

Musiikki rakentaa valtiota

Catherine Baker: *Sounds of the Borderland. Popular Music, War and Nationalism in Croatia since 1991*. Farnham: Ashgate, 2010.

Kroatian lähihistorian ja uuden kansallisidentiteetin ja jopa rajojen rakentaminen on ollut vähintään yhtä turbulienttia kuin muidenkin Länsi-Balkanin maiden, eivätkä kaikki kasvukivut ole vielä ohittaneet. Kenties Kroatian tuoreen EU-jäsenyyden myötä maan lähihistorian tarkastelu saa uusia ulottuvuuksia. Jos sellaiseen tarkasteluun haluaa ryhtyä, kannattaa lukea Catherine Bakerin kirja *Sounds of the Borderland*.

Baker aloittaa teoksensa pohdiskelemalla kysymystä Kroatiasta raja-alueena, mihin hän otsikossaankin viittaa. Bakerin mukaan vallalla on edelleenkin myytti, jonka mukaan katolinen Kroatia on useasti toiminut Euroopan kulttuurisena puskurina idästä tulevia hyökkäyksiä vastaan. Tuo narratiivi on saattanut ohjata joitakin historioitsijoi- ta ja kirjoittajia muokkaamaan omia käsityksiään Kroatiasta, mutta olennaiseksi ongelmaksi maan kulttuuripolitiikassa Baker määrittelee maan suhtautumisen alueidensa sisäisiä rajoja kohtaan. Kroatialla on ollut ongelmia suhtautua raja-alueisiin ja niissä muodostuneisiin identiteetteihin; Istriian ja Dalmatian lisäksi myös osa Hertsegovinasta kuuluu Kroatiaan. Hertsegovinan myötä Kroatia on kulttuurisesti ja maantieteellisesti osa Balkania, vaikkei aina välttämättä sitä halukaan (johtuen siitä, että balkanilaisuus sisältää myös negatiivisia konnotaatioita, joiden mukaan balkanilainen on aina jotenkin eurooppalaista huonompi).

Catherine Baker on histori-

oitsija, joka on tutkinut Kroatian lähihistoriaa populaarimusiikin näkökulmasta. *Sounds of the Borderland* pohjautuu Bakerin vuonna 2007 valmistuneeseen väitöskirjaan, ja se on rakennettu hyvin loogisesti: Kroatian populaarimusiikki itsenäisen Kroatian ensimmäisen presidentin, Franjo Tudjmanin aikana, Tudjmanin jälkeen sekä Kroatia alueellisessa kontekstissa. Kirjan käännöksessä tähän kappaleen otsikkoon on lisätty: Tudjmanin (ja Miloševićin) jälkeen: politiikka, protesti ja uusi transnationalismi. Kirjan serbi-ankielisessä versiossa on tehty muitakin otsikointiin liittyviä muutoksia. Baker on tehnyt noin yhdeksän kuukauden kenttätyön Kroatiassa. Tarpeeksi pitkän tutkimusjakson sekä hyvän kielitaitonsa ansiosta hän on saanut kerättyä huomattavan laajan ja relevantin pohja-aineiston. Ottaen huomioon, miten raskas hallittava moinen tietomäärä saattaa olla sekä tutkijalle että joskus myös lukijalle, on hän työstänyt tekstinsä erittäin hienolla ja herkällä otteella.

Baker aloittaa analyysinsä 1990-luvun alusta, jolloin Kroatiassa alettiin muotoilla määritelmää omasta kansallisidentiteetistä. Vuosina 1991–1999, jolloin Kroatian presidenttinä oli Franjo Tudjman, yleinen ilmapiiri muuttui kansallismielisemmäksi ja nationalismista tuli vallitseva *common sense* sekä arkinen narratiivi vallassa oleville puolueille. Populaarimusiikki oli poliittisille toimijoille eräänlainen kommunikaatioväline, ja sillä oli kaksijakoinen rooli uutisoida ja viihdyttää. Tietynlaisilla tunteilla ja mielikuvilla ladatut musiikkikappaleet saattoivat seurata vaikkapa radiouutisia vihollisen, Jugoslavian kansanarmeijan,

etenemisestä kohti Kroatialle kuuluvaa, Adrianmeressä sijaitsevaa Korčulan saarta. Toisaalta musiikkia käytettiin keinona lieventää sotatodellisuutta ja sodan aiheuttamaa tuskaa. Näin musiikkiteollisuus ja alati kasvava määrä musiikkifestivaaleja ovat edesauttaneet kansan symbolista integraatiota. Kroatian Band Aid 1991 ja laulu ”Moja domovina” (Kotimaani) saattoi uuden valtion alulle myös musiikkiproduktion kautta.

Medialla oli suuri rooli Balkanin sodissa. Tämä kirja avaa sitä Kroatian osalta yksityiskoh- taisemmin. Musiikkituotanto (varsinkin Band Aid -tyyppiset produktiot) olivat usein valtion tukemia. Bakerin mukaan tämä malli periytyy osittain Jugoslavian valtiolta, jossa politiikka ja viihde olivat tiiviisti yhteen kudottuja. Vaikka Kroatiasta tuli itsenäinen ja demokraattinen valtio, ajatus musiikista valtion palveluksessa ei ollut vielä kadonnut vaan periytyi edelliseltä valtiolta.

Kun Baker käsittelee sotapopin teemoja (sotilaat, viholliset, uskonto, maa, sukupuoli, historia) nostaa hän samalla esiin sellaisia käsitteitä kuin ”pan-Jugoslavian herkkyyttä” tai ”morbidi geopolitiikka”. Idea isänmaallisesta sodasta ja ”sankari-koodeksista” oli tärkeä propaganda-ase kaikkialla ja edisti historian sulautumista nykyhetkeen. Baker huomauttaa hyvin, että historialla leikkiminen ja sen runsas viljely kansallisessa diskurssissa voivat luoda nykyihmiselle tunteen, että hänkin pystyy siihen mihin hänen esi-isänsäkin pystyivät, ja antaa samalla nykyajalle enemmän historiallista tai monumentaalista kaikua. Se on ollut tärkeää sodanjälkeisessä musiikissa. Esimerkiksi sotarikoksista syytettyihin Kroatian kenraaleihin yritettiin lyödä samanlaista merkityksen

leimaa kuin kansan muistossa eläville historiallisille sankareille. Catherine Baker viittaa tässä yhteydessä myös käsittelemänsä aikakauden ns. toisinajattelijoiden ajanjaksoon. 1990-luvun Kroatiassa dissidentit, esimerkiksi Vesna Kesić ja Miljenko Jergović, peräänkuuluttivat järkipäistä toimintaa kansan väkinäisen hengellistämisen sijaan.

Kroatiassa viitattiin etenkin keskiaikaan pyrittäessä arkipäivän sosiaalisessa toiminnassa perustelemaan Kroatian valtion jatkumoa. Tästä kertoo myös Kroatian valuutaksi valittu *kuna*. Myös kielipolitiikassa Kroatia on nojannut vanhaan, sillä se on mm. vaihtanut joitakin kielessä vakiintuneita lainasanoja vanhoihin slaavilaisperäisiin sanoihin. Uskontoakin painotetaan nykyään reippaammin osana tavallista elämää ja myös merkinä perinteisiin paluusta. Nämä symbolit olivat niitä peruspilareita, joiden varaan yksi maan tunnetuimmista artisteista, Marko Perković Thompson, sävelsi omaa folk-rock musiikkiaan hyödyntäen ja yhdistäen sekä rokkarin että sotilaan myyttiä.

Musiikin journalistimainen käyttö ja valinta valtiollisessa televisiossa ja radiossa täsmentää kuvaa siitä, että valtion ideologia oli kokonainen diskursiivinen kenttä eikä vain yksi diskurssi. Populaarimusiikkiin kytkettiin symbolista valtaa, sitä valtaa joka oikeasti kuului valtiolle. Tällainen musiikkituotannon valjastamisen poliittisen kommunikaation välineeksi edustaa 1990-luvun ideologista näkemystä, jonka mukaan valtio syntyy vasta käytyään isänmaallista sotaa. Baker ei kuitenkaan näe tätä ilmiötä erityisen kroatialaisena, ex-jugoslavalaisena tai itäeurooppalaisena, vaan muistuttaa, että muutkin maat ovat langenneet tällaiseen ”banaaliin nationalismiin”, niin kuin Michael Billig sitä nimittää. Baker näkee Kroatian tapauk-

ssa enemmänkin symbolisen konstruktion ohjelmaa, jonka pyrkimyksenä oli tuoda esiin maan omaa kansallishistoriaa – ja kulttuuria.

Musiikki sijoitettiin sodan arkeen ja sodankäynti musiikin keskelle. Vallinnut diskurssi isänmaallisesta sodasta ja voiton tärkeydestä oli niin vahva, että moni musikko harkitusti ja kainostelematta teki suorasukaisen isänmaallista musiikkia. Vaikka musiikin tuottaminen Kroatian kansan itsetunnon rakentamista varten oli tarkkaan suunniteltua, toi se mukanaan monia ongelmia. Populaarimusiikki oli koko 1990-luvun ajan riippuvainen televisiosta. Yhteistyö entisen Jugoslavian alueen kollegoiden kanssa ei ollut suosittelavaa, mutta artistit kaipasivat edelleen isoja yleisöjä ja vetäviä äänilevymerkkinoita, jotka nyt olivat kutistuneet huomattavan pieniksi verrattuna entisen Jugoslavian 20 miljoonan ihmisen talousalueeseen. Varsinkin viihdemusiikki (*zabavna muzika*) tahrattiin ideologialla ja politiikalla, sillä valtio hyödynsi sitä surutta. Valtavirran musiikki sai kärsiä, kun rock-musiikki puolestaan tässä vaiheessa oli vain vaihtoehtomusiikkia.

Uuden valtion symboleiksi nousivat *tamburica*, pieni *tambura*, kitarankaltainen kansansoitin, ja valtion vaakuna. Näiden symbolien tarkoitus oli jatkuvasti muistuttaa kansalaisia, että he ovat erityisiä, koska heillä on omat autenttiset, perinteiset symbolit. Baker huomauttaa, että valtion virallisena linjana musiikin suhteen oli tarkoituksellisesti eristää se kaikista ulkomaailman kulttuuritapahtumista sekä ammatillisesta kilpailusta, ja siksi ihmisten arkeen kelpuutettiin vain sellaiset narratiivit, joiden avulla oli mahdollista rakentaa valtion hyväksymää kulttuuri-identiteettiä. Jotkut musikit yrittivät luoda vasta-narratiiveja patrioottisessa musiikkituotan-

nossa muistuttamalla demokration saavutuksista 1990-luvun alussa ja peräänkuuluttivat poliittista toimintaa rauhallisin keinoin. Toisinajattelijamuusikot kohdistivat kritiikkinsä kärjen siihen, että toisen maailmansodan aikana perustettu fasistinen Itsenäinen Kroatian valtio (*Nezavisna Država Hrvatska*) yhdistettiin sujuvasti nykyvaltioon sekä pyrkimyksene osallistua Bosnia-Hertsegovinasta käytyyn sotaan tavoitteena liittää Hertsegovinan alue osaksi Kroatiata.

Kertomuksillaan Kroatian arkielämästä Baker laajentaa sujuvasti omaa tutkimuskenttäänsä. Maaltamuutto on ollut tärkeässä roolissa Balkanin sisällissodissa. Puolittainen urbanisaatio tai vastaavasti puolittainen ruralisaatio ottivat ensiaskeleensa jo Jugoslavian päivinä, kun maaltamuuttajat eivät sopeutuneet kaupunkielämään. Tämä on Bakerin viittaus Pierre Bourdieun ajatukseen, jonka mukaan urbaani-ruraali-stereotyyptit kilpailevat kulttuuripääomasta. Kuuluminen keskieurooppalaiseen miljööhön oli Kroatiassa erittäin arvostettu asia, päinvastoin kuin yhtäläisyydet ”idän” tai ”itänaapurien” kanssa, eli karkeasti sanottuna Bosnian ja Serbian kanssa. Silti Itä-Kroatiassa sijaitsevasta Slavoniasta kotoisin olevan perinnesoitimen, *tamburican*, katsottiin sopivan aidoksi kroatialaiseksi kansallissoittimeksi.

Kroatian pyrkimys luoda omaa kansallista identiteettiä musiikin avulla periytyy Bakerin mukaan sekä 1800-luvun filosofin Johann Gottfried von Herderin ajatuksista, että sosialismin ideologiasta, joka oli toki Kroatiassa tuttu Jugoslavian ajoilta. Herderin mukaan valtio voi osallistua muiden valtioiden kanssa yhteisöihin vasta sitten, kun sillä on oma kansallismusiikki, lippu ja valuutta. Sosialismin perintönä jäi ajatus, että kansallinen populaarikulttuuri kertoo jotakin valtion sivi-

lisaation tasosta. Vaikka Bakerin teoksessa kyse on Kroatian lähihistorian tarkastelusta populaarikulttuurin silmin, on moni asia valitettavan samankaltainen kuin vaikkapa Serbian nationalistisen populismin esiintymismuodot, jotka yhä pyrkivät värittämään ja määrittämään maan todellisuutta. Ei ole siis sattumaa, että kirjan käännös julkaistiin ensin Serbiasa belgradilaisessa kustantamossa vuonna 2011. Sama kustantaja on julkaissut myös Michael Billigin kirjan *Banal Nationalism* käännöksen sekä monta muuta teosta, jotka ovat luoneet pohjaa Bakerin tutkimuksille.

Tutkijana ja kirjoittajana Bakerilla on erinomainen kyky syventyä tiettyyn aiheeseen laajentamalla analyysinsä uusiin aiheisiin. Kun Baker esimerkiksi pohtii kansallismielisen laulajan, Thompsonin, synnyttämää ilmiötä 2000-luvulla kertomalla tämän runsaasti käyttämästä keskiaikaisesta symboliikasta sekä miesvaltaisesta patrioottisesta artistikaartista, hän päätyy viittaamaan albanialaisiin eppisiin sankarirunoihin sekä Vietnamin sodan jälkeisiin yhteiskunnan kollektiivisiin muistoihin Yhdysvalloissa. Toisaalta Baker johdattelee myös suppeampiin ja kepeämpiin ajatusrakennelmiin, esimerkiksi käsitellessään etnon ja turbofolkin eroja, Bosnian alkuperäismusiikin tilannetta Kroatiassa sekä Jugonostalgiaa. Baker on ottanut esille myös nykyhetken näkökulmasta käsittämättömiä seikkoja, kuten sen miten Kroatian Musiikkiunioni kohteli serbialaisuusikoita 1990-luvulla. Silloinen diskurssi Serbiasta tulevien muusikoiden vierailuista Kroatiassa oli suoranaista sotapropagandaa, mikä osoittaa miten karrikoivaksi patrioottinen narratiivi voi mennä. Kroatian ja Serbian diplomaattisuhteiden solmiminen vuonna 1996 helpotti lopulta asioita näiltä osin. Bosnialainen folkmusiikki on voinut palata

Kroatiaan vasta sen jälkeen, kun Kroatian kulttuuriipiiri erotettiin jugoslavalaisesta ja kansallinen kulttuuri-identiteetti luotiin ehdoilla, joista valtio päätti.

Tämän äärimmäisen mielenkiintoisen kirjan myötä vahvistuu käsitys siitä, että lähihistorian tutkiminen on kiehtovaa, sillä juuri ohi mennyt aika ulottuu yhä elävästi nykyhetkeen ja saa nykypäivän näyttämään tietyn ajanjak-

son lopulta. Analyysissaan Baker onnistuu erinomaisesti toimimaan sekä ulkopuolisena, tarkkailevana katsojana, jota kiehtovat uuden demokratian symbolien synty, että ihmettelevänä, aktiivisena toimijana sisältä päin. Tässä piilee hänen tutkimuksensa suurin vahvuus.

Dragana Cvetanović

Tšehov on tapa ajatella

Martti Anhava: *Ajoissa lopettamisen taito*. Helsinki: Otava, 2013. 256s.

Martti Anhavan neljäs esseekokoelma *Ajoissa lopettamisen taito* on humanistin lentosuukko maailmalle. Siinä on keveyttä ja intohimoa, ja ennen kaikkea eleganssia. Se sisältää eri aikoina syntyneitä tekstejä, jotka käsittelevät pääasiassa kirjallisuutta ja musiikkia ja niiden tekijöitä (sekä yhden esseen verran elokuvaa-kin, Ingmar Bergmanin ”Talven valoa”). Kokoelman paras puoli on se, ettei yksikään sen esseistä sivua nykypäivän yhteiskuntaa tai politiikkaa, ei ota kantaa mihinkään erityisen ajankohtaiseen eikä polemisoi mitään. Anhava pohtii taiteen ajattomia aiheita ja siinä sivussa maailmaa, on koko ajan hyvin vakavissaan, muttei kuitenkaan liian. Sellaista esseistiikan eleganssia ei moni Suomessa taida.

Kokoelman aloittavat pohdinnat aforismin ja runon välisen rajan häilyvyydestä, sekä hyvän ja kehnon aforistiikan eroista tekevät lukijalle heti selväksi, että Anhavan esseissä on suurten linjojen sijaan kyse taiteen kiinnostavista yksityiskohdista sekä henkilöistä taiteen takana. Myös Tšehov, jonka äärelle kokoelmassa palataan useista eri näkökulmista, tulee mukaan jo aforismeja käsiteltäessä. Anhava määrittelee Tšehovin

lausahdukset aforistiikan aateliin, koska ne ovat ”eleettömiä ja ikään kuin vahingossa laisikseen tulleita” (s. 22). Kauniilla luonnehdinnalla voisi kuvata myös sitä vaivattomuutta, jolla Anhava, kunniakkaasti turhia sivistyssanoja vältellen, omaa tekstiään kuljettaa. Kuvaavaa on se, että esseiden sijasta kokoelman alaotsikkona on yksinkertaisesti ”kirjoituksia”.

Anhavan taidepohdintoissa suuriin linjoihin keskittyä vain essee ”Kaksi kertaa mitä on taide”. Hän tunnustaa pidättäytyneensä pohtimasta mahdotonta kysymystä taiteen olemuksesta, vaikka on suomentanut peräti kaksi kirjaa nimeltä *Mitä on taide?*. Toinen niistä on Leo Tolstoin teos, toinen ruotsalaisen kuvataiteilijan Ernst Billgrenin. Anhava löytää keskenään hyvin erilaisten teosten ytimeistä samankaltaisen maailmankatsomuksen, jonka mukaan taide on yksinkertaisesti tapa ajatella. Tätä ydintä lähestyessään hän valottaa ansiokkaasti lukijalle kummankin kirjoittajan ajattelua, ja toteaa Tolstoin tekstin ”kummasti selkiyttävän mieltä”, jos on syystä tai toisesta joutunut lukemaan ”annoksen hämärillä käsitteillä käymistilaan saatettua ja derridoilla, levinaksilla, lacaneilla ja kristeivoilla ripellettyä sanahelinää” (s. 56). Billgrenin mietteiden lähtökohdiksi taas otetaan hänen lausahduksensa siitä, ettei taidetta voi määritellä