



## Venäläisen rockin kehykset yhdysvaltalaisessa lehdistössä Gorky Park Yhdysvalloissa 1988–1991

Venäläisen populaarimusiikin suosio Yhdysvalloissa on ollut erittäin vaatimatonta, mihin nähden venäläiset populaarimusiikot ovat saaneet osakseen varsin huomattavaa medianäkyvyyttä. Kiinnostuksen huippu ajoittui 1980-luvun lopulle, jolloin venäläisille rockmuusikoille aukeni Mihail Gorbatšovin reformien myötä tilaisuus tavoitella menestystä Neuvostoliiton ulkopuolelle. Moni suuntasi tiensä Yhdysvaltoihin, jossa media otti vieraat avosylin vastaan ostavan yleisön ollessa välinpitämättömämpää. Maineikkaan Akvarium-yhtyeen perustaja, Venäjän dylaniksikin tituleerattu Boris Grebenštšikov pääsi sekä *Rolling Stones* -lehden sivuille (Kissinger 1989), David Lettermanin talk show'hun (*The Late Night With David Letterman* 1989) että arvostetun brittiohjaaja Michael Aptedin dokumentin tähdeksi (Apted 1989). Samaan aikaan hänen albuminsa listasijoitus oli vaatimattomasti 198 (Smirnov 1999, 262). Avantgardistinen taiderockyhtye Zvuki Mu puolestaan keräsi huomiota *The New York Timesin* (Pareles, 1989) ja *The Washington Postin* (Jenkins 1990) kaltaisissa laajalevikkisissä julkaisuissa, vaikka yhtyeen esiintymisiä jouduttiin perumaan yleisön puutteen vuoksi (Johnson 1990). Ilmiö ei ole vieras nykyhetkellekään, mistä kertoo esimerkiksi venäläisen rapin saama varsin runsas huomio, vaikka kaupallisesti genre on Yhdysvalloissa käytännössä merkityksetön (ks. esim. Nechepurenko 2019; Kramer 2018; Bostock 2018; Lipman 2018).

Musiikkiuutisointi perustuu aina osin ulkomusiikillisille tekijöille, eikä uutisoinnin määrä välttämättä korreloi suoraan artistin kaupallisen suosion kanssa. Venäläisten artistien kohdalla yhdysvaltalaisen median huomio vaikuttaakin musiikin sijaan keskittyvän voittopuolisesti poliittisiin teemoihin. Kokonaan toinen, huomattavasti tätä artikkelia laajempi kysymys kuuluu, onko musiikin välittämiä merkityksiä koskaan mahdollista erottaa esittäjän tai vastaanottajan kulttuurisesta taustasta ja yhteiskunnallis-poliittisesta kontekstista. Toisin sanoen: onko musiikin ulkopuolisista tekijöistä vapaata musiikin kuuntelua todella olemassakaan? Näennäisesti epäpoliittisen populaarikulttuurin politisoitunut käsittely on kuitenkin teemana mielenkiintoinen ja ehdottomasti tutkimisen arvoinen. Populaarikulttuurin merkitys yhteiskunnassa

tuskin perustuu ainoastaan elokuvien, musiikkikappaleiden ja tv-sarjojen kaltaisiin tuotteisiin sinänsä, vaan se myös vaikuttaa tapaamme hahmottaa ja jäsennellä maailmaa. Väitänkin, että populaarikulttuuria tutkimalla on mahdollista löytää uusia näkökulmia Yhdysvaltain ja Venäjän haasteellisiin ja alati muuttuviin suhteisiin, samoin kuin tapaan, jolla eri kulttuuripiirien ihmiset näkevät toisensa. Täten venäläiseen populaarimusiikkiin liittyvät puhutavat voivat olla kytköksissä laajempiin Venäjään ja venäläisyyteen liittyviin puhetapoihin, jolloin yksittäisen artistin vastaanotto on antoisa tarkastelun kohde.

Median venäläisiin artisteihin Yhdysvalloissa kohdistaman huomion vuoksi tahdon selvittää, mihin mielenkiinto tarkalleen ottaen on keskittynyt ja mihin valittu fokus on perustunut. Tässä artikkelissa tarkastelen aihetta moskovalaisen hard rock -yhtye Gorky Parkin kautta. Tutkin Ervin Goffmanin kehittämän vuorovaikutuksen muotoja tarkastelevan kehysanalyysin keinoin niitä merkityksenantoprosesseja, joiden seurauksena toimittajat rakensivat Gorky Park -yhtyeestä tietynlaista kuvaa. Tämä on tapahtunut tekemällä joko tietoisia tai tiedostamattomia toimituksellisia valintoja sekä tietyin kielellisiä keinoja. Valitsemallani metodilla on mahdollista tarttua myös yhtyettä ja sen musiikkia laajempiin yhteiskunnallisiin ja poliittisiin merkityksellistämisen prosesseihin. Haluan vastata ennen kaikkea kahteen perustavanlaatuiseseen kysymykseen:

- Millaisten kehysten kautta Gorky Parkia käsiteltiin yhdysvaltalaisessa mediassa?
- Millaisia laajempia Venäjä-narratiiveja näillä kehyksillä tuettiin?

Tutkimusaineistoni koostuu pääosin yhdysvaltalaisesta sanomalehdistöstä, jota olen lukenut newspapers.com-tietokannassa. Kyseessä on kattava maksullinen tietokanta, jonka kautta on mahdollista päästä käsiksi yli 20 000 sanomalehteen 1700-luvulta 2000-luvulle saakka. Materiaalia kerätessäni päähuomioni on ollut *Los Angeles Timesin* ja *Boston Globen* kaltaisissa suurissa ja laajalevikkisissä julkaisuissa. Olen kuitenkin käyttänyt tukena myös pienempiä alueellisia julkaisuja niiltä osin, kuin ne ovat tarjonneet informaatiota, jota suuremmissa julkaisuissa ei ole ollut saatavilla. Lisäksi pienemmät alueelliset lehdet tarjoavat mielenkiintoisia näkökulmia metropolien ulkopuolelle. Näin aineistoon syntyy syvyyttä, joka mahdollistaa kehysten vertailun laajemmin Yhdysvaltojen alueella. Kaiken kaikkiaan Gorky Parkia käsitteleviä artikkeleita on tässä työssä mukana noin kolmekymmentä. Olen huomioinut myös musiikkilehdistön, mutta niissä materiaali on Gorky Parkin osalta olemattoman niukkaa: venäläisiä artisteja käsiteltiin ennen muuta sanomalehdistössä.

Lehdistön lisäksi hyödynnän Gorky Parkin Yhdysvalloissa julkaisemaa albumia sekä musiikkivideoita. Tehtäväni ei ole arvioida näiden taiteellista arvoa, vaan tarkastella, kuinka ne saattoivat vaikuttaa yhtyeen vastaanottoon. Pyrkikö yhtye korostamaan

venäläisyyttään tai käsittelemään tavalla tai toisella poliittisia teemoja, ja millä tavalla tämä lehdistössä huomioitiin? Artikkelissa olevat lainaukset aineistosta ovat kääntämiäni. Myös venäjän translitterointi on vastuullani. Translitteroinnissa olen käyttänyt SFS 4900 -standardia.

## **Kehystäminen menetelmänä**

Keskeinen tutkimusmenetelmäni on kehysanalyysi, jonka kehitti alun pitäen sosiologi Ervin Goffman tieteenalansa käyttöön 1970-luvulla (Goffman 1974). Goffmanin kiinnostuksen kohteena oli pääasiassa ihmisten välinen vuorovaikutus arjen sosiaalisissa tilanteissa. Hän esitti, että jokapäiväinen kanssakäymisemme koostuu kehysten luomista käyttäytymisen malleista. Toimintamme on hänen mukaansa usein soveliaisuuden imitaatiota, joka perustuu enemmän esittämiseen kuin yksilön autenttiseen luonteeseen (Goffman 1974: 562). Goffman ei nähdäkseen kategorisesti kieltänyt subjektiivisen tahdon olemassaoloa, mutta hän näki kuitenkin kanssakäymisen sisältävän yksilöstä riippumattomia kehyksiä, jotka asettavat vahvoja oletusarvoja vuorovaikutukselle (Goffman 1974: 573). Esimerkiksi huutokauppias ja lentoemäntä muokkaavat toimintaansa vahvasti työn edellyttämien odotusten eli kehysten mukaan. Näin ollen huutokauppias käyttäytyy riehakkaasti lietsoakseen yleisöään yhä suurempiin tarjouksiin ja lentoemäntä on korostetun ystävällinen saadakseen matkustajat viihtymään lennolla. Toisenlaisissa olosuhteissa kumpikin käyttäytyisi hyvin eri tavalla (Goffman 1974: 573–575).

Goffmanin jälkeen kehysteoriaa on sovellettu runsaasti eri tieteenaloilla, eikä kehysanalyysi menetelmänä olekaan rajattu vain sosiologian tutkimukseen, vaan soveltuu käytettäväksi mitä erilaisimpien ilmiöiden ja materiaalien tarkasteluun (Ryynänen 2009: 23). Kehystämisestä onkin edeltävien kahden vuosikymmenen aikana käytetty kasvavissa määrin myös mediantutkimuksessa (D’Angelo & Kuypers 2010: 1–2). Tarkasteltaessa median toimintaa kehystämisellä tarkoitetaan useimmiten median sisällöntuottoa prosessia, johon kuuluu erilaisia valintoja, joiden avulla toimittajat jäsentävät uutisaiheitaan. Valinnat koskevat muun muassa kielellisiä ja visuaalisia keinoja, joita hyödyntämällä tietyistä aiheista pyritään rakentamaan tietynlainen kuva (Seppänen & Väliaverron 2012: 97). Valintojen myötä aihe yhdistyy itseään laajempiin yhteiskunnallisiin diskursseihin (Seppänen & Väliaverron 2012: 90).

Menetelmän hyödyntämistä journalismia koskevien teemojen tarkastelussa kehittäneen Robert Entmanin mukaan kehystämisessä on kyse journalistien taipumuksesta nostaa esiin tiettyjä seikkoja todellisuudesta, samalla jättäen huomiotta toisia asioita (Entman 1993: 54). Tutkittaessa venäläisiin muusikoihin liittyvää uutisointia onkin aivan yhtä oleellista huomioda se, mikä häivytetään, kuin se, mitä suoraan

kerrotaan. Aikakauden kontekstin huomioiminen on niin ikään ensiarvoisen tärkeää, sillä kirjoittaessaan tietystä henkilöstä toimittajan voi olla tarpeen löytää kohteestaan jonkinlainen symbolinen arvo sekä linkittää hänet itseään suurempaan ilmiöön. Tällöin mahdollistuu esimerkiksi henkilön kehystäminen ympäröivän yhteiskunnallisen kontekstin kautta (Räty 1998: 140). Näin glasnostin ja perestroikan vaikutuksen voi olettaa vaikuttaneen huomattavasti yhdysvaltalaisen median tapaan kehystää venäläismuusikoita.

Mediatutkimuksen piirissä kehysanalyysin painopiste on ollut selkeästi poliittisen kommunikaation tarkastelussa sekä kampanjoiden ja sotien kaltaisissa, politiikkojen toimintaa käsittelevissä teemoissa (McClain & Lascity 2019). Ei voida kuitenkaan väittää tutkimuksen rajoittuneen ainoastaan näihin aiheisiin, vaan kehystämistä menetelmänä on ansiokkaasti käytetty myös esimerkiksi urheilun (Billings & Eastman 2003), television (Peifer 2013) ja musiikin tutkimukseen (Bashir & Fedorova 2015). Median tapoja kehystää populaarimusiikkia on kuitenkin tutkittu todella vähän. Poikkeuksena mainittakoon Berkersin ja Eeckelaerin tutkimus brittimedian tavoista käsitellä Amy Winehousen ja Pete Dohertyn toisiinsa rinnastuvaa niin sanottua rock'n'roll-elämäntapaa (Berkers & Eeckelaer 2014). Kehysanalyysin hyödyntämistä olisikin nähdäkseni mielekäästä laajentaa entistä enemmän populaarimusiikkia käsittelevän journalismin pariin, kuten myös McClain ja Lascity ovat kehottaneet artikkelissaan *Toward the Study of Framing Found in Music Journalism* (2019).

Omalta osaltani haluan tuoda keskusteluun mukaan musiikin lähtömaan vaikutuksen vastaanottoon. Musiikkia on käsitelty ylirajaisena ilmiönä (Iriye & Saunier 2009: 732–738), mitä se tietyin rajoituksin onkin. Ei kuitenkaan voida väittää musiikin pysyvän kokonaan nousemaan kansallisten rajojen yläpuolella, vaan musiikin lähtömaa vaikuttaa vastaanottoon. Musiikki ei siis ole vain musiikkia eikä artisti vain musiikin luoja tai esittäjä. Tutkimalla kehysanalyysin keinoin toiselta kulttuurialueelta tulevan musiikin vastaanottoprosessia voi havaita kansallisia ennako-odotuksia ja stereotyyppioita. Venäläisen populaarimusiikin lisäksi kiinnostavana teemana voi pitää korealaista K-Popia, josta media usein nostaa esiin ankaran työskentelyn, individualismin puutteen ja auktoriteettien korostuneen merkityksen (Salmon 2013; Bevan 2012; Seabrook 2012; Benjamin 2012).

## **Venäläinen rock ja sen suhde Yhdysvaltoihin**

Nuorisokulttuuri kehittyi niin kapitalistisissa kuin sosialistisissakin maissa pian toisen maailmansodan jälkeen (Risch 2014: 1–4). Neuvostoliitossa nuorisokulttuurin katsotaan yleisesti lähteneen liikkeelle stiljagoista, joilla tarkoitettiin läntistä elämäntapaa ihailevaa nuorta kansanosaa. Lännen ihailu ilmeni ennen kaikkea

huomiota herättävien kampausten ja värikkäiden asujen kautta samoin kuin jazzin ihannointina (Abeßer 2010: 108).

Rockmusiikin läpimurto tapahtui The Beatlesin myötä, ja yhtyeellä olikin valtaisa merkitys venäläisen rockin kehityksessä (Woodhead 2013). Yhtyeen innoittamana 1960-luvun puolivälissä syntyivät ensimmäiset venäläiset rock-yhtyeet, jotka aluksi esiintyivät englanniksi ja muistuttivat muutenkin suuresti esikuviaan (Stites 1992: 160). Tämä vaihe jäi kuitenkin verrattain lyhyeksi, sillä jo 1960-luvun loppupuolella perustettiin venäjäksi esiintyviä ryhmiä (Troitski 1988: 35–36), vaikka musiikillinen lännen kopiaointi jatkui edelleen (Cushman 1995: 51–52). The Beatlesin hajottua vuonna 1970 uusiksi läntisiksi esikuviksi nousivat yhtäältä Black Sabbathin, Deep Purplen ja Led Zeppelinin kaltaiset hard rock -yhtyeet, toisaalta taas Elton Johnin, Carlos Santanan ja Cat Stevensin kaltaiset niin sanotut pehmeämmät esiintyjät (Troitski 1988: 33).

Rockin suuren suosion vuoksi Neuvostoliitossa nähtiin tarpeelliseksi hyväksyttää rockyhtyeet byrokraattisen prosessin kautta. Järjestelmä johti pitkäaikaiseen jakoon virallisten ja epävirallisten yhtyeiden, toisin sanoen ammattilaisten ja amatöörien välillä. Viralliseksi hyväksytyt yhtyeet rekisteröitiin Valtiollisen konserttitoimiston (Goskonsert) kautta, ja toimisto myös määritteli, kuinka paljon yhtyeet saivat esiintymisillään tienata (Ramet 1994: 166–167). Ennen kappaleiden julkaisua sanoitusten oli saatava sensuuritoimiston (GLAVLIT) hyväksyntä (Ramet 1994: 173). Lisäksi virallisten yhtyeiden täytyi kuukausittain hyväksyttää ohjelmistonsa kaupunkinsa valtuustolla, joka arvioi niin musiikkia kuin lyriikoitakin (Ramet 1994: 166–167). Virallisiin yhtyeisiin viitattiin yleisesti lyhenteellä VIA (Vokalno-instrumentalny ansambl, Cushman 1995: 78).

Järjestelmän ulkopuolelle joko omasta tai viranomaisten tahdosta jääneiden epävirallisten yhtyeiden esiintyminen ei ollut suoranaisesti kiellettyä. Kuitenkin usein kävi niin, etteivät klubit tai hotellit palkanneet heitä esiintymään (Ramet 1994: 166–167). Tilanne ei silti ollut toivoton, vaan konsertteja järjestettiin niin vuokrahuoneistojen vaatimattomissa oloissa (McMichael 2014) kuin suurehkoilla festivaaleillakin, kuten Tblilisissä 1980 (Troitski 1988: 61–65). Lisäksi esiintymismahdollisuuksia tarjosivat 1980-luvulta alkaen rock-klubit, jollaiset perustettiin ainakin Leningradiin, Moskovaan ja Sverdlovskiin (Steinholt 2003: 92). Rock-klubit olivat mielenkiintoinen osa Neuvostoliiton kulttuurielämää, sillä ne eivät rajoittuneet ainoastaan esiintymismahdollisuuksia tarjoavaan fyysiseen tilaan. Esimerkiksi Leningradissa klubista muodostui nopeasti epävirallisen rockmusiikin keskus, siitäkin huolimatta, että kyseessä oli kaupunginhallinnon hanke, jonka taustavaikuttajina toimivat myös KGB ja Komso-mol. Klubin toimintaan mukaan lähteneiden yhtyeiden täytyi rekisteröityä jäseniksi. Tämä tapahtui haastatteluprosessin kautta, eikä jäseneksi päässyt kuka hyvänsä,

vaan menettelyn avulla etenkin punkyhtyeet pidettiin poissa. Klubin jäsenyys tarkoitti alistumista KGB:n valvonnalle, mutta palveli yhtyeidenkin tarkoituksiperiä esiintymismahdollisuuksineen. Vain harva epävirallinen yhtye halusi virallistua, jolloin klubin jäsenyys tarjosi KGB:n läsnäolosta huolimatta houkuttelevamman vaihtoehdon (Huttunen 2012: 177–194). Rock-klubien toiminta kuitenkin osoittaa, ettei epävirallisten artistienkaan toiminta välttämättä tarkoittanut valtion instituutioiden täydellistä kieltämistä tai niiden ulkopuolelle jäämistä.

Sama virallisten ja epävirallisten käytäntöjen välinen ristiriita ilmeni myös äänitteiden suhteen. Virallisten albumien äänittäminen ei ollut mahdollista epävirallisille artisteille ennen glasnostia ja perestroikaa. Monopoli-asemassa ollut yleisliittolainen äänilevy-yhtiö Melodija oli haluton julkaisemaan epävirallisten yhtyeiden musiikkia, minkä seurauksena äänitteet levisivät pitkään tasoltaan vaihtelevina konserttitaltioina (Huttunen 2012: 43) sekä epävirallisina äänitteinä (Ramet 1994: 168). Melodijalla oli siis paljon valtaa virallisesti hyväksytyyn kulttuurin portinvartijana, mutta rockin leviämistä se ei kuitenkaan voinut estää kädestä käteen levinneiden epävirallisten äänitteiden vuoksi. Neuvostokulttuuria analysoitaessa onkin otettava huomioon virallisen ja epävirallisen toiminnan monet ulottuvuudet – raja virallisten ja epävirallisten toimijoiden välillä ei ollut kiveen hakattu, vaan yksi ja sama henkilö saattoi toimia ajankohdasta tai toiminnan laadusta riippuen näennäisen rajan kummallakin puolella. Rockmusiikin tilanteen voi rinnastaa kirjallisuuteen, jossa ei toivotut julkaisut levisivät painokiellosta huolimatta epävirallisina samizdat-painoksina (ks. esim. Kind-Kovács & Labov 2013).

Olosuhteet ristiriitaisuuksineen olivat omiaan luomaan ulkopuolisuudelle rakentuvaa identiteettiä epävirallisille venäläisrokkareille. Tätä ei kuitenkaan suoraan voida tulkita neuvostovallan aktiiviseksi vastustamiseksi, sillä epävirallisten rokkareiden kappaleet olivat vain harvoin temaattisesti poliittisia, eikä niissä hyökätty suoraan neuvostojärjestelmää tai kommunismia vastaan. Tämä ei tarkoita, etteikö rockiin olennaisesti kuuluvaa kapinallisuutta olisi ollut myös venäläisessä variantissa. Siinä missä länsimaiset yhtyeet joskus pyrkivät tietoisesti provosoimaan lyriikoillaan herättäkkeen huomiota, neuvostoyhteiskunnassa rock oli jo olemassaolollaan tarpeeksi provokatiivista, kuten kontrollin tarve osoitti (Steinholt 2003: 103).

Mihail Gorbatšovin noustua kommunistisen puolueen pääsihteeriksi vuonna 1985 alkoi kulttuuripolitiikan asteittainen liberalisointi, joka vaikutti rockmusiikkiin merkittävimmin julkaisupolitiikan kautta. Aiemmin levy-yhtiö Melodijan tienamat rahat eivät olleet olleet kytköksissä julkaisun myyntimääriin. Kun sillä ei ollut merkitystä, oliko levyillä ostajia vai ei, ohjasi julkaisupolitiikkaa pitkälti ideologinen sisältö (Cushman 1995: 237–238). Perestroikan myötä muuttunut tilanne pakotti Melodijan vastaamaan kuluttajien tarpeisiin (Cushman 1995: 237–238), mikä johti

rockin kaupallisen potentiaalin tunnustamiseen ja epävirallisten yhtyeiden musiikin julkaisemiseen (McMichael 2010: 8). Muutos näkyi lehdistössäkin, joka julkaisi nyt muusikoiden haastatteluja sekä tietoja konserteista. Samaan aikaan valtiollisten kustannusyhtiöiden kautta alkoi ilmestyä rockia käsittelevää kirjallisuutta (Cushman 1995: 227). Yhdessä muutokset merkitsivät virallisten ja epävirallisten yhtyeiden välisen ennestään häilyväisen rajan murtumista vuoteen 1988 mennessä (Ramet 1994: 164).

Gorbatšovin pääsihteerikaudella venäläisrokkareille tarjoutui mahdollisuus pyrkiä ulkomaille, ja tätä tilaisuutta he myös innokkaasti hyödynsivät. Merkittävä osa venäläismuusikoiden ulkomaanpyrkimyksistä kohdistui Yhdysvaltoihin. Tämä selittyy paitsi maan asemalla globaalin populaarikulttuurin kiistattomana suurvaltana myös niin sanotun kuvitteellisen lännen vetovoimalla. Kulttuuriantropologi Alexei Yurchakin mukaan kuvitteellinen länsi oli yleinen mentaalinen ulottuvuus Neuvostoliitossa 1950-luvulta aina 1980-luvulle saakka. Suurimmalle osalle neuvostoliittolaisia länsi oli matkustusrajoitusten vuoksi tavoittamattomissa, ja moni kehitti siitä oman keinotekoisen versionsa, jolla ei välttämättä ollut kovinkaan paljon tekemistä todellisuuden kanssa (Yurchak 2006: 158–159). Ilmiön ensimmäisenä ilmentymänä voidaan pitää aiemmin mainittuja stiljagoita, mutta heidän jälkeensäkin kuvitteellisella lännellä oli konkreettinen vaikutus neuvostonuorten toimijuuteen sen innoittaessa heitä käyttäytymään tavoilla, jotka näennäisesti edustivat länsimaista elämäntapaa. Tämä näkyi muun muassa länsimaisen musiikin ja muodin ihailuna (Yurchak 2006: 175–189) ja jätti jälkensä myös kielenkäyttöön. Monet omaksuivatkin itselleen englanninkielisen lempinimen – Alekseista saattoi tulla Alex ja Mihailista Mike (Yurchak 2006: 193).

Kiinnostus toiseutta kohtaan toimi toiseenkin suuntaan. David S. Foglesongin mukaan Yhdysvalloissa on jo pitkään ajateltu Venäjän lopulta muuttuvan amerikkalaisen mallin mukaiseksi demokraattiseksi markkinatalousmaaksi. Hän on esittänyt, että ajatusmallin taustalla olivat 1800-luvun lopulla Yhdysvaltoihin levinneet sensaatio-uutiset Venäjän poliittisista oloista, jotka loivat Yhdysvalloissa mielikuvaa Venäjästä Yhdysvaltojen vastakohtana (Foglesong 2007: 1). Asetelma vahvistui bolsevikkien valtaannousun myötä, jolloin uusi kommunismiin tähdännyt ateistinen valtio oli monien silmissä jopa demoninen. Tämän myötä tarve muutokselle kohti demokratiaa kasvoi monien yhdysvaltalaisten silmissä (Foglesong 2007: 56–57).

Ajatus Yhdysvaltojen mallin soveltamisen tarpeellisuudesta maan rajojen ulkopuolella ei sinänsä ole sidoksissa ainoastaan Venäjään. Yhdysvaltojen voi jo 1800-luvulta saakka katsoa pyrkineen edesauttamaan arvojensa leviämistä globaalisti, keinojen vaihdelta sotilaallisista interventioista taloudelliseen tukeen ja lähetystyöstä diplomatiaan (Foglesong 2007: 3). Tästä huolimatta Foglesongin mukaan Venäjä on

erityistapaus, sillä maan on toiseudestaan huolimatta paradoksaalisesti nähty olevan myös Yhdysvaltain peilikuva. Yhtäläisyyksiä maiden välillä onkin helppo löytää – molempien maantieteellisesti laajoja alueita on asutettu pioneerivetoisen maatalouden turvin, minkä lisäksi on nähty yhteys Volgan ja Mississippin sekä Siperian ja Yhdysvaltojen länsiosien välillä (Foglesong 2007: 49–50). Maiden taustoille oli yhteistä myös orjuus sekä ennen muuta eurooppalaisten suurvaltojen ulkopuolella kehittyneen kansallisen ominaislaadun korostaminen (Luostarinen 1986: 74). Yhdistävät tekijät ovat auttaneet luomaan odotuksia Venäjän ennemmin tai myöhemmin koittavasta muutoksesta (Foglesong 2007: 3).

Poliittiset kehityskulut ovat ajoittain nostaneet odotuksia toiveiden realisoitumisesta. Tällaisiksi hetkiksi Foglesong nostaa vuosien 1905, 1917 ja 1991 vallankumoukset (Foglesong 2007: 2). Itse näkisin myös Foglesongin vähälle huomiolle jättämän Gorbatšovin ajan, etenkin vuodet 1988–1991, esimerkkinä tällaisesta ajanjaksosta. Neuvostoliitossa käynnistetyt reformit herättivät Yhdysvalloissa kiinnostusta ja henkilöityivät ennen muuta Gorbatšoviin, jonka suosio maassa nousi vauhdikkaasti. Kun vielä kesällä 1986 vain noin puolet amerikkalaisista suhtautui häneen positiivisesti, oli luku vuonna 1988 kohonnut jo kahdeksaankymmeneenkolmeen prosenttiin. Ilmiön myötä puhuttiinkin jopa suoranaista Gorbamaniaa (Kotkin 2001: 87). Vastaava kehityskulku päti koko maahan, ja Neuvostoliiton julkinen kuva parani huomattavasti. Loppuvuodesta 1984 noin puolet amerikkalaisista piti Neuvostoliittoa vihollisena, kun taas vuonna 1988 lukema oli laskenut kolmeenkymmeneen prosenttiin (Oberdorfer 1998: 294). Oletan tämän ilmapiirimuutoksen edesauttaneen venäläisrokkareiden esiinmarssia.

## **Gorky Parkin lyhyt historia ja esiinnousu Yhdysvalloissa**

Gorky Park sai vuosina 1988–1990 osakseen runsaasti huomiota yhdysvaltalaisessa mediassa. Gorky Park oli aikakautensa kontekstissa poikkeuksellinen, sillä englantiksi esiintynyt yhtye oli nimeään, ulkoasuun ja genreään myöten suunnitelmallisesti luotu länsimarkkinoita varten (*Argumenty Nedeli* 2017). Muut samaan aikaan Yhdysvalloissa vaikuttaneet venäläisyhtyeet olivat vanhempia kokoonpanoja, jotka olivat tehneet itsensä tunnetuiksi kotimaassaan ennen länteen lähtöään.

Yhtyeen taustalla toimi pitkäaikaisen ministerin Anastas Mikojanin pojanpoika, muusikko Stas Namin, jonka ura muusikkona toimii malliesimerkkinä siitä, kuinka joustavaa virallisen ja epävirallisen välisen rajan ylittäminen saattoi olla. Hänen 1960-luvulla perustamansa Tsvety-yhtye saavutti valtaisa menestystä Melodijan 1970-luvun alussa julkaisemilla albumeilla ennen kuin yhtye joutui epävirallisten listalle. Myöhemmin hän kuitenkin palasi Melodijan riveihin yhtyeensä Stas Namin



Groupin kanssa (Surovitskaja 2009). Virallisen asemansa turvin yhtye pääsi esiintymään Yhdysvaltoihin ja Japaniin jo vuonna 1986. Nämä kiertueet eivät kuitenkaan vertaudu esimerkiksi Gorky Parkin toimintaan, sillä ne olivat luonteeltaan osa eräänlaista kulttuurista liennytystä. Namin yhtyeineen oli mukana *Peace Child* -musikaalissa, joka toteutettiin amerikkalais-neuvostoliittolaisena yhteistyönä (Trauch 1986). Projektin taustalla oli Yhdysvaltain presidentti Ronald Reaganin ja Mihail Gorbatšovin edellisenä syksynä solmima sopimus maiden välisestä kulttuurivaihdosta, jossa painotettiin erityisesti nuorison kulttuurivaihtoa (McLaughlin 1986; Gwertzman 1985).

Lännessä Namin vaikutti hard rockista, jonka innoittamana hänelle syntyi ajatus luoda länsimaisille markkinoille tähtäävä yhtye (Everley 2018). Namin kasasi yhtyeen kokeneista muusikoista, joilla kaikilla oli kokemusta VIA-yhtyeissä. Laulaja Nikolai Noskov oli aiemmin Pojuštšie Serdtsan jäsen (Botsarov 2016), soolokitaristi Alexei Belov puolestaan Nadeždan (Vianadezda 2004). Molemmat olivat myös soittaneet alkujaan VIA-statuksella toimineessa Moskvassa, joka kuitenkin myöhemmin kiellettiin (Enriquez 1989). Basisti Aleksander Minkov oli soittanut Araksissa (Levin 2020) ja rytmikitaristi Jan Janenkov samoin kuin rumpali Aleksei Llov olivat toimineet Naminin yhtyeessä, kuten Noskovia lukuun ottamatta kaikki muutkin yhtyeen jäsenet jossain vaiheessa uraansa (*Argumenti Nedeli* 2017). Yhtyeen suhde undergroundiin olikin jo lähtökohtaisesti ristiriitainen, ja vaikka jakolinjat virallisten ja epävirallisten toimijoiden välillä eivät aina olleetkaan kiveen hakattuja, erosi yhtyeen jäsenistö kuitenkin huomattavasti esimerkiksi Zvuki Mun, Akvariumin ja Kinon puhtaasti amatööreinä toimineista itsenäisistä undergroundmuusikoista. Keskeisin ero undergroundiin selittyy kuitenkin jo ajankohdalla, sillä yhtye aloitti toimintansa aikana, jolloin jakolinjat virallisen ja epävirallisen välillä olivat jo poissa.

Gorky Park nousi esiin Yhdysvalloissa jo ennen kuin se matkusti maahan. Yhtyeen ensiesiintyminen Leningradissa huhtikuussa 1988 yhdessä saksalaisen Scorpionsin kanssa merkitsi *Boston Globen* mukaan ensimmäistä kertaa, kun saksalainen ja venäläinen rockyhtye jakoivat saman lavan (Morse 1988). 1900-luvun historian valossa esiintymisellä juuri saksalaisen yhtyeen kanssa on täytynyt olla korostetun suuri symbolinen arvo, mikä selittää toistaiseksi tuntemattoman moskovalaisyhtyeen nousun *Boston Globen* sivuille jo ensiesiintymisellään. Todellinen nousu valokeilaan alkoi elokuussa 1989, jolloin yhtye esiintyi Naminin ja amerikkalaismanageri Don MacGheen järjestämällä Moskovan rauhanfestivaaleilla, jossa olivat länsimaisista esiintyjistä mukana Ozzy Osbourne, Scorpions, Bon Jovi, Mötley Crüe, Cinderella ja Skid Row (Austerlitz 2017), venäläisistä puolestaan Gorky Park, Brigada S ja Nuans.

Länsimaisten ja venäläisten esiintyjien yhteisfestivaali tulkittiin Yhdysvalloissa jopa merkinä kylmän sodan lopusta (Morse 1989b). Lehdistö tarkkaili erityisen suurella

mielenkiinnolla moskovalaisen festivaaliyleisön toimintaa. *Sun Sentinel* huomasi osan yleisöstä kietoutuneen Yhdysvaltain lippuihin (*Sun Sentinel* 1989) ja *Los Angeles Times* havaitsi farkkujen olevan suuressa suosiossa nuorison keskuudessa. Huomion kohdistuminen näihin seikkoihin ei ole sattumaa. Farkkujen historiaan perehtynyt Iain Finlayson on kirjoittanut niiden olevan korostetun amerikkalainen tuote (Finlayson 1990: 15), jolla on vankka yhteys niin vapauteen (Finlayson 1990: 55) kuin myös rock'n'rolliin, jota hän niin ikään pitää nimenomaan amerikkalaisena ilmiönä (Finlayson 1990: 18–21). Nuorison pukeutuminen farkkuihin ei näin ollen olekaan nähtävissä ainoastaan tyylillisenä valintana, vaan merkinä venäläisnuorison oletetun arvomaailman muutoksesta kohti amerikkalaista ideaalia, etenkin kun havainnot tehtiin rockfestivaalin yhteydessä. Eroa vanhaan korostettiin myös rautalangasta vääntämällä. *Los Angeles Times* nosti esiin erään 17-vuotiaan nuoren haastattelun, jossa hän kertoi konsertin olevan hänelle tärkeämpi kuin vierailu Leninin mausoleumissa (Hilburn 1989). Selvempää pesäeroa kommunismiin tuskin olisi voinut tehdä.

Tapahtuman yhteydessä kitaristi Belov pääsi yhdessä Naminin kanssa avaamaan näkemyksiään neuvostomuusikoiden aiemmin kohtaamista vaikeuksista ja glasnostin aikaansaamista muutoksista *Los Angeles Timesin* laajassa artikkelissa, jossa yhtyeen äänitorvena jatkossakin toiminut Belov vahvisti uuden ajan alkaneen:

Luulen että Gorbatšov ymmärsi, ettemme voi elää enää näin. Oli aika antaa ihmisille enemmän vapautta ja minulle ja kaikille ihmisille täällä rock'n'roll oli osa tuota vapautta. (Hilburn 1989b.)



Kuva 1. Gorky Parkin albumin kansi loi yhtyeelle korostetun venäläistä visuaalista julkisuuskuva. Lähde: Stas Naminin verkkosivu <http://stasnamin.com/wp-content/uploads/Gorky-Park-LP.jpg>.

Kun yhtyeen *Gorky Park* -niminen albumi julkaistiin Yhdysvalloissa syksyllä 1989, nousi se listoilla parhaimmillaan sijalle 80, menestyen selvästi muita venäläisiä paremmin (*Billboard*). Albumillaan yhtye hyödynsi runsain mitoin ajan henkeä. Kannessa yhtyeen nimen alkukirjaimista luotu GP-logo muodostui sirpistä ja vasarasta, punakeltainen värimaailma puolestaan oli sama kuin Neuvostoliiton lipussa ja yhtyeen nimi esiintyi latinalaisen kirjoitustavan lisäksi kyrillisinä kirjaimina (*Gorky Park* 1989). Linja jatkui kappaleissa, jotka tyyliltään edustivat ajankohdan huomioon ottaen listaystävällistä hard rockia. Kappaleet jakautuvat kahteen kategoriaan. Ensimmäkin oli yhtyeen venäläisyyttä korostavia kappaleita, kuten albumin aloittanut *Bang*-kappale, jossa mukailtiin venäläistä kansanlaulua *Utushka Lugovaja*, minkä lisäksi kertosäkeessä toistettiin sana ”da”:

Bang, say da da da da

Tell me yes and let's feed the fire

Bang bang, say da da da

(*Gorky Park* 1989, *Bang*)

Kappaleessa *Hit Me With The News* yhtye teki selväksi venäläisyytensä lisäämällä kappaleen sekaan lyhyitä pätkiä venäjänkielisestä uutislähetyksestä (*Gorky Park* 1989, *Hit Me With The News*). Venäjää kuultiin lisäksi kappaleissa *Action* ja *Danger*. Jälkimmäisen kappaleen loppupuolella toistuva sana ”woman” kuullaan välillä venäjänkielisellä vastineellaan ”zentshina” (*Gorky Park* 1989, *Danger*). *Action* puolestaan alkaa juhlaa tarkoittavalla huudahduksella ”tusovka!” (*Gorky Park* 1989, *Action*). Näillä ilmaisuilla yleisöä pystyi helposti muistuttamaan yhtyeen venäläisyydestä.

Toiseksi kappaleissa käsiteltiin poliittisia teemoja. *My Generation* -coverissaan yhtye poikkesi Whon alkuperäisestä tulkinnasta soittamalla osia Sergei Prokofjevin kappaleesta *Vstavaite ljudi Russkie*, joka oli alkujaan kuultu Sergei Eisensteinin vuoden 1938 elokuvassa *Aleksandr Nevski*. Eisensteinin elokuvan kontekstissa lause ”vstavaite ljudi Russkie” (nouse Venäjän kansa) tarkoitti venäläisten nousemista saksalaista vihollista vastaan. *Gorky Park*in puolestaan voi tulkita pyrkineen viestittämään oman sukupolvensa nousevan nyt vanhaa neuvostohallintoa vastaan. Eisensteinin elokuvaan viitattiin myös kappaleen musiikkivideolla. *My Generation*in siirtämistä Whon alkuperäisestä angloamerikkalaisesta kontekstista venäläiseen kuvastaa lisäksi kertosäkeen esittäminen alkuperäisen muodon ”my generation” lisäksi myös venäjäksi muodossa ”moja pokolenija” (*Gorky Park* 1989, *My Generation*). Bon Jovin jäsenten kanssa kirjoitettu *Peace In Our Time* puolestaan otti maailmaa syleilevillä lyriikoillaan kantaa rauhan puolesta.

Peace in our time, peace in our mind

Everybody's got their cross to bear

Tell me, where do we go from here

I need some peace in my mind

We need some peace in our time

(Gorky Park 1989, *Peace in Our Time*)

Lause ”everybody’s got their cross to bear” on mahdollista tulkita kristilliseksi symboliikaksi, mutta kyseessä on kuitenkin sen verran yleinen kielikuva, ettei tällaista päätelmää voi suoraan tehdä. Oleellisempaa onkin sanan rauha esiintyminen useampaan otteeseen, sillä juuri rauhaa yhtye myöhemmin haastatteluissaankin pyrki korostamaan.

Gorky Parkin videoissa esiintyy lyriikoita vastaavia teemoja. *My Generationin* alussa Neuvostoliiton ja Yhdysvaltojen lippujen alla marssiva väkijoukko kulkee kohti lavaa, jolla Gorky Park esiintyy. Tämän jälkeen katsojalle esitetään kirjava joukko kuvia neuvostohistoriasta – mielenosoittajia kyltteineen, kirkkojen tuhoamista, Stalin vastaanottamassa paraattia, sotilaita Afganistanissa, Lenin puhumassa, Brezhnev arkussaan, stahanovilaisia työläisiä ja poliiseja hajottamassa mielenosoitusta. Vastapainoksi kliseiselle neuvostokuvastolle nähdään materiaalia Moskovan rauhanfestivaaleilta, etenkin sen innostuneesta yleisöstä. Videokuvaa on myös Gorbatšovista ja Berliinin muurin murtumisesta (Gorky Park 1989, *My Generation*). Viesti oli selvä: vanha ja moraalisesti rappiollinen aika oli väistymässä uuden kirkkaan tulevaisuuden tieltä. Gorky Park käytti kuitenkin häpeilemättä vanhan vallan symboleja, kuten sirppiä ja vasaraa. Ristiriita ideologian hylkäämisen ja sen symbolien käyttämisen välillä on mielenkiintoinen ja kertoo yhtyeen tavasta hyödyntää systemaattisesti Neuvostoliittoon liittynyttä suurta kiinnostusta.

*Bang*-singlen video oli hyvin samankaltainen. Videon alussa alasimen takominen vaihtuu kuviin soittavasta yhtyeestä, jossa huomio kiinnittyy ennen kaikkea Belovin balalaikan muotoiseen kitaraan. Välillä taas soittajat nähdään tanssimassa ripaskaa muistuttavaa tanssia. Videon taustalla näyttäytyvät jälleen kuvat Leninistä ja marsivista neuvostosotilaista (Gorky Park 1989, *Bang*). *Peace In Our Timen* video oli hieman hillitympi, tosin siinäkin yhtye näytettiin tanssimassa pseudovenäläistä tanssia, ja Gorbatšovkin vilahti kuvissa. Silmiinpistävää on myös rauhanmerkin saama runsas huomio, sekä sanan ”rauha” esiintyminen videolla eri kielillä lukuisia kertoja (Gorky Park 1989, *Peace In Our Time*).

Gorky Parkin musiikki, sanoitukset ja videot hyödynsivät suoraviivaisesti kylmän sodan päättymiseen ja Neuvostoliiton reformeihin liittyvää keskustelua. Yhtye pyrki luomaan itsestään kuvaa muutoksen symbolina, edustaen rauhaa mutta toisaalta myös vallankumousta suhteessa vanhaan totalitaariseen neuvostoyhteiskuntaan. On huomionarvoista, että kirjoittaessaan yhteestä Yhdysvaltain lehdistö ei kuitenkaan kiinnittänyt juuri huomiota yhtyeen taiteelliseen tuotantoon. Tämä on mielenkiintoista, sillä niin musiikki, lyriikat kuin videotkin olisivat tukeneet erinomaisesti kahta keskeistä kehystä, joissa Gorky Parkia käsiteltiin.

## Kehys 1. Kehitysoptimismi

Neuvostoliiton reformit antoivat Yhdysvalloissa aihetta kehitysoptimismiin, joka saavutti huippunsa loppuvuodesta 1989. Tuolloin Euroopassa tapahtui joukko pääosin rauhanomaisia vallankumouksia, joiden presidentti George H.W. Bush näki olleen käännteentekeviä Neuvostoliiton/Venäjän muutoksen kannalta: kaiken tapahtuneen jälkeen maa ei enää voinut palata lähtöruutuun, vaan muutokset olivat nyt todellisuutta (Rosenthal 1989a). Joulukuussa Gorbatsšov ja Bush saattoivatkin Maltaan huippukokouksessa julistaa kylmän sodan tulleen päätökseensä (Rosenthal 1989b). Syksyllä 1990 Bush piti kuuluisan Uusi maailmanjärjestys -puheensa, jossa hän optimistiseen sävyyn ennusti kylmän sodan jälkeisen maailman järjestäytyvän oikeuden ja demokratian periaatteiden mukaisesti (Bush 1990). Yhdysvaltain ulkoministeriön tuolloinen virkamies Eric Rubin on tiivistänyt ajankohdan tunnelmia osuvasti:

Jälkeenpäin ajateltuna tuntuu vaikealta kuvitella, että odotimme kaikkien entisten neuvostotasavaltojen yhtäkkiä muuttuvan täysipainoisiksi liberaaleiksi demokratioiksi, mutta niin me todella teimme. (Rubin 2019.)

Suuret odotukset vaikuttavat hetkellisesti läpäisseen yhdysvaltalaisen yhteiskunnan monelta eri tasolta, sillä kehitysoptimismi löysi tiensä myös akateemiseen tutkimukseen. Tunnetuin esimerkki tästä on Francis Fukuyaman essee *The End of History* (1989), jossa hän ennusti historian tulleen päätökseensä liberaalin demokratian selviytyessä voittajana ideologioiden välisessä kamppailussa. Lehdistökään ei ollut immuuni optimistisille tulevaisuudenkuville. Neuvostoliiton tulevaisuutta koskevat toiveet heijastuivat Gorbatsšovin suosion lisäksi lehdistössä heränneeseen mielenkiintoon monenlaisia venäläisiksi miellettyjä ilmiöitä kohtaan, minkä vuoksi venäläisyyden muodikkuudesta kirjoitettiin varsin paljon (Ks. Fetherston 1988; *San Francisco Chronicle* 1987; Stein 1988; *New York Times* 1988). Neuvostoliittoa ja Venäjää käsitellään lehdistön kielenkäytössä kiinnostavasti synonyymeina, ja käytännössä samasta asiasta puhutaan kahdella eri termillä. Toisin sanoen, kun kirjoitetaan Neuvostoliiton valtiollisesta tulevaisuudesta, on puhe kuitenkin koko ajan itse asiassa Venäjästä.

Näin Neuvostoliittoa vanhemmat Venäjä-kuvat päätyivät hallitsemaan keskustelua, sillä muutos Neuvostoliitossa liitettiin osaksi pitkän aikavälin Venäjä-narratiivia.

Maahan saapuneet venäläisrokkarit herättivät hekin suurta mielenkiintoa. Gorky Parkin kohdalla huomion määrä johtui epäilemättä osaltaan yhtyeen tavasta vastata niihin odotuksiin ja toiveisiin, joita Yhdysvalloissa liitettiin venäläisiin ja maan tulevaisuuteen. Maanmiehistään poiketen yhtye oli valmis ottamaan vastaan asemansa glasnostin mannekiinina ja antamaan lehdistöä kiinnostavia lausuntoja. Vaikka Grebenštšikovkin tunnusti glasnostin välttämättömyyden (DeVault 1989), hän ei missään nimessä suoraan ylistänyt uudistuksia, vaan näki ne jopa tietyiltä osin haitallisina (Harrington 1989). Sen sijaan hän kritisoi varsin voimallisesti yhdysvaltalaista yhteiskuntaa, mitä Gorky Park ei koskaan tehnyt:

Luulisin, että samalla tavalla kuin meillä on totalitaarisen byrokraattinen hallinto, teillä on samanlainen totalitaarisen byrokraattinen hallinto. Teillä se on vain suuryritysten aiheuttama. Ja se on sama asia. Luojan kiitos suuryritykset eivät ole tuhonneet 40 miljoonaa henkeä omiaan, niin kuin me teimme Venäjällä. Mutta kuitenkin, se asettaa samankaltaisia rajoituksia yksilölle. (Karas 1989.)

Zvuki Mun laulaja Pjotr Mamonov oli hänkin haluton ottamaan voimallisesti kantaa reformien puolesta. Hän ei lähtenyt arvottamaan poliittisia järjestelmiä, koska hänen mielestään ei ollut merkitystä sillä, oliko ihminen kommunisti vai ei, vaan kyseessä oli ainoastaan saman kolikon eri puolet (Van Matre 1989). Grebenštšikovin ja Mamonovin lausunnot olivat varsin kaukana gorbamaniasta ja muutoksen varauksettomasta ihailusta.

On toki otettava huomioon, että kyseiset kommentit oli paitsi suunnattu amerikkalaiselle yleisölle myös annettu englanniksi. Äidinkielellään muusikot olisivat mahdollisesti ilmaisseet itseään toisella tapaa. Gorky Parkin osalta ydinviesti oli kuitenkin kielestä huolimatta selvä. Yhtye aloitti loppuvuodesta 1989 ensimmäisen Yhdysvaltain kiertueensa, jonka yhteydessä se vieraili lukuisissa kouluissa (Aparicio 1989). Kouluvierailuiden tarkoituksena oli osallistua huumeidenvastaiseen kampanjaan (Boulware 1989). Mediassa vierailut saivat osakseen runsaasti huomiota ennen kaikkea Belovin tapahtumien yhteydessä antamien, rauhaa ja kansojen välistä ystävyyttä korostavien lausuntojen vuoksi. *Newsdayn* sivuilla Belov kertoi elävänsä historiallista aikaa, jolloin ”kaksi suurta voimaa ovat tulossa yhteen” (Tayler 1989). *Los Angeles Timesille* hän puolestaan totesi, etteivät venäläiset todellisuudessa vihanneet amerikkalaisia, vaan kyse oli vain propagandasta, ja todellisuudessa maat olivat samanlaisia, samoin kuin ihmiset kaikkialla (Enriquez 1989). Tyypillinen oli hänen Buffalossa antamansa lausunto:

Uskon että tämä, mitä tapahtuu nyt, on ainoa tapa olla olemassa. Aina ennen johtajat vain kertoivat meille, että maailma on jakautunut kahtia, että meidän pitäisi vihata teitä, mutta emme koskaan vihanneet. Parasta tänne tulemisessa ovat ihmiset. Ymmärrämme, että ihmiset kaikkialla ovat samanlaisia. Vihaamme politiikkaa, mutta rakastamme ihmisiä. (Boulware 1989.)

Belov otti kantaa yleisiä rauhanvetoomuksia tarkempiinkin poliittisiin kysymyksiin. Marraskuussa 1989 hän kommentoi Neuvostoliiton ja Itä-Saksan rajojen avautumista tavalla, joka oli linjassa demokratiakehityksen vääjäämättömyyteen uskovan narratiivin kanssa. ”Ihmiset ovat nyt enemmän vallassa kuin hallitukset, mikä on hyvää ja luonnollista. Ennemmin tai myöhemmin näin piti tapahtua” (Morse 1989a). Samalla linjalla jatkaen hän ilmaisi keväällä 1990 kannattavansa itsenäisyyttä haluavien maiden oikeutta irtaantua Neuvostoliitosta, viitaten erityisesti Liettuan meneillään olleeseen itsenäisyysprosessiin. Hän myös uskoi liettualaisten pystyvän hallitsemaan itseään paremmin kuin Moskova (Skelly 1990).

Näissä esimerkeissä mielenkiintoista ei ole se, mitä Belov tarkalleen ottaen sanoi. Hänen lausuntonsa olivat pääasiassa hyvin yleisluontoisia, humaaneja kannanottoja rauhan ja keskinäisen ymmärryksen puolesta. Hänen kommenttejaan demokratiasta ja kansojen itsemääräämisoikeudesta on vaikea pitää mitenkään erikoisina tai raflaavina. Mielenkiintoista on sisällön sijaan se, mitkä tahot hänen kommenttejaan julkaisivat. On hyvin vaikea kuvitella, että vastaavanlaiset lausunnot keskinkertaisesti menestyneeltä hard rock -yhtyeeltä olisivat keränneet huomiota minään toisena ajankohtana, etenkin *Los Angeles Timesin*, *Newsdayn* ja *Boston Globen* kaltaisissa vaikutusvaltaisissa ja laajalevikkisissä julkaisuissa. Mutta juuri tänä ajankohtana, hetkenä, jolloin kylmä sota oli de facto päätymässä ja Neuvostoliitto katoamassa, oli suuret ja monin paikoin monimutkaiset kehityskulut mahdollista kehystää juuri Belovin kaltaiseen henkilöön, joka puki sanoiksi muutoksiin kohdistetut toiveet. Belovin kommentit istuivat erinomaisesti aikakauden rauhandiskurssiin ja ajatukseen demokratian vääjäämättömyydestä.

Kehitysoptimistinen kehys rakentui myös toimittajien kielellisille valinnoille, joissa usein päädyttiin korostamaan yhtyeen alkuperämaata. Otsikot kuten ”Valley Youths Get an Earful of Heavy Metal Glasnost” (Enriquez 1989), ”Soviet band keeps on rockin in free world” (Skelly 1990), ”Rock from Russia Gorky Park plays school gig in Buffalo Grove” (Boulware 1989) ja ”Russian rock’n’rollers” (Santelli 1989) nosivat esiin yhtyeen lähtömaan ja sen edustaman musiikkityylin. Tämä tuskin on sattumaa, sillä venäläinen/neuvostoliittolainen rock on itsessään jo saattanut näyttäytyä osalle toimittajakuntaa oksymoronina. Tämä johtui ennen kaikkea siitä, että rockiin perinteisesti liitetyt kulttuuriset troopit – järjestelmänvastaisuus, kapinallisuus ja

yksilöllisyys – olivat vastakohtaisia Neuvostoliittoon/Venäjään liitettyjen oletusten kanssa, mutta juuri sellaisia, joita uudelta ”normalisoituvalta” maalta nyt odotettiin.

Mikäli toimittajat Finlaysonin tapaan mielsivät rock’n’rollin amerikkalaiseksi ilmiöksi, oli jo venäläisen rockyhtyeen olemassaolo huomionarvoista ja mahdollinen ennusmerkki laajemmasta muutoksesta. Oletan juuri Gorky Parkin bonjovimaisen ”jenkkirockin” sopineen aikakauden amerikkalaiseen viitekehykseen paremmin kuin Grebenštšikovin aikuisrock, Zvuki Mun avantgarde, Kinon brittihenkinen postpunk ja Avtografin tekninen proge. Näin yhtyeen tulkinta rockista asettui edustamaan samaa kuin farkut ja Amerikan lippujen liehuttaminen rauhanfestivaalien yhteydessä – todistusta Venäjän muuttumisesta yhdysvaltalaisen mallin mukaiseksi.

## **Kehys 2. Kapinallisuus**

Kehitysoptimistiseen kehykseen liittyi oleellisesti kapinallisuuskehys. Kapinallisuudella on perinteisesti ollut merkittävä rooli populaarikulttuurin ilmiöiden arvotuksessa. Musiikin saralla artistin on ollut suotavaa tulla nähdyksi kapinallisena muttei vallankumouksellisena. Kapinallisuus ei siis ole tarkoittanut konkreettisia kannanottoja poliittisen aatteen tai liikkeen puolesta (Weisethaunet & Lindberg 2010: 472–473). Ihanteellinen kapinallinen siis vastustaa status quota, pyrkimättä kuitenkaan voimakkaasti toimimaan minkään tietyn liikkeen tai ideologian puolestapuhujana. Kenties tämänkaltaisen ”epäpoliittisen” kapinallisen arkkityypin löytää elokuvan saralta näyttelijä James Deanista, jonka suuren suosion ja kestävän jälkimaineen voi hyvällä syyllä katsoa perustuneen paitsi hänen näyttelijänlahjojensa myös tarkemmin kohdentamattoman kapinallisen imagonsa varaan (ks. esim. Springer 2007).

Angloamerikkalaisessa rock-kulttuurissa kapinallisuus on näyttäytynyt ensisijaisesti arkipäiväisyyden ja tavallisen elämän hylkäämisenä. Romantisoitu ajatus rock-tähdestä on rakentunut ajatukselle absoluuttisesta vapaudesta, jonka voi lunastaa irtisanoutumalla jyrkästi niin sanottujen tavallisten ihmisten rutiineista. Rockin kapinallisuus onkin ennen muuta ollut boheemia eskapismia arjen rutiineista (Frith 1988: 86–88). Tämä ihanne ei ratkaisevasti poikkea venäläisestä vastineestaan, vaikka erilaiset olosuhteet epäilemättä antoivat sille leimansa. Kuten todettua, myös venäläisten rockmuusikoiden itseymmärrys rakentui paljolti epäpoliittisen ulkopuolisuuden varaan.

Arkipäiväisten rutiinien yläpuolelle nouseminen on merkinnyt myös rahan tavoittelun ainakin näennäistä tuomitsemista. Tämä on taiteen piirissä varsin yleinen ilmiö, sillä artistin on autenttisuutensa osoittaakseen vähintäänkin mielikuvien tasolla luotava itsestään kuva itsenäisenä toimijana, johon musiikkiteollisuuden asettamat



kaupalliset vaatimukset eivät vaikuta (Anttonen 2019: 71). Tämä päti niin ikään venäläiseen rockmusiikkiin, jonka piirissä kielteinen suhtautuminen kaupallisuuteen oli olennainen osa muusikoiden itseymmärrystä. Erilaisten olosuhteiden vuoksi on nähtävissä merkittävä ero venäläisten ja yhdysvaltalaisen rokkareiden itseymmärryksen välillä suhteessa rahaan. Yhdysvalloissa jokaisella muusikolla oli periaatteessa mahdollisuus vaurastua kaupallisen menestyksen avulla, eli saamalla levytys-sopimuksen ja myymällä tarpeeksi levyjä. Käytännössä vain ani harva pystyi tähän, kovasta yrityksestä huolimatta. Potentiaalisen rahallisen menestyksen vuoksi rahan rooli oli suuri, niin innoittajana kuin jatkuvana huolenaiheenakin. Samaan aikaan Neuvostoliitossa epävirallisessa asemassa toimineet rokkarit eivät periaatteessa mitenkään voineet tienata musiikillaan, mikä vähensi kaupallisten vaatimusten merkitystä. Toisin kuin Yhdysvalloissa rockin epäkaupallisuus ei siten ollut sidoksissa ainoastaan autenttisuuden ihanteisiin, vaan jo konkreettiseen ympäröivään säännöstöön (Cushman 1995: 125).

Kuinka nämä populaarimusiikin arvotuksen osatekijät sitten näkyivät median tavassa käsitellä Gorky Parkia? Ensinäkin yhtyeen epävirallisuutta ja riippumattomuutta korostettiin lehdistössä varsin runsaasti. Todellisuudessa yhtyeen underground-asema oli vähintäänkin kyseenalainen, etenkin suhteessa yhtyeen antamiin lausuntoihin, joissa omasta asemasta annettiin todellisuutta yksiselitteisempi kuva. Namin antoi suorasukaisesti ymmärtää, että yhtyeen jäsenet oli valittu täysin epävirallisista yhtyeistä – mikä oli kaukana totuudesta – sekä korosti yhtyeensä kapinallisuutta:

Meidän ei tarvitse vastata kenellekään. Kaikki Venäjällä tietävät, että parhaasta rock'n'rollista vastaavat epäviralliset yhtyeet. Asia on aina ollut niin. Gorky Park valittiin viralliseksi yhtyeeksi, mutta me kieltäydyimme. (*Asbury Park Press* 1988.)

Belov jopa väitti Gorky Parkin olleen ensimmäinen itsenäinen yhtye Neuvostoliitossa (Wanwick 1990). Akvariumin ja Zvuki Mun kaltaiset undergroundissa uraansa luoneet yhtyeet olisivat tuskin allekirjoittaneet väitettä. *Boston Globen* Steve Morselle Belov vannoi, ettei yhtye koskaan menisi Melodijalle, minkä innostamana Morse kirjoitti yhtyeen kapinasta suhteessa sortavaan neuvostovaltaan:

Gorky Park ei ole mikään teennäinen valtion sponsoroima venäläinen rockyhtye. Yhtyeen jäsenet ovat olleet piikkinä venäläisessä systeemissä, ansaiten ”kielletyn” aseman 80-luvun puolivälissä ja yhä kieltäytyen levyttämästä maan ainoalle levy-yhtiölle, Melodijalle, joka kaappii suurimman osan yhtyeen tuloista valtiolle. (Morse 1989a.)

Morsen kommentti osoittaa puutteellista tietämystä Neuvostoliiton kulttuuripoliitikan muutoksista, samoin Gorky Parkin taustasta. Gorky Parkin jäsenet eivät suinkaan olleet ”piikkejä hallinnon lihassa”, vaan pikemminkin pragmaatikkoja, jotka olivat toimineet niin valtion sponsoroimissa virallisissa yhtyeissä kuin epävirallisissa undergroundyhtyeissäkin. Vaikka toiminta olisikin rajoittunut epävirallisiin yhtyeisiin, olisi tulkinta neuvostojärjestelmän vastaisuudesta kuitenkin hätköity, sillä kuten todettua, järjestelmän ulkopuolisuus sinänsä ei tarkoittanut poliittista aktiivisuutta. Se, ettei yhtye levyttänyt Melodijalle oli niin ikään epäolennaista: yhtye oli tarkoitettu toimimaan lännessä, minkä lisäksi sillä oli jo sopimus Mercury Recordsin kanssa. Kaikesta huolimatta yhtyeestä maalattiin kuvaa valtion sortamien muusikoiden yhteenliittymänä (*The Atlanta Constitution* 1990).

*Morning Callin* Jeff Zeigler puolestaan korosti kapinallisuutta kertomalla, ettei neuvostohallituksella ollut sananvaltaa yhtyeen kiertueisiin (Zeigler 1989). Tämä sinänsä paikkansapitävä toteamus antaa ymmärtää, että vielä vuonna 1989 venäläisrokkarit olisivat olleet tiukan kontrollin alaisia, siitäkin huolimatta, että heidät oli päästetty länteen. Todellisuudessa neuvostohallitus ei tässä vaiheessa muutoinkaan kontrolloinut ulkomaille lähteneiden artistiensa kiertueita. Jos näin todella olisi haluttu tehdä, ei Gorky Park olisi ollut Yhdysvalloissa antamassa poliittisesti latautuneita lausuntojaan. Kapinallisuuden liittäminen juuri Gorky Parkiin on erikoinen tulkinta, olihan yhtye soittanut ensimmäiset keikkansa vasta keväällä 1988, jolloin raja-aidat virallisten ja epävirallisten artistien välillä olivat jo hävinneet. Lehdistön ei voi olettaa pystyvän käsittelemään valitsemiaan aiheita kaikista mahdollisista näkökulmista ja juuri rokkareiden suhde neuvostovaltaan on varmastikin ollut ostavaa yleisöä kiinnostava teema. Kuitenkin viestinnätutkija Risto Kuneliuksen (2000: 5) mukaan journalismilla on ensisijaisesti neljä keskeistä tehtävää – tiedonvälitys, tarinoiden kertominen, julkisen keskustelun ylläpito ja toimiminen kansalaisten julkisen toiminnan resurssina. Gorky Parkin kohdalla totean yhdysvaltalaisjournalistien pääasiassa keskittyneen narratiivin rakentamiseen. Narratiivia luodessaan media ohitti rock-kulttuurin perinteisen ihanteen kapinallisuudesta boheemina ja luonteeltaan epäpoliittisena.

On mielenkiintoista, ettei yhtyeen kaupallisiin intresseihin viitannut suunnitelmallisuus asettanut kapinallisuutta kyseenalaiseksi. Gorky Park ei yrittänyt peitellä kaupallisuuttaan, vaan Belov kertoi lehdistölle avoimesti yhtyeen saavuttamasta taloudellisesta menestyksestä. Hänen mukaansa yhtye tienasi yhdestä konsertista saman verran kuin keskimääräinen venäläinen kahdeksassa vuodessa (Enriquez 1989). Tämä ei hänen mukaansa ollut millään tapaa negatiivinen asia, vaan hän päinvastoin näki musiikkibisneksen lainalaisuuksien olevan oppimisen arvoinen asia myös muille venäläisille:

Kotona meillä on niin monia yhtyeitä, mutta niin vähän managereita...kaikki ovat niin kokemattomia kansainvälisessä musiikkibisneksessä, että muiden venäläisten yhtyeiden on vaikea toimia kuten me, ilman että kukaan ohjaisi heitä. Musiikki on hyvää. Mutta venäläisillä yhtyeillä on paljon opittavaa musiikkibisneksestä. (*Asbury Park Press* 1989.)

Belovin lausunnot erosivat jälleen muista venäläisistä, sillä esimerkiksi Zvuki Mun basisti Sasha Lipnitsky kritisoi voimallisesti Yhdysvaltojen musiikkibisneksen kaupallisuutta – se, että venäläiset oppisivat bisneksen lainalaisuudet, oli hänelle ennemminkin pelko kuin toive (Graff 1990). Grebenštsikov meni vielä pidemmälle vertaamalla rahasta soittamista prostituutioon (Hunt 1989).

Oletan Gorky Parkin kaupallisuuden näyttäneen Yhdysvalloissa pikemminkin hyveenä kuin paheena. Mikä olisikaan voinut olla parempi ennusmerkki Venäjän muutoksesta kuin kaupallinen rockyhtye? Yhtyeen lähtömaan vuoksi kaupallinen aktiivisuus onkin voinut näyttytyä nimenomaan toivottuna kapinallisuutena, siinä missä se olisi yhdysvaltalaisen yhtyeen kohdalla tulkittu uskottavuutta syöväksi tekijäksi. Harvinaisen poikkeuksen muodosti *Los Angeles Times*, joka piti venäläisvaikutteita liian laskelmoituina:

Kuvittele kuinka joku paikoilleen jämähtänyt yhtye Hollywoodista yhtäkkiä ajattelisi, hetkinen, venäläisyys on muodissa, miksemme esiintyisi venäläisinä – heitetään muutoin tavanomaisten kappaleiden sekaan hieman venäläisiä kansansävelmiä, tehdään rokaava instrumentaaliversio Volgan lautturista ja puhutaan glasnostin hengessä rauhasta, rakkaudesta ja ymmärryksestä venäläisillä aksenteilla. (Hochman 1989.)

Tämänkaltaisen kritiikki yhtyettä kohtaan jäi kuitenkin poikkeukseksi. Vaikuttaakin siltä, että yhtyeen lähtömaan ja symbolisen arvon vuoksi Gorky Parkia tarkasteltiin yhdysvaltalaislehdissä eri kriteerein kuin tapana oli muiden yhtyeiden kohdalla. Mitä tämä tarkoitti yhtyeen itsensä kannalta? Toisaalta aikakauden henki ja valmius hyödyntää sitä takasivat yhtyeelle huomattavan medianäkyvyyden, joka kuitenkin oli tiiviisti kytköksissä kiinnostukseen Neuvostoliiton poliittista tilannetta kohtaan. Kun kiinnostus ja ennen kaikkea optimismi Gorbatšovin takkuilevia reformeja kohtaan laskivat, kävi samoin kiinnostukselle yhtyettä kohtaan. Kesän 1990 jälkeen Gorky Parkin ja ylipäänsä venäläisen rockmusiikin saama huomio romahti. Gorky Parkiin liittyvässä uutisoinnissa oli liki vuoden tauko, ja seuraavan kerran yhtye nousi lehtien palstoille vasta elokuussa 1991. *Los Angeles Timesin* Robert Hilburnin haastattelussa tulivat ilmi yhtyeen viime aikoina kokemat vastoinkäymiset. Yhtyeestä oli lyhyen ajan sisään lähtenyt paitsi laulaja Noskov, myös taustalla vaikuttanut Namin.

Lisäksi Belovin usko Gorbatšoviin ja hänen uudistuspolitiikkaansa oli kokenut kolauksen:

Arvostan todella, mitä Gorbatšov teki, koska alun perin hän aloitti koko liikkeen suuremman henkilökohtaisen vapauden puolesta, vaikka hän onkin ollut hieman hidas viimeisten parin vuoden aikana [...] Kaikki odottivat hänen olevan edistyksellisempi... tekevän enemmän. Boris N. Jeltsin (Venäjän presidentti) on todella hyvä juuri nyt. On hänen aikansa (Hilburn 1991).

Lausunto julkaistiin reilu viikko sen jälkeen, kun Neuvostoliiton Kommunistisen Puolueen vanhoillinen siipi oli yrittänyt vallankaappausta. Pahoin epäonnistuneen yrityksen aikana Gorbatšov vietti kolme päivää kotiarestissa Krimillä samalla, kun hänen kilpailijansa Jeltsin nousi sankariksi avoimella kaappauksen vastustuksellaan. Vallankaappausyrityksen on tulkittu tarkoittaneen Gorbatšovin vallan tosiasiallista siirtymistä Jeltsinille (Figes 2014: 203). Toiveet Venäjän demokratisoitumisesta siirtyivät hänen harteilleen. Tähän ilmiöön ei enää Gorky Parkia liitetty.

## Lopuksi

Tässä artikkelissa olen tarkastellut yhdysvaltalaisen lehdistön tapoja kehystää venäläistä hard rock -yhtyettä Gorky Parkia vuosina 1988–1991. Tutkimustulosten perusteella voin todeta kansallisten stereotyyppien ja odotusten vaikuttavan huomattavasti musiikin vastaanottoon. Yhdysvalloista oli muodostunut kylmän sodan vuosina venäläisille liki myyttinen paikka, johon liittyneillä odotuksilla ja mielikuvilla oli paljon vaikutusta heidän toimintaansa. Sama toimi kuitenkin myös toiseen suuntaan, sillä Yhdysvaltojen media viljeli omia kulttuurisia ja poliittisia ennakkonäkemyksiään venäläisistä muusikoista tulkiten näkemäänsä näitä kulttuurisia konstruktioita vasten.

Lehdistössä Gorky Parkia käsiteltiin ennen muuta kahden kehyksen kautta. 1980–1990-lukujen vaihteen perustellustikin toiveikkaan ilmapiirin vuoksi Neuvostoliiton/Venäjän tulevaisuus nähtiin kehitysoptimistisen linssin läpi, ja tässä kontekstissa Gorky Parkia käsiteltiin näiden toiveiden ilmentymänä. Yhtye edesauttoi toiveikkaan mielikuvan syntymistä niin taiteellisella toiminnallaan kuin kannanotoillaankin. Juuri lausunnot olivat keinoista tehokkain, ja lehdistö tarttui hanakasti erityisesti kitaristi Belovin täkyihin. Tämä johti poikkeukselliseen tilanteeseen, jossa kaupallisesti keskinkertaisesti menestyneen hard rock -yhtyeen kitaristin mielipiteitä uutisoitiin näyttävästi niin *Newsdayn*, *Los Angeles Timesin* kuin *Boston Globenkin* kaltaisten vaikutusvaltaisten lehtien sivuilla. Mielenkiintoista on, ettei yhtyeen lyriikoita

ja musiikkivideoita nostettu näissä artikkeleissa esiin, sillä ne olisivat tarjonneet lausuntojen kaltaista vahvistusta kehitysoptimistiselle kehitykselle.

Toiseksi yhtyettä käsiteltiin kapinalliskehyksen kautta, vaikkei se populaarimusiikin perinteisten ihanteiden mukaista kapinallisuutta vastannutkaan. Gorky Park ei asettunut ulkopuoliseksi kapinalliseksi, vaan selkeästi Gorbatšovin ja hänen uudistustensa puolelle. Lehdistö vaikuttaa nähneen tämän merkinä siitä, että yhtye oli tällöin vanhan vallan vastustaja – piikki hallinnon lihassa. Yhtyeen jäsenet olivat kuitenkin jo ennen Gorbatšovin aikaa toimineet virallisina artisteina, eivätkä näin ollen yksioikoisesti olleet Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan sortamia. Kapinallisuuskehys perustui vahvasti oletukselle neuvostoliittolaisen kulttuuripolitiikan sortavuudesta, joka ei täysin vastannut todellisuutta. Journalistien narratiivissa yhtyeen näennäisesti poikkeuksellista itsenäisyyttä ja erillisyyttä neuvostoyhteiskunnasta kuitenkin korostettiin merkinä kapinasta. Kyse saattoi olla tietämättömydestä: Neuvostoliiton kulttuurielämän virallisen ja epävirallisen välinen sumea raja tuskin oli amerikkalaistoimittajille kovinkaan tuttu konsepti. Narratiivin toistuvuutta ei kuitenkaan voida selittää ainoastaan tietämättömyydellä. Vuosien saatossa syntyneet mielikuvat Venäjistä, venäläisyydestä ja Neuvostoliitosta ovat varmasti vaikuttaneet toimittajien käyttämiin kehyksiin. Tämä näkyi jo siinä, että rock itsessään nähtiin kapinana Gorbatšovia edeltävää Neuvostoliittoa kohtaan, kontekstista riippumatta. Kapinallisuuskehystä ei horjuttanut edes rockmuusikoiden perisynti kaupallisuus, joka yhtyeen kohdalla saatettiin poikkeuksellisesti nähdä pikemminkin hyveenä kuin paheena.

Gorky Parkin tarkastelu osoitti, kuinka Venäjään liittyvät puhetavat, erityisesti 1980-luvun lopun optimismin aalto heijastuivat myös populaarimusiikin vastaanottoon. Yhtyeen käsittely mediassa oli liki kauttaaltaan yhteiskunnallisten kehysten läpäisemää. Jatkotutkimuksessa olisi hedelmällistä selvittää, kuinka yhtye vertautui muihin aikakauden venäläisiin artisteihin. Koskivatko samat kehykset myös niitä artisteja, jotka eivät Gorky Parkin tavoin pyrkineet korostamaan alkuperämaataan tai ottamaan kantaa politiikkaan? Tutkimuksessa kehysanalyysi osoittautui toimivaksi metodologiseksi työkaluksi tutkiessani kansallisuuden vaikutusta populaarimusiikin vastaanottoon. Menetelmän onnistunut käyttö vaatii runsaasti taustatyötä. On oleellista ymmärtää musiikin lähtömaan ja vastaanottoajamaan suhteita, kahdenvälistä historiaa sekä toiseen osapuoleen kohdistuvia ennako-oletuksia. Menetelmän kanssa on myös oltava hyvin tarkka ja itsekritiittinen. Samoin kuin journalisti, myös tutkija on vaarassa tehdä tiedostettuja tai tiedostamattomia valintoja, jotka korostavat tiettyjä teemoja toisten jäädessä sivuun.

## Lähteet

### Tutkimusaineisto

#### Audiovisuaaliset lähteet

Apted, Michael (1989) *The Long Way Home*. Granada Television.

Belovin ja Minkovin haastattelu MTV:llä

[https://www.youtube.com/watch?v=L-8lpvc\\_K4c](https://www.youtube.com/watch?v=L-8lpvc_K4c) (katsottu 19.2.2020).

Boris Grebenštšikov esiintymässä *The Late Night With David Letterman* -ohjelmassa

<https://www.youtube.com/watch?v=6E1ewQwdRIg> (katsottu 18.2.2021).

Gorky Parkin kappaleen *Bang* musiikkivideo.

<https://www.youtube.com/watch?v=lrSKG3TS0uE> (katsottu 14.2.2021).

Gorky Parkin Kappaleen *My Generation* musiikkivideo.

<https://www.youtube.com/watch?v=lbeoEPNB-Vk> (katsottu 14.2.2021).

Gorky Parkin kappaleen *Peace in Our Time* musiikkivideo.

[https://www.youtube.com/watch?v=Oia6lKWGKrw\\_](https://www.youtube.com/watch?v=Oia6lKWGKrw_) (katsottu 11.2.2021).

#### Lehdet

Aparicio, Nestor (1989) ”The Russians are coming”. *The Evening Sun* 3.11.1989.  
*Argumenty Nedeli* 3.8.2017 ”«Park Gorkogo». Rozdenie”.

<https://argumenti.ru/society/2017/08/544103> (luettu 20.2.2021).

<https://doi.org/10.22320/07183607.2017.20.36.01>

Austerlitz, Saul (2017) ”Moscow Music Peace Festival: How Glam Metal Helped End the Cold War”. *Rolling Stone* 22.9.2017.

Benjamin, Jeff (2012) ”The 10 K-Pop Groups Most Likely to Break in America”. *Rolling Stone* 18.5.2012.

Bevan, David (2012) ”Seoul Trained: Inside Korea’s Pop Factory”. *Spin* 26.3.2012.

Bostock, Bill (2018) ”Vladimir Putin really hates rap music — and wants to do everything he can to bring Russia’s rap scene to heel”. *Business Insider* 17.12.2018.

Botsarov, Denis (2016) ”Pojutsie serdtsem”. *Gazeta Kultura* 13.4.2016. <https://portal-kultura.ru/articles/music/131818-poyushchie-serdtsem/> (luettu 20.2.2021). <https://doi.org/10.16926/i.2016.02.01>

Boulware, Hugh (1989) ”Rock from Russia Gorky Park plays school gig in Buffalo Grove”. *Chicago Tribune* 23.11.1989.

DeVault, Russ (1989) ”Soviet Rocker Razes Walls”. *The Atlanta Constitution* 11.8.1989.

Enriquez, Sam (1989) ”Valley Youths Get an Earful of Heavy Metal Glasnost”. *Los Angeles Times* 29.11.1989.

- Everley, Dave (2018) "Gorky Park". *Classic Rock* 26.6.2018.
- Fetherston, Drew (1988) "Glasnost goes pop". *Newsday* 7.8.1988.
- Gorky Parkin sijoitus *Billboardin* listalla <https://www.billboard.com/charts/billboard-200/1989-12-16?rank=195> (katsottu 7.4.2021).
- Graff, Gary (1990) "Soviet Band wants success without the glitzy excesses". *Detroit Free Press* 16.5.1990.
- Harrington, Richard (1989) "Perestroika Rocker: Soviet Musician Boris Grebenštšikov, Breaking Radio Silence in the U.S". *The Washington Post* 16.7.1989.
- Hilburn, Robert (1989a) "Moscow Marathon Crude'n'Rude Heavy Metal Debuts to Thousands of Soviets at Music Peace Festival". *Los Angeles Times* 14.8.1989.
- Hilburn, Robert (1989b) "Meanwhile Back in The USSR". *Los Angeles Times* 3.9.1989.
- Hilburn, Robert (1991) "Pursuing Dreams in America Gorky Park Gets 2nd Chance". *Los Angeles Times* 31.8.1991.
- Hochman, Steve (1989) "Gorky Park Is Real, but That's Not Saying Much". *Los Angeles Times* 29.11.1989.
- Hochman, Steve (1990) "Post-post-Kafka Soviet Quintet in California Debut". *The Los Angeles Times* 2.5.1990.
- Hunt, Dennis (1989) "Soviet Performer Shoots From the Hip". *Los Angeles Times* 19.8.1989.
- Jenkins, Mark (1989) "Rocking With the Russians". *The Washington Post* 16.7.1989.
- Johnson, Jacqueline (1990) "Soviet Band lands in U.S.A.". *The Billings Gazette* 5.5.1990.
- Karas, Matty (1989) "Soviet rock 'uncorrupted'". *Asbury Park Press* 28.7.1989.
- Kissinger, David (1989) "Is Boris Good Enough?". *The Rolling Stones* 7.9.1989.
- Kramer, Andrew E. (2018) "Putin on Rap Music: It's the Drugs That Really Bother Him". *The New York Times* 16.12.2018.
- Levin, Jegor (2020) "Bez TV i reklamy: Aleksandr Marshal rasskazal, kak pervaja sovetskaja rok-gruppa davala po pjat konstertov v den". *Tvzvezda* 27.6.2020 [https://tvzvezda.ru/news/vstrane\\_i\\_mire/content/20206271438-wCnqW.html](https://tvzvezda.ru/news/vstrane_i_mire/content/20206271438-wCnqW.html) (luettu 24.2.2021).
- Lipman, Maria (2018) "Kremlin is listening to hip-hop". *Washington Post* 19.12.2018.
- Moon, Tom (1989) "Soviet Rock: Are We Getting the Spirit". *The Philadelphia Inquirer* 25.6.1989.
- Morse, Steve (1988) "Freedomfest Boston Connection". *Boston Globe* 19.6.1988.
- Morse, Steve (1989a) "Gorky Park hope to make it in America". *Boston Globe* 8.11.1989.
- Morse, Steve (1989b) "Rockers Make Music in Moscow". *Boston Globe* 14.8.1989.

- Nechepurenko, Ivan. "Russia's Youth Found Rap. The Kremlin is Worried". *New York Times* 21.5.2019.
- New York Times* 19.10.1988. "America's Vogue for Things Russian".
- Pareles, Jon (1989) "Rock from Underground". *New York Times* 16.7.1989.
- Rosenthal, Andrew (1989a) "Clamor in the East: The White House; Exchange With Gorbachev Leaves Bush Hopeful". *The New York Times* 12.11.1989.
- Rosenthal, Andrew (1989b) "Bush and Gorbachev Proclaim a New Era for U.S.–Soviet Ties; Agree on Arms and Trade Aims". *The New York Times* 4.12.1989.
- Rowley, J.R. (1989) "Its Only Rock'n'Roll" *North Jersey Herald and News* 30.7.1989. <https://doi.org/10.2307/3105134>
- Salmon, Andrew (2013) "Korea's S.M. Entertainment: The Company That Created K-Pop". *Forbes* 31.7.2013.
- San Francisco Chronicle* 18.9.1987. "Soviet Chic: In the U.S., And Back in the U.S.S.R."
- Sang-Hun, Choe & Gladstone, Rick (2014) "Cheating Death, and the Rumor Mill, in North Korea". *The New York Times* 19.5.2014.
- Santelli, Robert (1989) "Russian rock'n'rollers". *Asbury Park Press* 1.11.1989.
- Seabrook, John (2012) "Factory Girls. Cultural technology and the making of K-pop". *The New Yorker* 8.10.2012.
- Skelly, Richard (1990) "Soviet band keeps on rockin in free world". *The Central New Jersey Home News* 1.4.1990.
- Stein, George (1988) "All Things Russian Are at the Summit of Popularity Thanks to Glasnost and Gorbachev". *Los Angeles Times* 5.6.1988.
- Sun Sentinel* 13.8.1989. "Soviet Woodstock".
- Surovitskaja, Sasha (2009) "'Tsvetami' stuknulo uže sorok let". *The Moscow Post* 31.8.2009.
- Talmadge, Eric (2015) "The show must go on, unless North Korean divas disagree". *Los Angeles Times* 20.12.2015.
- Taylor, Letta (1989) "Gorky Park's LI Detour Soviet rock group plays, lectures at Harborfields". *Newsday* 14.11.1989.
- The Atlanta Constitution* 19.1.1990. "Soviet Rocker Gorky Park back to beginning in U.S".
- Van Matre, Lynn (1989) "'Mad' Russians Band brings underground attitude to the West". *Chicago Tribune* 22.5.1989.
- Wanwick, Tim (1990) "Soviet metal lands at Fairmont". *Dayton Daily News* 28.2.1990.
- Warren, Jill (1990) "Russian rockers to play for Farm Aid IV". *The Indianapolis Star* 27.2.1990.
- Zeigler, Jeff (1989) "Russian Rockers Gorky Park Come to U.S. With a Bang". *Morning Call* 3.11.1989.



**Verkkosivut**

Nadezda-yhtyeen verkkosivut <http://www.vianadezhda.ru/history/index.html>  
(luettu 19.2.2020).

**Äänitejulkaisut**

Gorky Park (1989) *Gorky Park*. Mercury Records.

**Kirjallisuus**

- Anttonen, Salli (2019) ”Sunrise Avenue ja aitouden kaipuu. Autenttisuuden diskurssit populaarimusiikissa”. *Etnomusikologian vuosikirja* Vol. 31, 63–88.  
<https://doi.org/10.23985/evk.81271>
- Bashir, Manaf & Fedorova, Maria (2015) ”Framing the Pussy Riot between the USA and Russia. Freedom fighters or anarchy promoters?”. *The Journal of International Communication* Vol. 21:1, 132–152.  
<https://doi.org/10.1080/13216597.2014.978881>
- Berkers, Pauwke & Eeckelaer, Merel (2014) ”Rock and roll or rock and fall? Gendered framing of the rock and roll lifestyles of Amy Winehouse and Pete Doherty in British broadsheets”. *Journal of Gender Studies* Vol. 23:1, 3–17.  
<https://doi.org/10.1080/09589236.2012.754347>
- Billings, Andrew C. & Eastman, S.T. (2003) ”Framing Identities: Gender, Ethnic, and National Parity in Network Announcing of the 2002 Winter Olympics”. *Journal of Communication* 53:4, 569–586.  
<https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2003.tb02911.x>
- Bush, George H.W. (1990) ”Address Before a Joint Session of the Congress on the Persian Gulf Crisis and the Federal Budget Deficit”. 11.9.1990. <https://bush41library.tamu.edu/archives/public-papers/2217> (luettu 23.3.2021).
- Cushman, Thomas (1995) *Notes from Underground: Rock Music Counterculture in Russia*. Albany, NY: SUNY Press.
- D’Angelo, Paul & Kuypers, Jim A. (toim.) (2010) *Doing News Framing Analysis. Empirical and Theoretical Perspectives*. New York: Routledge.
- Entman, Robert (1993) ”Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm”. *Journal of Communication* 43:4, 51–58.  
<https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>
- Figes, Orlando (2014) *Revolutionary Russia 1891–1991*. London: Penguin Books.
- Finlayson, Iain (1990) *Demin: An American Legend*. Norwich: Parke Sutton Limited.
- Foglesong, David S. (2007) *The American Mission and the ”Evil Empire”: The Crusade for a ”Free Russia” since 1881*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon (1981) *Sound effects. Youth, leisure, and the politics of rock’n’roll*. London: Constable.

- Fukuyama, Francis (1989) ”The End of History”. *The National Interest* 16/1989, 3–18. <https://doi.org/10.1080/07366988909450540>
- Goffman, Erving (1974) *Frame Analysis – An Essay on the Organization of Experience*. London: Harper and Row.
- Huttunen, Tomi (2012) *Pietari on rock*. Helsinki: Into Kustannus.
- Iriye, Akira & Saunier, Pierre-Yves (toim.) (2009) *Transnational History. From the mid-19th century to the present day*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan UK.
- Kind-Kovács, Friederike & Labov, Jessie (2013) *Samizdat, tamizdat, and beyond transnational media during and after socialism*. New York: Berghahn Books 2013.
- Kotkin, Stephen (2001) *Armageddon Averted: The Soviet Collapse, 1970–2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Kunelius, Risto (2000) ”Journalismi nelijalkaisena otuksena”. *Tiedotustutkimus* 3/2000, 4–27. <https://doi.org/10.23983/mv.61519>
- Luostarinen, Heikki (1986) *Perivihollinen: Suomen oikeistolehdistön Neuvostoliittoa koskeva viholliskuva sodassa 1941–44: tausta ja sisältö*. Tampere: Vastapaino.
- McClain, Jordan M. & Lascity, Myles (2019) ”Toward the Study of Framing Found in Music Journalism”. *Popular Music & Society* 43:2, 1–14. <https://doi.org/10.1080/03007766.2019.1581899>
- McMichael, Polly (2010) ”Uudestisyntynyt Neuvostorock”. *Idäntutkimus* Vol. 2, 3–17.
- McMichael, Polly (2014) ”’A room-sized ocean’: apartments in the practice and mythology of Leningrad’s rock music”. *Youth and Rock in the Soviet Bloc*. Toim. W. J. Risch. Lanham, Maryland: Lexington Books, 243–289.
- Oberdorfer, Don (1998) *From the Cold War to a New Era: The United States and the Soviet Union, 1983–1991*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Peifer, Jason T. (2013) ”Palin, Saturday Night Live, and Framing: Examining the Dynamics of Political Parody”. *The Communication Review* 16:3, 155–177. <https://doi.org/10.1080/10714421.2013.807117>
- Ramet, Sabrina & Samaschikov, Sergei & Bird, Robert (1994) ”The Soviet Rock Scene”. *Rocking The State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Toim. Sabrina Ramet. London & New York: Routledge, 167–198.
- Rubin, Eric (2019) ”The stunning fall of the Berlin Wall in November 1989 heralded a series of events that transformed the postwar world. Here is a view from Washington”. *The Foreign Service Journal* November 2019. <https://www.afsa.org/time-hope-and-optimism> (luettu 12.3.2021).
- Ryynänen, Toni (2009) *Median muotoilema. Muotoilun mediajulkisuus suomalaisessa talouslehdissä*. Kuluttajatutkimuskeskuksen väitöskirjoja 5. Helsinki: Kuluttajatutkimuskeskus. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/152235>

- Räty, Panu (1998) ”Henkilökuva ajankuvana” *Journalismia, journalismia*.  
Toim. Kantola, Anu & Mörä, Tuomas. Helsinki: WSOY, 137–150.
- Seppänen Janne & Väliverronen Esa (2012) *Mediayhteiskunta*. Tallinna: Vastapaino.
- Smirnov, Ilja (1999) *Prekrasnyj diletant: Boris Grebenshtshikov v sovremennoj istorii Rossii*. Moskva: Lean.
- Springer, Claudia (2007) *James Dean Transfigured: The Many Faces of Rebel Iconography*. University of Texas Press.
- Steinholt, Yngvar (2003) ”You can’t rid a song of its words: notes on the hegemony of lyrics in Russian rock”. *Popular music* vol. 22:1, 89–108.  
<https://doi.org/10.1017/S0261143003003064>
- Troitski, Artemi (1988) *Terveisiä Tšaikovskille. Rock Neuvostoliitossa*. Suomentanut A. Nikkilä. Helsinki: Vastavoima.
- Weisethaunet, Hans & Lindberg, Ulf (2010) ”Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real”. *Popular Music and Society* Vol. 33:4, 465–485.  
<https://doi.org/10.1080/03007761003694225>
- Yurchak, Alexei (2006) *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press cop.