

vain riimin ja syntaktisten paralleelien avulla. Näitä tapauksia on jo kauan kutsuttu retorisella käsitteellä *parataksi*, joka tarkoittaa kirjaimellisesti rinnakkain asettamista. Ehkäpä parataksin kutsuminen montaasiksi on käänteinen terminologinen katakreesi, vanhan ilmiön nimeämistä uudella sanalla?

Väitöskirjan kolmas luku sisältää romaanin *Kyynikot* syntyhistorian, analyysin ja tulkin. Se on tämän rikkaan ja hienon kirjan rikkain ja hienoin luku. *Kyynikoita* on tietysti vaikea käsitellä ilman montaasin käsitettä. Teosta analysoidaan kolmella eri tasolla. Makrotasolla on kyse vuosien 1918–1928 makromontaasista. Teoksen montaasi on numeroitujen, eripituisten ja eri kirjaimilla kirjoitettujen katkelmien montaasia. Tämän montaasin sisällä on myös alalajeja. Erilaiset katkelmat vuorottelevat: on päiväkirjamerkintöjä, arkitodellisuuden kohtauksia, kansalaissodan uutisia ja propagandaa, muinaisen menneisyyden käsittelyä, taloudellisia ja poliittisia tiedonantoja ja niiden katkelmia, nälänhätää koskevia uutisia ja niin edelleen. Montaasilla voidaan liittää myös fyysisesti kaukana toisistaan sijaitsevia katkelmia – esimerkiksi romaanissa toistetaan kahteen kertaan eri sivuilla Mariengofin lempilause ”yö huokaa kuin tyttö, jota suudellaan huulille”. Kaikki tämä analysoidaan ja eritellään Tomi Huttusen kirjassa harvinaisella asiantuntemuksella ja täydellisellä materiaalin hallinnalla. Fragmentaarisuus rakenneperiaatteena sekä toisto keinona valotetaan ja kytketään *Kyynikoiden* aikaistaustaan ja vastaaviin ilmiöihin niin venäläisessä, saksalaisessa kuin amerikkalaisessa kulttuurissa ja kirjallisuudessa. Mariengofin kuvakielen logiikan oivaltava analyysi sallii Huttusen eritellä sellaisia keinoja kuten kertojan ”antiteettinen ajattelu” (eräs katakreesin muodoista) ja

”itsetarkoituksellinen kuva”, jotka ovat molemmat imaginistisen romaanin tunnusmerkkejä.

Vaikka kuinka yrittäisi, arvioijalle ei jää paljoa huomautettavaa. Voi vain tuoda esille joitakin mahdollisuuksia jatkoa ajatellen, Tomi Huttusen kirjan väistämättä aiheellista toista painosta varten. Voi esimerkiksi mainita fragmentaarisen romaanin perinteen, jonka juuret löytyvät *Jevgeni Oneginista* ja sen kautta Laurence Sterneltä. Juri Tynjanov käsitteli vuonna 1924 kolmea pistettä tekstin graafisena vastineena näissä romaaneissa, ja sama keino löytyy myös *Kyynikoista*. Lisäksi on syytä mainita se seikka, että *Kyynikot* ei ole vain fragmenttiroomaani, vaan myös ”osittain kadonnut romaani” – mikä on myös vanha kirjallinen perinne, kuin löytynyt käsikirjoitus, josta sivuja on kadonnut tai pullopostin kirje, josta kirjaimia on liennut pois. *Kyynikoissa* juonesta löytyvä kadonneiden katkelmien motiivi toistuu siinä, että sen sankaritar käytti romaanin materiaalien pehmeimmät sivut wc-paperin

sijasta. Todellakin, vuonna 1921 maassa oli huutava pula wc-paperista. Tämä seikka on hyvä tuoda esiin, sillä se jatkaa Tomi Huttusen erittelemiä ummetuksen, peräruiskeen ja vastaavien anaalisten motiivien sarjaa.

Seuraavassa painoksessa kannattaa myös kiinnittää huomiota joihinkin muihin motiiveihin ja romaanin motiivien rakenteeseen yleensä. Yksi näistä ovat ruumiin gastronomiset metaforat: pääkallo narskuu pakkasessa kuin arbuusi; ruumis on valkoinen ja notkea kuin italialaiset makaronit, ihminen on kuin viinipullo – näitä löytyy oletettavasti lisääkin. Tämä motiivi ei ole kiinnostava itsessään, mutta se avautuu toisella tavalla yhdistyessään teoksessa usein esiintyviin mainintoihin nälänhätää kärsivien kylien kannibalismista. Ja maailmantuulen motiivi yhdistyy mielestäni Blokin ”Kahteentoista”, jota nuori Mariengof ilmeisesti jäljitteli.

Juri Tsvijan

*Venäjän kielestä suomentanut
Hanna Ruutu*

Neuvostomusiikin tutkimuksen uusi sukupolvi

Opponentti tri Neil Edmundsin muistolle

Simo Mikkonen: *State Composers and the Red Courtiers: Music, Ideology and Politics in the Soviet 1930s*. Jyväskylä Studies in Humanities 78. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2007.

Istuessani Jyväskylän yliopiston kauniissa Villa Ranan Blomstedtin salissa poikkeuksellisen aurinkoisena marraskuun päivänä vain kaksi kuukautta sitten ja kuunnellessani opponentin tri Neil Edmundsin vivahteikkaan kannustavia kommentteja nuoren tohtorikokelaan Simo Mikkosen tuoreesta väitöskirjasta on olisi

koskaan uskonut, että arviostani tulee samalla opponentin muistolle omistettu kirjoitus. Vastikään edesmennyt, meritoitunut Neuvostoliiton musiikkikulttuurin tutkija Neil Edmunds kirjoitti useita artikkeleita koskien sosialistista realismia musiikissa, proletariaatin musiikkiliikkeitä ja Neuvostoliiton musiikkipolitiikkaa. Hän kirjoitti maineikkaan teoksen *Soviet Proletarian Music Movement* (2000) ja toimitti yhden tärkeimmistä Neuvostoliiton musiikkikulttuuria koskevista artikkelikokoelmista *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin* (2004). Edmundsen ymmärtävän keskustelevalta, mutta aiemmat myytit haastava tyyli vaikutti mo-

nin tavoin myös Suomessa tehtävään neuvostoliittolaisen musiikkikulttuurin uudelleen arvioitiin eli niin sanottuun kylmän sodan jälkeiseen tutkimukseen. Hän vieraili Suomessa muutamaa otteeseen myös luennoimassa. Vahva historiallinen ymmärrys on läsnä myös Mikkosen väitöskirjassa *Valtion säveltäjiä ja punaisia hovierhoja: Musiikki, ideologia ja politiikka 1930-luvun Neuvostoliitossa*, joka niin ikään seuraa Edmundsin viitoittamalla tiellä. Mikkosen väitöskirjaa kuvaa parhaiten tokaisu, jonka ekstrovertti vastaväittäjä esitti humoristiseen tapaansa jo aivan tilaisuuden alussa: ”Te tunnette ylistävän ja parhaan samassa lauseessa – mutta tämäntapainen ristiriita ei välttämättä ole huono asia”. Mikkonen osoittaaakin tuokan historialliskriittisellä otteellaan nimenomaan sen, miten ristiriitaisen kompleksinen Neuvostoliiton säveltäjäliiton todellisuus oli sen kehittyessä maan musiikkikulttuurin auktoriteettiasemaan 1930-luvun Neuvostoliitossa. Stalinistinen kontrolli oli tuolloin vasta alullaan, eikä puolueella juurikaan ollut aikaa keskittyä säveltäjien luoviin ongelmiin, saati arkipäivän etuisuuksien järjestämiseen.

Neuvostoliiton musiikintutkimusta on jo muutaman vuosikymmenen ajan hallinnut kysymys musiikin ja muusikkojen suhteesta politiikkaan. Niin lännessä kuin Venäjälläkin on julkaistu suuri määrä elämäkertoja ja muistelmia, jotka pääasiassa valottavat musiikkielämän organisoitumista säveltäjien ja muusikoiden henkilökohtaisista kokemuksista käsin. Päiväkirjat ja muistelmat ovatkin arvokkaita ajan peilejä, mutta niiden dokumentaariset ongelmakohdat tunnetaan hyvin sekä Neuvostoliiton kontekstissa että muualla. Ihmisen tulkitseminen tiedon lähteenä on aina ongelmallista, mutta vielä ongelmallisempaa on, jos kohteena sat-

tuu olemaan taiteilija. Legendan mukaan nimeltä mainitsematon pohjoismaalainen säveltäjä väitti aina siirtävänsä musiikin suoraan päästään paperille ja suuttui tavattomasti, kun hänet yllätettiin nuottipapereineen tapailemasta pianon koskettimia. Miten hän mahtoikaan kärsiä koko loppuelämänsä sisimmässään kun hänen tarkoin varjeltu salaisuutensa paljastui niin nololla tavalla. Entä miten paljon säveltäjäliiton pöytäkirjat ja viralliset julkaisut kertovat itse säveltäjän arjesta tai ”elämän totuudesta”, jota me kaikki historioitsijat metsästämmekö? Mikkosen väitöskirja tuntuu ylittävän tämän ongelmakohdan, koska se keskittyy nimenomaan säveltäjien kollektiiviseen ja institutionaaliseen järjestymiseen, ei niinkään jäljittämään yhtä toimijaa tai edes ydinjoukkoa koko systeemin takana.

Länsimaiset tutkijat ovatkin keskittyneet kriittisten elämäkertojen – jolla kai viitataan arkistomateriaaliin perustuvaan tutkimukseen – ohella tutkimaan etenkin Neuvostoliiton alkuvuosikymmenien (1920–1950) yleistä musiikkielämää ja institutionaalista kehitystä. Tutkimuksen avainkysymykset ovat koskeneet taiteen ja taitelijoiden vapautta, sosialistisen realismin olemusta, taideinstituutioiden ja puolueen suhdetta sekä yksittäisten taiteilijoiden vaikutusta ja toimintaa neuvostojärjestelmässä. Mikkonen tarkastelee neljään osaan jakautuvassa väitöskirjassaan taiteen, politiikan ja ideologian vuorovaikutusta ja ilmenemis- muotoja Neuvostoliitossa. Tutkimus nostaa esiin yksityiskohtaista arkistotietoa säveltäjien asemasta ja toiminnasta Stalinin vallan muodostumisen aikana, jolloin heille luotiin, tai paremminkin, jossa säveltäjät Mikkosen mukaan itse loivat itselleen keskeisemmän aseman yhteiskunnallisesti tärkeän älymystön osana.

Suurin inspiraationlähde Neuvostoliiton musiikkipolitiikan tutkimukseen tuli Solomon Volkovin 1979 kirjoittamista *Dmitri Šostakovitšin muistelmista*, jotka toisaalta antoivat sysäyksen myös koko virallisen neuvostomusiikin semioottiselle uudelleenarvioinnille. Vaikka Volkovin teoksen aitoudesta on jo pitkään käyty kiistaa, nosti se kuitenkin Šostakovitšin peruuttamattomasti neuvostomusiikin suurimmaksi auktoriteetiksi sekä poliittisen sarron symboliksi. Kylmän sodan aikana häntä vieroksuttiin lännessä lähinnä neuvostoliittolaisen politiikan hännystelijänä ja sosialistisen realismin edustajana. Volkovin muistelmien suurin kriitikko ja Šostakovitšin kriittisen elämäkerran kirjoittaja Laurel Fay arvioi teoksessa *Šostakovich: A Life* länsimaisen taidemusiikin kehityskaaren tulleen 1980-luvulla käännekohtaan: modernismi oli ikään kuin ammennettu loppuun ja kaikki aiemmat sävellystekniikat koettiin uudelleen mahdollisiksi. Näin säveltämiseen muotoutui pluralistinen asenne ja ”perinteisen melodista” musiikkia ei enää väheksytty, mikä oli osasy syy Šostakovitšin musiikin löytämiseen. Musiikin ja taiteen kehitys ei enää ollut yksinomaan eteenpäin katsomista ja uusien modernististen tekniikoiden löytämisestä, vaan myös vanhan symbolinen arvo tunnustettiin ja se herätettiin henkiin uudessa historiallisessa tilanteessa. Myös kehittyvä teknologia loi uusia mahdollisuuksia ja äänimaisema muuttui luonnollisesti ilman järkevää sävellysteknisiä innovaatioita. 1980-luku oli monessa mielessä musiikin vapautumista länsimaissa, mutta vanhat tekniikat oli herätetty henkiin aikaisemminkin.

Toinen tärkeä syy neuvostomusiikin löytämiseen länsimaissa on nähdäkseni ihmisten kiinnostus kaikkeen kiellettyyn ja kätkeytyyn, jota Šostakovitšin

musiikin koettiin tarjoavan runsain mitoin. Länsimaat löysivät neuvostomusiikin dokumentaarisen arvon. Melodian symbolinen ja referentiaalinen arvo, musiikin arvo soivana historiallisena dokumenttina on kiinnostanut etenkin semiootikoita, mutta myös suuri yleisö on kuunnellut Šostakovitšin musiikkia ja etsinyt muserrettua toisinajattelijaa. Tulkinnassa on piillyt kuitenkin useita vaaroja ja etenkin poliittisia viestejä etsiessään tutkijat ovat turhan usein syyllistyneet yksipuolisiin kylmän sodan linjoja noudattaviin totalitarismin tulkintoihin. Monet etsivät hänen musiikistaan kiellettyä itseään – eli meitä, kehityksen huippua ja moraalista paremmuutta. Kiinnostavimmaksi kysymykseksi nousi se, oliko säveltäjä dissidentti vai ei. Šostakovitšin muistelmat piirtävät suhteellisen emotionaalisen ja mustavalkoisen kuvan neuvostomusiikon vainotusta osasta, mikä sopi hyvin lännen ja idän totunnaiseen vastakkainasetteluun. Ottamatta kantaa muistemien aitouteen enempää kuin että ne vastaavat niin tyyllisesti kuin emotionaalisestikin Šostakovitšin nuoruuden kirjeitä, on muistettava, että muistemien sivuilla on kyse herkän taiteilijan sielunelämästä ja yksilön kokemuksesta, ei suinkaan jumalan sanasta tai poliittisesta sotatilasta. Sen aiheuttaman polemiikin tarkasteleminen on mielenkiintoista dokumentaatiota myös meistä tutkijoina.

Sittemmin Neuvostoliiton musiikkipolitiikan tutkimuksessa, aivan kuten totalitarismikeskustelussakin, on syntynyt kaksi koulukuntaa, totalitaristinen ja revisionistinen. Mikkosen tutkimus lukeutuu näistä jälkimmäiseen. Revisionistinen koulukunta onkin tullut dominoivaksi suuntaukseksi jälkineuvostoliittolaisessa tutkimuksessa ja selkeäjakoinen joko-tai –polarisointi koetaan nykyään jo provokatiiviseksi ja

populistiseksi. Viimeisimmät tutkimukset eivät myöskään ole enää niin kiinnittyneitä tiettyihin länsimaisiin arvo- ja kehitysolettelmiin kuin mitä ne olivat kylmän sodan aikana.

Mikkosen väitöskirjan ansioita on juuri se, että siinä puretaan Neuvostoliiton taidemusiikin historiaan liittyviä myyttejä ja syvennetään jo aikaisemmissa tutkimuksissa kyseenalaistettuja totalitarismin teesejä. Tässä käytetään hyödyksi runsasta kulttuuripoliittista arkistomateriaalia, joka koostuu pääasiassa säveltäjälaiton avaintoimijoiden henkilökohtaisista fondeista sekä säveltäjälaiton ja musiikkitoimikuntien virallisista pöytäkirjoista. Väitöskirja arvioi uudelleen muun muassa kahden 1920-luvulla kilpaillen musiikkiyhdistyksen, RAPM:n (*Rossijskaja Assotsiatsija Proletarskih Muzykantov*) ja ASM:n (*Assotsiatsija Sovremennoi Muzyki*) asemaa, neuvostoliittolaista nationalismia musiikissa sekä säveltäjälaiton ja puolueen keskinäistä dynamiikkaa. Samalla se spesifoi ja avaa musiikkipoliittista terminologiaa ja keskustelua kriittisellä otteella. Mikkosen tutkimuksen ansioihin kuuluu myös se, että hän erittelee oman tutkimuksensa lomassa myös huolellisesti aiempaa tutkimusta sekä edellämainittua koulukuntaan jakautuvaa tutkimuskenttää. Väitöskirja sijoittuu pääasiassa historian alaan, mutta Mikkonen on läpikäynyt jonkin verran myös musiikkitaltiointeja.

Musiikin tutkiminen historiallisena dokumenttina on kuitenkin haastavaa ja monitasoista. Usein voidaan puhua vain eri tulkinnoista. Tietyn historiallisen tilanteen tarkastelu eurooppalaisten esteettisten virtausten valossa voi antaa käsityksen joidenkin kulttuuriarvojen ja vaikutteiden siirtymisestä Venäjälle sekä siitä, ihailtiinko ranskalaista vai italia-laista älymystöä, mutta arvokysymyksissä ja kaikissa musiikin

ulkopuolisissa kysymyksissä kyse on aina tulkinnasta ja valinnoista. Myös tyylivirtausten siirtyminen kulttuurista toiseen tai kulttuurin sisällä on monitahoinen kysymys, jota on lähestyttävä intertekstuaalisesta näkökulmasta. Monet kulttuuripoliitikkaa tutkivat väitöskirjat syyllistyvät yksinkertaistuksiin juuri terminologisessa mielessä. Tähän problematiikkaan liittyy myös Mikkosen väitöskirjan jonkinlainen onttoisuus. Monet käsitteet vaatisivat lisätarkennusta ja kyseenalaistamista. Venäjällä musiikki ja sana ovat aina olleet läheisessä kanssakäymisessä toistensa kanssa. Etenkin sellaisten laajojen ilmiöiden kuten saksalaisperäisen romantiikan kukoistus 1800-luvun Venäjällä tai venäläisen 1800-luvun realismin siirtyminen modernismin kautta Neuvostoliiton kulttuurimaisemaan on monimutkainen poikkitaiteellinen ja -tieteellinen ilmiö. Tässä mielessä etenkin lingvivistisesti suuntautunut musiikintutkimus on tuottanut arvokkaan lisän venäläisen musiikin tutkimukseen. Hyvinä esimerkeinä voisi mainita Caryl Emersonin ja Robert William Oldanin teoksen *Modest Musorgsky and Boris Gudunov: Myths, Realities, Reconsiderations* (1994) ja Boris Gasparovin tutkimuksen *Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture* (2005), joita Mikkosen tutkimus ei ole ottanut huomioon.

Toisaalta Mikkosen väitöskirja on keskittynyt tutkimaan pääasiassa musiikkipoliittista retoriikkaa ja musiikin ympärille keskittyvää toimintaa. Tutkimuksen suurin ansio on se, kuinka arkistolähteisiin nojaten syvennetään tietoa musiikin ja muusikkojen itsenäisestä asemasta suhteessa puoluepolitiikkaan. Samalla tutkimuksessa tuodaan esiin arvokas, virallisiin dokumentteihin perustuva taso, joka osaltaan havainnollistaa musiikin ja politiikan monitulkintaista suh-

detta. Mikkonen kirjoittaa, että hänen yhtenä päätavoitteenaan on ollut ymmärtää, millä tavoin musiikki oli yhteydessä kommunistisen puolueen ylä- ja keskitasojen kanssa, ja miten paljon säveltäjät sekä musiikkiteeilijät pystyivät itsenäisesti määrittelemään neuvostomusiikkia. Mikkonen osoittaa yhdessä Kiril Tomoffin kanssa, että säveltäjäläiiton suhteet puolueeseen olivat paljon kompleksisempia ja monitasoisempia kuin aikaisemmin on luultu. Tomoffin väitöskirja *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers* (2006) keskittyi säveltäjäläiiton toimintaan 1940-luvulla, kun taas Mikkonen käy läpi sen järjestäytymistä taidepoliittisen kontrollin elimeksi 1930-luvulla. Mikkosen tutkimuksen keskeisiä tuloksia on se, että vaikka modernistisena pidetty uusi länsieurooppalainen musiikki tuomittiin virallisesti 1930-luvun lopulla, saattoi säveltäjäläiitto kuitenkin hankkia kiellettyjä nuotteja kirjastoonsa ja jopa järjestää konsertteja, joissa tätä musiikkia esitettiin. Hän kirjoittaa, että ”se mikä tavalliselta kansalta kiellettiin, saattoi edelleen säilyä eliitin etuisuutena”. Mikkosen mukaan säveltäjät jopa itse hakeutuivat tekemisiin puolueen kanssa, jotta he olisivat päässeet nauttimaan samanlaisista etuisuuksista kuin kirjailijaliiton jäsenet.

Huomionarvoista etenkin klassisen konserttimusiikin näkökulmasta on yksi Mikkosen tutkimustuloksista, jonka mukaan neuvostosäveltäjät onnistuivat 1930-luvulla vaikuttamaan musiikkinsa leviämiseen myös harrastelijapiireissä. Tavallinen kansa oli aikaisemmin tunnetut lähinnä klassikoita, mutta säveltäjäläiiton ahkeran propagandan ja vähitellen tapahtuneen eri julkaisukanaviin soluttautumisen ansiosta neuvostosäveltäjien suosio kansan keskuudessa kasvoi. Levikkiin vaikutti myös median

ja informaatioteknologian kehittyminen sekä populaarikulttuurin, kuten elokuvien ja jazzmusiikin suuri suosio kansan keskuudessa. Tässä mielessä Neuvostoliiton taidemusiikin säveltäjät olivat repertuaariltaan ja tyylliseltä laveudeltaan itse asiassa paljon länsimaisia kollegoitaan edellä. Populaarimusiikin ja taidemusiikin tiivis yhteistyö kukoisti ennakkoluulottomasti Neuvostoliitossa siis jo kauan ennen länsimaista synteettistä pluralismia.

Palaan kuitenkin arvioni alkuun ja suurta yleisöä kiinnostavaan kysymykseen Šostakovitšista, jonka tulkitsemiseen Mikkosen tutkimus tuottaa lisämateriaalia totunnaista uhrimyyttä rikkoen. Hänen läpikäymänsä arkistomateriaali syventää käsitystä siitä, että vuonna 1936 julkaistu Šostakovitšin oopperaa kohtaan hyökännyt *Pravdan* artikkeli ”Sekasotkia musiikin asemasta” oli osa laajempaa tapahtumaketjua

ja valtaeliitin sisäistä kamppailua, jossa taideasioiden komitea otti ylivoimaa taidehallinnossa. Šostakovitš ei ollut kohutun tapausten pääkohteena, häntä ei koskaan vangittu, saatikka hyljeksity. Päinvastoin, musiikin piirissä eniten kärsivät ne puolueen virkamiehet, jotka 1930-luvun alussa nimitettiin konservatorioiden ja musiikki-instituuttien johtoon. Mikkosen väitöskirja tuottaa siten myös eettisesti arvokkaan johtopäätöksen tuodessaan esille taidepoliittisen terrorin todellisia, mutta unohdettuja ja vähäpätöiseksi koettuja uhreja. Myös näiden elämäntarinoiden tutkimus olisi tärkeää objektiivisemmän ja kokonaisvaltaisemman musiikkipoliittisen arvion näkökulmasta. Kuten Mikkonen toteaa, tunnetut taiteilijat nauttivat kaiken kaikkiaan kuitenkin suhteellisen etuoikeutetusta asemasta suhteessa puolueen rivimiehiin.

Elina Viljanen

Journalistin työ muutoksen kourissa

Svetlana Pasti: *The Changing Profession of a Journalist in Russia*. Acta Universitatis Tamperensis 1265. Tampere: Tampere University Press, 2007.

Svetlana Pastin tiedotusopin alaan kuuluva väitöskirja *The Changing Profession of a Journalist in Russia* käsittelee venäläisen journalismin nykytilaa ja muutosta lähihistoriaan peilaten ja journalistien näkemysten kautta. Pasti väitteli Tampereen yliopistossa 17. marraskuuta 2007. Väitöskirjassaan Pasti tutkii muutoksia journalismin käytännöissä ja arvostuksissa. Keskeisiä kysymyksiä ovat millaista on olla journalisti Venäjällä ja miten toimijoiden ammatillinen identiteetti rakentuu. Aiheen taustalla ovat Pastin omat kokemukset journalistina toimimisesta.

Kirja kokoaa yhteen neljän taustatutkimuksen tulokset. Tutkimusaineistona ovat journalistien ja asiantuntijoiden haastattelut ja survey-kyselyt. Lähestymistapana on soveltaa länsimaisia professionalismiteorioita venäläiseen aineistoon, mikä antaa uudenlaista näkökulmaa venäläisiä journalisteja käsittelevään keskusteluun. Teoksen ansiona on myös perehtyminen journalistien työhön Venäjän alueilla. Suurin huomio on Suomen lähialueilla Karjalassa ja Pietarissa, mutta osa materiaalista on kerätty kaukaisemmiltakin alueilta, kuten Uralilta ja Siperiasta. Väitöskirjaan kootut artikkelit käsittelevät venäläisiä journalistisukupolvia, Pietarin mediakentän muutosta, Karjalan journalistien työn muutosta, journalismin professionalismia Venäjällä ja toimittajien ammatillisia rooleja