

## Rock mot regimet? Perspektiver på rockens rolle i sovjettidens Russland

YNGVAR B. STEINHOLT

Russisk rockmusikk er ofte blitt kalt lydsporet til perestrojka. I årene 1986–90 vokste rocken frem som en dominerende genre i russisk kulturliv. Det overrasket mange den gang, og i ettertid kan det synes underlig, for rockkulturen har ikke noen spesielt fremtredende rolle i Russland lenger. I 2002 er den dels blitt en av den nye musikkindustriens mange salgsvarer, dels har den trukket seg tilbake til små miljøer for spesielt interesserte. Nyrekrutteringen av rock til platebransjen er svak og de fleste band opererer på amatør- og idealistnivå, mens store navn fra åttitallet fortsatt dominerer salget. Når man i dag hører DDT-vokalist Jurij Sjevtsjuk si at *alt* som hadde med kultur å gjøre den gangen dreide seg om rock, fristes man til å dra på smilebåndet.<sup>1</sup> Men det ligger noe mer i utsagnet enn en aldrende rockstjernes selvforherligelse. Ytterst få av dem som gjennomlevde Sovjetunionens siste decennium, fra skolebarn til pensjonister, er uten formening om navn som Boris Grebensjtsjikov (heretter BG),<sup>2</sup> Viktor Tsui,<sup>3</sup> Konstantin Kintsjev<sup>4</sup> eller den selvsamme Sjevtsjuk.

Det har vært gjort flere forsøk på å forklare hvordan en musikkform som rock, som offisielt sett ikke eksisterte i Sovjetunionen før perestrojka, kunne få en så stor gjennomslagskraft i siste halvdel av 1980-årene. De fleste forklaringene velger å se rockens popularitet som et direkte resultat av politisk motivert opprør og protest. Det problematiske ved et slikt perspektiv er at det overser rockens posisjon i sovjetisk kulturliv før perestrojkatidens endringer. Man har gitt seg i kast med å beskrive russisk rock mens den befant seg midt i en opprivende og kaotisk omstillingsprosess. Men rock hadde tross alt allerede vært en del av Sovjetunionens uoffisielle kulturliv i 25 år før den ble “oppdaget” av vestlige akademikere.<sup>5</sup> Når man ser på russisk rock i en bredere historisk sammenheng, fremfor å isolere dens korte, spektakulære og kaotiske periode i perestrojkaårene, blir bildet av denne musikkformens rolle langt mindre entydig. Denne artikkelen er et forsøk på å problematisere det sterkt politiserte bildet som tidligere

akademiske arbeider har gitt av rock i Russland og, forhåpentligvis, et bidrag til å nyansere og utdype det.

### **Rock, glasnostefori og vestlige fordommer**

I 1986 utkom dobbeltalbumet “Red Wave”, basert på utsmuglete opptak av fire leningradband, på det amerikanske plateselskapet Big Time. Året etter trykte tidsskriftet *Rolling Stone* en artikkel i reneste agentromanstil om rock i Russland (Benson 1987). At den russiske rockeksplosjonen ble lagt merke til i vest, betydde nemlig ikke at det som ble skrevet og sagt om den i mediene var seriøst og velbegrunnet. At rock fantes i Sovjetunionen ble i de fleste tilfeller utlagt som en litt komisk kuriositet. Vestlig sensasjonsjournalistikk fant en gullgruve i glasnost, og sterkt forenklete forestillinger om russeres forhold til vestlig definerte størrelser som “frihet” og “demokrati” fikk god spredning. Dette åpnet for en tendens til å se enhver form for ikke-offisiell kulturell aktivitet fra vitsefortelling til musikk som politisk engasjert, demokratisk anlagt og entydig antisovjetisk. Her sto rocken særlig utsatt til, for med sine røtter i 1960-årenes anti-establishment-kultur skulle den jo sett med vestlige øyne være opprørsk per definisjon.

Samtidig var også forskningsverdenen ennå preget av den kalde krigen. Sentralt i mange av datidens analyser av Sovjetunionen var bildet av det totalitære samfunnet som basert på tro og lojalitet på den ene siden, motstand og undertrykkelse på den andre. Denne modellen ga ikke rom for at man kunne erkjenne ideologiens svakheter uten å gjøre motstand mot den. Populærmusikkforskningen slet samtidig ennå med å fri seg fra Birminghamskolens refleksjonsteorier.<sup>6</sup> Kultursemiologi og motkulturteori dominerte studiene. Arbeidene på russisk rock ble dermed desto lettere ofre for den todimensjonale modellen av undertrykkelse og motstand.

### **Motkulturstudiene**

I artikkelen “Rock Counterculture in Eastern Europe and the Soviet Union” (1985: 151) gir Pedro Ramet to definisjoner av termen motkultur. En bred: “any culture which challenges the Party’s official culture”; en smalere: “a set of ideas, orientations, tastes, and assumptions which differ systematically from those of the dominant culture”. Han legger til det viktige

forbeholdet, oversett av mange av hans etterfølgere, at dominant kultur ikke nødvendigvis er ensbetydende med offisiell kultur. Ramets utgangspunkt er altså relativt fleksibelt og nyansert. Dermed må han også erkjenne forskjellen mellom de forskjellige stilartene og rocktradisjonene i ulike østeuropeiske land når det kommer til art og grad av motkultur. Mens polsk punk-rock kunne være åpent anti-sovjetisk, gjaldt ikke det samme for andre subgenre andre steder. I Russland sto for eksempel punkformen ennå svakt. Ramet forbigår i siste instans dette problemet med et løst begrunnet postulat om at punk-rock kvalifiserer som en motkultur, mens *new wave* handler om selvbekreftelse (*ibid.*: 169). Slik får han interessant nok åpnet for å nedtone russisk rocks motkulturelle kvaliteter uten å drøfte problemet mer inngående.

I 1990 publiserer Ramet og Sergej Zamasjtsjikov artikkelen “The Soviet Rock Scene”. Her unnlater forfatterne å anvende begrepet motkultur, men beholder likevel et sterkt politisert perspektiv. Samtidig demonstrerer artikkelen at analysene i denne typen sosiologiske tilnærminger lider under et mangelfullt kjennskap til det estetiske objektet, rocksangen. Det redegjøres grundig for en samfunns- og kulturmodell som forankres til rockmiljøet ved hjelp av ledende lesninger av korte tekstutdrag fra enkeltsanger. Denne praksisen blir fulgt opp i nær sagt alle arbeider frem til midten av 1990-tallet. Et eksempel på dette er den amerikanske sosialantropologen Thomas Cushmans oversettelse av BGs sang “Kontrdans” til “Counterdance” i boken *Notes from the Underground* (1995: 115). Oversettelsen gir sangen et aggressivt, utfordrende preg. Men stavemåten “contredanse” eksisterer også i engelsk med referanse til en fransk folkedans fra det 18. århundre. BG har lånt semantiske og musikalske motiver fra denne folkedansen og fremfører den akustisk, med myk og intim stemme og sin særegne lette vibrato. Når musikken tas med i meningsuttrykket, blir konfrontasjonstemaet nedtonet til fordel for en mer stillferdig betraktning over individets plass i samfunnet. Eksemplet er langt fra enestående.

Jeg skal ikke unndra meg selv kritikk. Min hovedfagsoppgave fra 1996 handlet om graden av politiske motiver i sangtekster av Alisas Konstantin Kintsjev før, under og etter perestrojka. En formildende omstendighet var kanskje at tekstene var vedlagt i sin helhet, både i norsk oversettelse og på russisk. Ikke desto mindre var problemstillingen klart hemmende. Det kom bl.a. frem da jeg diskuterte det ferdige arbeidet med Kintsjev i Moskva samme år. Sangenes

opphavsmann hadde ingen innsigelser mot det jeg hadde funnet ut, men han betvilte sterkt relevansen av det. Han understreket at dersom man lette etter politiske motiver i sangene hans, kunne man ikke unngå å redusere dem, banalisere dem og dermed misforstå dem. Når rocktekster leses rent politisk, forsnevres det semantiske betydningsspekteret, assosiasjoner utelukkes og det i høyeste grad meningsbærende musikalske uttrykket overses. Dette synet støttes også av Cushmans intervjuobjekter, aktive rockmusikere fra Leningrad. Cushman konkluderer også med at tanken om rock som hinsides politikk var en viktig del av sangskriverens selvforståelse og at selv de som ble ansett som politisk motiverte, kategorisk avviste et slikt stempel (1995: 94). Denne observasjonen ble imidlertid ikke påaktet før langt senere i et arbeid jeg vil vende tilbake til nedenfor.

Om det på 1980- og 1990-tallet ble viet stigende oppmerksomhet til begrensningene i en politisk motivert fortolkning av rock, var en tilsvarende problematisering fortsatt vanskelig å spore i arbeider på Øst-Europa og Sovjetunionen. Lyrvall (1987) snakker om en musikalsk undergrunn av mytiske proporsjoner i Leningrad; Easton (1989) politiserer den samme byens rockmiljø; Yoffe kan, i sin avhandling om hippiekultur i Sovjetunionen, ikke avholde seg fra formuleringer som "revolusjonære i trange bukser" (1991: 15). Det er imidlertid ingen av dem som kan overgå Timothy Rybacks konklusjon fra boka *Rock around the Bloc*:

"In a very real sense, the *triumph* of rock and roll in Eastern Europe and the Soviet Union has been the realization of a *democratic process*. (...) In the course of thirty years, rock bands have *stormed every bastion* of *official resistance* and *forced* both party and government to accept rock-and-roll music as part of life in the Marxist-Leninist state" (1990: 233, mine uthevninger).

I motsetning til Rybacks svært vidtfavnende, tungt verifiserbare og sporadisk vektlagte informasjonsflom, er Cushmans før nevnte *Notes from the Underground* (1995) langt mer sofistisert. Arbeidet er basert på kvalitative intervjuer, kombinert med forfatterens oppsummerende analytiske beskrivelser. Om intervjuene er førsteklases, følger analysene dessverre ikke opp. Cushman innser åpenbart underveis at motkulturperspektivet ikke holder. I stedet for å myke det opp eller skifte synsvinkel, forsøker han imidlertid å fastholde det

gjennom sine egne analyser. Han observerer at mye frustrasjon rettet seg mot foreldregenerasjonen, snarere enn de politiske autoritetene. Han noterer seg det han kaller statens usynlighet i rocken, at rocken trekker seg tilbake fra den sovjetiske tilværelsen, samt at rockmusikerne avviste den offisielle siden ved sovjetisk modernitet, men like fullt forble i den. På den andre siden fortsetter han å snakke om rock som en aktiv motstandskode mot en dominerende kultur han unngår å definere nærmere. Han fastholder at denne koden bekjemper modeller for kommunistisk identitet. Til slutt slipper han katten ut av sekken: "What interests us here is not consent and conformity, but dissent and resistance" (*ibid.*: 193).

Med et slikt postulat kan ikke Cushman unngå delvis å ignorere intervjuobjektene sine. Det oppstår dermed en konflikt mellom prosjektets kvalitative og analytiske deler. Der andre forskere har beskrevet Leningrads bakgårder, smug og kjellerrom som ideelle for alternative kulturelle aktiviteter (Lyrvall 1987, Nielsen 1993), argumenterer Cushman for at de samme faktorene virket vanskeliggjørende. Betrakningene over de nattestengte broene over Neva markerer et analytisk ekstremalpunkt:

"The raising of the bridges signifies in a regular and standardized fashion the potential of the system to determine the movement of individuals who inhabit the space of the city. The practice reinforced and reasserted in visible fashion and on a nightly basis the particular logic which infused the social organisation of the socialist city" (Cushman 1995: 176).

Vel ble broåpningen praktisert lenge før oktoberrevolusjonen. Og den er fortsatt praksis i dagens St. Petersburg så vel som i det senkapitalistiske Amsterdam. Sitateksemplet vitner om at en rigid, todimensjonal forståelsesmodell har vært i bruk i kombinasjon med et manglende historisk perspektiv. Et sentralt problem ved de fleste vestlige arbeidene på russisk rock frem til slutten av 1990-tallet er tilsvarende. Man har i liten grad forsøkt å forstå hva russisk rock handlet om før glasnost åpnet for rock-boomen. Før jeg presenterer en alternativ forståelsesmodell til erstatning for motkulturperspektivet, vil jeg derfor redegjøre litt nærmere for rockens levevilkår i Russland før perestrojka. Jeg vil av omfangshensyn begrense meg til Leningrad, noe som er hensiktsmessig av flere grunner. At de fleste akademiske arbeidene på russisk rock befatter seg med Leningrads rockmiljø er ikke tilfeldig. Blant annet som følge av

åpningen av Leningrad Rockklubb i 1981 ble leningradgruppene kjernen i perestrojkatidens russiske rockscene.

### **Rocken før endringene**

Leningrad Rockklubb (heretter LRK), den første og eneste i sitt slag i Sovjetunionen før perestrojka, ble til som følge av et sammenfall av interesser mellom krefter i byens rockmiljø og kontrollmyndighetene. En viktig forutsetning var et initiativ fra den dynamiske førstesekretæren i Leningrads Obkom, Grigorij Romanov, om å opprette kulturreserver for alternative kreative miljøer. Romanov hadde håndteringen av Brodskij-affæren friskt i minne og håpet å finne frem til et system som diskret kunne fange opp kreative miljøer som arbeidet utenfor kulturinstitusjonene, hinsides nødvendig ideologisk rettleiding og kontroll. Løsningsmodellen, etablering av et patron-klient-forhold, var velprøvd gjennom århundrer i russisk byråkrati.

Når et kreativt miljø befinner seg utenfor statens kontroll og det er fare for at dets virksomhet kan virke undergravende på samfunnsordenen, inviteres miljøet til å danne sin egen organisasjon. Man tilbyr det kreative miljøet et fristed for sin virksomhet. Til gjengjeld forutsetter man at det dannes et styre bestående av medlemmer fra miljøet og offentlige representanter. Dette styret gis fullmakt til å kontrollere opptak og eksklusjon av medlemmer. En representant for sikkerhetstjenesten overvåker virksomheten til den nye institusjonen og sørger for at styret holder orden i egne rekker. I motsatt fall trues institusjonen med nedleggelse. Når en slik institusjon gis et nødvendig minimum av handlefrihet, trekker den til seg majoriteten av et miljø og etterlater dets mest ekstreme elementer utenfor, uten et nettverk. Etter hvert vil styret forsvare sin posisjon overfor kontrollmyndighetene ved selv å føre kontroll med medlemmene. Medlemmer som fungerer godt i miljøet, legger i sin tur press på kolleger som forsøker å tøyne grenser, og slik blir miljøet etter hvert selvkontrollerende, samlet og enkelt å føre oppsyn med.

Dette var bakgrunnen for opprettelsen av LMDST, Leningradskij Mezjsjozuznyj Dom Samodejatel'nogo Tvortsjestva (Leningrads fellesunionshus for kreativ amatørvirksomhet). I februar 1980 gikk krefter fra rockmiljøet i dialog med LMDST for å få opprettet en rockklubb.

Initiatorene var ikke hovedsakelig musikere, men mer eller mindre musikkinteresserte arrangører av undergrunnskonserter, såkalte *menedzjery*. En side av “managernes” virksomhet var å sikre dekning av utgiftene til rockkonserter: utstyr, transport og bandets honorar. Dette gjorde dem til det formelt kriminelle elementet i uoffisiell konsertvirksomhet, siden spekulasjon var ansett som en alvorlig forbrytelse. Til gjengjeld for risikoen de løp, kunne de imidlertid tilgodese seg selv med mesteparten av et eventuelt overskudd. De mest fremtredende “managerne” ønsket seg imidlertid tryggere arbeidsbetingelser og så derfor for seg en rockklubb drevet etter modell av det offisielle Lenkontsert. Det skulle gi dem muligheten til å gjøre en legal karriere av virksomheten. Forsøket strandet kort etter en åpningskonsert var blitt arrangert. Myndighetene stilte ikke noe permanent lokale til disposisjon, og i rockmiljøet hersket fortsatt stor skepsis.

Før forhandlingene ble gjenopptatt året etter, skjedde det ting som brakte amatørrocken frem i lyset. I tillegg til de profesjonelle VIA'ene<sup>7</sup> ble en rekke amatørband invitert til festivalen Vesennye rifmy 1980 i Tbilisi. Fra Moskva kom det den gang mest populære amatørrockbandet *Masjina vremeni*, som overraskende endte med å vinne førsteprisen. Bandet gikk deretter med på å endre status til VIA i håp om å kunne spre sin musikk til et bredere publikum. Dessverre betød dette at bandet måtte inngå en rekke kompromisser som fratok musikken appell og førte til at publikum vendte dem ryggen.

En annen amatør deltaker, *Akvarium* fra Leningrad, la på sin side grunnlaget for sitt gjennombrudd på amatørscenen og senere status som det ledende undergrunnsbandet i Sovjetunionen. Skandalen rundt Akvariums opptreden kom ikke av at tekstene var provokative. De ble godkjent med noen mindre endringer. At settet ble spilt i fullt elektrisk format i stedet for akustisk, var heller ikke avgjørende, det var måten det ble fremført på. Bandet neglisjerte enhver skrevet og uskrevet regel for opptredener på sovjetiske scener og spilte rock slik Rolling Stones kunne spille det på en middels god kveld. BG gikk, krøp og rullet over scenen, vred og kastet på mikrofonstativet, fagottisten siktet med instrumentet mot publikum, cellisten klapset BG på baken med buen. I et land der regelen om sangerens ubevegelighet fortsatt var hellig, hjalp det lite at de ungdommelige delene av publikum reagerte entusiastisk. Før Akvarium var igjennom sine åtte sanger, hadde juryen forlenget

marsjert ut at lokalet. Skandalen i Tbilisi fikk et etterspill preget av harde angrep på BG, som blant annet ble anklaget for å agere for homoseksualitet. Han ble ekskludert fra Komsomol og fikk avskjed fra jobben som assistent ved NIIKSI (vitenskapelig forskningsinstitutt for sosiologi ved LGU). Likevel vakte Akvarium umiddelbart like høy beundring i rockmiljøet som bestyrtelse i offisielle kulturkretser.

Vinteren 1981 ble forhandlingene om en rockklubb gjenopptatt med sterkere representasjon av musikere blant initiatorene. Denne gangen lyktes det, og i mars 1981 ble LRK formelt åpnet i lokalene til LMDST i Ulitsa Rubinsjteina 13. Innen åpningskonserten 7. mars hadde 32 band meldt seg inn, deriblant *Akvarium*. Publikum i den 600 seter store salen syntes kanskje innsatsen til de fire utvalgte klubbbandene var tam, men konserten virket beroligende på de offisielle representantene på galleriet. Dermed var LRKs fortsatte eksistens sikret. Det hadde den kanskje ikke blitt uten støtte fra sikkerhetstjenesten. I 1990 gikk generalmajor Oleg Kalugin, tidligere nestkommanderende for KGBs Leningradavdeling fra 1980–87, ut med avsløringer om “Kontorets” virksomhet før 1985, deriblant følgende: “Da rockfans oversvømte leningradscenen på begynnelsen av 1980-tallet, ble det på KGBs initiativ grunnlagt en rockklubb i byen. Dens eneste mål var å holde denne bevegelsen under kontroll, gjøre den håndterlig” (sitert i Smirnov 1999: 142, min oversettelse). Hjemmesiden til den nå nedlagte LRK forsøker å tilbakevise påstandene om KGBs aktive rolle i opprettelsen av klubben. Den kan imidlertid ikke redegjøre for hvor driftsmidlene kom fra. Flere kilder påpeker at bandenes medlemsavgift var symbolsk og kun dekket en brøkdel av klubbens drift. Dessuten hadde KGB sterke interesser i å kunne samle og kontrollere rockmiljøet.

Sett fra KGBs perspektiv hadde rockmiljøet kommet helt ut av kontroll på terskelen til 1980-tallet. Rykter om rockkonserter kunne på kort tid samle store mengder ungdom på ulike steder av byen uten at ordensmakten hadde mulighet til å reagere. Kaos og forsinkelser i transportsystemet var ett av mange praktiske problemer dette medførte. I tillegg var ukontrollerte folkemengder i utgangspunktet en potensiell trussel mot lov og orden. På det ideologiske plan var det dessuten uheldig at godkjenningen av materialet som fremførtes var manglende eller sporadisk. Som regel hadde bandene fått en såkalt *litovka*, en forhåndsgodkjenning av repertoaret, hos en offentlig instans, men de holdt seg ikke alltid til

spillelisten. Dessuten var rockmusikernes foretrukne sensurinstanser, fagforeningenes kulturkommisærer, blitt ganske lemfeldige med godkjennelsene. Fagbevegelsen var tilstrekkelig langt fra maktens korridorer og de prestisjefylte karrierestigene til å stille seg mer avslappet til denslags. Ved å opprette en rockklubb oppnådde myndighetene både et oversiktlig og forutsigbart miljø og en konsekvent håndtering av sensuren. Det ble mulig å gripe regulerende inn i miljøets uttrykksform og aktivitetsnivå.

Styret i LRK besto fra starten av av en kurator fra LMDST, en kurator fra KGB og styremedlemmer fra rockmiljøet, fordelt på “managere” og musikere. Klubbens to første år var preget av sterke motsetninger. En fløy av “managere” ville klubben skulle være en organisasjon for konsertarrangører, en annen fløy av “managere” og musikere kjempet for en klubb som arbeidet for å ivareta musikernes interesser. I 1983 forlot den første fraksjonen klubben, og styret kunne konsentrere seg om å prioritere bandenes ønsker: øvingsmuligheter, hyppigere konserter og bedre utstyr. Høsten 1984 fikk LRK en ny kurator, som engasjerte seg mer i bandenes velferd, og en egen sensor.

Fra senhøsten 1983 satte Andropov-administrasjonen i gang en storstilt kampanje mot rockmusikk som varte til Gorbatsjovs maktovertakelse i 1985. I Moskva ble flere bandmedlemmer arrestert og rockkonserter drevet bort fra alle offentlige scener.<sup>8</sup> Kun akustiske huskonserter var mulig. LRK ble også satt under sterkt press, men fikk fortsette under gjentatte trusler om nedleggelse. Gjennom denne perioden lærte klubbstyret å holde en streng disiplin blant medlemmene og oppnådde etter hvert en solid støtte blant de mer etablerte gruppene. Det interne trykket var imidlertid blitt så høyt at selv da presset fra myndighetene avtok, fortsatte klubben å drive som om dens eksistens sto på spill. Den yngre generasjonen av klubbmedlemmer begynte å ane at noe nytt var mulig og prøvde å tøyne grensene, men opplevde å bli motarbeidet av eldre kolleger og krefter i LRK-styret. I 1986, glasnosts første år, ble det for første gang fremført usensurerte sanger på klubbens årlige festival. Dette førte til seks måneders suspensjon for bandet, som til da hadde vært vel ansett og vunnet flere priser, og til en splittelse i LRK-styret.

I forhold til sovjetisk pop-estrada,<sup>9</sup> der det gjeldende idealet var at sanger for ungdom helst ikke burde handle om noen ting, var rocken som ble spilt ved LRK langt mer problemsøkende og kontroversiell. Likevel ble den ikke åpent samfunnskritisk før perestrojka, og selv da oppsto store motsetninger mellom konfliktsøkende og mer pragmatisk innstilte band, en konflikt man kan se tydelige spor av i miljøet ennå i dag. De sangene som fikk problemer med sensuren før 1985, ble hovedsakelig ansett som en trussel mot god moral, ikke som samfunnskritiske eller antisovjetiske. Ved siden av for åpenlyse seksuelle referanser var “negativisme” et mye anvendt kritikkpunkt. Mikhail “Majk” Naumenko,<sup>10</sup> som nesten utelukkende oversatte klassiske rock- og bluesmotiver til en russisk kontekst, var sett som en av de mest kontroversielle og “farlige” sangskriverne i LRKs første år. Reaksjonene var snarere en direkte konsekvens av at bluesens tungsinn var uforenlig med det lykkelige livet i den fullkomne sosialistiske stat enn at “Majks” sanger ble tolket som angrep på statsmakten. I Rybin og Startsevs biografi (2000) skildres “Majk” dessuten som en “mann av sosialismen”. Han maktet ikke å omstille seg til kravet om å skulle leve av musikken, som meldte seg da rocken ble sluppet løs. Hans band delte i så måte skjebne med over 70 prosent av LRKs rockgrupper.

Rockmiljøets forhold til sovjetstaten var altså svært komplekst. For det første var det representert av flere interessegrupper, slik “managernes” rolle i LRKs tilblivelse viser. Dernest var musikerne delt i generasjoner som var innbyrdes uenige om virkemidler og strategier overfor myndighetene. Myndighetene på sin side demonstrerte også en tvetydig holdning. På den ene siden avviste de rockens eksistens, på den andre siden opprettet de et kulturresevat for dens utøvere. Paradokser som at KGB og rockmiljøet spilte på samme lag i opprettelsen av klubben, gjør sitt til å komplisere bildet. Videre skapte overgangen til et samfunn der bandene selv ble ansvarlige for egen inntekt og overlevelse problemer og markerte for de flestes vedkommende slutten på karrieren. Dette siste retter oppmerksomheten mot sider ved det sovjetiske samfunnet som muliggjorde fremveksten av rock, slik som lave levekostnader og muligheten til å ofre yrkeskarriere og høy lønn til fordel for fritid.

### **Indre motsetninger og kulturell opposisjon**

I boken *Up from the underground* (2001), om rock i Ungarn før, under og etter fløyelsrevolusjonen, understreker Anna Szemere det sterkt forenkende ved en todimensjonal

modell av undertrykkelse og motstand. Et slikt perspektiv frembringer lett et feilaktig bilde av den alternative kulturformen som unison og fri for interne konflikter. Dette bildet utnyttes gjerne til videre å skildre miljøets samlede motstand mot et regime ut fra felles, allmenngyldige idealer, eksempelvis verdier som “frihet” og “demokrati” i en vestlig definisjon av begrepene. Under mitt feltarbeid blant rockveteraner i St. Petersburg høsten 2001 var det påfallende i hvor høy grad de interne konfliktene fra 1980-tallet hadde etterlatt åpne sår og fortsatt delte rockmiljøet i leire. Det var overraskende nok ofte den eldre generasjonen i LRK som mest kategorisk avviste sovjetsamfunnet, samtidig som den i sin tid brukte termer som “antisovjetiske aktiviteter” i sin kritikk av utbryterne i LRK-styret. Utbrytergenerasjonen virket mer avslappet både i synet på sine gamle motstandere og sovjetsystemet som sådant. De som den gang slo ring om LRKs harde sanksjons- og selvbeskyttelsespolitikk, viste altså i dag de sterkeste antisovjetiske holdningene. Når et miljø holdes sammen av press utenfra, øker samtidig trykket og spenningene innad i gruppen. Når det ytre presset opphører, sprenges og splittes miljøet. LRKs skjebne er bare ett eksempel på dette. Hvor lenge er det siden punkband spilte i østtyske kirker?

Szemere retter også oppmerksomhet mot rockmusikernes motstand mot å bli tolket politisk. Typisk for østeuropeiske, kanskje særlig russiske, rockmusikere var en sterk autentisitetstro og en modernistisk forståelse av rocksangen som kunstverk. Åttitallsrocken i Sovjetunionen lånte en nærmest elitistisk kunstnerisk ideologi fra den herskende høykulturelle diskursen. Den forsøkte å gjøre seg fortjent til å bli tatt på alvor som et seriøst kulturuttrykk, slik jazzen på mange måter hadde oppnådd etter lang tids kamp. En av utbryterne fra LRK-styret, rockjournalisten Andrej Burlaka, uttrykker det slik:

"As I see it, there was no dissident influence in LRC but there was always a kind of hidden opposition, because of the situation itself: we were listening to and discussing a “non-existing” musical style! There was a spirit of opposition, possibly, not against the System – we never believed that the System would be broken and hence never dreamed of it – but against some Stupids. There was something like a naïve faith that we had a chance to implant rock into Soviet culture if we could overcome some stupid old idiots (and some stupid young bastards like Komsomol activists). Even today I believe that if the chief Soviet ideologist Mikhail

Suslov – who was very-very old and very-very stupid – had died just four or five years earlier, the Communist Party would have had a chance to save Socialism! Gorbachëv got the power too late. The things went too far, and when Gorbachëv started changes they came like a snowball down a hill. We couldn't stop" (privat korrespondanse, 2001).

I lys av disse problemstillingene vil det være mer fruktbart å se russisk rock som en stil- og genremessig definert motkultur med brodd mot offisiell sovjetisk pop-estrada og vestlig mainstream pop, enn som en (real-) politisk protestbevegelse. Rockbandene nektet nettopp å ofre sin stilmessige egenart ved å underkaste seg kravene som ble stilt til offisielle VIA'er. Men å forstå fenomenet utelukkende ut fra hva det definerte seg i motsetning til, vil stadig virke begrensende på forståelsen av det. Russisk rock kjempet for å bli godkjent som en fullverdig genre ikke bare i motsetning til offisielt støttede populære genre, men ved siden av jazz, forfattersangen<sup>11</sup> og klassisk musikk, så vel som diktning, film og bildende kunst. I stedet for å konsentrere seg om motsetninger, burde man i større utstrekning undersøke hvilke spektrere av relasjoner, positive og negative, de ulike rockgruppene hadde til andre genre, både offisielt aksepterte og alternative. Hvis vi nå vender tilbake til Ramets smale definisjon av motkultur, blir det vanskelig å gå med på at russisk rocks idégrunnlag var systematisk avvikende fra den dominerende kulturens. Det er altså nødvendig å finne frem til et annet og mer sofistikert perspektiv for å undersøke Sovjetunionens alternative kultur og dens komplekse forhold til den dominerende kulturen og samfunnsordenen.

### **Parallell kultur**

Kulturanthropologen Aleksej Jurtsjak argumenterer i artikkelen "The cynical reason of late socialism" (Yurchak 1997) for å erstatte motkulturperspektivets "motstand mot systemet" med en mangel på interesse for det. Han mener at sovjetborgerne opplevde falskheten i den offisielle ideologien, men samtidig oppfattet den som en evigvarende størrelse ingen kunne bringe til taushet. Siden man ikke kunne motsi offisielle slagord, overså man dem i stedet. Her innfører han begrepet *parallell kultur* til erstatning for *motkultur* og *undergrunn*. Folk lærte seg til en psykologisk undertrykkelse av systemets ideologiske falskhet når de oppholdt seg i den offisielle sfæren, mener Jurtsjak. Samtidig engasjerte de seg kreativt i å skape parallelle hendelser og meninger i og på tross av den offisielle sfæren (*ibid.*: 174). I stedet for å yte

motstand mot den offisielle kulturen, omdefinerte folk spillet og simulerte støtte til offisiell ideologi gjennom en bevisst fortrenkning av kløften mellom ekte parallell og falsk offisiell mening. Jurtsjak tar 1. mai-paraden som eksempel:

"The parade itself, being perceived as an unavoidable official event, became also an easygoing, exciting and happy celebration during which many norms of public behavior were suspended: one could scream loudly, be drunk in public, and exchange playful remarks with complete strangers, as long as one carried and shouted official slogans" (Yurtchak 1997: 164).

Jurtsjaks informanter bekrefter ektheten og oppriktigheten i smilene, latteren og vinkingen, selv om de utløsende faktorene ikke var de foreskrevne ideologiske. Man ufarliggjorde ikke makten ved å latterliggjøre den, men ved å forvandle den til en oversebar kulisser for den parallelle hendelsen. Hvis denne holdningen representerte normalen, fantes det to alternativer, representert ved aktivisten og dissidenten. Aktivisten trodde på den offisielle ideologien, dissidenten protesterte åpent mot den. Flere kilder har påpekt hvordan Sovjetunionens befolkning vendte dissidentene ryggen. Dette må ha fremstått som noe av et paradoks for de som forfektet en forståelse av Sovjetunionen som et system av undertrykkelse og motstand. Jurtsjak viser til poenget i en anekdote fra sovjettiden: Når alle står til halsen i kloakk, er det minst populære man kan gjøre å lage bølger. Siden man trodde så sterkt på systemets evighet og uforanderlighet, ble galskap en naturlig forklaring på dissidentens oppførsel. Skulle man følge dissidentens eksempel, ville man ikke lenger kunne utnytte fordelene ved den parallelle kultursfæren og leve et rolig og normalt liv.

Når man tar hensyn til den herskende holdningen til sovjetstaten som noe evig og uforanderlig, fremstår årsaken til at rocken strebet mot å bli en del av sovjetisk kulturliv klarere. Det var eneste mulige strategi under omstendighetene. Dette bidrar også til å forklare hvorfor rocken ikke bar sterkere preg av motstand i årene før perestrojka: Antisovjetiske holdninger kunne ikke føre den noe sted. Den perioden hvor rocken ga sterkest uttrykk for sosial protest, var kort og begynte med perestrojka. Etter at det eksterne og interne presset i praksis opphørte, fra 1987–88, vendte selv de mest provokative sangskriverne tilbake til en tematisk sfære hinsides det (real-) politiske. Man skal selvsagt ikke undervurdere de stadige konfliktene mellom myndighetene og rockmiljøet og deres betydning for rockens musikalske og tekstuelle uttrykk,

men å rette hovedfokus mot en slik problemstilling innebærer en undervurdering av bredden og kompleksiteten i russisk rockmusikk. For å kunne gi en mest mulig troverdig beskrivelse av en alternativ kulturform er det nødvendig å gå bak konfliktene. Dette krever et syn på den russiske rockkulturen som noe mer enn et talerør for sosial protest.

## Noter

1. Jurij Sjevtsjuk, f. 1957 i landsbyen Jagodnyj, Magadan oblast. Vokalist, gitarist og sangskriver i bandet DDT fra 1981. Bosatt i Leningrad siden 1985. Fortsatt aktiv og har status som en av Russlands fremste rockpoeter.
2. Boris Grebensjtsjikov, "BG", f. 1953 i Leningrad. Vokalist, gitarist og sangskriver. Medstifter av bandet Akvarium i 1972 under sterk musikalsk innflytelse av The Beatles og særlig George Harrison. Fortsatt aktiv musiker og den mest berømte enkeltperson med bakgrunn i russisk rockmusikk.
3. Viktor Tsui, (1962–90). Vokalist, gitarist og sangskriver i leningradbandet Kino. Omkom i en bilulykke.
4. Konstantin Panfilov, "Kintsjev", f. 1958 i Moskva. Vokalist, sangskriver og frontfigur i leningradbandet Alisa fra 1985. Fortsatt aktiv.
5. Russisk rock oppsto i kjølvannet av Beatles-bølgen på midten av 1960-tallet. Forløperne var studentband som spilte sanger av The Beatles og Rolling Stones. Etter hvert begynte gruppene å supplere repertoaret med egne sanger på russisk. Utover 1970-tallet bredte genrekunnskapen seg fra beatmusikk til hard-rock og art-rock, men fortsatt bar musikken sterkt preg av direkte imitasjon av vestlige forbilder. Først fra begynnelsen av 1980-tallet, i miljøet omkring Leningrad Rockklubb, begynte russisk rock for alvor å utvikle et selvstendig særpreg. I sovjettiden var utbredelsen av rock stort sett begrenset til de største byene.
6. "The Birmingham School" refererer i populærmusikkforskningen til et sosiologisk forskningsmiljø ved Birmingham universitet som i slutten av 1970-tallet begynte å anvende saussursk semiologi i studiet av ungdomsmiljøer. Selv om verk som Dick Hebdiges *Subculture: the meaning of style* (1979) markerte et fremskritt i forskningen på ungdomskulturer, var dens marxistisk baserte syn på kulturen som refleksjon av samfunnet begrensende.
7. VIA – Vokal'no-Instrumental'nyj Ansambl' (vokal-instrumentalt ensemble). Danseorkester offisielt tilsluttet et teater eller en filharmoni. Ordningen med VIA'er ble innført i 1966 for å demme opp for fremveksten av amatørband som spilte beat og rockmusikk og for gjenvinne kontroll med innholdet i repertoarene deres. Mot å la

seg klippe, iføre seg uniform og underlegge repertoarene forhåndsgodkjenning, kunne gruppene få tilgang til instrumenter, lydutstyr, turnévirsomhet og fast inntekt. En typisk VIA hadde 8–10 medlemmer. Elektriske gitarer ble pakket pent inn i strykere og balalaikaer. Likevel var det åpning for å spille enkelte rocknumre. En viss prosentdel utenlandske sanger var tillatt, og i sjeldne tilfeller åpnet det seg muligheter for plateutgivelser. VIA-ordningen medførte at amatørrocken holdt en forholdsvis lav profil frem til den på ny blomstret opp mot slutten av 1970-tallet.

8. Blant de arresterte var vokalisten Zjanna Aguzarova i popbandet Bravo og samtlige medlemmer av Trubnyj Zov, et band med baptistisk orienterte medlemmer, som ble dømt for å drive religiøs propaganda.

9. “Estrada” oversettes gjerne med “varieté” og betegner i russisk sammenheng den offisielle sovjetiske popmusikken, inklusive VIA-orkestrene. Sovjetestradaens fremste artist var Alla Pugatsjova, verdens mestselgende kvinnelige popartist før Madonna. I rockmiljøet så man på estradaen med unison forakt og benevnte den helst med den nedlatende termen “sovok” (slang for “sovjetmenneske”).

10. Mikhail Naumenko, “Majk”, 1955–91, rocksanger, sangskriver og gitarist. Kortvarig medlem av Akvarium 1975–77, fra 1980 leder og frontfigur i leningradbandet Zoopark. Døde i 1991 som følge av lengre tids alkoholmisbruk.

11. Med “forfattersangen” refererer jeg her til termen “bardovskaja pesnja” eller “avtorskaja pesnja” som betegner de russiske sangerpoetenes genre. De tre mest kjente utøverne av “bardovskie pesni” er Galitsj, Okhudzjava og Vysotskij. Deres sanger viser et nært slektskap til fransk chanson-tradisjon som fremført av Brassens m.fl.

## Litteratur

Benson, Michael (1987) Rock in Russia. *Rolling Stone* (496): 20.

Cushman, Thomas (1995) *Notes from the underground: Rock music counterculture in Russia*. New York: SUNY Press.

Easton, Paul (1989) The Rock Music Community, i James Riordan (red.) *Soviet youth culture*. London: Macmillan (45–82).

Hebdige, Dick (1979) *Subculture: the meaning of style*. London: Methuen.

Lyrvall, Björn (1987) Antäckningar från et källarhål: Möten i Leningrads kulturella underjord. *Nordisk Østforum* 2 (3): 23–40.

Nielsen, Finn Sivert (1993) *The eye of the whirlwind. Russian identity and Soviet nationbuilding. Quests for meaning in a Soviet metropolis*. Oslo: Universitetet i Oslo.

Ramet, Pedro (1985) Rock counterculture in Eastern Europe and the Soviet Union. *Survey* 29 (2): 150–71.

Ramet, Pedro & Sergei Zamashchikov (1990) The Soviet rock scene. *Journal of Popular Culture* 24 (3): 149–74.

Ryback, Timothy (1990) *Rock around the bloc: A history of rock music in Eastern Europe and the Soviet Union*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Rybin, Aleksej & Aleksandr Startsev (2000) *Majk iz gruppy Zoopark*. Moskva: LEAN. *Sajt Leningradskogo rok-kluba* (<http://www.rockclub.ru/letop/1htm>).

Smirnov, Il'ja (1999) *Prekrasnyj diletant: Boris Grebensjtsjikov v novejszej istorii Rossii*. Moskva: LEAN.

Steinholt, Yngvar (1996) *Saftutpresseren. Russisk rocktekst i politisk brytningstid*. Tromsø: Universitetet i Tromsø.

Steinholt, Yngvar (upublisert) Intervju med Andrej Burlaka, St. Petersburg 24. oktober 2001 med etterfølgende korrespondanse.

Szemere, Anna (2001) *Up from the underground: The culture of rock music in postsocialist Hungary*. University Park, Penn.: Penn State Press.

Yoffe, Mark (1991) *Russian hippie slang, rock'n'roll poetry and stylistics: The creativity of Soviet youth counterculture*. Ann Arbor, Mich.: UMI.

Yurchak, Aleksei (1997) The cynical reason of late socialism: Power, pretense and 'anekdot'. *Public Culture* 9 (2): 161–88.