

**”KOKO MAAILMA ON JAKAUTUNUT, VASTAA KENEN PUOLELLA OLET!”
-DISKURSSIANALYYSIÄ NEUVOSTOLIITTOLAISESTA JA
NEUVOSTOLIITON JÄLKEISESTÄ ROCKLYRIIKASTA VENÄJÄLLÄ
JA ROCKIN SUHTEESTA VALTAAN**

Silja Körkkö

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Käännöstiede (venäjä)

Pro gradu -tutkielma

Maaliskuu 2012

Tampereen yliopisto
Käännöstiede (venäjä)

KÖRKKÖ SILJA ”Koko maailma on jakautunut, vastaa kenen puolella olet! Diskurssianalyysiä neuvostoliittolaisesta ja Neuvostoliiton jälkeisestä rocklyyrikasta Venäjällä ja rockin suhteesta valtaan

Pro gradu –tutkielma 66 sivua, liitteet 7 sivua, venäjänkielinen lyhennelmä 21 sivua

Rock on kaikkina aikoina nähty kapinallisena ja kantaaottavana genrenä, jonka voima ja uhma näyttäytyy etenkin yhteiskunnan muuttuessa. Tässä tutkielmassa rockin ja vallan suhdetta tutkitaan diskurssianalyysin keinoin. Diskurssianalyysissä maailma nähdään kielellisenä tapana kuvata maailmaa ja luoda merkityksiä. Neuvostoliiton aikana rockmuusikot kuvasivat maailmaansa marginaalisena ja eristäytyneenä, vahvasti negatiivisin sanakääntein, muun muassa kirosanoin.

Tutkimusaineiston perusteella rockin diskurssissa kapina ja valtaan kriittisesti suhtautuminen oli yleistä, etenkin glasnostin aikakaudella, johtuen mitä ilmeisimmin Neuvostoliiton avoimemmasta kulttuuripolitiikasta. Perestroikan jälkeen 1990-luvun alkupuolella rajuisista rockmuusikoista tuli varovaisempia. Aineiston perusteelle heidän tuotteliaisuutensa laski, eikä vuosina 1991-1993 julkaistu yhtä runsaasti rock-albumeja kuin glasnostin aikana.

Neuvostoliittoa ja sen tilaa ei uskallettu aineistossa käsitellyissä lyriikoissa kritisoida avoimesti, vaan vallanpitäjät naamioitiin lyriikoissa usein eläimiksi tai luonnonvoimiksi. Näitä metaforia käyttäen rockmuusikot toivat ilmi kotimaansa epäkohtia. Vaikka kritiikki pyrittiin naamioimaan, elivät rockmuusikot etenkin 1980-luvulla sorron alla: heitä pidätettiin ja heidän konserttinsa estettiin. Tämä johti vahvemman alakulttuurin syntyyn ja laittomien äänitekopioiden, niin sanottujen magnitizdatien suosion leviämiseen.

Keskeiseksi seikaksi aineistosta nousi myös naisrokkareiden vähäinen edustus neuvostoliittolaisessa rockissa, mikä kieli kapinallisen rockin konservatiivisesta suhtautumisesta sukupuolirooleihin. Rockmuusikot eivät siis kaikesta marginaalisuudestaankaan huolimatta eläneet yhteiskunnallisessa tyhijössä, vaan ulkoa tulleet mallit ja arvot, kuten perinteiset sukupuoliroolit, vaikuttivat heihin ainakin jossain määrin. Toisaalta naiseus näkyi vahvasti lyriikoissa; niissä naiseus ja erityisesti äitiys rinnastettiin kotimaahan. Joskus äitiä pilkattiin rajustikin, mikä voidaan nähdä Neuvostoliiton kritisoinniksi.

Seksuaalisuus ja rakkaus muodostuivat jossain määrin kapinan symboleiksi, olivathan ne Neuvostoliitossa tabuja. Toisaalta Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen rockmuusikot myös jossain määrin kaipasivat vanhaa kotimaataan, mikä kävi ilmi lyriikoista, joissa kaivattiin vanhan rakkauden perään.

Avaisanat: diskurssi, diskurssianalyysi, kapina, magnitizdat, rock-musiikki, identiteetti, vallanpitäjät, valta, Venäjä, Neuvostoliitto.

Sisällys

1	JOHDANTO	1
1.1	Rock diskurssina	2
1.2	Tutkimushypoteesit	3
1.3	Tutkimusaineisto- ja menetelmä	4
1.4	Länsimaisen rockmusiikin tutkimus.....	6
1.5	Venäläisen ja neuvostoliittolaisen rockin tutkimus.....	7
2	DISKURSSISTA.....	9
2.1	Diskurssianalyysi	9
2.2	Merkityssysteemit	10
2.3	Diskurssi ja genre	12
2.4	Rockin diskurssin tuskallinen kamppailu akselilla kaupallisuus vs. ei-kaupallisuus	13
2.5	Vallan rakenteet; rokkarit periferiassa.....	14
2.6	Negatiivisesti valtaan suhtautuvat piirteet.....	15
2.6.1	Kapina.....	15
2.6.2	Toiseus.....	16
2.6.3	Seksuaalisuus, rakkaus, maskuliinisuus, feminiinisyys ja androgyynisyys	17
2.7	Neutraalisti valtaan suhtautuvat piirteet	21
2.8	Positiivisesti valtaan suhtautuva piirre – Kaikkivaltias isä.....	22
2.9	Muut seikat.....	22
3	NEUVOSTOLIITTO, VENÄJÄ JA ROCKMUSIIKKI.....	23
3.1	Historiaa.....	23

3.2	Magnitizdat	25
3.3	AINEISTON TARKASTELU	25
3.4	Yleisiä huomioita lyriikoista.....	26
3.5	Lyriikoiden ulkopuolelta esiin nousseet seikat	28
3.5.1	Huomioita seksuaalisuudesta.....	28
3.5.2	Huomioita sukupuolesta	29
3.5.3	Väestönsuojelu ja hyönteismyrkky -yhtyeiden nimivalinta ei ollut pelkkää sattumaa 30	
4	TULOKSET –Kapinoivat rokkarit muutosten pyörteissä	31
4.1	Glasnost ja negatiivisuus aineistossa vahvasti edustettuna	31
4.2	Negatiivisen diskurssin piirteet.....	35
4.2.1	Seksuaalisuus	36
4.2.2	Sukupuoli: paljon puhetta naisista	37
4.2.3	Naiset, äidit ja mummot Venäjän metaforana	39
4.2.4	Jumalatar, uhri, ikäneito – naisten monet roolit aineistossa	42
4.2.5	Androgyynisyys aliedustettuna.....	44
4.2.6	Rakkaus	45
4.3	Me vastaan muut	47
4.3.1	Siat, sudet ja luonnonvoimat – eri keinoja vallankäyttäjien epäinhimillistämiseen ..	50
4.4	Glasnost: kapinan aikakausi?	52
4.4.1	puhekielisyys kapinan keinona	53
4.4.2	Painukaa te kaikki vittuun: kirosanat epätoivon ja aggression ilmentäjinä.....	54

4.4.3	Kaikkivaltiaan isän riistetty mahti, äidin ja isoäidin valta.....	56
4.5	Positiiviset piirteet: Kaikkivaltiaan isän monet roolit ihailusta ironiaan.....	56
4.6	Neutraalit piirteet.....	59
5	PÄÄTELMÄT	60
5.1	Kriittinen katsaus tutkimusaineistoon	60
5.2	Negatiivisen diskurssin yliedustus tutkimusmateriaalissa: tutkimushypoteesin osittainen toteutuminen	61
5.3	Yllätys aineistossa – positiiviset piirteet esillä luultua enemmän.....	62
5.4	Varovaiset sisäänpäin lämpiävät rokkarit	63
5.5	Yleisiä päätelmiä ja mahdollisia tutkimussuuntia tulevaisuuden varalle	64
6	LÄHTEET:	67
7	LIITTEET	72
8	РЕФЕРАТ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ.....	i

1 JOHDANTO

” По субботам я хожу в Рок-клуб.
В Рок-клубе так много хороших групп.
Я гордо вхожу с билетом в руке,
А мне поют песни на родном языке”.
Песня простого человека, Зоопарк¹

Rockmusiikki on kautta aikojen nähty kapinallisena musiikkityylinä, joka liittyy ennen kaikkea nuoruuteen, vapauteen ja kapinaan. Neuvostoliitossa rock edusti Huttusen (2007: 286–287) mukaan juuri edellämainittua kapinahenkeä, joutuivathan rockmuusikot esimerkiksi pitämään niin sanottuja ”kvartnikkeja” eli epävirallisia konsertteja yksityisasunnoissa, ja pelkäämään, että viranomaiset keskeyttävät konsertit.

Mutta miten nämä Neuvostoliiton nuoret kapinalliset rockmuusikot itse asiassa käsittelivät lyriikoissaan valtaa ja vallankäyttäjää? Millä tavalla he kuvasivat neuvostoliittolaista valtaa ja vallankäyttäjää sanoituksissaan? Entä mitä tapahtui vallan ja vallankäyttäjien kuvauksille heidän lyriikoissaan kun Neuvostoliitto vuonna 1991 romahti?

Tutkimukseni tarkoituksena on tutkia ennen Neuvostoliiton romahtamista perustettujen ja sen jälkeen toimintaansa jatkaneiden rockbändien tuotannossa mahdollisesti valtaan liittyviä aiheita, minkälaisia ne ovat ja miten niissä kommentoidaan valtaa ja vallankäyttöä ja muuttuvatko lyriikat Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen ja millä tavoin.

Neuvostoliittolainen rockmusiikki tarkoittaa tutkimuksessani neuvostoajan venäläistä rockmusiikkia, enkä laske siihen kuuluvaksi muiden entisten neuvostomaiden rockmusiikkia, vaikka Troitskin (1988: 16, 48, 100–106) mukaan esimerkiksi Viron ja Latvian rockgenre oli hyvin arvostettu neuvostorockmuusikoiden keskuudessa ja molemmissa maissa pidettiin useita rockfestivaaleja.

¹ Zoopark: Tavallisen kaverin laulu: ”Lauantaisin käyn rockklubilla, siellä on paljon hyviä bändejä. Menen ylpeänä sisään lippu kädessä, ja minulle lauletaan äidinkielellä.” Käännös Anton Nikkilän. Käännökset ovat tutkijan, jos ei muuta mainita.

1.1 Rock diskurssina

Tutkimuksessani näen rockin diskurssina ja lyriikan tekijät diskurssissa tapahtuvan keskustelun osanottajina, ja näin ollen sovellan tutkimuksessani diskurssianalyysia.

Diskurssi tarkoittaa keskustelua, dialogia ja viestintää. Sitä se voi olla joko puhutussa tai kirjoitetussa muodossa (Fairclough, 1992: 3). Toisaalta Nunanin (1993: 20) mukaan se tarkoittaa viestintää kontekstissa ja hänen mukaansa teksti on kirjoitettu tai nauhoitettu viestinnän palanen. Näin voidaan perustella sitä, että yhtyeiden lyriikat määritellään osaksi diskurssia, ts. viestinnäksi kontekstissa, jolla tässä yhteydessä tarkoitetaan 1980- ja 1990-luvun rock-genreä.

Diskurssianalyysissa korostetaan paljon juuri kontekstia eli aikaa ja paikkaa, sosiaalista vuorovaikutusta, kulttuuria ja yhteiskuntaa (Jokinen ym. 1993: 28–34). Neuvostoliiton aikana perustettujen ja Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen toimintaansa jatkaneiden bändien toiminnan aikana konteksti vaihtuu varsin radikaalisti, ja tämä mielestäni on erityisen hedelmällistä tutkimuksen kannalta, sillä on mielenkiintoista, miten diskurssi lyriikoissa (eli viestintä kontekstissa) muuttuu.

Tutkimusmenetelmäni on diskurssianalyysi. Käytännössä tämä tarkoittaa ns. kriittistä diskurssianalyysia eli sitä, että tutkin lyriikoista, miten ne suhtautuvat valtaan. Havainnoin lyriikoissa esiintyviä kolmea eri kategoriaa: negatiivisesti valtaan suhtautuvan diskurssin piirteitä, neutraalisti valtaan suhtautuvan diskurssin piirteitä ja positiivisesti valtaan suhtautuvan diskurssin piirteitä. Erittelen kappalekohtaisesti, kuinka monta negatiivisesti, neutraalisti ja positiivisesti valtaan suhtautuvaa piirrettä kappaleesta on mahdollista löytää.

Vertailen kuinka paljon lyriikoissa esiintyy negatiivisesti ja neutraalisti valtaan suhtautuvia piirteitä ennen Neuvostoliiton romahtamista, ja vuoden 1991 jälkeen.

Tutkimuksessani olisin voinut soveltaa myös käsiteanalyysia, mutta koska haluan nimenomaan tutkia koko diskurssia, uskon diskurssianalyysin olevan tutkimukseen soveltuvampi. Jokisen ym. (1993: 50–52) mukaan sanojen käytöllä ja muilla symbolisilla teoilla on kirjaimellisten merkitysten lisäksi usein myös muita analysoinnin kannalta olennaisia, mutta vaikeasti havaittavia merkityksiä.

Näitä voidaan kutsua miellelyhtymiksi tai konnotaatioiksi. Käsiteanalyysia käytettäessä mahdollisiin konnotaatioihin kiinnitettävä huomio olisi vähäisempää.

1.2 Tutkimushypoteesit

Tutkimusaineistooni kuuluu sekä virallisesti neuvostoliiton valtiollisen levy-yhtiön, Melodijan julkaisemia albumeita, että omakustanteina, niin sanottuina *magnitizdateina* julkaistuja albumeita. Magnitizdatit olivat äänitekopioita joita levitettiin fanien keskuudessa. Kaikki äänitekopiot olivat laittomia, sillä vuoden 1958 jälkeen kotitekoisten äänitteiden tuottaminen julistettiin laittomaksi toiminnaksi (Ryback 1990: 32–33). Muusikot eivät kuitenkaan olleet magnitizdateja vastaan, sillä he saivat tulonsa lähinnä konserteista, eivätkä levyjen myynnistä. Magnitizdateista kerron enemmän luvussa 3. Magnitizdatin olemassaolo vaikuttaa tutkimushypoteesiini, ja siksi mainitsenkin sen jo alussa.

Ensimmäinen tutkimushypoteesini on, että bändien lyriikoissa on hajontaa, mutta suurin osa bändeistä suhtautuu vallankäyttöön negatiivisesti Neuvostoliiton aikana. Tämä hypoteesini koskee omakustanteita eli magintizdateja, joista kerron tarkemmin kohdassa 3.2. Melodijan julkaisemissa albumeissa suhtautuminen valtaan ja vallankäyttäjiin on neutraali tai positiivinen. Toinen tutkimushypoteesini on, että Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen on nähtävissä lientymistä valtaan ja vallankäyttäjiin suhtautumisessa, neutraalisti valtaan suhtautuvia piirteitä on jo löydettävissä omakustanteissakin. Käytän myös Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen julkaistuista omakustanteista tutkielmassani nimeä magnitizdat, vaikka omakustanteet eivät enää olleet magnitizdateja sensuurin poistuttua. Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen yhtyeet julkaisivat levyjä itse, joko omakustanteisina tai he perustivat oman levy-yhtiön, kuten esimerkiksi rockyhtye DDT. Yhtyeen levy-yhtiön nimi oli mielikuvituksellisesti DDT Records.

Tutkimuksessani en varsinaisesti etsi valtaan positiivisesti suhtautuvia piirteitä, mutta jos löydän niitä, käsittelen myös niitä. Kolmas tutkimushypoteesini on, että en löydä yhtään positiivisesti valtaan suhtautuvaa piirrettä. Tämä hypoteesini perustuu siihen, että yksikään rockia käsittelevä lähde ei tuonut ilmi positiivista suhtautumista valtaan, vaan rock on ennen kaikkea kapinan ja vastavirran diskurssi. Myös venäläiseen diskurssiin, ja eritoten valtaan suhtautumisen diskurssiin tutustuessani huomasin, että siinä on erittäin vähän valtaan positiivisesti suhtautuvia piirteitä, ja nekin ovat hyvin ristiriitaisia.

1.3 Tutkimusaineisto- ja menetelmä

Tutkimusaineistoni koostuu ennen Neuvostoliiton romahtamista perustettujen ja NL:n romahtamisen jälkeen toimintaansa jatkaneiden rockbändien lyriikoista. Pro gradussani pyrin ottamaan huomioon kaikki yhtyeiden lyriikat, en ainoastaan niitä, jotka päivänselvästi käsittelevät valtaa tai vallankäyttäjää. Tämän lähtökohdan perustan Jokisen ym. (1993: 50–52) mukaan merkityssysteemejä identifioivaan kohtaan numero 2, jonka mukaan merkityssysteemin identifioinnilla ei tarkoiteta erillistä aiheiden erottamista toisistaan.

Tutkin ennen Neuvostoliiton romahtamista julkaisutoimintansa aloittaneiden ja vuoden 1991 jälkeen ainakin kaksi vuotta julkaisemistaan jatkaneiden yhtyeiden lyriikoita. En analysoi niiden koko tuotantoa, vain koko Neuvostoliiton aikaisen ja vuoteen 1993 asti julkaistun tuotannon, koska tarkoituksena ei ole ulottaa tutkimusta nykypäivään vaan keskittyä Neuvostoliiton aikaan (eritoten 1980-lukuun) ja 1990-luvun alkuun.

Tutkielmassani käsittelen seuraavien yhtyeiden lyriikoita: Arija, DDT, Gorky Park, Graždanskaja Oborona, Mašina vremeni, ja Piknik. Aineiston koko on 305 kappaletta. Aineiston varhaisimmin julkaistut kappaleet ovat vuodelta 1978, ja myöhäisimmin julkaistut kappaleet vuodelta 1993. Näiden tutkimieni yhtyeiden tuotanto on varsin mittava, joten aineistoni kattaa suurimman osan tuon ajan venäläisestä rocklyriikasta. Neuvostoliiton aikana ja sen hajoamisen jälkeen rockgenressä oli monia eri suuntauksia, ja sen takia aineistoon kuuluu monen eri tyyllilajien edustajia glam rockista (Gorky Park) punk rockiin (Graždanskaja Oborona). Tämä tekee tutkimusaineistosta uskottavamman, sillä se sisältää laajemman kirjon rockin genrejä kuin siinä tapauksessa, että aineisto olisi koostunut esimerkiksi vain heavy rock-yhtyeistä.

Tutkimuksessa on myös mukana muutamia aikansa suosituimpia yhtyeitä, kuten DDT ja Mašina vremeni. Sinänsä yhtyeiden suosio ei tee niitä yhtään sen tärkeämmiksi aineiston kannalta, mutta se antaa tutkimukselle voimaa selittää diskurssia, jossa eli isompi kansanjoukko. Tutkimuksen olisi voinut rajata vain undergroundiin, jolloin tutkimuksessa tarkasteltava aineisto olisi ollut marginaalisemman joukon diskurssin tutkimista. Toisaalta tutkimukseni ensimmäinen aikakausi (1978–1985) on ikään kuin luonnollisesti undergroundin ylivallan aikaa, sillä monet myöhemmin hyvin suosituiksi tulleet ja julkisuuteen päässeet yhtyeet (esimerkiksi Mašina vremeni) toimivat aluksi undergroundissa.

En päässyt käsiksi kaikkien yhtyeiden kaikkiin kappaleisiin, mutta uskon, että jokaisen yhtyeen kohdalla otanta on tarpeeksi laaja, eikä muutamien kappaleiden puuttuminen muuta tutkimuksen suuntaa merkittävästi.

Tuon esille myös muutamia esimerkkejä, jotka ovat tutkimusaineiston ulkopuolelta. Tätä tapahtuu eritoten teoriaosuudessa. Näiden esimerkkien tarkoitus on valaista yleisesti rockin diskurssia Neuvostoliitossa tai Venäjällä.

Käsittelen rockyhtyeiden lyriikoita ilman musiikkia, vaikka muun muassa Lahtisen ja Lehtimäen (2006: 23) mukaan rockin lyriikoita ei voi tulkita irrallaan musiikista, pelkkänä tekstinä. Olen analysoinut jokaisen käsittelemäni yhtyeen koko ennen vuotta 1993 julkaistun tuotannon. Jokisen ym. (1993: 28–34) mukaan diskurssit esiintyvät yleensä pieninä paloina tekstissä, ja niiden tuntomerkkejä ovat muun muassa toistuvuus, kilpailevat merkitykset eli ristiriitaisuudet tekstissä ja erilaisten retoristen keinojen sekä tietoinen että tiedostamaton käyttö. Koska tutkin kaikkien yhtyeiden koko tuotannon vuoteen 1993 asti, voin saada riittävän kattavan kuvan kunkin yhtyeen lyriikoiden valtaan ja vallankäyttöön liittyvästä suhtautumisesta, ja tuotannossa toistuvista teemoista, vaikka en käsittelekään niiden tuotantoa muun kuin lyriikoiden osalta, enkä sisällytä tutkimukseen syvempää musiikillista analyysia.

Toisaalta Lehtimäen ja Lahtisen väittämä kumpuaa pitkälti länsimäisen rockin tutkimuksesta. Venäläinen ja neuvostoliittolainen rock poikkeaa länsimäisestä rockista, ja Troitskin (1988: 43) mukaan sanoituksilla on venäläisessä rockissa suurempi merkitys kuin läntisessä. Yhdeksi syyksi tälle Troitski antaa sekä neuvostoliittolaisten rockmuusikoiden tietoisuuden omasta musiikillisesta jälkeenjääneisyydestään, heikomman teknisen valmiuden, sekä sen, että Venäjällä rock ei ole koskaan ensisijaisesti ollut kaupallista tanssimusiikkia, vaan sen merkitys on nähty ennemminkin jonkinlaisessa ideassa, aatteessa. Troitskin mukaan venäläisten rocklyriikoiden tekstin taso on kirjallisesti korkeampi johtuen venäläisen rocklyriikan suorasta yhteydestä venäläisen runouden perinteeseen. Myös Huttunen (2005: 2) korostaa venäläisen ja neuvostoliittolaisen rockin tekstikeskeisyyttä. Huttusen ja Troitskin näkökulma lyriikoiden suuremmasta merkityksestä venäläisessä rockmusiikissa puoltaa tutkimukseni rajaamista vain lyriikoihin.

Itse rocklyriikoiden valinta tutkimusaineistoksi voidaan perustella myös diskurssianalyysin keinoin. Jokisen ym. (1999: 236–237) mukaan diskurssianalyysissa on korostettu luonnollisten aineistojen

vahvuuksia. Luonnollisuudella he tarkoittavat aineistoa, joka on syntynyt tutkijasta riippumatta. Heidän mukaansa luonnollisia aineistoja suositaan diskurssianalyyseissä, koska tutkijan itsensä aikaansaamien aineistojen kautta ei pääse käsiksi luonnollisten tilanteiden tapahtumiin kaikessa rikkaudessaan. Näin ollen lyyrikoiden valitseminen tutkimusaineistoksi on perustellumpaa kuin esimerkiksi haastatteluiden tekeminen.

En luokittele bändejä rockin genren mukaan, vaan perustamisvuosien mukaan ja sen mukaan, kuinka kauan ne jatkoivat toimintaansa Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen. Tämän seikan vuoksi listassa on niin punkrockbändejä (esimerkiksi Graždanskaja Oborona) kuin heavy rock -bändejäkin (Arija). Genren ja diskurssin välistä eroa käsittelemme luvussa 2.2.

Šinkarenkovan (2005: 14) mukaan venäläistä rockia on 1970-luvulta asti leimannut dialogisuus, jonka neuvostoliittolaiset rockmuusikot omaksuivat kirjallisuuspöytäkirjoista. Kuten edellä on mainittu, diskurssi on viestintää kontekstissa, joka tarkoittaa myös sosiaalista vuorovaikutusta ja dialogia. Dialogisessa viestimistavassa sosiaalinen vuorovaikutus on alati läsnä, eikä yksittäisiä rockkappaleita voi tulkita pois kontekstistaan ja dialogistaan. Diskurssianalyysin soveltaminen tähän tutkimukseen on siis perusteltavissa aineiston dialogisella luonteella.

Tutkimuksessa olisi voinut soveltaa sekä käsiteanalyysia, että diskurssianalyysia, mutta pelkän diskurssianalyysin käyttäminen antaa erilaista liikkumavaraa aineistoa tutkittaessa ja analysointia tehdessä kuin käsiteanalyysin mukaan ottaminen tutkimusmetodirepertuaariin.

1.4 Länsimaisen rockmusiikin tutkimus

Rockmusiikkia ja sen historiaa on tutkinut muun muassa brittiläinen sosiologi, entinen rockkriitikko, Simon Frith, esimerkiksi teoksessaan *The Sociology of Rock* (1978). Hän on myös toimittanut neliosaisen teoksen, jossa käsitellään populaarimusiikkia laajasti. Frith on tutkinut muun muassa rockin ideologiaa, yhteiskunnan ja rockin välistä suhdetta sekä seksuaalisuuden ilmenemistä rockissa. Frithin lähestymistapa kattaa lähinnä länsimaisen rockgenren, eritoten yhdysvaltalaisen ja brittiläisen, joten kaikki Frithin päätelmät eivät ole suoraan sovellettavissa tutkittaessa neuvostoliittolaista ja venäläistä rockgenreä. Olen hyödyntänyt Frithin tuotantoa ja tutkimuksien tuloksia tutkimuksessani soveltuvien osien.

Rockin alagenreä, heavy metallia, puolestaan on tutkinut laajemmin Robert Walser, musikologi, jonka kirjaa *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (1993) olen soveltanut työssäni laajasti. Hänen pääteesejään ovat hevimetallimuusikoiden ammattitaidon hyvä laatu ja hevimetallin maskuliininen perusviritys, joskin mukaan mahtuvat myös androgyyniset vivahteet ja fanien omistautuminen musiikille. Tutkimuksessani keskityn eritoten Walserin näkemyksiin hevimusiikin arvoista ja käsityksistä maskuliinisuudesta, androgyynisyydestä ja feminiinisyydestä ja sovellan niitä käsitellessäni ja analysoidessani aineistossa ilmenevää seksuaalisuutta.

Ilppo Antero Lukkarinen taas on käsitellyt vuoden 2004 pro gradussaan ”Raskaan rockin diskurssit, hevi ja metalli suomalaisissa mediateksteissä” suomalaisen hevimetallin (eli yhden rockin tyyllilajin) diskursseja pitkälti samoista lähtökohdista kuin minäkin. Hänen tutkimuksensa keskittyi kuitenkin mediassa esiintyneisiin kirjoituksiin hevimetallin genrestä. Lukkarinen toisin sanoen tutki diskurssin ulkopuolisten mielikuvia ja tulkintoja rockin diskurssista yhden tyyllilajin näkökulmasta, kun taas minä keskityn rockin kaikkiin tyyllilajeihin ja diskurssin sisällä tapahtuvaan kommentointiin.

1.5 Venäläisen ja neuvostoliittolaisen rockin tutkimus

Venäläistä ja neuvostoliittolaista rocklyriikkaa on käsitellyt muun muassa Tomi Huttunen, joka on analyseissaan keskittynyt rockyhtye Akvariumin analysointiin. Huttunen (2010) on muun muassa kuvaillut yhtyeen johtohahmoa Boris Grebenštšikovia seuraavalla lauseella: ”Hän loi perustan venäjänkieliselle kaunokirjallisesti haastavalle, joskus tarpeettomankin älylliselle ja sisäänpäin lämpiävälle rocktekstille”. DDT:n voimahahmoa Juri Shevtšukia Huttunen taas on luonnehtinut artikkelissaan ”Neuvostorockin viitan alta” venäläisen rocklyriikan Leo Tolstoiksi ja hänen lyriikoitaan kuvaillut maskuliiniseksi ”musikkalyriikaksi” (Huttunen 2002).

Venäjällä rockin diskurssia ovat käsitelleet muun muassa Marija Šinkarenkova ja Olga Grigorjeva. Väitöskirjassaan ”Metaforitšeskie modelirovanie hudožestvennogo mira v diskurse russkoi rok-poezii” (Taidemaailman metaforiset mallit venäläisessä rockrunoudessa) Šinkarenkova (2005: 4) kertoo, että Venäjällä rocklyriikkaa alettiin tutkia vakavasti vasta 1990-luvun lopulla. Yhtenä tärkeänä etappina hän pitää Tverin tieteellisen koulukunnan syntyä ja kehitystä. Šinkarenkova

kertoo, että Venäjällä on pitkälti keskitytty rockin kirjallisuustieteellisten näkökulmien valaisemiseen ja kielitieteellinen tutkimus on jäänyt vähemmälle.

Šinkarenkovan (2005: 13) mukaan rockkulttuuri tarjosi nuorisolle vaihtoehdon taiteellisen ilmaisun neuvostoaikana, kun muu puolivirallinen kulttuuri vain tympäännytti heitä. Rockkulttuuri myös samalla antoi runouden kulttuurille jatkumon. Šinkarenkova (2005: 15) huomasi tutkimuksessaan venäläisen rocklyriikan jakautuvan kolmeen pääluokkaan: 1) taiteen maailma ja sen olotila 2) rocksankari ja hänen toimintansa 3) rocksankarin ympäristö, ”omat” ja muut.

Grigorjeva tutki väitöskirjassaan ”Metaforitšeskie modelirovanie dihotomii ”svoe – tšužoe” v kontrkulturnoi rok-lirike v SŠA i SSSR” (Me vastaan vieras dikotomian metaforiset mallit Yhdysvaltojen ja Neuvostoliiton vastakulttuurillisissa rocklyriikoissa) erilaisia tapoja muodostaa kahtiajakoa oman eli meidän ja vieraan välille venäläisessä ja yhdysvaltalaisessa vastakulttuurissa käyttäen esimerkkinään rocklyriikoita. Tutkimuksessaan Grigorjeva (2009: 4–5) rinnasti vuodet aikakaudet 1963–1973 Yhdysvalloissa ja vuodet 1985–1991 Neuvostoliitossa toisiinsa käyttäen perustelunaan sitä, että juuri näinä vuosina rockkulttuuri oli vastakulttuurin asemassa maassaan. Tämä Grigorjevan perustelu on läsnä myös minun tutkimuksessani kun rinnastan 1980-luvun Neuvostoliittoa eritoten seksuaalisuuden osalta 1960- ja 1970-luvun Yhdysvaltoihin.

Grigorjevan mukaan (2009: 19) neuvostoliittolaisessa rocklyriikassa kotimaa nähdään usein äidillisenä, kevytmielisenä, tunteellisenä hahmona, joka toisinaan kohtelee lapsiaan huonosti ja pitää heitä nälässä. Itse neuvostoliittolaista rockia Grigorjeva (2009: 20) kuvailee järjettömäksi, selittämättömäksi, aggressiiviseksi, ja petollisuuksiin ja iljettävyiksi kykeneväiseksi. Myös Šinkarenkova (2005: 7–8) tuo väitöskirjassaan esille sodan ja eläimet venäläisissä rocklyriikoissa toistuvina aiheina. Kolmanneksi toistuvaksi aiheeksi hän nimeää sairauden.

Sovellan Šinkarenkovan ja Grigorjevan töitä tutkimuksessani ja eritoten analyysiosiossani tukeudun muutamiin heidän spesifeihin havaintoihinsa.

2 DISKURSSISTA

2.1 Diskurssianalyysi

Sovellan tutkimussuunnitelmassani diskurssianalyysia. Valitsin diskurssianalyysin menetelmäksi, sillä se mahdollistaa aineistolähtöisen käsittelytavan, koska se voidaan Jokisen ym. (1993: 17) mukaan luokitella väljäksi teoreettiseksi viitekehyyksi, eikä selkeärajaiseksi tutkimusmenetelmäksi. Väljä teoreettinen viitekehys sopii mielestäni parhaiten rockin tutkimiseen ja analysoimiseen, sillä Lahtisen ja Lehtimäen (2006: 17–18) mukaan monet tutkijat ja rockfanit ovat varauksellisia sen suhteen, voiko rocklyriikoita ja rockia ylipäättään tutkia, ja onko sen tutkimisessa mitään mieltä.

Väljän teoreettisen viitekehyyksen mahdollistama aineistolähtöisyys ei velvoita tutkijaa pysymään jollain etukäteen valitulla tarkalla tutkimuspolulla, vaan mahdollistaa Jokisen ym. (1993:13) peräänkuuluttaman aineiston kanssa seurustelun ja omien tutkimuksellisten sovellusten tekemisen.

Jokisen ym. (1993: 13) mukaan juuri aineistolähtöisyys ja aineistosta kumpuavat tulkinnat kuuluvat olennaisena osana diskurssianalyysin luonteeseen. Diskurssianalyysin mahdollistama väljempi tutkimustyyli voi osaltaan hälventää tutkijoiden ja fanien rocklyriikan tutkimiseen liittyviä epäluuloja.

Omassa tutkimuksessani diskurssianalyysin väljyyden antama vapaus näkyy muun muassa termien valinnassa. Tutkimuksessa käytettävä termi ”piirre” ei ole diskurssianalyysin vakiintunutta sanastoa, mutta sen käyttö voidaan perustella nimenomaan sillä, että diskurssianalyysi ei ole selkeärajainen tutkimusmenetelmä, jossa kaikilla tutkittavilla määreillä olisi etukäteen määritellyt termit. Kyseessä ei ole luonnontieteellinen tutkimus, jossa analyysin keskiössä on kohde A:n suhde kohde B:hen, joka mitataan välineellä C, jonka nimitys on vakiintunut kymmenien vuosien käytön perusteella. Diskurssianalyysissä jokaisella tutkijalla on mahdollisuus luoda oma sanastonsa tutkimuksensa edetessä nojautuen käytettävissä olevaan aineistoon.

Jokisen ym. (1993: 9, 48) mukaan diskurssianalyysissä kieltä ei nähdä vain todellisuuden kuvaajana, vaan se myös rakentaa todellisuutta ja merkityksiä eli funktioita. Diskurssianalyysissä analysoidaan sitä, miten todellisuutta tuotetaan (Jokinen ym.1993: 9–10). Sen tarkastelun kohteena ei ole yksilö vaan sosiaaliset käytännöt (Jokinen ym. 1993: 37). Haluan ottaa selville, miten

rocklyriikoissa kommentoidaan ja rakennetaan todellisuutta, joka muuttuu rajusti muutamassa vuodessa.

Hallin (1999: 98–105) mukaan diskurssi voidaan nähdä instituutioihin kytkeytyvänä ajatusmallina, Hallin mukaan diskurssissa valta tekee asioista tosia. Toisin sanoen diskurssia hallitsevat voivat esittää jonkin asian diskurssissa totena ja tietynlaisena, ja diskurssin alaisuudessa toimivat alistetaan niihin käytäntöihin, joihin diskurssi on heidät määrännyt. Myös Jokisen ym. (1999: 68) mukaan on olemassa subjektiposition käsite, joka korostaa merkityssystemien valtaa määrittää ihmisille tietyt paikat. Yleensä rockin edustajat ovat valtavirran sisällä marginaalia, eikä heillä ole siellä valtaa eikä keinoja esittää asioita jonkinlaisina. Rockin diskurssin sisällä lyriikoiden tekijät kuitenkin edustavat suurta valtaa, ja he voivat esittää asiat sellaisina kuin haluavat. Tästä näkökulmasta on erittäin mielenkiintoista tutkia, mitä asioita rockin lyriikan tekijät esittävät tosina, ja mihin subjektipositioihin he alistavat vallanpitäjät ja vallan ja toisaalta myös itsensä.

2.2 Merkityssystemit

Yksi diskurssianalyysin tärkeistä elementeistä on myös merkityksien muodostama järjestelmä. Jokisen ym. (1993: 19–21) mukaan merkityssystemit tarkoittavat sitä, että merkitykset muodostuvat suhteessa toisiinsa ja erotuksena toisistaan. Merkityssystemit rakentuvat heidän mukaansa osana sosiaalisia käytäntöjä, eikä merkityssystemi ole yksi, yhtenäinen kokonaisuus vaan sosiaalinen todellisuus hahmottuu useissa merkityssystemeissä. Sosiaalinen todellisuus on siis moninainen ja kirjava: meille ilmenee lukuisia rinnakkaisia ja joskus keskenään ristiriitaisia, maailmaa merkityksellistäviä systeemejä. (Jokinen ym. 1993: 19–21). Rockin diskurssi on yksi merkitysjärjestelmä, joka ei kuitenkaan ole riippumaton muista merkitysjärjestelmistä, vaan on syntynyt historiallisessa vuorovaikutuksessa niiden kanssa, ja jatkaa kilpailuaan, kamppailuaan ja vuorovaikustaan näiden muiden merkityssystemien kanssa niin kauan, kuin se on itse olemassa.

Diskurssianalyysin viisi teoreettista lähtökohtaoletusta Jokisen ym. (1993: 17–18) mukaan ovat:

1. Oletus kielen käytön sosiaalista todellisuutta rakentavasta luonteesta
2. Oletus useiden rinnakkaisten ja keskenään kilpailevien merkityssystemien olemassaolosta
3. Oletus merkityksellisen toiminnan kontekstisidonnaisuudesta

4. Oletus toimijoiden kiinnittymisestä merkityssysteemeihin

5. Oletus kielen käytön seurauksia tuottavasta luonteesta

Tutkielmassani otan lähtökohdiksi eritoten kohdat 1, 3 ja 4. Oletan siis rockin lyyrikoiden rakentavan sosiaalista todellisuutta (kohta 1). Rock on kiinnittynyt toisiin merkityssysteemeihin (kohta 4) eli rock on osa suurempaa diskurssia eli yhteiskuntaa, ja kaikkea, mitä siinä tapahtuu. Rock on riippuvainen siitä, mitä sen kontekstissa tapahtuu, ja myös siitä kontekstissa, mitä tapahtuu muissa diskursseissa joihin se on liittynyt, esimerkiksi yhteiskunnassa (kohta 3).

Juuri kontekstin käsite liittyy Jokisen ym. (1993: 29–33) mukaan läheisesti diskurssianalyysiin. Konteksti tarkoittaa nimenomaan aikaa ja paikkaa, sosiaalista vuorovaikutusta, kulttuuria ja yhteiskuntaa. Tutkimukseni kannalta konteksti on olennainen käsite. Jokisen ym. (1993: 29–33) mukaan kontekstin huomioon ottamisella analysointia tehtäessä tarkoitetaan sitä, että analysoitavaa toimintaa tarkastellaan tietyssä ajassa ja paikassa. Heidän mukaansa on olemassa erilaisia konteksteja.

Samalla kun rock lyriikoissaan kommentoi todellisuutta, jossa se elää, se samalla luo uutta sosiaalista todellisuutta vaikutuspiirissään olevien tekijöiden ja sosiaalisten konventioiden keskuudessa. Asian voisi ymmärtää niin yksinkertaisesti, että jokainen rockyhtye ulottaa vaikutuksensa vain omiin faneihinsa tai oman genrensä sisään. On totta, että fanikulttuuri elää hyvin vahvana rockissa (Walser 1993: 16–19), mutta sen vaikutuspiiri ulottuu myös niihin, jotka eivät rockmusiikista pidä. Musiikki saa ihmisissä aikaan reaktioita, joten näin ollen rockin vaikutusvalta ulottuu sinnekin, missä sitä ei varsinaisesti faniteta. Tässä tapauksessa tosin voi olla niin, että rocklyriikan alkuperäinen sanoma tulkitaan eri tavalla, onhan se silloin pois omasta diskurssistaan, eli sitä tulkitaan jonkun toisen diskurssin sisältä, ja vaikutus voi olla aivan erilainen kuin mihin sanoittajat pyrkivät. Tutkimuksessani en kuitenkaan poraudu rockin vaikutuksiin sen ulkopuolisissa diskursseissa, vaan käsittelen sitä, miten se luo ja kommentoi todellisuutta oman diskurssinsa sisällä, ja miten tämä luominen ja kommentoiminen muuttuvat kontekstin vaihtuessa. Jätän laajemman rocklyriikan vaikutustutkimuksen muille.

Analysointia tehdessäni nojaudun Jokisen ym. (1993: 50–52) mukaan neljään merkityssysteemejä identifioivaan kohtaan, jotka tulee ottaa huomioon etsittäessä aineistosta yhtäläisyyksiä ja eroja:

1. Merkityssystemit eivät esiinny aineistossa selkeinä kokonaisuuksina, vaan pieninä paloina.
2. Merkityssystemin identifioinnilla ei tarkoiteta erillistä aiheiden erottamista toisistaan.
3. Tutkijan täytyy analyysissään tukeutua sellaisiin eroihin ja ristiriitoihin, joihin itse kielenkäyttäjän/toimijan suuntautuu
4. Sanojen käytöllä ja muilla symbolisilla teoilla on kirjaimellisten merkitysten lisäksi usein myös muita analysoinnin kannalta olennaisia, mutta vaikeasti havaittavia merkityksiä. Näitä voidaan kutsua miellelyhtymiksi tai konnotaatioiksi.

Luonnollisesti runsaan lähdekirjallisuuden lisäksi tukeudun omaan tietämykseeni niin venäläisestä kulttuurista kuin rock-genrestäkin. Tämä on hyvin luonnollista eikä sodi diskurssianalyysin periaatteita vastaan, sillä Jokisen ym. (1993: 32) mukaan analysoitavasta aineistosta pyritään tunnistamaan sellaisiakin seikkoja, joiden tulkinta edellyttää tutkijan oman kulttuuristen tapojen, stereotyyppien tai yleisen yhteiskunnalliseen ilmapiiriin tuntemuksen tietoista käyttöä.

Yritän eritellä päättelypolkuni mahdollisimman yksityiskohtaisesti, sillä Jokisen ym. (1993: 54) mukaan merkityssystemien tunnistaminen ja rajaaminen on aina osin luovaa valintojen tekoa, ja siksi vaatii mahdollisimman yksityiskohtaista raportointia. Konkreettisesti tämä tarkoittaa sitä, että erittelen tutkimuksen vaiheet mahdollisimman yksityiskohtaisesti, jotta lukijan on helppo seurata tutkimukseni vaiheita ja tekemiäni päätelmiä. Jokainen tutkimuksessa käsiteltävä kappale on analysoitu erikseen. Tutkimuksen vaiheista kerron enemmän osiossa 3.3, aineiston tarkastelu.

2.3 Diskurssi ja genre

Jokisen ym. (1993: 27) mukaan diskurssi tarkoittaa ”verrattain eheää säännönmukaista merkityssuhteiden systeemiä, jotka rakentuvat sosiaalisissa käytännöissä ja samalla rakentavat sosiaalista todellisuutta”. Hallin (1999: 47) mukaan diskurssi on historiallinen tapa rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme että käsityksiämme itsestämme.

Diskurssin ja genren käsitteet ovat lähellä toisiaan. Hannu Tommolan (suullisesti) mukaan genre on lähinnä sisältöön ja/tai muotoon perustuva luokittelun yksikkö, diskurssi taas muodostuu tietyn luokan/genren sisällön tyypillisistä piirteistä. Esimerkkinä voidaan mainita rikosromaanit, jotka

edustavat tiettyä genreä. Rikosromaaneilla on kuitenkin tyypillinen diskurssi, jonka puitteissa se ilmaisee genreään. Genre, kuten diskurssikin, on Walserin (1993: 27) mukaan sidottu historiaan, ja se heijastaa sosiaalisia käytäntöjä. Diskurssin tavoin genre voi kommentoida sekä sisäisiä asioita, että asioita, jotka ovat genren ulkopuolella. Työtäni varten pyrin kuitenkin erottamaan nämä kaksi käsitettä toisistaan, jotta tutkimukseni olisi selkeämpi.

Norman Faircloughin mukaan genre on kielenkäyttötapa, joka palvelee tiettyä sosiaalista käytäntöä (1997: 101). Johan Fornäs pukee Faircloughin sanat hiukan eri tavalla määritellessään genren olemusta musiikissa. Fornäsin (2004: 394) mukaan genre on joukko sääntöjä, jotka on laadittu musiikkitoimien tekemiseen. Hänen mukaansa rockin genre on suuri kenttä, jota ei pidä jakaa eri tyyllilajeihin.

Tutkimuksessani määrittelen rockin genreksi kaiken rock-musiikin, joka tutkimallani ajanjaksolla Venäjällä tuotettiin, enkä sulje pois mitään rockin tyyllilajeja. Perustan tämän tutkimuksellisen lähtökohdani Fornäsin (2004: 395–396) ilmi tuomaan ajatukseen, jonka mukaan rockin genren määrittämisestä käydään jatkuvaa kamppailua niin kuulijoiden kuin muusikoidenkin kesken. Hänen mielestään tuntuu kohtuuttomalta jättää rockin genrestä pois joku sen tyyllilajeista, sillä perustelut jonkin tyyllilajin poislukemiselle ovat usein häilyviä. Myös Walserin (1993: 27) mukaan populaarimusiikissa genren rajat ovat hyvin häilyvät.

Tutkimuksessani diskurssi on siis suurempi historiallinen ja yhteiskunnallinen kehys, johon rockin genre lukuisine tyyllilajeineen kuuluu. Genren sisällä on kuitenkin mahdollista sekä kommentoida ympärillä olevaa diskurssia että genren sisäisiä asioita.

2.4 Rockin diskurssin tuskallinen kamppailu akselilla kaupallisuus vs. ei-kaupallisuus

Frithin (1988:13) mukaan rock voidaan nähdä popin eräänä osana. Pop on kaupallisesti tuotettua musiikkia suurten nuorisomarkkinoiden samanaikaiseen kulutukseen. Frithin mukaan rockissa on muusta popmusiikista sen erottava ideologinen liite. Hänen mukaansa laittamalla ”rock” musiikillisen määritelmän loppuun (folkrock, countryrock, punkrock), huomio kiinnittyy soundin ohella myös tarkoituksiin ja seurauksiin.

Frithin (1998: 13) mukaan rock popin vastakohtana sisältää viittauksia vilpittömyyteen, autenttisuuteen, taiteeseen, siis ei-kaupallisia viittauksia. Frithin (1988: 45) mukaan rockideologian ydin on uskomus musiikin ja kaupallisuuden jatkuvasta taistelusta. Tällaisen lähtökohdan mukaan kaikki neuvostoliittolaiset ja venäläiset rocklyriikat voidaan määritellä yläkäsitteelliseen diskurssiin, jota voisi kutsua ei-kaupalliseksi diskurssiksi. Tässä määritelmässä pitää kuitenkin ottaa huomioon se, että rockin diskurssin sisällä käydään jatkuvaa kamppailua autenttisen ei-kaupallisen rockin ja kaupallisen massakulttuurin välillä.

Rockin määrittelemisen ei-kaupalliseksi diskurssiksi on mielenkiintoinen tutkimukseni kannalta, sillä Neuvostoliiton aikana kaupallisuus ei ollut osa venäläistä rockdiskurssia, esimerkiksi Troitskin (1988: 43) mukaan neuvostorock erosi läntisestä rockista muun muassa siinä, että sen idea ei ollut koskaan kaupallisessa tanssimusiikissa, vaan enemmän jonkinlaisessa ideassa, aatteessa. Toisaalta Troitski (1988: 70) tuo esiin sen, että rockin kohonnut suosio 1980-luvulla selittyi pitkälti kaupallisilla tekijöillä; sillä suuri yleisö oli kyllästynyt perinteisiin laulu- ja soitinryhmiin, jotka olivat Neuvostoliiton viranomaisten hyväksymiä. Perinteiset ryhmät eivät tuoneet enää varmoja voittoja. Sen sijaan nuoriso janoi rockia. Kaupallisuuden ja ei-kaupallisuuden välinen ristiriita on ollut siis läsnä neuvostoliittolaisessakin rockissa jo 1980-luvulla.

Analysoidessani lyriikoita yritän ottaa huomioon edellä mainitsemani ristiriidan, sillä Jokisen ym. (1993: 50–52) mukaan kolmas merkityssysteemiä identifioivia kohta kehottaa tutkijaa tukeutumaan analyysissään sellaisiin eroihin ja ristiriitoihin, joihin itse kielenkäyttäjän/toimijan suuntautuu.

2.5 Vallan rakenteet; rokkarit periferiassa

Webber (1996: 10–12) kertoo, että Immanuel Wallersteinin mukaan maailmassa on yksi maailmanjärjestys, jossa vallan rakenteet jaetaan keskukseen ja periferiaan eli syrjäseutuun sekä semiperiferiaan. Keskukseen ovat keskittyneet niin taloudelliset kuin poliittisetkin voimavarat, kun taas periferiassa mahdollisuudet ovat heikommat. Keskus hallitsee ja sanelee, periferia suorittaa keskuksen antamia tehtäviä. Semiperiferia on periferian ja keskuksen välissä, ja siellä olevat voimat pyrkivät nousemaan keskukseen. Wallersteinin teoria sopii kuvaamaan myös rockmuusikoiden asemaa Neuvostoliiton valtarakenteissa, sillä vaikka teoria on alun perin tarkoitettu koko maailmaa

ja sen järjestystä kuvaamaan, on se otettu käyttöön monissa tutkimuksissa myös käsiteltäessä yksittäisiä valtarakenteita ja maita.

Ennen Neuvostoliiton syntyä Venäjällä keskus muodostui tsaarin ympärille, sen jälkeen Neuvostoliiton valtarakenteiden, eritoten Neuvostoliiton kommunistisen puolueen ympärille. Maantieteellisesti keskusta edusti Moskova. Neuvostoliiton valtarakenteita leimasi vahva patriarkaalisuus (Vituhnovskaja 2007: 126–129). Miehet olivat poliittisen ja taloudellisen vallan keskiössä, naiset edustivat periferiaa.

Rockin edustajat eivät kuuluneet vallan ytimeen, vaan kuten jo aiemmin mainittua, heidät yritettiin vaihtaa monin eri keinoin; toisin sanoen rock oli osa periferiaa, eikä keskusta. Tosinaan yhtyeet olivat osa periferiaa myös maantieteellisesti, kuten DDT, joka oli kotoisin Ufasta, Keski-Venäjältä, noin tuhannen kilometrien päästä Moskovasta ja keskusvallasta. Yhtye julkaisi vuonna 1984 albumin Periferia. Albumin nimi on mielenkiintoinen kommentti yhtyeen ja ylipäätään rockin asemaan neuvostoyhteiskunnassa.

Periferiasta rockmuusikot kommentoivat keskustan päätöksiä eri keinoin. Seuraavissa luvuissa kerron eri rockdiskurssin eri asenteista (negatiivinen, neutraali, positiivinen), joilla keskustaan yleensä suhtaudutaan. Näitä asenteita ja niiden ilmenemismuotoja etsin tutkimuksessani ja raportoin niistä tutkimusosiossani.

2.6 Negatiivisesti valtaan suhtautuvat piirteet

Negatiivisesti valtaan suhtautuvia piirteitä en pidä sinänsä kielteisinä vaan sellaisina seikkoina, jotka joko rockin tai venäläisen diskurssin kannalta voidaan ymmärtää valtaan negatiivisesti eli kielteisesti suhtautuvana ilmiönä. Toisin sanoen, esimerkiksi rakkaus tai seksi ei sinänsä lyriikoissa ole kielteinen asia, mutta tällaisten, joskus jopa kiellettyjen aiheiden käsittelemisellä on voitu ilmentää kielteistä suhtautumista valtaan.

2.6.1 KAPINA

Lahtisen ja Lehtimäen (2006: 17) mukaan rockin perusasteena on aina ollut joko iloinen tai vakavamman sävyinen kapina vanhoja auktoriteetteja vastaan. Rockbändien lyriikoista yhtenä negatiivisesti valtaan suhtautuvana piirteenä etsin juuri kapinan elementtiä. Kapina elementtinä

liittyy myös venäläiseen diskurssiin. A.G. Iljinin ja S.A. Krjukovin (Biblioteka EGPU: 2011) mukaan Venäjän kansan suhtautuminen valtaan on aina ollut kaksijakoinen; sitä on repinyt ristiriita vahvan johtajan ja vallanpitämisen ihailun ja valtaa kohtaan tunnetun epäkunnioituksen välillä. Venäjää on heidän mukaansa myös repinyt pelko valtaa kohtaan sekä haluttomuus kritisoida sitä. Iljinin ja Krjukovin mukaan venäläisten suhdetta valtaan on aina leimannut kaksi erilaista näkemystapaa: kapina tai alistuminen; joko kunnolla noustaan kapinaan tai sitten alistutaan nöyrästi.

Kapinan konkreettisena ilmenemismuotona pidän muun muassa kielen arkipäiväistä käyttöä, sillä Lehtimäen ja Lahtisen (2006: 25–26) mukaan rocklyriikkaan olennaisena osana kuuluu primitiivisyys ja arkipäiväisen kielen käyttö.

Arkipäiväisen kielenkäytön ilmenemismuotoina pidän puhekieltä, kirosanoja ja slangisanoja. Slangisanoja on Troitskin (1988) mukaan käytetty venäläisessä rockissa jo 1960-luvulla, kun beatnuoriso otti vaikutteita englannin kielestä yhdistäen englanninkielisiä sanoja venäjänkielisiin.

2.6.2 TOISEUS

Grossbergin (2004: 313, 319–321) mukaan rockia määrittelee tietynlainen toiseus, joka ilmenee joko hegemonian sisällä tai sen ulkopuolella. Grossbergin mukaan rock on vuorovaikutuksessa hegemonian ja yhteiskunnan kanssa, jossa se elää, mutta se löytää ilmenemismuotonsa pienistä rakosista, joita hegemoniassa on. Rockin toiseus luo koko ajan uusia identiteettejä, elää muutoksessa eräänlaisena maahanmuuttajana. Rock ei valittele vanhojen rakenteiden muuttumista tai tuhoutumista, vaan elää muutoksessa ja toiseudessa, joka muuttuu suhteessa yhteiskuntaan.

Fornäsin (2004: 403–404) mukaan rockin diskurssissa on aina pyritty määrittelemään me ja muut; nuorempien sukupolvien on pitänyt määrittää itsensä vanhempiansa ja heidän (musiikki-) makuaan vasten; työväenluokan elämäntyyli on joutunut törmäyskurssille taloudellisten tai kulttuuristen intressien kanssa.

Rockin toiseuden tunne rinnastuu mielenkiintoisesti Venäjän kulttuurihistorian läpäisevän dualistisen ajattelutavan kanssa (Pesonen: 2007: 231). Vihavaisen (2009: 5, 7) mukaan tälle ajattelutavalle on ominaista vastakohtaparit, muun muassa itä-länsi, virallinen-epävirallinen ja virallisesti hyväksytty ja maanalainen. Myös Šinkarenkova (2005:15) korostaa venäläiselle

yhteiskunnalle tyypillistä vastakohta-ajattelua, jossa ”me” eli tavalliset ihmiset ja ”he” eli valtaa pitävät ovat eri puolilla. Lisäksi Šinkarenkova tuo ilmi ajatuksen, jonka mukaan venäläisessä rockissa sankari korostaa olevansa osa väkijoukkoa, mutta poikkeavansa siitä, koska on epätavallisen herkkä ja vastaanottavainen.

Itse venäläisen ja neuvostoliittolaisen rockin ominaisuus on myös hämmentävän dualistinen. Rock on Venäjällä aina ollut Šinkarenkovan (2005: 14) mukaan ristiriitainen kulttuurinmuoto; toisaalta se on hyväksytty pikkuhiljaa osaksi yhtenäistä kansalliskulttuuria, ja toisaalta se on tarjonnut mahdollisuuden vastustaa virallisia näkökantoja ja olla osa vaihtoehtoista todellisuutta.

Grigorjevan (2009: 19) mukaan rockissa ”me” mielletään usein turvattomiksi, pelästyneiksi ja kyseenalaistetuiksi, kun taas ”he” ovat aseistettuja, mahtavia ja hirviömäisiä. Grigorjeva (2009: 5, 7), kertoo, että vastakulttuurissa vieras eli ”he” identifioidaan usein pahan symboleihin, epäinhimillistämiseen ja ironiaan. Grigorjevan (2009: 19–20) kertoo, että epäinhimillistäminen on neuvostoliittolaisissa rocklyriikoissa vahvasti läsnä, sillä niissä ilmenee paljon viittauksia eläimiin sekä tieteeseen ja teknologiaan. Grigorjeva (2009: 19) esittää, että sota-aiheiset metaforat ovat vahvasti läsnä neuvostoliittolaisessa rocklyriikassa, mutta nimenomaan kuvattaessa ”meitä”. Hänen mukaansa tämä liittyy tyytymättömyydestä asioiden tolaan, ja että lyriikoista käy ilmi, että vaihtoehdoksi on jäänyt enää tuhoaminen. Šinkarenkovan (2005: 20) mukaan valta ja vallanpitäjät on venäläisessä ja neuvostoliittolaisessa rockdiskurssissa esitetty eläiminä, rinnastaen heidät näin julmiksi ankariksi isänniksi ja tavalliset ihmiset kykenemättömiksi ja haluttomiksi vastarintaan.

Toiseutta etsin kappaleista havainnoimalla, onko mahdollista löytää sellaisia kohtia, joissa on selviä vertauksia meihin ja muihin, varsinkin sellaisia, joissa ”muut” voidaan identifioida selvästi vallaksi ja vallanpitäjiksi. Kiinnitän erityistä huomiota pahuuden ja hyvyyden kuvaamiseen ja vastakkainasetteluun.

2.6.3 SEKSUAALISUUS, RAKKAUS, MASKULIINISUUS, FEMINIINISYYS JA ANDROGYYNISYYS

Seksuaalisuus on Frithin (1983: 235–241) mukaan ollut aina läsnä rockmusiikissa. Yhdysvalloissa se voitiin 1960-luvulla nähdä osana suurempaa kapinaa yhteiskunnallista järjestystä vastaan (1983: 239–240). Eritoten se soti perheen ja avioliiton konseptia vastaan, mitä pidettiin yhtenä yhteiskunnan tukipilareista. Tämä seksin ”viihiteellistyminen”, ja sen korostaminen rockdiskurssissa

liittyi suurempaan yhteiskunnalliseen muutokseen; vaurastumiseen ja sen myötä nuorten uudenlaisen vapauden ja itsenäisyyden kokemiseen (1983: 241–242).

Walserin (2004: 361–365) mukaan metallimusiikin diskurssi on hyvin maskuliininen, ja siinä maskuliinisuus liitetään juuri voiman tunteeseen ja vapauteen. Myös Frithin (1983: 242–243) mukaan naiset 1960-luvun rockgenressä nähtiin objekteina, seksuaalisen halun täyttäjinä ja antajina eikä itse seksiä haluavina olentoina. Naisten paikka oli edelleen kotona, ja kapinaan osallistuivat vain nuoret miehet. Frith (1983: 243–244) kertoo, että tästä vastareaktiona 1970-luvulla syntyi uusi rockin tyylilaji, punk, joka taas korosti sitä, että seksuaalisuudella ei oikeastaan ole mitään merkitystä. Punk oli ensimmäinen tyylilaji, jossa pyrittiin olemaan seksismin vastaisia. Frithin (1988: 252–253) mukaan punk-rockissa kieltäydettiin käyttämästä seksiä hyödykkeenä. Rockin historiassa siis seksuaalisuus, ja eritoten naisen seksuaalisuus on ollut hyvin problemaattinen ja kipeäkin asia.

Seksuaalisuutta ja sen ilmenemismuotoja ei voi jättää huomioimatta neuvostoliittolaisessa ja venäläisessä rocklyriikassa, eritoten kun Neuvostoliitossa seksuaalisuus ja seksi oli tulenarka asia, josta yhteiskunnassa vaiettiin. Asia tuli hyvin ilmi esimerkiksi Vladimir Poznerin ja Phil Donahuen ohjelmassa, jossa eräs nainen yleisöstä totesi: ”Neuvostoliitossa ei ole seksiä, ja periaatteesta olemme sellaista vastaan” (<http://www.youtube.com/watch?v=vmoOG7CbYmM>). Vihavaisen (2007: 314–315) mukaan Neuvostoliitossa estettiin porvarillisen hapatuksen, esimerkiksi kaupallisen seksin levittäminen, koska neuvostokulttuuri oli vallitsevan ideologian mukaan nousevan luokan kulttuuria, jolle kuului tulevaisuus. Vihavainen (2007: 316) kertoo myös, että yhteiskunta ei antanut juurikaan sukupuolista valistusta.

Neuvostoliiton romahtaminen vapautti monia asioita, muun muassa seksuaalisuuden. Tutkimuksessani etsin rocklyriikoissa ilmenevän seksuaalisuuden kuvauksessa mahdollisesti ilmeneviä eroavaisuuksia Neuvostoliiton aikana ja sen romahtamisen jälkeen.

Neuvostorockissa seksuaalisuutta ei kovin paljon käsitelty, mutta Troitskin (1988: 43) mukaan aihetta käsiteltiin kuitenkin jonkin verran. Troitski (1988: 77–78) kertoo, että Akvariumin ja myöhemmin Zooparkin jäsen Mike Naumenko käsitteli seksuaalisuutta muun muassa kappaleessaan ”Drjan” eli ”Saasta”, sekä kappaleessaan ”Oda vannoi komnate” eli ”Oodi

kylpyhuoneelle”. Ensimmäiseksi mainitussa kappaleessa käsitellään laulun sankarittaren moraalitonta elämäntapaa, sekä hänen suhdettaan lauluntekijään:

Ты спишь с моим басистом
и играешь в бридж с моей женой
Я все прошу ему, но скажи,
что мне делать с тобой?

”Sinä makaat basistini kanssa
ja pelaat bridgeä vaimoni kanssa
Annan hänelle kaiken anteeksi mutta kerro –
mitä tekisin sinun kanssasi?²”

”Oodi kylpyhuoneelle” kappaleessa taas käsitellään alastomuutta. Troitski (1988: 77–78) sanoo, että näiden kappaleiden vaikutus oli niin shokeeraava, koska näistä asioista ”meillä ei ollut tapana laulaa”. Hänen mukaansa Mike Naumenko, tietämättömänä ”virallisen kulttuurin” säännöistä koski näillä lyriikoillaan taiteen suurta tabua eli seksiä. Myös Akvarium on käsitellyt seksuaalisutta esimerkiksi kappaleessa Starik Kozlodoev:

Занятие это любил Козлодоев,
И дюжину враз ублажал.
Кумиром народным служил Козлодоев,
И всякий его уважал.
А ныне, а ныне попрятались суки
В окошки отдельных квартир.
Ползет Козлодоев, мокры его брюки,
Он стар; он желает в сортир.

Sitä Kozlodoev rakasti
ja kahtatoista kerralla hoiteli
kansansuosikkina palveli
ja jokainen häntä kunnioitti.
ja nykyään nartut ovat hältä piiloutuneet
yksinäisten asuntojen akkunoissa
ryömii Kozlodoev, märkine housuineen
vanha on ja toiveena nyt on vain vessa.

Seksuaalisuuteen liittyy läheisesti rakkaus. Rakkaus on Frithin (1988: 244–245) mukaan ollut ongelmallinen yhteiskunnan kannalta läntisessä maailmassa jo 1800-luvulta asti, sillä sitä ei ole voitu hallita, ja se on voinut johtaa epätoivottuihin seuraamuksiin, eli suunnittelemattomiin raskauksiin. Eritoten rakkauden turmelevaa vaikutusta pelättiin työväenluokkaan, mutta kaikesta paheksunnasta huolimatta 1920-luvulla alkanut murros onnistui vakiinnuttamaan sentimentaalisen rakkauden ideologian amerikkalaiseen yhteiskuntaan. Uutta tässä murroksessa oli se, että rakkaus seksuaalisoiitiin. Yhteiskunnallisesti seksin tarkoitus ei enää liittynytkään vain lisääntymiseen, vaan myös rakkaus oli syy seksiin.

² Käännös Anton Nikkilän.

Neuvostoliitollaisessa rockissa rakkautta on käsitelty muun muassa Nautilus Pompiluksen tuotannossa, esimerkiksi laulussa ”Ja hotšu byt s toboi” (Nautilus Pompilus: 2011) albumilla Knjaz Tišiny vuodelta 1988.

Я хочу быть с тобой	Haluan olla kanssasi
Я хочу быть с тобой	Haluan olla kanssasi
Я так хочу быть с тобой	Niin haluan olla kanssasi
Я хочу быть с тобой	haluan olla kanssasi
и я буду с тобой	ja tulen olemaan kanssasi
В комнате с белым потолком	huoneessa, jossa on valkoinen katto
С правом на надежду	oikeutettuna toivoon
В комнате с видом на огни	huoneessa josta näkyvät kaupunginvalot
С верою в любовь.	uskoen rakkauteen

Vaikka Walserin (2004: 344) mukaan heavy metallin diskurssia on aina leimannut patriarkalisuus, on hänen mukaansa myös androgyynisyys (Walser 2004: 362) ollut läsnä heavy metallissa, ja eritoten sen yhdessä tyylilajissa, glam rockissa. Yleensä androgyynisyys näkyy miesten pukeutumistyyliin ja glam rockiin vahvana osana kuuluvana meikkaamisena. Androgyynisyys voi näkyä myös sanoituksissa, kuten esimerkiksi yhdysvaltalaisen glam rock -bändi Aerosmithin kappaleessa ”Dude looks like a lady” vuodelta 1987.

Walser (2004: 363–365) väittää, että androgyynisyys häiritsee yhteiskunnan symbolista järjestystä, uhkaa patrioottista kontrollia sekä problematisoi sukupuolisuuden käyttämällä yleensä femiinisenä pidettyjä ominaisuuksia maskuliinisessa ympäristössä. Walserin mukaan valtarakenteiden kannalta androgyynisyys musiikissa on vaarallista myös siksi, että sen avulla hegemoniset sukupuolirajat kyseenalaistetaan ja miehen ”luonnollinen” valta-asema asetetaan kyseenalaiseksi. Myös Fornäs (2004: 403) tuo ilmi rockin diskurssissa ilmenevän vaihtoehdoisen tulkinnan useille yhteiskunnallisille asioille, mikä on käynyt ilmi muun muassa sukupuolisuudessa, jossa hänen mukaansa naisen ja miehen roolit on asetettu kyseenalaisiksi ja vaihdettu keskenään.

Marina Vituhnovskaja (2007: 126–129) toteaa, että venäläisessä kulttuurissa sukupuolten välisiä suhteita leimaa juuri patriarkalisuus ja perinteiset sukupuoliroolit, ja emansipoituminen lähti Venäjällä käyntiin kunnolla vasta 1920-luvulla. Vituhnovskajan mukaan Neuvostoliiton aikana perinteiset sukupuoliroolit vaihtuivat viralliseen tasa-arvoon, ja naiset kävivät töissä. Todellisuudessa perinteiset sukupuoliroolit säilyivät, ja naisten oletettiin perinteisten kotitöiden

lisäksi käyvän myös kodin ulkopuolella töissä. Tasa-arvo oli siis jossain määrin vain vallanpitäjien propagandaa ja lumetta. Vihavainen (2007: 315–316) kertoo, että Neuvostoliiton aikana seksin sijasta neuvostokulttuuri suosi erotiikkaa, jossa sukupuolten ideaalityypit olivat vahvasti esillä. Tytöt olivat vieroja (*nežnaja*), naiset ihania (*prekrasnaja*) ja miesten tärkein ominaisuus oli miehisuus ja rohkeus (*mužestvennost*).

Vituhnovskajan (2007: 128) mukaan tällä hetkellä Venäjällä sukupuoliroolit ovat muovautumassa uudestaan. Tässä valossa mahdollinen androgyynisyys rockdiskurssissa voidaan nähdä valtaa kyseenalaistavana elementtinä venäläisessä ja eritoten neuvostoliittolaisessa ympäristössä.

Walserin (2004: 361–365) mukaan monet glam rock -fanit ovat naisia, mikä voi liittyä siihen, että perinteisesti heikkona pidettyjä feminiinisiä merkkejä on glam rockissa käytetty eri tavalla, annettu niille maskuliininen merkitys, ja näin ollen ”voimautettu” feminiiniset merkit.

Etsin yhtyeiden lyriikoista seksuaalisuutta, seksiä, sukupuolisuutta ja rakkautta käsitteleviä aiheita. Minua kiinnostaa se, millä tavalla sukupuolisuus näkyy lyriikoissa ja missä rooleissa ja asetelmissa naiset ja miehet nähdään, eli mihin subjektipositioihin heidät rockdiskurssissa asetetaan. Mielenkiintoisia ovat eritoten mahdolliset kohdat, joissa feminiinisyys ja maskuliinisyys on kyseenalaistettu, ja jossa venäläiset, perinteisenä pidetyt sukupuoliroolit on käännetty ylösalaisin. Analyysin kannalta mielenkiintoista on myös, mitä sukupuolta vallankäyttäjät ja valtaan liittyvät henkilöt kappaleissa edustavat.

2.7 Neutraalisti valtaan suhtautuvat piirteet

Neutraalisti valtaan suhtautuviksi piirteiksi kappaleissa tulkitsemisen sen, että valtaa ja vallanpitäjiä ei ole niissä mainittu lainkaan. Neutraalisti valtaan suhtautuviksi piirteiksi käsittelen myös ne, joissa valta ja vallanpitäjät kyllä tuodaan ilmi, mutta niistä ei ole esitetty selvästi negatiivisia eikä positiivisia piirteitä.

2.8 Positiivisesti valtaan suhtautuva piirre – Kaikkivaltias isä

Kuten jo edellä mainitsin, positiivisesti valtaan suhtautuvia piirteitä ei lähdeaineistosta ollut helppo löytää. Esittelen tässä luvussa kuitenkin suppeasti yhden positiivisesti valtaan suhtautuvan piirteen.

Iljin ja Krjukovin (Biblioteka EGPU: 2011) mukaan yksi venäläisten tapa nähdä valta, on ollut ymmärtää se absoluuttiseksi, erehtymättömäksi, kaikkivoipaisen isän kaltaiseksi ilmiöksi, ja vahvasti henkilöidä valta. Vieläkin vallan henkilöiminen näkyy konkreettisesti esimerkiksi Venäjän federaation valtarakenteissa, jossa Kaakkuriniemen (2006: 229) mukaan korostuu presidentin ylivertainen asema hallitukseen nähden.

Iljin ja Krjukov (Biblioteka EGPU:2011) kertovat, että venäläiset odottavat vahvaa johtajaa, mutta eivät ole valmiita kunnioittamaan tätä. Toisaalta he pelkäävät valtaa, vihaavat sitä, mutta eivät toivo sen kritisoimista tai uudistamista. Toisin sanoen tämäkään piirre ei ole täysin ristiriidaton.

Tutkimuksen edetessä aineistosta on mahdollista löytää muita positiiviseksi luettavia piirteitä, ja tällaisessa tapauksessa raportoin ja analysoin myös nämä piirteet.

2.9 Muut seikat

Tutkimuksessani voi tulla vastaan sellaisia seikkoja, joita en ole maininnut määrittellessäni neutraalisti tai negatiivisesti valtaan suhtautuvia piirteitä, mutta jotka kuuluvat niihin. Pyrin tutkielmassani kiinnittämään myös näihin seikkoihin huomiota, ja otan ne mukaan analyysiin.

Vaikka keskityn negatiivisesti ja neutraalisti valtaan suhtautuvien piirteiden havainnoimiseen tekstejä tutkiessani, kiinnitän huomiota myös tutkimuksen varrella havaitsemiini muihin tärkeisiin asioihin, jotka voivat liittyä lyriikoiden ulkopuolisiin tekijöihin, esimerkiksi yhtyeen historiaan tai lavaesiintymiseen. Näistä ulkopuolisista tekijöistä otan huomioon vain ne, jotka läheisesti koskevat tutkimuksessa määrittelemiäni seikkoja, esimerkiksi seksuaalisuutta.

Tutkielmassani en kiinnitä huomiota yksittäisiin yhtyeisiin vaan koko neuvostoliittolaiseen ja venäläiseen rockgenreen, jota käsittelen yhtenä diskurssina. Neuvostoliittolaisen ja venäläisen rockgenren historiasta kerron seikkaperäisemmin luvussa 3. Tutkimuksen kulussa on myös tuotava esille muutamia yksittäisiä yhtyeitä, ja kerrottava jonkin verran enemmän heidän taustastaan ja

maailmankuvastaan. Tämä on tarpeen siksi, että lyriikoiden taustat valottuisivat enemmän, ja myös siksi, että voisin esimerkein valaista muutamia tutkimuksen varrella tekemiäni huomioita.

3 NEUVOSTOLIITTO, VENÄJÄ JA ROCKMUSIIKKI

3.1 Historiaa

Neuvostoliittolaisen rockin historia ulottuu Troitskin (1988: 6–9) mukaan 1950-luvulle asti, jolloin nuorisoryhmä ”stiljagat³” herätti pahennusta eritoten massasta poikkeavalla julkealla ulkonäöllään. Ryhmässä oli sisäisiä ristiriitoja, ja se jakaantui štatnikkeihin, jotka kuuntelivat jazzia, be-popia ja coolia ja beatnikkeihin, jotka kuuntelivat rock´n rollia. Ensimmäiset rockhitit Neuvostoliitossa olivat Bill Haleyn ”Rock around the Clock” ja ”See you later Alligator”. Rock´n roll oli Venäjällä suurta salaista muotia 1950–1960-luvuilla, mutta johto ei kuitenkaan ryhtynyt vastatoimiin, sillä se ei nähnyt rockia niin suurena uhkana kuin jazzin (Troitski 1988: 10–17, 22, 28).

Troitski (1988: 18–21) kertoo, että Beatles-yhtye vaikutti suuresti venäläisen rockin kehittymiseen, eritoten sukupolvien välisen kuilun syntymiseen ja patriarkaalisen yhtenäisyyden murentumiseen. 1970-luvulla rockin suosio alkoi mennä enemmän hard rockin suuntaan: mm. Led Zeppelin ja Deep Purple olivat suosittuja; rockista tuli 1970-luvulla arvostetumpaa, ja se sai myös ”kunniallista” yleisöä, niin sanottua luovaa intelligentsiaa (Troitski, 1988: 33).

Troitskin (1988: 24, 42) mukaan rockyhtyeillä oli kuitenkin vaikeaa, sillä Neuvostoliiton virallinen musiikkipolitiikka edellytti ammattimuusikoita, jotka saivat valtiolta tukea, rahoitusta ja mahdollisuuden levytykseen valtion virallisen levy-yhtiön Melodijan siipien suojissa. Viranomaiset hyväksyivät soitettavan musiikin. Toisessa laidassa olivat amatöörit, jotka saivat tehdä musiikilleen mitä halusivat, mutta joilla ei ollut toivettakaan levytyssopimuksista tai pääsystä massamediaan.

Troitskin mukaan rockiin alkoi 1980-luvun alussa kohdistua lisääntyvä ulkopuolinen paine, konsertteja oli vähän, ja viranomaiset tarkkailivat tilannetta, ja syyttivät pop-musiikkia sivistymättömyydestä, huonosta mausta ja aatteettomuudesta. Niin ammattimuusikot kuin

³ Suomessa suurin piirtein sama kuin lättähatut.

amatööritkin olivat virkamiesten silmätikkuina. Jopa sana rock alettiin poistaa lehtijutuista. (Troitski, 1988: 117–137).

Troitski (1988: 84–87) valaisee, että Leningradiin perustettiin Rock-klubi, joka oli eräänlainen kompromissi, jonka viranomaiset hyväksyivät epävirallisille rockyhteille. Kaikkia ongelmia klubi ei kuitenkaan ratkaissut, klubiin kuuluneiden yhtyeiden piti muun muassa kieltäytyä rahallisesta maksusta konserteistaan. Lisäksi klubissa käytiin keskinäisiä valtataisteluita (Troitski 1988: 96) ja se onnistui vakiinnuttamaan asemansa vasta vuonna 1983.

Huttusen (2007: 286) mukaan kapinallisella nuorisokulttuurilla oli tuohon aikaan oma varjonsa niskassa, eli kommunistinen nuorisjärjestö Komsomol. Julkisia esiintymisiä ei juuri ollut, vaan konsertit pidettiin yksityisasunnoissa. Näitä yksityisasunnoissa pidettyjä konsertteja kutsuttiin ”kvartirnikeiksi” (*kvartira < kvartirnyj koncert*). Kvartnikit ja konsertit eivät olleet yleisölle ilmaisia, vaan he maksoivat lipuista ruplan tai pari. Huttunen (2007: 287) kertoo, että tieto näistä konserteista elin niin sanotuista kvartnikeista kiiri viidakkorummulla, ja usein viranomaiset keskeyttivät konsertit. Rockyhtyeet pitivät myös laittomia konsertteja kulttuuritaloissa. Muutoinkaan rockmuusikon osa ei ollut kadehdittava, muun muassa vuonna 1980 keskeytettiin rock-konsertti Tbilisissä, minkä seurauksena Akvarium-yhtyeen johtohahmo Boris Grebenštšikov menetti työnsä ja Komsomol-jäsenyyteensä palattuaan Leningradiin. Troitskin (1988: 67) mukaan yhtyeen esiintymistä rock-konsertissa luultiin väärinkäsitysten vuoksi jopa homoseksuaalisuuden demonstroimiseksi.

Tbilisin festivaali sai kuitenkin myös hyvää aikaan. Troitskin (1988: 68–70) mukaan eilispäivän establishmentista oli tullut dinosauruksia ja undergroundista tuon ajan ykkösnimiä. Sellaisiakin rockkappaleita, joita ennen pidettiin sopimattomina, soitettiin radiossa ja televisiossa, ja lehdet ja radio toittivat Tbilisin festivaalin jälkeen päiväkausia uusista lahjakkuuksista. Tämä kaikki oli pitkälti Akvariumin aiheuttaman skandaalin ansiota.

Vihavaisen mukaan glasnostin ja perestroikan myötä rockmuusikoiden asema parantui, ja Grebenštšikovista jopa tehtiin glasnostin mannekiini (Huttunen 2007: 287). Troitski (1988: 140–165) selostaa, että vuoden 1985 jälkeen asiat alkoivat pikkuhiljaa muuttua ja rock sai hyväksytyimmän aseman, rockista alettiin kirjoittaa kaikkialla, vieläpä innostuneeseen sävyyn. Huttusen mukaan neuvostorock nousi perestroikan aikana yllättävänkin merkittävään asemaan, ja

1980-luvun lopussa valtiollinen levy-yhtiö Melodija saattoi jo ottaa rockyhtyeitä levytysstudioon (Huttunen 2007: 286).

Neuvostoliiton ”virallisen” levy-yhtiön Melodijan toimintamallit muuttuivat perestroikan ja Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen. Cushmanin (Cushman 1995, 238–239) mukaan Melodijan piti saada suurempia taloudellisia voittoja ja näitä saadakseen sen sitoutuminen itsenäisen ja sisällöllisesti tärkeän musiikin tuottamiseen löytyi. Muutoinkin 1990-luvulla venäläiseen rockiin hiipi länsimaalainen kaupallisuus, jolta neuvostoliittolainen rock oli vaihtoehtoisuutensa vuoksi säilynyt.

3.2 Magnitizdat

Neuvostoliitossa epävirallinen julkaisu-toiminta tunnettiin nimellä samizdat eli ’itse julkaistu’. Tamizdat ’siellä julkaistu’ taas tarkoittaa sellaisia teoksia, jotka ovat päätyneet samizdatin kautta länsimaihin, ja teokset ovat päätyneet julkaistuiksi. Käsitteet ulottuvat pääasiassa kirjallisiin teoksiin. Kuuluisimpia esimerkkejä tamizdatista lienee Boris Pasternakin *Tohtori Živago* (Huttunen, 2006: 280–282, 287).

Huttunen (2007: 287) kuvaa, että samizdat ja tamizdat saivat neuvostorockissa vastineensa, eli magnitizdatin, joka tarkoitti epävirallisia kasettiäänitteitä. Troitskin (1988: 12–13) mukaan jo 1950-luvulla myytiin epävirallisia nauhoitteita pimeästi. Näitä kutsuttiin nimityksellä *plastinki na rebrah* ’kylkiluulevy’. Nimitys johtui siitä, että levyt olivat oikeita röntgenkuvia – rintakehästä, selkärangasta, luunmurtumista -, joissa oli pieni reikä keskellä, reunat hieman pyörästetty saksilla sekä hädin tuskin näkyvät urat. Kuitenkin varsinainen kukoistusaika koitti 1980-luvulla, jolloin alettiin tehdä kotitekoisia lp-levyjä, joiden suurena etuna oli se, että ne eivät kuuluneet minkään sensuurin alaisuuteen (Troitski 1988: 110–112). Magnitizdatien haittapuoli oli niiden keho laatu, sillä esimerkiksi 1980-luvulla niitä tehtiin nauhoittamalla jonkun toisen nauhalta tai kasetilta. Tämä henkilö taas oli nauhoittanut kopionsa joltain muulta.

3.3 AINEISTON TARKASTELU

Aineiston koko on 305 kappaletta yhteensä kuudelta eri yhtyeeltä. Yhtyeet ovat: Arija, DDT, Gorky Park, Graždanskaja Oborona, Mašina vremeni, ja Piknik. Aineiston varhaisimmin julkaistut kappaleet ovat vuodelta 1978 ja viimeisimmin julkaistut kappaleet vuodelta 1993.

Jokainen kappale on analysoitu erikseen, siitä on etsitty negatiivisen, positiivisen ja neutraalin diskurssin piirteitä eri ilmenemismuodoissaan. Jokainen analysoitu kappale on arkistoitu excel-
taulukkaan. Jokainen epiirre (kapina, seksuaalisuus yms.) on merkitty omaan sarakkeeseensa kuten myös se, oliko piirre negatiivinen, positiivinen vai neutraali. Kustantaja, kappaleen nimi, julkaisuvuosi, yhtye, aikakausi (1978-2985, 1985-1990 tai 1991-1993) avainsana- tai fraasi ja esimerkkilause on myös mainittu erillisissä sarakkeissaan.

Analysoinnin apuna on käytetty useita eri lähteitä, muun muassa rockin ja neuvostoliittolaisuuden diskurssista tehtyjä tutkimuksia, jotka on jo aiemmin mainittu tässä tutkielmassa. Koska äidinkieleni ei ole venäjä apuna analysoinnissa käytettiin myös Uutta venäläistä sanakirjaa. Sanakirjan avulla aineistosta paljastui useita puhekielisiä ilmaisuja. Suurena apuna olivat myös useat internetlähteet (muun muassa yhtyeiden omat nettisivut), joilla rockin diskurssia selitettiin yksityiskohtaisemmin. Aineistoa analysoitaessa lähteet merkittiin yksityiskohtaisesti excel-
taulukkaan, jotta ne voitaisiin poimia sieltä myöhempää käyttöä varten.

Tämän jälkeen tein aineistosta excel-ohjelmalla erilaisia taulukoita ja kaavioita, joiden avulla oli mahdollista tehdä yleisiä päätelmiä. Useista

Osa taulukoiden ja kaavioiden pohjalta tehdyistä päätelmistä on lyhennetty sanalliseen muotoon. Tutkielmassani olen halunnut välttää turhaa toistoa, joten tämän seikan vuoksi kaikkia taulukoita ja kaavioita ei itse pro gradussa julkaista, vaan vain tutkimuksen kannalta olennaisimmat.

3.4 Yleisiä huomioita lyriikoista

Teknisenä yksityiskohtana on heti alkuun mainittava se, että lyriikoiden kirjoitusasussa voi olla joitain pieniä virheitä eivätkä tutkimuksessani käsitellyt sanoitukset ole välttämättä aina sanasta sanaan oikein. Vaikka olen pyrkinyt tarkistamaan sanoitukset sekä kuuntelemalla kappaleet moneen kertaan että katsomalla mahdollisuuksien mukaan yhtyeiden virallisilta Internet-sivuilta sanoitukset, voi sanoituksissa ilmetä epätarkkuuksia. Aina yhtyeiden virallisilta Internet-sivuiltakaan saatu tieto ei ollut sataprosenttisen luotettavaa, vaan sanoituksissa on ilmennyt kirjoitusvirheitä tai muita epäselvyyksiä. Joskus samalla laululla taas oli useita versioita eri konserteista.

Varsinaisen tutkimustyöni aikana en ottanut selville, olivatko tutkimani kappaleet magnetizdateja vai Melodijan tuottamia. Tällä halusin välttää ennakkoluulojen vaikutusta tutkimustyöhöni; sillä jos

olisin saanut etukäteen tietää kappaleiden olevan esimerkiksi magnitizdateja, olisi tällä luultavasi ollut jonkinlaista vaikutusta päätelmiini. Suoritettuani tutkimustyötäni ja otettuani selvää kappaleiden tuottajista, huomasin, että alkuperäinen asetelma magnitizdateista ja Melodijasta on riittämätön. Tutkimustyötäni rakennellessani en ollut ottanut huomioon, että neuvostoliittolaisella ja venäläisellä musiikkikentällä toimi myös muita levy-yhtiöitä. Lusikkansa venäläisen rockin soppaan oli työntänyt jopa yhdysvaltalainen levy-yhtiö BMG-international tuottaessaan vuonna 1993 Gorky Parkin albumin ”Moscow Calling”. Tutkimuksessani otan siis huomioon myös tämän kolmannen tekijän Melodijan ja magnitizdatin lisäksi.

Suurin osa kappaleista on kirjoitettu venäjäksi, mutta joukkoon mahtuu myös poikkeuksia. Muun muassa Mašina vremenyn (Mašina vremeny: 2011) kappaleessa ”Tam, gde budet novyi den”, ”Siellä missä on uusi päivä” vuodelta 1987, on käytetty tehokeinona englanninkielisiä sanoja: ”It’s gonna be another day, It’s gonna be another sunny day”. Graždanskaja Oborona taas on kappaleessaan Delai s nami (Tee kanssamme) käyttänyt saksaa.

Suurimman poikkeuksen venäjänkielisistä sanoituksista muodostaa kuitenkin glam rock -yhtye Gorky park, jonka sanoitukset ovat pääasiassa englanniksi. Gorky parkin mukaan ottaminen on kuitenkin perusteltua, sillä se sopii aikaraameihin, jotka olen tutkimusaineistoksi ottamilleni lyriikoille rajannut. Gorky park on yhtyeenä hyvin mielenkiintoinen, sillä se edustaa rockin genressä hyvin kiistanalaista glam rockia. Gorky park yhtyeenäkin voidaan nähdä hyvin kiistanalaisena ilmiönä, se oli hyvin länteen kallellaan, se otti muun muassa mallia 1990-luvulla hyvin suositulta Bon Jovi -yhtyeeltä ja lauloi englanniksi. Toisaalta Gorky parkin käyttämät vaatteet, ja levynkannet pursusivat neuvostoliiton symboliikka, samoin kuin yhtyeen yhden tunnetuimman kappaleen ”Bangin” (<http://www.youtube.com/watch?v=lrSKG3TS0uE>) musiikkivideo.

Tutkimusaineistolle asettamani kriteerit jättävät pois rockbändeistä esimerkiksi sellaisen merkittävän bändin kuin Kino, jota luotsasi venäläisen rockin legenda Viktor Tsoi. Kino jää pois siksi, että se ei levyttänyt vuoden 1990 jälkeen Tsoin traagisen kuoleman vuoksi. Tarkoitukseni on kartoittaa eroja lyriikoissa Neuvostoliiton aikana ja sen jälkeen yleensä venäläisessä rockdiskurssissa enkä näin ollen voi tehdä poikkeuksia rajatessani tutkittavia bändejä, vaikka kyseessä olisi niinkin huomattava esimerkki kuin Viktor Tsoin Kino.

Kuten jo aiemmin mainitsin, kaikkien yhtyeiden kaikkia lauluja ei ole saatu mukaan aineistoon muun muassa teknisten syiden takia. Graždanskaja Oboronan tuotannosta mukaan ei ole otettu kaikki albumeja, jotka tutkittavalla ajanjaksolla ovat ilmestyneet. Tämä siksi, että kyseisinä vuosina yhtye oli erittäin tuottelias ja kappaleita kertyi runsaat määrät. Koska tutkimukseni tarkoitus ei ole olla tutkielma yhdestä yhtyeestä, on Graždanskaja Oboronan kappaleiden määrää rajoitettu tietoisesti, jotta bändi ei olisi aineistossa yli edustettuna muihin yhtyeisiin nähden.

3.5 Lyriikoiden ulkopuolelta esiin nousseet seikat

3.5.1 HUOMIOITA SEKSUAALISUUDESTA

Trash-metal-yhtye ”Korrozija metalla” ei kuulu tutkittavaan aineistoon, mutta sen esiintymisiin kuuluvat sellaiset seksuaalisutta koskevat elementit, että tuon sen kuriositeetin omaisena ilmiönä esille pro gradussani.

Yhtye on koko olemassaoloaikansa shokeerannut yleisöä. Kenties parhaan shokkiefektin on tarjonnut bändin keikoillaan järjestämät eroottiset show`t (Korrozija metalla: 2011), joissa on naisten paljasta pintaa esitelty estotta vuodesta 1989 lähtien. Esiintyjinä ovat yleensä olleet aikuisviihdetähdet, mutta myös yhtyeen naispuoliset fanit ovat riisuneet vaatteitaan keikoilla. Youtubessa on nähtävillä muutamia yhtyeen esiintymisiä, seuraava linkki on yhtyeen Kanibal Turkierueelta vuodelta 1991: <http://www.youtube.com/watch?v=FZjHWJ0GDQg>.

Lyriikoissaan Korrozija Metalla on käsittelyt (Korrozija Metalla: 2011) seksuaalisutta muun muassa albumilla Kannibal, vuodelta 1990, kappaleessa: ”Bad girl’s train”. Kappaleen sanoma on brutaali, siinä seksuaalisuus ja tappaminen yhdistetään:

You excite me, you excite me
Who's girl harm in train tonight
Sweet scream, so good
I'll give all you need!

Sinä kiihotat minua, sinä kiihotat minua,
Kenen tytön harmi (olen)tänä iltana junassa
Suloinen huuto, niin ihana
Annan sinulle kaiken mitä tarvitset

Yhtyeen seksishow`t voidaan nähdä hevimetalliin lukeutuvina maskuliiniseen järjestykseen kuuluvina speaktaakkelimaisina esityksinä, joissa Walserin (1993: 108) mukaan naiset alistetaan miesten katseille. Näin ollen Korrozija metallan esityksien tehtävä oli enemmän ylläpitää vanhaa järjestystä, kuin horjuttaa Neuvostoliiton valtarakenteita.

Tälle edellä mainitulle ilmiselvälle tulkinnalle on kuitenkin olemassa vaihtoehto. Walser (2004: 363–365) kuvailee, että androgyynisyys häiritsee yhteiskunnan symbolista järjestystä, uhkaa patrioottista kontrollia sekä problematisoi sukupuolisuuden käyttämällä yleensä feminiinisenä pidettyjä ominaisuuksia maskuliinisessa ympäristössä. ”Korrozija metellan” (Korrozija metalla: 2011) virallisilla kotisivuilla painotetaan show’ssa esiintyvien tyttöjen omaa tahtoa esiintyä. Bändi korostaa sitä, että seksi, ja seksi rahasta oli Neuvostoliitossa kiellettyä ylellisyyttä, joka kuului vain puoluejohtajille, markkinajohtajille tai turisteille. Toisin sanoen, aivan kuin androgyynisydessäkin, seksishow kääntää yhteiskunnan ja vallanpitäjien ylläpitämät seksuaaliroolit ylösalaisin. Tavallisilla kansalaisilla oli mahdollisuus nauttia seksuaalisesta tunnelmasta, ja jopa seksin ostamisesta, eli he saavat osan vallasta takaisin itselleen. Yhtye kapinoi valtaa ja vallanpitäjiä vastaan antamalla seksin ja siitä maksamisen takaisin tavallisen kansan ulottuville. Samalla se antoi naisille (ainakin näennäisen) vallan päättää omasta seksuaalisuudestaan.

Vaikka Korrozija metellan esimerkki on hyvin äärimmäinen ja 1980-luvulta, Troitski (1988: 33–34) kertoo jo 1970-luvulla tyttöjen paljastelleen rintojaan rockyhtyeiden konserteissa hyvin vapautuneesti. Seksi oli siis läsnä neuvostoliittolaisessa rockissa jo alkuvuosina, mutta yleisen tabuluonteensa vuoksi, se oli peitettävä.

3.5.2 HUOMIOITA SUKUPUOLESTA

Huomionarvoista on se, että 1980-luvulla ei neuvostoliittolaisessa rockgenressä juuri naisia muusikkoina tai muissakaan rooleissa juuri näkynyt. Troitski (1988: 127) myöntää tämän varsin suoraan ja sanoo: ”neuvostoliittolainen rock on ilmeisesti kaikista miesvaltaisinta”. Harvalukuisia poikkeuksia säännöstä kuitenkin oli, esimerkkinä mainittakoon Bravo-yhtyeen naissolisti Žanna Aguzarova.

Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen 1990-luvulla naisbändejä alkoi ilmestyä enemmän. Notšnye snajpery, yksi kuuluisimmista venäläisistä naisrockyhtyeistä, perustettiin vuonna 1993 (Notšnye snajpery: 2011). Sen johtohahmoja olivat Svetlana Surganova ja Diana Arbenina, joka Huttusen (2010) mukaan on pietarilaisen lesbokulttuurin ikoneita. Sanoittajina naisia kuitenkin toimi 1980-luvullakin, kuten Margarita Puškina (Arija: 2011), joka sanoitti Arija-yhtyeelle useita lyriikoita, alkaen heti yhtyeen ensimmäisestä albumista ”Manija Velitšija” eli Suuruudenhulluus, jolle hän sanoitti kappaleen: ”Torero”.

Naisten hiljaiselo rockgenressä 1980-luvulla on moniselitteinen asia. Eritoten rockin tyyllilajissa hevimetallissa se oli yleismaailmallinen ilmiö, eikä koskenut pelkästään Neuvostoliittoa. Walserin (1993: 114–117) mukaan naisten asema hevimetallissa on ollut problemaattinen, ja pitänyt naiset ahtaassa raossa, joko alistaen heidät miesten katseille seksuaalisena objektina, tai jättäen heidät kokonaan ulkopuolelle genrestä. On mahdollista löytää 1980-luvun länsimaalaisesta hevimetalligenrestä poikkeuksia (aivan samalla tavalla kuin neuvostoliittolaisestakin), muun muassa hevinkin legendoinakin pidetyt naislaulajat Doro Pesch (Doro Pesch: 2011) ja Lita Ford (<http://litafordonline.com/discography.htm>).

Frithin (1988: 233–237) mukaan ylipäänsä rockia (eikä vain heavy metallia) leimaa sen maskuliinisuus, maskuliininen seksuaalisuus ja naisten ja tyttöjen aseman rajoittaminen kodin seinien sisäpuolelle, kun taas miehet ja pojat olivat vapaampia liikkumaan kodin ulkopuolella. Frithin viittaa tekstissään 1960- ja 1970-luvun Yhdysvaltoihin, jossa seksi ja seksuaalisuus oli tabu. Frithin teksti on joltain osin sovellettavissa 1980-luvun Neuvostoliittoon, jossa seksuaalisuus ja seksi oli myös tabu, ja naisten paikka oli kotona tiiviimmin kuin miesten, oletettiinhan heidän neuvostoihanteen mukaan tekevän ansiotyönsä jälkeen myös kotityöt (Vituhnovskaja 2007: 127). Neuvostoliiton romahtaminen vapautti kenties naiset perinteisistä sukupuolirooleistaan toimimaan yhä enemmän kodin ulkopuolella, ja näin ollen myös pelkästään naisista koostuvat rockbändit rohkenivat kokeilla siipiään 1990-luvun alussa.

3.5.3 VÄESTÖNSUOJELU JA HYÖNTEISMYRKKY -YHTYEIDEN NIMIVALINTA EI OLLUT PELKKAA SATTUMAA

Walserin (1993: 2), mukaan monet heavymetal-yhtyeiden valitsemat nimet luovat mielikuvan voimasta, ja että monet yhtyeet pyrkivät juuri tähän vaikutelmaan. Monet yhtyeistä, joita tutkielmassani käsittelem, kiistävät miettineensä nimien merkitystä sen syvällisemmin, esimerkiksi Akvarium-yhtyeen johtohahmo Boris Grebenštšikov kertoo Vremja Z -lehden haastattelussa (<http://www.ytime.com.ua/ru/50/1185>) yhtyeen nimen syntyneen sattumalta. Troitski (1988: 89) kertoo yhtyeen kuitenkin selittäneen nimensä johtuvan siitä, että yhtye eli toisessa, muista erillisessä todellisuudessaan, josta yleisö voi nähdä heidät yhtyeen. Akvaariossa oleva todellisuus ei ollut yleisön kosketeltavissa, he eivät voineet vaikuttaa sen tapahtumiin.

Walserin (1993: 2) kirjassaan mainitsemisissa aiheissa esillä ovat myös vastenmielisiä ja/tai ikäviä mielikuvia aiheuttavat nimet: DDT eli ihmiselle tappava, 1900-luvulla käytetty hyönteismyrkky. Graždanskaja oborona sen sijaan tarkoittaa väestönsuojelua, mutta yhtye tunnettiin 1980-luvulla myös lyhenteellä GrOb, eli ruumisarkku. Itse yhtyeiden nimillä on siis yritetty jo viestittää jotain. Vastenmielisten objektien tuominen yhtyeen kuvastoon voidaan nähdä esimerkiksi yhteiskunnasta vieraantumisenä, niiden olemassaololla voidaan viestittää yhteiskunnan ulkopuolisenä oloa. Ei edes haluta kuulua yhteiskuntaan eikä sopeutua sen antamiin malleihin.

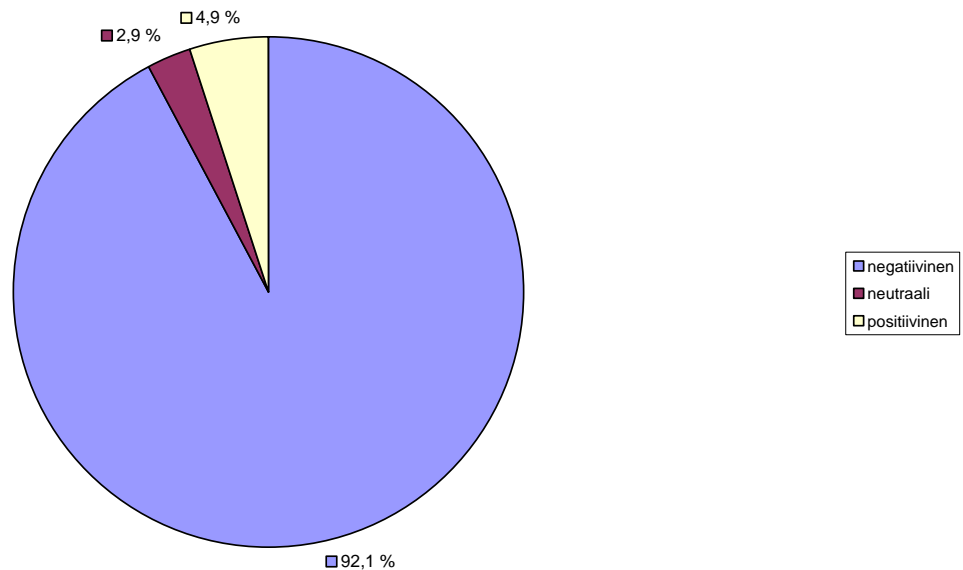
4 TULOKSET –KAPINOIVAT ROKKARIT MUUTOSTEN PYÖRTEISSÄ

4.1 Glasnost ja negatiivisuus aineistossa vahvasti edustettuna

Aineistosta etsittiin negatiivisen, neutraalin ja positiivisen diskurssin piirteitä. Kaikki aineistossa esiintyneet havainnot on laskettu yhteen ja tästä luvusta on tehty prosenttilaskelma, josta näkyy, kuinka suuri prosenttiosuus havainnoista oli negatiivisia, kuinka suuri prosenttiosuus oli positiivisia ja kuinka suuri prosenttiosuus oli neutraaleja.

Aineistosta oli nähtävissä vahvasti negatiivisen diskurssin piirteiden ylivalta; negatiivisen diskurssin piirteisiin lukeutuvia esiintymiä koko aineistossa oli yhteensä 92,1 prosenttia, kun taas positiivisen diskurssin esiintymiä vain 4,9 prosenttia ja neutraalin diskurssin esiintymiä 2,9 prosenttia. Suhdeluvut näkyvät havainnollistettuna alla olevassa kaaviossa K 1. Piirteet koko aineistossa.

K 1. Piirteet koko aineistossa



Esiintymien prosentuaalinen ja kappalemääräinen jakautuminen aikakausittain on nähtävissä taulukosta T. 1. Erityisen vahvana negatiivisen diskurssin esiintymät olivat edustettuina vuosina 1985–1990, jolloin niiden prosenttiosuus aineistosta oli 95,7. Heikoimmin negatiiviset esiintymät olivat edustettuna vuosina 1978–1985, jolloin niiden prosenttiosuus on 81,2. Positiivisen diskurssin esiintymät sen sijaan olivat vahvimmin edustettuna vuosina 1978–1985. Tänä ajanjaksona positiivisen diskurssin esiintymiä löytyi 13,8 prosenttia. Heikoimmin positiivisen diskurssin esiintymät näkyivät vuosina 1985–1990, jolloin niiden prosenttiosuus oli 2,1. Neutraalien piirteiden vahvin esiintyminen ajoittui vuosille 1978–1985, jolloin niiden prosenttiosuus oli 5,1. Heikoimmin ne olivat nähtävissä vuosina 1985–1990, jolloin niitä esiintyi vain 2,1 prosentin verran.

Modaalisuus	1978–1985		1985–1990		1991–1993		Kaikki yhteensä	
negatiivinen	182	81,1 %	1207	95,7 %	271	87,9 %	1660	92,1 %
neutraali	9	5,1 %	27	2,1 %	17	4,3 %	53	2,9 %
positiivinen	16	13,8 %	27	2,1 %	46	7,7 %	89	4,9 %
Kaikki yhteensä	207	100,0 %	1261	100,0 %	334	100,0 %	1802	100,0 %

T 1. Piirteiden prosentuaalinen jakautuminen

Analyysissä otan huomioon sen, että aineistoa on runsaammin vuosilta 1985–1990 kuin kahdelta muulta ajanjaksolta. Tämä johtuu muun muassa siitä seikasta, että aineistooni kuuluvat yhtyeet Gorky Park ja Arija ja Graždanskaja Oborona aloittivat julkaisutoimintansa vasta vuoden 1985 jälkeen. Näiltä yhtyeiltä ei siis ole ollenkaan tuotantoa vuosilta 1978–1985, vaan vasta sen jälkeen. Tämä vaikuttaa aineistoon siten, että suhteessa aineistoa on enemmän vuoden 1985 jälkeen. Lisäksi tutkimuksessani käsittelemäni Graždanskaja Oboronan kappaleet ovat ajoittuneet pelkästään glasnostin aikaan. Jos olisin valinnut tutkimukseeni joitain muita yhtyeitä, joilla olisi ollut toimintaa kaikkina aikakausina, olisi glasnostin yliedustus aineistossa voinut olla vähäisempää.

Koska tutkimuksessani olen pyrkinyt tukeutumaan mahdollisimman pitkälle yhtyeiden itsensä antamaan tietoon, perustuvat julkaisuvuodet niihin tietoihin, mitä kukin yhtye on omalla virallisella Internet-sivullaan antanut. Yhden poikkeuksen edellä mainitusta säännöstä muodostaa kuitenkin yhtye Mašina vremeni. Yhtyeen virallisilla Internet-sivuilla (Mašina vremeni: 2011) bändin ensimmäiseksi albumiksi katsotaan ”V dobryi tšas” vuodelta 1986, eikä vuonna 1978 magnitizdatina ilmestynyt ”Eto bylo tak davno”. Yhtyeen (Mašina vremeni: 2011) internet-sivujen mukaan albumi toki kuuluu heidän tuotantoonsa, mutta vasta vuoden 1992 uudelleenjulkaisuna. Joidenkin lähteiden (<http://www.rockanet.ru/100/14.phtml>) mukaan se kuitenkin on julkaistu jo vuonna 1978, tosin eri nimellä, eli Den roždenija. Tutkimuksessani lasken kyseisen julkaisun kappaleet kuuluviksi vuoteen 1978, enkä vuoteen 1992. Äänitettä ei voi kutsua varsinaisesti albumiksi, mutta yhtäkaikki laulut ovat olleet olemassa jo vuonna 1978, niitä on fanien keskuudessa kuunneltu, niitä on magnitizdateina levitetty, ja yhtye on niitä jo tuolloin esittänyt.

Aineiston epätasainen jakautuminen aikakausittain on nähtävissä alla olevasta taulukosta T 2. Aineiston määrä. Taulukossa aineisto on määritelty yhtye- ja aikakausikohtaisesti. Aineiston mittausyksikkönä käytetään laulua, eikä esimerkiksi sanojen määrää, koska laulu on lyhyt teksti eivätkä laulun pituudet erotu merkittävästi toisistaan. Laulu on kokonaisuus, ja näin ollen myös kertoo aineistosta enemmän kuin yksittäiset sanat.

Yhtye	1978–1985	1985–1990	1991–1993	Kaikki yhteensä
Gorky Park		89	89	178
Arija		150	51	201
Graždanskaja Oborona		618		618
DDT	66	173	87	326
Mašina Vremeni	75	191	84	350
Piknik	66	42	24	132
Kaikki yhteensä	207	1263	335	1805

T 2. Aineiston määrä

Aineiston runsas määrä juuri vuosilta 1985–1990 kertoo glasnostin vaikutuksesta niin Melodijan, magnitizdatien ja muiden julkaisijoiden toimintaan. Näiltä vuosilta on havaittavissa vahva negatiivisten piirteiden esiintuominen. Webber (1996: 29) näkee tämän ajan vuoden 1985 jälkeen uuden poliittisen ajattelun kautena, jolloin Neuvostoliiton kansainväliset suhteet parantuivat huomattavasti. Webberin (1996:44) mielestä tämä johtui osaltaan Neuvostoliiton politiikan liberalisoitumisesta ja muuttumisesta, joka ilmeni muun muassa armeijan vaikutuksen heikkenemisenä ja siviilimaailman mielipiteiden vaikutuksen vahvistumisena. Nämä seikat mahdollistivat uudenlaisen keskusteluyhteyden, vieraiden vaikutteiden ottamisen, sekä poliittisten toisajattelijoiden äänen kuulumisen poliittisessa systeemissä, tiedotusvälineissä ja yhteiskunnassa yleensä

Tämä politiikan muutos liberaalimpaan suuntaan heijastui myös kulttuurielämään. Neuvostoliiton silloinen tosiasiallinen johtaja (NKP:n pääsihteeri), myöhemmin myös Korkeimman neuvoston puheenjohtaja ja sittemmin presidentti, Mihail Gorbatšov kehotti vuonna 1985 ihmisiä avoimuuteen (glasnost) kaikessa toiminnassaan ja aloitti glasnostin ajan. Kaakkuriniemen (2007: 226) mukaan glasnost näkyi lehdistössä ja televisiokanavilla ryöpsähtäneenä keskusteluna, ja muun muassa aiemmin kielletyiksi julistettuja kirjallisuuden teoksia julkaistiin. Huttusen (2006: 285) mukaan glasnostin ja perestroikan aikana taiteessa nostettiin esiin tabuja, käsiteltiin kiellettyjä aiheita, listattiin uusia ja vanhoja oikeita ja vääriä jumalia. Ei siis ole mikään ihme, että glasnostin aikana myös rock-lyriikoita ilmestyi runsain mitoin. Rockyhtyeiden tuotteliaisuudesta glasnostin käynnistyttyä kertoo muun muassa punk-yhtye Graždanskaja Oboronan tiuha tuotantotahti vuosien 1985–1990 aikana. Mainittuna ajanjaksona (Graždanskaja Oborona: 2011) yhtyeeltä ilmestyi yhteensä 17 albumia.

Glasnostin aika voidaan myös nähdä eräänlaisena underground-kulttuurin joutsenlauluna. Huttusen (2006: 285) mukaan Neuvostoliiton hajoamisen myötä vaihtoehtoinen, toinen kulttuuri on menettänyt merkitystään, koska se, mitä ennen vastustettiin, on kadonnut. Ehkä glasnostin aikaiset rocklyriikoiden tekijät huomasivat tämän ajan jo tulevan, ja kuolinkorinoissaan toivat kiihkeimmin esille oman kantansa eritoten asioihin joita he vastustivat. Tämä tulkinta näkyy tutkimuksessani käsittelyissä yhtyeissä, joista moni itse perestroikan ja glasnostin aikana kirjoitti, nauhoitti ja julkaisi hyvin ahkerasti albumeita. Esimerkiksi Arijalta (Arija: 2011) ilmestyi vuoden 1991

syyskuussa albumi Krov za krov (Veri verestä), ja Piknikilta (Piknik: 2011) ilmestyi samana vuonna albumi Harakiri. Tulkintaa vahvistava seikka on myös se, että aineistossa korostuvat glasnostin aikakaudella nimenomaan negatiiviset piirteet, joita löytyy kyseisiltä vuosilta peräti 1207 kappaletta.

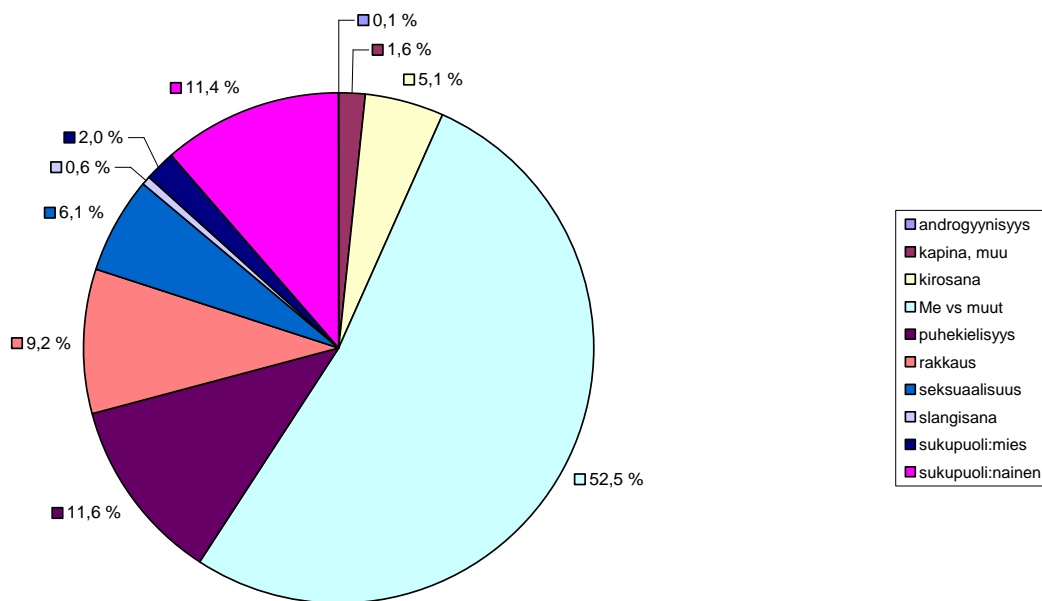
Monet tarkastelemistani yhtyeistä viettivät hiljaiseloa heti Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen. Esimerkiksi heavy rock -yhtye Arija julkaisi ensimmäisen albuminsa Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen vasta vuonna 1995 (Arija: 2011), ja Piknik (Piknik:2011) vuonna 1994. Tämä hiljaiselo voi selittyä hämmennyksen ajalla; vanha systeemi oli kaatunut, eikä kapinallinen rockdiskurssi vielä tiennyt mitä vastustaa.

Seuraavissa alaluvuissa tuloksia käsittelem tuloksia seikkaperäisemmin ilmiö kerrallaan.

4.2 Negatiivisen diskurssin piirteet

Tutkimuksessa löydettiin yhteensä 1660 negatiivista piirrettä, eli seksuaalisuutta, toiseutta tai kapinaa käsittelevää piirrettä. Prosenttiosuus on laskettu koko aineistosta löytyneistä negatiivisen diskurssin piirteistä siten, että kaikki negatiivisen diskurssin piirteet aineistossa muodostavat sata prosenttia. Tästä sadasta prosentista sitten tietty osuus kuuluu negatiivisen diskurssin piirteitä edustaviin alakategorioihin, kuten seksuaalisuuteen. Alla olevassa kaaviossa K 2. on havainnollistettu näiden alakategorioiden prosenttiosuus koko aineistossa esiintyneistä negatiivisen diskurssin piirteistä.

K 2. negatiiviset eritelty

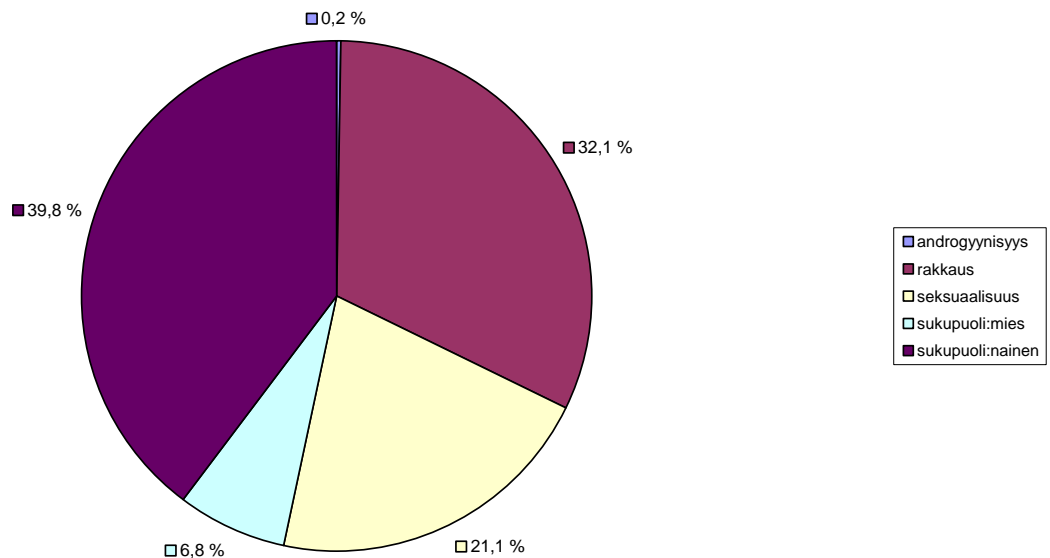


Vuosilta 1978–1985 löytyi 182 negatiivista esiintymää ja vuosilta 1990–1993 löytyi 271 negatiivista esiintymää. Suurin osa (1207) negatiivisista esiintymistä löytyi vuosilta 1985–1990. Magnitizdateista löytyi 722 kohtaa, joissa oli havaittavissa negatiivisia piirteitä. Melodijan kappaleista löytyi 288 negatiivisen piirteen kohtaa ja muista kuin Melodijan julkaisemista kappaleista löytyi yhteensä 218 negatiivisen piirteen kohtaa.

4.2.1 SEKSUAALISUUS

Seksuaalisuutta koskeva osuus on tutkimuksessani jaettu viiteen alaluokkaan: androgynisyys, rakkaus, seksuaalisuus, sukupuoli: nainen ja sukupuoli: mies. Alla olevassa kaaviossa K 3. näkyy kaikkien näiden alaluokkien esiintyminen kaikissa aineistossa ilmenneistä seksuaalisuutta koskevista ilmentymistä. Kaaviosta käy heti ilmi, että naiseus ja rakkaus ovat vahvasti edustettuna aineistossa. Pureudun tutkimuksessani käsittelemiini seksuaalisuden eri muotoihin yksityiskohtaisemmin edellä.

K 3. Seksuaalisuus aineistossa



Seksuaalisuutta käsiteltiin eri tavalla eri aikakausina. Seksuaalisuuteen liittyneistä piirteistä 48,2 prosenttia löytyi glasnostin aikana, kun taas vuoden 1991 jälkeen luku oli vain 17 prosenttia. Vuosilta 1978–1985 seksuaalisuutta löytyi 40,5 prosenttia. Luvut on havainnollistettu alla olevassa taulukossa T 3. Seksuaalisuus ilmiöittäin ja aikakausittain.

Ilmiö	1978–1985	1978–1985	1985–1990	1985–1990	1991–1993	1991–1993	Kaikki yhteensä	
androgyynisyys		0,0 %		0,0 %	1	0,9 %	1	0,2 %
rakkaus	13	31,0 %	83	27,6 %	50	44,6 %	146	32,1 %
seksuaalisuus	10	23,8 %	45	15,0 %	41	36,6 %	96	21,1 %
sukupuoli:mies	2	4,8 %	28	9,3 %	1	0,9 %	31	6,8 %
sukupuoli:nainen	17	40,5 %	145	48,2 %	19	17,0 %	181	39,8 %

T 3. Seksuaalisuus ilmiöittäin ja aikakausittain

4.2.2 SUKUPUOLI: PALJON PUHETTA NAISISTA

Naisuus näkyy lyriikoissa kaikkina tutkittuina ajanjaksoina vahvemmin kuin mieheys. Seksuaalisuuteen liittyvässä aineistossa naiseuteen viittaavia esiintymiä on havaittavissa yhteensä 39,8 prosenttia kun taas mieheyteen viittaavia esiintymiä koko aineistosta löytyy vain 6,8 prosenttia. Frithin (1988: 233–237) mukaan rockia leimaa sen maskuliinisuus, ja Walserin (1993:

114–117) mukaan naisten asema hevimetallissa on ollut problemaattinen; heidät on joko alistettu seksuaaliobjekteiksi, tai jätetty heidät kokonaan ulkopuolelle genrestä. Tämän kuvauksen vuoksi onkin mielenkiintoista, miksi ja millä tavalla naiset ovat näin vahvasti läsnä aineistossani.

Kaikkein vahvimpana naiseus on nähtävissä vuosina 1985–1990. Kuten jo aiemmin totesin, kyseessä oli glasnostin kausi, jolloin sananvapaus oli laajempaa. Glasnostin aikana aremmistakin asioista alettiin uskaltaa puhua vapaammin. Naiseus on voinut olla undergroundrockissakin ennen glasnostia arka asia. Tämän vuoksi sen ilmi tuominen on ehkä uskallettu alkaa vasta muidenkin yhteiskunnan jäsenten alettua ottaa osaa keskusteluun.

Diskurssianalyysin kannalta on huomionarvoista se, mihin subjektipositioihin naiset on lyriikoissa asetettu, ja millä tavalla rocklyriikoissa näin rakennetaan sosiaalista todellisuutta eli toteutetaan diskurssianalyysin lähtökohtaletusta numero 5 (ks. 2.1), jonka olen ottanut yhdeksi analyysin työkaluista. Neuvostoliitossa Vituhnovskajan (2007: 126–129) mukaan naisen asema oli vielä hyvin perinteinen, vaikka virallisesti tasa-arvoa korostettiin. Mihin subjektipositioon kapinallisena ja miehisenä pidetty rockdiskurssi naiset neuvostoliiton aikana ja sen hajoamisen jälkeen asetti?

Naiseus näkyy niin magnitizdateissa, Melodijan julkaisuissa kuin muidenkin levy-yhtiöiden julkaisuissa. Luvut ovat havainnollistettu alla olevassa taulukossa T 4. Sukupuoli.

Ilmiö	Kustantaja	1978–1985	1985–1990	1991–1993	1978–1985	Kaikki yhteensä
sukupuoli:mies	DDT Records		3	1		4
	Magnitizdat	2	19		2	21
	Melodija		3			3
	Mercury Records		3			3
sukupuoli:mies Yhteensä		2	28	1		31
sukupuoli:nainen	BMG International			5		5
	DDT Records		31	12		43
	Magnitizdat	17	65			82
	Melodija		42	2		44
	Mercury Records		7			7
sukupuoli:nainen Yhteensä		17	145	19	17	181
Kaikki yhteensä		19	173	20	19	212

T 4. Sukupuoli

Feminiinisen sukupuolen vahva näkyminen aineistossa voidaan selittää muun muassa sillä, että lyriikoiden kirjoittajat olivat pääsääntöisesti nuoria miehiä, joiden ajatukset voivat luonnollisista

syistä pyöriä usein kauniimman sukupuolen ympärillä. Kuitenkin aineistoa tarkemmin havainnoitaessa on tehtävä huomio, että vaikka naiset ovat joissain aineiston lyriikoissa esitetty myös eroottisessa ja rakkaudellisessa valossa (ks. 1), suurin osa kappaleista näkee naiset jossain muussa kuin seksuaaliobjektin roolissa.

Huomion arvoista on myös se, että eroottisuus ja rakkaus näkyy eritoten Gorky Parkin kappaleissa mikä voi johtua siitä, että Gorky Parkin kustantajana toimi ensin BMG International ja myöhemmin Mercury Records, jotka molemmat olivat yhdysvaltalaisia levy-yhtiöitä. Frithin (1988: 244–245) mukaan rakkauden tuominen esiin lyriikoissa on ollut vahva osa yhdysvaltalaisista rockia, ja sen tarkoituksena on ollut kapinoida yhteiskunnan antamia normeja vastaan. Rakkautta käsittelen yksityiskohtaisemmin luvussa 5.1.1.5.

(1)	
She's a hard sell as she casts her spell	Hän on kova myyjä kun hän langettaa loitsunsa
She's the wicked witch of the west	Hän on lännen ilkeä noita
The touch of her skin	Hänen ihonsa tuoksu
the smell of her sin	Hänen syntinsä haju
My fantasies burn through my flesh	Fantasiani polttavat lihaani
Gorky Park, City of Pain., "Kivun kaupunki", BMG International, 1993	

Käsittelen naisten roolia tutkimassani aineistossa yksityiskohtaisemmin kohdissa 5.2.3 ja 5.2.4, joissa valotan enemmän heidän mahdollisia subjektipositioitaan neuvostoliittolaisessa ja venäläisessä rockissa.

4.2.3 NAISSET, ÄIDIT JA MUMMOT VENÄJÄN METAFORANA

Nojaudun analyysissäni Jokisen ym. merkityssysteemejä identifioivaan kohtaan yksi (ks. 2.1), jonka mukaan merkityssysteemit eivät esiinny aineistossa selkeinä kokonaisuuksina, vaan pieninä paloina. Tutkimassani aineistossa on havaittavissa useita naiseuteen, äitiyteen ja isoäitiyteen viittaavia paloja, joista loppujen lopuksi muodostuu suhteellisen ymmärrettävä kokonaisuus, jossa nämä asiat rinnastetaan Venäjän valtioon.

Monissa kappaleissa naiset nähdään äiteinä. Äitiyteen viittaavia sanoja (*mama, mat, matuška*) esiintyy aineistossa yhteensä 57 kappaletta, kun taas isyyteen (*papa*) viitataan vain aineiston yhdessä kappaleessa (DDT: Zmei Petrov, Petrov-käärme 1991). Äitiyteen viittaaminen voi tarkoittaa, että myös rockin diskurssissa naisten asema oli edelleen perinteinen; jo aiemmin

mainitsin, että rockin vaikuttajissa ei 1980-luvulla juurikaan naisia ollut. Lyriikoissa äidit edustavat monia eri asioita. Heiltä voidaan muun muassa etsiä lohtua, kuten Piknikin kappaleessa *Železnii oreh*, ”Rautainen pähkinä” (ks. 2) tai heidät voidaan nähdä sukupuolineutraalina lohduttavana hahmona, kuten *Graždanskaja Oborona* kappaleessa *Ne smešno* ”Ei (ole) hauskaa” (ks. 3)

(2)

Мама, где я, куда я попал?!

Äiti, missä olen, minne jouduin?

Piknik. *Železnii oreh*, ”Rautainen pähkinä”, *Magnitizdat*, 1984

(3)

Матушка, я сошел с ума

Äityliini, tulin hulluksi

***Graždanskaja Oborona*, *Ne smešno* “ Ei (ole) hauskaa”, *Magnitizdat*, 1985**

Mahdollista on, että lyriikoissa äitydellä ei viitata niinkään naissukupuoleen, vaan itse Venäjän ja Neuvostoliiton valtioon. Venäjä on omien kansalaistensa silmissä nähty usein äitihahmon muodossa ja eräänlaisena eettisenä imperatiivina (ks. esim. Vihavainen 2006: 316). Näin ollen äityden vahva esiintyminen tutkittavissa lyriikoissa sekä sen kritisoiminen onkin mahdollista nähdä Venäjän, sen moraalien arvosteluna sekä etenkin valtiovallan kritisoimisena. Grigorjeva (2009: 20) kertoo neuvostoliittolaisessa rockissa ilmenneen kotimaan käsityksen olleen varsin ankara: äiti-Venäjä koettiin aggressiiviseksi, epäymmärtäväiseksi, pelottavaksi ja julmuuksiin ja petoksiin kykeneväiseksi. Grigorjevan mukaan Venäjä nähtiin äitinä, jonka lapsilleen luomat olot ovat barbaariset, ja suorastaan kestäättömät. Äiti-Venäjä antaa lastensa nähdä nälkää ja kerjätä hyvyyttä.

Tämä äityden ja naiseuden rinnastaminen valtioon näkyy monissa sanoituksissa, esimerkiksi *Graždanskaja Oborona* kappaleessa *Nenavižu ženštšin*, ”Vihaan naisia” vuodelta 1985 (ks. 4), sekä DDT:n kappaleessa ”Post-intelligent”, ”Post-älykkö” vuodelta 1990 (ks. 5).

(4)

Я ненавижу женщин

Vihaan naisia

Я ненавижу женщин

Vihaan naisia

Я ненавижу всех

Vihaan kaikkia

Таких, как ты

Sellaisia kuin sinä

***Graždanskaja Oborona*, *Nenavižu ženštšin*, “Vihaan naisia”, 1985**

(5)

Россия-красавица, ты же мрачнее чумы

Venäjä, kaunotar, sinähän olet synkempi kuin rutto

DDT, *Post-intelligent*, ”Post-älykkö”, 1990.

Äitiyden lisäksi aineistossa näkyy isoäitiyteen viittaaminen. Isoäitiyteen viittaavia sanoja (*babuška*, *babka* ym.) on aineistossa yhteensä 17, kun taas isoisyyteen viittaavia sanoja aineistosta löytyy vain kaksi (Grażdanskaja Oborona: Vsjo idet po planu, ”Kaikki menee suunnitelmien mukaan”, 1988). Aineistossa isoäidit ovat muun muassa pelottavia (DDT, Post-intelligent, ”Post-älykkö”, DDT Records, 1990), yksinäisiä (DDT, Dom, ”Talo”, Magnitizdat, 1985), tai niin huonoja, että heidät pitäisi synnyttää uudelleen parempana versiona (DDT, Subbota, ”Lauantai”, Magnitizdat, 1990). Grigorjeva (2009:21) kertookin, että neuvostoliittolaisessa rockissa isänmaa on nähty järjettömänä venäläisenä muorina, joka kasvattaa jälkeläisiään täydessä yksinäisyydessä ja on altis typerille vaikutuksille, jotka hänelle esitetään ideologian muodossa.

Huomattavaa on, että lyriikoissa äideillä ja isoäideillä on valtaa. Heidän subjektipositionsa on usein lyriikoissa vallankäyttäjänä, eikä alistettuna uhrina. Iljinin ja Krjukovin (Biblioteka EGPU: 2011) mukaan venäläiseen perinteeseen on kuulunut vallan henkilöiminen, ja tämä on tehty yleensä mieshahmon kautta. Tällainen totuttujen piirteiden rinnastaminen aivan päinvastaiseen asiaan voi kieliiä Fornäsin (2004: 403) esiintuomasta ajatuksesta, että rockin diskurssissa ilmenee usein vaihtoehtoisia tulkintoja useille yhteiskunnallisille asioille, mikä on käynyt ilmi muun muassa sukupuolisuudessa, jossa hänen mukaansa naisen ja miehen roolit on asetettu kyseenalaisiksi ja vaihdettu keskenään.

Jokisen ym. (1993: 50–52) mukaan kolmas merkityssysteemejä (ks. 2.1) identifioiva kohta on se, että tutkijan täytyy analyysissään tukeutua sellaisiin eroihin ja ristiriitoihin, joihin itse kielenkäyttäjän/toimijan suuntautuu. Koska lyriikoiden tekijät ovat eläneet neuvostoliittolaisessa kontekstissa, he eivät ole voineet välttyä huomaamasta, millä tavalla valtasuhteet naisten ja miesten välillä on yleensä nähty. Näin ollen äitien ja isoäitien rinnastaminen valtaan voi olla merkki lyriikoiden kirjoittajien kapinallisesta suhtautumisesta yhteiskunnan määrittelemiin sukupuolirooleihin.

Mielenkiintoista on, että samankaltainen ilmiö näkyy myös käsiteltäessä positiivisen diskurssin piirteisiin kuuluvaa kaikkivaltias isä- määritelmää (ks. 5.4). Tämä voidaan nähdä ensimmäisenä merkityssysteemejä identifioivana kohtana, jonka mukaan merkityssysteemit eivät esiinny aineistossa selkeinä kokonaisuuksina, vaan pieninä paloina (Jokinen ym. 1993: 50–52). Siksi äitiyden ja isoäitiyden käsittäminen vallanpitäjiksi voidaan nähdä kapinan ilmentämiseksi. Sama

koskee positiivisten piirteiden muuntamista negatiivisiksi piirteiksi kohdassa kaikkivaltias isä (ks. 5.4). Tämän seikan vuoksi käsittelen näitä molempia kohtia myös luvussa 5.3.

4.2.4 JUMALATAR, UHRI, IKÄNEITO – NAISTEN MONET ROOLIT AINEISTOSSA

Naiset nähdään monissa rooleissa, ja heidän kuvaamisensa voidaan ymmärtää joissain tapauksissa metaforana (ks. 6), joissain tapauksissa interjektion eli huudahdussanan kaltaisena ja joissain tapauksissa konkreettisenä, fyysisenä naisena (ks.7).

(6)

Что любит их Черная Женщина
С серебряными волосами

Että heitä rakastaa Musta Nainen
jolla on hopeiset hiukset

Piknik, S tex por kak sgoreli doma, ”Siitä lähtien kun kodit paloivat”, 1991 Melodija

(7)

Не тревожьте ее,
Она не скажет ни "да", ни "нет"
Для нее этот мир, как кино
Все, что есть у нее,
Это двадцать неполных лет
И опрокинутый мир летних снов.

Älkää säikäyttäkö häntä
Hän ei sano juuta eikä jaata
Hänelle tämä maailma on kuin elokuva
Kaikki mitä hänellä on
On vajaat 20 vuotta
Ja ylösalaisin käännetty kesäisten unien
maailma

Mašina Vremeni, Oprokinutyi mir letnyh snov, ”Ylösalaisin käännetty kesäisten unien maailma”, Melodija 1988

Aineistossa naisten rooleja ovat muun muassa jumalatar (ks. 8), jota kannetaan, ja jolla on valtaa muihin, mutta ei huomispäivää. Nainen myös esitetään uhrina (ks.9), joka tuhotaan väkijoukon voimin. Tämä metafora on erittäin mielenkiintoinen, kun pidetään mielessä se, että aineistossa naiseus monin kohdin rinnastetaan Venäjään. Laulussa ei siis välttämättä viitata konkreettisesti laulun minän vaimoon, vaan Venäjän valtioon, jota erimielisyydet hajottavat.

(8)

Ведь пока
Как богиню на руках
Носят Жанну...
Жанну...

Koska vielä
Niin kuin jumalatarta käsivarsilla
Kannetaan Žannaa
Žannaa

Arija, Ulitša roz, ”Ruusujen katu”, Melodija, 1987

(9)

а моей женой накормили толпу
мировым кулаком растоптали ей грудь

vaan minun vaimoni syötettiin väkijoukolle
maailman nyrkillä murskattiin hänen rintansa

Graždanskaja Oborona, Vsje idet po planu, ”Kaikki menee suunnitelmien mukaan”, Magnitizdat, 1988

Ominaisuuksiltaan naiset kuvataan hyvin erilaisina. He ovat muun muassa ikäneitoja, jotka kykenevät pahuuteen ja vainoon (ks. 10). Naiset voivat myös olla nättejä palkintoja ja seksuaalisen halun objekteja (ks. 11) ja yksinäisiä, maailmasta poislipuneita haaveilijoita (ks. 12).

(10)

Лица старых дев сводит злобы дрожь

Ikäneitojen kasvot saavat aikaan kiukkuisen vapinan

Им бы плоть мою растерзать средь бела дня

He halusivat repiä lihani keskellä päivänvaloa

Я был им как в горле кость

olin heille kuin luu kurkussa

Я видел их всех насквозь

näin heidän kaikkien lävitse

Я злостью платил на злость

maksoin pahan pahalla

Arija, Igra s onjem, ”Leikkiä tulella”, Melodija, 1989

(11)

And in the arctic, it's a timeless paradise

Ja pohjoisessa on ajaton paratiisi

And pretty girls wait for you in Moscow

Ja nätit tytöt odottavat sinua Moskovassa

Gorky Park, Action, ”Toimintaa”, Mercury Records, 1989

(12)

Она уходит совсем одна

Hän poistuu aivan yksin

В опрокинутый мир летних снов

kesäisten unien ylösalaisin käännettyyn maailmaan

Mašina Vremeni, Oprokinutyi mit letnyh snov, ”Ylösalaisin käännetty kesäisten unien maailma” Melodija 1988.

Yksi Piknikin kappale nimeltään ”Zoluška”, (suomeksi tuhkimon) on erittäin mielenkiintoinen. Se ankkuroi analyysin merkityssysteemejä identifioivaan neljänteen (ks. 2.1) kohtaan, sillä jo laulun nimestä syntyy konnotaatio vaatimattomasta tytöstä, joka tekee töitä nurisematta. Laulussa (ks. 13) on havaittavissa vienoista kapinaa naisille asetettuja odotuksia kohtaan. Tuhkimon pitää hoitaa kaikkia mahdollisia asioita, mutta siltikään hänelle ei suoda palkkiota.

(13)

У Золушки много забот

Tuhkimolla on monia huolia

Ей надо водить хоровод,

hänen täytyy ohjata piirileikkä

Ей надо везде поспеть,

hänen täytyy ehtiä kaikkialle

Для всех улыбаться и петь

kaikille hymyillä ja laulaa

Piknik, Zoluška, ”Tuhkimo”, Magnitizdat, 1982

Zoluška-kappaleessa kysymyksessä on kuitenkin vain mielenkiintoinen yksittäistapaus aineiston joukossa, eikä yhden esimerkin perusteella voida tehdä johtopäätöksiä rocklyriikoiden feministisestä luonteesta.

Äitiyden lisäksi naisilla on siis havaittavissa muitakin rooleja tutkituissa lyriikoissa. Naisten asema on kuitenkin jotakuinkin perinteinen, eikä heitä esimerkiksi yleisesti nosteta sankarittariksi. Frithin (1983: 242–243) mukaan yhdysvaltalaisessa rockgenressä 1960-luvulla koettiin murros, ja nuoriso alkoi kapinoida vanhaa yhteiskuntakehitystä kohtaan, mutta kapinaan osallistuivat pääasiallisesti vain nuoret miehet.

4.2.5 ANDROGYYNISYYS ALIEDUSTETTUNA

Koko aineistosta löytyi vain yksi androgyynisyyteen viittaava suorasti viittaava esiintymä (ks. 14). Aineistossa on kuitenkin havaittavissa yksi piirre, jota voidaan pitää androgyynisyyteen viittavana seikkana. Käsitän sen analyysissäni kuitenkin enemmän kapinointia ilmentäväksi ilmiöksi, ja sen vuoksi käsittelen sitä myöhemmin kohdassa 4.4.3. Koska aineistosta oli löydettävissä vain yksi suora viittaus androgyynisyyteen ja yksi epäsuora viittaus androgyynisyyteen, on mahdollista tehdä johtopäätös, että androgyynisyys ei ole tutkimassani aineistossa vahvasti edustettuna.

(14)

I follow her steps like a cat

Past the drugged out scenes

The transvestite queens

Gorky Park, City of Pain, “Kivun kaupunki”, BMG records, 1993

Seuraan hänen askeleitaan kuin kissa

huumehöyryisten kohtausten ohitse

Transvestiittikuningattarien ohitse

Jokisen ym. (1993: 17–18) mukaan diskurssianalyysin kolmas (ks. kohta 2.1) lähtökohta oletus on, että diskurssissa toimijat ovat aina kiinnittyneitä merkityssysteemeihin, toisin sanoen konteksteihin, eli sosiaalisen ympäristöön, yhteiskuntaan yms. Näin ollen neuvostoliittolaiset rocklyriikot ovat olleet kiinnittyneitä neuvostoliittolaiseen maailmankatsomukseen myös seksuaalisissa asioissa. Vihavaisen (2006: 316) mukaan seksuaalisia vähemmistöjä pidettiin perversioina ja porvarillisina rappioilmiöinä, ja niiden esiintyminen Neuvostoliitossa suorastaan kiellettiin. Koska seksuaalisuus on yksi perustavammanlaatuisista ihmisen identiteettiä määräävistä tekijöistä, ei ole mitenkään ihmeellistä, että neuvostoliittolainen maailmankuva on vaikuttanut lyriikoiden kirjoittajiin, ja tämä olisi yksi selittävä tekijä androgyynisyyden lähes olemattomaan edustukseen lyriikoissa. Tämän

selityksen puolesta puhuu myös se seikka, että androgyynisyyteen viittaava esiintymä on vuodelta 1993, jolloin Neuvostoliitto oli jo hajonnut, ja sen käyttäytymis- ja moraalisäännöt alkoivat pikkuhiljaa menettää vaikutusvaltaansa.

Toisaalta androgyynisyys yhdistyy usein glam rockiin, ja Walserin (2004: 361–365) mukaan monet glam rock -fanit ovat naisia, mikä voi liittyä siihen, että perinteisesti heikkona pidettyjä feminiinisiä merkkejä on glam rockissa käytetty eri tavalla, annettu niille maskuliininen merkitys, ja näin ollen ”voimaautettu” feminiiniset merkit. Naisten osuus neuvostorockissa oli hyvin pieni; muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta rockin vaikuttajat olivat miehiä. Ehkä naisten suurempi osuus olisi voinut nostaa androgyynisyyden näkyvämmäksi neuvostorockin lyriikoissa.

Toisaalta aineistossa on vain yksi glam rock-yhtyeeksi luokiteltava bändi (Gorky Park), mikä voi myös osaltaan selittää androgyynisyyden puutetta aineistossa. Toinen mielenkiintoinen kysymys glam rockiin liittyen on, oliko Neuvostoliitossa edes kovin paljon glam rock -yhtyeiksi luokiteltavia bändejä, vai ulottuivatko yhteiskunnan seksuaalinormit jo tälle tasolle? Valitettavasti tämän tutkimuksen puitteissa en voi tähän kysymykseen vastata, vaan jätän tämän tutkimusasetelman selvittämisen muiden tutkijoiden harteille.

4.2.6 RAKKAUS

Rakkaus on seksuaalisuutta koskevassa aineistossa vahvasti esillä. Peräti 32,1 prosenttia seksuaalisuutta koskevista havainnoista viittasi rakkauteen. Frithin (1988: 244–245) mukaan rakkaus on ollut yhteiskunnallisen järjestyksen kannalta ongelmallinen seikka. Tämän vuoksi tutkimuksessani rakkaus kuuluu negatiivista diskurssia kuvaaviin piirteisiin, vaikka rakkaus itsessään yleensä mielletään positiiviseksi seikaksi. Tutkimuksessani lähden siitä olettamuksesta, että lyriikoiden tekijät ovat halunneet sotia yleistä yhteiskunnan järjestystä vastaan ottamalla lyriikoidensa aiheeksi rakkauden, joka etenkin Neuvostoliiton aikana oli yhteiskunnallisesti problemaattinen asia.

Aineistossa näkyy vahvasti rakkauden läsnäolo vuosina 1985–1990. Peräti 57 prosenttia aineistossa ilmenneistä rakkauteen liittyvistä havainnoista oli kyseiseltä aikakaudelta. Myös Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen rakkaus oli vahvasti edustettuna, sillä rakkauteen liittyvistä esiintymistä 34 prosenttia havaittiin Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen. Sen sijaan vuosina 1978–1985 rakkaus oli heikoimmin edustettuna: vain yhdeksän prosenttia esiintymistä löytyi kyseiseltä ajanjaksolta.

Koko aineistossa näkyy selvästi, että negatiivisen diskurssin piirteiden esiintyminen oli vahvaa juuri glasnostin aikana, jopa 95,7 prosenttia glasnostin aikana löytyneistä esiintymistä oli negatiivisia. Rock kävi kamppailuaan hiipuvaa vallankäytön järjestelmää vastaan samalla etsien oikeutusta omalle olemassaololleen. Rakkauden näkyminen näin vahvana juuri glasnostin vuosina voidaan nähdä jatkumona näiden negatiivisten piirteiden esittämisessä. Myös rakkautta yritettiin vapauttaa vallankäytön ikeen alta.

Mutta mistä kumpusi tarve ilmaista rakkautta näin vahvasti lyriikoiden kautta juuri Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen? Jokisen ym. (Jokinen ym. 1993: 60–63) mukaan diskurssi on yhtenäinen merkityssysteemi, mikä tarkoittaa sitä, että ne metaforat, analogiat ja kuvat, joita diskurssi piirtää todellisuudesta, ovat kartoitettavissa yhtenäisenä kokonaisuutena. Tämä lähtökohta mielessä on hyvä tarkastella sitä seikkaa, että koko aineistossa on havaittavissa pehmentymistä suhteessa valtaan vuosien 1991–1993 aikana. Glasnostin aikana 95,7 prosenttia lyyrikoista sisälsi valtaan negatiivisesti suhtautuvia piirteitä, kun taas vuoden 1991 jälkeen vastaava prosentti oli vain 87,9. Neutraalin ja positiivisen diskurssin piirteiden käyttö taas lisääntyi vuoden 1991 jälkeen.

Rock on kuitenkin yleisesti diskurssina valtaan negatiivisesti suhtautuva, ja jollain tavalla tätä kapinallisuutta aina ilmennetään rockin diskurssissa. Grossbergin (2004: 313, 319–321) mukaan rock on vuorovaikutuksessa hegemonian ja yhteiskunnan kanssa, jossa se elää, mutta se löytää ilmenemismuotonsa pienistä rakosista, joita hegemoniassa on. Jokisen ym. (1993: 17–18) mukaan kolmas merkityssysteemejä identifioiva kohta on oletus toimijoiden kiinnittymisestä merkityssysteemeihin eli ympäröivään todellisuuteen. Vuosina 1991–1993 ympäröivä todellisuus oli siis muuttunut, samoin kuin lyriikoiden suhtautuminen siihen. Negatiivinen suhtautuminen valtaan on kuitenkin osa rockin diskurssin todellisuutta, ja sitä piti myös vuosina 1991–1993 ilmentää jollain tavoin. Ehkä rakkauden kuvaaminen kappaleissa tarjosi Grossbergin kuvaaman pienen rakosen muuttuneessa hegemoniassa.

Aineistossa esiintyvät viittaukset rakkauteen ovat usein haikailua menetetyn rakkauden perään, kuten esimerkeissäni 15 ja 16, joissa molemmissa on vahvasti läsnä menetetyn rakkauden kaipuu.

(15)

Candles are crying
They're crying for you
They're waiting for you
I'm waiting for you

Kynttilät itkevät
Ne itkevät sinun vuoksesi
Ne odottavat sinua
Minä odotan sinua

Is it you knocking at my door	Oletko se sinä, joka koputtaa ovelleeni
Or may be just a ghostly wind	Ehkä se on vain aavemainen tuuli
How I wish that you were here	Kuinka toivonkaan että olisit täällä
Sitting by my side	Istuisit vierelläni
And you'll bring me back to life again tonight	Ja toisit minut takaisin elämään tänään

Gorky Park, Two candles, "Kaksi kynttilää", 1993, BMG International

(16)

Голос твой заблудился здесь	Äänesi jäi tänne
День и ночь он звучит во мне	Päivin ja öin se kutsuu minua
И я молю отпустить меня	Ja minä pyydän sitä päästämään minut
Но за стеклом вижу вновь твои глаза	Mutta lasin läpi näen yhä uudestaan silmäsi

Arija, Vse tšto bylo, "Kaikki mitä oli", 1991, magnitizdat

Esimerkkien valossa on myös mielenkiintoista tarkkailla lyriikoiden suhdetta rakkauteen juuri Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen; monet kappaleet juuri vuoden 1991 jälkeen ovat kaipuuta menetetyn rakkauden perään. Tässä yhteydessä pitää muistaa, että monissa lyriikoissahan Neuvostoliitto ja Venäjä nähtiin juuri naisen hahmossa. Olisiko mahdollista, että kapinalliset rokkarit jäivät kaipaamaan Neuvostoliittoa? Vielä 1990-luvun alkupuolella kukaan ei voinut ennustaa Venäjän tulevaisuutta, kenties rokkarit pelkäsivät, että tulevaisuudessa heillä ei ole enää mitään, mitä vastaan kapinoida, ja tässä tuskassaan kaipasivat jopa vanhoja ”pahoja” aikoja.

4.3 Me vastaan muut

Hallin (1999: 227–231) mukaan yksi tapa jäsentää kulttuurillista identiteettiä on eron kautta. Erojen kautta diskurssissa on mahdollista muodostaa mielipide siitä, keitä meistä on tullut. Identiteetti ei rakennu ajallisessa tyhjiössä vaan historiallisissa konventioissa. Erot ovat alati liikkuvia, ja niihin voidaan asemoitua aina eri tavoin erilaisissa viitekehyksissä. Kulttuurinen identiteetti ei ole kiinteä ja muuttumaton, vaan se joutuu mukautumaan ja asemoitumaan aina uudelleen suhteessa historiaan, muutoksiin, eroihin ja sen hetkiseen tilanteeseen. Toisin sanoen kulttuurillinen identiteetti hakee aina paikkaansa suhteessa nykyhetkeen ja historiaan. Se joutuu määrittelemään itsensä ja asemansa uudelleen, koska sen ympäristö ei ole muuttumaton eikä identiteetinkään käsitys voi näin ollen olla muuttumaton.

Stuart Hallin (1999: 82) mukaan yksi kulttuurillista identiteettiä määräävistä seikoista on se, miten suhtaudutaan muihin ja miten muut määritellään etenkin eroavaisuuksien kautta. Hänen mukaansa eroilla on väliä, koska ne ovat välttämättömiä merkityksen kannalta. Jos eroja ei ole, ei ole

myöskään merkitystä (Hall 1999: 153). Merkitys siis riippuu vastakohtien välisestä erosta. Olemme hyviä, koska emme ole pahoja, olemme uhreja, koska emme ole pahantekijöitä ja niin edelleen.

Tämä identiteetin hakeminen eron kautta on vahvasti läsnä neuvostoliittolaisissa ja venäläisissä rocklyyrikoissa ja myös tutkimassani aineistossa. Kaikista negatiivisen diskurssin piirteistä peräti 52,5 prosenttia kuului kategoriaan me vastaan muut. Joissakin kappaleissa eron teko on varsin suoraviivaista kuten esimerkiksi Arijan kappaleessa ”S kem ty” ’Kenen puolella olet’ (ks. 17), jossa koko kappaleen ajan korostetaan maailman kahtiajakautumista meihin ja muihin. Myös Mašina Vremenin kappaleessa ”Pesnja o kapitane” (ks. 18) käy vahvasti ilmi jakautuminen meihin ja muihin. ”He” ovat vahvoja, ja lupaavat auttaa, mutta tosipaikan tullen he jättävät ”meidät”. Toisissa kappaleissa eron tekeminen meihin ja muihin on piilotetumpaa, ja tapahtuu muun muassa luonnonvoimia tai eläimiä lyyrikoiden kuvastossa apuna käyttäen. Tästä eron tekemisestä kerron luvussa 5.3.1.

(17)

Разделился весь мир, отвечай с кем ты

Koko maailma on jakautunut, vastaa kenen puolella olet

Arija. S Kem ty? magnitizdat, 1986

(18)

Мы ждали от них помощи
они же нас оставили
первыми отправились ко дну...

Me odotimme heiltä apua
mutta hepä jättivät meidät
he menivät ensimmäisinä pohjaan

Mašina Vremeni, ”Pesnja o kapitane”, magintizdat, 1986.

Neuvostoliittolaisessa rockissa Šinkarenkovan (2005: 15) mukaan ”me” tarkoittaa tavallisia ihmisiä, tämän maailman asukkaita ja väestöä ja ”he” taas ovat niitä, jotka hallitsevat ”meidät”, maata ja maailmaa. ”Me” edustaa harmaata massaa, tätä maailmaa kun taas ”he” ovat vallanpitäjiä ja valtion edustajia. Tutkimusaineistossani ja analyysissäni olen käsittänyt ”heidät” juuri tämän Šinkarenkovan ajatuksen mukaan. Tämä tulkintatapa näkyy vahvasti muun muassa kappaleessa 5.3.1, missä käsittelen eläimiä ja luonnonvoimia vallanpitäjien metaforina aineistossa.

Erityinen tarve erottautua meihin ja muihin kumpusi glasnostin aikakaudella. Kaikista me vastaan muut -kategoriaan kuuluvista piirteistä peräti 75,8 prosenttia oli löydettävissä vuosilta 1985–1990.. Asia voi selittyä glasnostin ajalta olevan aineiston suurella määrällä. Toinen mahdollinen selitys on rockmuusikoiden jonkinasteinen ”työntäminen” julkisuuteen ja kaupallisuuteen sekä pois rockmusiikin toiseudesta glasnostin aikana (Cushman, 1995, 238–239). Osa muusikoista ei ollut

tästä innoissaan, ja epäluulo valtaa ja vallanpitäjiä kohtaan säilyi. Vaikka muusikot oli näin ollen lähes pakotettu julkisuuteen ja osaltaan myös jättämään rockin vaihtoehtoinen asema ja todellisuus, lyriikoillaan muusikot halusivat erottautua heidät valokeilaan työntäneistä vallanpitäjistä.

Grigorjeva (2009: 5, 7) kertoo, että maailman jakaminen ”meihin” ja ”heihin” on yksi neuvostorockin leimallisista piirteistä. Tällainen jako on hyvin leimallinen myös itse venäläiselle kulttuurille, mitä ilmentää esimerkiksi arkikielessä usein käytetty ilmaisu *naš tšelovek* eli ’meidän ihmisemme’. Grorievan (2009: 5, 7) mukaan vastakulttuurissa juuri vieras eli ”he” identifioidaan usein pahan symboleihin ja epäinhimillistämiseen. Grigorjevan väittämä on nähtävissä myös tutkimassani aineistossa. ”Heidät” samaistetaan pahuuteen monin eri keinoin. Heihin voidaan suoraan viitata joko paholaisina, tai heidän apureinaan, kuten Arijan kappaleessa ”Na službe sily zla” ”Pahan palveluksessa” (ks. 19 ja 20). Myös Piknik viittaa paholaisuuteen kappaleessaan *Opiumnyi dym* ’opiumin savu’ (Opiumnyi dym, Magnitizdat, 1982).

(19)

и Дьявол не берет ja Paholainen ei huoli
Arija, Na službe sily zla, ”Pahan palveluksessa”, Melodija, 1987

(20)

Ты - на службе Силы Зла... Sinä olet pahan palveluksessa
Arija, Na službe sily zla, ”Pahan palveluksessa”, Melodija, 1987

(21)

Снег, грязь, царство тьмы Lumi, lika, pimeyden keisarikunta
Arija, Na službe sily zla, ”Pahan palveluksessa”, Melodija, 1987

Samassa Arijan kappaleessa valta assosioidaan vain likaisiin, pimeisiin asioihin (ks. 21), ja näin demonisoitu liitetään vahvemmin "heihin". Grigorjeva (2009: 7) sanoo: "Vieras toiminta luodaan identifioimalla vihollinen pahan symboleihin". Toisen liittäminen pahan symboleihin rinnastuu pitkälti vallan rinnastamiseen eläimiin, teknologiaan ja luonnonvoimiin. Kaikella tällä pyritään toiseuden ja ”heidän” epäinhimillistämiseen, joka Grigorjevan (2009:19–20) mukaan on ominaista venäläiselle ja neuvostoliittolaiselle rockdiskurssille. Epäinhimillistäminen vie ”heidät” kauemmaksi meistä ja ihmisyydestä. Tällöin ”heille” ei tarvitse osoittaa myötätuntoa tai ymmärrystä, vaan heitä voi vihata ilman syyllisyyden häivää. Maailmassa ei ole harmaan sävyjä, vaan se on mustavalkoinen.

4.3.1 SIAT, SUDET JA LUONNONVOIMAT – ERI KEINOJA VALLANKÄYTTÄJIEN EPÄINHIMILLISTÄMISEEN

Vallan rinnastaminen aineistossa eläimiin, teknologiaan ja luonnonvoimiin tuo ilmi Grigorjevan (2009:19–20) ajatuksen vallan epäinhimillistämistä venäläisessä rockdiskurssissa. Kaikki nämä elementit ovat nähtävissä tutkimassani aineistossa. Vallan epäinhimillistäminen mahdollistaa kovempisanaisen kritiikin. Kun vallanpitäjät ja valta eivät ole meidän kaltaisiamme olentoja, heitä on helpompi vihata.

Aineistossa näkyy Šinkarenkovan (2005: 20) mainitsema vallanpitäjien esittäminen eläiminä, kuten esimerkiksi susina (ks. 22), sikoina, (ks. 23) ja kissoina (ks. 25).

(22)

Или волки или мы!

Joko sudet tai me!

Arija, Raskatšaem etot mir, ”Heiluttakaamme tätä maailmaa” 1989, Melodija

(23)

я играю в бисер перед стаей свиней

Leikin helmillä sikalauman edessä

Graždanskaja Oborona, 1989, Igra v biser, ”Helmipeli”, Magnitizdat

Aineistossa monet eläimiin liittyvät lyriikat (ks. 24 ja 25) on esitetty kertomuksen, eli narratiivin muodossa, ikään kuin ottamatta kantaa varsinaisiin asioihin. Tällaisissa kohdissa tapahtumia on vain kuvailtu ottamatta ainakaan näennäisesti kantaa sen kummemmin puoleen tai toiseenkaan. Diskurssianalyyseissä narratiivilla tarkoitetaan Jokisen ym. (1999: 68) mukaan kertomuksen muodon saaneita asioiden ja tapahtumien merkityksellistämisen tapoja. Tarinoita ja tarinan kerrontaa tarkastellaan diskursiivisina ilmiöinä, jolloin narratiivit jäsenyivät kielenkäyttäjän resursseiksi. Näillä tarinoilla pyritään jäsentämään todellisuutta, eritoten menneisyyttä, mutta ne ovat kuitenkin aina esittämisyyhteensä (vrt. konteksti) kiinnittyviä versioita, joilla tehdään tilanteisesti erilaisia asioita. Lahtisen ja Lehtimäen (2006: 19) mukaan rockissa on havaittavissa toistuvia suuria kertomuksia eli narratiiveja, jotka ovat usein luonteeltaan yksinkertaisia, joskin kuvausvoimaisia.

Jokinen ym. (1999: 145) kertoo, että silloin kun puhuja kuvailee asioita narratiivissa yksityiskohtaisesti ”niin kuin ne tapahtuvat”, rakentuu puhujan rooli erilaiseksi kuin suorissa argumentatiivisissa väitteissä. Kun kuuliija täydentää ”puuttuvan palan” eli tekee tulkinnan narratiivissa rakentuneen tulkintakehikon puitteissa, ei puhuja voi itse joutua ”väitteestä”

selontekovelvolliseksi. Vallan esittäminen eläiminä varsinkin narratiivisessa muodossa kuvailevin sanankääntein siis tavallaan myös vapauttaa lyriikoiden tekijät vastuusta. He voivat väittää lyriikoiden kertovan konkreettista tarinaa esimerkiksi sioista, eikä valtaa kritisoivista kapinallisista ajatuksista.

(24)

В глубокой шахте который год
Таится чудище-змея
Стальные нервы, стальная плоть
Стальная хватка когтей

Syvässä kuilussa monena vuotena
lymyää hirviö käärme
Teräksiset hermot, teräksinen liha
Teräksinen kynsien ote

Esimerkki Arija, Volja i Razum, magnitizdat, 1986

(25)

Недавно три черные кошки
Вдруг перебежали мой путь.
С трех разных сторон промелькнули три
кошки
И некуда было свернуть.
И никак их не обойти
С обеих сторон стена.

Vähän aikaa sitten kolme mustaa kissaa
yhtäkkiä oli tielläni,
kolmelta eri suunnalta vilahti kolme kissaa

Ja minnekään en voinut kääntyä
en mitenkään niitä väistää
molemmin puolin oli seinä

Esimerkki 13.DDT, Tri tšernye koški: 1983, magnitizdat

Aineistossa esiintyy paljon luonnonvoimia kuvaavia lyriikoita, kuten esimerkiksi Piknikin kappaleessa (ks. 26) ”Piknik”, jossa laulun henkilöt uhmaavat luonnonvoimia ja lähtevät piknikille huonosta säästä piittaamatta. Mašina vremenin kappaleessa (ks. 27) taas lumella on voima hallita kaupunkia, mutta sen hallinto on vain väliaikaista, sillä lämpö sulattaa lumen voiman. Kappale on julkaistu vuonna 1986, glasnostin jo alettua, joten metafora vallan väliaikaisuudesta on kutkuttava. Osasiko Mašina vremenin ennustaa Neuvostoliiton hajoamisen vai oliko kyseessä vain sen aikaisen hallinnon kritiikki? Sattumanvaraisena tätä metaforaa on vaikea pitää.

(26)

Наперекор холодам и дождю
Мы зовем на пикник, где давно уже ждут.

Kylmyyttä ja sadetta uhmaten
Suuntaamme piknikille, joka jo meitä on kauan
odottanut.

Piknik, Piknik, ”Piknikki”, Magnitizdat, 1986

(27)

Сто долгих дней
Снег был сильнее
И исчез без следа

Sadan pitkän päivän ajan
lumi oli vahvin
Ja hävisi ilman jälkiä

Mašina Vremeni, Hrustalni gorod, ”Kristallinen kaupunki”, Melodija, 1986

Aineistossa ilmenee sellaisia luonnonvoimia kuin tuuli, joki, kylmyys, sade sekä vuodenajat. Myös luonnonvoimia kuvaavissa lyriikoissa on useasti päädytty narratiiviseen ratkaisuun (ks. 26 ja 27.). Šinkarenkovan (2005: 20) mukaan neuvostorockissa ihmisten elämää Neuvostoliitossa on kuvattu peliksi, jota isommat voimat ohjaavat. Tämän pelin metaforina on käytetty juuri luonnonvoimia, kuten tuulta, talvea, kesää tai vettä.

4.4 Glasnost: kapinan aikakausi?

Kapinan osuus kaikista negatiivisista piirteistä oli 18,9 prosenttia. Luku on yllättävän pieni kun sitä tarkastelee rockin diskurssin taustaa vasten. Kuten jo aiemmin on todettu, kapina liittyy rockin diskurssiin hyvin tiiviisti, onhan rockia pidetty nuorten musiikkina, jolla he ovat voineet ilmentää kapinaansa eritoten edellisten sukupolvien suhteen. Neuvostoliiton aikana yhteiskuntaa hallitsi yhtenäiskulttuuri, ja Cushmanin (1995: XV) mukaan underground-rock eli täysin kaupallisen järjestelmän sekä virallisen kulttuurin tuottamisen ulkopuolella ja Neuvostoaajan epäviralliset rock-yhteisöt loivat oman sosiaalisen todellisuutensa, joka kuitenkin määräytyi pitkälti suhteessa vallitsevaan yhteiskuntajärjestelmään ja kulttuuriin. Cushmanin (1995, 79) mukaan alakulttuurista tuli itsenäistä ja riippumatonta musiikkia selittävä termi. Kenties rockmuusikoilla ei ollut tarvetta esittää kapinaansa niin vahvasti, kun he eivät edes kokeneet täysin olevansa osa sitä yhteiskuntaa jossa he elivät, vaan he toimivat jossain virallisen yhteiskunnan laitamilla. Tästä näkökulmasta on myös helppo nähdä, miksi analysoimassani aineistossa näkyy niin vahvasti erottautuminen meihin ja muihin. Kenties aina ei ollut resursseja ja uskallusta kapinoida valtaa ja vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä kohtaan, mutta siitä haluttiin kuitenkin erottautua, ei haluttu olla osa järjestelmää.

Kapinan muodoissa korostetun aseman saa puhekielisyys, jonka edustus kapinan ilmentymissä on 61 prosenttia. Myös kiro sanojen ilmeneminen aineistossa on laajaa, sillä kiro sanoja esiintyy 27 prosenttia kapinan ilmenemismuodoissa.

Vahvimmin kapina oli edustettuna glasnostin aikakaudella. Esimerkiksi kiro sanoja glasnostin aikaisesta aineistosta löytyi peräti 74 kappaletta, kun muiden aikakausien kiro sanat jäivät alle viiden. Jopa 76 prosenttia kapinaan liittyvistä havainnoista oli kyseiseltä aikakaudelta. Kapinan

suuri osuus glasnostin aikakaudella verrattuna muihin tutkittuihin aikakausiin on havainnollistettu alla olevassa kaaviossa

Mikä syy rokkareilla oli kapinoida vuosina 1985–1990? Silloinhan heille juuri annettiin ilmaisunvapautta, jota he olivat jo kauan kaivanneet? Eräs näkökulma voi olla, että rokkarit eivät täysin uskoneet muutokseen ja vapauteen. Rockin diskurssissa tunnettiin edelleen epäluuloa valtaa kohtaan, pelättiin kenties glasnostin vapauden ajan olevan vain väliaikaista. He saattoivat nähdä glasnostin ajankin eräänlaisena kapinoinnin tukahduttamisyriksenä. Joku ulkopuolinen tuli sörkkimään heidän maailmaansa ja diskurssiaan.

LeVine (2009: 311) tuo edellisen ajatuksen ilmi sellaisen käsitteen kautta, jota saksalainen filosofi, Herbert Marcuse kuvaa ”sortavan suvaitsevaisuuden” politiikaksi:

...sen strategiaan kuuluu poliittisten ja taloudellisten eliittien tuki suuremmalle suvaitsevaisuudella ja sananvapaudelle, mutta vasta sen jälkeen, kun ne ovat säätäneet pelin sellaiseksi, että todelliset vaihtoehdot vallitsevalle tilanteelle on joko vesitetty ja ajettu poliittisen kentän ulkopuolelle, tehty laittomiksi tai marginalisoitu tai painettu tylästi maan rakoon.

4.4.1 PUHEKIELISYYS KAPINAN KEINONA

Puhekielisyys osuus kapinaa ilmaisevista esiintymistä aineistossa oli 61 prosenttia. Vahvimmin puhekielisyys näkyi glasnostin aikana, sillä 78 prosenttia puhekielisistä ilmaisuista löydettiin vuosilta 1985–1990. Vuosilta 1978–1985 löydettiin 14 prosenttia puhekielisistä ilmaisuista ja vuosilta 1991–1993 vaatimattomat kahdeksan prosenttia

Aineistossa ilmenevät puhekielisyyskäsitteet ovat hyvin erilaisia, eikä niitä ole järkevä lähteä luokittelemaan. Puhekielisyyskäsitteissä ei ole havaittavissa mitään aineistossa toistuvia sanoja tai teemoja. Edellä mainittujen seikkojen vuoksi en lähde havainnollistamaan puhekielisyyskäsitteitä esimerkein, kuten joitain toisia tutkielmassani käsittelemiä teemoja. Lähes jokainen puhekielisyyskäsitteistä pitäisi havainnollistaa omalla esimerkillään. Kapinaa käsittelemälläni käsitteillä, keskittymättä esimerkkeihin tai yksittäisiin sanoihin.

Mistä johtuu puhekielisten ilmaisujen raju lasku vuoden 1991 jälkeen? Glasnostin aikana puhekielisyyskäsitteitä viljellään runsaasti, mutta jostain syystä puhekielisten ilmaisujen suosio laskee Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen. Selitys voi löytyä musiikkiteollisuuden rajusta muutoksesta

1980-luvun lopulla. Cushmanin (1995, 238) mukaan esimerkiksi Melodijan piti muuttaa toimintaansa taloudellisen tilanteen kääntyessä kohti vapaita markkinoita; sen piti keskittyä taloudellisten voittojen saamiseen, kun aiemmin se oli saanut valtiolta rahaa riippumatta siitä, menestyivätkö sen tuottamat levyt vai eivät. Kaupallisen suosion saaminen edellyttää tuotteiden (tässä tapauksessa siis kappaleiden) myyntikelpoisuutta suurille kuluttajamäärille, ja puhekieliset ilmaisut voivat olla eri tavalla riskialttiita kuin yleiskielisemmät vastineensa, sillä niille voi löytää esimerkiksi useampia tulkintoja. Kaupallisuuden tullessa kuvioihin, ketään ei haluta ärsyttää.

Toisaalta Cushman (1995, 135–136) tuo esiin neuvostoajan underground-rockille ominaisen suojelemisen prosessin, jossa rockille luotiin vaihtoehtoinen asema ja sitouduttiin rockin suojelemiseen ulkopuolisilta voimilta, lähinnä siis poliittisilta ja taloudellisilta instituutioilta. Neuvostoliiton hajottua poliittiset ja taloudelliset instituutiot lakkasivat ainakin hetkellisesti toimimasta. Underground-yhteisö ei kenties heti ymmärtänyt miltä instituutiolta sen pitäisi tulevaisuudessa suojautua. Kenties puhekielisyyden väheneminen oli askel eristäytyneestä marginaaliryhmästä kohti valtavirtaa? Sama varovaisuuden ilmiöhän oli nähtävissä Me vastaan muut -ilmiön kohdalla; glasnostin aikana ilmiö korostui, ja heti Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen oltiin varovaisempia, eikä haluttu enää korostaa jakautumista ”meihin” ja ”heihin”.

4.4.2 PAINUKAA TE KAIKKI VITTUUN: KIROSANAT EPÄTOIVON JA AGGRESSION ILMENTÄJINÄ

Aineistossa ilmeni myös kirosanoja, ne muodostivat 27 prosenttia kaikista kapinan ilmenemismuodoista. Suosituin kirosana oli *blja* eli suurin piirtein ’vittu’, jota aineistosta löytyi 35 esiintymää. Kaikki esiintymät tosin ovat yhdestä ja ainoasta kappaleesta, eli Graždanskaja Oboronan kappaleesta ”Mama blja”. Toiseksi suosituin kirosana oli *hui* ’kyrpä’, jota aineistosta löytyi eri muodoissa 24 kappaletta, ja kolmanneksi suosituin kirosana oli *dermo* ’paska’ ja neljänneksi suosituin oli vahvempi, paremmin suomen ’paskaa’ vastaava sana *govno*, jonka esiintymiä oli kolme kappaletta. Myös muita yksittäisiä kirosanoja, kuten *tšert* ’piru’, esiintyi aineistossa.

Kirosanoilla haluttiin joissakin esiintymissä painottaa asian epätoivoisuutta. Näin on muun muassa DDT:n kappaleessa (ks. 28), jossa epätoivo on läsnä koko kappaleen ajan, eikä sanoituksissa juuri uskota suurten massojen toimintakykyyn tai viisauteen.

(28)

Мы так привыкли к дерьму, что призыв к
чистоте,
Не продует вам уши, не промоет нам глаз.

Olemme niin tottuneita paskaan, että kun meitä
kutsutaan siisteyteen
kutsu ei saavu korviimme, ei pese meidän
silmiamme

DDT, V eto, "Tämä", DDT Records, 1993

Toisissa esiintymissä taas kirosanoilla otettiin vahvasti kantaa yhteiskunnallisiin asioihin ja ilmaistiin aggressiivisuutta ja suorastaan vihaa, kuten esimerkiksi Graždanskaja Oboronan kappaleessa "Pošli vy vse na hui" eli 'Painukaa te kaikki vittuun' (kirjaimellisesti: painukaa te kaikki kyrpään). Laulussa toistuu kahdeksan kertaa lause 'painukaa te kaikki vittuun', millä on haluttu alleviivata sanoman tärkeyttä. Laulussa pyritään erottautumaan "heistä", ja sanomaa painotetaan kirosanoilla.

Aineistossa ei olisi esiintynyt näin paljon kirosanoja, jos aineiston ulkopuolelle olisi jätetty punkbändi Graždanskaja Oborona. Se oli alkuvuosinaan tunnettu varsin räväkästä kielenkäytöstään ja kantaottavuudestaan. Nytemmin 2000-luvulla yhtye on hillinnyt linjaansa. Myös muiden yhtyeiden lyriikoissa esiintyi kirosanoja (esimerkiksi DDT ja Mašina Vremeni), mutta niiden käyttö ei ollut läheskään niin runsasta kuin Graždanskaja Oboronalla. Peräti 70 kirosanaa löytyi Graždanskaja Oboronan kappaleista, mikä on todella suuri luku, kun otetaan huomioon, että koko aineistosta löytyi yhteensä 81 kirosanaa.

Slangisanoja aineistosta löytyi vain yhdeksän, joista kahdeksan löytyi Graždanskaja Oboronan kappaleista ja yksi DDT:n kappaleesta. Yhteensä kapinaan liittyvistä piirteistä slangisanoja on vain 3 prosenttia. Slangisanojen vähyys voi selittyä tutkijan puutteellisella taidolla havaita slangisanoja. Jopa äidinkieliselle henkilölle voi olla vaikeaa havaita slangisanoja aineistosta, ja tutkijan äidinkieli ei ollut venäjä. Edellisen selityksen lähtökohdat tarjoavat myös vaihtoehdoisen tulkinnan slangisanojen vähyydelle; ehkä muusikot halusivat kaikkien ymmärtävän tekstiensä tarkoituksen, ja sen vuoksi slangisanojen käyttö oli vähäistä. Vaikka rokkarit elivätkin omassa sosiaalisessa ympäristössään, ehkä he halusivat edes jollain tasolla pysyä avoimena muulle yhteiskunnalle.

4.4.3 KAUKKIVALTIAAN ISÄN RIISTETTY MAHTI, ÄIDIN JA ISOÄIDIN VALTA

Kuten jo aiemmin mainitsin (ks. 5.1.1.2) joissakin aineiston kohdissa äidit ja isoäidit nähdään vallankäyttäjinä, eikä vallankäytön kohteina. Tämä on mahdollista nähdä kapinointina yhteiskunnan asettamia sukupuolirooleja kohtaan. Aiemmin mainitsin (ks. 5.1.1.5), että aineistossa ei ole nähtävissä kuin yksi androgyynisyyteen suorasti viittaava esimerkki ja yksi piirre, joka voi epäsuorasti viitata androgyynisyyteen. Tarkoitin tällä piirteellä juuri kohtia, joissa äidit ja isoäidit nähdään vallankäyttäjinä sekä sellaisia kohtia, joissa kaikkivaltias isä (ks. 2.6 sekä 5.4) on menettänyt valtansa. Jokisen ym. (1993: 50–52) mukaan merkityssysteemin identifioinnilla ei tarkoiteta erillistä aiheiden erottamista toisistaan, sen vuoksi merkityssysteemit voivat esiintyä pieninä palasina aineistossa. Jokisen ym. (1993: 60–63) mukaan diskurssi on mahdollista tunnistaa siitä, että se voi käsitellä myös sisäisiä ristiriitaisuuksiaan ja kommentoida omia käsitteitään. Tutkimassani aineistossa on siis mahdollista havaita monia erilaisia diskursseja, jotka voivat olla yhtä aikaa sekä harmoniassa että ristiriidassa toistensa kanssa.

Se miksi ymmärrän tämän androgyynisyyden piirteen viittaavan enemmän itse kapinaan kuin androgyynisyyteen, johtuu siitä, että esimerkiksi Walserin (2004: 363–365) mukaan androgyynisyys häiritsee yhteiskunnan symbolista järjestystä ja uhkaa patrioottista kontrollia. Androgyynisyydessä perinteiset sukupuoliroolit käännetään ylösalaisin. Aineistossa tämä näkyy juuri naisen (äidit, isoäidit) valtana, ja miehen (isä) valta-aseman kyseenalaistamisena. Venäjällä valta on historiallisesti ja kulttuurillisesti mielletty maskuliiniseksi, ja kulttuuri on ollut hyvin patriarkaalista.

4.5 Positiiviset piirteet: Kaikkivaltiaan isän monet roolit ihailusta ironiaan

Tutkimistani kappaleista löytyi sellaisia positiivisen diskurssin piirteitä, joita tutkimuksessani (ks. 2.6) nimitän termillä *kaikkivaltias isä*. Kaikkiaan tällaisia kohtia löytyi 123, ja niitä löytyi sekä magnetizteista, Melodijan julkaisusta että muiden levy-yhtiöiden julkaisuista. Usein tällaiset piirteet kuvattiin Jumalan kautta, niin kuin esimerkiksi DDT:n (ks. 29) kappaleessa, jossa Jumala on se, jolla on suurin valta kaikkeen. Jumala kuvattiin monissa kappaleissa samalla tavalla kuin Graždanskaja Oboronan kappaleessa (ks. 30): Jumala on hyväntahtoinen, antaa kaiken anteeksi ja hänellä on valtaa. Jumalan valta voittaa maallisen vallan, hän on ylin auktoriteetti.

(29)

Наш Бог всегда нас всех поймет,

Meidän Jumalamme ymmärtää meitä kaikkia
aina,

Грехи отпустит, боль возьмет

Antaa anteeksi synnit, ottaa pois kivun

Esimerkki DDT, Napolnim nebo dobrotoi, Magnitizdat, 1984

(30)

Господь нам поможет он классный чувак

Jumala meitä auttaa, hän on huipputyoppi

Graždanskaja Oborona, Vpered, Magnitizdat, 1987.

Termi kaikkivaltias isä viittaa tässä tutkimuksessa vallan kuvaamiseen erehtymättömänä, henkilöitynä asiana (ks. 2.6). Tutkimuksen kannalta oli mielenkiintoista huomata, että kaikki kohdat, joista löytyi tällaisia piirteitä, eivät kuuluneetkaan positiivisen diskurssin piiriin, vaan osassa oli havaittavissa negatiivisen diskurssin piirteitä. Näissä kohdissa vallanpitäjiin ja valtaan kohdistuu jätävää ironiaa mustalla huumorilla höystettynä (ks. 31), tai ylimaallinen vallankäyttäjä on lyriikoissa menettänyt valtansa (ks. 32).

Negatiivisesti kaikkivaltiaaseen isään suhtautuvia piirteitä oli löydettävissä myös Melodijan julkaisuista, mutta niistä oli löydettävissä myös suhteellisesti eniten positiivisesti kaikkivaltiaaseen isään viittaavia esiintymiä, joita oli yhteensä 36. Magnitizdateista positiivisia viitteitä löytyi 25 ja kaikilta muilta julkaisijoilta 15. Eniten negatiivisesti suhtautuvia kohtia oli löydettävissä magnitizdateista, joista niitä löytyi 27, vastaavat luvut Melodijan ja muiden julkaisijoiden kustanteissa olivat 12 ja 8.

(31)

Который стойкостью своей

Joka kestävyydessään

Являет нам пример.

on meille esimerkkinä

Который крепок и силен,

Joka on vahva ja luja

Который верен, словно слон,

Joka on uskollinen kuin norsu

Mašina vremeny, gimn zaboru, magnitizdat, 1978

(32)

И он готов для полета

Ja hän on valmis lentoon

Которого не знала Земля,

jollaista maailma ei ole nähnyt

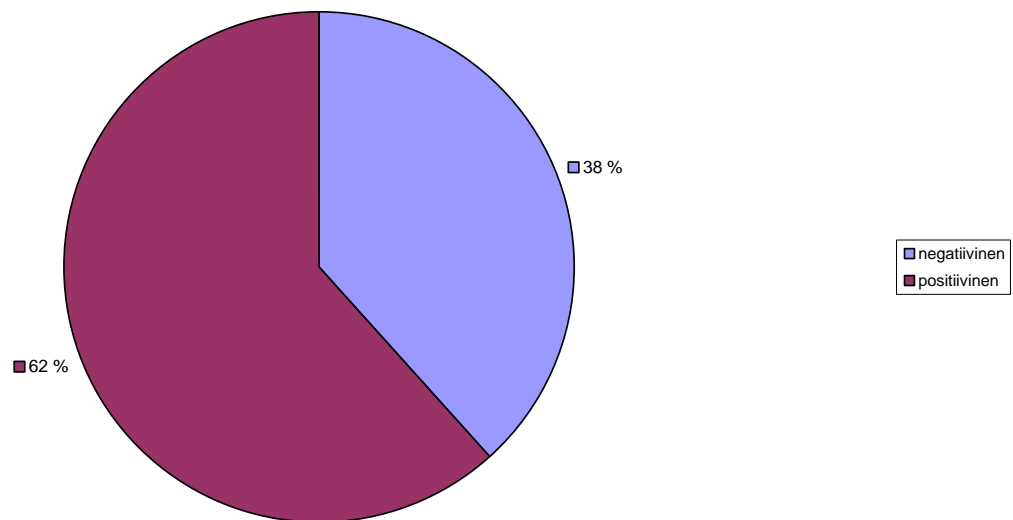
Но он пилот без самолета,

Mutta hän on lentäjä ilman lentokonetta

Mašina vremeny, Vneštatnyi komandir Zemli, magnitizdat, 1978

Alla olevassa kaaviossa K 9. on havainnollistettu suhdeluvut siitä, missä määrin aineistosta oli löydettävissä kaikkivaltiaaseen isään negatiivisesti tai positiivisesti suhtautuvia esiintymiä. Vaikka positiiviset esiintymät ovatkin enemmistössä 62 prosentilla, on merkittävää, että jopa 38 prosenttia esiintymistä oli negatiivisia. Tämä kertoo siitä, että asenne valtaa kohtaan ei todellakaan ollut positiivinen, vaan myös positiivisesti valtaan liittyvät piirteet nähtiin kielteisessä valossa.

K 9. Kaikkivaltias isä



Vallan pilkkaaminen liittämällä siihen piirteitä, jotka on usein nähty positiivisen diskurssin kautta, on mahdollisesti merkki Fornäsin (2004: 403) esiin tuomalle ajatukselle, että rockissa usein tarjotaan vaihtoehtoinen tulkinta yhteiskunnallisille asioille nimenomaan kääntämällä yleisesti hyväksytyt asiat aivan toisin päin. Analyysissani tämä seikka pohjautuu vahvasti Jokisen ym. (1993: 50–52) kolmanteen merkityssysteemejä identifioivaan kohtaan (ks. 2.1). Tässä kohdassa tutkijaa kehoitetaan analyysissään sellaisiin eroihin ja ristiriitoihin, joihin itse kielenkäyttäjän/toimijan suuntautuu. Jokisen ym. (1993: 17–18) mukaan diskurssianalyysin kolmas lähtökohta oletus on, että toimijat ovat kiinnittyneet merkityssysteemeihin (ks. 2.1), toisin sanoen kontekstiin ja yhteiskuntaan, jossa he asuvat. Tämän lähtökohdan perusteella voidaan olettaa, että rocklyriikoiden tekijät tietävät, mitkä asiat heidän yhteiskunnassaan liitetään positiivisen diskurssin piirteisiin.

Edellisten johtopäätösten vuoksi positiivisen diskurssin piirteiden kääntäminen negatiivisen diskurssin piirteiksi ei ole yhteensattumaa, vaan harkittu mielenilmaus, suorastaan kritisointia tai kapinaa, joka on Lahtisen ja Lehtimäen (2006: 17) mukaan kuulunut aina olennaisena osana rockin diskurssiin. Koska Jokisen ym. (1993: 50–52) mukaan merkityssysteemin identifioinnilla ei tarkoiteta erillistä aiheiden erottamista toisistaan, voidaan positiivisen diskurssin piirteiden kääntäminen lukea myös kapinoinnin piirteeksi, ja sen vuoksi käsittelen tätä aihetta myös luvussa 5.3.

4.6 Neutraalit piirteet

Neutraalien piirteiden osalta aineisto korreloi tutkimushypoteesin kanssa osittain. Hypoteesissa oletin, että neutraaleja piirteitä ei kovin paljon löydy ennen Neuvostoliiton hajoamista. Tämä piti paikkansa vuosien 1978–1985 osalta, sillä aineistossa oli havaittavissa vain 17 prosenttia neutraaleista piirteistä tältä aikakaudelta. Sen sijaan vuosien 1985–1990 aikana neutraaleja piirteitä oli havaittavissa 51 prosentin verran. Neuvostoliiton hajoamisen jälkeiseltä ajalta neutraaleja piirteitä löytyi 32 prosentin verran.

Tutkimushypoteesi ei siis toteutunut, koska neutraalien piirteiden osuus glasnostin aikana oli odotettua suurempi suhteessa muihin tutkittuihin ajanjaksoihin.

Aineistossa havaitut neutraalit piirteet olivat pääasiassa sellaisia, joissa vallanpitäjiä tai valtaa ei mainittu ollenkaan, vaan lyriikoissa oli keskitytty jonkin toisen asian kuvaamiseen. Aineistosta löytyi kuitenkin 15 kohtaa, joissa valtaa tai vallanpitäjiä oli käsitelty, mutta joissa ei heidän ominaisuuksiinsa otettu kantaa negatiivisen eikä positiivisen diskurssin piirteiden kautta, kuten Arijan kappaleessa (ks. 33), jossa kuvataan kuunvalo isännäksi. Tämän isännän piirteitä ei kuitenkaan ole kuvattu suuntaan eikä toiseen, vaan isännän arvottaminen positiiviseksi tai negatiiviseksi on jätetty kuuntelijan oman mielikuvituksen ja harkinnan varaan.

(33)

Лунный свет – хозяин твой,
он за твоей спиной

Arija, Zombi, Magnitizdat 1991

Kuunvalo on isäntäsi
se on takana selkäsi

Sinänsä neutraaleja piirteitä ei ole havaittavissa kovin paljon. Rockin diskurssi on usein nähty herkästi kantaottavana, mikä voi osaltaan selittää neutraalien piirteiden vähyyttä. Toisaalta

ajanjaksot, joita tutkimuksessa käsitellään, olivat yhteiskunnallisesti ja poliittisesti niin vahvasti latautuneita, että niiden aikana on voinut olla hankalaa pysyä täysin puolueettomana.

Yksi diskurssianalyysin teoreettisista lähtökohdista on Jokisen ym. (1993: 17–18) oletus kielenkäytön todellisuutta rakentavasta luonteesta. Venäläisten kansanluonne on usein nähty varsin dualistisena (esim. Vihavainen, 2009: 5, 7), samoin kuin rock (esim. Grossberg, 2004: 313, 319–321). Grossbergin (2004: 313, 319–321) mukaan rockia määrittää toiseus, joka ilmenee joko hegemonian sisällä tai sen ulkopuolella. Toiseus on siis osa rockin diskurssia. Neutraalin diskurssin piirteiden puuttuminen voisi siis viitata siihen, että lyriikoiden tekijät haluavat korostaa tätä dualistisuutta, he haluavat selkeästi erottua vallanpitäjistä. Toisaalta neutraalin diskurssin piirteiden vähäisessä ilmenemisessä ei välttämättä ole kyse niinkään neuvostoliittolaiseen tai venäläiseen diskurssiin kuulumattomuudesta, vaan rockin diskurssiin kuulumisesta. Rockin diskurssiin kuuluu vahva yhteiskunnallinen kannanottaminen, ja neutraaleiden piirteiden puuttuminen viestii rockin diskurssiin kuulumisesta.

Mikäli nojaututaan tähän väitteeseen, rockpiireissä ”oman väen” joukkoihin kuulumisen on ollut eritoten tärkeää glasnostin ja Neuvostoliiton romahtamisen aikana, ja vähiten tärkeää vuosina 1978–1985.

5 PÄÄTELMÄT

5.1 Kriittinen katsaus tutkimusaineistoon

Heti alkuun aineiston pohjalta on tehtävä sellainen valitettava päätelmä, että tutkimus ei välttämättä anna kattavaa kuvaa aikakaasilta, joita siinä käsitellään. Aineistossa glasnostin osuus on yliedustettuna muihin kahteen aikakauteen nähden, ja näin ollen se olisi voinut sopia paremmin glasnostin ajan tutkimiseen. Esimerkiksi 1980-luvun alkupuoliskon kappaleita ei aineistosta löydy siinä määrin kuin glasnostin ajan kappaleita. Tähän aineiston valikoitumiseen on voinut johtaa muun muassa pro gradu –tutkielman asettamat laajuuden rajat; rockyhtyeitä Neuvostoliitossa ja Venäjällä oli ja on runsas määrä, mutta tutkijan resurssit ovat aina valitettavasti rajalliset. Aineistoon ja aiheeseen laajemmin tutustuttaessa kävi ilmi, että aihe on suuressa määrin vielä

tutkimatta. Aineistoa suurimittaisempaankin työhön löytyisi, ja tällöin tutkimuksesta olisi mahdollista tehdä hyvin kattava kuvaus venäläisestä ja neuvostoliittolaisesta rockista.

Rockyhtyeiden glasnostin aikainen aktivoituminen voidaan selittää Neuvostoliiton uudella poliittisella ajattelutavalla (ks. 5.1), mutta toisaalta aineistoon on vain voinut valikoitua sellaisia yhtyeitä, joiden tuotanto oli laajempaa glasnostin aikana. Aineistossa on myös kaksi sellaista yhtyettä (Arija ja Gorky Park), jotka aloittivat toimintansa vasta glasnostin aikana. Vaikka nämä seikat voivat osaltaan selittää glasnostin yliedustusta aineistossa, on minun tutkimuseettisistä syistä mainittava myös itseäni vähemmän imarteleva tulkinta asiaan: en ole tutkijana osannut ottaa aineistoon tarpeeksi kattavaa valikoimaa yhtyeistä, kappaleista ja aikakausista.

Tutkimusta ei tässä valossa voida siis pitää täysin luotettavana aikakausien kuvauksena. Yleisiä suuntalinjoja se antaa, mikä mahdollistaa tutkimuksen eteenpäin kehittämisen tulevaisuudessa.

5.2 Negatiivisen diskurssin yliedustus tutkimusmateriaalissa: tutkimushypoteesin osittainen toteutuminen

Ensimmäinen tutkimushypoteesini piti osaksi paikkansa. Omakustanteista oli löydettävissä enimmäkseen negatiivisesti (826) valtaan suhtautuvia piirteitä Neuvostoliiton olemassaolon aikana, mutta niistä löytyi myös positiivisesti (11) ja neutraalisti (15) valtaan suhtautuvia piirteitä. Suhdeluvut eivät paljolti muuttuneet Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen. Melodijasta taas oli tutkimushypoteesini vastaisesti löydettävissä myös negatiivisesti (342) suhtautuvia piirteitä sekä ennen Neuvostoliiton hajoamista, että sen jälkeen. Negatiivisesti valtaan suhtautuvat piirteet muodostivat huimat 92,1 prosenttia tutkitusta materiaalista, kun neutraalin diskurssin piirteiden osuus aineistosta oli 2,9 prosenttia ja positiivisen diskurssin piirteiden osuus 4,9 prosenttia.

Edellä mainittu seikka Melodijan lyriikoissa ilmenneistä negatiivisen diskurssin piirteistä voi kieliä valtiovallan oletettua myötämielisemmästä suhtautumisesta rockiin. Toisaalta rock-musiikin on voitu nähdä olevan niin marginaalista touhua, että sen suurimittaiseen suitsemiseen ei ole haluttu uhrata valtion rajallisia voimavaroja, etenkin glasnostin ja perestroikan sekasortoisten vuosien aikana. Jos tutkimukseni olisi ulottunut varhaisemmille vuosille, esimerkiksi 1960- ja 1970-luvuille, olisi Melodijan julkaisemissa lyriikoissa ehkä ollut mahdollista löytää asenteellisempia viestejä.

Melodijan julkaisutoiminta oli hyvin säänneltyä ja vain harvat ja valitut pääsivät levytysstudioille asti.

Troitskin (1988, 112) mukaan magnitizdatit eivät kuuluneet minkään sensuuriin alaisuuteen, toisin sanoen niissä sai sanoa mitä tahansa. Magnitizdatien myötä viranomaisten kontrolli rockin sanoman leviämiseen vaikeutui ja jopa karkasi kokonaan virallisen järjestelmän myötä. Rankaisutoimia voitiin kohdistaa fyysisiin henkilöihin, mutta kappaleet ja niiden sanoma levisivät laittomien äänitekopioiden kautta viranomaisten toimista huolimatta.

Toinen tutkimushypoteesini piti osittain paikkansa. Lyyrikoiden suhtautuminen valtaan lientyi jonkin verran suhteessa glasnostin aikaan. Tämä on nähtävissä negatiivisen diskurssin vähenneessä määrässä. Glasnostin aikana 95,7 prosenttia lyyrikoista sisälsi valtaan negatiivisesti suhtautuvia piirteitä, kun taas vuoden 1991 jälkeen vastaava prosentti oli vain 87,9. Neutraalin ja positiivisen diskurssin piirteiden käyttö taas lisääntyi vuoden 1991 jälkeen. Glasnostin aikana 2,1 prosenttia lyyrikoista sisälsi neutraalien piirteiden esiintymiä, kun taas vuoden 1991 jälkeen 4,3 prosenttia sisälsi neutraalien piirteiden esiintymiä. Vastaavat positiivisen diskurssin suhdeluvut ovat 2,1 ja 7,7. Loppupäätelmiä tehdessä on kuitenkin otettava huomioon, että varsin yllättävästi vuosina 1978–1985 negatiivisesti valtaan suhtautuvia esiintymiä oli 81,1 prosenttia ja neutraaleja hämmentävät 5,1 ja positiivisesta valtaan suhtautuvia esiintymiä 13,8.

5.3 Yllätys aineistossa – positiiviset piirteet esillä luultua enemmän

Kolmas tutkimushypoteesini ei pitänyt ollenkaan paikkaansa. Hypoteesini mukaan aineistosta siis ei olisi pitänyt löytyä yhtään valtaan positiivisesti suhtautuvaa piirrettä. Positiivisesti valtaan suhtautuvia piirteitä esiintyi koko aineistossa kuitenkin yhteensä 4,9 prosentin verran. Positiivisesti valtaan suhtautuvia piirteitä oli löydettävissä niin laittomista äänitekopioista kuin Melodijankin kustantamista levyistä. Lisäksi tutkimushypoteesissani ei otettu huomioon muita kustantajia, joita aineistossa kuitenkin esiintyi, ja joissa myös oli havaittavissa valtaan positiivisesti suhtautuvia piirteitä. Huomionarvoista myös on se, että näitä positiivisesti valtaan suhtautuvia piirteitä löytyi magnitizdateista kolme kappaletta myös vuosilta 1980–1985, jolloin muilta kustantajilta, mukaan lukien Melodija, ei löytynyt yhtään positiivisesti valtaan suhtautuvaa piirrettä. Kaikilta muilta aikakausilta positiivisesti valtaan suhtautuvia piirteitä löytyi kaikilta kustantajilta.

Se, että magnitizdateista oli mahdollista löytää vuosilta 1980–1985 positiivisen diskurssin piirteitä, voi kertoa lyriikoiden kirjoittajien halusta saada uusi vahva, hyvä johtaja, venäläiset odottavat vahvaa johtajaa (esim. Biblioteka EGPU:2011). Kuten moneen kertaan olen tutkimuksessani todennut, eivät edes kapinalliset rokkarit ole vapaita yhteiskuntansa eli kontekstinsa vaikutuksilta. Toisaalta magnitizdateissa vuosina 1980–1985 näkyvät positiivisen diskurssin piirteet voivat kertoa rockmuusikoiden kahtiajakoisesta suhtautumisesta vallankäyttöön, mikä on ominaista myös venäläiselle diskurssille. Nimittäin vaikka Iljinin ja Krjukovin (Biblioteka EGPU: 2011), mukaan venäläiset odottavat vahvaa johtajaa, he eivät ole valmiita kunnioittamaan tätä. Toisaalta he pelkäävät valtaa, vihaavat sitä, mutta eivät toivo sen kritisoinnista tai uudistamista.

Ylipäänsä aineistossa ilmeni odotettua enemmän positiivisen diskurssin piirteitä. Koko aineistosta niitä löytyi 4,9 prosentin verran. Hämmäntävintä tutkimushypoteesini kannalta on kuitenkin se, että positiivisen diskurssin piirteitä löytyi peräti 13,8 prosentin verran vuosilta 1978–1985. Hypoteesissanihan oletin sen olevan kaikkein kapinallisin ja valtaan negatiivisimmin suhtautuva aikakausi.

Positiivisen diskurssin piirteiden löytyminen tältä aikakaudelta voi olla merkki rockdiskurssissa kyteneestä odotuksesta hyvään valtaan ja vallanpitäjiin. Positiivisen diskurssin vahva löytyminen voikin olla merkki tulevaisuuden vallan odottamisesta ja haaveilemisesta, eikä sen hetkisen vallan ja vallanpitäjien ihailusta.

5.4 Varovaiset sisäänpäin lämpiävät rokkarit

Aineiston perusteella rokkareista avautuu kuva marginaalisesta ryhmästä, joka oli varsinkin Neuvostoliiton ja glasnostin aikana hyvin sisäänpäin lämpiävää. Tämä näkyi muun muassa siinä, että glasnostin aikana oli vankka halu tehdä ero meidän ja muiden välille. Tämä kielii siitä, että virallinen kulttuuri ei kyennyt antamaan vaihtoehtoja, vaan se nähtiin kaikki hyvin samanlaisena, vaikka Melodija lähtikin mukaan taloudelliseen kilpailuun 1980-luvulla (Cushman 1995, 238–239). Taloudellisen kilpailun nimissä Melodija otti mukaan myös aiemmin karttamaan yhtyeitä ja muusikoita, mutta ei niidenkään turvin kyennyt tarjoamaan todellista vaihtoehtoisuutta.

Glasnostin aikana rockmuusikot olivat rohkea ryhmä, joka otti kantaa moniin eriin asioihin. Aineistossa se näkyy siinä, että glasnost on määrällisesti vahvasti edustettuna ja glasnostin ajalta myös löytyi huikea määrä esiintymiä niin negatiivisille, positiivisille kuin neutraaleillekin piirteille.

Glasnostin aikaisia muusikoita ei ainakaan voida syyttää hiljaiseksi jäämisestä. Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen muusikot tuntuivat kuitenkin ottavan asiat rauhallisemmin. Useat tutkimukseeni kuuluvat yhtyeet eivät heti Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen esimerkiksi levyttäneet lainkaan. Varovainen suhtautuminen yhteiskunnallisiin asioihin Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen näkyy aineistossa muutenkin, esimerkiksi puhekieliset ilmaukset vähenivät vuoden 1991 jälkeen. Me vastaan muut -ilmiön esiintymät vähenivät myös vuoden 1991 jälkeen. Toisaalta rokkareiden varovaisuus 1990-luvulla voi selittyä sillä, että yleisesti ottaen 1990-luvulla levyjen tuottaminen romahti. Tämä selitys herättää kuitenkin epäilyksiä; miksi siihen asti niin voimakkaasti ympäristöstään erottautumaan pyrkineet rokkarit olisivat halunneet kuulua siihen yhtenäiskulttuurin ja yhtenäismusiikin piiriin, jossa ei uskallettu lähteä levytysstudioille? Eikö heidän olisi pikemminkin pitänyt riemusta kiljuen rynnätä levytysstudioille tai edes rähjäiseen kellariin, kun albumien julkaiseminen nyt oli mahdollista?

5.5 Yleisiä päätelmiä ja mahdollisia tutkimussuuntia tulevaisuuden varalle

Tutkimuksen ja lähdekirjallisuuden perehtymisen aikana minulle kävi ilmi, että neuvostoliittolainen underground-kulttuuri oli vahvaa myös rockin osalta. Undergroundissa käsiteltiin sellaisia asioita, joista valtamediassa vaiettiin. Koska rock on nuoruuden leimaama kulttuurin muoto, seksuaalisuus oli undergroundissa vahvasti läsnä. Tätä seksuaalisuuden ilmenemistä läpi koko neuvostoliittolaisen rock-historian olisi erittäin mielenkiintoista tutkia. Miten seksuaalisuuden kuvaus muuttuu vuosien saatossa, tuleeko siitä sallitumpaa tai näkyvämpää? Entä muuttuuko naisten asema seksuaalisuuden kuvauksessa vuosien myötä?

Tällä hetkellä rockmusiikin ja heavy metal- musiikin asema Venäjällä ei ole enää niin marginaalinen kuin ennen, sen asema muuttui paljolti sen jälkeen kun Neuvostoliitto hajosi, ja sen underground-henkinen olemus muuttui kohti kaupallista suuntaa. Tällä hetkellä arabimaailmaa ravistelee murros, jota on verrattu Neuvostoliiton hajoamiseen. Mark LeVine (2009: 102–103) tuo esimerkiksi Egyptin metallimaailmasta ilmi piirteitä, joissa on havaittavissa samankaltaisuuksia Neuvostoliiton rockgenren kanssa: Egyptin metallimaailman lyriikoissa on havaittavissa poliittisia viestejä, jotka ilmaistaan sen verran epäselvästi, että siitä ei joudu sensuroinnin tai pidätyksen kohteeksi. Egyptin metalligenressä kuvataan sellaisia ongelmia kuin yksinäisyys, vieraantuminen,

tai lähes toivottomaksi koettu tulevaisuus, jonka voi nähdä yhteiskunnallisena ja poliittisena kysymyksenä. Niin kuin neuvostorockin maailmassa, myös Egyptin metalligenressä naisten osuus on vähäinen, vaikka myös he kaipaavat muutosta.

LeVinen Egyptiä koskevat havainnot ovat vuodelta 2009, jolloin ei vielä tiedetty Egyptin kansannoususta keväällä 2011. Tutkijan kannalta olisi mielenkiintoista tehdä havaintoja, millä tavalla Egyptin tilanne on muuttunut ja muuttuu, ja onko siinä havaittavissa samankaltaisuuksia Neuvostoliiton romahtamisen jälkeisen rocktilanteen kanssa. Tällainen vertaileva tutkimus Egyptin ja Neuvostoliiton kanssa olisi mahdollinen myös minulle, vaikka en arabiaa osakaan, koska LeVinen (2009:100) mukaan Egyptin metalligenressä suurin osa lyriikoista tuotetaan englanniksi eikä arabiaksi monista eri syistä, joita en lähde tässä mainitsemaan, koska ne eivät ole tämän tutkimuksen kannalta relevantti asia.

Esa Tuomisen (2010) mukaan Venäjällä ei vielääkään vallitse täydellinen sananvapaus, mutta oppositio Venäjällä on hajautunutta ja sen kannatus on alhainen. Venäjällä rockmuusikoilla on edelleen vaikutusta kansalaisiin ja protestimieliä valtaa ja vallanpitäjiä kohtaan. Tämän osoitti käytännössä DDT:n johtohahmo Juri Ševtšuk syksyllä 2010 esittäessään Putinille virallisessa kulttuuritilaisuudessa kiperiä kysymyksiä muun muassa sananvapauden tilasta. Tuomisen (2010) mukaan Ševtšuk on niitä harvoja demokraattisen opposition edustajia, jotka voivat nauttia kansalaisten todellisesta ja laajahkosta kannatuksesta. Huttusenkin (2010) mukaan rockrunoilija on Venäjällä nykyään enemmän kuin rockrunoilija. Nähtäväksi jää, käyttävätkö Ševtšuk ja muut rockmuusikot tätä vaikutusvaltaansa hyväkseen tulevina vuosina, ja millä tavalla. Antavatko muusikot jälleen lyriikoidensa puhua, vai ottavatko he aktiivisesti osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun valtamediassa. Kolmas vaikutuskanava nykyajan muusikoille on myös sosiaalinen media, jonka kautta 2010-luvulla moni mullistus on saanut alkunsa. Joulukuun 2011 mielenosoituksista käy ilmi, että yhä enenevässä määrin kapinamieliä on Venäjällä havaittavissa.

Eräs antoisa laajemman tutkimuksen aihe olisi myös koko neuvostoliittolaisen ja venäläisen rockhistorian tutkiminen. Neuvostoliittolainen rock oli länsimaalaisesta rockmusiikista poikkeavaa ja omaperäistä. Onko kaupallistuminen vienyt parhaan terän venäläisestä rockmusiikista? Entä miten rockmusiikkiin vaikutti underground-kulttuurin tuominen yleiseen tietoisuuteen, onko vielääkään valtavirran rock-diskurssissa kriittisyys mahdollista, ja missä määrin?

Selvää on, että aihe ei todellakaan ole loppuun kaluttu, pikemminkin päinvastoin! Venäläistä ja neuvostoliittolaista rockia ei ole vielä laajamittaisesti tutkittu, ja sen vuoksi tutkijan on helppo löytää aiheen parista monenlaisia mielenkiintoisia ja tärkeitä tutkimuspolkuja.

6 LÄHTEET:

PAINETUT LÄHTEET

- Cushman, Thomas, 1995. *Notes from Underground. Rock Music Counterculture In Russia*. Albany. State University of New York press.
- Fairclough, Norman, 1992. *Discourse and social change*. Cambridge: 1992.
- Fairclough, Norman, 1997. *Miten media puhuu*. Tampere: Vastapaino, 1997.
- Frith, Simon, 1988. *Rockin potku: nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus* Tampere: Vastapaino, 1988.
- Frith Simon, 1978. *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- Fornäs, Johan, 2004. The future of rock: discourses that struggle to define a genre. Teoksessa Frith, Simon (toim.). *Popular music: critical concepts in media and cultural studies. Vol. 2, The rock era*. London: Routledge. 395–396, 403–404, 403.
- Grigorjeva, Olga, 2009. *Metaforitšeskoe modelirovanie dihotomii "svoe – tšuzoe" v kontrkulturnoi rok-lirike v SŠA i SSSR*. Ekaterinburg.
- Grossberg, Lawrence, 2004. Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life. Teoksessa Frith, Simon (toim.). *Popular music: critical concepts in media and cultural studies. Vol. 2, The rock era*. London: Routledge. 313, 319–321.
- Hall, Stuart, 1999. *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino, 1999.
- Huttunen, Tomi. 2002. Neuvostorockin viitan alta. *Kulttuurivihkot*, 2/2002: 10–13.
- Huttunen, Tomi 2007. Venäjän toinen kulttuuri. Teoksessa Vihavainen, Timo (toim.), *Opas venäläisyyteen*. Helsinki: Otava. 286–287.

- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero, 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero, 1999. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.
- Kaakkuriniemi, Tapani, 2007. Miten Venäjää on hallittu. Teoksessa Vihavainen, Timo (toim.), *Opas venäläisyyteen*. Helsinki: Otava. 226, 229.
- Kunelius, Risto. 2003. *Viestinnän vallassa: johdatusta joukkoviestinnän kysymyksiin*. Helsinki: WSOY.
- Kuusinen Martti, (toim.), 2002. *Uusi venäläis-suomalainen sanakirja Osa I*. Moskova, Elävä kieli.
- Kuusinen Martti, (toim.), 2002. *Uusi venäläis-suomalainen sanakirja Osa II*. Moskova, Elävä kieli.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku, 2006. *Ääniä äänien takaa: tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere: Tampere University Press.
- LeVine, Mark. 2009. *Heavy Metal Islam, vainoa, vastarintaa ja taistelua muslimieluista*. Helsinki: Johnny Kniga Kustannus.
- Lukkarinen, Ippo, 2006. *Metallimusiikkia paperilla, diskurssianalyysi Juho Juntusen artikkelista "Raskas metalli"*. Jyväskylän yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Musiikin laitos. Pro gradu –tutkielma. Katsottu 12.03.2011.
- Nunan, David, 1993. *Introducing discourse analysis*, Penguin Books: London.
- Pesonen, Pekka, 2007. Oma ja vieras venäläisessä kulttuurissa. Teoksessa Vihavainen, Timo (toim.), *Opas venäläisyyteen*. Helsinki: Otava. 231.
- Šinkarenkova, Marija, 2005. *Metaforitšeskoe modelirovanie hudožestvennogo mira v diskurse russkoi rok-poezii*. Ekaterinburg.
- Ryback, W. Timothy 1990. *Rock Around the Block*. New York: Oxford University Press.

Troitski, Artemi, 1988. *Terveisiä Tšaikovskille*. Helsinki: Vastavoima

Tuominen, Esa. 25.10.2010. *Rock-idoli haastoi Putinin varoittamatta*. Aamulehti

Walser, Robert 1993. *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover (N.H.): Wesleyan University Press.

Walser Robert, 2004. Forging masculinity: heavy metal sounds and images of gender. Teoksessa Frith, Simon (toim.). *Popular music: critical concepts in media and cultural studies*. Vol. 2, *The rock era*. London: Routledge. 344, 362, 361–365.

Webber, Mark, 1996. *The International politics of Russia and the successor states*. Trowbridge. Redwood books.

Vihavainen Timo, 2007. Me ja he. Omakuva ja naapurikuva. Teoksessa Vihavainen, Timo (toim.), *Opas venäläisyyteen*. Helsinki: Otava. 314–316

Vituhnovskaja, Marina, 2007. Käytöstavat, juhlat ja vapaa-aika. Teoksessa Vihavainen, Timo (toim.), *Opas venäläisyyteen*. Helsinki: Otava. 126–129.

VERKKOLÄHTEET⁴

Biblioteka EGPU 2011

<http://www.egpu.ru/lib/elib/Data/Content/129344621967084968/Default.aspx>

Doro Peschin viralliset internetsivut

<http://www.doropesch.com/>

Fernsehserien.de.

<http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=1291>

Gorky Parkin video ”Bang”. Youtube.

<http://www.youtube.com/watch?v=lrSKG3TS0uE>

Lita Fordin viralliset internetsivut.

⁴ Kaikki Internet-lähteet tarkastettu 20.12.2011

<http://litafordonline.com/discography.htm>

Ofitsialnii sait gruppi "Arija".

<http://www.aria.ru/publications/albums.html>

Ofitsialnii sait gruppi "Korrozija metalla".

<http://www.korroziametalla.ru/>

Ofitsialnii sait gruppi "Mašina vremeny".

<http://www.mashina.ru/>

Ofitsialnii sait gruppi "Notšnye snaipery".

<http://www.snipers.net/know/history/>

Internetsanakirja.

<http://www.onlinedics.ru/slovar/jar/g/goluboj.html>

Internetsanakirja.

<http://dic.academic.ru>

Planet Aquarium.

http://www.planetaquarium.com/discography/songs/starik_koz434.htm

Rock.ru

<http://rockk.ru/text.php?readmore=6089>

Sokr.ru,

www.sokr.ru

Tekst pesny prostogo tšloveko.

<http://www.pesenki.ru/authors/zoopark/pesna-prostogo-4eloveka-lyrics.shtml>

Tipochki.ru.

<http://www.tipochki.ru/gopniki/stories/118.html>

Tomi Huttusen artikkeli Boris Grebenštšikovista.

<http://www.taidelehdetpietarissa.fi/sieluni-haisee-nevski-prospektille>

Vremja Z – lehden sivut.

<http://www.ytime.com.ua/ru/50/1185>

Wikipedia.

<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0>

Punk-club.ru

<http://www.punk-club.ru/hoi.php>

Youtube. Korrozija metallan show Kanibal-tur kiertueelta vuodelta 1991.
<http://www.youtube.com/watch?v=FZjHWJ0GDQg>

Youtube. Vladimir Poznerin ja Phil Donahuen tv-ohjelma.
<http://www.youtube.com/watch?v=vmoOG7CbYmM>

100 Magnitoalbomov sovetskogo roka.
<http://www.rockanet.ru/100/14.phtml>

7 LITTEET

Кappaleluettelo

Gorky Park

Action
All roads
Bang
Child of the wind
City of pain
Danger
Don't pull the trigger
Fortress
Hit me with the news
I'm going down
Moscow calling
My generation

Ария

1100
Антихрист
Без Тебя
Бесы
Бивни черных скал
Бой Продолжается
Волонтер
Воля И Разум
Все, Что Было
Встань, Страх Преодолей
Герой Асфальта
Дай жару!
Жизнь за даром
Здесь Куют Металл
Зомби
Игра с огнём
Игры Не Для Нас
Икар

Гражданская оборона

Анархия
Б.Г.
Бред
В стену головой
Война
Волна патриотизма
Вперёд!
Всё идет по плану
ВЫ
Г.О
Давайте будем жрать
Делай с нами
Детский доктор сказал: "Ништяк"
Детский мир
Джа на нашей стороне

Peace in our livetime
Politics of love
Sometimes at night
Stranger
Strike
Tell me why
Tomorrow
Try to find me
Two candles
Welcome to the Gorky park
Within your eyes

Искушение
Кровь За Кровь
Мертвая Зона
Мечты
На Службе Силы Зла
Позади Америка
Прощай, Норфолк!
Раб страха
Раскачаем этот мир
С Кем Ты
Следуй За Мной!
Тореро
Улица Роз
Хочешь – Не Верь Мне
Что вы сделали с вашей мечтой
Это рок

Попсня
Пора Кончать
Пошли вы все на хуй
Приятного аппетита
Психоделический камешек
Раздражение
С Новым Годом
Своё говно не пахнет
Система
Скоро настанет совсем
Следы на снегу
Слепите Мне Маску
Слепое бельмо
Снаружи всех измерений
снова темно

Есть
Здравствуй, чёрный понедельник
Зоопарк
Иван Говнов
Игра в бисер
Иуда будет в раю
Как листовка — так и я
какое мне дело
Карантин
Клалафуда клалафу
Кленовый лист
Кто ищет смысл
Лёд под ногами майора
Лес
Мама бя
Мама, мама
Мимикрия
Мне насрать на мое лицо!
Мы в Глубокой Жопе
Мышеловка
На наших глазах
Наваждение
Не надо
Не смешно
Недобитые тела
Некрофилия
Ненавижу женщин
Ненавижу красный цвет
Общество "Память
Оптимизм

ДДТ

Стух
Актриса-Весна
Башкирский мед
Беда
Большая женщина
В это
Ветры
Время
Все хорошо
Демон
Дождь
Дом
Дороги
Дорожная
Дохлая собака
Живу в назойливом мире
Змей Петров
Компромисс
Конвейер
Ленинград
Мальчик-слепой
Мама, я любера люблю
Милиционер в рок-клубе
Монолог в ванной

Собака
Среди заражённого логикой мира
Стих
Страна Дураков
Суицид
Так далеко
Умереть молодым
Философская Песня
Хватит!
Хороший автобус
Хороший царь и знакомая вонь
Хорошо!
ЦК
Человек человеку волк
Чужеродный Элемент
Эй, бабища, блевани
Экстумация
Это не я
Я выдуман напрочь
Я иллюзорен
Я плюю на ваши дела
Я смело иду вперед
Продолжая продолжать
Паломники в Корею
Перемена погоды
Песни бесполезен
Песня о Ленине
Пластилин
Поганая молодежь
поебать
Понос-апофеоз

Ни шагу назад
Новые блокадники
Ночь
Они играют жесткий рок
Перестроище
Пластун
Победа
Понедельник
Последняя осень
Пост-интеллигент
Поэт
Предчувствие гражданской войны
Привет М...
Революция
Родина
Суббота
Террорист
Три черные кошки
Ты не один
У тебя есть сын
Церковь
Частушки
Черный Пес Петербург
Что такое осень

Наполним небо добротой
Не стреляй

Машина времени

Барьер
белый день
Битое стекло
Блюз о безусловном вреде
Брошенный в небо
В добрый час
В круге света
В маленьком городе
Весь мир сошел с ума
Ветер все сильнее
Ветер над городом
Ветер надежды
Внештатный командир Земли
Время
Герои вчерашних дней
Гимн забору
Гололед
Дальше и дальше
Девятый вал
День гнева
День рождения
Дорога в небо
Если б мы были взрослей
За тех, кто в море
Знаю только я
Избавление
Имитация
Календарь
Когда мы уйдем
Когда я был большим
Колыбельная
Костёр
Люди в лодках
Марионетки
Маски
Между тем, что было, и тем, что будет
Мой друг (лучше всех играет блюз)
Музыка под снегом

Пикник

Ночь
А учили меня летать
Великан
Вечер
Все остальное- дым
Дай себя сорвать
Деньги
Железный орех
Золушка
Инквизитор
Интересно
Караван
Много дивного на свете

Я зажег в церквях все свечи
Я остановил время
Я получил эту роль

На семи ветрах
Наш дом
Необычайно грустная песня или Телега
Ночь
Она желает (свалить из СССР)
Она идет по жизни, смеясь
Опрокинутый мир летних снов
Песня вожака стаи
Песня о капитане
Песня о скрипаче, который играл на танцах
Песня, которой нет
Поворот
Пока горит свеча
Пока не спущен курок
Полный штиль
Посвящение Стиви Уондеру
Посвящение хорошему знакомому
Пьесы и роли
Разговор в поезде
Реки и мосты
Родной дом
Рождественская песня
Рыбка в банке
Самая тихая песня
Скажи, мой друг...
Скворец
Солдат
Старые друзья
Старый рок-н-ролл
Там, где будет новый день
Ты или я
Увидеть реку
Флаг над замком
Флюгер
Хрустальный город
Шанхай Блюз
Шок
Это было так давно
Этот вечный блюз

Опиумный дым
Остров
Пикник
Праздник
Романс
С тех пор, как сгорели дома
Стоя на этой лестнице (вспоминая Led Zeppelin)
Там, на самом на краю Земли
Телефон
Течет большая река
Ты вся из огня
Хоровод
Это река Ганг

Мы, как трепетные птицы
Настоящие дны
Нет берегов

Я - пушенная стрела
Я иду по дну
Я невидим

T 5. Toiseus

Kustantaja	Tyyppi	Ilmiö	1985–1990	1991–1993	1978–1985	Kaikki yhteensä
BMG International	toiseus	Me vs muut		21		21
	toiseus Yhteensä			21		21
BMG International Yhteensä				21		21
DDT Records	toiseus	Me vs muut	58	25		83
	toiseus Yhteensä		58	25		83
DDT Records Yhteensä			58	25		83
Magnitizdat	toiseus	Me vs muut	344	26	99	469
		puhekielisyys	1		7	8
	toiseus Yhteensä		345	26	106	477
Magnitizdat Yhteensä			345	26	106	477
Melodija	toiseus	Me vs muut	197	20		217
	toiseus Yhteensä		197	20		217
Melodija Yhteensä			197	20		217
Mercury Records	toiseus	Me vs muut	27			27
	toiseus Yhteensä		27			27
Mercury Records Yhteensä			27			27
Sintez Records	toiseus	Me vs muut		9		9
	toiseus Yhteensä			9		9
Sintez Records Yhteensä				9		9
Kaikki yhteensä			627	101	106	834

T 6. Kapina

Kustantaja	Tyyppi	Ilmiö	1985–1990	1991–1993	1978–1985	Kaikki yhteensä
BMG International	kapina	puhekielisyys		6		6
	kapina Yhteensä			6		6
BMG International Yhteensä				6		6
DDT Records	kapina	kapina, muu		6		6
		kirosana	3	4		7
		puhekielisyys	19	11		30
		slangisana	1			1
kapina Yhteensä			23	21		44
DDT Records Yhteensä			23	21		44
Magnitizdat	kapina	kapina, muu	8	1	3	12
		kirosana	70		2	72
		Me vs muut	4			4
		puhekielisyys	99		17	116
		slangisana	8			8
kapina Yhteensä			189	1	22	212
Magnitizdat Yhteensä			189	1	22	212
Melodija	kapina	kapina, muu	4			4
		puhekielisyys	15	5		20
		kapina Yhteensä		19	5	
Melodija Yhteensä			19	5		24
Mercury Records	kapina	kapina, muu	4			4
		puhekielisyys	2			2
		kapina Yhteensä		6		
Mercury Records Yhteensä			6			6
Sintez Records	kapina	puhekielisyys		1		1
	kapina Yhteensä			1		1
Sintez Records Yhteensä				1		1
Kaikki yhteensä			237	34	22	293

T 7. Seksuaalisuus

Kustantaja	Tyyppi	Ilmiö	1985–1990	1991–1993	1978–1985	Kaikki yhteensä
BMG International	seksuaalisuus	androgynisyys		1		1
		rakkaus		23		23
		seksuaalisuus		26		26
		sukupuoli:nainen		5		5
seksuaalisuus Yhteensä				55		55
BMG International Yhteensä				55		55
DDT Records	seksuaalisuus	rakkaus	15	12		27
		seksuaalisuus	5	2		7
		sukupuoli:mies	3	1		4
		sukupuoli:nainen	31	12		43
		seksuaalisuus Yhteensä			54	27
DDT Records Yhteensä			54	27		81
Magnitizdat	seksuaalisuus	kirosana	1			1
		rakkaus	27	4	13	44
		seksuaalisuus	21	1	10	32
		sukupuoli:mies	19		2	21
		sukupuoli:nainen	65		17	82
		seksuaalisuus Yhteensä			133	5
Magnitizdat Yhteensä			133	5	42	180
Melodija	seksuaalisuus	rakkaus	10	4		14
		seksuaalisuus	12			12
		sukupuoli:mies	3			3
		sukupuoli:nainen	42	2		44
		seksuaalisuus Yhteensä			67	6
Melodija Yhteensä			67	6		73
Mercury Records	seksuaalisuus	rakkaus	31			31
		seksuaalisuus	7			7
		sukupuoli:mies	3			3
		sukupuoli:nainen	7			7
		seksuaalisuus Yhteensä			48	
Mercury Records Yhteensä			48			48
Sintez Records	seksuaalisuus	rakkaus		7		7
		seksuaalisuus		12		12
		seksuaalisuus Yhteensä				19
Sintez Records Yhteensä				19		19
Kaikki yhteensä			302	112	42	456

T 8. Tyyppi

Kustantaja	Tyyppi	1985–1990	1991–1993	1978–1985	Kaikki yhteensä
BMG International	kapina		6		6
	seksuaalisuus		55		55
	toiseus		21		21
BMG International Yhteensä			82		82
DDT Records	kaikkivaltias isä		10		10
	kapina	23	21		44
	seksuaalisuus	54	27		81
	toiseus	58	25		83
DDT Records Yhteensä		135	83		218
Magnitizdat	kaikkivaltias isä	21	3	28	52
	kapina	189	1	22	212
	seksuaalisuus	133	5	42	180
	toiseus	345	26	106	477
Magnitizdat Yhteensä		688	35	198	921
Melodija	kaikkivaltias isä	14	34		48
	kapina	19	5		24
	seksuaalisuus	67	6		73
	toiseus	198	20		218
Melodija Yhteensä		298	65		363
Mercury Records	kaikkivaltias isä	4			4
	kapina	6			6
	seksuaalisuus	48			48
	toiseus	28			28
Mercury Records Yhteensä		86			86
Sintez Records	kaikkivaltias isä		9		9
	kapina		1		1
	seksuaalisuus		19		19
	toiseus		9		9
Sintez Records Yhteensä			38		38
Kaikki yhteensä		1207	303	198	1708

T 9. Ilmiöt

Kustantaja	Ilmiö	1985–1990	1991–1993	1978–1985	Kaikki yhteensä
BMG International	androgynisyys		1		1
	Me vs muut		21		21
	puhekielisyy		6		6
	rakkaus		23		23
	seksuaalisuus		26		26
	sukupuoli:nainen		5		5
BMG International Yhteensä			82		82
DDT Records	kapina, muu		6		6
	kirosana	3	4		7
	Me vs muut	58	25		83
	puhekielisyy	19	11		30
	rakkaus	15	12		27
	seksuaalisuus	5	2		7
	slangisana	1			1
	sukupuoli:mies	3	1		4
	sukupuoli:nainen	31	12		43
DDT Records Yhteensä		135	73		208
Magnitizdat	kapina, muu	8	1	3	12
	kirosana	71		2	73
	Me vs muut	348	27	99	474
	puhekielisyy	100		24	124
	rakkaus	27	4	13	44
	seksuaalisuus	21	1	10	32
	slangisana	8			8
	sukupuoli:mies	19		2	21
	sukupuoli:nainen	65		17	82
Magnitizdat Yhteensä		667	33	170	870
Melodija	kapina, muu	4			4
	Me vs muut	197	20		217
	puhekielisyy	15	5		20
	rakkaus	10	4		14
	seksuaalisuus	12			12
	sukupuoli:mies	3			3
	sukupuoli:nainen	42	2		44
Melodija Yhteensä		283	31		314
Mercury Records	kapina, muu	4			4
	Me vs muut	27			27
	puhekielisyy	2			2
	rakkaus	31			31
	seksuaalisuus	7			7
	sukupuoli:mies	3			3
	sukupuoli:nainen	7			7
Mercury Records Yhteensä		81			81
Sintez Records	Me vs muut		9		9
	puhekielisyy		1		1
	rakkaus		7		7
	seksuaalisuus		12		12
Sintez Records Yhteensä			29		29
Kaikki yhteensä		1166	248	170	1584

8 РЕФЕРАТ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

“Дискурс-анализ советской и русской рок-музыки и ее отношения к власти”

Кёрккё С.И.

Университет г. Тампере

Институт современных языков, переводоведения и литературы

Кафедра перевода русского языка

Февраль 2012

1. ВВЕДЕНИЕ

Рок-музыка всегда была явлением, олицетворяющим идеал бунтарства, молодости и свободы. Согласно Хуттунену (2007: 286–287), рок в Советском Союзе хотел показать свой бунтарский дух, и рокеры, например, были вынуждены выступать на квартирах. Такие концерты называли «квартирниками».

Вышеупомянутые слова приводят к основному вопросу этой дипломной работы: как советские рок-музыканты относились к власти во время Советского Союза и как они характеризовали власть после распада СССР? Мы попытаемся узнать это, анализируя тексты советских рокеров с 1978-года до 1993-года.

Предметом настоящего исследования является лирика шести русских рок-групп: «Ария», «ДДТ», «Парк Горького», «Гражданская Оборона», «Машина Времени» и «Пикник». Материал исследования: 305 песен. Я сосредоточусь только на песнях, которые были написаны сразу после распада Советского Союза, и поэтому в исследовании не принимается в расчет лирика, появившаяся после 1993 года. В этом исследовании под советским роком понимается только рок в России, а не в других бывших республиках Советского Союза (Троицкий 1988: 16, 48, 100–106).

В этой дипломной работе рок рассматривается в рамках понятий дискурс-анализа. На практике это означает так называемый критический дискурс-анализ (КДА), то есть я соблюдаю, как рокеры относятся к власти в своих песнях. Дискурс это разговор, диалог и иная передача информации с помощью языка. По словам Нуану (1993: 20) под дискурсом также имеется в виду и передача информации в письменном или записанном виде. Поэтому в исследовании используется дискурс-анализ.

В качестве предмета исследования были выбраны именно песни, потому что они возникли без участия исследователя. Согласно Йокинену (1999: 236–237) такой, так называемый «натуральный», материал является более плодотворным для исследования.

Мы полагаем, что во время Советского Союза в «магнитиздате» (живые аудиозаписи с концертов, ходившие по рукам) можно найти черты дискурса, отрицательно относящегося к власти, при этом в дисках, записанных в студии «Мелодия» (единственная студия звукозаписи в СССР) отношение к власти будет нейтральное или даже положительное. Мы также полагаем, что после распада СССР отношение к власти улучшится, и даже в магнитиздате можно будет найти черты дискурса, положительно относящегося к власти. В этой дипломной работе мы не ищем специально черты дискурса, положительно относящегося к власти, но если такие черты будут замечены, они также будут анализироваться. Все-таки мы полагаем, что в текстах не будет найдено положительное отношение к власти. Эта гипотеза возникла после поиска источников, касающиеся дискурса рока и русской культуры. На основе результатов этих поисков было невозможно найти черты положительного отношения к власти в дискурсе рока, и в русском и советском дискурсе была найдена только одна черта дискурса, положительно относящегося к власти.

Структура и объем работы: дипломная работа занимает 81 страницу и состоит из 5 частей: введение, теоретическая часть работы, исследовательская часть работы, результаты и заключение. В теоретической части работы мы сосредоточимся на дискурс-анализе и на определении черт отрицательного, положительного и нейтрального дискурса. В исследовательской части работы, в свою очередь, описывается процесс сбора и обработки материала. Результаты анализа представлены в той же главе, а также в результатах и заключении.

2. Методология– дискурс-анализ

В этой дипломной работе применяется дискурс-анализ, поскольку по Йокинену (Йокинен и др. 1993: 17) четкого и общепризнанного определения «дискурса», охватывающего все случаи его употребления, не существует, как не определена однозначно и методика дискурс-анализа. Дискурс может рассматриваться как указание на коммуникативное своеобразие субъекта социального действия (Йокинен и др. 1993: 9, 48). Согласно Лахтинену и Лехтимяки (2006: 17–18) многие исследователи и любители рока считают, что может быть и не существует методики для исследования рок-музыки. Таким образом, дискурс-анализ со своей неопределённостью является хорошей методикой для исследования рок-музыки.

Холл рассматривает дискурс как один из способов властвования, регулирования отношений субординации социальных факторов. Это означает, что те, кто управляет дискурсом, определяют то, что верно, а что ложно. Другие участники дискурса могут только подчиняться этим определениям (1999: 98–105). Также Йокинен (Йокинен и др.1999: 68) утверждает, что дискурс транслируется субъектами, точнее говоря, дискурс требует от нас исполнения какой-то роли в самом себе. Обычно рокеры являются меньшинством в обществе, и они не имеют власти, но в своих песнях они могут иметь власть над властью имущими. Очень интересно наблюдать в ходе исследования, как рокеры используют свою власть в своих песнях.

2.1 Система значений

Одним из важных пунктов дискурс-анализа является система значений. Согласно Йокинену (Йокинен и др. 1993: 19–21), система значений может просматриваться сквозь социальные ситуации и практики.

Дискурс представляет связную систему значений – есть определенный репертуар интерпретаций, который позволяет субъектам варьировать содержание дискурсов. Дискурс взаимодействует с другими дискурсами, то есть дискурсы находятся в непрерывном взаимодействии друг с другом, следствием чего является проникновение фрагментов одних дискурсов в другие.

Дискурс обладает уникальным способом проговаривания, например, дискурс может комментировать происходящие в нём события. Дискурс исторически локализован, структура дискурса становится более понятной через прослеживание исторической динамики его развития.

По Йокинену (Йокинен и др. 1993: 29–33) понятие контекста также тесно связано с дискурс-анализом. Это означает, что анализируемое действие должно всегда определяться во времени и пространстве. В данном исследовании внимание фокусируется именно на временном контексте.

3. 1 Черты дискурса, отрицательно относящегося к власти

3.1.1 Бунтарство

Согласно Лахтинену и Лехтимяки (2006: 17) бунтарство всегда являлось неотъемлемой частью рока. Бунтарство является также частью русского дискурса, согласно А.Г. Ильину и С.А. Крюкову (Библиотека ЕГПУ:2011) отношение русских к власти всегда было

противоречивое. По Ильину и Крюкову русские не любят государство и не склонны считать его своим, они или бунтуют против государства или покорно несут его гнет.

По словам Лахтинена и Лехтимяки (2006: 25–26) разговорные и сленговые слова являются неотъемлемой частью рок-музыки, и поэтому они в этом исследовании принимаются в расчет как признаки бунтарства.

3.1.2 Инаковость

Согласно Гроссбергу (2004: 313, 319–321) инаковость - одна из самых важных характеристик рока, и она появляется внутри и вне гегемонии. Инаковость, по словам Песонена (2007: 231), также важная черта русской культуры. Согласно Шинкаренковой (2005: 14) рок в России имел противоречивую характеристику: с одной стороны он постепенно был признан как часть официальной культуры, а с другой стороны, он дал возможность противоречить власти и был способом противостояния обществу.

По словам Форняса (2004: 403–404) в роке всегда была заметна потребность разделить мир на «нас» и «вас». Согласно Песонену (2007: 231) типичные характеристики русской культуры также двойственность, и Шинкаренкова (2005:15) скажет, что существует типичная для российского общества оппозиция: мы (обычные люди, население, жители этого мира) и они (те, кто против нас, те, кто управляет нами, страной, миром).

По этим причинам, в этом исследовании мы ищем выражения инаковости, то есть такие выражения, где авторы ссылаются на «мы» и «они». В этом исследовании обращается внимание особенно на такие выражения, где «они» - представители власти.

3.1.3. Сексуальность, любовь, женственность, маскулинность и андрогинность

Согласно Фритху (1983: 235–241) сексуальность всегда была частью рока и она символизировала бунтарский дух рока. В Советском Союзе о сексуальности замолчали. Например, в Советском Союзе не существовало полового воспитания детей (Вихаваинен 2007: 314–315). И в свое время на весь мир прозвучало высказывание "в Советском Союзе нет секса" (<http://www.youtube.com/watch?v=vmoOG7CbYmM>).

После распада СССР отношение к сексу стало более свободным. Согласно Троицкому (1988: 43) сексуальность обсуждается в некоторых песнях (например, «Зоопарк»: «Дрянь», «Ода ванной комнате») и во время Советского Союза, но сексуальность не была распространенной темой в советском роке.

В истории рока сексуальность и именно сексуальность женщин всегда была темой проблематичной. Согласно Фризу (Frith, 1983: 242–243) в роке 1960-годов женщины

воспринимались как сексуальные объекты. Также Вальзер (Walser, 2004: 344) подчеркивает патриархальное свойство хэви-металла. Всё-таки, согласно Вальзеру (2004: 344) андрогинность играет важную роль в хэви-металле и в роке. Андрогинность в роке разрушает систему общества и традиционные половые роли.

По словам Витухновской (2007: 126–129) патриархальность и традиционные половые роли типичны в русском и советском обществе. Хотя в Советском Союзе официально было равенство полов, традиционные половые роли были общепринятые и другие образцы половых ролей не были разрешены. По этим причинам, возможная андрогинность можно рассматривать как критику власти в русском и особенно в советском обществе.

Любовь тесно связана с сексом. По словам Фриза (1988: 244–245) любовь всегда была проблематичной для общества. После 1920-годов начались перемены в американском обществе и в результате этих перемен романтическая любовь стала частью поп-культуры. Секс после этих перемен не был предназначен только для размножения, а также для выражения любви. В этом исследовании любовь в рок-лирике рассматривается как критика власти.

3.2. Черты дискурса, нейтрально относящегося к власти

Если нет никакого упоминания про власть в песне, в этом исследовании это считается признаком нейтрального отношения к власти. Также если в песне говорится о власти, но без каких-либо признаков положительного или отрицательного дискурса, это также считается признаком дискурса, нейтрально относящегося к власти.

3.3. Черты дискурса, положительно относящегося к власти. "Всемогущий отец"

Согласно Ильину и Крюкову (Biblioteka EGPU: 2011) образ власти в русском народном сознании абсолютен, непререкаем и схож с образом строгого и всемогущего Отца.

В ходе исследования также возможно будут найдены другие черты дискурса, положительно относящегося к власти, и в таком случае они тоже будут сообщены и проанализированы.

4. Исследовательская часть работы, главные итоги

В качестве материала исследования были использованы в основном русскоязычные тексты, но есть некоторые исключения. Большую их часть формируют тексты группы «Парк Горького». Все тексты этой группы написаны на английском языке. По техническим причинам, было невозможно включить все песни всех групп. Всё-таки, используемого и

анализируемого материала достаточно для того, чтобы делать выводы о группах. Необходимо подчеркнуть, что в этом исследовании не анализировались все альбомы группы «Гражданская Оборона», потому что наследие этой группы огромно, и целью этого исследования был общий анализ, а не анализ одной группы.

Также возникли некоторые вопросы за рамками материала, например, сексуальность в песнях группы «Коррозия металла». Эта группа еще во времена СССР шокировала людей своими концертами, на которых обязательно появлялись обнаженные женщины. Эти концерты можно оценивать как критику власти, потому что в Советском Союзе секс, а особенно именно оплачиваемый секс, был предназначен не для обычных людей, а для туристов и представителей власти. «Коррозия металла» давала возможность секса для обычных людей и таким образом противоречила нормам общества. Женщины-добровольцы также противоречили нормам общества, демонстрируя свою сексуальность публично.

Другой интересный вопрос, который возник вне материала, был отсутствие женщин в русском и советском рок-дискурсе. За исключением некоторых женщин (напр. солистки группы «Браво» Жанны Агузаровой, поэтессы Маргариты Пушкиной) в советском рок-дискурсе 1980-годов женщин не было. Согласно Фризу (1988: 233–237) мужественность всегда была доминирующим свойством рока, и место женщин было дома. Традиционные половые роли также были важны в Советском Союзе (Витухновская 2007: 127). В 1990-х ситуация изменилась, и появилось больше женщин в роке, например, группа «Ночные снайперы».

4.1 Гласность и черты дискурса, отрицательно относящегося к власти

Черты дискурса, отрицательно относящегося к власти, составляют наибольшую часть материала; 92,1 % из материала содержали черты дискурса, отрицательно относящегося к власти. Черты дискурсов, положительно и нейтрально относящихся к власти, в свою очередь, составили только 4,9 % и 2,9 % материала соответственно.

Особенно много черт, дискурса, отрицательно относящегося к власти было обнаружено в текстах времени перестройки (1985-1990). Это произошло, возможно, из-за того, что в исследовании были использовано много материала этой эпохи. Кроме того, большое количество материала 1985-1990-годов, может быть признаком важности гласности для рокеров.

Проанализированный материал позволяет сделать вывод о том, что гласность повлияла как на магнитиздат, так и на диски, выпущенных «Мелодией». Во время гласности

рокеры были довольно активными участниками общества, благодаря новому политическому курсу Горбачева (Кааккуриниemi: 2007: 226, Веббер: 1996:29). Эта политика разрешала более свободное выражение своих мыслей.

4.2 Найденные черты дискурса, отрицательно относящегося к власти

В материале было обнаружено в общей сложности 1660 контекстов, демонстрирующих отрицательное отношение к власти (сексуальность, инаковость и бунтарство).

4.2.1 Сексуальность

В материале было видно, что, говоря о сексуальности, рокеры обращали много внимания на любовь и женщин. Даже 39,8 % отсылок к сексуальности были именно ссылками на женщин и 32, 1 % на любовь. Соотношение сексуальности варьировалось с течением лет: 40,5 отсылок к сексуальности были в 1978–1985 годах, 48,2 % в1985–1990-х, и только 17 % в период с 1991 по1993 годы.

4.2.2 Женщины, мамы и бабушки - метафоры России

В материале встретилось большое количество ссылок на женщин. 39,8 процента материала, связанного с сексуальностью, были связаны с женщиной, в то время как контексты, связанные с мужчиной составили лишь 6,8 % случаев. Авторы песен, были в основной массе, молодыми людьми, и поэтому понятно, что они хотели говорить о женщинах. Однако, просматривая материал, можно сделать вывод о том что, во многих песнях женщины представлены не только в сексуальной роли. У женщин много других ролей, например, матери, бабушки и богини.

Во многих песнях (см. 2 и 3) женщины представлены как матери. Всего в собранном материале было найдено 57 слов, обозначающих мать (мама, мать, матушка), и только один контекст со словом *nana* («ДДТ»: «Змей Петров»). Аналогично, в материале было найдено 17 ссылок на бабушек, и только две ссылки на дедушек.

(2) Мама, где я, куда я попал?!

«Пикник» - «Железный Орех», магнитиздат, 1984,

(3) Матушка, я сошел с ума

«Гражданская Оборона, «Не смешно», магнитиздат, 1985

Эти заметки позволяют говорить о том, что мама и бабушка в материале символизируют родину-мать. В русской культуре Россия - мама (см. например, Вихаваинен 2006: 316). Во многих песнях рокеры критикуют мам, и в связи с этим наблюдением можно сделать вывод,

что рокеры, может быть, с помощью метафоры матери критикуют государство и представителей власти. Согласно Григорьеву «Советская родина бестолкова и непонятлива, к тому же агрессивна, страшна, способна на мерзость и предательство» и «Плохая мать предоставляет своим детям невыносимые и варварские условия для проживания, ее детям приходится голодать и просить милостыню».

Вместе с тем очень интересно, что мамы и бабушки в песнях имеют власть, хотя в советской и русской культуре власть была обычно в руках мужчин. Это можно расценивать как признак бунтарства, поскольку согласно Йокинену (1993: 50–52) исследователь должен в своем анализе принимать во внимание различия и противоречия, которые и делают люди, живущие в дискурсе. Рокеры жили в Советском Союзе, и они, конечно, знали, что власть в основном в руках мужчин, а не женщин, и может быть, они в своих песнях хотели выразить противоположное мнение.

Кроме роли матери и бабушки, у женщин и другие роли в песнях, как например, богиня или старая дева. Они в песнях могут быть злодейками, красивыми и т.д. В некоторых случаях представленные женщины можно понять как метафору (см. 6), в некоторых случаях как взаимодействие, в других случаях -- как физическую женщину (см. 7).

(6) Что любит их Черная Женщина

С серебряными волосами

«Пикник», «С тех пор как сгорели дома», «Мелодия», 1991

(7)

Не тревожьте ее,

Она не скажет ни "да", ни "нет"

Для нее этот мир, как кино

Все, что есть у нее,

Это двадцать неполных лет

И опрокинутый мир летних снов.

«Машина Времени», «Опрокинутый мир летних снов», «Мелодия », 1988

4.2.3 Несколько слов о андрогинности

В материале была только одна прямая ссылка на андрогинность; «Парк Горького»: «City of Rain» (В городе боль) . Как было сказано, рокеры жили в советском дискурсе, и в этом дискурсе андрогинность не была одобрена. Общество в котором жили рокеры, наверно, повлияло на них, и поэтому, ссылок на андрогинность немного. С другой стороны, в Советском роке было немного женщин, и согласно Вальзеру (2004: 361–365) именно женщины играют большую роль в представлении андрогинности в роке.

Также была найдена одна непрямая ссылка на андрогинность, но в этом исследовании она считается признаком бунтарства, и поэтому о ней говорится позже.

4.2.4 Любовь

Любовь была сильно представлена в материале, даже 32,1 % ссылок, связанных с сексуальностью, были именно ссылками на любовь. В этом исследовании любовь является одним из признаков бунтарства, поскольку согласно Фризу (1988: 244–245), любовь всегда является проблематичным делом в обществе. Именно во время гласности любовь была важна рокерам: даже 57 % ссылок на любовь были из 1985-1990-годов, в то время как в 1991-1993 - 34 % ссылок и только 7 % в 1978-1985.

Во всем материале видно, что во время гласности было большое количество черт дискурса, отрицательно относящегося к власти . В результате, большое количество ссылок на любовь во время гласности естественно. Но почему количество ссылок на любовь такое же высокое и после распада СССР? После распада СССР отношение рокеров к власти изменилось: использование черт нейтрального и положительного отношения к власти дискурсов увеличилось, тогда как использование черт дискурса, отрицательно относящегося к власти уменьшилось. Рок, все-таки, дискурс бунтарства, и рокеры, наверно, в какой-то степени хотели выразить свои бунтарские мысли в новом, изменившемся мире.

Как уже ранее говорилось, во многих песнях Россия представлена как мать, женщина, поэтому во многих песнях после 1991 года, рокеры тоскуют по потерянной подруге. Может быть, рокеры не знали ничего про будущее, и поэтому тосковали даже по Советскому Союзу?

4.2.5 «Мы» против Вас

Согласно Холлу (1999: 82, 153, 227-231) один из способов анализа культурной идентичности - через различие. Он пишет, что культурную идентичность следует искать в диалогических отношениях между непрерывностью истории и ее постоянными изломами. Согласно Холлу

мы определяем, кто мы, когда думаем, кем мы не являемся. Мы студенты, потому что мы не учителя, мы не являемся злодеями, если являемся жертвами и т.д. Поэтому действительно интересно, что целых 52,5 процента черт дискурса, отрицательно относящегося к власти выполняли именно признаки категории «Мы против вас». В некоторых песнях различие между «мы» и «вы» очевидно (см. 17), в некоторых песнях более скрыто (см. 18)

(17)

Разделился весь мир, отвечай с кем ты

«Ария». «С Кем ты?» магнитиздат, 1986

(18)

Мы ждали от них помощи,

они же нас оставили

первыми отправились ко дну...

«Машина Времени», «Песня о капитане», магнитиздат, 1986

Согласно Шинкаренко (2005: 15) «мы» — это обычные люди, население, жители этого мира, а «они» — те, кто против нас, теми, кто управляет нами, страной, миром». В этом исследовании «они» рассматривается так же, как в исследовании Шинкаренко.

Особенно много признаков категории «Мы против вас» было заметно во время гласности; 75,8 процентов признаков этой категории были найдены в текстах песен 1985-1990 годов. Причиной может быть большое количество материала во время гласности, но существует и другое объяснение: во время гласности рок стал более популярным, и может быть, некоторые рокеры всё-таки хотели подчеркнуть иное свойство рока.

4.2.6 Дегуманизация власти.

Григорьева утверждает, что: «Метафоры животных в контркультурной рок-лирике СССР и метафоры науки и техники в контркультурной рок-лирике США, на наш взгляд, служат важнейшей стратегией портретизации врагов – «дегуманизации». Это дегуманизация видна также в материале этого исследования. Представители власти были описаны, например, как волки (Ария: Раскачаем этот мир) и кошки (ДДТ: Три черные кошки).

Также было найдено много образцов, где представители власти были описаны в виде разных сил природы, например как снег в песне «Машины времени» «Хрустальный

город». Согласно Шинкаренковой «Прагматический смысл всеобщего повиновения проявляется в контексте метафоры игры: люди живут не в соответствии с некими разумными и духовными основами, а по неким правилам игры, по некоему сценарию, придуманному свыше».

Многие песни, в которых говорили про власть как животных или силы природы были представлены в форме рассказа, другими словами нарратива. Согласно Йокинену (1999: 145) нарратив рассказывает только о том, что произошло, без комментариев. Писатель может таким образом избегать ответственности, а читатель (в нашем случае слушатель) должен истолковать сообщение. Значит, нарратив дает писателям возможность критиковать представителей власти более свободно.

4.2.7 Гласность- эпоха бунтарства?

Рок является дискурсом бунтарства, и поэтому немного странно, что только 17 % ссылок черт дискурса, отрицательно относящегося к власти, были ссылками на бунтарство.

Согласно Кушман (1995: XV) рокеры во время Советского Союза жили в своем обществе, потому что они были вне официальной культуры. Может быть рокеры не нуждались в выражении своего бунтарского духа, поскольку они думали, что они живут в другом обществе, нежели представители власти.

В материале бунтарство было особенно заметно во время гласности; 76 % ссылок на бунтарство были из песен 1985-1990 годов. Почему рокеры хотели выразить бунтарство именно во время гласности, разве не им в то время давались новые права и возможности? Одной причиной, может быть, мнение рокеров о том, что кто-то старается влиять на них извне. Рокеры, может быть, чувствовали, что давая новые права и возможности, представители власти, таким образом, стремятся, в свою очередь, контролировать рокеров.

4.2.8 Разговорные слова и выражения

61 % ссылок, связанных с бунтарством, выражались в употреблении разговорных слов и выражений. Большинство ссылок было найдено в песнях 1985-1990 годов: 78 % ссылок были времен гласности, в то время как 14 % были из песен 1978-1985-х и только 7 % из периода 1991-1993. В конце 1980-годов музыкальная продукция резко изменилась; все стало более коммерческим, и все хотели как возможно больше прибыли. Следовательно, группы не

должны были никого раздражать, может быть, поэтому, рокеры не хотели использовать разговорные слова и выражения.

Есть и другое объяснение: Кушман (1995, 135–136) полагает, что в советском роке был замечен процесс, когда рокеры защищали свою культуру от политиков, представителей власти и т.д. Может быть, после распада СССР рокеры не знали, от кого они должны защищать свою культуру, и в силу этого, сделали шаг от маргиналов в сторону большинства.

4.2.9 «Пошли вы все на хуй». Ругательство как признак отчаяния и агрессии

В материале были также обнаружены ругательства. 27 % признаков бунтарства были именно ругательствами. Проанализированный материал позволяет сделать вывод о том, что эти слова были именно признаком гнева и агрессии, как, например, в песне «Гражданской Обороны «Пошли вы все на хуй», в которой повторяется 8 раз предложение "Пошли вы все на хуй».

Хочется отметить, что, в материале очень много ругательств из текстов песен группы Гражданская оборона. Без этой группы количество ругательств, вероятно, было бы меньше.

В материале было найдено мало сленговых выражений, только 9, то есть 2 % от всех контекстов бунтарства. Объяснения два: 1) родной язык исследователя не русский, и поэтому, она может быть не заметила всех сленговых слов 2) рокеры не хотели использовать сленговые слова, потому что хотели в некотором роде быть открытыми обществу.

4.10 Всемогущий отец

В материале было найдено 123 ссылки на всемогущего отца. Ссылки были найдены как в песнях Мелодии так из песнях магнитиздата. В этом исследовании термин «всемогущий отец» расценивается как способ видеть власть и ее представителей безошибочной, олицетворенной вещью. Во многих песнях власть описана как бог, (см. 30), добрый, всепрощающий, высший авторитет.

(30)

Господь нам поможет он классный чувак

«Гражданская Оборона», «Вперед», магнитиздат, 1987.

В этом исследовании это свойство является чертой дискурса, положительно относящегося к власти. В связи с этим, очень интересно наблюдать, что в материале было случаи, когда это свойство было чертой дискурса, отрицательно относящегося к власти. Даже 38 % ссылок на свойство «всемогущий отец» были именно чертами дискурса, отрицательно относящегося к власти. В таких случаях всемогущий отец описан с помощью иронии (см. 31) или как руководитель, который потерял свою власть (32).

(31)

Который стойкостью своей

Являет нам пример.

Который крепок и силен,

Который верен, словно слон,

«Машина времени», «Гимн забору», магнитиздат, 1978

(32)

И он готов для полета

Которого не знала Земля,

Но он пилот без самолета,

«Машина времени», «Внештатный командир Земли», магнитиздат, 1978

Согласно Фёрнасу (2004: 403) в роке можно представить альтернативный выбор, поворачивая одобряемые обществом вещи в противоположном направлении. Это, возможно, означает, что не случайно рокеры превращали черты дискурса, положительно относящегося к власти в черты дискурса, отрицательно относящегося к власти. Таким образом они хотели критиковать власть и выражать свой бунтарский дух. Согласно Лехтимяки и Лахтинену (2006: 17) бунтарство всегда было частью дискурса рока.

Согласно Йокинену и др. (1993: 50–52) при идентификации систем значений нет отделения тем, и в результате, мы можем видеть преобразование черты дискурса, положительно относящегося к власти в черту дискурса, отрицательно относящегося к власти, на признак бунтарства. Именно поэтому мы также говорим об этом в разделе.

4.11 Нейтральные черты

В моей гипотезе я ожидала, что в материале до распада СССР нельзя будет найти много черт дискурса, нейтрально относящегося к власти. Гипотеза подтвердилась только частично, потому что во время гласности (1985-1990) было найдено 51% контекстов о власти являются нейтральными, то есть доля нейтрального дискурса существенно больше, чем ожидал исследователь. Из периода 1978–1985 годов было найдено только 17 % нейтральных контекстов о власти, а в постсоветском материале (1991-1993) 32 %.

Большинство ссылок на дискурс, нейтрально относящийся к власти были такие, что не было никакого упоминания про власть в песне. Было найдено Только 15 ссылок, в которых говорили о власти, но без каких-либо признаков черт положительного или отрицательного дискурса.

Все-таки, в материале нейтральности мало. Дискурс рока, как было сказано, бунтарский и дискуссионный. Так характер русского (например Вихаваинен: 2009: 5, 7) рока (например Гроссберг: 2004: 313, 319–321) описан как дуалистический. Отсутствие нейтральных черт, возможно, означает, что рокеры хотели подчеркнуть этот дуалистический характер, и хотели отмежеваться от представителей власти, и хотели принадлежать к "своим". С этой точки зрения можно сделать вывод, что во время гласности рокерам было очень важно принадлежать к "своим", хотя раньше (1978-1985) это было и не так важно.

6. Заключение

5.1 Критический взгляд на материал

Существенным недостатком работы можно считать тот факт, что гласность в исследовании была представлена слишком большим количеством текстов. Как отмечалось, причины для чрезмерной представленности этого периода в материале являются многочисленными, например, новая политика (см. 5.1). С другой стороны, причина может быть в отсутствии опыта исследователя, и таким образом материал был плохо выбран и не отражает эпох, упомянутых в этом исследовании, что не позволяет нам делать общих выводов об этих эпохах.

5.2 Частично выполненный дискурс: негативный дискурс составляет самую большую часть материала

Черты дискурса, отрицательно относящегося к власти, составили самую большую часть материала: 92,1 % из использованного материала были ссылками на дискурс, отрицательно относящийся к власти, тогда как только 2,9 % были ссылками на дискурс, нейтрально

относящийся к власти, и 4,9% - ссылки на положительно относящийся к власти дискурс.

Таким образом, моя первая гипотеза была частично выполнена.

Из магнитиздата времен Советского Союза были найдены ссылки, в основном, на черты дискурса, отрицательно относящегося к власти (826), но также были обнаружены ссылки на черты дискурса, положительно относящегося к власти (11), а также ссылки на черты нейтрально относящегося к власти дискурса (15). Противоречия моей гипотезе, в записях Мелодии также были найдены ссылки на черты дискурса, отрицательно относящегося к власти (342).

Моя вторая гипотеза также подтвердилась частично. После распада СССР отношение к власти в какой-то степени успокоилось. Об этом говорит тот факт, что во время гласности 95,7 % ссылок были ссылками на черты дискурса, отрицательно относящийся к власти, в то время как после распада СССР соответствующая цифра была 87,9 %. В то же время в лирике после распада СССР было видно большое использование черт дискурсов, положительно и нейтрально относящихся к власти.

5.3 Сюрприз в материале - больше положительных черт чем ожидалось

Третья гипотеза не подтвердилась. В материале были найдены черты дискурса, положительно относящегося к власти, и эти черты были найдены как в магнитиздате, так и в песнях «Мелодии». Очень интересно, что во время гласности (1985-1990) эти черты были обнаружены в магнитиздате, но отсутствовали в песнях «Мелодии». Хочется отметить, что рокеры во время гласности, предположительно, хотели прихода к власти сильного руководителя.

В общем интересно, что в материале были замечены черты дискурса, положительно относящегося к власти; всего в материале их было найдено 4,9 %. Я полагала, что в течение 1978-1985 годов их вообще не существует, но в материале они были найдены 13,8 %. Это может означать что рокеры 1978-1985 годов ожидали сильного, хорошего руководителя, и, в связи с этим, появление черты дискурса, положительно относящегося к власти, является признаком того, что рокеры ожидали будущего и хотели мечтать о будущем.

5.4 Рокеры- тесная, осторожная группа

Судя по результатам, рокеры сформировали тесную, маргинальную группу, именно во время гласности. Это видно, например, в том, что во время гласности рокеры хотели разделить мир на «мы» и «они» .

Необходимо подчеркнуть, что во время гласности рокеры были смелыми, и комментировали дела общества. Это видно и на материале, а во время гласности больше материала, чем в другие эпохи. После распада СССР рокеры стали более осторожными, что также видно из материала: после 1991 года многие группы, обсуждаемые в этом исследовании, не выпустили ни одного диска.

5.5 Общие замечания и планы на будущее

После исследования материала остались открытыми много вопросов. В будущем было бы интересно, например, исследовать, как рокеры описывали сексуальность во время Советского Союза, и как описание изменялось в последующие эпохи.

В настоящее время положение рока в России не такое маргинальное как раньше, но в арабском мире скоро произойдет большое изменение, которое похоже на распад СССР. Согласно Марку ЛеВине (2009: 102–103) в египетском роке заметны политические мотивы. Было бы очень интересно исследовать, как изменился арабский рок после арабской весны, и сравнить арабский рок с советским.

Согласно Туоминен (2010) в России пока нет полной свободы слова. В России у рокера все еще будет власть над людьми и у них все еще есть бунтарский дух против власти. Это было видно, например, осенью 2010, когда Юрий Шевчук задал сложные вопросы касательно свободы слова Путину. Также по мнению Хуттунена, рокеры в России — больше чем рокеры. Интересно посмотреть в будущем, как рокеры видят свою роль.

Также было бы интересно исследовать историю советского и русского рока, например, как влиял распад СССР и коммерциализация на качество рока. Во всяком случае, нужно отметить, что в русском и советском роке существует много тем, которые могут быть исследованы.