

Kun mekaniikka oli pop

Baku: *Symphony of Factory Sirens. Sound Experiments in the Russian Avant Garde – Original Documents and Reconstructions of 72 Key Works of Music, Poetry and Agitprop from the Russian Avantgardes (1908–1942)*. Ed. Miguel Molina Alarcón & Chris Cutler. London: ReR Megacorp, 2008. 72 s. + 2 audio-cd:tä.

Englantilaisen Recommended Recordsin julkaisema *Baku*-cd-boksi kokoaa ensi kertaa samojen kansien väliin suuren valikoiman aiemmin parhaimmillaankin hankalasti löydettäviä neuvostoavantgarden ääniteoksia. Recommended on englantilaisen muusikon Chris Cutlerin vuonna 1978 perustama levymerkki, joka on tehnyt tärkeää kulttuurityötä julkaisemalla ja jakelemalla eurooppalaista ja amerikkalaista underground-musiikkia, kuten myös muutamien 1980-luvulla aloittaneiden neuvostoliittolaisten kokeellista rockia bändien soittavien bändien albumeja. Boksi on saanut innostuneen vastaanoton brittiläisessä musiikkimediassa ja musiikkifanien nettijulkaisuudessa, ja sitä on näkynyt myynissä Suomessakin asti.

Kuten sen loputtoman pitkästä nimestä voi ehkä päätellä, kokonaisuuden rajaaminen ja konseptuaalisointi on ollut hankalaa. Pääosaan on kuitenkin valikoitunut kaksi teosta, joiden muoto ja aihepiiri kertovat paljon oleellista neuvostoavantgarden ambitioista: rekonstruktio Arseni Avraamovin *Simfonija gudkov* (Höyrypillien sinfonia) -esityksestä ja Dziga Vertovin elokuvan *Entusiasmi (Donbassin sinfonia)* ääniraita.

Bakun satamassa vuonna 1922 esitetty Höyrypillien sinfonia oli moskovalaisen säveltäjän

Arseni Avraamovin (1886-1944) toteuttama lokakuun vallankumouksen vuosipäivää juhlistava jättispektaakkeli. Avantgarden historiankirjoissa sillä on ollut aivan erityinen paikkansa, joka on sallinut huutomerkkien käytön ja pitkät luettelot esityksen osallistujista: yhteensä tuhansia laulajia käsittävä joukko kuoroja, joihin kuulijoiden oli tarkoitus yhtyä, suuri torvisoittokunta, koko Kaspianmeren laivaston sumutorvet, kaksi tykistöatteria, useita kokonaisia jalkaväkirykmentejä, armeijan kuorma-autoja, vesitasolentokoneita, kirkonkelloja, 25 höyryveturia, kaupungin kaikki tehtaantillit sekä Avraamovin rakennuttamat höyrypilliurut, jotka saivat energiansa merivoimien hävittäjäaluksesta. Avraamov toimi sinfonian kapellimestarina ohjaten ”orkesterin” sektioita laivaston merkinantolipuilla.

Bakun esitys jatkoi varsinkin Pietarissa vallankumouksen vuosipäivinä ja vappupäivinä järjestettyjen teatraalisten joukkokuvaelmien perinnettä. Bakun sinfoniakin oli löyhä kuvaus lokakuun vallankumouksen tapahtumista kapinan käynnistäneestä sota-aluksen tykinlaukauksesta lopun riemujuhlaan, ja siihen liittyi esitykseen osallistuneiden sotilassoittokuntien paraati. Uutta oli äänen nostaminen keskipisteeseen. Avraamov kirjoitti esityksestä useaan otteeseen mm. työväenkulttuurijärjestö Proletkultin Gorn (Merkinantotorvi) -lehdessä ja käytti aina mottona Aleksei Gastevin vuonna 1918 kirjoittamaa runoa ”Gudki” (Höyrypillit): ”Kun höyrypillit uluvat aamuisin laitakaupungin työläiskortteleissa, se ei ole orjuuden kutsuhuuto, vaan tulevaisuuden laulu”.

Avraamov kuului Proletkultin radikaalisiinpiipeen, ja hän esimerkiksi ehdotti neuvostohallituksen kulttuuriasioiden ylimmälle päättäjälle Anatoli Lunatšarskille, että Neuvostoliiton kaikki pianot poltettaisiin uudenslaisilla soittimilla tehtävän kommunististen musiikin tieltä. Bakussa hän ei käyttänyt lainkaan jo vuosia kehittelemäänsä futuristisvaikutteisista mikrotonaalista musiikkia, eikä esityksessä ollut juuri muutakaan totutussa mielessä avantgardistista estetiikkaa. Avraamovin elämäkerturi Sergei Rumjantsev löysi 1990-luvulla hyvin vähän todistusaineistoa siitä, millainen esitys oli itse asiassa ollut - Avraamovin käsikirjoitusten ja omien sekalaisten kommenttien vain kaksi paikallisessa sanomalehdessä julkaistua lyhyttä kuvausta. Mitä ilmeisimmin kuulijat kokivat sen lähinnä yksittäisillä teollisuuden ja sodankäynnin äänillä (tykinlaukauksilla, sireeneillä, pilleillä ja hurraa-huudoilla) toteutettuna ilotulituksena, jonka lomassa kuorot lauloivat *Kansainvälistä* ja muita työväenlauluja.

Vaikka Avraamov itse väitti esitystä onnistuneeksi, hän samalla valitteli kaaottisia olosuhteita ja budjetin pienuutta. Bakun satama oli juuri avattu uudelleen sisällissodan hävityksen jälkeen, eikä neuvostoliittolaisten massapropagandatapahtumien koneistoa ollut olemassa kuin Avraamovin kaltaisten visionäärien utooppisissa fantasioissa. Kirjoittaessaan Bakun esityksen jälkeen *Gorn*-lehteen yksityiskohtaiset ohjeet tulevien höyrypillien sinfonioiden esitystä varten, hän luonnehti höyrypilliurkuja niiden pääsoittimeksi, mutta selvensi myös hälyn merkitystä: ”Autot, jotka sijoitetaan juhlapaikan läheisyyteen, ovat *arvokkaita* ennen kaikkea hälyefektiansä takia, mutta jos tonaalisia signaaleita on tarpeeksi,

ne voivat muodostaa myös oman soinnillis-harmonisen ryhmänsä. Moottoreiden itsensä (varsinkin kuorma-autojen moottoreiden) samoin kuin matalalla lentävien lentokoneiden ja vesitasojen häly saa aikaan emotionaalisesti järjestyttävän vaikutelman.”

Nyt julkaistulla kokoelmalla Bakun sinfonia kuullaan siistinä, espanjalaisen yliopiston mediataiteen laitoksella toteutettuna studiorekonstruktiona. Se on lähinnä latistava floppi, kooste erillisiä ääniefektejä, joihin ei ole saatu puhallettua minkäänlaista elämää. Lienee syytä varoittaa, että itse asiassa koko boksista tulee vaikutelma oppilastyöstä, joka on täynnä kummallisia ratkaisuja alkaen siitä, että rekonstruktioiden tekotapaa ja ylipäänsä mielekkyyttä ei ole problematisoitu mitenkään ainakaan mukana tulevan kirjan perusteella: ”Olemme pyrkineet rekonstruoimaan Bakun kaupunkitilan kuulijan päähän, luomaan virtuaalisen äänimatkan ympäri kaupunkia”. Virtuaaliturismiksi muuttaminen soti helposti museoinnin kohteen henkeä vastaan. Venäläisen vallankumouksellisen avantgarden kohdalla se on erityisen selvää, olihan siinä kyse ”interventioista” todellisuuteen ja osallistumisesta modernisaatioon, joita avantgardisteille edustivat tehdastyöläiset ja heidän tuotantovälineensä, vastakohtana vanhan maailman pölyiselle akateemiselle taidemaailmalle, futuristirunoilija Majakovskin sanoin ”museoroinalle”.

Projektilla olisi aivan toisenlainen vääntömomentti, jos sinfonia olisi yritetty rekonstruoida virtuaalimaailman sijasta *todellisuudessa*, Bakussa tai vaikkapa Venezuelassa, ja katsoa millaiseen kiinnostavaan kirjeenvaihtoon ja käytännöllisiin ja moraalisiin ongelmiin se johtaa. Ajatus ei ole välttämättä kovin kaukaa haetta. Neuvostoavangarde kiehtoo nykytaiteilijoita sukupolvekseen. 2000-lu-

vulla situationismiin pohjautuvan, yritysten ja instituutioiden toimintaan interventioita tekevän aktivismin noustua nykyaikaisen keskiöön myös venäläiset nuoret taiteilijat, kuten esimerkiksi Jevgeni Fiks, ovat alkaneet pohtia neuvostoavangarden ”yhteiskunnallisesti vastuullisten käytäntöjen” esimerkin hyödyntämistä omassa taiteessaan muuten kuin kuvataiteellisen muotokielen ”fetiististen ihailun” tasolla.

Harmillista on myös se, että toisella *Bakun* cd-levyistä, joka sisältää pelkästään alkuperäisiä historiallisia äänityksiä, suurin osa (ellei kaikki) raidoista on restauroitu amatöörimäisesti. Mukana on huippukiinnostavia puheäänityksiä, jotka on alun perin julkaistu Moskovan kirjallisuusmuseon toimesta muutaman kymmenen (!) kappaleen cd-painoksina. Museon tekemän restauroinnin jälkeen näitä äänityksiä on kokoelmaa tehtäessä jostain syystä restauroitu lisää, ja monista ei yksinkertaisesti saa selvää, kun kohinan ja rahinan lisäksi on poistettu paljon muutakin.

Boksin ällistyttävien osuus ovat otteet Dziga Vertovin (1896-1954) vuonna 1930 valmistuneen *Entusiasmi*-elokuvan ääniraidalta. *Entusiasmi* oli yksi maailman ensimmäisistä kenttäolosuhteissa kuvatuista ja äänitetyistä äänielokuvista. Sitä tehtiin vaikeissa oloissa Donetskin hiilikaivos- ja terästeollisuusalueella, jonka maaseudulla oli käynnissä intensiivinen ja väkivaltainen kollektivisointi. Äänityslaitteisto painoi yli tonnin, ja kuvausryhmä kuljetti sitä käsipelillä kymmeniä kilometrejä päivässä. Propagandistinen dokumenttielokuva dramatisoi juuri alkaneen ensimmäisen viisivuotissuunnitelman alkua vaikeuksista riemuvoittoon kuvaamalla ”ihmismassojen” liikkeitä ja tuotannon mekanismeja ja rinnastamalla ne toisiinsa.

Myös *Entusiasmin* kohdalla *Bakun* toimittajat ovat päätyneet

erikoiseen ratkaisuun, joka on tässä tapauksessa tavallaan oikeutettu: runsaan tunnin mittaisesta elokuvasta on irrotettu kymmenen erillistä kohtaa (yhteensä 26 minuuttia), joissa pääosassa on teollinen meteli. Vertovin työnimi *Entusiasmille*, joka tunnetaan myös nimellä *Donbassin sinfonia*, olikin ”Hälyjen sinfonia”. Kuvasta erotettuna ja musiikkina kuunneltuina nämä kymmenen raitaa kuulostavat edelleen täysin ainutlaatuisilta brutaaliutensa, äkkileikkaustensa ja omituisilla äänillä hälyn päälle lausuttujen irrallisten iskulauseiden takia. Kuvan kanssa katsottuna vaikutelma on erilainen: elokuva on paikoin karmaiseva ja paikoin tahattoman koominen ja moniselitteinen myöhempien aikojen neuvostoliittolaisten propagandaelokuvien tapaan, vaikka mukana onkin elokuvaespecialisteja kiehtovia 20-luvun avantgarden formalistisia keinoja.

Entusiasmin äänen ja kuvan epäsynkronisuus formalistisena keinona on synnyttänyt paljon teoretisointia. Elokuvan ääni synkronoitiin uudelleen Itävallan elokuvamuseon toimesta vuonna 1972 (uudelleen synkronoitu versio julkaistiin DVD:llä vuonna 2005), ja sen perusteella vaikuttaa siltä, että epäsynkronisuus onkin ollut täysin tahatonta ja syntynyt myöhempiä esityskopioita tehdessä. *Entusiasmin* merkitys jälkipolville on silti kiistaton. Vertov-tutkija John MacKayn mukaan se todennäköisesti innoitti 1940-luvulla konkreettisen musiikin kehittäjää, ranskalaista Pierre Schaefferiä. *Musique concrète*n piirissä tehtiin ensi kertaa systemaattisesti sitä, mitä voitaisiin kutsua ei-musiikillisista äänistä kootuiksi äänikollaseiksi, ensin levysoittimilla ja pian myös nauhureilla. Tätä pidetään yleisesti tärkeimpänä lähtöpisteenä nykyiselle kokeelliselle elektroniselle musiikille, äänitaiteelle, radiofonialle jne.

Elokuvan tehdaskuvausten työsuojeluolot ovat nykykatsojan näkökulmasta kammottavia, mutta jo aikalaiset, kuten tämä Ukrainan neuvostotasavallan elokuvahallinnon virkailija, kiinnittivät huomiota siihen: ”Donbassia ei pidä kuvata tällä tavalla, sillä paikoin montaasi ja kaikki sen melu eivät saa aikaan vaikutelmaa viisivuotissuunnitelman eteen tehtävän työn tunnekuohusta, vaan pikemmin – jos sallitte ilmaisuuden – *katorgasta* [tsaarinaikaisesta pakkotyölaitoksesta – AN]. Tällaisina annoksina se on helvettiä. Mielestäni tämä on yleisesti ottaen väärin, koska koneiden ja teollistumisen tunnepitoisuutta ei pidä nykypäivänä kuvata melun ja mekkalan kautta. Nehän ovat vain menneisyyden jäänteitä; kaikki uusi mekanisaation alueella on, niin pitkälle kuin mahdollista, hiljaisempaa.” Vertov oli kuitenkin tässä asiassa horjumaton: hänestä fyysisen ponnistelun raskautta ja sankaruutta piti nimenomaan korostaa. Hänen kerrotaan joutuneen suoranaiseen käsirysyyn elokuvan esityksissä, kun korvia hunaavaa volyyymiä yritettiin panna pienemmälle. Vertov halusi, että teollinen kuulokokemus olisi mahdollisimman fyysinen.

Ei ole pelkkää sattumaa, että juuri Baku ja Donbass tuottivat nämä kaksi massiivista teollisuussonoria. Baku oli Neuvostoliiton, ellei maailman suurin öljynjalostusteollisuuden keskus, ja Donbass oli Leninin sanoin ”koko taloutemme keskus ja sen todellinen perusta. Venäjän raskaan teollisuuden uudistaminen ei tule kyseeseenkään, sen enempää kuin todellinen sosialismin rakentaminen (sillä ainoa tapa rakentaa sosialismi on tehdä se raskaan teollisuuden avulla), ellemmme saa Donbassin tuotantoa uudelleen käyntiin”.

Musiikin historia tuntee 1920-luvun venäläisestä ”teollisuusmusiikista” parhaiten konstruktivistisäveltäjä Aleksandr

Mosolovin teoksen *Zavod – Muzyka mašin* (Tehdas - Koneiden musiikki) vuodelta 1927. Se on vain kolmen minuutin pituinen episodi esittämättä jääneestä balettista *Stal* (Teräs), jonka partituuri ei ole säilynyt. Aika ei ole ollut kovin armollinen *Zavodille*kaan – nyt kiihkeästi jyskyttäviä koneita imitoiva sinfoniaorkesteri kuulostaa hieman karikatyyrimäiseltä, eikä orkesterin soitinarsenaalin vahvistuksena olevien metallilevyjen rytmikäs takominen vaikuta muulta kuin sivuosassa olevalta efektiltä. Teos oli kuitenkin sensaatio ympäri maailmaa, ja se on levytetty lukemattomia kertoja. *Bakulla* on mukana vuonna 1931 Pariisissa levytetty versio.

Taiteen tekijöiden entusiasmi koneiden ja teollisuuden suhteen oli yleiseurooppalainen trendi, jota edusti Suomessa esimerkiksi Olavi Paavolainen *Terässinfoni*oineen. Oleellisin ulkoinen impulssi venäläisen hälyjen musiikin syntyyn tuli Pariisiin kautta Italiasta jo vuonna 1909, kun *Le Figaro* julkaisi Filippo Marinettin mm. museoiden polttamista vaativan futuristisen manifestin, josta raportoitiin ja julkaistiin otteita pietarilaisissa sanomalehdissä jo kolmen viikon kuluttua; venäläinen futurismi syntyi seuraavana vuonna. Italialainen futuristi-kuvataiteilija Luigi Russolo julkaisi vuonna 1913 oman manifestinsa *L'arte dei rumori* (Hälyjen taide) ja alkoi rakentaa teollisten koneiden ja sodan ääniä jäljitteleviä melusoittimiaan, joista muodostui kokonainen hälyorkesteri.

Futurismi upposi ”museomaa” Italiassa hedelmälliseen maaperään, mutta Neuvostoliitossa teollisuuden kultti kasvoi valtiollisiin mittoihin, mikä huipentui symbolisesti Josif Džugašvilin ”taiteilijanimessä” Stalin (Teräs). Rolf Hellebust on tutkinut kirjassaan *Flesh to Metal – Soviet Literature and the Alchemy of Revolution* kultin syntyä ja historiaa. Hellebust kutsuu kulttia ”lihasta

metalliksi -myytiksi” ja tulkitsee sen -karkeasti yksinkertaistettuna - uskonnollissävyyseksi jatkeeksi Marxin näkemykselle työstä ja teknologiasta ihmisen vapautuksen välineinä. Keskeiseksi todistusaineistoksi nousee Aleksei Gastevin (1882-1939) tuotanto. Gastevin outoa rationalismin ekstaasia säteilevissä runoissa fantisoitiin ylivoimavästä kärsimyksestä teollisen työn parissa ja uuden, kollektiivin osaksi sulautuvan, puoliksi koneellisen ja puoliksi lihallisen massaihmissen synnystä. Runojensa lisäksi Gastev teki johtamassaan tutkimuslaitoksessa Työn keskusinstituutissa empiiristä taylorilaista tutkimusta mahdollisuuksista sopeuttaa työntekijä koneen rytmeihin.

Vielä yksi *Baku*-kokoelmalla mukana oleva melumusiikin pioneeri, joka on syytä mainita tässä yhteydessä, on Nikolai Foregger (1892–1944). Itseopinut teatteriohjaaja Foregger ihaili venäläisen avantgarde-teatterin ykkösnimeä Vsevolod Meyerholdia, joka oli 20-luvun alussa innostunut Gastevin propagoinnista taylorismista. Sen pohjalta Meyerhold kehitti oman fysiikkaan perustuvan ilmaisunsa, biomekaniikan. Hänen mukaansa ”taylorisoinnin metodi sopii teatteriin yhtä hyvin kuin mihin muuhun työhön, jossa pyritään tuotannon maksimointiin.”

Gastevin tutkimuslaitoksen kanssa yhteistyötä tehnyt teatteriohjaaja Ippolit Sokolov oli Meyerholdia radikaalimmilla linjoilla: ”Teatteri voi opettaa meidät kaikki kävelemään, elehtimään ja puhumaan uudella kielellä: taloudellisella, tarkalla, ehdottomalla ja asiallisella. Teatteri on aikakauden tyylin tehdas.” Nikolai Foregger pani vielä mutkat suoriksi: ”Tarvitaan käsky, tarvitaan komentoja. Ne on jo kuultu: Biomekaniikka! Tarckuus, yksinkertaisuus ja tarkoituksenmukaisuus. Ota oppia koneesta! Tuota! Kone ei ole

enää vihollinen, vaan ystävä ja apulainen. Se on kaunis, ja sitä pitää rakastaa.”

Foregger tunnetaan parhaiten ”Koneiden tansseistaan” (*Tantsy mašin*), joiden esitykset hän toteutti omassa MASTFOR-teatterissaan. Näyttelijät esittivät niissä liikkuvia koneiden osia, joista muodostui esimerkiksi Koneiden tanssissa nro. 10 kokonainen rata-kiskojen asennuskone. Koneiden tanssien säestystä varten Foregger kokosi oman hälyorkesterinsa (*šumovoi orkestr*), joka imitoi lavan takana koneiden ääniä metallilevyjen, pakkauslaatikoiden, lasimurskan ja muiden ”melusoittimien” avulla.

Aleksei Gastevin runouden tapaan Foreggerin esitykset olivat yllättävän suosittuja. Avantgardistiset muodot suodattuivat laajalle sen ansiosta, että harrastelijarunous ja harrastelijateatteri olivat 20-luvulla työläisten ja opiskelijoiden keskuudessa todellinen massailmiö. Gastevin vuoden 1918 runokokoelmasta *Poezija rabotšego udara* (Työkansan iskun runous) otettiin kuusi painosta, ja hänellä oli runsaasti jäljittelijöitä; foreggerilaisista hälyorkestereista, koneiden tansseista ja biomekaniikasta puolestaan tuli vuosiksi lukemattomien agitprop-teatteriryhmien esitysten oleellinen osa.

Vähitellen kulttuurin portinvartijat alkoivat vaatia klassisempaa ilmaisua, ja Vertovin tehdessä *Entusiasmia* vuonna 1930 ”gastevilaisuus” oli jo kulttuuriviranomaisten ja kriitikoiden käyttämä leimakirves. Koneiden ja raskaan teollisuuden kultti jäi kuitenkin lievemmissä muodoissaan osaksi neuvostokulttuuria hamaan loppuun saakka. 30-luvun musiikissa se ilmeni esimerkiksi valtion suosimassa kirkasotsaisessa viihdemusiikissa, ns. massalauluissa tai joukkolauluissa (*massovaja pesnja*). Massalaulujen perusteoksena pidetään vuonna 1923 sävellettyä ”Aviamaršia” (Ilmailijoiden

marssi, tunnetaan myös nimellä ”Vsjö vyše”), josta tuli suuri hitti Neuvostoliitossa 30-luvulla: ”Taruista totta tekemään me synnyimme. Maan ääriin ja avaruuteen käy voittokulkumme. Meille ihmisjärki teräksiset siipikädet soi, ja sydämen tilalle liekehtivän moottorin.” ”Aviamars” käännettiin berliiniläisten kommunistien toimesta myös saksaksi, ja 20-luvun lopulla kansallissosialistit ottivat sävelen omakseen uusilla sanoilla (”Das Berliner Jungarbeiterlied”) voi kuulla esimerkiksi Leni Riefenstahlin vuonna 1935 ohjaaman *Tahdon riemuvoiton* ääniraidalla).

Kaiken äärrationalismin ja edistysuskon seassa *Baku*-kokoelmalla on myös Daniil Harmsin (1905–1942) lyhyt, osittain ”järjentakaisella” *zäum*-kielellä kirjoitettu runo ”Lapa”. Cd:llä Harmsin runon lausuu espanjalainen näyttelijä. Erityisen absurdi – tai venäläisten nettikommenttien mukaan korvia raastavaa – on se, että kokoelman kaikki 24 muutakin avantgarde-runoa ovat espanjalaisnäyttelijöiden lausumia, sinänsä sujuvalla venäjällä, mutta karikatyyrimäisen paksulla lattariaksentilla.

Daniil Harms pidätettiin ensimmäisen kerran vuonna 1931, ja *Baku*-boksen mukana tulevan kirjasen mukaan häntä syytettiin silloin neuvostovastaisten viestien piilottamisesta järjestökäiseen kieleensä. Harms vangittiin vuonna 1941, ja hän kuoli pian sen jälkeen NKVD:n mielisairaalassa.

Kaikenlainen *zäum* ja häly oli kadonnut näkyvistä jo 1930-luvun

loppuun mennessä kuin yhteisestä päätöksestä, vaikka myöhemmin on ollut yksinkertaisinta syyttää siitä vain yhtä henkilöä. Musiikin historiassa venäläisen avantgarden kuoliniskuna on pidetty *Pravdassa* vuonna 1936 julkaistua murskakritiikkiä, jonka yhdeksi kirjoittajaksi on veikattu Stalina. Kirjoitus koski Vertovin *Entusiasminkin* ääniraidalla mukana olleen Dmitri Šostakovitšin oopperaa *Misenskin kihlakunnan lady Macbeth*, mutta epäilemättä kritiikki koettiin varoituksena muillekin. *Sumbur vmesto muzyki* (Sekasotkia musiikin asemesta) -artikkeli on suorastaan herkkulisen tyylipuhdasta stalinismia:

Melodian pätkät ja musiikillisten fraasien idut uppoavat, rimpuilevat ja hukkuvat uudelleen ryskeen, räminän ja vinkunan sekaan. (...) Tämä on musiikkia, joka on laadittu samalla oopperan kieltämisen periaatteella, millä ääriavasemmistolainen taide kieltää teatteritaiteessa yksinkertaisuuden, realismin, ymmärrettävän symboliikan ja puheen luonnollisen soinnin. (...) *Misenskin kihlakunnan lady Macbethin* tekijä on joutunut lainaamaan jatsista hermostuneen ja kaatumatautisesti nykivän musiikkinsa saadakseen hahmoihinsa ’intohimoa’. (...) Hyvän musiikin kyky temmata massat mukaansa on uhrattu pikkuporvarillisen formalistisen pinnistelyn hyväksi. (...) Tämä on leikkiä järjenvastaisten asioiden kanssa, ja leikki voi päättyä hyvin ikävästi.

Anton Nikkilä

Rockrunouden tutkimuksen koulukunta

Juri Domanski: *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. Moskva: Intrada, 2010. 230 s.

Tveriläinen kirjallisuudentutkija ja venäläisen rocklyriikan tutki-

mukseen keskittyvän julkaisusarjan päätoimittaja Juri Domanski on koonnut rocktekstien analyysinsä kokonaisuudeksi, joka on juuri ilmestynyt Moskovassa – kuin juuri parahiksi *Idäntutkimuk-*