

# Uudesti syntynyt neuvostorock

P o l l y M c M i c h a e l

Kesä -86... Lainasin kaverilta toisen mankan äänittäkseni Akvariumin uuden levyn, jonka Boris oli jostain hommannut. Jätettiin kaikki sikseen mitä meidän olevinaan piti tehdä – en mennyt duuniin, Boris jäi pois luennoilta. Työllä ja tuskalla hankittiin jostain viisi pulloa kuivaa viiniä, ja manka pantiin äänittämään samalla kun kaadettiin ensimmäinen lasillinen. Jokainen biisi oli täyttä iloa, ilmestys, löytö – oltiin onnellisia.

Ja nyt menen vaan Gorbuškaan<sup>1</sup> ja ostan mp3-levyn, koko Akvariumin tuotannon yhdellä levyllä – mieli sitä!

Kätevää, nykyaikaista, taloudellista ja... Tylsää. (Belikov 2006.)

Neuvostorockin kehittyminen vuosien 1970–1980 -lukuilla synnyttivät yhtä paljon myyttejä kuin musiikkia. Leningradin rock-piirit, jotka neuvostoajana julistettiin venäjänkielisen rockin synnyinsijaksi, ovat myös neuvostokauden jälkeen olleet keskeisiä: nykyiset kuulijat saavat nauttia muistelmista, reportaaseista, radio- ja tv-lähetyksistä, musiikin uudelleenjulkaisuista puhumattakaan. Kaikista näistä nousee esiin se neuvostorockin traditio, jonka tunnemme – ahtaat huoneistokonsertit, epäviralliset studiot,

kaduilla kuljeskelu, sekä näitä kaikkia kansoittava värikäs henkilögalleria.

Akvarium-yhtyeen tuotanto heijastelee kauden maantieteellisiä ja kulttuurisia erityispiirteitä. Perustamisvuodesta 1972 lähtien Boris Grebenštšikov, yhtyeen pääasiallinen laulaja ja lauluntekijä, ryydittiin lyriikoitaan slangilla, sisäpiirin vitseillä ja epävirallisilla toponymeillä:

Ei ole enää Apotin tietä, ei Orbitaa tai Saigonia. Meille ei jää melkein mitään ihanista ajoista.

”Proštšanie s Abbatskoi dorogoi” (Hyvästit Apotintielle)

Jäävät vuodet, jäävät päivät, mutta eivät sammuu tulet, tulet, jotka ensimmäisenä sytytimme Pyhän Georgen saarelle.

”Ostrov Sent Džordž” (Pyhän Georgen saari)

Nämä kaksi Akvariumin 1974 levyttämää laulua viittaavat paikkoihin, jotka musiikkia kuunteleva yhteisö hyvin tunsi, mutta jotka ovat laulajan ennustuksen mukaisesti nyttemmin kadonneet. Kahvila Saigon oli Leningradin epävirallisten piirien suosiossa pienten, mutta vahvojen kahviannostensa ja boheemin hengailupaikan maineensa vuoksi. Nykyisin se muistetaan parhaiten sen tietyn neuvostoaikaisen elintavan yhteydessä, jota Aleksei Jurtšak (Yurchak 2005, 142–146) on nimittänyt ”ulkopuolella olemiseksi” (*vnenahodimost*). Sittenkin kahvilan sijaintipaikasta on tullut myös neuvostokauden jälkeisen nostalgian symboli (Boym 2001, 149–155). Saigon-myytin elinvoima on ylittänyt kahvilan fyysisen eliniän, mutta laulussa maini-

tut muut paikat ovat vaikeammin määritettävissä nykyhetkestä käsin. Orbita oli kahvila tai ehkä jopa tietty reitti kaupungin keskustassa jota rock-väellä oli tapana kulkea. Apotintie (*Abbatskaja doroga*) puolestaan muistuttaa foneettisesti Abbey Roadia, jolla Beatlesin studio Lontoossa sijaitsi, ja se saattaa myös viitata rock-väen reitteihin. Pyhän Georgen saaren alkuperä on eniten hämärän peitossa, se merkinnee saarta jossain Suomenlahdella, Sestroretskin lomakylän lähistöllä. Kaikki nämä mahdolliset paikat esiintyvät kuitenkin nykyfaniin keskusteluissa, joissa pyritään kartoittamaan Grebenštšikovin ja kumppaneiden liikkeitä ja toimia.<sup>2</sup>

## Rock-yhteisön ulkopuolisuus

Jurtšakin määritelmä ”ulkopuolella olemisesta” on tarkoituksellisen epämääräinen; sillä tarkoitetaan ”tilaa, jossa ollaan samanaikaisesti tietyn kontekstin sisä- ja ulkopuolella” (Yurchak 2005, 127–128). Määritelmä auttaa ymmärtämään sitä, miten rockmusiikin kaltainen taidelaji toimi ja tuli merkitykselliseksi myöhäisneuvostokauden kontekstissa. Jurtšak kuvaa sitä, miten monet neuvostokansalaiset pystyivät ”elämään luovaa elämää, jonka poliittinen järjestelmä teki mahdolliseksi, mutta jota se ei kuitenkaan rajoittanut” (ibid., 147). Saigonissa käydyt keskustelut ja kahvilan inspiroimat tekstit eivät asettuneet virallista neuvostodiskurssia vastaan vaan täydensivät sitä. Samalla tavoin rock ei uhannut Neuvostoliiton poliittista elämää, ja itse asiassa arkielämää, työtä, vapaa-aikaa ja koulutusta hallitsevat järjestelmät ja rakenteet monessa mielessä tekivät rock-tuotannon mahdolliseksi. Tämä musiikki soluttautui paradoksaalisiin, puoliksi tosiin, puoliksi kuvitteellisiin tiloihin kuten Saigon tai Pyhän Georgen mystinen saari; se muunsi viralliset neuvostopaikat, kuten kulttuuritalot, hillittömän performanssin ja vahvistetun äänen tiloiksi. Rock-kulttuuri kukoisti katoavaisissa nautinnoissa, sen myytit perustuivat läsnäololle tietyissä paikoissa tiettyyn aikaan, jonkun kanonisen esityksen todistamisesta, drinkeistä jonkun päähenkilön kanssa. Hyvä esimerkki on

Akvariumin järjestyttävä esiintyminen vuoden 1980 Tbilisin festivaaleilla: tapauksen asema neuvostorockin käännekohtana on yleisesti tunnustettu, mutta konsertin biisilistaa tai ylitysepursuavia improvisoiteja ei koskaan toistettu Leningradissa.<sup>3</sup>

Neuvostorockin kuvaukset korostavat epämuodollista kulttuuria, johon kuuluivat sattumankaupan ja henkilökohtaisten ponnistusten sävyttämät konserttijärjestelyt, ja jonka ilmapii-riä kuvaillaan seuralliseksi ja puoleensavetävän erityiseksi (Matvejev 2001, 211–219; Startsev 1986, 54–55). Jurtšak (Yurchak 2005, 148) luonnehtii tässä yhteydessä vallitsevaa käytäntöä kanssakäymiseksi (*obštšeniže*) ja tähdentää, että kyseessä on sekä prosessi että se sosiaalinen yhteys, joka prosessin aikana syntyy, ja joka sisältää sekä ajatusten ja tiedon vaihtoa että yhteenkuuluvuutta ja kiintymystä osapuolten välillä. Tänä väliaikaisuuden ja epämuodollisuuden aikakautena syntyi ensimmäinen konkreettinen rock-kulttuuri, jonka teksteistä ja kuvista tuli kestäviä, toistettavia artefakteja. Kuten tulen osoittamaan, tämä ensimmäinen materialisoituminen tapahtui ilman valtiollisten elinten, kuten levy-yhtiö Melodijan, osallisuutta. Se tapahtui kotoisten magnetofonien ja kelanauhojen avulla. Sen harjoittajat käyttivät valokuvaa, graafista suunnittelua ja piirroksia tuotteidensa koristamiseen, ja nämä ensimmäiset ”boksit” koottiin niillä laitteilla ja niistä materiaaleista joita oli saatavilla (Ševerdžajev 2004, 74–77).

Artikkelini käsittelee Leningradin rock-kulttuurin syntyä 1970-luvulla ja 1980-luvun alussa. Ensin tarkastellaan Akvariumin pioneeriäänitteitä, joiden avulla yhtyeen jäsenet pyrkivät konkretisoimaan musiikkinsa toistettavaksi tuotteeksi, jonka yleisö voi vastaanottaa. Viime vuosina monet Akvariumin ja muiden yhtyeiden *magnit*-albumit on julkaistu uudelleen cd-levyinä, joita höyستävät runsaslukuiset muistelmajulkaisut ja radio-ohjelmat. Tällainen tekstien uudelleenkierrätys on esimerkki aivan erityisestä neuvostonostalgian tyyppistä, joka eroaa useammin tieteellisessä kirjallisuudessa käsitellystä nostalgiaista; siinä virallisen neuvostokulttuurin

kieli keksitään uudelleen toiston avulla, joko ironisesti tai pyrkimyksenä vapauttaa symbolit niiden perimmäisestä tarkoituksesta sijoittamalla ne rinnakkain muiden diskurssien kanssa (Yurchak 1999). Neuvostorockin nostalgiset uudelleenjulkaisut jälkineuvostolaiselle kuulijakunnalle ovat enemmän menneen yhteisön kanssakäymisen arkeologista purkamista ja paljastamista yhteisön tuottamien materiaalien artefaktien avulla. Se tosiasia, että tämän sukupolven edustajat ovat nykyisin poliittisen ja kulttuurisen valtavirran aktiivisia jäseniä, ei ole retrospektiivisessä luomisprosessissa sattumaa: jopa tulevat presidentit keräilivät aikanaan Deep Purplen levyjä (Remnick 2008). Grebenštšikoville myönnettiin vuonna 2003 valtiollinen kunniamerkki; ennen muinoin etupäässä intelligentsijan piireissä suosittua epävirallisten *kommunalka*-konserttien tähtea juhlittiin nyt Venäjän valtion sydämessä, itse Kremlissä.<sup>4</sup>

Artikkelissa tarkastellaan neuvostorockin piileviä muotoja, sen nykyistä konstruointia ja uudelleenkirjoittamista 1990–2000 -lukujen Venäjälle – tandemina. Leningradin rockin käynnissä oleva myytinrakentaminen perustuu mielestäni sen ensimmäisiin muotoihin: edellä siteeratut sanoitukset on kyllästetty ennakoivalla nostalgialla. Vaikka ne ovat Akvariumin varhaisimpia, ne tähtäävät jo syntyhetkellään kauan sitten kadonneiden aikojen, paikkojen ja ihmisten muisteleamiseen. Tällä tavoin ne ennakoivat Neuvostoliiton jälkeistä buumia, jonka harjalla julkaistaan uudelleen aikanaan niukkoja ja harvinaisia neuvostorockin arkeologisia jäänteitä. Retrospektiivinen uudelleenjulkaiseminen tarjoaa tietyn näkökulman lähimenneisyyteen, ja tässä prosessissa yritetään myös kirjoittaa uudelleen sitä perinnettä, josta nykyinen venäläinen rock-musiikkikenttä on syntynyt. Se on myös keino ohittaa 1980-luvun puolivälin hankala aikakausi, jolloin *glasnost* alisti rockin mediahuomion kohteeksi ja nosti sen muiden diskurssien ohelle.

## Magnitizdat: Rock-kulttuuri materialisoituu

Äänen, ja nimenomaan laulujen, siirtäminen nauhalle oli 1960-luvun neuvostokansalaiselle tavallista puuhaa kotona käytettävien avokelanauhuriin kehittämisen ja yleistymisen myötä (Sosin 1975, 276–277; Yurchak 2005, 185–187). Äänittämistä ja siitä syntyviä tuotteita kutsuttiin termillä *magnitizdat*, mikä tarkoittaa sananmuokkaisesti ”magnetofonikustanne”. Ilmaisun pohjana on sana *samizdat*, mikä merkitsi tekstejä, jotka ”julkaistiin” ja levitettiin epävirallisia kanavia myöten. Molemmat käytännöt liittyivät luonnollisesti ilmaisuvapauteen, dissidentteihin ja valtiosensuurin ohittamiseen. Kuten Ann Komaromi (2004, 603–618) on osoittanut, konekirjoitettu ja kopioitu *samizdat* tarjosi myös runsaan esteettisen ja aineellisen perinnön, jota kirjailijat ja taiteilijat hyödynsivät. Samalla tavoin myös *magnitizdat* liittyy kiinteästi epäviralliseen ja salaiseen. Välineen rooli bardilyriikan (*avtorskaja pesnja*) vakiinnuttamisessa intelligentsijan parissa antoi sille lähtemättömän rikkomuksen, rajalla olevan laittomuuden ja tabun leiman (Smith 1984, 91–110; Platonov 2004, 170–211). Materiaalikeskeisyys luonnehti tämänlaatuisia *magnitizdat*-äänitteitä jopa enemmän kuin *samizdatia*. Äänittävät avokelanauhurit olivat kallisarvoisia kulutustuotteita, joiden rinnalla koottiin, arkistoitiin ja esiteltiin laajoja kelanauhujen kokoelmia.

Rock-piireissä *magnitizdat* oli äärimmäisen tärkeä keino levittää läntistä rockia. Äänityksiä saatiin joko lyhytaaltoradiolähetyksistä tai alkuperäisiltä vinylilevyiltä, jotka olivat jotain kautta löytäneet tiensä Neuvostoliittoon. (Steinholt 2009, 29; Yurchak 2005, 187–188.) Alkuperäiset levyt olivat toki hinnoissaan, joten kelanauhatalenteet kukoistivat mustan pörssin markkinoilla, vaikka jokainen uudelleen äänitys laski äänenlaatua (Rybin 2003, 22–25; Kušnir 1999, 9). 1970-luvun lopulla *magnitizdatia* alettiin pitää myös välineenä omatekoisen rockin kehittämiseen, ei pelkästään angloamerikkalaisen rockin levittämiseen. Boris Grebenštšikov

pyrki kiinnittämään muusikkotovereidensa huomion äänitysten mahdollisuuksiin *samizdat*-lehdessä *Roksi*:

Missä tahansa konsertissa, jopa erittäin hyvässä, laulu opitaan vasta kolmannella tai neljännellä kuuntelukerralla. Mutta jos se on kulkeutunut äänitteenä kädestä toiseen jo aikaisemmin, ihmiset tuntevat laulun jo ensimmäisistä soinneista, ja se tekee elämän helpommaksi sekä teille että faneille. Ja teistä jää jotain jäljelle, ehkei ihan samaa laadullista tasoa kuin tuontilevyistä, mutta ainakin jotain OMAA. (Greibenštšikov 1978.)

Greibenštšikovin ohje painottaa lauluja ja niiden vastaanottoa keikoilla ja kysyy oikeutetusti, miten yleisö oppisi tuntemaan yhtyeen ohjelmiston muutoin kuin kuulemalla sitä monta kertaa. Hän jatkaa kuitenkin pohtimaan jäljelle jäävää perintöä ja toteaa, että nykyisen rock-kentän tulisi luoda jotakin, joka kestää ajan hampaan.

Akvariumin 1970-luvun tuotanto on tässä mielessä merkittävää. Vaihtelevista avustajista koottujen bändikokoonpanojen avulla Grebenštšikov äänitti viisi *magnit*-albumia vuosina 1973–1976. Näistä kolme on säilynyt.<sup>5</sup> Varhaisimmat, *Iskušenie Svjatogo Akvariuma* (1973) ja *Pritšti grafa Diffuzora* (1974), äänitettiin Leningradin yliopiston soveltavan matematiikan laitoksella, jolla Grebenštšikov ja ääniteteknikko Armen Airapetjan opiskelivat. Äänityslaitteisto oli alkeellinen ja osittain Airapetjanin kotonaan tekemä, mikä kuuluu myös äänitteiden laadussa. Keskiössä on Grebenštšikovin ääni, joka laulaa melodiaa akustisen kitaran säestämänä. *Iskušenie*-albumilla laulut ja instrumentaalit ovat tiedostetun fragmentaarisia, mikä kielii harkitun kokeellisesta keskeneräisyydestä ja korostaa absurdeja sanoituksia. Grebenštšikov (1980, 9–10) kuvasi tätä levyä muutamaa vuotta myöhemmin ”kahden idiootin perverssinä ja surrealistisena ’hölynpölynä’ [...], jotain käsittämättömiä vastantoiminnan ääniä, kelanauhan kääntämisestä aiheutuva kolahdus, luuppeja, runoutta, yksittäisiä laulujen säkeitä, ja irrallisia lauseita”. *Pritšti*, josta kaksi aikaisemmin siteerattua sanoitusta

ovat peräisin, on musiikillisesti hieman hio-tumpi. Johtavaa laulua harmonisoi toinen ääni, ja myös huilu ja piano kuuluvat. Molemmilla levyillä tosin inhimillisen äänen rajoja koetellaan häikäisevästi. Puheääntä käytetään paljon joko säestämättömänä resitatiivina tai musiikin säestämänä. Esimerkiksi kappaleessa ”Moi muravei” (Muurahaiseni) kuiskaus toistaa laulun kulkua. Kuten Grebenštšikovin omasta arviosta käy ilmi, muusikot olivat alusta lähtien kiinnostuneita äänen muuttumisesta äänitysprosessin kautta. Niinpä fragmentissa nimeltä ”Ostorožno, beregites poezda” (Varoitus: Juna tulee) Grebenštšikov toistaa lausetta metrojunan kuulutuksen tapaan, ja sitä nopeutetaan kunnes siitä tulee naurettava inahdus, minkä jälkeen taas asteittain hidastetaan. Grebenštšikov kuittasi nämä alkukauden kokeilut historiallisina kuriositeetteina, ne ovat ”dokumenteja toisesta elämänmuodosta (toisin sanoen niitä voi tutkia, mutta niitä ei voi kuunnella)” (Greibenštšikov 2002a, 174).

Äänityksistä välittyä kuitenkin tietoisuus siitä, että tallennuksella on toinen tehtävä kuin live-esityksellä. Tämä ero oli jossain määrin hämärä neuvostorockin fanien keskustelussa, jossa viitattiin toistuvasti läntisten yhtyeiden LP-levyihin slangitermillä *kontsert* (konsertti; Burlaka 2007, 370; Tropillo 1994, 275; Steinholt 2005, 55). Vuonna 1980 Leningradissa äänityskäytännöt saivat kuitenkin osakseen muodollisempaakin tukea. Andrei Tropillo alkoi äänittää rock-yhtyeitä työpaikallaan, Leningradin Krasnogvardeiskin kaupunginosan pioneeritalolla. Tropillo pystyi varustamaan studiosa jokseenkin ajanmukaiseksi (Steinholt 2005, 53–55; Cushman 1995, 197–203; Kušnir 1999, 20–21). Hän totesi lähteneensä pyrkimyksestä vakiinnuttaa itsensä Neuvostoliiton ensimmäisenä tuottajana ja, oman arvionsa mukaan, loi käsitteen ”albumi” lisäksi myös itse neuvostoliittolaisen rock-albumin:

Kun aloitin äänitealalla, toin ihmisten tietoon suunnilleen väkisin sanan ”albumi”. Yksikään yhtye ei tuolloin tehnyt albumeja. [...] Ne tekivät erillisiä lauluja, ja vasta kun siitä näytti tulevan

jotain, ne alkoivat tajuta että albumi ei liity levyn kokoon. Se on tavallaan kokonaispaketti, joka on tehty musiikista, grafiikasta ja niin edelleen. (Tropillo 1994, 277.)

Tropillon arvio rock-albumin käsitteen heikosta ymmärryksestä on yllättävä, kun ottaa huomioon sen kulttuurisen pääoman, jonka Leninigradin muusikot saivat kerätessään mittavan kokoelman läntisen rockin äänitteitä. Selvää on kuitenkin se, että hän ja samaa mieltä olevat muusikot, kuten Grebenštšikov, muuttivat Leninigradin rock-kentän painopisteen paljon vahvemmin äänitepainotteiseksi kuin mitä se oli siihen saakka ollut. Tropillon ja Akvariumin yhteistyö 1980–1986 tuotti kymmenen albumia. Tropillo, Grebenštšikov ja muut muusikot vakiinnuttivat menestyksekkään mallin taiteilijoiden yhteistyölle ja materiaaliselle tuotannolle – karkeasti ottaen Grebenštšikov vastasi musiikillisista yksityiskohdista ja eri muusikkojen ohjeistuksesta, kun taas Tropillon huolena olivat välineet ja äänikokeilut. Lopputuotteen visuaalinen ilme oli ratkaiseva: valokuvaaja Andrei Usov värvättiin toteuttamaan se kansikuva ja graafinen ilme, joka Grebenštšikovin mielestä vastasi kunkin albumin konseptia (Kušnir 1994, 23–26; McMichael 2008). Levymerkki saatiin Andrei Tropillon nimestä, ja studion tuottamia levyjä alkoi koristaa AnTrop-logo (Burlaka 2007, 3, 369).

Akvariumin sisällä nousi kuitenkin ristiriitoja äänityksiin kuluneen ajan suhteesta live-esiintymisiin, eivätkä ne koskaan kokonaan ratkenneet. Grebenštšikov oli vakuuttunut albumien tuottamisen tärkeydestä, kun taas yhtyeen sellisti Vsevolod Gakkeli oli sitä mieltä, että konsertit olivat tärkeämpiä (Gakkeli 2000, 103). Ristiriitoja kuvataan laajasti Gakkelin muistelmissa, joissa korostetaan näiden kahden välisiä käsityseroja myös rock-musiikin merkityksestä. Tilannetta tuskin on helpottanut myöskään se, että Grebenštšikovin ensimmäinen ja toinen vaimo olivat molemmat Gakkelin entisiä tyttöystäviä. Gakkeli kuitenkin käsittelee tämän tilanteen *magnitizdat*-nauhojen valossa korostaen Grebenštšikovin (hänen mukaansa)

hillitsemätöntä tarvetta monistaa ja levittää yhtyeen tuotantoa:

Me emme jakaneet tavaroitamme, ja annoin hänelle [entiselle tyttöystävälle, suom.huom.] kaiken mitä hän halusi. Jotenkin oma ”Majak”-nauhurini ja nauhat päätyivät myös heille. En ihan kokonaan ymmärtänyt kuinka nämä joutuivat hänen tavaroidensa joukkoon, mutta en nostanut siitä mitään metakkaa, minullahan oli kuitenkin avokelasoitin. Mutta Bobilla [Grebenštšikov] oli täsmälleen sama nauhuri, ja enempi vähempi sama kokoelma äänitettyjä nauhoja, ja hän tiesi täsmälleen että minulla ei ollut enää mitään vehjettä jolla soittaa niitä. Sitten kun hänellä oli kaksi avokelanauhuria, Bob sai loistoidean äänittää uudelleen *Sinii albumin* [Sininen albumi] avokeloille. Minun kelani kuluivat siihen. Se oli panostukseni venäläisen rocklevyn kehitykseen. Bobille tästä tuli pääasiallinen elanto. Hän suunnitteli albumit itse, liimasi päälle Willyn [Andrei Usov] valokuvia ja myi ne kavereilleen. (Gakkeli 2000, 102.)

Gakkelin kallisarvoisten läntisten rock-albumien menetys hänen oman yhtyeensä musiikin levytysprosessin uhreina viittaa *magnitizdat*-muodon ongelmalliseen haurauteen. Kysymys siitä, mitkä artefaktit jäävät henkiin ja mitkä muuttuvat uusiksi teksteiksi, liittyy laajempaan kysymykseen keräilemisestä osana kaanoninmuodostusta, prosessina, joka ”järjestelee ja koodaa [...] kaanonia, jonka esiintyjät itse ovat jo säveltäneet ja tehneet kuultavaksi” (Dougan 2006, 59). Tässä mielessä läntisen rockin kokoelman uhraaminen venäläisen rockin alttarille oli Grebenštšikoville selvästi hinta, joka kannatti maksaa. Gakkeli viittaa tähän myös omana osuutenaan rockin historiassa. 1980-luvun alkuun tultaessa avokelanauhurit olivat saaneet tehdä tietä kätevämmälle kasettisoittimelle. Mutta nauhojen samanaikainen hauraus ja arvokkuus täytyy ottaa huomioon neuvostorockin tarkastelussa glasnostin kaudella ja Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen.

## Uudelleenjulkaisut ja mukaelmat, kesä 1986

Neuvostorockin julkinen näkyvyys kasvoi kohisten Gorbatšovin glasnost-politiikan jälkimainin-geissa. Rockin esiinmarssi virallisille mediakanaville, joille aikaisemmin ei ollut ollut pääsyä, oli osaksi Leningrad Rock-klubin nokkamiesten hallitun kampanjoinnin ansiota. Rock-klubi oli virallinen, vuonna 1981 perustettu instituutio, jonka tehtävänä oli edistää rockin asemaa neuvostoyleisölle sopivana viihdemuotona ja jopa sopivana sosiaalisen kritiikin välineenä nuorison näkökulmasta. (Steinholt 2005, 35–45.) Talouden rakennemuutos ja painopisteen siirtyminen kuluttajaan sekä instituutioille asetettu vaatimus taloudellisesta luotettavuudesta vaikuttivat myös suoraan kaikenlaisiin tuotantokoneistoihin, mukaan lukien äänitetuotantoon (Condee & Padunov 1991). Toisaalta koko neuvostorock-ilmio oli kiihkeän mediahuomion kohde Länsi-Euroopassa ja Amerikassa. Kaikki nämä erikoislaatuiset tekijät vaikuttivat siihen, että valtiollinen ääniteyhtiö Melodija alkoi lopulta julkaista neuvostorockia vinyylillä.

Melodijan toimintapolitiikan muutos johtui aivan tietystä tapahtumasta. Kesäkuussa 1986 Amerikassa julkaistiin neljän leningradilaisen yhtyeen levyttämä kaksois-LP *Red Wave*. Maaliskuussa 1984 aloitteleva kalifornialainen pop-laulaja Joanna Fields oli tehnyt lyhyen vierailun Leningradiin ja tavannut Grebenštšikovin, jonka puhelinnumeron hän oli saanut yhteiseltä emigranttituttavalta. Fields mieltyi nopeasti paikallisiin rock-piireihin ja Leningradin Rock-klubilla tapaamiinsa ihmisiin ja kuulemaansa musiikkiin. Lukuisten seuraavien tapaamistensa aikana Fields ja Grebenštšikov kehittivät ajatuksen valikoitujen leningradilaisbändien kokoomalevyn julkaisemisesta USAssa. Levy, jolla esiintyivät Leningrad Rock-klubin jäsenet Akvarium, Alisa, Kino ja Strannyje igry, koottiin Tropillon studiolla äänitetyistä alkuperäisten *magnit*-albumien kappaleista (Burlaka 2007, 3, 302, 370). Levyn koostaminen vaati materiaalin vientiä ulos Neuvostoliitosta ja toisaalta väli-

neiden ja soittimien tuontia maahan palkkiona osallistuneille muusikoille; näiden juonittelujen myötä Fields sai salanimen Stingray, josta tuli sitemmin hänen taiteilijanimensä ja perustamansa lyhytikäisen levy-yhtiön tuotenimi.<sup>6</sup>

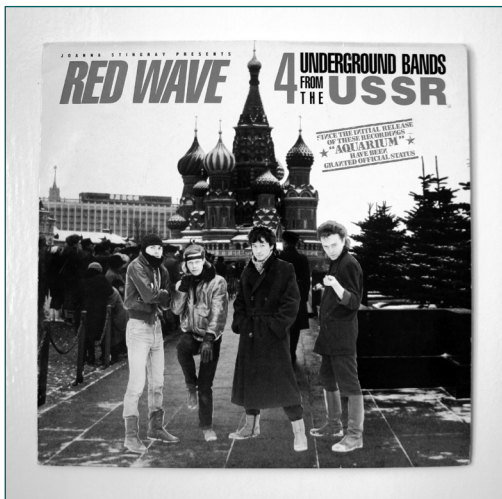
*Red Wave* -levyn kansitekstit ja kiitokset viittasivat implisiittisesti kappaleiden *magnitizdat*-alkuperään, mutta Tropilloa ei mainittu nimeltä. Stingray korosti leningradilaisten muusikkojen vapautta markkinavoimien puristuksesta, mikä hänen mukaansa oli taiteellisen vapauden edellytys. Hän viittasi myös hankkeessa piileviin vaaratekijöihin:

Muusikoilla ei ole mitään vastuuta näiden nauhojen julkaisemisesta. Stingray Productions kiittää kaikkia niitä ihmisiä, jotka ovat uskaltaneet säilyttää nämä nauhat ja kuljettaa ne mukanaan. [...]

Viimeisten kahden vuoden ajan olen matkustanut monta kertaa Neuvostoliittoon ja ollut onnekas saadessani tutustua ja työskennellä joidenkin maailman luovimpien muusikoiden kanssa. He ovat kaikki epävirallisia muusikoita, joita valtiovalta ei tunnusta, ja jotka eivät saa esityksistään ja/tai levyistään mitään maksua. Heidän epävirallinen asemansa sallii heidän olla täysin vapaita tekemään omaa musiikkiaan, jota ei saa kuitenkaan myydä kaupassa, vaan se leviää kädestä käteen halki koko Neuvostoliiton. Näistä yhtyeistä on tullut suosituimpia kuin monet neuvosto”rockin” virallisista edustajista. Olen tuonut heidän musiikkinsa länteen, toivottavasti sen avulla ihmiset ymmärtäisivät toisiaan paremmin. MUSIIKILLA EI OLE RAJOJA!

Stingray (1987) halusi kumota sen amerikkalaisen kuulijayleisön ennakko-oletuksen, ettei Neuvostoliitossa ollut kunnollista rokkia. Kuten hänen optimistisesta vuodatuksesta voidaan lukea, levyn julkaisun oli tarkoitus vapauttaa neuvostorockin potentiaali kommunikoida maailmanlaajuisen yleisön kanssa, näin ylittäen kielen ja yleisön ennakkoluulot. Jalosta päämäärästä huolimatta valmis tuote ei ollut sen kulttuurisensitiivisempi kuin myöskään kaupallinen menestys. *Red Wave* teki edustamastaan

tuotteesta kulttuurisen kliseen jo nimensä kautta, jossa esiintyi vale-kyrilliseksi käännetty kirjain N, ja kansikuvansa, jossa oli montaasi muusikoista taustanaan Leningradin sijasta Moskovan Punainen tori (Kuva 1). Levyn design ja siihen liitetty teksti viestittivät kuvaa Neuvostoliitosta valtiona, jossa muusikot saattoivat joutua vainotuiksi toimintansa vuoksi. Vaikka projekti alkoikin kauniista pyrkimyksestä välittää Leningradin rockin saavutukset laajemmalle yleisölle, *Red Wave* päättyi yksinkertaistamaan niitä toistamalla Kylmän sodan kliseet alistetusta idästä ja vapautta rakastavasta lännestä ja tekemällä Neuvostoliiton ”toiseudesta” eksoottista.



*Red Wave* (1986).

Neuvostoliiton kulttuurin edustajilla oli kuitenkin välittömämpiä huolenaiheita. Yksi niistä oli Stingrayn käyttämä termi ”maanalainen”. Kirjoittajalle itselleen sanan konnotaatiot sisälsivät sellaisia määreitä kuin tinkimättömyyden ja valtavirran ulkopuolella olemisen (Stingray 1987), neuvostokielellä taas tämä luokittelu oli kuin punainen vaate, koska se viittasi yhteen laittomuuteen. Kuten *Ogonjok*-lehti asian ilmaisi, tässä vääristeltiin räikeästi virallisten tahojen suhtautumista neuvostorockiin: ”taas kerran levitetään käsitystä nuorista muusikoista, jotka ajetaan maan alle” (Komarov & Sigalov 1986). *Komsomolskaja pravda* puolestaan päätteli, että

Red Wave oli ”silkkää petosta, joka naamioidaan ’ystävyyden rakentamisen’ valekaapuun” (Mihailov 1987). Valtion tekijänoikeuksien toimisto (VAAP) syytti Stingrayta rikkomuksista muusikoiden copyright-oikeuksia vastaan siitäkkin huolimatta, että kappaleiden säveltäjistä ainoastaan Grebenštšikov oli virallisesti rekisteröitynyt lauluntekijäksi (Sagareva 1992, 191). Tilanteen teki vielä monimutkaisemmaksi se, että Stingray oli tuolloin kotonaan Los Angelesissa ja valmisti paluuta Leningradiin mennäkseen naimisiin Kinon kitaristin, Juri Kasparjanin kanssa. Näiden syytösten ja negatiivisen mediajulkisuuden vanavedessä tulivat vielä pitkittyneet vaikeudet viisumin myöntämisessä (Startsev 1986, 65). Stingray joutui antautumaan ja allekirjoittamaan sopimuksen, jonka mukaan hänen toimintansa oli ollut laitonta, ja sitoutui maksamaan viisisataa dollaria korvauksena VAAP:lle (Pevtšev 2005, Stingray 1987).<sup>7</sup> Levyn myöhemmät painokset sisälsivät ”Sähkösanoma” -tyyppisen ilmoituksen, jonka mukaan Akvariumille oli ”myönnetty virallinen asema” ensijulkaisun jälkeen.

*Red Wave* -skandaalin kansainvälinen luonne ja läntisten tahojen *magnitizdat*-levyjen riisto aiheuttivat Melodijan puuttumisen peliin yhtenä niistä instituutioista, joita Stingrayn toiminta tölväisi. Kysymys taloudellisesta vastuusta asetti virallisen kulttuurin valtakoneiston uusien haasteiden eteen. Rock-musiikki näytti itsestään selvältä tulonlähteeltä, kuten niin monet tuotteet jotka aikaisemmin olivat olleet paitsiossa ja siksi harvinaisia ja haluttuja (Padunov & Condee 1991, 83; Glossop 1991, 348). Seuranneessa kulttuurisessa alennusmyynnissä viralliset organisaatiot aloittivat sarjan ennennäkemättömän julkisia löytöretkiä rockin maailmaan, mikä huipentui vuonna 1989 Tropillon nimittämiseen Melodijan Leningradin-toimiston johtoon (Burlaka 2007, 3, 371).<sup>8</sup> Leningradin Rock-klubin sointi, jonka *Red Wave* oli maailmalle avannut, oli kuumaa tavaraa. Jo samana kesänä 1986 Melodija kokosi LP:n Akvariumin Tropillon kanssa tekemistä kahdesta *magnit*-albumista *Den serebra* (Hopean päivä, 1984) ja *Deti dekabrja* (Joulukuun lapset, 1985). Tuloksena oli LP,

jonka rutiininomaiseksi nimeksi tuli *Ansambli Akvarium* (Akvarium-yhtye), ja joka päästettiin neuvostomarkkinoille syksyllä 1986. Se maksoi kaksi ruplaa viisikymmentä kopeekkaa, ja oli siten paljon halvempi kuin *magnitizdat*-versio.<sup>9</sup> Grebenštšikoville maksettiin laulujen tekijänä 8000 ruplan palkkio, mikä oli noin neljäkymmentäkertaisesti keskimääräisen kuukausipalkan verran. Kukaan muu yhtyeestä ei saanut rojalteja, vaikka levyä myytiin lopulta noin kaksi miljoonaa kappaletta (Severov).

Grebenštšikov osallistui myös Melodija-levyn kannen suunnitteluun samalla tavoin kuin Tropillon kanssa työskennellessään (Gakkel 2000, 163). Kannesta tuli kaikessa yksinkertaisuudessaan kokonaan valkoinen (minkä johdosta sitä alettiin luonnollisesti kutsua Valkoiseksi albumiksi, *Belyi albom*). Kantta koristi pieni musta puuta esittävä piirros yhtyeen suurilla tasaisilla kirjaimilla kirjoitetun nimen alla (Kuva 2). Levyn takapuolelle oli painettu Andrei Voznesenskin ylistys Grebenštšikoville, joka oli julkaistu *Ogonjokissa* aikaisemmin samana vuonna. Siinä runoilija vyörytti ylistystä laulujen sanataiteelle, joka hänen mukaansa oli Pietarin/Leningradin parhaiden kirjallisten traditioiden jatkaja (Voznesenski 1986). Laulujen valikoima oli konservatiivinen ja esitteli Akvariumin, jonka sanoitukset olivat korkeakirjallisia, puoliksi mystisiä ja vaativat kuulijaltaan korkeaa älyllistä kapasiteettia. Sointia hallitsevat akustiset soolo-soittimet, ja Grebenštšikovin laulu on kevyttä ja yhtyeen muiden jäsenten taustalaulun tukemaa. Melodija markkinoi täten rockin neuvostoyleisölle turvallisessa, helposti nautittavassa muodossa, tekstuaalisten viittausten kyllästämänä ja osana Neuvostoliiton korkeakulttuuria.

Stingray ja Melodija käyttivät siis täysin vastuuttomasti hyväkseen, joskin vastakkaisilla tavoilla, Grebenštšikovin kesällä 1986 ja sen jälkeen suurella antaumuksella kannattamaa rock-albumin viitekehystä. Heidän käsittelysäähän materiaalista, joka oli muusikkojen ja tuottajan mielestä vaikuttanut jo originaalijulkaisuna erittäin onnistuneelta, tuli osa rockin uudelleenkirjoittamista täysin vastakkaiseen,



*Akvarium: Belyi albom (1987)*

neuvostokulttuurin valtavirran muottiin. Kaiken kukkuraksi Melodija osoittautui täysin kykenemättömäksi yhteistyöhön. *Belyi albomin* tapauksessa se kieltäytyi ottamasta vastuuta uuden albumin äänityksestä, mitä sekä Grebenštšikov että Akvariumin muut jäsenet paheksuivat (Smirnov 1999, 227–228; Gakkel 2000, 163). Vielä hermostuttavampaa oli se, että äänite oli koottu kahdesta eri *magnit*-albumista, mikä tuhosi niiden alkuperäisen komposition erillisinä kokonaisuuksina.<sup>10</sup> Vaikka myöhemmät julkaisut olivat uskollisempia alkuperäisille *magnit*-albumeille, niihin liitettiin silti maininta erityislaatuudesta syntyhetken kontekstista.

## Akvariumin esihistoria

Melodijan monopoli virallisesti sallituista levyistä loppui tammikuussa 1991. Tähän mennessä *magnit*-julkaisujen säilyttämistä koskeva keskustelu oli alkanut. Neuvostoliiton ensimmäisen itsenäisen levy-yhtiön, Erion, musiikillinen johtaja Olga Nemtsova muotoili yhtiönsä mission seuraavasti:

Nämä arkistonauhat ovat neuvostorockin klassikoita; niiden sisältämä musiikki merkitsee meille kaikille paljon. Ellei niitä tallenneta vinyylille, ne katoavat historian rattaissa. Kun esimerkiksi



julkaisimme DDT:n albumin *Periferija*, meillä ei ollut käytettävissä alkuperäisäänitystä, koska Ufan KGB oli tuhonnut sen vuonna 1985. (Glossop 1991, 348.)

Säilyttäminen ja uudelleenjulkaiseminen, johon Nemtsovan puheenvuoro viittaa, jatkuu laajamittaisesti yhä; se on edennyt 1990-luvun c-kasettien ja cd-levyjen kautta nykyisiin mp3-tallenteisiin – tänä päivänä on saatavana laajalti ”Koko Akvarium yhdellä levyllä” -tyyppisiä julkaisuja. Piraattijulkaisut kukoistivat 1990-luvulla (Šeiko 1999, 93–98), mutta joillakin alueilla levyjen markkinointi haluttavina kulu- tustuotteina oli jo kasvamassa. Tänä hienosti tuotetut ja kalliit boksit ovat Gorbuškin dvorilla yleisiä, ja myyjien kanssa käytyjen keskustelujen perusteella valtaosa näistä on laillisia paketteja (Kuvat 3 ja 4). Venäläisen rockin keskeiset teokset kuuluvat nykyisin ennemminkin valtavirtaan



*Mašina vremena*n boksi Gorbuškin dvorilla.

kuin kiinteästi yhteenhitsautuneeseen, muusta kulttuurista erilliseen faniyhteisöön (Kozitskaja 2000, 208–209).

Alun perin *magnit*-albumeilla tai c-kasetilla julkaistujen materiaalien uudelleenjulkaisut cd:llä ovatkin erityisen kiinnostavasti yhtä aikaa historiallisia artefakteja ja nykyaikaisia kulutus- tuotteita. Vuonna 2003, jolloin Grebenštšikov täytti 50 vuotta, levy-yhtiö Studija Sojuz julkaisi digitaalisesti remasteroidut ”keräilijän editiot” Akvariumin albumeista. Näitä myytiin sekä erilisinä että kahdenkymmenen albumin bokseina.

Yksittäisissä cd-levyissä oli *magnit*-albumien alkuperäiset kansikuvat, mutta kaikkia ympäröi yhdenmukainen musta kehys, jossa oli albumin nimi metallinhoitoisella printillä. Levyjen mukana tuli myös kiiltävästä paperista laaditut kansilehdet ja pitkät kuvaukset, jotka sijoittivat jokaisen levyn Akvariumin tuotannon kaanoniin. Täydellisyyteen pyrkivä fani voi nyt siis hankkia kokonaisen hyllyrivin identtisiä kiiltäviä mustia cd-kansia, jotka oikeaan järjestykseen asetettuna (ne on onneksi numeroitu) muodostavat sanat ”Akvarium. Digitaalisesti Remasteroitu”.

Kysymykset siitä, mikä on merkittävää, miten tämä merkitys rakennetaan ja, todellakin, mitä keräilijälle varsinaisesti tarkoittaa ”täydellinen”, ovat keskeisiä neuvostoajan *magnitizdatien* uudelleenjulkaisujen ymmärtämiseksi. Kuten Motti Regev (2006, 1) on todennut, pop-musiikin historian kirjoitus tapahtuu yleensä kokoamalla rockin ja popin kaanonin muodostavia listoja. Neuvostoliiton jälkeisessä kontekstissa tähän listamuotoon liitetään usein puoliarkeologinen lähestymistapa *magnitizdatiin*. Sellaiset julkaisut kuin Aleksandr Kušnirin *100 magnitoalbumov sovetskogo roka* (100 neuvostorockin *magnit*-albumia, 1994) perustuvat listoihin, joista muodostuu neuvostorockin kaanon. Kušnirin teos seuraa äänitysprosesseja pikkutarkasti ja käyttää hyväkseen muusikoiden itsensä kertomia anekdootteja ja kuvauksia tilanteista. Sen kuvituksena käytetään valokuvia kunkin albumin äänityssessioista aina kun sellaisia on ollut saatavana. Teoksessa on kuvia myös jokaisen



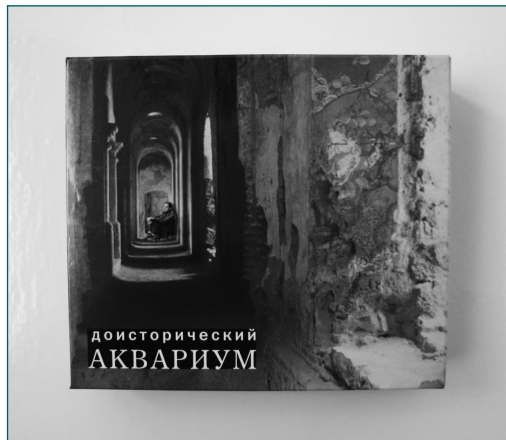
*Kinon boksi* Gorbuškin dvorilla.

*magnit*-albumin alkuperäisestä kansitaiteesta, mistä tuleekin merkityksellistä kun pidetään mielessä se tosiasia, ettei monessa 1990-luvun cd-levyjulkaisussa säilytetty tätä originaalilevytyksen osaa.

*100 magnitoalbumov* -teoksen arkeologinen ote toistuu monissa muissa retrospektiivisissä listoihin perustuvissa ohjelmissa, esimerkiksi Naše Radio (Meidän radio) -radioaseman lähetyksissä. Asema käsittelee Neuvostoliiton jälkeistä Venäjää kuitenkin lievästi sanottuna ristiriitaisesti: sen avoimesti julistama pyrkimys on antaa lähetyksia ”meidän” musiikillemme (”meidän” tässä kansallisuusmielessä), mikä sisältää painopisteen neuvostorockiin. Kuitenkin soittolistoilta liitetään usein musiikkia suosituilta yhtyeiltä Valko-Venäjältä, Ukrainasta ja Moldovasta, joista osa esitetään venäjäksi, osa taas ei (Kozyrev 2007, 49–50).<sup>11</sup> Tämä kirjavuus viittaa nationalismiin, joka suhtautuu entiseen Neuvostoliittoon kuuluneisiin alueisiin nostalgisesti, vaikkakin yleisesti vastakulttuuriin liitetyn rockin perinteen kautta (Kozitskaja 2000, 208). Ohjelmasarjassaan ”Letopis” (Kronikat, 2003-), joka kartoittaa venäläisen rockin historiaa albumi albumilta, asema painottaa Tropillon studion ja Leningradin Rock-klubin jäsenyhtyeiden osuutta.<sup>12</sup> ”Letopis”-ohjelmat korostavat nyky-Venäjällä olemassa olevia neuvostokulttuurin piileviä muotoja, sekä virallisia että epävirallisia, yleisiä että yksityisiä. Jokainen lähetyksien alku alkaa katsauksella albumin ilmestymisvuoden kansallisiin ja kansainvälisiin uutistapahtumiin, joita seuraavat virallisissa medioissa tuolloin soineiden hittien katkelmat. Rock-muusikoiden saavutukset esitetään sankaritekoina, joiden taustana on ”virallisen” neuvostohistorian ja massakulttuurin läpileikkaus. Jokaisen albumin status tulee näin sementoiduksi ja sen ansaittu paikka neuvostokulttuurissa ja sen jälkeisessä kulttuurissa vahvistetuksi.

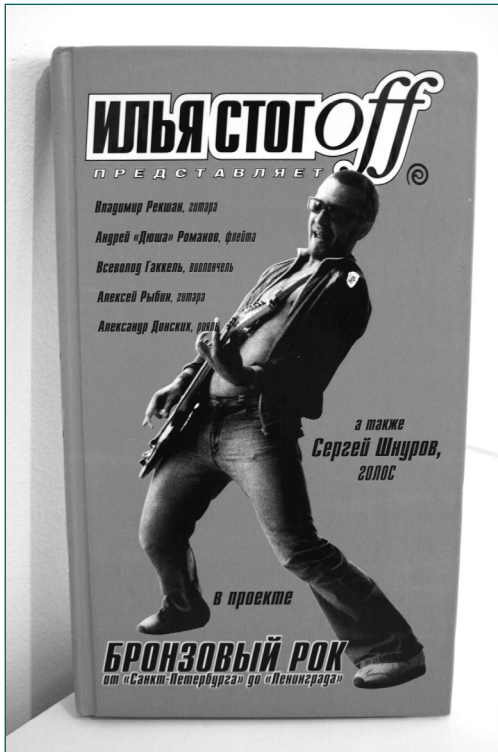
Arkeologia-käsitettä myötäillen tässä menneisyyden esittämisessä on myös aukkoja ja merkitys muodostuu fragmenteista. ”Letopis”-ohjelman kronologia ja siihen perustuva kirja kutsuvat Kušnirin teoksen tapaan Tropillon stu-

diota edeltäviä vuosia ”esihistoriaksi” (Tšernin 2006, 18–19). Tämä on myös kausi, josta tietoa on olemassa niukalti ja äänitteitä ei lainkaan; ”Kuka kuuli heitä? Missä he ovat nyt?” tiedustele Kušnir (1999, 10) viitaten 1970-luvun alun yhtyeisiin. Studija Triariin vuonna 2004 julkaistu boksi, joka sisältää Grebenštšikovin ja Akvariumin kolme varhaisinta säilynyttä albumia, käyttää samaa terminologiaa. *Iskušeniei*, *Prištini* ja *S toi storonyn* alkuperäiskannet ovat kadonneet. Sen sijaan *Doistoritšeskii Akvarium* -boksin suunnittelijat tarjoavat kuulijalle runsaasti muuta kuvamateriaalia, mukaan lukien valokuvia yhtyeen esiintymisistä vuosien varrelta ja värikkäitä piirroksia nuoresta Grebenštšikovista epätodellisissa ympäristöissä. Keskeinen kuva esittää käytävää ylellisessä mutta rapistuneessa talossa. Tapetti seinissä on halkeillut paljastaen vihertävän, rappiollisen värin. Käytävän päässä istuu Grebenštšikovin hahmo ja tarkkailee kuulijaansa (Kuva 4). Uudelleenjulkaistu tuote kirjoittuu visuaalisten koodiensa perusteella ”ajan ja historian patinaan” (Boym 2001, 41).



*Akvarium: Doistoritšeskii Akvarium (2001).*

Neuvostorockin ikuistaminen tämänkaltaisissa uudelleenjulkaisuissa liittyy monitahoisesti historiallisen ajan esittämiseen, erityisesti siihen, miten neuvostoaajan lähimenneisyys kytkeytyy nykyhetkeen. Mukauttaessaan Leningradin rockin laajempaan kulttuuris-historialliseen ”projektiin”, joka ilmenee yhä lukuisampina



Илья Стогоff: *Bronzovyi rok.*

romaaneina, lehtikirjoituksina ja toisten ihmisten muistelmina, kirjailija Ilya Stogoff kutsuu tätä venäläisen kulttuurihistorian viimeisimmäksi asteeksi, pronssiajaksi (*bronzovyi vek*), joka jatkaa kirjallisten kulta-ajan ja hopeakauden perinteitä. Stogoffin projektista on tullut suorainen brandi: kirjoissa on yhtenevä keltainen kansi ja kirjailija käyttää itselleen tyypilliseksi muodostunutta leikkiä kyrillisillä ja latinalaisilla kirjaimilla omassa nimessään ”Storoff”. Hänen kokoamansa kuuden eri Leningradin rockia edustavan muusikon muistelmakirjan kannet luovat kuvitteellisen super-yhtyeen, jossa muusikot listataan soittimensa perusteella ja Stogoff itse on impressaario (Kuva 5). Stogoffin uudelleenjulkaisut venäläis-neuvostoliittolaisesta rockista luovat aikamatkan ja uuden kontekstin, jossa neuvostoliiton jälkeisen Leningrad-yhtyeen Sergei Šnur (Šnur) voi toimia laulajana yhtyeelle, jossa Vladimir Rekšan 1970-luvun Sankt-Peterburg -yhtyeestä soittaa kitaraa. Tällainen käsittely toimii erityisen hyvin tämän

uudelleennimetyn kaupungin suhteen: Rekšan perusti Sankt-Peterburgin vuonna 1969 Leningradissa, kun taas Šnur perusti Leningradin 1990-luvun lopulla Pietarissa. Stogoffin teoksen luvut, kuten ”Syntymä”, ”Nousu”, ”Kukoistus” tai ”Epätoivo” ylistävät tai surevat neuvostomuusikoiden mennyttä uraa. Viimeinen luku, Šnurin kontribuutio teokseen, on nimeltään ”Kuolemanjälkeinen elämä” – sopiva luonnehdinta neuvostorockin kohtalosta Neuvostoliiton jälkeisellä Venäjällä.

## Elämää kuoleman jälkeen

*Magnitizdat* liittyy kiinteästi myöhäisen Neuvostoliiton epäviralliseen kulttuuriin ja kansakäymisen (*obščenie*) traditioon, joka perustui henkilökohtaisiin yhteyksiin ja kollektiivisuuteen. Leningradin rock-muusikoille albumit merkitsivät myös jatkuvaa elämää kuulijoiden levyvarastoissa; ne tarjosivat heille niin rahallista kuin kulttuurista lisäarvoa. Tropillon Akvariumin kaltaisista yhtyeistä alkaneet äänitekokeilut olivat olennaisia Neuvostoliittolaisen *magnit*-albumin merkkijärjestelmän kehittymiselle ja merkitsivät siirtymää live-esiintymisten estetiikasta eteenpäin. Samalla tavoin Tropillon luomukset muodostavat kestävä aineksen neuvostorockin kaanoniin, joihin jatkuvasti palataan historiikeissa, listoissa, televisio- ja radio-ohjelmissa ja muistelmissa. AnTrop-merkin elinkaari on ylittänyt tässä mielessä *magnitizdatin* ja itse Neuvostoliiton.

Monet rockin ilmentymät glasnostin aikana ovat paljon hankalampi kysymys historiikeille ja kaanoninmuodostukselle. *Red Wave*, joka pääpiirteissään oli amerikkalaisten ja neuvostoliittolaisten yksilöiden luova yhteisprojekti, käsitellään tänä päivänä historiikeissa piinallisena yksityiskohtana (Smirnov 1999, 188–195). Totta on, että levyn herättämä Melodijan kiinnostus Leningradin Rock-klubin yhtyeisiin teki pikaisen lopun *magnit*-albumin muodon vaalimasta erilliskulttuurin luovan vapauden tunteesta. Tämän ja muiden projektien, mukaelmien ja yhteistyöhankkeiden kautta neuvostorock koh-

tasi koko maanlaajuiset ja läntiset markkinat ensimmäistä kertaa, mikä ei näissä olosuhteissa johtanut ansioihin. Glasnostin ajan inkarnaatiot taas tuntuivat vahvistavan muodon yksinkertaisuutta, ristiriitaista luentaa.

Neuvostoliiton jälkeiset neuvostorock-yhtyeiden uudelleenjulkaisut pyrkivät yleensä jättämään glasnostin vaikean kauden huomiotta ja sen sijaan tuomaan julki harvinaista aineistoa tai/ja korostamaan neuvostorockin keskeisimpien albumien ”täydellisiä” versioita. Tässä yhteydessä esihistorian käsite saakin aivan tietyn merkityksen; haluten ikään kuin elvyttää *obštšeniye*-kulttuurin fanit etsivät kadonneita levytyksiä, persoonallisuuksia ja hengailupaikkoja glasnostia edeltävältä ajalta. Heidän laillaan myös Stogoff muistelmakokoelmansa esipuheessa pohtii nykyisen Pietarin tilaa ja kysyy, onko neuvostoajasta itse asiassa mitään jäljellä. Hän kiinnittää lukijansa huomion kaupunkitilaan ja kuvaamiensa henkilöiden asumukseen – ainakin talot ovat vielä tallella ja asiaan vihkiytyneille niiden perintö on kouriintuntuvaa:

Kun alat lukea tätä kirjaa, kiinnitä huomiota ikävään keskusteluun, skandaaliin joka jakoi Pietarin kahtia [...] tapahtui trollikkapysäkillä Suomen aseman luona. Myös viittatoista vuotta myöhemmin keskustelu, joka johti Kino-yhtyeen hajoamiseen, tapahtui [...]

Kaikki tämä on sitemmin muuttunut. Edes maata, jossa venäläinen rock syntyi, ei ole enää olemassa. Mutta pysäkki on edelleen trollikkavarikolla.

Juuri nyt aion lopettaa tämän kirjoittamisen ja mennä sinne. Aion vain seisoa. Poltan savukkeen. (Stogoff 2004, 9.)

### *Englannista suomentanut Hanna Ruutu.*

Alkuteksti: McMichael, Polly (2009), *Prehistories and Afterlives: The Packaging and Re-packaging of Soviet Rock – Popular Music and Society* 32:3, 331–350. Julkaistaan kustantaja Taylor & Francis Ltd:n luvalla.

## Viitteet

1 Gorbuška ja Gorbuškin Dvor ovat kaksi samaan kompleksiin kuuluvaa ostoskeskusta Moskovassa, jotka ovat erikoistuneet elektroniikkaan, tietokoneisiin, ohjelmiin, DVD-levyihin ja musiikkiin. Gorbuškaa käytetään puheessa edelleen tarkoittamaan Gorbuškin Dvorin musiikki- ja elokuvaosastoa, mutta alun perin se tarkoitti Gorbunoville omistetun Kulttuuritalon läheisyydessä olevaa toria. Sulkemiseensa vuonna 2001 saakka tämä alkuperäinen Gorbuška tunnettiin piraattilevyjen ja DVD-elokuvien myynnistä. Gorbunovin Kulttuuritalon rock-konserttien nelikymmenvuotinen historia

päätyi, kun talo meni remonttiin vuonna 2006.

- 2 Mainitut esimerkit ja ehdotetut tulkinnat perustuvat keskusteluun verkkosivulla *Akvarium: Spravotšnoje posobije dlja "BG-ologov" i "Akvariumofilov"* (Akvarium: Käsikirja BG-ologeille ja Akvariumofiileille; ks. Severov).
- 3 Muistelmat ja historiikit sisältävät kertomuksia tapahtumasta, jossa rockin glamour yhdistyi amatöörirockyhtyeiden ja neuvostomielisten jäykkäniskaisten musiikkivaltavirtaa edustavien tahojen väliseen vastakkainasetteluun (ks. esim. Gakkel 2000, 91–94; Romanov 2001, 66–68; Smirnov 1999, 76–81; Troitsky 1987, 54–59 ja

- Steinholt 2005, 32–33).
- 4 Vaikkakin hän solvasi valtaapitäviä näiden omalla maalla. Kremlissä lokakuussa 2003, 50-vuotisjuhliensa kunniaksi pidetyssä konsertissa laulaja antautui muistelemaan dissidentti Nikolai Viljamsin laulua ”Kommunisty maltšišku poimali” (Kommunistit nappasivat pojanklopin), jonka hän esitteli vale-anteeksipyynnöin: ”Tuntuu siltä, että tapahtumat painostavat minua toimimaan siten kuin en haluaisi [...] Se on vain niin että tämä laulu luotiin laulettavaksi Kremlissä”.
  - 5 Nämä ovat eksoottisesti nimetyt *Iskušenie Svyatogo Akvariuma* (Pyhän Akvariumin kiusaukset), *Pritšti grafa Diffuzora* (Kreivi Diffuzorin vertaukset), *Verbljud-Arhitektor* (Kameli-arkkitehti), *Tainstva braka* (Avioliiton salaisuudet) ja *S toi storony zerkalnogo stekla* (Peilin toisella puolella). *Verbljud-Arhitektor* ja *Tainstva braka* ovat kadonneet.
  - 6 Jotkut Stingrayn myöhemmistä haastatteluista ja PR-materiaaleista muistuttavat vakoilujännäriä, minkä Smirnov (1999, 188–195) on osuvasti huomannut.
  - 7 Tämän jälkeen Stingrayn asema Neuvostoliiton kulttuurin valtaapitävien silmissä parani. Hän esiintyi esimerkiksi televisio-ohjelmassa ”Muzykalnyi ring” vuonna 1987 ja julkaisi ensimmäisen soololevynsä Melodijalla vuonna 1988. Hän työskenteli Venäjällä musiikin ja videoiden parissa vuoteen 1994 saakka.
  - 8 Tropillo vei useat masternauhat mukanaan Melodijaan ilman muusikoiden itsensä suostumusta (Troitsky 1990, 156).
  - 9 Condeen ja Padunovin (1991, 83) mukaan vuosina 1988–1990 *magnitizdat*-rockalbumit maksoivat ainakin kymmenen ruplaa. Tämä hintaetu ei silti toiminut Melodijan eduksi, sillä koko Neuvostoliiton laajuinen jättiläinen oli liian hidas kilpailemaan epävirallisen rock-tuotannon kanssa (Smirnov 1987). Melodija kääntyikin läntisen rockin kanonisten yhtyeiden julkaisemiseen eikä kiinnittänyt paljoa huomiota copyright-oikeuksiin (Steinholt 2005, 57).
  - 10 Grebenštšikov totesi vuonna 1987: ”Lopputuloks oli konsepti – täydellinen, iloinen vaikutelma kirkkaasta auringonpaisteesta – vähän samanlainen kuin mitä ihailen Beatlesissa” (Zander 1986). Myöhemmin hänen arvionsa olivat kylläkin täysin negatiivisia (Smirnov 1999).
  - 11 Naše Radion vaikutus yhtyeiden menestykseen tunnustetaan laajalti, mutta sen politiikka ei ole yhtä hyväksyttyä aktiivisesti musiikkipiireissä toimivien keskuudessa (Aleksejev 2003, 46, 117–118, 156–157).
  - 12 Letopis-ohjelman lähetykset on myös julkaistu kirjoina, joista ensimmäiset ilmestyivät Ilja Stogoffin kustannusprojektissa (ks. Tšernin 2006 & 2007). Näidenkin instituutioiden puolueettomuus on suhteellista ja mainittu muissakin yhteyksissä (Steinholt 2003).

## Lähteet

- Aleksejev, Ilja (2003), *Rok-kultura v publitšnom prostranstve Sankt-Peterburga 1990-h godov*. SPGU, 2003.
- Belikov, Vladimir (2006), *Formula Akvariuma*. <http://www.proza.ru/texts/2006/02/25-100.html>
- Boym, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Burlaka, Andrei (2007), *Rok-entsiklopedija: Populjarnaja muzyka v Leningrade-Peterburge 1965–2005*. V 3 tomah. Sankt-Peterburg: Amfora.
- Condee, Nancy & Padunov, Vladimir (1991), ”Makulakultura”: Reprocessing Culture. – *October* 57, 79–103.
- Cushman, Thomas (1995), *Notes from Underground: Rock Music Counterculture in Russia*. Albany: SUNY Press.
- Dougan, John (2006), Objects of Desire: Canon Formation and Blues Record Collecting. – *Journal of Popular Music Studies* 18:1, 40–65.
- Gakkel, Vsevolod (2000), *Akvarium kak sposob uhoda za tennisnym kortom*. Sankt-Peterburg: Sentjabr.
- Glossop, Nicholas (1991), Recent Developments in Soviet Record Production. – *Popular Music* 10:3, 347–349.
- Gorbuška (2006) = Gorbuška stala roknepriгодnoi. – *Kommersant* 19.12.2006. <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=731335>
- Grebenštšikov, Boris (1978), Kolonka redaktora. – *Roksi* 3. <http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/3E0B4451C03EEF28C3256B09003384A4%3FOpenDocument>
- Grebenštšikov, Boris (2002a), Kratki ottšet o 16-i godah zvukozapisi. – *Ne pesni*. Moskva: AN-TAO, 173–210.

- Grebenštšikov, Boris (2002b), *Pesni*. Moskva: ANTAO.
- Grebenštšikov, Boris (1992), 1980. Pravdivajaja avtobiografija Akvariuma (Pismo Artemiju Troitskomu, 1980-i god). – *Akvarium 1972–1992: Sbornik materialov*. Red. Olga Severova. Moskva: Alfavit, 9–14.
- Hayrapetyan, Armen (1998), "Apparatšik Marat": Akvarium 1973–1979 glazami ottševidtsa i utšastnika. <http://aquarium.lipetsk.ru/MESTA/history/marat.htm>
- Kozitskaja, E.A. (2000), Novoje kulturnoje samosoznanije ruskogo roka (na materiale veštšanja "Našego Radio". – *Russkaja rok-poezija: Tekst i kontekst* 4, 207–210.
- Kozyrev, Mihail (2007), *Moi Rock-n-Roll: Red Book*. Moskva: Gaiatri.
- Komaromi, Ann (2004), The Material Existence of Soviet Samizdat. – *Slavic Review* 63:3, 597–618.
- Komarov, Aleksandr & Sigalov, Mihail (1986), Eti "dobroželatelnyje" rok-metsenaty. – *Ogonjok* 49, 18.
- Kušnir, Aleksandr (1999), *100 magnitoalbovov sovetškogo roka 1977 – 1991: 15 let podpolnoi zvukozapisi*. Moskva: LEAN.
- Matvejev, Andrei (2001), *Live Rock'n'Roll: Apokrifij molitšalivyh dnei*. Jekaterinburg: U-Faktorija.
- McMichael, Polly (2008), Imagining Soviet Rock: Akvarium's Triangle. – *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*. Ed. Valerie A. Kivelson & Joan Neuberger. New Haven: Yale University Press, 239–242.
- Mikhailov, V. (1987), "Krasnaja volna" na mutnoi vode. – *Komsomolskaja pravda* 23.1.1987. <http://vvs.spb.ru/oldspapers/1987/1987-2.htm>
- Platonov, Rachel (2004), *Marginal Notes: Avtorskaia pesnja on the Boundaries of Culture and Genre*. Diss. Harvard University.
- Regev, Motti (2006), Introduction to the special issue on canonization and cultural capital – *Popular Music* 25:1, 1-2.
- Remnick, David (2008), "Smoke on the Water". – *The New Yorker*, 10.3.2008. [http://www.newyorker.com/talk/comment/2008/03/10/080310taco\\_talk\\_remnick](http://www.newyorker.com/talk/comment/2008/03/10/080310taco_talk_remnick)
- Romanov, Djuša (2001), *Istorija Akvariuma: Kniga fletista*. Sankt-Peterburg: Neva.
- Rybin, Aleksei (2003), "Radovatsja nado!". – *Au! Svinja!* Moskva: Nota-R, 13–31.
- Pevtšev, Aleksei (2005), Missionerskaja pozitsija. – *Rolling Stone (Rossija)* 7.1.2005. [http://community.livejournal.com/joanna\\_stingray/11458.html#cutid1](http://community.livejournal.com/joanna_stingray/11458.html#cutid1)
- Sagareva, Olga, ed. (1992), *Akvarium 1972–1992: Sbornik materialov*. Moskva: Alfavit.
- Severov, Pavel, ed., Akvarium: Spravotšnoje posobije dlja "BG-ologov" i "Akvariumofilov". <http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/?Open>
- Šeiko, Andrei (1999), *Rossijski rynek populjarnoi muzyki: Struktura, funkcionirovanije, puti razvitija*. MGU.
- Ševerdjajev, Anton (2004), *Neformalnyje soobštšestva hudožnikov i rok-muzykantov Sankt-Peterburga: Sotsiokulturnoje razvitije i vzaimodeistvije*. SPGU.
- Smirnov, Ilja (1987), Razmyšlenija u paradnogo podjezda firmy "Melodija". – *Junost* 3, 60.
- Smirnov, Ilja (1999), *Prekrasnyi diletant: Boris Grebenštšikov v novei istorii Rossii*. Moskva: LEAN.
- Smith, Gerald Stanton (1984), *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet Mass Song*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sosin, Gene (1975), Magnitizdat: The Uncensored Songs of Dissent. – *Dissent in the USSR: Politics, Ideology, and People*. Ed. Rudolf L. Tökes. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 276–309.
- Startsev, Aleksandr (1992), 1986. Istorija gruppy "Akvarium". – *Akvarium 1972–1992: Sbornik materialov*. Ed. Olga Sagareva. Moskva: Alfavit, 53–65.
- Steinholt, Yngvar Bordewich (2003), You Can't Rid a Song of its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs. – *Popular Music* 22:1, 89–108.
- Steinholt, Yngvar Bordewich (2005), *Rock in the Reservation: Songs from the Leningrad Rock Club 1981–86*. Larchmont: MMMSP.
- Stingray, Joanna (1987), Interview with Joanna Stingray. US television c. 1987. <http://uk.youtube.com/watch?v=4Zz3drXbCk8>
- Stogoff, Ilja (2004), *Bronzovyi rok ot "Sankt-Peterburga" do "Leningrada"*. Sankt-Peterburg: Amfora.
- Troitsky, Artemy (1987), *Back in the USSR: The True Story of Rock and Roll in Russia*. London: Omnibus Press.
- Troitsky, Artemy (1990), *Tusovka: Who's Who in the New Soviet Rock Culture*. London: Omnibus Press.
- Tropillo, Andrei (1994), Moja zadatša – pomotš tem, kto ostalsja žit'. 1988. – *Zolotoje podpolje. Polnaja illustrirovannaja entsiklopedija rok-samizdata (1967–1994): Istorija, Antologija, Bibliografija*. Red. Aleksandr Kušnir. Nižni Novgorod, 275–278.
- Tšernin, Anton, red. (2006), *Naša muzyka: Pervaja polnaja istorija ruskogo roka, rasskazyvannaja im samim*. Sankt-Peterburg: Amfora.

- Tšernin, Anton, red. (2007), *Drugaja istorija: 16 kul-tovyh albomov ruskogo roka*. Sankt-Peterburg: Amfora.
- Voznesenski, Andrei (1986), Belyje nošči Borisa Grebenštšikova. – *Ogonjok* 46, 14–15.
- Yurchak, Alexei (1999), Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics in Post-Soviet Nightlife. – *Consuming Russia: Popular Culture, Sex, and Society Since Gor-bachev*. Ed. Adele Marie Barker. Durham: Duke University Press, 76–109.
- Yurchak, Alexei (2005), *Everything Was Forever Un-til It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.
- Zander, Alek [pseud. Aleksandr Startsev] (1986), Vremja upadka. – *Roksi* 14. <http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/43605EA85683E25EC3256B3E004E0660%3FOpenDocument>