

meistä tulee maailmankansalaisia, joiden suvaitsevaisuus perustuu yhdenmukaistuvan maailmankatsomuksen sijasta aitoon ym-

märrykseen moniarvoisesta ja monikansallisesta maailmasta.

Anni Lappela

Tarinoita todellisista neuvostosäveltäjistä

Meri Herrala: *The Struggle for Control of Soviet Music from 1932 to 1948. Socialist Realism vs. Western Formalism. Levens-ton, Queenston & Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2012.*

Kuten saksalaisen musiikin historioitsija Mikhael Kater on todennut musiikin ja natsismin suhteesta, myös musiikki ja stalinismi olivat huono aisapari. Taiteilijoiden ja sensoreiden tulkinnat yhteiskunnan johdon asettamista esteettisistä suunta- viivoista erosivat runsaasti toinen toisistaan. Nykytutkijat tuntuvat jakavan käsityksen siitä, että sosialistisen realismin nimissä esitetty kritiikki ei määritelty, oliko kyseinen teos teknisesti mestarillinen tai ei, vaan se oli osa Stalinin laajempaa yhteiskuntapoliitiikkaa, joka pyrki viime kädessä ainoastaan yhteisön poliittiseen kontrolliin. Meri Herrala esittää tuoreessa Neuvosto-oopperan kritiikkiä käsittelevässä kirjassaan, että musiikkipoliitikassa vallitsi sisällötön ja päämäärätön dynamiikka, eikä musiikin kontrollijärjestelmä toiminut siten, miten retorisesti annettiin ymmärtää. Puolue julisti myös kontrollisysteemin aika ajoin epäonnistuneeksi. Tämä ainoastaan lisäsi kontrollia ja johti yhä uusiin valvontayrityksiin (Herrala 2012, 395). Esteettisen doktriinin ”sisällöttömyyden” vuoksi lahjakkaat taiteilijat olivat vapaita käyttämään luovaa mielikuvitustaan ja tuottamaan mitä omintakeisimpia luovia ratkaisuja luodakseen yhteiskunnalliset kriteerit täyttävää musiikkia. Tässä piilee osavastaus esittämään kysymykseen siitä,

miten on mahdollista että Stalinin diktatuurissa tuotettiin myös ”suurta” musiikkia. Kysymys ”suuresta” taiteesta on kuitenkin filosofisempi kuin mihin kyseinen työ antaa vastauksia, eikä tämä ole myöskään Herralan tutkimuksen tarkoitus.

Herrala on uuden länsimaisen Neuvostoliiton historiantutkimuksen malliesimerkki. Arkistotutkimus oli aiemmin ainoastaan venäläisten yksinoikeus ja monet materiaalit ovat edelleen vaikeasti saatavilla ja kalliita. Herrala on kuitenkin monen arkistoarjen mutkan kautta kyennyt keräämään kattavan musiikin kontrollisysteemiä kuvaavan aineiston. Hän on tutkinut väitöskirjassaan (2009) Neuvostoliiton musiikin kontrollisysteemiä laajalla aikavälillä. Nyt yhdysvaltalainen kustannusyhtiö Edwin Mellen Press on julkaissut väitöstutkimuksesta kirjaversioon. Kirja tuo huomattavan määrän uutta tutkimusaineistoa musiikin ja Stalinin hallinnon suhteesta ja sosialistisen realismin olemuksesta aiheesta kiinnostuneen lukijan olottuville. Herrala on analysoinut useita Stalinin aikana sävellettyjä neuvosto-ooperoita, niiden tuotantoprosessia ja niihin kohdistunutta kritiikkiä. Tämän lisäksi hän on tarkastellut oopperasäveltäjien ja puolueen byrokraattien toimintaa ja henkilökohtaisia reaktioita puolueen antamien kulttuuripoliittisten päätöslauselmien yhteydessä. Tutkimus kuuluu pääasiassa poliittisen historian alaan, mutta aineiston kerääminen ja analyysi on edellyttänyt myös musiikin tuntemusta.

Herralan tutkimusnäkökulma ankkuroituu ns. Neuvostoliiton

historiantutkimuksen revisionistiseen koulukuntaan. Arkistojen avautumisen myötä empiirinen tutkimus on kyseenalaistanut Hannah Arendtin 1950-luvulla esittämän klassisen totalitaristisen mallin miltei kokonaan. Revisionistisen näkökulman mukaan totalitaristisen yhteiskuntamallin perusväittämät monoliittisuudesta, tehokkuudesta, dogmaattisuudesta ja ideologisesti aivopeituksesta eivät vastanneet todellisuutta, vaan totalitaristinen teoria näyttäytyi liian mekanistisena. Totalitarismi-termin käyttökelpoisuus on kyseenalaistettu myös sen poliittisen painolastin vuoksi. Itä-länsi-suhteiden liennyttyä historioitsijat alkoivat pitää totalitarismin käsitettä kylmän sodan saatuttamana. Teoreettisen, totalitarismin käsittelevän tutkimuksen ja sovjetologisen polarisoinnin jälkeen tutkijat luonnehtivat nykytutkimusta jossain mielessä post-teoreettiseksi ja jälki-totalitariseksi, toisin sanottuna ”tutkimuksellisesti orientoituneeksi”. Runsaan arkistotyön tuloksena neuvostoliittolaisen kulttuurisysteemin institutionaalista rakentamisesta ja poliittisesta päätöksenteosta tiedetään nykyään runsaasti enemmän, ja tämä onkin synnyttänyt uusia Stalinin ajan Neuvostoliiton kulttuuria kuvaavia teoreettisia tulkintamalleja. Näistä yksi on ns. organisatorinen näkökulma, jota edustaa kaikkein tunnetuin Sheila Fitzpatrick. Hänen mukaansa kulttuuripoliitikassa oli hallinnon tasolla Stalinin lisäksi useita toimijoita, jotka olivat henkilökohtaisesti vastuussa kulttuuripoliittikan toteuttamisesta ja toimeenpanosta. Tämä tutkimusteoreettinen linja näkyy myös neuvostoliittolaisen musiikintutkimuksen käytännössä vaikuttaen sen tutkimustuloksiin.

Toinen Neuvostoliiton musiikinhistorioitsijoiden nykyiseen kysymyksenasetteluun vaikuttanut historioitsija on George Freeze. Freezeen ”autokraatti-

nen” näkemys lähtee siitä, että totalitaristinen valtio oli täynnä levottomuutta, joka näkyi eri neuvostoinstituutioissa. Puolueen muuttuva retoriikka lietsoi poliittista epävarmuutta ja piti yhteisön jatkuvassa liikkeessä. Pelon ilmapiiiriä lisättiin fyysisen ja henkisen terrorin, kuten kulttuuriväkeä ruotineiden puolueen anti-formalismikampanjoiden, myötä. Tämän näkökulman mukaan kukaan ei välttynyt Stalinin politiikan psykologisilta vaikutuksilta. Tämä on näkynyt venäläisen musiikin historian paradigmassa käsityksenä siitä, että näkyvään säveltäjien tuomitsemiseen johtaneiden syiden analyysissä on hedelmällisempää keskittyä Stalinin henkilökohtaisen vaikutuksen asemasta kulttuurin mekanismien ja taiteilijayhteisön tutkimukseen. Arkistojen avautumisen myötä musiikintutkimuksessa on käännytty tarkastelemaan musiikkikulttuurin institutionaalista muotoutumista. Tutkijat ovat pyrkineet selvittämään mitä Stalinin politiikan vaikutuksella konkreettisesti ottaen tarkoitetaan musiikin tuotannossa ja mitkä muut tekijät vaikuttivat taiteellisen tuotantokulttuurin kärjistymiseen kapea-alaiseksi retoriikaksi tai tyhjäksi ”rituaaliksi”.

Suurin osa historiantutkijoista käyttää totalitarismi-käsitteen sijaan nykyään mieluummin käsitettä stalinistinen kontrollisysteemi. Edellisen valossa tällä viitataan Stalinin alulle panemaan yhteisölliseen prosessiin, jonka raameissa sosialistisen realismin esteettinen normisto ja sen käyttöönotto tapahtui enemmänkin kollektiivisesti kuin ylhäältä alas. Musiikin historioitsija Leonid Maksimenkov, joka on Herralan tutkimuksen yksi keskeisimmistä edelläkävijöistä, lähtee edellä mainitusta, Fitzpatrickin näkökulmasta, jonka mukaan Neuvostoliiton kulttuuripoliittista järjestelmää lähestytään laajemmasta organisatorisesta

näkökulmasta. Tutkijoiden (mukaan lukien Herralan) mukaan Stalinin määräävästä vaikutuksesta neuvostomusiikin olemukseen voidaan kuitenkin puhua, sillä hänen johtamansa yhteiskuntapolitiikka toimi sosialistisen realismin yhtenäiskulttuuriin johtaneen kehityksen kontekstina.

Neuvostoliiton musiikkipoliitikasta on tehty viime vuosina useita väitöskirjatutkimuksia. Näiden tutkimusten mukaan musiikin poliittinen kontrolli oli huomattavasti monimutkaisempi ilmiö kuin mitä aiemmin on ajateltu. Herrala syventää pääasiassa Maksimenkovin linjaa seuranneiden Kiril Tomoffin, Robert Enzin ja Simo Mikkosen julkaisemia tutkimustuloksia Neuvostoliiton musiikkikulttuurin organisatorisesta rakentumisesta. On kuitenkin huomautettava, että Herrala aloitti arkistotyön monta vuotta aiemmin kuin kolme viimeksi mainittua historioitsijaa. Hän on toiminut monen suomalaisen ja ulkomaisen historiantutkijan apuna heidän mennessään Moskovan arkistoihin ensimmäistä kertaa ja jakanut auliisti tutkimustuloksiinsa liittyneitä huomioita.

Edellä mainituista tutkijoista Tomoff ja Mikkonen ovat tarkastelleet säveltäjälaiton kehitystä kohti maan musiikkikulttuurin auktoriteettiasemaa ja osoittaneet, miten ristiriitainen suhde Neuvostoliiton säveltäjälaitolla oli hallintoeliittiin. Heidän mukaansa yksittäiset organisaatiot ja jopa yksilöt omasivat ajoittain valtaa päättää asioista. Sekä Tomoffin että Mikkosen aineistot osoittavat, että säveltäjät itse loivat itselleen keskeisemmän aseman yhteiskunnallisesti tärkeän älymystön osana. Tomoffin mukaan puolueen johto tuki tätä kehitystä muun muassa lanseeraamalla palkintosysteemin, joka rohkaisi säveltäjiä kilpailemaan keskenään valtion etuuksista. Herralan tutkimus syventää edellisiä johtopäätöksiä laajemman tutkimusmate-

riaalin ja aikavälin myötä, mutta myös purkaa niitä osoittamalla, että Neuvostoliiton kommunistinen puolue ja Stalin pitivät kuitenkin viimekädessä kiinni oikeudestaan arvioida maan taidetuotannon onnistumista. Näin ollen teoksia saatettiin kritisoida puolueen taholta silloinkin, kun kyseinen teos oli jo läpikäynyt onnistuneesti moniportaisen ja virallisen valvontasysteemin ja hyväksytyt esitettäväksi.

Herralaa alun perin vaivannut kysymys koski sitä, mihin neuvosto-oopperan kritiikki tähtäsi ja miksi oopperoiden ideologinen ”kontrolli” julistettiin epäonnistuneeksi vuonna 1948. Osavastaus on tuotettu jo edellä viitatussa tutkimuksessa, mutta Herralan aineisto syventää väittämää, jonka mukaan musiikkipoliittisen järjestelmän eri elinten välillä vallitsivat hyvin epäselvät valtasuhteet. Eri elimien edustajien näkökannat kontrollista ja musiikkiteoksista erosivat toisistaan, jopa kilpailivat keskenään. Stalinin musiikkipoliitikassa eniten kärsivät puolueen nimitämät byrokraatit, ts. musiikkia kontrolloivat tahot, eivät suinkaan musikit. Kuten olen todennut aiemmin Mikkosen väitöskirjan arvion yhteydessä, myös näiden elämäntarinoiden tutkimus on tärkeää objektiivisemmän ja kokonaisvaltaisemman musiikkipoliittisen arvion näkökulmasta. Herralan materiaali tuo lisäaineistoa Tomoffin ja Mikkosen väitteeseen siitä, että tunnetut klassisen musiikin säveltäjät nauttivat kaiken kaikkiaan suhteellisen etuoikeutetusta asemasta suhteessa puolueen rivimiehiin. Šostakovitš, Mjaskovski, Prokofiev ja Asafiev kärsivät urillaan ainoastaan lyhytaikaisesta epäsuosiosta. Herrala syventää myös Maksimenkovin väitettä siitä, että klassisen ”vakavan” musiikin säveltäjän yhteiskunnallinen asema muodostui huomattavasti arvostetummaksi kuin populaarimusiikin

säveltäjän. Tämä näkyi muun muassa taloudellisina etuuksina. Maksimenkovin mukaan taloudelliset etuisuudet olivat yhtenä syynä siihen, miksi kolme edellä mainittua säveltäjää joutuivat syytetyksi puolueen lanseeraamassa kampanjassa formalismia vastaan. Herralan osoittaa kuitenkin, että vaikka kyseiset säveltäjät menettivät asemansa kampanjan yhteydessä, menetyksellä oli hyvin lyhytaikainen, eikä se vaikuttanut suuresti heidän taloudelliseen tilanteeseensa. Klassisen musiikin säveltäjän yhteiskunnallinen statusarvo pysyi suhteellisen muuttumattomana osana maan eliittiä (221, 282–285).

Herrala pureutuu työssään sosialistisen realismin musiikkipolitiikan organisatorisiin toimintamekanismeihin. Hän spesifioi tutkimuksensa alussa musiikin kontrolliin keskittyneet toimijat ja instituutiot. Tämän lisäksi hän analysoi sosialistisen realismin käsitettä ja sen suhdetta musiikkiin. Ensin mainitussa Herrala on enemmän kotonaan kuin toisessa. Hän osoittaa kontrollisysteemin toimineen byrokraattisesti, hajanaisesti ja suhteellisen mielivaltaisesti. Määrittäessään sosialistista realismia Herrala tuntee olevan samoilla linjoilla Šostakovitš-tutkija Pauline Faircloughin johtopäätöksen kanssa, jonka mukaan sosialistinen realismi osoittautui hankalaksi määriteltäväksi, sillä se oli pääasiassa ”valheellinen mandaatti”. Herralan tutkimustulokset tukevat tätä havaintoa. Hänen pääaineistonsa käsittää useita oopperatapahtumia, jotka osoitettiin puolueen taholta epäonnistuneiksi. Herrala osoittaa tietyn kaavan, joka toistui jokaisen oopperan kritiikissä ja tukee siten aiempaa sosialistisen realismin määrittämistä siitä, että esteettiset normit esitettiin usein negatiivisissa muodoissa (68). Kritiikki ei keskittynyt niinkään antamaan neuvoja siihen, miten onnistunut ooppera sävelletään, vaan

siihen, mitä asioita tulisi välttää oopperaa sävelletessä. Toiseksi Herrala esittää, että sosialistinen realismi ei ollut selkeä esteettinen normisto. Hän nojaa historioitsija Anthony Kempf-Welsin huomiointiin, jonka mukaan vuosi 1932 oli enemmänkin ”lähtölaukaus” monitulkintaiselle prosessille – esteettiseltä sisällöltään tyhjälle poliittiselle retoriikalle ja uhkailulle – joka synnytti puolueen kriittisten päätöslauselmien myötä ”tyhjiä rituaaleja”, joissa taiteilijat ja byrokraatit esittivät kritiikin ohella jatkuvaa itsekritiikkiä (Herrala 2012, 23–24). Näiden itsekritiikisten puheenvuorojen analyysissä Herrala nojaa etupäässä Jochen Hellbeckin ja Stephen Kotkinin näkemyksiin yksilöiden ”samaistumisesta puolueen linjan mukaisesti etupäässä kielen avulla” (Herrala 2012, 13, 314). Herralan materiaali vahvistaa muun muassa Nikolas Reylandin esittämää huomiota siitä, etteivät säveltäjät voineet koskaan olla varmoja siitä, tuomitaanko vai palkitaanko heidän teoksensa siitäkin huolimatta, että he olivat joka askeleella pyrkineet täyttämään kaikki kontrollisysteemin esittämät vaatimukset. Herralan yksi ongelma tuntuu olevan kuitenkin siinä, että samalla kun hänen tutkimusaineistonsa osoittaa, että sosialistisen realismin käsite oli ainoastaan puolueen tapa kontrolloida ja alistaa yksilöt osaksi laajempaa Neuvostoliitolaista kulttuurisysteemiä, hän tuntee analyysissään jatkuvasti hakevan syvempää logiikkaa ymmärtääkseen sitä, mikä oopperoiden sisällössä oli sellaista, joka ei soveltunut sosialistisen realismin esteettisiin sääntöihin. Jälkimmäinen tavoite edellyttää tarkkaa määrittelyä sosialistisen realismin sisällöstä ja ylipäätään sitä, että sosiaalisella realismilla todetaan olleen sisältö. Venäläisen kirjallisuuden tutkijan Evgeni Dobrenkon mukaan sosialistinen realismi ei ole ymmärrettävissä

pelkästään kirjallisuuden kanoisimisprosessin kautta, vaan laajana kirjallisten käytänteiden kenttänä, sillä ”[socialistinen realismi] ei ollut ainoastaan [virallisten] tekstien kokoelma, vaan pikemminkin rajaton taiteellisen tuotannon meri”.

Valittujen oopperatapausten analyysi vaatisi näin ollen laajempaa sosialistisen realismin esteetiikkaa käsittelevän kirjallisuudentutkimuksen tulosten huomioimisen. Tämän lisäksi Herralan esittämien analyysien ongelmat johtuvat työn puutteellisesta kieliasusta. Liian pitkät lauseet, toistot ja kielioppiongelmat vaikeuttavat osittain analyysien ja johtopäätösten ymmärrettävyyttä. Edwin Mellen Pressin toimesta julkaistu kirjaversio on parantunut näiltä osin vain vähän alkuperäisestä väitöskirjaversiosta. Kustantamoa ei voi suositella niille, jotka tähtäävät kirjansa kansainvälisen tutkimuksen keskiöön. Osittain kielellisestä ilmaisusta johtuen aiemman tutkimuksen käsitteitä soveltavat analyttiset osuudet osoittautuvat työn heikoimmiksi kohdiksi. Vaikka monet Herralan käyttämät teoreettiset mallit ja käsitteet sopivat materiaaliin verrattain hyvin, kuten Vihavainen toteaa, käsitteitä ei ole avattu riittävästi, minkä vuoksi niiden soveltaminen jää epäselväksi. Teoreettiset käsitteet tuntuvat välillä jossain määrin sisäistämättömiltä. Tämä pätee etenkin Hellbeckin käsitteeseen *Soviet subjectivism*, johon Herrala viittaa analysoidessaan taiteilijoiden reaktioita kiristyneeseen kulttuuripolitiikkaan. Käsitettä ei ole selitetty lukijalle, vaikka se on nostettu musiikkieteilijä Boris Asafievia analysoivan kappaleen keskiöön (32). Historioitsijat Hellbeck ja Igal Halfinn ovat analysoineet Neuvostoliitossa esiintynyttä ilmiötä, jonka piirissä korostettiin yksilöllistä vastuuta, itsensä kehittämistä ja viime kädessä oman yksilöllisyytensä voittamista

uuden yhteisöllisen minän rakentamiseksi. Tämä motivoi heidän mukaansa yksittäisiä ihmisiä toimimaan annettujen ideologisten standardien mukaan. Hellbeck on argumentoinut teoksessaan *Revolution on My Mind. Writing a Diary under Stalin* (2006), että osallistuminen uuden yhteiskunnan rakentamiseen loi monissa kansalaisissa tunteen oman toiminnan historiallisesta merkityksellisyydestä sekä vaikuttamismahdollisuuksista positiivisempaan tulevaisuuteen. Tämä sopii Neuvostoliiton musiikkielämän johtopaikalle vuonna 1948 valittuun Asafieviin ja moneen hänen asemassaan olleeseen taiteilijaan vaihtelevasti. Toisen maailmansodan aikana ja etenkin piiritettyssä Leningradissa, missä Asafiev eli helmikuuhun 1943 asti, monissa terroria kokeneissa eliitin jäsenissä nousi uusi patrioottisuuden ja yksilömerkityksen tunne, joka sai monet solmimaan uuden suhteen valtiovallan kanssa. Sodan jälkeinen uuden terrorin uhka yhä sulkeutuneemmaksi käyneessä yhteiskunnassa näyttäisi kuitenkin olleen suurempi motivaatio myöntyä puolueen eliitin marionetiksi kuin uskomisiin vaikutusmahdollisuuksiin. Kuten Herrala toteaa, Asafiev oli vuonna 1940-luvun lopulla hyvin sairas fyysisesti, mahdollisesti myös henkisesti. Hänen todellisuudentajunsa voidaan asettaa kyseenalaiseksi puolueen antiformalismikampanjoiden (1946–1948) yhteydessä, kuten Herralan esiin nostama Asafievin itsekriittinen kirje (16.12.1948) elokuun lopussa 1947 kuolleelle Andrei Ždanoville antaa ymmärtää (287, 314, 316).

Voimme lähestyä Herralan kattavaa aineistoa myös yksilöluovuuden näkökulmasta. Kulttuurifilosofi Mihail Ryklin on ehdottanut, että Jacques Derridan klassisen dekonstruktioismin iskulause *Il n'y a pas de hors-texte* (ei ole olemassa mitään tekstin

ulkopuolella) toimi Neuvostoliitossa äärimmilleen. Väittämän mukaan suuri osa Neuvostoliitossa viljellystä poliittisesta retoriikasta ei tavoittanut lainkaan neuvostoliittolaista todellisuutta, vaan kuten antropologi Aleksandr Yurchak on argumentoinut, varsinkin neuvostoliittolainen arki muotoutui luovasti todellisudesta irtaantuneiden poliittisten ”rituaalien” lomassa. Herralan tutkimat oopperatapaukset, kuten Prokofievin viimeinen ooppera *Povest o nastojaštem tšeloveke* (*Tarina todellisesta ihmisestä*, 1947–1948), ovat mielenkiintoisia esimerkkejä siitä, miten yksilöllisiä taiteellisia ja taideteoreettisia kokeiluja ja sovellutuksia taiteilijoiden ”mielikuvitus” sosialistisen realismin olemuksesta synnytti vaikeissakin olosuhteissa. Herrala huomauttaa työnsä lopussa, että Stalinin

terrori tappoi monen kuuluisan taiteilijan henkisesti 1940-luvulla, mutta sosialistisen realismin kulttuuri tuotti kuitenkin tulevina vuosikymmeninä uuden sukupolven lahjakkaita säveltäjiä, jotka kykenivät luomaan pienemmän poliittisen painolastin alaisina (410). Nämä säveltäjät asettuivat uuteen suhteeseen kansainvälisen klassisen musiikin kanssa samalla kun he käsitelivät monisyisesti Stalinin taiteilijayhteisöön jättämää traumaa. Herralan tuottama tutkimusaineisto neuvostomusiikin kontrollisysteemin toiminnasta, musiikkipolitiikassa käytetystä retoriikasta ja neuvosto-oopperoiden tuotantoprosessista, jota on purettu yksityiskohtaisesti työn kahdeksassa luvussa, tuo mielenkiintoista lisätietoa stalinismin yhteisöllisistä toimintamekanismeista.

Elina Viljanen

Kansallisten identiteettien Neuvostoliitto

***Soviet and Post-Soviet Identities.* Ed. Mark Bassin & Catriona Kelly. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.**

Soviet and Post-Soviet Identities nostaa esiin mielenkiintoisen kysymyksen siitä, mitä tapahtui neuvostokulttuurille Neuvostoliiton hajoamisen myötä. Miten neuvostokulttuuri ja sen jälkeinen kulttuuri kytkeytyvät toisiinsa? Johdanto rakentaa näille kysymyksille viitekehyksen kansallisesta identiteetistä, mutta rajaa samalla laajemman kysymyksen identiteetistä vain sen ilmentymään kansallisena identiteettinä. Kirja pyrkii tarjoamaan vaihtoehtoa sinänsä perinteiseltä kuulostavaan kysymykseen kansallisen identiteetin merkityksestä tarkastelemalla sitä ihmisten arkipäiväisissä toimissa ja vuorovaikutuksessa erilaisten sosiaalisten instituutioiden kanssa. Samalla

se tulee rakentaneeksi arkipäivän kansallisen identiteetin manifestaatioista melkein käsin kosketeltavan tutkimusobjektin. Teoksen 17 artikkelia on jaettu kuuteen teemaan: kansallisen identiteetin merkitys, sen instituutiot, myytit, paikat, kieli ja uskonto. Artikkelien kirjoittajat ovat pääasiassa historioitsijoita, antropologeja ja etnologeja. Joukossa on myös muutama kirjallisuuden tutkija.

Minkälaisena tutkimusobjektina *Soviet and Post-Soviet Identities* sitten näkee Venäjän? Johdannossa Bassin ja Kelly asettavat artikkelikokoelman keskiöön kysymyksen kansallisesta identiteetistä ja sen manifestaatioista kulttuurin eri alueilla. Kansallisen identiteetin kautta kirja haluaa tarkastella neuvosto- ja jälkineuvostokulttuurien välistä suhdetta ja erityisesti sitä, miten sosiaaliset instituutiot, mielipiteet ja tavat ovat välittäneet virallisen neuvos-