

Neuvostomusiikin tutkimuksen uusi sukupolvi – eroon kylmän sodan painolastista?

Kirill Tomoff: *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953.* Ithaca: Cornell University Press, 2006.

Musiikki on, kuten muutkin taiteet, sidoksissa omaan aikaan ja yhteiskuntaan. Tämä pätee erityisesti Stalinin ajan Neuvostoliittoon, jossa kaikki säveltäjät olivat lopulta valtion palkollisia. Valtio myös tiukasti kontrolloi sävellystilauksia ja esittämistä. Tämä suhde nähtiin pitkään hyvin yksivivaisesti kommunistisen puolueen systemaattisesti rakentamana järjestelmänä, jossa säveltäjät olivat vain puolueen voimankäytön uhreja.

Viime vuosina neuvostomusiikin tutkimuksessa on tapahtunut murros, jonka myötä erityisesti Stalinin aikakauden luonne ja tapahtumat on asetettu uudelleenarvioinnin kohteeksi. Neuvostoliiton historian tutkimus koki tällaisen käänteen huomattavasti aiemmin, viimeistään kylmän sodan päättyessä. Perinteinen, Robert Tuckerin, Richard Pipesin ja Robert Conquestin edustama totalitaristinen näkemys Stalinin ajan hallinnosta kyseenalaistettiin aina 1970-luvulta lähtien mm. Sheila Fitzpatrickin ja Stephen Cohenin toimesta. Neuvostoliiton arkistojen avautuminen vauhditti Stalinin aikaisen hallinnon toimia koskevaa tutkimusta entisestään. Tästä aktiivisesta Stalinin hallintoa koskevasta ja tutkimusta vauhdittaneesta debatista huolimatta neuvostomusiikin tutkimusta hallitsivat vielä 1990-luvulla vanhat käsitykset. Kylmän sodan aikaiset kahleet on pystytty murtamaan vasta aivan

viime vuosina.

Kiril Tomoffin (Kalifornian yliopisto, Riverside) tutkimus kesäkuulta 2006 on viimeisin ketju uuden neuvostomusiikin tutkimuksen lenkissä. Sen sijaan että käsitelisin perinpohjaisesti hänen antoisaa tutkimustaan, teen sen kautta yleissilmäyksen viime vuosina tapahtuneeseen tutkimukselliseen murrokseen. Tomoffin tutkimuksen ohella viime vuodet ovat tuottaneet useita merkittäviä päänavauksia, joissa on tarkasteltu musiikkiin vaikuttaneita voimia arkistolähteiden avulla. Neuvostomusiikin ja sen historian tutkimusta rasittivat vuosia aivan erityisellä tavalla väittelyt tiettyjen säveltäjien, erityisesti Dmitri Šostakovitšin, henkilökuvasta. Sen sijaan että olisi hyödynnetty arkistomateriaalia säveltäjien ja keskushallinnon välisten suhteiden selvittämisessä, keskityttiin hedelmättömään kiistelyyn säveltäjän mahdollisesta luonteesta toisinajattelijana. Arkistot joutuivat odottamaan uutta tutkijasukupolvea.

Venäjän ulkopuolella neuvostomusiikin yleisesitykset ovat keskittyneet perinteisesti poliittisten interventioiden negatiiviseen puoleen. Säveltäjät ovat niissä lähes poikkeuksetta uhreja. Uudemmassa tutkimuksessa kolikon toista puolta, säveltäjien osallisuutta musiikkipolitiikan luomiseen, sekä näiden pyrkimystä saada poliittiset auktoriteetit sekaantumaan musiikkiasioihin, ei ole enää sivuutettu. Kuvaavia aiemman tutkimuksen osalta ovat myös virheet, esimerkiksi tammikuussa 1936 alkaneen formalismin vastaisen kampanjan osalta. Monissa esityksissä se on

kytketty osaksi vuosien 1936–38 terroria (Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1981*. Bloomington: Indiana University Press, 1983, 124; MacDonald 1990, 103–104), vaikka ilmiöt eivät osu edes ajallisesti yksiiin. Musiikintutkimusta vaivanneesta kapeakatseisuudesta naapuritieteiden suhteen on toki jo päästy eroon.

Aiempiin tulkintoihin vaikuttivat merkittävältä tavalla venäläisten emigranttien Juri Jelagin (*Taming of the Arts*. New York: E. P. Dutton, 1951), Andrei Olhovskin (*Music Under the Soviets: The Agony of an Art*. New York: Praeger, 1955) sekä Max Eastmanin (*Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism*. New York: Knopf, 1934) vahvasti neuvostovastaiset teokset, joilla aikanaan oli selkeä tilaus. Kuvaavaa on sekin, että erityisesti neuvostomusiikin yleisteoksissa lainatuin auktoriteetti on yhä Boris Schwarz (1983), alun pitäen 1972 julkaistulla teoksellaan. Ansioistaan huolimatta teos pohjaa arkistolähteiden sijasta tekijän, emigrantti hänkin, omiin muistikuviiin ja sisältää myös virheellisiä osoitettuja asioita.

Tomoff on tehnyt ensimmäisen systemaattisen tutkimuksen säveltäjien ja byrokraattien välisistä epävirallisista suhdeverkostoista. Se on samalla ensimmäinen arkistoihin pohjaava tutkimus taiteilijaliitoista. Hänen pääfokuksensa on tutkia musiikkia ammattina Neuvostoliitossa. Neuvostomusiikin tutkimuksellisesta murroksesta puhuttaessa Tomoff ei sentään ollut ensimmäisenä kattavasti hyödyntämässä neuvostoarkistojä. Tässä hän jatkaa tutkija Leonid Maksimenkovin viitoittamalla tiellä. Maksimenkovin (*Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kulturnaja revoljutsija 1936–38*. St. Petersburg: Akademitšeski

projekt, 1997) merkitys oli siinä, että hän osoitti byrokraattien merkityksen musiikkipoliitikassa hyödyntämällä poliittisista arkistoista systemaattisesti keräämäänsä materiaalia. Aiemman tutkimuksen keskittyessä yksittäisiin säveltäjiin jäi kokonaiskuva vähintäänkin hämäräksi. Kaikista ongelmista syytettiin yksinomaan Stalinia. Maksimenkov muodosti yleiskuvan vuosina 1936–38 tapahtuneesta kulttuuripolitiikan muutoksesta. Hän osoitti, ettei formalismin vastaisen kampanjan takana ollut Stalin, vaan niin sanotun keskiportaan byrokraatit, jotka ajoivat omia poliittisia valtapyrkimyksiään.

Tomoff hyödyntää pitkälti samantyyppistä materiaalia kuin Maksimenkov, mutta pyrkii paljon laajempaan kokonaiskuvaan. Hän myös jatkaa siitä, mihin Maksimenkovin alkuperäinen tutkimus ajallisesti ulottui. Tässä on myös yksi Tomoffin tutkimuksen ongelma. Sen pyrkiessä muodostamaan kokonaiskuvan Stalinin aikaisesta säveltäjäliitosta, se jättää varsin vähälle huomiolle 1930-luvun, jolloin oman valmisteilla olevan tutkimukseni mukaan luotiin pohja säveltäjäntöyden ammattimaistamiselle ja koko säveltäjäliitolle. Tomoffin rajaus on kuitenkin sikäli järkevä, että säveltäjäliiton toiminnan kuvaaminen yksin Stalinin myöhäiskaudella on erittäin haastava tehtävä. Erityisenä ansiona voi pitää keskittymistä yksittäisten säveltäjien sijasta niihin rakenteisiin, joissa nämä joutuivat toimimaan. Kirja kuvaakin erinomaisella tavalla taiteen asemaa Stalinin myöhäiskaudella.

Maksimenkovin vaikutus Tomoffiin on luultavasti suurempi kuin tämä lähdeluettelossaan antaisi ymmärtää. Kaksi vuotta ennen Tomoffia Maksimenkov julkaisi artikkelin (*Letters to a "Friend."* – *Shostakovich and His World*. Ed. Fay, Laurel E. Princeton: Princeton University

Press, 2004), jossa hän jälleen kerran esitteli merkittäviä arkistolöytöjä. Niistä ilmeni, että Dmitri Šostakovitšilla oli Stalinin läheisemmät kytkökset kuin aiemmin on pystytty osoittamaan. Dokumentit eivät kuitenkaan tue sitä näkökulmaa, että Stalin olisi suoraan ohjailnut musiikkipolitiikkaa, oikeastaan päinvastoin. Maksimenkov osoittaa kuinka säveltäjät itse olivat erittäin aktiivisesti mukana musiikkipolitiikassa.

Perinteisesti erilaisten kantaatien ja muiden lännessä väheksytyjen teosten on tulkittu olevan yksinomaan poliittisen painostuksen tulosta. Tämä käsitys on ollut murtumassa viimeisimmän tutkimuksen valossa. Maksimenkov (2004) todisti arkistomateriaalin avulla, että huomattavan usein musiikkipolitiikkaan osallistumisen ja ”poliittisten” teosten säveltämisen motiivina olivat taloudelliset edut. Hän osoitti että musiikkimaailmaa vastaan suuntautuneita hyökkäyksiä edelsi usein säveltäjien huomattavaa varojen väärinkäyttöä. Puolueen pyrkimys ei näin ollen olisikaan ollut pakottaa säveltäjiä tiettyyn sävellysdoktriiniin, vaan ensisijaisesti lopettaa taloudellisten resurssien haaskaus ja palauttaa säveltäjät ruotuun. Tomoff (2006, 223–225) päätyy kirjassaan samantyyppisiin päätelmiin säveltäjien rahankäytön suhteen. Tuntuu siltä, että Tomoff olisi lukenut Maksimenkovin artikkelia, kuten lähdeluettelo antaisi ymmärtää.

Tomoffin kirjan keskittyessä musiikkimaailman rakenteelliseen ja taloudelliseen puoleen, myös ideologinen puoli jää pitkälti pimentoon. Osana tutkimuksellisesta murrosta täytyy mainita Tšekin Brnossa 2001 järjestetty kongressi musiikin sosialistisesta realismista. Se tuotti teoksen (Bek, Chew & Mikulas (eds.), *Socialist Realism and Music*. Prague: Koniasch Latin Press,

2004), jossa sosialistista realismia tarkastellaan sen paikallisten merkitysten kautta, mutta myös huomattavasti aiempaa laajemmassa kontekstissa. Erityisen ansiokkaana voi pitää sitä, ettei sosialistista realismia nähdä enää yksinomaan kommunistisen puolueen pakkokeinona säveltäjien alistamiseksi. Musiikkityylin tai sävellysmetodin asemesta sosialistinen realismi näyttäytyy diskurssina musiikin poliittisen korrektiuden edellytyksistä. Sitä käytettiin välineenä ”oikean” määrittämiseen, mutta ei yksinomaan puolueen taholta. Sitä ei myöskään tarkastella yksinomaan valtiokoneiston luomuksena. Onkin hivenen yllättävää ettei Tomoff käsittele sosialistista realismia, vaikka se oli keskeinen osa säveltäjäliiton muotoutumista ja olemusta.

Maksimenkovin murtaessa vuoteen 1936 liitettuja myyttejä, Neil Edmunds (*The Soviet Proletarian Music Movement*. Oxford: Peter Lang, 2000) ja Amy Nelson (*Music for the Revolution. Musicians and Power in Early Soviet Russia*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2004) onnistuivat tekemään saman 1920-luvun musiikkilämän osalta. Edmunds ja Nelson tarkastelevat osin päällekkäin, osin eri näkökulmista valtion omaksumaa musiikkipolitiikkaa ja erityisesti proletaarimuusikoiden toimintaa. Virallinen neuvostonäkemykseen, jossa proletaarimuusikoiden yhdistykset nähtiin harhaoppisen vasemmiston edustajina, hyväksyttiin myös lännessä. Lisäksi yhdistyksiä pidettiin oikeiden säveltäjien vihollisina: niiden pyrkimyksenä nähtiin alistaa säveltäjät kapeaan doktriiniin. Nelson ja Edmunds osoittavat käsitykset vääriksi. Onkin erikoista, että Tomoff (2006, 13) pitkälti hyväksyy vanhat käsitykset proletaariliitosta, vaikka Nelson lähdeluettelosta löytyy. Edmunds

sen sijaan listasta uupuu. Nelson ja Edmunds osoittivat monien säveltäjaliiton toiminnalle tyypillisinä pidettyjen muotojen olleen itse asiassa peräisin 1920-luvulta. Tämä huomio Tomoffilta jää tekemättä.

Brittiläinen Edmunds on toimitannut myös merkittävän artikkelikokoelman *Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin. The Baton and Sickle*. (London: RoutledgeCurzon, 2004), jonka Tomoff jättää huomiotta. Kokoelman haastava tavoite on tehdä läpileikkaus Neuvostoliiton musiikkielämään reilun 30-vuoden ajanjaksolta. Nimestään huolimatta kokoelma ei anna koko kuvaa musiikin asemasta neuvostoyhteiskunnasta, sillä vain muutama artikkeli keskittyy yleisen tason teemoihin. Silti se on erinomainen läpileikkaus uusimpaan neuvostomusiikkia käsittelevään tutkimukseen. Eriytyisenä ansiona voi pitää useiden artikkelien keskittymistä neuvostotasavaltojen musiikkiin ja yhteiskuntaan. Monen muun tutkijan tavoin myös Tomoff keskittyy neuvostomusiikista kirjoit-

taessaan yksinomaan Moskovaan ja venäläisiin.

Kaiken kaikkiaan Neuvostoliiton musiikin tutkimuksessa näyttäisi olevan meneillään siirtyminen yksittäisten säveltäjäkohtaloiden tutkimisesta kohti yleisten suuntaviivojen hahmottamista. Tomoffin tutkimus on tästä erinomainen esimerkki. Aiemmin yksinomaan uhreina nähdyistä ja toisaalta demonisoiduista hahmoista, kuten säveltäjaliiton puheenjohtajasta Tihon Hrennikovista on syntynyt aiempaa todenpohjaisempi kuva. Arkistot ovat osoittaneet, että harva säveltäjä todellisuudessa valitsi toisinajattelevan marttyyrin kohtalon. Pikemminkin säveltäjät toimivat järjestelmän ehdoilla, pyrkien saamaan siitä maksimaalisen hyödyn samalla säilyttäen taiteellisesta vapaudesta sen mikä oli mahdollista. Puutteistaan huolimatta Tomoffin tutkimus on selkeä ja suositeltava tutkimus kaikille, jotka haluavat tietoa säveltäjän arjesta stalinistisessä yhteiskunnassa.

Simo Mikkonen

Laibach – avoin kysymys

Laibach, Tavastia klubi 29.8.2003 (Amorph! 03 festi-val)

Laibach, Tavastia klubi 26.8.2005

Laibach Anthems, Mute Records 2004.

”Politiikka on populaarikulttuurin korkein muoto ja me jotka luomme nykyeurooppalaista popkulttuuria, pidämme itseämme poliitikkoina.” (Laibach)

Ensimmäisen kerran näin Laibachin, kun se esiintyi Helsingissä järjestetyillä Amorph! 03 -festivaaleilla, jossa erilaiset maattomat, mutta itsenäisiksi julistautuneet ns. mikrovaltiot esittäytyivät. Tuolloin en vielä

tiennyt kyseisestä ilmiöstä mitään. Olin hämilläni. Mistä tässä oikein on kyse? Mitä nämä haluavat sanoa? Ovatko ne tosissaan? Pidän bändistä ja sen esityksestä todella paljon, mutta en pystynyt selittämään itselleni miksi.

Laibach oli tuolloin saapunut anneksoimaan Tavastian osaksi edustamaansa NSK:n mikrovaltiota. Maskuliinista voimaa yläruumis paljaana uhonnut laulusolisti mörisi saksaksi, taustoja lauloivat heleä-ääniset arjalaisen näköiset lettipäiset naiset tiukoissa topeissaan, hakaten samalla aggressiivista rytmiä rummuilla. Lavan taustalle heijastui pommikoneita, marssivia saappaita ja punaisia slogaaneja mustalla taustalla.

Natsihenkisiä univormuja ja mustaa nahkaa näkyi sekä lavalla että yleisössä. Tämän kaiken sekaan vyörytettiin Laibachin persoonalliseen tyyliin muokattuja pop- ja rock-klassikoita mm. Opukselta (Life is Life), Rolling Stonesilta (Sympathy for the Devil) ja Beatlesilta (Get Back).

Laibachissa on kyse paljon muustakin kuin ”tavallisesta” bändistä, eikä sitä siksi voi arvioida vain musiikillisten ansioiden perusteella. Laibach on pikemminkin taidelajeja sekoittava performanssiryhmä ja sellaisena sitä tulisi myös lähestyä. Vaikka Laibachia voi pitää musiikillises-tikin kunnianhimoisena, niin se toimii parhaiten silloin kun sen musiikki yhdistetään visuaalisiin elementteihin eli live-keikoilla tai musiikkivideoilla.

Laibach perustettiin slovenialaisessa Trbovljen teollisuuskaupungissa sosialistisessa Jugoslaviassa Titon kuolinvuonna 1980. Alusta asti se yhdisti postmodernistisen perinteen mukaisesti eri taiteenlajeja sekä lainasi ja kierrätti jo aiemmin tehtyä. Laibach muodosti – ja muodostaa yhä – totalitaristisen kollektiivin, jonka yksittäiset jäsenet eivät tuoneet itseään esiin, sillä he olivat samalla tavalla merkityksettömiä kuin yksilö totalitaristisessa yhteiskunnassa. Se on ottanut taiteeseensa vaikutteita mm. avantgardisteilta, futuristeilta ja konstruktivisteilta. Se yhdistelee musiikissaan yhtä lailla punkia, raskasta industrialistiheviä sekä elektronista että klassista musiikkia. Laibachin konsertit ovat äärimmäisen huolellisesti järjestettyjä performansseja, joissa musiikkiin yhdistyvät teatteri, video- ja maalaustaide. Performansseissaan Laibach pelaa totalitaristisista ideologioista, etenkin fasismista lainatuilla symboleilla, eleillä ja kuvamaailmalla.

Vuonna 1984 Laibach oli mukana perustamassa slovenialaista, useista taiteilijaryh-