

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

Author(s): Okko, Antti

Title: Punainen aalto : venäläisrokkarit Yhdysvalloissa 1986-1991

Year: 2021

Version: Published version

Copyright: © Suomen etnomusikologinen seura, 2021

Rights: In Copyright

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

Please cite the original version:

Okko, A. (2021). Punainen aalto : venäläisrokkarit Yhdysvalloissa 1986-1991. Musiikin suunta : musiikintutkimuksen aikakauslehti, 43(2). <https://musiikinsuunta.fi/2021/2-2021-43-voosikerta/punainen-aalto-venalaisrokkarit-yhdysvalloissa-1986-1991/>

30.10.2021 • 2/2021, 43.VUOSIKERTA

PUNAINEN AALTO – VENÄLÄISROKKARIT YHDYSVALLOISSA 1986–1991



*Filosofian maisteri **Antti Okko** on Jyväskylän yliopiston tohtorikoulutettava, jonka tutkimusintressit keskittyvät venäläiseen nykykulttuuriin, sekä populaarikulttuurin poliittisiin ja yhteiskunnallisiin merkityksiin.*

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen venäläisten rockmuusikoiden yhdysvaltalaisessa mediassa saamaa vastaanottoa vuosina 1986–1991. Lähestyn aihetta kolmen artistin kautta. Leningradissa syntynyt Boris Grebenshikov on venäjänkielisen rockmusiikin merkittävimpiä hahmoja, jota on usein verrattu muun muassa Bob Dylaniin ja David Bowieen. Tärkeän asemansa ja ilmeisen lahjakkuutensa ansiosta Grebenshikov onnistui solmimaan rahakkaan levytyssopimuksen suuren CBS-levy-yhtiön kanssa, sekä houkuttelemaan David Stewartin ja Annie Lennoxin kaltaisia kuuluisia länsimuusikoita läpimurtonsa tueksi. Moskovasta ponnistanut Zvuki Mu puolestaan oli avantgardistinen taiderock- yhtye, joka herätti huomiota niin omalaatuisella musiikillaan kuin teatraalisella esiintymisellään. Yhtyeen taustatukena toimi brittiläinen muusikko Brian Eno. Niin ikään moskovalainen Gorky Park oli Neuvostoliitossa poikkeuksellinen bändi, sillä se oli suunnitelmallisesti luotu nimenomaan Yhdysvaltojen markkinoita varten, mikä heijastui voimakkaasti yhtyeen toimintaan. Aikakauden kontekstissa muodikasta hard rockia esittänyt yhtye toimi Mercury Recordsilla ja teki yhteistyötä muun muassa Bon Jovin

jäsenten kanssa. Tarkasteleman artistit poikkesivat toisistaan niin edustamiensa musiikkityylien kuin toimintatapojensakin puolesta. Yhteistä heille oli erittäin runsas mediahuomio, johon verrattuna kaupallinen menestys jäi hyvin vaatimattomaksi.

Tutkimuksen taustaa

Venäläisten populaarimusiikoiden menestys kansainvälisillä listoilla on vuosien varrella jäänyt vaiseksi. On varsin kuvaavaa, että länsimaissa tunnetuin venäläisyhtye on Pussy Riot, jota perustellusti voidaan pitää enemmänkin poliittisena kollektiivina kuin musiikkiryhtyeenä. Syyt ilmiön taustalla ovat tietysti moninaiset, alkaen kielieroista ja venäjänkielisten markkinoiden varsin suuresta volyyymista. Voidaan kuitenkin olettaa musiikoiden lähtömaan vaikuttavan osaltaan heidän saamaansa vastaanottoon. On mielenkiintoista huomata, että venäläiset kulttuurivaikuttajat nousevat Yhdysvalloissa usein esiin yhteiskunnallisten teemojen kautta. Tuoreimpia esimerkkejä tästä ovat presidentti Vladimir Putinin kriitikkona tunnetun ohjaaja Kirill Serebrennikovin nousu otsikoihin (ks. Esim. Goldman 2018; Yoffa 2017), samoin venäläisen rapmusiikin saama huomio Putinin kritisoitua genreä (Nechepurenkon 2019; Lipman 2018).

Vaikuttaakin siltä, että kiinnostus venäläistä populaarimusiikkia kohtaan on Yhdysvalloissa perustunut ensi sijassa ulkomusiikillisille tekijöille. Hypoteesini perustuu David S. Foglesongin tutkimukseen *The American Mission and the 'Evil Empire': The Crusade for a 'Free Russia' since 1881*. Foglesongin mukaan Yhdysvallat on perinteisesti nähnyt Venäjän omana peilikuvanaan (Foglesong 2007: 21) ja maan on odotettu jonain päivänä muuttuvan Yhdysvaltojen kaltaiseksi kansakunnaksi, jonka arvoja olisivat demokratia, uskonvapaus ja kapitalismi (Foglesong 2007: 3). Poliittiset kehityskulut ovatkin aika ajoin herättäneet toiveita Venäjän perustavanlaatuisesta muutoksesta (Foglesong 2007: 2). Foglesongin tutkimukseen nojaten oletan myös glasnostin ja perestroikan ajan näyttäneen yhdysvaltalaisille merkinä Venäjän muutoksesta toivottuun suuntaan. Keskeisenä tutkimustehtävänäni on tarkastella missä määrin venäläisten rokkareiden vastaanottoon vaikutti tämä amerikkalaisten muodostama kuva Venäjästä, venäläisyydestä ja venäläisistä. Toisin sanoen, missä määrin muusikoilla oli mahdollisuus tulla nähdyksi taiteensa kautta, vai olivatko heidän taustaansa liitetyt odotukset ensisijainen tapa tulkita heitä? Huomion arvoista on, että lehdistössä Venäjä/Neuvostoliitto käsitettä käytettiin vaihdellen. Usein puhuttiin Neuvostoliitosta ja neuvostoliittolaisista silloin kun aiheena oli politiikka. Kulttuurin osalta taas käytettiin sanoja Venäjä/venäläinen.

Menetelmät ja aineisto

Keskeinen tutkimusmenetelmäni on kehysanalyysi. Mediantutkimuksessa kehystämällä viitataan prosessiin, jolla media tuottaa sisältöjään. Tämä sisältää joukon erilaisia valintoja, joilla toimittajat jäsentävät uutisaiheitaan – valinnat koskevat esimerkiksi kielellisiä ja visuaalisia keinoja, joiden avulla tietyistä aiheista pyritään rakentamaan tietynlainen kuva (Seppänen & Väliverronen 2012: 97). Valintaprosessin kautta aihe linkittyy itseään laajempiin yhteiskunnallisiin diskursseihin (Seppänen & Väliverronen 2012: 90). Toimittajat ovat työssään usein käytännön syistä pakotettuja tekemään pikaisia ratkaisuja uutisaiheensa sisällöstä, jolloin he hyödyntävät tuttuja rutiineja, toisin sanoen kehyksiä. Toimittajan työn kannalta kehystäminen on käytännöllistä, sillä kehysten ansiosta näkökulmaa ei ole pakko pohtia uudestaan jokaista uutista varten. Vastaanottajan kannalta menetelmä on kuitenkin ongelmallinen pelkistäessään uutisaiheiden käsittelyä valmiisiin muotteihin (Seppänen & Väliverronen 2012: 98).

Tärkeimpinä lähteinäni ovat sanomalehdet, joiden osalta olen hyödyntänyt Proquest Historical Newspapers ja Newspapers.com -tietokantoja. Kyseisistä palveluista olen kerännyt aihetta koskevia kirjoituksia, joiden luonne vaihtelee uutisartikkeleista haastatteluihin, henkilökuviin, ilmoituksiin ja mainoksiin. Päähuomio on *The Washington Postin*, *The New York Timesin*, *The Los Angeles Timesin*, *The Boston Globen* ja *Chicago Tribunen* kaltaisissa suurissa ja laajalevikkisissä lehdissä. Pienempiä, pääasiassa Newspapers.comin kautta löytyviä alueellisia lehtiä on niin ikään hyödynnetty, sillä ne osoittavat kuinka mielenkiinto venäläisiä kohtaan ei rajoittunut ainoastaan suurimpiin kaupunkeihin, vaan oli koko maan laajuista.

Mukana tutkimusaineistossani on myös muutamia olennaisia TV-esiintymisiä, samoin yksi dokumenttielokuva. Boris Grebenshikovin ja Zvuki Mun osalta käytössä on myös elämäkerrallista materiaalia. Näiden painoarvo on kuitenkin huomattavasi lehdistömateriaalia vähäisempi. Käytössäni on myös muusikoiden Yhdysvalloissa julkaisemat albumit, joiden osalta huomioni kiinnittyi ennen kaikkea sanoituksiin. Tehtäväni ei ole arvioida sanoitusten taiteellista arvoa tai niiden merkityksiä muilta kuin tutkimustehtäväni kannalta oleellisilta osilta. Toisin sanoen, näen tehtäväkseni tarkastella miltä osin lyriikat saattoivat vaikuttaa vastaanottoon. Pyrkivätkö artistit esimerkiksi korostamaan venäläisyyttään tai vetoamaan poliittisiin teemoihin, jotka olisivat voineet herättää vastakaikua yleisössä? Vastaavaa analyysia voidaan tehdä myös albumeista

fyysisinä tuotteina – millaisia merkityksiä kansikuvat tai kansilehtisten mahdolliset kirjoitukset sisälsivät?

Venäläisen rockin lyhyt historia

Venäläinen rock sai alkunsa 1960-luvun puolivälissä. Alkuun toiminta oli pitkälti läntisten esikuvien kopiointia, mutta viimeistään vuosikymmenen lopulla oli jo itsenäisempään ilmaisuun pystyviä yhtyeitä. Rockin kasvavan suosion vuoksi valtio näki tarpeelliseksi pidättää itsellään oikeuden hyväksyttää yhtyeet, mikä johti jakoon virallisten ja epävirallisten, toisin sanoen ammattilaisten ja amatöörien välillä. Viralliseksi hyväksytyt yhtyeet rekisteröitiin joko Valtiollisen konserttitoimiston (Goskonsert) tai Konserttiyhtyeiden viraston kautta, jotka myös määrittelivät paljonko yhtyeet saivat esiintymisillään tienata (Ramet 1994: 166–167.) Lisäksi ennen kappaleiden julkaisua sanoitusten oli saatava sensuuritoimiston (GLAVLIT) hyväksyntä (Ramet 1994: 173). Rekisteröityjen yhtyeiden täytyi myös hyväksyttää ohjelmistonsa kuukausittain kaupunkinsa valtuustolla, joka arvioi yhtyeen musiikillista ja lyyristä ilmaisuja. Epävirallisten yhtyeiden esiintyminen ei ollut suoranaisesti kiellettyä, mutta oli erittäin epätodennäköistä, että mikään klubi tai hotelli olisi palkannut heitä esiintymään. Virallisista ammattimuusikoista poiketen amatöörit eivät myöskään olleet oikeutettuja palkkaan, joten heidän oli etsittävä työtä muualta kuin musiikin parista. Myös KGB:n tarkkailu oli heille arkipäivää (Ramet 1994: 166–167). Myöskään virallisten albumien äänittäminen ei ennen glasnostia ja perestroikaa ollut amatööreille mahdollista, vaan yhtyeiden äänitteet levisivät pitkään tasoltaan vaihtelevina konserttitaltiointeina (Huttunen 2012: 43), sekä kotistudioissa tehdyillä heikkolaatuisilla magnetofoninauhoilla (Ramet 1994: 168).

Mihail Gorbatšovin noustua kommunistisen puolueen pääsihteeriksi vuonna 1985 hän ryhtyi liberalisoimaan kulttuuripolitiikkaa (Ramet 1994: 183–184), jolloin julkaisupolitiikka ajautui muutokseen. Suunnitelmataloudessa yhtiöiden tienestit eivät olleet riippuvaisia tuotteen myynnistä, joten esimerkiksi monopoliasemassa ollut valtiollinen levy-yhtiö Melodija tienasi rahansa riippumatta siitä, oliko levyillä ostajia vai ei. Toisin sanoen kaupallisen menestyksen sijaan julkaisupolitiikka ohjasi ideologinen sisältö. Yhtiö saattoi esimerkiksi julkaista suuria määriä pääsihteerin Leonid Brezhnevin puheita, joiden kaupallinen potentiaali oli vähintäänkin kyseenalainen (Cushman 1995: 237–238). Vasta perestroika pakotti Melodijan muuttamaan strategiaansa vastaamaan kuluttajien tarpeita (Cushman 1995: 237–238). Uudessa tilanteessa yhtiö tunnusti rockin kaupallisen

potentiaalinen julkaisten ensi kertaa epävirallisten yhtyeiden musiikkia (McMichael 2010: 8). Samanaikaisesti julkaisupolitiikan muuttumisen kanssa neuvostolehdistössä julkaistiin muusikoiden haastatteluja sekä tietoja konserteista. Valtion kustantamoiden kautta puolestaan ilmestyi rockmusiikkia käsittelevää kirjallisuutta (Cushman 1995: 227). Yhdessä nämä suuret muutokset merkitsivät lopullisesti virallisten ja epävirallisten yhtyeiden välisen rajan murtumista vuoteen 1988 mennessä (Ramet 1994: 164). Uudistukset mahdollistivat myös artistien lähdön ulkomaille.

Millaiseksi venäläinen rock muodostui näissä olosuhteissa? Tomi Huttusen mukaan venäläinen rock on luonteeltaan kirjallisuuskeskeistä, eikä maan rikkaan kirjallisen perinteen vuoksi lyriikoissa ole tavatonta käsitellä esimerkiksi Pushkinin tai Tolstoin kaltaisia kirjallisuuden jättiläisiä. Kirjallisen luonteensa vuoksi venäläistä rockia ei ole mahdollista ymmärtää ilman perehtymistä sanoituksiin (Huttunen 2012: 9–10). Lyriikkakeskeisyys ei selity pelkästään kirjallisella perinteellä. Artemi Troitskin mukaan venäläiset lainasivat musikaalisesti huomattavan paljon länsimaisilta kollegoiltaan, pystymättä kuitenkaan täysin vastaamaan heidän tekniseen tasoonsa, jolloin heidän oli panostettava sanoitusten laatuun (Troitski 1988: 3). Kärjistetysti on esitetty, että siinä missä amerikkalaisille kuulijoille lyriikat ovat jokseenkin merkityksettömiä, ovat ne venäläisille keskeisessä asemassa (Ramet 1994: 17). Jossain määrin tämä ennakkoluulo vaikuttaa myös pitävän paikkansa – James S. Lemingin vuonna 1987 tekemän tutkimuksen mukaan ainoastaan 12 prosenttia amerikkalaisnuorista kertoi kiinnittävänsä suurta huomiota rock-lyriikoihin, ja peräti 58 prosentille ne olivat yhdentekeviä (Ramet 1994: 14). Toisaalta sanoitukset ovat voineet saada jopa liian korostuneen aseman, kuten Yngvar Steinholt on esittänyt. Hänen mukaansa osa venäläisistä tutkijoista ja kriitikoista on pyrkinyt korostamaan eroa venäläisen ja angloamerikkalaisen rockmusiikin välillä päätyen liioittelemaan lyriikoiden merkitystä (Steinholt 2003: 90).

Rockmuusikoiden identiteetti oli vuosien ajan rakentunut heitä rajoittavan kulttuuripolitiikan varaan. Vallitsevissa oloissa muusikot näkivät itsensä paradoksaalisesti yhteiskunnasta ja politiikasta irrallisina toimijoina, pitäen kuitenkin samaan aikaan musikaalista toimintaansa kapinana heitä vastustavaa valtiota kohtaan (Cushman 1995: 22). Toisin sanoen muusikot hakivat vapautta taiteellisen toimintansa kautta, samalla kun näkivät itsensä ulkopuolisina poliittisten rituaalien kyllästämästä neuvostotodellisuudesta. Juuri tästä ulkopuolisuuden ihanteesta, jossa elettiin samaan aikaan ikään kuin neuvostoyhteiskunnan sisä- ja ulkopuolella, muodostui keskeinen osa monien rokkarien identiteettiä (Yurchak 2006: 127). On tietysti perusteltua kysyä eikö

ulkopuolisuus ja halu elää neuvostoyhteiskunnan ulkopuolella ollut jo itsessään poliittinen valinta? Kyse ei kuitenkaan ollut siitä, etteikö neuvostoyhteiskunta ja politiikka olisi objektiivisesti tarkasteltuna vaikuttanut musikoihin ja heidän tekemiinsä, tai että he eivät osaltaan olisi tehneet poliittiseksi tulkittavia tekoja, ei vähiten musikaalisen toimintansa kautta. Kyse oli ennen kaikkea itseymmärryksestä – tavasta, jolla musikit määrittivät niin luovan työnsä kuin itse elämänsäkin (Cushman 1995: 93).

Ulkopuolisuuden ihanteen valossa on luontevaa, etteivät venäläisrokkareiden kappaleet olleet temaattisesti mitenkään erityisen poliittisia. Niissä ei suinkaan hyökätty suoraan Neuvostoliittoon tai kommunismin ihanteita vastaan. Kapina tuli ilmi toiminnassa itsessään – siinä missä länsimaissa yhtyeet joskus pyrkivät tietoisesti provosoimaan lyriikoillaan herättääkseen huomiota, neuvostoyhteiskunnassa rock oli jo pelkällä olemassaolollaan tarpeeksi provokatiivista (Steinholt 2003: 103).

Venäläisten kapeat kehukset

Yhdysvaltoihin ehti ensimmäisenä Akvarium-yhtyeen johtohahmo, laulaja-laulutekijä Boris Grebenshikov, joka solmi sopimuksen suuren CBS-levy-yhtiön kanssa. Dave Stewartin tuottama albumi *Radio Silence* ilmestyi markkinoille keväällä 1989 suuren julkisuuden saattamana. Suuren osan huomiosta sai kuitenkin Grebenshikovin persoona – häntä nimitettiin lehdistössä muun muassa musiikkimaailman näkyvimmäksi esimerkiksi Gorbatšovin uudistuksista (Jaeger 1989) ja perestroikan eläväksi esimerkiksi (Newman 1989). Nämä nimitykset olivat kuitenkin varsin keinotekoisia, eikä ”perestroika rokkari” (Harrington 1989) itse kokenut roolia omakseen, vaan suhtautui sinänsä tarpeelliseksi kokemuksi reformeihin kriittisesti (Kobel 1989; Harrington 1989). Grebenshikov ei myöskään lähtenyt voimakkaasti tuomitsemaan kotimaansa aiempaa politiikkaa. Ennemmin hän kritisoi voimakkaasti Yhdysvaltoja, ja ennen kaikkea sen kaupallista luonnetta (Hunt 1989).

Grebenshikovia voidaankin pitää malliesimerkkinä siitä, kuinka idän ja lännen kuvitelmat toisistaan eivät suinkaan vastanneet toisiaan. Perestroikan eläväksi esimerkiksi kehystetty rokkari ei todellisuudessa edustanut lainkaan niitä arvoja, joita media häneen liitti. Grebenshikov liitetty muutoksen symbolin leima vaikuttaa perustuneen paitsi häneen keskeiseen asemaansa venäläisessä undergroundrockissa, myös siihen, että hän ensimmäisenään solmi levysopimuksen suuren levy-yhtiön kanssa. Juuri mikään hänen Amerikan kauden musiikissaan tai lausunnoissaan ei antanut yhdysvaltalaiselle yleisölle aihetta nähdä häntä muutoksen ilmentymänä.

Toki lehdet käsittelivät myös Grebenshikovin musiikkia, jonka suhteen yllätyksenä tuli hänen tavallisuutensa. Grebenshikov oli Yhdysvaltoihin lähdettyään tehnyt joukon taiteellisia kompromisseja – vanha yhtye vaihtui länsimaisiin apuihin ja kieli venäjistä englantiin. Nämä valinnat lopulta vesittivät sen omaperäisyyden, joka oli tehnyt hänestä tähden kotimaassaan. Lopputulos oli tylsä ja hukkui alun runsaasta huomiosta huolimatta massaan – Leningradissa lähes profeettana pidetty taiteilija tuomittiin Dylanin (Milward 1989; Morse 1989; Kissinger 1989) ja Bowien (Pareles 1989; *The Philadelphia Inquirer* 1989) jäljittelijäksi, jonka lyriikoita pidettiin banaaleina. Kriitikoiden asennoitumista kohtalokkaampaa oli yleisön reaktio. Ironista kyllä, *Radio Silence* osoittautui enteelliseksi nimeksi, sillä albumi ylsi *Billboardin* top 200-listalla ainoastaan sijalle 198 (Smirnov 1999: 262). Epäonnistuminen oli hämmästyttävän paha, etenkin ottaen huomioon CBS:n panostaneen albumin mainontaan yhteensä kaksi ja puoli miljoonaa dollaria (Sychev 2017: 279).

Grebenshikovista poiketen Zvuki Mu ei juuri kompromisseja tehnyt. Yhtye tunnettiin erityisesti omalaatuisesta esiintymisestään. Laulaja Pjotr Mamonovin esiintyminen oli läpeensä karnevalistinen performanssi, jossa ylevyys ja henkevyys alennettiin ruumiin kielelle. Kyseistä ilmaisumuotoa Mikhail Bahtin on kutsunut kansankulttuurin groteskiksi realismiksi (Lahtinen 2006: 170). Karnevalismin lisäksi Zvuki Mun juuret olivat syvällä venäläisessä stjob-perinteessä, joka Alexei Yurchakin määritelmän mukaan on yhdistelmä vakavuutta ja huumoria. Ilmaisutavalle on tyypillistä, että se on suunnattu tiettyyn kohteeseen, kuitenkin niin, että on hyvin vaikea sanoa, onko tarkoitus pilkata vai tukea kohdettaan. Stjobin kohteena saattoi hyvin olla esimerkiksi poliittinen henkilö, mutta stjob itsessään ei ollut poliittista, eikä sillä pyritty arvottamaan ideologioita (Yurchak 2006: 249–281). Mamonovin julkiseen persoonaan on oleellisena osana kuulunut pyhän hullun rooli, joka tulee esiin niin hänen lausunnoissaan kuin musiikillisessa performanssissaankin. Lavalla hän puhuttelee yleisöään erilaisten makaaberien hahmojen kautta, antamatta kuitenkaan selkeää merkkiä siitä, että kyseessä on teatraalinen pila. Näin ollen stjobiin perehtymätön katselija saattaa esityksen nähtyään pitää häntä vain hämmentävänä, tai pahimmassa tapauksessa jopa mieleltään järkkyneenä (Yoffe 2013: 219).

Erityislaatuisuus johti lehdistössä pahanlaatuisen väärintulkintaan, sillä yhtye kehystettiin poliittiseksi ja jopa vihaiseksi, mitä se ei suinkaan ollut. Yhtyeen karnevalistinen kaikelle naurava ilikurisuus meni näin ollen pahasti ohi, mikä ei yhtyeen

vastaanoton kannalta ollut mitenkään edullista. Kuvaava esimerkki on *Los Angeles Timesin* Steven Hochmanin arvio yhtyeen Los Angelesin keikalta: “Ongelmana sunnuntaina oli määritellä kaiken pointtia. Jopa lyriikoiden käännösten kanssa viesti huventuu pelkäksi ‘kulttuurillinen sorto tekee meistä vihaisia ja outoja’” (Hochman 1990).

Tosiasiasa yhtye oli kaikkea muuta kuin vihainen. Mamonov muistutti kannanotoissaan Grebenshikovia, eikä juuri halunnut kommentoida yhteiskunnallisia teemoja. Hän ei esimerkiksi nähnyt mitään eroa kommunistien ja ei-kommunistien välillä (Van Matre 1989).

Musiikillisesti kriitikoiden valtaosa piti yhtyeestä. Tämä johtunee ensi sijassa siitä, että juuri Zvuki Mun musiikissa läntiset vaikutteet olivat parhaiten piilossa, jolloin yhtye näyttäytyi Grebenshikovia ja Gorky Parkia venäläisempänä, toisin sanoen aitona asiana. Zvuki Mun kannalta on valitettavaa, ettei median innostunut vastaanotto kuitenkaan vetänyt yleisöä yhtyeen keikoille. Merkillepantavaa on, ettei Zvuki Mu hävinnyt mediajulkisuuden määrässä Grebenshikoville tai Gorky Parkille, joiden takana vaikuttivat huomattavasti suuremmat levy-yhtiöt, ja joiden musiikki eittämättä oli helpommin lähestyttävää yhdysvaltalaiselle yleisölle. Venäläisen avantgarde-yhtyeen sama runsas mediahuomio kertookin todella paljon ajastaan. On vaikea kuvitella kuinka yhtye olisi onnistunut herättämään vastaavaa huomiota minään muuna ajankohtana. Huomio oli myös maantieteellisessä mielessä hyvin laajaa, eikä suinkaan rajoittunut ainoastaan New Yorkin ja Los Angelesin kaltaisiin metropoleihin, vaan yhtye herätti kiinnostusta ympäri maata.

Gorky Park oli pitkälti muusikko Stas Naminin suunnitelmista syntynyt projekti, jonka tähtäimessä oli alusta alkaen Yhdysvaltojen markkinat. Suunnitelmallisuus heijastui niin lavaesiintymiseen, asuihin, logoon kuin musiikkiin ja lyriikoihinkin. Gorky Park poikkesi muista myös tavallaan hyödyntää venäläisrokkareihin liitettyjä odotuksia ja toiveita. Musiikissaan, lyriikoissaan ja videoissaan se leikitteli avoimesti niin venäläisyydellään kuin myös aikakauden poliittisella hengellä.

Mediassakin yhtye oli valmis ottamaan vastaan asemansa glasnostin mannekiineina ja antamaan lausuntoja ajankohtaisista poliittisista aiheista. Erityisesti kitaristi Alexei Belovista tuli todellinen lausuntoautomaatti, joka oli valmis kommentoimaan kaikkea Liettuan itsenäistymisestä (Skelly 1990) Yhdysvaltojen maatalouspolitiikkaan (Warren 1990).

Gorky Parkista muodostui mediassa kapinallisuutta tihkuva yhtye, jonka kerrottiin olevan ”piikki hallinnon lihassa” (Morse 1989). Yhtyettä pidettiin myös poikkeuksellisen itsenäisenä, sillä sen toimintaan neuvostohallituksella ei ollut sananvaltaa. Kapinallisuuden ja riippumattomuuden liittäminen juuri Gorky Parkiin oli erikoista, olihan yhtye soittanut ensimmäiset keikkansa vasta keväällä 1988, jolloin raja-aidat virallisten ja epävirallisten artistien välillä olivat jo pitkälti hävinneet. Näin ollen yhtye ei ollut missään vaiheessa ollut samanlaisessa epävirallisessa asemassa kuin vaikkapa Grebenshikov tai Zvuki Mu, jotka olivat toimineet undergroundissa aina glasnostiin saakka. Yhtye ei myöskään ollut sanottavasti muita yhtyeitä itsenäisempi. Vuonna 1989 neuvostohallitus ei muutoinkaan kontrolloinut ulkomaille lähteneiden artistiensa kiertueita. Jos näin todella olisi haluttu tehdä, ei Gorky Park olisi ollut lännessä antamassa poliittisesti latautuneita lausuntojaan.

Gorky Parkin halukkuus toimia glasnostin maskottina kuitenkin erotti sen selvästi muista venäläisartisteista, jolle tehtävä oli vaikuttanut lähinnä kiusalliselta. Yhtyeen valitsema lähestymistapa osoittautui toimivaksi, sillä yhtye menestyi paljon muita venäläisiä paremmin albumin sijoituksessa listoilla parhaimmillaan sijalle 80. Yhtyeen musiikki ei ollut kovin omaperäistä, mutta genrenä hard rock oli ajankohdan huomioon ottaen selkeä myyntivaltti. Kliseiden hyödyntäminen osoittautui kuitenkin huonoksi pitkän tähtäimen strategiaksi, sillä kiinnostus yhtyettä kohtaan hiipui nopeasti, kun kävi ilmi, etteivät Neuvostoliiton uudistustoimet olleet johtamassa odotettuun lopputulokseen. Suosion hupenemiseen vaikutti toki myös yhtyeen edustaman tyyliuunnan suosion romahdus 1990-luvun alussa.

Päätäntö

Tarkastelemani kolmikko erosi toisistaan monin tavoin, mutta heidän lehdistössä saamansa vastaanotto oli hyvin samankaltainen. Vaikuttaa siltä, että yhdysvaltalaisessa lehdistössä oletettiin venäläisartistien olevan lähtökohtaisesta sarron alaisia, maan alle pakotettuja toisinajattelijoita, joiden keskeinen motiivi musiikin luomiselle oli valtiovallan vastustaminen. Näin heidät nähtiin pääasiassa muutoksen symboleina ja vanhan neuvostovallan vastaisina kapinallisina.

Kenenkään kohdalla näin yksioikoinen tulkinta ei kuitenkaan pitänyt paikkaansa. Kuinka väärintulkinta oli mahdollinen? Voidaan olettaa lehdistöllä olleen tapa käsitellä

Venäjää/Neuvostoliittoa laajemminkin ennen kaikkea poliittisten kehysten kautta, mikä vaikutti lehdistön oletukseen venäläisen rockmusiikin vallankumouksellisesta luonteesta. Todellisuudessa venäläinen rock Neuvostoliiton kulttuuripoliittisesta kontekstista huolimatta ei radikaalisti eronnut angloamerikkalaisesta vastineestaan. Siihen liittynyt kapinallinen elementti oli samanlainen kuin Yhdysvalloissakin, eikä tarkoittanut poliittisissa ohjelmajulistuksia tai ajatuksia poliittisista reformeista. Pikemminkin kapinallisuus näyttäytyi ulkopuolisuuden ihanteena ja pakona harmaasta arjesta. Tämä on rockkulttuurin ominaispiirre, joka ei ole sidottu tiettyyn yhteiskuntajärjestelmään. Vaikka media huomioi myös artistien musiikin, oli ensisijaisena huomion kohteena heidän kotimaansa, siihen liitettyine poliittisine konnotaatioineen. Tämä oli yhtyeiden kannalta ongelmallista palstatilasta riippumatta, sillä se rajoitti merkittävästi heistä välittyntä kuvaa. Kehystäminen ei kuitenkaan missään nimessä ollut ainoa syy venäläisrokkareiden heikkoon menestykseen, vaan se oli ainoastaan osa laajempaa kokonaisuutta. Venäläisten menestykseen vaikuttivat luonnollisesti myös muut musiikkibisneksen lainalaisuudet, samoin kulttuurillisen siirtymän mukanaan tuomat haasteet, sekä tärkeimpänä tietysti itse musiikki.

Venäläisen populaarimusiikin menestys on Yhdysvalloissa jatkunut heikkona myös Neuvostoliiton hajoamisen jälkeisinä vuosikymmeninä. Yhä nykyäänkin venäläiset taidevaikuttajat nousevat usein esiin juuri suhteessa Venäjän politiikkaan ja valtaapitäviin, 2000-luvulla luonnollisesti presidentti Vladimir Putiniin. Presidentin suhtautuminen esimerkiksi rapmusiikkiin onkin kiistatta huolestuttavaa ja muistuttaa monin paikoin neuvostoviranomaisten suhtautumista rockiin. On ehdottoman tärkeää, että näistä venäläisen yhteiskunnan epäkohdista raportoidaan tarkasti. Artistien itsensä kannalta tämä on kuitenkin ongelmallista ja vaikeuttaa huomattavasti mahdollisuuksia pärjätä Yhdysvalloissa, koska kiinnostus heitä kohtaan on ensisijaisesti poliittista, ei taiteellista. Venäläismuusikot ovatkin epätasa-arvoisessa asemassa suhteessa esimerkiksi suomalaisiin kollegoihinsa – on vaikea uskoa, että esimerkiksi Ville Valo joutuisi avaamaan poliittisia kantojaan samalla tavalla.

Mainitut lähteet:

Tutkimusaineisto

“Finally, Soviet rockers who don’t disappoint”. *Chicago Tribune* 10.5. 1990.

“Soviet Rock: Are We Getting The Spirit”. *The Philadelphia Inquirer* 25.6.1989.

Browne, David. “Soviet rock music is vaulting over the iron curtain”. *The Herald News* 30.7.1989.

Goldman, AJ. “Russia Locked Him Up. But He’s Directing an Opera 1,400 Miles Away”. *The New York Times* 2.11.2018.

Harrington, Richard. “Perestroika Rocker; Soviet Musician Boris Grebenshikov, Breaking Radio Silence in the U.S”. *The Washington Post* 16.7.1989.

Hochman, Steve. “Post-post-Kafka Soviet Quintet in California Debut”. *The Los Angeles Times* 2.5.1990.

Hunt, Dennis. “Soviet Performer Shoots From the Hip”. *The Los Angeles Times* 19.8.1989.

Jaeger, Barbara. “Glasnost produces rock-and-roll emissary”. *The Record* 30.7.1989.

Kissinger, David. “Is Boris Good Enough?” *Rolling Stone* 7.9.1989.

Kobel, Peter. “Rock’s Missionary”. *Chicago Tribune* 4.6.1989

Lipman, Maria. “Kremlin is listening to hip-hop”. *The Washington Post* 19.12.2018.

Milward, John. “Russia’s Dylan’: Blowin’ In the Glasnost Wind”. *Newsday* 17.4.1989.

Nechepurenko, Ivan. “Russia’s Youth Found Rap. The Kremlin is Worried”. *The New York Times* 21.5.2019.

Newman, Melinda. “Boris the Soviet Crawls Up Charts”. *Billboard* 19.8.1989.

Pareles, Jon. “Rock From Underground”. *The New York Times* 16.8.1989.

Skelly, Richard. “Soviet band keeps on rockin in free world”. *The Central New Jersey Home News* 1.4.1990.

Steve Morse. "Grebenshikov Lost in the Din". *The Boston Globe* 7.8. 1989.

Sullivan, Jim. "These Rocking Russians Are Not Squares". *The Boston Globe* 27.7.1989.

Van Matre, Lynn. "'Mad' Russians Band brings underground attitude to the West". *Chicago Tribune* 22.5.1989.

Warren, Jill. "Russian rockers to play for Rarm Aid IV". *The Indianapolis Star* 27.2.1990.

Yoffa, Joshua. "The Rise and Fall of Russia's most acclaimed film director". *The New Yorker* 11.12.2017.

Tutkimuskirjallisuus

Cushman, Thomas 1995. *Notes from Underground: Rock Music Counterculture in Russia*. Albany: SUNY Press.

Foglesong, David S. 2007. *The American Mission and the "Evil Empire": The Crusade for a "Free Russia" since 1881*. Cambridge: Cambridge University Press.

Huttunen, Tomi 2012. *Pietari on rock*. Riika: Into Kustannus.

Lahtinen, Toni 2006. "Sika joka osasi lentää. Karnivalistinen groteski Gösta Sundqvistin sanoituksissa". *Ääniä äänien takaa – tulkintoja rocklyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press, 169–200.

Ramet, Sabrina (toim.) 1994: *Rocking The State: Rock Music And Politics In Eastern Europe And Russia*. Lontoo: Routledge.

Seppänen, Janne & Väliaverronen, Esa 2012. *Mediayhteiskunta*. Tampere: Vastapaino.

Smirnov, Ilja 1999. *Prekrasnyj dilendant*. Moskva: Lean.

Steinholt, Yngvar 2003. "You can't rid a song of its words: notes on the hegemony of lyrics in Russian rock". *Popular music* 22 (1): 89-108.

Sytsjov, Sergei 2018. *Radiola*. Litres.

Troitski, Artemi 1988. *Terveisiä Tšaikovskille. Rock Neuvostoliitossa*. [Alkuteos Back in the U.S.S.R : The True Story of Rock in Russia.] Suom. Anton Nikkilä. Helsinki: Vastavoima.

Yoffe, Mark 2013. “The Stiof of Ages: Carnavalesque Traditions in Soviet Rock and Related Counterculture”. *Russian Literature* 74 (1–2): 207–225.

Yurchak, Alexei 2006. *Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation*. Princeton: Princeton University Press cop.



Musiikin suunta © 2023

Suomen Etnomusikologinen Seura

ISSN 2489-219X

Sivuston mahdollistaa Ghost