

Teemu Taira

Poplyriikan vieras kieli

Toisinaan hyvää pop- ja rocklyriikkaa pidetään runon tai pienoisnovellin kaltaisena esityksenä, jonka analyysi paljastaa tekstittäjän olevan runoilijaa lähentyvä taiteilija, ponnekas julistaja tai tarkkanäköinen aikalaisdiagnostikko. Kuitenkin Marcel Proustin mukaan hyvät kirjat on kirjoitettu kielellä, joka on jollain tavalla vieras.¹ Jos sama voidaan sanoa poplyriikasta, on olemassa edellä nimettyjen esimerkkityyppien lisäksi myös muunlaista ”hyvää” lyriikkaa. Myös sanomallisesti köyhä ja sikäli merkityksetön poplyriikka voi olla merkityksellistä, jos sitä ajatellaan proustilaisittain ”vieraaksi kieleksi”.

SUOSITUISSAKIN KAPPALEISSA tekstin sisältämä sanoma, jos sellaista on, voi jäädä täysin vieraaksi. Nirvanan ”Smells Like Teen Spirit” on esimerkki 90-luvun nuorison tunnusävelmästä, jota leimaa sanoitusten epäselvyys. Lukuisat kuuntelijat ovat kertoneet kuulleensa sanat väärin. Vasta painetun tekstin näkeminen on osoittanut, että lyriikat ovat jotain muuta kuin on oletettu.

Nirvanassa rummuttanut Dave Grohl on kertonut, että hän halusi hylätä koko kappaleen, koska se muistutti liikaa 80-luvun lopulta vuoteen 1992 vaikuttanutta bostonilaista Pixiesiä. Hän viittasi kappaleen ”hiljaaKOVAAHiljaa”-rakenteeseen, ei lyyriseen *nonsenseen*, joka myös yhdisti kahta nyt kanonisoitua yhtyettä. Nirvanan ja muiden *grungelyriikka*, oli siinä tolkkua tai ei, välitti kuitenkin angstisuuden, mikä erotti sen Pixiesistä.

Poplyriikan merkityksettömyyden osoittaminen on ollut yksi keino perustella koko populaarikulttuurin idiotismia. Suositun epäsuosion historia on pitkä ja kirjava. Jopa populaarikulttuurin akateemista tutkimusta kehittäneen brittiläisen kulttuurintutkimuksen klassikko Richard Hoggart kirjoitti 50-luvun lopulla päämäärättömistä ja vähä-älyisistä jukeboksipojista, jotka hengailivat maitobaareissa ja laittoivat vähäiset kolikkonsa musiikkikappaleita soittavaan koneeseen. Ehkä pojista olisi ollut johonkin, jos he olisivat lukeneet oikeanlaisia kirjoja – joissa on viesti – tai olisivat lähteneet tekemään vallankumousta tai olisivat eläneet autenttisen työväenluokkaisen kulttuurin mukaan. Jukeboksin sisältö oli turhan amerikkalaista ja toisteista, kuten myös poikien elämäntapa.²

Myöhempi kulttuurintutkimus alkoi puolustaa erilaisia musiikin muotoja, joita yleisesti pidettiin epäautenttisina, arvottomina, toisteisina tai banaaleina. Tämän vaiheen merkkipaalu on Dick Hebdigen tutkimus ”versionnista” karibialaisen musiikin kantavana ideana. Versionnille on ominaista tuttu rytmi ja melodioiden kierrättäminen, joka liittyy artistin perinteeseen. Käsitys, jonka mukaan vain alkuperäinen kokonaistaideteos voi olla merkityksellistä popmusiikkia, perustuu länsimaisen taidemusiikin kriteereille.³ Pixiesin lyriikka ei kaipaa puolustajia, mutta sen tarkastelu voi auttaa ymmärtämään merkityksettömän poplyriikan merkityksellisyyttä.⁴

Nyt jo toivottavasti unohtuneessa kulttuurihistorian seminaarityössäni ”Urbaani avaruusmies ja postmoderni

kulttuuri” käsittelin Pixiesin ja sen keulahahmo Frank Blackin soolotuotannon lyriikkaa. Jäsensin tekstejä minäkertomusten pirstoutumisen ja maailman merkityksen katoamisen kehyksessä. Avaruustematiikka ja absurdit käänteet olivat osoituksia niistä. Muutaman Pixies-kirjan luettuani ja YouTubea katsottuani aloin pohtia aihetta tästä merkityksettömän poplyriikan yleisemmästä näkökulmasta.

Hollannin television haastattelussa Pixiesin laulun tekijä Frank Black (Black Francis) kertoo musiikin tekemisestä. Hän painottaa matemaattista rakennetta. Ensiksi tehdään rakenne ja lopuksi sanat. Kun tekijänä on sama ihminen, ne sopivat jotenkin yhteen. Sen sijaan moni lähtee liikkeelle aiheesta. Tällöin on paljon sanoja ja lauseita, jotka tulisi mahduttaa sävellykseen. Lopputuloksena on usein vähemmän kiinnostavaa musiikkia.

Säveltämismenetelmään perustuen Black ylistää kappaleita, joissa on lyyristä *nonsenseä*, esimerkkinä Little Richardin ”Tutti Frutti” (*awopbopalooobop alopbamboom*) ja 1960-luvun surfklassikko, Trashmenin ”Surfin’ Bird” (*papa o mow mow papa o mow a mow*). 1950-luvun (ja aikakautta jäljittelevä) rockabilly onkin pullollaan merkityksettömiä hokemia kuten *bama lama lama lu tai bo bo ska diddle daddle*. 50-luvun rockabillyssa liki kaikki *nonsense* tarkoitti lopultakin seksiä, mutta kappaleiden teho tuskin on perustunut tuohon merkitykseen. Vaikka Pixiesin lyriikasta voi tulkita erilaisia viestejä ja merkityksiä, tekstien teho ei rajoitu niihin.

Pixiesin ”Purple Tapen” – nauhan, josta sittemmin koottiin ensialbumi *C’mon Pilgrim* ja myös osia myöhempiin albumeihin – äänittänyt Paul Kolderie muistelee kysyneensä, mitä kappaleen ”Ed Is Dead” sanat oikein tarkoittavat. Frank kertoo jälkeensä jääneestä tytöstä, jolla oli pyörän sarviin kiinnitetty transistoriradio. Kolderie toteaa: ”Okei, siksi siinä on sanat kuten *With music on her bars*”, ja jatkaa: ”Okei, ymmärrän sen, mutta mitä tekemistä sillä on sen kanssa, että Ed on kuollut?” Frank vastaa: ”No, ei mitään. Pidän vain siitä, miltä se kuulostaa.”⁵

Vastaus on suunnilleen sama kuin Phil Spectorin, jolta kysyttiin televisiohaastattelussa, mitä *da do run run da do run run* merkitsee. Tuottajamoguli vastasi: ”Ei ole mitään väliä, mitä se merkitsee, niin kauan kuin voit tuntea sen.”⁶ Myös Pixiesin ”Where is My Mind” -kap-

paleen tekstissä, jossa lauletaan *I was swimmin' in the Caribbean* vähintään yhtä tärkeää kuin Karibialla uiminen ovat pehmeät *mm* ja *bb*. Sama äänen ensisijaisuus pätee kappaleen "Levitate Me" kertosaakeistoon (*Elevator lady* [4x]/ *Lady levitate me*).

Frank Black on todennut sanoitustensa lähentyvän Lewis Carrollin "Jabberwocky".⁷ Sanat kuulostavat hyvältä mutta eivät oikeastaan sano mitään. Ehkä on liioittelua sanoa Pixiesin aina onnistuneen tässä. Idea on kuitenkin sama, joka tulee esiin ranskalaisfilosofi Gilles Deleuzen kirjallisuudessa, joissa Carroll on yksi analyysin kohteista. Änkyttävä ja tärkeä ja sinänsä merkityksetön kieli alkaa liikkua kohti rajojaan tai kovertaa vieraan tuttuun, ja siten sekä haastaa vakiintuneen tavan jäsentää todellisuutta että tuottaa vaikutuksen ruumiissa.⁸

Myös muut kertomukset Pixiesin lyriikoiden synnystä vahventavat viestin tai sanoman vähäpätöisyyttä. *Surfer Rosa* -albumilta singleksi lohkaistusta "Giganticista" kerrotaan seuraavaa. Sävellys oli valmis. Frank sanoi yhtyeen basisti Kim Dealille sanoista: "Öh, Kim, miksi sinä et yrittäisi. Tiedän vain, että haluan kutsua sitä nimellä Gigantic." Kim makusteli asiaa miehensä kanssa. Se voisi olla suuri ostoskeskus. *The mall, the mall, let's have a ball...* Sitten Kim innostui erästä Sissy Spacek -elokuvasta ja sovelsi sitä. Ostoskeskuksesta tuli Hey Paul. Lyriikassa ensisijaista on hyvältä kuulostava riimitys, ei sanoma. Singlen kannessa on yhdellä puolella vauva ja toisella käsin. Vauva viittaa kappaleeseen "River Euphrates". Kun taiteilija Simon Larbalestierilta kysyttiin, mitä hemmettiä se hanska siinä tekee, hän vastasi: "No, ne lyriikat... *Gigantic, a big, big glove...*" (Oikeasti: *love*).⁹

Trompe le Monden kappaleista ne, jotka eivät olleet jo varhaisella Purple Tapella, tehtiin studiossa. Lyriikat kirjoitettiin viime hetkellä. "Space (I Believe in)" alkaa seuraavasti: "We needed something to move and fill up the space/ we needed something this always is just the case jefrey with one f jeffery took up his place/ sat on a carpet and with tablas in hand took up the chase jefrey with one f jefrey". Sanat viittaavat levyllä soittaneen Eric Drew Feldmanin veljeen, joka esitteli itsensä aina Jeffreyksi yhdellä äffällä ja joka vieraillessaan studiossa hämmästytti musikaalisella taituruudellaan.¹⁰ Sanoituksella ei ole paljонkaan tekemistä avaruuden, ja vielä vähemmän minkään sanoman välittämisen kanssa.

Pulpin *This is Hardcore*en kansivihkoon on painettu suositus: älä lue sanoja musiikin soidessa. Useimmiten poplyriikka – varsinkin narratiivisuutta pakeneva – toimii laulettuna paremmin kuin luettuna. Joskus tämä pätee myös yhtyeiden nimiin kuten tapauksessa Dan-ananaykroyd. Skotlantilaisen yhtyeen nimi on luettuna hankala, mutta ääneen lausuttuna se on rytmikäs. Tekniikka noudattaa Carrollin "Jabberwocky" -runoa, jonka keksittyihin sanoihin Carroll antoi ääntämishojeet teoksensa *Through the Looking Glass and What Alice Found There* esipuheessa.¹¹ Tämä on toki ymmärretty populaarimusiikin tutkimuksessa: lyriikan merkitys ei ole yksin sanoissa, vaan siinä, miten lauletaan ja miten sanat kytkeytyvät muuhun tuotettuun ääneen.¹² Pixies noudatti

usein tätä näkemystä mutta kokeili myös toisenlaista lähestymistapaa. Kun otetaan surfia ja poppia yhdistävän balladin "Ana" jokaisen lausahduksen ensimmäinen kirjain, muodostuu sana S-U-R-F-E-R.

She's my fave
Undressing in the sun
Return to sea, bye
Forgetting everyone
Eleven high
Ride a wave

Dadaistinen leikki on huomattavasti helpompi jäljittää painetuista lyriikoista kuin kuuntelemalla. Sen suu-empaa viestiä tuosta tekstistä tuskin tarvitsee tulkita.

Pixiesin perustamisen aikaan 80-luvun lopulla rockin viattomuuden historia oli jo päättynyt. Populaarimusiikin suuret nimet kuten Beatles, Bob Dylan, Neil Young ja Iggy Pop kuuluivat Frank Blackin suosikkeihin. Samaa ei voinut tehdä uudestaan. Talking Heads, XTC, Violent Femmes ja Hüsker Dü olivat tärkeitä viattomuuden ajan jälkeisiä vaikutteita. Rockin kanssa ei voinut elää, mutta ei myöskään ilman sitä. Pixiesille se kääntyi muotoon "Rock on tyhmää, mutta teemme sen paremmin, etäältä ja omalla tavallamme". Tämä näkyi myös kappaleiden nimissä kuten "Rock Music", "Rock a My Soul" ja "La La Love You" – ja sen rallattelussa *All I'm saying pretty baby/ la la love you, don't mean maybe*. Umberto Econ esimerkki tästä itsetietoisesta asenteesta on sanonta "Olen hulluna sinuun", joka pitää muuttaa muotoon "Kuten Barbara Cartland sanoisi, olen hulluna sinuun", koska esittäjä ja kohde tietävät toistensa tietävän sanontaan sisältävän viittauksen.¹³

Mainittu asenne ja kokeilevuus ulottuivat sanoitusten ja kappaleiden nimien ulkopuolelle. Pixiesin koko ura oli nopea purskahdus: viidessä vuodessa viisi albumia, joiden materiaalista valtaosa oli demoina jo ennen ensimmäisen mini-LP:n ilmestymistä. Ilmoituksella yhtye haki basistia, jonka mieltymyksiin kuuluvat hyvin vastakkaiset Peter, Paul & Mary ja Hüsker Dü; "hiljaaKOVAhiljaa" -rakenne oli tuolloin poikkeuksellinen, joskaan ei niin uusi kuin fanit haluaisivat asian olevan; Joey Santiagon kitaransoittoa on luonnehdittu omaperäiseksi ja kokeilevaksi; Kim Dealin soitossa vältetään tarkoituksellisesti bassokuvioiden odotettua kulkua; erittäin harvat kappaleet päättyvät muussa populaarimusiikissa yleiseen feidaukseen; lavapukeutuminen perustui arkisiin vaatteisiin, jotka eivät edes viitanneet mihinkään alakulttuuriin; albumien otsikot perustuivat *Trompe le Monde* lukuun ottamatta albumin kappaleesta lainattuun sanaan tai sanontaan; keikoilla kappaleet esitettiin toisinaan aakkosjärjestyksessä tai käänteisessä järjestyksessä (*encore* ensiksi). Pixiesin lyriikka on sopusoinnussa kaiken tämän kanssa, ja juuri se tekee yhtyeen "vieraasta kielestä" – tyylistä – merkityksellistä.

Narratiivisesti merkityksetön poplyriikka ei poikkea merkittävästi niin sanotusta poliittisesta lyriikasta. Monen julistavan poppyhtyeen suosio perustuu enemmän kykyyn

luoda tunnelma tai ilmapiiri kuin hyvin perusteltuun viestiin. Tämän ymmärsi jo vasemmistolais-anarkistinen Chumbawamba, joka painoi levyynsä venäläissyntyisen anarkistin Emma Goldmanin lausahduksen: Jos sitä ei voi tanssia, se ei ole minun vallankumoukseni.¹⁴

Poliittisesti värityneen brittipunkin keulakuva Clash julisti, mutta kuinka moni fani tietää, mikä on heidän luultavasti tunnetuimman kappaleensa ”London Callingin” viesti? Frank Blackin kommentti alleviivaa hänen omaa suhdettaan poplyriikkaan: ”Mitä helvettiä on ’London Calling’? En tiedä mitään typerästä englantilaisesta punkpolitiikasta, mutta ’London Calling’ kuulostaa totaalisen mahtavalta. Siinä kaikki.”¹⁵

Pixiesillä oli vain vähän yhteiskunnallis-poliittisia näkemyksiä, selkeää aikalaisdiagnostiikkaa tai filosofisia

ideoita. Sillä oli oma tyyli, omanlainen vieras kielensä. Sanomaton poplyriikka artikuloi muun tuotetun äänen tavoin ruumiin toimintakykyisyyden, mutta sama pätee sanomalliseen. Esimerkiksi poliittisesti orientoitunut lyriikka lisää siihen toivon ja toiminnan tarpeen, joskus jopa yksityiskohtaiset toimintaohjeet. Ilman ruumiin toimintakykyisyyttä kuulijoiden on vaikeaa saada sanoja tuntumaan joltain ja merkitsemään jotain, mikä kytkeytyisi heidän omaan elämäänsä.¹⁶ Tässä mielessä ääntä voidaan pitää poplyriikan perustana. ”Vieras kieli”, vaikka se olisikin vailla viestiä, puolestaan tekee keskinertaisesta paremman.

Viitteet

- 1 Gilles Deleuze käytti tätä kirjallisuus-esseidensä mottona (1998) ja määritelmänä tyyllille (Deleuze & Parnet 2006, 4).
- 2 Hoggart 1977, 246–250.
- 3 Hebdige 1987.
- 4 Pixiesin käyttäminen esimerkkinä merkityksettömästä poplyriikasta ei tarkoita, ettei yhteellä olisi myös viestimäistä tai ainakin tietoisien intertekstuaalista lyriikkaa, mutta sekin perustuu useammin muutamiin lauseisiin kuin koherentteihin narratiiveihin.
- 5 Frank & Ganz 2008, 58. Myös espanjankieliset sanoitukset taitavat perustua merkitystä enemmän siihen, miltä ne kuulostavat. Ainakaan aukot niiden oikeakielisyydessä eivät huolettaneet yhteyttä: kappaleen nimi ”Isla de Encanta” pitäisi olla Isla del Encanto ja *paco picopiedra* kappaleessa ”Crackity Jones” pitäisi olla Pedro Picapiedra (Retu Kivinen).
- 6 Grossberg 1990, 35.
- 7 Mendelssohn 2004, 74.
- 8 Deleuze 1998; ks. myös Taira 2007. Deleuzen (1998, 22) mukaan Carrollille on ominaista kaiken kuljettaminen nonsensen, järjettömyyden tai merkityksettömyyden, eikä järjen ja merkityksen kautta. Tämä kuvaa osuvasti myös suurta osaa Pixiesin lyriikasta. Deleuze käsittelee Lewis Carrollia filosofisemmin teoksessa *Logique du sens*, mutta sen tarkastelu ei ole tässä tarkoituksenmukaista.
- 9 Frank & Ganz 2008, 89. Tämä toimii

myös huvittavana esimerkkinä Proustin ”suuresta kirjallisuudesta”, vieraasta kielestä, jossa merkityksen liittäminen lauseeseen johtaa usein väärään käännoökseen, mutta väärinkäännösten tuloksena on jotain kaunista (Deleuze & Parnet 2002, 4).

- 10 Frank & Ganz 2008, 170.
- 11 Carroll 1993, 107.
- 12 Frith 1996, 163–164.
- 13 Eco 1996, 32.
- 14 Artistien ja yhteiden poliittisuudesta innostuvat eivät innostu niinkään lyriikan viesteistä kuin asenteesta ja tunnelmasta. Silti yleisö voi hyvinkin jakaa artistien aatteellisen kannan.
- 15 Mendelssohn 2004, 73.
- 16 Tekstien merkityksellistämistä, toimintakykyisyydestä ja affektiivisen ulottuvuuden asemasta populaarimusiikissa ks. Grossberg 1995, 36–37, 50; Grossberg 1997, 74–88; Shuker 2002, 148–149.

Kirjallisuus

- Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland*. Wordsworth, London 1993. (Sis. *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, 1872.)
- Deleuze, Gilles, *Essays Critical and Clinical* (Critique et Clinique 1993). Käänt. Daniel W. Smith & Michael A. Greco. Verso, London 1998.
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire, *Dialogues II* (Dialogues, 1977). Käänt. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. Continuum,

London 2006.

- Eco, Umberto, *I Love You Madly, He Said Self-consciously* (excerpt from Postscript to *The Name of the Rose* 1983). *The Fontana Postmodernism Reader*. Toim. Walter Truett Anderson. Fontana, London 1996, 31–33.
- Frank, Josh & Ganz, Caryl, *Fool the World. The Oral History of a Band Called Pixies* (2005). Virgin, London 2008.
- Frith, Simon, *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford University Press, Oxford 1996.
- Grossberg, Lawrence, Irti teksteistä! Haastattelu (Ensio Puoskari). *Tiedotustutkimus* 1/1990, 28–38.
- Grossberg, Lawrence, *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Käänt. & toim. Juha Koivisto & al. Vastapaino, Tampere 1995.
- Grossberg, Lawrence, *Dancing in spite of Myself. Essays on Popular Culture*. Duke UP, Durham 1997.
- Hebdige, Dick, *Cut'n'Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*. Comedia, London 1987.
- Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy* (1957). Penguin, London 1977.
- Mendelssohn, John, *Gigantic. The Story of Frank Black & the Pixies*. Omnibus Press, London 2004.
- Shuker, Roy, *Understanding Popular Music*. 2. p. Routledge, London 2002.
- Taira, Teemu, Kirjailija lääkinä. *Tiede & edistys* 2/2007, 166–169.