkin vuosina 1944-1960, ja sitä tapahtui lopulta niin musiikin, tanssin, kirjallisuuden, teatterin ja elokuvan, kuin kuvataiteenkin piirissä. Alkuvuosina kuitenkin nimenomaan musiikki oli suurimmassa roolissa, ja vierailevista taiteilijoista suurin osa oli solisteja, säveltäjiä, kapellimestareita ja muita musiikkivaikuttajia (Mikkonen 2019).</p> <p>Suomen ja Neuvostoliiton välistä historiaa on tutkittu perinteisesti esimerkiksi politiikan ja talouden kautta. Tämä tutkielma väittää, että kulttuurilla ja taiteella, etenkin musiikilla, on ollut myös merkittävä rooli Neuvostoliiton ja Suomen keskinäisessä historiankulussa, sekä suhteiden kehityksessä. Neuvostoliiton säveltaideperinteen korkeatasoisuus sekä Suomen nälkä tätä mysteeristä taidemahtia kohtaan saivat aikaan taiteilijavierailuita, joista iloa sai moni, ja jotka saivat niin ikään monella vihan ja katkeruuden tuntemukset ainakin hetkeksi taka-alalle.</p> | |
| Asiasanat musiikinhistoria, kulttuurivaihto, maidenväliset suhteet, Neuvostoliitto, Suomi | |
| Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto | |
| Muita tietoja | |

Sisällysluettelo

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | Johdanto | 1 |
| 1.1 | Tutkimuksen tavoite..... | 2 |
| 1.2 | Aineiston ja menetelmän esittely..... | 3 |
| 1.3 | Tutkimuksen näkökulmat | 5 |
| 1.3.1 | Taustalähtöinen näkökulma | 5 |
| 1.3.2 | Toimijalähtöinen näkökulma..... | 5 |
| 2 | Kulttuuripolitiikka ja historiallinen tausta | 7 |
| 2.1 | Ideologia ja politisointi | 9 |
| 2.2 | Kulttuurivaihdot | 11 |
| 2.3 | Poliittinen rehabilitaatio ja <i>Nashi</i> -ilmiö..... | 14 |
| 3 | Vaikutusvaltaisia toimijoita | 15 |
| 3.1 | Valtionjohdot..... | 15 |
| 3.2 | Kulttuurisuhteita edistävät järjestöt..... | 16 |
| 3.3 | Muita vaikutusvaltaisia musiikillisia toimijoita..... | 18 |
| 4 | Yhteenveto ja päätelmiä | 20 |
| 4.1 | Informaation jäsentäminen | 20 |
| 4.1.1 | Kronologinen ulottuvuus..... | 20 |
| 4.1.2 | Temaattinen ulottuvuus | 22 |
| 4.2 | Yleiskuva | 24 |
| 4.3 | Huomioonotettavaa..... | 25 |
| 4.4 | Pohdintaa ja tuleva tutkimus..... | 26 |
| | Lähteet | 28 |

1 JOHDANTO

Talvi- ja jatkosodan jälkeen välit Suomen ja Neuvostoliiton välillä olivat varsin tulehtuneet, ja vallitseva poliittinen tilanne oli hyvin epävarma ja herkkä. Suomi oli juuri joutunut tyytymään katkeraan torjuntavoittoon, ja suostumaan Neuvostoliiton latelemiin ankariin rauhannehtoihin. Mittavat jälleenrakennusurakat olivat käynnissä molemmin puolin rajaa (Tomoff 2018). Ihmiset näkivät nälkää ja elivät kurjuudessa. Suomi, kuten Neuvostoliittokin, kohtasi useita rauhankriisejä asunto- ja evakkokriiseistä nälänhätään (Mikkonen & Holmila 2015). Kuitenkin jo silloin tiedettiin, että katse on käännettävä tulevaisuuteen, eikä mennyt kauaakaan, kunnes naapurivaltioiden johtoportaisissa ymmärrettiin rauhanomaisen yhdessäelön saavuttamisen ja ylläpidon ensiarvoinen tärkeys. Maidenvälisen suhteiden parantamis- ja kehittämistoimiin ryhdyttiinkin viipymättä (Herrala 2014, 28). Suomessa kansan keskuudessa roihuavaa venäläisvastaisuutta, niin sanottua ryssävihaa, alettiin systemaattisesti kitkemään pois, kaikenlainen kommunistinen toiminta sallittiin jälleen ja Neuvostoliitosta alkoi virtaamaan taiteilijoita Suomeen esiintymään. Toisaalta Kremlissä nähtiin tilaisuus saada Suomi ideologisesti lähentymään, ja toimia aloitettiin myös tämän tavoitteen saavuttamiseksi. Näistä pelon ja epävarmuuden ajoista alkoi vuosikymmeniä kestävä ailahteleva ja kankea toveruus entisten vihollisten välillä.

Suomen ja Neuvostoliiton yhteistä historiaa koskevassa tutkimustyössä on perinteisesti keskitytty miltei puhtaasti poliittisiin ja taloudellisiin seikkoihin, sekä tietysti sotahistoriaan. Viime aikoina on kuitenkin tehty enemmän tutkimusta nimenomaan taiteiden roolista kulttuurisiin suhteisiin sekä kulttuuripolitiikkaan liittyen. Kehitys on odotettua, sillä etenkin Suomen ja Neuvostoliiton välillä aihe on pitkään ollut kutakuinkin mysteerin peitossa (Mikkonen 2019). Neuvostoliittolaiset muusikot, säveltäjät ja kapellimestarit, sekä muiden esittävien taiteiden edustajat nauttivat merkittäviä erityisvapauksia moniin muihin ammattiryhmiin verrattuna (Tomoff 2018). Tämä vapaus tarjosi monille neuvostoliittolaisille huipputaiteilijoille mahdollisuuden matkustaa lähes välittömästi sodan jälkeen Suomeen, sekä myöhemmin myös muualle länsimaihin (Herrala 2014, 28). Taiteilijavierailuiden laajuus kasvoi tasaisesti 1940-luvun puolivälistä lähtien, ja keräsivät suosiota ja arvostusta ympäri Suomea. Merkillepantavaa on erityisesti se, että näiden aikaisten kulttuurivaihtojen pohjalta järjestettyjen konserttien yleisöt koostuivat laajasti sekä suomalaisesta älymystöstä, joka oli tuolloin lähinnä oikeistolaista, että

muun muassa SKDL:n (Suomen Kansan Demokraattinen Liitto) ja SKP:n (Suomen Kommunistinen Puolue) kannattajaryhmistä. Voidaankin siis nähdä, että neuvostoliittolaisten taiteilijoiden vierailuista oltiin pääsääntöisesti kaikkialla Suomessa hyvin kiinnostuneita, sosioekonomiseen taustaan tai poliittiseen ajatusmaailmaan katsomatta. Konserttikiertueet saivatkin erittäin hyviä arvosteluja niin vasemmistolaiselta *Sosiaalidemokratilta* kuin oikeistolaiselta *Uudelta Suomelta*, jälkimmäisen ollessa kuitenkin vielä alkuvaiheessa selvästi varovaisempi sanoissaan (Mikkonen 2019).

Tämä tutkielma lienee kiinnostava jokaiselle Suomen ja Neuvostoliiton välisistä suhteista ja poliittisista käännteistä kiinnostuneelle. Aihetta tarkastellaan nimenomaan kulttuurihistoriallisesta sekä etenkin musiikinhistoriallisesta näkökulmasta, sillä taide ja kulttuuri toimivat tuolloin erityisen vahvasti uutena välineenä keskinäisten suhteiden kehittämisessä (Herrala 2014, 2), ja juuri tähän asetelmaan fokusoivaa tutkimusta tarvitaan edelleen lisää. Tutkielma sivuaa myös maiden välisten suhteiden aihetta yleisellä tasolla, sillä ei suinkaan tule unohtaa valtians tärkeää tieteen, koulutuksen ja talouden piireissä tapahtuvaa yhteistyötä. Lisäksi kyseessä olevasta aiheesta on syytä olla jokaisella suomalaisella, sekä toisaalta myös venäläisellä, edes jonkin verran tietämystä. Maiden suhteiden dynamiikasta ja sen muutoksista ajan mittaan voi näet olla turhan asenteellisia, tai jopa virheellisiä käsityksiä yleisessä diskurssissa.

1.1 Tutkimuksen tavoite

Vaikka tutkimusta tästä aiheesta on viime aikoina tehty enemmissä määrin, suuri osa teksteistä keskittyy vain tiettyihin rajattuihin ilmiöihin ja/tai ajanjaksoihin (esim. Herrala 2012; Holmila & Mikkonen 2015; Merivirta 1998), mikä tuo esille tarpeen kokoavalle kirjallisuudelle. Tämän tutkielman tavoitteena onkin luoda eräänlainen kokoava yleiskatsaus aiheesta, josta tiedetään jo tutkijoiden piireissä paljon. Kokoavan kirjallisuuden luomisen etu on se, että sen avulla voidaan saattaa aihe myöskin suurempien yleisöjen keskuuteen, ja tietoisuuteen. Muun muassa opetustarkoituksiin tehty kirjallisuus on usein juuri kokoavaa kirjallisuutta, jotta tieto olisi helpommin lähestyttävää, sekä toisaalta laajemmalla mittakaavalla järjestettyä.

Tutkimuksen aineistolähtöisen luonteen takia on eksaktien tutkimuskysymysten laatimisen sijasta mielekkäämpää määritellä tutkimukselle tutkimustehtävä. Pääsääntöisesti laadullisessa tutkimuksessa ei tavoitella määrällistä kausaliteetin ja syy-seuraussuhteiden havainnointia,

mikä mahdollistaa määrälliseen tutkimukseen verrattuna löyhemmän roolin antamisen tutkimusongelmalle (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Joissakin tilanteissa ei ole järkevää määritellä pikkutarkkoja tutkimuskysymyksiä tai taipumatonta tutkimusongelmaa, vaan tutkimusprosessin kannalta hedelmällisempää on määritellä yleisluontoisempi tutkimustehtävä. Tämä tutkimus tavoittelee aineistosta koottua yleiskatsausta tutkimusaiheesta, joten tutkimustehtävä sanoitettuna on yksinkertaisuudessaan seuraavanlainen: *millainen oli musiikin rooli Suomen ja Neuvostoliiton välisissä suhteissa?*

1.2 Aineiston ja menetelmän esittely

Tämä tutkielma on kvalitatiivinen tutkimus ja kirjallisuuskatsaus, mikä tarkoittaa sitä, että sen aineisto koostuu aikaisemmasta tutkimuskirjallisuudesta. Aineisto on yksinomaan lähdekriittisesti kerättyä luotettavaa tieteellistä vertaisarvioitua tekstiä, ja sitä on kerätty vain käyttämällä tunnettuja tieteellisen yhteisön käyttämiä tietokantoja ja hakukoneita. Tutkimusaineiston hankkiminen on keskeinen osa tutkimusprosessia, ja hyvää tieteellistä käytäntöä noudatettaessa se on tehtävä huolella, jotta sen validiteetti ei kärsi (Varantola, Launis, Helin, Spooft & Jäppinen 2013, 6-7). Tutkielman aineistoon kuuluu tutkimuskirjallisuutta niin suomalaisesta, venäläisestä kuin kansainvälisestäkin tiedeyhteisöstä. Pyrkimyksenä on muodostaa mahdollisimman selkeä, puolueeton ja monipuolinen yleiskuva, mikä voi tapahtua vain, jos aineistoa on monesta näkökulmasta. Tutkielma noudattaa narratiivisen kirjallisuuskatsauksen alalajin narratiivisen yleiskatsauksen tutkimustehtävää, joka on yksinkertaistettuna johdonmukaisen yhteenvedon saavuttaminen narratiivisen synteessin kautta (Salminen 2011, 7).

Yleiskuva luodaan tutkimusaiheesta, sen historiasta ja kehityskuluista. Analyysimuotona narratiivista yleiskatsausta tehtäessä käytetään kuvailevaa synteesiä, jonka tavoitteena on suodattaa tiivistetty *synteesi* suuresta määrästä aineistoa. Lopputuloksessa on selitettävä tutkimusongelman tai -tehtävän kannalta olennaisimmat asiat mahdollisimman yksityiskohtaisesti, ja jotta tämä onnistuisi, on kerätty informaatio jäseneltävä ja arvioitava kriittisesti ja huolellisesti (Hirsjärvi, Sinivuori, Remes & Sajavaara 2001). Tutkielman ollessa narratiivinen yleiskatsaus, on se siis menetelmällisesti hyvin selkeä ja yksinkertainen. Lisäksi narratiivisen kirjallisuuskatsauksen luonne mahdollistaa melko vapaan aineiston keräämisen, mutta tutkijalla on silti suuri vastuu aineistostaan, ja asiaankuuluvaa kriittisyyttä on hyödynnettävä läpi tutkimusprosessin, jotta saadaan aikaan koherentti ja luotettava synteesi.

Kvalitatiivisen tutkimuksen, sekä etenkin tämän tutkielman kaltaisen kokoavan tutkimuksen, aineistokokoa mietittäessä keskiössä on termi *saturaatio*, tai aineiston kylläntyminen: jos jotakin aineistoa tutkittaessa jotkin rakenteet tai ilmiöt alkavat toistua ja alkaa syntyä potentiaalisia malleja, aineisto on kylläntynyt (Eskola & Suoranta 1996). Tässä vaiheessa voidaan todeta, että aineistoa on riittävästi, ja tutkimus voi siten johtaa teoreettisesti merkittäviin tuloksiin. Tämän tutkielman aineisto on kerätty useista tietokannoista käyttäen useita eri hakutermejä. Tärkeimpiin tietokantoihin kuuluvat Finna, JSTOR, sekä EBSCOhost. Suuressa roolissa on ollut myös Google Scholar -hakukone. Tietokantojen ja hakukoneiden käytössä näkyy kuitenkin eroavaisuuksia: Finnan pääasiallinen käyttötarkoitus oli etsiä aiheesta suomalaisten tutkijoiden näkökulmaa, kun taas esimerkiksi Google Scholar toimi enemmän kansainvälisen kirjallisuuden etsimisessä. Alla on muutamia tämän tutkielman aineistonkeruussa yleisimmin käytettyjä hakutermejä suomen kielellä (sulkuihin merkityt sanat kertovat vaihtoehtoisista, taikka samaan aikaan käytetyistä lisähakusanoista):

Suomi AND musiikki AND Neuvostoliitto

kulttuurivaihto AND Suomi AND Neuvostoliitto

Sibelius AND Neuvostoliitto

Suomi–Neuvostoliitto-Seura AND kulttuurivaihto (AND musiikki, AND VOKS)

pehmeä vaikuttaminen/vallankäyttö AND Neuvostoliitto AND musiikki (AND Suomi)

Eri hakusanat tai -lauseet ovat kaikki olleet käytössä lähes kaikissa tietokannoissa ja hakukoneissa, ja jokaisesta on myös käytetty vapaasti käännettyjä englanninkielisiä versioita. Joistakin hakutermeistä on myöskin käytetty erilaisia taivutusmuotoja, esimerkiksi kulttuurivaihtotermistä on käytetty myös monikkomuotoa kulttuurivaihdot. Jokaista pääkäsitettä, kuten pehmeän vaikuttamisen tai kulttuurivaihtojen käsitteitä on lisäksi haettu yksinään tutkimuskontekstista irrallaan, jotta tässä tutkielmassa ilmenevien määritelmien sekä muiden yleisten määritelmien välinen kontrasti löydettäisiin. Kulttuurivaihtojen käsitteestä puhuttaessa on huomattava myös käsitteen abstrakti luonne. Tieto, joka löydetään, kun etsitään termillä suomeksi, keskittyy hyvin paljon juuri tämän tutkielman aiheeseen, sekä nimenomaan Neuvostoliiton ja Suomen väliseen historiaan. Sen sijaan tieto, joka löytyy englanniksi, voi olla myös paljon muuta. Tästä kiinnostavasta ilmiöstä lisää myöhemmin (kts. 2.2.2 *Kulttuurivaihdot*).

1.3 Tutkimuksen näkökulmat

Tutkielman aineistoa käsitellään kahdesta päänäkökulmasta: taustalähtöisestä ja toimijalähtöisestä. Näkökulmia ei tule käsittää täysin kategorisesti eri typologioina, vaan pikemminkin vahvasti toisiinsa sidoksissa olevina. Tietyllä tavalla näkökulmat voidaan ymmärtää myös eräänlaisina mikro- ja makrotasoina. Mikrotasolla yksittäisten taiteilijoiden, kulttuurityöntekijöiden, poliitikkojen, toimittajien ja tavallisten kansalaisten kokemukset tulevat esille, mikä tekee lopputuloksesta humanin. Toisaalta tarkastellaan myös ryhmiä ja instituutioita, sekä näiden omia motivaatioita tarkemmin. Makrotasolla tarkastellaan yleistä historiankulkua, ja erilaisia suuriluonteisia teemoja, ilmiöitä ja aikakausia, havainnollistaen selkeän kontekstin, johon voidaan peilata toimijoiden luonteita, motivaatioita ja tekoja. Näkökulmat ovat sidoksissa toisiinsa: mikrotason yksittäisten henkilöiden ja ryhmien teot heijastavat yleistä historiallista tilannetta, sekä toisaalta makrotasolla historiankulkua muovaavat nimenomaan eri toimijat. Tästä syystä puhutaan tausta- ja toimijalähtöisyydestä, sillä vaikka kumpaakaan ei voida tarkastella täysin erillään toisesta, voidaan niistä yksi kerrallaan ottaa lähtökohdaksi.

1.3.1 Taustalähtöinen näkökulma

Vaikka tutkielmassa keskitytään nimenomaan musiikin rooliin Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa, ei johtopäätöksiä voida tehdä ilman ymmärrystä maiden välisestä kulttuuripolitiikasta eikä hyvää yleishistoriallista kontekstia, johon peilata toimijoiden motivaatioita ja tekoja. Neuvostoliiton kulttuuripolitiikka oli hyvin järjestäytynyttä, ja tietynlainen propagandistinen elementti oli aina olemassa (Frolova-Walker 1998). Taustalähtöinen näkökulma katsoo tilanteita ja tapahtumia historiallisen taustan kanssa päällekkäin aseteltuna, ja ottaa kriittisesti huomioon yleiset poliittiset olosuhteet. Esimerkiksi instituutioiden, kuten Suomi–Neuvostoliitto-Seuran ja VOKS:n motivaatioista puhuttaessa täytyy ottaa politiikka ja ideologia huomioon. Taustalähtöinen näkökulma tutkii myös suurempia, Suomen ja Neuvostoliiton yhteisen historian ilmiöitä, kuten kulttuurivaihtoja.

1.3.2 Toimijalähtöinen näkökulma

Suomen ja Neuvostoliiton välistä kulttuuripolitiikkaa, muun muassa kulttuurivaihtoja, on tarkasteltava etenkin erilaisten ystävällismielisiä suhteita rakentavien ja ylläpitävien, liikkuvuutta kehittävien sekä kaikenlaista toimintaa järjestävien instituutioiden kautta. Kulttuurivaihtoi-

hin liittyen suurimmassa roolissa oleva instituutio vaihteli ajan mittaan jonkun verran: aluksi vaihtoja ja konserttikiertueita järjesti vain Suomi–Neuvostoliitto-Seura (Mikkonen 2015), mutta myöhemmin konsertteja järjesti myös Suomen tuon ajan suurin konserttien järjestäjä Fazer Konserttitoimisto, ja lopulta jopa yksittäiset orkesterit, Helsingin Kaupunginorkesteri etunenässä. Alkuaikoina nähdään monissa orkestereissa, tai tapahtumapaikkojen edustajissa, aiheutti muun muassa SNS:n kokemattomuus konserttikiertueiden organisoinnissa. Solisteista ja niiden määrästä, soittomateriaalista, sekä konserttien ajoista ja paikoista saatettiin kuulla vain muutamien päivien varoitusajalla. Toisaalta tuolloin SNS ei välttämättä ollut itsekään täysin tietoinen edes siitä, keitä seuraavan Neuvostoliiton lähettämien taiteilijoilla täytetyn junan kyydissä ylipäättään oli (Mikkonen 2019).

Toisaalta kiinnostavaa on tarkastella taiteilijoiden henkilökohtaisia näkökulmia, sekä mielipiteitä verrattuna esimerkiksi instituutioiden virallisiin tiedotuksiin. Jo kulttuurivaihdon alkuvaiheessa Suomessa kävi vierailmassa sellaisia neuvostoliittolaisia tähtiä kuten viulisti David Oistrach, pianistit Emil Gilels ja Svyatoslav Richter, sekä sellisti Mstislav Rostropovitš, joten on erittäin perusteltua kuulla näiden, ja monien muiden, taiteilijoiden kokemuksia (Herrala 2014). Kuitenkin neuvostoliittolaisten muusikoiden ammatillinen järjestäytyminen aiheutti säveltäjissä ankaraakin itsesensuuria, ja etenkin säveltäjien puheita on tarkasteltava hyvin kriittisesti. Esimerkiksi, vaikka Sibelius oli Neuvostoliitossa erittäin pidetty säveltäjä (mainittakoon tosin, että hän oli käytännössä katsoen ainoa tunnettu suomalainen säveltäjä), ja neuvostoliittolaiset solistit usein soittivat hänen viulukonserttoaan (Herrala 2014, 10), jopa epäilyttävän moni säveltäjä ylisti erityisen vuolaasti häntä Suomessa vierailulla ollessaan (Mikkonen 2019).

2 KULTTUURIPOLITIikka JA HISTORIAALLINEN TAUSTA

Ennen kuin tutkitaan tarkemmin Suomen ja Neuvostoliiton kulttuurisuhteita, sekä maiden keskinäistä taidetyötä, on rakennettava sopiva yleishistoriallinen konteksti. Sodanjälkeisistä 'vaaran vuosista' on olemassa hyvinkin romanttisia käsityksiä. Tätä tutkielmaa varten on tuota äärimmäisen emotionaalista aikaa pystyttävä tutkimaan kriittisesti, ja selvittää kuinka jälleenrakentamisurakka todella sujui (Holmila & Mikkonen 2015). Myöskin Neuvostoliiton poliittisen koneiston tutkimisesta on hyötyä, kun tarkastellaan ja perustellaan joitakin yksittäisiä tapahtumia tai motivaatioita.

'Vaaran vuosiksi' kutsuttiin siis heti sotia seuraavia lähivuosia. Raflaava termi kertoo ajan tunnelmasta ja emotionaalisuudesta, ja se on saanut kritiikkiä puoleensa sen kehittämisestä 1950-luvulla asti (Holmila & Mikkonen 2015, 14-18). Suomessa monella on sotaa seuranneesta jälleenrakennuksen ajasta nostalginen ja romanttinen kuva. Kuva yhtenäisestä Suomen kansasta, joka päihitti Neuvostoliiton, rakensi raunioista uudelleen valtion, maksoi sotakorvaukset ja asutti evakot, on jokseenkin ristiriidassa ajan hengen kanssa. Todellisuudessa Suomessa oltiin poliittisesti erittäin jakautuneita, jopa 'skitsofreenisia' (Holmila & Mikkonen 2015, 15). Oikeistolaisia järjestöjä ajettiin alas, kun kommunistinen toiminta Suomessa sallittiin jälleen, ja maan alta toiminut Suomen Kommunistinen Puolue saapui jälleen poliittiselle kentälle (Mikkonen 2019).

Tärkeää on myös ymmärtää Neuvostoliiton hallinnollista koneistoa, sekä ammattiryhmien, kuten muusikoiden, järjestäytymistä. Venäjän vallankumousten, sekä edelleen Venäjän sisällissodan, aikana ja jälkeen, oli monia erilaisia käsityksiä siitä, miten sosialistista valtiota tulisi organisoida. Eri aloille syntyi useita hallinnollisesta vaikutusvallasta kilpailevia ammattiliittoja, ja ajateltiin, että nämä ammattiliitot voisivat olla tapa saada tehtaat ja työ työläisten kontrolliin (idea, joka oli alusta asti Neuvostoliiton, Leninin ja koko kommunismin perusteesejä). Ammattiliittojen sija yhteiskunnassa, ja suhteet puolueeseen, olivat kuitenkin aina hyvin sekavat, ja varsinkin Stalinin aikana ammattiliitot olivat tiukasti puolueen valvonnassa ja ohjauksessa – täysin vapaita liitot eivät oikeastaan koskaan olleet (Deutscher 1950). Ammattiliitot olivat kuitenkin suuri osa Neuvostoliiton yhteiskunnallista järjestystä. Suurin osa työläisistä kuului johonkin liittoon, ja esimerkiksi taiteilijoita, jotka eivät oman alansa liittoon kuuluneet, pidettiin yleisesti 'väärinä' taiteilijoina (Frolova-Walker & Walker 2012). Neuvostoliitossa olikin näistä vääristä taiteilijoista koostuva 'alamaailma', jossa tehtiin ideologiasta ja

politiikasta irrallaan olevaa taidetta. *Samizdat* oli esimerkiksi luvattoman kirjallisuuden julkaisukulttuuri, ja *magnitizdat* luvattoman musiikin julkaisukulttuuri (Kind-Kovács & Labov 2013).

Neuvostoliitossa oli, etenkin alkuvaiheessa, useita luovien alojen ammattiliittoja arkkitehtiliitosta kirjailijaliittoon. Musiikki- ja kulttuurielämän murrosvuosina 1920- ja 1930-luvuilla käytiinkin ideologista sotaa kahden aikaisen luovan ammattiliiton, RAPM:n (ven. *Rossijskaja Assotsiatsija Proletarskih Muzykantov*) eli Venäjän proletaaristen muusikkojen liiton, ja ASM:n (ven. *Assotsiatsija Sovremennoj Muzyki*) eli nykymusiikin liiton välillä. Näistä RAPM seurasi vasta myöhemmin muovautuvia sosialistisen realismin aatteita, kun taas ASM, ja sen vaikutusvaltaiset jäsenet kuten Šostakovitš, Mjaskovski ja Roslavets, haikaili länsimaisylyliseen avantgardeen. Kumpikaan järjestö ei tosin selvinnyt sodanjälkeiseen aikaan asti (Frolova-Walker & Walker 2012). Neuvostoliiton säveltäjaliitto perustettiin vuonna 1932, ja sitä kautta vahvempi sentralisaatio ja kulttuurinen kontrolli alkoi (Ferenc 2004). Säveltäjaliitto syntyi 1930-luvun alussa, ja kasvatti vaikutusvaltaansa 1940-luvulle edetessä, ja Stalinin ajan loppuun mennessä se käytännössä johti koko Neuvostoliiton musiikintuotantoa. Liiton etu oli siinä, että se ei ollut valtiollinen toimija, eikä toisaalta puhdas ammattiliittokaan, jonka ainoana tavoitteena on jäsentensä hyvinvointi. Säveltäjaliiton perimmäinen tavoite ja tarkoitus, oli koota koko Neuvostoliiton musiikillinen ammattitaito yhden järjestön alle (Tomoff 2018; Mikkonen 2004). On kuitenkin muistettava, ettei edes niinkin voimakas kulttuuripoliittinen toimija kuin säveltäjaliitto, kykene kilpailemaan kommunistisen puolueen kanssa. Puolueella oli aina viimeinen sana, ja jos liitto ei toiminut halutulla tavalla, väliintulo oli varma. Kaikesta huolimatta säveltäjillä oli valtaisan vahva asema Neuvostoliitossa (Mikkonen 2019, 119), ja neuvostoliittolaisesta ja venäläisestä säveltaiteesta ja säveltaiteen historiasta oltiin hyvin ylpeitä.

Neuvostoliiton säveltäjaliitto luotiin siis puolueesta erilliseksi instituutioksi turvaamaan, monitoroimaan, ja rahoittamaan neuvostoliittolaisten säveltäjien ammatillista järjestäytymistä sekä toimintaa. Se ei koskaan ollut pelkkä byrokraattinen kone, vaan toimi suurimman osan historiastaan pitkälti samalla tavalla kuin mikä tahansa vastaava organisaatio länsimaissa. 1940-luvulla kommunistisen puolueen keskuskomitean johtajana toimineen Andrei Ždanovin taiteen systemaattisen ideologisen manipuloinnin politiikan, eli *Ždanovšinan* aikaan säveltäjien vapauksia kuitenkin poljettiin, kun haluttiin kontrolloida enemmän musiikin temaattista sisältöä (Ra'anen 1983). Tämän kulttuurireformin aikaan säveltäjälle oli luvassa ongelmia, jos

hänen musiikkinsa ei kommunistisen puolueen asettamiin ihanteisiin mahtunut. Joidenkin säveltäjien luomistyöstä tulikin eräänlaista byrokratiassa luovimista. Kenties tunnetuin esimerkki tästä on Šostakovitš, joka leimattiin ensin antiformalistiseksi ja länsimaista dekadenssia edustavaksi, mutta palautettiin myöhemmin takaisin neuvostoliittolaisten mahtisäveltäjien joukkoon, eikä pallottelu tapahtunut vain kerran (Tomoff 2018; Fay 1999)

2.1 Ideologia ja politisointi

Keskeinen asia ymmärtää, liittyen etenkin Neuvostoliiton ulkopoliittikkaan, on ideologian ja politiikan valtava vaikutus. Kun Stalinin aikana Neuvostoliitosta tuli vahvasti totalitaristinen valtio, ei maasta päässyt ulkomaailmaan vierailemaan muuten kuin hyvin painavin poliittisideologisin perustein. Maa oli hyvin suljettu ja poliittisesti kontrolloitu. Stalinismin seurauksena tapahtui vainoja ja terroria, ja Stalinin ympärille kehittyi jopa naurettaviin ulottuvuuksiin viety henkilöpalvonta (Kirkinen 2000). Tämä kehitys johti valtaviin mullistuksiin myös kulttuuripoliitikassa, ja vaikutukset näkyivät kulttuurivaihtojen mahdollistamien taiteilijavierailuiden kautta Suomessa asti.

Taiteilijavierailuiden alkuaikoina 1940-luvun jälkipuoliskolla kaikesta päätöksenteosta ja suunnittelusta vierailuihin liittyen vastasi Neuvostoliitto, ja käytännön järjestelyistä Suomen puolella Suomi–Neuvostoliitto-Seura eli SNS. Suomen valtio ei ollut aktiivinen toimija, vaikka myöhemmin SNS sai kuin saikin opetusministeriöltä valtionapua konserttien järjestämiseen (Mikkonen 2019, 263). Käytännössä SNS miellettiin Neuvostoliiton käsikassarana ja ideologisenä kovaäänisenä, minkä takia on varsin ymmärrettävää, että tuon aikaisia vierailuja järjestäessään Neuvostoliitto päätti hyödyntää juuri SNS:ää. 1950-luvun edetessä vierailut vapautuivat ja ideologisuuden ja politiikan merkitys väheni, vaikka se ei suinkaan kadonnut. Neuvostoliiton ulkopoliitikassa oli nimittäin läpi sen historian päätavoitteena kommunismin levittäminen ja kommunistien etujen parantaminen (Tomoff 2018).

Sosialistisen tuotannon suurimpana muotona pidettiin taidetta, ja etenkin säveltaide oli Neuvostoliiton suurimpia ylpeyksiä, ja siihen panostettiin paljon. Musiikki oli myös tehokas pehmeän vaikuttamisen muoto, ja musiikin tekemiseen, viemiseen ulkomaille ja esittämiseen liittyi lähes poikkeuksetta ideologisia perusteita (Frolova-Walker & Walker 2012). Tässä ilmenee kansainvälisen poliittisen teorian 'pehmeän vaikuttamisen' tai 'pehmeän voimankäy-

tön' käsite. Joseph Nye (1990) kehitti termin tarkoittamaan strategisten imperatiivien suorittamista kansainvälisten suhteiden toimijoiden kautta kulttuurista ja ideologista vaikutusvaltaa hyväksi käyttäen. Pehmeä vaikuttaminen näkyy Suomen ja Neuvostoliiton välisissä suhteissa kautta linjan. Kulttuurisuhteiden kontekstissa etenkin alkuaikojen kulttuurivaihdot voidaan nähdä käytännössä pehmeänä vaikuttamisena, ja ideologisen vaikutusvallan lisäämisen yrityksinä Neuvostoliiton puolelta.

Kun puhutaan Neuvostoliitosta, taiteesta ja ideologiasta samassa yhteydessä, on mahdotonta olla ottamatta esille sosialistisen realismin käsitettä. Sosialistinen realismi oli 1930-luvulla syntynyt taidesuuntaus, jonka tavoitteena oli kommunismin ja sosialismin päämäärien edistäminen taiteen kautta. Sosialistinen realismi voidaan pääpiirteittäin summata seuraavasti: suuntauksen mukainen taide on muodoltaan kansallista, ja sisällöltään sosialistista (Frolova-Walker 1998). Marxistisesta estetiikasta kumpuavat, ja leninismen muovaamat, sosialistisen realismin kolme peruspilaria ovat *narodnost*, eli kansanomaisuus; *klassovost*, eli luokkatietoisuus ja *partiinost*, eli puoluemyönteisyys¹. Narodnostin ja klassovostin periaatteiden mukaan taiteen täytyi olla kansanomaista, eli saavutettavissa massoille. Porvarillinen taidekäsitelmä näkee taiteen itseisarvona, ja taiteilijoiden tekevän taidetta itsellensä. Lisäksi hyvä taide on tämän käsityksen mukaan vain eliitille helposti saavutettavissa. Marxistinen taidekäsitelmä sen sijaan näkee taiteen kuuluvan kansalle, ja että taitella on vaikutusvaltaa vain, kun sen sisältö ja esteettinen arvo on massojen saavutettavissa. Tämän käsityksen mukaan taide, joka ei ole koko kansalle saavutettavissa, on siis huonoa taidetta (James 1973; Parkkinen 2018).

Neuvostoliiton historiassa tapahtui kaksi niin sanottua 'antiformalistikampanjaa'. Nimensä mukaisesti antiformalistikampanjoiden takana oli 'formalismien' vastustaminen. Formalismi neuvostoliittolaisessa kulttuuripoliittisessa kontekstissa lisää vahvasti ideologisen sivujuonteen estetiikan formalismikäsitteen päälle: formalistista taidetta on sellainen taide, joka käyttää hyväkseen komplekseja muotoja tai tekniikoita, tehden näin itsensä saavutettavaksi vain eliitille. Voidaankin heti nähdä, että tämänkaltainen taide on rajussa ristiriidassa sosialistisen realismin kolmen peruspilarin kanssa; etenkin klassovost ja narodnost -periaatteiden kanssa. Neuvostoliitossa kaikki taide oli tehtävä kommunistista ideologiaa noudattaen massoille saavutettavaksi, ja käytännössä formalismi-termiä käytettiin taiteesta, joka ei tähän pystynyt, eikä

¹ Tosiasiassa termit *narodnost*, *klassovost* ja *partiinost* ovat adjektiiviset muunnokset venäjän kielen sanoista kansa (*narod*), luokka (*klass*) ja puolue (*partija*). Suoraan suomen kieleen käännettynä siis: kansaisuus, luokkaisuus ja puolueisuus, joskin tällaiset käännökset kuulostavat kömpelöiltä.

sen seurauksena puoluetta miellyttänyt (Herrala 2012). Ensimmäinen antiformalistikampanja tapahtui ennen sotaa, alkaen jo 1920-luvun puolivälissä, mutta roihahdaen toden teolla juuri ennen sotaa (Penskaya 2014). Toinen antiformalistikampanja omaa myös nimen Ždanovšina tai Ždanovin opin aika, jonka se on saanut kehittäjänsä poliitikko ja ideologi Andrei Aleksandrovič Ždanovin mukaan. Kummallakin kertaa useita neuvostosäveltäjiä, ja säveltäjien töitä, hyllytettiin kokonaan, ja joitakin teoksia saatettiin kuulla uudelleen vasta vuosikymmenten kuluttua (Tomoff 2018). Antiformalistikampanjat ovat erinomaisia esimerkkejä Neuvostoliiton puoluekontrollin laajuudesta, ja sen ulottuvuudesta syvälle taiteen ja kulttuurin maailmaan asti. Ilmiö osoittaa myös sen, kuinka suuressa arvossa Neuvostoliiton johto taidetta ja kulttuuria piti.

2.2 Kulttuurivaihdot

Kenties keskeisin yksittäinen käsite Suomen ja Neuvostoliiton välisten kulttuuristen suhteiden kontekstissa on kulttuurivaihtojen käsite. Kulttuurivaihto on erittäin abstrakti käsite, ja siten melko vaikea määrittellä tarkasti. Täysin sama termi eri kielillä saattaa sisältää hyvin erilaisia merkityksiä. Tutkielma pyrkii seuraavaksi avaamaan käsitettä ensin havainnollistamalla termin yleistä käsitystä, minkä jälkeen siirrytään määrittelemään tälle tutkielmalle keskeinen merkitys.

Collins-sanakirja määrittelee kulttuurivaihto-termin seuraavasti: kahden valtion välinen opiskelijoiden, taiteilijoiden, urheilijoiden tms. vaihto, jonka tavoitteena on edistää keskinäistä yhteisymmärrystä (Collins 2020). Oxfordin yliopiston ja sanakirjasivusto Dictionary.comin yhteisprojektina luotu internet-sanakirja Lexico lisää määritelmään vielä hyväntahtoisuuden kehittämisen (Lexico 2020). Kulttuurivaihto voidaan siis hyvin laajasti ymmärtää minkälaisena tahansa kahden tai useamman kulttuurin edustajan keskinäisenä kulttuurisen tiedon, ideoiden, ajatusten ja perinteiden jakamisena, kommunikaationa sekä luovana toimintana. Tämänkaltaisen perustavanlaatuisen kulttuurivaihto avartaa valtavasti ihmisen maailmankuvaa ja -katsomusta, mistä olisi myös nykyaikaisessa yhteiskunnassa hyötyä. Varsinkin taiteiden piirissä eri kulttuurien kohtaaminen on ollut aina hedelmällistä, ja monia täysin uusia musiikkityylejä, genrejä ja tekniikoita on historian saatossa kulttuurivaihdon ansioista syntynyt.

Tässä tutkielmassa, sekä yleisesti tässä tutkimusaiheessa, kulttuurivaihto käsitetään hieman tarkemmin kuin edellisessä kuvauksessa. Termillä tarkoitetaan tässä tapauksessa siis nimenomaan suomalaisten ja neuvostoliittolaisten taiteilijoiden keskinäistä näiden kahden maan välillä matkustamista, oman taiteensa esittämistä, ja toistensa tapaamista. Vaikka taiteilijoiden lähettäminen Suomeen olikin alkuaikoina pääosin osa Neuvostoliiton kulttuuripoliittista arsenaalia, taiteilijat otettiin Suomessa vastaan hyvin, eikä konsertteja nähty propagandistisina, vaan niistä nautittiin puhtaasti musiikkina. Kuvaavaa on myös esimerkiksi se, että neuvostoliittolaiset muusikot soittivat etenkin alkuvaiheessa vain harvoin *neuvostoliittolaisten* säveltäjien, kuten Hatšaturjanin tai Prokofjevin musiikkia, ja useammin soitettiin vanhempia ja tunnetumpia *venäläisten* myöhäisromanttisten säveltäjäjättien kuten Tšaikovskin ja Rimski-Korsakovin teoksia. Myöhemmin kuitenkin säveltäjien oikeuksien parantua ja Ždanovšinin heltyessä saatettiin esittää laidasta laitaan sekä antibyrokraattisten avantgardistien kuten Schnittken, Vainbergin tai Šostakovitšin, että perivenäläisten kansansäveltäjien kuten Gliéren ja Sviridovin musiikkia (Mikkonen 2011). Lisättäköön, että tässä tutkielmassa, kuten muussa aiheeseen liittyvässä tutkimuskirjallisuudessa, kulttuurivaihtojen käsite on synonyyminomainen taitelijavierailuiden käsitteen kanssa. Kuten aiemmin on todettu, kulttuurivaihtojen käsite on yleisellä tasolla hyvinkin abstrakti ja vaikeasti määriteltävissä, mutta nimenomaan suomalaisessa diskurssissa, sekä tietysti tässä tutkimusaiheessa, se mielletään tarkasti Suomen ja Neuvostoliiton välisinä taitelijavierailuina.

Aikaisemmassa kappaleessa eroteltiin 'neuvostoliittolaiset' ja 'venäläiset' säveltäjät. Selvä ero termien välille on syytä tehdä, sillä ne eivät suinkaan ole synonyymejä: Neuvostoliitto, virallisesti Sosialististen Neuvostotasavaltojen Liitto, oli muodollisesti 15 neuvostotasavallan muodostama liittovaltio, ja vain yksi näistä valtioista, joskin kiistatta suurin ja vaikutusvaltaisinkin, oli Venäjän sosialistinen federatiivinen neuvostotasavalta. Termiä neuvostoliittolainen, tai neuvostokansa, käytettiin muun muassa osana Neuvostoliiton 1930-luvun assimilaatiopoliittikkaa ja siihen liittyvää propagandaa, kun pyrkimyksenä oli koota kaikki Neuvostoliiton etnisyydet saman sateenvarjokäsitteen alle (Frolova-Walker 1998). Esimerkiksi Aram Hatšaturjan on etniseltä taustaltaan armenialainen, mutta koska hän syntyi Neuvostoliiton vallan alaisessa Armeniassa, Armenian Sosialistisessa Neuvostotasavallassa, häntä voi kutsua myös neuvostoliittolaiseksi. Venäläinen hän ei kuitenkaan ole. Tässä tutkielmassa esimerkiksi kaikkia Neuvostoliitossa syntyneitä, kuten Alfred Schnittkeä tai Moisei Vainbergia, ja neuvostoaikana suurinta suosiotaan nauttineita säveltäjiä, kuten Dimitri Šostakovitšia tai Sergei Proko-

fjevia, nimitetään neuvostoliittolaisiksi. Venäläisiksi nimitetään ennen Neuvostoliittoa suurinta suosiotaan nauttineita, kuten Modest Musorgskia tai Pjotr Tšaikovskia.

Tällainen tarkkuus termien kanssa on yksinomaan selkeyden tavoittelemiseksi tehty toimenpide. Ideana ei ole pakottaa etnisiä taustoja henkilöille, vaan tehdä selväksi lukijalle, mistä puhutaan missäkin tilanteessa. Todettakoon, että esimerkiksi Šostakovitšilla oli vaikea ja monimutkainen suhde Neuvostovallan kanssa, ja jos hän olisi täällä edelleen, kutsuisi hän itseään todennäköisesti mieluummin venäläiseksi kuin neuvostoliittolaiseksi. Niin ikään Vainberg, joka oli puolalaisyntyinen juutalainen, ja omasi omat kaiheruksensa Neuvostoliiton kanssa, toimisi kenties samoin. Vainbergin isä salamurhattiin Stalinin *lääkärisalaliiton*² seurauksena, ja hänet myös myöhemmin pidätettiin juutalaisporvarillisesta nationalismista (Fay 1999). Joka tapauksessa näistä säveltäjistä ja heidän etnisyyksistään puhutaan monin eri termein yleisessä diskurssissa, ja edellä selitetty on vain tämän tutkielman menettelytapa.

Palataksemme hetkeksi vielä ideologian ja politisoinnin teemaan, otetaan tarkastelun alle kulttuurivaihtojen frekvenssi. Kulttuurivaihtoissa oli melkein koko vuoden 1945 kestävä tauko, ja seuraava taiteilijavierailu tapahtui vasta maaliskuussa 1946, kun Leningradin filharmonia saapui suomeen Jevgeni Mravinskin johtamana. Ei liene sattumaa, että yksi maailman tunnetuimmista orkestereista saapuu Suomeen Neuvostoliitosta juuri ensimmäisten sodanjälkeisten presidentinvaalien alla (Mikkonen 2019, 54-55). Vuodesta 1947 eteenpäin taiteilijavierailuiden määrä kiihtyi hienoiseen kasvuun. Kuitenkin kun tarkastellaan vuosia, joina vierailuita on tapahtunut kaikkein tiuhimmin, huomataan, että eniten niitä tapahtuu eduskuntavaalien ja presidentinvaalien, sekä pienemmässä mittakaavassa myös kunnallisvaalien yhteydessä (Mikkonen 2019, 64). Tämä fakta alleviivaa etenkin Stalinin aikana tapahtuneen kulttuurivaihdon luonnetta ja roolia ensisijaisesti pehmeän vaikuttamisen välineenä Neuvostoliitolle, ja osoittaa valtion motivaatiota kasvattaa vaikutusvaltaansa Suomessa.

² Lääkärisalaliitto oli Stalinin organisoima antisemitistinen kampanja, jossa useita juutalaisia lääkäreitä syytettiin neuvostojohdajien murhien suunnittelusta sekä sionismista. Lääkäreistä käytettiin muun muassa nimityksiä saboteeritohtorit (*vratsi-vrediteli*), ja tappajatohtorit (*vratsi-ubijtsyi*). Salaliiton huomattiin myöhemmin olleen tekaisu, ja myös esimerkiksi Nikita Hruštšov myönsi sen olleen Stalinin puhdistusprojekti (Brent & Naumov 2004).

2.3 Poliittinen rehabilitaatio ja *Nashi*-ilmiö

Rehabilitaatio-termiä käytetään Neuvostoliiton historian kontekstissa kahdessa eri merkityksessä: toisaalta puhutaan ihmisten, esimerkiksi sotavankien, palauttamisesta vankileireiltä arkeen, sekä toisaalta termiä käytetään myös kuvaamaan kiellettyjä teoksia, joiden esittämiseen on annettu jälleen lupa. Voidaan puhua myös kokonaan rehabilitoiduista säveltäjistä, sillä jotkut säveltäjät saattoivat olla esimerkiksi Ždanovšinan takia kokonaan mustalla listalla. Esimerkiksi Šostakovitš ja Hatšaturjan olivat säveltäjiä, joiden teoksia kiellettiin antiformalistikkampanjoiden seurauksena soittamasta kokonaan (Frolova-Walker & Walker 2012). Kummatkin termit ovat kuitenkin pohjimmiltaan nimenomaan *poliittista* rehabilitaatiota: kun poliittinen tilanne Neuvostoliitossa vaihteli, ja etenkin kun se alkuvaiheilta tasaantui, rehabilitaatiota tapahtui.

Nashi-ilmiö viittaa Neuvostoliitossa tapahtuneeseen säveltäjien ja teosten kanonisointiin ja propagandaksi valjastamiseen. *Nashi* on suoraan käännettynä venäjän kielen sana 'meidän'. Ilmiö liittyy Neuvostoliitossa tapahtuneeseen musiikilliseen rehabilitaatioon, ja siihen, mikä milloinkin käsitettiin neuvostoliittolaiseksi musiikiksi, tai meidän kansamme musiikiksi: *nashi muzyka*. Avainasemassa on marxistis-leninistinen historiografia, jonka mukaan koko Euroopan historia oli ollut vain pitkä matka kohti sosialismia, ja että Venäjän bolševikit olivat vihdoinkin ne, jotka saavuttivat tämän vääjäämättömän päämäärän. Neuvostoliiton alkuvuosina kulttuurinen myllerrys oli valtavaa. Ei ollut olemassa neuvostoliittolaista kulttuuria, oli vain vallankumousta edeltävä kulttuuri, ja sen säilyttämisestä oli eriäviä mielipiteitä. Joidenkin mielestä kaikki vanha täytyi ajaa alas, ja esimerkiksi Lenin halusi purkaa sekä Mariinski-teatterin että Bolšoi-teatterin. Musiikkiälymyöstö teki kaikkensa, jotta Tšaikovskin ja *kutškan*³ ajan taide pystyttäisiin markkinoimaan Neuvostoliitossa, ja esimerkiksi musiikkitieteilijä Boris Asafjevin ja kulttuuripoliitikko Anatoli Lunatšarskin ponnistelujen ansiosta siinä onnistuttiinkin siitä huolimatta, että moni näihin aikoihin siteitä omaava taiteilija, kuten Aleksandr Skrjabin, Igor Stravinski tai Vladimir Horowitz, oli jo loikannut Neuvostoliitosta tai kuollut (Fairclough 2016).

³ Kutška-termiä (*mogutšaja kutška*; suom. 'mahtava kourallinen', joskus myös 'mahtava viisikko' tai 'venäläinen viisikko') käytetään ilmaisemaan 1800-luvulla venäläistä musiikkikulttuuria kehittänyttä venäläisten säveltäjien ryhmää. Ryhmään kuului Mili Balakirev, Nikolai Rimski-Korsakov, César Cui, Modest Musorgski, sekä Alexander Borodin (Taruskin 2000).

3 VAIKUTUSVALTAISIA TOIMIJOITA

Tutkielmassa on jo tähän mennessä esiintynyt useita henkilöitä, ryhmiä ja instituutioita, jotka ovat näytelleet eri tavoin osaansa Neuvostoliiton ja Suomen suhteissa, tai maiden sisäisissä (kulttuuri)poliittisissa teattereissa. Näitä toimijoita, niiden eri vaiheita ja henkilökohtaisia tavoitteita on tärkeää tutkia myös tarkemmin, sillä maiden välisiin suhteisiin vaikutti useita eri toimijoita hallituksista ja valtionpäämiehistä yksittäisiin taiteilijoihin. Myös esimerkiksi kulttuurivaihtojen kannalta vaikutusvaltaisten, valtiosta ainakin nimellisesti erillään olevien instituutioiden, kuten Suomi–Neuvostoliitto-Seuran ja VOKS:n omien motivaatioiden ja toiminnan tarkastelu selittää kulttuurivaihtojen suosiota ja vaikutuksesta. Vaikutusvaltaisia toimijoita aiheeseen liittyen on erittäin suuri määrä. Seuraavaksi käydään kuitenkin läpi näistä toimijoista kaikkein vaikutusvaltaisimpia.

3.1 Valtionjohdot

Vuodesta 1944 aina 1950-luvun puoliväliin asti kulttuurivaihtoja leimasi Neuvostoliiton valtionjohdon aloitteellisuus, ja Suomen passiivisuus. Neuvostoliitolle oli hyvin tärkeää muodostaa ystävällismieliset suhteet Suomen kanssa, ja taiteilijavierailuita käytettiin välineenä tämän saavuttamiseksi alusta alkaen (Mikkonen 2019). Myös YYA-sopimuksen (’sopimus ystäväydestä, yhteistoiminnasta ja keskinäisestä avunannosta’) solmiminen on esimerkki Neuvostoliiton radikaaliudesta suhteiden parannusyrityksissä. YYA-sopimus oli Suomelle haaste, mutta koska kommunisteilla oli Suomessa vain vähän poliittista voimaa, sopimuksesta saatiin muokattua Suomelle miellyttävämpi versio (Allison 1985).

Avainhenkilöitä Suomen ja Neuvostoliiton sodanjälkeisen ajan suhteisiin liittyen olivat valtionhallintojen tasolla presidentti Juho Kusti Paasikivi, sekä valvontakomission puheenjohtaja Andrei Ždanov. Juuri sodan jälkeen Paasikivi toimi pääministerinä, sekä myöhemmin presidenttinä, ja hänen ajamastaan politiikasta käytetään usein nimitystä ’Paasikiven linja’. Paasikiven linja oli ulkopoliittinen käytäntö, joka argumentoi seuraavaa: Neuvostoliitolla oli legitiimejä tavoitteita Suomessa, minkä takia yhteistyötä tulisi tehdä siihen pisteeseen asti, jolloin kommunismia ja Neuvostoliiton rahoittamaa toimintaa Suomessa pitäisi alkaa aktiivisesti vastustamaan. Paasikivi painotti läpi poliittisen uransa ystävällismielisen dialogin ja sopimusten hyödyntämistä Neuvostoliiton kanssa toimimisessa (Allison 1985). Usein Paasikiven

linjaan lisätään myös häntä seuraavan presidentin, Urho Kekkosen, ajama politiikka. Termi 'Paasikiven-Kekkosen linja' kokoaa presidenttien poliittiset tavoitteet ja teot yhden käsitteen alle, ja yleisemmin tarkoittaa juuri ystävällismielistä ja neutraalia politiikkaa liittyen Neuvostoliittoon.

Paasikiven-Kekkosen linja on saanut sen syntymästä asti paljon kritiikkiä. Suomi nähtiin myöntyväisenä Neuvostoliitolle, ja esimerkiksi yöpakkaset ja noottikriisi laittoivat tämän politiikan koville. Suomen politiikkaa syytettiin passiivisuudesta, ja termi 'suomettuminen' (engl. *finlandization*, kirjaimellisesti 'Suomeksi tuleminen') syntyi kuvaamaan ilmiötä, jossa vahvemmalla valtiolla on vaikutusvaltaa heikomman valtion sisäisissä asioissa. Neuvostoliitolla oli epätavallisen suuri vaikutusvalta ja diplomaattinen liikkuvuus Suomessa, ja vaikka Kekkonenkin oli suurimmalta osalta onnistunut ulkopolitiikassaan, oli Neuvostoliitolla Suomen sisäisissäkin asioissa hienoista epäsuoraa vaikutusvaltaa. Lisäksi Suomi ei koskaan ollut täysin neutraali, vaan usein Neuvostoliittoa koskevissa kansainvälisissä asioissa se oli tätä kohtaan hiljaisen myöntyväinen. Neuvostoliitto ei myöskään nähnyt Suomea neutraalina maana vaan neutraaliksi pyrkivänä maana (Allison 1985). Kuitenkin on huomioitava, että merkittävät Neuvostoliiton kontaktit, kuten SKP ja SKDL menettivät Suomen sisällä vaikutusvaltaansa merkittävästi 1960-luvulta eteenpäin, joten eivät Neuvostoliiton vaikutusyritykset olleet täysin onnistuneitakaan (Mikkonen 2019).

3.2 Kulttuurisuhteita edistävät järjestöt

Toisen maailmansodan jälkeen kaikkialla Euroopassa alkoi näkyä aivan uudenlainen ilmiö, kun Neuvostoliitto tuntui olevan lähempänä kuin koskaan. Pitkin maanosaa alkoi syntyä neuvostomyönteisiä ystävyysjärjestöjä, jotka julistivat tarkoitukseksi ihmisten välisen diplomatian, jännitteiden rikkomisen ja yhteisymmärryksen. Toisaalta nämä järjestöt usein nähtiin lymyävän kylmän sodan aikaansaannoksina, ja Neuvostoliiton ulkopolitiikan hammasrattaina (Merivirta 1998). Epäilyksiä aiheutti muun muassa se, että näillä Neuvostoliittoa sympatisoivilla järjestöillä oli suorat yhteydet sekä paikallisiin kommunistisiin puolueisiin että Neuvostoliiton viranomaisiin, näin ohittaen sekä paikalliset että valtiolliset hallinnot. Kuitenkin Neuvostoliiton verrattain vapautuessa 1950-luvulla järjestöjen poliittinen luonne väheni ja tilalle alkoi syntyä kulttuurisia ohjelmia (Mikkonen 2019).

Suomen ja Neuvostoliiton välille syntyi ystävyysseura heti sodan jälkeen syksyllä 1944. Se perustettiin jo 1940-luvulla perustetun järjestön päälle, kun tämän johtajat olivat puhuttaneet sekä valvontakomissiota, että tulevaa presidenttiä ja seuran kunniapuheenjohtajaa Juho Kusti Paasikiveä. Suomi–Neuvostoliitto-Seurasta tuli muutamassa vuodessa SKP:n tavoitteiden ja tahdon kautta tuon aikaisen Suomen suurin kolmannen sektorin organisaatio, kun lähes jokaisessa kunnassa sijaitsi SNS:n paikallisosasto (Mikkonen 2015). Etenkin järjestön alkuaikoina SNS toimi Neuvostoliiton ja valvontakomission kulttuurisen pehmeän vaikuttamisen välineenä kulttuurivaihtojen kautta. Musiikillista kulttuurivaihtoa varten SNS loi heti sodan jälkeen musiikkijaoston, kun neuvostosäveltäjä ja Moskovan konservatorion sävellystyön professori Dmitri Kabalevski saapui Suomeen suuremman neuvostoliittolaisen kulttuurivaltuuskunnan mukana. Kabalevski vietti kaksi viikkoa Suomessa, ja pyrki niin syväälle suomalaiseen musiikkielämään, kuin suinkin vain pystyi. Hän asui tuon ajan hotelli Tornissa Helsingissä, ja tapasi lukuisia suomalaisia taiteilijoita, ja sellaisia musiikkimaailman kärkinimiä, kuin säveltäjät Uno Klamin ja Nils-Eric Fougstedtin, sekä kapellimestari Nils-Eric Ringbomin (Mikkonen 2019). Näistä tapaamisista näyttääkin syntyneen kestäviä suhteita Neuvostoliiton ja Suomen musiikkimaailmojen välille.

Eräänlaisena vastaparina SNS:lle Neuvostoliitossa toimi alkuaikoina VOKS, eli Neuvostoliiton ulkomaisten kulttuurisuhteiden komitea⁴ (ven. *Vsesojuznoje Obschestvo Kulturnoj Svjazis zagranitseij*). Nimellisesti yhdistys ei ollut osa Neuvostoliiton hallintokoneistoa, mutta tosiasiassa se toimi läheisessä yhteistyössä turvallisuuspalveluiden ja ulkoministeriön kanssa. Ylipäätään, ja etenkin Stalinin aikana, kaikkea ulkomaihin liittyvää toimintaa järjesti ja valvoi ulkoministeriö. VOKS:n päätehtävänä olikin ylläpitää ulkomaisia kulttuuriyhteyksiä, kuitenkin aina palvellen Neuvostoliiton ulkopolitiikkaa. Avainasemassa taiteilijavierailuiden järjestämisessä oli Neuvostoliiton kulttuurimaailman suuri vaikuttaja, VOKS:n johtajana 1940–1948 toiminut Vladimir Kemenov, joka sysäsi kulttuurivaihdon liikkeelle Suomen ja Neuvostoliiton välillä vuonna 1945 järjestettyään ensimmäisen kulttuurivaltuuskunnan vierailun sekä Puna-armeijan laulu- ja tanssiyhtyeen kiertueen, (Mikkonen 2019). Vuonna 1958 VOKS uudelleenorganisoi, ja syntyi Ulkomaisten kulttuurisuhteiden valtionkomitea SSOD (ven. *Sojuz Sovetskij Obschestv Druzhby i kulturnyh svjazeij s zarubeshzhnyimi stranami*). SSOD:lla oli merkittävästi enemmän valtaa, sillä se oli selkeämmin erillään ulkoministeriöstä (Mikkonen 2015).

⁴ Yhdistyksestä käytettiin myös, esimerkiksi Olavi Paavolaisen toimesta, nimeä Yleisliittolainen ulkomaisten kulttuurisuhteiden yhdistys (Mikkonen 2019).

3.3 Muita vaikutusvaltaisia musiikillisia toimijoita

Puna-armeijan laulu- ja tanssiyhtye, tai Aleksandrovin yhtye⁵, oli Neuvostoliiton arvostetuimpia taiteilijaryhmiä, ja se on niittänyt suosiota myös ulkomailla sen syntymävuodesta 1928 aina nykypäivään saakka. Stalinin aikana ryhmällä oli vahva ideologinen merkitys, kun ryhmän kerrottiin syntyneen armeijan harrasteryhmänä, vaikka todellisuudessa ryhmä koostui erittäin kovatasoisista pitkän linjan musiikin ammattilaisista. Myös sen johtaja Aleksander Aleksandrov tunnetaan muun muassa Neuvostoliiton kansallishymnin säveltäjänä. Puna-armeijan laulu- ja tanssiyhtye oli ensimmäinen musiikkiyhtye, joka saapui kulttuurivaihdon seurauksena Suomeen. Lisäksi vierailu oli yhtyeelle ensimmäinen sodanjälkeinen esiintymisen ulkomailla, ja toinen ylipäätään, ensimmäisen ollessa Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1937 (Mikkonen 2019, 38-39).

Eräs tärkeimpiä yksittäisiä henkilöitä liittyen Suomen ja Neuvostoliiton kulttuurisuhteisiin lienee musiikintutkija Erik Tawaststjerna. Hän toimi kirjeenvaihtajana maiden välillä, sekä kävi Neuvostoliitossa opiskelemassa. Sinänsä yllättävää Tawaststjernan roolissa on sen laajuus: hän pääsi Neuvostoliitossa vierailemaan useaan kertaan aikana, jolloin moni muu ei päässyt kertaakaan. Mitä ilmeimmin Tawaststjernan rooli Suomen ja Neuvostoliiton välisissä suhteissa sai alkunsa, kun ensimmäiset taiteilijavieraat, esimerkiksi Dimitri Kabalevskin johdolla, saapuivat Suomeen vuonna 1945. Tawaststjerna pääsi tällöin hankkimiansa kontaktien kautta esimerkiksi tutustumaan neuvostoliittolaiseen musiikkikoulutusjärjestelmään, ja oli usein mukana myös silloin, kun muita taiteilijoita pääsi Neuvostoliitossa käymään. Tawaststjerna ei sinänsä ollut poliittisella tasolla esimerkiksi SNS:n ja kulttuurivaihtojen järjestämisen kanssa tekemisissä, vaan hän oli tärkeänä toimihenkilönä nimenomaan musiikillisessa toiminnassa (Mikkonen 2019).

Säveltäjä Dimitri Šostakovitšin tarina on erinomainen esimerkki Neuvostoliiton byrokraattisessa ja ideologisessa viidakossa suunnistamisesta. Etenkin hänen teostensa kautta on mielenkiintoista tutkia hänen elämäänsä, sillä rivien välistä voidaan lukea paljon. Hänen oopperansa Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth, aiheutti Stalinin kuuluisan Pravda-lehdessä julkaistun esseen 'Sekasotkua musiikin asemesta'. Essee aiheutti Šostakovitšille suuria ongelmia, ja osin

⁵ Tunnetaan myös yleisesti nimellä Puna-armeijan kuoro. Nimitys on kuitenkin harhaanjohtava, sillä vaikka yhtye toki syntyi kuorona, esityksiin liittyi äkkiä myös paljon tanssia ja muita ohjelmanumeroita (Mikkonen 2019). Yhtyeen virallinen nimi nykyään on *Venäjän armeijan akateeminen A. V. Aleksandroville nimetty laulu- ja tanssiyhtye* (ven. *Akademitšeski ansambl pesni i pljaski Rossijskoi Armii imeni A. V. Aleksandrova*).

sen takia myös hänen neljäs sinfoniansa kiellettiin. Šostakovitšin rehabilitaatio koitti vasta hänen viidennen sinfoniansa valmistuttua. Šostakovitšin viides sinfonia oli säveltäjälle taiteellinen pelastus, ja sinfonia onkin sävelletty tarkoituksella saada puoluejohto leppymään. Tosi-asiassa sinfonia kuitenkin sisältää paljon katkeruuden ja ironian alajuonteita (Fay 1999). Niin ikään sävellys, nimeltä *Antiformalist Rayok*, kommentoi neuvostoviranomaisia, Andrei Ždanovia ja Ždanovšinaa. Teos on musiikillista satiiria puoluejohtoa kohtaan, ja oli kirjoitusajanaan 1940-1950 luvuilla täysin julkaisukelvoton, eikä Šostakovitšillä ollut aikomustakaan julkaista sitä, vaan tietävästi teos oli vain häntä itseään varten (MacDonald 1990). Šostakovitš sävelsi vuonna 1939 myös Ždanovin tilaaman sarjan nimeltä *Seitsemän sovitusta suomalaisista kansanlauluista*. Sarja tilattiin tuolloin Leningradin puoluesihteerinä toimineen Ždanovin toimesta Suomen potentiaalista valloittamista juhlistavaa voitonparaatia varten. Teos olisi esitetty Helsingissä sodan päätteeksi, mutta paraatia ei tietenkään koskaan järjestetty. Teos jäi unholaan, eikä Šostakovitš itse edes pidä sävellystä omanaan (Fay 1999). Šostakovitš oli myös Suomessa vierailulla, mutta vierailusta ei saatu paljoa irti, sillä neuvostoviranomaiset olivat selkeästi muokanneet Šostakovitšin käyttäytymistä. Tawaststjerna yritti myös haastatella Šostakovitšia, mutta haastattelu sisälsi niin paljon opitulta kuulostavaa ideologista retoriikkaa, että se ei todennäköisesti heijastellut Šostakovitšin omia ajatuksia (Mikkonen 2019, 133-140).

Suomen ja Neuvostoliiton yhteiseen historiaan mahtuu useita muitakin instituutiota, ryhmiä tai henkilöitä, jotka ovat toistaiseksi jääneet maininnatta. Esimerkiksi Neuvostoliiton kulttuuriministeriöllä, SNTL:n turvallisuuskomitealla KGB:llä, säveltäjäliiton pitkäaikaisella johtajalla Tihon Hrennikovilla, säveltäjä Einar Englundilla, sekä 1950- ja 1960-luvuilla valtionpäämiehenä toimineella Nikita Hruštšovilla oli osansa pelissä. Myös Sibeliuksella on ollut vaikutuksensa Suomen ja Neuvostoliiton yhteisessä taidehistoriassa (Bullock 2011). Monia vaikutusvaltaisia toimijoita on siis sekä valtioiden sisäisesti että valtioiden välillä ollut vaikuttamassa, eikä tämän tutkielman raameissa voida niistä käsitellä kuin juuri niitä kaikkein vaikutusvaltaisimpia.

4 YHTEENVETO JA PÄÄTELMIÄ

4.1 Informaation jäsentäminen

Tutkielman aineiston analyysi ja jäsentely voidaan havainnollistaa eräänlaisena kahden ulottuvuuden, temaattisen ja kronologisen, kokoamana karttana. Kaikki aineistossa ilmenevät toimijat, ilmiöt ja rakenteet ovat aina jollakin tavalla kytköksissä yleiseen kronologiseen kontekstiin, ja kaikkein kylläytyneimmät teemat ovat usein näkyvissä kaikkialla läpi kronologisen janan. Seuraavana avataan näiden kahden ulottuvuuden sisällöt ja käyttötarkoitukset, ja ennen kaikkea, niiden yhdessä muodostama yleiskuva – ulottuvuuksia ei tule siis ajatella yksittäisinä rakenteina, vaan lopullisen yleiskuvan muodostavina rakennuspalikoina (kts. Taulukko 1).

4.1.1 Kronologinen ulottuvuus

Tämän tutkielman kronologinen ulottuvuus koostuu kolmesta alla selitetystä Neuvostoliiton sodanjälkeisen historian vaiheesta. Ajallinen kehystäminen nimenomaan Neuvostoliiton historiaan nojaten näiden aikakausien osalta on perusteltua, sillä kaikenlainen kulttuurillinen yhteistyö Suomen ja Neuvostoliiton välillä oli kahden ensimmäisen vaiheen aikana lähes kokonaan Neuvostoliiton kontrollissa (Mikkonen 2019). Kolmas ja viimeinen, sekä laajin, vaihe kertoo yhteistyön ja informaation vapautumisesta, institutionaalisen kankeuden vähenemisestä sekä Suomen roolin ja vaikutusvallan kasvamisesta.

Ensimmäinen vaihe on nimeltään sodanjälkeinen aika. Sekä Suomen että Neuvostoliiton hallinnoissa ymmärrettiin heti sotien jälkeen, että rikkoutuneet suhteet täytyi saada pikimmiten korjattua. Heti loppuvuodesta 1944 eteenpäin Suomeen alkoi saapua Neuvostoliitosta vierailuille erinäisiä taiteilijaryhmiä muusikot ja tanssijat etulinjassa. Samanlaista kiinnostusta ja aloitteellisuutta osoitettiin myös Suomesta Neuvostoliittoon (Herrala 2014). Näinä epävarmoina aikoina Suomeen saapuikin monia Neuvostoliiton eturivin taiteilijoita. Suomi–Neuvostoliitto-Seura (nyk. Suomi–Venäjä-Seura), eli SNS, perustettiin ystävällismielisten Neuvostoliitto-suhteiden kehittämistä ja ylläpitoa varten, ja tätä tehtävää SNS hoiti aina Neuvostoliiton hajoamiseen vuonna 1991 saakka (Mikkonen 2019, 10). Tämä ensimmäinen vaihe

loi vahvan perustan sille kulttuuriselle yhteistyölle, mitä Suomi ja Neuvostoliitto myöhempinä vuosina yhdessä harjoittivat.

Mielenkiintoista on se, että Suomessa tätä aikaa nimitetään usein 'vaaran vuosiksi', eikä termi 'sodanjälkeinen aika' ole yleisessä käytössä ollut koskaan. Tämä on poikkeuksellista, sillä useissa muissa sodassa mukana olleissa maissa jälkimmäisenkaltaista termiä käytetään – esimerkiksi Britanniassa ja Yhdysvalloissa käytetään termiä 'postwar', Ranskassa 'après-guerre', Saksassa 'nachkriegszeit' (Holmila & Mikkonen 2015) sekä Venäjällä 'poslevoennyj'. Raflaava vaaran vuodet -termi onkin ongelmallinen ja asenteellinen, kuten aikaisemmin on todettu. Tässä tutkielmassa kyseessä olevaa aikaa kuvaavaksi käsitteeksi valikoitui lopulta 'sodanjälkeinen aika' sen yksiselitteisyyden, selkeyden ja neutraaliuden takia.

Toinen vaihe on nimeltään kulttuurireformin aika. Neuvostoliitossa, kuten Suomessakin, alkoi sodan jälkeen suuri jälleenrakentamisurakka. Vuosina 1945-1948 eläminen maassa saattoi olla jopa haasteellisempaa ja epämukavampaa kuin sotien aikana, nälänhädän ja materiaalistien puutteiden takia. Jälleenrakennusurakka ei kuitenkaan koskenut vain materiaa, vaan myös ideologiaa. Syksystä 1946 lähtien Andrei Ždanov pani alulle useita ideologisia kampanjoita, joiden yhteisenä tavoitteena oli saada Neuvostoliiton taide- ja tiedemaailma jälleen puolueen ideologiseen otteeseen (Tomoff 2018). Tämän kulttuurireformin voidaan sanoa musiikin piirissä alkaneen viimeistään tammi- ja helmikuussa 1948, kun kuusi suurta Neuvostoliittolaista säveltäjää, Shostakovitsh, Prokofjev, Mjaskovski, Hatšaturjan, Shebalin ja Popov, leimattiin vääränlaista musiikkityyliä edustaviksi, ja useat heidän teoksensa päätyivät mustalle listalle (Fairclough 2016, 201).

Stalinistisen Neuvostoliiton ideologisiin pääpiirteisiin kuului ulkomaisten vaikutteiden minimointi, minkä takia liikkuminen Neuvostoliitosta pois oli äärimmäisen vaikeaa (Tomoff 2018). Suomeen kuitenkin virtasi edelleen taiteilijoita tasaisin väliajoin, mikä oli poikkeuksellista, sillä muualle Eurooppaan taiteilijaryhmiä ei liiammin lähetetty. Mikkonen (2019, 27) kuitenkin toteaa, ettei ilmiötä voida kutsua varsinaiseksi kulttuurivaihdoksi, sillä liike oli jyrkän yksisuuntaista: Neuvostoliitosta Suomeen. Tämä liike voidaankin nähdä enemmän Neuvostoliiton strategiana yrittää systemaattisesti kasvattaa kulttuurista vaikutusaltansa pienessä, ja verraten alisteisessa, naapurimaassaan Suomessa.

Kolmas ja laajin vaihe on nimeltään uuden kansainvälistymisen aika. Tämä vaihe sisältää kaiken Suomen ja Neuvostoliiton välisen kulttuurihistorian Stalinin kuolemasta, 5. maaliskuuta 1953, aina Neuvostoliiton hajoamiseen, 26. joulukuuta 1991, saakka. Vaihe on kaikista kolmesta vaiheesta selkeästi suurin, joskin varsin perustellusti. Stalinin kuoleman jälkeen, ja Ždanovin opin vähitellen hälventyessä, kulttuuriyhteistyö Suomen ja Neuvostoliiton välillä vapautui ennennäkemättömästi. Muutos oli kuitenkin hidasta, ja oikeastaan vasta 1960-luvun loppupuolella voidaan puhua esimerkiksi yksittäisten taiteilijoiden vapaista vierailuista (Mikkonen 2019). Avainperusteluna kolmannen vaiheen laajuudelle on kuitenkin se, että 1950-luvun jälkeen ei enää Suomen ja Neuvostoliiton välisissä kulttuurisuhteissa tapahtunut merkittäviä negatiivisia, eli kulttuurivaihtoa tai muuta kulttuurista ja taiteellista yhteistyötä hidastavia tai vähentäviä, muutoksia, kuten 1950-luvun vaihteen kulttuurireformi Neuvostoliitossa (Herrala 2014). Lisättäköön, että tutkielma keskittyy nimenomaan turbulenteimpiin sotiä seuranneisiin lähivuosiin aina 1960-luvulle saakka, eikä esimerkiksi 1970-, 1980, ja 1990-lukuja ole tästä syystä paljoa tarkasteltu.

Tutkielma ei kolmannen vaiheen jälkeen nojaa Neuvostoliiton historiallisiin aikakausiin, sillä niiden vaikutuksella ei enää ole yhtä suurta merkitystä. Stalinin kuoleman jälkeen Neuvostoliiton sisäisessä historiassa tapahtui vielä merkittäviä historiallisia aikakausia ja tapahtumia, kuten Brezhnevin opin ajat, sekä Gorbatshovin *perestroika* ja *glasnost* (kts. esim. Hosking 1993, 363-503). Kuitenkaan näiden kausien seuraaminen ei ole tutkielman tutkimustehtävän kannalta hedelmällistä, mikä osaltaan jatkaa perustelua aikaisempiin historiallisiin kausiin nojaamisesta: nojautuminen tapahtuu vain aikakausiin, joilla on tutkielman kannalta merkitystä.

4.1.2 Temaattinen ulottuvuus

Tutkielman temaattinen ulottuvuus tarkoittaa käytännössä sitä kokoelmaa ilmiöitä, tapahtumia, henkilöitä ja ryhmiä sekä muita vaikuttajia, jotka kronologisen janan kanssa vierekkäin aseteltuna muodostavat helposti navigoitavan ja käsiteltävän kartan aiheesta. Näiden kahden ulottuvuuden muodostamaa kehystä voidaan ajatella eräänlaisena matriisinomaisena taulukkona, jossa rivit edustavat kronologisuutta: sodanjälkeinen aika, kulttuurireformin aika ja uuden kansainvälistymisen aika, ja sarakkeet temaattisuutta eli tärkeitä käsitteitä. Yleiskuvaa havainnollistavassa matriisissa (Taulukko 1) on valikoituna muutamia jo tutuksi tulleita tut-

kielman tärkeimpiä teemoja. Taulukosta saa yksinkertaistetusta muodostaan huolimatta hyvän kuvan siitä, miten tutkielma jäsentää tietoa, ja minkälainen yleiskuva syntyy.

TAULUKKO 1. Yleiskuvaa havainnollistava matriisi.

| KRONOLOGISET VAIHEET | KULTTUURIVAIHTO | IDEOLOGIA /POLITISOINTI | VAIKUTUSVALTAISIA INSTITUUTIOITA | VAIKUTUSVALTAISIA HENKILÖITÄ |
|---|--|---|--|--|
| VAIHE 1 (Sodanjälkeinen aika) | Jonkin verran, miltei kokonaan Neuvostoliitosta Suomeen. | Erittäin politisoitua. Kulttuurivaihdot osa Neuvostoliiton ideologista koneistoa – Stalinismi | VOKS ja SNS. Todellisuudessa enemmän tai vähemmän maiden kommunistiset puolueet. | Stalin, Paasikivi, Kementov, Tawaststjerna, Kablevski. |
| VAIHE 2 (Kulttuurireformin aika) | Suomen erityisasema verrattuna muuhun maailmaan. | Ždanovšina. Neuvostoliiton sisäinen myllerrys – vaikutukset. | Uudistuneet VOKS (SSOD) ja SNS. Myös HKO. | Ždanov, Stalin, Tawaststjerna, Paasikivi. |
| VAIHE 3 (Uuden kansainvälistymisen aika) | Lähes räjähdysmäinen kasvu. Suomesta Neuvostoliittoon kulkeminen vapautuu, ja jopa yksittäisiä taiteilijoita kutsutaan vierailuille. | Vähemmän politisointia ja ideologisuutta – liikkuminen vapaampaa. | HKO sekä monet muut orkesterit, Kansallisooppera, Fazer konserttitoimisto, oppilaitokset ym. | Hruštšov, Ringbom, Hannikainen, Kekkonen, monet yksittäiset taiteilijat. |

Temaattiseen ulottuvuuteen kuuluu siis kaikki tutkielman kannalta keskeiset käsitteet, kuten kulttuurivaihdot, Ždanovšina, rehabilitaatio, politisointi, SNS ja VOKS sekä kaikki vaikutusvaltaiset henkilöt. Yksittäiset käsitteet sijoittuvat kronologiselle janalle eri tavoin. Jotkin käsitteet, kuten kulttuurivaihtojen käsite, ovat näkyvissä koko aikajanan läpi, mutta näiden merkitys, rooli tai substanssi saattoi muuttua hieman. Esimerkiksi kulttuurivaihtojen laajuus ja rajojen välillä kulkemisen helppous vaihteli paljon vuosien aikana. Jotkin käsitteet, esimerkiksi tapahtumat tai ajanjaksot kuten Ždanovšina, tai tietyt henkilöt kuten Stalin, taas ovat vahvasti aikasidonnaisia. Nämä käsitteet ovat vaikutuksellisia tietyn aikaa, jonka jälkeen katoavat tai menettävät merkittävästi vaikutusvaltaansa – Stalinin vainojen aikaan säveltäjien olot olivat taiteellisen vapauden kannalta huonot, mutta nopeasti tämän kuoleman jälkeen tilanne parantui. Stalinismi aatteena säilyi kuitenkin pitkään Stalinin kuoleman jälkeen.

4.2 Yleiskuva

Suomen ja Neuvostoliiton yhteinen historia on valtava palapeli täynnä kaikenlaisia palasia, ja etenkin vuosina 1944-1953 vallinnut epävarmuuden aika on täynnä käännteitä. Sitä värittää vahvasti politiikka ja ideologisuus, mutta myös kehitys ja toivo. Aihe ja aikakausi sisältää paljon teemoja ja toimijoita, jotka ovat toisiinsa vahvasti kytköksissä, mikä tekee kartoittamisesta erityisen hankalaa. Neuvostoliiton sisällä taiteilijoilla oli toisaalta hyvä, toisaalta huono asema: taiteita kyllä rahoitettiin ja tuettiin hyvin, mutta etenkin Stalinin aikaan puoluevalvonta oli mittavaa, eikä taiteellista vapautta juuri ollut. Tilanne vaihteli kuitenkin hyvin paljon Neuvostoliiton syntymästä aina 1960-luvulle, jolloin taiteilijoilla oli helpompaa ja turvallisempaa. Suomen politiikasta Neuvostoliittoa kohtaan on monia näkemyksiä. Toisaalta Suomi sai paljon kritiikkiä jo aikanaan, sekä vielä nykyäänkin, liian neuvostomyönteisestä asenteesta, ja todellisen neutraaliuden puutteesta. Tilanne ei kuitenkaan ollut Paasikivelle ja Kekkoselle helppo. Neuvostoliiton kanssa toimimisessa täytyi olla alati varuillaan, ja voidaankin täten sanoa, että neuvostomyönteisyys on ollut välttämätön paha.

Alkuaikojen kulttuurivaihto oli poliittisesti ja ideologisesti motivoitunutta Neuvostoliiton puolella, kun taiteilijoita lähetettiin eniten juuri vaalivuosina, ja järjestelyt tehtiin SNS:n kautta. Kahdenvälistä vaihtoa ei ollut, ja Neuvostoliitto käytännössä päätti vaihtojen sisällön ja ajankohdat. Suomen päässä vierailuita järjestänyt Suomi–Neuvostoliitto-Seura oli niin ikään poliittisesti motivoitunut järjestö, ja Mikkonen (2019, 31) kertookin alkuaikojen SNS:n toimineen ikään kuin 'SKDL:n kulttuuriosastona'. On kuitenkin epätodennäköistä, että kulttuurivaihdosta olisi koitunut merkittävää poliittista hyötyä esimerkiksi SKDL:lle tai SKP:lle⁶, lukuun ottamatta pientä määrää näkyvyyttä ehdokkaille: vierailevat taiteilijat esimerkiksi kuitettiin konserttien päätteeksi yleensä juuri näiden puolueiden ehdokkaiden toimesta. Toki vaikka Suomessa 1960- ja 1970-luvuille mentäessä alkaa ehkä muodostua Neuvostomyönteisempi kuva, eivät SKDL ja SKP koskaan myöhemmin enää voimistuneet (Mikkonen 2019). Voidaan nähdä, että Neuvostoliiton vaikuttamisyrityksissä oli kyllä onnistumisia, mutta myös paljon epäonnistumisia.

⁶ On kuitenkin lisättävä, että esimerkiksi SNS:lle kulttuurivaihdoista koitui merkittävää hyötyä: Neuvostoliitto maksoi taiteilijavierailuista koituvat kulut, sekä vielä antoi SNS:n pitää lipputulot, minkä lisäksi SNS sai onnistuneesti haettua opetusministeriöltäkin tukea (Mikkonen 2019, 263). Konsertteihin tuli ihmisiä joka puolelta Suomea, millä oli myös varmasti osansa SNS:n kehityksessä suureksi organisaatioksi.

Taiteilijavierailuista puhutaan siis paljon Neuvostoliiton pehmeän vaikuttamisen keinona, ja tämän yrityksenä levittää ideologiaansa ja vaikutusvaltaansa Suomeen, sekä myöhemmin muihinkin länsimaihin. Itse kulttuuriväellä oli kuitenkin aina suhteellisen positiivinen kuva Neuvostoliitosta ja kulttuurivaihdosta. Yksi tekijä tähän liittyen on todennäköisesti Neuvostoliiton harjoittama avokätinen taiteen ja kulttuurin rahoitus ja tuki, ja vaikka kaikkialla tiedostettiin neuvostojärjestelmän haitat ja epäkohdat, niin taiteeseen ja koulutukseen panostamista pidettiin arvossa. Lisäksi taiteilijat itse luonnollisesti tapasivat toisiaan mielellään, ja kulttuurivaihdon poliittiset alajuonteet unohtuivat helposti. Suomalainen kulttuuriväki oli luonnollisesti myös erittäin kiinnostunut neuvostotaiteesta ihan vain valtavan venäläisen taide- ja kulttuuriperinnönkin takia. (Mikkonen 2019). Kun taiteilijavierailuita tutkitaan vain politiikan ja eri instituutioiden kautta, jää unholaan se, mitä ihmiset itse oikeastaan ajattelivat. Asiaa voi ajatella vaikkapa seuraavasti asettamalla itsensä suomalaisten musiikkivaikuttajien saappaisiin: jos saat mahdollisuuden tavata ensimmäistä kertaa vuosikymmeniin vanhan musiikki- ja taidemahdin suurimpia nykyisiä mestareita, niin politiikka todennäköisesti jää hetkeksi toissijaiseksi.

Kulttuurivaihdolla, ja sitä kautta musiikilla, oli suuri vaikutus Suomen ja Neuvostoliiton suhteisiin. Neuvostoliiton taiteellinen korkeatasoisuus, ja Suomen kiinnostus siitä, pani alulle kulttuurisuhteet, jotka erilaisten järjestöjen ja ammatillisten organisaatioiden ansiosta kasvoivat suuriksi, ja vakiintuivat. Monet varmasti tiedostivat Neuvostoliiton aikeet ja taiteilijavierailuiden poliittiset ja ideologiset taka-ajatukset, mutta konserteista pystyttiin varmasti myös nauttimaan vain esityksinä. Konsertit tekivät osansa vihollisasetelman purkamisessa, ja maiden välisen jännitteen helytymisessä, kun moni näki ensimmäistä kertaa koskaan neuvostoliittolaisia huipputaiteilijoita ja -esiintyjä. Intoa loi myös Suomen erityisasema muihin maihin verrattuna: neuvostotaiteilijat ulkomaille päästessään tulivat aina ensimmäisenä Suomeen. Suomi olikin Neuvostoliitolle eräänlainen testiareena: Suomessa lieka ulkomaille lähteneisiin oli jo pitkä, mutta turvallinen, eikä loikkarien vaara ollut niin suuri (Mikkonen 2019).

4.3 Huomioonotettavaa

Tutkielma keskittyy nimenomaan musiikin rooliin Neuvostoliiton ja Suomen välisissä suhteissa, ja vaikka musiikki totisesti oli suurimmassa roolissa etenkin alkuaikoina, maiden välillä tapahtui paljon muunkinlaista kulttuurivaihtoa. Etenkin elokuva-ala, joka oli myös Neuvos-

toliiton suuria ylpeydenaiheita ja sai paljon rahoitusta, oli näkyvä osa kulttuurivaihtoa. Tanssilla oli myös merkittävä rooli, ja Suomeen yritettiin rakentaa laadukasta ja kestäväää balettiperinnettä jo aikaisessa vaiheessa (Mikkonen 2019). Stalinin kuoleman jälkeen Neuvostoliiton hiljalleen avautuessa jopa pienimuotoista opiskelijavaihtoa alettiin järjestämään (Lehtimäki 2011). Mielessä on siis pidettävä kaikenlainen tällainen kulttuurinen toiminta maiden välillä myös musiikin ulkopuolella. Niin ikään tämä tutkielma keskittyy vahvasti taidemusiikin rooliin, eikä populaarimusiikista puhuta käytännössä yhtään. Syynä tähän on populaarimusiikin verraten huomattavasti pienempi rooli. Populaarimusiikin luonnetta Neuvostoliitossa on kuitenkin tutkittu. Esimerkiksi Olli Turtiainen (2012) tutki Neuvostoliiton loppukauden historiaa, ja siihen liittyviä populaarikulttuurisia ilmiöitä, ja Jarl Ahlkvist (1999) rock-kulttuuria Neuvostoliiton hajoamisen aikana. Joka tapauksessa paljon tutkittavaa Suomen ja Neuvostoliiton välissä kulttuurisuhteissa, ja musiikin vaikutuksessa niihin, on edelleen.

4.4 Pohdintaa ja tuleva tutkimus

Tutkimusaihe, ja siitä aiemmin tehty tutkimus, antaa eväitä monenlaisen uuden tutkimuksen tekemiseen. Selkein tietysti on edelleen tutkia tässäkin tutkielmassa esiteltyjä asioita tarkemmin. Esimerkiksi VOKS ja SSOD -järjestöjä ei vielä ole tutkittu kansainvälisesti paljoa. Tässä lieneekin ehkä tutkimusaiheen ongelma: monista Suomen sisäisistä asioista (vaikkapa SNS:stä) on vain suomenkielistä kirjallisuutta, ja Neuvostoliiton sisäisistä asioista vain venäjänkielistä. Kiinnostavaa olisi edelleen tutkia laajasti maailmalla vaikuttaneiden populaarikulttuuristen ilmiöiden kuten rock 'n' roll -kulttuurin vaikutusta kumpaankin hyvin erilaiseen valtioon, sekä kulttuurivaihtoihin. Toisaalta aiheessa esiintyviä teemoja voidaan lisätutkimuksen sijasta siirtää nykyaikaan. Digitalisaation seurauksena 1950-luvun kaltainen kulttuurivaihto on selkeästi vanhanaikaista, ja esimerkiksi taiteilijoiden keskinäinen yhteistyö on internetin seurauksena vaivattomampaa kuin koskaan. Esimerkiksi musiikin säveltäminen ja tuottaminen yhdessä on mahdollista toteuttaa täysin internetin kautta jopa niin, ettei yhteistyötä tekevien tarvitse koskaan kasvotusten tavatakaan, ja samalla tavalla tällainen internetissä tapahtuva taiteilijoiden toisiinsa tutustuminen ja yhteinen tekeminen on kulttuurivaihtoa.

Pehmeä vaikuttaminen ei kuitenkaan internetin myötä ole kadonnut minnekään, vaan kenties jopa voimistunut. Venäjä tunnetaan informaatiovaikuttamisestaan, ja se juontaa juurensa neuvostoaikaiseen propagandaan, kun Venäjä jatkaa Neuvostoliiton perillisenä. Nykyaikana ei

samalla tavalla käytetä propaganda-termiä, vaikka ilmiö olisi täysin sama. Juha Kukkola (2020) käsittelee väitöskirjassaan Venäjän kansallista internetsegmenttiä, ja sen käyttötarkoituksia. Internetsegmentointi liittyy informaatiovaikuttamiseen, kun pyrkimyksenä on mahdollisesti sensuroida ulkomailta saapuvaa informaatiota, sekä toisaalta kontrolloida valtion sisällä leviävää tietoa. Periaatteessa tällainen internetsegmentointi antaa Venäjälle mahdollisuuden esimerkiksi estää digitaalinen kulttuurivaihto venäläisten ja muun maailman välillä. Nyky maailman zeitgeistiin kuuluu poliittisten ääri liikkeiden nousu. Venäjän on myös huomattu politiikaltaan lähentyvän Neuvostoliittoa, esimerkiksi sensuurin noustessa jälleen tapetille. Tutkielmassa puhuttiin aiemmin Neuvostoliiton taidealamaailmasta. Aihe on mielenkiintoinen tutkimusaihe, kun nykyvenäjällä asti saattaa taiteilija kohdata sensuuria, kuten esimerkiksi kuuluisassa Pussy Riot -tapauksessa. Voisiko esimerkiksi potentiaalisen internetsegmentoinnin ja lisääntyvän sensuurin seurauksena Venäjän pimeään verkkoon muodostua samizdatin kaltaisia kielletyn tai paheksutun taiteen julkaisufoorumeita ja yhteisöjä? Entä tapahtuuko tällaista jo? Kulttuurivaihdon tutkiminen digitalisaation aikakautena onkin valtaisan kiinnostava, sekä ennen kaikkea ajankohtainen aihe.

Suurin puute aiheen tutkimuksessa tällä hetkellä on kuitenkin henkilökohtaisuus. Vaikka ajalta toki löytyy esimerkiksi Tawaststjernan haastatteluja, tavallisen kansan näkemys puuttuu. Haastattelututkimusta täytyisi tehdä, etenkin nyt, kun monella on vielä virkeänä muistissa neuvostoliittolaisten taide- ja urheiluryhmien vierailut. Myös Neuvostoliiton ja Suomen välinen urheiluhistoria on kiinnostava aihe, josta ei ole kirjoitettu paljon. Tutkimusta on tähän mennessä tehty paljon esimerkiksi arkistojen, muistelmien ja historiankirjoituksen kautta, mutta lopulta kenties paras näkemys ajan hengestä saadaan ihmisiltä itseltään.

LÄHTEET

- Ahlkvist, J. A. (1999). Notes from the underground: Rock music counterculture in Russia. *Social Forces*, 77(3), 1241.
- Allison, R. (1985). *Finland's relations with the Soviet Union, 1944-84*. Springer.
- Brent, J., & Naumov, V. P. (2004). Stalin's last crime: the plot against the Jewish doctors, 1948-1953.
- Bullock, P. R. (2011). Sibelius and the russian traditions. *Jean Sibelius and his world* (pp. 3-57). Princeton: Princeton University Press. doi:10.1515/9781400840205.3 Haettu osoitteesta: <http://www.degruyter.com/doi/10.1515/9781400840205.3>
- Collins. (2020). Cultural exchange definition and meaning. Haettu osoitteesta: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/cultural-exchange>
- Deutscher, I. (1950). *Soviet Trade Unions: Their Place in Soviet Labor Policy*. London: Royal Institute of International Affairs.
- Eskola, J., & Suoranta, J. (1996). Johdatus laadulliseen tutkimukseen. vastapaino.
- Fairclough, P. (2016). *Classics for the masses: Shaping soviet musical identity under Lenin and Stalin*. Yale University Press.
- Fay, L. (1999). *Shostakovich: A life*. Cary: Oxford University Press, Incorporated. Haettu osoitteesta: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/detail.action?docID=281222>
- Ferenc, A. (2004). Music in the Socialist state. In *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin* (pp. 24-34). Routledge.
- Frolova-Walker, M. (1998). "National in form, socialist in content": Musical nation-building in the soviet republics. *Journal of the American Musicological Society*, 51(2), 331-371. doi:10.2307/831980
- Frolova-Walker, M., & Walker, J. (2012). *Music and Soviet Power, 1917-1932*. Boydell Press.
- Herrala, M. (2012). The struggle for control of soviet music from 1932 to 1948: Socialist realism vs. western formalism.
- Herrala, M. E. (2014). Post-war friendship between neighbors: An outline of soviet-finnish music exchanges from 1944 towards the collapse of the Soviet Union. *Revista Română De Studii Baltice Şi Nordice*, 6(2), 27-51.

- Hirsjärvi, S., Sinivuori, E., Remes, P., & Sajavaara, P. (2000). *Tutki ja kirjoita* (6. uud. laitos ed.). Helsinki: Tammi. Haettu osoitteesta: <https://jyu.finna.fi/Record/jykdok.846768>
- Holmila, A., & Mikkonen, S. (2015). *Suomi sodan jälkeen: Pelon, katkeruuden ja toivon vuodet 1944-49*. Atena.
- Hosking, G. A. (1992). *A history of the Soviet Union, 1917-1991*. London: Fontana.
- Kind-Kovács, F., & Labov, J. (Eds.). (2013). *Samizdat, tamizdat, and beyond: transnational media during and after socialism* (Vol. 13). Berghahn Books.
- James, C. V. (1973). *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. Springer.
- Kirkinen, H. (2000). *Venäjän historia* (Uud. laitos.). Helsingissä: Otava.
- Lehtimäki, H. (2011). *Oppia Neuvostoliitosta: valtiollisen väylän stipendiaattien Neuvostoliitossa opiskelun motiivit, todellisuus ja merkitys*. (Master's thesis).
- Lexico. (2020). Definition of Cultural Exchange. Haettu osoitteesta: https://www.lexico.com/en/definition/cultural_exchange
- MacDonald, C. (1990). The Anti-Formalist 'Rayok'—Learners Start Here!. *Tempo*, (173), 23-30.
- Merivirta, K. (1998). Ystävyysjärjestö ja poliittinen taustavaikuttaja?: Suomi-neuvostoliitto-seuran rooli valtakunnanpolitiikassa 1944-1952.
- Mikkonen, S. (2004). Taiteen, politiikan ja ideologian rajankäyntiä: Neuvostoliiton "musiikkirintaman" uudelleenorganisointi vuosina 1932-34.
- Mikkonen, S. (2011). Neuvostoliiton kulttuurivaihto-ohjelmat kulttuurista kylmää sotaa vai diplomati-aa? *Historiallinen Aikakauskirja*, 109(4)
- Mikkonen, S. (2015). The finnish-soviet society: From political to cultural connections. *Aleksanteri Cold War Series*,
- Mikkonen, S. (2019). *"Te olette valloittaneet meidät!" — taide suomen ja neuvostoliiton suhteissa 1944-1960*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nye, J. S. (1990). Soft power. *Foreign policy*, (80), 153-171.
- Parkkinen, J. (2018). Narodnost neuvostoliiton musiikkipolitiikassa 1930-luvulla. *Idäntutkimus*, 2018(1)
- Penskaya, Y. N. (2014). Academic Biography in the Context of the Anti-Formalist Campaign of the 1930s. *ENTHYMEMA*, (10), 58-68.

- Ra'anan, G. D. (1983). *International policy formation in the USSR: factional "debates" during the Zhdanovschina*. Hamden, Conn.: Archon Books.
- Saaranen-Kauppinen, A., Puusniekka, A. (2006). *KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto* [verkkojulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja].
<<https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/>>. (Viitattu 21.05.2020.)
- Salminen, A. (2011). *Mikä kirjallisuuskatsaus?: Johdatus kirjallisuuskatsauksen tyyppeihin ja hallinto-tieteellisiin sovelluksiin*.
- Taruskin, R. (2000). *Defining Russia musically: Historical and hermeneutical essays*. Princeton University Press.
- Tomoff, K. (2018). *Creative union: The professional organization of soviet composers, 1939–1953* Cornell University Press.
- Turtiainen, O. (2012). *Täältä tullaan Venäjä! Rock Suomen ja Neuvostoliiton kulttuurisuhteissa* [Here we come, Russia! Rock music and cultural relationships between Finland and Soviet Union] (Doctoral dissertation, MA thesis. Turku: Turun yliopisto, poliittinen historia).