

NIIN & NÄIN

filosofinen aikakauslehti nro 58 kevät 1/2009

Pääkirjoitus

3 Tere Vadén & Jarkko S. Tuusvuori, **Pääkirjoitus**

niin vai näin

5 Marja-Liisa Kakkuri-Knuutila & Kaisa Heinlahti, **Vastine**

n & n -haastattelu

6 Hannele Huhtala, **Haastattelussa The Micragirls & Pintandwefall**

Ulkomaailman kirjeenvaihtajat

12 Isabell Lorey, **Plebeijisyys**

17 Simon Frith, **Huonosta musiikista**

Kolumni

30 Sari Kivistö, **Černýn hevonen**

Pop

32 Jarkko S. Tuusvuori, **Tänä iltana**

35 Tommi Uschanov, **Filosofia ja pop**

39 Jukka Mikkonen, **Filosofisia poptutkimuksia**

40 Samuli Knuuti, **Kynä kitaraa mahtavampi**

42 Otto Talvio, **10 teesiä popista**

44 Tomi Nordlund, **Arvostelija roolien ristipaineessa**

48 Markku Roinila, **Popkriittikistä**

50 Susanna Rapinoja, **Elämää popissa**

52 Markku Roinila, **Harmoninen ristiriita**

57 Eva Maria Korsisaari, **Nick Caven rakkauslaulut**

60 Teemu Taira, **Pixiesien lyriikoista**

64 Arttu Tolonen, **Rockin tiivistäjät**

66 Jaska Filppula, **Katkelma romaanista**

68 Jukka Kortti, **Popin avainkokemukset**

72 Anna Lahelma, **Brittipopin cheerleaderit**

77 Jyrki Siukonen, **Bo Diddley**

78 Thomas Wallgren, **Demokratian virta**

82 Juuso Rahkola, **Kraftwerk**

86 Varpu Rantala, **Mustan metallin traumaista**

88 Timo Miettinen, **Mitchellin sininen**

91 Kivi Larmola, **Tommy & sota**

96 Mikko Meriläinen, **Princen seksiuskonto**

100 Kari Kallioniemi, **Tähteydestä**

104 Jukka Kortti, **Pop & speaktaakkeli**

108 Tuomas Nevanlinna, **Beatlesit vai Stonesit**

112 Bernt Österman, **Adorno som Beatle**

117 Antti Keskinen, **Hiphopista**

119 Janne Mäki-Turja, **No waviest**

120 Juha Sihvola, **Rock ja papparock**

124 Antti Arnkil, **Kritik des kranken Rickenbackers**

134 Maritta Kuula, **Musiikillinen kriisi**

136 Petter Korkman, **Filosofia on kuollut – eläköön pop!**

Ylioppilaskirjoitukset 2008

144 Pekka Elo, **Filosofian reaalikoe**

145 Joel Kättö & Tuulikki Viilo, **Palkittuja vastauksia**

Otteita ajasta

146 Tapani Kilpeläinen & Jouni Avelin, **Lehtileikkeitä**

147 Vadén, Tuusvuori & Lähde, **Otteita ajasta & kollokviosta**

150 Mari Okkonen, **Nufitissa**

151 Rita Jailo, **Yliopistolaisten yleiskokouksessa**

152 Mikko Pelttari, **Yliopistolakia päin**

153 Ilkka Niiniluoto, **Akateemisesta vapaudesta**

Kirjat

155 Päivi Mehtonen, **Minä kosmoksessa**

157 Antti Immonen, **Ekologian monta sfääriä**

159 Outi Ratamáki, **Rakkaudesta luontoon**

161 Toni Kannisto, **Puhdasta järkeä omalla äänellä**

163 Kaisa Luoma, **Uudesta raadannasta**

165 Tapani Kilpeläinen, **”Uskonto on kaikkien asioiden kyseenalaistamista”**

167 Kalle Puolakka, **Pätevä johdatus värähtelevään ilmaan**

NIIN & NÄIN

OSOITE *niin & näin* – filosofinen aikakauslehti
PL 730, 33101 Tampere

PÄÄTOIMITTAJAT

Jarkko S. Tuusvuori, 040-735 87 68
Tere Vadén, paatoimittaja@netn.fi

TOIMITUSSIHTEERI

Tuukka Tomperi, toimitus@netn.fi

ARTIKKELITOIMITTAJA

Ville Lähde, artikkelit@netn.fi

KIRJA-ARVOSTELUT

Jukka Mikkonen, arviot@netn.fi

TOIMITTAJAT

Mervi Ahonen, mervi@mao.fi

Hanna Hyvönen, hanna.hyvonen@ilk.fi

Tapani Kilpeläinen, tapani.kilpelainen@kolombus.fi

Petri Koikkalainen, petri.koikkalainen@ulapland.fi

Mikko Pelttari, mikko.pelttari@uta.fi

Antti Salminen, antti.e.salminen@uta.fi

Sami Syrjämäki, sami.syrjamaki@uta.fi

ERIKOISTOIMITTAJAT (1/09)

Markku Roinila & Tommi Uschanov

KUVATOIMITUS

Hanna Hyvönen & Jarkko S. Tuusvuori

ULKOAUSU

Mirkka Hietanen, mirkka.hietanen@voima.fi

TOIMITUSNEUVOSTO Antti Arnkil, Saara

Hacklin, Heini Hakosalo, Kaisa Heinlahti, Ilona

Hongisto, Julia Honkasalo, Hannele Huhtala, Antti

Immonen, Olli-Jukka Jokisaari, Riitta Koikkalainen,

Katve-Kaisa Kontturi, Inkeri Koskinen, Kaisa

Luoma, Yrsa Neuman, Tuukka Perhoniemi, Sami

Pihlström, Olli Pyyhtinen, Juuso Rahkola, Markku

Roinila, Petri Räsänen, Milla Tiainen ja Milla Törmä

TILAUKSET Kestotilaus 12 kk 37 euroa, ulkomaille 41 euroa. Välittäjän kautta lisämaksu. Kestotilaus jatkuu uudistamatta, kunnes tilaaja sanoo irti tilauksensa tai muuttaa sen määräaikaiksi. Määräaikaistilaus 41 euroa. **niin & näin** ilmestyy neljä kertaa vuodessa.

TILAUS- JA OSOITEASIAIT

040-721 48 91, tilaukset@netn.fi

ILMOITUKSET Sami Syrjämäki, 044-540 0268,

ilmoitukset@netn.fi

ILMOITUSHINNAT 1/1 sivu 400 euroa, puoli sivua 250 euroa, 1/4 sivua 160 euroa. Väri-ilmoituksilla +25%. Takasisäkansi 550 euroa, takakansi/etusisäkansi 650 euroa (sis. väri)

MAKSUT ps-tili 573274-251814

JULKAISIJA & KUSTANTAJA

Eurooppalaisen filosofian seura ry

ISSN 1237-1645

14. vuosikerta

PAINOPIAIKKA Vammalan Kirjapaino Oy

Kultti ry:n jäsen

TÄMÄN NUMERON KIRJOITTAJAT

Antti Arnkil, kustannustoimittaja, Helsinki,

Jouni Avelin, kustannustoimittaja, Turku,

Pekka Elo, Opetushallituksen ylitarkastaja, Helsinki,

Jaska Filppula, FM, analysoi taidehistorian gradussaan (TY 1999) The Beatlesin, Sex Pistolsin,

Joy Divisionin ja The Smithsin levykansia laconilaisen psykoanalyysin ja situationististen taideteorioiden pohjalta, **Simon Frith**, musiikkiteorian professori, Edinburghin yliopisto, **Kaisa Heinlahti**, tuntiopettaja, Helsingin kaupunkorkeakoulu,

Hannele Huhtala, toimittaja, valt. yo, Helsinki, **Antti Immonen**, tiedetoimittaja, Siuntio, **Rita Jalo**, uskontotieteen opiskelija & hallinnon opiskelijäedustaja, Helsingin yliopisto, **Marja-Liisa Kakkuri-Knuutti**, liiketaloustieteen filosofian professori, Helsingin kaupunkorkeakoulu, **Kari Kallioniemi**, populaarikulttuurin historian dosentti, Turun yliopisto, **Toni Kannisto**, FM, filosofian tohtorikoulutettava, Oslos yliopisto, **Antti Keskinen**, FM, tutkija, historiatieteen ja filosofian laitos, Tampereen yliopisto, rap-artisti SP, **Tapani Kilpeläinen**, **Sari Kivistö**, FT, dosentti, tutkija, Helsingin yliopiston tutkijakollegium, **Samuli Knuuti**, FM, kotimaisen kirjallisuuden kustannustoimittaja, popkirjoittaja, Espoo, **Petter Korkman**, fil. dr., tutkija, Helsingin yliopiston tutkijakollegium, kotitarvemuusikko, **Eva Maria Korsisaari**, FT, tutkija, Kristiina-instituutti, Helsingin yliopisto, **Jukka Kortti**, VTT, talous- ja sosiaalhistorian dosentti, Helsingin yliopisto, The Protestants -yhtyeen laulaja-kitaristi, **Maritta Kuula**, laulunkeittäjä **Joel Kättö**, yo., Helsinki, **Anna Lahelma**, VTM, Helsinki, **Kivi Larmola**, free-lance -toimittaja, Manchester, **Isabell Lorey**, politiikan tutkija, Berliinin taidey-

liopisto, **Kaisa Luoma**, FM, Tampereen yliopisto, **Ville Lähde**, FT, Tampereen yliopisto, **Päivi Mehtonen**, dosentti, akatemiaturkija, **Mikko Meriläinen**, A&R, poptoimittaja, Tampere, **Timo Miettinen**, tohtorikoulutettava, Helsingin yliopisto, **Jukka Mikkonen**, Rockaway Beach, **Janne Mäki-Turja**, *Mutiny!*-fanzine, **Tuomas Nevanlinna**, kirjailija ja kääntäjä, Chicago, **Ilkka Niiniluoto**, FT, kansleri, teoreettisen filosofian professori, Helsingin yliopisto, **Tomi Nordlund**, YTM, vapaa toimittaja, Tampere, **Mari Okkonen**, lukiolainen, Uusikaupunki, **Mikko Pelttari**, Tampere, **Kalle Puolakka**, FM, estetiikan tohtorikoulutettava, Helsingin yliopisto, **Juuso Rahkola**, Helsinki **Varpu Rantala**, FM, Helsinki **Susanna Rapinoja**, FM, filosofian, ET:n, äidinkielen ja kirjallisuuden opettaja lukiossa, Thee Ultra Bimboosin laulaja-kitaristi, Helsinki, **Outi Ratamäki**, yhteiskuntapolitiikan tutkija, Joensuun yliopisto, **Markku Roinila**, FT, tutkijatohtori, Helsingin yliopisto, *Rumba-* ja *Rytmi*-lehden avustaja, Lockman-yhtyeen kitaristi, **Juha Sihvola**, Helsingin yliopiston tutkijakollegiumin johtaja ja Jyväskylän yliopiston historian professori sekä Tyhmä sai kenkää -yhtyeen laulusolisti 1978–1995, **Jyrki Siukonen**, KuT, tutkija, Kuvataideakatemia, **Teemu Taira**, FT, tutkija, Leedsin yliopisto, **Otto Talvio**, toimittaja, Helsinki, **Arttu Tolonen**, vapaa muusikko. toimittaja ja kääntäjä sekä herkkänahkainen autodidakti, **Jarkko S. Tuusvuori**, Helsinki, **Tommi Uschanov**, vapaa tutkija ja suomentaja, Helsinki, **Tere Vadén**, yliassistentti, hypermedia, Tampereen yliopisto, **Tuulikki Viilo**, yo., Helsinki, **Thomas Wallgren**, Helsingin yliopiston filosofian laitoksen johtaja, **Bernt Österman**, FT, tutkija ja tuntiopettaja, Helsingin yliopisto

KIRJOITTAJALLE

Tarjoja suomen- tai ruotsinkielisiä artikkeleita, puheenvuoro-, esseen-, arvostelutai muita käsikirjoituksia lehdessä julkaistavaksi. Tieteellisissä artikkeleissa lehti noudattaa *referee*-menettelyä: toimituksen lisäksi ainakin yksi ulkopuolinen asiantuntija arvioi käsikirjoituksen.

Artikkelin ihannepituus on 31 500 merkkiä välilyönteineen (yli 45 000 mv on liian pitkä), kirja-arvostelun 7 500. Lähetä käsikirjoitus toimitukselle sähköpostin rtf-liitetiedostona. Liitä saatteeseen nimi, osoite, sähköpostiosoite ja puhelinnumero sekä tekijätiedot kirjoittajaluetteloa varten.

Älä muotoile tekstiä (ei tyylimäärityksiä, sarkaimia, rivien keskittämistä tai tasausta, tavutusta eikä lihavoitinta). Vain otsikot, kappalejaot, kursivoinnit ja viitteet ovat mahdollisia muotoiluja. Laadi artikkeliin ingressi ja alalukuotsikot. Jos haluat lainauksen erillisenä sisennyksenä, kirjoita se omaksi kappaleekseen lainausmerkkien sisään ilman sisennystä tai sarkainta. Kursivoi teosnimet ja vieraskieliset termit.

Käytä vain numeroituja (¹, ²...) loppuviitteitä, ei ala- eikä teksti- tai sisäviitteitä. Ilmoita viitteessä kirjoittajan nimi, vuosiluku

ja sivunumerot (Nussbaum 2007, 14–15). Merkitse kirjallisuusluetteloon kirjoittajan suku- ja etunimi, teoksen nimi, kustantaja, kustantajan kotipaikka ja teoksen ilmestymisvuosi: kirjannimi kursivilla, artikkelin kursivilla ja lainausmerkeillä. Lehtiartikkelista ilmoita julkaisun nimi, numero, vuosi ja sivut. Mainitse käännöksistä myös alkuteoksen nimi, ilmestymisvuosi ja kääntäjä. Viitteissä ja lähdeluettelossa on, toisin kuin leipätekstissä, hyvä käyttää lyhenteitä (mm., esim., ks., vrt.). Esimerkiksi:

Simmel, Georg, Eräistä filosofian nykyongelmista (Über einige gegenwärtige Probleme der Philosophie, 1912). Suom. Olli Pyyhtinen. *niin & näin* 4/06, 42–45.

Visions of Value and Truth. Understanding Philosophy and Literature. Toim. Floora Ruokonen & Laura Werner. Acta Philosophica Fennica, Vol. 79. Societas Philosophica Fennica, Helsinki 2006.

Laita kysymykset tai huomautukset saateviestiin, kaaviot tai taulukot erilliseen tiedostoon. Tarkemmat muotoiluohjeet saa pyydettäessä.

Hyväksytyt kirjoitukset voidaan julkaista samalla tai myöhemmin myös lehden verkkosivuilla.

Romaanisarjassaan *Elämän opetuslapsia* (1997–2006) Hannu Salama tulee esitelleeksi kolme erilaista ajattelutapaa. Tutuin on looginen ajattelu, suora ja kuiva, luovuttamaton. Se vie helvettiin ja muihin pahoihin paikkoihin. Toinen on dialektinen ajattelu, joka ovelasti livauttaa asian sisään sen muunnetun vastakohtaan. Sarja vaikuttaa myötäilevän dialektiikkaa: maailma tapahtuu paluin ja viekkauksin, kostoinkin. Kolmas ajattelun muoto jää vähemmälle perkuulle. Muutaman kerran päähenkilö Harri Salminen kuitenkin toteaa, että ajattelu lähtee ”slidaamaan” tai ”sivuluisuun”. Pidon menettämisen, jota savolaiset kutsuvat osuvasti ”sujoksi”, variaatioita ovat sattuma ja ohari. Myös Salaman teksti liiraa välillä kovassa sladdissa: lukija lipsuu juonen jäiseltä pinnalta jälkieteollisen Suomen utuun.

Laman kauhistelu on lehdistössä vasta orastavan jälkiviisastelun asteella. ”Kukaan ei osannut ennustaa”, mitä horisontissa odottaa. Talouspalstoilla *ingen kunde förutsäga* -hokemasta tulee julkaisukelpoinen, vaikka sen pitäisi olla lainsuojaton: tuskin mitään muuta kuin romahdusta on pitkään aikaan povattukaan niin kutsutun taloustieteen ulkopuolella. Piikkisuora *das Man* -logiikka on toiminnassa: ”ei kukaan osannut” tarkoittaa ”minä en osannut”. Salamankin sarja on vahingoniloinnut luhistumasta jo etukäteen moneen kertaan, ainakin siltä varalta, ettei tipahdakaan.

Nieleskely sen kuin pahenee, kun puhe kääntyy tulevaan. Valtiovarainministeriö Kataisen johdolla kieltäytyy ennakoimasta tulevan vuoden taloutta. Pääkirjoituksissa ja kolumneissa ”ei kukaan” saa tiukkasävyisesti kuulla, että nyt ei pysty prognostisoimaan mitään. Kauhujäykät bisnesliiderit kiskovat kasvumootoria käyntiin niin, että pää jää vetävän käteen. Vaatii rautaiset hermot olla tuntematta jonkinlaista altavastaajan vahingoniloa.

Muutamien vuosien päästä ajatus rationaalisista markkinoista, itsekkäistä ihmisistä ja maksimaalisesta hyödystä nimetään samankaltaiseksi ihanteeksi kuin reaaliosialismikin. Hyvä ajatus, vaan mallimpi kuin uskoikaan, kes-

tämätön todellisuuden paineissa. Taloustiede kompastui fysiikkakateuteen vielä nolommin kuin haukutut positivistiset yhteiskuntatieteet konsanaan. Usko yhtälöjen tieteelliseen täsmällisyyteen sillä perusteella, että ne ovat matemaattisia, ohitti kaiken tolkun. Automaatit kävivät pörssikauppaa yhtä viileästi ylös kuin alaskin, vaikka isännillä leikkasi kiinni.

Miten erehdys pitäisi ymmärtää? Puheet ihmissuvun ikuisesta ahneudesta, sokeudesta, laumasieluisuudesta ovat helppoudessaan epäilyttäviä. Rahamiesten touhut voi kuvata logiikan sovellukseksi ja niiden tuloksen dialektiikaksi tai tragiikaksi, joka toteutuu sitä varmemmin, mitä rautaisemmin epäonnistumisen mahdollisuus on todistettu. Näytelmäkirjailijoilla on lähiaikoina aiheista runsauden pulaa.

Kun reykjavíkilaiset Glitnir ja Kaupthing tulivat Suomeen, talousjournalistit eivät kertoneet, mistä maahantulo johtui. He ihastelivat uutta rahaa ja kehuivat tulokkaitten piristävän pankkien korkokilpailua. Keitele, Aktivist, Riot-E. Riskirahaa on hauska polttaa, mutta huvittamatonta on toimittajien hännystely ja kiehnäys suurtuhlareitten kintereillä. Eurooppalaisille on lähes mahdotonta käsittää, kuinka Woody Allen saattoi muuttaa kantaansa elokuvastaan *Toinen nainen* (1988) pelkästään lippuluukkutuloksen perusteella: ohjaaja piti työstään, mutta sen myytyä odotettua huonommin hän arvioi filmin epäonnistuneeksi. Vaan ehkä yhdysvaltalaisen tapa samastaa lompakon paksuus ja ihmisellinen laatuisuus suojaa pahimmalta riehaantumiselta äkkirikkaitten ihanuuteen. Meiltä eurooppalaisilta katoaa kaikki erittelykyky ja totuudenjano, kun törsäriys ylittää keskiarvon. Himoitsemme varakkuuden esityksiä, tarinoita nopeista miljoonista, kasvoja ja ruumiita häikäilemättömille peliliikkeille.

Talousjournalismi on nousu- ja juoksuaikojen laji. Kokonaiset murrokset toimintatavoissa palautuvat suomalaisessa julkisessa sanassa usein sankaritarinoiksi nuorista miesekonomeista. Voidaan lyödä leikiksi tai läskiksikin, mutta polttopisteessä pysyy yksittäinen peluri,

rakenteet jäävät syrjään silkkaa tylsyyttään. Ei siinä mitään, tähdensihän esimerkiksi Gandhikin *swarajtaan* omakohtaisena haasteena. Kuten Martha Nussbaum Intia-kirjassaan *The Clash Within* (2007) sanoo, demokratian pitää oppia ”vaalimaan ihmisten sisäistä maailmaa, varustamaan kaikki kansalaiset siten, että he voivat vastustaa hallitsemishimoa ja hyväksyä toiset todellisia ja tasavertaisina”. Ironinen suhtautuminen Wall Streetin dollarihirmuihin, Moskovan oligarkkeihin tai Espoon nousukkaisiin paljastaa vain sen, miten riviasti kansanvaltaa poljetaan taloussivuilla ja niiden kuvaamalla kentillä päivästä toiseen. Taloustoimittajat on ulkoistettu samalla liikkeellä, jolla kävi kepulaisten kaupungistuminen. Rappion syvyyttä mittaa, että lopulta itse *Helsingin Sanomat* joutuu tarttumaan EK-norsuun lainsäädännön porssiinikaupassa, kun sumussa ja lemussa ei enää erota omaa pesää vieraista.

Taloustieto on huimimpia epistemologian vyöhykkeitä. Ei tarvitse Foucault'n nenää vainutakseen, että kaikenlaisia valtapositiioita ja toinen toistaan iljettävämpiä intressejä kietoutuu talouden tosiasioiden totuuksiin ja asioimisiin. Myös menetelmällisesti taloustieto esittää riikinkukkoa aina tietokonemalleista ja öljytankerilaskennasta perstuntumaan asti. Biologia, kielitieteet, kemia voivat vain haaveilla hetkistä, jolloin niiden perusdataa juoksee jokaisen uutislähetysten alakertana. *Slippery slope* teoriasta analyysin ja sijoitusneuvonnan kautta mainokseen on lähes pystysuora. Kuten Juha Seppälä *Paholaisen haarukassa* (2008) happamoi, ”varallisuudenhoito” bisneksenä perustuu asiakkaan tyhmistämiseen. Fiksu hoitaisi varansa itse. Seuraa järkyttävä ekstrapolaatio: taloustiede – talousjournalismista puhumattakaan – perustuu markkinataloudessa kansan sumuttamiseen. Fiksu kansa hoitaisi taloutensa itse.

Vaihtoehdottomuusretoriikka on kuulunut talouspuhekritiikin lempiaiheisiin. Klišeestä ei pitäisi luopua klišeisyytensä takia. Vaikka kaikki sanovatkin, että taloustiede leikkii auktoriteettia, jota sillä ei asiallisesti ottaen ole, väite silti toimii arjessa. Ja sitten, kuudessa kuukaudessa, kukaan ei yhtäkkiä tiedä mistään mitään. Korkeintaan kähisee omaa versiotaan, joka kaikkien muiden mielestä kuulostaa salaliittoteorialta. Filosofien ei sietäisi hukata tätä ihmettä. Mitä mennyt puolivuosi kertoo ihmisen osaamisesta, Lyotardin sanoin ”tiedosta postmodernissa yhteiskunnassa?”

Hurjinta: mitään ei tapahtunut. Talouskriisille ei ole kunnan syytä, ei vallankumousta, ei valtioiden rajojen siirtelyä, ei edes heinäsiirkalaumoja. Salama-Salminenkin aavistelee monia ”luita ryskääviä” mahdollisuuksia, ”Isählämin” maihinnousua, Kiinan ja Venäjän liittoa, Äiti Maan mullistusta – mutta mikään näistä ei kelpaa syyksi, seuraukseksi ehkä. Taantuma vain tuli, kun pankki toisensa jälkeen lähti sivuluisuun.

Kaipaisi vaikka mutkat oikovaa marxilaista perusrakenteen analyysia, joka näyttäisi, missä raaka-aineet, työvoimat ja tuotantolaitokset oikein makaavat. Joku ehkä

muistaa *Pääoman* raha–tavara–raha-kiertokulkuesimerkit puuvillan tiestä langaksi tai yhdysvaltalaisesta lestiteollisuudesta.

”[K]apitalistisen tuotannon silmänpistävimpiä ominaisuuksia on se, että toisaalta tuotantopääoman alkuainekset ovat peräisin tavaramarkkinoilta, [missä] ne myös jatkuvasti on uudistettava, ostettava tavaroina, ja toisaalta taas työprosessin tuote syntyy tavarana ja on yhä uudelleen sellaisena myytävä. Vanhanaikainen mannermaan pientalonpoika kuluttaa välittömästi suurimman osan tuotteestaan, ostaa ja myy mahdollisimman vähän, valmistaa mikäli mahdollista itse työkalunsa, vaatteensa ym. Nykyaikainen Ala-Skotlanin vuokraviljelijä myy koko tuotteensa, joten hänen on myös korvattava sen jokainen osa, jopa kylvösiemenkin, markkinoilla.” (*Pääoma* II (Das Kapital II, 1885). Suom. & kust. Edistys, Moskova 1974, 112.)

Mistä tämän hehkulampun volframini on louhittu, minne muualle sitä laivattiin, miten sen hinta määräytyi, keiden taskuun menivät voitot. Onko indium oikeasti loppu 10 vuoden päästä. Missä tämän hammastahnan piparminttu on viljelty, missä jalostettu, kuka hikoili hommissa, kuka kääri rahat. Viedäänkö São Paulosta Shanghaihin kuinka monta kahvitonnia enemmän kuin vuosikymmen sitten. Joko kaikki mumbailaiset kulkevat aito- tai piraatticrosseissa. Mikä on *pampas*-nautojen pääluku, entä Djakartan ostetuin hampurilainen. Paljonko maksavat 100 hengen paikat 20-paikkaiseen Kanarian-lauttaan Dakarin satamassa.

Timo Harakka koetti taannoin tv-sarjassaan *Rahan jäljillä* (2003) pysyä sijoitustensa perässä. Hieno ohjelma ja kunnioitettava yritys maailmassa, jossa suurten ikäluokkien eläkerahat ... kutistuvat. Asian moraalisen puolen voi ennustaa kirkastuvan tulevina kvartaaleina. Ajatus, että kaikki voivat vaurastua nousevien asuntohintojen vetäminä ja talouden nousuveden aallonharjalla, sisältää toiveen rikastumisesta laittamatta tikkua ristiin. ”Lottovoittamisen” mielikuva on yksi niistä porvarin unelmista, joka tulee saamaan yhä pahaenteisemmän kaiun. Miksi oikeastaan ihminen saisi tulla koko ajan rikkaammaksi vain siksi, että hän omistaa jotakin? Simpelli ja pähkinäinen kysymys johtaa toiseen: millä perusteella poliittinen ja taloudellinen järjestys on uskottava ja oikeutettu? Silläkö, että se voi – omien sanojensa mukaan – täysin ennakoimattomalla ja hallitsemattomalla tavalla syöksyä lamaan? Jos moraalinen on yksi nouseva trendi, niin salaliittoteoriat ovat toinen.

Harri Salmisen paranoidi slaidi päättyy Valamoon, ei kuitenkaan rauhoittumaan vaan riehumaan kartun kanssa. ”[K]ansanihmisillä tällaiset sivuluisut ovat tavanomaisia, tällainen verbaalinen, pintapuolinen, mutta syvältä itesäilytysvaistosta kotoisin oleva epäloogisuus [...] tällainen persoonallisuus ei kykene – kuinka normaalina tahansa – loogiseen ajatteluun.” (141) Kansa slidaa pelastusta loogisille johtajilleen. Mitä jos tällä kertaa oltaisiin ruokkimatta lamaa vaikkapa niin, että säädetään mainoksille 50 prosentin arvonlisävero?

Marja-Liisa Kakkuri-Knuuttila & Kaisa Heinlahti

Irti turhista vastakkainasetteluista

TIETEEN MAAILMASSA on paljon hyödyttömiä vastakkainasetteluja, jotka eivät johda tiedon kasvuun, tuskin edes palvelevat valta-asetelmien vahvistamisessa. Monet näistä vastakkainasetteluista ovat puhtaasti näennäisiä, ja osa perustuu käsitteiden erilaisiin käyttötapoihin. Yksi oppikirjaksi tarkoitettun teoksemme *Mitä on tutkimus?* tavoitteista on vapautua tarpeettomista juupas-eipäs-tilanteista ja osoittaa välineitä niiden ratkaisemiseksi.

Tämä tavoite on jäänyt varjoon Kaisa Luoman kirjastamme laatimasta (*n & n* 4/08) arviosta. Lehden lukijoilla on oikeus tietää, mitä kirjastamme voi oppia.

Esimerkki turhista vastakkainasetteluista on usein toistettu väite, että tilastollinen tutkimus on positivistista ja siksi huonoa. Tilastollisen tutkimuksen arvo on kuitenkin järkevämpää määrittää tapauskohtaisesti kunkin yksittäisen tutkimuksen kohdalla. Kuten laadullista, tilastollistakin tutkimusta on monenlaista, osa lähempänä positivistista tieteenfilosofiaa ja osa kauempana siitä. Vastakkainasettelusta vapaudutaan tässä tapauksessa täsmentämällä, missä suhteessa tutkimus on positivistisista ja missä suhteissa jonkin toisen tieteenfilosofisen kannan mukaista. Monissa tilastollisissa tutkimuksissa nojaututaan kriittisen realismin suosiin voiman ja mekanismin käsitteisiin, kun arvioidaan, onko havaittu korrelaatio kausaalisuhteiden vai satunnainen säännönmukaisuus.

Luoma nostaa esille kirjan tieteenfilosofisten osien ristiriitaisuuden, muttei osoita yhtään ristiriitaa. Hän kritisoi 'positivismi'-käsitteen käyttöä eri merkityksissä. Kirja antaa kymmenen kohdan luetelon positivistisen tieteenfilosofian

piirteistä. Käsitteen erilaisten käyttötapojen tunnistaminen ei kuitenkaan tarkoita sekavuutta eikä ristiriitaisuutta, vaan juuri mahdollisuutta välttää sekavuus ja ristiriitaisuus täsmentämällä tutkimuksen tieteenfilosofista asemointia.

Esittelemme lisäksi argumentaatiolle perustuvan järjestelmällisen tavan ratkaista vastakkainasetteluja äärikantojen välillä silloin kun molemmat kannat osoittautuvat puutteellisiksi. Platon ja Aristoteles ovat tämän menetelmän ensimmäisiä kehittäjiä, ja käytämme siitä Aristoteles-tutkimuksessa omaksuttua nimitystä "ilmiöiden pelastamisen menetelmä". Luoma näkee tässä tuhoisan "toisinaajattelun lempeän kuoliaaksisyleilyn" strategian. Tämä on kuitenkin päinvastainen *Mitä on tutkimus?*-kirjan kannalle. Puolustamme siinä tutkimuksen moninaisuutta ja erilaisten tieteenfilosofisten lähestymistapojen merkitystä.

Yksi esimerkki ilmiöiden pelastamisen menetelmästä on samankaltaisuusnominalismi ratkaisuna relativismin ja realismin käsitteemuodostusta koskevien kantojen kritiikkiin (106–109). Tämä ei tarkoita, että pitäisimme relativismia jonain mörkönä. Itse asiassa esitelty samankaltaisuusnominalismi on yksi relativismin versio, koska sen mukaan käsitteelliset luokitukset perustuvat sosiaalisille käytännöille ja niihin sisältyville intresseille.

Emme käytä synteessin käsitettä väljästi, kuten Luoma väittää, vaan rajatussa merkityksessä. Emme näe kaikkea tutkimusta "määritelmänomaisesti ilmiöiden pelastamisena". Tämä on järjetön kanta, kuten Luoma osoittaa. Tämän havainnon pitäisi herättää lukija huomaamaan, että tulkinnessa on jotain vialla.

Luoma moittii reilun argumentaation vaatimusta siitä, että se estää ajatuskokeet ja epävarmuuden tieteesä. Korostamme kuitenkin, että kaikkia periaatteita tulee soveltaa luovasti kulloisenkin tilanteen vaatimusten mukaan. Ajatuskokeen esittäminen ajatuskokeena on siten yhtä reilua puhetta kuin oman kannan puolustaminen perusteilla, joihin itse uskoo.

Tutkimuksen moninaisuuden puolustaminen on ominaista kirjamme naturalistiselle otteelle, jossa tieteenfilosofia ei pyri antamaan tutkimukselle ohjeita tutkimuksen ulkopuolelta. Naturalistinen tieteenfilosofia on tapa tehdä tieteenfilosofista tutkimusta eri tieteenalojen eri tutkimusparadigmojen ehdoilla. Se ei ole siten yksi kilpaileva kanta positivismiin, realismiin, relativismin eri versioiden kanssa kuten arvioissa on oletettu.

Tutkimuksen tekeminen ei ole puhtaasti älyllistä toimintaa, vaan se koskettaa tutkijoita myös tunteiden tasolla. Tämän havainnollistamiseksi kirjassamme on luku vuoropuhelusta (dialogi) siinä merkityksessä, jossa sitä käytetään organisaatiotutkimuksessa. Tämä keskustelu valaisee mielestämme osuvasti, kuinka keskeisesti tunteet ovat mukana myös tieteellisissä keskusteluissa. Tässä ei suinkaan ole kysymys "kaikinpuolista yhteisymmärrystä korostavasta hymistely[stä]", kuten Luoma väittää, vaan omia keskustelukäytäntöjä arvioivasta suhtautumisesta. Tämänkaltaisen hymistely olisi outoa tiedeyhteisöissä, joissa haaskataan älyllisiä, emotionaalisia ja aineellisia voimavaroja raja-aitojen pystyttämiseksi ja joissa erilaiset tavat vähätellä muiden tekemisiä oman aseman vahvistamiseksi ovat arkipäivää.

Hannele Huhtala

Bändiyyden ydin

Provinssirockin parkkipaikalla 2001 syntynyt savolainen garageryhmä The Micragirls on kiertänyt jo Euroopan ja aikoo tehdä sen uudestaan ja uudestaan. Samaan genreen soviteltu Pintandwefall perustettiin 2007 yhtä keikkaa varten, mutta bändi jatkaa yhä. Naisrockin pienet suuruudet eivät noin vain niele mitään, eivät edes käsitettä 'naisrock'.

THE MICRAGIRLS syntyi nelijäsenisenä ja tiivistyi trioksi. Haastattelussa paikalla ovat sisarukset Kristiina ja Katariina Haapalainen. Popkulttuurin ylläpito tälle porukalle ei ole vain rockvaikuttamista: Kristiina on tekstiilialalla, hänen ja Sami Vähä-Ahon designmerkki on Polkka Jam, Turussa samanniminen putiikkinsa. Katariina pitää Kuopiossa Daiga Daiga Duu -kauppaa, josta Polkka Jam aloitti. The Micragirls alkaa juuri levyttää toista albumiaan. Debyytti *Feeling Dizzy, Honey?* (2006) arvosteltiin jopa brittien kunnianarvoisassa *Mojossa*.

Kristiina: Me ollaan paahdettu ihan hulluna keikkoja, että saisimme nimeä maailmalla. Vaihteeksi tauolla on tuntunut tosi hyvältä. Kun menimme ekaa kertaa treenikselle, niin emmehän me osanneet ajatella, että tästä tulisi tällaista.

Katariina: Että tästä tulisi oikea bändi.

Kr.: Mehän emme ole kokopäiväisiä rokkareita: Marilla ja Katariinalla on jo lapset, ja kaikki tekevät muutakin. Homma on pysynyt mukavana. Me emme yritä tienata pelkästään tästä leipää pöytään.

Kat.: Olimme kuusi vuotta bändinä ennen kuin edes tuli mieleen, että tästä voisi tienata.

Kr.: Meidän ei ole koskaan tarvinnut ajatella rahaa, olemme tehneet sitä, mikä tuntuu hyvältä. Teemme, mitä haluamme. Ehkä se on koko elämänasenne, ettei ensimmäisenä mietitä rahaa.

Olemme tehneet paljon töitä bändin eteen. Moni voi ajatella, että kun olemme aloittaneet soittotaidottomina, niin olisimme sen takia päässeet helpommalla. Mutta me olemme tehneet yli 200 keikkaa. Ei meidän tavoite ole koskaan ollut tulla hyväksi muusikoiksi, vaan löytää meidän oma juttu. On kyllä ollut sellaisiakin reissuja, että on miettinyt, että oliko niitä järkevää tehdä. Joku pistokeikka Pariisiin. Toisaalta on ne ollut huippukokemuksia. On pyydetty mainoksiin, joista ollaan kieltäytytty. Siitä tulee hyvä mieli, että olemme saavuttaneet tunnettuutta omalla työllä ja keikoilla, ei helpoilla ratkaisuiilla.

Kat.: Kaikenhan olisi voinut tehdä toisin. Nyt miettii, että oliko järkeä aloittaa keikkailu niin pian. Mutta siitä sai motivaatiota käydä treeniksellä.

Kr.: Olemme seuranneet kavereidemme bändejä, Aa-



Sami Vähä-Aho

vikkoa ja Cosmo Jones Beat Machinea, niiden lähtöjä ulkomaille.

Kat.: Jotain ollaan tehty vähän suunnitelmallisemmin kuin omat kaverit, koska olemme nähneet, mikä on tärkeää. Jos tulee levy, niin heti sen perään on järkevää tehdä keikkoja.

Kr.: Olemme ihmeissämme, että olemme näinkin iso bändi tällaisella musiikilla. Viime vuonna kun kiersimme Eurooppaa, yllätyimme, että paikoissa oli sen verran ihmisiä kuin niihin mahtui. Kiersimme Heavy Trashin lämpärinä 2007. Se toimi päänavaajana – ihmiset ovat löytäneet meidät. Uuden levyn ilmestymisen jälkeen kierretään sitten Eurooppaa taas. Aika pientähän se on, jos me kierrämme kaksi viikkoa.

Kat.: Kahden viikon aikana teemme kymmenen keikkaa, niin eihän siitä tule kuin tuhat ihmistä. Se on meille kuitenkin iso ponnistus. Välillä iskee epätoivo.

Kr.: Maailmaa valloitetaan pikkuhiljaa. Meillä on aika realistinen kuva, mitä näin marginaalissa toimiva bändi voi saavuttaa.

Kat.: Paljon on jo tapahtunut sellaista, mistä ei ole edes ehtinyt unelmoimaan.

Kr.: Musiikkimaailma vain on surkeassa jamassa. Radioiden soittolistat huolestuttaa, kun ihmiset eivät pääse kuulemaan mitään vaihtoehtoista.

Kat.: Netissä avautuu mahdollisuus kuulla hyvinkin pieniä juttuja. Onhan se hämmentävää, kun meille tuli perulaiselta 17-vuotiaalta tytöltä viesti, että hän on fani.

Rock & tyttöys

Kr.: Bone Voyage tykästy demoomme. Päättivät julkaista. Yhteistyö on ollut miellyttävää: meidän ei ole tarvinnut sopia mitään aikatauluja. Kun levy julkaistiin, ei tarvinnut sopia, että vuoden päästä olisi seuraava valmiina. Se on hyvän kokoinen yhtiö meille, ja heillä on hyvät kontaktit ulkomaille. Se on meille tärkeää. Uudelle levyllä on tulossa aika monenlaisia biisejä. Alustavasti nauhoitettiin 18, joista kolme oli lainoja. Edellisellä levyllä omia kappaleita oli vain viisi.

Kat.: Nyt on tuntunut mielekkäämmältä kehittää omia. Aika itsestään asiat on mennyt. Ikinä ei olla määriteltä mitään tiettyä musiikkityyliä, jota halutaan tehdä.

Kr.: 60-luvun tyttöbändimeiningissä ahdistaa se, että miehet ovat tehneet heille kaikki biisit, ja he vain tulevat ja laulavat. Että ajatusmaailmallisesti tyttöbändivertaus ei osu. Mutta ihan mielettömiä biisejä sieltä löytyy. Ihania stemmoja. Meidät mielletään räähkyväksi bändiksi, mutta aika paljon on muuttunut. Ollaan oltu niin kauan pystyssä, että se on tehnyt meistä vakavasti otettavan bändin. Suomessa on tullut nyt paljon tyttöbändejä, mikä on positiivista. Mutta ei meillä itsellämme ole mitään sellaista, että tyttöjen pitäisi erityisesti pitää yhtä. Monesti keikoille pyydetään juuri siten, että ”meillä on nyt tällainen tyttöbändi-ilta”. Enemmän tunnemme hengenheimolaisuutta muihin savolaisiin bändeihin. Tai vaikka The Lariotsiin, joka on musiikkityylillisesti meitä lähellä.

Mutta siis se, miten vähän naismuusikoita on Suomessa, on ihan järkyttävää.

Kat.: Äidit joutuvat olemaan läsnä kuitenkin eri tavalla kuin miehet. Isät voivat helpommin lähteä keikoille.

Kr.: Kyllä naismuusikoita silti voisi olla enemmän. Pikkuhiljaa asenteetkin muuttuvat.

Kat.: Viimeisen vuoden aikana keikkapaikoilla ei enää ole tullut hyljeksittyä olo.

Kr.: Kun aloitimme, miksaajiakin oli kyllä laidasta laitaan.

Kat.: Itsekin on varmempi laitteidensa kanssa.

Kr.: Aloimme karsia tyttömäisyyden korostamista. Tyttöbändi-juttu vähän rasittaa ja ärsyttää. Tuntuu, että olisi paljon helpompaa olla poikabändissä, jolloin voisi olla ihminen, joka soittaa musiikkia.

Vaatteet & soitteet

Kr.: Seuraan monipuolisesti 50- ja 60-lukujen taidetta, muotoilua ja tekstiilejä. Se menee siinä samalla, kun suunnittelee Polkka Jamille uusia juttuja. 15-vuotiaana kirppareilla lähti avautumaan 50-luvun maailma. Monissa vanhoissa vaatteissa on niin mieletön tunnelma. Osittain se tulee siitä, että ne on käsintehtyjä ja -piirrettyjä, ei tietokoneella. Kaikki me olemme opiskelleet Kuopion Muotoiluakatemiassa, ja kaikilla tulee luonnostaan visuaalinen puoli mukaan ajatteluun. Kaikki palaset loksahaa vaan paikalleen. Vaatteet ja kaupat ja kaikki.

Daiga Daiga Duu perustettiin 4,5 vuotta sitten, aluksi se oli ihan käsittämätön konsepti. Eihän sitä kuopiolaiset ymmärtäneet: vintagevaatteita ja uutta designia. Pikkuhiljaa se löydettiin. Suomeen on tullut muita vastaavia liikkeitä, silloin niitä ei vielä ollut. Kuopio on pieni kaupunki, että kauppa on siellä rikkaus, varsinkin nuorille. Siellä he voivat nähdä muutakin kuin ketjujen valikoimaa ja henkkamaukkoja.

Kat.: Muut kuin kuopiolaiset näkevät kaupan vielä vähän hienompana.

Kr.: Me teimme 50 keikkaa viime vuonna ja siihen matkustuspäivät vielä päälle. Harmittaa, kun ei pysty keskittymään Polkka Jamiin täysillä.

Kr.: Pikkukauppoja on avautunut Turkuun tällä aikaa, kun me olemme asuneet siellä. Me olemme kuitenkin enemmän suunnittelijoita kuin myyjiä. Meillä on oma tyyli tehdä. Ammennamme kuvia ja kuoseja musiikin ja popkulttuurin maailmoista. Kaikki Polkka Jam -tuotteet valmistetaan Suomessa.

Silloin kun Daiga Daiga Duu pistettiin pystyyn, ei ollut esikuvia. Siihen aikaan ei ollut mitään hienoa, se oli yksi syy alkaa tehdä itse.

Kat.: Keikkareissuilla pääsee näkemään, miten asioita tehdään Euroopassa. Kun näkee muita kauppoja, joissa yhdistetään vintagen ja uuden designin myyntiä, arvostaa omaakin tekemistä.

Kr.: Minusta musiikki ja suunnitteleminen tukevat toisiaan. Niitä olen aina haaveillut tekeväni.

Pintandwefall on syöksynyt sumeilematta. Bändi kasattiin laulaja-kitaristi Ninni Luhtasaaren ideasta Vaskivuoren lukiolaiskavereista, joista kaikki tekevät kappaleita. Yhden keikan ihmeeksi ei jääty: bändi voitti Ääni ja vimma -bändikilpailun 2007 ja julkaisi samana vuonna esikoislevynsä *Wow! What Was That, Baby?* Luhtasaari, liti Yli-Harja, Ringa Manner ja Sanna Komi ovat esiintyneet Spaissareita mukailevilla bändinimillä. Kakkoslevy *Hong Kong, Baby ilmestyi tammikuussa.*

Liti (Tough Pint): Emme ole edenneet suunnitelmallisesti, jotta saavuttaisimme jotakin. Meillä oli ajatus, että mennään kaikkeen mukaan. Kaikkeen, mihin vähänkään on ovi avoinna.

Ninni (Dumb Pint): Tämä lähti minun halustani päästä keikkailemaan. Olin soittanut bassoa popbändeissä, mutta halusin lisää, ilmaista enemmän. Ehkä siinä oli jotain alitajuisia esikuvia, en tiedä.

Sanna Komi (Crazy Pint): Meillä on niin eri esikuvat, että ei sitä voi oikein ajatella sitä kautta.

T: Meidän luonteissa on jotain sellaista, että äkkiä vaan kaikkea ja ihan mitä vaan outoa ja pönttöä.

Cr.: Niin, me ollaan luonteiden kautta samankaltaisia, ei niinkään esikuvien kautta.

T: Välillä on vaikeaa, kun on eri mielipiteitä. En kuitenkaan usko, että ketään on mikään jäänyt varsinaisesti vaivaamaan.

D: Mua ainakin vaivaa. Biisivalinnat. Kun täytyy tehdä kompromisseja. Siitä huomaa, kuinka itsekäs mä oon, varsinkin jos annan sen vaivata. Mutta kyllä muut on tehnyt kompromisseja myös muhun päin.

Ringa (Cute Pint): Ensimmäisen levyn kanssa väännettiin pitkään siitä, mikä sen nimeksi tulee. Tällä kertaa kaikki biisit, mitä äänitettiin, meni levyille. Nyt se oli ehkä levy-yhtiön sanelua, että meillä oli vaan tietty määrä aikaa.

D: Nyt tuli vielä vähemmän tuottajan pyytämiä muutoksia biiseihin.

Cute: Seuraavaksi olisi kiva keikkailla lisää. Ulko-maille ja isommille keikoille.

D: Siten olisi kivaa, jos saisi sen verran keikkapalkkioita, että ei tarvitsisi käydä muissa töissä. Kyllä se aika tasapainoilua on, että ehtii treenata, opiskella ja käydä töissä ja keikoilla.

Cr.: Nyt on vähän odotukset nollaantunut, verrattuna vaikka ensimmäisen levyn julkaisuun. Nyt vaan odotellaan ja käydään keikoilla ja katsotaan, mitä tapahtuu.

T: Joku tuli mulle sanomaan keikan jälkeen, että tosi hyvin kuvaat tässä laulussa Yhdysvaltojen tilaa. Se oli kyllä tulkinnut ihan yli.

Cr.: Me ollaan aika epäpoliittisia. Poliittinen kuulostaa helposti saarnaavalta.

D: Me ei aina oikein tajuta meidän omaa nerokkuutta.

Cute: Popnörtit pettyy, kun me sanotaan, että viittaukset on tullut vahingossa.

D: Siinä meidän levy-yhtiö on hyvä, että me pystytään pistää niille hanttiin.

D: Niin, GAEA:lta tultiin meidän keikalle, ja meidät kutsuttiin juttelemaan asiasta. Sitten niillä olikin jo sopimukset mukana. Me hämäännuttiin.

Cute: Kaikki oli sanonut etukäteen, että mitään ei sitten allekirjoiteta heti.

Cr.: Mäkin yritin, että voitaisko me ottaa nää paperit mukaan ja lukea rauhassa. Kaikki oli vaan, että ei kai tässä mitään, allekirjoitetaan vaan.

D: Seuraavana päivänä, kun me oltiin lähdössä Provinssirokkiin, mulle soitettiin toisesta levy-yhtiöstä ja tarjottiin sopimusta.

T: Oltais voitu vähän kilpailuttaa itseämme.

D: Mutta GAEA:lla on hyviä tyyppejä. Ei mitään isoja kihvoja. Ne on oikeastaan meidän kavereita. Ja me pystytään keskustelemaan niiden kanssa.

T: Jos me oltais jollain isolla levy-yhtiöllä, me vaan itkettäisiin kaikissa haastatteluissa ja yritettäisiin sanoa, että kyllä on kivaa.

Naiset tekemässä

T: Musiikkibisnes on täynnä miehiä.

D: Viime levyn julkaiseminen paljasti sen, miten sovinnainen levymaailma voi olla. Ja kuinka paljon se on lokeroimista.

Cr.: Mä ihan yllätyin siitä, kun jotenkin elää omassa tasa-arvoisessa maailmassaan, ja yhtäkkiä kohtaa sovinnismia.

T: Ja kuinka avointa se sovinnismi voi olla. Kukaan ei voi olla rasisti yhtä avoimesti.

D: Se on muka kaikille ihan totuus, että koska me ollaan naisia, me ollaan jollain tapaa söpömpiä ja höpsömpiä. Se päättely menee väärin.

T: Ja se, että ihmiset sanoo, että me ei osata soittaa, koska me ollaan tyttöjä. Mutta kun se ei johdu siitä, vaan me vaihdettiin soittimia. Kukin otti sen, jota ei osaa soittaa. Ei mikään poikaryhmä ole tehnyt tällä tavalla. Mutta se, ettei me osata soittaa, ei johdu siitä, että me ollaan tyttöjä.

Cute: Eikä me olla ikinä yritetty väittää, että me osataisiin soittaa.

D: Meitä parjataan ihan syyttä suotta.

T: Me ollaan saatu niin nopeasti niin paljon. Jotain täytyy keksiä, että meitä voi haukkua.

D: Joku ulkoinen syy, esimerkiksi se, että me ollaan tyttöjä.

T: Mun mielestä pitäisi keksiä uusi sana sellaiselle tasa-arvoilikkeelle, jota feminismille alle laitetaan. Se on ihan nais-sana. Sitä miehet eivät voi olla. "Feminismi"-sanasta tulee mielikuva, että naisten täytyisi päästä yli miesten, ei tasa-arvoisiksi.

D: Feminismihän tarkoittaa naisasialiikettä.

T: Mutta sitä käytetään sellaisessa yhteydessä, kun

n & n -haastattelu

ajetaan tasa-arvoa. Mutta tasa-arvoiselle ei ole omaa sanaa.

Cr.: Eihän miesten sorrollekaan ole omaa sanaa.

T: Myös nainen voi olla sovinisti ja sortaa miehiä tai naisia. Ja mä aion tehdä mun gradun siitä, miten tällaiset asiat liittyvät kasvatukseen. Mitkä ovat tyttöjen ja poikien oikeita ominaisuuksia. Kun ihminen syntyy, se pistetään joko vaaleanpunaiseen tai vaaleansiniseen potkupukuun. Siitä asti meihin liitetään tiettyjä ominaisuuksia, jotka kuuluvat tytöille tai pojille. Olen miettinyt, mitkä ovat oikeita eroja, mitkä tulevat kasvatuksesta ja mitkä ovat haittaavia. Minua kiinnostaa selvittää tätä.

Cute: Lehdestä luin perheestä, joka ei ollut kertonut sukulaisillekaan vauvan sukupuolta ja he antoivat lapsen itse päättää, haluaako hän leikkiä barbilla vai autoilla. Jotenkin musta tuntuu, että sekin voi olla sekoittavaa.

Cr.: Yhteiskunnassa vaaditaan selkeitä sukupuoli-identiteettiä.

T: Ei maailmassa voi oikein tehdä mitään suurta ko-keilua erilaisuudella. Tärkeimpiä eivät ole sukupuolien väliset erot, vaan yksilöiden väliset erot.

Jossain lehdessä oltiin oikein huolestuneita, että ”Kuka nyt ottaa Suomen tyttöbändin paikan?” Paikasta kilpailevat Stalingrad Cowgirls, me ja Wrecking Queens.

D: Wrecking Queensit on vielä meidän kavereita.

T: Kaikkihan tänne mahtuu. Kaikilla on yleisöä. Mi-

nusta on hirveän hyvä, että tytöille tulee enemmän roolimalleja, pojilla niitä on aina ollut paljon. Mun 7- ja 8-vuotiaat pikkusiskotkin jo suunnitteli, että toinen alkaa rumpaliksi ja toinen kitaristi-laulajaksi.

Cute: Se on kauhean kiva, ettei tyttöjen tarvi vain käydä soittotunneilla ja opetella klassisia soittimia.

Cr.: Miehiä ei hirveästi ole huilisteina.

T: Kaikki soittimet ovat sallittuja miehille.

Cute: Jos joku mies tekee jotain luovaa, niin se pääsee helpommin esille, ja se on paljon hienompaa kuin jos nainen tekee sen.

T: Tytöt pärjää koulussa hyvin, mutta tytöillä on huono itsetunto. Pojat taas ei pärjää koulussa, mutta heillä on suunnaton itsetunto. Se vaikuttaa siihen, että monen alan huipulla, vaikka ne olisivat naisvaltaisia aloja, on miehiä. Sen täytyy olla kiinni yhteiskunnan rakenteista.

D: Tytöt luokitellaan kilteiksi.

Cr.: Ja pojat on aina poikia.

Cute: Miehille tästä seuraa varmaan jossain vaiheessa hirveä pudotus, kun ne jossain vaiheessa tajuaa, että mun luuloissa on näin paljon ilmaa. Koko elämä on ollut vain uhoa, eikä tätä ole tullut ajatelleeksi.

(Lue haastattelujen laajemmat versiot Filosofia.fi-portaalista: www.filosofia.fi/pop)





kulttuuritalo

Telakka



Tullikamarin aukio 3 | 33100 Tampere
03 225 0700 | fax. 03 225 0740
carneval@telakka.eu | www.telakka.eu

POP ANTIK

vanhat lelut
ostaa ja myy
pop antik



LIISA BRUSIN
ISO ROOBERTINK. 14
040 581 5395
www.popantik.fi



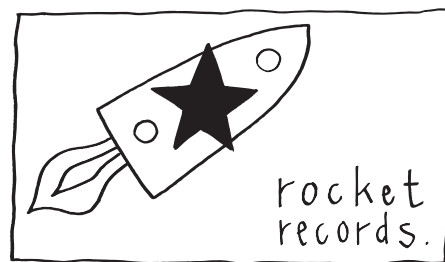
POP – Levyjenkeräilijän erikoislehti

POP-lehti tarjoaa perusteellisia historiikkeja ja diskografiatietoja sekä kotimaisesta että ulkomaisesta musiikista levyjenkeräilijöille ja muille musiikin aktiiviharrastajille. Lehti ilmestyy neljä kertaa vuodessa. Kuuden seuraavan numeron tilaus alkaen 29 euroa. Tilaa tulevat tai jo ilmestyneet numerot sekä muut julkaisumme nettikaupan kautta osoitteesta <http://kauppa.pop-lehti.fi>

Yli neljänkymmenen lehden irtonumeron lisäksi olemme julkaisseet POP-kirjat -sarjassamme lukuisia musiikkiaiheisia kirjoja. Elämäkertoja on ilmestynyt mm. Bob Dylanista, Irwin Goodmanista, Deep Purplesta, Raul Reimanista, Sladesta, Yesistä ja David Bowieista. Lyriikkakokoelmia puolestaan on ilmestynyt Kari Peitsamolta ja Ville Leinoselta.

Muista myös POP-lehden sisarkustantamon Rocket Recordsin julkaisut!

Rocket Records on maamme ketterämpiä ja musiikillisesti suvaitsevaisempia levyjulkaisijoita. Vuonna 2007 alkaneen julkaisuutoimintamme aikana olemme ehtineet tuottamaan jo lähemmäs 30 äänitettä. Uutta tuotantoa Rocketille ovat levyttäneet mm. Kari Peitsamo, Pojat, Jarno Sarjanen, Paajanen, Soma sekä Hi-Lo & In Between. Uusintajulkaisuina olemme saattaneet maailmalle mm. Jaakko Tepon, Matti Järvisen, Tapio Heinosen, Solidin, Veikko Lavin & Mattijuhani Koposen tuotantoa. Kevään aikana julkaisussa on mm. vuoden anarkistisin levy, Martti "Huuhaa" Innasen tuplakokoelma "Himalajan panttilainaamon iltasoitto".



WWW.POP-LEHTI.FI

WWW.ROCKET-RECORDS.COM

tämän numeron taiteilijat

Jari Kääriäinen

(s. 1964), naimisissa, freelance-valokuvaaja, Helsinki. Pitää erityisesti j-rockbändien live-kuvauksista.

Pyrkii välttämään salaman käyttöä, ei vierasta kuvien jälkikäsittelyä.

<http://jarikaariainen.wordpress.com>

Rauha Mäkilä

(s. 1980), Kuvataideakatemia 2007, useita yksityisnäyttelyitä sekä ryhmänäyttelyitä Suomessa ja ulkomailla.

Seuraava yksityisnäyttely Gallery Kalhama & Piippo Contemporaryssa syksyllä.

www.rauhamakila.com &
www.myspace.com/rauhaminerva



Jari Kääriäinen



Anna Keski-Kohamäki

Rauha Mäkilä. I Will Always Only Be In Love with U, 170x150, akryyli mdf-levylle



Isabell Lorey

Yritys ajatella plebeijisyyttä

Kritiikki ei ole hallinnan muotojen ulkopuolinen asema, vaan asenne, joka pitää kamppailut ärhäköinä. Kritiikki on hallittuna olemisen jatkuvaa kyseenalaistamista. Näitä Foucault'n tiiviitä teesejä silmälläpitäen on mahdollista keskittyä hallinnollisten olosuhteiden perustavanlaatuisen haurauteen ja tasapainottomuuteen¹. Luonnollisilta ja vakailta vaikuttavien olosuhteiden kyseenalaistaminen ei ainoastaan osoita, miten asiat ovat itsekseen muotoutuneet ja miten ne voivat muotoutua uudelleen. Kuten Foucault kritiikkiä koskevassa tekstissään sanoo, kyseenalaistaminen osoittaa myös, että on mahdollista ajatella tiettyjen hallinnan muotojen katoamista.

TÄTÄ SEURATEN haluan tarkastella vastustavan kritiikin immanenttia muotoa, jossa hylkääminen ja kieltäytyminen voidaan ymmärtää tuottavina käytäntöinä. Kun puhun kieltäytymisestä kritiikkinä, tarkoitan sillä näennäisen paradoksaalista kieltäytymistä, joka ei ole yksinkertaisesti negaatio, vaan jotakin luovaa. Haluan lisäksi osoittaa, miten tiettyjä hallinnan muotoja voidaan ohittaa ei niinkään astumalla valtasuhteiden ulkopuolelle kuin pikemminkin sisäisen maanpaon (*exodus*) avulla.

Talvella 1977, vuotta ennen kritiikki-tekstiään, Foucault antoi haastattelun otsikolla ”Valtoja ja strategioita”. Siinä hän kuvailee käsitystään kritiikistä ja vastarinnasta uuden kontekstualisoinnin avulla. Tässä keskustelussa Foucault toi esiin melko yhtäkkisesti ja lyhyesti plebeijit, esimerkkinä Rooman tasavallan sosiaalisesta perustasta.² Haastattelijana oli Jacques Rancière, joka myöhemmin perusti poliittisen teoriansa paljolti patriisien ja plebeijien suhteeseen. Rancière kuitenkin luki Rooman historiaa 400-luvulla eaa. suhteellisen rajoitetusti ja tavalla, joka ei valaise tässä tarkoittamaani kritiikin ja vastarinnan tulkitusta.³

Minusta Foucault'n lyhyt maininta plebeijeistä on huomattavasti mielenkiintoisempi, vaikka hän ei analysoikaan plebeijejä historiallisesti, vaan tuo heidät mukaan keskusteluun vastarinnan ja kritiikin abstraktina lähtökohtana: ”Plebeijeillä ei varmastikaan ole sosiologista todellisuutta. Kuitenkin yhteiskuntaruumiissa, luokissa, ryhmissä ja yksilöissä, on aina jotakin, joka tiettyssä mielessä välttää valtasuhteet; jotakin, joka ei ole enemmän tai vähemmän muovattavaa raaka-ainetta, vaan pikemminkin keskipakoista liikettä, vastakkaista, vapautunutta energiaa.”⁴ Tämä on tärkeä ajatus tulkinnalleni: Foucault pitää tässä vastahankaista ainetta osana sitä, mikä on ”muovailtavissa” tai paremminkin osana sitä, mikä ilmaantuu valtasuhteiden myötä. Sen sijaan näitä pakenevaa hän kutsuu ”vastakkaiseksi”, keskipakoiseksi. Keskipakoinen viittaa keskustasta loitontuvaan energiaan. Valtasuhteita välttävä on voima, joka pakenee, lähtee. Vastaavasti kritiikki voidaan ymmärtää pakenemisena.⁵

Foucault jatkoi: ”Plebeijejä ei varmastikaan ole ole-

massa, mutta ’jotakin’ plebeijimäistä on. Ruumiissa ja sieluissa on jotakin plebeijimäistä, se on yksilöissä, proletariaatissa, porvaristossa, mutta erilaisin ulottuvuuksin, muodoin, voimin ja alkuperin. Plebeijien osa ei niinkään ole valtasuhteiden ulkopuoli kuin ehkä pikemminkin niiden raja, kääntöpuoli, kaiku;” – ja tämä plebeijimäinen ”reagoi kaikkeen vallan etenemiseen vetäytymällä; tämä motivoi jokaisen valtajärjestelmän uuden kehityksen.”⁶

Tästä syystä kaikki valtajärjestelmien analyysit on välttämättä tehtävä ”plebeijien näkökulmasta”, nimenomaan vallan rajan ja kääntöpuolen näkökulmasta.⁷ Ajattelaksemme ’plebeijisyyttä’ haluaisin lyhyesti käydä läpi plebeijien enemmän tai vähemmän oikeasti tapahtunutta historiaa, erityisesti Rooman tasavallan alussa syntyneitä taisteluita patriiseja vastaan. Palatkaamme viidennelle vuosisadalle ennen ajanlaskun alkua.

Titus Livius (59 eaa.–17 jaa.) kirjoitti Rooman poliittisen historian kronologiaa alkaen 500-luvun eaa. kunninkaista aina omaan elinaikaansa eli Augustuksen hallintokauteen asti. Toisin sanoen Livius kirjoitti lähes neljäsataa vuotta tapahtumien jälkeen. Itse V vuosisadan tapahtumista ei ole kirjallisia lähteitä, mistä syystä, muiden muassa, Liviuksen kuvauksella on ollut suuri vaikutus. On melko varmaa, että Livius ei olisi juurikaan kiinnostanut tarjoamani tulkinta plebeijien tekosista. Häntä kiinnostivat lähinnä Rooman vahvuuksien ja loiston korostaminen ja historian esittäminen Augustuksen valtaan huipentuvana tarinana. Tämä on yksi syy siihen, että Livius kaikissa konfliktien kuvauksissa aina lopulta korostaa *concordiaa*, roomalaista harmoniaa.

Meitä kiinnostavat patriisien (Rooman aristokratian) ja plebeijien (hyvin moniaineksisen, lähinnä roomalaisista maanviljelijöistä koostuvan ryhmän) väliset kiistat. Plebeijit olivat varsinkin taloudellisesti hyvin eri asemassa, mutta heitä pidettiin ”vapaina”; he eivät olleet orjia, mutta heillä oli hyvin vähän poliittisia oikeuksia. Eletään Rooman tasavallan alkua. Viimeinen tyranni on ajettu pois muutamia vuosia sitten ja patriisien johtama tasavalta perustettu. Tasavaltaista järjestystä ei vielä voida

”Lähteet eivät viittaa sisällissotaan tai edes yksittäisiin taisteluihin. Patriisien vastainen kamppailu oli ensisijaisesti silkkaa tottelemattomuutta.”

pitää vakaana, eikä patriiseja eikä plebeijejä homogeenisinä ryhminä.

Keskityn Rooman tasavallan alkuvaiheissa kysymykseen siitä, miten muinaisissa lähteissä nimellä *secessio* kutsuttu asia voidaan ymmärtää poliittisena jakona tai erotteluna, erityisesti plebeijien lähtemisenä pois Roomasta. Haluaisin muodostaa tästä tapahtumasta exoduksen teoriaa.

Livius asettaa ensimmäisen kolmesta *secessio*sta sotilaspalveluksen ja velkaantumisen yhteyteen. Hänen mukaansa noin vuonna 495 eaa. tilanne Roomassa kiristyi sekä sisä- että ulkopoliittisesti. Patriisisenaattorien ja plebeijien riitaa kiihdyttivät erityisesti velkaantuneet plebeijit, jotka olivat joutuneet taloudellisesti riippuvaisiksi patriisi-isännistään. Köyhtyneet plebeijit protestoivat yhä äänekkäämmin sanoen, että he saivat kyllä vaarantaa elämänsä Rooman vapauden puolesta, mutta rauhan aikaan he joutuivat käytännössä palvelemaan lähes orjina.⁸

Volskeja, sabiineja ja aurunkeja vastaan käytyjen voitokkaiden sotien jälkeen luvattu säädös jäi antamatta: se olisi taannut plebeijeille turvan ja omaisuuden ja perheen suojelun sodan aikana. Velkaorjuutta ei lopetettu. Patriisisenaattorit pelkäsivät plebeijien salaliittoja ja vallankumousyrityksiä, mutta velkojina he kannattivat säädöksen lykkäämistä.⁹ Tästä syystä he koittivat velvoittaa sota-kuntoisia plebeijejä voimassaolevan uskollisuudenvalan nojalla: he komensivat legioonat kaupungin ulkopuolelle väitetyn hyökkäyksen varalta. Liviuksen mukaan tämä nopeutti raivon purkautumista.¹⁰

Liviuksen dramaattisen kuvauksen mukaan aseistetut plebeijit harkitsivat konsulien murhaamista, jotteivät joutuisi sotapalvelukseen. Sen sijaan että olisivat toteuttaneet

ajatuksensa, palveluskelpoiset plebeijit tekivätkin jotakin ihan muuta: he kieltäytyivät ja vetäytyivät Liviuksen mukaan ”ilman konsulien kommentoa Pyhälle vuorelle”¹¹, Rooman rajojen ulkopuolella sijaitsevalle kukkulalle ja siten patriisivallanpitäjien ulottumattomiin. Tämä pako Roomasta oli plebeijien ensimmäinen *secessio*.

Plebeijien maanpako, lähtö ulos kaupungista sen rajojen tuolle puolen, merkitsee, että tuolloin vallinneiden patriisien hallitsemien valtasuhteiden raja paljastui. Rajan tiedostaminen merkitsee myös lähtemistä, vetäytymistä, sitä, että rajaa ei enää pidetä ehdottomana horisonttina. Foucault kirjoittaa, että plebeijisyys ”ei ole niinkään valtasuhteiden ulkopuoli, kuin niiden raja”. Maastapako ei johda vallan tuolle puolen. Sitä vastoin se merkitsee vetäytymistä ja lähtemistä: tämä muodostaa keskipakoisen voiman, joka puolestaan motivoi ”uuden kehityksen vallan muodostelmissa”. Plebeijit asettivat patriisien hallitsemat valtasuhteet liikkeeseen, ja roomalaisen vallan rakenne alkoi muuttua.

Plebeijien tapa taistella poliittisten, taloudellisten ja laillisten päämääriensä puolesta *secession* avulla on yhä hyvin harvinainen. Lähteistä ei löydy minkäänlaista mainintaa sisällissodasta, ei merkkejä edes yksittäisistä aseellisista taisteluista patriisien ja plebeijien välillä. Patriisien vastainen taistelu oli ensisijaisesti pelkästään tottelemattomuutta. Se oli sekä sotilaallisesta että poliittisesta kuuliaisuudesta kieltäytymistä, patriisien vallan hyväksymisen perumista.

Kieltäytyjät, jotka jättivät käyttämättä aseitaan, olivat aseistettuja plebeiji-miehiä¹². Juuri he toisissa olosuhteissa puolustivat Roomaa patriisivaltoineen ulkopuolisia hyökkääjiä vastaan. Nämä plebeijit vetäytyivät aseellisesta

taistelusta saavuttaakseen omat poliittiset ja taloudelliset tavoitteensa. He hylkäsivät sidoksensa patriiseihin, sekä sotilaskomentajina että velkojina.

Tämä patriisien vallan hyväksymisen peruminen kieltäytymällä ja pakenemalla poliittista ja taloudellista kuria on esimerkki siitä kysymisestä, hyväksyttävyyden ja itsestäänselvyyden hylkäämisestä, jota Foucault käsittelee kritiikkiä koskevassa tekstissään. Post-operaismifilosofi Paolo Virnon mukaan tämä peruminen, tämä kieltäytyminen on ”radikaalia tottelemattomuutta”¹³, koska maanpakonsa avulla plebeijit välttivät lakien ja komentojen pätevyuden. Livius piti tärkeänä kirjoittaa, että plebeijit lähtivät vuorelle ”ilman konsulien komentoa”¹⁴. Plebeijit pääsivät käsistä lähtemällä. He eivät vain toimineet oman auktoriteettinsa nojalla, vaan samalla toiminnallaan kyseenalaistivat imperiumin perustan, konsulien käskyvallan, toisin sanoen Rooman julkisen vallan rakenteen.

Plebeijien *secessio* ei kuitenkaan vastaa juutalaisten exodusta, koska juutalaiset eivät palanneet Egyptiin.¹⁵ Plebeijien maanpako merkitsi poliittisen liittoutuman syntymistä. Vetäytyminen lähtemällä on painostuskeino ja uhka poliittisten oikeuksien vaatimisesta.

Livius jatkaa tarinaa kertomalla, että saavuttuaan Pyhälle vuorelle plebeijit perustivat leirin, johon ei hyökätty, eivätkä he itse hyökänneet. Viipyessään vuorella plebeijit solmivat pyhän valaliiton, jonka tarkoituksena oli perustaa plebeijien omia tribuuneja ja edistää heidän poliittisia etujaan. Näiden *tribuni plebis* oli tarkoitus olla loukkaamattomia, pyhiä ja varustettu oikeudella auttaa plebeijejä. Neuvottelijat ja patriisit hyväksyivät muodostuneen plebeijikunnan vaatimukset. Siitä lähtien plebeijeille omistettiin omat pyhät edustajansa ja rangaisuksena plebeijitribuunien loukkaamisesta seurasi kuolemantuomio. Kun kaksi tribuunia oli valittu, plebeijit palasivat Roomaan.¹⁶

Plebeijit lähtivät kolme kertaa ja kolme kertaa he palasivat, koska he taistelivat tasavaltaisen ja laillisen poliittisen järjestyksen puolesta. Plebeijien maanpako ei aluksiakaan ollut mitään uutta siinä mielessä, että tarkoituksena olisi ollut perustaa oma kaupunki omine lakeineen. Se ei kuitenkaan ollut pelkäästään reaktio, vaan toimintaa, koska vetäytyminen oli ensimmäinen askel juuri keksityssä perustamisen tapahtumasarjassa. Perustaminen ja siihen liittyvä valta ja järjestys muodostuivat välineeksi ja aseeksi, joilla horjuttaa olemassa olevaa patriisien hallintoa, joka jo maanpaon myötä oli ongelmassa. Ei siis muodostunut uutta valtaa uuteen paikkaan, vaan pikemminkin vaihtoehtoinen järjestys, joka asettui poikkiteloin.¹⁷ Mikä tärkeintä, plebeijien maanpako kyseenalaisti valtasuhteet, koska *secessio* merkitsi kaksiarvoisen järjestelmän hylkäämistä; järjestelmän, jossa vaihtoehdot ovat komento/laki ja vallankumous. Plebeijit palasivat uusin kyvyin ja uuteen taisteluun. Liviuksen kertomuksessa plebeijien ”voimapaikka” on Pyhä vuori pienen matkan päässä kaupungista. Se on liittoutumisen ja järjestäytymisen paikka.

Vailla riittäviä poliittisia oikeuksia ja ilman omien etujensa edustajia, plebeijit joutuivat keksimään itsensä

uudelleen olemassa olevasta patriisihallinnosta riippumattomina ja poliittiseen toimintaan kykenevinä. Uudelleenkeksimisen strategia oli ensisijaisesti itsensä voimistaminen, jota haluaisin kutsua nimellä perustava valta.¹⁸

Latinan verbin *constituo* myötä ’perustava valta’ liikkuu semanttisessa kentässä, johon kuuluvat ”asettaa yhteen”, ”laittaa”, ”asettua”, mutta myös ”päättää”, ”luoda”, ”määritellä”. Etuliite *con-* tuo mukaan vahvan yhteisyyden ja jakamisen sävyn. Tälle merkitysjatkuomolle perustuu sopiminen ja yhteinen päätöksenteko, perustaminen, joka luo perustuslain (kon-stituution).¹⁹

Plebeijit kerääntyivät vuorelle samanmielisten yhteisönä, liittona; Liviuksen mukaan he asettuivat sinne ”turvaan”, vahvaan leiriin, jota ympäröivät vallit ja vallihauta, mutta jolla ei Liviuksen korostamaan tapaan ollut johtajia.²⁰ Kukaan ei pakottanut eikä johtanut heitä, he itse liikuttivat itsensä (pois), ja antoivat itse itselleen edustajat, tribuunit, vasta sen jälkeen. Liitto muodostui ilman johtajaa, ilman johtamista ja hallitsemista. Edustuksellisuus syntyi vasta perustamisen myötä, ja vasta sen jälkeen tribuunit valittiin.

Plebeijit päättivät sitoa itsensä toisiinsa valalla ja turvata itsensä poliittisesti ja laillisesti omalla auktoriteetillaan patriisien määrittelemän laillisuuden ulkopuolella. Kun puhun plebeijien perustavasta voimasta, tarkoitan tätä yhteenliittymisen kykyä, joka suojaa ja puolustaa kieltäytyen tottelemasta.

Tällainen kritiikki, tottelevaisuudesta kieltäytyminen on tuottavaa toimintaa. Tuottavuus liittyy perustamiseen, muodostamiseen, se viittaa keskipakoiseen voimaan ja kykyyn perustaa uutta. Plebeijien perustava voima on muodostamisen kykyä, kykyä oman järjestyksen perustamiseen eli kykyä itseorganisoitumiseen. Plebeijit perustivat itsensä poliittisena liittona, eivät jäykkänä järjestönä, joka olisi asettunut Roomassa pysyvästi patriisien yhtä jäykkää vastavoimaa vasten. Plebeijien perustava voima sai aikaan joustavan järjestelmän: se johti poliittiseen, lailliseen ja taloudelliseen muutokseen, joka päättyi lopulta vuoden 287 eaa. Lex Hortensiaan. Tässä laissa säädettiin, että plebeijien edustuksellisten elimien päätökset ja määräykset eivät koskeneet vain plebeijejä, vaan sitoivat kaikkia Roomassa asuvia.

Plebeijien perustava voima kiteytyy useammassa teossa: ensin vetäytyminen ja lähteminen, maanpako, sitten valan vannominen ja lain asettaminen, ja lopulta

**”Plebeijien maanpako
kyseenalaisti valtasuhteet.
Se hylkäsi kaksiarvoisen
järjestelmän, jossa
vaihtoehdot ovat komento/
laki ja vallankumous.”**

edustuksellisten elimien asettaminen; elimien, joiden tehtävänä on suojella plebeijä mahdollisimman ankarana rangaistuksen uhalla. Näillä teoilla plebeijit muuttivat vaatimattoman poliittisen kykynsä huomattavaksi voimaksi, jonka avulla olivat valmiita kamppailuihin patriisien kanssa.

Maanpako ja itse-perustaminen muunsivat suhteikon, jossa plebeijien ja patriisien kiistat tapahtuivat. Samalla plebeijien taistelustrategia on omalla tavallaan rajattu, eikä kyseenalaista, kiistä tai hylkää niitä valtasuhteita, jotka eivät koske omia etuja. Missään plebeijien ja patriisien vastakkainasetteluissa *pater familian* ylivaltaa ei kyseenalaistettu, sen kummemmin kuin orjuuttakaan.

Vastarinnan ja kritiikin abstraktia muotoa hakiesamme meidän on huomattava, että perustavan vallan kyky pysyy aina rajoitettuna, tuottaa ulossulkemisia ja saa aikaan tiettyjä valtasuhteita, sen sijaan että hylkäisi, kääntäisi tai jopa hävittäisi ne. Rajoittavan vallan välttäminen on mahdollista vain siinä määrin kuin on keinoja tulla tietoiseksi tästä rajoituksesta. Ei ole vain yhdenlaista hylkäämistä, yhdenlaista vetäytymistä, yhdenlaista kritiikkiä, pikemminkin aina on tietyllä tavoilla rajoittuneita keinoja, jotka toteutuvat eri tavoin.

Tästä huolimatta plebeijit muuttivat yhteyden, kontekstin, jossa ongelma muodostui ongelmaksi, sen sijaan,

että olisivat hyväksyneet tämän tai tuon tarjotun ratkaisun. Plebeijit muuttivat vallan kuvioita ja monimutkasivat valtasuhteita.²¹

Ilman plebeijien perustavaa valtaa, valtasuhteet näyttäytyivät vaihtoehdottomana herruutena, jonka rajojen kuviteltiin määrittelevän mahdollisuuksien rajat. Plebeijisyys pitää perustaa, muuten se pysyy valtasuhteiden väistämättömänä mahdollisuutena. Vasta perustettuna plebeijisyys rajoitukset rikkoessaan saa muotonsa. Plebeijisyys merkitsee aina kieltäytymistä ja siksi se on tuotavaa. Plebeijisyys merkitsee kykyä tuottavasti kieltäytyä ja vetäytyä valtasuhteista. Tämä muuttaa vallan suhteikon peruuttamattomasti hävittämällä jonkin hallinnan muodon.

Suomentanut Tere Vadén

(alun perin: Versuch, das Plebeische zu denken. Exodus und Konstituierung als Kritik. *Transversal* 4/08. <http://eipcp.net/transversal/0808/lorely/de>)

Viitteet

- 1 Foucault, *Was ist Kritik?* Merve, Berlin 1992; *Das Subjekt und die Macht*. Teoksessa Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow, *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Athenäum, Frankfurt/M 1987, 260.
- 2 Tämä pohdiskeluni plebeijydestä on osa laajempaa plebeijien ja patriisien roomalaisesta vallasta käymien kamppailujen ja niitä seuranneen poliittista immuniteettia koskevan teorian tutkimusta.
- 3 Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002, 35–.
- 4 Foucault, *Mächte und Strategien* (1977). Teoksessa *Dits et écrits. Schriften*. Toim. D. Defert & F. Ewald. Vol. III. Suhrkamp, Frankfurt/M., 542.
- 5 Pakenemisen käsite ei ole lipsahdus: Foucault kirjoitti 1982, vain vähän ennen kuolemaansa, että ei ole olemassa "valtasuhdetta ilman mahdollisuutta pakoon tai mahdolliseen karkaamiseen [...]". *Das Subjekt und die Macht*, 346.
- 6 *Mächte und Strategien*, 542.
- 7 Sama.
- 8 Liv. 2, 23,1–2; vrt. *Rooman synty* (Ab urbe condita). Suom. Marja Itkonen-Kaila. WSOY, Helsinki 1994.
- 9 Liv. 2, 31, 7–; 2, 32, 1.
- 10 Liv. 2, 32, 1.
- 11 Liv. 2, 32, 2.
- 12 Pakenemalla Roomasta plebeijimiehet kamppailivat saavuttaakseen täyden poliittisen vapauden, eli saman vapausasteen, josta patriisit nauttivat. Vapaat roomalaiset naiset, patriisit ja plebeijit, olivat vapaita vain tiettyyn rajaan asti, koska olivat aviomiehensä tai *pater familian* käskyvallassa. Orjilla, miehillä tai naisilla, ei ollut henkilökohtaisia oikeuksia lainkaan; Rooman tasavallassa heitä pidettiin epävapaina.
- 13 Virno, *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensform*. Turia + Kant, Wien 2005, 98. Vrt. *Väen kielioppi*. Suom. Inkeri Koskinen. Tutkijaliitto, Helsinki 2006.
- 14 Liv. 2, 32, 2.
- 15 Ks. Michael Walzer, *Exodus und Revolution*. Rotbuch, Berlin 1988.
- 16 Liv. 2, 32, 4–33, 3; 3, 55, 7; 3, 55, 10.
- 17 Ks. Roberto Fiori, *Homo sacer. Dinamica politico-constituzionale di una sanzione giuridico-religiosa*. Jovene, Napoli 1996.
- 18 Tämä ei liity vain poliittisen historian keskeisiin teemoihin, joista katso Antonio Negri, *Repubblica Costituente*. Umriss einer konstituierenden Macht. Teoksessa Negri, Maurizio Lazzarato & Paolo Virno, *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. ID, Berlin 1998, 67–82; Gerald Raunig, *Kunst und Revolution*. Turia+Kant, Wien 2005, 56–; Antonio Negri, *Insurgencias. Constituent Power and the Modern State*. Univeristy of Minnesota Press, Minneapolis 1999. 'Perustavan vallan' käsite merkitsee myös jatkoa antiikin tutkimuksen *secession* käsitteelle. Vrt. Franz Wieacker, *Römische Rechtsgeschichte I*. Beck, München 1988, 379; Theodor Mommsen, *Römisches Staatsrecht 2.1*. WBG, Darmstadt 1971, 274; Jürgen von Ungern-Sternberg, *Secessio*. Teoksessa *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Toim. Hubert Cancik. Bd. 11. Metzler, Stuttgart 2001, 314–.
- 19 Vrt. Gerald Raunig, *Instituent Practices. Institutional Critique, Constituent Power, and the Persistence of Instituting*. Ks. <http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/en>.
- 20 Liv. 2, 32, 4.
- 21 Tässä seuraan Virnon *Väen kielioppia*.

Simon Frith

Mitä on huono musiikki?

Leikekirjastani.

”Aluksi on *viattoman typerä*, mauton laulu; sen jälkeen *tahallisen typerä* laulu, koristeltu kaikilla tyhmyyksillä, joita laulaja saa päähänsä tehdä. [...] Seuraavana tulee *turmeltu-nut laulu*, joka korruptoi yleisön ja houkuttelee sen huonoille musiikillisille poluille tiettyjen oikullisten esitystapojen viettelyksellä; loistokas mutta valheellinen ilmaisu, joka kuvottaa sekä järkeä että hyvää makua. Lopulta meillä on *rikollinen laulu*, häijy laulu, jonka ilkeyteen yhdistyy pohjaton typeryyden kuilu, joka etenee vain suurten ulvahdusten säestyksellä ja nauttii meluisan sekamelskan lisäämisestä pitkiin rummunpäristyksiin, vakaviin draamoihin, murhiin, myrkytyksiin, kirouksiin, pannaanjulistuksiin, kaikkiin draaman kauhuihin, jotka antavat tilaisuuden esitellä ääntä. Viimemainittu on kuulemma valta-asemassa Italiassa [...].”

Hector Berlioz n. 1840

”Vetelää riimittelystä, kehnoa ääntämystä, klišeitä, kyynelehtiviä tunteita ja kuluneita sanavalintoja.”

Lorenz Hart 1920-luvun popista

”Jos Sibeliuksen musiikki on hyvää musiikkia, kaikki kategoriat, joilla musiikin standardeja voidaan mitata [...] täytyy kokonaan tuhota.”

T. W. Adorno n. 1940

”Rollarit ovat valheellisen yksinkertaisia, lahjattomia. Heidän ’Devilinsä’ muodosta puuttuu dramaattinen kaari, äänellinen elementti on vailla mieltä kekseliäisyydestä puhumattakaan, eivätkä ensisijaiset harmoniat ole yksinkertaisia vaan yksinkertaistettuja. Melodiakaan ei liiku minnekään, eikä sen liikkumattomuus hypnotisoi vaan ikävyyttää. [...] Epäonnistunut yksinkertaisuus tekee tämän musiikin siis huonoksi. Myös sanat teeskentelevät. [...] Jaggerin sanoituksista tekee huonoja niiden pyrkimys kaupallinen aikaansaseuraavuuteen. [...] Lauluesitys on kaksinkertaisesti epäaito. [...] Jaggerin esityksen tekee huonoksi hänen kyvyttömyytensä muuntaa plagiarismia persoonalliseksi tyyliksi, hänen pinnallinen (jopa epärehellinen, hänhän on valkoinen englantilainen) vaistonsa laulullisten esikuvien – ’vanhempien’ – valitsemisessa.”

Ned Rorem 1969

”Se on omiaan aiheuttamaan epilepsiaa. Se on valtavin tuhovoima kasvatuksen historiassa. Se on viidakoiden kultti. Watussit käyttävät sitä lietoakseen sotaa. Kun ihmiset lönnkyttävät diskoissa, näen saman kuin viidakoissa.”

Harvey Wood, Rhodesian radion pääjohtaja, diskosta 1979

”Yksikään toinen laulu ei ole edistänyt aborttioikeutta enemmän kuin tämä seksistinen kammotus.”

Luonnehdinta Paul Ankan kappaleesta ”(You’re) Having My Baby”, ykköstilalla listauksessa *The Bottom Fifty: Songs That Made the Whole World Cringe*, Gannett News Service, 1991

”On kuusi pääsyttä, miksi hillitsemätön popmusiikki on vakava sosiaalinen epäkohta. Ensiksikin se on taiteellisesti arvotonta vain harvoin poikkeuksin. Sietämätön äänenvahvistus, joka on olennaista sen levittämisessä ja joka on eräs pääsyyistä sen suosiolle, tekee musiikillisen luovuuden mahdottomaksi. Se tuhoaa äänellisen havaintokyvyn lapsilta, jotka kasvavat siihen tottuneina, tekee heille vaikeaksi vapautua sen lumouksesta ja kieltää näin heiltä rakkauden aitoon musiikkiin [...].”

Paul Johnson 1995

”Kissin on esiintynyt Britanniassa 14 vuotta, 17-vuotiaasta saakka. Hänen lavaolemuksensa on yhtä mekaaninen kuin aina – herää epäily, että hänen hännystakkinsa kätkee alleen reiän valtavalle avaimelle, josta jousi vedetään – ja hänen sormensa ovat yhtä hämmästyttävän tarkat kuin aina, mutta kaikki jäljet spontaaniudesta ovat vain hävinneet häviämistään. [...] Torstaina hän runnoi läpi ohjelmansa täydellisen kuvottavalla ja hädin tuskin uskottavalla tavalla [...]. Viimeiset Kiovan suuren portin ylistyslaulut eivät saaneet minkäänlaista painoa tai majesteettisuutta, sillä mikään äänestä ja vimmasta, joka niitä oli edeltänyt, ei ollut aiheuttanut minkäänlaista jännitettä tai innostusta, paitsi kaikkein alkeellisinta. [...] [Kissin] aloitti uransa ilmeisen rajattomana musiikillisena lahjakkuutena, mutta on muuttunut suurimmaksi musiikilliseksi sirkusesiintyjäksi sitten David Helfgottin; hänessä ei ole mitään paitsi tekniikkaa.”

Andrew Clements 2002

KUTEN LEXICON OF MUSICAL INVECTIVE -TEOKSEN toimittaja Nikolai Slonimski, myös minä olen kerännyt pitkään musiikillisia haukkuja, mutta haluan heti aluksi tehdä selväksi, etten tule antamaan kysymykseeni – mitä on huono musiikki? – minkäänlaista suoraa vastausta.¹ Harkitsin kyllä sitäkin, etten kirjoitaisi artikkelia vaan laatisin luettelon huonoista levyistä, oppaan kammot-taviin lauluihin. Päätin olla tekemättä näin kahdesta eri syystä. Ensiksikin minua ei kiehdo musiikki, josta en pidä (mutta muut ihmiset pitävät) vaan musiikki, josta pidän (mutta muut ihmiset eivät).² Arkinen huono musiikki on musiikkia, jonka kuuntelun keskeyttämistä tai äänenvoimakkuuden vähentämistä perheenjäseneni ja ystäväni pyytävät; musiikkia, jonka soitto tulee lopettaa, koska se on niin rumaa tai tylsää tai toistaitoista.³ Toiseksi ei ole mitään järkeä leimata jotakin huonoksi musii-



kiksi muualla kuin asiayhteydessä, jossa joku muu jostain syystä pitää sitä hyvänä musiikkina. Nimilappu ”huono musiikki” on toisin sanoen kiinnostava vain osana argumenttia. Ei ole mielekästä (eikä hauskaa) käsitellä musiikkia, jota kaikki pitävät huonona (kuten nauhoitusta minusta laulamassa suihkussa). Ja tämä ei ole argumentti, johon voimme ryhtyä sokeina. En voi saada ketään vakuuttuneeksi siitä, että musiikki josta hän pitää, on huonoa (ja tämä on käsitteen yleisin käyttöyhteys), ennen kuin tunnen hänen makunsa, tavan jolla hän mieltää kuuntelunautintonsa (mikä ei tarkoita, että argumentit olisivat *vain* makuasioita).

Olen lyhyesti sanottuna enemmän kiinnostunut musiikista väittelemisen tavoista (hyvä vastaan huono) kuin taksonomian laatimisesta – tämä on yhdenlaista huonoa musiikkia, tämä toisenlaista. Palaan tähän hetken kuluttua; ensin sivupolku taksonomioista.

Tätä nykyä on erilaisia albumeita (ja radio- ja TV-ohjelmia), jotka on omistettu ”huonolle musiikille”. Varhaisin, jonka muistan, on 70-luvulla ilmestynyt K-Telin antologia maailman huonoimmista levyistä, jotka oli valinnut ja esitellyt brittiläinen tiskijukka Kenny Everett. Tällaiset kokoelmat ja ohjelmat sisältävät kolmenlaisia raitoja:

- Raitoja, jotka ovat selkeästi toistaitoisia musiikillisesti; laulajia jotka eivät osaa laulaa, soittajia jotka eivät osaa soittaa, tuottajia jotka eivät osaa tuottaa. Tällaiset aktit (Tiny Tim tulee mieleen) esiintyivät aikoinaan usein tietäntyyppisissä television viihdeohjelmissa.

- Raitoja, jotka on organisoitu väärin suunnattujen tunteiden ympärille, jotka suuntautuvat voimakkaana banaaliin tai naurettavaan kohteeseen tai sävelmään. Jess Conradin ”My Pullover” on usein antologisoitu brittiesimerkki.

- Raitoja, joihin liittyy tyylilajien sekaannus. Yleisimmät esimerkit ovat näyttelijöitä tai TV-tähtiä, jotka levyttävät tuoreinta tyyliä: Telly Savalas laulaa Bob Dylania, Steven Seagal kirjoittaa ja esittää omia laulujaan (”ulottaa luovuutensa uudelle alueelle”).⁴ Lisäisin tähän myös lähes kenet tahansa oopperalaulajan esittämässä lähes minkä tahansa rocklaulun. Ja kun nyt tähän päästiin, myös José Carrerasin ja Kiri Te Kanawan *West Side Story*-levytyksen.

Tässä huono musiikki tarkoittaa *naurettavaa* musiikkia, ja naurettavuuden tuntu on kuilussa sen välillä, mitä esiintyjät/tuottajat luulevat tekevänsä ja mitä he todella saavuttavat. Nämä äänitteet heijastavat täydellistä musiikillisesta väärinkäsitystä: tämä on huonoa musiikkia lapsellisuudessaan tai typeryydessään (ei siis moraalittomuuttaan tai turmelevuuttaan). Huonon musiikin antologiat tarjoavat kuulijoille raitoja, joille nauraa ja joita kohtaan tuntee kiintymystä, ja joihin voi ennen kaikkea suhtautua *tietävästi*: me, kuuntelijoina, ymmärrämme tämän musiikin – ja sen mikä siinä on pielessä – tavalla, jolla sen tuottajat eivät ymmärrä.

Rock-kriitikkojen listat kaikkien aikojen huonoim-

mista levyistä, joita nykyään ilmestyy säännöllisesti lehdissä ja rocklistojen kirjoissa, perustuvat varsin erilaiseen musiikillisen taksonomian ajatukseen. Niissä luetellut raidat ovat yleensä tunnettuja ja kaupallisesti menestyneitä (eivät outouksia tai kaupallisia floppeja); listojen tarkoituksena on arvostella yleisön makua, ja tuomioon liittyy eksplisiittinen väite, että näitä levyjä yksinkertaisesti *kuullaan liian usein*, klassisen popin radiokanavilla, häissä ja ostoskeskuksissa.

Tällaisilla listoilla vaikuttaa olevan kahdenlaisia raitoja:

- Raitoja, joiden soinnissa on temppejuja, jotka ovat menettäneet viehätöksensä tai uutuusarvonsa (”Disco Duckista” ”Bohemian Rhapsody” kautta ”The Ketchup Songiin”; joulujä ja kesähitit yleisesti).

- Raitoja, jotka ovat riippuvaisia valheellisista tunteista (kuten Paul Ankan ”(You’re) Having My Baby”), joihin sisältyy ylitsepursuava tunnelataus muovattuna radioystävälliseksi poplauluksi (laulut syntymästä ja kuolemasta yleisesti; esimerkiksi useimmat 9/11-laulut).

Tässäkin on mukana tietävyttä, mutta kriittinen halveksunta näyttää suuntautuvan vähemmän äänitteisiin kuin ihmisiin, jotka pitävät niistä, jotka ottavat ne vakavasti, jotka yhä pitävät niitä hauskoina tai surullisina. Vaikka onkin mahdollista kuvitella ostavansa huonojen levyjen kokoelma ja soittavansa sitä ystävilleen camp-eleenä (laittaen kitschiä taiteen kehyksiin), kriitikkojen huonojen levyjen listat nimeävät tietoisesti raitoja, jotka ovat täysin toivottomia. Näyttää olevan olemassa levyjä, joita ei voi haluta soittaa kukaan, jolla on minkäänlaista tajua hyvästä musiikista!⁵

Palaan tähän argumenttiin myöhemmin. Nyt haluan palata taksonomiasta analyysiin ja tehdä selviksi lähtökohdat, joista analyysi seuraa. Ensiksikin aion olettaa, ettei todellakaan ole mitään sellaista *asiaa* kuin huono musiikki. Musiikki muuttuu huonoksi musiikiksi vain arvioivassa yhteydessä, argumentin osana. Arvioivassa yhteydessä toteamus laulusta, levyistä tai esiintyjästä lausutaan kommunikatiivisesti, jonkun toisen vakuuttamiseksi sen totuudesta, hänen toimiinsa ja uskomuksiinsa vaikuttamiseksi (tämän artikkelin aloittavat lainaukset ovat kaikki argumentteja tässä mielessä).

Musiikilliselle arvottamiselle on enemmän ja vähemmän asianmukaisia tilanteita, mutta ehkä merkittävin (siinä mielessä, että arvioilla on merkittävin aineellinen vaikutus) liittyy musiikin tekemiseen eikä sen kuuntelemiseen: arvostelmiin, jotka esitetään pianon tai koskettimiston ääressä, harjoitustiloissa ja levytystudioissa, treeneissä ja soundcheckeissä.⁶ On kiintoisaa, että musikit käyttävät todennäköisemmin ilmaisua ”väärä” kuin ”huono”: ”väärä sointu, väärä tempo, väärä soundi, vääränlainen miksaus”. Eräs tässä heräävä kysymys on, mikä suhde *vääräydellä* on *huonouteen*.⁷

Toiseksi aion olettaa, että vaikka huonoa musiikkia ei olekaan, ’huono musiikki’ on käsite, joka on välttämätön musiikilliselle nautinnolle, musiikin estetiikalle. Toisin

sanoen vaikka en populaarimusiikin tutkijana voikaan osoittaa arvovaltaisesti kohti huonoa musiikkia (aukto-riteettini tullaan epäilemättä hylkäämään), populaarimusiikin fanina teen niin koko ajan. Tämä on välttämätön osa faniutta. Rock- tai rap- tai oopperafanina esiintyvää ihmistä, joka ei koskaan kuittaisi mitään huonoksi, ei lainkaan pidettäisi todellisena *fanina*. Ja tässä minua kiinnostaa se, mitä teemme, kun esitämme tällaisia arvostelmia, samoin kuin se, miksi esitämme niitä. Kysyn lyhyesti sanottuna, mitä on 'huono musiikki', en siis mitä on huono musiikki.

Ensimmäinen analyttinen ongelma on tämän käsitteen diskursiivisen perustan selvittäminen. Käsitteellisesti useimmat huonoa musiikkia koskevat *arvostelmat* ovat samaan aikaan *selityksiä* huonolle musiikille: arvostelma on selitys, selitys arvostelma (ja ihmisten musiikilliset arvostelmat itse asiassa usein yhdistävät tai sekoittavat selityksiä tai liikkuvat huomaamatta yhdenlaisista selityksistä toisenlaisiin). Tehdäkseni keinotekoisien erotelun analyttistä tarkoitusta varten yleisimmät populaarimusiikin arvioimisen diskurssit viittaavat joko tapaan, jolla musiikki on tuotettu, tai sitten sen vaikutuksiin. Voimme todeta välittömästi, että vaikka tässä arvioidaan "huonoksi" musiikkia, selitys sen huonoudelle ei ole musiikillinen vaan sosiologinen. Arvostelma siirtyy sijoiltaan: 'huono musiikki' viittaa huonoon tuotantjärjestelmään (kapitalismiin) tai huonoon käytökseen (seksiin ja väkivaltaan). Se, mikä näyttää arviolta musiikista, on arvio jostakin aivan muusta, sosiaalisista instituutioista tai sosiaalisesta käytöksestä, jolle musiikki toimii vain merkinä.

Voin selvittää tätä käymällä yleisimpiä argumentteja läpi hieman yksityiskohtaisemmin. Ensiksikin *tuotantoa koskevista argumenteista* on kaksi tuttua kantaa.

Musiikkia arvioidaan huonoksi massatuotannon kritiikin yhteydessä tai siihen viitaten. Huono musiikki on (T. W. Adornon vaikutusvaltaisimmin esittämän argumentin mukaan) "standardoitu" tai "kaavamaisista" musiikkia. Rivien välinen kontrasti tapahtuu suhteessa "omaperäiseen" tai "autonomiseen" tai "ainutkertaiseen" musiikkiin. Arvostelmaan rakennettu selitys riippuu tutusta marxilaisesta/romanttisesta erotelusta: toisaalla on markkinoita tyydyttävä kaupallinen sarjatuotanto ja toisaalla taiteellinen luovuus, jota määrittävät vain yksilön intentio sekä formaaliset ja tekniset säännöt ja mahdollisuudet.

Muiden asioiden ohella tämä tarkoittaa, että "kaavamainen" tai "standardoitu" tuotanto, joka ei ole kaupallista, ei yleensä tässä puheyhteydessä tule arvioiduksi huonoksi: seikka, että kaikki 1970-luvun lopulla tehdyt diskolevyt "kuulostivat samalta", on merkki epäterveestä (kaupallisesta) kaavamaisesta tuotannosta, mutta seikka, että kaikki 1870-luvun lopulla Norfolkissa tai Virginiassa kerätyt kansanlaulut kuulostivat samalta, on merkki niiden terveistä (epäkaupallisista) juurista kollektiivisessa historiassa. Yleisemminkin on mahdollista sanoa, että tällaisella kaavamaisuuden kritiikillä on tapana riippua tyylilajeista: poikabändien musiikin pienet variaatiot ovat merkityksettämiä, mutta maalaisbluesin kitaravireiden tai

madrigaalien polyfonian yhtä pienet vaihtelut omaavat suurta esteettistä merkitsevyyttä.

Toinen kritiikin muoto, joka viittaa tuotantoon mutta ilman marxilaista pohjasävyä, samastaa huonon musiikin *jäljittelevään* musiikkiin. Tässäkin tapauksessa kontrasti otetaan rivien välissä "omaperäisiin" tai ehkä "yksilöllisiin" sointeihin. Olen varma, että jokainen musiikin kuuntelija on joskus kuitannut jonkin levyn tai esiintyjän joltakulta muulta kuulostavaksi (tai juuri omalta itseltään kuulostavaksi), menestyksekkäällä musiikillisella kaavalla "rahastavaksi".

Argumentista on monia muunnelmia. Otetaan esimerkiksi muuttuva suhtautuminen cover-versioihin, kuten brittijäljitelmiin yhdysvaltalaisista hiteistä. Kun aloin ensi kertaa väitellä popista 1960-luvun puolimaissa, oikeaoppiset rockfanit sanoivat covereiden olevan väistämättä alkuperäisiä huonompia. Tämä päti ilmeisellä tavalla mustien r&b-laulujen valkoisiin popversioihin (Pat Boonen "Tutti Frutti" on todennäköisesti koko populaarimusiikin historian paras esimerkki yksimielisesti huonona pidetystä levystä), mutta leikkikenttien argumenteissa samaa sovellettiin pian Beatles-versioihin Chuck Berryn lauluista (jotka kuulimme vasta myöhemmin). Nykyään voin myöntää, että argumentin logiikka ei aina heijastanut omia kuuntelutottumuksiani. Lähes kaikki 50-luvun lopulla ja 60-luvun alussa ostamani levyt olivat coverversioita. Ja pian samat kysymykset nousivat esiin mustien yhdysvaltalaisien r&b-laulujen valkoisissa brittiläisissä r&b-versioissa – Eric Claptonin kaltainen kitaristi hankki maineensa kuulostamalla *enemmän* alkuperäisiltä bluesesikuvilta kuin kukaan muu.

Tultaessa 60-luvun loppuun rock-kriitikot esittivät toisenlaisia argumentteja, jotka periytyivät folkista ja jazzista ja joissa luovat muusikot (Billie Holiday ja Charlie Parker yhtä paljon kuin Ray Charles tai Bob Dylan) loivat standardeista jotakin uutta. "Versiointi" vanhasta laulusta saattoi olla yhtä omaperäinen kuin uusi laulu. Akateemisesta näkökulmasta, erityisesti nykyisenä hip hopin ja sämpläyksen aikana, ei ole olemassa mitään selvää kantaa alkuperäisiin ja kopioihin; arvostelmat voivat olla vain tapauskohtaisia.⁸ Vanhoilla oletuksilla rodusta ja aitoudesta, kaupallisuudesta ja epäaitoudesta on kuitenkin yhä merkittävää kaukupohjaa maallikko-termein. Elokuun 15. päivänä 2002 *The Guardian* muisti Elvis Presleyn kuoleman 25-vuotispäivää julkaisemalla artikkelin, jossa Helen Kolaoke kuittasi tämän musiikin toteamalla, että "mustille Elvis, enemmän kuin kukaan muu esiintyjä, ruumiillistaa heidän musiikkinsa ja tanssinsa varkautta". Tämä sai aikaan kiivaan mielipiteiden vaihdon, jossa puoli vuosisataa kriittisiä argumentteja rodusta ja rock 'n' rollista näyteltiin uudelleen pienoiskoossa: milloin "lainaamisesta" tulee "omimista", milloin "kulttuurivaihto" muuttuu "varkaudeksi"?

Kiistan keskipisteessä oli kuitenkin yksinkertainen mutta julkilausumaton ajatus: Presleyn musiikista pitävät ihmiset puolustivat häntä rodullisen hyväksikäytön syytökseltä, ihmiset jotka eivät siitä pitäneet taas pyrkivät kehittämään syytöstä eteenpäin. Musiikillisten arvost-

telmien sekoittuminen sosiaalisiin selityksiin oli ilmeistä, mutta rivien välistä löytyi myös argumentti arvosta ja intentioista. On selkeästi huono asia, että ”Tutti Frutti” sai Pat Boonen ”persoonallisen leiman”; on selkeästi hyvä asia, että ”These Foolish Things” sai John Coltranen persoonallisen leiman. Kyseessä on rodun lisäksi oletus myös motiiveista – Boone suorittaa kaupallisen päätöksen, Coltrane taiteellisen arvostelman. (Vuosia myöhemmin se, miten Puff Daddy käytti Stingin ”I’ll Be Watching Youta”, kuitattaisiin samalla tavalla kynniseksi, kaupalliseksi, pahaksi.) Ja vaikka mieleeni ei tulekaan rock-kriitikkoa, josta Peter Framptonin versio *Sgt. Pepper*-ristä ei olisi eräs huonoimmista levyistä ikinä,⁹ saattaisi Paul Youngin versio Joy Divisionin ”Love Will Tear Us Apartista” herättää erimielisyyttä. Rahastus vai tribuutti? Arvostelma ei perustu siihen, mitä Paul Young sanoo levystä, vaan siihen, miltä se kuulostaa.

Oikeuslaitoksella on tietenkin aina ollut oma (ei-esteettinen) kiinnostuksensa tekijyyteen ja plagiarismiin, ja se on lähteenä toisenlaisille argumenteille huonosta musiikista ja tuotannosta. Vuoden 1988 tekijänoikeuslain myötä Britannian lainsäädäntö (toisin kuin Yhdysvaltain) harmonisoitiin muiden EU-maiden kanssa, ja se tunnustaa nyt tekijöiden moraalisen oikeuden töihinsä. Tämän pykälän nojalla säveltäjän työn ”eheys” nauttii suojaa; ”huono musiikki”, laiton musiikki, on musiikkia, jonka sovitus tai tulkinta saa sävellyksen tai säveltäjän ”huonoon valoon” tai ei ”kunnioita” teosta ja tekijän intentioita. Pykälä on johtanut vain harvoihin oikeusjuttuihin (vaikka siihen onkin viitattu sämpläyksen kieltävissä päätöksissä). Vaikuttaa kuitenkin selvältä, että käytännössä ”tulkitsijan” intentio on vähemmän tärkeää hänen työnsä moraalisen arvon arvioinnissa kuin sen vaikutus kuuntelijoihin, alkuperäisen säveltäjään tai jopa tuomariin.

Tässäkin musiikillinen arvostelma viittaa puhtaista plagiattijutuista päätellen tuotantoprosesseihin ja riippuu tietyistä tietämyksen muodoista. Levyn tuomitseminen jäljitteleväksi ja kunnianttomaksi vaatii, että tuntemme (tai tiedämme) ”alkuperäisen” (mitä tietämystä sekä klassisen musiikin että populaarimusiikin kriitikot esittelevät näyttävästi uusia teoksia käsitellessään, samoin musiikkitieteelliset ”asiantuntijat” oikeudenkäynneissä). Laulun kuvaaminen ”standardoiduksi” merkitsee, että olemme kuulleet muita samanlaisia lauluja (tai kuulleet niistä). Tällainen tietämys saattaa olla enemmän tai vähemmän kattavaa, enemmän tai vähemmän pätevää; arvostelmat perustuvat usein hypoteettiseen tietoon, testamattomiin oletuksiin levy-yhtiöiden, studioiden ja markkinoijien päätöksistä. (Tämä oli ilmeistä *The Guardian*in Elvis-kirjeenvaihdossa.) Kuuntelijat päättelevät levystä, miten sen on täytyntä tulla tuotetuksi, ja tuomitsevat sen tai ovat tuomitsematta. Tästä johtuu tuttu kokemus (jota ihmiset ovat usein haluttomia myöntämään), että meidän on tiedettävä, kenen levystä on kyse, ennen kuin voimme arvioida sitä.

Tuotantoargumentteja käyttävät siis tyypillisesti fanit; ne riippuvat tietyistä musiikillisen asiantuntemuksen

ja sitoutuneisuuden muodoista. Samaan aikaan tietäväisinkin fani viittaa toisaalta ”huonolla musiikilla” johonkin ’itse musiikin’ sisältämään, joka alun perin johti hänet tälle diskursiiviselle polulle (sama Elvis-pointti jälleen). Kaikissa näissä keskusteluissa omaperäisyydestä ja jäljittelystä tuntuu toistuva kielteinen arvostelma liittyvän liialliseen *tuttuuteen*. Musiikkiteos on huono, koska se käyttää musiikillisia klišeitä; koska se kehittyy ennustettavalla tavalla; koska ei tapahdu mitään odottamatonta. Eikä kritiikin ongelmana tässä ole pelkästään se, että ennustettava voi aiheuttaa nautintoa; ongelma on, ettei kaikilla ole samoja odotuksia. Vain harvat niistä, jotka ostivat Atomic Kittenin vuoden 2002 brittitihitin ”The Tide Is High”, tunsivat Blondien levyn, josta se oli uskollinen kopio (ja joka oli itsekin coverversio).

Argumentit musiikin *vaikutuksista* ovat varsin erilaisia. Huono musiikki vaikuttaa olevan vastuussa huonoista asioista, hysteriaista ja seksuaalisesta kiihotuksesta, väkivallasta ja rikollisuudesta. Viihdyttävässä ”rock ’n’ rollin vastustamisen” historiassaan Linda Martin ja Kerry Seagrove lainaavat tyypillistä 50-luvun pääkirjoitusta tästä uudesta huonon musiikin muodosta. Se on peräisin arvovaltaisesta *Music Journal* -lehdestä, joka argumentoi, että rock ’n’ rollia kuuntelevien teinin

”laittomuudet ovat vaikutusta tästä taantumasta viidakko-rytmeihin. Joko se todella houkuttelee heidät seksin ja väkivallan orgioihin (kuten sen esikuva teki villeille itselleen), tai sitten he käyttävät sitä verukkeena kaikkien pidäkkeiden poistamiselle ja täydelliselle piittaamattomuudelle siveyssäännöistä. [...] [Rock ’n’ roll] on osoittautunut selkeäksi uhaksi nuorison moraalille ja yllytykseksi nuorisorikollisuuteen. Näiden tosiasioiden edessä on turha hymistellä enää pitempään. Päivän lehdet tarjoavat riittäviä todisteita niiden todellisuudesta. [...] On täysin oikeutettua sanoa, että jokainen nuorisorikollinen on saanut selkeitä vaikutteita rock ’n’ rollista.”¹⁰

Tällaiset synkät varoitukset musiikin vaikutuksista ovat siitä lähtien säästäneet jokaista uutta trendiä – twistiä, rockia, diskkoa, punkia, ravea, rappia. Kun laadin tämän artikkelin viimeistä luonnosta tammikuussa 2003, Britannian apulaiskulttuuriministeri Kim Howells tuomitsi rapin yleisesti ja brittiläisen garage-aktin So Solid Crew’n erityisesti, kun kaksi teinityttöä oli kuollut tulitaistelussa Birminghamissa: ”So Solid Crew’n kaltaiset idiootit ihannoivat asekulttuuria ja väkivaltaa.” Howells yhtyi kommentteihin, joita aiemmin oli antanut poliisijohtaja Tarique Ghaffur, ”joka syytti ’musiikin muodostamaa taustaa’ siitä, että se on vieraannuttanut nuoria miehiä ja rohkaissut heitä käyttämään aseita muotiesineinä”.¹¹

Tätä seurannut julkinen keskustelu musiikista ja väkivallasta Britanniassa on toistanut lähes täsmälleen keskustelun, joka Yhdysvalloissa käytiin 90-luvun alussa gangstaparin menestyksen jälkeen. Sekä kongressin edustajainhuoneessa että senaatissa järjestettiin 1994 kuulemisia ”väkivallan ja alentavan kuvaston” ongelmasta populaarimusiikissa. Kuten Doug Simmons kirjoitti tuolloin, taus-

talla oli kysymys, ”muokkaako todellisuus rappia vai rap todellisuutta”.¹² On merkillepantavaa, miten monet poliitikot uskovat niin vahvasti musiikin valtaan muokata yhteiskuntaa, kun musiikintutkijat taas nykyään ovat yhä varovaisempia. Naurettavimmillaan tämä poliittinen uskomus muuttuu varmuudeksi, että pahin musiikki kaikista (yleensä hevi) aikaansaa vaikutuksensa piilotajuisesti, sisältämällä takaperin soitettuja viestejä. Judas Priest joutui 1990 puolustautumaan oikeudessa syytökseltä, että se oli houkuttellut kaksi teinipoikaa yrittämään itsemurhaa tällaisen saatanallisen juonen avulla.¹³

Väite musiikin pahuudesta esiintyy kaikkialla poliittisella kartalla. Esimerkiksi Euroopassa Skrewdriverin kaltaisia kansallismielisiä skinhead-yhtyeitä on kauan syytetty fasismin, väkivallan ja poliittisen ajattelamattomuuden aiheuttamisesta, ja poliisien ja poliitikkojen väkivallan ylistämisestä tuomitsemat rap- ja ragga-aktit ovat joutuneet yhtä lailla myös vasemmiston tuomitsemiksi naisvihan ja homofobian edistämisestä.¹⁴

Nämä argumentit rockin kammottavista seurauksista ovat tuttuja, ja joudun vastustamaan kiusausta luetella vielä äärimmäisempiä esimerkkejä. Tässä on silti hyödyllistä huomioida eräitä yleisempiä näkökohtia. Ensiksikin arvostelmia musiikin vaikutuksista esittävät yleensä ihmiset, jotka ovat itse kyseisen musiikillisen maailman ulkopuolella, eikä niihin liity minkäänlaista pop- tai rock-asiatuntemusta (mistä syystä ne vaikuttavat ilmeisen naurettavilta faneista ja muusikoista, vaikka heidän onkin otettava ne vakavasti suojellakseen musiikkia sensuurilta ja sääntelyltä).

Toiseksi vaikutusargumentit, toisin kuin tuotantoargumentit, ovat tästä huolimatta (tai ehkä juuri siksi) yllättävän vaikutusvaltaisia institutionaalisesti – levyjen varustamisessa varoitustarroilla, niiden kieltämisessä ja sensuroimisessa. Nämä kuvaukset huonosta musiikista vaikuttavat siihen, mitä voimme kuulla radiossa, nähdä lavalla, ostaa kauposta. Tällaisen musiikkikritiikin moraalisenä logiikkana on, että *asialle on tehtävä jotakin!* Eminem / So Solid Crew / Buju Banton on kiellettävä!¹⁵

Kolmanneksi on kaikesta huolimatta hyvin vähän todisteita, että huonolla musiikilla on väitettyjä vaikutuksia joukkojen käytökseen, yksilöiden asenteisiin, yhteiskunnallisiin uskomuksiin tai ylipäänsä mihinkään. Tästä seuraa paradoksaalisesti, että huomio kiinnittyy itse musiikkiin paljon tiiviimmin kuin tuotantoargumenteissa. Musiikin ”vaikutukset” siis päätellään itse musiikista, koska niiden todellisuudesta ei ole mitään riippumattomia todisteita. (Vertaa tapaa, jolla Neuvostoliiton viranomaiset pystyivät päättelemään, mikä musiikki on turmeltunutta ja mikä ei, ainoastaan formaalisella analyysillä.)

Rockin vastustajat palauttavat yleensä ”itse musiikin” vain muutamaa elementtiin: *rytmiin, sanoituksiin ja esitystapaan*. Käsittelen rytmin, rodun, seksuaalisuuden ja ”alkukantaisen” välisiä pitkäikäisiä mielle yhtymiä teoksessani *Performing Rites* (1996). Nyt keskityn sanoituksiin ja esityksiin.

Lähes kaikki sensuuriin tai soittokieltoihin johtavat

syytökset ”huonoa musiikkia” vastaan koskevat sanoituksia, kuten yhdysvaltalaisen albumien varustamisessa varoitustarroilla 1980-luvulla Parents’ Music Resource Centre -järjestön lobbauskampanjan jälkeen.¹⁶ Kuvauksessaan Mosely-Brownin komitean kuulemisista senaattissa Doug Simmons mainitsee ”lehdistöpyödyille pinotut paperiarkit sanoituksia”. Alentava kuvasto vaikutti olleen sanallista eikä musiikillista.¹⁷

Onko tilanteita, joissa popsävelmää tai -sovitusta tai soittimellista kudosta sensuroidaan? Totalitaariset hallinnot ovat kieltäneet kokonaisia musiikin tyyli- ja lajeja niiden oletettujen poliittisten, vastarinnallisten tai ”vieraiden” mielle yhtymien vuoksi. Uskonnolliset auktoriteetit ovat toisinaan päättäneet, että soitinmusiikki ei sovi yhteen ”jumalisuuden” kanssa (en ajattele tässä vain talibanien tuomiota kaikkea musiikkia kohtaan vaan myös tapaa, jolla anglikaaninen kirkko kielsi kaikilta muusikoilta paitsi kuoroilta ja urkureilta osallistumisen menoihinsa 1800-luvun lopulla). Argumentit eivät tässä koske niinkään huonoa musiikkia kuin musiikin – kaiken musiikin – huonoutta.

Musiikin esitykset herättävät toisenlaisia kysymyksiä. Laajimmin keskustellut esimerkit loukkaavista esityksistä ovat viime vuosikymmeninä olleet popvideoita, joita sekä oikeisto että vasemmisto ovat tuominneet seksistisinä, rasistisina ja homofobisina. Kiinnostavampi tapaus ”huonon musiikin” selittämisestä loukkaavilla esityskäytännöillä löytyy *minstrel*-kulttuurista, mustia apinoivista valkoisista, ja erityisesti *The Black and White Minstrel Show*’sta, joka pyöri Britannian televisiossa 1958–1978 ja jota vieläkin toisinaan elvytetään live-esityksinä.¹⁸ Jo lapsena pidin minstreltien esiintymisiä häiritsevinä: mustan meikin epäaitous ja liioittelevuus sai myös yhdysvaltalaisen viihdestandardien musiikilliset tunteet näyttämään epäaidoilta ja liiallisilta. (Minulla oli melko sama reaktio myös The Rolling Stonesin 70-luvun lopun lavaspektaakkeleihin.)

Jälkikäteen katsoen *The Black and White Minstrel Show* sentään ainakin veti huomiota omiin esityskäytäntöihinsä, musiikillisen aitouden ja epäaitouden esittämisen ongelmiin, siihen mitä merkitsee esittää *hahmoa*. Valaisevassa kuvauksessaan 1990 Floridassa käydystä oikeusjutusta, jossa 2 Live Crew vapautui säädytöntä esiintymistä koskevista syytteistä, Lisa Jones huomauttaa 2 Live Crew’n edustavan juuri tällaisia roolihahmoja. Tietoisia loukkaavia ja epämiellyttäviä, mutta silti hahmoja. Oikeudenkäynnin käännekohta oli, kun poliisin todistajat joutuivat ”kääntämään” oikeudelle merkitykset, jotka se oli juuri nähnyt. ”Lounaan jälkeen läpimurto. Valamiehistö on pyytänyt tuomari Johnsonia selvittämään, onko heillä lupa nauraa. Se on jutun ratkaisevin hetki.”¹⁹

Kymmenen vuotta myöhemmin jouduimme esittämään saman argumentin Eminemistä. Tiedossani ei ole ketään uskottavaa rock-kriitikkoa, jonka mielestä Eminem tekisi huonoa musiikkia. Hänen levynsä päinvastoin edustavat osaa vuosituhannen vaihteen parhaasta populaarimusiikista. Mutta en myöskään tiedä ketään us-

kottavaa rock-kriitikkoa, jota ei vaivaisi hänen oma nautintonsa näistä sanoista, tästä herkkydestä. ”Hän on roolihahmo”, lohduttaudumme, ”loistava hahmo. Eminem (kuten James Dean ja Johnny Rotten ennen häntä) *esittää* häiriintynyttä ja tyytymätöntä nuorta valkoista miestä.” Kiistäessään aseväkivallan lisääntymisen Britanniassa liittyvän mitenkään musiikkiin So Solid Crew’n tiedottaja sanoi heidän musiikkinsa heijastavan yhteiskuntaa ”aivan kuten Robert De Niro heijasti yhdysvaltalaista gangsteriyhteiskuntaa elokuvarooleissaan”.²⁰ Teatterikriitiksissä on kyse siitä, miten hyvin roolia esitetään; tietyn herkkyyden artikuloiminen musiikilla ei tarkoita sen hyväksymistä.

En ole täysin vakuuttunut, että tämä argumentti kuvaa musiikillista esitystä (erotuksena draamallisesta), mutta ennen kuin menen siihen, haluan ensin kerrata tähänastisen argumenttini. Olen kuvannut ilmaisun ”huono musiikki” käyttötapoja, jotka viittaavat enemmän tai vähemmän avoimesti joko tapaan, jolla musiikki on tuotettu, tai sen väitettyihin vaikutuksiin. Toistaakseni lähtökohtani: musiikillinen arvostelma – että musiikki on huonoa – sekaantuu tässä selitykseen, miksi se on huonoa. Uskoakseni useimmat arkiset argumentit musiikista sujuvat näin; esteettiset arvostelmat sotkeutuvat niissä erottamattomasti eettisiin. Mielestäni kyse ei tässä ole huonon musiikin kuvaamisesta vaan nimityksen ”huono musiikki” käytön oikeuttamisesta.

Tätä selventääkseni minun on lyhyesti käsiteltävä koltamatta kriittisen puheen muotoa, joka periytyy musiikin tekemisessä käytetyistä argumenteista. Muusikoille huono musiikki tuntuu sijoittuvan jompaankumpaan kahdesta laveasta kategoriasta. Ensimmäiseen kuuluu *toistaitoinen* musiikki, jota soitetaan huonosti, joka ilmentää puutteellista soittotaitoa, instrumentin hallintaa ja niin edelleen. Mutta tekniset, ”objektiiviset” arvostelmat (tämä soittaja ei pysy tahdissa, hänen sävelkorvansa heittää, hän soitti väärän sävelen) sekoitetaan tässäkin usein ideologisiin ja subjektiivisiin. Muusikkojen toistaitoisuus voidaan selittää kahdella tavalla. Joko he ovat *kouluttamattomia* (he eivät osaa tehdä tiettyä asiaa, koska heille ei ole opetettu sitä) tai he ovat *epäammattimaisia* (he eivät halua opetella asiaankuuluvia tekniikoita). Edellinen argumentti vihjaa, että huonot muusikot haluaisivat soittaa eri tavalla mutta eivät osaa; jälkimmäinen taas, että popissa on tyyllilajeja, joissa ”huono muusikkous” – väärät sävelet, horjuva sävelkorva – on itse asiassa tervetullutta. Jopa klassisen musiikin kriitikeissä arvostelijoilla on taipumus nostaa ”intohimoinen” esitys, väärine sävelineen kaikkineen, korkeammalle kuin teknisesti virheetön mutta ”kylmä” esitys.

Tämä argumentti levittäytyy myös toiseen käsitykseen huonosta musiikista, jonka mukaan se on *ryhdistöntä*. Tässä menee päällekkäin ainakin kolme eri näkökohtaa. Muusikkoja voidaan arvostella itsekkyydestä tai itsekeskeisyydestä. Huonot muusikot unohtavat tai kiistävät hyvän musiikin olevan kollektiivinen ilmiö. He käyttävät esitystä luonteella tai taituruudella brassailuun, mikrofonin tai miksausken hallitsemiseen, liian pitkään tai äännekkääseen soittoon. Tällaiset muusikot eivät kuuntele

esiintyviä kollegoitaan, ja tulos on huonoa musiikkia, koska se on ”epätasapainossa”. Muusikoita voidaan arvostella myös tyhjyydestä; huonot muusikot piehtarovat muodossa sisällön kustannuksella. He tekevät musiikkia jolla ”ei ole mitään sanottavaa”, mutta joka sanoo sen silti monimutkaisesti. Heidän musiikillaan ei ole muuta syytä olemassaoloon kuin teknisen taituruuden esittely. Tim Ashley kirjoittaa, kuinka Cecilia Bartolia

”voidaan syyttää toisarvoisen musiikin kaivamisesta esiin avoimesta pöyhkeilytarkoituksessa, sillä nykyään hän tarjoaa meille laulutaidon olympialaiset, jotka kutsuvat meitä ensisijaisesti äimistelemään hänen tekniikkaansa. [...] Bartoli on aina vaikuttava mutta harvoin liikuttava. Tämä on nokkeluutta eikä taidetta.”²¹

Muusikkoja voidaan kritisoida myös käsittämättömyydestä; huonot muusikot soittavat täysin sisäänpääntyneesti, omaksi tyydytykseksensä tai terapiakseen, yksityisenä pakkomielteenään. Heidän musiikkinsa ei kommunikoit mitään; se ei tunnusta yleisöä eikä osoita sille viestiä. Tämä on esimerkiksi ammattimuusikkojen kriitikki ”taiteellista” musiikkia kohtaan.

Kaikki nämä argumentit koskevat kommunikaatiota. Huono musiikki on musiikkia, joka ei viesti – muusikon ja yleisön välillä, muusikon ja muusikon välillä, esiintyjän ja säveltäjän välillä. Musiikilliset päätökset ovat rivien välissä päätöksiä viestinnästä. Eräs selkeä huonoa musiikkia koskevan arvostelman muoto on, että säveltäjien/esiintyjien valinnat – kirjoittaa/soittaa tämä sävel eikä tätä – ovat olleet mielivaltaisia, vailla mitään kommunikatiivista tarkoitusta. Ja tämä johtaa minut viimeiseen kysymysten sarjaan. Mitä ihmiset haluavat musiikilta? Mitä he *eivät* saa siltä, kun he kuvaavat laulua, esitystä tai teosta huonoksi musiikiksi? Tarjoaisin tässä kolmea melko suurellisen kuuloista vastausta: totuutta, makua ja älyä.

Yleisin luonnehdinta huonosta musiikista (ja ainakin huonosta rockmusiikista) on, että se on *epäaitoa*. Tämä viittaa varmasti sen tuotantoon, mutta ei millään johdonmukaisella tavalla. ”Epäaito” on ilmaus, jota voidaan soveltaa arvottavasti sellaisten tyyllilajien sisällä, jotka ovat avoimen ja kyynisen kaupallisia. Fanit tekevät eron aidon ja epäaidon eurodiskon tai Idols-tähden välille; eikä tässä kuvata sitä, miten jokin musiikki on tuotettu vaan itse musiikin tiettyä jäsentymättömämpää piirrettä, sen miellettyä rehellisyyttä ja sitoutuneisuutta. On ikään kuin ihmiset olettaisivat musiikin tarkoittavan mitä se sanoo, miten kyyninen sen merkityssisältö sitten onkin. Musiikin voidaan kuulla olevan uskotonta omille lähtökohdilleen (mikä on eräs syy sille, että koen vaikeaksi suhtautua Eminemiin – tai Madonnaan – ”pelkkänä hahmona”). Miten ihmiset voivat kuulla musiikin tällaisella eettisellä tavalla? Mikä levyssä saa meidät sanomaan ”En vain yksinkertaisesti usko tätä”, vaikka kukaan muu ei välttämättä olisi samaa mieltä kanssamme? Tämä liittyy uskoakseni tapoihin, joilla arvioimme ihmisten rehellisyyttä yleisemmin. Arvostelma on inhimillinen, ei vain musiikillinen.

”Tiettyjen taitojen, tyyllilajien ja esiintyjien merkitseminen ’huonoiksi’ on välttämätön osa populaarimusiikista saatavaa nautintoa: voimme ottaa paikkamme musiikin eri maailmoissa.”

Huonoa musiikkia voidaan luonnehtia myös musiikkiksi, joka ilmentää *huonoa makuu*, ja tähän liittyy toisenlainen arvostelma, joka liittyy sen sopivuuteen tai sopimattomuuteen tiettyyn tilanteeseen. Syyskuun 11. päivän terrori-iskujen jälkeen Britannian ITN-televisioutiset saivat virallisen huomautuksen esitettään ”sairaana ja mauttoman” uutislähetysten, jossa ”World Trade Centerin romahdusta New Yorkissa säesti musiikki”. Tuo musiikki (ote Charles Gounod’n *Judexista*) saattoi olla, kuten ITN väitti, sopivaa ”vakavassa, hautajaismaisessa sävyssä”, mutta koko yritys näyttää nämä kuvat musiikin tahdissa ”oli asiaton ja rikkoi ohjelmatoinnin säännöstöä”. Tässä herää sekä tapauskohtaisia että yleisiä kysymyksiä: sopiiko tämä musiikkiteos tähän tilaisuuteen (Elton Johnin ”Candle in the Wind” prinsessa Dianan hautajaisiin)? Onko ylipäänsä mikään populaari tai kaupallinen musiikki sopivaa käsittelemään sairautta tai tuskaa, käsittelemään niitä *viihdyttävästi*?

Kolmanneksi huonoa musiikkia voidaan pitää *typeränä*. Tämä on yleinen termi arkipuheessa, vaikka ammattikriitikot eivät useinkaan artikuloi sitä. Ja se on kiintoisa termi, koska sitä ei sovelleta ainoastaan sanoituksiin; ihmiset pitävät typerinä myös sävelmiä, sovituksia ja sointia. Mitä se tarkoittaa? Tässä on selkeä analogia sen kanssa, miten sanomme väitettä (tai väitteen esittäjää) typeräksi. Se vihjaa, että heidän kuvauksensa maailmasta on väärässä, mutta lisäksi myös, että se on jotenkin alentava. Meitä alentaa oma – tahdonvastainenkin – sekaantumismme jonkun esittämään rasistiseen tai seksistiseen kommenttiin, tai *The Black and White Minstrel Show*’hun, tai Eminemiin. Tässä (ei-akateemisessa) yhteydessä typerä musiikki on loukkaavaa, koska se näyttää kiistävän sen, mihin voimme yltyä – ihmisinä, järjestäisesti, eettisesti, esteettisesti. Tästä syystä voimme inhota sävelmää, jota emme saa pois päästämme.

Tämä tuo minut viimeisiin argumentteihini. Olen valmis myöntämään, että ’huono musiikki’ on makuasia ja että arvostelma riippuu tässä esittäjänsä sosiaalisista ja psykologisista olosuhteista. Epäilen, josko lukijani kykenisivät pääsemään yhteisymmärrykseen huonojen levyjen listasta, ja olen sitä mieltä, että sellaisen yrittäminenkin olisi hupsua. Vaikka arvostelmiemme perusta olisi yksi-

öllinen, pyrimme kuitenkin toisaalta oikeuttamaan ja selittämään niitä ne kerran esitetyämme. Tarkoituksenani on ollut kartoittaa kieltä, joka vaikuttaa olevan käytettävissämme, ja osoittaa eräitä sen ongelmia.

Tästä näkökulmasta on selvää, että tarvitsemme ’huonon musiikin’ käsitettä, vaikka tietäisimme täysin hyvin, ettemme pääse yhteisymmärrykseen sen soveltamisesta. Tiettyjen taitojen, tyyllilajien ja esiintyjien merkitseminen ”huonoiksi” on välttämätön osa populaarimusiikista saatavaa nautintoa; se on tapa, jolla voimme ottaa paikkamme musiikin eri maailmoissa. Ja ”huono” on avainasemassa, koska se vihjaa, että esteettiset ja eettiset arvostelmat kietoutuvat tässä yhteen. Olla pitämättä levystä ei ole *pelkkä* makuasia; se on argumentti, argumentti, jolla on väliä. Oppilaani ovat aina olleet tästä yksimielisiä: toisten ihmisten musiikkimaulla on ratkaiseva vaikutus ystävyteen, seurusteluun, rakkauteen.

Olen koko ajan käsitellyt arvostelmien prosessia diskursiivisena asiana: mitä tapahtuu, kun puhumme musiikista? Musiikin ystävänä tiedän kuitenkin, että kyse on yhtä lailla myös tunteesta: mitä tapahtuu, kun kuuntelemme musiikkia? ’Huono musiikki’ kuvaa alusta alkaen emotionaalista, ei ideologista reaktiota. En pidä jostakin levystä; yritän sen jälkeen perustella pitämättömyyteni, oikeuttaa sen. Kun leimaamme jotakin ”huonoksi musiikiksi”, se on musiikkia, joka vähintäänkin järkyttää tai loukkaa meitä, musiikkia jota emme halua kuunnella. *Voitko* soittaa jotain muuta? Onko tätä *ihan pakko* kuunnella? Se raastaa, sattuu, ikävystyttää; se on rumaa, se on tuskallista, se saa minut *hulluksi*. Voinko sosiologina sanoa mitään tällaisista reaktioista?

No, ensiksikin voin sanoa, etten usko musiikin itsensä vain *olevan* rumaa tai tuskallista tai ikävystyttävää. Kiista ei koske ääntä vaan tunnereaktiota ääneen. Ja kun palaamme luonnosmaiseen kuvaukseeni arvostelmien kielestä ja olosuhteista, nousee esiin kaksi asiaa. Ensiksikin musiikilliset argumentit (koskivatpa ne sitten tuotantoa tai vaikutuksia) kyseenalaistavat musiikillisia *aikomuksia*. Ne ovat arvostelmia muusikkojen motiiveista; ne vaativat selitystä syistä, *miksi* musiikki kuulostaa siltä kuin kuulostaa. Näin ne ovat arvostelmia esiintyjien aseista kuuntelijoita kohtaan; ne ovat argumentteja viestinnästä.



Huono musiikki kuullaan huonossa uskossa tehtynä musiikkina. Mutta tämä viittaa kohti toista teemaa, musiikkillisia *odotuksia*. Ihmiset eivät vain päätele muusikkojen aikeita heidän musiikistaan, vaan he tulkitsevat kuulemaansa sen pohjalta, mitä he uskovat musiikin voivan olla tai mitä sen tulee heistä olla. (Ja eräs seikka, joka erottaa kriitikot ja intohimoiset fanit ”tavallisista” kuuntelijoista on, että edellisillä on suuremmat odotukset sekä musiikista yleisesti että tietyistä esiintyjistä ja he siksi pettyvät useammin odotuksissaan.)

Näin kysymykseksi nousee, millaisessa suhteessa musiikkiin kohdistuva tunnereaktio on näihin musiikkilisen kokemuksen ymmärrystapoihin ja odotuksiin. Tai kääntäen: milloin se, että ei *pidä* tietyistä musiikkiteoksesta, merkitsee sen tuomitsemista ”*huonoksi*”? Milloin musiikkiteos saa jonkun niin vihaiseksi, että hänen on pakko tuoda vastaväitteensä julki?²² Ei ole epäilystäkään, etteikö tällaista toisinaan tapahtuisi, kuten Stravinskin *Kevätuhrin* kuuluisassa kantaesityksessä. Eräänä kuuntelijoiden tyytymättömyyden lähteenä vaikuttaa olleen tietty pyhäinhäväistyksen tunne. Ongelma ei ollut vain, että musiikki oli vaikeaa, että siitä puuttuivat yleisön odottamat melodiset ja soinnilliset ominaisuudet, vaan että se jollakin tapaa pilkkasi näitä ominaisuuksia tuomalla ”alkukantaisia” elementtejä hyvin vakavasävyiseen tilaisuuteen. Nykyhetken musiikkikritiikin lukeminen antaa ymmärtää, että esitystä kohtaan koettua vihaa luonnehtii yhä vieläkin tunne, että esitys jollakin tapaa lyö läskiksi sen, mitä musiikin on kriitikon mielestä tarkoitus olla. Luokittelisin tällaisen kriitikkojen vihan kolmeen alalajiin:

Viha siitä, että toiset ihmiset nauttivat jostakin, joka ei ole *ihailun arvoista*. (Tätä voitaisiin nimittää David Helfgott-ongelmaksi – kriitikot ovat erityisen näreissään, kun joku, jota he pitävät musiikkillisesti tökerönä ellei jopa valheellisena, saa aplodeja ”tunnesyistä”).²³

Viha siitä, että esiintyjät tai säveltäjät *pettävät oman lahjakkuutensa*. (Tämä ilmenee usein yleisön miellyttämispyrkimyksenä joko emotionaalisesti tai kaupallisesti. Tutuin versio argumentista on rock-kulttuurin ’itsensä myymisen’ [*selling out*] käsite, mutta klassisen musiikin kriitikot ovat usein järkyttyneitä aivan samalla tavalla – ja mitä lahjakkaampi tai ”lupaavampi” muusikko, sitä suurempaa kriitikon viha on.)

Viha siitä, että esiintyjä, säveltäjä tai levy-yhtiö häpäisee musiikin *korruptoimalla sen alkuperäisen eheyden*. (Tämä on, kuten olemme nähneet, moraalisten oikeuksien kieltä. Se on lähteenä oikeustoimille tanssimusiikin tuottajia vastaan, jotka ”muokkaavat” Carl Orffin tuotantoa, samoin kuin etnomusikologien epätoivolle siitä, miten paikallista rituaalista ja hengellistä musiikkia sämplätään länsimaiseksi viihteeksi.)²⁴

Kaikissa tapauksissa esitys kuullaan loukkaavana, ja esiintyjiltä mielletään puuttuvan kunnioitusta joko musiikkia tai sen säveltäjiä tai omia kuuntelijoitaan kohtaan. Sama tunne saa ihmiset vihastumaan musiikin *epäasianmu-*

kaisesta käytöstä – taustamusiikkina, mainoksissa, televisio-ohjelmissa. Ihmisiä häiritsee (anekdoottievidenssin perusteella) eniten se, että musiikilla, josta he erityisesti *pitävät*, olkoonpa kyseessä Verdi tai Rolling Stones, lepuutetaan hermoja tai myydään autoja – että musiikkia käytetään tavalla, joka tekee heille vaikeaksi kuunnella sitä *omalla tavallaan* enää koskaan.

Kaikissa näissä tapauksissa musiikin esitys saa ihmiset vihastumaan sen vuoksi, mitä se ei ole. Ihmisillä ei ole vain tyydyttämättömiä musiikkilisia odotuksia ja sivuutettuja esitysihanteita, vaan he kokevat, että nämä ihanteet vedetään lokaan. Haluan välittömästi kiinnittää huomiota kahteen tämän piirteeseen. Ensiksikin tällainen pyhäinhäväistyksen tunne riippuu tietynlaisesta musiikkilisen ymmärryksen muodosta. Ja toiseksi musiikki saa ihmiset tässä vihoihinsa, koska siinä on eettisiä eikä teknisiä puutteita (mistä syystä voimme vihastua musiikista, josta toisissa olosuhteissa nautimme).

Paneudun nyt tähän liittyvään, mutta käsitättäkseni kuitenkin erilaiseen vihan muotoon, jonka juuret ovat identiteettikysymyksissä. Rockhistorian kuuluisin esimerkki vihaisesta yleisöstä (*Kevätuhrin* ensiesityksen ikoninen rockvastine) tallentui nauhalle Bob Dylanin keikalla Manchesterin Free Trade Hallissa vuonna 1966.²⁵ Äänitteestä voi vielä tänäkin päivänä selvästi kuulla petoksen tunteen – yleisön reaktiossa Dylanin soittamassa sähköistä rockia, Dylanin omassa vastauksessa yleisön paheksuntaan. Tämä on esimerkki silkasta emotionaalisesta latauksesta, joka syytökseen ”itsensä myymisestä” voi sisältyä! Rock- ja popfaneille ongelmana ei tässä tunnu olevan ihanteen tai alkuperäisen musiikkilisen konseptin häpäiseminen vaan se, että artisti pettää identiteetin, uskomuksen siitä, mitä hän *edusti*. Ongelma on myös se, miten tämä puolestaan heijasti kuuntelijan identiteettiä (ja heijastui takaisin siihen). Dylanin seuraajille folk-klubeilla musiikkilinen maku toimi avaimena tapaan, jolla he erottautuivat valtavirran kaupallisen popin kuluttajista. Dylanin pop-siirto sai hänen folkfaneissaan aikaan melko samanlaisen emotionaalisen vaikutuksen kuin rakastajan pettämäksi joutuminen. Heidän musiikkilista luottamustaan oli käytetty väärin; uusi Bob Dylan kyseenalaisti koko heidän minäkuvansa. Vihan lähteenä ei lyhyesti sanottuna toiminut niinkään musiikki kuin sen soittaja.

Yleisöt voivat vihastua myös toisenlaisesta luottamuksen pettämisestä, kun he kokevat, että muusikko huijaa tai hyväksikäyttää heitä. Kun aikoinaan kirjoitin paljon keikka-arvioita, näin toisinaan yleisöjen tulevan todella raivoihinsa. Syynä oli joko se, että he kokivat tullessaan rahastetuiksi – kappaleita esitettiin puolihuolimattomasti, virheellisesti ja vetelästi, muusikot osoittivat eräänlaista halveksuntaa – tai se, että he huomasivat keikalla käytettävän taustanauhoja, rumpukoneita tai muita äänitettyjä apuvälineitä (joita itse asiassa käyttävät useimmat rockbändit, mutta jotka yleensä pidetään viisusti piilossa). Vaikka tässä ei olekaan mukana faniuden kiihkeimpien muotojen minäkuvaa, musiikki näyttäytyy silti suhteena, jonka molemmilla osapuolilla on tietyt velvoitteensa. (Oma raivoni keikoilla kohdistui yleisön

”Ärsynnyn lapseni tavasta huudattaa Dylania keittiössä, vaikka itsekseni kuuntelen samoja raitoja mielihyvin.”

jäseniin, jotka eivät täyttäneet veloitteitaan kuuntelijoina – jotka puhuivat kaikissa hiljaisissa kohdissa.)

Lopuksi haluan tarkastella kolmatta ja varsin erilaista (joskin tutumpaa) vihan muotoa. Puhun siitä lyhyesti *metelin* ongelmana, koska yleisesti ottaen se on vihaa, joka kohdistuu *liian kovaa* soitettuun musiikkiin. Itse asiassa ongelmana ei liene äänen voimakkuus sellaisenaan (desibeleinä mitattuna) vaan tunne, että jonkun toisen musiikki tunkeutuu omaan tilaamme; että emme voi kuunnella sitä musiikkina, miellyttävänä organisoituna äänenä, vaan pelkästään metelinä, jäsentymättömänä meluna.²⁶ Tämä on lisääntyvässä määrin ongelma arkielämässä, ja tätä nykyä musiikilliset kiistat koskevat todennäköisesti useammin meteliä kuin makua. ”Pistä pienemmälle!” on ikuinen vanhempien tuskanhuuto (silloinkin, kun musiikki ei soi kovin lujaa). Niinpä olen muutaman viime kuukauden aikana huomannut ärsyntyväni kotona eniten yhden lapseni tavasta soittaa Bob Dylanin *Greatest Hitsiä* keittiössä – liian kovaa! – aina kun poika saa siihen tilaisuuden, vaikka itse kuuntelen samoja raitoja aivan mielelläni ollessani yksin kotona.

”Meteli” viittaa tällaisissa kodin kiistoissa ihmisten tunteeseen tilallisesta loukkaamattomuudestaan. Kysymykseksi nousee, miten musiikki sisällyttää ja sulkee pois ihmisiä tällaisesta kuuntelullisesta tilasta ja milloin ja miksi toisten ihmisten musiikin koetaan tunkeutuvan siihen. On heti selvää, että kiistan kohteena ei ole itse musiikki; se ei vain ole sillä hetkellä *meidän* musiikkiamme. Ja perhe-elämässä eräät levyt saavat selvästi kantaa jälkiä menneistä taisteluista ja symboloida erityisen latautuneita kiistoja, jotka eivät koske niinkään hyvää ja huonoa musiikkia kuin henkilökohtaista oikeutta esittää niitä koskevia tuomioita (ja panna ne täytäntöön)!

Suuri avauskysymykseni – mitä on huono musiikki? – on päätynyt musiikillisiin arvostelmiin perheriitojen

banaalina polttoaineena. Mutta päättäessäni tarkastelun haluan tehdä tästä erään merkitsevän johtopäätöksen. Tunteemme musiikista nostaa tietenkin pintaan musiikki itse: kuuntelemme, reagoimme. Mutta kuuntelemme sen pohjalta, keitä olemme ja mitä tiedämme ja olettamme musiikillisesti. Reagoimme musiikkiin riippuen siitä, miten ja missä ja miksi kuuntelemme sitä. Olen koko ajan argumentoinut, että musiikilliset arvostelmat ovat myös eettisiä arvostelmia, jotka koskevat musiikin soinnin lisäksi sen miellettyjä tarkoituseriä, ja että arvostelmien esittäminen on luonnostaan yritys vakuuttaa toisia kuuntelijoita omien reaktioiden oikeellisuudesta. Haluan päätellä tästä, että musiikin estetiikkaa luonnehtii siksi aivan tietynlainen individualismin ja sosiaalisuuden sekoitus.

En usko olevan epäilystäkään siitä, etteikö musiikin kokemus olisi 1900-luvun aikana tullut erittäin yksilöllistyneeksi sekä teknisistä että kulttuurisista syistä. Musiikinkuuntelu sekoittui henkilökohtaiseen identiteettiin ja minäkuvaan; musiikki tuli joksikin, jonka kautta valittiin ja merkittiin oma fyysinen ja maantieteellinen tila. Tämä johti puolestaan uudenlaisen vaatimuksen esittämiseen musiikille: sen oletettiin vastaavan kuuntelijoiden yksilöllisiin (ja muuttuviin) emotionaalisiin tarpeisiin, vahvistavan heidän yksilöllisyyden tunnettaan. Samaan aikaan musiikki muuttui joksikin, johon saattoi yksilönä olla enemmän tai vähemmän sitoutunut; se ei ollut enää pelkkä jaettu yhteisöllisen elämän osa. Erilaisilla mutta toisiinsa liittyvillä tavoilla musiikkikriitikot ja musiikkifanit kehittivät arvostelevia kantoja, joissa parempi tietämys ja maku (joka oli sen ansiota, että yksilö omisti musiikille paljon aikaa ja huomiota) merkitsi parempaa tapaa *kuunnella*. Minä sotkeentui musiikillisiin arvostelmiin ennennäkemättömällä tavalla.

Paradoksi on, että tämä minäkeskeinen estetiikka



(”minä” on kaikkien musiikkikritiikin muotojen yleisin sana) saa käyttövoimansa intohimoisesta halusta saada toiset ihmiset kuuntelemaan eri tavalla. Sekä julkaistussa kritiikissä että arkisissa väittelyissä ”hyvä” ja ”huono” musiikki ovat ilmauksia, joita käytetään, jotta ihmiset saataisiin muuttamaan kuunteluodotuksiaan. Samaan aikaan kun musiikillinen kokemus on yksilöllistynyt, se on säilynyt välttämättä ja kiistatta sosiaalisena. En ole käsitellyt lainkaan musiikkia ja tanssia, kollektiivista musisointia, musiikillisia nautintoja jotka ovat sosiaalisia nautintoja (ja jotka eivät siksi ole alisteisia samanlaiselle musiikilliselle arvioinnille). Mutta on merkittävämpää, että jopa nykyisenä henkilökohtaisten äänentoistolaitteiden aikana musiikki ei oudosti ole eikä voikaan olla

pelkkä yksilöllinen kokemus. Nykyään, kun musiikki säästää kaikkia kuviteltavissa olevia julkisia ja yksityisiä toimintoja, emme voi mitään sille, että kuulemme mitä toiset ihmiset kuuntelevat ja, mikäli miellämme itsemme minkäänlaisiksi musiikin ystäviksi, haluamme tehdä asialle jotakin.

Suomentanut Tommi Uschanov

(alun perin: What Is Bad Music? Teoksessa Christopher J. Washburne & Maiken Derno (toim.), *Bad Music: The Music We Love to Hate*. Routledge, New York 2004.)

Martti Servo & Napander – Valokuva Jari Käsiäinen

Viitteet & kirjallisuus

- 1 Tämän artikkelin ensimmäinen versio valmistui Tukholman yliopiston musiikkitieteen laitoksen 1994 järjestämään seminaariin, ja se julkaistiin osana tapahtuman raporttia *We're Only in It for the Money* (Kungl. Musikaliska Akademiens, Stockholm 1994). Kirjoitin sen kumppaniksi artikkelilleni What Is Good Music, *Canadian University Music Review* 10:2 (1990). Molempien artikkelin argumentteja kantaautui teokseeni *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Harvard UP, Cambridge, Mass. 1996).
- 2 Tämä on Slonimskin *Lexiconin* (1953) ikuinen viehätyks (University of Washington Press on jatkuvasti pitänyt sitä saatavana). Tämän kokoelman "kriitikkojen hyökkäyksiä säveltäjiä vastaan" tekevät niin vangitsevaksi sen esimerkit virheitä tekevästä kriitikoista. Se käsittelee vähemmän huonoa musiikkia kuin huonoa musiikkikriitikkä.
- 3 Alkuperäinen esitelmäversio tästä artikkelista oli höystetty seuraavilla levyillä: Dub Syndicate, *One Way System* ("tylsää" ja "itseään toistavaa"); Midi, Maxi and Efti, "Bad Bad Boys" (epäomaperäistä, standardoitua diskopoppia tökeröine raposuuksineen); Tommy Tune ja Twiggy, "Room in Bloomsbury" elokuvasta *Poikaystävä* (parodia yhdysvaltalaisen viihdemusiikin heteroseksuaalisesta rakkauslaulusta sanoituksellisesti ja melodisesti banaaleimmillaan); Joseph Spence, "Santa Claus Is Coming to Town" ("toistaitoinen" esitys ja tuotanto); tunteimatton kantrilaulaja, "Ice Cream Cones and Soda Pops" ("huonoa makua" osoittava laulu lapsen kuolemasta); Meat Loaf, "Rock and Roll Dreams Come Through" (seksistinen, loukkaava, yli tuotettu, kaupallisen kaavamainen valkoinen rock). Pidän näistä kaikista, mutta voin soittaa niitä vain ollessani yksin kotona.
- 4 Savalas todella lauloi Dylania aivan kuten Robert Mitchum lauloi calypsoa ennen häntä. Seagalin laulut ovat toistaiseksi vain lupauksia hänen web-sivuillaan. Tuntuu jotenkin turvalliselta olettaa, että ne tulevat olemaan kamalia – ks. John Sutherlandin kolumnia *The Guardian*-issa 13.1.2003, G2-liite, 5. [Seagal julkaisi kaksi albumia 2005 ja 2006 – suom. huom.]
- 5 Kymmenen viime vuoden ajan olen toiminut Mercury-musiikkipalkinnon tuomariston johtajana. Palkinto myön-
- netään vuoden parhaalle brittiläiselle levyille, joka voi edustaa mitä tahansa tyyliä. Toisinaan harkitsemme kokoaamme listan myös vuoden huonoimmista levyistä. Olemme kaikki yksimielisiä siitä, että kaksi musiikinlajia ovat huonoja: 70-luvun rocktähtien albumit, jotka piehtaroivat jossakin uskonnollisessa tai filosofisessa muodossa, sekä yritykset saada klassiselle musiikille popin viehätysoimaa (Bond, Opera Babes, Planets ja vastaavat). Edelliset ovat nautrettavia ja niillä on siksi kitsch-potentiaalia; jälkimmäiset ovat toivottomia.
- 6 Taidemusiikin maailmassa arvoarvostelmat, joita esittävät apurahoja myöntävät ja tilaustöitä teettävät tahot, saattavat olla yhtä tärkeitä aineellisesti (ratkaistessaan, ketkä muusikot voivat ansaita elantonsa musiikillaan ja ketkä eivät; mitkä teokset pääsevät yleisön kuultaviksi ja mitkä eivät). Rahoitusta myöntävät tahot artikuloivat vain harvoita perusteita, joiden nojalla joku todettiin *arvottomaksi* saamaan tukea.
- 7 Käsittelem tätä kysymystä teoksessani *Performing Rites*.
- 8 Kaksi erinomaista keskustelua aiheesta ovat Dai Griffiths, *Cover Versions and the Sound of Identity in Motion*. Teoksessa *Popular Music Studies*. Toim. D. Hesmondhalgh & K. Negus. (Arnold, London 2002) & Michael Coyle, *Hijacked Hits and Antic Authenticity: Cover Songs, Race and Postwar Marketing*. Teoksessa *Rock Over the Edge*. Toim. R. Beebe ym. (Duke UP, Duke 2002).
- 9 Klassisesta Beatles-albumista tehtiin 1978 epäonnistunut filmatisointi, jonka päättähti olivat Peter Frampton ja The Bee Gees. Frith viittaa sen soundtrack-levyyn, jolla esiintyi monia muitakin artisteja. – *Suom. huom.*
- 10 Sit. Martin & Seagrove, *Anti-Rock: The Opposition to Rock 'n' Roll* (Anchor, Hamden 1998), 53.
- 11 Fiachra Gibbons, Minister labelled racist for attack on rap 'idiots'. *The Guardian* 6.1.2003, 3.
- 12 Simmons, Gangsta Was the Case. *Village Voice* 8.4.1994, 63.
- 13 Ks. Ivan Solotaroff, *Subliminal Criminals*. *Village Voice* 4.9.1990.
- 14 Glasgow'ssa 2001 käyty kampanja Marilyn Mansonin ja Eminemin saamiseksi pois vuotuisesta Festival on the Green -tapahtumasta loi näin erikoisen liitt-
- touman fundamentalistikristittyjen ja homoaktivistien välille.
- 15 Hyödyllinen katsaus musiikin sensuuriin ja säätelyyn maailmalla on *Policing Pop*. Toim. Martin Cloonan & Reebee Garofalo. (Temple UP, Philadelphia 2000).
- 16 Hyvän aikalaieskustelun PMRC:n kampanjasta ja sen historiallisesta kontekstista tarjoaa James R. McDonald, *Censoring Rock Lyrics*. *Youth & Society* 19:3 (1988).
- 17 Simmons, mt., 63.
- 18 Minstrel-ilmioistä brittiläisessä viihteessä keskustelee hienosti Michael Pickering, John Bull in Blackface. *Popular Music* 16:2 (1997).
- 19 Jones, The Signifying Monkeys. *Village Voice* 6.11.1990, 171.
- 20 Gibbons, mt.
- 21 Ashley, Cecilia Bartoli. *The Guardian* 7.11.2002, 27.
- 22 Esitin eräät seuraavista argumenteista ensin esitelmässäni Why Does Music Make People So Cross? neljännessä pohjoismaisessa musiikkiterapiakonferenssissa Bergenissä toukokuussa 2003. [Julkaistu lehdessä *Nordic Journal of Music Therapy* 13:1 (2004) – suom. huom.] Kiitokset konferenssin osallistujille kommenteista.
- 23 Helfgott oli australialainen pianisti, jonka henkisen luhistumisen ja parantumisen tarinan kertoi emotionaalisesti ja kaupallisesti tehokas elokuva *Loisto*. Yleisö otti haltioituneena vastaan hänen myöhemmät konserttiesiintymisensä, mutta kriitikot tuomitsivat ne lähes yksimielisesti.
- 24 Ks. esim. Steven Feld, *The Poetics and Politics of Pygmy Pop*. Teoksessa *Western Music and Its Others*. Toim. G. Born & D. Hesmondhalgh. (University of California Press, Berkeley 2000).
- 25 Nauha julkaistiin bootleg-levynä harhaanjohtavalla nimellä *Dylan Live at the Albert Hall*. Tapauksen tositarinan kertoo C. P. Lee, *Like the Night: Bob Dylan and the Road to the Manchester Free Trade Hall* (Helter Skelter, London 1998).
- 26 Eräitä näistä kysymyksistä käsittelee tarkemmin artikkelini *Music and Everyday Life* teoksessa *The Cultural Study of Popular Music*. Toim. M. Clayton ym. (Routledge, New York 2003).

Sari Kivistö

Černýn hevonen

PRAHALAINEN KUVATAITEILIJÄ

David Černý ylitti hiljattain uutiskynnyksen Euroopan unionin päämajaan Brysseliin suunnittelemaan taideteoksella. Černýn *Entropa* on palapeli, jossa Euroopan valtioita kuvataan yksinkertaisin kansallisin symbolein: Italia on jalkapallokenttä, Romania Dracula-teemapuisto, Ruotsi Ikea-laatikko, Tanska lego-palikoita, Liettuassa viisi sotilasta virtsaa Venäjän suuntaan ja kohua herättänyt Bulgaria on turkkilainen käymälä. Britannia ei ole mukana, koska se ei tahdo kuulua Eurooppaan. Teos synnytti lyhyen taidepoliittisen debatin, koska Bulgarian edustajat ja Tšekin ministerit yksissä tuumin kokivat työn loukkaavaksi. Miksi?

Osittain syynä oli taidekäsitusten yhteentörmäys. Työllä oli Tšekin ulkoministeriön tuki, ja sen piti juh-

listaa maan Eurooppa-neuvoston puheenjohtajakautta. Černýn esittämän suunnitelman mukaan jokaisesta Euroopan maasta osallistuisi yksi taiteilija oman maansa kuvan laatimiseen. Mutta tällaisen taiteellisen brändityöryhmän sijasta Černý kavereineen tyytyi ajan puutteessa valmistamaan koko palapelin itse. Jälkikäteen Černý pahoitteli aiheuttamaansa hämmennystä ja keksittyjä taiteilijoita.

On ilmeistä, että teos ei vastaa mielikuvaa julkiseen tilaan asetettavasta virallisesta Euroopasta. Kenties toiveena oli, että teos ilmentäisi länsimaista itsereflektiivisyyttä, suvaitsevaisuutta, yhteistyötä, kulttuurien iloista kirjoja. Iloa siinä onkin, onhan se lelu, palapeli. Virallisia tahoja harmittanee myös työhön luvatussa rahasumman kohtalo. Mutta voidaan

myös kysyä itse teoksen tulkinnan perään. Ei tarvitse olla kummoinkaan analyysoija tehdäkseen sen johtopäätöksen, että Černýn tarkoituksena tuskin oli ykskantaan loukata Bulgariaa. Ennemmin kyse on mielikuvista, ennakkoluuloista ja kansallisista stereotyyppioista, joita edelleen herkästi synnyttämme. Černý kysyy, miten paljon oikeastaan tiedämme edes naapureistamme. Kyse on käsitystemme pinnallisuuden kritiikistä, lähelle näkemisen tärkeydestä ja myös tällaisen provokatiivisen taiteen uskomattomasta helpoudesta. Černýn työt toteuttavat satiirien perinteistä tehtävää houkuttelemalla konservatiivisen reaktion esiin, mutta yllättävää on, että se käy edelleen näin minimalistisin keinoin ja että reaktiot ovat näin ennakoitavia. Kaikesta päätellen virallisesta



Sari Syrjämäki

valtiollisesta kuvasta ja sopivuuden ihanteista pidetään edelleen tiukasti kiinni.

Suomi on muuten kuvattu teoksessa suorastaan ihannoiden. Saunan lattialle sammuneen haulikkosurmaajan synkät unet henkivät juurevaa tragediaa verrattuna muiden Pohjoismaiden pinnallisuuteen, blaadun Ikeaan ja alkeellisen komposition tanskalaisiin legoihin. Ennen kansallisesti traumatisoivia koulusurmia Suomi olisi varmaankin esitetty tyhjinä kännykän kuorina.

Černýn provokatiivisuuden ei luulisi tulleen työn tilaajille yllätyksenä. Černý on 1990-luvun alkupuolelta lähtien näkyvästi toteuttanut vastaavia kuvataiteellisia satiiri-projekteja Prahan keskustan katukuvassa ja kansallisten monumenttien yhteydessä. Työt ovat usein pasifistisia ja poliittisia. Neuvostovallan kukistumisesta muistuttavat vaaleanpunaiset panssarivaunujen kappaleet kaupungin puistossa on nyt helppo hyväksyä, mutta kun Černý maalasi 1991 venäläisen sotamuistomerkinä palvelleen tankin pinkiksi, se johti lyhyeen taiteilijan pidättämiseen vähäksi aikaa. Vuonna 2005 Černý loi *Hai*-nimisen installaation, jossa Saddam Husseinin alaston näkökuva uiskentelee formaldehydialtaassa. Se työ kiellettiin Puolassa ja Belgiassa. Prahan kansallisteatterin julkisivuun suunniteltua kultaista masturboivaa jättiläistä ei ripustettu näytteille, vaikka Černýn mukaan se voitti tilasta käydyn suunnittelukilpailun. Osa teoksista on jäänyt toteuttamatta ”teknisistä syistä”, mikä itsessään on satiirinen perustelu.

Virtsaamisveistoksia Černý on tehnyt useita. Vastavalmistuneen Kafka-museon pihalla kaksi mieshahmoa piirtelee uriinillaan kuuluisien Prahan kävijöiden mietelauseita vesialtaaseen. Teos on interaktiivinen, sillä turisti voi tekstiviestillä saada patsaat virtsaamaan tahtomansa sanoman. Sattumoisin altaan ääri viivat muistuttavat Tšekinmaan muotoja. Työn satiirinen periaate on helppo hahmottaa. Kansallistunne vesitetään yksinkertaisen halventavalla elekielellä. Černýn mukaan po-

liisit ovatkin joutuneet suojelemaan teosta skinheadien terrorilta.

Näkyvä monumentti tässä mielessä on myös Futura-museon teos, jossa katsojan tehtävänä on kiivetä tikkaita pitkin valtaviin valkoisten pakaroiden ääreen. Kurkistaessaan istumalihasrakoon hän pääsee seuraamaan taidepoliittista kuvanauhaa, jossa istuva presidentti Václav Klaus ja kansallisgallerian johtaja syöttävät toisilleen ruskeaa liemiruokaa. Černý tahraa töissään johdonmukaisesti kansallistunteen ja vallan edustajat symboleineen ihmiserteillä.

Yksi Černýn taiteellisesti onnistuneimmista töistä edustaa kansallista ikonografiaa genreltään: se on ratsastajapatsas, mutta ei kuitenkaan aivan perinteinen. Böömin kansallispyhimyksen Václavin ratsastajapatsasta jäljittelevä työ on tehty styroksista. Černý suunnitteli patsaansa alun perin Prahan uudistetun pääpostin halliin, mutta postin johtajan mukaan työ oli ”vähän liikaa”, ja sille löydettiin paikka Lucernapalatsin pasaasista. Tämä kauppakuja sijaitsee Prahan keskustassa saman Václavin aukion laidalla, jossa alkuperäinen kansallissankari ratsastaa ja josta kommunistivallan päättänyt samettivallankumous alkoi. Černýn styroksiveistos on lähes viisi metriä korkea ja keskiaikainen böömiläinen pyhimys näyttää sotisovassaan ja keihästä kannatelllessaan samalta kuin alkuperäisessä veistoksessa. Mutta ratsastajan paikka on erikoinen, sillä hän istuu kuolleen hevosen vatsalla. Kauniisti ojentautunut hevosen ruho on ripustettu kattoon pää alaspäin. Hevosen rentous on ristiriidassa sen vatsalla pönöttävän kansallissankarin jäykkyyden kanssa. Kuollut hevonen on plastisuudessaan poikkeuksellisen elävä, kun sitä katselee vaikkapa pasaasin elokuvateatterin kahvilasta, josta avautuu ensiluokkainen näkymä hevosen takalistoon. Kompositio on ristiriidassaan tyylipuhtaan satiirinen. Kriitikki osoittaa kansallispyhimyksen jäykkyyden kautta vanhojen ihanteiden ja symbolien vanhentuneisuuteen. Samaan viittaa valmistusmateriaalin, styroksin, murenevuus. Myös kuolleen ratsun sanomaa voi pohtia; kuolleen valtion

ajatus ei ole kaukana. Černý itse on kertonut työn esittävän Tšekin yrityksiä hallita ilmeisen huonovointista maataan kommunistivallan jälkeen.

Satunnaisen ohikulkijan mielessä hevonen synnyttää muistumia koko satiirin traditioon roomalaista Hora-tiusta inspiroineesta matalasta muulista – millä kuvalla hän luonnehti satiiriensa runoratsua – ja Persiuksen rehdistä työjuhdaista aina Don Quijoten Rosinanteen ja renessanssin valtavaan latinankieliseen satiiriseen aasi-kirjallisuuteen asti. Satiiritutkijalle pasaasin katosta roikkuukin myös viisimetrisen satiirinen stereotyyppi.

Kerrotaan muuten, että viereisessä elokuvateatterissa Franz Kafkalla oli tapana käydä katsomassa mykkäfilmejä. Kahvilan kauniissa jugend-tyylisissä saniteettiiloissa voi itsekkin toteuttaa satiirista profanointia Černýn hengessä.

Mikä tahansa perimmäiseltä ytimeltään pelkkä puskafarssi voidaan toki nimetä satiiriksi ja siten ylentää hieman fiksumpien ihmisten älylliseksi viihteeksi. Mutta satiirinkin keinot ovat useimmiten varsin yksinkertaisia. Niiden sekoitussuhde on sama kuin venäläisen pikkukylän keksijän kotipolttoisessa pontikassa: otetaan sontakiloa kohden kilo sokeria... Typerää? Lapsellista? Mautonta? Tietenkin näitä kaikkia. Satiiri rakentuu yhteiskunnan kuona-aineista ja tutkii käsitysäämiä. Se hännää elitistisiä ja vanhentuneita asenteita esiin. 1600-luvulla ranskalainen satiirikko ja filologi Nicolas Rigault ylevöitti satiirien intiimit ruumiintoiminnot väittämällä, että niissä tiivistyy lajin *parrhesia* ja *katharsis*.

Suomessa olisi kysyntää provosoi-ville töille. Loukkaavina koettaisiin varmasti myös kuoleman tabulla leikkitelevät Černýn tuulimyllyt, joissa hautakummuilla seisovien verenvuonien ristien poikkipuut pyörivät myllynlapojen lailla. Julkiset tilamme ovat kerrassaan nuhteettomia ja siivoja. Satiirikon mielestä puhtaudessa – ja julkisivuissa ylipäättään – on aina jotain epärehellistä. Totuuden nimissä: julkisivua olisi syytä tahrata.

Jarkko S. Tuusvuori

Nyt tässä syttymässä

NEWYORKILAINEN RAP-SUURUUS KRS-One on käyttänyt taiteilijanimeä Philosopher. Siitä on tullut sanomista. ”My Philosophy” (1988) käynnistyi ikimuistoisella houlla: ”Olet siis filosofi?/ kyllä, kyllä, kyllä, kyllä, kyllä/ ajattelen kovin syvästi, ajattelen kovin syvästi [...]” Tämä ei tyhjentänyt pajatsoa, vaan uusi aaria sai sijansa 2003: ”[T]otuus, sitä tavoittelen/ metafysiikkaa, josta esimerkkiä tässä latelen.” ”Philosophical”-kappaleessa filosofi tulee hätiin, kun vaivaa ”pelko,/ epävarmuus, joku juttu, josta saatava selko”. Missä toiset räppärit rötöstelevät tai elostelevat, filosofi valistaa: ”Opetan syvemmän hiphopin merkitystä.” Mukaan mahtuvat paitsi lajityypilliset itsekehut ”olen älyllisyyden kallio” ja ”olen aurinko”, myös ajatus ajatuksellisesta kilvoittelusta, jossa ”ei vain tehdä hiphoppia, vaan ollaan hiphop”.

Tarvitaan KRS-Onen katu-uskottavaa velmuutta, jotta moisen argumentin pystyy esittämään osana viileää rytminumeroa. Vastaavasti kaivataan Nick Caven *Gesetzgeberi*ytä, jotta kykenee siteeraamaan rakkauslaulussa Immanuel Kantia – ”tähtitaivas ylläni/ siveyslaki sisälläni/ niin maailma ilmenee” – tunnelman rikkumatta. Ja edellyttää Lauryn Hillin karismaa, jotta selviytyy groovea hukkaamatta vokaloidusta tähtianalysista: ”kerro siis filosofiaasi, jolla/ taiteilijan pitäisi osata olla,/ kenties yltäkyläisellä varannolla/ vaan todellisuuskäsitys pelkkä nolla.”¹ (Huomautettakoon, että kaikki suomennokset edellä ja jäljessä ovat definitiivisiä.)

Esimerkit ovat harvinaisia. Popkappale ei ole traktaatti. Ketäpä ei kiljadhuttaisi, että rock kärsii selittelemisestä. Konsultoikaamme Anthraxia: ”filosofiaasi/ seinälle paikattua paskaa.” Nopealta metallilta ei muu kuin äkkiväärä tuomio olisikaan oikein, minkä vahvistaa Forbidden: ”älä selitä filosofiaasi/ sillä kun sinua viiltää/ vuodat siinä missä minäkin/ ymmärrä, ettei ymmärrystä ole/ [...] kipu on todellista.” Lisätään kristillisen metalcoren näkökanta Demon Hunterin tapaan: *your philosophy is dead/ dead wrong*. Liikaviisastelun vastaiseen kampanjaan yhtyy myös nokkelan vaihtoehdorockin sanansaattaja We Are Scientists: *your philosophy is totally lost on me*. Samassa hengessä Brosista muistettu Matt Goss laittaa sanoja lemmessä pettyneen suuhun: ”inhoan filosofiaasi/ [...] rakkaus on yliarvostettua.” Filosofian osakkeet eivät ehkä kasva siitäkään, miten alt-metallisensaatio System of a Down hourii kuolemisen tytön filosofian vuoksi. Eikä siitä, kuinka skotlantilainen kamaripopyhtye Belle & Sebastian kertoo kovia kokeneesta, joka ”muutti filosofiansa” ja metelöi asunossaan.²

Essee rockin kapinallisuudesta

- 1 ”Rebel Rock” (1956) Tommy Steele
- 2 ”Rebel Rebel” (1974) David Bowie
- 3 ”The Last Rebel” (1993) Lynyrd Skynyrd

- 4 ”He’s a Rebel” (1962) Crystals
- 5 ”She’s a Rebel” (2004) Green Day
- 6 ”Rebel in You” (2008) Supergrass
- 7 ”Rebel Yell” (1983) Billy Idol
- 8 ”Rebel of the Underground” (1991) 2pac
- 9 ”Rebel Warrior” (1995) Asian Dub Foundation
- 10 ”This Is a Rebel Song” (1997) Sinéad O’Connor

Filosofiaa päin

Pohjoiscarolinalaisen, 2000 hajonneen Ben Folds Fiven saavutus on melkoinen. Yhtyeen läpimurtokappaleisiin kuulunut ”Philosophy” (1995) ei ainoastaan affirmoinut filosofiaa, vaan kuvasi sen jonakin, joka ennakkoluuloista poiketen piti harjoittajansa maan pinnalla: ”senkun naurat/ minun filosofiani/ pitää jalkani maassa/ luotan siihen kuin kamaraan/ [...] olet ystävänä/ mutta sinulla ei ole filosofiaa/ tämän laulun on aika loppua.” Jos BFF oli popiksi kiusallisen fiksum ja artsua, filosofian myönteisiä popkäyttöjä voi tavata myös tv-Popstarsista tekaistun Hear’sayn laulussa ”Can’t Stop Thinking About It” (2001) ja atlantalaisen Holiday Paraden kevytrockvetäisyssä ”My Philosophy” (2008).

Syntsapopin herttualla Marc Almondilla on otsaa kuvata kolhuja kokeneiden sinnittely viisauden rakastamiseksi (”malja sinulle ja minulle/ malja filosofiallemme”)³, mutta pisimmälle viety yritys valjastaa popraita filosofiseksi messuamiseksi lienee Kaliforniassa gospelia luoneen Ben Whiten/Ignorant Youthin omakustanne ”Philosophy of Justification” (2000). Se kallistuu epä- ja antifilosofiseksi: ”leviää muuan filosofia/ ihmiset selittelemässä itsekkyyttä/ totuus on muka sitä, mitä siitä tekee/ naurettavaa, ettette näe/ jotkin asiat ovat oikein, toiset väärin/ suhteellisuutta ei ole/ totuus ei muutu, se on konkreettinen/ jos muuta ajattelee/ oikeuttaa vain syyllistä sydäntään/ [...] tiedät, että vain yksi on totta/ minä tunnen Hänet, tuntee Hän sinut/ toivon mukaan vielä tajuat/ tässä esimerkki totuuden absoluuttisuudesta/ istutan puun, joka [...] kantaa appelsiineja/ jotkut ehkä sanovat, että omenoitahan nuo/ se nyt vain on heidän filosofiansa.”

Moista hapatusta lähenee puolalaisen thrash-progehtavan Al Siratin moraliteetti ”Your Own Face” (2004), jossa surkutellaan ”sisäisen arvon” ja ”luovan filosofian” jäämistä julkisivujen ja rahavallan varjoon. Oma lukunsa on jo taivaanlaitumille siirtyneen countrytähden Chris Ledoux’n ”Simple as Dirt” (2002), jonka tulkinassa saattaa tarvita popissa tavallisen Buberin sinäminävälineistön sijasta Gadamerin traditio- tai Lagerspetzin saastateorioita: ”rakastan vaimoani ja lapsiani/ samoin rakasti isäkkökin omiaan/ ja hänen isänsä häntä ennen/ ja minä perin heidän filosofiansa/ elämä on helppoa kuin raskaan päivän työ/ yksinkertaista kuin mura.”



Lyyrisesti, musiikillisesti ja filosofisesti hieman lohdullisempia tapauksia tarjoaa *britpop*-ryhmistä se viihaisin. Skunk Anansie antoi yhdelle kappaleelleen nimen ”Hedonism” (1997), teki toisen nimeltä ”Aesthetic Anarchist” (1995; ”filosofiasi [...] on himosi selkäranka”) ja vei teoksellaan ”Intellectualise My Blackness” (1995) filosofoinnin vastaisen filosofisuuden yhteen pop-ääreen (”läimäytin häntä kimpaleella omaa filosofiaansa”).

Käsiteanalyysi

Englannin teosana *rock* (joka on peräisin muinaisenglannin *roccianin* ja saksan *rückenin* jakamasta juuresta) viittaa keinahteluun, esimerkiksi kiikkutuolin tai junan liikkeeseen⁴. Samalla sanalla (joka tässä merkityksessä juontuu muinaisranskan *roquesta*) viitataan myös kallioon⁵ tai muuhun kiinteään möykkyyn luontoa, kuten jääpalaan⁶. *Rock* nimeää, erityisesti yhdistettynä vyörymistä tai rullaamista merkitsevään (ja latinan pikkupyörästä, *rotulasta*, juontuvaan) verbiin *roll*, tietyn laulu- ja soitinyhtymusiikkilajin⁷, ja sen ympärille muodostuneen nuorisokulttuurin⁸. Popin tapaan sen tuotokset ovat nautittavia⁹, mutta tyyppillisesti raemmalla ja radikaalimmalla tavalla nautinnollisia¹⁰. Rock koetaan poppia suoraviivaisemmin seksuaaliseksi¹¹. Tästä juontuvat jatkuvat moraalipaniikit¹², tästä ajoittaiset oikeustarpeet¹³. Rock on yhtäaikaista joutilaan luokan turuttavaa viihdettä ja alhaisen väkivaltaista kumouksellisuutta¹⁴. Se ravistelee yhä uusia sukupolvia vaihtamaan dogmaattiset unensa parempiin¹⁵ tai ainakin pakkoneuroosinsa potkukkaampiin¹⁶. Sillä onpa rock maailmassa älykkään suunnittelun ansiosta¹⁷ tai toteutuupa se vain jonakin villinä kehityksellisenä mahdollisuutena¹⁸, sen tultua valituksi on ainoana päämääränä sen oma huijpentuminen¹⁹. Eräitten teoreetikoitten mukaan halun tehtäväksi jää enää säätää tyyli, jolla sen nyt iäksi kiveen hakattu sisältö toteutuu²⁰.

Tänä iltana

’Filosofia’ ei suinkaan ole filosofisimmankaan popin pääkäsite. Popin avainkäsite on *tonightius*. Lukematomat hitit ovat 50-luvulta lähtien alleviivanneet tämän-iltaisuuden ratkaisevuutta. Popin paradokseja on kyky kaiuttaa ainutkertaista kokemusta standardilla, josta kokemuksellisuuden ylijäämä tihkuu läpi. Ramonesin ”I Don’t Care” (1977) toteaa, että ”en piittaa/ näistä sanoista”, Patrick Bruelin ”J’te l’dis quand même” (1990) muistuttaa lemmennustusten kuluneisuudesta. Mutta jo Nietzsche huomautti, että Bachin taide oli vapautta rajoissa: kontrapunkti asetti ehdot, jotka eivät kutistaneet liikkumatilaa vaan mahdollistivat laajan liikkeen rajalta rajalle²¹. Harva pystyy kuolemattoman Warren Zevonin tapaan käyttämään lähes yksinomaan kierrätettyjä *onelinereita* laulujensa ydinmehuna, mutta kaikki popvelhot tukeutuvat pelkistettyyn muotoon sen loputtomassa varioituvuudessa.

Tonightiuden tajusivat jo romanttis-klassiset *Lied*-taiteilijat. Grillparzerin/Schubertin ”Bertas Lied” (1820)

pohjustaa pop-sensibiliteettiä: ”Tunnetko sen läheisyyden?/ Aavistatko rauhan?” Tästä on sekä pitkä että lyhyt matka blink-182:n skeittipunkrypistykseen ”First Date” (2001), joka vastustamattomasti ruotii ensitreffien vauhkoutta. Joni Mitchellin ”Carey” (1971) määrittelee kuluvan illan ”tähtiseksi holviksi”, palvonnan paikaksi. *Tonightiuden* lupauksen pettävät oikeastaan sekä Keski-lännen punkorkesterin Violent Femmesin ”nietzscheläisittäin” dekonstruoiva ”Tonight” (1995) että skottirokkarien Del Amitrin ”schopenhauerilaisen” reaktiivinen ”Be My Downfall” (1992). Niin Bob Segerin omistavuudessaan varma ”We’ve Got Tonight” (1978) kuin Carole Kingin epävarmuudesta piinaantava ”Will You Love Me Tomorrow” (1960/1971) ovat Mitchellin juhlihan tämäniltaisuuden romahduksia, siinä missä Neil Youngin suruhymni ”Tonight’s the Night” (1975) ja Bob Dylanin vainoharhainen ”Where Are You Tonight?” (1978) alleviivaavat käänteisesti *tonightiuden* voimaa.

Tämän juuri nyt pystytyvän tilanteen, tämän pariaikaa rakentuvan tunnelman, tämän käsillä olevan lupauksen, tämän nyt valtaansa ottavan pelon pop esimerkistään niin kuin ei mikään. Joskus se seuraa sota-ajan orkesterinjohtajan Spike Jonesin hevostelevaa linjaa: ”se on filosofiamme/ ja taatusti myönnät sinäkin/ ihmiset ovat hassumpia kuin ketkään.” Useimmiten se pitäytyy Maurice Chevalierin viitoittamassa riiuuhempeilyssä.²² Joskus se tavoittaa suorastaan sosiologis-fenomenologisen mutta kaiken yliälyllisen välttävän otteen kestoaiheestaan, kuten Tom Waitsin kappaleessa ”(Looking for) The Heart of Saturday Night” (1974). Siinä vapaillaan osatekijät käydään läpi hartaasti eritellen omakohtaisuuden nous- tessa sinäpassiivin diskreetistä käytöstä. Waits kuuluu Walt Whitmanin demokraattiseen perinteeseen, jota William James aikoinaan ällisteli ja ylisteli siitä, kuinka tiukasti se kaikessa yksilön ainutlaatuisuuden juhlistuksessaan pysytteli kelle tahansa avoimena olevalla kokemusalueella, jokahenkilönoikeuksien piirissä. Waitsin laulu avaa kokemuksen käsitteellisyyttä etevämmin kuin kirkkainkaan filosofinen analyysi²³.

Popminien ja -sinien filosofiat ovat pääsääntöisesti kuin puskuritarroista tai vessanseinältä revästyjä²⁴. Tai sitten varioidaan yhtä ja samaa Shakespeare-repliikkiä, Hamletin lausahdusta filosofian niukkuudesta olioiden runsauteen verrattuna²⁵. Rap-muusikot ovat filosofia-käsitteistönkin voimavarojen taitavimpia työstäjiä. Vaihteluväliä riittää perulaisen Immortal Techniquen ”No me importan” (2001; ”laajennan vitun aivosi pihalle/ ja lavennan filosofiasi”) ja atlantalaisen Gucci Manen ”Black Teen” (2005; ”ei sympatiaa, ei apologiaa/ siinä meidän filosofiaa”) aggressiosta bostonilaisen Gang Starrin ”In Memory of...in” (1998; ”olisitpa olemassa/ koska filosofiasi oli hullunsvää”) nostalgiaan ja chicagolaisen Commonin ”Announcementin” (2008) (”mimmit kysyvät, oletko filosofi?/ joo, filosofoin sun päällä”) turskiuteen.

KRS-Onen ”My Philosophy” saattoi liioittelemta viitata itseensä ”luentona”. *Kappaleen sattuvien omanhännän* nosto kuuluu: *I am an artist/ of new concepts at their hardest.*

Tommi Uschanov

Filosofia ja pop – 45 poimintaa minuutissa

1953 W. V. Quine julkaisee artikkelikokoelman *From a Logical Point of View*. Nimi on peräisin trinidadilaisesta calypso-laulusta ”Ugly Woman” eli ”Marry A Woman Uglier Than You”, jonka Quine on kuullut Harry Belafonten esittävän klubikeikalla Greenwich Villagessa. Myöhemmin saman sävelmän levyttävät muiden muassa näyttelijä Robert Mitchum juuri nimellä ”From a Logical Point of View” sekä musta teinilaulaja Jimmy Soul, jonka muokkaus ”If You Wanna Be Happy” nousee Yhdysvaltain singlelistan ykköspaikalle 1963.

1957 Kyökkinietscheläisellä *The Outsider* -kyhäelmällä Britannian älykkönäyttämölle noussutta Colin Wilsonia pilkataan lehdistössä ”kirjallisuuden Elvis Presleyksi” ja ”filosofian Tommy Steeleksi”. Presley ei kommentoi asiaa, ei myöskään brittivastine Steele.

Viitteet (Tuusvuori)

- 1 Cave & The Bad Seeds, ”There Is a Kingdom” (1997); Hill, ”Superstar” (1998).
- 2 Anthrax, ”Taking the Music Back” (2003); Forbidden, ”No Reason” (1994); Demon Hunter, ”Beheaded” (2004); W.A.S., ”Impatience” (2008); Goss, ”Perfect Girl” (2009); S.O.A.D., ”Suit-Pee” (1998); B & S, ”She’s Losing It”.
- 3 Almond, ”Beautiful Losers” (1999).
- 4 Kuunt. AC/DC, ”Rock’n’Roll Train” (2008).
- 5 Kuunt. AC/DC, ”Hard as a Rock” (1995).
- 6 Kuunt. AC/DC, ”Whiskey on the Rocks” (1995).
- 7 Kuunt. AC/DC, ”Rock’n’Roll Singer” (1975).
- 8 Kuunt. AC/DC, ”Rocker” (1975).
- 9 Kuunt. AC/DC, ”She Likes Rock’n’Roll” (2008).
- 10 Kuunt. AC/DC, ”Rock Your Heart Out” (1990).
- 11 Kuunt. AC/DC, ”Rocking All the Way” (2008).

1960 Jean-Paul Sartre käyttää *Critique de la raison dialectique* -teoksessaan Yhdysvaltain hittilistoja paljastavana esimerkkinä epäaidosta ”sarjallisuudesta”, joka modernissa yhteiskunnassa vallitsee atomistisesti eristyneiden yksilöiden välillä.

Bobby Day, ”Teenage Philosopher”: *Well I’m a teenage philosopher from K. C./ All you little cats better hear my plea/ If you ain’t got a lover right from the start/ Some pretty chick is gonna break your heart.*

n. 1961 A. J. Ayer vierailee Britannian ”Levyraadissa”, legendaarisessa *Juke Box Jury* -ohjelmassa.

1962 Itävaltalainen pianisti Peter Stadlen (1910–1996) julkaisee *British Journal of Aesthetics*issa lyhyen artikkelin ”The Aesthetics of Popular Music”, joka nimestään huolimatta käsittelee kaikkea kevyttä musiikkia. Kirjoittamishetken nuorisopop saa

- 12 Kuunt. AC/DC, ”Rock’n’Roll Damnation” (1978).
- 13 Kuunt. AC/DC, ”Rock’n’Roll Ain’t Noise Pollution” (1980).
- 14 Kuunt. AC/DC, ”For Those About to Rock (We Salute You)” (1981).
- 15 Kuunt. AC/DC, ”Rock’n’Roll Dream” (2008).
- 16 Kuunt. AC/DC, ”Can’t Stop Rock’n’Roll” (2000).
- 17 Kuunt. AC/DC, ”Let There Be Rock” (1977).
- 18 Kuunt. AC/DC, ”There’s Gonna Be Some Rockin’” (1976).
- 19 Kuunt. AC/DC, ”It’s a Long Way to the Top (If You Wanna Rock’n’ Roll)” (1975).
- 20 Kuunt. AC/DC, ”That’s the Way I Wanna Rock’n’Roll” (1988).
- 21 Nachgelassene Fragmente, huhti–kesäkuu 1885 34 [92]. *Sämtliche Werke* 11. Toim. M. Montinari & G. Colli (1980). 2., tark. p. DTV & de Gruyter, München & Berlin 1988, 451.
- 22 ”People Are Funnier Than Anybody” (1947); Chevalierin filmi *Love Me*

osakseen lyhyen appendiksimaisen maininnan.

1962 Dean Martin, ”A Hundred Years From Today”: *Don’t save your kisses, just pass them around/ You’ll find my reason is logically sound.*

1963 Michael Lipton, R. C. O. Matthews ja John M. Rice julkaisevat teoksen *Chess Problems* puolustaakseen ”vähäpätöisten taiteiden” kuten šakkitehtävien roolia taidefilosofiassa. Musiikista he kirjoittavat kuitenkin: ”Ne meistä, jotka kuuntelevat sekä Elvis Presleytä että myöhäiskauden Beethovenia, tietävät täysin hyvin, että myöhäiskauden Beethoven on paljon parempaa.”

1964 Näyttelijä Sidney Poitier julkaisee albumin *Poitier Meets Plato*, joka tarjoilee sulaviksi editoituja Platonin dialogeja luettuina Fred Katzin sovittamien viihdejazztaustojen päälle.

- Tonight* (1932), jonka yhden kehityslinjan täydellisti Solomon Burken kuturaita ”Tonight’s the Night” (1966).
- 23 Lunastuu Bruce Springsteenin ”No Surrenderin” (1985) teesi: ”opimme enemmän kolmen minuutin levytäl kuin kuunaan koulussa.” *Tonight*riuden didaktiikka ei kuulu Suomeenkaan koulujen vahvuuksiin.
 - 24 Green Day, ”Warning” (2000; *get your philosophy from a bumper sticker*); Radio Silence, ”Try Not Thinking” (2005; *stop writing your philosophy/ down on bathroom walls*). Vrt. slovenialaisen punkpumpun Golliwogin ”And Right Then Was When My Philosophy Became Straight” (2006), jossa filosofian ryhti löytyy ahneen musiikkiteollisuuden tekopyhyden tajuamisesta.
 - 25 Esim. Iron Maidenin ex-vokalisti Blazeen ”Nothing Will Stop Me” (2002) & tuomiometallibändi Downin ”Nothing in Return” (2007). Vrt. myös näyttelijä Tim Minchinin beat-resitatiivi ”Storm”: <http://www.youtube.com/watch?v=ujUQn0HhGEK>.



Bob Dylan, "The Lonesome Death of Hattie Carroll": *But you who philosophize disgrace and criticize all fears! Take the rag away from your face, now ain't the time for your tears.*

1965 Theodor Adorno sovittaa aiemman jyrkän populaarikulttuurikielteisyytensä muottiin The Beatlesin, kun Peter von Haselberg haastattelee häntä Hessenin radiossa otsikolla "Über die geschichtliche Angemessenheit des Bewusstseins". Jo kolme vuotta aiemmin Adorno on tuominnut "Elvis Presleyn räikäyvän saattueen" kirjassaan *Einleitung in die Musiksoziologie*.

Them, "Philosophy": *Can't sow wild oats, expect to gather corn! Can't take right and make it wrong.*

1966 James Bond -säveltäjä John Barryn raita "Saturday Night Philosopher" Marlon Brando -elokuvassa

Armottomat, eräs harvoista filosofia-instrumentaaleista.

Les Homards Violets, "Existentialisme des années 66" (sic): *Aux poubelles de la faim! J'ai racheté mon âme! Qui avait pris le train! Pour s'en aller à dame.*

M. A. Nummisen ensimmäinen Wittgenstein-levytys, single "The World Is"/"In Order To". Molempien laulujen sanotukset ovat David Pearsin ja Brian McGuinnessin *Tractatus*-englanninnoksesta. Nummisen kolmas *Tractatus*-raita "Wovon man nicht sprechen kann" ilmestyy seuraavana vuonna LP:llä *In memoriam*.

1967 Moberlyn pikkukaupungissa Missourissa 1966 perustettu Plato & The Philosophers -yhtye julkaisee psykedeelisen autotallirockin pieniksi klassikoiksi myöhemmin nousevat

singlet "C. M. I Love You" ja "13 O'Clock Flight To Psychedelphia".

Gary Lewis & The Playboys, "Girls in Love": *Since the world's made of all those girls in love! It's a factuality one is bound to fall in love with me one day! You gotta live each day with this logical philosophy! Come with me, she'll come in time.*

Mick Jagger vapautetaan huumeepidätyksen jälkeen ja lennätetään helikopterilla osallistumaan tapausta koskevaan television paneelikeskusteluun A. J. Ayerin, kirjailija Malcolm Muggeridgen, lehtimies William Rees-Moggin sekä metodistikirkon johtajan Donald Soperin kanssa.

1968 Ray Stevens, "Mr. Businessman": *You can wheel and deal the best of them and steal it from the rest of them! You know the score, their ethics are a bore.*



1969 S. Albert Kivisen yksipuolinen EP *Actum Philosophicum Fennicum*, kuusiosainen laulusarja David Humen teksteihin sekä agitprop-lauluja muun muassa Brita Koivusen ”Suklaasydämen” sävelin: ”Ydinasemonopoli nyt jo murtuu sulaen/ Eivät estä mitkään roolit sortumista valkoisten.” Levyllä esiintyvät myös M. A. Numminen, Rauli Badding Somerjoki, Kaija Parko ja Heli Keinonen. Seuraavana vuonna julkaistaan Kivisen nimetön Love Records -EP: neljä situationistista *détournement*-tekniikkaa käyttävää pilkkalaulua lisää. Viides, ”Oikeuden jumalatar”, ilmestyy kokoelma-EP:llä *Lauluja oikeuslaitoksesta*.

Elvis Presley, ”Rubberneckin”: *Stop, look and listen, baby, that's my philosophy*.

1970 Andrew Chester ja ”Richard Merton” (Perry Anderson) käyvät

New Left Review -lehdessä jo edellisvuosikerran puolelta alkavan ja kolmiosaiseksi muodostuvan debatin rockin estetiikasta: Chesterille rock on tärkeää taiteena, Andersonille yhteiskunnasta totuuden kertovana marxilaisena ylärakenteena. Väittely laskee perustan monille myöhemmille taidefilosofisille keskusteluille.

Rock-kriitikko Richard Meltzer herättää laajaa hämminkiä esikoisteoksellaan *The Aesthetics of Rock*. Meltzer, Yalen yliopistosta pois potkittu entinen filosofian jatko-opiskelija, koettaa tutkimusmuistiinpanoista kierrättämällä teoksella kytkeä rockin kiinteäksi osaksi länsimaisen filosofian historiaa. Mitä kummallisimmat rock-filosofia-paralleelit valuvat vuolaina läpi koko kirjan. The Jamiesin kesähitin ”Summertime, Summertime” (1958) rivi *No more studyin' history* rinnastuu Hegelin historian loppuun. Quinen

teesi ”empiirisen merkityksen yksikkö on koko tiede” kääntyy väitteeksi, että rockin merkityksen yksikkö on koko rock. Hakemistossa vuorottelevat tuntemattomat psykedeliayhtyeet ja tunnetut filosofit: J. L. Austin – Autosalvage, Ultimate Spinach – Miguel de Unamuno. Meltzerin koko hanketta pidetään yleisesti vain jonkinlaisena pilana tai puijauksena, mutta pienissä piireissä teos nousee arvostetuksi miniklassikoksi.

1971 *British Journal of Aesthetics* julkaisee artikkelin ”Rock, Rhythm and Dance”, jonka tekijä on brittiläinen elokuvakirjoittaja Raymond Durgnat (1932–2002). Rockin rytmi-iloittelua ylistävä teksti on ehkä ensimmäinen varsinainen popaiheinen artikkeli akateemisessa filosofialehdessä.

1973 Monty Pythonin sittemmin klassisen aseman saavuttanut ”The Bruces’ Philosophers Song” suorittaa ensiesiintymisensä albumilla *Matching Tie and Handkerchief*.

n. 1975 Michel Foucault’n elämänkumppani Daniel Defert vie Foucault’n katsomaan David Bowien keikkaa Pariisissa. Foucault’n kommentit eivät välity jälkipolville.

1978 Taideopiskelija Green Gartside perustaa Scritti Politti -yhtyeen Englannin Leedsissä. Yhtye sisällyttää sanoituksiinsa – ja koko ympärilleen rakentamaansa semiootiseen kenttään – tukuittain viittauksia mannermaiseen nykyfilosofiaan ja saavuttaa 80-luvulla merkittävää kaupallista menestystä. Erityisesti debyyttialbumin *Songs to Remember* (1982) sisältämä raita ”Jacques Derrida” nousee kulttiklassikoksi: *I’m in love with Jacques Derrida/ Read a page and know what I need to/ Take apart my baby’s heart*. Suosion myötä Greenille järjestyy myös tapaaminen Derridan kanssa.

1979 Eppu Normaali, ”Pop pop pop”: ”Ei Nietzsche sieluan ravitse, kun ei se tunnu ytimissä ja luissa.”

1982 Musiikkieteilijät Per-Erik Brolinson ja Holger Larsen julkaisevat *Filosofisk tidskrift*issä artikkelin ”Rockmusikens estetik” – ensimmäinen popkontribuutio pohjoismaisessa filosofiasa.

1984 Esa Saarinen julkaisee LP:n *Filosofia*, joka sisältää muun muassa kappaleet ”Poikarakkaus” ja ”Filosofia”.

1986 Freud Marx Engels & Jung, ”Pitkätukkainen punaniska”: ”Eikä välkkyperseet anna minun olla/ Tyhmää sanoo ne ja Wittgenstein/ Ne ei tiedä että mäkin olin yliopistolla/ Ja siellä saivartelijoista tarpekseni sain.”

1988 Uudessa-Seelannissa perustetaan kaunopopyhtye Jean-Paul Sartre Experience, joka myöhemmin

joutuu Sartren perikunnan nostaman oikeusjutun vuoksi ottamaan nimen JPS Experience. Yhtye julkaisee neljä albumia ennen hajoamistaan 1995.

1989 M. A. Nummisen Wittgenstein-sävellyssarja *The Tractatus Suite* julkaistaan vinyyli-LP:nä, jonka *Tractatuksen* brittiläinen kustantaja Routledge ottaa kansainväliseen jakeluun. Levyn koko sisältö otetaan myöhemmin mukaan Nummisen kokoelma-CD:lle *Kiusankappaleita 3* (2001).

1993 Yhdysvaltalainen Open Court -kustantamo julkaisee James F. Harrisin teoksen *Philosophy at 33 1/3 RPM: Themes of Classic Rock Music*. Setämäisessä kosiskelevuudessaan usein sietämätön nide vetää paralleleja klassisten rocksanoitusten ja länsimaisen filosofian perusteemojen välille ennakoiden saman kustantajan seuraavalla vuosikymmenellä aloittamaa ”filosofia ja populaari” -artikkelikokoelmien sarjaa.

1996 Norjalainen mustan metallin yhdenmiehenyhtye Burzum julkaisee levyn *Filosofem*. Tekijä istuu vankilassa henkirikoksesta. Niin ikään norjalaiselta black metal -yhtyeeltä, nelijäseniseltä Gorgorothilta ilmestyy *Antichrist*, jota seuraavat kaksi muuta Nietzschen teosten mukaan nimettyä albumia *Destroyer (Or How to Philosophize With the Hammer)* (1998) ja *Twilight of the Idols* (2003).

1997 The Negro Problem, ”Heidegger in Harlem”: *Heidegger in Harlem on a Sunday afternoon/ Black paint streaming down his face/ He’s tryin’ to equalize the distortion in his room/ People screaming, ‘Unify your race’*.

Kriitikko Chuck Eddyn teos *The Accidental Evolution of Rock ‘n’ Roll* sivuaa monia filosofisia teemoja Meltzerin *The Aesthetics of Rockin* leikkimielisessä hengessä esitellen muun muassa kontrastin vapaa tahto -rockin ja determinismirockin välillä.

Stiff Little Fingers, ”My Ever Changing Moral Stance”: *It’s just my ever changing moral stance is up for*

grabs again/ My ever changing moral stance is up for grabs again.

1998 Van Halen, ”Dirty Water Dog”: *Can’t comprehend meaning of the metaphysical/ I’d rather leave that to your so-called intellectual*.

1999 Pet Shop Boys nostaa vahingonkorvauskanteen Roger Scrutonia vastaan tämän väitettyä teoksessaan *An Intelligent Person’s Guide To Modern Culture*, että yhtyeen jäsenten luova panos omiin levytyksiinsä on minimaalinen ja ne ovat ensisijaisesti äänittäjien ja muiden ulkopuolisten työtä. Kanne vedetään pois, kun Scruton ja Duckworth-kustantamo suostuvat julkiseen anteeksipyyntöön ja maksamaan korvauksena rahasumman, jonka suuruutta ei julkisteta.

2003 Madonna, ”American Life”: *I’m diggin’ on the isotopes/ This metaphysics shit is dope/ And if all this can give me hope/ You know I’m satisfied*.

S. Albert Kivisen kootut levytykset uusintajulkaistaan *Lauluja*-CD:nä mukanaan Ilkka Niiniluodon *liner notesit*.

Van Morrison, ”Meaning of Loneliness”: *Well there’s Sartre and Camus, Nietzsche and Hesse/ If you dig deep enough you gonna end up in distress*.

2006 Kotimaassaan listasuosioista nauttinut kanadalainen r’n’b-ryhmä The Philosopher Kings julkaisee toistaiseksi viimeisimmän albuminsa *Castles*. Kappaleessa ”Last Stand” lauletaan: *What a tragedy/ if all this time was wasted*.

2009 Australian New South Walesissa vaikuttava hip-hop-akti Philosphize ilmoittaa MySpace-sivustollaan uudesta kappaleestaan. Tätä kirjoitettaessa sivuilla mainittu ”odotettava oleva” EP *In the Eyes of the Wolf* on yhä julkaisematta. Philosphizen lauluun ”Street Corner” sisältyy säe: *It all happens here/ where you live your life*.

Jukka Mikkonen

Populaarikulttuurifilosofiaa

ONKO PINK FLOYDIN *The Dark Side of the Moon* eksistentialistista filosofiaa? Mitä on Bob Dylanin filosofia? Edustaako Marge Simpson aristoteelista hyve-etiikkaa? Onko moraalisesti oikein nauraa *South Parkille*? Entä miksi *Monty Pythonin lentävä sirkus* ylipäänsä naurattaa?

Tällaisia kysymyksiä tarkastellaan kuluvalla vuosikymmenellä kovaa tahtia julkaistuissa ”x ja filosofia”-sarjojen kokoelmissa, joiden aiheita ovat popkulttuurituotteisiin liittyvät merkitykset, käsitteet ja ongelmat.

Open Courtin *Popular Culture and Philosophy* -sarjan ensimmäinen teos oli *Seinfeld and Philosophy* (2000). Perässä seurasivat muiden muassa *The Matrix and Philosophy* (2002) ja *Buffy the Vampire Slayer and Philosophy* (2003). Blackwell souti 2006 samoille apajille arvokkaammin nimetyllä *Philosophy and Popular Culture* -sarjallaan, jossa on nähty esimerkiksi *Family Guy and Philosophy* (2007). Blackwell pyrkii korjaamaan ”filosofiaa jo vuosisatoja vaivanneen pahan imago-ongelman” ja osoittamaan, että filosofia on tärkeää lukijan jokapäiväisessä (media)elämässä.¹

Länsimainen maailma on viih-teellistynyt, ja maailmasta kiinnostuneiden filosofien oletetaan seuraavan perässä.

It can be fun, kids!

OC- ja Blackwell-kirjojen tarkoitus on tehdä filosofia sitä tuntemattomille (nuorille) kiinnostavaksi ja tuoda ihmisiä filosofian pariin. Kohdeyleisöltä ei edellytetä minkäänlaista esitietoa filosofiasta.

Tyyliltään pääosin (uransa alussa olevien) akateemisten filosofien kirjoitukset ovat fanittavia, ja kirjoittajien alluusioina ja pastišseina ilmenevä hauskuutus- ja jäljittelytarve puolesta-hävettää kuin huono imitaatio. Monelle kirjoittajalle

essee vaikuttaa olevan varsin vieras *medium*.

Popin ja filosofian parittamisen suurin ongelma on, että kirjoittajat olettavat filosofian mallilukijaa ikävystyttäväksi ja rakentavat artikkelelinsa vastakohta-asettelulle, josta ei ole apua kummallekaan osapuolelle.

Filosofia otaksutaan lukijan mielikuvissa joksikin vaikeaksi, tympeäksi ja vastenmieliseksi. Filosofeja ovat Platonin, Aristoteleen, Kantin ja Humen kaltaiset aikapäiviä sitten kuolleet *geezarit*, ja jotkut (kuolemaa tekevät) nykyfilosofit. Filosofisten epäselviksi ja pitkästyttäväksi oletetut ajatusrakennelmat referoidaan parhaimmillaan tai pahimmillaan muutamalla sokerikuorrutetulla lauseella.

Kieltämättä on vaikea selittää yläkoululikäiselle lauseella tai kahdella – ja tämän oletetulla puhetavalla –, mistä esimerkiksi Nietzschen vallantahdossa tai Jumalan kuolemassa on kyse. Blackwellin sarjaa toimittava ja kokoelmiin ahkerasti kontribuoiva yhdysvaltalainen filosofian professori William Irwin ainakin uskaltaa yrittää:

”Sekaisin meneminen ja mielettömän tuhon aiheuttaminen ovat yksi jalostumaton muoto harjoittaa tahtoa valtaan, mutta perimmältään tyydyttävämpi tapa voisi olla maan hallitseminen, miljoonien ansaitseminen Bill Gatesin tyyliin tai muusikoita ja kuulijoita yhdistävän musiikin luominen.

[...] että uskomus kristinuskon Jumalaan on kulahtanut, käytännössä mahdoton, kuollut – kuin bailut, joissa on enää kolme saman asuntolan poikaa ja vähän väljähtänyttä välikaljaa.”

(The Search Goes on. Teoksessa *Metallica and Philosophy*, 21 & 17.)

Mars muottiin

”Lukijan tutustuttaminen filosofiaan” ei siis tarkoita, että opetettaisiin lukijaa purkamaan kokonaisuuksia ja perustelevaan tulkintoja, vaan sitä,

että ilmiöt survotaan surutta valmiisiin muotteihin; kirjoittajia rohkaistaan ismittelyyn jo kokoelmien kirjoituskutsuissa. Näin on tuskin ihmeellistä, että pesäpallon/pokerin/*Star Warsin/Star Trekin/Narnian/Harry Potterin/U2:n/Johnny Cashin/Grateful Deadin* ja filosofisten ajatusrakennelmien väliset yhteydet ovat lähes poikkeuksetta heppoisia ja yksisilmäisiä.

Toki antologioissa on oivalta- viakin kirjoituksia, kuten Manuel Bremerin ja Daniel Cohnitzin jouhevasti etenevä ”Is It Still Metallica? On the Identity of Rock Band Over Time”, joka haastaa lukijan pohtimaan varsinaisen aiheensa ohessa Lars Ulrichin kiertueella muuttuvan rumpusetin (Theseuksen laivan) identiteettiä ja muita filosofian historiasta tuttuja ajatuskokeita.

Suurin osa kirjoituksista ei kuitenkaan juuri auta lukijaa ymmärtämään populaarikulttuuria ”syvällisesti” eikä tee filosofisesta ajattelusta kiehtovaa. Filosofian parissa toimivalle kirjatt herättävät kysymyksen filosofian kulttuurisesta merkityksestä: pitääkö se myydä nuorille mihin hintaan tahansa?

Joka tapauksessa *X* ja filosofia on merkittävä kulttuuri-ilmiö: *The Simpsons and Philosophy* otettiin 2006 jo 22. painos. Tämän lehden mennessä painoon OC:n sarjassa on julkaistu jo 37 nimikettä. Aihepiirin suosioista kertoo sekin, että kanadalaisessa Thompson Riversin yliopistossa ollaan paraikaa perustamassa filosofiaan ja popkulttuuriin keskittyvää jurnaalia, jossa suunnitellaan julkaistavan filosofisia tutkimuksia muun muassa julkisuuden henkilöistä, huvipuistoista, figureista, taidokureista ja paraateista.

Ennakkoluulottomuutensa ja yhteiskunnallisen keskusteluhalukkuutensa vuoksi kokoelmien kontribuutoreille on nostettava hattua. Norsunluutorneistaan ovat laskeutuneet esimerkiksi ne kirjoittajat, jotka osal-

listuivat OC:n kokoelmaan *iPod and Philosophy: iCon of an ePoch* (2008).

Astetta asiallisempaa tutkimusta edustaa William Irwinin ja Jorge J. E. Gracian toimittama *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture* (Rowman & Littlefield 2007). Johdannossa Irwin esittää, että me nykyihmiset ajattelemme populaarikulttuurin ”läpi”. Popkulttuurin sulkeminen filosofisen tarkastelun ulkopuolelle tarkoittaisi, että filosofia hylkäisi suuren osan ihmisille tärkeää taidetta ja kulttuuria. Carolyn Korsmeyer korostaa artikkelissaan, kuinka paljon ihmiset nykyään oppivat populaarikulttuurista, ja mainitsee asioita, jotka tuntee fiktion perus-

teella: ristiretket, nanoteknologian, legendan El Doradosta, 1500-luvun italialaisen pankkimailman ja madonreiät. Muita aiheita ovat alluusio populaarikulttuurissa (Theodore Gracyk), popin viihdearvo (Richard Shusterman), kirjojen ja filmatisointien suhde (Jorge J. E. Gracia) sekä rock-musiikin itsekkriittisyys (Michael Baur).

Viite

- 1 Toki populaarikulttuuria on tarkasteltu filosofisesti aiemminkin; alan pioneereina voidaan mainita Noël Carroll (esim. *A Philosophy of Mass Art*, 1998) sekä elokuvista ja televisiosta kirjoittanut Stanley Cavell (ks. *n & n* 4/08).

pop 'popista'

- 1 M, ”Pop Muzik” (1979)
- 2 J. Karjalainen & Mustat Lasit, ”Pop-laulaja” (1979)
- 3 Eppu Normaali, ”Pop Pop Pop” (1979)
- 4 Neljä Ruusua, ”Poplaulajan vapaapäivä” (1993)
- 5 Neljä Ruusua, ”Popmuseo” (2000)
- 6 Neljä Baritonia, ”Pop-musiikkia” (1997)
- 7 Irwin Goodman, ”Poliisi on pop” (1966)
- 8 Material Issue, ”International Pop Overthrow” (1991) (*but I'll pop back up when the pretty blue lights come on! it's an international pop overthrow*)
- 9 John Mellencamp, ”Pop Singer” (1989) (*never wanted to be no pop singer! never wanted to write no pop songs*)
- 10 XTC, ”This Is Pop?” (1978) (*this is pop! yeah yeah! this is pop! yeah yeah! this is pop! yeah yeah! this is*)

[kaikki listat 1–19: Tuusvuori, Roinila, Mikkonen & Uschanov]

lista 1

Samuli Knuuti

Kynä kitaraa mahtavampi

ALUSSA OLI SÄVEL.

Sitten tuli sana. Mutta millainen? Tässä kolme esimerkkiä:

1. ”In music 'purist' as an insult relates to the word's etymological echoes (puritanism, and its related tropes of squeamishness, prudishness and closedmindedness) and its semantic traces from other, genuinely reprehensible bodies of thought: eugenics, racial purity, cultural hygiene.”

2. ”Komeaan lentoon Hanoi Rocks silti 2000-luvulla lähti. Esimerkiksi turkasen itsevarma 'People Like Me' tuuppasi nuoremmat nöösipojat tunkion huipulta kevyellä tönäisyllä ja 'You Make The Earth Moven' hitikkyysosoitti, että bändin vahvuudet eivät olleet 20 vuodessa homehtuneet. Vaikka tupla-cd:n lähes kristillinen tasajako uuden ja vanhan Hanoi Rocksin välillä huutaa vastalauseita suhteellisuudentajun puutteesta, totuus on kuitenkin, että ilman albumien täyteraitoja biisikavalkadi on kakkos-cd:lläkin edustava.”

3. ”Anna Abreu taas on tosi tärkeä levy, ja siihen liittyy paljon ihania muistoja varsinkin keikoilta. Ja eka levy on aina eka levy. <3 Kaikki biisit on tälläkin levyllä hyviä ja niihin on jo ehtiny 'kiintyy' silleen enemmän. Livenä kaikki on ihan uskomattomia! Anna tulkitsee hie-

nosti esim. 'Shamen' ja 'Everywhere I Gon'. Jotku taas on upeita tanssibiisejä. Promokuvat on otettu Portugalin kauniissa maisemissa, joten niistä ei voi olla tykkäämättä. Ja Annal on ihania mekkoja.”

Lainaukset ovat Marko Säynekosken Hanoi Rocks -arvostelusta (*Soundi* 12/08), nimimerkki Gingeriltä Anna Abreun fanifoorumilta ja Simon Reynoldsin teoksesta *Bring The Noise*. Saatte itse päätellä, mikä on mistäkin.

Käytin edellisten katkelmien etsimiseen ja siirtämiseen noin seitsemän minuuttia. Jos minulla olisi ollut käytössäni kokonainen iltapäivä ja rajattomasti tilaa, olisin voinut poimia tähän 47 keskenään täysin erilaista esimerkkiä lisää.

Mutta miksi? joku saattaa kysyä. Mitä pointtia on rinnastaa yksi maailman arvostetuimmista popakateemikoista, suomalaisen musiikkilehden avustaja ja Idols-tähden todennäköisesti teini-ikäinen fani? Ehkäpä siksi, että kaikkia kolmea katkelmaa yhdistää vilpittömän tarve tuoda esille mielipiteensä musiikista. Miksi ne muuten olisi kirjoitettu? Ei ainakaan rahasta, sillä Reynoldsin kirjoitus ilmestyi alun perin hänen blogissaan, suomalaiset musiikkilehdet maksavat parhaimmillaankin levyarvioista

vain nimellisiä palkkioita ja internetin fanifoorumilla ei raha tietenkään liiku.

Ei, kaikki kolme katkelmaa ovat syntyneet, koska niillä oli tarve syntyä. Mutta miksi?

JOKIN JUURI popmusiikissa (ja tässä käytän termiä laajassa mielessä, niin että siihen mahtuvat sekä death metal että hiphop) on aina innoittanut kuulijoita tarttumaan kynään. Suomessa iskelmä on iäti myynyt hyvin, mutta iskelmästä ei ole koskaan kirjoitettu kuin takautuvasti, historiallisesta näkökulmasta – iskelmästä vain, heidän ihmissuhteistaan, mokailuistaan, sairauksistaan; tavoista olla ihmisiä. Monissa muissa musiikinlajeissa, kuten jazzissa, bluesissa ja etnossa, kirjoittelu on usein pienen piirin tekemää ja pienelle piirille suunnattua. Tai sitten kovin kohteliasta: Seppo Heikinheimo herätti pahennusta kirjoittamalla klassisesta musiikista kuin rock-kriitikko, värikkäin metaforin ja usein huikentelevaisen ilkeästi, siitäkään huolimatta että muuten inhosi kevyttä musiikkia.

Kuten jo nimi kertoo, pop on kaikista demokraattisin musiikinlaji. Koska se on läsnä kaikkialla ja hamuaa suurinta mahdollisinta kuulijakuntaa, siksi se myös vetää puoleensa mielipiteitä magneetin lailla. Jos pysäytät Helsingin kadulla satunnaisen alle nelikymppisen vastaantulijan ja soitat hänelle Lauri Tähkän kappaleen ”Pauhaava sydän”, hänellä on todennäköisesti siitä selkeä ja tarkkarajainen mielipide. On paljon epätodennäköisempää, että hänellä olisi esittää mitään vastaavaa yhdestäkään Klima Kaliman sävelteoksesta.

Koska pop harvoin perustuu tekniseen virtuosi-teettiin, jonkin instrumentin täydelliseen hallintaan, se rohkaisee itse musiikillisesta esityksestä ulospäin versoviin tulkintoihin. Jazzista on mahdollista nauttia tuntematta musiikin teoriaa, mutta siitä on huomattavasti vaikeampaa kirjoittaa rock-kriitikille usein ominaisella impressionistisella tavalla – ainakaan niin, että kirjoitettu saavuttaisi muiden entusiastien hyväksynnän.

Huonoa tässä on se, että tämä usein johtaa popkirjoitteluun, jossa tekijällä ei ole hallussaan soittajien instrumenttien lisäksi se oma: suomen kieli. Hyvää siinä onkin sitten kaikki muu. Toki joku voi pitää huonona sitä, että popista voi kirjoittaa ’kuka tahansa’, mutta toisaalta samalla logiikalla popjuttuja voi lukea kuka tahansa, ei vain jonkin tietyn tiukan klikin vannoutunut jäsen. Koska pop niin usein haluaa levitä kasvaimen lailla, tämä on koodattu siihen sekä kaupallisesti että taiteellisesti perusteiden, popkirjoittaja voi myös valita oman lähestymistapansa vapaasti, rajoitteita sanelee vain väline, jonne kirjoittaja on tekstiään tekemässä.

YKSI VÄSYTTÄVIMMISTÄ popkirjoittamiseen liittyvistä toteamuksista on vanha kunnon heitto siitä, että musiikista kirjoittaminen on kuin kuin tanssisi arkkitehtuurista. (Alkuperästä käydään kiistaa, mutta usein sitaatti yhdistetään popkirjoittajia vihanneeseen Frank Zappaan, joka ironista kyllä muistetaan enemmän popkirjoittajia koskevasta lausunnoistaan kuin musiikistaan).

Voi kysyä, mitä sitaatilla oikeastaan haluta sanoa. Onko se filosofinen statementti siitä, että musiikin ja kirjoittamisen kielet poikkeavat toisistaan niin paljon, ettei musiikin luomaa tunnelmaa ja herättämiä vaikutelmia, ”fiilistä”, voi lainkaan pukea sanoiksi? Että lopputulos olisi kömpelöä ja kulmikasta, vailla muuta kuin keinotekoista suhdetta kohteeseensa? Tällaisen väitteen voi todeta ahdasmieliseksi ja kapeaksi. Mistä tanssitaide sitten yleensä kertoo? Eikö se kerro rakkaudesta, kuolemasta ja valinnoista, ihmisenä olemisesta – kuten kaikki muukin taiteet? Ovatko ne jotenkin helpompia aiheita kuin arkkitehtuuri? Jos yleisesti ottaen mitään aiheita voi tanssilla kuvailla – ja ilmeisesti voi, koska tanssitaide on olemassa ja sitä arvostetaan – miksi sitten kirjoittaminen olisi jotenkin vaikeampaa?

Tai ehkä sitaatin lausuja halusikin kritisoida sitä, että popkirjoittaminen niin usein muodoltaan jäljittelee kohdettaan. Että sen pitäisi olla yhtä lailla välitöntä, rentoa, svengaavaa ja mukaansatempaavaa; ettei se voisi syventyä, tarkentaa ja zoomata. Teksti ei ole aivan musiikin tapaan oman eteenpäin pyrkivän temponsa vanki. Hyvä popkirjoittaja tietää kuitenkin, että vaikka popkirjoittaminen voikin olla rock’n’rollia, sen ei tarvitse olla sitä, aivan kuten rockinkaan ei aina tarvitse olla rock’n’rollia.

Popkirjoittajan pitäisi ottaa vapautena se, ettei virallista lähestymistapaa aiheeseen ole. Toki minkä hyvänsä kappaleen voi analysoida musiikin teorian kautta, mutta popissa se olisi yhtä mielekästä kuin arvioida romaani päivälehden kielitieteellisin perustein. Taitavankin elokuva-arvostelijan kädet ovat sidotut: kun arvioi elokuvan, huomattava osa arvostelusta täytyy käyttää juonen kuvailuun kuitenkin samalla varoen, ettei tule paljastaneeksi liikaa. Tämä rampauttaa kritiikin tulkinallista tasoa, sillä jos loppuratkaisua ei saa kertoa, perinpohjaisen tulkinnan esittäminen elokuvasta kokonaisuutena käy mahdottomaksi.

Liian suuri avara alue voi toki aiheuttaa agorafobiaa, mutta torikammon sijasta terveempi reaktio on kokea se vapaudeksi laiduntaa, haukata ruohoa sieltä, missä se on vihreintä. Kunhan vain on nälkä, tarve tehdä niin. Sillä kaikista huonoin popkirjoittaminen on kirjoittamista vain rutiinin vuoksi, tilan täyttämiseksi jossakin tiettyssä välineessä, ”palkkioiden” vuoksi (lainausmerkit siksi, koska jokainen joka tarvitsee popkirjoittamista toimeentulonsa vuoksi on pulassa). Otetaan levy, kuunnellaan se muutaman kerran toisella korvalla, ja sitten marssitetaan esiin kaikista väsyneimmät adjektiivit sekä ilmiselvimmät vertailukohdat, siinä se.

Greil Marcus näki yhtäläisyyksiä keskiajan väärauskoisten, dadaistien ja punkin keulakuvien välillä. Eräs *Melody Makerin* kirjoittaja käytti 1983 kokonaisen Spandau Ballet -arvion laulaja Tony Hadleyn nenän kuvailuun. Neil Strauss on Mötley Crüe -historiikissaan viennyt klassisen rocksekoilun ja -typeryyden niin pitkälle, ettei se ole enää edes hauskaa tai edes uljasta.

Mitä olisi kaiken tuon rinnalla yksi bolero funktionalismista? Saanko luvan?

Otto Talvio

10 väitettä popmusiikista

1. Pop on yhdentekevää

Totta kai pop on yhdentekevää. Jos se olisi yhteiskunnallisesti merkittävää, se ei olisi poppia. Se olisi protestilauluja tai jotain yhtä pitkäveiteistä ja tosikkomaista. Jopa kepulaiset voivat ymmärtää, että kevyt musiikki, kuten humpi, on tarkoitettu hauskanpitoon. Vain huumoritomuteensa kuristuva vasemmisto on sitä mieltä, että popilla on velvollisuus toimia poliittisen agitaation välineenä. Tämä väite on todistettavissa yksinkertaisella ajatusleikillä: kuvittele sosiaalidemokraattinen popbändi.

Tämä selittää myös jossain määrin sitä, miksi vasurien bileissä pitää aina kuunnella musiikkia, joka lievittää kroonisesti huonoa liberaalia omaatuntoa tai sopii globaalisti vastuuntuntoiseen imagoon: afrokuubalaista (tai mitä tahansa lievästi etnistä), räyhäpunkkia, feminististä laulumusiikkia tai Wigwamin hengessä mutta paljon huonommin tehtyä kanta-aottavaa progea. Ja koska demarit eivät ymmärrä musiikkia, nauti siitä tai luulevat, että se kuuluu vain marsseille ja urheilutapahtumiin, esiintyy heidän kemuissaan vain kaverien kuoro, Mikko Perkoila tai kuka tahansa ilmaiseksi saatu musikannti.

Popin yhdentekevyys on sen voimavara samalla lailla kuin sen abstraktisti nuoruudesta ja romantiikasta ammentavat sanoitukset. Kappaleet jäävät avoimiksi kuulijan tulkinnoille. Jos pop vaatisi kuulijaa piirtämään rintamalinjat ensitapaamisella, se ei tavoittaisi ketään.

2. Pop tyhmentää kulttuurin

Syyttäjiä on enemmän kuin puolustusasianajajia. Siitä lähtien kun amerikkalaisvetoinen massakulttuuri löi läpi vanhalla mantereella ja vähitellen kaikkialla maailmassa, on keskustelu kulttuurintilasta noudattanut älymystö-elitismiä: populaarikulttuurin räikeimpiä rimaloituksia päivitetään niin kuin ne olisivat popin absoluuttinen sisältö, mutta samaan aikaan nautitaan popin marginaaleissa elävästä matalakulttuurista.

Kulttuurin tyhmistymisestä voidaan ylipäättänsä keskustella vain konkreettisin esimerkein: ovatko peruskoulujen ja lukiodien opetusohjelmat liian pop-painotteisia? Onko Yle lopullisesti hylännyt yleisradioeetoksensa ja siirtynyt kilpailemaan tasapäisesti kaupallisten kanavien kanssa? Jakaako valtio liikaa avustuksia matalakulttuurille, joka pärjäisi ilmeinkin?

Tyhmentäjiä haettaessa musiikki on lähinnä rikoskumppanin roolissa.

Suurimmat syylliset löytyvät radiosta ja televisiosta, jossa kuuluvat ja näkyvät yhteiskunnan suulaimmat ja suulaivimmat. Silti popmusiikki nousee syytösten kohteeksi

sen voiman takia. Toisin kuin niin kutsuttu klassinen, orkesteri- tai kamarimusiikki, pop ja rock etenevät rum-pukompin varassa. Jo se on omiaan hermostuttamaan yliherkkiä valittajia.

Onko Yleisradiolla internetin aikakaudella velvollisuutta toimia kansakunnan popsivistäjänä? Perinteisesti vasemmalle kallellaan oleva Ylehän on luonteeltaan jossain populistin ja opettajan välimaastossa. Kumpikaan rooli ei sovi hirveän hyvin laadukkaaseen popmusiikkiin, mutta sen sijaan sopii erinomaisesti toisaalta iskelmän ja euroviisuhutun (TV2) ja taidemusiikin (TV1, Yle Teema) esittämiseen. Yleä on kuitenkin onniteltava: viime vuosina se on alkanut esittää poppia ja popin historiaa kanavillaan kiitettävän paljon, erityisesti Teemalla.

3. Pop kannustaa kuluttamaan

Mahdollisesti. Populaarikulttuuri rakentuu tuoreuden idealle. Se ruokkii kertakäyttöisyyttä, mutta mahdollistaa myös popin salatun historian paljastamisen. Jokaista listaykköistä kohden on sata levyä, jotka eivät nousseet listoille lainkaan, vaikka halua ja taitoja olisi ollut yhtä paljon kuin markkinointikoneiston tukemalla kaupallisella tuotteella.

Spiritualizedin Jason Pierce totesi aikoinaan haastattelussa, että mistä tahansa saadaan listaykkönen, kun levy-yhtiö käyttää markkinointiin tarpeeksi rahaa. Ykkösen vaatima myynti liittyy kulutushurmioon ja muotiin yhtä paljon kuin hyvän kappaleen koukullaan rakentamaan jalkaa liikuttavaan innostukseen. Tätä ei ole koskaan testattu käytännössä, sillä kenelläkään ei ole ollut tarvetta nähdä Diamanda Galasia tai Lydia Lunchia listaykkösenä.

Yhtiöt haluavat artisteja, jotka voidaan nostaa huikaisiin levymyynteihin pelkän tuotteen voimalla. Jos puffaamiseen kuuluu järjettömän paljon rahaa, se vähentää popbisneksen mielekkyyttä, vaikka artisti loppujen lopuksi maksaisikin promootion kulut. Siksi listat edelleen heijastavat suhteellisen hyvin levyjä ostavan kansanosan makua kussakin maassa.

4. Rock on äänisaastetta

Kaikki musiikki on äänisaastetta, jos se soi väärässä paikassa väärään aikaan. Radion soittaminen julkisissa tiloissa pitäisi kieltää. On päiviä, jolloin aivojen luontaiset suodattimet eivät kykene estämään ruokakaupan kovaäänisistä tulevan paikallisradion vähämielistä junttiutta aiheuttamasta pakokauhua.

5. Pop huipentui 60-luvulla

Kultakaudet ovat hienoja. Yleisen poplören mukaan maailman hienoin popmusiikki tehtiin suurin piirtein samaan aikaan kun Beatles oli levyttävä yhtye. Tämä popin Augustinuksen aika on selitettävissä sillä, että vuosiin 1962–70 sijoittuu läntisen maailman liberalisoituminen, teknologiahuuma ja levyteollisuuden muuttuminen yhdeksi jälkimodernin ajan suurimmista viihteen aloista. Kun rock tuli teini-ikään 60-luvun loppupuolella, se oli jo ehtinyt kulkea hillbillystä ja bluesista rock'n'rolliin, lipevään teinipoppiin, Beatlesin jalanjäljissä merseybeatiin, folkrockiin, psykedeliaan ja ties kuinka moneen edelleen popin arkkityyppinä toimivaan musiikintyyliin. Innovaation huumassa rajallisesta teknologiasta otettiin kaikki irti, eivätkä popin 40 vuotta vanhat innovaatiot ole vanhentuneet minnekään.

6. Punk oli vapautusliike

Alkeellinen perustelu on jotakuinkin seuraavanlaatuinen: punk tuhosi progen ja palautti rockin perusarvot kuntaan. Molemmat väitteet ovat toiveajattelua. Punkin ja kaiken muun alkujaan kellareista nousseen 70-luvun jälkipuolen rockin merkitys on siinä, että se nosti itse ja riippumattomasti julkaistun musiikin näkyville ja ihmisten kuultavaksi.

Haastattelemani Neil Tennant, Pet Shop Boysin tunnetusti rock-vastainen henkilö, sanoi, että hänestä punk oli rockia vastaan. Huomautin hänelle, että punk oli rockmusiikkia. Päädyimme toteamaan, että punk vastusti pitkätukkaista rockmusiikkia. Ymmärsin kuitenkin, mitä hän ajoi takaa: rock, jonka vastareaktio punk oli, oli valkoista, isojen levy-yhtiöiden julkaisemaa valtavirtaa.

Punkin eetos – itse tekeminen – voidaan nähdä kulttuuritaistelun välineenä. Vielä tärkeämpää: punk palautti hipsterismin takaisin urbaaniin kulttuuriin hippiajan väsyneen omahyväisyyden jälkeen. Se oli yhtäläillä Malcolm McLarenin ja Vivien Westwoodin kaltaisten svengalien kuin trendinuorten liike.

Punkissa 60-luvun kitararock sai ensimmäisen haastajan. Se ei juuri kuulu ensimmäisen polven rujossa punkrockissa, joka vain lyö 70-luvun yliestetisoitua rockia ja lauluntekijämusiikkia raamalla alkukantaisuudella. Mutta pian punkin rinnalle (ja Suiciden tapauksessa jo ennen punkia) syntynyt post-punk oli monella tapaa radikaalein uusi vaihe musiikissa 60-luvun jälkipuolen jälkeen. New Yorkin taiteellinen downtown-skene ja no waven noise/freejazz, mutant disco ja punk funk, Manchesterin Factory Records ja Joy Division, Martin Hannett, P.I.L., Slits...

Jälkipunkia on myöhemmin yritetty pukea älyllisempään asuun – sen radikaalius ei nouse suurista ajattelijoista tai virtuositeetista, vaan yksinkertaisesta havainnosta, että rock voi heijastella arkea hyvässä ja pahassa, samaan aikaan.

7. Musiikista kirjoittaminen on kuin tanssisi arkkitehtuuria

Oh tätä muusikkojen nokkeluutta. Elvis Costellon ja Frank Zappan suuhun sijoitettu näsäviisaus on popkulttuurin suuri latteus, jonka on tarkoitus tehdä naurunalaiseksi tunteellisen/taiteellisen tuotteen sanallinen arviointi. Rivien välistä voi lukea halveksunta musiikista kirjoittajia kohtaan. Zappan tunnetuin väläytys on: ”Rockjournalismin määritelmä: ihmiset, jotka eivät osaa kirjoittaa haastattelevat ihmisiä, jotka eivät osaa puhua kirjoittakseen artikkelin ihmisille, jotka eivät osaa lukea.”

Pöh. Kyse ei ole määritelmästä, vaan egotrippailusta.

Umpielitistisen Zappan umpielitistinen / vessahuumorista kicksinsä saava teiniyleisö tietysti kuvitteli, ettei määritelmä määritellyt heitä tai Zappaa itseään.

8. Popkritiikki on palvelujournalismia

Kritiikki voidaan minun puolestani nähdä mielipiteiden dialogina. Popkritiikki lyhyessä muodossa on palvelujournalismia, joka kertoo lukijalle hiukan tuotteesta, vastistaa ennakkonäkemyksiä ja herättää ajatuksia.

9. Poptähteys on kuollut

Musiikkia on saatavilla nyt paljon enemmän kuin 80-luvulla, jolloin Madonnan ja Michael Jacksonin kaltaisista viihdyttäjästä tehtiin supertähtiä, avaruusolioiden kaltaisia puolijumalia. Kilpailu julkismarkkinoilla on pudottanut poptähdet tavallisten kuolevaisten tasolle. Heitä suojaavat inflaatiolta vain raha ja ulkonäkö.

Vaikea on nousta koskemattomaksi tähdeksi levymyynnin kulta-aikojen tapaan.

Tämä heijastelee mediayhtiöiden yleiskehitystä: ensin tulivat elokuvastudiot, sitten levyfirmat ja lehtikustantajat ja muu media, jotka kaikki kilpailevat samasta yleisöstä samoilla keinoilla: myydään jotain piristävää, kimaltelevaa ja tuoretta (joka kuitenkin muistuttaa tarpeeksi vanhaa ja hyväksi havaittua).

10. Internet ajaa levyteollisuuden kriisiin

Internet saattaa myös pelastaa hyvän musiikin puhtaan voitontavoittelun kynsistä. Pienet yhtyeet voivat hankkia yleisöjä ympäri maailman, ja kulttiartistit voivat herättää uransa eloon vuosien hiljaiselon jälkeen. Ilmaisen latauksen syömät levymyyntivoitot taas johtavat kiertueiden tekemisen uuteen nousuun (ja lippujen hintojen nousuun, valitettavasti). Pohjolan perukoillekin saadaan sellaisia artisteja, jotka eivät ennen edes tienneet, että Suomi on olemassa.

Pitää olla optimistinen. Erilaiset kriisit jalostavat. Äänilevyteollisuuden kriisi ei ole popin kriisi.



Tomi Nordlund

Roolien ristipaineessa

Musiikkikritiikeillä on väliä. Parhaiten arvostelujen vaikutuksen huomaa tapauksissa, jotka eivät välttämättä miellytä kaikkia osapuolia. Kun kriitikko lyttää rockin erikoislehden kirjoittamassaan arvioissa vaikkapa suomirokkarin uuden albumin, hänellä itsellään lienee jo jonkinlainen lähtöoletus siitä, ketkä arvion lukevat ja millaisin seurauksin. Kriitikko toimii oman näkemyksensä mukaan, eikä tällaisen kohdeajattelun tietenkään pidä vaikuttaa itse arvion sisältöön. Mutta arvostelijan toimenkuvaa se kirkastaa ja avartaa.

LEVYARVOSTELUN LUKEVAT lehden tilaajat, irtonumeron ostajat ja satunnaiset selaajat. Tämä ilmeisin yleisö on aina verrattain heterogeeninen. Ehkä vielä tarkemmin kritiikkiin tutustuvat arvostelijan kollegat, jotka lukevat sitä kuin kriitikot konsanaan, analysoiden ja vertaillen omiin suorituksiinsa popjournalismin saralla. Teksti osuu todennäköisesti myös parjatun rokkarin silmiin. Useimmiten teilaustapauksissa artisti tulistuu kriitikon vääreiksi koetuista argumenteista ja antaa tämän kuulla kunniansa – ainakin lähipiirilleen. Julkisesti avautuessaan joutuu usein naurunalaiseksi, oli vastaväitteissä perää tai ei. Puheet arvostelijan valta-asemasta eivät ole täysin turhia. Hyvin tehdyn työn palkintona vain on harvemmin uusia taiteilijajäystäviä.

Jos muusikko sattuu kuitenkin kokemaan, että arviossa on itua, hän saattaa ottaa kritiikistä opikseen ja mahdollisesti antaa palautteen heijastua jollain tavalla tuleviin töihinsä. Näin mittavan kritiikin vaikutuksen artistit silti myöntävät ani harvoin. Myös levy- ja tuotantoyhtiöt seuraavat tarkkaan suojateistaan kirjoitettuja arvioita. Kun saa tietoa median suhtautumisesta artisteihin, on mahdollista pohtia tulevia markkinointistrategioita.

Liioittelematta yksittäisen kritiikin painoarvoa voi sanoa, että arvosteluinstituutiolla on merkittävä vaikutus julkisista eläimistä saatuun yleiskuvaan. Levyarvioiden kaltaisia, perustelluille näkemyksille ainakin periaatteessa rakentuvia palautekanavia on lopulta harvoja. Myyntiluvut tosin näyttävät noudattavan aivan omaa metafysiikkaansa.

Erontekoa ja samastumista

Rumba-lehden avustajana päädyin hiljan tarkastelemaan tiedotusopin gradussani kotimaisen rock-kritiikin luonnetta. Käsittelin kritiikkojen profiloitumista suhteessa omaan ammattikuntaansa ja niin sanottuun vastaanottajapäähän. Hyödynsin Pierre Bourdieun ajatuksia kulttuurisesta pääomasta ja erottautumisesta. Kuten Merja Hurri on ytimekkäästi muotoillut, distinktiolla tarkoitetaan ”niitä symbolisia strategioita, joiden avulla kulttuuri-eliitti pyrkii erottautumaan vähemmän etuoikeutetuista ja usein samalla alemmaksi koetuista yhteiskunnallisista luokista”¹.

Kriitikon valta näkyy käytännössä siinä, että hänellä on legitiimi oikeus kertoa lukijoilleen, mikä on hyvää ja

mikä huonoa musiikkia. Tämä on lähtökohta distinktoitumiselle ja samalla tae sen jatkuvuudelle. Muodostin bourdieulaisten ajatusten pohjalta oman kysymyspatterini, jonka läpi kukin tarkasteltu kritiikki seuloutui. Jaoin tämän distinktioanalyysin kysymykset kolmeen kehysryhmään: kriitikon puhetapoihin, arvottamiseen sekä yleisökäsitykseen ja erottautumiseen.

Rumban ja *Soundin* arvostelujen lähiluku osoitti rock-kriitikonkin työssä selkeitä erottautumisen ja samastumisen mekanismeja. Chaïm Perelman on jakanut yleisöt universaaleihin ja erityisiin lukija- tai kuulijakuntiin. Eri-tisyleisön koostumus tiedetään ennalta: sen odotuksiin tai intresseihin voidaan vedota. Määrätyn ryhmän voi suostutella sitoutumaan johonkin väitteeseen viittaamalla tiettyihin kiinnostuksiin tai etuihin.²

Rockin erikoislehden kirjoittavan toimittajan voidaan katsoa suuntaavan tekstinsä jokseenkin tarkasti määritellylle erityisyleisölle. Kriitikko yhtäaikaisesti samastuu kritiikkinsä erityisyleisöön ja erottautuu ulkopuolelle jäävästä universaaliyleisöstä. Silti arvostelijan on asemansa pitimiksi pyrittävä myös erottautumaan omasta erityisyleisöstään.

Bourdieulaisittain sanoen kriitikon pääomalla on kommunikoitava useaan eri suuntaan. Lehtiarvostelija viestii niin tilaajien, satunnaiselaajien, musiikkiteollisuuden, journalistisen kentän (kollegat ja muut musiikkimedit), muusikoiden kuin taideyhteisön kanssa. Samalla pääomalla on samanaikaisesti pystyttävä tekemään pesäeroa ja kiinnittymään joka suuntaan.

Joissain tutkimissani arvosteluissa kirjoittaja ikään kuin haastoi myös toiset kriitikot kommentoimaan ja pohtimaan levyn sisältöä. Erottautua saattoi itsekorostuksella, kun esiteltiin verratonta pohjatietämystä tai kykyä viljellä kulttuurisia viittauksia ja sivistyssanoja. Sofistikoituneemmille popharrastajille kirjoittava voi myös helliä omaa ja lukijoiden tiedostavuutta nostamalla esiin esimerkkejä rahvaanomaisemmasta mausta tai tekemällä kritiikin kohteen kannalta kipeitä rinnastuksia. Tästä on kyse Jussi Mäntysaaren kuvaillessa *Rumbassa* (1/09) ruotsalaista tanssipopyhtye Ace Of Basea ”juntti-Abbaksi”.

Rocklehdessä arvostelija ruotii usein levyjä juuri omalle erityisyleisölleen, vaikka teos itsessään olisikin aivan muiden tahojen herkkua. Jari Jokirinne analysoi *Soundissa* (9/05) The Rasmuksen *Hide From the Sun* -levyä luomalla kohderyhmätyypittelyn kautta erottelua.

SAMMAKKO® SUOSITTELEE



HYVÄSTI TYTÖT

Korhosen kirja on tuntehikkaamman miesproosan airut.

– Matti Mäkelä, *Helsingin Sanomat*

Korhonen fabuloi fantastisesti, irrottelee ilmeikkäästi.

– Kaisa Kurikka, *Turun Sanomat*

Tyttöjen huomiota tavoitteleva kertoja on niin monisyinen hahmo, että kokonaisuudesta tulee raikas ja toimiva.

– Salla Seuri, *Uusi Suomi*

LÄÄKÄRIROMAANI

Runsautensa ansiosta teos ei tyhjene helpolla vaan laajenee kuin venäläis-klassikko. Korhosta lukee jo pelkän kielten vuoksi, ja se on paljon se.

– Karo Hämäläinen, *Suomen Kuvalehti*

Harvoin ovat kielelliset oivallukset, kuvat ja maailmanhavainnot ilahduttaneet näin.

– Leena-Kaisa Laakso, *Kouvolan Sanomat*

Riku Korhosen uusi romaani etenee kuin kreikkalainen tragedia.

– Jukka Koskelainen, *Helsingin Sanomat*

SEKSIÄ, HUUMEITA JA KAKAOMUROJA

Yksi tämän vuosisadan terävimmistä pop-kulttuuria analysoivista teoksista.

– *Onion A.V. Club*

Klosterman on kuin uusi Hunter S. Thompson.

– *People*

Täydellistä roskaruokaa sielulle.

– *Los Angeles Times*

Popkulttuurianalyysin hallitseva Kasparov.

– *San Francisco Chronicle*

Klosterman on hyvää ja älykästä seuraa.

– *New York Times*

NÄMÄKIN KIRJAT EDULLISIMMIN SAMMAKON® KIRJAKAUPOISTA: KAUPPIASKATU 3, TURKU JA EERIKINKATU 7, HELSINKI. TERVETULO!

Samalla tapahtuu samastumista omaan ammattikuntaan ja eliittiin ylipäänsä.

”Se on pinnaltaan ja visuaaliselta ilmeeltään tarpeeksi synkkä, jotta varhaismurrosikäiset tytöt kehtaavat siitä tykätä, mutta pohjimmiltaan levy on turvallinen kuin uusin Volvo-farimarimalli. Markkinointiosaston tulee ainoastaan muistaa pitää tarpeeksi iso hajurako uran alkuvaiheen positiivishenkiseen funkrock-poljentoon, joka voisi olla synkkyyeen taipuville kajalisilmille liian kitkerä pala nieltäväksi. [...]”

Toki on hyvä muistaa, että suurimmalle osalle The Rasmusen yleisöstä on täysin yhdentekevää, mitä kappaleissa oikeasti lauletaan – tärkeämpiä ovat niiden luomat mielikuvat ja hetkellinen illuusio jostain syvällisestä.”

Keinoja erontekoon on monia. Levyruotija voi vaikkapa näpättyä musiikkibisnestä viittaamalla tuotannon- ja markkinoinnillisten tekijöiden kuristusotteeseen musiikista. *Rumban* Heini Strand sivaltaa *Fintelligensin Lisää*-albumista kirjoittamassaan arviossa (1/09) osaltaan myös kuluttajia, joiden arvostelukyvyssä on kyseenalaisuutta.

”Fintelligensin kuuden vuoden levytystaukoa ei duon neljännellä levyllä huomaa. Kansikuvat kiiltävät aiempaa enemmän, ja Iso H pönöttää niissä entistä jyrkämmin, mutta kappaleet kuulostavat siltä itseltään. Mikäpä siinä, onhan näillä eväillä ennenkin levyjä myyty.”

Pienetkin vivahteikkaat retoriset ilmaisut voivat tukea kriitikon massasta erottautuvia pyrkimyksiä. Eronteko on kriitikon työssä arka, oli se sitten tiedostettua tai tiedostamatonta. Distinktoituminen näkyy myös siinä, miten kriitikko asemoi itsensä suhteessa musiikin kuluttajiin ja lukijoihin. Rahvaaseen viitataan levyarvioissa tietyn tavoin, popeliittiin toisin keinoin. Usein kriitikko kokee jo sananvaltaa tiukuvan asemansa puolesta kuuluvansa objektiiviseksi kokijaksi, jonka arvio asettuu mahdollisimman lähelle väärentämätöntä totuutta – eli vähintään pari piirua sinne popeliitin suuntaan.

Kirjava profiili

Distinktioanalyysini myötä piirtyi suhteellisen yhtenäisen mutta vaihteleva kriitikoprofiili. Johan Fornäs antaa vinkin: ’kansä’ ei ole mikään kiinteä olemus, joka loisi omia kulttuurisia muotojaan, vaan se itse muodostuu historiallisesti muuttuvissa kulttuurisissa käytännöissä³. Monirooliset musiikkiarvostelijat noudattavat ammattikuntansa yleisiä koodeja, mutta tuottavat vähitellen uusia toimeliaisuuden malleja.

Rocklevy ylittää monessa suhteessa itsensä. Perkaamissani kritiikeissä esiteltiin laulun ja soiton lisäksi yleisöä, kulutusta, instituutiota ja yhteiskuntaa, joskus kriitikon omaakin puuhailua. Kirjoittajat näyttävät siis olevan yhtä kirjavaa joukkoa kuin lukijatkin. *Soundin* ja *Rumban* kritiikoista piirtyi esiin muun muassa asian tuntijaa, esittelijää, tuomitsijaa, suosittelijaa, valistajaa, taiteellista tarkkailijaa, tietäjää, kommentaattoria ja fania.

Levyarvioista löytyy usein myös selkeä lähtöalusta, joka oli useimmiten julkaisun historiallinen tausta. Artistin tai yhtyeen aiemmat tekemiset ja suhtautuminen niihin vaikuttivat väistämättä siihen, miten uutta tuotosta lähdettiin esittelemään ja erittelemään. Tätä kuvaa hyvin *Soundin* Tero Alangon kritiikki (1/09) Bruce Springsteen & The E Street Bandin *Working on a Dream*ista. Levy sai häneltä kolmen tähden tuomion.

”2000-luvulla Bruce Springsteen on päässyt kiinni ahkeraan julkaisurytmiin, mutta tulokset ovat jääneet korkeintaan hyviksi. New Yorkin terrori-iskun jälkimainingeissa julkaistu *The Rising* (2002) tarkoitti hyvää, mutta sai haukottelemaan. Sitä seurannut *Devils & Dust* (2005) ei yltänyt lähellekään *Nebraskan* (1982) tai edes *The Ghost Of Tom Joadin* (1995) tasoa. *Magic* (2007) puolestaan etsi kadonnutta nuoruutta – mitä muutakaan liki 60-vuotias rocktähti voi tehdä? – löytämättä sitä.”

Rumbaan ja *Soundin* syventyminen nosti esiin myös eroja näiden rockjournalismimme lippulaivojen välillä. Tähän vaikuttavat ainakin lehtien syntyhistoria ja status kentällä. Tutkimukseni perusteella *Soundi* näyttäisi korostavan enemmän itse musiikkia, taiteellisia ansioita ja albumikeskeisyyttä, kun taas *Rumba* toimii laajemmalla säteellä viittaillen usein musiikkia ympäröiviin käytäntöihin ja ilmiöihin. Vaikka lehtien kritiikeissä oli enemmän yhtäläisyyksiä kuin eroavaisuuksia, *Rumba* arvioi levyjä laajemmassa kontekstissa sitoen ne osaksi populaarikulttuurin toiminnallista kenttää. *Soundissa* albumeja tarkasteltiin enemmän itsenäisinä taideteoksina. Lisäksi *Rumbassa* arvottaminen ja sen perusteleva vaikutti olevan *Soundia* tunnepitoisempaa ja perustui selkeämmin kriitikon subjektiiviseen kuuntelukokemukseen.

Yleisemmin saattoi todeta, että monissa arvioissa esiintynyt albumikokonaisuuksista puhuminen osoittautui vasta-argumentiksi yhä kappalevetoisemmaksi muuttuneelle popkulttuurille. Vaikka yksittäisten hittien lataaminen netistä on päivän sana, vankkumattomat harrastajat haluavat pitää kiinni levystä kokonaisuutena luomuksena.

Kaikkiruokaisuus valttia

Nenänsä nyrpistelevä ja turhaan elitismiin itsensä verhoava rock-kriitikko tekee usein vain hallaa itselleen. Kuten Pertti Alasuutari⁴ huomauttaa, snobismi on perin vanhanaikainen tapa suhtautua kulttuuriin. Perustietämys viihteen ja populaarikulttuurin maailmasta on alkanut muuttua yleissivistykseksi: ei ole vain hyväksyttävää ilmaista tietävänsä jostain pop-hahmosta tai -teoksesta, vaan tietämättömyys on jopa noloa. Alasuutarin mukaan sivistyneistöpiireissä liikkuvalla ja korkeassa asemassa olevalta edellytetään nyt taidevalistuneisuuden ohella tietoa tv-sarjoista, viihdemaailmasta, urheilusta ja vaikkapa etnisistä keittiöistä. Tämä ei tarkoita, että taide olisi menettämässä arvostuksensa tai että ero korkean ja matalan välillä jäisi kokonaan historiaan. Kaikkiruokaiset vain valitsevat useampia lajeja, mutta snobistiset

arvojärjestykset pitävät pintansa. Maku on edelleen tapa ilmaista yhteiskunnallista asemaa ja samalla myös sosi-
aalisen liikkuvuuden strategia: uutta kulttuuripääomaa
ovat suvaitsevaisuus ja monipuolisuus.

Kaikkiruokaisuus tarkoittaa, että eliitille eivät enää
riitä pelkät eliitin herkut. Vaikka kriitikko yhä suhtau-
tuisikin rahvaanomaisempaan musiikkiin halveksuvasti,
on kuitenkin tärkeä tietää siitä ja etenkin ymmärtää sitä.
Hyvällä rock-kriitikolla on eliittipääomansa (usein vahva
indiekulttuurin tunteminen) lisäksi oltava vähintään pe-
rustiedot esimerkiksi kansansuosioon nousseesta Lauri
Tähkä & Elonkerjuu -orkesterista, Idols-voittaja Koop
Arposesta tai iskelmäpoppari Anna Erikssonista.

Kulttuurielitismiin linnoittautuminen ei siis ole hyö-
dyllistä saati järkevää. 00-luvun tohinassa musiikkikrii-
tikon monipuolinen tietämys eri popkulttuurin muo-
doista ja ilmiöistä erottaa hänet muista.

Pelkkää poppia tai ei, kriitikoiden on oltava yhä pro-
fessionaalisempia ja osaavampia. Rockin erikoislehdissä
tämä on tarpeen, jotta voitaisiin ylpeänä erottua heppoi-

semmasta levylätinästä, jota piisaa naistenlehdistä verk-
komedioihin. Erottautumisesta ei päästä eroon.

Viitteet

- 1 Hurri 1993.
- 2 Ks. Summa 1996.
- 3 Fornäs 1995.
- 4 Alasuutari 2007.

Kirjallisuus

Alasuutari, Pertti, Kulttuurin uusi eliitti on kaikkiruokaista. *Helsingin Sanomat* 9.8.2007.

Fornäs, Johan, *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia* (Cul-
tural Theory and Late Modernity, 1995). Suom. Mikko Lehto-
nen, Kaarina Hazard, Virpi Blom & Juha Herkman. Vastapaino,
Tampere 1995.

Hurri, Merja, *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti
ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa
1945–80*. Väit. Tampereen yliopisto 1993.

Summa, Hilikka, Kolme näkökulmaa uuteen retoriikkaan. Teoksessa
Pelkkää retoriikkaa. Toim. Kari Palonen & Hilikka Summa. Vas-
tapaino, Tampere 1996.

Markku Roinila

Popkriitikki leijonankesytyksenä

”POPKRIITIKOT YRITTÄVÄT päästä äänten herroiksi
ympäröimällä ne avuttomilla sanoillaan, luokittelemalla ja
pisteyttämällä levyt, joita eivät voi ymmärtää. Heillä ei ole
millä tunkeutua niihin. [...] Taiteen tärkein tunnus on, ettei
sitä voi ottaa haltuunsa. Se hylkii ja halveksii ihmistä. [...] Popkriitikko on lisäksi tieteentekijän lähisukulainen: takso-
nomi, järjestäjä, poissulkija.”

Samaan tapaan kuin Antti Nylén tässä poppia taiteena,
Joe Carducci puolustaa kirjassaan *Rock and Pop Nar-
cotic* (2005) rockin esteettistä arvoa. Se ei ole otettavissa
haltuun sosiologisilla tai sosiaalipsykologisilla välineillä.
Ei rockmusiikkia voi ymmärtää skenen tai kaupungin tai
pukumuodin tai tukkatyylin kautta. Rock luo omat kon-
ventionsa, sääntönsä. Se on ymmärrettävissä vain oman
itsensä kautta. Nylén ja Carducci vastustavat populaar-
rimusiikin tutkimuksessa yleistä yhteiskuntatieteellistä
tutkimusotetta, jossa pyritään etsimään toimintatapoja,
ympäristöjä, muoteja, ryhmittymiä.

Mutta Nylén ei ole ymmärtänyt yhtä tärkeää seikkaa.
Popkriitikot myöntävät popin paon. Popkriitikki on
avoin fenomenaalinen ensivaikutelma, kuulokuva jos-
takin, joka vähitellen selkeytyy kokonaisuudeksi. Lähtö-
kohta ainakin hyvässä kritiikissä on itse musiikissa, sen
kuulemisessa. Totta kai aina on ollut ja tulee olemaan

kriitikoita, jotka arvioivat levyn kannen, puheiden tai
odotuksien mukaan, ja ehkä voidaan väittää, että tällaisia
kriitikoita on paljon, liian paljon.

Hyvässä popkriitikissä musiikki tulee ensin. Sitä
avataan lukijoille erilaisin keinoin. Vertaillaan aiempaan
tuotantoon, sijoitetaan tunnettuun genreen tai kuvaillaan
ulkomusiikillisesti. Useimmat lukijat haluavat tätä
(samoin kuin minusta tarpeetonta levyjen pisteystystä).
Jos popkriitikki kuvailisi vain itse musiikkia musiikillisin
termein, suurin osa lukijoista jättäisi sen kesken.

Mikäli levy on kiinnostava, ja kriitikolla on halua ja
kykyä tunkeutua siihen edes hiukan, laadun pitäisi myös
näkyä itse tekstissä. Jos levyllä on jotakin omaperäistä an-
nettavaa, sitä ei ole helppo pelkistää fraasien labyrinttiin
muuten kuin pahantahtoisesti tai laiskuuttaan. En kui-
tenkaan halua kaunistella sitä tosiseikkaa, että popkrii-
tiikki on vaikeaa. Monet ovat kutsutut, mutta harvat
valitut.

Nylén ja Carducci ovat kuitenkin oikeassa siinä, että
rock-kriitikko on tavallaan linneläinen systematisoija.
Hän sijoittaa levyn rock-musiikin kaanoniin, arvottaa
sen, pudottaa sen sopivaan lokeroon ja antaa sille leiman.
Ja hän tietää sen.

Harva popkriitikko uskoo vanginneensa ilmiön kritii-
killään lopullisesti. Popkriitikki kirjoitetaan tuoreeltaan,

muutama päivä levyn ensikuuntelun jälkeen. Sitä ei märehditä kuukausikaupalla kirjoituskammiassa kuten esseistille tai fanzin suosiokiertusteistaan hehkuttaville on mahdollista. Keskiverto popkriitikki on pikavaikutelma, hipaisu, tuntuma ja siinä on sen hienous. Pidemmälle päästään vasta ajan mittaan. Parhaimmillaan popkriitikki voi silti olla ensimmäisten kuuntelujen dokumentti: puhdas elämys ylöskirjattuna, ajatus vangittuna, munas-kuissa koetun järjestyksen hurmioitunut vuodatus.

Tämä ei suinkaan sulje pois sitä mahdollisuutta, että samasta levystä kirjoitetaan kaksi, kolme, kolmekymmentäviisi kertaa. Kuten historiasta, voisi sanoa, että tiettyistä kaanonlevyistä jokainen sukupolvi tai jopa saman kriitikon eri vuosikymmenten minä kirjoittaa oman popkriitikkinsä. Eikä tässä haittaa, jos kriitikolla on kokemusta, niin pop- kuin elämäkokemustakin.

Kriitikko ei ole nyleneiläinen perhostenkeräilijä, joka vangitsee, tappaa, kategorisoi, määrittelee ja asettaa esille. Popkriitikko on lintujen tarkkailija, joka havainnoi, katselee matkan päästä, kuvailee ja säilöo vaikutelmiaan.

Herää kysymys, milloin popkriitikon on siirryttävä eläkkeelle. Hyvä kysymys, jota omalla kohdallani mietin usein, 20. kriitikkovuoteni. Kun katsoo ulkomaisten setälehtien *Mojon* ja *Uncutin* kriitikoita, keski-ikä alkaa hyvinkin kivuta todellisen keski-ian puolelle. Haluaako kukaan lukea 70-vuotiaan kriitikon mielipidettä tuoreen bändin debyyttilevystä?

Myös nuori, valpas ja virkeä popkriitikko tulee vääjäämättä jossakin vaiheessa menettämään terävimmän teränsä, turtumaan loputtomien keskinkertaisten levyjen tulvaan, turvautumaan vanhoihin asenteisiin ja näkemyksiin siitä, mikä on lopulta todella tärkeää. Jon Landau kuvaa (sit. Carducci) prosessia osuvasti:

”Kun kriitikko kirjoittaa ensimmäisiä kritiikkejään, hän tekee sen rakkaudenaktina [...] vuotta myöhemmin kriitikko käyttää yhä samoja sanoja, mutta inspiraatio ja innostus, joka teki ”ekakerrasta” merkityksellisen on mennyt. [...] Kaksi vuotta myöhemmin hän on oppinut kuulostamaan kriitikolta kritisoi-matta varsinaisesti lainkaan, tekemättä sitä ajattelutyötä, jota kriitikon on tehtävä. [...] vuodet kuluvat, ja hän oppii tulemaan toimeen tämän tilanteen kanssa. [...] hän ei enää edes kuvittele olevansa kriitikko, hän on nyt arvostelija, kulutusneuvoja.”

Tuskin kukaan voi välttyä moiselta. Siksi popkriitikkejä lukiessa ei ole haitaksi, että on lukenut saman kriitikon kirjoituksia jo pidempään. Kun kriitikon tuntee, tuntee hänen tapansa ja rappaantumisvaiheensa. Osaa lukea kriitikin.

Kirjallisuus

Joe Carducci, *Rock and Pop Narcotic* (1990). 3. p. Redoubt, Centennial 2005.

Antti Nylén, *Vihan ja katkeruuden esseet*. Savukeidas, Turku 2007.

filosofiat popissa i

- 1 Orange Sky, ”Trials and Tribulations” (2006) (*what you see is just an illusion/ trapped in a more reason than a confusion/ your philosophy, just a fusion/ of your illusion*)
- 2 Nasum, ”My Philosophy” (1997) (*disconcerting the downsides, emphasizing on the positive/ characterizes my philosophy/ [...] shaping a guideline, free to follow/ sharing the thought of my philosophy*)
- 3 This Is Ivy League, ”Summer Chill” (2008) (*in a year of two we think you'll understand/ that your philosophy was built to fall apart/ to make anew and start from scratch/ you never know, this one might last/ no, you can't lose now*)
- 4 Posthumous Blasphemer, ”Jester Jesus” (2004) (*that is your philosophy/ you took the sins with your own death*)
- 5 Annah Zaman, ”Conscience Lost” (*and the atrocity of your philosophy/ it seems, was the deference to the hypocrisy/ that enveloped you*)
- 6 Freak Kitchen, ”I Refuse” (2000) (*I don't believe in your philosophy/ materialistic rivalry*)
- 7 Bryan Ferry, ”In Your Mind” (1974) (*sway me, trade me/ your philosophy/ first you're sowing/ then you're growing/ then you reap, until you sleep*)
- 8 Chris Isaak, ”Please” (1998) (*I keep listening, very quietly/ you're discussing your philosophy/ there's a long list of what's wrong with me*)
- 9 Abandoned Pools, ”Never” (2001) (*well your mind is there but your heart is out to lunch/ and it's all because your philosophy's just a hunch*)
- 10 RBD, ”My Philosophy” (2006) (*you're my philosophy/ my beliefs, me everything/ you are my philosophy/ and I'm gonna get you, you know what I mean*)

lista 2

filosofiat popissa ii

- 1 Frameless Scar, ”My Philosophy” (*my dark philosophy/ keeps me on my knees/ I got ten ton depression/ running inside me/ me dark philosophy/ kills when I feel free*)
- 2 10cc, ”Reds in My Bed” (1976) (*I don't like your philosophy/ I don't like your philosophy*)
- 3 Amel Larriex, ”I N I” (2000) (*I do not prescribe to their philosophy/ I don't think my God wants them judging me*)
- 4 Cunnie Williams, ”My Philosophy” (2002) (*my philosophy, my reality/ my philosophy, my reality*)
- 5 Phish, ”Trials and Tribulations” (1994) (*but easy come, easy go/ was her philosophy*)
- 6 Greg Prestopino, ”Good Looker” (1998) (*you can lean on your religion, your philosophy/ you can run to your mama but I think she'll agree/ you ain't never gonna find/ never gonna find/ never gonna find/ another good looker like me*)
- 7 Nick Granato, ”Upside Down” (2003) (*time to change your philosophy/ accept the good with the tragedy*)
- 8 Golden Earring, ”Con Man” (1976) (*I feel sympathy for his philosophy/ if you're clever, you can beat them all*)
- 9 Abyssinians, ”Jah Marley” (1999) (*we won't forget your philosophy*)
- 10 Squad Five-O, ”Renegade” (2000) (*they want to mess with me/ 'cause I'm a problem in their philosophy/ but if they want me/ they better make it quick/ 'cause when the night falls/ I'm in my element*)

lista 3

Susanna Rapinoja

Elämistä, ei elämän suorittamista

Tutustuin vuosina 1993–1994 ihmisiin, joiden kanssa yhteen lyöttäytymisestä tuli elämässäni käännteentekevä tapaus. Perustimme bändin. Kenelläkään ei ollut kokemusta niistä instrumenteista, joita aloimme soittaa. Thee Ultra Bimboosista tuli elämäntapa. Jatkaminen ei nykyisessä elämänvaiheessa ole meille kaikille mahdollista. Ajattelen kaihoisasti yli 10 vuotta kestänyttä treenaamistamme, levytyksiä, kiertueita ja esiintymisiä. Simone de Beauvoirin ajatus toisenlaisesta yhteisöstä sopii myös bändiimme: ”Minusta meidän yhteisyrityksemme edusti ystävyyskorkeinta muotoa.”

HARJOITUKSISSAMME ei alkuvaiheessa ollut juuri suoritusvaatimuksia. Kunhan omaksui pari yksinkertaisinta mahdollista kitarasointua ja pystyi soittamaan niitä tahdissa parin minuutin ajan. Sai olla huono, mikä oli klassisen pianokoulutuksen aikanaan saaneelle yli parikymppiselle naiselle vapauttava kokemus. Rockin soittaminen ei missään vaiheessa ollut varsinainen leipätyömme – osa meistä opiskeli, osa kävi töissä, osa molempia – emmekä

tienanneet merkittäviä summia. Silti jossain vaiheessa leikki muuttui vakavammaksi: huomaisimme, että meidän oikeasti osaamme tehdä ja soittaa hienoja biisejä. Siinä vaiheessa kunnianhimo alkoi herätä ja vaatimustaso kohota. Soittaminen ei silti ehtinyt muuttua ryppyttömäksi puurtamiseksi, ehkä juuri sen vuoksi, ettei elantomme ollut missään vaiheessa kiinni keikka- ja levytuloista. ”Menestysviiveellä” (suosikkieufemismini), joka kohdallamme jäi mitä luultavimmin ikuisiksi, oli hyvätkin puolensa.

Vaikka bänditoiminta on lopunut, haluaisin edelleen soittaa, mutta – alkuajojen tapaan – täysin ilman paineita huippulevyjen ja -keikkojen tekemisestä, medioissa näkymisestä ja levyjen myymisestä. Tiedän nyt rockbisneksen rutiinit suurin piirtein, vaikka bändiltämme jäikin läpimurtohitti tekemättä. En usko, että kuvio on enemmän myyvien ja näkyvien bändien tasolla perustaltaan kovinkaan erilainen. Paineet ja pannot vain kasvavat, spontaanisuus ja hauskuus vähenevät. Kyynisyttä karttuu varmasti useimmilla, mitä syvemmälle bisnekseen sukeltaa. Suorittamisen pakko alkaa syödä iloa itse toiminnalta.

Tähtääminen johonkin saattaa olla hyvä motivaattori, mutta – Aristoteleen etiikan mukaisesti – onnen pitäisi olla itse tekemisessä eikä tulevan palkinnon odotuksessa. Sillä mitä hyvää on elämässä, jota eletään vain tulevaisuudessa (kenties) odot-



tavan palkinnon – loman, menestyksen, kunnian – odotuksessa? Ertä jaksetaan jatkaa voimia kuluttavaa toimintaa vain siinä toivossa, että jokin hyvä odottaa huomenna? Palkinto ei juuri koskaan ole sitä, mitä sen ajattelee olevan. Lomalla voi sataa, menestys tuo paineita, kunnian ja rahat voi menettää, eikä niiden himolla ole rajaa, kuten monet esimerkkitapaukset musiikin maailmastakin osoittavat. Palkinto muuttuukin rangaistukseksi.

Luin taannoin Rasmuksen laulajan haastattelun naistenlehdessä. Siinä Lauri Ylönen, Suomen parhaiten tienaava kolmekymppinen rocktähti, jonka elämäntapa varmasti monien mielestä näyttää kadehdittavalta, kertoo eläkkeellepääsyhaaveistaan. Sitten voi ottaa rennosti, istua kiikkutuolissa ja mennä vaikka kalaan. Osaako ihminen maineensa kukkuloillakaan olla onnellinen onnestaan? Ei. Hän odottaa aktiiviuransa loppumista, sitä, että pääsisi joskus lepäämään ja nauttimaan työnsä hedelmistä. Vastaavia vielä nuoria eläkepäivistä haaveilijoita on valtavasti, alalla kuin alalla. Rock ei ole poikkeus, vaikka siihen liitetään mielikuvia hedonistisesta hetkestä elämisestä ja estottomasta nauttimisesta.

Cambridgessa filosofiaa 60–70-lukujen vaihteessa opiskellut käsikirjoittaja-ohjaaja Neil Hardwick pohtii syvän masennuksensa syytä teoksessa *Hullun lailla* (1999): ”Olenko määritellyt omankin arvoni materiaalikulujen ja työn avulla? Takin todellinen arvo on sen raaka-aineiden arvo plus sen tekemiseen käytetyn työn arvo – kaikki muu on lisäarvoa ja riistoa.” Marxin ajattelussa on Hardwickin mukaan virhe, sillä tyly totuus on, että jos kukaan ei halua ostaa takkia, sen arvo on yhtä kuin nolla. On aivan samantekevää, paljonko siihen on käytetty raaka-aineita ja työtä. ”Markkinatalous *rules ok.*”

Markkinoiden logiikan vastaisesti musiikin tekemisen todellinen arvo on toiminnassa sinänsä, ei sen tuloksessa. Tulos – onnistunut levytys, myyntiluvut, maine – on kaunis sivutuote, mutta olennaisinta ja tärkeintä on itse toiminta, musiikin tekeminen ja soittaminen. Tai näin sen ainakin pitäisi olla. Jos musiikkia tehdään vain menestyksen toivossa, ei siinä ole sielua. Sen tekeminen on valjastettu päämäärään, myyntilukuihin, ja sen arvo riippuu tämän maalin saavuttamisesta.

Elämällä ei ole mitään tiettyä päämäärää, mutta silti se on arvokkainta mitä on. Vastaavasti ihmisestä pulpuavalla musiikilla ei tarvitse olla määränpäättä, vaan se on arvo sinänsä. Kun kappaleen osat lokahtavat paikoilleen sovitussuorituksen jälkeen, ja sitä soitetaan ensimmäisiä kertoja yhdessä läpi, tuntuu euforiselta. Samaa olemassaolon onnea olen kokenut kaikkein unohtumattomimmilla keikoilla, sekä lavalla että sen edessä, kun yleisön ja bändin vuorovaikutus synnyttää kokonaisuuden, joka on enemmän kuin sen osat yhteensä.

Teknologian aikakaudella koneilta ja laitteilta vaaditaan suurta suorituskykyä, nopeutta ja tehokkuutta. Ulottuuko sama vaatimus jo ihmisiinkin? Meitäkin muutetaan suorituskoneiksi, joiden tehtävä on olla tehokkaita, päästä lopputulemaan kyseenalaistamatta ja

pohtimatta. Mikä tämän toiminnan päämäärä on, voisi olla aiheellinen kysymys tuloksia tuskanhiki otsalla takovalle ihmiselle. Suorittaa elämä – mikä mieletön ajatus! Usein suorittajat ovat juuri niitä, jotka eivät eläkepäiviä pääse kokemaan. Yliviritetty fysiikka pettää ennen sitä.

Jean Cocteau on kirjoittanut, että viritämme itsellemme ansoja, joihin sitten astumme. Usein teemme asioita vain oletettujen välttämättömyyksien pakosta. Uusiksi ajatteleminen on vaikeaa, totunnaisuuksien murtaminen käytännössä vielä vaikeampaa.

Tekemistä ja suorittamista on maailmassa aivan liikaa – joutilaisuutta, leikkimistä ja ajattelua aivan liian vähän. Miten voisimme vähentää suorittamiseen liittyvää painetta? Ehkä voisimme aloittaa olemalla vaatimatta niin paljon itseltämme ja toisiltamme. Meidät kaikki on synnytetty tänne lupaa kysymättä. Kuten ruotsalaisen The Soundtrack of Our Livesin laulaja Ebbot Lundberg sanoi joulukuisen Tavastian-keikan päätteeksi yleisölle: ”Samassa ansassa ollaan.” Yleinen kelpaamattomuuden tunne tappaa ilon, uskalluksen ja niiden myötä luovuuden. Mikä saa uskomaan, että pingottamisen hellittäminen olisi tuhoisaa?

pop popista i

- 1 Stone Roses, ”I Wanna Be Adored” (1991)
- 2 Queen, ”The Show Must Go On” (1991) (*inside my heart is breaking, / my make-up may be flaking, / but my smile, still, stays on!*)
- 3 Living Colour, ”Cult of Personality” (1988) (*I’m the cult of personality! I exploit you, still you love me*)
- 4 Smashing Pumpkins, ”Bullet With Butterfly Wings” (1995) (*despite all my rage! I’m still just a rat in a cage*)
- 5 Joni Mitchell, ”You Turn Me On, I’m a Radio” (1972) (*I’m a country station, I’m a little bit corny*)
- 6 The Buggles, ”Video Killed the Radio Star” (1979)
- 7 CMX: ”Vaikuttiko uusinnalta, edellinen” (2008) (”on se asia sinänsä huutaa vielä päälle nelikymppisenä, / mutta tässä iässä todella vasta alkaa tyhmyys kyrpiä [...] liekö tämä kyllin realistista rautalankapuhetta kaverilta, / joka asuu maalla omakotitalossa, kävelee näin, lukee päivät ja kirjoittaa yöt?”)
- 8 Carly Simon, ”You’re so Vain” (1972) (*you probably think this song is about you*)
- 9 Randy Newman, ”Lonely at the Top” (1970) (*go on and love me – I don’t care! it’s lonely at the top*)
- 10 Leonard Cohen, ”Tower of Song” (1988) (*I was born with the gift of a golden voice! and 27 angels from the Great Beyond! they tied me to this table! right here in the tower of song*)

lista 4



Markku Roinila

Harmoninen ristiriita

Kreikan mytologiassa Harmonia oli sovun jumalatar. Etymologisesti sana tarkoittaa yhteen liittämistä, arkikielessä yleensä sopusointuista olotilaa. Mutta eihän popmusiikki ole aina harmonista. Vai onko?

LÄNSIMAINEN HARMONIAKÄSITE juontuu luultavasti egyptiläisestä kosmologiasta, josta se sukeltautuu kreikkalaiseen filosofiaan. Pythagoraalle harmoniaa ilmensivät suorakulmaisen kolmion kylkien suhde toisiinsa ja nuottien värähtely luutunkieliltä: paljastui olevaisen perimmäinen luonne. Pythagoraan matemaattista todellisuutta ilmensi nimenomaan musiikki, ja Aristoteleesta lähtien pythagoralaisesta maailmanselityksestä onkin puhuttu sfäärien musiikkina.¹ Platon sai tästä huomattavia vaikutteita: kosmologisen *Timaios*-dialogin lisäksi harmoniaa hyödyntää myös *Valtio*, jossa eri luokkien on sovittauduttava yhteen, jotta kaupunkivaltio menestyisi. *Faidonissa* samaa sovelletaan sieluun: aisti-, into- ja järkiselun on oltava harmonisessa suhteessa toisiinsa ihannetapauksessa järkevän sielunosan johtaessa muita. Musiikkia Platon piti suuressa arvossa: moraalilakina se antaa mielelle siivet, suunnan mielikuvitukselle sekä charmia ja iloa elämään. Poliitikassa sen käyttöä kuului silti säännöstellä.²

Stoalaisten mukaan viisaan tuli pyrkiä harmoniaan kosmisen luonnon kanssa löytääkseen hyvyyden. Piti vallita täydellisen yhteensopivuuden hyvettä sekä yksilön sisällä että yksilön ja olosuhteittensa välillä.³

1600-luvulla universaalifilosofi G. W. Leibniz esitti harmonian maailman ydinominaisuutena. Jumalan luomisessa asettaman harmonian kokeminen luonnossa vie kokijan mielen kohti Jumalan olemusta ja siksi tuottaa kokijassa iloa, koska se vetoaa synnynnäisiin järjen ideoihin. Siten ihminen hakeutuu luonnostaan kohti harmoniaa.

Nuorempi aikalainen lordi Shaftesbury painotti etiikkaa: viehtymys hyveeseen, moraalitunto, tuottaa luonnollisen harmonisen olotilan. Maailma on intelligenti systeemi, jossa ihmisillä on paikkansa. Shaftesburyn mukaan ihmiset eivät voi välttyä liikuttumasta, kun he kokevat universaalien harmonian, joka on elämistä luonnon yhteydessä, sisäisen harmonian yhteyttä ulkoiseen harmoniaan.⁴

Oman aikamme sosiaaliekologi Murray Bookchinin argumentoi *The Ecology of Freedomissaan* (1982), että harmonia ympäristön kanssa saavutetaan – ja maapallo pelastetaan – sallimalla oman luontomme kehittyä rinnan ympäröivän luonnon kanssa. Koska luontomme on kehittynyt osana ekologian systeemiä, ja koska sellaisen systeemin päämäärä on jakautua ja kehittyä jatkuvasti, se on myös oman luontomme *telos*.

Gilles Deleuzen *Le pli* (1988) taas esittää maailman olevan Jumalasta riippumaton prosessi, jota ei määrää ennalta säädetty harmonia: maailmaan kuuluu jatkuvasti

poikkeamia, haarautumia, yhteensopimattomia osasia. Universumissa erilaiset sarjat tai kehityskulut jakautuvat loputtomasti eri reitteihin ja synnyttävät riitasointuja ja erimielisyyttä, joka ei koskaan sulaudu sopusoinnuksi. Kuten Joycelle, Deleuzelle maailma on ”kaaosmos”, harmonisen kosmoksen vastakohta. Leibnizista erkaantuen Deleuze haluaa kaikki yhteensopimattomat mahdollisuudet samaan maailmaan.⁵

Pikakatsaus käsitteen historiaan muistuttaa, että harmonian ajatellaan yleensä kuvastuvan luonnosta. Meidän on pyrittävä jäljittelemään luonnon sopusointua, sovitautumaan siihen. Musiikissakin harmoniaa on haettu luonnonäänten sointivärejä mukailemalla nimenomaan ylistyslauluna kosmokselle, Jumalalle, maailmanhengelle, ylipäänsä ihmisen yläpuolella olevalle kokonaisuudelle. Mutta voiko olla muunlaista musiikillista harmoniaa kuin luonnon harmonisuutta tavoitteleva musiikillinen harmonia?

Ristiriita musiikissa

Kreikkalaisille harmonia ja melodia merkitsivät samaa. Etsittiin sopivia kontrasteja, alemman ja ylemmän äänen soimista yhtä aikaa. Harmonia-termi kahden sävelen yhteisointina säilytti merkityksensä sävelletyissä länsimaisessa musiikissa aina renessanssiin saakka, jolloin se laajennettiin koskemaan kolmea ääntä eli kolmisointuihin. Ns. tonaalinen harmonia alkaa musiikissa vasta vuoden 1600 tienoilla. Renessanssin pystysuoran (polyfonia) tason elementtejä (ajassa etenevät melodia tai melodiat ja rytmi) täydennettiin vaakasuoran (homofonia) tason elementeillä (perusäänet eli kaikki se, mitä tapahtuu kullakin hetkellä): näiden välisestä jännitteestä muodostui uudenlainen käsitys harmoniasta.⁶ Se alettiin nähdä prosessina soinnutuksen ja melodian välillä. Bachilla, jota pidetään polyfonian mestarina, melodia saattoi koostua useiden sävelien vuorottelusta pikemmin kuin sointujen vuorottelusta.

Tonaalinen harmonia perustuu lähinnä kolmisointuille, joissa on kantanuotti, saman asteikon kolmas sävel eli terssi ja viides sävel eli kvintti. Mutta jo barokissa ja myöhemmin jazzissa perusointua täydennetään jännitteellä, joka on asteikon seitsemäs sävel. Toisinaan tämä jännitesävel on yhdeksäs, yhdestoista tai kolmas-toista. Jännitettä ladataan johdattamalla kuulija tavanomaisen harmonisin sävelkuluin kohti tätä dissonanttia yhteensopimatonta riitasointua. Kun kuulija etenee harmonisesti kohti riitasointua, hänen mielenrauhansa järkkyy, mutta riitasoinnun jälkeinen harmoninen joh-

datus laukaisee hänessä jännityksen ja ikään kuin ylittää sävelkulun turrutuksen. Riitasointu harmonisen sävelkulun keskellä rakentaa pikemminkin kuin hävittää harmoniaa. Lataamisen ja laukaisemisen välille vain on taitavasti rakennettava tasapaino.⁷ Hyvin laadittu jännite hivelee korvia. Sävellystavan kiteytti hyvin J.-P. Rameauin *Traité de l'harmonie* (1722): harmonia merkitsee harmonisuutta eli ääniä, jotka miellyttävät. Maailmanlaajuisesti tämä harmonia ei ole käytössä, ja se on kokonaisuutena varsin nuori keksintö.

Ei ehkä ihme, että Jean-Jacques Rousseau halusi sa-
noutua irti tonaalisesta harmoniasta ja palata vain melo-
diaan perustuvaan musiikkiin. Leibniz taas liitti kirjoit-
uksessaan *De rerum originatione radicali* (1697) kysy-
myksen harmoniasta *teodikean* ongelmaan: jos luotamme
Jumalan hyvyyteen, voimme huoletta uskoa, että sen
pahuuden vastapainona, jonka havaitsemme maailmassa,
Jumala tarjoaa niin paljon hyvää, ettemme voi sitä edes
kuvitella. Leibnizin ensimmäinen esimerkki on kuvatai-
teesta:

”Katso ihaninta kuvaa, jonka löydät, ja sitten peitä se, niin
että jätät näkyviin vain pienen läikän. Mitä muuta näet
siinä, katsot kuinka tarkkaan tahansa – ja sitä enemmän
mitä lähempää katsot – kuin sekavan värien sotkun, valikoi-
mattoman ja taiteettoman! Kuitenkin kun peite poistetaan,
ja koko kuvaa katsotaan sopivasta paikasta, nähdään, että
työn tekijä tekikin korkeimmalla taidolla sen, mikä ensin
näytti olevan päämäärättä kankaalle töhrittyä.”⁸

Hän siirtyy musiikkiin:

”Sen, minkä silmät paljastavat kuvataiteessa, paljastavat
korvat musiikissa. Suuret säveltäjät usein sekoittavat riita-
sointuja harmonisiin sointuihin, niin että kuulija saisi virik-
keen ja tulisi ikään kuin huolestuneeksi lopputuloksesta;
pian kun kaikki palaa järjestykseen, hän tuntee itsensä sitä
enemmän tyytyneeksi.”⁹

Jännitteen rakentaminen ja purkaminen syventää har-
moniaa. Keinotekoinen tapa pitää kuulijaa jännityksessä
ei enää suoranaisesti pyri luonnon jäljittelyyn, vaan ko-
rosta luonnonmukaisia elementtejä dramaattisella kään-
teellä. Jos ajatellaan esimerkiksi puron solinan kuunte-
lemista, keskivertokuulija nauttii äänestä hyvinkin mie-
lellä, mutta alkaa jo muutaman minuutin tai tunnin
jälkeen kaivata lorinaan hieman vaihtelua. Leibniz oi-
valtaa muusikoiden tavoin, että harmoniassa on oltava
kehitystä, prosessimaisuutta ja kontrasteja, jotta se pitää
kuuntelijan mielenkiinnon yllä ja miellyttää pitkään.
Samalla hänen musiikkikäsitöksensä kuvastaa näihin ai-
koihin metafysiikassa tapahtunutta dynamistista kään-
nettä. Toisessa kirjoituksessaan 1690-luvulta Leibniz
samastaa musiikillisen harmonian universaaliin meta-
fysiseen harmoniaan, jonka hän näkee järjestyksen ja
vaihtelun yhteistuloksena.¹⁰ Metafyysinen harmonia on
siis ymmärrettävissä musiikissa, jopa musiikin termein:
voidaan puhua vertikaalisesta tasosta (variaatio) ja ho-
risontaalisesta tasosta (järjestys), jotka yhdessä muodos-

tavat universaalin täydellisyysden. Leibniz pitää näin mu-
siikkia ilmentymänä maailmanharmoniasta, jossa ristiriit-
taiset elementit sovittuvat yhteen.

Pop-jännitteet

Jo barokissa tunnettu tonaalinen harmonia on popmu-
siikin kulmakiviä. Olisi vaikea kuvitella poppia jännit-
teettömänä, sillä sen tarkoitus vaikuttaisi olevan tunteisiin
vetoaminen, pienoisdraamojen luominen. Tämä vaatii eri
elementtien vuoropuhelua. Koska ne ovat harvoin täysin
sopuoinnussa, ristiriita on ratkaiseva osa mitä tahansa
musiikkia, joka ei aio hiipua staattisuuteensa. Tämän
oivalsi musiikin teoriaakin opiskellut Frank Zappa:
”Harmonisten ja ’tilastollisten’ jännitteiden luominen ja
tuhoaminen on olennaista sävellyksellisen draaman yllä-
pitämisessä. Mikä tahansa sävellys tai improvisaatio, joka
pysyy johdonmukaisena ja säännöllisenä läpi esityksen,
on minulle samaa kuin katsoisi elokuvaa, jossa on vain
sankareita syömässä vuohenjuustoa.”¹¹

Tämä ei tarkoita, että tonaalista harmoniaa hyvin il-
mentävä esitys olisi välttämättä huono tai epäkiinnostava.
Tasapaino jännitteen lataamisen ja purkamisen välillä on
kaikki kaikessa. Liika jännite saattaa tuntua kuulijassa
turhankin kaaosmoottiselta, kun taas silkka yksipuolinen
kauneus voi ikävyyttää.

Pop on pitkälti 1600-luvun musiikillisen ajattelun
tuotetta. Erona on keinojen monipuolistuminen ja eri-
lainen käyttö. Nykypop ottaa vaikutteita bluesista ja
jazzista, modernista säveltaiteesta ja ei-länsimaisesta mu-
siikista. Perinteitä sekoitetaan, ja sääntöjä osataan myös
rikkoo.

Pop on erittäin dynaaminen musiikinlaji, jossa keinot
elävät hyvin nopeasti ja tarvitaan jatkuvasti uusia ideoita,
jotta erottaudutaan muista ja saavutetaan taiteellisia ja
kaupallisia läpimurtoja. Erottelun seuraavassa joitakin
tapoja rakentaa ja purkaa jännitteitä. Toivottavasti katsaus
auttaa ymmärtämään pop-keinojen rikkautta.

1) Tonaalinen harmonia

60-luvun alun popissa muotiin tullut valtava harmo-
ninen äänivalli oli klassista eri elementtien vuoropuhelua,
mutta pyrkimyksenä oli nyt mahdollisimman paksu so-
pusointu ja täyteläinen miellyttävyys – elämää suurempi
soundi, parin minuutin melodinen täydellisyyspurkaus.

”Kuulija
alkaa ennen
pitkää kaivata
puronsolinaan
vaihtelua.”

Idean isä, tuottaja Phil Spector, soitatti samassa levytyksessä valtavan määrän päällekkäisiä soitinraitoja silkan ääniväriin maksimoimiseksi. The Ronettesin kappaleen ”Be My Baby” (1963) harmoninen sävykyys ei voi olla tekemättä vaikutusta kuulijaan. Taustakuoron pohjasävel tukee soololaulajan Ronnie Spectorin melodiaa, kunnes lähtee suorastaan bachilaisesti varioimaan sitä kertosäkeessä. Studiotekniikan kehittyessä moniraitatekniikka antoi mahdollisuuden vielä kokonaisvaltaisempien lauluharmonioiden kehittelylle (kuunt. Queen, ”Bohemian Rhapsody”, 1975).

2) Lauluharmoniat

50–60-luvun vaihteessa lauluharmoniat olivat hyvin suosittuja. Doo-wop -tyyli syntyi pitkälti gospel-kuorojen maallistettuna versiona. Tyypillistä on bassosävel, keskiaänikuoro ja tenori tai falsettisoololaulaja, jotka vuorottelevat eri kohdissa. Vaikutelma voi olla dramaattinen (tai koominenkin; kuunt. The Coasters, ”Along Came Jones”). Lauluharmonioista erottuu eri elementtien vuoropuhelu, mutta myös jännitteitten nostatus. Esimerkiksi epätavanomaisesta tehokeinosta käy The Beatlesin ”Girl” (1965). Tuskaisten melankolinen laulumelodia saa harmonista taustatukea kööriltä, joka väliosassa siirtyy laulamaan hakkaavaa yhden tavun toistoa. Tämä korostaa päämelodiaa ja tuo kappaleeseen toivotun jännitteen. Huvittavasti vain toistettava tavu on *tit*, siis laulun aiheeseen olennaisesti liittyvä fyysisyys, josta on itse asiassa koko ajan rivien välissä enemmän tai vähemmän kyse.

3) Staattisen dynaaminen harmonia

Intialaisessa klassisessa musiikissa on tyypillistä käyttää yhtä ja samaa ääntä jatkuvasti taustalla antamassa jatkuvuuden tunnetta. Se antaa humisevan tai surisevan aläänen. Samanlainen tekniikka on säkkipillissä, jossa pohjasävel on aina sama matala sävel. Englanniksi ilmiötä kutsutaan nimellä *drone*. Keino luo mielenkiintoisen efektin, jossa kappale tuntuu pysyvän paikallaan ja etenevän yhtaikaa. Tämä saman ja etenevän ristiriita synnyttää omanlaisensa harmonian. Tekniikkaa, jota musiikkitieteessä kutsutaan termillä *basso continuo*, on käyttänyt myös esimerkiksi Beethoven *Pastoraalisinfoniassaan*. Pohjasävel voi olla myös tarkoituksellisen riitasointuinen, joka lisää harmoniaan vielä yhden lisäelementin.

Popissa *drone* tuli tunnetuksi George Harrisonin harastaman intialaisen musiikin kautta ja esiintyy monilla The Beatlesin intialaisvaikutteisilla kappaleilla kuten ”Love You To” ja ”Within You, Without You”. Tekniikka levisi pian: The Kinks hyödynsi sitä kappaleessaan ”See My Friends” ja The Who kappaleessaan ”Disguises”. Toisaalta myös LaMonte Youngin tapaiset avantgarde-säveltäjät käyttivät tekniikkaa, mikä kuuluu näihin piireihin kuuluneen John Calen tuottamilla levyillä, esimerkiksi The Stoogesin ensialbumin kappaleessa ”We Will Fall”. Velvet Undergroundin kappaleessa ”Venus in Furs” Calen soittaman alttoviulun tasainen *drone* ja säännölliset kis-

kaisut luovat painostavan tunnelman, jonkinlaisen kidutuskammio-*soundtrackin* sadomasokismista kertovan kappaleen sisälle. Beatlesin ”Tomorrow Never Knows” (1966) taas käyttää *drone*-tekniikkaa paitsi pohjasävelen, myös rumpukompin muodossa. Ringo Starrin staattisesti toistuva rummutus luo pohjasävelen ohella hypnoottisen vaikutelman, jonka päällä John Lennonin unenomainen mumina tuo mieleen keskiaikaisen kirkkolaulun. Vieraantunutta tunnelmaa lisäävät Paul McCartneyn nauhaluopeista tulevat tehosteet, jotka ovat normaaliääniä väärinpäin kuultuna. Kappaleen sanat ovat tiibetiläisestä *Kuolleiden kirjasta*.

4) Metelimania

Noise-musiikissa yksittäisiä atonaalisia tai riitasointuja yhdistellään siten, että ne muodostavat klustereita keskenään. Alan klassikko on Lou Reedin *Metal Machine Music*, joka koostuu lähes pelkästään *feedback*- eli sähköisesti ylioijautuneesta ja mikrofoniin kautta kiertävästä kitarasta ja muista tehosteista. Kokeilun väitetään syntyneen Reedin halusta päästä eroon levy-yhtiöstään.

Aikanaan tai rehellisesti sanoen edelleen melko kuuntelukelvottomasta levystä tuli suuri vaikuttaja sellaisille moderneille rockbändeille kuin Jesus & Mary Chain. Englantilaisyhtyeen jippona ensimmäisellä, hyvin vaikutusvaltaisella levyllään *Psychocandy* (1986) oli yhdistää tasaisesti suriseva *feedback*-matto kauniisiin popmelodioihin. Kappaleen ”Never Understand” taustalla kuullaan jatkuvasti staattinen, mutta kuitenkin vaihteleva meteli; olisiko kappale kiinnostava ilman sitä? Riittääkö söpö popmelodia tekemään kappaleesta mielenkiintoisen? Jesus & Mary Chain mullistaa popkonseptit ja kääntää Spectorin ihanteet pääläelleen. Rumuus ja kauneus yhdistyvät ja muodostavat harmonian, joka ylittää niiden yksinäisen voiman.

Samoihin aikoihin Sonic Youthin erikoisviritykset ja kitarasta hakkaamalla, potkimalla ja metalliesineillä hankaamalla saatavat äänet muodostivat eräänlaisia harmonisia meluväljejä. Silti kappaleessa saattaa taustalla tai eri osassa olla mitä harmonisimpia popmelodioita. Erona Jesus & Mary Chainiin on se, että useimmiten melodiset osuudet ja meteli vuorottelevat. Tavallaan Sonic Youth on siis barokkista metelirockia: harmonisuus johtaa riitasointuun, josta päästään pois yleensä jalat kuivana melodisen osuuden kautta (kuunt. ”Silver Rocket”). Samaa tekniikkaa erikoisten soittimien ja tehokeinojen (pora, tynnyrit ja muut metalliesineistö) kera soveltaa saksalainen Einstürzende Neubauten. 00-luvulla *drone*- ja *noise*-vaikutteet ovat yhdistyneet *doom*-metallin kanssa ja synnyttäneet sellaisia toistuvaan metakkaan perustuvia yhtyeitä kuin OM, Boris ja Merzbow.

5) Yllätykset

Ristiriidan kappaleeseen voi tuoda myös erilaisten yllätysten kautta. Klassinen esimerkki on Joseph Haydnin *94. sinfonia*, jossa harmonisen kehittelyn rikkoo yhtäk-

kinen luja rummunisku. Kerrotaan Haydnin sijoittaneen yllätyksen sinfoniaansa, jotta musiikista vähät välittävät porvarit heräisivät konserteissa. Popmusiikista löytyy samankaltaisia odottamattomia hetkiä pilvin pimein. Vaikkapa Mars Voltan osasta toiseen poukkoilevat proge-teokset tai rap-biisiin sämplätty pätkä klassista musiikkia ovat edustavia esimerkkejä. James Brownin tasaisesti etenevät funkkit saattoivat yllättäen edetä breikkiin tai sisältää soolon, joka oli soitettu tavanomaisesta poikkeavalla soittimella. Klassikkokaanonista tuttu esimerkki on Radiohead-yhtyeen ”Creep”, jossa kaunis ja harmoninen a-osa siirtyy yhtä lailla harmoniseen kertosaakeeseen. Sitä ennen tapahtuu kuitenkin raastava yllätys.

6) Tekniset harmoniat

Studiotekniikka ja varsinkin sampletekniikka on luonut uudenlaisia mahdollisuuksia käsitellä kappaleen harmonisia elementtejä. Leikkaa ja liimaa -tekniikka on ollut suosittu esimerkiksi rapin parissa ja elektropopissa. Klassikoista voidaan napata rumpubreikki rytmiraidaksi tai lainata melodia puheenpapatuksen lomaan. Lisäarvona tulee usein luupin tuttuus, joka on kaupallisesti merkittävä etu. Esimerkkinä olkoon tässä paljon yksinkertaisempi, puhtaampi tapaus, Kumikameli-yhtyeen kappale ”Kusipään extended versio”, jossa varsinaisesta kappaleesta näpättyä luuppia – jossa hoetaan sanaa ”kusipää” – toistetaan yhteensä 18 minuutin verran. Viesti tulee hyvin perille. Tekniikkaa voi nykyään testata itsekin – luuppeja voi luoda nykyaikaisissa hyvin varustetuissa cd-soittimissa mistä levystä tahansa.

Lopuksi

Popin voi väittää pyrkivän jonkinlaiseen harmoniseen lopputulokseen, koska se mieli herättää ostohalua.

Silloin tällöin päädytään deleuzelaiseen kaosmokseen, sovuttomaan rihmastollisuuteen, jolle on omat markkinansa. Popkappale voi heijastella maailman epäharmonisuutta, yhteiskunnan muovisuutta, kaupungin melua, ihmiselämän, sosiaalisen elämän ristiriitaisuutta tai kosmoksen perimmäistä disharmoniaa. Tämä on kuitenkin harvinaista, koska popmusiikki pyrkii olemaan kaupallisesti otollista, odotusarvoisesti miellyttävää musiikkia. Yleensä pop purkaa jännitteen, tarjoaa onnellisen lopun, luonnonmukaisen harmonian, joka hyödyntää ristiriitaa tai riitasointua vain syventääkseen kuulijaa miellyttävää harmoniaa. Pop heijastelee luonnossa tavattavaa ja sinne projisoitavissa olevaa täydellisyyttä ja palaa näin länsimaisen sivistyksen alkujuurille, kreikkalaiseen ajatteluun.

Palaan vielä suosikkiyhtyeeni The Beatlesin tuotantoon. Kappale ”A Day in the Life” on jännitteistään huolimatta tai oikeastaan juuri siksi tonaalisen harmoninen. Kappale alkaa hyvin kauniisti, mutta ennen välisäa kuulija käy levottomaksi hiukan erikoisesta orkestraatiocrescendosta. Lopussa se toistuu vielä kummallisempaan. John Lennon ja George Martin kehittivät osan siten, että orkesterin jäsenille annettiin tehtäväksi edetä E-sointuun kukin omalla vauhdillaan koordinoimattomasti, mistä syntyy disharmonisuudessaan uhkaava tunnelma. Kun kaikki soittimet saavuttavat E-duurisoinnun, seuraa hiljaisuus. Sitten neljä pianoa lyö yhtäaikaisesti loppusoinnun, joka taas on luonnollisesti harmoninen. Kuulija palkitaan siis lopussa hämmäntävien hetkien jälkeen, ja hän saa rauhan sielulleen. Harmonia vallitsee taas.

Mutta ei se niin yksinkertaista ollut – albumi *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) loppuu ihmiskorvan kuulokykyä korkeampaan ääneen ja kahden sekunnin mittaiseen palaan takaperin syötettyä studiopölinää.

Viitteet & kirjallisuus

Kiitän dosentti Susanna Lindbergiä musiikin teoriaa koskevista huomautuksista.

- 1 Ks. Boyd-Brent, John, *Harmony and Proportion*, <http://www.aboutscotland.co.uk/harmony/prop.html>
- 2 Platon, *Valtio* 398d–399c.
- 3 Remes, Pauliina, Riippumattomuus ja kuinka se saavutetaan. Teoksessa *Stoalaisuus*. Toim. Teija Kaarakainen & Jari
- 4 Kaukua. Gaudeamus, Helsinki 2004, 68–88.
- 5 McNaughton, David, Shaftesbury. *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (CD-ROM).
- 6 Deleuze, *Le pli*. Minuit, Paris 1988.
- 7 Ks. Belkin, Alan, *Principles of Harmony*, <http://www.musique.umontreal.ca/personnel/Belkin/bk.H/H1.html>
- 8 Ks. esim. http://en.wikipedia.org/wiki/Harmony#Chords_.26_tensions
- 9 Leibniz, G. W., *Die Philosophischen Schriften* VII (Toim. G. I. Gerhardt). Olms, Hildesheim 1961 (1890), 306.
- 10 Sama, 306–07.
- 11 Teksti tunnetaan nimellä *Von der Weisheit*. Sama, 86–90.
- 12 http://en.wikipedia.org/wiki/Harmony#Consonance_and_dissonance_in_balance

Eva Maria Korsisaari

The love song is never simply happy,

TOTESI LAUJA JA LAULUNTEKIJÄ Nick Cave Wienin runofestivaaleilla 1998 pitämässään puheenvuorossa ”Rakkauslaulun salattu elämä”. Hän uskoo, että ne laulut, jotka kertovat ainoastaan rakkauden autuudesta, ovat itse asiassa rakkauslauluiksi naamioituja vihalauluja; niihin ei tule luottaa. ”Rakkauslaulun on värähdeltävä surunkuis-kutusten ja tuskankajahdusten mukaisesti. Kirjoittaja, joka kieltäytyy tutkimasta sydämen synkempiä seutuja, ei koskaan pysty kirjoittamaan vakuuttavasti rakkauden ihmeestä, taiasta ja riemusta”, Cave sanoi. Ja edelleen: ”Kirjoittaessaan rakkauslaulua istuu ja illastaa mene-tyksen ja kaipauksen, hulluuden ja alakulon, hekuman, lumon ja ilon kanssa tuntien niitä kaikkia kohtaan yhtä lailla kunnioitusta kuin kiittolisuuttakin.” Samalla Cave liittää itsensä tiettyyn rakkauslaulujen laatijoiden perin-teeseen, jota hänen mukaansa edustavat miehet kuten Bob Dylan, Leonard Cohen, Van Morrison, Tom Waits ja Neil Young.

En pane vastaan. Nick Caven kirjoittamalle rakkaus-lyriikalle on ominaista kiihkeys ja haikeus, oli rakastettu sitten käsillä tai kaukana. Lemmenraastamuksesta ker-tovia lauluja löytyy liki jokaiselta Caven ja The Bad Seeds -yhtyeen albumilta aivan ensimmäisiä ja aivan viimei-simpiä levyjä lukuunottamatta: niiden piiriin ovat luet-tavissa muun muassa kappaleet ”Sad Waters” (*Your Fu-neral... My Trial*, 1986), ”Slowly Goes the Night” (*Tender Prey*, 1988), ”The Ship Song” (*The Good Son*, 1990), ”The Loom of the Land” (*Henry’s Dream*, 1992), ”No-body’s Baby Now” (*Let Love In*, 1994), ”West Country Girl” (*The Boatman’s Call*, 1997) ja ”Sweetheart Come” (*No More Shall We Part*, 2001). Lajityypin huipennus on levyn *The Boatman’s Call* kappale ”(Are You) The One That I’ve Been Waiting for?” Sitä on kuunneltava, uudel-leen ja uudelleen:

*I’ve felt you coming, girl, as you drew near
I knew you’d find me, cause I longed you here
Are you my destiny? Is this how you’ll appear?
Wrapped in a coat with tears in your eyes?
Well take that coat, babe, and throw it on the floor
Are you the one that I’ve been waiting for?*

*As you’ve been moving surely toward me
My soul has comforted and assured me
That in time my heart it will reward me
And that all will be revealed
So I’ve sat and I’ve watched an ice-age thaw
Are you the one that I’ve been waiting for?*

*Out of sorrow entire worlds have been built
Out of longing great wonders have been willed
They’re only little tears, darling, let them spill
And lay your head upon my shoulder
Outside my window the world has gone to war
Are you the one that I’ve been waiting for?*

*O we will know, won’t we?
The stars will explode in the sky
O but they don’t, do they?
Stars have their moment and then they die*

*There’s a man who spoke wonders
Though I’ve never met him
He said, “He who seeks finds
And who knocks will be let in”
I think of you in motion
And just how close you are getting
And how every little thing anticipates you
All down my veins my heart-strings call
Are you the one that I’ve been waiting for?*

Laulu on tehty kysymyksistä, kysymykseksi. Sinuako olen odottanut? Oletko kohtaloni? Näinkö näyttäydyt? Takkiin kääriytyneenä, kyneleet silmissäsi? Me tulemme kyllä tietämään, emmekö tulekin? Silloin tähdet räjähtävät, vai räjähtävätkö? Sinuako olen odottanut? Vas-tauksia ei kuulla, kaikki myös päättyy kysymykseen. Silti laulu sisältää onnen etiäisen, antaa aavistuksen toivoa. Surusta ja kaipauksesta syntyy kokonaisia maailmoja, suurenmoisia ihmeitä.

Nick Caven rakkauslyriikassa toivo ja toivottomuus eivät kietoudu yhteen siksi, että laulujen rakastajat olisivat kyynisiä rakkautta tai sen elinvoimaisuutta kohtaan – että he tahtoisivat uskoa rakkauteen, mutteivät elämän realiteetit tuntien pysty. Ei; Caven sanoituksissa rakastajat ovat epäroimättömiä rakkauden olemassaolon ja voimien suhteen.

Mainittujen rakkauslaulujen suruisassa hurjuudessa ei ole kyse myöskään siitä, että niissä rakastajat väittäisivät rakastavansa toista sittenkin, vaikkei tämä antaisi heille toivoa vastarakkaudesta – että he pohjimmiltaan nauttisi-vatkin enemmän omista sydänsuruistaan, omasta *sauda-destaan* kuin kohtaamisista ja kosketuksista toisen kanssa. Ei; Caven lyriikassa rakkaus on jotakin, joka tapahtuu kahden välillä.

Mielestäni lemmenraastamus ei mainitsemisani sa-noituksissa synny siitäkään, että tosi rakkauden koke-miseen tarvittaisiin kuoleman apua – että rakastavaisten

olisi saatava surmansa, jottei heidän rakkautensa ikinä hiipuisi, tai että rakkaus voisi saada täyttymyksensä vasta tätä maailmaa täydellisemmässä tuonpuoleisessa. Ei; Caven rakkauskäsityksen mukaan rakkaus on jotakin ellettävää.

Rakkaus ei liioin ole kaihoisaa siksi, että rakastajat olisivat kyvyttömiä rakastamaan lihaa ja verta olevaa, ehkä epätäydellistäkin toista – että he päätyisivät rakastamaan tätä vain kaukaa ja idealisoiden. Ei; Caven sanoituksissa rakastavaiset tahtovat olla ainutkertaisen, epätäydellisenkin toisen kanssa kasvotusten.

Ja viimein rakastajat eivät heittelehti näissä lauluissa onnen ja ahdistuksen ristiaallokossa siksikään, että he pyrkisivät omistamaan toisen – että he vahtisivat toisen pienimpiäkin ailahduksia ja vaatisivat tätä vannomaan ikuista uskollisuutta. Ei; Caven rakastavaiset tahtovat itsensä ja toisensa vapaina.

Kaikki nämä viisi yllä luetelluista Nick Caven lauluista uupuvaa juonnetta ovat kyllä tuttuja länsimaisesta rakkauskirjallisuudesta: ne kaikki pyrkivät karistamaan rakkaudesta epävarmuuden ja saattamaan rakkauden käsitettävän, hallittavan piiriin. Ja tottahan myös joissain Caven lauluissa ollaan hullaantuneita pikemminkin rakkauden aikaansaamiin tempaannuksen tiloihin kuin toiseen ihmiseen, tai ratkaistaan rakkaus kuoleman avulla – ei tarvitse kuin ajatella *Murder Ballads* -levyn kappaleita muistaakseen, että myös näin on.

Mutta mainitsemisani Nick Caven lauluissa, muun muassa niissä rakkaus ymmärretään toisin. Näissä kappaleissa Cave hahmottelee omanlaistaan rakkaudenfilosofiaa – ymmärrystä rakkaudesta jonakin, joka väistämättä, *ratkeamattoman luonteensa vuoksi*, synnyttää niin autuutta kuin alakuloakin. Tätä ratkeamattomuutta ei tule yrittääkään karistaa rakkauden kokemuksesta; mikäli tässä onnistuttaisiin, rakkaus itse raukeaisi.

Caven lauluissa annetaan ymmärtää, että minun rakkauteni toiselle on lahja. Mutta rakkauteni ei ole mikä tahansa lahja, jonka annan toiselle vailla vastalahjan odotusta: rakkaus on jotakin, joka elää vastavuoroisuudesta ja vuorovaikutuksesta. Ja koska toivon rakkaudelleni vastausta, vastarakkautta, olen rakkauden lahjan antaessani aina vaarassa. Entä jos toinen ei vastaakaan minulle? Entä jos toinen ei rakastakaan minua? Nyt? Joskus tulevaisuudessa? Caven laulujen maailmassa rakkaus ei tuo tullessaan tyyntymystä; sen sijaan rakkaus merkitsee jatkuvaa kysymistä, kuuntelemista ja itsensä alttiiksi asettamista. Rakastavan on haluttava, joka hetki, enemmän rakkauden mahdollisuutta kuin omaa haavoittumattomuuttaan.

Nick Cave ei tietenkään ole ainoa tämänlaatuisten rakkausmaailmojen luoja; hän tunnistaa aivan oikein sielunveljensä Bob Dylanissa, Leonard Cohenissa, Van Morrisonissa, Tom Waitsissa ja Neil Youngissa. Kyseinen ymmärrys rakkaudesta ei ole kuitenkaan vain miesten tuntema ja kuvaama. Tuon tähän piiriin vielä yhden laulunlaatijan, vaikkei Cave häntä Wienissä pitämällään luenolla mainitsekaan. Laululyriikkaa Lesboksen saarella 600-luvulla ennen ajanlaskumme alkua luonut Sapfo

ei enää laula tai laulata keskuudessamme, mutta minä kuuntelen myös häntä, yhä edelleen:

”Se kuuluu jumaliin se mies joka sinun kanssasi istuu
joka kuulee sinun ihanan äänesi läheltä,
ja sinun naurusi
ja sinun lempeäsi
ja sinun rakkautesi
sinun
naurusi
Sydän säikähtää rinnassani Kun katson sinua en
mitenkään
saa ääntä suustani (Kun näen sinut äkkiä)
kieleni tärisee, tuli juoksee ihoni alla, en näe mitään
korvissa suhisee, hiki kohoaa pintaan,
paikkani vapisevat, olen
keltaisempi
kuin ruoho,
kohta kuin kuollut
Mutta kaikki on kestettävä, sillä”

Näissä Sapfon laatimissa, Pentti Saarikosken suomentamissa säkeissä halu ja rakkaus ovat niin rajuja, että ne saavat aikaan ruumiin rajojen järkkymisen. Runon rakastajatar näkee tytön, hän kuulee tytön ihanan äänen ja tämän naurun. Samanaikaisesti hän kuitenkin menettää näkönsä, kuulonsa ja äänensä. Hän ei voi olla laulamatta rakkaudestaan. Hän ei voi laulaa rakkaudestaan. Hänessä tapahtuu niin että hän on enemmän elossa kuin koskaan. Hänessä tapahtuu niin että hän on kohta kuin kuollut. Hän hajoaa kappaleiksi. Hän kestää kaiken.

Halu ja rakkaus saavat aikaan ruumiin rajojen järkkymisen lisäksi myös käsitteellisten rajojen järkkymisen. Sapfon laulun rakastajatar tietää rakkauden olevan autuasta. Samanaikaisesti hän kuitenkin tietää rakkauden olevan myös armotonta. Hän tietää, että ”rakkaus repii jäsenet suloisenkatkera kesytön peto,” kuten Sapfo eräässä fragmentissaan kuvaa.

Rakkaus ei ole yksi – Sapfo ja Nick Caven ajatus rakkaudesta jonakin alati ratkeamattomana on vain eräs mahdollisuus hahmottaa lemmenelämän luonnetta. Minua se kuitenkin puhuttelee ja tahdon antaa tälle ymmärrykselle tunnustusta omana rakkaudenfilosofianaan; vaikkapa piirtää sen merkiksi rakkauden symboliksi vaikiintuneen ♡-kuvion sijaan symbolin ♡. Kertokoon ♡ tällaisen rakkauden kysyvistä, kuuntelevasta ja avoimesta luonteesta. Kulkeutukoon ♡ kaikkien niiden piiriin, jotka tällaisen rakkauden tuntevat, jotka tällaisen rakkauden maailmoissa kulkevat, tietävät, että *it's a sad and beautiful world*, kuten Tom Waits Jim Jarmuschin elokuvassa *Down by Law* hyräilee.

filosofit popissa i

- 1 The Dandy Warhols, "Nietzsche" (2000) (*I want a god who stays dead*)
- 2 Bob Dylan, "Joey" (1975) (*he did ten years in Attica/ reading Nietzsche and Wilhelm Reich*)
- 3 Randy Newman, "The World Isn't Fair" (1999) (*when Karl Marx was a boy/ he took a hard look around/ [...] oh Karl, the world isn't fair*)
- 4 Don McLean, "American Pie" (1971) (*and while Lennon read the book of Marx*)
- 5 Bob Dylan "When You Gonna Wake Up" (1979) (*counterfeit philosophies have polluted all of your thoughts,/ Karl Marx has got ya by the throat, Henry Kissinger's got you tied up in knots*)
- 6 Jellyfish, "Sebrina, Paste and Plato" (1993). (*eating paste and Plato/ (the one and only)*)
- 7 Nick Cave, "There She Goes My Beautiful World" (2004). (*Karl Marx*

squeezed his carbuncles/ while writing Das Kapital)

- 8 Mary Coughlan, "Francis of Assisi" (1992). (*just like Francis of Assisi/ you're so kind to the animal in me*)
- 9 Billy Bragg, "The Short Answer" (1988). (*between Marx and marzipan in the dictionary there was Mary*)
- 10 Before Braille, "The Spanish Dagger" (2002). (*I know Socrates and impurities are getting you down*)

filosofiat popissa iii

- 1 Wigwam, "Guardian Angel" (1969) (*it wasn't easy to be a philosopher*)
- 2 Ramones, "Teenage Lobotomy" (1977) (*gonna get my Ph.D.*)
- 3 Eppu Normaali, "Urheiluhullu" (1990) ("oli tapanani lueskella filosofiaa")
- 4 Mungo Jerry, "In the Summertime" (1970) (*we're always happy/ life's for living, yeah/ that's our philosophy*)

- 5 "Hakuna Matata" [*Lion King*. Soundtrack] (1994). (*it's our problem-free philosophy*)
- 6 Method Man, "Spazzola" (1998) (*up into the sky, lines philosophize, I got stocks to buy*)
- 7 Train, "Swaying" (1998) (*don't talk too fast to me, slow, I wanna know/ share your philosophy before you go, I wanna know*)
- 8 Erykah Badu, "Penitentiary Philosophy" (2000) (*here's my philosophy/ living in a penitentiary*)
- 9 Kemopetrol, "Saw It on TV" (2002) (*anorectic females speaking philosophy*)
- 10 Disco Biscuits, "Caterpillar" (2006) (*you never teach me your philosophy/ but life is always on your mind/ you can't wake up from last night's decadence/ but you always had a good time*)

lista 5

lista 6

parkuakseen ei tarvitse limusiinia



Vollottaja tarvitsee ystävyttä ja jotain, minkä päälle kynelehtiä.

"[Sokrates nosti myrkkyy]pikarin huulilleen ja joi sen tyhjäksi aivan tynnosti ja keveästi. Siihen asti useimmat meistä olivat jotenkuten pystyneet pidättämään kyneleensä, mutta nähdessämme hänen juovan ja tyhjentävän pikarin emme enää kestäneet. Minullakin kynelet tulvahtivat väkisin esiin, ja peitin kasvoni ja itkin itseäni – en häntä, vaan omaa kohtaloani, kun olin menettänyt sellaisen ystävän. Kriton oli jo ennen minua noussut, koska ei kyennyt pidättämään itkuaan. Apollodoros oli itkenyt koko ajan jo tätä ennen, ja nyt hän puhkesi sellaisiin valituksiin että muidenkin itsehillintä petti, kaikkien paitsi Sokrateen."

(Platon, *Faidon*. Suom. Marja-Itkonen Kaila. Otava 1979)

"Purskahdin itkuun. [...] kyneleeni putosivat *niin & näin* -lehden aukeamalle."

(Riku Korhonen, *Lääkäriromaani*. Sannakko 2008.)

Tilaa *niin & näin*. Neljä liikuttavaa numeroa vuodessa. 37 euroa. Kestotilajana saat *niin & näin* -kirjat erikoishintaan.

Filosofisia t-paitoja naisten (S-L) ja miesten (S-XL) malleissa. Laadukasta 100-prosenttista puuvillaa (Clique). Kymmenen tekstivaihtoehtoa. Ks. www.netn.fi/ kauppa Hintaa 19 euroa + toimituskulut.

NIIN & NÄIN ! tilaukset@netn.fi !
www.netn.fi ! p. 040-721 4891 ! PL 730, 33101 Tre





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 mahdollistaa sävellykseen. Lopputuloksena on usein vähemmän kiinnostavaa musiikkia.

Säveltämismenettelyyn 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 *Cmon Pilgrim* ja myös osia myöhempiin albumeihin – äänittänyt Paul Kolderie muistelelee kysyneensä, mitä kappaleen ”Ed Is Dead” sanat oikein tarkoittavat. Frank kertoo jälkeensä jääneestä työstä, 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" kertosaäkeistöön (*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 liioiteltua sanoa Pixiesin aina onnistuneen tässä. Idea on kuitenkin sama, joka tulee esiin ranskalaisfilosofi Gilles Deleuzen kirjallisuudessa, joissa Carroll on yksi analyysin kohteista. Äänkyttävä 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 käsine. 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 popyhtyeen 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 kytkenmät. 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.

Arttu Tolonen

Ihmiskohtalotiivistettä

KUN ROCKLYRIIKALLE HAETAAN olemassaolon oikeutusta popkulttuurinarkomaaniipiirien ulkopuolella, läntisen kulttuurin vuosituhantisessa kaaressa, perinteisin tapa lähestyä ongelmaa on käsitellä sitä runoutena. Sen voi tehdä uskottavasti puhumalla esimerkiksi Bob Dylanista tai Leonard Cohenista tai epäuskottavasti siteeraamalla Jim Morrisonia. Yleisön voi hämmentää latelemalla sivukaupalla Chuck D:tä. Lou Reedin sanoitusten lukeminen kovakantisesta kirjasta kaupan upottavassa nojatuolissa, espressokoneen poristessa parin metrin päässä, oli kokemuksena pettymys. Sama toistuu jossain määrin jokaisen mainitun kirjoittajan kohdalla. Esittävä runous on oma, vimmainen lajinsa, oli kyseessä sitten rock-lyriikka tai *poetry slamit*. *That voodoo that you do* jää yhtä kanankoipea tai kalkkarokäärmeensydäntä vaille täydellisesti toimivaa kokonaisuutta.

Harvinaisempi mutta varmasti vähintään yhtä hedelmällinen tapa lähestyä rock-lyriikkoja on käsitellä niitä proosana: lauluja novelleina tai miksei romaaneina. Kun proosana sivukaupalla tilaa vievä ihmiskohtalo onnistutaan tiivistämään rivimäärään, joka taipuu kolmesta kuuteen minuuttia musiikkia, instrumentaaliosineen, vertautuu se suoritukseksi kenen tahansa kulttuurisankarin saavutuksiin.

Eivät lyriikat silloinkaan kovin usein seiso omillaan, suurina teoksina sävellyksellisen kontekstinsa ulkopuolella, eikä niitä ole sellaisiksi tarkoitettukaan. Siitä huolimatta popsävellykseen tiivistetyistä tekstistä voi parhaimmillaan löytää kaiken sen syvyyden, joka vetää meidät kerta kerran jälkeen romaanien ja elokuvien pariin.

Camper Van Beethoven aloitti uransa tekemällä yliopistohuumorista eklektistä musiikkia 80-luvulla, aikana jolloin *indie* oli oikeasti itsenäistä eikä löperösti määriteltä markkinointitermi. Uransa ensimmäisen luvun loppupuolella orkesteri intoutui tekemään kaksi levyä täynnä kolmesta kuuteen minuutti kestäviä novelleja ja romaaneja, ilmoille laulettuja kokoillan elokuvia ja tv:n minisarjoja. *Key Lime Pie* -levyltä kuultava ”Jack Ruby” on loistavaa aloituslausetta myöten kuin Don DeLilloa parhaimmillaan:

*I remember his hat tilted forward
his glasses are folded in his vest
and he seems like the kind of man who beats his horses,
or the dancers who work at a bar.*

Aihepiirikin on sama kuin DeLillon *Librassa*. Ilmaisuvoimaltaan ja -ekonomialtaan mieleen tulee myös James Ellroyn 60–70-lukujen salaliittorikasta politiikkaa käsittelevä tuotanto. Parin säkeistön aikana Camperin lauluntekijä David Lowery maalaa kuvan 50–60-lukujen korruptoituneesta Dallasista, jossa muuan mies yrittää

pärjätä. Tekstissä ikävöidään menneeseen, niin irrationaalista ja tuskallista kuin kaipuu onkin:

*Grant us the luxury, 'cause all our heroes are bastards
Grant us the luxury, 'cause all our heroes are thieves*

”All Her Favorite Fruit” kertoo kahden ihmisen taakse jääneestä suhteesta ja kipeän arkisesta kaipuusta. Puhelinoitoista, joiden aikana sanoja ei vaihdeta, ja talon ulkopuolella parkkeeratun auton ratissa istumisesta kerrotaan tavalla, joka tuo mieleen Raymond Carverin kipeimmillään. Lohtua haetaan mahdottomista unelmista ja arjen erotiikasta.

*She serves him mashed potatoes
And she serves him peppered steak, with corn
Pulls her dress up over her head
Lets it fall to the floor*

[...]
*And if I weren't a civil servant, I'd have a place
in the colonies
We'd play croquet behind white-washed walls and
drink our tea at four
Within intervention's distance of the embassy
The midday air grows thicker with the heat
And drifts towards the line of trees
When negroes blink their eyes, they sink into siesta*

Myös Steely Dan kykeni sanoituksissaan venymään parhaimmillaan uskomattomiin tekoihin. *Royal Scam* -levylle vietiin kappale ”Kid Charlemagne”, hieno tarina kemian päälle tajuavasta diileristä, joka ei huomaa sosiaalisessa viitekehysessään tapahtuvaa muutosta ajoissa:

*Did you realize
That you were a champion in their eyes
On the hill the stuff was laced with kerosene
But yours was kitchen clean*
[...]
*Now your patrons have all left you in the red
Your low rent friends are dead
This life can be very strange
All those day-glow freaks who used to paint the face
They've joined the human race*

Biisin pohjalta olisi aivan hyvin voinut kirjoittaa käsi-kirjoituksen elokuvaan kuten *Blow*, jossa Johnny Depp näyttelee huumekauppia George Jungia. Teksti on aivan liian humaani ja täynnä murrettuja sävyjä soveltuakseen De Palma -filmiksi...

Huomattavasti brutaalimman tilanteen tarjoaa saman levyn ”Don't Take Me Alive”. Päällä on piiritys, jonka

piiritetty on päättänyt päättää räiskyen. Taustatarinaa valotetaan kutkuttavasti. Perhe vaikuttaa harmittomalta:

*I'm a bookkeeper's son
I don't want to shoot no one*

Mutta millaisessa organisaatiossa kertojan isä on tilintarkastajana?

*Well I crossed my old man back in Oregon
Don't take me alive
Got a case of dynamite
I could hold out here all night
Yes I crossed my old man back in Oregon
Don't take me alive*

Pakoteinä ovat kuolema tai hulluus. Ulkona odottaa lynkkaushaluissaan poriseva yhteiskunta. Toisaalta koko tilanne on kerrottu tavalla, joka saa kuulijan epäilemään, että kyseessä voi olla skitsofrenia:

*Can you hear the evil crowd
Their lies and the laughter
I hear my inside
The mechanized hum of another world
Where no sun is shining
No red light flashing
Here in this darkness
I know what I've done
I know all at once who I am*

Tässäkin tekstissä on vahva elokuvallinen ote. Perhedraama tuo mieleen Bruce Springsteenin *Nebraska*-levyltä löytyvän kappaleen ”Highway Patrolman”, jonka Sean Penn teki elokuvaksi *Indian Runner*.

Jos etsii lähes haiku-tyylistä tiivistämisen taitoa ja Richard Brautiganin verrattavaa kykyä havainnoida arkipäivää kevyen surrealistisella otteella, ZZ Topin Billy Gibbonsia ja Dusty Hilliä on vaikea voittaa. *Tres Hombres*-levyltä löytyy ”Waitin’ for the Bus”:

*Have mercy, been waitin' for the bus all day.
Have mercy, been waitin' for the bus all day.
I got my brown paper bag and my take-home pay.*

*Have mercy, old bus be packed up tight.
Have mercy, old bus be packed up tight.
Well, I'm glad just to get on and home tonight.*

*Right on, that bus done got me back.
Right on, that bus done got me back.
Well, I'll be ridin' on the bus till I Cadillac.*

Uskaltaako joku väittää, ettei blues ole ajankohtaista musiikkia? Minulle ja linjalle 23 välillä Kallio–Pasila tämä on arkipäivää. Tähän yhtymäkohta omaan todellisuuteeni päättyy. Laulun sanat määrittelevät tarkkaan yhteiskuntaluokan, joka keskivertoyhdysvaltalaisessa suurkaupungissa käyttää julkista liikennettä. Pieni palkka on saatu perjantain päätteeksi mukaan ja kotiin mennään

viinakaupan kautta. Ruskeassa paperipussissa on todennäköisesti *forty-ouncer* olutta, ehkä Thunderbird-, MD 20/20-, Cisco- tai Night Train -viiniä... Kuudella lauseella kokonainen elämä.

”Master of Sparks” on kuin katkelma teksasilaisesta *hillbilly-Bildungsromanista*. Nuoren Williamin kärsimykset. Koska pieni kaupunki ei tarjoa samanlaista jatkuvaa viriketulvaa kuin suuret kaupungit, huvi on tehtävä itse. Siitä ei aina hyvää seuraa, ainakaan jos pojat intoutuvat hitsaamaan kasaan metallisen pallon, jonka sisään sijoitetaan ralli-istuin nelipistevoineen. Pallon sisään matkustaja, pallo auton perään ja sitten vain kahdeksaakymppiä maantietä pitkin. Jossain vaiheessa jokin pakosti pettä. Lakonisella tavalla elämän poikamaisista tempauksista kertova teksti ei missään vaiheessa yritä hakea tapaukseen mitään sen suurempaa merkitystä tai sisältöä. Teksti on kuin uutistoimiston telex. Tämä antaa kuulijalle harvinaisen paljon tulkinnallista tilaa:

*We was out in the sticks down Highway Six and the crowd was just about right.
The speed was too, so out I flew like a stick of rollin' dynamite.
When I hit the ground you could hear the sound and see the sparks a country mile.
End over end I began to spin, but the ball started runnin' wild.
But it was too late as I met my fate and the ball started getting' hot.
But through the sparks and the flame
I knew that the claim of the Master of Sparks was gone.*

Bändin 70-luvun tuotanto muodostaa sadunomaisen kulttuurihistoriallisen dokumentin Teksasista ja rajaseudusta: legendaarisia bordelleja, vuohenrauhasiin perustuvia sukupuolenvaihdosleikkauksia meksikolaisilla radioaalloilla kauppaavia saarnamiehiä, juuri vankilasta päässeitä naisia liftaamassa, kasinoita... maagista realismia Teksasin tyyliin.

Formaattina traditionaalisissa rajoissa pysyvä popkappale pakottaa hyvän sanoittajan valitsemaan: sanooko jotain vai ei yhtään mitään. Hyvin tehtynä kumpikin valinta haastaa tekijänsä, mutta sattuva sanominen tunkeutuu syvemmälle sieluun.

pop kulturologiana

- 1 Guess Who, ”American Woman” (1970)
- 2 Don McLean, ”American Pie” (1971)
- 3 Paul Simon, ”American Tune” (1973)
- 4 John Cougar, ”American Son” (1977/1983)
- 5 Bob Seger, American Storm” (1986)
- 6 Robbie Robertson, ”American Roulette” (1987)
- 7 Madonna, ”American Life” (2003)
- 8 Lucinda Williams, ”American Dream” (2003)
- 9 Green Day, ”American Idiot” (2004)
- 10 Reckless Kelly, ”American Blood” (2008)

lista 7



Jaska Filppula

Koskenkorva, 1985

QUADROPHENIA HERÄTTI meidät. Kohtaus jossa Phil Daniels ajaa Stingin skootterin alas Brightonin kalkkikivikallioilta oli parasta kissanruokaa miesmuistiin. Sovittiin että hautajaisissa soi ”Love Rain on Me”, meidän molempien hautajaisissa, eikä siihen menisi pitkä aika.

Viinatehtaalle nousi kolme harmaata rehusiiloa, jotka peittivät taivaanrannan ja tekivät meistä vihaisia. Aiottiin maalata siiloihin The Who muttei löydetty siihen hätään tarpeeksi pitkiä tikapuita ja kylän ämmät olisivat kuitenkin luulleet meidän tarkoittavan Maailman terveysjärjestöä, kohauttaneet marjasankojen ruvettamia olkapäitään ja sanoneet onpas erikoosta. Päätettiin perustaa bändi, että päästäisiin pois täältä. Kaitsu tilasi postimyyntistä rummut, minä ostin serkun tekemän lankkubasson. Soitinvalinnat olivat selkeitä. Kaitsu halusi ajaa limusiinilla uima-altaaseen niin kuin Keith Moon, minä olin Sting ja istun takapenkillä. Musa tilattiin postimyyntistä, ei muuta voinut. Radio valitsi vuoden pop-artistiksi Petri Petterssonin ja teki sataosaisen kuunnelmasarjan Beatlesista. Vähän tuli mitään mikä olisi rämpyttänyt meissä oikeaa kieltä, liikaa tuli Thin Lizzya. Kunnan levykauppoja ollut missään. Mononen Seinäjoella yritti ja siihen loppui, kun kauppias alkoi pitää oven edessä afgaaninvintikoiraa. *Soundista* luettujen levyarvostelujen, joiden kirjoittajilla tiedettiin olevan enemmän rintanappeja kuin partaa, perusteella tilattiin Bauhausin, Echo & The Bunnymenin ja U2:n levyt, aika hyvä läjä kotiin kannettuna, itse kannettiin, hienoja riffejä pitkien öiden mataliin hetkiin. Roskiin meni maiharit, Police ja Who, ja koko kylä sai postilenkillä kuulla miltä kuulostaa *In the Flatfield*.

Telefunkenista soitin, söi pattereita kuin hevonen ja vei jonkin verran postilaukusta tilaa, mahtui kuin naitti ja tunki ja karsi joukkoristisiteitä tuonnemmaksi.

U2 oli tulossa Provinssi-rokkiin. Kuljettiin linkkari- asemalta yhdessä Oulusta tulleiden rokkityyppien kanssa, jotka Peräseinäjoelle vievän tienviitan nähdessään lakosivat, niitten mielestä ei mitään hauskeempaa ollutkaan. Ei koskettu oululaisten viinaan, koska piti olla aamulla selvänä töissä ja festivaali jännitti, ne pitivät meitä nipoina. Törnävänsaarella tarkkailtiin kädet kädet taskussa New Orderia, joitten *Movement*-albumi oli jäänyt vähän hämäräksi mutta yhtye oli kuitenkin ex- Joy Division, joten keikka oli tärkeä. Tanssittiin liikkumatta. Osattiin jättää valelopetusten kohdalla taputukset väliin, kaikki muut kyllä taputti. Vitutti vähän kun U2 oli peruuttanut tulonsa. Illalla tapasin lahtelaisen tytön, joka oli taiteilija vaikka olikin sen kesän jäätelönmyyjänä, mutta minun oli jätettävä hänet, valtio kutsui. Niin paljon en ole ikinä pussaillut kuin meidän erotessa.

Meidän kylään tuli viisi *Soundia*, joista aina yksi tapasi jäädä pariaksi päiväksi matkan varrelle. Että sitä saa mitä tilaa ja meiltä vielä valmiiksi luettuna. Luin vain ar-

vostelut ja kauppalistat. Käänsin sivut viivoittimella niin ei jäänyt sormenjalkia, ei sillä että olisin pelännyt kiinnijäämistä, *Soundin* lukijat olivat peräkamarinpoikia, radioamatöörejä ja filatelisteja toisin kuin *V-8 Magazinen* tilaajat, joitten kanssa sai pitää varansa ettei herää aamulla pakoputki kaulan ympärillä ja peräprutkussa uudet kuutiotilavuudet.

Me opimme kantapään kautta, että postimyyntistä tilatut paketit oli aina parempi avata ennen kuin lunastaa. Paitapussit ratkottiin huolellisesti teipeistä, kokeiltiin ja soviteltiin ja teipattiin uudestaan, jollei malli miellyttänyt. Palautusleima päähän ja takaisin postiautoon. Levypaketin tarkistaminen oli vaikeampaa, siihen tarvittiin läpivalaisuvalo, vaaka ja työntömitta sekä tietty näkemys musiikkikauppiiaan aiemmista toimista. Jos paketin sisältö havaittiin köykäiseksi, niin kuin usein Tampereelta saapuneet lähetysten kohdalla tapahtui, ei riittänyt että paketti lähti frisbeenä postiautoon, siitä meni vahingossa läpi myös mattopuukko. Että saatana, jos me kerran ollaan valmiita ostamaan isolla rahalla mahdollisimman paljon levyjä kerralla, niin silloin ei lähetetä vajaita paketteja edes sillä perusteella että hyllyt on tyhjinä. Sillä meitä ei oltu luotu maksamaan postimaksuja turhan päiten. Että sitä saa mitä tilaa paitsi tamperelaisilta. Joten me vaihdoimme tavarantoimittajaa. Helsingiläisiin kauppiaisiin siirtymällä musiikkimaku avartui kerralla aina Australiaan asti ja löysin Birthday Partyn varttia ennen kuin se hajosi. Joy Divisionin kohdalla ei mennyt niinkään likeltä, olin ainakin toista vuotta myöhässä. Silti hesalaistenkin musatyyppien kanssa, koska ne nyt olivat hesalaisia ja musatyyppijä, kohdalla kannatti pitää varansa ja laittaa paketit vaa'alle ennen lunastusta, viullellä vähän ja tehdä sitten puhelimitse selväksi ettei meille ryttyillä *señor*, että jos tullaankin maalta, meillä on silti millä mällätä, haluatteko *te* mällätä meidän kanssa. Posti maksoi puhelut niin kuin se oli sitä ennen maksanut postimerkitkin, tavallaan, enemmän me kiskoimme liimapintaa valtion työläisen selkänahasta ja viime kädessä rokotimme tietenkin meitä kaikkia veronmaksajia korvaamalla tilauskuponkiin vaaditun postimerkin pahvinpalalla. Siihen pahviin iskettiin jokaista filatelistä tyydyttävä neljännesleima ja pahvi lensi roskiin, kuponkiin jäi kolmeneljännesleima. Kollegat etelässä ja muualla Suomessa luulivat postimerkin tippuneen matkan varrella, liimauksen pettäneen tai punkkareilta oli loppunut sylki. Konstin opetti meille velkakierteeseen ajautunut elatusapuvollinen pitkänmatkankantaja, joka ratkoi ristikoita elääkseen ja oli joskus voittanutkin jonkun markan. Silkkää tuloa, kun oikein ajatteli, jos kerran vastauksetkin lähtivät ilmaiseksi matkaan. Ristikkoaijja, ja kaltereiden taa se olisi kuulunutkin, opetti meille myös uudet kantopiirit. Maksoin viikon ajan sen kakstahti Warren bensat ja joka aamuksen krapulakaljan, jonka pai-

kallinen kyläkauppa oli tottunut sille aamutuimaan tarjomaan ja viikonloppuna lainasin vielä viisisataa markkaa lisää, koska minun tuli kustantaa sen au-lasten koulutie. Vahinko ei tule kello kaulassa paitsi postimiehen vahinko ja jumalauta vielä kaksi kerralla samasta luukusta. Eräänä päivänä kun aloin peräämään royaltejani minulle alettiin puhua oppirahoista, eikä vain ristikonkeltä alkanut vaan koko iäkäs postiremmi. Olisin voinut sanoa pari valittua sanaa silloin, jollei olisi ollut tilaus vetämässä. Nyt vain katsoin niitä kaikkia yhtä hyytävästi kuin Shellin letkuheikki mulkoili meidän pankkivirkailijaa selittäessään ettei sen tilaamia moottorilehtiä ollut vielääkään näkynyt vaikka Koskishallin hyllystä ne oli jo aikoja sitten myyty loppuun. Ei vaan, me huudettiin, voi ei, oi ei. Hei nisupussi, MC Nisupussi. Vala ittes kromiin. Kokeiles avata väliovi, Kaitsu ehdotti, niin se kuulee paremmin.

Elokuussa lähdettiin Turkuun, U2:n piti olla tällä kertaa siellä. Kaitsu oli tilannut meille tukkasuihkeet, itselleen valkoista ja tähän päähän mustaa, suihkeen oli määrä lähteä kertapesulla, niin ei äitteen käy kimppuun. Meillä oli itse tehty T-paidat, minulla Fiatin myrkyvihreällä vedetyt New Orderin roomalaiset kirjaimet ja Kaitsulla U2:n levyn sisäpussissa olevat neljä profiilia. Ei mennyt kuin kesä ja kaikkien päällä näki samanlaisia sisäpussia. Me keksittiin ne. Oltiin muutenkin eturintamaa. Kaitsu valkoisissa lökäreissä ja blondissa tötterötukassa, minä mustahuuliversio mustissa. Tiedettiin musiikista kaikki muttei tarvinnut jauhaa siitä koko aikaa.

Etikettti, viinakaupan henkilöstölehti, oli laskenut mistä viinasta tulee halvimmalla känniin ja helmeilevän omenaviinin jälkeen kakkoseksi selviytyi Koffin portteri. Meillä oli ompun lisäksi matkassa kuusi pottua mustaa lutaa mieheen, kuusi käsilämmintä puurosatsia, joista yksikään ei ansainnut tulla juoduksi ja jokainen vedettiin ennen kuin Varsinais-Suomi vielä edes häämötti junanikkunasta. Oksennettiin enimmäkseen Turun torille ja oltiin taas vesiselviä, torin laidalla olevasta apteekista ei suostuttu myymään meille hotapulveria vaikka vatta oli kipiä. Kaitsu laita se pullo pois. Päästiin Ruissaloon. Käytiin uimassa ja pyyhittiin tukkasuihkeet hartioilta. Hankittiin kokovartalopuudutus ja alkava rusketus. Aurinko paistoi ja Au Pairs soitti. Kaitsu sai hyvän idean. Kiivetään lavalle. Hyvä idea, saattoi se olla minunkin,

sybioosi alkoi olla sitä luokkaa, ettei sitä enää siinä soisissa erottanut. Kaitsu punttasi ja minä kiipesin. Ehdin tuntea laulusolistin varpaankynnet ihollani ennen kuin järjestysmiehiä repi Kaitsun altani ja putosin. Lyhyt elämä vilisti silmiäni ohi, tuttipullo, mehupullo, lonkeropakki. Tömähdin hiekkaan, sattui häntäluuhun niin maan vitusti. Heitin Kaitsua repineen järjestysmiehen päälle kourallisen hiekkaa ja se häipyi saman tien paikalta. Seuraavaksi roikuin poliisin raiveleissa. Se yritti tehdä minusta muusia ja kun ei saanut otetta, sen kaverit tekivät. Ne raahasivat minut festivaalialueen löytötavaratarikkaan, missä kukaan ei näe, seisovat selän päällä ja hieroivat pampppua poskeen. Jäi U2 näkemättä. Ei se mitään kun on turkulainen Clockwork Orange alla. Vietin yön putkassa, jossa ei lisäksi ollut muita kuin nahkatakkinen hevituksa, jolta myös oli jäänyt oma suosikki näkemättä. Sen suosikin nimi, Ironcross, luki isolla goottifraktuuralla sen rinnassa ja se kehua retosteli miten se ja sen kaverit, jotka myös oli postissa töissä, lähettivät Ruissalon järjestäjille säkällisen kortteja, joissa ne olivat vaatineet päälavalle maailman parasta bändiä, siis tätä Ironcrossia. Viidensadan kortin jälkeen oli kuulemma enää vaikea keksiä uutta käsialaa. Esittelin sille New Order -paitani, josta virkavalta oli hieronut enimmäkseen maalit Ruissalon rantaan. Meidän molempien paidat oli vedetty samalla tyylillä, natsityylillä, joillekin New Order toi natsit mieleen. Ironcross ei tuonut yhtään. Oltiin samaa mieltä siitä, ettei kirjaimilla ollut merkitystä vaan musalla, sillä ainoastaan. Oli vähän vaikea sanoa se, kun leukaa särki ja hamma heilui. Pääsin aamulla pois. Pohjanmaan junassa tapasin muitakin rokkityyppejä, Geishan tytötkin jotka tulivat Ilmajoelta. Tai nyt ne olivat menossa sinne. Kohta ne menisivät levyttämään. Joskus oltiin kylillä moikkailutkin, nyt ne eivät olleet tuntevinaan. Vessassa katsoin peiliin ja ymmärsin mikseivät. Olin muuttunut tunnistamattomaksi. [...]

(Lue tarinan jatko Filosofia.fi-portaalissa, jossa niin & näin -pop-teema kasvaa: www.filosofia.fi/pop)

Filppula on julkaissut romaanit Chicago, 1959 (2002), Virginia City, 1965 (2005) ja Kauniita ilmoja, Bel Air, 1967 (2006).

popavainkokemuksia

- | | | |
|---|--|--|
| 1 Paul Anka, Linnanmäki, Helsinki 1959 (http://yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=8&tag=95&t=2&a=574) | 5 Jimi Hendrix, Kulttuuritalo, Helsinki 1967 (http://fi.netlog.com/go/expllore/videos/videoid=45266) | 9 Ramones, Helsinki & Tampere 1977 (http://www.ramopunk.com/R/77/ramokontra.htm) |
| 2 <i>Rock Around the Clock</i> -leffan ensi-ilta 1956 (http://hanhensulka.blogspot.com/2006/06/rock-around-clock-tunnista-tuntiin.html) | 6 Bukka White, Kulttuuritalo, Helsinki 1967 (http://www.bluesnews.fi/mita-missamilloin.htm) | 10 Stray Cats, Messuhalli, Helsinki 1980 (http://www.helsinginjaahalli.fi/index.php?option=com_events&task=view_detail&tagid=25&year=2008&month=08&day=27&Itemid=3) |
| 3 Rolling Stones, Yyteri 1965 (http://yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=8&tag=99&t=470&a=147) | 7 Led Zeppelin, Kulttuuritalo, Helsinki 1970 (http://www.ledzeppelin.com/venue/kulttuuritalo) | 11 Metallica, Tarvasjoki 1984 (http://peanpop.juryn1974) |
| 4 The Who, Jäähalli, Helsinki 1967 | 8 Hurriganes "Get On" voittoa Euro- | |

lista 8

Jukka Kortti

Popin avainkokemukset

Kommentoin hiljattain Kalevan kulttuurisivuilla metallimusiikkia. Totesin kyllä toimittajalle, etten tunne enkä varsinkaan ymmärrä koko suuntausta. Puhuin entisenä oululaisena soittajana, koska en ikinä ole varsinaisesti tutkinut populaarimusiikkia. Mainitsin, että metallista on tullut valtavirtaa: ”Katri Helena poseeraa lehden kannessa hevityttönä ja Timo Rautiainen on Iskelmä Finlandia -ehdokkaana. Nightwishiä ja Lordia kuuntelevat yhtä lailla pikkutyöt kuin mummotkin.” Lisäsin, kuinka huvittavaa on, että Lordia pidetään Euroviisuvoittoineen 00-luvun suomalaisena ilmiönä, vaikka konsepti on 80-luvun yhdysvaltalaisen viihdeteollisuuden pastišsi.

SAIN PALAUTETTA OULULAISelta metallimusiikolta. Hänen mielestään ”aito metalli”, josta suuri yleisö ei tiedä mitään, pitäisi erottaa ”mediametallista”. Niinpä. Pystyn hyvin samastumaan suomalaisten metallifanien kiristelyyn, kun pääministeri näyttää pirunmerkkiä ja Idols-voittaja on yhtä kuin hevimetalli. Itseänikin ärsytti jo poikasena, kun punk-idea vesitettiin. Punk kuitenkin selviytyi ja monipuolistui elinvoimaisena vielä seuraavienkin muotiaaltojen läpi. Kaava toteutuu usein pop-musiikissa: kun alakulttuurin rahastaminen valtavirran muoti-ilmiönä laantuu, jäljelle jäävät asialle vihkiytyneet fanit pitämään sitä elinvoimaisena. Näin kävi viimeksi garagerockille, ja niin käy pian metallillekin.

Sen metallimies myönsi, että Suomessa raskaan musiikin suosio on viime vuosina ollut poikkeuksellisen laveaa. Levymyyntitilastalla on juhlinut esimerkiksi oululainen Impaled Nazarene, jota ei todellakaan voi pitää parturikampaamoiden taustamusiikkina. Tuska-festivaali kerää väkeä, vaikkei lavalle nouse yhtään valtavirtanimeä.

Syynä ”kahavi”?

Miksi metalli on ollut niin suosittua juuri Suomessa tai tarkemmin Oulussa? Selitys ”on nii kylmä ja pimiä, että ahistaa” ei mielestäni riitä. Oululaispojat ovat myös todella kovia kahvinjuojia, jopa näin suomalaisessa kontekstissa – muttu-tuntumalta, en ole sitäkään tutkinut! Sanoin *Kalevalle*, että vastauksia metallin suosioon Oulussa voisi

yhtä hyvin etsiä kahvinjuonnista samaan tapaan kuin Michael Moore *Bowling for Columbinessaan* heitti syyksi koulusurmiin keilaamisen Marilyn Mansonin musiikin sijaan. Pointtini oli, että ympäristöllä on toki vaikutusta ihmiseen, mutta perustaltaan ylikansallisen ja globaalien popin johtaminen suoraviivaisesti ihmisen käyttäytymiseen on paitsi ongelmallista, myös laiskaa. Toisaalta oululaisperäisellä raskaan rockin Black Leaguella on kahvinjuontia käsittelevä biisi. Ehkäpä sittenkin...

Kuusrock muistetaan 80-luvun hevifestarina. Sitä ennen Oulu tunnettiin rhythm ”n” blues -kaupunkina, mihin vaikutti brittiläisen pub-rock-yhtye Dr. Feelgoodin vierailu Kuusrockissa 1975. ”Puolen Suomen festivaali” oli vielä 70–80-luvuilla harvoja tilaisuuksia kokea kansainvälisiä rockbändejä elävänä, monelle alle ravintolikäiselle ensimmäisiä kokonaisvaltaisia rock-kokemuksia. Muistan vieläkin yksityiskohtaisesti ensimmäisillä Kuusrockeillani 1981, kuinka häpeilemätön ja arvaamaton Hanoi Rocks oli todella vaarallisen cool, mutta sukka-housuissa esiintynyt hevibändi Saxon taas ei! Minulle ei rockista valaistuminen tuottanutkaan ”hevikautta”, kuten niin monelle ikäiselleni soittajatuttavalle.

Rockin kolahtaminen liittyy selkeästi tiettyyn ikään. Etenkin metalliin uppoutuvat puberteetti-ikäiset pojat, joita kiehtoo musiikkityylin sarjakuvamaisuus, fantasia, rajuus, miehekkyyys ja sitä tietä seksuaalisuuskin. Mukaan saattaa lurahtaa kapinaa vanhempia kohtaan.

- | | | | | |
|--|----|---|----|---|
| keskustelu.suomi24.fi/show.fcgi?category=124&conference=1500000000000065&postin g=22000000025790274) | 15 | Radiohead, Huvila-teltha, Helsinki 1995 (http://www.helsinginjuhlaviikot.fi/index.php?Itemid=75&id=314&option=com_content&task=view) | 18 | Oasis, Ruisrock, Turku 2000 (http://www.radiorock.fi/legendat/uutinen.asp?id=73) |
| 12 Nirvana, Ruisrock, Turku 1992 (http://www.ksml.fi/mielipide/blogit/min%C3%A4-ja-nirvana-ruisrockissa-1992/317074) | 16 | Kyuss / Soundgarden / White Zombie / Mudhoney, Jäähalli, Helsinki 1995 (http://www2.hs.fi/extrat/kulttuuri/rock50v/2002.html) | 19 | Patti Smith, Huvilatelta, Helsinki 2005 (http://www.sue.fi/livearviot/patti-smith,240) |
| 13 Leningrad Cowboys & Puna-armeijan kuoro, Senaatintori, Helsinki 1993 (http://www.youtube.com/watch?v=-zx31RnCMh4) | 17 | Pulp & Blur, Ruisrock, Turku 1996 (http://www.rockmusica.net/palsa/1996pulp.php) | 20 | Lordi voittaa Euroviisut, Ateena 2006 (http://yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=8&cag=75&t=148) |
| 14 Neil Youngin ensimmäinen Suomen- | | | | |

Tapahtumisen isous

Yhteiskuntatieteilijät puhuvat sukupolviteorioissaan avainkokemuksista ja -tapahtumista, jotka määrittävät nuoren ihmisen myöhempää toimintaa. Moiseksi kokemukseksi käy suuri murros, kuten Suomen 60-luvun rakennemuutos. Avaintapahtumalla tarkoitetaan ensisijaisesti mullistavia tapahtumia, kuten kansalaissotaa tai Vanhan valtausta.

'Avainkokemus' ei itse asiassa käsitteellisty sukupolvi-teoretisoinnin eittämättömässä klassikossa, Karl Mannheimin artikkelissa "Das Problem der Generationen" (1927). Termin ovat tietävästi suomeen lanseeranneet 90-luvun alussa poliittisen historian tutkijat Timo Soikkanen ja Vesa Vares. Se on sittemmin muodostunut apuneuvoksi kuvattaessa alkuprosessia, jossa jokin suunnilleen samanikäisten joukko organisoituu esimerkiksi poliittiseksi sukupolviliikkeeksi. Kaksoiskäsitettä on manheimilaisessa hengessä soveltanut Matti Virtanen, jonka väitöskirja *Fennomanian perilliset* (2001) käsittelee Suomen poliittisia sukupolvia. Keskeistä analyysissä oli tiettyjen avaintapahtumien vaikutus sukupolvien mobilisointiin – oli se sitten suurlakko tai talvisota.

Pop-avaintapahtumaksi tarjoutuu Suomessa esimerkiksi Paul Ankan vierailu Linnanmäellä 1959. Lintsin keikka on noussut yhdeksi sodanjälkeisen Suomen merkkitapahtumaksi. Kuten Helsingin olympialaiset, Armi Kuuselan valinta Miss Universumiksi ja viimeinen sotakorvausjuna Neuvostoliittoon, kaikki 1952, sekä Porkkalan palautus 1956, Ankan aiheuttama ensimmäinen suomalainen teinihysteria on nähty yhdeksi myyttiseksi Suomen sodanjälkeisen modernisaatioprosessin alullepanijaksi.

Vaikka 60-luvulla Suomessa kävi suhteellisen montakin maailmantähteä, ei millään yksittäisellä keikalla ole ehkä ollut sellaista merkitystä kuin Ankan vierailulla. Lähimmäksi pääsevät ehkä Rolling Stonesin vierailu Yyterissä 1965 ja jotkut Kulttuuritalon konsertit. Ehkä 60-luvun sukupolven popmusiikkiavaintapahtuma olikin vasta toinen Ruisrock 1971. Siitä tuli woodstockmaisesti iso suurten ikäluokkien kokoontuminen sadantuhannen yleisöineen.

Sinällään avaintapahtuman ei tarvitse olla massaspektaakkeli. Tunnettu esimerkki pophistoriassa on Sex Pistolsin konsertti Manchesterissa 1976 yhdessä paikallisen Buzzcocksin kanssa. Tällä maailman vaikutusvaltaisemmaksi rock-konsertiksikin luonnehditulla keikalla oli noin 40 ihmistä. Heistä muodostui myöhemmin kuitenkin Joy Division, The Fall, The Smiths ja Simply Red.

Saman aikakauden suomalaisiksi avaintapahtumaksi muodostuivat Ramonesin keikat Helsingissä Kulttuuritalolla ja Tampereen Teknisellä opistolla toukokuussa 1977. Niiden on nähty mobilisoineen ensimmäisen suomalaisen punk-sukupolven. Etenkin Tampereen-keikalla oli tärkeä merkitys, synnyttihän se muun muassa sellaisen myöhemmän instituution kuin Eppu Normaali. Vastaavaan tapaan Hendrixin visiitti oli sysännyt alkuun

"ensimmäisen varsinaisen suomalaisen rockbändin" Blues Sectionin.

Ehkä avaintapahtumat voitaisiinkin jakaa kahtia: i) iso kollektiivinen merkitys tietylle sukupolvelle; ii) mobilisoi jonkin pienemmän ryhmän. Tutkijat puhuvat usein sukupolvivyksiköistä tai fraktioista. Tällöin tarkoitetaan tiettyä ikäkohorttia: tästä samanikäisten nuorten joukosta erkaneeko jokin ryhmä, joka alkaa toteuttaa omaa juttuaan. Sosiologi Semi Purhosen tapaan on syytä huomauttaa näillä kohdin elitismistä. On aina arveluttavaa pitää tulenkantajien tai edes vanhanvaltaajien tyyppistä ryhmää samana kuin koko sukupolvi. Eivät Paul Ankakaan keikalla olleet mukana kaikki 50-luvun teinit! Popissa eliitti tarkoittaa soittajia, hipstereitä tai muita edelläkävijöitä.

Ramones-esimerkki vie avainkokemukselliselle tasolle. Siinä puhutaan yhdestä popmusiikin tärkeimpiin kuuluvista tyyliuunnista ja liikkeistä. 77-punk on eittämättä ollut murros, joka on vaikuttanut monen yksilön myöhemmälle toiminnalle, ja jonka yhteydessä voidaan puhua myös sukupolvesta. Eikä liikkeen vaikutus jäänyt vain poppiin, vaan punk ulottui laajemminkin kulttuuriin ja yhteiskunnalliseen toimintaan. Monet tuon sukupolven toimittajista ovat aloittaneet pienlehdissä, moni saman polven kulttuuri- ja mediajohtaja elävän musiikin yhdistyksissä.

Andy & Neumann

70-luvun jälkeen popmusiikista on yhä vaikeampaa löytää isoja kollektiivitapahtumia. 80-luvun "postmodernisti fragmentoitunut elämäntyyl" korosti pluralismia ja yksilöllisyyttä, eikä suurilla tarinoilla pitänyt olla enää sijaa. Näin ainakin väitettiin. Kuitenkin Suomen 80-lukuun liitetään historiallisissa yleisesityksissäkin melkein järjestyksellään Dingo-ilmio, joka on kautta aikojen laajin suomalainen kollektiivinen pop-ilmio. Etenkin varhasteiniyttään viettäneille Dingo-faneille aika saattaa olla tärkeä osaa omaa kasvamisistoriaa, mutta harvemmin ratkaiseva myöhemmälle aikuisiälle (lukuun ottamatta Neumannin Diana-vaimoa).

Kauaskantoisempi efekti 80-luvulla oli kuitenkin Dingo-esteettisesti pohjustaneella Hanoi Rocksilla. Vaikka Hanoi Rocks mobilisoi Dingo-lailla musikiillisia jäljittelijöitä, oli Andy McCoyn luomalla esteetikalla suorastaan kumouksellinen vaikutus. Yhtäkkiä joka toinen niemen ja notkelman poika soitti paitsi katurockia – vaikka ensimmäistäkään katua ei maalaiskylältä edes löytynyt – myös poseerasi tupeerausineen ja meikkeineen kylänraitilla. Kauaskantoisuutta mielestäni osoittaa etenkin se, kuinka samanlaisena 00-luvun katu- ja glamrock-retro toteutuu kuin 80-luvulla. Yleensä kertaustyyli ei sellaisenaan uusiudu, vaan niissä on jotain omasta ajasta, kuten esimerkiksi viime aikoina post-punkin uudessa tulemisessa. Kuitenkin jos laittaa vierekkäin 15-vuotiaan Hanoi Rocks-fanin vuodelta 1984 ja 2008, ei eroa paljon huomaakaan. Toki samaltahan ne Andy ja Mikekin yhä näyttävät!

Luvan erottuvaan tyyliin oli toki antanut jo Hur-

riganes edellisellä vuosikymmenellä, mutta Remu oli sentään linnakundi, eikä mikään riikinkukko! Joka tapauksessa Dingon ja etenkin Hanoi Rocksin myötä oli lupa olla värikäs ja erottautuva, mikä on eittämättä vaikuttanut monen elämäntyylin myöhemminkin – jos ei muuten, niin ainakin bändin imagon ensiarvoiseen korostamiseen 69 Eyes -tyyliin.

Ennen median popmusaähkyä

Konserttien lisäksi tärkeä rooli yhtenäiskulttuurin aikaan oli myös medialla: musiikkilehdillä, radiolla ja televisiolla. Niistä saatiin avainkokemuksia. Ilman Jyrki Hämmäläisen *Suosikkia* 80-luvun alun *fiftari-revival* olisi tuskin yltänyt läheskään saamiinsa mittoihin. Kutkuttaisi spekuloida kontrafaktuaalisen historian kirjoituksen hengessä, mitä jos Jyräys olisi tarttunut yhtä terhakalla otteella saman aikakauden modien uudelleentulemiseen? Mikä bändi olisi ollut modin Crazy Cavan? No, ehkä mod-skinien Madness ja Specials tai pikemminkin Bad Manners oli jotain sinne päin, mutta ei niistä Suomessa ilmiöiksi ollut.

Ennen 80-luvun puolivälin paikallisradioiden tuloa radion vähäiset pop-musiikkiohjelmat saivat aikaan uskonnollisen kokemuksen tapaisia valaistumisia suomalaisteinien keskuudessa. Omiin muistipomuihini on jäänyt pari esimerkkiä 80-luvun puolesta välistä. Aloitin silloin lukion, mikä tarkoitti pohjoispohjalaisella pienellä paikkakunnalla naapurikunnan lukioon matkustamista bussilla joka arkipäivä. Opitiin jo hyvissä ajoissa pyytämään kompensatioksi pimeään matkan kyntämiselle kuskilta bussin radiosta rinnakkaisohjelmaa eli Ylen toista radiokanavaa – enempäähän ei ollut tarjollakaan. Lopulta kävin sen itsekkin vääntämässä kohdalleen iltapäivällä, kun bussi seiso i ilman kuljettajaa odottaen koululaisia asemalla. Silloin tuli nimittäin joko *Rockradio* tai *Nuorten radio* (tai jotain).

Luultavasti Rockradion aamuohjelma *Rokkivekkarista* tuli loppuvuodesta 1984 helsinkiläisen Smack-yhtyeen ensimmäinen single ”Criminal”. Jo suhteellisen syvälle rockiin ja sen historiaan vihkiytyneenä sekä ensimmäistä varsinaista bändiäkin aloittelevana olin pudota bussin penkiltä: joku tekee Suomessa tällaista musaa! Juuri sellaista, minkälaista itsekkin olin kelannut: raakaa, likaista, vaarallista ja oikeat vaikutteet sopivassa suhteessa kuuluttavissa. Toisaalta samoihin aikoihin tuli samanlaisessa tilanteessa myös kalifornialaisen Metallica-yhtyeen kauheasti sauhuttu uutuussingle, josta muistan ajatelleeni, että ”eivätkö ne tuossa lapsellisessa hevissä enää muuta keksi, kuin soittaa hardcore-vauhdilla progesti, naurettavaa”. Mainittakoon, etten ole tuota mielipidettä juuri sen jälkeen korjannut.

Sama päti myös televisioon, jonka pop-musiikkitarjontaa ennen satelliittikanavien tuloa kaapeliverkkoon oli vielä surkeampaa. Popmusiikkiesitykset rajoittuivat *Levyraati*- ja *Toivotaan Toivotaan* -tyyppisten ohjelmien muuttamaan pop-kappaleeseen per vuosi. Näistä harvoista television rock-esityksistä kuitenkin esimerkiksi Sex Pis-

tolsin ”Anarchy in the UK” (vai oliko se ”God Save the Queen”?) vaikutti käännteentekevästi moniin suomalaisnuoriin. Itsellenikin se oli tärkeä, vaikka olin vasta alle kymmenenvuotias.

Kokonaisvaltaisempi henkilökohtainen avainkokemus oli kuitenkin Maysles-veljesten *Gimme Shelter* -rokumentti Rolling Stonesista, joka näytettiin Suomen televisiossa joskus 70-luvun lopussa. Katsoin sitä yhdessä setäni kanssa vanhassa maalaistalossa päivän heinätoiden jälkeen. Hienon elokuvan vaikutusta korosti elokuvan aikana tienoollamme yhtäkkiä noussut kesäillan ukkonen. Kun elokuvassa oli meno hurjimmillaan Altamontissa, iski salama television yläpuolella olleeseen mittaritauluun ja sähkö kirjaimellisesti kipinöi. Silloin minusta mobilisoitui Rollari-fani.¹

Kavereiden avituksella

Sen jälkeen kun isot nuorisoryhmät binaareine asetelmineen jäivät diinareiden ja punkkareiden aikaan, popin avainkokemuksellisuus on mennyt yhä henkilökohtaisemmalle tasolle, tai ainakin pienempiin ryhmiin. Festivaalien tukittua Suomen kesän 80-luvulta lähtien on avaintapahtumallisuudellakin heimoisempi merkitys: mitä tehtiin kaveriporukalla tai minkälaisen valaistumisen jokin yksittäinen keikka lukuisten joukossa päih-teissä jätti nostalgiatuntoon.

Korostuu ystävien ja sisarusten merkitys. Vähän vanhemmat pojat esittelivät minullekin jo 70-luvun puolella välissä glam- ja jytätähdet sekä tietenkin Hurriganesin. Viitosen vuotta varttuneempi Urpo perehdytti minut alustavasti joskus 13-vuotiaana uuden aallon tyylikkäimpiin artisteihin, 60-luvun brittipoppiin ja Chuck Berryyn. Urpon ykkössuosikin Beatlesin edelle nousivat minulla Rollarit ja Pretty Things. Urpon kanssa perustettiin ensimmäinen virallinen bändikin, jonka cover-osastoon kuului jo Nuggets-biisejäkin. Kun lukioaikana luokkatoverit sauhusivat lapsellisesti Kissistä, W.A.S.P:ista, Iron Maidenista ja muista toistaan naurettavimmista heviyhtyeistä, minä syvennyin jo varhaiseen rockabillyyn ja delta-bluesiin.

Harrastusta avitti myös äidin työpaikan nuori johtaja, turkulainen levyneräilijä, joka asui muutaman vuoden naapurissamme. Hänen harrastuksessaan oli tuolloin menossa vaihe, jolloin hän kuunteli 60-luvun lopun esihevi-bändejä tyyliin Steppenwolf. Minkälaiseksihan oma musiikkimakuni olisi ohjautunut, jos olisin tavannut hänet jazz-kautensa aikana muutamaa vuotta aikaisemmin? Ilman näitä hiukan itseä vanhempia perehdyttäjiä (ja tietenkin myös *Soundia* ja *Rumbaa*) oma hurahdamiseni rockharrastelijaksi olisi ollut toisenlainen, avainkokemukseni erilaisia.

Viite

- 1 Kun kerroin tämän tarinan äskettäin akateemisissa seminaarissa USA:ssa, eräs elokuvatutkija vastasi kokemuksella 60-luvun lopulta opiskeluaikailtaan: hän oli katsonut Hitchcockin *Psykoa*, jonka kriittisessä kohdassa keskeytti sähkökatkos.



Anna Lahelma

Brittipopin cheerleaderit

Minun huhutaan olleen bändäri. Kerronko lisää? Kaikkiahan bändärit kiinnostavat. Loistoa ja rappiota! Kokaiinia, mustaa nahkaa ja häikäilemättömiä roudareita... Tarinani ei sisällä mitään näistä. Ei edes juurikaan seksiä, ainakaan kenenkään kuuluisan kanssa. Kerronko kuitenkin?

But I'm a creep, I'm a weirdo./ What the hell am I doing here?/ I don't belong here.

Radiohead, "Creep". *Pablo Honey* (1992)

TARINA ALKAA SUURIN PIIRTEIN vuodesta '92. Suomalaisia hittilistoja hallitsivat Scorpions, Michael Jackson ja Popeda sekä uusi tulokas Neon2. Naisten olkatoppaukset ja permanenttitukat alkoivat jo lässähtää, kun Suomi syöksyi lamaan. Mutta minä en ollutkaan Suomessa. Olin muuttanut vuodeksi Englantiin vanhempieni työn vuoksi. Opettelin 15-vuotiaani pikkusiskoni kanssa käymään pubissa ja puhumaan niin, että o vivahtaa ö:hön ja e ä:hän ja konsonantteja on vähemmän kuin enkunkirjan nauhalla ja telkkarin jenkeillä.

Oli tapana marista, että nykyään ei tehdä hyvää musiikkia: 60-luvulla kaikki oli paremmin! Kyllähän jotain R.E.M:ä ja U2:ta kesti kuunnella, mutta ainoat levyt joista olimme siihen mennessä todella intoilleet, olivat isän vanhat Beatles-vinyylit. Oli kuitenkin turhauttavaa fanittaa ihmisiä, jotka olivat joko kuolleita tai vanhempia kuin omat vanhemmat.

Englantilaiset nuoret olivat itsetietoisia ja pelottavia: päädyimme viettämään paljon aikaa kotona lueskellen ja musiikkia kuunnellen. Silloin löysimme musiikkilehdet ja niiden kautta joukon uusia bändejä. Kitarat helisivät hypnoottisesti, ja soittajat olivat vain muutaman vuoden liian vanhoja ollakseen poikaystäviämme. Bändit kuulostivat aivan erilaisilta kuin mikään aikaisempi. Mitä ne eivät missään nimessä olleet. Mutta sillä ei ole merkitystä, koska olimme liian nuoria tietääksemme. Niitä bändejä kutsuttiin joskus *indie*-bändeiksi, mikä kuulosti hienolta, sillä tiesimme sen tarkoittavan itsenäistä. Meille uudet bändit kuulostivat kirpeältä tuulahdukselta, joka puhalsi pois 80-luvun rippheet, nuoruuden piinallisemmän alkupuolisikon ja Suomen.

Kielitaidon karttuessa aloin saada selvää sanoituksista. Kuten tiedetään, poplyriikat ovat mustetahrasteita, josta jokainen löytää sen, mikä itseä kalvaa, ja minä löysin tämän: luvan olla epävarma ja outo. Kun rujon näköinen nuorimies haikaili tyttärensä perään ja vollotti omaa ulkopuolisuuden tunnettaan, vakavamielinen teinityttö vierassa maassa tunnisti itsensä – ei tytöstä vaan laulajasta.

La la la-la-la, la-la-la-la-la-la-la-la-la-la.

Blur, "For Tomorrow". *Modern Life is Rubbish* (1993)

Tallinnassa oli festarit. Viro oli itsenäinen, mutta Neuvostoliiton haju leijui yhä nurkissa ja notkelmissa. Mitäpä tuosta: hanasta sai Saku-olutta käytännössä ilmaiseksi, vihreä nurmikenttä vietti kohti lavaa, taivas oli sininen emalikipu yllämme ja päivä jatkui ja jatkui. Yhdessä tuolloin otetussa valokuvassa makaan nurmikolla viinipunainen samettilätsä päässä kalmankalpeana, kärsivän ja samalla ylpeän näköisenä: elämäni ensimmäinen kunnan krapula. Useimmissa kuvissa on poikia: virolaisia poikia, ruotsalaisia poikia ja suomalaisia poikia, ja kansallisuudet pystyy vaivatta erottamaan toisistaan. Virolaisten farkut ovat huonosti istuvia ja lumipestyjä, kun taas ruotsalaisten tukka näyttää siistiltä vielä kolmantenakin festaripäivänä.

Parissa kuvassa on vähän vanhempia poikia, oikeastaan aikuisia miehiä. He eivät ole suomalaisia, ruotsalaisia eivätkä virolaisiakaan, vaan brittejä hörökörvineen, manteliselmineen ja kuohkeine pottatukkineen.

Pikkulavalle oli nimittäin buukattu englantilaisbändi nimeltään Blur. Pääsimme helposti eturiviin, ja kun keikka loppui, juttusille bändin jäsenten kanssa. Kuului kai asiaan pyytää nimikirjoitusta. Soittajat piirtelivät lapuille hassuja eläimiä ja ukkeleita. Taitavia, havaitsi taidelukiolaisen harjaantunut silmä. Pian olimme bussissa matkalla kohti jatkoapaikkaa, me neljä suomalaistyttyä, pari ruotsalaistyttyä, kolme suomalaista poikaa ja bändi.

They're with the band, ja ovet aukeavat. Betonisen hotellin tahmaisessa yökerhossa tanssii yksinäinen Samantha Fox, yksi päivän tähdistä. Opetamme rumpalia juomaan lonkeroa, ja hän kertoilee pitkäpiimäisesti entisestä tyttöystävästään. Saarnaamme laulajalle, että parvekkeen kaiteilla ei saa kiipeillä, varsinkaan tuollaisessa kunnossa ja basistille, että tupakka suussa ei saa missään nimessä sammua.

Niin poikamaista kuin tuolloin noin 25-vuotiaiden soittajien touhu olikin, se oli ehdottomasti tyttöjen ja setien kohtaaminen. Ajatus, että olisimme ryhtyneet pompahtelevaa tanssia intiimimpään fyysiseen kanssakäymisen näiden mukavien mutta hyvin humalaisten aikuisten kanssa, oli mieletön. Paitsi toinen niistä isom-

mista ruotsalaistytöistä oli kyllä aika kauan kitaristin huoneessa kahdestaan juttelemassa.

I know you want to hold my hand,/ I know you're going to love my band, yeah!/ Join our club!

Saint Etienne, "Join Our Club". *Join Our Club / People Get Real* (1992)

Suomessa muutama koulukaverikin alkoi kuunnella tätä hassua musiikkia, jota kutsuttiin popiksi. "Pop" oli niihin aikoihin lähinnä haukkumasana: kaikki vakavasti otettava kitaroilla soitettava musiikki oli *tietysti* rockia. Mutta kuka tarvitsee vakavasti otettavaa musiikkia? Pian kävi ilmi, että Suomessakin oli popbändejä ja popklubeja. Jos oli lainahenkkarit tai tuuria, pääsi sisään.

Ensimmäisillä klubeilla on vertaistukiryhmän tunnelma. Ajatella, näin monta ihmistä, jotka tykkäävät popista! Ehkä jopa kymmenen. Klubit ovat useimmiten arki-iltoina, kolkoissa tiloissa. Popilla ei ollut etuliitteitä vielä, ja amerikkalaiset vaihtoehtobändit soivat Riden, Sueden ja Stone Rosesin välissä. Tutustuimme tampere-laisiin poppareihin, jotka kertoivat, että heidän kotikaulungissaan joka toinen soittaa pop-bändissä – jopa tytöt! – pop-diskot ovat arkipäivää ja tanssilattia aina täynnä. "Hesalaiset ei tanssi, ne on niin koppavia."

Eivät vai? Mehän tanssimme.

Poptanssissa vartalo pysyy suhteellisen jäykkänä, ja kädet liikkuvat vain kyynärpäistä alaspäin, pää heiluu aavistuksen puolelta toiselle. Tanssissa ei ole mitään reteää eikä myöskään eroottista; se on lapsen tai nukan tanssia. Kun tulee vauhdikkaampi kappale, alkaa hillitön pomppiminen. Osittain tanssityylin valintaan vaikuttivat pari numeroa liian isot Doc Martens -maihinnousukengät ja liian lyhyt hame.

Girls who are boys, who like boys to be girls,/ who do boys like they're girls,/ who do girls like they're boys./ Always should be someone you really love.

Blur, "Girls and Boys". *Parklife* (1994)

Popparitytöillä oli useimmiten lyhyt tukka ja pinnejä päässä. He halusivat näyttää hyvältä ja käyttivät paljon aikaa meikkaamiseen, vaatteiden metsästämiseen kirpputoreilta ja tukan värjäämiseen vuoroviikoin tummaksi ja vaaleaksi, mutta halveksivat tyttöjä, joille ulkonäkö on tärkeä. Popparitytöt tykkäsivät vaaleanpunaisesta ja glitteristä, värillisestä kynsilakasta, muovieläimistä, irtokarkista ja täytekakusta. Popparitytöt ottivat tyttömäisyyttä haltuun ja tekivät itsestään vähän hömppiä kiireesti ennen kuin kukaan muu ehti. Sitten jonain toisena päivänä he vetivät ylleen farkut, miesten kauluspaidan ja kravatin kaulaan. Miespuolisten poptähtien pukeutumista saatettiin kopioida sellaisenaan.

He olivat orastavia feministejä sillä naiivilla tavalla kuin useimmat sen ajan Suomessa kasvaneet keskiluokkaiset tyttölapset: heille oli itsestään selvää, että sukupuolella ei oikeasti ole mitään väliä, ja isona he tekevät tasan mitä lystäävät. He eivät ikipäivänä kutsuisi itseään femi-

nisteiksi, sillä se kuulostaisi ankealta. Ainakin poikien mielestä. Poppariporukoissa he korostivat olevansa tasaveroisia poikien kanssa, ja oli silkkää sattumaa, että pojilla oli useimmiten soittajan, tytöillä tyttöystävän tai kannustavan kaverin osa.

Popparipojat olivat laihoja. Tai sitten jo ensimmäistä kaljamahaansa kasvattavia, mutta eivät koskaan lihaksikkaita tai ryhdikkäitä. Heillä oli kalvakka iho ja joskus meikkiä. He vähätelivät itseään ja nauroivat paljon. He olivat melkein kuin tytöt. Paitsi että he olivat poikia, mikä oli kiva bonus.

Tytöt pussailivat tyttöjä ja joskus jopa pojat poikia. Tuntui hienolta, kun minua ja parasta kaveriani luultiin tyttöpariksi. Jotkut julistautuivat biseksuaaleiksi Sueden laulajan esikuvan mukaan *I'm a bisexual who has never had a homosexual experience*. Homo-etuliitteen olisi usein voinut jättää pois.

She's star, star crazy,/ getting stupid on the streets tonight,/ and shaking like a mechanical thing/ with an electric love in her eyes.

Suede, "Starrazy". *Coming Up* (1996)

Bändejä käytiin katsomassa isolla porukalla, joskus Ruotsissa asti. Silloin tällöin pääsimme backstagelle. Siellä oli usein kuolettavan tylsää. Siinä se tähti nyt on: mene juttelemaan. Hopihopi! Tämä on tilaisuutesi. Yhtäkkiä ei ollut mitään sanottavaa. Tähdet istuivat hikisinä ja umpimielisinä, itseään päihdyttäen, eivätkä selvästi halunneet mitään muuta kuin olla hetken rauhassa. Mutta juuri sitä heille ei suotu. Heitä kävi sääliksi. Kun tähdet parin kaljan jälkeen saivat koottua itsensä, pojat pääsivät paiskaamaan kättä ja rupattelemaan. Meihin tyttöihin he suhtautuivat varautuneesti.

Tajusin hämärästi, että noin 16–22-vuotiailla tytöillä on hieman vanhempien miesten silmissä eräs hyvin näkyvä ominaisuus. Nimittäin se, että he ovat noin 16–22-vuotiaita tyttöjä. Sitä ennen ja sen jälkeen he ovat mitä ovat: fiksuja tai yksinkertaisia, kauniita tai rumia, tyylikkää tai tyyliittömiä, laiskoja tai kunnianhimoisia, poppareita, hevareita, lukutoukkia tai himourheilijoita. Mutta niiden muutaman vuoden ajan: nuoria *bybyjä*. Oli siinä hyvätkin puolensa. Se teki kuitenkin vaikeaksi pitää yllä tärkeää illuusiota, että tässä epätodennäköinen seurue ihan sattumalta viettää iltaa yhdessä, eikä kukaan ole toista kuuluisampi tai vanhempi tai isommasta maasta, ja missään nimessä kukaan ei vokottele ketään.

Miksi tähtien tapaaminen oli niin tärkeää? Jokaisella oli varmaan oma syynsä. Joku halusi verkostoitua. Joku halusi kohdata sielunkumppaninsa. Joku halusi testata viehätysvoimaansa. Joku halusi panna. Joku halusi keskustella syvällisesti sanoituksista. Joku halusi päästä harjoittelemaan englannin ääntämistä. Kuka tietää? Useimmat halusivat juhliä. Tähtien läsnäolo sai kaiken tuntumaan merkittävältä, rokotti meidät pienuutta ja tavanomaisuutta vastaan. Pääsimme hetkeksi mukaan heidän maailmaansa, ja meistäkin tuli erityisiä.

I think I'm gonna start a band./ The great depression is at hand./ People will mourn across the land./ Yeah, I'm gonna start a band.

Brainpool, "Bandstarter". *Painkiller* (1995)

Valtaosa pojista soitti jossain bändissä. Melkein kukaan tyttö ei soittanut. Joskus sitä tuli miettineeksi. Mutta ei kovin usein, kun oli niin paljon tekemistä. Klubeja järjestettiin talkoohengellä. Minäkin pääsin jakamaan flaijereita. Kun keikka alkoi, me tytöt tanssimme eturivissä. Oli jännä juttu, miten Semifinalin matala lava muutti oman kaverin, ihastuksen tai puolitutun esiintyjäksi, melkein tähdeksi. Meno lavalla oli – nyt sen kai voi jo sanoa ääneen – useimmiten vaatimatonta. Vähän väliä salliäni alkoi kiertää, soittimet olivat hädin tuskin vireessä ja laulu lähes kuulumattomissa, mikä ei välttämättä ollut suuri menetys.

Mutta me tanssimme. Tanssimme vaikka kukaan muu ei olisi tanssinut, ja ehkä ajattelimme, että tanssimme veisi soittajien huomion pois siitä, että saundit ovat perseestä ja muuta yleisöä meidän lisäksemme ei nyt sitten tällä kertaa tullutkaan. Olimme popin cheerleade-reita. Vaikka tietenkin olisimme kavahtaneet moisen ilmauksen alentavuutta ja amerikkalaisuutta.

Kun pojat eivät olleet paikalla, jaoimme soittimia kuvitteellisissa bändeissämme. Sanoitukset meillä oli valmiina, samoin esiintymisasut ja levynkannet. Vain biisit ja soittotaito puuttuivat, mutta äkkiäkös asia olisi korjattu, sillä olimme käyneet vuosikausia pianotunneilla. Jotain muutakin taisi puuttua: rohkeus.

In a lifetime full of changes,/ a woman's group/ is still a second-class convention./ Look around who has the power./ Am I a big mouth with a fix of paranoia?

Echobelly, "Give Her a Gun". *Everybody's Got One* (1994)

Älä käsitä väärin: Oasis oli ihan kelpo bändi. Mutta Suomenkin pop-skeneen alkoi valua ennennäkemätöntä mahtailua, junttimaisuutta ja miehistä ylenkatsetta. Juuri niitä asioita, joita luulin päässeeni pakoon! Miksei saman tien fanittaa heviä tai gangsta-räppiä? Jotain hyvin outoa oli tapahtumassa pojille. Androgynistä rillipäästä saattoi kehkeytyä yhdessä yössä leveästi kävelevä, kuolaava, rasvaisia juttuja mumisevia köriläs. Äkkiä oli tärkeää olla *lad*, joka suomeksi tarkoitti suurin piirtein jatkää. Me emme olleet jätkiä. Jatkämäiseksi naiseksi ryhtyminen tuskin olisi tehnyt meistä muottiin kelpaavia, emmekä liioin halunneet olla naisia, jotka sopivat reteän pop-jätkän rinnalle: koristeita, bändäreitä, vaiennettuja vaimokkeita. Olimmeko me soittotaidottomat tytöt oikeita poppareita ensinkään?

Suurin osa pojista soitti bändeissä, mutta eivät kaikki. Oli myös dj:tä, aloittelevia pop-toimittajia, levyneräilijöitä ja wanna be -tuottajia. Ja diggareita. Mikä on diggarin ja fanin ero? Diggari on asiaansa perehtynyt *connoisseur*, fani taas tietämätön moukka? Diggari säilyttää arvokkuutensa, fani on hillitön? Diggari analysoi,

fani filistelee? Diggari filistelee, fani kuluttaa? Diggaria kiinnostaa musiikki, fania idolin persoona? Diggaria kiinnostaa idolin persoona, fania idolin perse? Vai onko olennaisin ero sittenkin ikä ja sukupuoli: diggari on tyyppillisesti aikuinen ja miespuolinen, kun taas paradigmaattinen fani on teinityttö?

Smoke some fags and play some pool./ Pretend you never went to school./ But still you'll never get it right./ 'Cause when you're laid in bed at night,/ watching roaches climb the wall,/ if you called your dad he could stop it all.

Pulp, "Common People". *Different Class* (1995)

Kaksi asiaa leimasi viipalettamme 90-luvun suomalaisesta brittipop-skeneestä: talouslama ja oma ikävaiheemme. Yhdessä ne tuottivat tilanteen, jossa ihmisillä oli paljon aikaa ja vähän rahaa.

Lopettelimme lukiota ja haparoimme ponnottomasti kohti jatko-opintoja taidealalla tai jonkin monimutkaisen nimisen humanistisen aineen parissa. Mutta opiskelemaan ei päässyt ensimmäisellä yrittämällä, varsinkaan jos pääsykokeisiin valmistautuminen tarkoitti lähinnä pääsykokeirjan mukana kanniskelua kahviloissa ja baareissa. Moni meistä päätyi viettämään välivuoden – tai välivuotia. Nousukauden nuorten fiineistä hanttihommista kahviloissa, konttoreissa ja muotiputiikeissa me 90-luvun puolivälin abiturientit saimme vain haaveilla. Jotkut siivosivat ruotsinlaivoja. Monet vain olivat.

Valmisnuudelit olivat muodikasta ja eksoottista ruokaa. Kotiviinipänikät pulputtivat yksioiden nurkissa. Vaatteet ostettiin käytettynä – mutta eihän uutena olisi edes saanut oikeanlaisia. Jos vuokra tuntui liian kovalta, saattoi aina irtisanoa kämppänsä ja muuttaa kavereiden nurkkiin tai vanhempien luokse. Tai vielä parempi: kaverin vanhempien luokse. Töölössä ja Ullanlinnassa toimi äitien ja isien mökkeillä pienimuotoisia kesäkommuuneja. Olimme nuoria ja hemmoteltuja; emme tienneet mitään ahdingosta, jota lama meitä hieman vanhemmalle sukupolvelle aiheutti. Olimme iloisia, kun ei tarvinnut käydä kokopäivätyössä, vaan pystyi sen sijaan keskittymään kokopäiväisesti pop-elämään. Piti voida lähteä spontaanisti Tukholmaan Elastican keikalle. Tai ihan vaan baariin.

I was looking for some action,/ but all I found was cigarettes and alcohol.

Oasis, "Cigarettes and Alcohol". *Definitely Maybe* (1994)

Vuorokaudesta puuttuivat aamut. Jossain vaiheessa niitä alkoi kaivata. Jokainen terve nuori tuskailee olemassaolonsa merkitystä tai sen puutetta, mutta opiskelu- ja työpaikan puuttuminen lisäsi angsteiluun vivahteensa. Huomaa, että ihmissuhdehuolia en ole edes maininnut. Nuoruus on viheliäistä aikaa, eikä nuoruus popparina ole poikkeus. Olimme jumiutuneet määrittelemättömäksi ajaksi limbotilaan teini-iän ja aikuisuuden väliin ja vailla vastausta kysymyksiin, "mitä teet?", "mikä olet?" tai



”mikä sinusta tulee?”. Popista löytyi käyttökelpoinen identiteetti, ainakin joksikin aikaa.

Vuosi vuodelta tuli kuitenkin vaikeammaksi erottua muista, ei-poppareista. Pukeutumisemme ei enää herättänyt huomiota Helsingin katukuvassa. Musiikkigenrelle oli vaikiintunut nimi, brittipop, ja kaiken

lisäksi se uhkasi tulla muodikkaaksi. Reaktiona valtavirtaistumiseen osa pop-skenestä alkoi muuttua yhä elitistisemmäksi ja oikeaoppisemmaksi. Britti-etuliite tarkoitti: ei enää amerikkalaista musiikkia, lukuun ottamatta muutamia poikkeuksia, joiden tiedettiin olevan jonkin arvostetun brittibändin esikuvia. Myös kone-

musiikin diggailu oli arveluttavaa. Vain puoliksi leikillään harkittiin kenkätarkatusta klubin narikkaan: sisään ei olisi asiaa butteissa tai napsukengissä eli ohutpohjaisissa miesten loafereissa. Klubeilla alkoi käydä ihmisiä, jotka olivat siellä siksi, että brittipop oli *in*, ja uudet bändit tuntuivat olevan liikkeellä samalla asenteella. Pian tuntui luontealta ottaa käyttöön vanha mantra: nykyään ei tehdä hyvää musiikkia. Milloin sitten tehtiin? No tietenkin 80-luvulla, silloin oli The Smiths!

Let's all meet up in the year 2000./ Won't it be strange/ when we're all fully grown?

Pulp, ”Disco 2000” *Different Class* (1995)

Levyhyllystäni päätellen lakkasin ostamasta levyjä 1997. Samana vuonna pääsin opiskelemaan käytännöllistä filosofiaa. Noihin aikoihin myös moni ystävästäni alkoi kääntyä ahtaaksi käyneestä popista kohti muuta elämää ja musiikkia. Pidemmän päälle ei ole kovin hohdokasta olla ensisijaisesti toissijainen: fani, bändäri tai cheerleader. Porukamme alkoi väijäämättä, ankarasta vastaan pyristelystä huolimatta, lipua kohti aikuisuutta. Vuosituhat vaihtui, minäkin vakiinnuin ja valmistuin, menin töihin ja perustin perheen. Basistin kanssa. Kuuntelen nykyään myös kantria.

mahtikäsitteet popissa

- 1 ”The Concept”. Teenage Fanclub (1996).
- 2 ”Understanding”. Small Faces (1966).
- 3 ”Anxiety”. Ramones (1992).
- 4 ”Effect and Cause”. White Stripes (2007).
- 5 ”The Logical Song.” Supertramp (1979) (*but then they send me away to teach me how to be sensible/ logical, responsible, practical./ and they showed me a world where I could be so dependable./ clinical, intellectual, cynical.*)
- 6 ”Käsitys mummoloista”. Absoluuttinen nollapiste (2000).
- 7 ”Fysiikka ei kestä”. CMX (2003). (”kun Jumala tulee/ ei fysiikka kestä”)
- 8 ”Mind Over Matter”. Sahara Hot-nights (2004).

lista 9

- 9 ”Truth Be Known”. Neil Young (1995).
- 10 ”God”. John Lennon (1970). (*God is a concept/ by which we measure/ our pain*)

pop argumenttina

- 1 ”It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)”. Duke Ellington/ Irving Mills (1931).
- 2 ”The Chase Is Better Than the Catch”. Motörhead (1980).
- 3 ”I Ain't What You Do (It's the Way That You Do It)”. Melvin Oliver/ James Young (1939).
- 4 ”If You Don't Cry”. Magnetic Fields (1999) (*if you don't cry./ it isn't love*)
- 5 ”Shoop Shoop Song (It's in His Kiss)”. Rudy Clark (1963). (*if you wanna know, if he loves you so*)

lista 10

- 6 ”It's Alright, Ma (I'm Only Bleedin')”. Bob Dylan (1965) (*that he not busy being born/ Is busy dying*)
- 7 ”Providence”. Ani DiFranco (1999). (*but I just got one more/ thing to tell you/ cuz words are vitamins/ and life is short*)
- 8 ”Please Return It”. Posies (1996). (*when we live the life we live/ it's never ours completely*)
- 9 ”Pacing the Cage”. Bruce Cockburn (1991). (*I never knew what you wanted/ so I gave you everything*)
- 10 ”It Must Be Summer”. Fountains of Wayne (1999). (*it must be summer/ 'cause the days are long/ [...] it must be summer/ 'cause I'm falling apart*)

Jyrki Siukonen

Huomautus Diddleystä

Yritän lähestyä hahmoa, joka ei ole sanoman julistaja vaan sen alkuunpanija, der Urheber. Asiani kuitenkin käy vaikeaksi heti alkuunsa. ”Mikä saa sinut uskomaan, että on olemassa Jumala?” ”Bo Diddley.”

RUMPALI MAUREEN TUCKERIN (Velvet Underground) vastaus ehdottaa, että Bo Diddley ei ole vähempää kuin teologinen kysymys. Kommentoin. Sevillan piispa Isidorus (n. 560–636) käsittelee teoksensa *Etymologiae* kolmannen kirjansa 22. luvussa rytmiä. Hänen mukaansa se on musiikin kolmas osa-alue, harmonisen ja orgaanisen rinnalla. Rytmisoittimista Isidorus antaa esimerkkeinä muun muassa kielisoittimen (*cithara*) ja helistimen (*sistrum*). Tämän pohjalta on selvää, että Bo Diddley (kitara) ja Jerome Green (marakassit) voidaan lukea rytmisoittajiin. Pidemmälle teologiaan en ole halukas menemään.

Haluan sen sijaan mainita jotakin, minkä Bo Diddley ilmaisi varhain ja aavistamatta. Ensimmäisellä singlellään ”I’m a Man” (1955) hän laulaa täysi-ikäisyyden saavuttamisesta: *made twenty-one*. Loogisena jatkona tälle hän laulaa vuotta myöhemmin kappaleessa ”Who Do You Love” (1956): *I’m just twenty-two*.

Tosiasiassa Ellas McDaniel (1928–2008) oli laulut

levyttäessään 26 ja 27 vuoden ikäinen. Hän siis uskottelee esiintyvän hahmonsa ”Bo Diddley” olevan viisi vuotta nuorempi kuin itse on. Tämä on musiikkia, jossa julkituodaan ja alleviivataan nuoruutta. Mutta asia ei ole vielä tässä. Diddleyn *just 22* näet jatkuu: *and I don’t mind dying*.

Tämä asenne, vaikkakin vain sivulauseessa ilmaistu, on uudenlainen. Se lauletaan kymmenen vuotta maailmansodan päättymisen jälkeen, ennen kaikkea vuosi *Rebel Without a Cause* -elokuvan ja James Deanin (24) kuoleman jälkeen. Se on varhainen ajatus populaarikulttuurin uudenlaisesta miehestä, jonka ilmiänsä – sattumalta tai tarkoituksella – ovat myöhemmin päivittäneet esimerkiksi laulajat Jim Morrison, Kurt Cobain ja Ian Curtis. Kyse ei ole enää romanttisesta kirjallisesta itse-murhasta (Goethe Werther, Chatterton), vaan nuoruuden attribuutteiksi ovat nousseet, kuten ”Who Do You Love” toteaa, *tombstone hand and a graveyard mind*.



Kriittisessä tilassa

Työn ilot ja kirot

TAMPERE-TALOSSA LAUANTAINA 4.4.2009 KLO 11.00-18.00

Työtä, sen sisältöä ja muutoksia valottavat muiden muassa Kari Uusikylä, Miina Äkkijyrkkä, Matti Klinge, Raija Julkunen, Soile Veijola, Tarja Tallqvist, Teivo Teivainen ja Leif Salmén

Työpöytä on katettu, tehkää hyvin!

Lisätietoja ja tarkka ohjelma osoitteessa:

WWW.KRIITTISSSATILASSA.FI



Thomas Wallgren

Olavi Virta ja kunnollisuuden ylistys

”Kun ilta ehtii,
mä sua muistan,
ja kaipuu luokses
on pohjaton.

Kun ilta ehtii,
mä hiljaa toistan
sun sanas kauniit
yötuokion.

.,:Ne suudelmat,
hyväilyt armahat,
ja eron katkeran,
nekö unhoitan?

Kalleinta mulle
on muistot armaat,
ja kaipuu luokses
on pohjaton.,”

TAJUSIN MYÖHÄÄN Olavi Virran ärrän. Olin kuullut ”ja eLon katkeran”, ja tottunut siihen tulkintaan. Mielsin tekstin tässä kohtaa yllättävän vaikeaksi. Oliko sanoittaja heittäytynyt eksistentiaaliseksi? Annoin asian olla – vaikka jostain kuulin Virran itse kirjoittaneen tekstin! Selitin ymmärtämättömyyteni rantaruotsalaisuudellani: ”elo” kai käsitti vanhoja suomalaisen lauluperinteen ulottuvuuksia, joille olen kuuro, samalla lailla kun ajattelen olevani kuuro Leinon runouden hienouksille.

Mutta kuinka suloista olikaan sitten sanan kuuleminen oikein. Olahan laulaa eRosta. Kauhea ponnistus iskelmä-ärrän kanssa – eikä fraseerauksessa kuulu hetkellinen epävarmuus? Laulu on suistua raiteeltaan, kestääkö laulaja, hän kestää, ärrä on sittenkin ärrä, ainakin melkein ärrä, ei ällä, ja Ola on haavoittuvainen, hän on sittenkin yksi meistä, hän on minä, ja minä olen onneton, kuten Olakin on, ja sinä myös, ja minä hyväilen sinua, kosken sinuun, melkein kosken sinuun, ja vielä kerran saan ehkä melkein koskea sinuun, ennen kuin tämä tanssi ja tämä ilta ja tämä yö ja tämä rakkaus, tämä rakkauden harha, tämä harhan harha haihtuu, ja maailma on aivan auki, ja ero on katkera ja ihmisen tuska on rajaton.

Virta levytti Volgogradista Pietarin kautta Helsinkiin

päätyneen pianistin Robert Wilhelm von Essenin säveltämän kappaleen 26-vuotiaana 1942. Ärräviantapainen Virran tulkinnassa on niin intiimisti liikuttavaa ja niin proto-ylevää, että olen ymmärtämäsilläni 1800-luvun avantgardistien ohjelmallisen anti-moraalista estetiimiä. Alan kaivata Ezra Poundin seuraa ja niitä aikoja, kun olisin saanut kuulla kastroattilaulajan Allegrin *Misere-ressä*.

Sapfon demokratiateoria

Runouden universaalein kieli on rakkauden kieli. Rakkauslyriikan päälaji on menetetty rakkaus. ”Kun ilta ehtii” käyttää suvereenisti suomen kielen sallimia ja pitkän perinteen hellästi vaalimia materiaalisen soinnollisuuden mahdollisuuksia. Paksut ällät ja pitkät hoot tuovat lauluun hiljaisuutta, kuiskausta, suoranaista tyhjyyttä – korostuu vaikutelma, että Ola laulaa vain minulle, eivätkä muut täällä tungeksivassa salissa kuulekaan häntä. Hän ja minä, minä ja tämä laulu, me olemme kahden. Suudelmien ja kaipuun jatkuvat u:t iskevät tuohon hiljaisuuteen kuin valtameren maininki, pitkänä huokauksena: ne kerryttävät siinä vastavoimista riisutussa avoimessa tilassa, jonka kuiskaukset avaavat, suunnatonta fysiologista vaikuttavuutta ei niinkään itku-kanavissa (se olisi silkkaa sentimentaalisuutta) vaan hiusnystyissä. Kananlihat viestivät lajitovereille sanattomasti miljoonien vuosien kokemuksen voimalla: tämä tässä haluaa, että hänet jätetään rauhaan. Samassa kuitenkin vahvistetaan ”kaipuu luokses”, mitä seuraa kuin säntillisen virkamiehen ovenkoputuksena rytmillisesti tiukka ja armoton ”on pohjaton”. Tällaiset yllätykset erottavat parhaat, suuren taiteen laulut pelkästään erinomaisista lauluista. ”Kun ilta ehtii” kääntyy ja palauttaa minut kollektiiviseen tapahtumaan, yhteiseen todellisuuteen, juuri sillä hetkellä, kun sydämeni on auki ja suojaton. Avaan silmäni, käteni ote tanssipartnerin vyötäröstä tai hartioista on jälleen vahva, ja tiedän, että uskallan elää.

Kuten mestariteokselle sopii, lyyrinen vaikuttavuus ihoon enemmän kuin silmään tai sydämeen sopii täydellisesti yhteen sen viestin kanssa. Avaus ”Kun ilta ehtii” kertoo jo olennaisen. Ei tässä olla sääliä hakemassa, itseltä tai muilta, ei itkua eikä lohtua. Kyllä tässä päivän työt on

”Sapfo ja Ola eivät kerro meille, mihin tarvitsemme rakkautta. Mutta heidän laulunsa kertovat meille, että rakkauden menetyksessä olemme kaikki samanlaisia.”

tehty ja elämää eletty, ja kyllä laulun puhujalla on täysi valmius hoitaa hommansa huomennakin. Tämä laulu on lyhyitä hetkiä varten. Ne on varattu meille, joiden elämä ei kulu sen miettimisessä, kuinka voin ja kuinka olen onnistunut elämässä ja rakkaudessa. Miettimättä ja hakematta tämä suru ja tämä kaipuu tulee, ja juuri siksi on ylipäättään mahdollista, että tämä kaipuu on puhdas ja estoton.

Kansanvallan kaipuissani olen havahtunut siihen, kuinka vaikeaa on selittää, mihin yleinen ja yhtäläinen äänioikeus perustuu. Tai mihin ihmisoikeusjulistus pohjautuu. Demokratiateoriassa tätä kysymystä ei useinkaan kohdata. (Poikkeuksiakin on: Arendt, Habermas.) Luulen, että tässä on yksi syy demokratian alasajoille ajassamme. Julkisesta elämästämme puuttuu virallisista sitoumuksistamme huolimatta semanttisia resursseja ymmärtää, miksi olisimme oikeuksissamme ja vapauksissamme tasa-arvoisia emmekä mieluummin eriarvoisia. Niin kauan kuin on näin, järjestelmämme demokraattisuus näyttää lähestulkoon sattumalta ja sitoutuminen demokratiaan turhakkeelta, josta voi olla syy luopua heti, jos kustannus-hyöty-laskelmat eivät enää annakaan vakuuttavaa näyttöä tasavertaisen kansanvallan arvosta.

Demokratiateorian tyhjä paikka vastaa moraalifilosofisen perinteemme autiutta. Modernin filosofian perinteeseen kuuluu ilman muuta sitoutuminen kaikkien ihmisten yhtäläiseen ihmisarvoon. Toisen tahto asettaa rajat omalle tahdollemme (Kant), toisen tarpeet rajoja meidän himollemme (Mill). Harvoin kuitenkaan saamme modernista etiikasta ymmärrystä siitä, miksi toisen arvo olisi sama kuin toisen. Niin kauan kuin näin on, meidän voi olla vaikea suojautua politiikassa reaktioilta, joiden yhteensopimattomuus eettisen universalismin kanssa on ilmeinen. Kansanäänestyksethän saattaisivat antaa merkittävimmässä kysymyksissä tyhmillä ja köyhille yhtä paljon valtaa kuin Niiniluodolle, Ollilalle, Obamalle. Suureksi talousrikolliseksi tai lasten hyväksikäyttäjäksi epäilty mies tai nainen saattaa tarvita yksityisyyttä siinä missä minäkin.

Yksinkertaiset rakkauslaulut ovat kaikkien lauluja. Sapfo ja Olavi Virta eivät kerro meille, mihin ihminen tarvitsee rakkautta. Mutta heidän laulunsa kertovat meille

yksinkertaisesti ja kirkkaasti, että rakkauden menetyksessä olemme kaikki samanlaisia. Tuo väsynyt rouva tuolla, tämä houriva mielenterveyspotilas, se kyyninen kollega, tuo innoissaan pulkalla laskeva lapsi – he kaikki saattavat menettää rakkauden, joka on heidän elämänsä sulo. Sen menetyksen suuruus, joka itse asiassa on täsmälleen ajatoman äärettömyyden suuruus (– ellei Brodskyn teoria ajasta, toistosta ja intohimosta ole täysin väärässä –) on kaikilla sama. Menetyksen mahdollisuudessa he ovat sinun kaltaisiasi, yhtä yksinäisiä, yhtä haavoittuvia, yhtä suurenmoisia.

Kun Virta laulaa, ja kun toistuu kolmannen ja viimeisen kerran ”kaipuu luokses on pohjaton”, me ymmärrämme, miksi demokratia on välttämätöntä.

Museon ja lavan kiihko

Visuaalinen massaviestintä korostaa katseen roolia yhteiskunnallisten merkityssuhteiden luomisessa. Kuvaviestintä on seksuaalisesti imperialistista – se tunkee kuuloon, tunteeseen ja tuoksuun perustuvat viestit taka-alalle. Se on myös, kuten kaikki rakastavaiset tietävät, enemmän herättävää kuin syventävää.

Viime kesänä kävin Lyonissa Lumière-veljesten museossa. Auguste ja Louis kehittivät ensimmäisinä valtavalla innolla liikkuvan kuvan käyttöä. He yllättivät minut elämänilollaan. Elokuva viehätti heitä teknisesti. Heillä oli selvästi intohimoinen suhde sen rajojen tutkimiseen. He halusivat tutkia ja kokeilla. Heillä oli suuri kansanvalistustyyppinen vimma dokumentoida maailmaa ja kertoa siitä kaikille. Mutta ennen kaikkea Lumièren veljeksille elokuva oli mahdollisuus ottaa elämän herkistä ilo irti. Melkein kaikissa heidän 56 sekunnin filmeissään kohde ja ajatus saavat seuralaisekseen jonkin jekun tai leikkilisen yllätyksen, joka jo muuttuu ydinteemaksi. Näistä pätkistä ei mitenkään vielä voi aavistaa, että elokuva tulee 1900-luvulla osoittautumaan manipulaation tehovälineeksi. Vielä vähemmän voi aavistaa, mitä aikakautemme ruumiillisuudelle ja tasa-arvotyölle ja rasismille on merkinnyt elokuvan voima seksuaalisen ja eroottisen elämän kuvaajana ja muokkaajana. Kun otamme kantaa uuden teknologian arvoon ja merkitykseen, voi olla

hyvä muistaa, kuinka paljon uudella tekniikalla tuppaa olemaan ennalta aavistamattomia vaikutuksia. Käytyäni Lumière-museossa korostaisin teknologiapolitiikassa vastuun ottamista ei-intentionaalista, usein arvaamattomista vaikutuksista, ja tuhon voiman ennaltaehkäisevää rajoittamista.

Lyonista menin Lammassaaren tangojuhliin. Ajattelen usein, että suomalainen tanssilava oli eroottinen paratiisi. En puhu pyöriskelystä nummilla ja pusikoissa enkä tapeluista tantereella, en välttämättä edes suudelmista salin nurkassa tai lähimmässä metsikössä tanssin päätyttyä. Tarkoitin itse tanssilavaa soiton soidessa ja ihmisten mielikuvituksen lähteenä. Hiki ja sen haju, vahvat, ruumiillisen työn muotoilemat kädet ja selkälihakset, rinnan hieppaisu ja pehmeä painautuminen, liikkeen näyttävä ylpeys, joka välillä huomaamatta unohtuu, kun kaikki huomio kääntyy kavaljeerin askelen sulavuuteen. Ruumiiden yhdessäoloa hämärässä musiikin ja hajujen ja kosketusten maailmassa. Neruda kirjoittaa elämäkerrassaan melkein haikaillen rakastelusta heinäpellolla yön varjossa tuntemattoman kanssa. Kun ajattelen suomalaista tanssilavaa ja viime kesänäkin kokemaani suurenmoista tangoiltaa Helsingin Vanhankaupunginlahdella, en ajattele sellaista eroottista täyttymystä, josta Neruda kirjoittaa ja jota pornografinen kuvajulkisuus vääristää. Tanssilavalla ihmiset eivät ole olleet tuntemattomia, mutta heidän kuvansa ehkä kylläkin. Jokin vapaus visuaalisuuden ylivaltaan perustuvaan eroottiseen, ja laajemmin ruumiillisen identiteetin rakentumiseen on ollut totta. En väitä, etteikö anoreksiaa ja bulimiaa sairastettu Nummelassa taikka Härköilän kylässä sodan jälkeen, mutta pidän näiden tautien puuttumista mahdollisena. Sen joka tapauksessa tiedän, että olen joskus kateellinen isälleni joka teiniikäisenä 40-luvulla, sodan jälkeen kulki veljensä kanssa kesäyöt kaikki polkupyörällään läntisen Uudenmaan latvanssissa.

”Jeejeejee”

Minä rakastan tätä biisiä. Ensin pidin innostustani outona. En ymmärtänyt, mistä se tuli. Kyllähän Olavi Virta laulaa kauniisti. Olen romanttinen typerys, joka ei ymmärrä musiikista paljoakaan. Mutta kotini musiikissa on suomalainen punk. (Ja löytyyhän sieltä ainakin yksi biisi, jota rakastan joskus yhtä paljon, nimittäin Kollaa Kestään alkuperäisversiota kappaleesta ”Jäähvyäiset aseille”.)

Virran ja punkin yhteys selvisi vasta, kun sain tämän lehden toimittajan reaktion ehdotelmaani, että kirjoitukseni aihe olisi ”Kun ilta ehtii”. *Präktigt!* hän vastasi.

Ja *praktig* (kunnollinen ja hyvä, mutta myös moraalisesti ja esteettisesti mielikuvituksen) valintani tietysti on. Virta ei ole tie erottumiseen, haastamiseen, ironiseen ylittämiseen eikä edes ajattelemattomaan irrotteluun. Hän, tämä laulu, on yksinkertaisesti portti itseeni ja ihmisen suureen ja puhtaaseen tunteeseen. Ei muuta.

Ja minä haluan olla *praktig!* Luulen olevani tässä aikamme keskellä, mutta samalla hieman hullu, sillä halu

olla *praktig* on banaali halu. Kuka tahansa voi himoita puhdasta tunnetta ja kuka tahansa voi rakastaa Olan laulua yli kaiken. Kuka tahansa voi himoita sitä, että saisi olla *praktig* – mielikuvituksettomasti ja ihanteellisesti oma itsensä vailla huolta siitä, onko siinä jamassa täysin samanlainen ja banaali kuin kaikki muut. *Präktiginä* olemisen himo on ilmeisellä tavalla epämoderni himo. Moderni ihminen hakee itsensä toteuttamista ja itsemääräämistä. Hän haluaa tietää, kuka hän on, ja luoda itsensä uudelleen. Hän tekee elämästään taideteoksen. Tässä pyryssä ei kunnollisuudelle jää tilaa, eikä sellaiselle tunteen puhtaudelle, joka on kelle tahansa tanssilavan tallaajalle mahdollinen.

Juuri siksi matalahakuisuus, *low* on aikamme korkeakulttuurissa, erityisesti taiteessa ja filosofiassa, niin kiihottava ja tuottoisa ala. Paha, häpeällinen, ihmisen vajavaisuus, nautinto, himo, uskonnollinen kiihko, tyhmyys, itsesääli, itsekkyyks, loputon itsekkyyks, vielä loputtomampi itsekkyyks, raadollisuus ja niin edelleen ovat teemoja, joitten avulla kriittinen älymystö pyrkii varmistamaan, ettei vaan jättäisi ELÄMÄÄ ja TODELLISUUTTA oikeiston, markkinoinnin ja ajattelemattoman viihteen yksinoikeudeksi.

Jos minä, joka olen täydellisen riemastunut Virran ”Kun ilta ehtii” -tulkinnasta, olisin kiinnostuneempi musiikista kuin olen ja tietäisin enemmän viihteen ja kevyen musiikin kritiikistä kuin tiedän, niin minä ymmärtäisin varmasti hyvin, mikä mieltymyksessäni on häpeällistä. Tämä ymmärrys minulta kuitenkin puuttuu. Ja ehkä juuri huoleton, romanttinen idealismini musiikin koki- jana onkin – jonkin suuren epäilyn katseen kannalta – se suuri häpeä, sillä juuri tässä huolettomuudessa paljastuu paitsi pieni paha eli elämäni valheellisuus, myös isompi paha eli elämäni häpeällinen valheellisuus. Mikä onkaan häpeällisempää kuin häpeällisyys, joka johtuu ajattelemattomuudesta... ja mitä kunnan intellektuellin tulisikaan välttää enemmän kuin tätä häpeällisen häpeällisyyden häpeää. Onhan tyhmältä näyttäminenkin häpeällistä vain sen tähden, että tyhmyys on häpeällistä. Ja ehkä kirjoitankin juuri siitä, miksi tällainen itsekritiittinen katse on täydellisen korruptoitunut katse, miksi olisin hukassa, jos häpeäisin sitä, että kallokarvat, joita minulla ei enää edes ole, nousevat aina uudestaan pystyyn, kun Ola laulaa ”ja kaipuu luokses on pohjaton”.

Honneth ja Hegel ovat sittenkin tunnustusteoriassaan väärässä ja liian lähellä Nietzscheä, ja kristillinen perinne on ylivoimainen... En voi siirtyä tähän. Nyt on pysyttävä virrassa.

Präktiginä olemisen himo on epäajanmukainen himo. Kun etsimme itseämme vaikeaselkoisessa maailmassa, voi helposti käydä niin, ettei kunnollisuudelle jää tilaa. Ei ole paikkaa sellaiselle tunteen puhtaudelle, joka on jokaiselle tanssilavan tallojalle mahdollinen. Siksi himo olla *praktig* on oman aikamme salatuin ja kiihkein himo. Olkoon otsikkoni siis: *Till praktighetens lov*.



Juuso Rahkola

Voimalaitoksen käsityöläiset

Juna kolkuttaa eteenpäin. Ohittaa jotakin ja jatkaa kolkutustaan. Pidetään rendezvous Champs-Élysées'illä ja piipahdetaan kahvilla Wienissä. Düsseldorfissa tavataan David Bowie ja Iggy Pop. Välillä kuullaan yksi konemusiikin tunnetuimmista teemoista, minkä jälkeen matkanteko jatkuu.

KRAFTWERKIN KAPPALE ”Trans-Europa Express” (1977) ja sitä kronologisesti ja teemallisesti seuraava ”Metall auf Metall” pitävät sisällään yhtyeen musiikillisen ja lyyrisen ytimen. Samaa voi tosin sanoa syntetisaattoripioneerien lähes koko *Autobahn*-levyä (1974) seuranneesta tuotannosta. Kappaleet on rakennettu pop-muotoon, mutta ne ovat genren perusajatukseen nähden selvästi liian pitkiä ja vähäeleisiä. Lyhyet, hypnoottisuuteen asti toistetut teemat ovat yhtä aikaa naivistisen yksinkertaisia ja klassisen sävellystaiteen kriteerit täyttäviä. Lyriikat koostuvat banaalin toteavista väitelauseista, joiden pinnasta on siivottu ensimmäisen persoonan kokemus ja arvottava maailmasuhde käytännössä olemattomiin.

Kraftwerk on kokoluokassaan niin tuotantonsa kuin toimintatapojensa puolesta yksi pop-historian erikoisimmista ilmöistä. Yhtyeen vaikutusta sähkökitarattoman populaarimusiikin kehitykseen 80- ja 90-luvuilla voidaan tuskin yliarvioida. Ilman Kraftwerkiä elektronista musiikkia ei olisi olemassa nykyisessä muodossaan. Detroitissa, Chicagossa ja New Yorkissa 80-luvun puolivälistä lähtien kehittynyt tekno- ja housemusiikki on lauseeseen tiivistettynä yhdistelmä mustaa tanssimusiikkia ja Kraftwerkiä. Vastaavasti eurooppalainen konemusiikkiperinne kulki alkutaipaleensa Kraftwerkin avaamalla ladulla. Saksalaiset, hollantilaiset ja belgialaiset konemusiikin pioneerit käyttivät Kraftwerkin elektronista äänimaailmaa materiaalina sille rytmiorientoituneelle musiikille, joka 90-luvun alussa korvasi melodisemman popin eurotanssimusiikin valtavirrassa. Myös hiphopin juuret ovat osittain kietoutuneet Kraftwerkin tuotantoon: Afrika Bambaatan plagiointisyytteenkin johtanut, mainittua junakappaletta lainaava ”Planet Rock” (1982) vocoderin läpi puhuttuine iskulauseineen toimii hyvänä esimerkkinä electro-nimikkeen alla elämäänsä jatkaneesta rap- ja konemusiikin juonteesta. Jos jo tapaamamme Iggy Pop on punkin isoisa, on Kraftwerk sitä epäilemättä rekkakuoromalliselle elektronisen musiikin tyylilajeja.

Musiikinhistoriallinen vaikuttavuus ei ole Kraftwerkin ainoa saavutus. Yhtye ei kuulu kaupallisen menestyksen välttämättömään pioneeriorkesterien armeijaan, vaan sen tuotanto on myös listasijoituksilla mitattavaa populaarimusiikin kaanonia. ”Die Roboter” ja ”Das Modell” ovat (ainakin englanninkielisinä versioinaan) tunnistettavia sävellyksiä suurimalle osalle läntisten viestimien vaikutuspiirissä kasvaneista henkilöistä. Markkinahenkisyys ei kuitenkaan ole syynä menestykseen. Kraftwerkin suhde julkisuuteen on vähintäänkin sulkeutunut. Yhtye on välttänyt lähes järjestelmällisesti haastatteluita kuin myös kieltäytyntyn yhteistyötarjouksista maailman myyvimpiin kuuluvien artistien kanssa. Omaehtoinen kiertuetahdikin on lähes nelikymmenvuotiaalla yhtyeellä ollut varovaisesti ilmaisten harva.

Materiaalisena syynä kiertueiden vähyteen on Kraftwerkin tapa käyttää studiota instrumenttina. Ennen kuin *Computerwelt* realisoitui elektronisen musiikin toistamiseen soveltuvina, helposti mukana kulkevinä kulutus-hyödykkeinä, tämä tarkoitti Düsseldorfissa vakituisesti sijaitsevan Kling Klang -studion pakkaamista mukaan matkalle. Vaikuttavampana syynä ajoittaiseen julkiseen hiljaiseloon lienee kuitenkin yhtyeen suhtautuminen musiikkiin ja sen tekijyyteen. Kraftwerkin ulostulot levyjen, kiertueiden tai edes haastattelujen muodossa tapahtuvat vain kun yhtyeen ydinkaksikko Ralf Hütter ja Florian Schneider näkevät siihen substantiaalista tarvetta.

Länsimaisen populaarimusiikin perinne on ytimeltään yksilökeskeistä. Pop/rock-tähden roolissa yhdistyvät yhtäältä elokuvan kultakauden tähtikultti ja toisaalta kuva luovasta, usein kärsivästä ja yleisönsä tunne-elämää sijaistavasta taiteilijanerosta. Vaikka populaarimusiikin juuret sijaitsevat Yhdysvaltojen itäisten eteläosien mustassa kansanmusiikkiperinteessä, sen ydinfunktion ei ole kuulunut perinteen kantaminen, elämänmuodon jatkaminen tai edes marginalisoitujen perinteiden esiintuominen muuten kuin pintamaneeriensa tasolla. Artisti

on populaarimusiikin historiassa ollut paradigmaattisesti *establishmentia* kauhistuttanut, nuorison suosima luova subjekti. Sitä mukaa kun valtakulttuuri ehtii sulattaa näitä karanteita ihmelapsiaan takaisin metaboliaansa, uusia merkkikapinallisia nousee vanhojen ja väsyneiden tilalle. Herkullisena esimerkkinä The Beatles, jonka nuorisoa turmelevasta vaikutuksesta jopa itse Elvis The Pelvis oli aikanaan huolissaan.

Kraftwerk poikkeaa olennaisesti popin totunnaisesta tekijäkuvasta. Yhtyeen toiminnassa on niin musiikin, sen luomisprosessin kuin julkisen kuvankin tasoilla sulkeistettu populaarimusiikin perinteinen yksilökeskeisyys ja sankaritaiteilijaa alleviivaava ikonografia. Yhtyeen musiikki on dramaturgialtaan monotonista, huippukohtia kaihtavaa. Kraftwerkin kappaleet eivät perustu jännitteen kasaamiseen ja sen purkamiseen, vaan *punchlinena* toimivat kappaleet kokonaisuudessaan. Radioystävällisyydestään huolimatta Kraftwerkin musiikki ei nojaa välittömästi viettelevään, kertosaakeessa huipentuvaan soitutulkkuun nasakalla kompilla höystettynä. Kraftwerk houkuttelee kuulijaansa keskittymään, jopa hiljentymään toistuvaan rytmiin ja teemaan. Vaikka sen musiikki on viihdyttävää, se ei ole varsinaisesti viihdettä. Siinä on vahva sisällölon aspekti. Monotonisuus muistuttaa funktiosta, joka oli työlauluihin tai uskonnollisiin rituaaleihin liittyvällä musiikilla. Toisteinen musiikki asettaa kuulijat saman rytmijatkumon piiriin ja julkisesti esitettyä vahvistaa kollektiivista läsnäoloa. Kraftwerkin pe-

rillisenä syntyneessä klubikulttuurissa vahvana juonteena on ollut juuri tällainen yhteisyys vailla eksplisiittistä dialogia. Kuuntelijat elävät musiikkia yhteisesti ruumiillaan, sen sijaan että olisivat esiintyvän artistin viihdytettävänä olevia katsojasubjekteja.

Lyriikoissa Kraftwerk pitäytyy musiikkiaan resonovalla, hillityn kuvailevalla tasolla. Lyhyet tekstit keskittyvät tarkasti rajatun ilmiön toteavaan kuvaamiseen. Usein käsittelyssä ovat myöhäisteollisen yhteiskunnan teknologiat tai hyödykkeet kuten kotitietokoneet, moottoritiet, robotit tai mallinuket. Intohimotonta käsittelytapaa on joskus tulkittu myöhäismodernin vieraantuneisuuden ja teknologian kriittiseksi kuvaamiseksi. Tulkinta ampuu kuitenkin yli. Kraftwerkin kappaleet eivät ole toki täysin kriittisyyttä vailla. Ilmeisintä tämä on *The Mixillä* (1991) julkaistussa ”Radioaktivität”-kappaleen (1976) uusintaversiossa: luetellaan ydinvoimalaonnettomuuksista ja atomipommista kärsineiden paikkakuntien nimiä, minkä jälkeen viitataan saastuneeseen populaatioon. Pääosin kappaleista puuttuu kuitenkin ilmeinen tai edes ilmeisellä tavalla piilotettu traagisuus. Musiikkinsa tavoin Kraftwerkin lyriikat pysäyttävät kuulijansa käsiteltävän ilmiön ihmettelyyn ilman artistin antamaa näkökulmaa. Popmusiikille tyypillistä alleviivattua tunnekokemusta löytyy Kraftwerkin kappaleista harvoin edes alleviivaamattomana. Jos arvolatautuneisuutta hengittävälle Pelle Miljoonalle moottoritie on – Siskosta poiketen – kuuma, Kraftwerkille *Autobahn* on sitä varten, että siellä ajetaan autolla.

Kraftwerkin lyriikoiden ytimessä on teknologia. Vaikka teknologian ja teknologisen kehityksen kuvaaminen on Kraftwerkin tuotannossa pääosin vailla traagisuutta, teknologinen utopismi ei ole myöskään yhtyettä yksiselitteisesti määrittävä tekijä. Teknologiakriittisyyden ohella Kraftwerkin musiikista puuttuu myös eksplisiittinen teknologiamyönteisyys. Vaikka saatta ollakin niin, että *It's More Fun to Compute*, teknologia näyttäytyy Kraftwerkin lyriikoissa pääosin kuitenkin välineenä ja toiminnan reunaehtona. ”Trans-Europa Express” mahdollistaa euroopanlaajuisen sosiaalisen elämän ja antenni sisällöllistä informaatiota tarjoavien radioaaltojen vastaanoton. Tietokoneet puolestaan edesauttavat liiketoimintaa ja viihtymistä. Teknologia voi myös pettää, kuten ”Der Telefon Anruf” osoittaa kaukopuhelun katketessa. Teknologia ei ole Kraftwerkin tuotannossa sen paremmin repressiivistä kuin itseisarvoistakaan. Se on lähinnä arkista. Kulkuväylät, voimalaitokset ja kulutushyödykkeet ovat läpiurbanisoidulta Ruhrin alueelta katsottuna jokatäiväisyyttä, jonka ääreelle on hyvä pysähtyä hetkeksi hämmästelemään.

Kappaleiden valmistusprosessissa Kraftwerk muistuttaa nimensä mukaisesti enemmän tuotantolaitosta kuin perinteistä, jäseniensä virtuositeettiin (tai sen omin-takeiseen puutteeseen) nojaavaa pop/rock-yhtyettä. Toimintatapojen juuret ovat jazzissa ja *krautrock*-nimellä tunnetussa saksalaisessa progressiivisen musiikin perinteessä, jossa musiikki syntyy tekijöidensä kasvokkaissa kohtaamisissa. Kraftwerkin teemat ovat usein Hüt-

filosofiat popissa iv

- 1 Riverfenix / Fenix Tx, ”Philosophy” (1997) (*nothing good can ever seem to last/ but it's goodness that delivers us*)
- 2 Frank Zappa, ”The Jimmy Carl Black Philosophy Lesson” (1968) (*here in London you're not gonna get any pussy unless you look like a popstar*)
- 3 Anodyne, ”Philosophy of Failure” (2004) (*I feel nothing anymore*)
- 4 Indigo Girls, ”Philosophy of Loss” (1999) (*there are a few who would be true out of love/ and love is hard*)
- 5 Jedi Mind Tricks, ”The Philosophy of Horror” (2004) (*I was Albert Einstein's mind, I was Italy's fine wine/ I was working with God when he defined time*)
- 6 Holochaust, ”Sad Life Philosophy” (1998) (*oh I just want to sleep away/ I can't take another day*)
- 7 The Itals, ”Rasta Philosophy” (1986) (*yea, dem a fight against Rastaman philosophy/ dem heart well set and fixed/ yes their mind all dressed in dem pride and vanity*)
- 8 Nick Granato, ”Tropical Philosophy” (2005) (*just coastin' along, singing my songs/ living down by the sea/ I've got a barefoot mentality/ and a sun drenched reality*)
- 9 Whitehouse, ”Philosophy” (2003) (*and where's your fucking decorum?*)
- 10 A Voice Like Rhetoric, ”Please Don't Call Me a Mindless Philosophy” (2006) (*it's been so long/ since I've felt/ inspiration*)

lista 11

”Ilmaisun taituruutta tärkeämmäksi nousee raakamateriaalin tekninen työstäminen. Tekijä sulkeistetaan taideteoksen kustannuksella.”

terin säveltämiä, mutta muotonsa kappaleet saavat vasta pitkien ja monilukuisten työpäivien tai -vuosien jälkeen Kling Klangilla. Lopullisen tuotteen jalostusaste on näin erittäin korkea. Kappalemuoto on radikaalisti sidoksissa teknologiaan ja tekoprosesseihin. Tuotanto limittyy sävellykseen musiikin peruskudoksessa, sen sijaan että se olisi alkuperäisen idean radiokuntoon saattamiseksi tarvittava välttämätön paha.

Toimintatapaa kuvaa yhtyeen ehkä keskeisin metafora: robotti. Olennaista käsitteessä on termin työntekoon liittyvä etymologinen juuri. Kraftwerk toteuttaa toiminnassaan ennemminkin antiikissa tyyppillistä käsitystä taiteilijasta käsityöläisenä kuin modernimpaa kuvaa virtuositeettiaan emanoivasta taiteilijanerosta. Jo yhtyeen valitsemat ja kehittämät työkalut ohjaavat musiikin tekemisen suuntaan, jossa ilmaisullista virtuositeettia tärkeämmäksi nousee raakamateriaalin tekninen työstäminen valmiiseen muotoonsa. Perinteiset populaarimusiikin instrumentit, kitara, rummut ja ihmisääni, ovat huomattavasti lähemmin sidoksissa soittajiensa ruumiillisiin kykyihin kuin syntetisaattorit. Vaikka ne ovatkin syntetisaattoreita konkreettisemmin *käsillä*, niiden soittamista pidetään *sielukkaamana* kuin syntetisaattoreiden. Kieli- ja lyömäsoittimet ovat omimmillaan välittäessään soittajansa spontaania ilmaisuvoimaa. Syntetisaattorit sen sijaan vaativat ennemminkin käsityöläisen ammattitaitoa, jossa oskillaattoreiden läpi virtaavaa sähköä muokataan hiljalleen kappaleen kokonaisarkkitehtuuria palvelevaan muotoon. Tekijää sulkeistetaan taideteoksen kustannuksella Kraftwerkin musiikissa muutenkin: ihmisääntä dehumanaistetaan vocoderin läpi ja ihmiset korvataan live-tilanteessa mekaanisesti liikkuvilla mallinukeilla, esiintyvillä roboteilla.

Luettaessa populaarimusiikin yli puolivuosisataista kaanonista Kraftwerk esiintyy poikkeuksena. Yhtyeen uudistusvoimaisuus on ilmeisintä koneellisesti tuotetun musiikin tuomisessa populaarimusiikin valtavirtaan. Kraftwerk on kuitenkin myös julkisuuskultaan ja toimintatavoiltaan erikoinen yhte. Mannereurooppalaisena superorkesterina Kraftwerkin on ollut helpompi välttää angloamerikkalaisen popartistien maneerit. Se on ytimeltään internationalistinen tai ainakin intereurooppalainen ilmiö verrattuna suhteellisen ahtaisiin idiosynkra-

sioihin nojaavaan läntisempään populaarimusiikin perinteeseen, jossa eurooppalaisillakin yhtyeillä on ollut tapana viitata pohjoisamerikkalaiseen maantieteeseen ja elämämuotoon. Kraftwerk on julkaissut levyjään useilla eri kielillä, pääasiassa saksaksi, englanniksi ja ranskaksi, mutta myös japaniksi ja espanjaksi. Lyriikoiden teemat on myös valittu siten, että ne ovat joko universaaleja, paikkaan sitomattomia, tai eksplisiittisesti kansainvälisyyteen viitattavia: ”Trans-Europa Express” perustuu 50–80-luvuilla toimineeseen Eurooppaa yhdistäneeseen raideliikennejärjestelmään. Kansallisvaltioon viitataan selkeimmin ”Tour de France” -singlellä (1983). Tällöinkin aiheena on kansainvälinen pyöräkilpailu, joka on angloamerikkalaisesta perinteestä tarkasteltuna yhtä vähän rock kuin Kraftwerkin toisaalla tarkastelemat taskulaskimet, sydänsähkökäyrät tai vitamiinit.

Kraftwerkin toiminta edustaa kulttuuria, jossa musiikki syntyy tekijöidensä käsityöläisen ammattitaidon kohtaamisessa ja kommunikaatiossa. Selkeätä luovaa keskustusta ei välttämättä ole. Huomata sopii, ettei yhdysvaltalainenkaan populaarimusiikin perinne ei ole jamejaan vailla. Ainoaksi amerikkalaiseksi taidemuodoksikin nimetty, popin ja rockin taustalla ainakin etäisempänä sukulaisena väikkyvä jazz on tekotavaltaan radikaalin interaktiivista. Suurten levy-yhtiöiden kustannuksella levitetty hengittävämpikin populaarimusiikki on kuitenkin tyyppillisesti orkesterinjohtajan, yhtyeen sielun, ohjaamaa, hyväksymää ja kasvoilla markkinoitua.

Julkisessa kuvassaan Kraftwerk kieltäytyy yhtyeenä täyttämästä yksilökeskeistä ja tuhoavanluovaa popikonografiaa. Yhtyeeltä puuttuu silmiinpistävästi lastensa paheet. Klubikulttuurin hedonistisuus sekä hiphopissa yleinen yksilökeskeisyys ja itsetehostus loistavat poissaolollaan Kraftwerkin musiikissa ja toiminnassa. Samoin on laita perinteisemmässä pop/rock-musiikissa vallalla olevan miljonääriälykätailijan itsetuhoisen traagisuuden kanssa. Insinöörin eetoksella tointaan hoitavat artistit ovat kaikkea muuta kuin mitä tyyliänsä edustajilta on lupa odottaa. Museoista ja pyöräilystä innostuvat pop-tähdet, joiden suurin pahe on liika kahvinjuonti, asetuvat herkullisen ironiseen suhteeseen popitaiteilijaelämän perinteisemmän käsikirjoituksen kanssa.

Varpu Rantala

Black metal, trauma ja kuinka siitä selviydytään

BLACK METAL. Sihisevää, raastavan tuskaista, sydäntä särkevän synkkää. Sahaavia diskanttikitaroita ja matalia bassomassoja, sointukuvioiden loputonta toistoa, nopeaakin nopeampaa rumpujen sorinaa. Mustaa ja metallia, jossa musta on pimeyttä, jota ei voi kuvata, mielentila esittämisen tuolla puolen. Metallia on aine, joka on tiheää, kylmää, tunteetonta ja kovaa, mutta black metal on täynnä tunnetta, vihaa ja uhkaa. Ja kenties surua. Suru on pelottavaa. Kuolema on pelottava.

Äänelliset tehokeinot toimivat, ja niin toimivat kuvallisetkin. Norjalaisen yhdenmiehenyhtyeen Burzum levyn *Hvis lyset tar oss* (1994) kansi vaivasi minua nuorempana. Siinä on kaikkien norjalaisten tunteman Theodor Kittelsenin satavuotias piirustus kerjäläisestä,

joka makaa hämärällä metsätiellä. Tyhjät silmäkuopat ammottavat korppien lentäessä ympärillä. Tyyli on satukirjan naiivia pehmeyttä, mutta kirjaimellisesti raadollinen aihe tekee kuvasta makaaberin. Se ei romantisoikaan, vaan on toteavuudessaan julma. Minulle selviää, että Burzum eli Varg Vikernes tuomittiin 1993 taposta ja useista kirkonpoltoista. 90-luvun norjalaisen black metalin ympärillä on saatananpalvonnan, surman ja tuhon verkosto. Vikernes tappoi Mayhem-bändin nokkamiehen Øystein Aarsethin, joka oli aiemmin löytänyt laulajansa Deadin ampumaitsemurhan jäljiltä. Aarseth oli ensimmäiseksi hakenut kameran tallentaakseen näyn ja kerää kallonsirpaleita muistoksi. Ahdistavaa, kylmää. Sairasta.

Minä jätin Burzumin taustat sikseen. Mutta musiikki on kaunista, villiä, katartista.

Black metalissa korostuvat luonto, maa ja maahan palaaminen, kulunut aika. Kuoleman väistämättömyys ja suru, kenties. Ja raivon energia. Palaan black metalliin, kun poljen töihin mustan asfaltin kiiltäessä harmaan loskan läpi, räkä valuen ja kiroillen. Tarvitsen sitä. Ajattelen, että musiikkia voi kuunnella tietämättä mitään sen ympärillä kummittelevista tapahtumista. Minulle se aukeaa kiinnostavampana ilman tukahduttavia umpikujaan. Mutta trauman merkitystä nykyisessä kuvakulttuurissa pohtiessani ajaudun penkomaan 90-luvun tapahtumia. Voiko niitä ohittaakaan. Pengon, koska black metal ei ole vain tuhoavaa. Löydän uusia yhtymäkohtia black metalin estetiikan ja kuvataiteen välillä.

Raskaan musiikin ja kuvan tekeminen ovat lähentyneet toisiaan, ja tuloksena on mielenkiintoisia koikeiluja. Tilallisia, rytmillisiä, hitaita ja matalia äänikuvia paremminkin kuin biisejä soittaa esimerkiksi yhdysvaltalainen Sunno))), jonka vokalisti Attila Chisar toimii myös Mayhemissa. Yhdysvaltalainen kuvataiteilija Banks Violette ja norjalaissyntyinen Bjarne Melgaard ovat käyttäneet black metalin estetiikkaa teoksissaan, ja Melgaard on tehnyt yhteistyötä Satyriconin kanssa, Violette Sunno)))n. Teoksissa viitataan myös tapahtumiin taide maailman tuolla puolen. Koulutyön raakaan surmaan USAssa, itseään viilteleviin teineihin, tuhopolttoihin. Traumaattisiin tapahtumiin, joista on vaikea puhua. Niitä kaiveltuani haluan tehdä jotain päinvastaista. Ostan turkilaisen *nazar*-amuletin, jossa sinisten kehien keskellä on hyvä silmä torjumassa pahan katsetta.

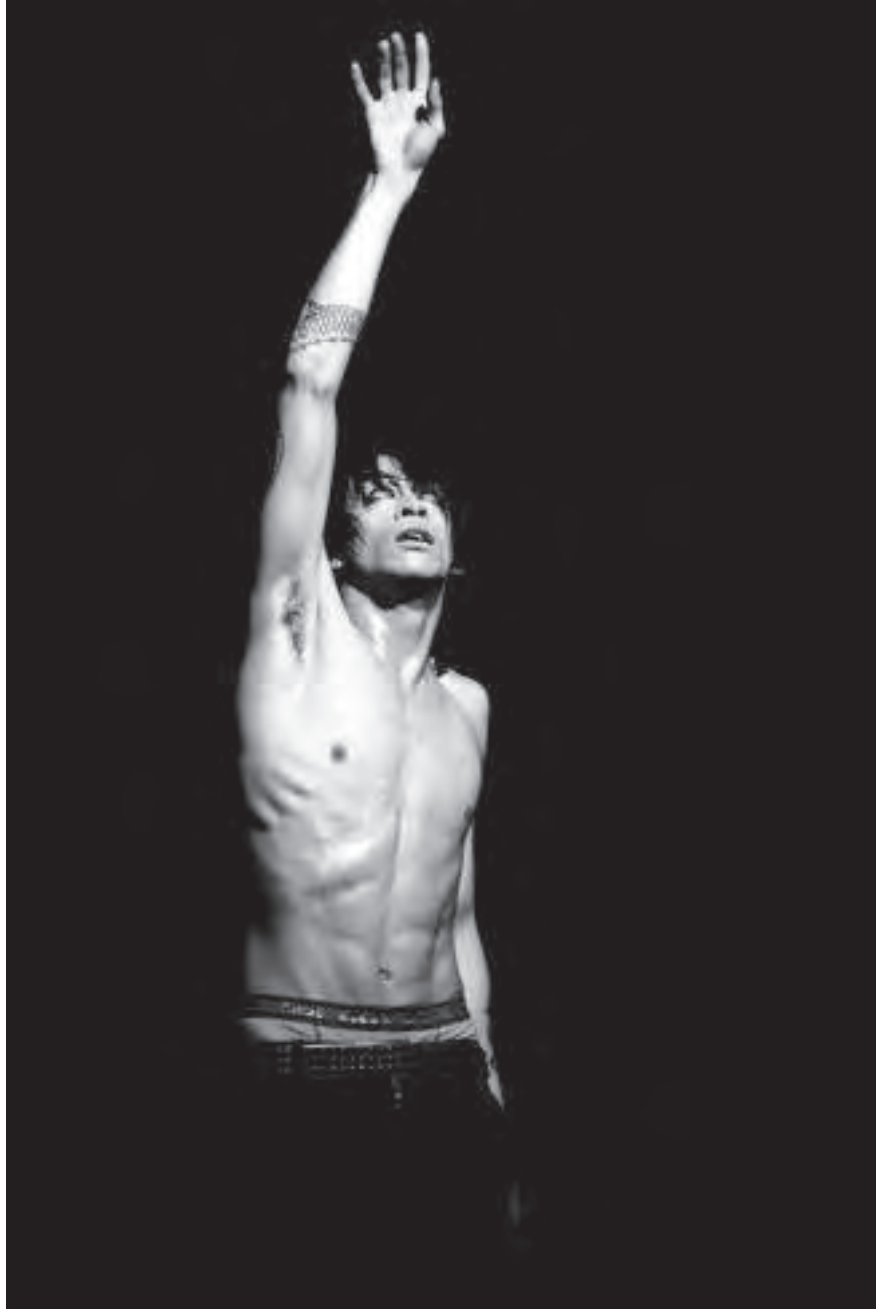
Trauma merkitsee haavaa. Se on psyykinen reaktio läheisen kuoleman tai väkivallan uhriksi joutumisen kaltaiseen tapahtumaan, joka aiheuttaa muutoksen toimintakyvyssä. Aihetta nykytaiteessa pohtinut tutkija Jill Bennett toteaa, että trauma voi olla esityksen aihe. Mutta esitys voi myös olla osa traumaattista prosessia, jatkuvuussuhteissa siihen, tai vain toistaa sen logiikkaa. Traumaa on vaikea sanallistaa. Black metalissa äänen ja kuvan taso, uhka, viha, menetyksen tuntu ja katartisuus tuntuvat yhdistyvän traumaattisten muistojen logiikkaan, johonkin, mitä ei voi puhua, mutta minkä voi näyttää ja kuulla. Kenties kuolemia ja tuhoa teostensa aiheina käyttävien taiteilijoiden teokset tulevat osaksi traumaattista ketjua, kenties minä itsekä käsitellessäni tapahtumien sattumanvaraista, ahdistavaa julmuutta. Oli poltettava kirkkoja ja tapettava, jotta otettaisiin vakavasti. Uhatujen nuorten ihmisten paha olo tunkee läpi. Mutta ahdistavuudessakin avautuu reittejä, jos ei eteenpäin niin sivusuuntiin. Viittaavatko väkivallanteot, kirkonpoltot tai saatanan ylistäminen ainoastaan itseensä, vai viittaavatko ne kenties johonkin toisaalle? Voiko niiden todellisuudet unohtaa, ja nähdä ne metaforana jostain muusta?

Ajattelen traumaa nähdessäni *corpse paintin*, black metal -muusikoiden kasvomaalauksen, jossa mustatut

silmänympärykset erottuvat valkoisiksi maalatuista kasvoista. Se on maahan sulautumisen pelkistetty kuvio, pääkallo. Maskeeraus maaksi, joksi ihminen kuoltuaan tulee. Tai lapsenomainen fantasia, pelon kääntäminen äärimmäiseksi varoitusmerkiksi. Itseys naamioidaan kuolemaksi. Trauman logiikkaa mukaillen samastutaan uhkaan, niin kuin traumassa uhri samastuu hyökkääjään. Imitoidaan kuolemaa – on tultava uhkaksi, koska vain siten voi ymmärtää ja selviytyä. Kuolemaa käsitellään äänen ja visuaalisuuden keinoin, toisen kuolemaa, omaa kuolemaa, ihmistä, joka kuolee, aina.

Kirkon polttamista voi pitää yhteisöllisenä traumana. Kirkko, jossa on kastettu, vihitty ja haudattu, ja joka takaa jatkuvuuden menneeseen, on turvallisuuden paikka. Norjassa poltettiin 90-luvulla lähes 50 kirkkoa. Vikernesia epäillään laajasti syylliseksi Fantoftin 1150-luvulta olleen puisen sauvakirkon paloon, mutta tuomiota ei tule. Burzumin levyn *Aske* (1993; suom. ”Tuhka”) kannessa on Vikernesin ottamaksi väitetty valokuva Fantoftin kirkon raunioista. Violette teki suolasta veistoksen, joka mallintaa palaneen kirkon raunioita. Kuitenkaan se, tai Melgaardin piirrookset itseään *corpse paint* kasvoillaan viiltelevistä miehistä, ei viittaa vain yksittäisiin rikoksiin Norjassa. Väkivaltaa, surua ja vihaa, murhia ja polttoja teoksissaan käyttävät taitelijat käyttävät black metalia kriisin osoittimena. Black metal toimii tuhoavan, itse-tuhoisen ja väkivaltaisen symbolina, pisteenä, joka kriisiyttää todellisuuden, ne arvot ja turvallisuuden, joihin jatkuvuus perustuu. Näissä teoksissa black metal kysyy: miten maailma on? Taideteosten osina alakulttuurin symbolit toimivat repeäminä, pysähdyksinä, jotka ylittävät paniikin ja uhkan. Ne laittavat ajattelemaan. Teokset ovat kuin yhteisöllisen, kokonaisen kulttuurin sisäisen traumaattisen tapahtuman muistomerkkejä. Black metal toimii kuin varoitusmerkkinä jostain, joka uhkaa sisältäpäin. Kuten eläinten varoitusvärit, kasvomaalaukset herättävät huomioita. Tuhon estetiikan jännitteet avaavat teitä merkityksiin, joita on vaikea vangita kieleen. Yksi suunta ovat todella tapahtuneet väkivallanteot, mutta toinen suunta on esitys itse: miten tehokkaasti black metalin kautta kytetään viemään kohti jotain, jolle ei löydy paikkaa kielestä, mutta jonka tunnistaa kuullen ja nähdessä. Black metal toimii tehokeinona, erikoisefektinä, jälkmodernin yhteiskunnan kasvoille lyövinä kuoleman naamiaisina.

Fantoftin kirkko rakennettiin uudelleen. Norjalainen kirvesmies Olav Fredkjell valmisti sen osat kahden avustajansa kanssa. Kaikki, koko kirkon. Rakentaminen vei viisi vuotta. Ääni on ollut ajoittain hiljainen, mutta kalcutusta, koputusta ja sirkkelöintiä se on kuitenkin sisältänyt. Pieniä asioita, joista ei paljon puhuta, haavan hoitokeinoja.



Timo Miettinen

Maalari värien laatikossa

Maurice Merleau-Pontyn mukaan Paul Cézannen maalaustyössä erityistä on tapa, jolla tämä kuvaa ympäröivää todellisuutta sen rakentumisen liikkeessä. Jokapäiväisessä asenteessamme olemme sopeutuneet maailmaan ja sille ominaiseen järjestykseen, mutta ”Cézannen maalaus asettaa tottumuksen kyseenalaiseksi ja paljastaa sen ei-inhimillisen luonnon perustan, johon ihminen on itsensä asettanut”.¹ Maalari ei pyri paljastamaan toista todellisuutta tai vaihtoehtoisia näkökulmia. Hän tuo esiin osan siitä tapahtumasta, jossa kohtaamamme todellisuus saa merkityksensä. Kenties Joni Mitchellin musiikissa on kyse jostain vastaavasta. Otetaan *Blue* tarkempaan kuunteluun.

HAASTATTELUSSA 80-luvun alussa Mitchell (1945–) totesi halunneensa nousta ”musiikin Jackson Pollockiksi”, jolle melodian ja harmonian jatkuvuus rakentuisi abstraktien maalausten tavoin.² 60-luvun puolivälissä folk-artistina aloittaneen Mitchellin kappaleet koostuvatkin usein pitkistä ja moneen suuntaan polveilevista säkeistö-osuuksista, joissa sävelasteikot ja -lajit vaihtuvat yllättäen. Siirtymä jazziin 70-luvun puolitiessä ei merkinnyt radikaalia murrosta, sillä jo varhaistuotannon kappaleet välttivät pop-musiikille tyypillisiä kappalerakenteita sekä näihin liittyviä dynaamisia ratkaisuja. Simppelien folk-renkutusten tai purkautuvien kertosaäkeiden sijaan Mitchellin laulut perustuvat usein toisiaan seuraavien tai päällekkäisten jännitteiden varaan.³

Voidaankin väittää, että värin ja äänen – maalaustaiteen ja musiikin – välinen analogia muodostaa keskeisen juonteen Mitchellin koko tuotannossa. Hän opiskeli Albertan taideakatemiassa, ja on pitänyt vielä myöhemmällä iälläan itseään ensisijaisesti kuvataiteilijana. Mitchellin lyriikoille on myös ominaista vahva tilannekuvallisuus, joka impressionististen maalausten tavoin kiinnittää usein huomion muutamaan valittuun elementtiin ja näistä syntyvään subjektiiviseen vaikutelmaan. Kokonaisuudet jäävät usein määrittelemättömiksi; tilanteita paetaan niin kertojan sisäiseen maailmaan kuin hahmottomaksi jäävään luontoon. Useimmat Mitchellin levykansista koostuvat hänen omista maalauksistaan, joista tunnetuin on kotikaupunkiin Saskatooniin sijoittuva omakuva *Cloudsissa* (1969).

* * *

Levyllä *Blue* (1971) värin ja musiikin suhde on läsnä varsin erityisessä mielessä. Vaikka se oli menestyneitä edeltäjiään *Cloudsia* ja *Ladies of the Canyonia* (1970) alakuloisempi kokonaisuus, ei levy melankolinen, ”sininen” tunnelma kanavoitunut ilmaisun yksivärisyytenä. Kääntyminen pois toiveikkuudesta ja sukupolvikokemuksen kuvaamisesta kohti sisäistä maailmaa merkitsi pikemminkin uudenlaisen sävykkyyden löytymistä. *I am a lonely painter, I live in a box of paints*, tunnustaa dulci-

merin varassa kulkeva kappale ”A Case of You”: jokainen albumin lauluista sisältää ainakin yhden viittauksen väriin ja näiden ilmenemiseen liittyvään loisteeseen ja pimeyteen. Kannen valokuvassakin laulajan kasvot piirtyvät esiin sinisen eri valooireissa.

Mutta mitä on väri? Selvästikin se on jotain koettua. Kuten Aristoteles esittää tutkielmassaan *Sielusta*, värit ovat olemassa vain siinä tavanomaisessa päivänvalossa, jossa ne meille ilmenevät (419a9–12)⁴. Hämärässä kaikki värit näyttävät ainoastaan tumman eri sävyiltä; liiassa kirkkaudessa ne heijastavat itsensä katoamattomiin. Mutta värit ovat myös nimi pinnalle. Väreillä on syvyyden asteita, mutta ainoastaan suhteessa niiden ilmene-miseen: värin syvyys ei ole sen ”takana” tai ”sisällä” vaan juuri siinä loisteessa, jossa se tulee päivänvaloon.

Väritematiikkaan ja siihen liittyviin oivalluksiin liittyy nähdäkseni keskeinen osa *Bluen* ainutlaatuisuutta. Kyse ei ole ainoastaan musiikillisen ilmaisun erityispiirteistä vaan koko siitä tavasta, jolla Mitchell jäsentää kertontaansa; tavasta, jolla hänen kertojansa peilaa itseään, ympäröivää maailmaa ja suhdettaan toisiin ihmisiin. Lähestymällä elämän ilmiötä väreinä, pintoina ja loisteena hän tavoittaa kenties jotain omalle ajatteluperin-teellemme vierasta: hän pystyy puhuttelemaan ihmisen olemassaoloa tavalla, joka on olennaisessa mielessä jäänyt ajattelutraditiomme marginaaliin.

Tarkennan hieman väitettäni.

Länsimaisen filosofian tradition voidaan sanoa nojautuvan painokkaassa mielessä ikuisuuden ja pysyvyyden kategorioiden varaan. Kun kreikkalainen ajattelu teki olemisesta ja totuudesta – todellisuudesta – filosofisen ongelman, se nojasi tiettyyn vakaumuksen. Kaiken todellisen viitepiste on löydettävissä siitä alueesta, joka ylittää rajalliselle ihmiselämälle ominaisen katoavaisuuden. Filosofia syntyi ikuisten totuuksien rakastamisena, joka Platonin ja Aristoteleen edustamalla klassisella kaudella asetettiin myös elämän korkeimmaksi päämääräksi: varsinaista inhimillisyyttä edustaa Aristoteleen käsittein juuri ikuisia totuuksia kartoittava teoreettinen elämä (*bios theōrētikos*), joka tarjoaa ihmiselle mahdollisuuden tehdä

itsensä ainakin osittain jumalankaltaiseksi (*Nikomahoksen etiikka*, 1177b26–34)⁵.

Korkeaa merkinnyt kreikan adjektiivi *bathus* – samoin kuin latinan *altus* – tarkoitti paradoksaalisesti myös syvää. Vaikka syvällisen ja pinnallisen taiteen välinen erottelu onkin myöhempää perua, perustuu kulttuurillemme ominainen tapa tulkita syvällisyys *pysyvyyden* ja *pysyvän arvokkuuden* merkityksessä kreikkalaisesta ontologiasta periytyvälle ikuisen, syvän ja korkeimman väliselle yhteydelle. Viitekehys siirtyi kristinuskoon, joka systematisoi ikuisen ja hetkellisen – katoavan pinnan ja katoamattomien syvyyksien – välisen eron. Katoavaa on maallinen elämä, ihmisen ruumiillisuus ja sukupuolisuus, kestävä ja syvä se, mikä ylittää tämän: ikuinen elämä, Jumalan viisaus.⁶

Nietzscheä voidaan pitää ensimmäisenä, joka ymmärsi kreikkalaisen ontologian ja mainitun tämän viitekehäksen nurinkuruisuuden suhteessa ihmisen olemiseen. ”Suhteessa elämään”, todetaan *Epäjumalten hämärässä*, ”viisaat miehet ovat kaikkina aikoina ajatelleet samoin: *sittää ei ole mihinkään*.”⁷ Nostamalla ikuisuuden ja pysyvyyden toden ja arvokkaan ankkuriksi kreikkalainen ajattelu riisti Nietzschen mukaan rajalliselta elämältä arvokkuuden ja ainutkertaisuuden: niin klassiselle kaudelle kuin kristinuskollekin elämästä tuli silkka rappion oire, ikuisia syvyyksiä vasten asettuva pintailmiö. Moderni aika merkitsee puolestaan tämän tietoisuuden kivuliasta esiintuloa: pysyvien arvojen ja korkeimpien päämäärien kadottua ihminen löytää itsensä tilanteesta, jossa hänen on annettava itse arvo ja merkitys omalle elämälleen – tilanteesta, jossa hänen on itse asetettava omat päämääränsä.

* * *

Joni Mitchell ei toki määritellyt kerrontaansa suoranaaisesti suhteessa filosofian traditioon – hän on taiteilija, ei filosofi (tosin eräässä haastattelussaan hän huomautti Nietzschen tehneen ensimmäisenä oikeutta ihmiselle *yksilönä*).⁸ Voimme kuitenkin nähdä hänen käyneen jatkuvaa kamppailua perinteellemme ominaisten käsitteiden ja ilmaisutapojen kanssa. Mitchell pyrki löytämään sellaisia ilmaisun muotoja, jotka pystyisivät tekemään oikeutta inhimillisen elämän rajallisuudelle ja katoavaisuudelle. *Bluella* tätä tarkoitusta varten löytyivät värit.

Jo levyn avaavassa kappaleessa ”All I Want” asetelma on selvä. Laulun puhuja esittää itsensä yksinäisenä kiertolaisena ilman ennalta kiinnitettyä päämäärää: *I am on a lonely road and I am traveling!* [...] *Looking for something, what can it be*. Matkalla oleminen saa useita kerrostuvia merkityksiä, jotka kaikki näyttävät kietoutuvan itse elämän ympärille: ihmisenä oleminen merkitsee lähtökohtaista yksinäisyyttä ja päämäärättömyyttä, mutta juuri tämä päämäärättömyys tekee ihmisestä vapaan. Mitchellin kuvaus tiivistyy loiston (*shine*) käsitteen ympärille: elämä ei paljastu itselleen meditaatioissa tai itse-tutkiskelussa vaan juuri eletyissä kokemuksissa itsessään – keskustelussa, rakastetun pään shampoamisessa, suk-

kahousujen repeytyessä musiikin tahtiin. Hetkellisenä ja rajallisena ilmenevä onkin ihmiselle kaikkein ominta: *I want to belong to the living!* [...] *applause, applause, life is our cause*.

Vaikka kuvaus on pintapuolista – refleктоivan kerroksen sijaan yksinkertaisesti toteavaa – paljastuu tämä ”pinnallisuus” monisäikeiseksi jännittyneisyydeksi. ”Sanojen takaa ei tule kaivaa esiin mitään merkitystä”, totesi Mitchell eräässä haastattelussaan kysyttäessä kappaleen merkitystä, ”sillä kaikki on siinä”.⁹ Kuin abstraktissa maalauksessa myös Mitchellin laulussa kokonaisuuden merkitys muodostuu sävyjen sekoittumisesta ilman yrittystä muodostaa viittaussuhdetta kerrontaa syvempään merkitykseen.

Pinnan ja syvyyden tematiikka värittää myös albumin ihmishuhdekuvauksia, joiden alakuloisuutta selitetään usein omaelämäkerrallisilla seikoilla.¹⁰ Poikkeuksen yleiseen linjaan tekee kuitenkin pianon varassa kulkeva ”My Old Man”, jonka kerroksen ylitsevuotavuutta heijastelee myös Mitchellin oikukas kromatiikka. Kertoja kokee riemua nähdessään rakkautensa kohteen jatkuvasti uusissa merkityksissä; hänen tunnettaan ruokkii jatkuva näkökulmien uudistuminen eikä hän koe tarpeelliseksi palauttaa suhdetta sopimuksen asiaksi (*We don't need no piece of paper from the City Hall*). Rakastetun läsnäolo ilmenee jälleen loistona (*fireworks, sunshine*), joka pitää loitolla masentavan yksisävyisyyden (*blues*). Johtopäätös on yksinkertainen: rakastettu on merkityksellinen ensisijaisesti läsnäolossaan, ei sen pysyvyyteen liittyvässä lupa-uksessa. Saman tuo esiin myös ”A Case of You”:

*Just before our love got lost you said:
"I am as constant as a northern star"
And I said, "constantly in the darkness,
where's that at?
If you want me I'll be in the bar"*

Akustisen kitaran varassa kulkevan ”Little Green”in taustalla nähdään usein Mitchellin vaikea kokemus vanhemmuudesta (taidekouluaikana raskaaksi tullut laulaja joutui antamaan lapsensa adoptoitavaksi ensimmäisen avioliittonsa aikaan). Kappaleessa väri saakin ratkaisevasti eri merkityksen kuin romanttisen rakkauden kuvauksissa. Kertoja nimeää poissaolevan lapsensa ”vihreäksi”, jotta kohtaisi tämän niin revontulien loisteessa kuin kevään puhkeamisessa; väri ei viittaa ainoastaan läsnäolon loisteeseen vaan muuttuu pikemminkin kutsuhuudoksi, joka herättää esiin muiston kohteestaan. (*Choose her a name she will answer to: I call her green and the winters cannot fade her.*)

Irrottautumisen kokemukseen viittaa myös kertosaie, joka siirtyy Mitchellille epätyypilliseen tapaan pois ensimmäisestä persoonasta. Väriin loisto ei kohdennu enää suoraan henkilöön vaan ylipäänsä kasvun liikkeeseen, johon ihminen osallistuu sitä varsinaisesti hallitsematta. Vihreys näyttyy ilmauksena synnyn ja kukoistuksen tapahtumisesta, mutta se on samalla myös ilmaus elämän katoavaisuudesta ja rajallisuudesta.

Mutta minkä värin Mitchell on varannut itselleen? ”Bluen” syntyminen aikaan olin vailla henkilökohtaisia puolustusmekanismeja”, hän totesi 1979, ”kuin olisin ollut sellofaania tupakka-askin ympärillä”.¹¹ Eräässä mielessä Mitchellin kertoja onkin olemukseltaan juuri läpinäkyvää pintaa, joka ottaa eri tilanteissa eri ilmenemishahmon. Surun tai haiden keskellä kertoja on sininen (”California”, ”Blue”), iloitessaan hän loistaa (”This Flight Tonight”) ja eristäytyessään hän vetäytyy pimeään suojaan (”The Last Time I Saw Richard”).

Värin, pinnan ja syvyyden välisen tematiikan tiivistää kenties kaikkein rikkaimmin kerronnaltaan moneen suuntaan etenevä ”Blue”. Voimakkaasti aksentoidun pianokuvion varaan rakentuva kappale vuorottelee jatkuvasti doorisen ja aiolisen moodin välillä, ja Mitchellin tapa säilyttää pianon bassoääni samana epätyydyllisten sointuvaihdosten läpi (Hm, A/H; D/E, A/E, D/E) luo jännittyneen tunnelman, jota voidaan verrata abstrakteissa maalauksissa tapahtuvaan värien asteittaiseen sekoittumiseen. Kertoja esittäytyy merenkävijänä, jonka pyrkimyksenä on useita merkityksiä saava pinnalla pysyttelemisen. Yhtäältä hän toivoo selviytyvänsä kalifornialaisen bohemipsykedelian riepottelevasta myrs-

kystä (*well there's so many sinking now*); toisaalta hän rinnastaa laulunsa tatuointiin, jonka hän toivoo tarttuvan rakastettunsa käsivarsille toimien muistona, tarttumapintana ja suojana:

*Hey blue, here is a song for you
Ink on a pin
Underneath the skin
An empty space to fill in*

Tähän monisäikeisen pinnallisuuden ajatukseen näyttää tiivistyvän myös Mitchellin ajattelun ”filosofinen” erityislaatu. Hän pyrkii purkamaan perinteisesti ymmärrettyä pinnallisuuden ja syvällisyyden eroa tavalla, joka ei aseta toista toisen edelle: pinta ei asetu yksiselitteisesti syvyyttä vasten vaan paljastuu itseputtomien syvyyksien kerrostumana. Värin ja loisteen liittäminen ihmiseen vastustaa ajatusta elämän tutkimattomista syvyyksistä tai kätkeytyksestä olemuksesta. Siltikään Mitchellille ihminen ei ole yksiulotteinen peto. Juuri pinnan rikkaana kerrostumana elämä paljastuu rikkaana ja moniselitteisenä, avoimena näyttäytymään eri valoissa yhä uudelleen ja uudelleen.

Ehkä Mitchellin pop onkin *radikaalisti* pinnallista.

Viitteet & kirjallisuus

- 1 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*. Nagel, Paris 1948.
- 2 Vic Garbarini, Joni Mitchell is a Nervy Broad. [Musician 1/1983]. Teoksessa *The Joni Mitchell Companion. Four Decades of Commentary*. Toim. Stacey Luftig. Schirmer, New York 2000, 114.
- 3 Varsinkin varhaisimmilla levyillä Mitchellin pianonsoitto perustuu vasemman käden rytmisiin kuvioihin sekä näitä täydentäviin, voimakkaasti aksentoituihin sointuihin tai melodiakulkuihin; sointujen kuljettaminen eteenpäin muistuttaa askelten sijaan luistelua, jossa vaihdokset sulautuvat toisiinsa hyödyntäen jo saavutettua liikettä.
- 4 Suom. Kati Näätsaari. Gaudeamus, Helsinki 2006.
- 5 Suom. Simo Knuuttila. 2. tark. p. Gaudeamus, Helsinki 2005.
- 6 1. Kor. 15:42–44; Room. 6:22; Room. 11:33.
- 7 *Götzen-Dämmerung* (1889). Suom. Markku Saarinen. Unio Mystica, Helsinki 1995; 2 § 1.
- 8 Ethan Brown, Influences: Joni Mitchell. *New York Magazine* 2.5.2005.
- 9 Robert Hilburn, Joni Mitchell Looks at Both Sides Now: Her Hits – and Misses. *Los Angeles Times* 12.7.1996.
- 10 Levyn äänittämisen aikaan syvästi ahdistunut Mitchell oli kokenut useita pettymyksiä ihmissuhteissaan: 1965 solmittu avioliitto Chuck Mitchellin kanssa oli päättynyt nopeaan eroon, ja myös monivuotinen suhde lauluntekijä Graham Nashiin loppui 70-luvun alussa.
- 11 Cameron Crowe, Joni Mitchell. *Rolling Stone* 26.7.1979.

Kivi Larmola

Sukupolven sotatrauma – Jälkiviisautta *Tommy*stä

Istuin pitkästä aikaa alas katsomaan Pete Townshendin kirjoittamaa ja Ken Russellin ohjaamaa Tommy-elokuvaa. Townshend (1945–) tunnetaan mod-yhtyeenä aloittaneen The Whon kitaristina, eräänä rockhistorian tuotteliaimmista ja lahjakkaimmista biisinikkareista, jolla on kyky kirjoittaa kappaleiden sijaan hymnejä, taistelulauluja. Modit olivat 60-luvun kapinallisia, joissa yhdistyivät beatnikien hajanainen filosofia, ”italialaistyyppinen” keveys, viimeisen päälle huoliteltu ulkoasu ja ulkoisen tyylin systemaattinen nostaminen sisällön edelle. Townshend on läpi uransa harrastanut kokeiluja rockin ja klassisen musiikin eri formaattien yhdistämiseksi, näistä merkittävimpiä on ”rock-ooppera” Tommy.



TOMMY-OOPPERA on peribrittiläinen kertomus pienestä pojasta, joka syntyy sodan lopussa, rauhan ensimmäisenä päivänä. Hänestä tulee myöhemmin kuuromykkä ja sokea flipperimestari, jonka henkilökohtaista maailmaa rakentavat erilaiset traumat, jotka hänen tulee voittaa saadakseen vapautensa takaisin.

DVD:n bonuksista löytyvässä haastattelussa Townshend kertoo, kuinka hän oli sinnikkäästi pitänyt kiinni ajatuksesta, jonka mukaan tappaja on pikku Tommyn oikea isä; elokuvan avainkohtauksessa sodassa kadonnut isä palaa yllättäen kotiin ja löytää aviovuoteestaan uuden isäpuolen, syntyy taistelu ja toinen mies kuolee. Tämähän ei ole ainoa muutos joka, elokuvaan on tehty, joten mielenkiintoni heräsi heti: miksi juuri tämä kohta olisi ollut tärkeä säilyttää, kun monet Tommyn tarinan kannalta yleisesti tärkeämpiä pidetyt asiat kuten maailman kokeminen musiikkina, "Amazing Journey" -kappaleen uskonnollinen tematiikka tai peilin rooli pitkäpartaisine Jumala-hahmoineen saivat hämärtyä?

Tarina on elänyt monien käänteiden läpi. Townshend alkoi 1968 työstää *Tommy*-konseptiaan, jonka työnimi oli "Deaf, Dumb and Blind Boy". Toukokuussa 1969 valmistui temaattinen tupla-albumi, jossa kantavana voimana on Townshendin ja hänen kitaransa jatkuva läsnäolo muiden bändin jäsenten suoritusten jäädessä parhaimmillaankin ohimeneviksi tai taka-alalle. Tommyn tarina on siis alkuperäisessä muodossaan selvästi äärimmäisen henkilökohtainen Townshendille. Myöhemmissä versioissa, kuten tässä vuosina 74–75 kuvatussa elokuvassa, henkilökohtaisuus on väistämättä hämärtynyt.

Onneksi meillä on harvinaislaatuinen mahdollisuus seurata Tommyn tarinaa jo ideatasolta nykypäivään, kiitos amerikkalaisen *Rolling Stone* Magazinen 1968 *Tommy* luomisprosessin alkumetreillä tekemän haastattelun¹, jossa Townshend on harvinaisen avomielinen, jopa omankin havaintonsa mukaan niin avomielinen, että hänen on pakko tiedustella kesken kaiken haastattelijalta onko hänet kenties huumattu, onko appelsiini-mehuun livautettu LSD:tä?

"Tämä on tarina siitä, kuinka kuuro, mykkä ja sokea poika näkee asiat värähtelyjen tasolla, jotka me sitten muutamme musiikiksi. Se on päämäärämme: luoda tilanne, jossa kuuntelemalla musiikkia voi tiedostaa pojan, tuntee hänet sisältäpäin, koska luomme hänet soittaessamme." Jälkeenpäin Townshend on kertonut, kuinka tämä haastattelu tavallaan loi monet niistä konsepteista joiden varaan Tommyn tarina sittemmin rakentui:

"Rakastan ajatusta siitä, että poika elää sisältä päin musikaalisessa unessa, missä mikään ei merkitse mitään. Kun häntä koskettaa ulkoapäin, hän tuntee äitinsä kosketuksen, tuntee isänsä kosketuksen, mutta tulkitsee ne musiikkina. Isä on aika lailla tolaltaan kuuromykkäsokean poikansa kanssa, ja haluaisi pojan pelaavan jalkapalloa ja Luoja ties mitä muuta," kertoo Townshend *Rolling Stonelle* ja lämpenee:

"Eräänä yönä isä tulee kotiin humalassa, istuu pojan vuoteelle, katsoo tätä ja alkaa puhua. Poika vain hymyilee, ja isä yrittää saada kontaktia, kertoa kuinka muilla isillä on pojat jotka voi viedä pallopeleihin ja muuta sellaista

roskaa, ja alkaa hokea: kuuletko? Mutta eihän poika kuule. Hän elää musikaalisessa maailmassaan, uskomattomassa musikaalisessa maailmassaan, ei hän ymmärrä. Isä on pojan ruumiin ulkopuolella. Poika ei vastaa, hän vain hymyilee. Isä alkaa lyödä poikaansa, ja sillä hetkellä tilanteesta tulee uskomattoman realistinen. Toisella puolen meillä on unenomainen musiikki, jossa poika haaskaa olematonta elämäänsä, toisella puolella isän kiukkuinen todellisuus, mutta nyt meillä on iskut, meillä on kommunikointi. Eikä poika koe väkivaltaa, hän vain tuntee että jotain tapahtuu. Hän ei tunne kipua, hän ei yhdistä sitä mihinkään. Hän vain hyväksyy sen."

Britti-imperiumin raunioilta Vietnamiin

Tarina kehittyi. Ensimmäinen konsepti on sijoitettu vuoteen 1921, siis ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Kapteeni Walker palaa noin neljä vuotta myöhemmin sotavankeudesta ja havaitsee vaimonsa löytäneen uuden rakastajan. Syntyy sanaharkka, ja kapteeni tappaa rakastajan. Tommy näkee tämän peilistään. Ettei rikos paljastuisi, vanhemmat toistavat pikku Tommylle kuinka hän "ei nähnyt sitä, ei kuullut sitä, eikä sano kenellekään mitään koskaan koko elämässään". Traumatisoitunut Tommy muuttuu sokeaksi, kuuroksi ja mykäksi ja jää tuijottamaan peiliin.

Lover: *I've got a feeling twenty one is going to be a good year.*

Especially if you and me see it in together.

Father: *So you think 21 is going to be a good year?
It could be for me and her, but you and her – no, never!
I had no reason to be over optimistic,
but somehow when you smiled
I could brave bad weather.*

Mother: *What about the boy? What about the boy?
What about the boy? He saw it all!*

Mother and Father: *You didn't hear it! You didn't see it!
You won't say nothing to no one ever in your life!
You never heard it! Oh how absurd it
all seems without any proof!
You didn't hear it, you didn't see it
you never heard it, not a word of it,
you won't say nothing to no one, never tell a soul,
what you know is the Truth!*

Townshendin alkuperäisversiossa kuolee siis isäpuoli, Ken Russellin versiossa isä. Russell selittää varsin järkeenkäyvästi kuinka oikean isän kuolema olisi pikku Tommylle suurempi shokki ja paremmin selittäisi pojassa tapahtuvan äkillisen muutoksen.

Tavallaan Pete Townshend käsittelee koko rauhan ja rakkauden sukupolven traumaa englantilaisessa kontekstissaan: miten kohdata tosiasia, että omat vanhemmat ovat olleet sodassa ja tappaneet siellä toisia ihmisiä? Elo-

kuvaa tehdään kuitenkin amerikkalainen yleisö mielessä, varsinainen englantilaiselle yleisölle suunnattu elokuva on kadonnut Ealing-studioiden klassikoiden myötä ja jäljelle ovat jääneet vain agentit James Bond ja Harry Palmer.

Hipit ja modit

Yhdysvallat on yhtämittaisesti sodassa II Maailmansodan jäljiltä, ja amerikkalainen rauhan ja rakkauden sukupolvi taistelee paraikaa Vietnamsissa. Yhdysvaltalaisille ei ole eroa vanhempien aiheuttaman kuoleman ja oman ikäluokan tappajien välillä. Townshendin tarjoama ”isäni on murhaaja” -trauma olisi siellä, ellei käsittämätön, niin ainakin mahdollon yleistyksen yhteisenä kokemuksena. USA:ssa sota on myös aina muualla, kotirintamasotaa ei ole ollut sitten sisällissodan.

Amerikan kapina on kapinaa vanhempien arvomaailmaa, ei vanhempien tekoja vastaan. Englannissa tilanne on toisinpäin: modit ovat aktiivisia, jopa hyperaktiivisia (kiitos runsaan amfetamiinin), pukeutuvat paremmin kuin vanhempansa ja useimmat heistä tekevät säännöllistä työtä, mutta eivät hyväksy vanhempiensa nöyryyttä tai ajatusta että työ tarjoaisi muuta kuin rahallisen palkan jonka voi suoraan muuttaa elintasoksi. Townshend tietää tämän itsekin, yrittäessään selittää eroa mod-liikkeensä kapinan ja Haight-Ashburyn ”Turn On–Tune In–Drop Out” -happoprofeetta Tim Learyn seuraajien välillä:

”Tämä juuri Amerikassa on niin uskomatonta! Englannissa on aivan toisenlainen trippi. Täällä hyväksytään se mitä itse kullakin on. Kun taas modien juttu oli kieltää ja hylkiä kaikkea, mitä meillä oli. Ei meitä kiinnostanut mikään saatana TV. Viekkää se hemmettiin! Ei haluttu tietää poliitikoista, ei haluttu tietää sodasta. Jos meillä olisi värvätty sotaan, kaikki olisivat vain kadonneet. Ei värväyspaikalla mitään modeja olisi ollut.”

Ohjaajan näkökulma

Yhdysvaltalainen yleisö ei varmasti ole ainoa syy, jonka vuoksi Ken Russell on halunnut vaihtaa tarinan syyllistä. Russell kuuluu sodan käyneeseen sukupolveen: vaikka pitää itseään ikinuorena uuden ja estottoman sukupolven airuena, Englannin Federico Fellininä, Townshendin kyyninen mod-arvomaailma ei häneen vetoa. Rauha, rakkaus ja ripaus dekadenssia on Russellin tavoite, kuten hänen heti seuraavana vuonna tekemästään *Lisztomania*-elokuvasta näkee. Se on kuin trivialisointi Tommysta, ajalle tyyppillinen vauhdikas hupailu aiheenaan pop-idoliksi muokattu pianisti Franz Liszt, pääosassaan siinäkin, kuten *Tommyssa*, The Whon Roger Daltrey.

Townshendin lähtökohtana koko yhteistyölle on varmasti ollut Russellin läpimurtoelokuva, D. H. Lawrencen tarinaan perustuva *Women in Love* (1969). Se käsittelee englantilaisen yhteiskunnan seksuaalista ja kulttuurillista murrosta ensimmäisen maailmansodan jälkimainingeissa, siis Tommynkin alkuperäistä ympäristöä. Eikä varmasti haittaa, että Russell on ohjannut joukon klassisten säveltäjien henkilökuvia. Hän on siis vaikuttanut ihan-teelliselta ohjaajalta Tommya ajatellen, ja sitä hän onkin.

Russell on nimittäin kaiken svengaavan 60-lukulaisuutensa ohella hyvä ohjaaja, joka on myöhemminkin onnistunut tekemään klassikkoja campin rajamailta: filmissä *Altered States – Muutostiloja* (1980) hippitohtorit muuttuvat sensorisen deprivaation ja muinaisen sieniuutteen avulla apinaihmisiksi.

Mikrokosmuksesta Atlantin rannoille

Tommyn ja hänen isänsä hahmojen yhdistäminen antaa tarinalle oudon sisäsiittoisen pohjavireen myös Tommyn ja hänen äitinsä suhteessa. Elokuvasa on muutenkin korostuneena Tommyn hyväksikäyttöön kohdistuva tematiikka, ja se myös herätti aikanaan kohua. Yksi mahdollinen selitys löytyi, kun Townshend kertoi BBC:lle jouduttuaan tutkimusten kohteeksi vuoden 2003 lapsipornoskandaalissa: ”Arvelen että olen saattanut joutua seksuaalisesti hyväksikäytetyksi lapsena, mikä herätti mielenkiintoni tutkia asiaa.”

Millaisia omia kauhukuviaan Townshend luotaa vaikkapa pedofilissa Ernie-enossa jonka hahmon todellinen kauheus melkein katoaa elokuvan Keith Moonin uskomattoman roolisuorituksen alle? Tommyn psyykeä korjaillaan melkoisella määrällä mörköjä: tapaamme myös sadistisen Kevin-serkun, Acid Queenin joka yrittää parantaa Tommyn hallusinogeneilla (alkuperäisen suunnitelman mukaan myös seksillä), The Hawkerin uskonlahkoineen ja katolisten vanhempien pelon kuinka lapsen käy jos tämä ei tunne joulun sanomaa.

Henkilökohtaisen sekoittaminen yleiseen kyllä luonnistuu tekijältä jonka kappaleessa Behind Blue Eyes kuvataan mainion yleispätevästi nuoruuden vieraantumisen tuntoja, kunnes kuvio C-osassa käännetäänkin ylösalaisin: kertoja on kuin itsekin lapsi joka vaatii ympäristöltään huomiota ja Jumalalta armoa vedoten omaan erityisyyteensä. (Tätä puolta kappaleesta ei ymmärrettävästi Limp Bizkitin cover-versiossa kuulla, sehän saattaisi loukata nuorta kuulijaa joka, odottaa saavansa oikeilleen täyden hyväksynnän.)

Englanti vastaan USA

Townshend oli koko ajan hyvin tietoinen siitä, että amerikkalainen hippiliike oli korostuneesti valkoisen luokan protestia, ja varsin koulutettujen keskiluokkaisten valkoisten, sitä paitsi. Englannissa modien parissa tilanne oli toinen, kuten Townshend huomauttaa:

”Nuorisoryhmät eivät [USA:ssa] pääse vahvistumaan koska niillä on niin monta heikkoa kohtaa. Ne ovat heikkenemiselle alttiita koulutuksensa vuoksi, henkisytyensä vuoksi, älykkyytensä ja ihan vain sen vuoksi että amerikkalaiset ovat korkeammin koulutettuja. Keskimääräiset amerikkalaiset, keskimääräiset englantilaiset... ja ne englantilaiset joista minä puhun, todennäköisesti jättivät koulunsa kesken 14- tai 15-vuotiaina. Jotkut heistä eivät edes osanneet lukea tai kirjoittaa. Silti he olivat modeja.”

”Motivaatio [Englannin ja Yhdysvaltain välillä] on eri. On rakastettuja hahmoja, on pilveä, on happoa ja sitten on Maharishi, on Beatles ja USA:n vastustaminen. On

paljon näkyviä kohteita, mutta kyse ei loppujen lopuksi kuitenkaan ole niistä. On kyse hipeistä, siitä on kyse. Ihmisistä ja teoista, ei tapahtumista tai trippailusta tai viimeisestä muotivillityksestä tai viime matkasta tai siitä mikä kulloinkin svengaa. Kyse on ihmisistä. Ne [hipit] ovat niin sääliä nöyriä, liiankin keskittyneitä siihen mitä heille syötetään, eivät siihen, mitä he itse ovat. Siinä on Englannin mod-liikkeen ja tšekäläisten hippien ero. Hipit odottavat informaatiota jota, heille syötetään koko ajan, ja se pitää heidät istumassa ja odottamassa.”

Townshend vertaa omaa liikettään, modeja, ja amerikkahippejä vain näennäisesti. *Tommy* korostuneen sulkeutunut ja äärimmäisen henkilökohtainen maailma peilaa koko sitä kokemisen ja nuorison kapinan eroa, joka Atlantin vastakkaisilla rannoilla kasvaa niin erilaisena. *Tommy* sanoma ei tässä valossa olekaan enää edes vain

kahden sodanvastaisen kulttuurin vertailua, vaan se on ajaton kertomus vuodesta 1968 jolloin kaikissa valtiomuodoissa käännyttiin vallitsevaa järjestystä vastaan, niin sosialistisissa kuin kapitalistisissa, ja siitä miten oman ja edellisen sukupolven kokemuserot kulloistakin kapinaa muokkasivat.

Isän ja isäpuolen roolien vaihtuminen murhaajan roolissa on koko tämän näkökulman kannalta avainasemassa. Onhan valtava ero siinä, halutaanko muuttaa isien maailma pakottamalla se aktiivisen kieltäytymisen kautta uuteen aikaan, vai kieltäytyä passiivisesti lähtemästä omaan aikaan mukaan.

Viite

1 Ks. <http://www.thewho.net/articles/townshen/rs68.htm> (8/ii/09)

Jumala, Meher Baba ja Avatar

TOWNSHEND EI YLEENSÄ PUHU uskonnollisuudestaan. Ensimmäisiä avautumisen hetkiä on 1968 kirjoitettu ja sattuvasti *Tommy* kuvausten aikana ilmestyneeltä *Odds & Sods* -albumilta löytyvä raita ”Faith in Something Bigger”, joka on vahva todiste siitä, että hengen asiat ovat pyörineet Townshendin päässä *Tommy* kirjoittamisen aikaan. Alkuvuodesta 1968 Townshend tutustuikin Meher Baban vedantalaisuutta ja sufilaisuutta yhdisteleviin opetuksiin, ja otti tämän jo huhtikuussa oppi-isäkseen.

Tommy on ehdettu täyteen niin messias-symboliikkaa kuin uskonnollista kuvastoakin. Henkilökohtaisella tasolla juuri *Tommy* kirjoittaminen viivästytti Townshendin pyhiinvaellusmatkaa Intiaan niin, että Meher Baba ehti kuolla, ennen kuin Townshend pääsi tätä tapaamaan.

Toisin kuin useimmat muut uskonsa löytäneet rocktähdet, Townshend ei ole antanut evankelioimisen turmella musiikkiaan. Hengelliset viittaukset ovat hienovaraisia, ja The Who -diggari voi aivan rauhassa nauttia yleisinhimillisyydestä kappaleissa ”Bargain”, ”Listening To You” tai ”Drowned” tarvitsematta ajatella, että Townshend ehkä rukoilee tai ylistää Jumalaansa arkisempien elämysten sijaan.

On hieman outoa, että Russell joka muuten ei uskonnollista kuvastoa kaihtelee, on halunnut jättää varsinaisen Jumalan hahmon pois, mikä valitettavasti tekee tarinasta myös vaikeammin käsitettävän. Kohtaus kuvataan alun perin: ”*Tommy* alitajunta saa muodon pitkän muukalaisen hahmossa. Tämä on pukeutunut hopeiseen kaapuun, kullanvärinen parta ulottuu maahan asti, ja tämä näky lähettää *Tommy* sisäiselle, henkiselle matkalle jonka varrella hän oppii tulkitsemaan kaikki fyysiset kokemuksensa musiikkina.”

*A vague haze of delirium creeps up on me.
All at once a tall stranger I suddenly see.*

*He's dressed in a silver sparked glittering gown
and His golden beard flows nearly down to the ground.*

*Nothing to say and nothing to hear and nothing to see.
Each sensation makes a note in my symphony.*

*Sickness will surely take the mind where minds can't
usually go,
come on the amazing journey and learn all you should
know.*

*His eyes are the eyes that transmit all they know.
Sparkle warm crystalline glances to show
that he is your leader and he is your guide.
On the amazing journey together you'll ride.*

Alkuperäisessä teemallevyn ja oopperan asussaan ”Amazing Journey” ei siis juuri jätä arvailun varaa. Mutta elokuvan ”Amazing Journey” ei kerrokaan Jumalasta, ei edes Meher Babasta, vaan kuvissa johdattajana esiintyy *Tommy* kuollut isä:

*Now he is deaf, now he is dumb, now he is blind.
The guilty are safe but always accused by his empty eyes.
Nothing to say, nothing to hear and nothing to see,
each sensation makes a note in his symphony.*

*Sickness will surely take the mind where minds can't usually
go,
come on the amazing journey and learn all you should know.*

*A vague haze of delirium creeps up on him,
soaring and flying images spin.
He is your leader and He is your guide.
On the amazing journey together you'll ride.*

*His eyes are the eyes that transmit all they know.
The truth burns so bright it can melt winter snow.
A towering shadow, so black and so high.
A white sun burning the earth and the sky.*



Mikko Meriläinen

Princen seksiuskonto

”Soitan bluesia, ja soitan myös uskonnollisia lauluja. Jumalaa ja pirua ei voi kuitenkaan liittää yhteen. Ne kaksi veikkoa eivät juuri kommunikoi keskenään, eivät oikein tule juttuun.” (Son House)

ON JOULUKUUN ENSIMMÄINEN päivä 1987. Prince soittaa Warner Brothersin pomolle Mo Ostinille ja ilmoittaa peruvansa *Black Albumin* viikon päähän suunnitellun julkaisun. Syy on yksinkertainen: edellisenä yönä Prince oli tajunnut teoksensa olevan pahan työtä ja sen julkaisemisen olevan väärin. Hän oli nähnyt kirjaimien ”G, O, D” leijailevan päänsä päällä varoituksena.

Erittäin sitkeä huhu kertoo Princen jumalviestin juontuvan siitä, että hän oli kokeillut ekstaasia tiittävästi ainoan kerran elämässään. Oli miten oli, tapah-tuman seurauksena sai syntynsä yksi kaikkien aikojen eniten levinneistä bootlegeistä. Virallinen *Black Album* -CD ilmestyi vasta 1994. Alun perin *The Funk Bibleksi* kutsuttu *Black Album* on täynnä tummasävyistä, rietasta ja pelkistettyä musiikkia, joukossa avoin sänkyynkutsu huippumallille (”Cindy C.”).

Läpi uransa uskonnon ja seksuaalisuuden rajaa vetänyt Prince kävi ankaraa kamppailua. Sen seurauksena keväällä 1988 julkaistu *Lovesexy* oli hyllytetyn mustan albumin vastakohta: hengellinen, positiivinen, täyteläisesti tuotettu ja popsoundinen.

Lovesexyllä Prince pyrki rakentamaan koherentin katsauksen silloiseen maailmankuvaansa, jossa hengellisyys ja seksuaalisuus kävelevät käsi kädessä, ilman rihman kiertämää ja sädekehä pään päällä. Vaikka levynkannessa poseerasi alaston Prince kukan terälehdellä, oli painopiste hengellisyydessä. Kansivihko tiivistä: ”Se tunne, kun rakastuu, ei poikaan eikä tyttöön, vaan korkeisiin taivaisiin.” Nimibiisissä tyydytään vain katselemaan naista, vaikka mieli tekisi, mutta lopuksi taivutaan: *I’ll make love to you tomorrow*.

Rock-musiikin olennainen polttoaine on aina ollut paholaisen ja taivaallisten voimien kamppailu. Jo läh-tökohtaisesti rock’n’rollia on pidetty paholaisen aseena etenkin rockia vastustavissa, sen turmiollista vaikutusta korostavissa piireissä, mutta helvetin liekkejä on ruokittu innokkaasti myös genren sisältä.

Angloamerikkalaisessa populaarimusiikkiperinteessä uskonnollisen sanaston viliseminen on ollut yleistä ja hyväksyttyä, ja kappalekohtaisesti rajanveto puhtaan gospel-ylistyksen ja sekulaarisen musiikin välillä on usein vaikeaa ja turhaa. *God*-sanalla on erilainen kulttuurinen kaiku kuin sanalla ”Jumala”, sillä Suomessa jumalsanan vilahtamisella laulun tekstissä on painokasta merkitystä. Ja meillä gospeliksi leimautumisen riski on suuri, ja leima yleensä pysyvä.

Tuskin kukaan rocktähti on onnistunut sekoittamaan uskonnosta ja seksistä yhtä mehevää soppaa kuin Prince. 50 vuotta sitten Minneapolisissa Prince Rogers Nelso-

niksi ristityn multi-instrumentalistin uran voi karkeasti jakaa kahteen vastakkaiseen osaan: 80-luvun kultakautta leimasi riettaan seksuaalinen imago, ja myöhempinä vuosina on hämmennystä herättänyt harras Jehova-kausi. Todellisuudessa tarina on paljon monisyisempi, ja mo-lemmat ääripäät kulkevat mukana läpi uran.

Kiimaista kilvoittelua

Princen perhe kuului adventistikirkkoon, mutta uskontoa ei lapsuudessa tuputettu. Prince on kertonut saaneensa kirkossa eniten mielihyvää kuoron kuuntelemisesta. Vaikka hän kehitti alkuperänsä aikana hyvin omalaa-tuisen version hengellisestä maailmankatsomuksesta, on nuoruusvuosien kirkkosaarjien vaikutus nähtävissä tuotannossa jatkuvasti toistuvana hyvä-paha-vastakkainaset-teluna ja tuonpuoleiseen viittaamisena. Myöhemmällä iällä hän on useasti maininnut harjoittavansa uskontoa säännöllisesti. Muutama vuosi sitten Prince uhkasi jopa lopettaa pop-uransa ja omistaa elämänsä *Raamatun* tutkimiselle.

Iso osa Princen viehätysvoimasta niin imagollisesti kuin musiikillisestikin on aina perustunut ristiriitoihin. Hän on saattanut tehdä samaan aikaan äärimmäisen kaupallista hömppöpoppia ja kummallista fuusiojatsia, limaisia balladeja ja rujoa rockausta. Hänen julkinen olemuksensa on sekoitus estotonta lavaesiintyjää ja ujo-noloista, vetäytyvää taiteilijaa.

Tuotannossa on toistunut läpi uran sama teema: vapaan seksuaalisen elämäntavan ja syvän hengellisyyden omaperäinen, enemmän tai vähemmän luonteva yhdistä-minen. Seksuaalisuus oli läpi koko 80-luvun ja osittain sen jälkeenkin Princelle väline ilmaista ihmisten tasa-arvoisuutta ja yhteisöllisyyttä. Henkinen ja fyysinen rakkaus kietoutuivat uskonnollisuuden kanssa yhdeksi yleväksi aatteeksi. Hän harvoin käsitteli seksiä syntinä, pikemminkin naiskauneus ja himo olivat osoituksena Ju-malan armeliaisuudesta ihmiskunnalle.

70-luvun lopun pari ensimmäistä albumia menivät romantiikan ja pehmopornon välimaastossa, ja *Dirty Mind*llä (1980) oltiin pariakin pykälää graafisemman seksuaalisuuden parissa. Hengellisyyden julkitutkailu tiivistyi *Controversy*llä (1981). Albumin avaava nimibiisi pistää heti kaiken tehosekoittimeen: *Am I black or white? Am I straight or gay? Do I believe in God? Do I believe in me?* Väliosassa kuullaan ”Isä meidän” -rukous. Lopussa hoetaan epämääräistä hippimantraa: *People call me rude, I wish we all were nude, I wish there was no black and white, I wish there were no rules*. Seuraava raita, ”Sexu-

”Entisen Princen viehätyks perustui jännitteille. Hengellisyys kiehtoi, kun siihen lomittui syntinen seksuaalisuus.”

ality”, julistaa ruumiinvapautusta. Vain seksuaalisuutta tarvitaan.

Princen nostivat megatähteyteen *Purple Rain* -albumi ja samanniminen elokuva (1984). Nimibiisi on helposti tulkittavissa eräänlaisen pyhän, puhdistavan sateen odotukseksi. Albumi alkaa hääseremoniamukailulla: ”Rakkaimmin rakastetut, olemme kokoontuneet tänään tänne selvittääksemme läpi tämän elämäksi kutsutun jutun.” Vielä muutama sana tuonpuoleisesta, ennen kuin laukaistaan ilmoille ”Let’s Go Crazy”. Muutama raita myöhemmin lauletaan masturboivasta työstä: ”Darling Nikki” innoitti Tipper Goren perustamaan *Parental advisory* -tarroja rivoiksi katsottuihin levyihin liimailevan Vanhempain musiikkivahtiyhdistyksen.

Purple Rain -kiertueella Prince piti lavalla pitkiä, näytelyjä keskusteluita Jumalan kanssa. Sama jatkui vuotta myöhemmin levyllä *Around The World In A Day*, jonka päätteeksi kuullaan, kuinka Jumala uhkaa tappaa Princen riettaiden elämäntapojen takia. Elostelejä anelee: ”Anteeksi. Olen kiltisti. Nyt lupaan sen. Rakkaus on tärkeämpää kuin seksi.”

Prince on tietävästi ollut seksuaaliselta suuntautumiseltaan aina hetero, vaikka hänen julkinen imago onkin ollut androgyyninen. Oprah-show’ssa vieraillessaan 1996 Prince tokaisi, että hänen sisällään on kaksi persoonallisuutta: ”Emme ole vielä päättäneet, mitä sukupuolta se toinen on.” Laulu ”Anna Stesia” oli jo sekoittanut pakkaa: *Have U ever wanted 2 play with someonel so much U’d take any one boy or girl?*

Princen pakkomielleenomaista suhtautumista seksuaalisuuteen on yritetty lehtijutuissa ja kirjoissa selittää monin tavoin. Hän on itse maininnut isän pornolehtien löytymisen jättäneen lähtemättömän vaikutuksen. Mer-

kittävänä tapahtumana on pidetty myös sitä, kun isä hääti 12-vuotiaan Princen lopullisesti pois kotoa yllätettyään tämän sängystä tytön kanssa. Olivat syyt mitkä tahansa, on seksuaalisuus ollut Princen tuotannossa aina vahvasti esillä. Laulujen nimet puhuvat puolestaan: ”Irresistible Bitch”, ”Erotic City”, ”Scarlet Pussy”, ”Pussy Control”, ”Come”... Lista on pitkä. Pisimmälle menee 1999-albumin (1982) ”Let’s Pretend We’re Married”: *I’m not sayin’ this just 2 be nasty/ I sincerely wanna fuck the taste out of your mouth*. Toinen ääriesimerkki on *Comelevyn* (1993) päättävä ”Orgasm”, jolla kuullaan lähinnä sähkökitaran murinaa, Princen tulemisaanittelua ja naisen voihkintaa. Mutta kaiken aikaa Prince on tehnyt myös ”puhtaasti” hengellisiä lauluja, kuten ”God” (1984), ”The Cross” (1987), ”I Wish U Heaven” (1988) tai ”Holy River” (1996).

Juniorista senioriksi

Prince alkoi kirjoittaa lauluja murrosiässä, jolloin alapääjutut olivat luonnollisesti mielessä. Hän pääsi menestyksen makuun nopeasti täysi-ikäisyyden kynnyksellä, joten alusta asti hänen laulujensa kuvasto on ollut voimakkaan seksuaalista. Siitä muodostui hänen tavaramerkkinsä, josta hän varmasti tietoisesti piti kiinni. Prince on aina tiennyt ison osan kaupallista salaisuutensa piilevän seksuaalisessa hämmäntämisessä.

Alkuajoista lähtien hän esiintyi lavalla pelkissä pikkuhousuissa ja sukkanauhoissa, flirttaili naismuusikoidensa kanssa ja puhui härskejä yleisölleen. Eräs varhaisimmista uskonnon ja seksuaalisuuden törmäyksistä tapahtui, kun kiertuekosketinsoittaja, syvästi uskonnollinen Gayle Chapman erosi bändistä. Hän ei voinut hyväksyä, että

joutui ilta toisensa jälkeen simuloimaan lavalla aktia Princen kanssa.

Myöhemmin, seesteisempinä aikoinaan Prince usein yhdistänyt myyvän musiikin eroottiseen kuvastoon. 90-luvun taiteellisesti ja kaupallisesti epätasaisina vuosina tämä näkyi selvästi, sillä menestyneimmät hitit olivat ”Cream”in tapaisia pyllöpyörittäjiä. Uskonnolliset laulut kulkivat silti mukana.

Kuitenkaan samanlaista aitoa hämmennystä suhtautumisessa seksiin ja uskontoon ei enää 90-luvulla välitynyt, vaan teemat tuntuivat laskelmoivammilta. Esimerkiksi ”Sexy Motherfucker”: *Packing an ass as tight as a grape, I want to spit some game, but I said to myself: hmmm... Just converse.* Haluja hillitään kuin kiusallaan, ei niinkään epätietoisena siitä, mikä on oikein.

Asioihin vaikutti se tylsä tosiasia, että Prince keskiikäistyi. Hänen elämäntilanteensa ja arvomaailmansa muuttuivat ensimmäisen avioitumisen, raskauden ja heti synnytyksen jälkeen kuolleen lapsen myötä. Nämä kaikki näkyvät hänen 90-luvun tuotannossaan selkeästi.

Mitä Princestä sitten tuli isona? Millenniumin kynnyksellä hän tutustui ystävänsä, basistilegenda Larry Grahamin johdatuksella Jehovan todistajien saloihin. Julkinen suhtautuminen uskontoon ja seksuaalisuuteen tiukentui rajusti.

Kaiken huipensi *The Rainbow Children* (2001), joka oli musiikillisesti viriileintä Princeä vuosikausiin, mutta sanoituksiltaan raskasta Jehova-doktriinia. Biisit sitoi toisiinsa keinotekoiseksi muokattu ”jumalallinen” kertojanääni: ”Tarkoin ymmärtäen Jumalaan ja Hänen lakiaan, he työskentelivät kansakunnan rakentamiseksi: sateenkaarilapset.” Kotikulmilla Minneapolisista alkoi tiipahdella uutisia, kuinka Prince ja Larry olivat kierrelleet ovelta ovelle *Vartiotornia* jakamassa.

Lojaaleimmiltakin faneilta loppui usko siinä vaiheessa, kun Prince alkoi muuttaa vanhojen laulujensa sanoituksia ja jätti monet niistä tyystin pois ohjelmistosta. *Fuck* vaihtui epäcooliksi *duckiksi*, alun perinkin hyvin hengellinen ”The Cross” oli nyt ”The Christ”.

Kun monet vanhat hitit kokivat lavasensuuria, fanit pettyivät: aiemmin kategorista ja institutionalisoitunutta uskontoa karastanut ja seksuaalisuuden ongelmitta hengellisyteen liittänyt Prince oli muuttunut arvoiltaan vanhoilliseksi ja julistavaksi. Jyrkimmillään hän tuomitsi homoseksuaalisuuden, vaikka 80-luvulla hänen pitkäaikaisia bändikavereitaan ja tärkeitä työkuumppaneitaan oli lesbopari Wendy & Lisa.

Kadonneet kiksit

Mielenkiintoista on yrittää paikantaa pistettä, jossa uskonnollisuus musiikissa menee yleisön mielestä liian pitkälle. Harva valitti, kun Prince 25 vuotta sitten keskusteli lavalla Jumalan kanssa, tai kutsui yleisön puhdistautumaan purppurasateeseen ja kiipeämään tikapuita pitkin taivaaseen (”The Ladder”).

Eräs Prince-fani kiteytti asian keskustelufoorumilla näin: ”Hänen musiikkinsa hengellinen ulottuvuus ei

Mikko Meriläinen

Iihabiisit top 3

1. ”Head” (*Dirty Mind*, 1980)
I came on your wedding gown
Juuri ennen altaria morsian saa kimppuunsa Princen.
2. ”We Can Funk” (*Graffiti Bridge*, 1989)
I’m gonna go mad, baby! Let’s just go somewhere we can funk
Ikuinen väittely siitä, laulaako Prince *funk* vai *fuck*.
3. ”Let’s Pretend We’re Married” (1999, 1982)
I wanna fuck U so bad it hurts/ it hurts, it hurts
Naimisen lomassa lausutaan myös: *I’m in love with God*.

henkibiisit top 3

1. ”Purple Rain” (*Purple Rain*, 1984)
Let me guide you to the Purple Rain
Messiaaninen sanoma, taivaallinen sävellys, ylimaallinen tulkinta.
2. ”Anna Stesia” (*Lovesexy*, 1988)
Love is God, God is love, girls and boys love God above
Prince teologisimmillaan.
3. ”Rainbow Children” (*Rainbow Children*, 2001)
Just like the sun, the Rainbow Children rise! Flying upon the wings of the New Translation
Jehova-julistusta komeana 10-minuuttisena rock-jazz-funk -fuusiona.

vaivaa minua niin kauan kuin se ei ole *liian* saarnaavaa.” Esimerkiksi kelpasi hyvä vanha ”Anna Stesia”, jonka 2002 liveversio ”Palvotko Jumalaa?” -kysymyksineen saa karvat pystyyn.

Ongelma kiteytyy siihen, että entisen Princen viehätys perustui jännitteille. Nykyisen Princen maailmankuva tuntuu yksipuolisuudessaan tylsältä. Uskonnollisuus kiehtoi, kun siihen olennaisena osana limittyi syntisenä pidetty seksuaalisuus. ’Pelastus’ ei käsitteenä kutsu niin väkevästi kuin ’pelastus parittelemalla’.

Aivan viime vuosina Prince on onnistunut löytämään paremman tasapainon hengellisemmän aikuis-minänsä ja rietastelulla maineensa ansainneen poptähden välille. Samalla hän on onnistunut palauttamaan kaupallista menestystään helposti lähestyttävillä ja sopivasti retroilla albumeillaan – *Musicology*, *3121* ja *Planet Earth* – sekä aiempaa avoimemmalla julkisuus kuvan ja ahkeralla keikkailulla.

Totta kai lauluissa puhutaan edelleen naiskauneudesta innostuneeseen sävyyn, ja lavalla seurana on vähintään kaksi häntä puolta nuorempaa tanssityypä, mutta irstailu on jalostunut aistillisuudeksi, jopa aviovuoteen ja monogamian ylistykseksi. Konkreettisin esimerkki muutoksesta on ”Lolita” (2006). 80-luvulla biisinnimi olisi herättänyt odotuksia villeistä fantasioista. Nyt Prince toteaa vieressä kuumana kerjäävälle tytölle: *Come on, let’s dance!*



Kari Kallioniemi

Jumalat ja tavikset

MITÄ KAUEMMAKSI historiaan menemme, sitä vaikeampi on erottaa ihmisen ikuista julkisuushakuisuutta jumaltauista, mytologioista, hulluudesta ja taikauskoisuudesta. Tämä tulee hyvin esiin Leo Braudyn järkälemäisessä teoksessa *The Frenzy of Renown. Fame and Its History* (1986): tekijä esittää tähtimagian vähentyneen sitä mukaa kuin ”maineikkaus” laskeutui alas ”jumalista hallitsijoihin ja hallitsijoista taiteilijoihin”.

Aleksanteri Suuri oli Braudyn mukaan ensimmäinen hallitsija, joka uskalsi uhmata jumalten etuoikeutta edustaa jotain erityistä tavalliseen väkeen verrattuna. Hän laitatti 400 eKr. oman kuvansa helleenisen supervallan kolikoihin: kuolevaisen ympärille alkoi muodostua henkilökuulti, joka oli aiemmin varattu vain jumalille ja tarusankareille.

Aleksanterin teko näytti suuntaa tähteyden tulevaisuudelle. Kuva rahassa symboloi yhtäaikaa tunnettuutta, valtaa ja vaurautta. Se myös asetti ihmisen jumalankaltaiseksi. Makedonialainen drakma konkretisoi sen, mistä oli tuleva kuuluisuuden ambivalentti voima: yhtäältä se edustaisi demokratiaa (pyrkimystä kiistää ihmisen ja jumalan ero), toisaalta erottautumista (pyrkimystä korottaa tiettyjä ihmisiä massasta jumaliksi).

Braudy esittää laajaan aineistoon nojaten, kuinka tämä kaksinaisuus tuli edelleen esiin myös keskiajan kunninkuudessa. Tarinassa ruhtinaat ja sotapäälliköt olivatkin käytännössä uuden ajan alkuun asti ainoita ihmisiä, jotka katsottiin muita maineikkaammiksi. Taiteilijoilla ei ollut ennen 1500-lukua tätä asemaa. He olivat yleisölle anonyymejä henkilöitä. Rooman teatterilaiset olivat usein orjia, ja vielä renessanssinkin aikana näyttelijöillä ja näytelmäkirjailijoilla oli hyvin alhainen sosiaalinen status – tunnetuin esimerkki lienee William Shakespeare. Braudy kertoo tästä harvinaisena poikkeuksena Bysantin keisari Justinianuksen avioitumisen 600 jKr. Theodora-nimisen näyttelijättären kanssa.

Kristillisessä keskiajan yhtenäiskulttuurissa suhtautuminen maalliseen maineeseen oli pääosin kielteistä. Danten *Jumalainen näytelmä* on täynnä pohdintaa siitä, miten kunniaa ja mainetta mennessä maailmassa jannonnut ja sitä saanut henkilö on osannut käyttää esikuvallisuuttaan. Onko hän ollut maineensa veroinen? Onko hänen tähteytensä ollut hyveellistä ja tarpeeksi kristillistä? Tavatessaan kiirastulessa, taivaassa ja helvetissä historian merkkihenkilöitä kertoja pohtii oppaansa Vergiliuksen kanssa jatkuvasti sitä, olivatko Rooman tai Bysantin julkisuushakuiset keisarit maineensa veroisia. Braudy tuo hyvin esiin, miten roomalainen ja kristillinen kulttuuri ovat alusta asti olleet erimielisiä maineen, julkisuuden ja kunnian siunauksellisuudesta. Siksi maallistuneessa ajassammekin riidellämme tähteyden arvoista ja ideologioista avaamme kerta kerran jälkeen vanhan teologisen ristiriidan.

Pyhä taiteilija

Frenzy of Renown esittelee historiallis-hengellisiä vastineita nykypäivän tähtikultille. Keskiajalla sen roolia edusti parhaiten pyhimyskultti. Pyhimykset olivat tarpeellisia niin lukutaidottoman kansan kasvattajina kristinuskon mysteereihin kuin uskonnollis-sosiaalisen järjestyksen ylläpitäjinä. Koska hallitsijoihin ja kirkkoruhtinaiisiin oli monesti vaikea liittää kristillisiä hyveitä, esimerkiksi köyhyyden, vaatimattomuuden ja nöyryyden ihanteita, pyhimyskultti edustaessaan ja ruumiillistaessaan näitä piirteitä piti yllä uskoa kristinuskon perussanomaa: hengeltään rikkaat perivät taivasten valtakunnan.

Renessanssista alkaen vahvistui ajatus siitä, että taiteilijat ovat erityisesti ansainneet julkisen tunnustuksen. 1700-lukua lähestyttäessä ja kapitalistisen kauppapaikan kehittyessä maineikkaus oli valmiina demokratisoitavaksi: markkinat alkoivat määritellä sitä.

Tässä alkaa Braudyn teoksen punainen lanka kadota. Demokraattinen ja maallistunut yhteiskunta 1800-luvulta alkaen tuotti monituhatkertaisen määrän julkisia hahmoja ja ”mainetekoja” aiempiin aikoihin verrattuna, mutta Braudy tuntuu olevan osittain hämmentynyt ja avuton tämän kehityksen edessä. Tilanne vahvistaa hänen ”jumalista taviksiin” -teesiään, mutta estää häntä näkemästä tähän päivään ulottuvan populaarikulttuurin ”tuhovoimaa” tällä alueella. Tähteyks on paitsi ryvettynyt myös laajentunut kentältään erilaisiksi osa- ja alakulttuuriksi.

1800-luvun taiteilijanerona kultti, jonka rinnakkaisilmiöinä dandyismi ja boheemius olivat jatkuvasti huolissaan taiteilijuuden yhteydestä sen sakraaleihin esias-teisiin, oli ambivalentilla tavalla niin demokratian kuin erottautumisen asialla. Modernin joukkotiedotusyhteiskunnan helposti saavutettava ”maallinen maine” sekä ärsyttävän toimelias ja hyödyllinen porvarillinen elämä tympäisi ja kyllästytti 1800-luvun boheemia, vaikka hän oli jo täysin riippuvainen uusista demokraattisista markkinoista.

Ranskalainen J. K. Huysmans viritti etuoikeutetun ja kyllästyneen dandyn elämäntuskan ja siitä kumpuavan ”saatanallisen” kaipuun katoavaa sakraalin kokemuksesta kohtaan kirjallisen dandyismin klassikkoteoksessaan *Vastabankaan* (1884). Siinä vanhan aatelissuvun viimeinen jälkeläinen, nuori Jean des Esseintes hankkii itselleen syrjäisen talon Pariisin esikaupungista pyrkiäkseen siellä korvaamaan porvarilliseksi käyneen todellisuuden omalla haavetodellisuudellaan.

des Esseintes on 1800-luvun nojatuolivirtuaalimatkailija ja esteetti, joka ei vaivaudu hankalille matkoille. Hän rakentaa itselleen laivahyttiä muistuttavan huoneen, jossa hän voi rauhassa nauttia merimatkan tunnusta. Hän ihailee teologien latinankielisiä teoksia ja tutkii hartaasti seinilleen ripustamia grafitankalkehtia, jotka kuvaavat

vastauskonpuhdistuksenajan makaabereja kidutussessioita.

des Esseintes torjuu kyllästymistään vuoronperään ”rienamietteillään” ja kaipaamalla todellisuutta, jossa modernissa yhteiskunnassa eksentrisiksi muuttunut katonlinen kulttuuri olisi vielä kaiken esteettisen, moraalisen ja filosofisen mittapuun:

”Vaikkei hän tuntenutkaan jumalallista kutsumusta sisimmässään, hän piti luostareihin sulkeutuvia ihmisiä varsinaisina hengenheimolaisinaan – ihmisiä, joita vihamielinen yhteiskunta vainoa ymmärtämättä sen paremmin heidän oikeutettua halveksuntaansa maailmaa kohtaan kuin heidän peittelemätöntä tahtoaan hyvittää ja sovittaa sinnikkäällä vaikeutumisellaan ihmisten mauttomien ja tylsämielisten puheiden jatkuvasti enenevä henkinen riettaus. [...] Eivätkö hänen keinotekoiset taipumuksensa ja eksentriset tarpeensa tavallaan olleetkin vain seurausta hänen näennäisvakavista pohdiskeluistaan, hänen ylimaallisen hienostuneista makuvälinoistaan ja kvasiteologisista ajatuskuluistaan? Pohjimmiltaan ne olivat ponnistelua ja kohottautumista kohti ihannetta, kohti toista tuntematonta maailmaa, kohti kaukana siintävää autuutta – kohti autuutta, joka herättää meissä yhtä syvää kaipuuta kuin se, josta pyhät kirjoitukset antavat lupauksen.”

Nuoren herttuan tuntema kaipuu ”muihin maailmoihin” poroporvarillisen materialismin keskellä oli yhteistä boheemeina itseään pitävälle taiteilijoille, tähdille ja ”artisteille”. Yhteiskunnassa vallitseva rahanpalvonta ja ymmärtämättömyys taiteilijuuden pyhyttä kohtaan ruumiillistui erityisen hyvin managereissa, jotka vaanivat tähteyden Pantheonissa tavoittamattomissa käyskentelviä yleviä olentoja.

Svengalin jumalaton nauru

Jos populaarikulttuurin historiasta haluaa löytää hahmon, jolle on varattu suuren Saatanan rooli, on se varmasti manageri tai tuottaja, joka alati uhkaa taiteilijan/tähden pyhyttä häikäilemättömillä ja likaisilla tempuillaan, jotka tekevät samalla artistista varakkaan mutta rapauttavat ikävästi sakraalia gloriaa hänen ympäriltään.

”Tähtien läheisyyden jatkuva korostaminen on rapauttanut osan tähteyden taiasta ja tavoittamattomuudesta. Kuuluisuuden 15-minuuttinen alkaa tuntua elinkautiselta.”

Jo George du Maurierin teos *Trilby* (1894) esitteli salaperäisen maagikon Svengalin, josta tuli verenimijämanagerin stereotyyppi koko menneelle vuosisadalle. Romaani sijoittui pariisilaiseen taiteilijaboheemien yhteisöön: samanaikaisesti lapsekkaan viaton ja aistillisesti kokenut Trilby-malli kärsi migreenikohtauksista, joita puolanjuutalainen Svengali hoiti hypnoosilla. Avuliaisuutensa verhonaan Svengali muunsi läpitukevalla tuijotuksella Trilbyn loistavaksi solistiksi ja ryhtyi käyttämään häntä laulavana nukkenaan.

Svengalista tuli synonyymi varsinkin rock-aikakautena manipuloivalle ja häikäilemättömälle managerille, joka on itsessään usein tuhat kertaa kiinnostavampi julkisuuden hahmo kuin hänen tallinsa tähdet. Muiden muassa Marc Bolania, Yardbirdsä ja Wham!ia manageroinut Simon Napier-Bell kertoo muistelmateoksensa otsikossa *You Don't Have to Say You Love Me* (1983) kaiken olennaisen siitä asenteesta, millä hän suhtautui huikentelevaiseen elämäänsä ”nukkemestarina”: poptähten vakava suhtautuminen itseilmaisuuksiinsa oli naurettavuuden sateenkaaren päässä makaava pissapotta.

Kirja nostatti ilmestyessään oikeamielisyyden

filosofit popissa ii

- | | | | | | |
|---|---|---|--|----|--|
| 1 | Mutants Love Chicken, ”Spinoza Sucks” (2006) | 4 | Belle & Sebastian, ”Marx and Engels” (2001) (<i>the girl just wants to be left alone with Marx and Engels for a while</i>) | 9 | Chumbawamba, ”Karl Marx Never Made the Squad” (1998) (<i>there's entertainment/ there's politics/ there's popular culture/ there's dialectics/ but never the twain shall meet</i>) |
| 2 | The Fuck Dress Band, ”Suburban Nietzsche Freak” (2008) (<i>God is dead/ so I listen to Radiohead</i>) | 5 | Burning Spear, ”Marcus Garvey” (1975) | 10 | Desa, ”Voltaire's Fable” (2003) (<i>this is the best of all possible worlds/ we kill, are killed, and cry in</i>) |
| 3 | Arcade Fire, ”Lenin” (2009) (<i>when Lenin was little/ dressed up like a vampire on All-Hallow's Eve/ [...] daddy, daddy, please save the world from the government/ [...] please save my soul</i>) | 6 | Royce DA 5'9”, ”Malcolm X” (2003) | | |
| | | 7 | Pinback, ”Rousseau” (1999) | | |
| | | 8 | Kataklysm, ”Machiavellian” (2000) | | |

lista 12

myrskyn varsinkin 80-luvun musiikkilehdistössä, joka koki Napier-Bellin kuvauksen rockbisneksestä loukkaavaksi ja rock-kulttuurin pyhiä arvoja lokaavaksi. *New Musical Express* vaati arviossaan kirjaa poltettavaksi ja kutsui sitä ”äärimmäisen epämiellyttäväksi dokumentiksi täynnä vihjailuja ja loukkauksia”, jotka tarkemmin luettuna ovat vain Napier-Bellin äärimmäisen sarkasmin tuottamia nihilistis-koomisia huomioita musiikkiteollisuuden luonteesta.

Malcolm McLaren pisti vielä paremmaksi. Hän rakensi uransa Sex Pistolsin ja lukuisien muiden pop-huijausten kautta pyrkimyksenään riisua lopullisesti kaikenlainen mystiikka taiteilijan ja tähteyden ympäriltä. 70-luvun kyynistyvän rock-kulttuurin parissa esiintyi jo ennen punkia monia kannanottoja, joissa rock-kulttuuri oli vain osa showbusinesta rinnallaan ”Las Vegasin stand-up koomikot ja Rex Harrison esittämässä Dr. Doolittlea Ed Sullivan Show’ssa”. Näkökulman muotoili murhaavimmin Ray Davies The Kinksin albumilla *Everybody’s in Showbiz* (1972). Siitä huolimatta McLarenin provokaatioihin perustuva dadaismi mottonaan *cash from chaos* ymmärrettiin usein rock-kulttuurin autenttisuutta vaalivana ”rankkuutena”, jonka nykypäivän pop-managerit ovat kuitenkin onnistuneesti osoittaneet yhdeksi rock-mytoologian kestävimmistä uskonkappaleista.

Jokainen meistä on laulun arvoinen?

48-vuotias impressaario Simon Fuller, aikanaan Spice Girls -yhtyeen manageri ja sitten Pop Idol -kilpailun lanseeraaja maailmalle, on eittämättä entreprenööri, joka on hakannut monta naulaa kituvan autenttisen rock-tähden arkkuun. Tarvittaessa pehmeä-ääninen tai perienglantilaisista viiltävää sarkasmia harrastava herrasmies on tämän televisiohistorian menestyneimmän ohjelmaformaatin isänä arvioitu 450 miljoonan punnan arvoiseksi.

Fuller välttelee lehdistöä, mutta antaa sille mielellään lausuntoja, joissa hän kertoo olevansa paras henkilö maailmassa ymmärtämään sen, mistä on kyse salamyhkäisessä suuren yleisön maussa. Tällä perusteella hän on ansainnut ystäviltä ja vihamiehiltään uuden Svengalin viitan harteilleen. Kriitikoilleen Fuller on kuitenkin vain tekorusketuksinen marionettimaestro, jonka tähtimaku periytyy omalta isoisältä, akrobaatilta ja *music hallien* stand-up -koomikolta, viihdekulttuurin alaokiston mieheltä ja talenttishow-viihteen edelläkävijältä.

Otettuaan 1995 suojiinsa Spaissarit Fuller menestyksellisesti teki poppoosta tyttöenergian ja tavis-tähteyden brändin, joka viitoitti tietä Idols-kilpailujen idealle tuottaa naapurinpojista ja -tytöistä mediakasvoja, joiden kertakäyttöisyys ja nopea vaihtuvuus on täydellisessä synkronissa nykyisen talouden ansaintalogiikan kanssa. Fuller jatkoi Spice Girlsien jälkeen niin Posh Spicen kuin hänen aviomiehensä David Beckhamin manageeraamista, ja häntä pidetään vastuullisena jalkapalloilija Beckhamin siirrosta Real Madridista LA Galaxyyn 2007.

Julkisuutta välttelevä Fuller on antanut itselleen kasvot kaimansa Simon Cowellin kautta (*American Idolin*

pahasuinen brittituomari). Miehet sekoitetaan jatkuvasti toisiinsa. Fuller ei ole itse varsinaisesti koskaan pyrkinyt parrasvaloihin: hän paheksuu modernin maailman *celebrity*-kulttuurin perversiivisyyttä, jota hän on kuitenkin itse ollut täysin rinnoin luomassa: ”Nykymaailmassa on omituista, että tähteyden huntu voidaan laskea jopa liikemiesten harteille, sellaisten kuin Simon Cowell, jessus sentään!”

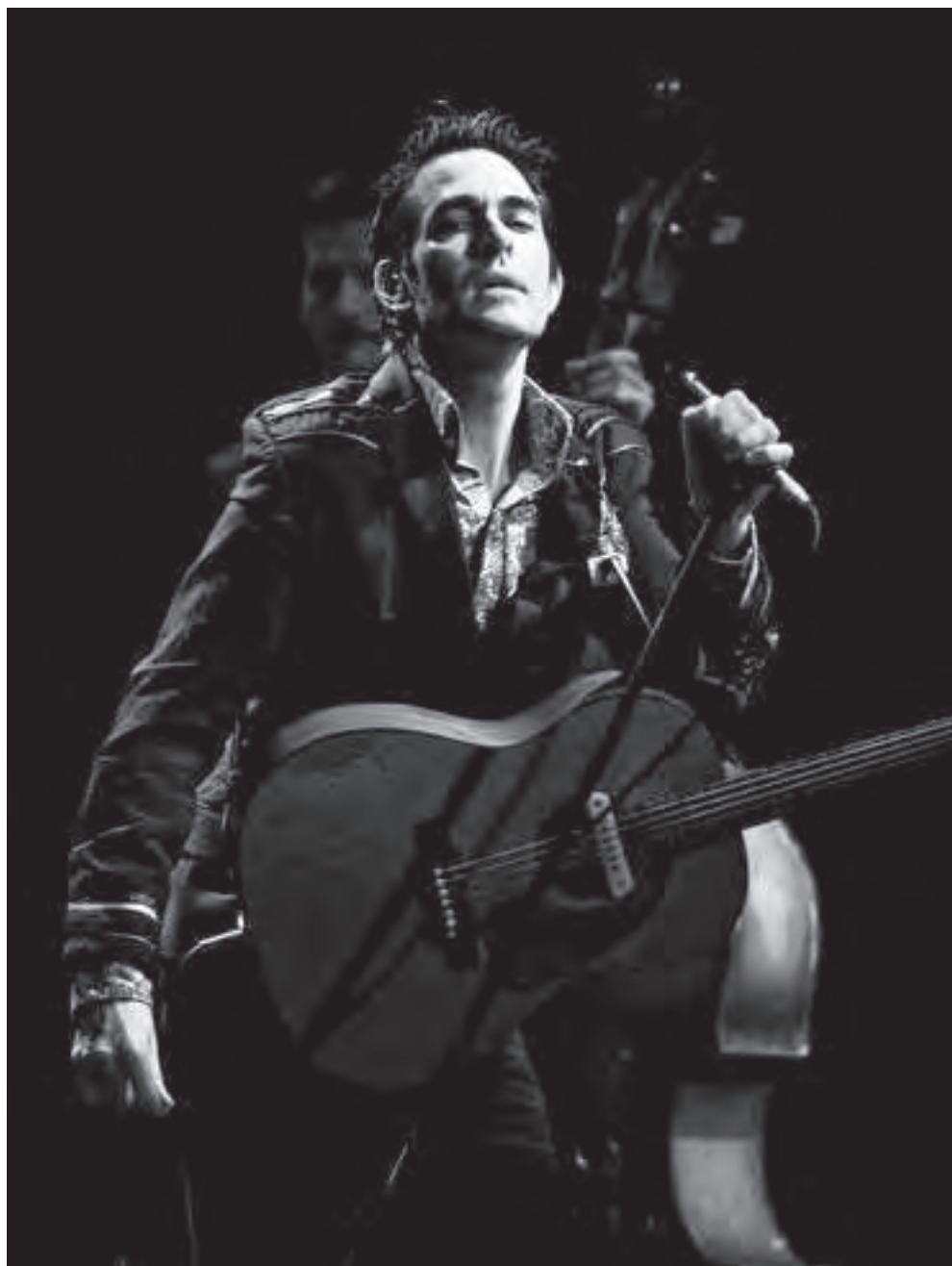
Richard Dyerin klassikkoaseman saavuttanut teos tähteydestä, *Stars* (1979), määritteli tähden tärkeimmäksi ominaisuudeksi välittää ympärilleen tunteen siitä, että hän on sekä ”lähellä” että ”kaukana”, saavutettavissa ja saavuttamaton. Puuttumatta tarkemmin vuosikausia jatkuneeseen rock-henkiseen kritiikkiin poppi-idoli -kilpailuja kohtaan turhautuminen niihin kumpuaa voimakkaasti siitä, että tähdet ovat liian lähellä meitä. Tähtien läheisyyden jatkuva korostaminen on rapauttanut osan tähteyden magiasta ja etäisyydestä. Tympeä herätyskokoituksen ja ”reklamipuheen” leijuminen kuin pilvistyvä taivas ohjelmien päällä, niiden ajoittaisesta viihdyttävyydestä huolimatta, toistaa meille kyllästymiseen asti viestiä tähteyden tavallisuudesta ja siitä, kuinka kenestä tahansa voi tulla kuuluisa. Tässä yhteydessä kuuluisuuden 15 minuuttia alkaa tuntua piinalliselta elinkautiselta.

Myös Cowell aavisti tämän kyllästymisen lanseerattuaan *Pop Idolin* seuraajaksi musiikkitalenttishow *X Factorin*, joka viittaa nimessään siihen määrittelemättömään ”johonkin”, mihin tähteyden uskotaan perustuvan. Tätä kirjoitettaessa sarja tuotti Brittien joululistan ykköseksi Alexandra Burken version Leonard Cohenin kappaleesta ”Hallelujah!”. Uskonnollisia tunteita herättävän kappaleen valinta *X Factorin* vuoden 2008 voittajasävelmäksi on jo herättänyt valtaisan kiinnostuksen Cohenin sävellystä kohtaan, mutta se on koettu myös ovelana tempuna kohottaa kilpailun profilia ja tehdä siitä draamallisesti ja musiikillisesti mielenkiintoisempi.

Tuskin tähteskulttuuri tämän avulla vielä alkaa kurkottaa takaisin kohti jumaluutta ja hulluutta, mutta vankka usko siihen, että julkisuuden luoma populistinen individualismi on demokraattisen yhteiskunnan tärkeä osa, lienee tulossa tiensä päähän: *When everyone’s a somebody, then no one’s anybody.*

Kirjallisuus

- Braudy, Leo, *The Frenzy of Reknown. Fame and its History*. Vintage, New York 1986.
- Dyer, Richard, *Stars* (1979). University of California Press, Berkeley 1998.
- Huysmans, J. K., *Vastahankaan* (À rebours, 1884). Suom. Antti Nylén. Desura, Helsinki 2005.
- Napier-Bell, Simon, *You Don’t Have to Say You Love Me* (1983). Ebury Press, London 1998.
- Pick, Daniel, *Svengali’s Web. The Alien Enchanter in Modern Culture*. Yale University Press, New Haven 2000.
- Savage, Jon, *England’s Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*. Faber & Faber, London 1991.
- Turner, Graeme, *Understanding Celebrity*. Sage, London 2004.



Jukka Kortti

Popin speaktaakkelin kritiikki

VIIME VUONNA oli vaikea välttyä vuoden 1968 nostalgisoinnilta. Historioitsijana olen takaisin päin katsomiseen myös osasyylinen. Toisaalta merkkivuodet auttavat periodisointia ja murrostematiikkaa, jotka löytyvät ensimmäisinä (laiskan) historioitsijan työkalupakista.

'68-poppiakin muisteltiin – Suomessa ainakin taiteiden yön Senaatintori-konsertin verran. Tärkeähän tuo vuosi oli myös popmusiikissa, ehkei kuitenkaan keskimääräistä tärkeämpi 60-luvulla. Woodstock ja Altamont olivat 1969, virallinen hippikesä 1967, jolloin ilmestyi myös Beatlesin *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* – merkittävimmäksi korotettu poplevy.

Vuodella 1968 oli kuitenkin eräs merkitys, jonka voisi sanoa liittyvän popmusiikkiin ontologiaan. Silloin modernin ideaa määriteltiin uudelleen länsimaisen kultus- ja mediakeskeisen elämän speaktaakkelimaisuuden valossa. Ei ole liioiteltua sanoa popin olevan modernismin ja etenkin postmodernismin ytimessä. Kun 50-luvulla USA:ssa ja 60-luvulla Euroopassa siirryttiin konsumeristiseen viestintäyhteiskuntaan, autojen, televisioiden, kodinkoneiden ja lähiöiden runsaudessa syntyi myös nuorisokulttuuri, jolla oli oma muoti ja musiikki.

Jättimäinen situaatio

Kuten 1900-luvun aikaisemmatkin murrokset – etenkin I maailmansota – synnytti II maailmansodan jälkeinen kapitalistinen modernisaatiokehitys sitä kritisoivia avantgardistisia taideliikkeitä. Kulutuksen ja median kyseenalaistamista tai vähintään satiiria oli ollut esimerkiksi dadaisteilla, mutta 50-luvulla sille muodostui räjähdysmäisesti uutta raaka-ainetta. Rockin syntyaikoina 50-luvun lopulla aloitti Ranskassa toimintansa Kansainväliset situationistit -liike (L'Internationale Situationniste), joka nimestään huolimatta pysyi varsin pariisilaisina muutaman kymmenen ihmisen joukkona: ”Heimoksi” kutsuttuun ryhmään kuului nuoria kapinallisia, hasiksenpolttajia, alkoholisteja, pikkuvarkaita ja taiteilijoita. Kun myöhemmin tällaisille nuorille tuli tavaksi puhua elokuvista ja perustaa rock-yhtyeitä, 1950-luvun alun Pariisissa puhuttiin politiikkaa ja perustettiin avantgardeliikkeitä.”¹

Kun liike alkoi muuttua vasemmistolaisesta avantgardistisesta taideklinikistä marxilaisperäiseksi yhteiskuntakriittiseksi vallankumoukselliseksi organisaatioksi, sen kritiikin tärkeimmäksi kohteeksi tuli mediakeskeinen kulutusyhteiskunta. Tai kuten situationistit sen määrittelivät, 'speaktaakkelin yhteiskunta', jonka osa myös taide instituutiona oli. Samanniminen liikkeen johtajan Guy

Debordin pamfletti ilmestyi 1967: se osoittautui suorastaan apokalyptiseksi seuraavan vuoden tapahtumissa.

Kevään '68 Ranskan tapahtumat opiskelijamella-koineen ja lakkoineen toteuttivat hetkeksi situationistien idean täydellisestä vallankumouksesta, joka tapahtui vauraassa länsimaassa ja arjen tasolla. Ihmiset hylkäsivät speaktaakkelin, keskustelivat keskenään ja sulkivat porvariston kommunikaatiovälineet tai käänsivät ne niitä itseään vastaan. Pariisin kevät oli jättimäinen situaatio. Situationistit olivat mukana ryhmänä aluksi, mutta heidät jätettiin pian linjauseinten ulkopuolelle.

Rock on rajaton riemu

Koska situationistien toimintaan kuului erottaa jäseniään, niin että lopussa heitä oli enää muutama jäljellä, erotetut perustivat omia ryhmiään. Hengenheimolaisiksi voisi nostaa myös esimerkiksi 1960-luvun puolivälissä toimineet hollantilaiset provot. Heidän hippimäiset performanssinsa olivat kuitenkin enemmän lähempänä pop-taidetta, ja situationistit ottivatkin heihin etäisyyttä.

Suomeen näistä kansainvälisistä saman aikakauden avantgardeliikkeistä rantautui oikeastaan kunnolla vain yhdysvaltalaisperäinen *underground*. Siinä oli kaksi haaraa, turkulainen ja helsinkiläinen. Molemmissa popmusiikilla oli tärkeä rooli. Rock oli ”rajaton riemu”, kuten turkulaisten legendaarisen Suomen Talvisota 1939–40 -yhtyeen *Underground-rock* -levyn eräs kappale kuului. Yhtyeen esityksiin liittyi usein myös suomalaisen elektronisen musiikin pioneeri Sähkökvartetti.

Somerolaisten M.A. Nummisen ja Rauli ”Badding” Somerjoen sekä turkulaisten Jarkko Laineen ja Markku Innon lisäksi helsinkiläinen Sperm-yhtye toteutti u-estetikkaa musiikin keinoin. Suomen Talvisota -ryhmän tavoin myös Matti-Juhani Koposen ja Pekka Airaksisen hippimäisempi ja psykedeelisempi Sperm-konsepti kunnostautui yhdistämällä performansseihinsa valoshow'ta ja muita taidelajeja.

U-kulttuuri perustui vahvasti amerikkalaiseen anti-amerikkalaisuuteen. Sen vastakulttuurisetiikka kohdistui etenkin konservatiivisen yhteiskunnan pyhimpiä arvoja vastaan. Kuitenkaan, etenkin Suomessa, *undergroundin* kärki vei politiikan sovitulta alalta pois. Varsinainen poliittinen yhteiskuntakritiikki kanavoitui enemmän muihin 60-luvun liikkeisiin. Speaktaakkeleiden parodiaa u:ssa harrastettiin senkin edestä.

Situationistit karsastivat kuitenkin myös *u-happeningeja*. Tärkeintä situationisteille oli ihmisten arjen tason toiminta – idea, jonka Debord ja kumppanit olivat itse asiassa ottaneet filosofi ja kaupunkisosiologi Henri

Lefebvren modernin arjen teoretisoinneista. Situationistit halusivat muuttaa arjen, joka oli muuttunut pelkäksi kulutuksen kentäksi, objektista takaisin subjektiksi. Pop-musiikin käyttö ja ulkokohtainen kritiikki vain vahvistivat kuvien abstraktia voimaa. Sinänsä Debord ja kumppanit eivät arvostelleet kuvia ja mediaa, vaan sitä, miten ne alistetaan kapitalistiselle hyödyketuotannolle.

Punk kauppatavaraa?

Selkeimmin situationismi ilmeni popmusiikin puolella 70-luvun lopulla. Punkiin sisältyi kulutusyhteiskunnan kritiikkiä, tee-se-itse -estetiikkaa sekä kaaosta ja anarkiaa. Punk-liike halusi myös situationistien malliin purkaa esiintyjä–yleisö-dikotomiaa. Glam- ja progetähdet, Led Zeppelin ja Rolling Stones haluttiin jättää stadioneille ja kokaiinikukkuloilleen vieraantumaan.

Sex Pistolsin managerin Malcolm McLarenin kerrotaan väittäneen luotsanneensa Rottenia ja kumppaneita tietoisesti situationistien jalanjäljissä. Hänellä ja Pistolsin levykansitaiteesta vastanneella Jamie Reidilla olikin yhteyksiä Lontoon pro-situryhmä King Mobiin. Vaikka Debordia ei punk-ilmionä tiettävästi kiinnostanut juuri lainkaan, näkivät monet punkin osana 1900-luvun avantgardistista ”salaista historiaa”.

Tunnetuin punkin ag-yhteyksien analyysi on rockkirjallisuuden klassikoksi noussut Greil Marcusin *Lipstick Traces* (1989). Tarkastelussa ovat punkin ja situationismin ohella 50-luvun ranskalaiset lettristit ja I maailmansodan aikaiset zürichiläiset dadaistit. Paikoin pompitaan keskiajalle saakka. Marcus mieli osoittaa näiden liikkeiden vallankumouksellisten ja anarkististen ideoiden yhtäläisyydet. Hän kuljettaa lukijaa läpi historian vaiheiden, joissa taiteilijat, intellektuellit ja muut luovat ihmiset reagoivat ympäröivään yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Vaikka *Lipstick Traces* ei pyrikään olemaan mainittujen liikkeiden historia, saa siitä hyvän johdatuksen esimerkiksi dadaan ja Debordin ideoihin. Punkin vertaaminen situationismiin on perusteltua siinä mielessä, että molemmat liikkeet kyseenalaistivat modernin, kuten lettristit kyseenalaistivat Jumalan ja dadaistit järjen.

Aina ei ilmiöyhdistely *Lipstick Tracessa* toimi: löydetty yhtäläisyydet liikkeiden välillä tuntuvat joskus keinote-

koisilta. Näin käy juuri punkin kohdalla. Tänä päivänä luettuna *Lipstick Traces* tuntuukin vanhanaikaiselta. Eihän Marcus 80-luvun lopulla voinut nähdä punkin myöhempää kehitystä. Jo tuolloin punk oli osoittautunut joksikin muuksi kuin ohimeneväksi muoti-ilmiöksi: se oli synnyttänyt jo eri tyylejä (oi, oi!, hardcore, ramopunk, psychobilly jne.). Etenkin Nirvanan jälkeen punk koki uuden kukoistuksen. Pop- ja skeittipunk (Green Day, Offspring) on ajoittain 90–00-luvulla hallinnut listoja, ja sen speaktaakkelin ympärillä on pyörinyt suunnattomia rahoja.

Punk kävikin läpi varsin tyylipuhtaasti erään situationistien avainkäsitteen, rekuperaation. Termillä situationistit tarkoittivat sitä, miten radikaaleista avantgardeliikkeistä tehdään osa niiden kritisoiamaa porvarillista yhteiskuntaa. Taiteilijoiden työt otetaan niiden luojilta pois ja myydään uudelleen speaktaakkelimaisissa käärepapereissa. Varsin pian syntymänsä jälkeen porvarillinen yhteiskunta vesitti punkin tekemällä siitä kauppatavaraa muiden speaktaakkelien joukkoon. Kuten alun perin avantgardistisesta surrealismista syntyneillä Dalin maalauksilla, myös punklevyillä kapitalismi pääsi kasvattamaan pääomiaan.

Toisaalta Sex Pistolsinkin – Johnny Rottenin ja muun bändin originellisuudesta ja ”aitoudesta” huolimatta – oli alusta alkaen kaupalliseksi muodiksi luotu ilmiö, toisin kuin muut Marcusin teoksessa käsitellyt liikkeet ja ilmiöt. Moderni populaarikulttuuri on nimensä mukaisesti ”suosittua koko kansan kulttuuria”, johon aina liittyy kapitalistista voitontavoittelua. Kuitenkin punk on ollut myös aidosti ”epäkaupallista” omaehtoista ruohonjuuritason toimintaa, jossa rahanteolla ei ole ollut juuri minkäänlaista sijaa.

Varsinkin syntyessään punk oli todella iso sukupolvea yhdistänyt massailmiö, joka päätyi maailman metropoleista esimerkiksi suomalaisille syrjäseuduille heti 70-luvun lopulla lukuisine bändeineen, elävänmusiikinyhdistyksineen ja pienlehtineen. Siksi punkin yhtenäisyydet keskieuropalaisten intellektuellien ja avantgardistien pienen piirin elitistisiin performansseihin ovat ontuvia. Eivätkä nämä liikkeet – dada, lettrismi ja situationismi – ole enää punkin tapaan samassa mielessä elossa.

Marcusin kirjaa tänä päivänä luettuna vaivaa tietynlainen 80-lukuisuus: kollaasia hyödyntävien taidesuunta-

pop 'popista' ii

- | | | | | | |
|---|---|---|--|----|---|
| 1 | Hothouse Flowers, "Pop Song" (1998) (<i>some people jive when they hear music start</i>) | 4 | Razorlight, "Pop Song 2006" (2006) (<i>everybody's given up/ given up the ghost/ and turn it in on themselves</i>) | | <i>pop song/ a bunch of catchy phrases and empty words/ a fool's attempt to save the world</i>) |
| 2 | Neljä Ruusua, "Olen niin pop" (1999) (<i>olen huomattavaa seuraa, aktiiviyöihminen/ olen pirteä ja aina iloinen</i>) | 5 | Testeagles, "Just Another Pop Song" (2000) (<i>it echoes through my head/ it echoes through the halls</i>) | 8 | Belle & Sebastian, "This Is Just a Modern Rock Song" (1998) |
| 3 | R.E.M., "Pop Song 89" (1988) (<i>should we talk about the weather? (hi, hi, hi)/ should we talk about the government? (hi, hi, hi, hi)</i>) | 6 | Danny Peck, "Pop Song" (1997) (<i>this ain't no plastic hippy's/ stolen culture/ sold to millions/ this ain't no suicide lover on the phone/ and this ain't just another pop song</i>) | 9 | Magic Numbers, "This Is a Song" (2006) (<i>this is a song/ and these are the words</i>) |
| | | 7 | Jenifer Bartoli, "Another Pop Song" (2007) (<i>here's another one/ just another</i> | 10 | Queens of the Stone Age, "Another Love Song" (2002) (<i>it's just another love song/ another love song/ [...] you're just another love song/ another love song</i>) |

lista 13

uksien historiasta kirjoitetaan kollaašimaisesti. Marcusin otetta voi pitää monessa suhteessa hyvin postmodernina. Tämän tyyppistä teosta ei tänä päivänä kirjoitettaisi – teos itsessään on tässä mielessä ”historiallinen”.

PoMo ja marxismi

Vuosi 1968 oli situationistien lopun alku. Koko liike loppui vuonna 1972. Debord totesi 1992 *Spektaakkelin* uuden painoksen esipuheessa: ”Aikakauden kehityksen jatkuminen on vain vahvistanut ja valaissut spektaakkelin teoriaa, jonka tässä kerrattua esitystä voidaan yhtä hyvin pitää historiallisena sanan vähemmän ylevässä mielessä: se todistaa, mikä oli äärimmäisin positio vuoden 1968 yhteenottojen aikaan, ja osoittaa siten, mitä oli mahdollista tietää vuonna 1968.” Hän ei nähnyt tarvetta muuttaa teoksestaan yhtään mitään.

Debord jatkoi kuitenkin missiotaan. Elokuva *La société du spectacle* (1973) ja muitakin miehen marxilaisia filmiä oli mahdollisuus nähdä viimeisillä Avanto-festivaaleilla Helsingissä marraskuussa 2008. Debordin elokuvakerronta toi mieleen paitsi Jean-Luc Godardin² elokuvat, myös 80-luvun musiikkivideot.

Monet situationismin ideat, kuten fragmentoituminen ja subjektiviteetin näennäinen korostaminen liitetään myös postmoderniin kulttuuriin. Situationismin avainkäsitteet, kuten ’detournaaminen’, muistuttavat postmodernismin intertekstuaalisuutta, pastišsia ja kollaašia. Nämähän kuuluivat 80-luvun – ”musiikkivideon kultakauden” – kunnianhimoisimpien videoiden perusarsenaaliin. Antti Alasen sanoin: ”Musiikkivideot ovat pikayhteenvedo kuvailmaisun historiasta – sitaattisikermä tyylien antikvariaatista.”³

Musiikkivideoiden vaikutteita löytyy paitsi varsinaisesta elokuvan historiasta musikaaleineen ja montaašiteknikoineen, myös elävän kuvan arkeologiasta, oopperasta ja taideteorioista. Eritoten ekspressionismista ja surrealismista tuli viitekehyksiä 80-luvun musiikkivideoille. Tähän vaikutti luonnollisesti myös se, että molemmille taideliikkeille elokuva oli tärkeä väline. Usein 80–90-luvuilla kääntäessä Music TV:lle tuntui kuin olisi katsonut taideopiskelijoiden lopputyöparaattia. Yhtäkkiä näitä aiemmin lähinnä erikoisnäytöksissä, taidegallerioissa tai muissa epämääräisissä pienen yleisön tilaisuuksissa

nähtyjä abstraktinpuoleisia koekuvia vyöryi miljooniin kotitalouksiin.

Musiikkivideot olivat oleellisesti luomassa tietynlaista epämääräistä 80-luvun ”postmodernia estetiikkaa”. Tyypiesimerkkejä tällaisista videoista voisi älykköpopin puolelta olla vaikkapa Talking Headsin tai enemmän valtavirrasta melkein kaikki Madonnan videot. Eri asia sitten on, kuinka paljon videoiden saattoi väittää kritisoivan spektaakkelia. Enemmänkin sitä toteutettiin, juhliittiin siitä osallisina.

Postmodernismi ja situationismi on haluttu pitää erillään, jopa vastakkain. Jean Baudrillardin simulaatio-teoria oli eittämättä paljon velkaa Debordille. *Spektaakkelin* suomentanut Tommi Uschanov totesi hiljakkoin Debord-elokuvaseminaarissa Avanto-festivaalilla, että situationismi ja postmodernismi ovat saman tien kaksi eri suuntiin mennyttä aatehistoriallista haaraa. Niistä jälkimmäinen oli Uschanovin mukaan selkeästi tyhjempi ja surkeampi tie.

Postmodernismi oli ehdottomasti myös popin polku. Bonosta ja aitouden korostamisesta huolimatta popmusiikki on kuitenkin ennen kaikkea pinnallista viihdettä. Se elää ja saa energiansa spektaakkeleista. Postmodernismi on teoriana tällä hetkellä ehkä samanlaisessa asemassa kuin marxismi PoMon kultakaudella 80-luvulla. Jos joku filosofi tai yhteiskuntatieteilijä haluaa tällä hetkellä tehdä itsensä naurettavaksi, suositeltava keino on Fredric Jamesonin ja kumppaneiden teorioiden soveltaminen.

Marxismi näyttäisi tekevän *comebackia* tai ainakin ”kostavan”, kuten kansantaloustieteilijä Meghnad Desai toteaa. Eikö popmusiikki tai pikemminkin koko 00-luvun viihdeteollisuus tarjoaisi lukemattomia mahdollisuuksia taas marxismin soveltamiselle? Elämysisbisnes on tyyppiesimerkki globaalista kapitalismista, joka jyllää, mutta on myös haavoittuvainen digitaalisen maailman myllerryksissä. Miten käyn kapitalistiselle ansaintalogialle vertaisverkoissa? Onko spektaakkeli kriisissä? Vai jäämmekö popin analysoinnissa suosiolla odottelemaan seuraavaa PoMon tuleamista?

(Lue myös Jukka Lindforsin juttu popin '68-ihmeistä Filosofia.fi-portaalista, jossa niin & näin -popteema paisuu: www.filosofia/pop)

Viittet

- 1 Ks. Pyhtilä 2005, 20.
- 2 Godardia, tuota ”tapojen ja arvojen näennäisvapauden ja -kriitikin edustajaa” sekä ”sveitsiläistä maoistia”, Debord halveksi ja syytti aiheellisesti kopioinnista.
- 3 Ks. Alanen 1992, 39.

Kirjallisuus

Alanen, Antti & Ilppo Pohjola, *Sähköiset unet. Musiikkivideot – miten taiteesta tuli pop.* VAPK-Kustannus, Helsinki 1992.

Debord, Guy, *Spektaakkelin yhteiskunta* (La société du spectacle, 1967). suom. Tommi Uschanov). Summa, Helsinki 2005.

Desai, Meghnad, *Marxin kosto. Kapitalismin uusi nousu ja valtiokeskeisen sosialismin kuolema.* (Marx's Revenge, 2004). Suom. Timo Soukola. Gaudeamus, Helsinki 2008.

Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Gaudeamus, Helsinki 2007.

Marcus, Greil, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century.* Harvard Uni-

versity Press, Cambridge, Mass. 2003. *1968 in Europe – A History of Protest and Activism, 1965–1977.* Toim. Klimke, Martin & Joachim Scharloth. Palgrave Macmillan, New York 2008.

Pitkäranta, Inkeri, *Shh! Suomalainen Underground.* Näyttelyjulkaisu. Kansalliskirjasto, Helsinki 2006.

Pyhtilä, Marko, *Kansainväliset situationistit – spektaakkelin kriittikki.* Like, Helsinki 2005.

Tuomas Nevanlinna

Perenniaalisesta kysymyksestä

OLEN TUTUSTUNUT muutamaan antologiasarjan ”X ja filosofia” niteeseen¹. Ne eivät ikävä kyllä ole kovin hyviä. Itse asiassa ne ovat hiuksianostattavan kehoja. Beatlesille omistetussa teoksessa kirjoittajat lähinnä veikkailevat sitä, mitä oppikirjatyypistä näkemystä kappaleiden sanoituksissa ”kannatetaan”. Liekö *you can't do that* laskettavissa deontologisen vaiko peräti utilitaristisen paheksunnan joukkoon? Hip hei, *with a little help from my friends* luettiin keskeiseksi eettiseksi asenteeksi jo antiikissa! Minkämoista indeterminismin sivuvirtaa mahtaa *tomorrow never knows* oikein edustaa...?²

Sarjan Rolling Stones -osio on vasta ilmestymässä. Siinä todettaneen, että Jaggerin pojalla on sellainen ”filosofia”, jotta hän ei saa ensinkään tyydytystä, vaikka aika onkin hänen puolellaan. Ja mitä mahtavatkaan sitten tarkoittaa *satisfaction* ja *time* Platonin ja Augustinuksen mukaan? Oi voi.

Asiaa vain pahentaa, että ylianalysoinnin peikko saa miltei kaikki kirjoittajat huonon omatunnon valtaan – ikään kuin he pelkäisivät joutuvansa Lennonin tuonpuoleisen pilkan kohteeksi!³

Metodologiseksi lähtökohdakseni omaksunkin sen, että tämän kirjoituksen aihetta ja populaarikulttuurin filosofisia ulottuvuuksia ylipäätään on lähestyttävä toisin kuin kirjassa *The Beatles and Philosophy*.

Jokainen, joka ymmärtää kysymyksen ”Beatles vai Stones?”, tunnistaa sen tietyn painon. Siinä ei tiedustella empiirisiä tahi vaihtelevia mielipitämyksiä. Uteluun piiloutuu jokin piukempi panos.

Ensinnäkin kyseessä on aina eksklusiivinen disjunktio: ”Beatles vai Stones?” Vaikka suurin osa ihmisistä kaikei suostuu kuuntelemaan kumpaakin yhtyettä, silti vain houkka vastaisi: ”No mutta kun minä kovin molemmista.” Toisin sanoen vaikka houkka onkin tässä tavallaan oikeassa, hän on samalla ymmärtänyt toivottomalla tavalla väärin kysymyksen ominaisuuteen.

Toiseksi kyseessä ovat juuri nämä kaksi yhtyettä: Beatles ja Stones. Eivät esimerkiksi Who ja Abba. Myös 60-luvun puolivälissä vilahtanut kysymys ”Beatles vai Dave Clark Five?” on luonteeltaan erityyppinen.

Selvennän asiaa kenties epäonnistuneen analogian avulla. Jos kysymys ”Beatles vai Dave Clark Five” saisi teologian rekisteriin siirrettynä kenties muodon ”Augustinus vai Pseudo-Dionysios Areopagita?”, ja kysymys ”Who vai Abba?” muodon ”itsensäruuskijat vai nimikristityt?”, niin kysymyksen ”Beatles vai Stones?” jumaluusopillinen muoto kuuluisi ”kristinusko vai pakanallisuus?”⁴

Ei voi siis olla kysymys pelkästään mausta; siitä, että tämä sattuu pitämään enemmän Beatleista ja tuo enemmän Rollareista. Vastaus ”ehdottomasti Stones”⁵ ei ole ohikiitävä preferenssiturahuus, vaan ilmaisee jonkin perustavan suhteen musiikkiin ja maailmaan.

Mitkä maailmasuhteet ”Beatles” ja ”Rolling Stones” sitten erottelisivat toisistaan? Ensimmäinen mieleentuleva vastaus kuuluneeksi *popin* ja *rockin*. Onhan jo pitkä aika siitä, kun nämä kaksi termiä lakkasivat merkitysmästä pelkkiä musiikkityylejä, ja niihin kohdistuvia mieltymyksiä, ja alkoivat sen sijasta merkitä eräänlaisia fundamentaaliontologisia asennevaihtoehtoja. Minkälaisia? Muodollisesta näkökulmasta on kyse *kvasiylihistoriallisista* maailmasuhteista.

Kätellessäni itseäni tästä sujuvasta uudissanasta kiihruhdan jo samalla täsmennysponnistelujen pariin. Edellä luonnosteltu houkkaakin ymmärtäneen, että erottelu *popin* ja *rockin* välillä on historiallinen laatuaan. Eihän asianomaisia musiikkityylejä tunnettu vielä esimerkiksi 1800-luvulla. Siksi tuntuisikin olevan anakronistista sanoa, että ”Marx oli rock” ja ”Engels oli pop”. Vaan *eipä ole*. Juuri tässä nousee esiin kaivattu ylihistoriallinen momentti.⁶ On täysin mielekäästä sanoa, että Marx oli rock ja Engels oli pop. Väite on itse asiassa omiaan synnyttämään juuri senmoista peitsentaittoa, jonka kiihkeys kieli sen mielekkyydestä⁷.

Kvasiylihistoriallinen käsitepari tarkoittaa siis ilmiselvästi historiallista perua olevaa distinktiota, jonka erotte-lukyky yhtäkaikki puree mihin tahansa aikakauteen.

Mikä *popin* ja *rockin* erottaminen sitten sisällöllisesti merkitsee? Uskoakseni se on jälkikuusikymmenluku-lainen versio *klassisen* ja *romanttisen*⁸ välisestä erottelusta.

’Klassinen’ viittaa aristoteeliseen tapaan ajatella taidetta jakautuneena lajityypeiksi (tragedia, komedia, eepos jne.), joille voidaan antaa retoriset kriteerit sekä kuvailevassa että normatiivisessa mielessä. ’Romanttinen’ taas luonnehtii kaikkia niitä taideluumia, jotka rikkovat tai pyrkivät rikkomaan nämä retoriset kriteerit tai vähintään leikittelevät niillä.

Jotenkin tähän tapaan, siis: sääntöjen seuraaminen on klassista ja luovuus romanttista. Retoriikka on klassista ja vapaa itseilmaisu romanttista. Traditio on klassista ja uututeen tähtäävä taide romanttista. Lajityypit ovat klassisia, avantgardistinen monitaide⁹ on romanttista. Klassinen on levollisen kaunista, esteettisesti työntä, kun taas romanttinen on richakkaan kesytöntä, jotakin elämää suurempaa. Ja kun tämän erottelun kvasiylihistoriallinen

potentia ärsytetään äärimmilleen, se kerrassaan laajenee yli taiteen piirin koskemaan kokonaisia historiallisia hengenlaatuja¹⁰.

Tästä näkökulmasta kysymys ”Beatles vs. Stones” saattaa vaikuttaa helpolta ratkaista. Beatleshan oli tuomoinen harmoninen ja melodinen pop-bändi ja Rollarit, suurten ikäluokkien jälkeensäjättämässä mielikuvahänässä, yhä edustaa jotakin rokimpaa ja rajumpaa asiaa.

Tämä vastaus ei vain toimi. Vaikka perustava vastakkainasettelu ”Beatles vs. Stones” on mielekäs ja tutkimisen arvoinen, sitä ei voi tyhjentää erottelulla, jonka a-puoli simppelisti sopisi Beatlesiin ja b-puoli yhtä aivottomasti Rolling Stonesiin. Ei ole Beatles simppelisti pop. Se, että Rollarit on rock, tosin on, niin kuin kohta näemme, jo lähempänä totuutta.

Säälittävän monta vuotta ennen Elvistä syntynyt Nietzsche ei tuntenut pop-rock-eroa. Niinpä hän joutui puhumaan apollonisesta ja dionyysisestä¹¹. Tällä erotte- lulla on kuitenkin filosofisesti se etu puolellaan, että se ei ole luonteeltaan nominalistinen¹². Ei siis koskaan ole siten, että ilmiö olisi ”joko” apollinen ”tai” dionyysinen, vaan se on aina resultantti näiden voimien välisestä risti- riitaisesta dynamiikasta.

Otetaan mielivaltainen esimerkki: Lennon–Mc- Cartney. Kummassakin heistä oli latenttina se, mikä toisessa oli dominanttina. McCartneyko viihdyttäjä- pelle? Myös Lennon. Mutta myös McCartneyssa oli al- kuvoimaa, toisaalta Lennonkin balladoi, olipa McCart- neynkin äiti kuollut varhain, taisi Lennonkin kauneuden salat, myös McCartney oli tarvittaessa raju... Tässä risti- tulessa he kadehtivat toisiaan ja kilpailivat keskenään – ja tulivat täten myös kannustaneeksi toisiaan.

Niinpä länsimaisessa estetiikassa ei ole vastakkain- asettelua, jota Lennon ja McCartney eivät olisi ruumiil- listaneet: totuus/kauneus; itseilmaisu/viihdyttäminen; minimalismi/wagnerismi; alkuvoima/säännöt... Ja vaikka on luontevaa liittää Lennoniin esimerkiksi ’totuus’, ja ’kauneus’ taas McCartneyyn¹³, niin tässäkin tapauksessa toisen osapuolen dominantti piirre oli myös latenttina toisessa. Suhde on sekä sisäkkäinen että ristiriitainen.

Jaggerin ja Richardsin välisessä suhteessa ei ole vastaa- vanlaista ristiriitaa. Eikä oikeastaan mitään muutakaan ristiriitaa. Jagger–Richards ja koko Rolling Stones vain edustavat arkkityyppisesti rock-asiaa.

Beatles taas ei ole pop eikä rock, ei klassinen eikä ro- manttinen, ei ”Platon” eikä ”Aristoteles”, ei ylisummaan minkään kyseeseen tulevan kvasiylihistoriallisen jaon osapuoli, vaan näiden jakojen ylitys tai vähintään rat- kaisematon suhteessa niihin. Beatlesin ainutlaatuisuus on jännevälissä tyyppiä ”I Want to Hold Your Hand”– ”Revolution 9” tai ”Love Me Do”–”I Am the Walrus”¹⁴.

Miten tämä jänneväli pääsi ”tapahtumaan”? Toki nelikko osui oikeaan aikaan oikealle paikalle. Mutta ratkaiseva li- sätekijä oli Beatlesin *mimeettinen universaalisuus*.

Kantin mukaan ”nerous on kyky tai luonnonlahja,



joka antaa taiteelle säännön”. Luonto mahdollistaa neron työn. Nerous ei ole opittavissa niin kuin tekniikat tai käsityötaito. Se on eri asia kuin lahjakkuus, jonka voisi tässä yhteydessä määritellä kyvyksi oppia nopeasti. Nerouden kriteerit Kantin mukaan ovat omaperäisyys (nero ei matki), eksemplaarisuus (nero antaa muille mallin), mallin on kehkeydyttävä luonnostaan (”selittämättö- mästi”) ja viimein kyse on aina taiteesta, ei koskaan tie- teestä (Newton ei ollut nero).¹⁵

Kumpi siis oli nerokkaampi, Beatles vai Stones? Vastaus tuntuu ilmeiseltä: eikö Jagger–Richards tullut aina as- keleen Lennon–McCartneyta jäljessä? Rollareiden toinen single oli Lennon–McCartneyn käsialaa (”I Wanna Be Your Man”). Samansorttinen peräkana jatkui myöhem- minkin, ainakin mikäli Lennonin lausuntoja on usko- minen¹⁶.

Osoittaakseni, miten tätä asiaa tulisi mielestäni aja- tella, marssin paikalle puuttuvan kolmannen: The Monkeesin. Siinä on monessa mielessä naseva välittäjä tähän kiistaan. Onhan nerouden ytimessä asustava ky- symys omaperäisyydestä toki alaviite laajemmassa, *mi- mesis*-problematiikassa. Ja mikä olisi mimeettisempi nimi yhteelle kuin ”Apinat”?

Eikä nimivalinta tietenkään ollut sattuma, vaan hei- jasti sitä tietoista jäljittelysuhdetta joka Monkeesilla oli Beatlesiin. Yhtye rakennettiin tilaustyönä Beatlesin esi- kuvan mukaan, sen amerikkalaisen vastineen luomiseksi. Markkinoinnin välineenä oli TV-sarja, joka perustui

Beatles-filmeistä tuttuun (ja spesifisti 60-lukulaiseen) hassutteluestetikkaan. Ja siinä missä Beatles lähti valloittamaan Amerikkaa, Monkees päätyi tietysti – Englannin kiertueelle.

Paradoksi on nyt se, että Monkees ei koskaan halunnut olla apinoijasakki, vaan oikea, luova, alkuperäinen yhtye kun taas Beatles nimenomaan *halusi* apinoida: laulaa niin kuin Little Richard, tehdä kappaleita niin kuin Goffin ja King, soittaa kitaraa kuin Chet Atkins, laulaa harmonioita kuin Everly Brothers, viihdyttää kuin swing-orkesteri, kapinoida kuin Elvis ja runoilla kuin Dylan – ja kaiken tämän Tamla Motownin (tai ainakin ei-brittiläisellä) soundilla.

Jos Monkeesin peruskysymys tuottajalleen kuului ”saammehan soittaa itse?”, Beatlen perusrepliikki George Martinille oli ”hommaathan taas paikalle avustajat”.

Beatles siis se todellinen ”Monkees” oli. McCartneyn sanoin: ”Me, Beatles, olimme *plagiaristes extraordinaires...*” Kyse ei niinkään ollut suoranaisestä plagioinnista¹⁷, vaan pesusienimäisestä kyvystä¹⁸ imeä vaikutteita kaikesta. Useille, ellei useimmille Beatles-kappaleille on löydettävissä kappale, joka sen on inspiroinut. Piti osoittaa, että mekin pystymme tuohon, tai peräti hakaamme sen. ”Day Tripper” oli Rollarien ”Satisfaction” (meni se siis näinkin päin) – palkintotehtävänä tässä oli tuottaa klassinen rock-kitarariffi¹⁹. ”I Feel Fine” oli Lennonin reaktio Bobby Parkerin kappaleeseen ”Watch Your Step”. ”Good Day Sunshine” oli McCartneyn vastaus Brian Wilsonille²⁰. Ja niin edelleen.²¹

Molemmat yhtyeet, niin Monkees kuin Beatles, epäonnistuivat. Kun Monkees sai tahtonsa läpi ja alkoi soittaa ja säveltää itse, yhtye floppasi ja hajosi saman tien. Beatles taas epäonnistui ”apinoinnissaan”. McCartney oli aika hyvä Little Richard, mutta ei yhtä hyvä, Goffin ja King sävelsivät ammattitaitoisemmin, Chet Atkins oli Harrisonia näppärämpi ja Dylan parempi sanoittaja. Yhtye sai tuottajakseen EMIn alayhtiön kuivakkaan studioinsinöörin, joka oli hädintuskin kuullut rock’n’rollista. Lopulta kaikki äänitettiin silloisinkin kriteerein jälkeensä jääneissä teknisissä olosuhteissa.

Ei ihme, että liverpoolilaisia hävetti mennä Amerikkaan – vielä kun muistetaan, että ainoastaan Paul ja Ringo olivat ammattilaisessa mielessä soittotaitoisia. Vaan mikä olikaan reaktio? Kaikenkokeneet Motown-muusikot kyselivät: ”Mistä ihmeestä saitte tuon soundin? Kertoisitteko hieman lisää studiostanne? Ja teette vieläpä meidän kappaleistamme cover-versioita – mikä kunnia!” Heitä puhutteli Beatlesin omaperäisyys...

Beatles ei lopettanut apinointiaan myöhemminkään. He matkivat niin menneitä suuruuksia (vrt. vaikka ”Honey Pie”) kuin kilpailijoitaankin. Mutta jotenkin he aina onnistuivat sukeltamaan esiin niinä, jotka olivat ”edellä”. Jos neroutta ylisummaan on, sitä luonnehtii juuri tämä nurinkurinen kaksoisliike. Beatles ei koskaan mennyt ohi, mutta huomasi silti olevansa edellä. Beatles matki kaikkia eikä siksi matkinut ketään; Monkees matki vähemmän, vain yhtä yhtyettä, ja jäi ”juuri siksi” yhden evoluutioaskelman jälkeen ihmisyydestä.

En nyt tässä yhteydessä puutu kiistaan siitä, onko ’nerous’ mielekäs taidefilosofinen käsite²². Halusin vain Beatles-esimerkin avulla osoittaa, että näennäisen omaperäisyyden lähde ei koskaan ole mimesiksen puuttuminen, vaan päinvastoin sen vieminen äärimmilleen. Beatles oli kaikkein mimeettisin näistä kolmesta yhtyeestä, mutta mimetologian²³ oudon lain mukaisesti juuri siksi nerokkain. Monkees matki Beatlesia, mutta Beatles matki kaikkia. Ja makrotason mimeettinen kilpailu toistui mikrotasolla ennen kaikkea Lennonin ja McCartneyn välillä, yhtyeen sisällä²⁴.

Mimeettinen sulattamo The Beatles, joka epäonnistui jokaisessa yksityiskohdassaan, onnistui kokonaisuudessaan.²⁵

Kukaan ei keskustele siitä, kuka on ’kuudes Rollari’²⁶. Sen sijaan kysymys viidennestä beatlesta tuntuu työntyvän esiin kuin viikon kahdeksas päivä.²⁷ Edellä sanotun valossa tämä voidaan kenties ymmärtää paremmin. Rollarit on ”itsensä tasalla”: se yksinkertaisesti on arkkityypinen Rock-Yhtye. Sen sijaan Beatles oli jotakin ”enemmän kuin se itse”.

McCartney oli taipumuksiltaan monipuolinen viihdemuusikko, Lennonilla oli karismaa ja persoonallinen ääni, Ringo oli ammattitaitoinen rumpali ja Harrison ehkä mukiinmenevä rockabillykitaristi.²⁸ Jotta tästä syntyisi populaarikulttuurin maailmanhistoriaa, tarvitaan vielä ’viides’, joku *je ne sais quoi*, se ärhäkkä *epsilon*, joka sivaltaa koululaisten ynnälaskut sekaisin.

Beatlea nro. 5 etsitään, koska se ylimäärä, joka vasta tekee Beatlesista Beatlesin – sen ’objekti pikku a’ – janoaa itselleen ruumiillistajaa.

Viitteet & kirjallisuus

Kiitän Tommi Uschanovia arvokkaista huomautuksista.

- 1 Ks. Jukka Mikkosen esittely tässä lehdessä.
- 2 *The Beatles and Philosophy. Nothing You Can Think that Can't Be Think.* Michael & Steven Baur. Open Court, Chicago 2006. Esimerkit ovat parodisia, eivät suinkaan asiallisia parafraseja kirjasta.
- 3 Lennon ivasi Beatles-lyriikan ylianalysoijia paitsi lukuisissa haastatteluisa, myös kappaleissa ”I Am the Walrus” ja ”Glass Onion”. Jo beatlemanian aikoihin taidemusiikkikriitikko William Mann oli kirjoittanut, ”kuinka luonteva onkaan aiolinen kadenssi ’Not a Second Timen’ lopussa, sama sointukulku, joka päättää Mahlerin ’Das Lied von der Erden’”. (*The Times*, 23.12.1963). Lennon tokaisi viimeisessä lehtihaastattelussaan, että Mannin musikologiset termit kuulostivat hänen korvissaan ”eksoottisilta linnuilta” (*Playboy*, January 1981).

- 4 Tätä ei pidä nyt tulkita sisällöllisesti niin, että Beatles olisi kristillinen ja Rolling Stones pakanallinen yhteys – vaikka tiettyä houkutusta tähänkin tulkintaan kieltämättä on. Kyse on ennen kaikkea mitatakaan ja intensiteetin vastaavuudesta.
- 5 Oma vastaukseni on ”ehdottomasti Beatles”, joten älköön edes luuloteltako että tämä artikkeli olisi objektiivinen. Mitä se sitten ikinä tarkoittaisikaan.
- 6 Esimerkki kvasiylihistoriallisesta vastakainasettelusta filosofian alueella voisi olla Platon vs. Aristoteles. Eikö ole esimerkiksi selvää, että Jacques Derrida on ”Platon” ja Ilkka Niiniluoto on ”Aristoteles”, vaikka kumpikaan moderneista herroista tuskin jakaa moniakaan klassisen vastineensa ”mielipiteistä”?
- 7 Hieman kantilaisen makukiistan tapaan. Huomattaneen, että siinä ei ole kysymys aistimielihyvän alueeseen kuuluvista, puhtaasti ei-käsitteellisistä mielityksistä.
- 8 ”Klassinen vs. romanttinen” on myös (ainoa?) historiallisesti mielekäs taustaspekti kysymyksessä ”viihde vs. taide”, joka silloin tällöin puhkeaa kukkaansa yleisönosastoissa ja ainekirjoituksissa. Nykytilanteen pääero 1700–1800-luvun vaihteeseen on se, että tuolloin klassismia kannatti eliitti ja romantiikka taas kansa, tai pikemminkin ensi kertaa kansan nimissä puhunut älymystö. Nykyään on päinvastoin: kansa on maultaan klassista ja romanttista perimää edustaa ”massakulttuuria” vastaan poseerautuva taide-eliitti.
- 9 Tekisi mieli tehdä tässä erottelu modernismin ja avantgarden välillä, mutta tämän artikkelin tarkoituksia varten valitsemani talikko lienee liian karkea kalu moiseen haarukointiin.
- 10 Tällaisissa yleistyksissä pitää tietysti olla varovainen ja niin edelleen.
- 11 Ks. Nietzsche, Friedrich, *Tragedian synty* (Die Geburt der Tragödie [aus dem Geiste der Musik], 1872/1878/1886). Suom. Jarkko S. Tuusvuori. *niin & näin*-kirjat, Tampere 2007. Aikalaislausuntojen mukaan apolloninen–dionyysinen-erottelun soveltaminen Beatles–Stones-kiistaan tunnettiin yleisesti jo Vanhan kuppilan opiskelijaväittelyissä 60-luvulla.
- 12 Käytän tässä termiä ”nominalismi” C. S. Peircen tapaan olio–ominaisuus-ajattelun viittaavana. Kiitän Kirsti Määttästä huomioni kohdistamisesta tähän.
- 13 Näin esittää Ian McDonald esipuheessa kirjaansa *Revolution in the Head. The Beatles' Records and the Sixties* (Pimlico, London 1995), joka sivumennen sanoen kuuluu Beatles-kirjallisuuden ehdotmaan aateliin.
- 14 Tästä syystä Abbasta ei ole Beatlesin kilpailijaksi, niin hieno yhteys kuin se olikin. ”Waterloo”–”Super Trouper” ei ole jänneväli, vaan pelkkä hittiputki.
- 15 Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), pykälä 46. [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1370&kapitel=1#gb_found\(9/ii/09\)](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1370&kapitel=1#gb_found(9/ii/09))
- 16 ”[...] I can knock the Beatles, but don't let Mick Jagger knock them. I would like to just list what we did and what the Stones did two months after on every fuckin' album. Every fuckin' thing we did, Mick does exactly the same – he imitates us. And I would like one of you fuckin' underground people to point it out, you know Satanic Majesties is Pepper, 'We Love You', it's the most fuckin' bullshit, that's 'All You Need Is Love'. [...] even his second fuckin' record we wrote it for him.” Wenner, Jann S., *Lennon Remembers*. (Norton, New York 1970/2001).
- 17 Siitäkin saattoi joskus olla kyse, varsinkin yhtyeen jäsenten soolourien aikana. Olisiko tämä kenties merkki ryhmäkontrollin herpaantumisesta..? George Harrisonin suurhitti ”My Sweet Lord” todettiin oikeudessa ”tahattomaksi” plagiaatiksi The Chiffonsin kappaleesta ”He's So Fine”. Allen Klein, entinen Beatles-manageri, taas käräjäoi Lennonin vastaan hieman heikommalla todistusaineistolla, kiistakapuloina Chuck Berryn ”You Can't Catch Me” ja ”Come Together”. Lennonin ”Happy Xmasin” melodia on nipistetty vanhasta brittiläisestä kansansävelmästä ”Stewball”, jonka kaiketi tunnemme parhaiten Peter, Paul and Maryn esittämänä. Postuumi ”Free as a Bird” on taas vokaaliversio Santo & Johnnyn vuoden 1959 instrumentaalihitistä ”Sleepwalk”. – Tietääkseni ”Yesterdaylle” ei ole löydetty suoranaista esikuvaa, vaikka kappaleen unihorrokassa säveltänyt McCartney oli pitkään vakuuttunut sen olevan plagiaatti. (Nat King Colen ”Answer Me My Love” toki muistuttaa sitä sanoitukseltaan ja tunnelmaltaan, mutta tämä ei tee McCartneyn kappaleesta plagiaattia.)
- 18 Kerrotaan, että Hegel luonnehti itseään ”intellektuaaliseksi pesusieneksi”.
- 19 Tämän erikoiskokeen Keith Richards kyllä voitti.
- 20 Tästä vastauksesta (ja albumista *Revolver* (1966), jossa kappale julkaistiin) Wilson ei sitten koskaan toipunutkaan.
- 21 Olen toki tietoinen siitä, että rock-kappaleet useimmiten syntyvät juuri tällaisen inspiroitumisen tuloksena. Ajatuksella Beatlesin mimeettisestä universaalisuudesta on kuitenkin laajempi mieli.
- 22 Sen verran voinee sanoa, että ’neron’ käsitteen epäämättömän vanhentuminen johtuu pikemminkin nerouden universalisoitumisesta kuin sen poistumisesta historian näyttämöltä. Nykyään koululaitokset suhtautuvat jokaiseen nerona: vallalla oleva ihanne siitä, että kaikkien tulisi löytää oma äänensä mimesiksen tuolta puolen, on nerousetiikkaa puhuttamillaan.
- 23 Mimetologiasta ks. Lacoue-Labarthe, Philippe, *Imitation des modernes. Typographies II*. Galilée, Paris 1985.
- 24 Siksi levytiedoissa aina samana pysynyt copyright-nimike ”Lennon–McCartney” oli täysin kohdallinen, vaikka ulkoisessa mielessä suurin osa kappaleista tietenkin oli toisen päävastuulla.
- 25 Beatlesin *White Album* (1968) on hyvä osoitus siitä, kuinka yhtyeen koheesion alettua rakoilla eri mimeettiset vaikutteet tulivat sellaisenaan esiin, vailla yhteydenamiikan suodattavaa vaikutusta. Mitä muuta on valkoinen tupla kuin kavalkadi kaikista mahdollisista populaarimusiikin (ja jopa monista taidemusiikin) tyyleistä? Perustajajäsen Ian Stewart toki on kuudes rollari. Mutta tämä on pikemminkin tosiasia kuin kiistan aihe. Yhtyeen myöhempikään jäsenmuuntelu – Ron Wood, Mick Taylor, Dick Taylor, Darryl Jones... – ei ole nostattanut samanlaisia intohimoja kuin kysymys viidennestä beatlesta. Ks. myös Bernt Östermanin hieno artikkeli tässä lehdessä, jossa hän, meukkaasti, nostaa ensimmäistä ja luultavasti viimeistä kertaa maailmanhistoriassa T. W. Adornon viidenneksi Beatleksi. Hänen luetteeloonsa ’viides Beatle’ -kandidaateista voisi lisätä ainakin Jimmy Nicolin, joka paikkasi risatulehdusta potentuuta Ringoa vuoden 1964 Australasian kiertueella. Chuck Klosterman esittää, että Quarrymenin Eric Griffithsiä voitaisiin pitää vielä ”kymmenentenä Beatlena” (*IV. A Decade of Curious People and Dangerous Ideas*. Scribner, New York 2006, 213–215).
- 28 60-luvun myyrit kunkin Beatlen ominaislaadusta vaikuttavat nykyperspektiivistä perin ongelmallisilta. Ringo ei ollut ”maskotti”, vaan ainoa ammattilainen koko orkesterissa (Pete Best oli *good riddance*). George ei ollut kummoineen soolokitaristi, mutta omaperäisiä sointukulkuja viljelevänä lauluntekijänä hän oli aikanaan aliarvostettu. Lennon ei ollut ”maailman paras rytmikitaristi”, mutta soolokitaristina hän oli persoonallinen, ainoa Neil Youngin tapainen revittelijä koko poppoosta (esimerkiksi ”You Can't Do That”, ”Yer Blues”, ”The End” ja miksei myös ”Get Back”, jossa Lennon osoittaa jopa alustavia näppäryyden merkkejä. Kuva McCartneysta ”viihdyttäjänä” on osoittautunut vähintäänkin yksipuoliseksi (vrt. Ian Peel, *The Unknown Paul McCartney. McCartney and the Avant-Garde*. Reynolds & Hearn, London 2002.) 60-luvulla ei ehkä myöskään osattu arvostaa sitä sittemmin funkin ja progen varjoon jäänyttä tosiseikkaa, että vaihdettuaan Hofnerin Rickenbackeriin 60-luvun puolivälissä McCartney mullisti pop/rock-bassonsoiton pulputtelevilla oktaaveillaan ja itsenäisen melodisilla bassokuluillaan. – Beatlejen kitarointityylejä voi vertailla *Abbey Roadin* (1969) ”The Endissä”, jossa he soittavat kolme kierrosta vuorotellen järjestyksessä 1) McCartney 2) Harrison 3) Lennon.



Bernt Österman

John, Paul, George, Ringo och Theodor eller hur Beatles förändrar världen

***It's got a back beat, you can't lose it*
"Rock and Roll Music" (Berry), *Beatles for Sale* (1964)**

**Idag är musik till stor del ett socialt kitt.
Theodor Adorno, *Om populärmusik* (1941)**

THE BEATLES ÄR kanske världens kändaste fyrväppling, gruppen kallas också ibland för *Fab Four*. Ändå finns det ett märkligt behov av att förse gruppen med en femte medlem – det är som om man ville säga att Beatles-sagan är för *fabulös* för att fyra arbetargrabbar från Liverpool helt ensamma kunde ha klarat av det. Listan på kandidater för den femte Beatlen är också rätt lång. Den innefattar allt från de ursprungliga medlemmarna Stuart Sutcliffe och Pete Best över managern Brian Epstein, producenten George Martin och den personliga assistenten Neil Aspinall till artisterna Tony Sheridan och Billy Preston, vilka torde vara de enda utomstående som uppträtt som självständiga artister på skivinspelningar med The Beatles.²

Till de mera ovanliga förslagen hör uppfattningen att filosofen och sociologen Theodor Adorno (1903–1969) skulle ha varit den femte Beatlen (man hittar det enkelt genom att googla på "adorno+beatles"). Det går ut på att det egentligen var Adorno som skrev Beatles musik.³ Inte oväntat handlar det om en av de många konspirationsteorierna som cirkulerar på nätet. Utgångspunkten är tanken om att Beatles skapades för att utöva kontroll över 60-talets ungdomar, lite på samma sätt som idrottsgrenen *rollerball* finns till för att kontrollera massorna i filmen med samma namn.⁴

Den här konspirationsteorin är ingalunda den värsta som figurerar på nätet. Tanken om att människan aldrig varit på månen finner jag till exempel betydligt osannolikare, delvis på grund av att jag faktiskt tror att jag sett Neil Armstrongs första steg på månen i en direktsändning i tv som 8-åring i juli 1969. Ändå är det nog svårt att ta tanken om Adorno som mannen bakom The Beatles på fullt allvar. Kunde någon faktiskt ha planerat ett fenomen som Beatlemanin, som aldrig haft en motsvarighet? Det låter inte heller särskilt trovärdigt att Adorno – som visserligen är känd också som kompositör⁵ – kunde ha skrivit hits på löpande band under

pseudonymen "Lennon–McCartney" under sina sista år. Dessutom är en del av Beatles musik faktiskt bra.

Men varför just Adorno? Liksom många andra konspirationsteorier visar sig även den här innehålla, om inte precis en sund kärna, så åtminstone ett frö av sanning. Tanken om att man *kunde* styra människor med hjälp av populärmusik är nämligen ingalunda främmande för Adorno, särskilt om det handlar om att hålla dem *i schack*. I själva verket är detta exakt den funktion han anser att populärmusiken *i allmänhet* fyller. Frågan som uppstår är förstas hur man skall få den här tanken att gå ihop med föreställningen om Beatles som en central del av 60-talets *ungdomsrevolt*? Har Adorno helt fel, eller var allt faktiskt bara en illusion?

You say you want a revolution

Well, you know

We all want to change the world

The Beatles, "Revolution", B-sidan av singeln *Hey Jude* (1968)

Det sociala kittet

Musik är väl ändå bara musik, hur viktig den än kan vara för en individ? Ingalunda, om man får tro företrädarna för den filosofiska riktning som kallas för kritisk teori, inom vilken Adorno framstår som den stora musikexperten. Liksom andra konstformer och kulturytringar är musiken en del av den sociala helheten. Det är alltså bara ur ett helhetsperspektiv som inbegriper allt från produktionsmekanismerna till lyssnarnas sociala position som musiken olika funktioner kan klarläggas.

I essän "Om populärmusik" (1941) utvecklar Adorno tanken om populärmusiken som ett socialt kitt, som tjänar syftet att anpassa konsumenten till en samhällsstruktur hon egentligen skulle vilja frigöra sig ifrån. Adorno menar att det här sker via två olika mekanismer, som samtidigt beskriver två olika typer av "massbeteende

gentemot musik”, den rytmiskt följsamma och den emotionella.⁶ Den rytmiskt följsamma typen, som också beskrivs som ”radiogenerationen” och företrädesvis antas bestå av ungdomar, utgörs av lyssnare som överväldigas av ”musikens ”beat”” och samtidigt uppfattar sig som hopkittade med alla andra som – kanske i samma stund – rör sig i takt till musiken (Adorno tänker som sagt i första hand på radio). Bilden som växer fram saknar inte suggestionskraft, jag har åtminstone själv lätt att se framför mig människor som synkroniserat vaggas till samma rytm vid sina radioapparater, omedvetet inställda på att *lyda*, och att *höra ihop* – ”På så sätt besitter de hör-samma jorden”.⁷

Den andra i populärmusiken inbyggda anpassningsmekanismen Adorno urskiljer verkar via den ”emotionella typen”, som rörs till tårar av sentimentala schlagere eller drömfabrikens filmer. Att emotionell utlevelse av det här slaget kan gynna en persons anpassning till en omöjlig livssituation kan vara sant – ”Den som gråter bjuder inte mer motstånd än den som marscherar”.⁸ Däremot kan man nog ifrågasätta om Adorno får mekanismen helt rätt då han förklarar att det handlar om att publiken ”blir medveten om den överväldigande möjligheten till lycka” och *därmed* ”vågar [...] införa sig själva erkänna [...] att de faktiskt inte har någon del i lyckan”.⁹ (Varför behövs tanken om en *insikt* då det handlar om en verklighetsflykt?)

Det är det här två anpassningsmekanismerna Adorno särskilt lyfter fram, men det förekommer också andra som ansluter sig till populärmusiken i Adornos fylliga text. Han menar till exempel att all kommersiell underhållning avtrubbar lyssnaren genom att inte kräva någon ansträngning. Men den kan samtidigt ändå vara tillräckligt medryckande för att erbjuda en tillfällig flykt från det av enformigt arbete dominerade vardagslivet.¹⁰

pop popista ii

- 1 BeBe Winans, ”This Song” (1997) (*I felt by writing this song/ it would reveal all my heart*)
- 2 Richard Ashcroft, ”A Song for the Lovers” (2001) (*dj, play a song for the lovers tonight*)
- 3 Cher, ”(This Is a) Song for the Lonely” (2002) (*when your dreams won't come true/ can you hear this prayer/ 'coz someone's there for you*)
- 4 Quarashi, ”This Song” (2004) (*this song is all I have to give now*)
- 5 Zornik, ”This Song Is Just for You” (2002) (*you should listen very well/ I'm about to lose my mind*)
- 6 Elton John, ”This Song Has No Title” (1973) (*oh this song's got no title/ just words and a tune*)
- 7 Secondhand Serenade, ”I Hate This Song” (2007) (*you know that I hate this song/ because it was written for you*)
- 8 Shakespears Sister, ”Hello” (1992) (*turn your radio on/ is there anybody out there/ help me sing my song*)
- 9 John Cougar, ”Cheap Shot” (1980) (*so na na na/ I bet you've heard this song before*)
- 10 Backstreet Boys, ”Hey Mr. DJ Keep Playin' This Song” (1997) (*play it/ play it for me*)

lista 14

Populärmusiken blir pop

Eftersom Adorno skrev sin essä om populärmusik redan 1941, kan det förstås inte vara rockmusik eller popmusik han avser. Som den egentliga måltavlan omnämns evergreens av typen ”Night and Day” (Cole Porter) och, kanske lite överraskande, jazz. Därför är det kanske inte så klart att hans uppfattningar om populärmusik alls kan tillämpas på till exempel Beatles.

En radiointervju som gjordes med Adorno våren 1965 visar ändå att Adorno inte såg någon avgörande skillnad mellan Beatles och Cole Porter (att Sinatra har sjungit båda kan vara en poäng). I intervjun menar Adorno att man inte får förväxla ett modedefenomen som Beatles med egentlig konst, som alltid är progressiv. Beatles använder sig av samma utslitna musikaliska former som den övriga populärmusiken.¹¹ Man kan invända att The Beatles vid tidpunkten för intervjun stod i färd med att ge ut det förhållandevis lättsamma soundtracket *Help!* och alltså ännu hade en bit kvar till *Rubber Soul* och *Sgt. Pepper*. Adorno kan alltså inte ha baserat sitt omdöme på mycket mer än ”She Loves You” och ”I Want to Hold Your Hand” (förutsatt att ”I am the Walrus” inte låg färdig i hans egen skrivbordslåda, förstås).

Men frågan är om det spelat någon roll. För det första, kom Beatles nog aldrig ens i närheten av det Adorno själv avsåg med *seriös musik* (Beethoven, Schönberg och Berg). För det andra, vilar det en kulturdeterminism över Adornos analys av populärmusiken som från början tycks utesluta möjligheten av att Beatles musik *kunde* ha varit någonting radikalt annorlunda. För Adorno är det nämligen inget sammanträffande att populärmusiken är just sådan som den är och har de verkningar han menar att den har – allt kan ses som en följd av att det handlar om musik som *massproduceras för en marknad*. Varje hit måste därmed obönhörligen följa ett schema. För att använda Adornos eget uttryck är populärmusiken *standardiserad*.

Att ett musikstycke är standardiserat innebär att det följer en för genren allmän grundstruktur, som till exempel kan vara ett schema som begränsar hur lång refrängen får vara, eller hur många oktaver musikstycket kan omspänna.¹² Därmed uppstår, i motsats till den seriösa musiken, aldrig en levande växelverkan mellan form och innehåll. Den lätta musikens typer är som tomma burkar där man pressar in sitt material.¹³ Standardiseringen förklarar varför den lätta musiken inte kräver någon ansträngning av sin lyssnare. Den förklarar också hur musiken förlorar sin möjlighet till konstnärlig autonomi och reduceras till att enbart ha en samhällsanspassande funktion.¹⁴

Beatles som politiskt instrument

Detaljerna i myten om Adorno som den femte Beatles har jag inte funnit det mödan värt att följa upp.¹⁵ Men det börjar bli klart vad som *kunde* avses. Adornos populärmusikfilosofi innefattar åtminstone två möjligheter för hur Beatles-musiken kunde vara ett medel för social

kontroll, som båda bygger på tanken om populärmusikens "sammankittande" förmåga. Den första är föreställningen om Beatles som en rent *konservativ* kraft, som avleder ungdomens uppmärksamhet från sociala missförhållanden och kanaliserar existerande frustrationer via musikens emotionella mekanismer. "She Loves You" fungerar alltså på inget betydande sätt annorlunda än "Night and Day". För att vara Adorno trogen behöver man knappast förutsätta en egentlig konspiration, det räcker om man tänker sig en blind mekanism som gör sitt för att upprätthålla människans alienation.¹⁶ Föreställningen om en med Beatles förknippad *ungdomsrevolt* måste då också ses som en del av den illusion kontrollmekanismen lever av.

Även om vi för stunden godtar tanken om att det inte var någonting särskilt med The Beatles musik jämfört med den musik Adorno analyserar i "Om populärmusik", kan man förstås ändå fråga sig om världen var den samma i början av 60-talet som den var 1941. Man kan till exempel inte säga att Beatles musik hade precis samma målgrupp som Adornos populärmusik, även om det säkert delvis handlar om lyssnare i samma ålder. Beatles riktar sig till en kategori av självmedvetna *tonåringar* med mycket fritid och pengar att spendera på kulturindustrins produkter, som uppstår först på 50–60-talen, parallellt med rock- och popmusikens utveckling. För denna grupp känns beskrivningen av populärmusiken som "en flykt från ledan i det mekaniserade arbetet" rätt främmande, liksom exemplet med "flickan bakom disken" Adorno använder för att åskådliggöra populärmusikens katarsiska sida.¹⁷

I Adornos senare musiksociologiska essäer (1962) hittar man ändå en omskrivning av den lätta musikens funktioner, som kanske är ägnad att beakta just den sociala förändringen målgruppen genomgått. Här lyfter han nämligen plötsligt fram den musikaliska rytmens förmåga att ge en slags ersättning för de kroppsliga funktioner som maskinerna tagit ifrån människan, vilket särskilt tycks avse just ungdomen, med sin "plågsamt obundna rörelseenergi".¹⁸ Men fortfarande finns det någonting i hans analys som inte passar så bra för just den nya, livsbejakande tonårsvärlden, som då Adorno förklarar effekten av populärmusikens glättighet: "Ju mindre subjekten känner att de själva lever, desto lyckligare blir de över illusionen att vara med, där – som de intalar sig – andra lever."¹⁹

Den andra formen av social kontroll populärmusiken kan tänkas utöva är mer renlärigt konspiratorisk. Det handlar om tanken att någon medvetet kunde sträva efter att *förändra* samhället genom att manipulera ungdomen med hjälp av Beatles (dock inte nödvändigtvis med hjälp av Adornos musikaliska talang). Via analogin mellan den rytmiskt följsamme lyssnaren och den marscherande människan förefaller Adorno faktiskt vilja säga att populärmusiken gör ungdomen mottaglig för politiska ideologier som bygger på det han kallar för *auktoritär kollektivism*.²⁰ Steget härifrån till tanken om att

populärmusik medvetet kunde användas av politiska rörelser är inte långt.

Men frågan om musik och politiska rörelser har många sidor. Adorno tycks främst tänka sig att populärmusiken genom sin "beat" bereder jordmånen för auktoritära rörelser, genom en helt omedveten och oavsedd mekanism. Musik kan emellertid också ha en öppet propagandistisk funktion i ett totalitärt samhälle, som i Nazityskland eller Sovjetunionen. En sång kan också bli kännetecknande för en politisk rörelse med nobla mål, som gospeln "We Shall Overcome" blev för medborgarrättsrörelsen i USA under just 60-talet. Var placerar man Beatles, som ju så gott som från början *öppet* förefaller att vara en del av en rörelse, som i grunden framstår som *anti-auktoritär*?

Hur Beatles förändrar världen

Adorno har kritiserats för att endast betrakta musiken genom musikteoretikerns ögon, det vill säga i termer av den musikaliska *formen*.²¹ Således är det endast musik som är strukturellt nyskapande som kan ha egentligt estetiskt värde eller besitta en social sanning genom att utmana alienerande samhälleliga villkor. Följaktligen leds också Adorno, som studerat musik för modernisten Alban Berg, in på uppfattningen att det bara är radikalt strukturbrytande musik som kan ha ett egentligt värde. Därmed är det ytterst musikens *tonalitet*²² som står på spel, varför tanken om att Beatles i detta avseende högst konventionella musik²³ skulle kunna förknippas med en genuin *revolt* mot rådande samhällsstrukturer från början ter sig omöjlig.²⁴

För fenomenet Beatles ter sig en analys som utgår från den musikaliska formen ändå särskilt torftig. Det enda som träder fram är ett enkelt, tonalt, mönster av vers och refräng, med Ringos simpla beat hamrande i bakgrunden. Inte heller den senare *Sgt. Pepper* perioden kan rimligtvis te sig särskilt revolutionerande på den enda nivå Adorno tycks uppfatta som musikaliskt väsentlig, det vill säga den struktur som kan återges med hjälp av noter. Med hans begränsade infallsvinkel förlorar man till exempel faktorer som instrumentering och sångtext ur sikte – men också frågan om betydelsen av nya lyssnargrupper, 60-talets tonåringar är som sagt någonting helt annat än Adornos unga industriarbetare och affärsbiträden. Tydligast försvinner kanske ändå den energi och respektlöshet som flödar genom Beatles tidiga musik och offentliga framträdanden, där det mest minnesvärda är John Lennons klassiska kommunikation med publiken under *the Royal Variety Show* 4. november 1963:

*For our last number I'd like to ask your help. Would the people in the cheaper seats clap your hands? And the rest of you, if you'll just rattle your jewellery!*²⁵

varefter "Twist and Shout" exploderar ut över den blandade publiken.

Peter Kemper står för en analys av *upplevelsen* av att

höra The Beatles, som förefaller betydligt mera insiktsfull än någonting man kunde konstruera utgående från Adorno. För honom är det väsentliga med Beatlesmusiken den "oundvikliga plötslighet", som träffar lyssnaren bortom musikaliska harmonier eller textuella budskap och bäst låter sig beskrivas som en *intensifiering av ögonblicket*. Genom att lyssnaren upplever det framhävda ögonblicket som ett *brott* i det kontinuerliga tidsförloppet sås samtidigt ett frö till förändring.²⁶ Det finns en uppenbar parallell mellan Kempers musikanalys och sociologen Erik Allardts analys av 60-talets ungdomsrevolt, som jag inte kan låta bli att lyfta fram. Allardt menar nämligen uttryckligen att det unika med studentradikalismen var föreställningen om ett brott i den historiska kontinuiteten, som skapade grunden för rörelsens ständiga krav på förändring.²⁷

I Adornos analys av populärmusiken finns ändå två element som fortfarande kan tillämpas också på fenomenet The Beatles. Den ena är tanken om populärmusikens sammanförande funktion som säkert är en av förklaringsgrunderna till 60-talsungdomens upplevelse av att vara delaktiga i ett *kollektiv* som står för en förändring, även om den kanske inte uteslutande beror av musikens "beat" (uppkomsten av nya former för att konsumera musik, som popkonserter och tonårsfester, spelade säkert

en stor roll). Den andra är den mera diffusa misstanken om att allting inte är som det omedelbart ter sig, som envist häftar vid den som tröskat igenom Adornos ibland till det paranoidea gränsande uppgörelse med populärmusiken.

Man kan till exempel fråga hur man *riktar* sin av Beatles intensifierade intensiva upplevelse av nuet mot den verklighet man lever i? Det kan invändas att frågan äger relevans enbart för Beatles tidiga *Yeah! Yeah! Yeah!*-musik, inte för den senare epoken då texterna började få ett *budskap*. Ändå är det svårt att se hur ett stycke som "Revolution" skulle kunna göra så mycket mer än ge ord för en upplevelse som redan länge förknippats med Beatles, precis som Dylans "The Times They Are A-Changin'" snarare fångar en tidsanda, än en mission (vem minns vad texten egentligen handlar om?).

Senast här börjar också skillnaden mellan "We Shall Overcome" och Beatles-sångerna att träda fram. I det ena fallet handlar det om ett historiskt krav som finner sitt uttryck i en enkel sång som ledsagar och sammankittar en folkmassa som redan *är* i rörelse. I det andra om ett uttryck för en tidsstämning, som famlar efter sin konkretisering. Det är som att ta bussen till San Francisco och *sedan* inte riktigt veta vad man skall göra.

Noter

- 1 Se Carroll 1998, 202. På nätet hittar man också enkelt en alternativ version, *It's got a back beat, you can't blues it* (det låter faktiskt som om John Lennon sjunger så).
- 2 Tony Sheridan har bland annat sjungit in "My Bonnie" med *The Beatles/The Beat Brothers* (1962), Billy Preston uppträder med gruppen på "Get Back" (1969).
- 3 Se till exempel <http://www.btinternet.com/~j.b.w/ador.htm> (26.12 2008)
- 4 *Rollerball* (1975), i regi av Norman Jewison. Nyfilmatisering av John McTiernan (2002).
- 5 Adorno har åtminstone skrivit några atonala verk för stråkkvartett på 20-talet, vilka finns på en skivinspelning med Leipziger Streichquartett (Adorno & Eisler, *Works for String Quartett*, cpo 1996).
- 6 Adorno 1987, 305.
- 7 *Ibid.*, 306.
- 8 *Ibid.*, 308.
- 9 *Ibid.*, 307.
- 10 *Ibid.*, 303.
- 11 Kemper 1991, 890.
- 12 Adorno 1987, 280.
- 13 Adorno 1976, 35.
- 14 Adorno 1987, 305.
- 15 Ett hastigt googlande indikerar att den går tillbaka på konspirationsteoretikern Dr. John Colemans idéer.
- 16 "Som en källa till samhälleligt falskt medvetande är funktionsmusiken, utan avsikt från planerarna och utan aning hos konsumenterna, invävd i den sociala

- konflikten" (Adorno 1976, 64).
- 17 Adorno 1987, 303 & 307.
- 18 Adorno 1976, 59.
- 19 *Ibid.*, 54.
- 20 I sammanhanget talar han också om *antropofagisk* ("människoätande") kollektivism, vilket känns träffande för det han vill säga (Adorno 1987, 305).
- 21 "[Adorno's] own fetishism lies in focusing on structure at the expense of other musical values" (Gracyk 1996, 165).
- 22 Tonalitet: den organisationsprincip den traditionella musiken följer, där tonerna följer en viss dur- eller mollskala och står i bestämda relationer till varandra. Motsats: det av Arnold Schönberg introducerade "atonala" tolvtonssystemet, enligt vilka alla toner är likvärdiga och oberoende av varandra.
- 23 I sammanhanget bör det nämnas att Beatles mot slutet av sin karriär även gjorde enstaka försök i avantgarde riktningen, det mest avancerade torde vara den över 8 minuter långa "Revolution 9" på *White Album* (1968), som bland annat använder sig av spår som spelas baklänges. Det förefaller dock svårt att ta just detta stycke som utmärkande för Beatles identitet eller sociala betydelse, särskilt som *White Album* också innehåller de kanske lättast sammaste stycken Beatles överhuvudtaget gjorde ("Ob-La-Di, Ob-La-da").
- 24 Jfr Adorno 1976, 160.
- 25 Lennons uppmaning till publiken kan höras i slutet av spår 2 ("Till There Was You") på skiva 2 i *Anthology 1* (Apple, 1995).

- 26 Det skall erkännas att även Adornos analys innehåller en förklaring till att populärmusiken kan upplevas som ett löfte om att någonting står i färd med att ske. Inte överraskande återför han dock även detta fenomen på musikens *form*. (Adorno 1976, 58.)
- 27 Allardt 1970, 32.

Litteratur

- Adorno, Theodor, Om populärmusik (On Popular Music, 1941). Övers. John Burrill. I *Kritisk teori – en introduktion*. Red. John Burrill. Daidalos, Göteborg 1987, 279–315.
- Adorno, Theodor, *Inledning till musiksociologin. Tolv teoretiska föreläsningar*. (Einleitung in der Musiksoziologie, 1962/1968). Övers. Hartmut Apatzsch. Cavefors, Kristianstad 1976.
- Allardt, Erik, Ungdomsrevolten och historiens mening. *Nya Argus* 3/1970.
- Carroll, Noël, *Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press, Oxford 1998.
- Gracyk, Theodore, *Rhythm and Noise*. Tauris, London & New York 1996.
- Held, David, *Introduction to Critical Theory. Horkheimer to Habermas*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1980.
- Kemper, Peter, "Der Rock ist ein Gebrauchswert". Warum Adorno die Beatles verschmähte. *Merkur* 45, 890–902, 1991.

Antti Keskinen

Asiaa ja pupppua hiphopista

Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop. Hiphopsukupolven historia* (2005). Suom.

Laura Haavisto. Like, Helsinki 2008. 572 s.

Hip Hop and Philosophy. Rhyme to Reason. Toim. Derrick Darby & Tommie Shelby. Open Court, Chicago 2005. 233 s.

00-LUVUN ALKUVUOSINA rap-musiikki nousi Suomesakin viihdekulutuksen valtavirtaan. Nyt keskiverto radionkuuntelija saattaa työmatkallaan altistua 50 Centin tai T.I.:n musiikille, ja työpaikan sähköpostiin voi ilmestyä linkki YouTube-videoon, jossa Kanye West saa tähtiraivarit lentokentällä. 90-luvulta ehkä muistetaan vielä pari The Fugeesin hittiä. Tämän osan hiphop-kulttuurin musiikillisesta puolesta suuri yleisö kuulee; valistuneimmat tietävät, että myös se on hiphoppia, kun nuori poika pitää isoja lippalakkeja ja kalliita lenkkareita ja tyttö haluaa näyttää Rihannalta. Juuri tämä on se osa hiphop-kulttuuria, jonka historian Jeff Chang kertoo useita palkintoja kahmineessa kirjassaan.

Chang ei halua rajata hiphopsukupolvea syntymävuosien mukaan – kuvaan kuuluvat 70-luvun pioneerien jälkeen ”kaikki, jotka tietää missä mennään”. Mihin polvi sitten päättyy? ”Kun seuraava sukupolvi sanoo meille, että homma on ohi” (17). Kirja ei rajoitu (ala)kulttuuri-ilmiöiden tarkasteluun ilman laajempaa yhteiskunnallishistoriallista kontekstuaalisointia. Chang käyttää tilaa sen sosiaalisen ja ideologisen ympäristön kuvaamiseen, jossa hiphop-kulttuuri on kehittynyt. Hänellä on akateeminen koulutus ja cv:ssään skolaareja yhteiskuntatieteellisiä artikkeleja: kirjasta paistavat läpi erinomainen tietopohja ja taustatyö. Siellä täällä pinnalliset viittaukset yhteiskuntateoreetikkojen lausahduksiin voivat antaa vaikutelman oppineisuuden todistelusta. Tämä seikka yhdistettynä asiatyylisiin aiheuttaa ristivetoa muutamien (lainausten ulkopuolisten) puhkielien ilmaisujen kanssa, jotka ainakin suomeksi käännettynä nostavat myötähäpeän punan poskille.

Hiphopin varhaisimman historian kuvaus kuuluu kirjan onnistuneimpiin osuuksiin. Tavanomaisen lateuden ”hiphop syntyi Bronxissa 70-luvun lopulla” sijaan Chang tarkastelee poliittista kehitystä, joka johti slummiutumiseen Bronxin kaupunginosassa, sekä Jamaikan tilannetta itsenäistymisen jälkeen. Chang nostaa esiin tärkeitä hiphop-kulttuurin ja erityisesti rap-musiikin kehitykseen vaikuttaneita tekijöitä, kuten Jamaikan *sound-systemit*, New Yorkin jengien toiminnan sekä mustan poliittisen radikalismien. Rapin synnyn lisäksi muiden hiphop-kulttuuriin usein liitettyjen elementtien, graffitin ja breakdancen, varhaishistoria katetaan kiitettävästi. Chang ei pyri ylläpitämään myyttiä yhtenäisestä hiphop-kulttuurista historiallisten tosiasioiden kustannuksella.

Hiphop-retoriikassa kaupallistuminen nähdään usein valitettavana, jopa kulttuurille tuhoisana kehityksenä. Nasin albumi *Hip Hop Is Dead* (2006) oli yritys tavoitella mediahuomiota epämääräisellä kulttuurisen aitouden tivaamisella. Chang osoittaa, kuinka epäaitous oli vahvasti läsnä jo hiphopin kaupallisen taipaleen alussa. Hän käy läpi kulttuurin mukauttamista – ja suurpääoman sanelemaa mukautumista – valtavirtaan niin elokuvan kuin olutmainostenkin saralla. Kuvaukset legendaarisen hiphop-lehti *The Sourcen* kurjistumisesta, mediajättien yhdenmukaistavasta vaikutuksesta radion musiikkitarjontaan sekä ’poliittisesti valvutuneeseen kastiin’ kuuluvien amerikkalaisten nykyrap-artistien ylimielisyydestä Etelä-Afrikan kiertueella kertovat hiphopin tuotteistumisen tarinaa. Chang asettaa nämä viimeaikaisuudet historiallisiin yhteyksiinsä lainaamalla nuoren Chuck D:n skeptistä reaktiota rap-levytyksen ideaa kohtaan sekä dokumentaristi Charlie Ahearnin väitettä, että hiphop kuoli 1980. Chang ei ota naiivin myönteistä asennetta rap-musiikkia kohtaan: hän kiinnittää huomiota kritiikkiin, jota mustan aktivismin perinteeseen kytkeytyvät rap-aktit kuten Public Enemy tai Ice Cube ovat ansaitustikin saaneet osakseen.

Varhainen hiphop 80-luvun puoliväliin saakka on varmasti helpompi dokumentoida kohtuullisen kattavasti kuin myöhempi kehitys. 90-luvulle tultaessa Changin kirja keskittyy seuraamaan rap-musiikin populaareinta osaa. Fokusoinnissa ei sinänsä ole mitään vikaa, sen olisi voinut selvästi ilmaista. Changin mukaan NWA:n *Straight Outta Comptonin* jälkeen hiphopin keskipiste siirtyi ”lopullisesti pois New Yorkista” (359) – mikäli tarina olisi jatkunut pidemmälle 00-luvulle, olisi varmaankin kerrottu siirtymästä etelään.

Dr. Dre ja Snoop Doggy Dogg pääsevät 90-luvun alkupuolen hiteillään osaksi Changin historiaa; samaan aikaan ”keskipisteen” ulkopuolella New Yorkissa valmistauduttiin koko genreä mullistaviin julkaisuihin. Mutta Nasin *Illmatic*, Jay-Z:n *Reasonable Doubt* tai The Notorious B.I.G.:n *Ready to Die* eivät kuulu Changin seurantaan. Tosin Jay-Z pääsee mukaan uransa myöhemmässä vaiheessa, menestyksekkään tuotteistamisen ansiosta. Maininnan arvoinen olisi ollut myös 90-luvun loppupuolen indielevymerkkien ja underground-rapin nousu; erityisesti Rawkus-levymerkki New Yorkissa oli merkittävä toimija. Länsirannikon indieskenestäkin olisi

voinut kertoa laajemmin kuin vain mainitsemalla Project Blowed -klubin. Chang keskittyy esittämään seuraamansa kehityskaaren kannalta merkittävimpien artistien tarinoita. Teoksen tarkoitus ei ole jakaa tunnustusta nimiä huutelemalla.

Lopuksi Chang kuvaa ”hiphopaktivismiin paluuta” kertomalla mielenosoituksesta demokraattien 2000 puoluekokouksen yhteydessä. Tämä on hänelle esimerkki vastakulttuurista, hiphopsukupolven aktivoitumisesta brändien ja formaattiradioiden aikakaudella. Samassa olisi voinut käsitellä nykypäivän vaihtoehtoja ja poliittisesti aktiivista rap-musiikkia. Minulle jäi epäselväksi, missä mielessä Changin kuvaama mielenosoitus edusti hiphop-kulttuuria. Nuorison möykkääminen hyvien asioiden puolesta DMX:n tahtiin jättää vaikutelman, että hiphopsukupolven historia päättyy niiden joukkoon, jotka eivät oikein tiedä missä mennään.

Wäkkiä

Popular Culture and Philosophy -sarjaan kuuluva *Hip Hop and Philosophy* introdusoi filosofisia teemoja teineille rap-musiikin seasta. Suuri osa opuksesta on luokatonta tavaraa. Joissakin tapauksissa esiteltävän filosofisen kysymyksen yhteys rap-lyriikkaan on aasinsilta, joka johtaa parhaimmillaan viihdyttävään¹, kehoimmillaan epäpätevään² esitykseen. Aiheiden kehittäminen näyttää väkivaltaiselta, kuten Stephen Lester Thompsonin naurettavan yksinkertaistettu puheaktiteoreettinen analyysi rap-lyriikoista. Niin sanotun freestyle- tai MC skills -lyriikan kautta artikkelin kysymyksen ”How Hip-Hop Lyrics Mean?” olisi voinut avata pätevällä tavalla (tärkeää on se, miten asiat sanotaan). Thompson sivuuttaa koko lyriikanlajin kieltämällä siltä lyriikan statuksen – tuomionsa hän perustaa yhtä ainoaa rap-artistia koskevaan haastattelusitaattiin, josta hän ymmärtää avainsanan *lyricist* merkityksen (ironista sinänsä) väärin.

Estetiikka voisi tarjota hedelmällisiä lähtökohtia hiphopin filosofiseen käsittelyyn. Ainoa sen alaan kuuluva artikkeli, Richard Shustermanin ”Rap Aesthetics: Violence and the Art of Keeping it Real”, omaksuu moralistisen ja holhoavan lähestymistavan. Shustermanin tarjoamat ”hyvällä tavalla väkivaltaiset” keinot torjua ”huonoa” väkivaltaa rap-musiikin piirissä perustuvat lähinnä yhden artistin (KRS-One) tulkintaan. Shusterman ei näytä kyseenalaistavan sitä, että räppäriin ylipäättään pitäisi ottaa vastuu sosioekonomisten olojen aikaansaaman väkivallan torjumisesta. Kathryn T. Ginesin artikkeli rap-lyriikoiden seksuaalisesta sisällöstä kärsii sekin perspektiivin puutteesta, vaikka toimiikin kohtuullisen hyvin johdantona eksistentiaaliseen sukupuolikeskusteluun. Pitäisi huomata, että poliittisen pyrkyrin C. Delores Tuckerin moraalitankkampanjan todellinen virhe on syytöksissä itsessään, ei niiden liiallisessa yleistämisessä.

Kysymykset hiphop-kulttuurin leimautumisesta nuorisokulttuuriksi sekä sen kytkentymisestä ihonväriin ovat kiinnostavia – mutta antologia latistaa nekin. Lewis Gordon aloittaa artikkelinsa nostamalla esiin mustan

kulttuurin länsimaista reseptiota koskevan kritiikin. Tämän yhdeksännen artikkelin kohdalla odotin ensimmäistä laadukasta kontribuutiota. Gordonin ignoranttia puppua luettuaan toivoo, että se olisi tahallista provokaatiota; pinnallinen skribentti ei pysty irtautumaan siitä valtavirrasta, jonka asenteita hän on arvostelemaan. Paul C. Taylorin artikkeli hiphop-kulttuurin kytkentymisestä ihonväriin perustuu yksinkertaisesti käsittämättömään kysymyksenasetteluun. Sen sijaan että kysyisi, pitääkö hiphopparin olla musta (tai latino ym.), Taylor kysyy, pitääkö mustan olla hiphoppari, ja kehtaa käyttää kolme-toista painosivua analyysiin, joka tarjoaa vastauksen ”ei”.

J. Angelo Corlett tarjoaa sentään selkeää filosofista analyysia kielenkäytöstä ja etiikasta. Hän ylittää morali-soivan otteen, ja tutkii seksistis-rasistisesti latautunutta kieltä hiphop-kulttuurin sisäisestä näkökulmasta. Lähestymistavan pitäisi olla itsestään selvä; Darbyn ja Shelbyn teoksen kontekstissa sen joutuu laskemaan kirjoittajan ansioksi.

Yhteiskuntateorian teemoja ei tarvitse hiphopista etsiä aasinsiltojen avulla – onhan rap toiminut lähes koko historiansa ajan sosiaalisen kritiikin välineenä. Kirjan paras anti keskittyykin osaan ”Fight the Power: Political Philosophy ’n the Hood”. Bill E. Lawsonin sopimus-teoreettinen analyysi rap-lyriikoista perustuu vahvaan musiikilliseen tietämykseen, ja toimii sekä yhteiskuntasopimuksen perusideoiden esittelynä että puheenvuorona siitä, miten rap-musiikki haastaa liberaalia ideologiaa kansalaisuudesta. Lionel K. McPherson⁷ taas kiistää sen, että mustan nationalismin perinteeseen kytkeytyvä rap olisi kumouksellista. Myös hän käsitteellistää pätevästi rap-lyriikoita yhteiskuntasopimusteorian näkökulmasta: niin sanottu vallankumouksellinen rap on ”radikaalien liberaalien” musiikkia, eikä edes Public Enemy’n Chuck D ole täysin kääntänyt selkäänsä valkoiselle Amerikalle. McPhersonin mukaan hiphop ilmentää pyrkimystä rodulliseen edistykseen, mutta toteuttaa tätä pyrkimystä yhteiskuntasopimuksen raameissa. Oli asiasta mitä mieltä tahansa, nämä artikkelit tarjoavat vakavasti otettavan ja aidosti filosofisen näkökulman asiaan.

*Hip Hop and Philosophy*n moni teksti näyttää viimeistelemättömältä. Tuntuu kuin teos olisi runtattu kokoon väkisin, ainoana motiivina saada markkinoille taas yksi nide näennäisesti filosofista lööperiä murrosikäisiin(kin) vetoavasta aiheesta. Junttimainen kansitaide antaa kirjasta kokonaisuutena oikean suuntaisen ensivaikutelman.

Viitteet

- 1 Shelby rakkaudesta ja Platonin *Pidor*-dialogista.
- 2 Mitchell S. Green havaintotiedosta.

Janne Mäki-Turja

Ennen juppi-infernoa

Byron Coley & Thurston Moore, *No Wave. Post Punk. Underground. New York 1976–1980*. Abrams Image, New York 2008. 144 s.

JUTTUHAN MENI TIIVISTETTYNÄ näin: 70-luvun puolivälin tienoilla epämääräinen joukkio ”taiteellisesti suuntautunutta nuorisoa” saapui ajan hengen innoittamana New Yorkiin. He perustivat bändejä, tekivät performansseja ja elokuvia sekä julkaisivat omia lehtiä. Siis vähän niin kuin punk, mutta taiteellisemmassa hengessä. Joku terävä rock-journalisti kutsuikin tätä virallisesti *no wave*ksi ristittyä liikettä nimikkeellä *the real punk*. Lausunnossa on järkeä koska *no wave* oli jotain ihan muuta kuin nopeammin ja kovemmalla säröllä soitettuja chuckberry-riffejä (mitä punk periaatteessa ”vain” oli), mikä taas johtui siitä, että useat skenen artisteista eivät osanneet soittaa instrumenttejaan. Velvet Undergroundin ja Suiciden kaltaiset pioneerit toimivat liikkeen esikuvina (Patti Smith ja Television olivat liian hippejä ja Ramones liian rock), mutta näiden apinointi olisi ollut suorastaan halveksittavan rikollista toimintaa, joten yhtyeet keksivät uusia tapoja ilmaista itseään. Musiikillisesti yhteistä *no wave* -yhtyeille oli lähinnä riitasointuisuus kaikissa sen eri muodoissaan. Se saattoi olla Contortionsin tiukkaa punk-funkia, Teenage Jesus & The Jerksin primitiivistä ja hakkaavaa nihilismiä pilkottuna minuutin mittaisiin annoksiin, tai se saattoi olla DNA:n ja Marsin liki abstrakteja äänivyörytyksiä. Pääasia: se ei kuulostanut juuri miltään aiemmin tehdyttä. Minun korviini *no wave* kuulostaa edelleen hämmästyttävän elinvoimaiselta.

Jos *no wave* ei terminä soita kelloja, syy löytyy varmaankin tämän lyhytikäisen liikkeen alidokumentoinnista. Kulmakivenä pidetty *No New York* -kokoelmalevy oli lähes 20 vuotta kiven alla, eikä muidenkaan albumien saatavuus ollut kehuttava. 90-luvulta lähtien, ja varsinkin viime vuosina, on kuitenkin ilmestynyt useita ydinartistien tuotannot yhteen niputtavia kokoelmia ja retrospektiivejä, jotka yhdessä uusien *no wave*sta ammentavien yhtyeiden ilmaantumisen kanssa ovat hiljalleen nostaneet ilmiötä takaisin musiikkifanien tietoisuuteen.

Kaksi ensimmäistä kirjamuotoista *no wave* -historiikkia ilmestyi viime vuonna lähes samanaikaisesti. Marc Mastersin työtä on keuhuttu taajaan, mutta halusin en-

simmäiseksi tutustua nimenomaan Mooren & Coleyn kuvakirjaan, joka sisältää runsaasti myös haastattelumateriaalia ja arvokasta nipelitietoa. Teokselle tuo raakaa uskottavuutta tietty fakta: tekijät ovat itse olleet paikalla, kun monet sivuille tallennetuista episodeista ovat tapahtuneet. Lisäksi he ovat monet kerrat osoittaneet kadehdittavaa ymmärtämystä rockin marginaalisempia sivujuonteita kohtaan; Moore esimerkiksi bändinsä Sonic Youthin kanssa, Coley erinomaisena ja lahjomattomana musiikkijournalistina.

Eikä kirja todellakaan petä. Haastateltavien vuolas kerronta ja ajoittain tragikoomisetkin tarinat inhimillistävät ansiokkaasti välillä sitä kovin salaperäistä kuvaa, joka monista *no wave* -artisteista on vuosien mittaan syntynyt. Sivujen voittopuolisesti glamouriton kuvitus peilaa oivallisesti *no waven* korutonta henkeä. Glamouria tai ei, tuskin kukaan voi väittää, etteikö kamera suorastaan rakastaisi liikkeen ikoneiksi tahtoen tai tahtomattaan nousseiden Lydia Lunchin, James Chancen tai Arto Lindsayn kasvoja. (Aloin laskea Lunch-kuvien määrää, mutta sekosin laskuissani jo ennen kirjan puoltaväliä.) Kuvien ja tekstin suhteesta syntyy kuitenkin kirjan ainoa huono puoli. Henkilögalleria on niin valtaisa, että moneen kiinnostavaan hahmoon tutustuminen jää väistämättä pinta-puoliseksi raapaisuksi.

Coleyn & Mooren teos kertoo, millaista oli nuoren boheemin elämä New Yorkissa 70-luvun lopulla, vain muutamia vuosia ennen kuin esimerkiksi Manhattan muuttui juppihelvetiksi. Lydia Lunchin sanoin: ”Tuntui kuin Ilmestyskirja olisi toteutunut. Tämä kaupunki tuntui maailmanlopulta.” Viimeistään tämän kirjan ja näiden lauseiden myötä luulen ymmärtäväni paremmin, miksi *no wave* oli juuri sellaista kuin se oli.

(Lue lisää popkirja-arvosteluja Filosofia.fi-portaalista, jossa niin & näin -popteema varttuu: www.filosofia.fi/pop)



Juha Sihvola

Rock ja papparock

IGGY POP *Raw Power* -levyn kannessa vuodelta 1973: ylävartalo paljaana, kireät nahkahousut jalassa, uhmakkaassa etukenossa, kuin seisova kyrpä konsanaan. Jos pitäisi valita yksi kuva, joka on absoluuttisen rock, tämä olisi aika korkealla listallani. Iggy oli Rock isolla kirs kuvalla R:llä. Tai Punk. Ja on vieläkin.

Mitä on Rock? Mitä on Punk? Voimansa tunnossa pullisteleva nuori kukko? Se, joka keskisormi ojossa sihahtaa hampaiden välistä: Haista sinä vittu, älä tuu tiittää, mä teen just näin kun mua huvittaa, älä yritä mua nujertaa, latistaa, kasvattaa...

We'll piss anywhere, man, sanoivat jo Rollarit vuonna 1965. Kun huoltoaseman hoitaja ei päästänyt pitkätkukia vessaansa, pojat kusta losottivat komeassa kaaressa seinustalle. Näin rokkarit toimivat ongelmatilanteissa.

Mutta tuonhan osaa jo lotjauuno röpöukko, joka on kiskonut lähiöpubissa kymmenen pitkää kusematta ja lähtenyt ostarille notkumaan. Eikä se ole Rock. Rockin uhmakkuus on enemmän.

Itse ajattelin nuorena, että rokkarin asenne on samaa kuin 60-lukulaisuus. Vastaisku raukoille tylsimyksille, jotka nostivat jumalanpilkkasyytteen Hannu Salaman *Juhannustanssien* pilasaarnasta, tekivät eduskuntakyselyn Terho Pursiaisen *Uusimmasta testamentista*, loukkaantuivat Mattijuhani Koposen performanssista flyygelin kannella.

Samalla lailla Rock olivat reaktioni, kun Sex Pistols jäi *Hesarin* hampaisiin ja Pioneeriliiton aloitteesta peruttiin poikien työluvat Suomeen, kun Maija Dahlgren pelkäsi

nuorison rappeutuvan Hassisen Koneen ”Rappiolla” -biisistä, tai kun kristikansa loukkaantui Tuomari Nurmion herkästä blues-virrestä ”Kurja matkamies maan”.

Yhtä paljon kyrpi ja vitutti, kun kohtasin auktoriteetteja, jotka naamioivat ansaitun arvovallan puutteensa mielivaltaisiin käskyihin ja ilmaisivat oman epävarmuutensa nujertamalla kaiken orastavan optimismiin, innostuksen ja laumasta poikkeamisen: ei tuosta mitään tule, pidä jalat maassa vain, mitäs sitten teet, jos et onnistukaan?

Ei toki tuo ollut koko kuva nuoruudestani, kun oli valon voimia kotona ja koulussakin, mutta ihan riittävästi 70-luvun Suomesta tulee mieleen hyhmäisen ankea Itä-Saksa, totalitarismi ja laumasieluisuus. Se, mitä Axel Sandemose kuvaa romaanissaan *Paholainen ylittää jälkensä* (1933) termillä Janten laki: Älä luule, että olet jotain, älä luule, että olet viisaampi kuin me, älä naura meille, älä luule, että kukaan välittää sinusta, ja sitä rataa. Ahdasmielistä vallankäyttöä oli pakko kestää kaiken aikaa. Siksi edes Rock. Tosin sekin oli helppoa huomata, ettei rokkareiden joukossa Janten laista eroon päässyt, eipä tietenkään.

Ei mytologiaksi kohotettu Rock ollut vain nuoren miehen antiautoritaarista angstia. Kun Iggy Popin hahmoa miettii, tulee mieleen toinenkin ulottuvuus: itsestuholla flirttaileva kaaos. Tosi rokkari on alkuvaimoinen räjähdyspanos, joka on niin täynnä puristunutta energiaa, ettei koskaan tiedä, miten se purkautuu. Hyvänä hetkenä seuraa unohtumaton rock-elämys. Huonona hetkenä

pop popista iii

- | | | | | | |
|---|---|---|---|----|--|
| 1 | Dooley Wilson, ”As Time Goes by” (1942) (<i>moonlight and love songs/ never out of date</i>) | 5 | Heather Nova, ”Singing You Through” (2005) (<i>like a bird/ singing to you</i>) | 9 | blink-182, ”What Went Wrong” (2001) (<i>I'm sick of always hearing all those sad songs on the radio/ all day it is there to remind an oversensitive guy/ that he's lost and alone yea</i>) |
| 2 | Donna Summer, ”On the Radio” (1979) (<i>don't it kinda strike you sad when you hear our song</i>) | 6 | Leonard Cohen, ”Take This Waltz” (1988) (<i>with its very own breath of brandy and death</i>) | 10 | R.E.M., ”The One I Love” (1987) (<i>this one goes out to the one I love</i>) |
| 3 | Danger Is My Middle Name, ”Revenge on the Radio” (2007) (<i>one day you'll hear me singing on the radio/ a song that I wrote for the lies you told</i>) | 7 | Kenny Loggins, ”A Love Song” (1973) (<i>I want to sing you a love song</i>) | | |
| 4 | Rolling Stones, ”Can't You Hear Me Knocking” (1971) (<i>hear me singing soft and low</i>) | 8 | Elton John, ”Your Song” (1970) (<i>I know it's not much but it's the best I can</i>) | | |

lista 15

”Mojo mainostaa Volvoja. Mutta loppuuko Rock? Veltostuuko tana?”

kaikki kiehuu yli, moottori hirttää kiinni, valot pimevät keskellä kirkasta päivää. Vaikka kaoottisimmista rock-kokemuksista olisi ilo ja nautinto kaukana, moni ei koe rockia Rockiksi ilman äärimmäisiä riskejä. Varman päälle pelaaminen on keskiluokan viihdettä. Kun rock muuttuu ennustettavaksi, se on jo kuollutta.

Nuori Iggy oli tässäkin mielessä Rock. Moni Stoogesin keikka oli paha trippi. Laulaja viiltelee itseään, yleisön joukosta lentää tomaatteja, mätiä kananmunia, kaljatölkköjä, kivenmurikoita. Ashetonin veljesten ja James Williamsonin soitto hajoo epätahtiseksi kaksifoniaksi, jota Iggy turhaan yrittää palauttaa ruotuun. Yleisö pakenee paikalta, paitsi prätäkäjengi, jonka jäsenet puristelevat nyrkkirautoja. Bändi aloittaa yleisön pyynnöstä huolimatta rupisen coverin ”Louie Louie”, jota kelaa kolme varttia uusilla sanoilla: *You can suck my ass, / you biker faggot sissies.*

Tunnelma tiivistyy, kun Iggy vastaa samalla mitalla erityisen vittumaiseksi heittäytyneelle motoristille: ”Kuule sä perserekä, jos vielä avaat ruman turpas, mä tulen sinne ja vedän kuonoon.” Jengiläinen murahtelee: ”Haista vittu, pikku punkkari.” Iggy loikkaa lavalta alas yleisön joukkoon, mutta nämä eivät ota häntä käsisvarsilleen, vaan mies mätkähtää permantoon, jolloin prätäkälilijä potkii kylkiin ja päähän. Musiikki loppuu ambulanssin ulvontaan ja rokkari kannetaan paareilla lääkäriin. Seuraavana päivänä jengi uhkaa paikallisella radioasemalla tappavansa Iggy ja Stoogesit, jos nämä vielä uskaltavat soittaa Detroitissa. Illalla bändi kuitenkin kapuaa lavalle kuin ei olisi mitään tapahtunut. *Metallic K.O.* (1976), yksi rockin legendaarisimmista live-levyistä, jota tosin harva viitsii kuunnella. Olennaista on, että se on olemassa.

Tai sitä luultiin, että rock ei ole todella Rock, jos kuoleman uhmaaminen loppuu. Moni rokkari kuolikin: Brian Jones uima-altaaseen, Jimi Hendrix omaan oksennukseensa, Jim Morrisonin itsetuhoposeeraus päättyi pariisilaiseen kylpyammeeseen, Kurt Cobain käytti haulikkoja, Sid Vicious stilettejä vaimoon ja heroinipiikkiä itseensä, ja onhan niitä. Kotona Suomessa hoidettiin homma Baddingistä Cissen ja Albertin kautta Juiceen proosallisemmin dokaamalla, kunnes sisuskalut poksahdi.

Mutta ei Iggy Pop. Mies kärvisteli aikansa monen

mömmön kanssa, kunnes huomasi kuntosalin tuottavan paremmin rokkarin ominaisuuksia. Rokkarista tuli paparokkari, selviytyjä. Ei terä siitä mennyt, ennakoimattomuus ehkä. Jotakin komeaa on Iggyssä, joka vielä kuusikymppisenäkin on väsymätön sähköjäniis, jonka menoa ei paljon hidasta edes lonkkavika.

Luulisin, että moni rokkari on jossakin vaiheessa kokenut vastaavan valaistumisen hetken kuin itse kuvittelen kokeneeni myöhäisessä nuoruudessa, ehkä tosi rokkaria laimeammin, mutta silti jokusen päivän reippaan seuraelämän jäljiltä tilassa, jossa ei voinut olla makuulla, ei pystyssä, ei unessa, ei valveilla. Deliriumin porteilla.

Kieriskelen hikisen lakanan alla välillä horrokseen ajot. Uni ei ole vapauttavaa: ihollani ryömii skorpioneja ja hämähäkkejä, vatsani alla luikertelee käärmeitä, kulman takana väijyy ihan varmasti verenhimoinen tappaja kuin de Chiricon maalauksessa. Säpsähdän taas hereille, mutta se on vielä pahempaa, koska se on todellisuus. Uusi horros tuntuu hetken paremmalta, kävelen hämärässä, mutta psykedeliset valot muodostavat pyörteitä yläpuolellani. Pilvikerrokseen avautuu aukko, josta värikkäät valorenkaat vetävät minua puoleensa. Äkkiä iskee kauhu. Valopyörre on houkutteleva, mutta aivan varmasti, jos kuljen tuosta aukosta, en palaa koskaan takaisin. Siellä on kuolema. Pois, nyt heti. Silmät ovat lyijynraskaat mutta avaan ne silti. Ei helvetti, olen täällä taas, kuvottaa.

Tuo tunnelma kesti kauan, krapulansekainen morkkis vielä monta päivää. Hyvän olon hetket olivat petosta, valtavat hikikarpalot alkoivat taas valua otsaltani. Pelkäsin, että kuolisin, jos yrittäisin matkustaa kotiin. Lopulta valaistuini: ei saakeli, ei ainakaan tällaista enää. Jo riittää.

Dokauksen ja sekoilun hillintä on vain osa muutosta, se on myös yleisen seestymisen metafora. Elämä on otettava haltuun. Seestyneet rokkarit ja seestynyt yleisö tietysti muuttavat kulttuurin. Papparokkareiden *Mojo*-lehti mainostaa Volvoja. Mutta loppuuko Rock? Veltostuuko etukeno?

Toinen esimerkki. Jokin aika sitten seurattiin vanhan kaverin kanssa Tumppi Varosen ja Problemsin keikkaa. Tämän bändin tiedettiin raitistuneen jo vuosia sitten. Kaveri ylevöityi pohtimaan rockin filosofiaa. ”Eikö jotakin jää puuttumaan, kun ne tulee tänne selvin päin?”

Ennen ei ainakaan voinut olla varma, mitä tapahtuu.” Mutta bändi soitti tiukasti: ”Ei tää lama päähän käy” ei ollut koskaan kulkenut yhtä uskottavasti ja samanlaisella vimmalla.

Tietysti kaveri on eräällä tasolla oikeassa. Muistan hyvin omista kokemuksistani, mutta asian voi varmistaa lukemalla Tumpin hienoa muistelmakirjaa *Poika, joka tahtoo lentää* (2003). Uhon ja tuhon dialektiikka näkyy erityisesti, kun mies kuvaa Pelle Miljoona ja 1980 -bändiä. Mukana oli kirkasotsaista ”nuoruuden intoa, halua elää, kokee, joraa ja tehdä paljon asioita. Eikä oikee käsi kontrolloinut koko aikaa mitä vasen tekee. Anto mennä vaan, ja niin oli paras.” Mutta jo tuli ongelmia, kun kitaristit Stefan ja Rubberduck alkoivat pyöriä yli-kierroksilla, vetää kemikaaleja ja nähdä näkyjä. Pellekin vetäisi viskilekan, innostui saarnaamaan ja putosi kolme metriä korkealta esiintymislavalta. Eikä Tumppi osannut edustaa levy-yhtiön mieliksi. Ei ollut yksi eikä kaksi niiden Tumpin bändien soittajien lukumäärä, joiden elämässä kossu, bisse ja muut stimulantit ottivat enemmän tai vähemmän pysyvän komennon. Myös muistelmien päähenkilö sai kamppailia pitkään. Ja silti (vai siksi?) soitettiin saatanaan hienoa rockia.

Mutta tuo juttu ei ole, ainoastaan, se, mikä tekee Tumppi Varosesta suomalaisen rockin pienen suuren työväenluokan sankarin. Sankaruutta on myös kantti, jota osoitti narsistisen tähtikultin hylkääminen, kun sitä olisi ollut tarjolla. Problemsin ”Katupoikia” oli listaykkösenä kesällä 1980, mutta Tumppia ei huvittanut laulajana keekoilu. Hän päätti pistää oman kokoonpanonsa telakalle ja palata rummuttamaan Pellen aisapariksi. Rockin ydinmehua on enemmän soittaa klubissa viidellekymmenelle kuin stadionilla viidellekymmenelle tuhannelle firmalipun saaneelle lippisäijälle. Sitä on myös, jos on tyylitajua ”Johnny B. Gooden” soitossa sen sijaan, että tehtailisi listahittejä. Sankaruutta voi kokea myös Problemsin keikoilla ja levyillä, joita harvat ovat kuulleet ja vielä harvemmat ostaneet, mutta joissa kaikissa on

mukana oivalluksia ja alkuperäistä ärhäkkyyttä – nyt elämäkokemuksen jalostamana.

Jotakin sympaattista on myös Tumpin tuntemassa ylpeydessä siitä, ettei hän ole kulkenut lauman mukana rockpiireissäkään. Kun keikat vähenivät, mies ei hakenut bisserahoja fattasta vaan pestautui akuankaksi margariinitehtaalle, yövuorolaiseksi ruumishuoneelle, ja opiskeli perushoitajaksikin. Linnan kutsuilla demareiden tuore kaupunginvaltuutettu Tuomo Valokainen antoi frakki päällä haastattelun, jossa totesi ihmettelevänsä, miten eliitin edustajat kehtaavat olla aikamoisessa flänässä jo iltakymmeneltä. Enemmän tuo on Punk kuin oksentaa hakaneula poskessa presidentilliseen boolimaljaan.

Iggy Pop ja Tumppi Varonen ovat komeita esimerkkejä siitä, että papparock on rockia, vaikka rokkarin täytyy tehdä kovia valintoja, jos hengissä haluaa pysyä. On muitakin. Kuusikymmenvuotiaan energia voi saada hämmästyttäviä tasoja: ajattelee nyt vaikka Neil Youngia, John Fogertya tai Patti Smithiä (että saadaan edes yksi nainen miehiseen tarinaan). Kohta on aika hyvä bluesukojen joukko rokkari pohjaltakin.

Sitä paitsi on vieläkin vanhempia papparokkareita, jos hyväksytään, ettei rock ole vain kitaramuuria. Barack Obaman virkaanastujaisia edeltävässä konsertissa oli melkoisesti rockia, mutta ehdottomasti eniten Rock oli lähes 90-vuotias folklaulaja Pete Seeger, joka hyökkäsi lavalle hupaisassa myssyssä ja ruutupaidassa vetämään Bruce Springsteenin kanssa Woody Guthrien laulun ”This Land Is Your Land”. Sekin hetki piti elää, että Yhdysvaltain presidenttiä kunnioittamaan päästetään entinen Amerikan kommunistipuolueen jäsen, joka tosin pian hylkäsi stalinismin mutta jota anti-amerikkalaista toimintaa tutkinut komitea silti pitkään vainosi. Ehkä joskus Suomesakin valitaan ensimmäinen maahanmuuttajataustainen presidentti ja virkaanastujaisissa 90-vuotiaat Pelle Miljoona ja Tumppi Varonen esittävät ”Nuoret sankarit” ja ”Lanka palaa”. Siinäkö vasta Rock?

filosofit popissa iii

- | | | | | | |
|---|---|----|--|--|--|
| 1 | Only Innocent Die, ”Socrates Once Wrote” (2008) (<i>love your friends</i>) | 7 | Pretty Girls Make Graves, ”Modern Day Emma Goldman” (2002) (<i>we’re ready to set the fire/ like the burning, burning in our hearts/ of revolution plus desire</i>) | | |
| 2 | Peter Murphy, ”Socrates the Python” (1988) (<i>Socrates Pythagorus/ yin and bloody yang/ hatha yoga, omm</i>) | 8 | Under Byen, ”Lenin” (2002) (instrumentaali) | | |
| 3 | 3sks, ”My Socrates” (1999) (<i>and I bleed like Jesus and bleed for you/ like spilling Socrates, imitation to feel/ if I were God, I’d watch you fall down</i>) | 9 | Wollstoncraft, ”Deleuze Dance Mix”, ”Marx”, ”Rousseau”, ”Fromm” ja ”Leibniz” (2008) | | |
| 4 | Clutch, ”Bottoms Up, Socrates” (2005) (<i>the naked being led by the blind/ so bottoms up, Socrates/ hemloc tastes like ripple wine</i>) | 10 | Monty Python, ”The Philosopher’s Drinking Song” (1970; = The Bruces’ Philosophers Song, 1973) (<i>Immanuel Kant was a real puissant/ Who was very rarely stable/ Heidegger, Heidegger was a boozy beggar/ Who could think you</i> | | <i>under the table/ David Hume could out consume/ Schopenhauer and Hegell/ And Wittgenstein was a beery swine/ Who was just as schloshed as Schlegell/ There’s nothing Nietzsche couldn’t teach yer/ ’Bout the raising of the wrist/ Socrates, himself, was permanently pissed/ John Stuart Mill, of his own free will/ On half a pint of shandy was particularly ill/ Plato they say, could stick it away/ Half a crate of whiskey every day/ Aristotle, Aristotle was a bugger for the bottle/ Hobbes was fond of his dram/ And René Descartes was a drunken fart/ ”I drink, therefore I am”/ Yes, Socrates, himself, is particularly missed/ A lovely little thinker/ But a bugger when he’s pissed</i>) |
| 5 | Daniele Groff, ”Bob, Paul & Seneca” (1999) (<i>con Seneca ritrovo il mio tempo</i>) | | | | |
| 6 | Against All Authority, ”Bakunin” | | | | |

lista 16

Antti Arnkil

Vuosituhannevaihteen power pop

I was drowning in the past. (Brendan Benson)

Power popiksi kutsuttu musiikkilaji syntyi yhdistettäessä Beatlesin lauluharmoniat varhaisen Whon iskevään kitarointiin. Täydellisiä popkoukkuja etsivä genre sai alkunsa 60-luvun melodisen popin parhaiden keksintöjen kierrätyksestä. Spontaanin rock-asenteen tai omaperäisen ilmaisun sijaan power popissa keskeisiä ovat toimivat konventiot ja klišeet. Genre on vuosien mittaan jalostanut tyylipiirteitään yhä pidemmälle ja ajautunut yhä perinnetietoisemmaksi. Jos koko popin kenttä on 00-luvulle tultaessa retroutunut ja itseensä viittaava, nämä ilmiöt saavuttavat voimapopissa erityisen räikeitä muotoja. Lajityyppi uhkaa sulkeutua kokonaan itseensä samaan tapaan kuin omaa perinnettään ryöstöviljelevät amerikkalaiset high school -komediat. Näitä kahta yhdistää epäomaperäisyyden lisäksi se, että molemmat pyrkivät suorastaan alleviivaamaan kliseisyyttään.

POWER POPIN JUURET ovat vuosien 1965–66 kitarapopissa, mutta varsinaisessa mielessä lajityyppi syntyy vasta 70-luvun alussa, kun popmusiikkiin syntyy retrosuuntauksia ja nostalgisia virtauksia. 60-luvun ”ohitettuja” tyylikäusia aletaan kierrättää ja opiskella uudelleen.

70-luvun alkupuolen power pop -bändeiltä (Big Star, Raspberries, Badfinger) koko lajityyppi perii tietyn konservatismiin. Läpi 60-luvun popmusiikki oli liikkunut ainoastaan ”eteenpäin” – ohittanut vanhoja muoteja ja rikkonut kaavoja. Vaikka kilpailevia bändejä ja aiempia vaikuttajia apinoitiin, popmusiikin kenttä oli niin nopeassa murroksessa, että jo olosuhteiden pakosta ja puolivahingossa syntyi jatkuvasti uutta. Vanhaa käytettiin raaka-aineena, mutta pop ei ehtinyt retroutua, vaan pysyi käymistilassa sekä kappaleiden muodon että sovituksen ja tuotannon tasolla.

Monet 70-luvulla power pop -bändeissä vaikuttaneet musikit olivat soittaneet eri yhtyeissä jo 60-luvulla, eivätkä he uudella vuosikymmenellä mitenkään ohjelmalli-

sesti ”palanneet” kuusikymmenluvulle. 70-luvulla nämä bändit kuitenkin erottuivat valtavirrasta pysyttelemällä varhaisemman popin lyhyessä ja yksinkertaisessa muodossa sekä sekoittamalla aikansa kitararockiin monia vanhentuneiksi katsottuja tyyliä.

Tietystä konservatismistaan huolimatta voimapop on vuosien varrella imenyt vaikutteita varsin monista suunnista. Elementtejä on kierrätetty yhtä hyvin discosta kuin punkista. Molemmista on otettu käyttöön olennainen: esimerkiksi Abban melodiakoukut ja Ramonesin isot kitarat.

70–80-luvun vaihteen uuden aallon helmet ovat tyyllisesti punkin aggressiivisuuden ja herkemmän melodisen popin sekoituksia. Power pop -yhtyeille vuosikymmenen vaihde merkitsee ohikiitävää kaupallisen menestyksen aikaa. Sellaiset bändit kuin The Knack, The Romantics, The Shoes ja The Records nauttivat muutaman vuoden ajan suurempaa tai pienempää listamenestystä.

Uusi aalto kuoli kuitenkin nopeasti – mitä symboloi

ehkä parhaiten ”My Sharonalla” listojen kärjessä käväisseen The Knackin äkkiromahdus. Voimapopbändit jatkoivat elämäänsä, mutta marginaalissa. 80-luvun mittaan kulttimainetta nauttivat sellaiset bändit kuin The Plimsouls, Material Issue, The dB’s, The La’s ja The Three O’Clock. The Bangles tunnetaan lähinnä muusta kuin power popistaan, mutta se kuuluu menestyneimpiin lajia viljelleisiin yhtyeisiin 80-luvulla.

Kun vuosikymmenkierrätys yleistyi 90-luvulla myös valtavirran popissa ja grunge raivasi jälleen elintilaa yksinkertaiselle kitaramusiikille, nousi kohtalaiseen menestykseen myös joitakin power pop -yhtyeitä. Harva teki musiikilla edelleenkaan rahaa, mutta perinnettietoinen tennareihintuijottelu oli salonkikelpoisempia kuin koskaan, ja sellaiset yhtyeet kuin The Posies, Teenage Fanclub, Jellyfish, The Wondermints, The Grays, The Sun Sawed in 1/2 ja Cotton Mather tavoittivat isojakini yleisöjä.

Vuosituhanen vaihteessa power pop on levinnyt laajalle elokuvien ja tv-sarjojen taustalla soivana bulkkitarvike, mutta missään se ei ole edelleenkaan nauttinut kovin suurta kaupallista menestystä. Lajityypin paradokseja on se, että vaikka musiikki on usein jopa laskelmoidun helpoksi ja koukuttavaksi tehtyä, se nousee vain harvoin listoille.

Helisevän Beatles-kitaroinnin apoteoosi ”I’ll Be There For You” on *Frendien* tunnarina maailman tunnetuimpia power pop -raitoja, mutta kuka on joskus ostanut The Rembrandtsin levyn tai tietää bändistä mitään? Voimapopin perusteos ”There She Goes” kelpasi taannoin Knorr-kastikkeen tv-mainokseen ja *Apua, vaimoni on teurastaja* -elokuvan ääniraidalle, mutta The La’sin muistavat enää entusiastit.

Lajityyppi on kaikesta huolimatta sinnikäs ja epäilemättä samantapainen maailmanlaajuinen ilmiö kuin gagerock. Netin kautta on helppo löytää esimerkkejä niin espanjalaisesta, japanilaisesta kuin ruotsalaisestakin voimapopista. Suomessa genreä ovat viljelleet melko harvat bändit. Esimerkkeinä voi kuitenkin mainita Ben’s Diapersin, Sugarrushin, Lemonatorin sekä – erityisesti liveesiintymisten perusteella – Egotripin (jonka Otto Talvio¹ on nostanut jopa alan maailmanvalioiden joukkoon).

Viimeisen reilun kymmenen vuoden aikana power popin tärkeimpiä edistäjiä USA:ssa ovat olleet 1995 perustettu Not Lame -levy-yhtiö sekä David Bashin pyörittämä vuodesta 1998 Los Angelesissa – ja nykyään eräissä muissakin kaupungeissa – järjestetty International Pop Overthrow -festivaali (IPO). IPO-tapahtumien pohjalta on julkaistu myös nyt jo kymmenosaiseksi kasvanut sarja kokoelmabokseja festivaaleilla esiintyneiden poppyhtyeiden tuotannosta. Rhinon 1997 julkaisema kolmiosainen *Poptopia*-kokoelma teki uudelleen tunnetuksi 70-, 80- ja 90-lukujen tärkeimpien voimapop-artistien musiikkia.

Vuosituhanenvaihteessa power popin perinnettietoisuus on vahvistunut entisestään. Sellaiset viime vuosien nimet kuin The Shazam, The Tearaways, Cloud

Eleven, Jeremy, The Waking Hours, The Fizzies, The Candy Butchers, Admiral Twin, OK Go, The Apples in Stereo ja The Pernice Brothers kierrättävät häikäilemättä 60–70-luvun popin kaikkein tarttuvimpia elementtejä; sähkövää Rickenbacker-kitarointia, lempeitä analogisyntetikoita ja kaikki jäät sulattavaa stemmalaulua.

Power pop -kappaleen perusainekset ovat pysyneet pitkälti samoina, mutta tyyppillinen soundi on vuosien mittaan muuttunut. Uuden aallon huipulla ja jälkimainingeissa voimapop kuulostaa kulmikkaalta ja jäntevältä. Esimerkkeiksi kelpaavat Tommy Tutonen ”867-5309/Jenny” sekä The Romanticsin tulikumilla Townshend-kitaroilla ladattu ”Love Me to the Max”. Kappaleissa on akuutti eteenpäinmenon tunnelma.

Lähestyttäessä nykypäivää iskevä ”I Can’t Explain” -kitarointi väistyy, ja alaa valtaa kaihoisampi ja pehmeämpi yleisointi. Kuplivan, perjantai-illan bileitä ennakoivan tunnelman tilalle tulee melankolinen äänimaisema, jonka eräänä pioneerina toimii skotlantilaisbändi Teenage Fanclub. Varhaisen Whon sijasta ryöstöviljellään Beatlesin vuosien 1965–66 melodisia elementtejä sekä Byrdsin raukeita stemmalauluja. Townshendista jää jäljelle lähinnä *The Who Sell Out* -albumin (1967) pinnallisuutta juhliiva asenne.

Kun genre on vuosikymmenten mittaan jalostanut ilmaisuaan, kappaleet ovat olleet usein vaarassa jäädä hiilipaperikopioiksi palvotuista esikuvista. Parhaimmillaan tyyliisuutta synnyttää kuitenkin raitoja, joista kuusikymmenluvun ”ylittämättömät” bändit olisivat voineet vain haaveilla.

filosofit popissa iv

- 1 Robyn Hitchcock, ”Nietzsche’s Way” (2000) (*you see that loathsome superman! he flexes by your sundial! my physique was inadequate! so I became a dreamer*)
- 2 Paula Cole, ”Nietzsche’s Eyes” (1996) (*I wasn’t honest! I tried to philosophize! only too late did! I see I wore Nietzsche’s eyes*)
- 3 Sigh, ”Nietzschean Conspiracy” (2001) (*might is relative, might is right! will to power, a goddamn fight*)
- 4 Das Ich, ”Gott ist Tot” (2007)
- 5 Zucchero, ”Nietzsche che dice” (1989) (*non credo ai supermen*)
- 6 Die Ärzte, ”Schopenhauer” (1993) (*sei nicht traurig sondern lache und sei fröh*)
- 7 Giorgio Gaber, ”Wittgenstein” (1985) (*eppure mi hanno raccontato un aneddoto curioso, / vero pare, e riguarda il famoso Wittgenstein, / grande filosofo, grande uomo di cultura, tuttologo*)
- 8 Iggy Pop, ”Platonic” (1982) (*immoderation seems to suit her best*)
- 9 Blood, Sweat and Tears, ”The Modern Adventures of Plato, Diogenes, and Freud” (1968) (*you know me by my thoughts! a file for your travelogue*)
- 10 Kareem Salama, ”Aristotle and Averroes” (2007) (*friends till the end and we were quite the right team! like those two men Aristotle and Averroes*)

lista 17

”Hyvät high school -komediat pysyvät onnistuneiden power pop -kappaleiden tapaan pinnassa ja konventiossa. Mutta teorioita elävöittävästä romanttisesta ironiasta ei ole koskaan pitkä matka siihen, että esitys luhistuu oman itsetietoisuutensa taakan alle.”

Paras esimerkki tällaisesta 60-luvun kierrätyksestä rockhistorian läpi ja syöttämisestä takaisin 60-luvun formaattiin on elokuvan *That Thing You Do!* (1996) nimikappale. Elokuva kertoo kuvitteellisen 60-luvun yhden hitin ihmeen, The Wondersin, tarinan tuntemattomuudesta tähteyden partaalle. Bändin listahitin kirjoitti nykyisen power popin tunnetuimpiin nimiin kuuluvan Fountains of Waynen basisti Adam Schlesinger, eikä hän jättänyt yhtään kiveä kääntämättä etsiessään virheettömiä, kerrasta päähän jääviä 60-lukukoukkuja. Raita – joka sittemmin nousi listoille myös oikeasti – nojaa vahvasti backbeat-komppiin, intensiivisiin Everly Brothersin, Holliesin ja Beatlesin tyylisiin lähiharmonioihin sekä tarkasti sijoitettuihin mollikoukkuihin keskellä duuri-pohjaista kulkua. *Hard Day's Night*in aikainen Beatles tai vuoden 1964 Hollies olisi pakahtunut kateudesta kuullessaan kappaleen, joka sellaisenaan saattoi syntyä vasta retroilun seurauksena – kun oli tullut mahdolliseksi tislata satojen raitojen aineistosta olennainen ja päällystää se uuden power popin kirkkaalla pintalakalla.

Power pop on lounge jazzin ohella ehkä valkoisinta musiikkia mitä on olemassa. (Country saattaa olla habitukseltaan yhtä valkoista, mutta musiikillisesti se on säilyttänyt elävämmän yhteyden mustaan traditioon.)

Voimapop on etäännyntynyt sukupolvi sukupolvelta yhä kauemmas 60-luvun musiikin r'n'b-vaikutteista. Valkopesun lisäksi genren uudempiä edustajia riivaa yleinen kliinisyys, joka johtuu pitkälle hiotusta sovittamisesta ja tuotannon ammattimaisuudesta.

Genren sisällä on toki eri virtauksia, joista osa on pa-

remmin säilyttänyt 60-luvun popin tummemmat sävyt sekä rosoisen soundin. Osa bändeistä sisäistää toisaalta punkin ja postpunkin kolkkouden. Uudemmissa bändeistä esimerkiksi The Posies on onnistunut musiikissaan yhdistämään synkät pohjasävyt ja kirkkaat harmoniat. Joku The Shazam taas pitää 70-luvun ison kitararockin vaikutteiden kautta maanläheisyyden musiikissaan.

Sen sijaan monet Not Lame -merkillä julkaisevat tai IPO-kokoelmilla esiintyvät yhtyeet ovat siivilöineet perinteestä esiin soundin, jossa ovat mukana enää sokerisimmat elementit aiemmasta power popista.

Nykyiset voimapopmuusikot palvovat Whota vielä Beatlesiakin hartaammin, mutta Townshendin, Entwistlen ja kumppanien jytisevä *Maximum R'n'B* loistaa poissaolollaan. Uudemmassa power popissa esimerkiksi rhythm'n'bluesille ominaisia duuriseiskoja käytetään vähemmän, ja vastaavasti enemmän viljellään pehmeämältä kuulostavia pidätettyjä sointuja. Myös bassolinjoista himmenevät r'n'b- ja soul-vaikutteet, ja laulumelodioissa taas suositaan melkein lastenlaulumaisen tunnistettavia ja tarttuvia koukkuja.

60-luvun popissa ja garagessa sointukulkuihin ja melodioihin tuli pelkästään muusikoiden taitamattomuuden vuoksi yllättäviä dissonansseja. Kun ei oltu aivan varmoja miten jokin kiertö pitäisi soittaa tai ei vain osattu, runtattiin kappale menemään suunnilleen oikein – usein loistavin seurauksin. Syntyi kummallisia keitoksia, joissa kauniit harmoniat ja punkia ennakoiva tyly atonaalisuus yhdistyivät saumattomasti. (Esimerkkejä voi ammentaa vaikkapa Rhinon julkaisemilta, moniosaisilta *Nuggets*-kokoelmilta.)

Tätä 60-luvun musiikin aspektia perinnetietoinen power pop harvoin tavoittaa; silkka ammattitaito ehkäisee oudoimmat tuotokset. Kvinttiympyrät pyörivät moitteettomasti, ja lopputulos on esikuviin verrattuna steriili.

Myös pelkästään studiotekniikan kehittymisen vuoksi uusi power pop on sliipatumppaa. Äänimaisema on pyöreä ja täysi, kitarasoundit siistimmät. Äärivivoja hämärtävää *delayta* ja *chorusta* käytetään runsaasti, ja sametinpehmeät lauluharmoniat on miksattu tiiviisti yhteen. Lisäksi masteroinnissa kokonaisuus on nykyiselle radiopopille ominaiseen tyyliin höylätty tasaiseksi pin-naksi, jossa dynaamisia vaihteluja ei juuri ole.

Power pop -kappaleen tyyppillinen sankarihahmo on anti-sankari; sydämessään myrskyisä romantikko, mutta liian arka tai haaveellinen toimintaan. Elämään suhtaudutaan yhtä aikaa intohimoisesti ja pelokkaasti.

Kappaleissa toistuu romanttisen häviäjän teema. Tappio on onnistumista makeampaa ja oireilu lopulta kauniimpaa kuin haaveiden toteutuminen. Suuri osa rockmusiikista kuulostaa siltä, kuin *todella haluttaisiin* saavuttaa se, mistä lauletaan. Power popissa ei koskaan voi olla aivan varma.

Voimapopkappaleet kuvaavat teiniyttä, mutta etään-nyttävät aiheensa moninkertaiseen fiktion. Kirjassaan *The Nineties* Michael Bracewell totesi, että 90-luvun brittipop toi tunnelmaltaan mieleen nuorten aikuisten muistojen läpi suodatetut lähiöteinien bileet.² Power pop nostaa tämän seuraavaan potenssiin: se luo tyyliteltyjä muistoja nuoruudesta, jota ei koskaan ollutkaan.

Kierrätysmateriaaleihin ja eskapismiin mieltyneen musiikkilajin ehkä kaikkein tyyppillisin sanoituksellinen kliše on ”täydellinen tyttö”. Usein tuntuu siltä kuin yhtyeet kilpailisivat siitä, kuka onnistuu tekemään sarjakuvamaisimmin tyttöä palvovan kappaleen. Mitä pohjattomampi on tytön mysteeri, sitä pinnallisempi kappale.

Power pop -kappaleen arkkityyppinen tyttö on paitsi henkeäsalpaavan kaunis – *she makes me weak at the knees* (Fountains of Wayne, ”Denise”) – myös muilta osin ihmeellinen – *she’s got golden skin* (Silver Sun, ”Golden Skin”) ja alati uusin tavoin hämmästyttävä: *I didn’t think I’d find you perfect in so many ways* (Matthew Sweet, ”I’ve Been Waiting”). Tavallinen kuolevainen uskaltaa tuskin avata suutaan hänen lähellään, koska *with all my words so uninspired, how can I speak, how can I?* (The Adventures of Jet, ”Emily Mazurinsky”). Valkoinen anglosaksinen protestanttikin ratkeaa madonnanpalvontaan, kun *she’s so high above me like Cleopatra, Joan of Arc or Aphrodite* (Tal Bachman, ”She’s So High”) Korostettakoon vielä, että *she’s the perfect girl she’s the perfect girl she’s the perfect girl but she’s not mine* (Ten Story Love, ”Perfect Girl”). Laulun kertoja alistuu ihaillemaan tyttöä etäisyyden päästä, sillä *she wants that one bit of geography that I lack* (Del Amitri, ”Not Where It’s At”). Unelmien kohde sitä paitsi tuskin huomaa koko pojan olemassaoloa: *she doesn’t know what she does but she does it to me* (The Katies, ”She’s My Marijuana”). Mitään jakoa ei siis edes periaat-

teessa ole – *there’s practically no sense in lingering herel but I don’t know how to leave* (Cotton Mather, ”April’s Fool”). Aina voi kuitenkin ammentaa lohtua esim. mahdollisten maailmojen semantiikasta: *in some other world she’s loving me* (Brian Leach, ”Parallel Universe Girl”).

Klišeet kuuluvat kaikkeen popmusiikkiin, mutta power pop erottuu valtavirrasta tekemällä numeron omasta epäomaperäisyydestään. Velkaa edeltäjille ei pyritä kät-kemään, vaan se tuodaan avoimesti näkyviin, jopa jon-kinlaiseksi teoksen omaksi kommenttiraidaksi.

Siinä missä rockmusiikot tyyppillisesti puhuvat haastatteluissa vaikeasti luokiteltavasta musiikistaan ja uuden albumin erilaisuudesta verrattuna aiempaan tuo-tantoon, ottaa power pop -artisti esiin korostustussin ja havainnollistaa kappaleiden kytkennät *Rubber Soul*in, *Pet Sounds*in, Todd Rundgreniin tai Electric Light Or-chestraan.

Ohjelmallinen klišeisyys tuo voimapopin lajityyppinä lähelle niin sanottuja high school -komedioita. Nämä amerikkalaisen koulumaailman stereotyyppioista ammen-tavat filmit – joiden soundtrackeille sokeriset power pop -raidat erottamattomasti kuuluvat – käyttävät sumei-lematta hyväksi yllätyksetöntä formaattia ja suorastaan juhliivat omaa kaavamaisuuttaan.

Elokuviissa kerrotaan aina suunnilleen sama tarina ty-töstä ja pojasta – tai pohjimmiltaan ehkä pikemminkin siitä, miten päähenkilö tulee erilaisten rakastumisten, vä-lirikkojen, väärinkäsitysten ja muiden juonenkänteiden seurauksena ”itseksensä”. Kyökkihegeliläisen kierroksen tehtyään, erilaisten kamppailujen ja virheiden jälkeen, tarinan sankari tunnistaa viimein itsensä oikein. Melkein aina hän huomaa haluavansa lopulta sen, minkä hän jo omistikin – ja kasvaneensa siksi ihmiseksi, joka hän alussa oli.³

Sellaiset 80-luvun elokuvat kuin *Fast Times at Rid-gemont High*, *Sixteen Candles* ja *Valley Girl* loivat pohjan myöhemmälle, yhä kaavamaisemmalle teinikomedialelle. Michael Lehmannin ohjaama *Heathers* (1998) kirkasti viimeistään reseptin: ylinokkelaa ja nopeaa dialogia, tutut hahmot häviäjien, voittajien ja keskikastin perus-tyyppineen, aiempien vuosikymmenten populaarikult-

filosofit popbändeissä

- 1 Marx Revolution – ska, Connecticut
- 2 The Foucault Effect – electronica, Hampuri
- 3 The Spinoza State – indie, Newcastle
- 4 Hobbes – altpop, Kalifornia
- 5 The Machiavellis – bluesrock, Cheltenham
- 6 Tom Jefferson – bluesrock, Kalifornia
- 7 Wittgenstein – grunge, Berliini
- 8 Derrida – hcpunk, Tampere
- 9 Lenin – kokeellinen rock, Minnesota
- 10 The Dancing Nietzsches – proge, Oklahoma

lista 18

”Pelkästä paahtokermavanukkaasta ei elä. Power popilla on taipumus synnyttää rujan garagen ja mustan musiikin nälkää.”

tuurista kopioidut aiheet. Pöytä oli katettu sellaisille 90–00-luvun elokuville kuin *Clueless*, *She's All That*, *10 Things I Hate About You*, *Get Over It* ja *Mean Girls*.

Vuosituhanen vaihde on amerikkalaisessa populaarikulttuurissa sekä hiotun voimapopin että konventioita katkeamispisteeseen kierrättävien high school -filmien kulta-aikaa. Tradition jälkipoltossa otetaan edeltäjien teoksista irti kaikki mikä lähtee ja paketoidaan se postuliitteillä varustettuna vielä kertaalleen kulutettavaksi.

Kiertyessään loputtomasti itseensä high school -elokuvat tyhjentävät oman ironiansa pajatson, ja siksi niiden satiirisiksi mukaelmaksi tarkoitettu *Not Another Teen Movie* (2001) epäonnistui sekä satiirina että high school -elokuvana.

Filmi – jonka työnimi oli kuvaavasti ”10 Things I Hate About Clueless Road Trips When I Can't Hardly Wait to Be Kissed” – yrittää koota yhteen kaikki teinikomedian klišeet ja näin tehdä lajityypin naurettavaksi. Ele kuitenkin epäonnistuu, koska lajityyppi on itse aina jo julistautunut hölmöksi. Etenkin uusimmissa muodoissaan elokuvat rakentuvat nimenomaan klišeiden esilepanolle ja kuluneen, hengettömän kuvaston mahdollisimallalle leikille.

Noin 70 eri elokuvan kohtauksia siteeraava *Not Another Teen Movie* etsii kouristuksenomaisesti satiirisia tehoja, mutta päätyy rajalle, jossa parodia muuttuu pelkäksi toistoksi. Välillä se yrittää kärjistää *gross-out* -komedioiden (*Porky's*, *Van the Man*) keinoja näyttääkseen tämän alagenren irvokkuuden, mutta tuloksena on vain entistä suttuisempaa *gross-out* -elokuvaa.

Not Another Teen Movie on itse asiassa peilikuva ”hieman vakavammista” high school -elokuviista,⁴ jotka myös säännöllisesti epäonnistuvat. Jos *Not Another Teen Movie* tavoittelee satiirisesti jotakin ”tyhjempää” kuin konventio, vakaviksi aiotut high school -elokuvat hakevat jotakin ”täydempää” ja todempaa. Lopputulos on kiusallinen, koska ne eivät viime kädessä kuitenkaan tule toimeen ilman samoja klišeitä, joista yrittävät ottaa irti.

Hyvät high school -komediat malttavat sen sijaan onnistuneiden power pop -kappaleiden tapaan pysytellä pinnan ja ilmaisevan konvention tasolla. Niiden teho perustuu ennalta annetuilla merkityksillä ladatuille konventioille, joka tekevät mahdolliseksi myös epäsuoran ilmaisuuden.

Tällaiset teokset ovat kuitenkin aina riskialttiita. Teosta elävöittävästä romanttisesta ironiasta ei ole – sen paremmin populaari- kuin korkeakulttuurissa – koskaan pitkä matka siihen, että esitys luhistuu oman itsetietoisuutensa taakan alle.

80-luvun kenties maineikkain high school -elokuva on John Hughesin ohjaama ja käsikirjoittama *Breakfast Club* (1985). Se ei ole varsinaisesti komedia, vaan pikemminkin draama, eikä se juoneltaan ole niin puhdasoppinen kuin 90–00-lukujen elokuvat, mutta myöhemmillä viittauksilla ja jäljittelyllä se on ikuistettu genren kulmakiveksi.

Elokuva kertoo viikonloppuna suoritettavasta jälki-istunnosta, jonka mittaan koulun eri klikkeihin kuuluvat hahmot oppivat tuntemaan toisensa ja itsensä paremmin.





Lopussa he muodostavat eräänlaisen yhteisen rintaman aikuista maailmaa vastaan. Oppilaat on määrätty kirjoittamaan aine aiheesta ”Millaisena näen itseni”. Päivän päätteeksi, erilaisten välienselvittelyjen ja romanssien jälkeen, porukan ”älykkö” jättää rehtorille kollektiivisen kirjeen. Siinä esitetään, että koko kysymyksenasettelu on väärä, koska koulu joka tapauksessa asettaa vieraantuneet identiteetit oppilaille. Se lukee oppilaat väärin ja panee heidät sisäistämään väärän tulkinnan itsestään ja keskinäisistä suhteistaan.

Tarina on kasari-individualismissaan samaan aikaan koskettava ja korni. Se on kerrottu eri muodoissaan tuhansia kertoja. Kiinnostavaksi elokuvan tekee se, että genre, joka uskollisesti matkii 80-luvun high school -filmejä, tulee lopulta vuosituhannen vaihteessa kääntäneeksi koko *Breakfast Clubin* sanoman pääläelleen. Lujituessaan lopullisesti kokoelmaksi high school -komedian tutuimpia elementtejä ja niiden päälle rakentuvaa kommentaaria myöhemmät elokuvat affirmoivat mukinoitua sen, minkä *Breakfast Club* tulkitsi näennäisyydeksi.

Hughesin naiivi mutta elämänmakuinen romantiikka korvautuu hahmotyyppit ja koulumaailman klišeet universalisoivalla eleellä. Johonkin *Get Over It* -elokuvaan (2001) tultaessa high school -elokuvien muoto saavuttaa viimein täydellisyys. Kaikki on tunnistettavaa ja itseensä kiertyvää pintaa. Jopa tarinan hahmot ovat oppineet näkemään itsensä pelkinä klišeinä, kun käsikirjoittajan näkökulma on syötetty hahmoille takaisin itsemääräyksenä. Ironian tyylikausi on vaihtunut.

Vastaavalla tavalla power pop sulkeutuu vähitellen omien keinojensa sisään ja alkaa viitata enää omaan menneisyyteensä. Tyttö on viimein ”tyttö” ja perjantai-ilta ”perjantai-ilta”. ”Historian liiallisuus on iskenyt elämän plastisiin voimiin eikä se enää tiedä, miten käyttää menettä ravintonaan.”⁵

80-luvun voimapopyhtyiden soundille ominainen jumppasalin hikisyys ja elävyys korvautuvat uudemmassa power popissa vähitellen jonkinlaisella hitaiden päiväkännien tunnelmalla. Puberteettisen väännön tilalle tulee ohjelmallinen naivismi – joka lopulta kuulostaa paljon aikuisemmalta kuin vanhempi power pop.

Joskus kappaleet onnistuvat kuitenkin onneksi pakenemaan tradition painolastin alta ja lähestyvät jonkinlaista uutta viattomuutta. Paras power pop kuulostaa hetimitään täydellisemmältä beatlesilta, holliesilta tai wholta kuin Beatles, Hollies tai Who konsanaan. Klassinen melodinen pop nostetaan ikään kuin toiseen potenssiin. Lajityypin perinteillä leikkivä asenne antaa musiikille ”schlegeliläisen” lisäkierteen, joka toimii kappaleiden hyväksi.

Jos uusimmalle power popille pitäisi valita kulinaarinen vastine, se olisi ilman muuta Crème Brûlée. Mikä voisi

kuvata popin historiasta jalostettuja äkkimakeita raitoja paremmin kuin jälkiruoka, jossa pehmeän kerman päällä on puhalluslampun kuumalla liekillä tehty sokerinen pinta? Kuin virheetön harmonia olisi suojattu polttamalla sen päälle ironian rapea kuori.

Crème Brûlée on jälkiruokana vertaansa vailla, mutta ihminen ei elä pelkästä paahtokermavanukkaasta. Lajina jälkiruoka ei ole autonominen: sen täydellisyys taustalla ovat pääruoka ja alkuruoat. Power popilla on taipumus synnyttää rujan garagen ja mustan musiikin nälkää. Toisaalta kun on kuunnellut riittävästi 50–60-luvun rosoisempia poptimanteja, on nautinnollista palata hysteerisen perinnetietoihin yhteenvetoihin niistä.

Rockin historiassa uusin power pop on muistin ja tietoisuuden liiallisuutta. Mutta samalla se on ilmaisukanavaa etsivän tunteen ja intohimon liiallisuutta. Kaiken kierrätyksen pohjalla on haave täydellisestä popraidasta, johon olisi latautunut maksimimäärä tunnetta. Jos power pop perustuukin redundansille, niin ainakin sana palautetaan juurilleen: latinan *redundare* merkitsee äyräiden yli tulvimista.

Voi olla, että 00-luvulla power pop on menettänyt mahdollisuutensa uudistua, mutta pystyyn kuolleenakin se on suloinen musiikin laji. *Put on your Malibu sunglasses! everybody's fallin' on their asses* (The Shazam, ”Sunshine Tonight”).

Viitteet

- 1 Talvio 2007, 67.
- 2 Bracewell 2002, 17.
- 3 Tyypillisin kaava on tämä: ujo poika haaveilee koulun kauneimmasta tytöstä. Jollakin kommervenkilla, esimerkiksi omaksumalla vieraan roolin, hän saa haluamansa, mutta menettää samalla vanhat ystävänsä ja aiemman identiteettinsä. Juoni paljastuu, poika menettää tytön, ja yhtäkkiä hänellä ei ole mitään. Poika myöntää erehdyksensä, tekee tilit selviksi itsensä kanssa ja saa lopulta kaiken, sekä vanhan että uuden.
- 4 Vrt. esim. Thomas Carterin ohjaama ja Julia Stilesin tähdittämä *Save the Last Dance* (2001).
- 5 Nietzsche 1999, 81.

Kirjallisuus

- Bracewell, Michael, *The Nineties. When Surface Was Depth*. Flamingo, London 2002.
- Nietzsche, Friedrich, *Historian hyödyistä ja haitasta elämälle* (Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, 1874). Suom. Anssi Halmesvirta. JULPU, Jyväskylä 1999.
- Talvio, Otto, *BIFF! BANG! POW! Seikkailuja populaarikulttuurissa*. Teos, Helsinki 2007.

Uutta voimapoppia

Admiral Twin, "Dreamer" (2003)

IPO-festivaalin veteraanibändin radalla on melkein kaikki nykyisen amerikkalaisen power popin tunnusmerkit: runsaat lauluharmoniat, lämpimän putkisäroiset kitarat, Whon myöhäisemmästä tuotannosta kierrätetyt analogisyntikat sekä haaveelliset lyriikat.

Was it all a dream? Was it all a grand design?

Brendan Benson, "Tiny Spark" (2002)

Benson tunnetaan parhaiten yhteistyöstään Jack Whiten kanssa The Raconteurs -yhtyeessä. Tämä raita on hänen soolotuotantoaan. Lainaam YouTube kommenttipalstan nimi-merkkiä Spigot89: "Tämä laulu (ja melkein kaikki kappaleet *Lapalcolla*) ovat puhdasta awesomenessia."

I've always been this way! Never known any other way to feel.

Jason Falkner, "She's Not the Enemy" (2001)

Mm. The Three O'Clockissa ja Jellyfishissä vaikuttanut Falkneria pidetään yleisesti yhtenä genren lahjakkaimmista muusikoista. Hän rakentaa yhtä helposti niin sinfonisen hienostuneita kuin naiivin yksinkertaisia kappaleita. "She's Not the Enemy" edustaa jälkimmäistä lajia.

Serve her up a slice of life! She don't have to be your wife to understand.

Fountains of Wayne, "Red Dragon Tattoo" (1999)

Poika yrittää tehdä vaikutuksen tyttöön ottamalla tatuoinnin. Sanoituksen lapsekas into ja laulajan keski-ikäisen melankolinen ääni ovat maaginen yhdistelmä. C-osassa tiivistetään riipaisevalla tavalla ujon kertojan yritys haalia uskottavuutta pommimetallibändien estetiikalla:

Will you stop pretending I've never been born! Now I look a little more like that guy from Korn.

Hoku, "Perfect Day" (2001)

Kauniin havaijilaisyyntyisen teinitytön sokerihuurrettu popraitaa *Blondin koston* soundtrackilta. Kertakäyttöistä ja ikuista, tästä ei pop enää paljon popimmaksi muutu.

I'm in the race but I already won! And getting there can be half the fun.

The Katies, "Drowner" (1999)

Sanoitus, joka lähestyy jonkinlaista puhdasta poplyriikkaa, sekä yksi elämää affirmoivimmista kitararifeistä koko äänitetyn musiikin historiassa.

It's the quick one wonder, the never gonna blunder! The way she pulls my eyes away with a 10 cent thunder.

Owsley, "Zavelow House" (1999)

Multi-instrumentalisti Will Owsleyn kappale vanhasta talosta, joka kiehtoo ja pelottaa pikkupoikia. Muusikkona Owsley ruumiillistaa lähes täydellisesti

lisesti kotistudiossaan kirkkaita pophelmiä hiovan popnörtin ideaa.

We always knew just what would hit the fan! If we got an up-close look at the boogiemans.

The Pernice Brothers, "Working Girls" (2001)

Jos kuulostaa enemmän Teenage Fanclubilta kuin bändi itse, kuulostaa tältä. *Beatles for Sale* -albumin (1964) raukeus lauluäänessä, keskikesän auringossa kimmeltävät kitarat.

She summered every winter through a calendar from paradise! A cheap dress-up temp job and a tan by cold fluorescent light.

The Rosenbergs, "Sucking on a Plum" (2001)

Yhtyeen taipumus hioa popkoukunkunsa raivostuttavaan virheettömyyteen tuo mieleen behavioristisen psykologian koejärjestelyt.

I heard your dog's named Rex! Did you knit him a sweater?

The Shazam, "Super Tuesday" (1999)

Lajityypin suosiman *underdog*-estetiikan yllättävä sovellus: tällä kertaa romanttisena häviäjänä on USA:n presidentinvaalissa toiseksi tullut ehdokas.

Somebody had to lose! And it had to be you.

Oikaisu

Viime numeron (4/08) pääkirjoituksessa Eduard Bernstein muuntui absurdisti Leonard Bernsteini. Omansortisensa sosialisti oli toki säveltäjäsuuruuskin. Mutta ei liberalismiakaan pidä sotkea liberaalisuuteen tai saintsimonismia simon&garfunkelismiin. Filosofit Moses Mendelssohn oli sentään Fannyn ja Felixin isoisä, mutta *Pääomaa* ei kirjoittanut Chico, Harpo, Groucho, Gummo eikä Zeppo Marx tai kukaan sukulaisistaankaan, Richard Marxista puhumattakaan, *Zarathustraa* ei seipitellyt Jack Nietzsche,

uuskantilaisuuden luoja ei ollut Leonard Cohen, materialismin historiaa ei hahmotellut k. d. lang, kolmen maailman mallia ei jäsentänyt The Big Bopper, eikä tietoisuuden filosofina ole varsinaisesti koskaan kunnostautunut Tony Bennett (ei newyorkilainen laulajaveteraani, ei arizonalainen koripallohirmu, ei brittiosioikulturologi eikä indianalainen poliitikko Tony Bennett). Cotton Mather kyllä julkaisi teoksen *The Christian Philosopher*, mutta se tapahtui 273 vuotta ennen texasilaisen bändin Cotton Matherin esikoislevyä *Cotton King* (1991).



2200

**tutkijaa, joista
100 tutkii ilmastonmuutosta,
15 unta,
10 taloudellista rikollisuutta.**

**YLIOPISTO-lehdessä he ja muut
Helsingin yliopiston tutkijat kertovat,
mitä ovat saaneet selville.**

► **Tutustumistarjous:
5 lehteä 15 eurolla**

► **Tilaa ja osallistu 500 euron
matkalahjakortin arvontaan!**

Tilaa itsellesi tai lahjaksi!



YLIOPISTO

Helsingin yliopiston tiedelehti

- Kyllä kiitos, tilaan Yliopisto-lehden tutustumishintaan 15 e / 5 numeroa. Tilaus jatkuu tämän jälkeen kestopilauksena.
- Kyllä kiitos, tilaan Yliopisto-lehden kestopilauksena 45 e 11 numeroa.
- Kyllä kiitos, tilaan Yliopisto-lehden määräaikaisena 50 e 11 numeroa.
- Kyllä kiitos, haluan näytenuumeron.
- Osallistun vain arvontaan ja maksan itse postimaksun.

Suku- ja etunimi
Lähiosoite
Postinumero ja -toimipaikka
Puhelin
Sähköposti

Tarjous koskee vain uusia kotimaan tilauksia. Nimi- ja osoitetietoja voidaan käyttää Helsingin yliopiston suoramarkkinointitarkoituksiin. Voit kieltää käytön ilmoittamalla siitä Yliopisto-lehden tilaajapalveluun. Arvonnan säännöt: www.helsinki.fi/yliopistolehti>Tilaa Yliopisto-lehti>Arvonnan säännöt

www.helsinki.fi/yliopistolehti

Yliopisto-
lehti
maksaa
postimaksun

HELSINGIN
YLIOPISTO
Yliopisto-lehti
Tunnus 5012723
00003
Vastauslähetys

Maritta Kuula

Musiikillinen kriisi

KRIISIT KUULUVAT musiikkiin aivan kuin muillekin aloille. Minun lasissani myrsky pauhaa tasaisin väliajoin. Alan miettiä, miksi tehdä musiikkia. Mikä tehtävä populaarimusiikin laajalla kirjolla on, mikä on sen erikoisluonne? Mitä sellaista se välittää, mitä jokin muu taiteen tai viihteen muoto ei tee? Onko se ylipäänsä minun kieleni? Maailma on täynnä parempia soittajia, laulajia, sanoittajia, sovittajia ja esiintyjä. Piruako piti pistää sorkkansaa tähänkin soppaan.

Olen toki iloinen kuullessani Ella Fitzgeraldin, Sarah Vaughanin tai Mark Murphyn laulavan, mutta heitä kuunneltuani haluan laulaa vain äänieristetyssä huoneessa. Thelonious Monkin tai Oscar Petersonin pianismi saa minut vuodattamaan verisiä kyyneliä. Bob Dylan ja monet muutkin hienot sanoittajat ajan heikolla hetkellä luotani ja ajattelen: Ihan turhaa kaikki.

Mutta musiikin piru on ovela. Vietyään kerran pikkusormen myötä koko käden palaa se houkuttelemaan heikolla hetkellä. Pian huomaa leikkiväni Pro Toolsin ääressä ja annan luvan itselleni tehdä ”vain muutaman kappaleen”. Eihän niitä tarvitse julkaista, lohdutan itseäni. Ja kun sitten olen saanut kappaleet tehtyä, haaveilenkin jo bändisovituksesta ja yhteistyöstä. Ja nehan maksavat aikaa ja rahaa. Silloin ollaan jo vaarallisilla vesillä: tiedän itsekin, että tästä ei hyvää seuraa. Ja niinhän siinä aina käy. Pian hermoilen levytyksen kanssa, ja lopulta istun jälleen miettimässä, mitä annettavaa kappaleillani on. Mitä merkitystä on koko populaarimusiikilla?

”Taide on tunteiden kieltä,” sanoi Roman Polanski haastattelussa. Samaa sanoisin populaarimusiikista. Kun tiede selittää, analysoi, todistaa ja rakentaa osatotuksista laajempia visioita ihmisestä ja maailmastamme, käyvät laulut tunteiden kimppuun. Ne keksivät, valehtelevat, unelmoivat – puhuvat tunteiden kieltä. Mutta jotain totta täytyy olla lauluissakin, jotta ne herättäisivät kuulijassa tunteen, vetoaisivat johonkin tuttuun. Musiikki sisältää eräänlaisia akupunktioneuloja, jotka hierovat ihmisen hermoja. Jokainen lauluntekijä kuvaa maailmaansa omalla ainutlaatuisella tavallaan, ellei sitten puske hittejä musiikkiteollisuuden tarpeisiin. Se vasta ammattitaitoa vaatiikin.

Vaikka populaarimusiikki suosii tuttuja aiheita, kuten rakkaus ja sen menettäminen, voi se kertoa mistä vain. Niin ainakin haluan uskoa. Rivejä on vähän, joten hir-

veästi faktaa niille ei voi ladata. Parhaimmillaan sanat kuitenkin herättävät kokonaisen maailman eloon kuulijan mielessä. Populaarimusiikki soittaa kuulijaansa ja hänen kokemuksiaan.

Musiikin käyttötapoja on monia, ja jotkut eivät tarvitse sitä lainkaan. Nuorille musiikki on usein tapa määrittää omaa identiteettiään, etsiä yhteenkuuluvaisuutta omaan sukupolveensa. Musiikilla kerrotaan omasta itsestä ja erottaudutaan aiemmista sukupolvista tai omasta sukupolvesta erilliseksi alaryhmäksi. Musiikilla on yhteisöllinen merkitys. Netti on täynnä erilaisia ryhmiä, jonne keräydytään keskustelemaan omasta mielimusiikista. Rock-konserteissa hypitään kuin hullut sardiinit purkissa.

Jotkut ostavat musiikkia kuten muitakin tuotteita, hyviksi havaittuja, laadukkaiksi todettuja, muodissa olevia. He luottavat yleiseen makuun, ovat eräänlaisia perässähihtäjiä. Jotkut taas suunnistavat ulos valtavirrasta musiikillisen aluskasvillisuuden suureen viidakkoon etsimään ravintoa musiikilliseen nälkäänsä ja silloin ihan mikä tahansa hattara ei kelpaakaan. He ovat edelläkävijöitä, joita ravitsee lopulta vain omaperäisyys, taito ja uusi näkökulma. Musiikilliset uudistukset ponnistavat usein juuri musiikin aluskasvillisuudesta: massamuodin saavuttaessaan ne ovat usein menettäneet teränsä. On niitä, joiden tehtävä on säilyttää vanhaa, ja niitä, joiden tehtävä on rikkoa ja rakentaa uutta. Niin myös musiikissa. Tämä dialogi on kulttuurissamme tärkeää.

Sävelten ja soundien sisältämän informaation analysointi ei ole helppoa. Musiikin herättämä mielihyvä koostuu monien asioiden summasta. Eikä ole vaivatonta selittää, mitä tehtävää populaarimusiikki toimittaa. Ainakin se tuo arjen iholle, puhuttelee, ilahduttaa ja viihdyttää ihmistä, jakaa kokemuksia.

Musiikillisten kriisien ja mustien päivien jälkeen seuraa useimmiten inspiraation ja ilon hetkiä. Silloin ei jaksakaan miettiä musiikin merkitystä ja tehtävää, vaan alkaa jälleen leikkiä, räpellellä musiikkia ihan omaksi ilokseen. Kun länsimaisen ihmisen pää ei koskaan hiljene, pulputtavat mielessä uudet aiheet ja kysymykset. Sisäisestä dialogista syntyvät usein myös laulun sanoitusaiheet.





Petter Korkman

Filosofia on kuollut - eläköön pop!

KULTTUURIVALLANKUMOUSTA ei voi lakkauttaa. Kovasti sitä yritetään toki saada hengiltä, tai ainakin kitkeä irti yliopistollisesta kulttuurista. Turhaan. Kulttuurivallankumous ei voi kuolla – yliopistofilosofia sen sijaan voi kuolla, ja onkin jo kuollut. Jäljellä on skolastinen näykiminen, vuoropuhelu yhä ontommin kaikuvissa norsunluutornin halleissa. Filosofia on kuollut. Tai hetkinen sentään, jostain alhaalta kantautuu kumiseva basso, mörähdelevä ääni joka leijuu aamuyön sumussa kuin aave tai haave jostain todellisesta. Se on rock, se on pop, ja se avaa tiiviissä muodossaan, ankan ahtaissa fraaseissaan, mietteitä ja oivalluksia jotka me kaikki saamme jakaa. Ehkä filosofiaa ei voi sittenkään vielä kuopata, vaikka yliopistosofistiikka vaikuttaakin kovasti pelkän poppakonstin varassa pystyssä pysyvältä zombilta.

Siirtykäämme siis hautausmaalle. Haudan lepoon pääsee nyt filosofia sanan laajassa mielessä, kattaen kaiken sen oppineisuuden harjoittamisen jota harastetaan yliopiston humanistisessa tiedekunnassa, ja mukana menee merkittävä osa yhteiskuntatieteellisen tiedekunnan aineista. Ne ovat filosofia ja ne ovat lakanneet olemasta filosofia, ja siksi seisomme nyt tässä, aamuruskossa, arkun hihnojen painaessa lovia hentoisiin olkapäihimme. Filosofialla on tehtävä jonka toteuttaminen oli filosofian elämä. Tehtävä on ollut selvä Sokrateesta lähtien. Tehtävänä on herättää ajattelemaan, pohtimaan ja tavoittelemaan viisastumista. Ehkä filosofian on, olakseen olemassa, pakko olla populaaria: sen on kyettävä koskettamaan sellaisia olemassaolon alueita joilla oikeasti on merkitystä elämälle ihmisenä. Jos tästä näkökulmasta tarkastelee viimeisen sadan vuoden aikana julkaistuja humanistis-yhteiskuntatieteellisiä tutkimuksia, on sieltä vaikea löytää filosofiaa lainkaan, oppineisuutta sen sijaan paljon.

Toisinaan törmään ihmisiin tai instituutioihin jotka erehtyvät pitämään yliopistoa tai laajemmin oppineistoa joukkona ihmisiä, jotka voivat yhdessä muiden kanssa edistää filosofian tehtävää. Ehkä näin on joskus ollut, joissain paikoissa, joinain aikoina, joidenkin oppineiden kohdalla. Erehdyksensä vuoksi tällaiset ihmiset, palatakseni aiheeseeni, kutsuvat paikalle sanotaanko vaikka filosofin, ja saavatkin mitä tilasivat – mutta eivät sitä, mitä heidän olisi pitänyt saada ja tilata. He saavat oppineita sanoja joiden avulla peittävät itseltään ja – etenkin – muilta kykenemättömyytensä kypsyä ihmisenä, saavat fraaseja ja määritelmiä. Harhoissaan jotkut jopa kuvittelevat, vaikkapa metafysiikkaa käsittelevän luennon kuultuaan, että filosofia on tätä, että filosofia koskee ennemminkin maailmaa substanssina kuin oman lapseni likaisia käsiä.

Vallitsevissa oloissa maailmassa on yksi paikka, jossa filosofian harrastaminen on lähestulkoon mahdotonta. Se on yliopisto. Oppi on yliopistolla parhaimmillaan systemaattisesti organisoitujen informaatiokokonaisuuksien hahmottamista ja hallintaa. Tutkimuksen ja oppien kehittämisen tarkoitus on muokata näiden kokonaisuuksien yksityiskohtia, ja ehkä toisinaan popularisoida näitä oppirakennelmia yliopiston ulkopuoleiselle maailmalle. Jälkimmäiseen tehtävään kiinnitetäänkin tänään entistä enemmän huomiota: yliopiston kolmas tehtävä on myyntityötä, sen tarkoituksena on luoda illuusio siitä, että yliopistojen olemassaololla on jotain väliä. Huh, huh, onneksi meillä on pop!

Onko pop musiikin ja filosofian kohdalla sama vai eri asia? Aloitetaanpa filosofiasta. Ajatus filosofiasta tai kaikesta humanistis-yhteiskuntatieteellisestä ajattelusta jonakin jota levitetään kansalle periytyy kenties osittain Sokrateelta ja miksei myös Jeesukselta (levittäkää sanaa!), mutta suurin jeesustelun kausi on kuitenkin Vallistus, jonka soisin jatkuvan yhä vain. Valistuskauden alkuun liittyy lukevan yleisön räjähdysmäinen kasvu 1700-luvulla. Yliopisto-opetus kansankielistyy ja samalla useimmat oppiaineet fysiikasta ja matematiikasta lähtien muokkaavat oppejaan laajemman kansanosan elämää hyödyttäväksi. Filosofia oppineidenkin piirissä osallistuu samalla laajaan kulttuurivallankumoukseen jossa vanhat arvot joutuvat uudelleenpohtimisen kohteeksi, niin kuin käy myös 1970-luvulla, ja niin kuin on käynyt yhä uudelleen eri aikoina. Kulttuurivallankumous myös jatkuu ja vaatii pohdintaa, kritiikkiä, kysymyksiä ja ihmettelyä. Tänä päivänä – eikä meidän aikamme kenties tässä suhteessa ole erityisen poikkeuksellinen – on yliopisto erityisen epäluonteva paikka moiselle.

Filosofia on Valistuksen aikakaudella jakaantunut. Yksi osa filosofiaa elää norsunluutornin sisällä, toinen pyrkii mainostamaan tornia ulkomaailmalle. Tutkijoiden artikkelit ovat tyyppillisintä sisäpuolta. Niissä oppirakennelmia tutkivat ja systematisoivat ja luovat henkilöt kirjoittavat tekstejä toisilleen. Tekstien tarkoituksena on osoittaa että jokin opillinen kokonaisuus pitäisi ymmärtää tai jäsentää näin eikä noin, tai ehkä paremminkin että allekirjoittanut tutkija on spesialisti jonkin spesifin tietokokonaisuuden systematisoinnissa (ja siksi apurahan tai palkan ansainnut). Kysymyksen pohtimiseen ei juuri koskaan sisälly mahdollisuutta viisastua, oppia jotain elämälle ihmisenä merkityksellistä. Voin lukea läjän oppineita kirjoja erityisalaani liittyen eikä minulla koskaan ole niitä lukiessa tavoitteena löytää niistä sellaista, ne ovat vain materiaalia omille informaatiokasoja systematisoiville artikkeleilleni. Sen sijaan minun ei yleensä



”Yleisö on nimenomaan kuka hyvänsä.”

tarvitse kuulla kuin pari kolme popbiisiä, ennen kuin olen jo herännyt ajattelemaan omaa elämääni, tai sinun elämäsi, tai Hänen elämänsä. Tai vaikkapa lapseni likaisia käsiä jonkinlaisena arkitodellisuuden rosoisuuden ilmentymänä. Jo sekin kuva on avoimine mahdollisuuksineen filosofisempi kuin useimmat filosofian väitöskirjat. Vaikka tämä kuva kenties voi sanoa Ihmiselle about mitä hyvänsä, eivät väitöskirjat saa edes yrittää sanoa yhtään mitään Ihmiselle, sillä niillä aivan eri yleisö.

No, onhan se myönnettävä. Olen kuullut kaksi esitelmää, joissa yliopistosta valmistunut ihminen on todella kyennyt käyttämään tietoaan yleisesti kiinnostavien ja merkittävien kysymysten herättämiseen. Puhujia jotka synnyttivät kuulijoissa kysymyksiä joita pohtimalla kenties voi viisastua, asettuivat yhdessä kuulijoidensa kanssa kysymään. Yliopisto-opetuksessa tällainen ei tietenkään kuulu asiaan, ja mielestäni kysymyksessä ei myöskään ole popularisointi, vaan tässä on kyse eräänlaisesta populaarifilosofiasta sanan hyvässä mielessä. Sellaista on aivan ymmärrettävästi vaikea löytää oppineiden maailmasta, sillä niissä tuotannon ehdot vaativat keskittymään keskusteluun oppineiden kanssa mieluummin kuin keiden tahansa ihmisten kanssa, mutta popmusiikki on sitä täynnä. Sen yleisö on nimenomaan kuka hyvänsä, Ihminen.

Oppinut filosofia sanan laajassa mielessä on siis kuollut siinä mielessä, ettei se oikeastaan koskaan voi olla filosofiaa sanan varsinaisessa mielessä, mutta samalla filosofia elää ja voi hyvin popissa. Popmusiikki voi olla vaikeaa tai helppoa eri tavoin, mutta popkappaleiden on kosketettava yleisöään jollakin tavalla, ja tehtävä se lyhyesti. Pop ei kuitenkaan suuntaudu vain pienelle ryhmälle, vaan sen on yleensä tavoitettava hyvinkin erilaisia ihmisiä. Popbiisit käsittelevätkin yleensä elämän tärkeitä asioita ja ajatuksia, joihin jokainen voi samastua koska ne ovat elämää. Mitään popularisointia ei tarvita, kokemukset joiden kautta pop kommunikoi ovat jo valmiiksi populaareja, ne ovat kenen tahansa elämää, ihmisen elämää. Oppineen filosofian ryhtyminen populaariksi näyttää päinvastoin teennäiseltä alentumiselta, kädenojennukselta tyhmille, mutta keskeisin ongelma on kuitenkin se, ettei myöskään popularisoitu filosofia ole populaaria siinä mielessä kuin pop sitä on. Popularisoitu filosofia ei ole populaarifilosofiaa koska se perustuu oppineiden keskinäisessä peitsen taitossa jäsentyneiden systemaattisten tietopakettien yleistajuiseen esittämiseen, ei perustaltaan jaettujen yleisinhimillisten kysymysten aset-

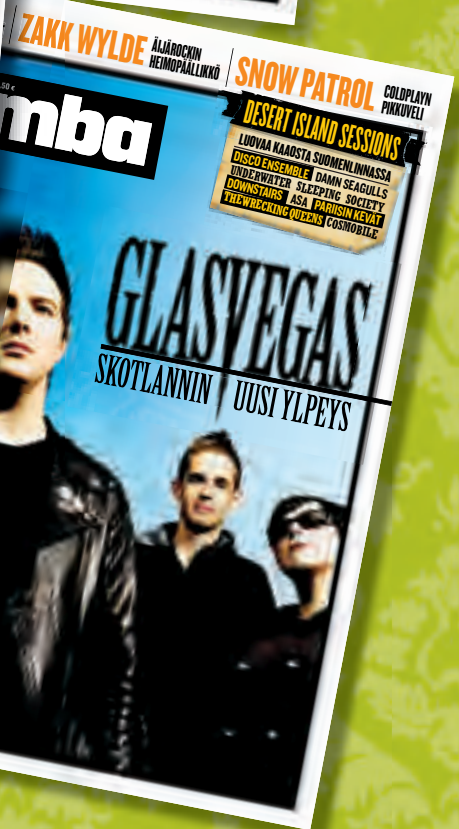
tamiseen tavalla joka koskettaisi ja avaisi ovia pohdintaan, kyseenalaistamiseen ja mahdollisesti viisastumiseen. Oppinut filosofointi ei yksinkertaisesti voi tähdätä filosofian todellisen tehtävän toteuttamiseen, popin sen sijaan on lähestulkoon pakko filosofoida.

Voit sanoa että olen uneksija, mutta ainoa ole en, kuten John Lennon sanoi. Unelmoin, että filosofia vielä nousee haudastaan. Toivon, että se saa sielulleen rauhaa. Tällä hetkellä hautuumaan liepeillä haahuilee vain poppakonstein liikutettava ruumis, mutta radiosta ja levyiltä onneksi kuulee filosofian haamun ulvovan yöhön, ja kenties jonakin päivänä soinnin sävelet saavat vielä edes osittain haltuunsa mätänevän oppineen filosofian ruumiin, ja sinä päivänä poppakonstit korvautuvat aйдolla popilla. Kuolema skolastiikalle, eläköön pop!

filosofiat popissa v

- 1 Immortal Technique, "The Poverty of Philosophy" (2001) (*most of my Latino and black people/ who are struggling to get food,/ clothes and shelter in the hood/ are so concerned with that,/ that philosophizing about freedom and socialist democracy/ is usually unfortunately beyond their rationale*)
- 2 Headhunter, "Rude Philosophy" (2007) (*the government doesn't support the youth/ alcohol, drugs, suicide the fuckin' truth/ politicians don't give a damn*)
- 3 Redrum, "Shotgun Philosophy" (1999) (*stricken with poverty/ low class minority/ fuels shotgun philosophy*)
- 4 The Shaggs, "Philosophy of the World" (1969) (*you can never please anybody in this world*)
- 5 Buzzcocks, "Flat-Pack Philosophy" (2006) (*all of my hopes, dreams and desires/ assembly required*)
- 6 Nomeansno, "Sex Is Philosophy" (2001) (*are you getting what you want? are you getting what you see?/ is this the business of pornography?*)
- 7 Darzamat, "Ancient Philosophy" (1999) (*to sin by knowing thoughts of god*)
- 8 Ninnghizhidda, "Deny Thy Philosophy" (1998) (*mother of chaos, bear my forlorn call*)
- 9 Ethereal Pandemonium, "Dark-Age Philosophy" (2006) (*my faith for pagan race shall live eternally*)
- 10 No Innocent Victim, "Mr. Philosophy" (2001) (*try to look wisel philosophical words/ it's all a disguise/ boost your self-worth/ [...] you don't impress me*)

lista 19



HAE UUSI RUMBA LEHTIPISTEISTÄ

niin & näin & **CLUB FRICTION**

ylpeinä esittävät

Witherspoon
Lockman
Maritta Kuula
The Protestants
SP
Vuk

Kuudes Linja tiistaina
24. maaliskuuta klo 21
(Hämeentie 13, Hki)

Liput 5 e

www.netn.fi

www.filosofia.fi/pop



*niin&näin -poiteema jatkuu Filosofia.fi-portaalissa:
www.filosofia.fi/pop*





Rauha Mäkilä, / Can Make Your Heart Beat Short (2007) 120x110,akryyli kankaalle

Pekka Elo

Vuoden 2008 filosofian reaalikokeet

Filosofiaan vastaa vuosittain noin 1 600 abiturienttia, jotka jakautuvat melko tasan keväälle ja syksylle. Määrä on kohtalainen, kun muistamme, että monessa pienemässä lukiossa on saatavilla ainoastaan yksi pakollinen kurssi. Ehkä tulevat Kansainväliset filosofian tiedeolympialaiset Helsingissä kasvattavat lukiofilosofian suosiota.

Valituimpia tehtäviä keväällä 2008 oli tämä:

3. *Murtovarkaan teot vaativat rohkeaa luonnetta. Rohkeus on hyve. Murtovaras on siis hyveellinen. Mitä vikaa tässä päättelyssä on, vai ovatko murtovargaat hyveellisiä ihmisiä.*

Vastauksissa pohdittiin osuvasti, että murtovaras ei ole hyveellinen, koska häneltä puuttuvat muut hyveet kuin rohkeus. Syksyn suosikkeja taas oli piispa Berkeleyn filosofiaan viittilöivä kysymys:

5. *Kuvittele, että vain sinä itse olet olemassa ja kaikki muu on sinun mielleltäsi. Kuvaa tällaista kantaa ja miten sen voisi kumota.*

Etukäteen, siis pistekokouksessa, useat opettajat sa-noivat seuraavaa päättelytehtävää liian helpoksi:

6. *Ovatko alla olevat päättelyt päteviä? Jos joku niistä ei ole pätevä, niin miksi ei?*

a.

- *Kaikki kalat osaavat uida.*

- *Minä osaan uida.*

Siis: minä olen kala.

[...]

Kokemus on osoittanut, että logiikkaa ei osata. Ei siis ihme, että vastaukset olivat sekalaisia. Parhaasta päästä oli oivallus, etten ole kala, koska en voi saada lapsia kalan kanssa. Olikohan tullut kokeiltua?

(Lue kaikki filosofian ylioppilaskirjoitusten kysymykset vuonna 2008 Filosofia.fi-portaalista: www.filosofia.fi/opetus/yokokeet)

Vuoden 2008 parhaina filosofian ylioppilaskokeen kirjoittajina palkittiin Emma Hirsimäki (Jyväskylän lyseon lukio), Auli Kotimäki (Jyväskylän lyseon lukio) sekä Joel Kättö (Helsingin suomalainen yhteiskoulu) ja parhaina elämäntutkimustiedon vastaajina Susanna Ahokas (Joutsenon lukio), Suvi Karila (Juhana Herttuan lukio) sekä Tuulikki Viilo (Eiran aikuislukio).

niin & näin onnittelee! Ohessa kaksi esimerkkiä palkittujen vastauksista.

(Lisää palkittujen vastauksia Filosofia.fi-portaalissa: www.filosofia.fi/opetus/yovastaukset)

Filosofia, kevät 2008

1. Sanotaan, että yksilön vapaudella on aina rajansa.

(a) Pohdi miten väite on perusteltavissa.

Yksilölle sallitaan yhteiskunnassa vapauksia, jotka turvaavat ihmisen elämää yhteiskunnassa ja luovat sille edellytyksiä. Vapauksista puhutaankin kahdessa mielessä. Negatiivinen vapaus tarkoittaa, että ihmistä ei estetä toteuttamasta itseään, kunhan hän sallii saman muille. Positiivinen vapaus tarkoittaa, että yksilölle annetaan mahdollisuuksia toteuttaa itseään.

Vapaus moraalisenä käsitteenä luo aina vastuun. Väite, että yksilön vapaudella on aina rajansa liittyy juuri tähän. Kun yksilölle sallitaan vapauksia yhteiskunnassa, hänen on oikeudenmukaisuuden nimissä sallittava sama myös muille. Yksilön vapaus ulottuu juuri siihen, mistä toisen yksilön vapaus alkaa, mikä tarkoittaa sitä, että oman vapauden nimissä ei saa rajoittaa toisen vapautta. Ihmisellä ei ole oikeutta pitää vapautenaan esimerkiksi tunkeutua toisen kotiin sillä perusteella, että tälle kuuluu vapaus liikkua missä vain. Tämä loukkaa toisen vapautta.

(b) Anna esimerkkejä yksilön vapauksista ja selitä niitä.

Yksilön vapaudet ovat luonteeltaan positiivisia tai negatiivisia. Positiiviset antavat siis vapauden johonkin ja negatiiviset ovat vapauksia rajoitteista ja esteistä.

Yksilön vapaudet voidaan nähdä myös oikeuksina. Tärkeitä yksilönvapauksia ovat oikeus elää vapaana, hengen turva ja omistamisoikeus. Nämä luonnolliset oi-

keudet ihmiselle määritteli jo filosofi John Locke. Ilman näitä vapauksia ihmisen ei ole mahdollista elää mielekäästä elämää. Näiden perusvapauksien rinnalla yksilöllä on myös esimerkiksi poliittisia vapauksia, jotka antavat ihmisille oikeuden ilmaista itseään. Poliittiset vapaudet ovat tärkeitä, jotta jokaisella yksilöllä olisi mahdollisuus vaikuttaa yhteiskuntaan.

Oikeudenmukainen yhteiskunta vaatii myös positiivisia vapauksia. Mitä hyötyä on vapaudella käydä koulua, jos ihmisellä ei ole rahaa siihen? Oikeudenmukainen yhteiskunta luo yksilön elämään edellytyksiä. Positiivisia vapauksia ovat esimerkiksi yksilön oikeus ilmaiseen koulutukseen, sosiaaliturvaan ja lapsen oikeus ilmaiseen päivähoittoon. Nämä oikeudet ovat tärkeitä, koska ne antavat myös vähäosaisille mahdollisuuden toteuttaa itseään.

(c) Mitä vapauksia ihminen ei voi itselleen vaatia?

Ihminen ei voi vaatia itselleen vapauksia muiden ihmisten vapauksien kustannuksella. Kun ihmisellä on vapauksia, hän sallii samalla samat vapaudet myös muille. Vapaus on vastavuoroista ja tuo aina vastuun.

Ihminen ei voi vaatia itselleen vapautta esimerkiksi lyömään ystäväänsä, koska tämä loukkaa ystävän vapautta fyysiseen koskemattomuuteen. En voi vaatia itselleni vapautta varastaa kaupasta, koska tämä loukkaa kauppiaan vapautta / oikeutta omaisuuteen.

Vapaus, joka rajoittaa toisen ihmisen vapautta, ei ole oikeudenmukaista ja on moraalisesti väärin. Vapaus moraalisenä käsitteenä edellyttää vastavuoroisuutta, mikä puolestaan perustuu siihen, että jokainen ihminen on samanarvoinen.

Joel Kättö

Elämänkatsomustieto, kevät 2008

8. Kulttuuri on merkityksiin perustuvaa inhimillistä toimintaa. Pohdi mitä tällä tarkoitetaan. Onko mahdollista puhua eläinyhteisöjen kulttuurista?

Käsite kulttuuri kattaa laajasti yhteisön tavat, uskomukset, kielen, ympäristön, maailmankuvan, taiteen, filosofian ja ryhmän sisäiset rakenteet. Kreikkalaisen kulttuurin keskuksena oli tiivis kaupunkilaisyhteisö ja poliiksen ulkopuolelle karkotettu saattoi katsoa menettäneensä ihmisarvonsa. Kulttuuri, jossa elämme, muodostaa maailmankatsomuksemme, käsitteemme hyvästä ja pahasta ja siitä, mitä pidämme tavoittelemisen arvoisena. Vaikka sana kulttuuri yleensä herättää meissä mielikuvan antiikin korkeakulttuureista taiteellisine ja filosofisine saavutuksineen, kulttuuria ovat myös pienen uusiguinealaisheimon valmistamat saviastiat, heidän yhteisönsä sisällä vallitsevat tavat ja uskomukset.

Tämän ajatuksen pohjalta voidaankin muodostaa käsitys merkityksiin perustuvasta inhimillisestä toiminnasta. Tällä mietteellä voidaan pyrkiä kuvaamaan kulttuurin roolia inhimillisten ominaisuuksien esille tuojana. Kulttuuri on inhimillisen ajattelun tulos enemmän kuin pelkkä yhteiskuntasopimus samaa lajia edustavien yksilöiden kesken. Eri aikoina eri paikoissa syntyneillä kulttuureilla on yhdistäviä tekijöitä, joista näkyvin on kieli. Kulttuurien arvottamisesta irtautuminen, kulttuurirelativismi, saattaa kuitenkin kyseenalaistaa länsimaisten ihmisoikeuksien valossa joidenkin kansojen ihmisarvon. Onko kulttuuri siis noussut yksilöä tärkeämmäksi tekijäksi?

Yleisesti ajatellaan kulttuurin kuitenkin koskevan vain ihmisyyhteisöjä. Emme puhu kalojen tai koirien kulttuurista, vaikka niilläkin on omat tapansa, yhteisiä käyttäytymismalleja, oma merkkikieli ja hierarkia. Kulttuuri on kuitenkin inhimillisten ominaisuuksien ilmentymä.

Jokaiseen kulttuuriin kuuluu uskomuksia ja käsityksiä maailman synnystä, tuonpuoleisesta, elämän tarkoituk-

sesta ja maailmankaikkeuden rakenteesta. Eläin ei toteuta tällaista ajattelua, se ei muodosta uskonlahkoja tai suorita riittejä. Tähän kulttuurilliseen ominaisuuteen liittyy olennaisena osana ihmisen kuolemantaju, joka eläimeltä puuttuu. Eläin voi tuntea heikkoutta ja havaita lajitoverinsa kuolleen, mutta omaa kuolemaansa se ei ainakaan nykyisten tietojemme valossa ennakoi.

Ihmiselle ominaista on myös apuvälineiden rakentaminen selviämismahdollisuuksiensa parantamiseksi. Simpanssi osaa poimia maasta kepin ja tökkiä sillä termitipesää, mutta monimutkaisempien työkalujen rakentamiseen se ei pysty. Olennaisimpia esteitä eläinten kulttuurin rakentumisessa on kuitenkin kielen puuttuminen. Ihmisten varhaisimpien kulttuurien on arveltu syntyneen vasta kielenkäytön seurauksena, jolloin on pystytty jakamaan tietoa ja sopimaan yhteisistä periaatteista. Ilman kieltä eläisimme luultavasti susien yhteiskunnassa, jossa päti ainoastaan vahvimman laki.

Erilaiset kulttuurit mahdollistaa myös ihmisen abstrakti ajattelu, jonka avulla voimme ilmaista itseämme esimerkiksi symbolien kautta. Tällainen ajattelu pitää sisällään myös suunnitelmallisuuden, jolloin ihminen kykenee irrottamaan ajatuksensa tästä hetkestä ja palaamaan muistelemaan menneitä tai suunnittelemaan tulevaa. Eläin elää hetkessä. Se voi intuitiivisesti muistaa langasta saamansa sähköiskun tai kerätä ruokaa varastoon, mutta tietoiseen toimintansa suunnitteluun tai menneiden tapahtumien arviointiin se ei kykene. Vaikka luonnossa esiintyy teleologisia ilmiöitä, eläin toteuttaa lähinnä yksinkertaisia, kausaalisia toimintoja. Onkin todettava, että vaikka useat eläimet tuntuvat oppimiskyvyltään hyvinkin älykkäiltä olennoilta, kulttuurin muodostamiseen ne eivät ainakaan sanan kulttuuri nykyisessä merkityksessä kykene.

Tuulikki Viilo

Tapani Kilpeläinen & Jouni Avelin

Kulttuuririhkamaa lapsille

”VASEMMISTON LAPSET, YHTYKÄÄ!” otsikoi Caleb Crain 11. tammikuuta *New York Times*issa julkaistun esittelynsä Julia L. Mickenbergin ja Philip Nelin kirjasta *Tales for Little Rebels. A Collection of Radical Children's Literature* (New York UP). Teokseen on kerätty lapsille suunnattuja tarinoita, jotka johdattelevat lukijansa punertaviin poliittisiin oppeihin. Crainin mukaan asetelma on ymmärrettävä: useimmat vanhemmat haluavat opettaa lapsilleen, että hiekkalaatikko on yhteinen, mutta harvemmat toivovat jälkikasvunsa jalostuvan myöhemmin tuotantovälineiden yhteisömuutoksen puolestapuhujiksi.

Vasemmistolaiset ovat kirjoittaneet lapsille hanakasti. Mickenberg ja Nel kertovat, että tarinan ”Harold and the Purple Crayon” kirjoittaja Crockett Johnson toimitti *The New Masses* -lehteä ja tarinan ”Danny and the Dinosaur” kirjoittaja Syd Hoff kuului *The Daily Workerin* avustajakuntaan. Hoffin salanimellä ”A. Redfield” kirjoittamassa tarinassa ”Mr. His” Histown-nimistä paikkakuntaa hallitseva riistokapitalisti Mr. His sortaa proletariaattia ja panee lehdistön kertomaan lakkoilun kiroista. Onnelliseksi lopuksi kurjuudessa elävä työväki nousee Mr. Hisia vastaan. Clara Hollosin ”The Story of Your Coat” puolestaan tarjoaa kuluttajavalistusta selvittämällä, miten australialaisen lampaan villasta tulee tekstiilitehtaan tiedostavien työläisten käsissä villatakki, joka lopulta päätyy tavaratalon valikoimaan.

Aiheesta innostunut Crain joutuu kuitenkin tunnistamaan, ettei yhteiskunnallinen tiedostavuus aina pelasta vasemmistolaista lastenkirjallisuutta genren helmasynniltä eli kaikenkattavalta moralismilta. Oscar Saul ja Lou Lantzin ”Revolt of the Beavers” kertoo iloisuuskerhon perustavista majavista ja Carl Sandburgin ”Rootabaga Stories” puolestaan paljastuu täysin lukukelvottomaksi. Pahimmillaan lastenkirjallisuus osoittautuu lapsille sopimattomaksi. Crainin esimerkkinä on Ned Donnin runo ”Hanhiempioneeri”: *This bloated Pig masters Wall Street./ This little Pig owns your home./ This war-crazed Pig had your brother killed...* Alaikäisen lukijan voi kuvitella kauhistuvan, mutta Crain lohdutuu sanomalla, että ”lähivuosina, kun Amerikka vetäytyy varovasti irti *laissez-faire* -katastrofeistaan ja siirtyy vastentahtoisesti itselleen vieraaseen, yhteisölliseen politiikkaan, jotkut meistä saattavat toivoa meitä pelotellun tällaisilla riimeillä päiväkodissa, sen sijaan että jouduimme kokemaan ne aikuisina.”

Olemattomuutta Japanissa

TAMMIKUUN 8. PÄIVÄNÄ *Le Monden* Roger-Pol Droit tervehti ilolla sitä, että James W. Heisigin *Philosophers of Nothingness. An Essay on the Kyoto School* (2001) on vihdoin saatu ranskaksi nimellä *Les philosophes du néant* (2008). Geishojen, bonsaintrimmauksen ja temppelien ikuisen kauneuden sijasta Heisig esittelee lukijalle Kioton koulukunnan, jonka Spinozaa, Humea ja Nietzscheä harrastanut Kitaro Nishida (1870–1945) perusti II maailmansodan alla Hajime Tanaben (1885–1962) ja Keiji Nishitanin (1900–1990) kanssa. Ryhmä harrasti länsimaista filosofiaa, mutta tulkitsti sitä zenbuddhalaisuudesta saatujen vaikutteiden avulla.

Tanabe opiskeli 20-luvulla Saksassa sekä Husserlin että Heideggerin johdolla, Nishitani 30-luvulla Heideggerin johdolla. Kioton koulukunnan pohdintojen keskipisteessä olikin ei-mikään. Tanaben mukaan ei-minkään ajatteleminen on juuri filosofian tehtävänä. Droit käsittää itseymmärryksen niin, ettei Kioton koulu ollut nihilistiryhmä, vaan sen tavoitteena oli nihilismin ylittäminen ajattelemalla ei-mitään. Nietzscheä ja mestari Eckhartilta saamiensa osviittojen mukaisesti kiotolaiset pyrkivät löytämään ei-mistään kaikkien uskontojen perustattoman perustan.

Mutta Heidegger-vaikutteet eivät rajoittuneet pelkkään filosofiaan. Kaikki kolme kiotolaisajattelijaa tukivat maansa sotaisaa ulkopoliittikkaa ja uskoivat Japanin historialliseen tehtävään aina sodan päättymiseen saakka. Vaikka miehet myöhemmin tarkistivatkin kantansa historian painon vuoksi, Kioton koulukuntaa pidetään nyky-Japanissakin totalitaristisena, jopa fasistisena. Mutta ”pitäisikö käsitteellinen vauva heittää militantin pesuveden mukana?” kysyy Droit. Kioton ajattelijoiissa ruumiillistui paikallisten ajattelijoiden paradoksi: lännessä heitä pidettiin japanilaisagentteina ja Japanissa länsimaisten hapatuksen levittäjinä. He ajautuivat ei-paikkaan.

Eläimen puvussa ja vähän ihmisenkin

DWIGHT GARNER esitteli *New York Timesin* tammikuun 21. päivän numerossa Temple Grandinin tuoreen kirjan *Animals Make Us Human. Creating the Best Life for Animals* (2009). Coloradon yliopiston eläintieteen professori Grandin on herättänyt huomiota jo aikaisempien teostensa eläinymmärryksellä, mutta hän on myös saanut voimakasta kritiikkiä, koska hän suunnittelee työksensä teurastamoja. Nykyisin noin puolet Yhdysvaltain ja Kanadan nautanlihaa tuottavista teurastamoista on rakennettu hänen suunnitelmiansa mukaan. Omien sanojensa

mukaan Grandin on kiinnostuneempi eläinten elämänlaadusta kuin niiden kuolemasta.

Hän on huolissaan lihateollisuuden ja eläinaktivistien antagonistisesta suhteesta, vaikka tunnustaaakin aktivistien merkityksen. Hän uskoo, että teurastamoja tulisi valvoa mahdollisimman tarkasti. Toisaalta hän on todennut eräissä haastattelussa, että yksi lihateollisuuden ongelmista ovat eläinten käsittelijät, jotka eivät henno lopettaa sairaita eläimiä: lopulta eläinten kärsimyksen jatkuva katseleminen turruttaa eikä eläintenhoitaja järkyty enää mistään.

Grandinin mukaan eläinten käsittelyyn pätee pe-

russäntö, jonka mukaan raivoa, pelkoa ja paniikkia on vältettävä, jos suinkin mahdollista, mutta leikinhalua ja uteliaisuutta sen sijaan on aina pyrittävä herättelemään. Aivotutkimukseen tukeutuva professori uskoo, että niin seura- kuin talouseläintenkin käyttäytymishäiriöt vähenevät, jos eläinten positiiviset tunteet saadaan peliin. Itse autismista kärsinyt Grandin on täysin välinpitämätön monia ihmisten sosiaalisuuteen liittyviä seikkoja kohtaan, mutta samalla se tekee hänestä eläinten ymmärtäjän. Tärkeintä eläinten elinolojen parantamisessa on se, että parantajat pyrkivät ajattelemaan niin kuin eläimet ja luopuvat inhimillisistä ajattelutavoistaan.

Gaza

ISRAELIN HYÖKKÄYS Gazaan sai aikaan kommenttiröyryyn. *New York Review of Books*issa Roger Cohen kertoi nähneensä konfliktin aikaan aiheesta kaksi unta. Ensimmäisessä arabioiskelijat protestoivat Jerusalemin yliopistolla ja juutalaiset opiskelijat ryhtyivät vastamielenosoitukseen. Paikalle tuleva yliopiston turvallisuuspäällikkö keskeyttää mielenilmaukset. Opiskelijat haukkuvat vahtimestaria natsiksi. Käy ilmi, että tämä on keskitysleiriltä eloonjäänyt juutalainen. Toisessa unessa rutiköyhät palestiinalaiset joutuvat syödäkseen rakentamaan pommisuoja juutalaisille, joita Gazasta ammutut raketit uhkaavat. Yhteistä näille unille on, että molemmat tapahtuivat myös valvemaailmassa.

*London Review of Books*in nettisivuille koottujen kirjoitusten (http://www.lrb.co.uk/web/15/01/2009/mult04_.html) joukossa Eliot Weinberger koettaa lyödä leikiksi muistuttamalla, mikä oli Israelin valtion alkuperäinen tavoite. ”Päämääränä oli paikka, jossa voi harjoittaa juutalaista uskoa rauhassa, tai yhtä rauhassa voi olla sitä harjoittamatta, paikka, jossa juutalaisuudella on merkitystä vain, jos itse haluaa sillä olevan merkitystä.” Weinberger jatkaa, että unelma on nyt toteutunut – New Yorkissa. Hän joutuu kuitenkin vakavoitumaan ja toteamaan, että niin kutsuttu kahden valtion ratkaisu taitaa tätä myöten

olla mahdoton. Israelin sisäpolitiikka ei anna odottaa minkäänlaista helpotusta tilanteeseen. Samaa mieltä on samassa julkaisussa Eric Hobsbawm, joka arvioi, että Gazan tapahtumat ovat haitaksi niin Israelissa kuin diasporassakin eläville juutalaisille. Sanaleikkiä tavoitellen Cohen toteaa, että Israelin logiikka tuntuu karun kvantitatiivisesti arvioiden olevan ”silmä silmäripsestä”.

Suomalaiset kaupan keskusliikkeet tukivat Israelin sotaponnisteluja tuottamalla markettien hevi-osastot täyteen sen tuotteita, sitrushedelmien lisäksi esimerkiksi ennätysmäärät avokadoja ja kirsikkatomaatteja.

Utopismit

PROFESSORI TATJANA ARTEMJOVA esitelmöi tammikuussa Aleksanteri-instituutissa venäläisen utopia-ajattelun perinteestä. Hän erotti kasvatus-, moraal-, tieto-, yhteiskunta-, politiikka-, laki-, talous-, teo-, tekno- ja ekoutopiat, joita ei toki esiintynyt puhtaina Venäjälläkään. Artemjovan mukaan utopia on ”filosofisen tutkimuksen väline”. Varma tapa saada huomiota visioilleen on aina ollut ottaa kantaa suvunjatkamisjärjestelyihin. Pietarilaisen valistuksen yhteydessä puheeksi tuli Samuel ”Jeremyn veli” Benthamin Nevan kaupunkiin 1800-luvun alussa loihtima *panopticon*, joka ei kuitenkaan ollut vankila vaan taideoppilaitos. Ra-

kennus tuhoutui tulipalossa 1818. Artemjova mainitsi myös 60-luvun tieteiskirjallisuudesta, jossa hahmoteltiin kommunistisen yhteiskunnan lähitulevaisuutta. Myös neuvostovastaista utopianismia esiintyi, synnyttäväthän ”kaikki poliittiset regiimit” vallitsevien hahmotustapojen ylitäjiä. Utooppisuuden ydintehtävänä onkin Artemjovan mukaansa ”tuhota ideologian metafyyminen vakavuus”.

Valtionyliopiston oppituhonhaltija ja Venäjän tiedeakatemian tutkija Artemjova on pietarilaisen aatehistorian tutkimuslaitoksen johtajana toimittanut jo 34 volyymin *Filosofisen aikakauden almanakkaa* (1996–): niissä on tutkittu venäläisen utopianismin (niteet 12 & 13) lisäksi leibnizismia Venäjällä (1), venäläistä valistusta (2), wolffilaisuutta Venäjällä (3), aatehistorian luonnetta ja metodologiaa yleisemmin (4–5, 14, 17–18 & 26), Nikolai I:n Venäjää (6), tieteen ja filosofian suhdetta (7), valistusajattelija Ivan Šuvalovia (8), benthamismia Venäjällä (9), venäläistä filosofia sosiokulttuurisena tyyppinä (10), Katariina II:n Venäjää (11), skotlantilaisen ja venäläisen (15) sekä englantilaisen ja venäläisen valistuksen suhteita (19 & 20), ihmistieteitä (21–23), filosofianhistoriaa filosofiana (24–25), ensyklopedismia (27), venäläistä yliopistohistoriaa (28–30), Franklinin ja Venäjän välejä (31 & 32), Linnén venäläistä reseptiota (33) ja valistusfilosofian ihmiskuvaa (34). Valistusekspertti Artemjova on Aleksanteri-instituutissa vierailevana *fellowship*-tutkijana.

Arvojamme ovat ylpeys, ylensyönti...

VUODENVAIHTEEN *Süddeutsche Zeitung*issa haastateltiin filosofi Peter Sloterdijkiä (1947–), joka teki läpimurtonsa Euroopan intellektuellien yhteismarkkinoilla *Kritik der zynischen Vernunft*llaan 1983. Tuotte-
 liaan karlsruhelaisen taidekorkeakoulunrehtorin ja filosofian ja esteetiikan professorin päätyönä pidetään yli 2 500 -sivuista trilogiaa *Sphären* (1998–2004). Se hahmottelee kaiken, erityisesti modernin yhteiskunnan, kehkeytymistä käsitteiden 'kupla', 'pallo' ja 'kuohu' avulla. Sloterdijkin viime vuonna ilmestynen "sodanjälkeisysteoriaa" kehitelleen kirjan englanninnoksen äärellä on viihtynyt viime aikoina myös ehtiväinen valtiosihteeri Risto Volanen: "Tähän asti en ole ymmärtänyt Marxin, Heideggerin, Nietzschen tai Artaudin nousua Ranskassa toisen maailmansodan jälkeen. Sloterdijk tulkitsee sen olevan osa kaksinkertaista itsepetosta. [...] Sloterdijk tarjoaa kansainvälisissä suhteissa [...] 'hyväntahtoista ja väkivallatonta yhteisoloa' ja riittävää etäisyyttä naapurin asioihin. [...] Meillä on siis kaikki syy työhön ihmisyyden hyväksi [...]." (*HS 23/iii/09*) Volasen oma filosofinen pääteos, *Ihmisyden paluu. Kohti modernin reformaatiota* ilmestyi sekkin 2008.

Haastattelussa Sloterdijk määritteli ensi töikseen 'kriisin' lääketieteelliseksi käsitteeksi, joka tarkoittaa eliön kamppailua elämästä ja kuolemasta. Tällaisena se ei lainkaan luonnehdi talousvaikeuksiin ajautuneita länsimaita. Moderni yhteiskunta on näet "kroonisesti multimorbidi", parantumaton, eikä sen tilaa voi kuin lievittää: "Nykykriisin tuloksena voi olla vain seuraava kriisi."

SZ houkutteli Sloterdijkiä ruotimaan paljon puhuttua repeämää reaalityöelämän ja finanssimarkki-

noitten virtuaalisuuden välillä. Professori teki työtä käskettyä: "Yhden arvion mukaan finanssitalous on painunut kymmenkertaiseksi reaalityöelämän verrattuna, toinen arvio puhuu yhden suhteesta viiteenkymmeneen. Kuvaan kuuluu, ettei enää osata edes sanoa, missä mittasuhteissa asia pitäisi mieltää. Tästä seuraa kaikki muu, eritoten tunne pohjattomasta arvojen arvonmenetyksestä, inflaatiosta, joka ei koske vain taloudellisia hyödykkeitä, vaan kaikkia arvoasteikkoja. Enää ei tiedetä, mikä on suurta ja pientä, mikä paljon ja mikä vähän. Vakaudesta ei tohdi puhua enää kukaan."

Sloterdijkille ei kelpaa talouskäänteiden selittämiseen himo-pelkosykli. Ennemminkin järjestelmää leimaa ailahtelu vakavan ahtauden (huolen, niukkuuden, itsekutituksen) ja rivon hulpuuden (lento-kykykuvitelmiin äityvän kevytkenkäisyyden) välillä. Viime aikoina on leijailtu niin avarasti, että todellisuuden vastustus on jäänyt tuntematta. Kuolemansynteihin, seitsemään sielunvääristymään, kuului, Sloterdijk muistuttaa, kaksikin taloustörkeyttä: ahneus ja himo. Mutta ei maailma ole paavi Gregorius Suuren ajoista sen ihmeemmin ahnaantunut. Tie lamaan on johdettava muualta: "Finanssikriisin perusta on keskuspankkien teknisissä virheissä. Taustalla on kiista rahapolitiikan inflaationistisen ja anti-inflationistisen linjan välillä. Tänään koemme seurauksia inflaationistien läpimurrosta kautta linjan."

Sfäärifilosofia pitelee pihdeissään USA:n keskuspankin satsaus lisärahaan. Käsillä on nietzscheäinen "kaikkien arvojen uusi arvottaminen", tosin yli-ihmisten ja muiden pervocaesarien tilalla häärivät harmaat byrokraatit, jotka yrit-

tävät lisätä luottamusta syytämällä jakoon näennäisrahaa. Sloterdijkin käsityksen mukaan inflaatiokriisiä mielitään lääkitä inflaatiota tukevalla strategialla, josta sana "inflaatio" pidetään visusti piilossa. Hän on kuitenkin vasta pääsemässä asiaansa: "Uusliberalismin varsinainen sankari on Harry Potter." SZ joutuu kysymään: "Anteeksi kuinka?" Vastaus kuuluu:

"Potter-romaanit antavat aapisen maailmalle vailla todellisuusrajoja. Ne ovat ylipuhuneet kokonaisen sukupolven löytämään itsestään lumoojan. Englannin sana *potter* muuten tarkoittaa savenvalajaa, käsi-työläistä, joka valmistaa onttouksia. Vain häviäjät uskovat enää työhön, muut harjoittavat noitavalantaa ja lähettävät tuotoksensa lentoon."

Sloterdijk ottaa lisävauhtia Heideggerin haarikkaesimerkistä oliouden paljastajana: astian tehtävä täyttyy koverana, täyttökelpoisena ja täytenä edelleen tarjottavana. Nykyihmisen leileistä ja lekkereistä ei heru enää tippaakaan. Annettavaa ei ole. Syyt ja seuraukset on hämärretty. Tuotolla ei ole enää suhdetta suoritukseen:

"Lukemattomat tahtoivat eroon todellisuudesta, jossa ei 40 viikkotunnin aherruksella pääse kuin keskivertoansioihin, siinä missä pari hetkeä taikuutta tietää pyörähdystä ylailmoissa. Olemme keksineet vaarallisen laskutavan. Prosoallisten yhtälöitten sijaan tulevat ihmeelliset epäyhtälöt. Se tuhoaa asianmukaisuudentajun."

Kollokviossa

Suomen Filosofisen Yhdistyksen yhden sanan kollokvio järjestettiin tänä vuonna Jyväskylässä otsikolla ”Maailma”. Aiheeseen ja akateemisen filosofian ajan henkeen sopivasti esitelmissä näkyi metafysiikan nousu tutkimusaiheena, mutta yli neljänkymmenen esitelmän joukkoon, joita pidettiin kahtena tammikuun päivänä kolmessa rinnakkaisessa salissa, mahtui silti ilahduttava kirjo filosofisia lähestymistapoja.

Esitelmien järjestäminen ohjelmaan tuntui myös tällä kertaa onnistuneen melko hyvin. Vaikka yhden kuulijan näkökulma on väistämättä vaillinainen, tukivat monien istuntojen esitelmät yllättävän hyvin toisiaan. Toki joskus tämä onnistuu yhdistämällä esitelmöitsijöitä, jotka keskustelevat jo valmiiksi työnsä kautta tai osallistuvat yhteisiin projekteihin. Ohjelmaan mahtuikin esimerkiksi kaksi pitkälti fenomenologian ympärille rakentunutta istuntoa, ilahduttavana keskustelevasti Schopenhauerista (Henna Seinälä) Nietzscheen (Henrik Rydenfelt) ja Emersoniin (Heikki A. Kovalainen) liikkunut sessio ja valistuksen perinteen ihmiskuvaa kartoittanut kokoontuminen.

Kansallisissa koko tieteenalan kokouksissa tällainen yhtenevyys on toki mahdollista vain tiettyyn rajaan asti, kun aiheita ei ole rajattu kovin tarkkaan. Tällä kertaa ei kuitenkaan törmännyt sellaisiin esitelmien erojen aiheuttamiin hedelmättömiin käsitteellisiin hankauksiin, joita on aiemmissa kollokvioissa nähnyt – kun avainsana on ymmärretty esitelmissä radikaalisti eri tavoin ja keskustelu on päätyntä siksi ohipuhumiseen. Useimmiten se maailma, mistä puhuttiin, viittasi suunnilleen samaan aihealueeseen.

Käsitteellisestä hankauksesta vastasi vierailevaksi puhujaksi kutsuttu Kari Enqvist, joka piti esitelmän fyysikon maailmankuvasta. Enqvist otti esitelmässään avoimen nöyrän roolin ja korosti omaa asemaansa fyysikkona, joka ei halua lähteä mestaroimaan filosofien alueelle. Sen sijaan hän halusi kuvata esityksessään ny-

kyisen fysiikan teorioiden luonnetta ja niiden muodostuksen taustalla olevaa maailmankuvaa. Lähtökohta olisi ollut kiinnostava ja hedelmällinenkin, jos Enqvist ei olisi puhuessaan ”vain fysiikasta” toistuvasti piirtänyt jyrkkiä rajoja fysiikan ”pelkän laskemisen” ja filosofian välille. Jälkimmäisen alueeksi jäi, kuten monissa muissa Enqvistin esityksissä, lähinnä jumalaisen tai sielullisen olemassaolon pohdiskelu ja sinfoniaorkesterien esteetiikka. Tieteenfilosofinen pohdinta teorianmuodostuksen perustasta ei saanut esityksessä sijaa, vaan luonnontiede näyttäytyi melko puhtaan empirialähtöisenä faktojen keruuna. Tämä on sääli, sillä fysiikan teorioiden luonteen käsittelystä olisi voinut saada paljon irti.

Keskustelu Enqvistin esityksen jälkeen keskittyi hänen esittämiinsä huomautuksiin fysiikan perustavuudesta. Esityksessään hän esitti pariinkin kertaan ajatuksensa kvanttitasoin informaatiosta, josta karkeistaminen suuremmille mittaluokille väistämättä vain hukkaa informaatiota. Kuten taannoisten Tieteen päivien keskustelusakin, nousi nytkin tietysti esiin kysymys toisten todellisuuden mittaluokkien omaleimaisesta informaatiosta (ja samalla tietysti näiden tasojen tutkimukselle olennaisista tiedon intresseistä). Vastauksissaan Enqvist pitäytyi kuitenkin tiukasti edellä kuvatussa informaation määritelmässä. Tästä totalisoivasta näkökulmasta muunlaiset informaation määritelmät eivät tietysti näyttäytyä informaationa lainkaan, joten karkeistaminen kvanttitasolta ei tuo mitään lisää.

Tuttuun tapaan Enqvist toki myönsi inhimilliseen kokemuksellisuuteen liittyvän merkityksellisyyden roolin, mutta filosofisesti tuossa yhteydessä olisi tietysti ollut paljon kiintoisampaa yrittää pohtia tieteellisen informaation käsitettä hieman monisyisemmin. Jos tähän ei ole valmiutta, jää ajatus fysiikan perustavuudesta ohueksi, fyysikon ja filosofien kohtaaminen välisoitoksi.

Nufitissa

Tammikuussa kahdeksatta kertaa järjestetty Nuorten filosofiatapahtuma synnytti jälleen paljon kysymyksiä. Teemana komeili ”Ihmisyys”. Puhujina Helsingin Paasitornissa kuultiin muiden muassa Susanna Lindbergin, Miika Luodon ja Martina Reuterin lisäksi esimerkiksi Virpi Hämeen-Anttilaa, Kati Outista, Jukka Siikalaa, Taina Kinnusta ja Juha Siltalaa. Muu ohjelma oli koostettu yleisökeskustelusta ja perinteisestä Sokrates-väittelykilpailusta. Kisan voittoon ylsivät Porvoon Linnankosken lukiolaiset – Suvi Ainola, Teemu Junttila, Niklas Renman ja Riikka Yli-Opas – vastustamalla etevästi väitettä ”Ihmisen olemukseen kuuluu filosofinen pohdiskelu”. Toiseksi parhaiksi katsottiin helsinkiläisen Mäkelänrinteen lukion joukkue: Heidi Ikonen,

Joonas Jämsä, Karina Kantalinskaja, Eva Kaven ja Konsta Reuter.

Finaalia edelsi Helsingin yliopiston filosofian laitoksen johtajan Thomas Wallgrenin esitys ”Voiko ilman filosofiaa elää?” Wallgren muistutti Sokrateen ajatuksesta: elämä, jota ei ole omistettu oman ja muiden elämän tutkiskeluun, ei ole elämisen arvoinen. Ihminen siis mieluummin kuolee kuin elää ilman filosofiaa. Onko ihminen hukassa ilman filosofiaa? Onko ihminen enemmän ihminen, kun hän filosofoi? Onko ihmisellä oikeutta elää ilman filosofiaa?

Sokrateen sanoma voi tuntua nykyihmisestä julmalta, kohtuuttomalta vaatimukselta. Mutta Wallgren toteaa, että kielellisyys ja sanojen epäselvyys pakottavat ihmisen pohtimaan filosofisia kysymyksiä myös arjessa.

Väkivallasta

”Väkivalta on ihmisen luonteessa. Inho sitä kohtaan on itsepetosta”, vakuutti kuvataiteilija ja taiteen tohtori Teemu Mäki Nufit-alustuksessaan. Aiheena oli ”Valta, väkivalta ja mielihyvä”. Väkivallan tutkiminen pitää aloittaa oman väkivallan myöntämisestä, ei torjumisesta.

Mäki erotteli väkivallan lajeja, mutta arvioi niiden tuottamiset samanarvoisiksi. Globaaliin kapitalistisyhteiskuntaamme on Mäen mukaan juurtunut salakavala rakenteellinen väkivalta, jossa tekijät ovat monen ketjun päässä. ”Rakenteellinen väkivalta tappaa eniten ja on kaikkien muiden väkivallan muotojen päässä.” Mäki paukuttaa: ”Olemme murhaajia. Me ja natsi-Saksan kansalaiset olemme samanlaisessa riistoprosessissa. Meitä ei vain pakoteta siihen aseella uhaten.”

Eritoten fyysinen väkivalta huomataan tarkkanäköisesti. Kun itse

ostamme halpakenkiä, emme koe olevamme riistäjiä. Suurin osa väkivallasta tehdään järkevästä hyödyn tavoittelun syystä. Taloudelliseen riistoon osallistuvia halveksitaan vähiten ja esimerkiksi pedofiliaan syylistyvää eniten. Mäki haastaa jokaisen kuulijan väittämällä taloudellisen väkivallan harjoittajien saavan aikaan paljon enemmän paha suuremmalle ihmisjoukolla kuin yksittäisiin uhreihin kohdistuvan väkivallan. ”Rakenteellinen globaali väkivalta on nautinnon lähde, josta emme pääse eroon.” Mäen mukaan rakenteellisen väkivallan vähentäminen on jopa ensisijaisempaa kuin sotien väkivaltaan puuttuminen. Vaikka hän ei itse halua oikeuttaa minkäänlaista väkivaltaa toimintakeinona, ja pitää lähtökohtaisesti henkistä ja ruumiillista väkivaltaa yhtä suurina, hän sallii henkisen väkivallan vapauden nimissä. Mäki nostaa sivilisaatiomme tärkeimmiksi arvoiksi ajattelunva-

pauden ja sananvapauden. Hän hyväksyy ääneenpuhumisväkivallan, silloin kun sille altistuminen on riittävän vapaaehtoista. Mäki tarkentaa varoiksi, että työpaikkahäirintä ei ole sallittavaa, koska työpaikalla harvoin voi valita, kuunnellako vaikkapa seksististä lässytystä vai ei.

Nufitissa ainakin saattoi valita, eivätkä aggressiot kukkineet. Jälleen kerran onnistuneesti sujunut tapahtuma on tarkoitettu filosofiasta kiinnostuneille nuorille, mutta se on avoin kaiken ikäisille. Tapahtuman järjestämisestä vastaa Prometheus-leirin tuki ry (Protu) apunaan Filosofian ja elämänkatsomustiedon opettajat (Feto ry) sekä Helsingin yliopiston filosofian opiskelijoiden ainejärjestö Dilemma ry.

Mari Okkonen

Lausuntojen aika on ohi



”Näyttää siltä, että meidän ylitsemme voidaan kävellä, emmekä kykene vaikuttamaan siihen, mihin suuntaan yliopistoamme kehitetään. Haluamme tähän muutosta. Haluamme luoda yliopistollamme vastavoimaa kehitykselle, jonka myötä yliopistomme alkaa toimia kuin mikä tahansa yritys.”

Yliopistolainsäädännön uudistusta on viety läpi viime vuosina Opetusministeriön ohjauksella yhtenä istuvan hallituksen keskeisistä projekteista. Uudistuksen tarkoituksena on lisätä yliopistojen autonomiaa ja antaa niille aikaisempaa enemmän liikkumavaraa kansainvälisillä tietomarkkinoilla. Lain valmistelua varten on pyydetty lukuisia lausuntoja eri tavoilla yliopistoyhteisöön liittyviltä tahoilta. Tähän mennessä kritiikki uudistusta kohtaan on purkautunut lähinnä näiden lausuntojen välityksellä, monissa hyvinkin tiukasti. Terävin kritiikki on tullut yliopistoyhteisön jäsenten etujärjestöiltä, SYL:n maltillisen positiivinen linja poisluettuna. Yliopistot ovat kiitelleet osaa uudistuksista ja kritisoineet toisia. Elinkeinoelämä on puolestaan ollut kokonaisuudessaan lakiuudistuksen puolella.

Myös lausuntokierroksen jälkeen lakiin jäi useita yliopistoyhteisön kritisoimia kohtia, muun muassa ulkopuolisten jäsenten enemmistö yliopistojen hallituksissa ja virkasuhteiden muuttuminen työsuhteiksi. Myös väitettyyn autonomian lisääntymiseen suhtaudutaan epäilevästi; lakiin tutustumalla se näyttää olevan lähinnä taloudellista autonomiaa, jonka vastapainoksi valtio voi säädellä yliopiston toimintaa jopa tiukemmin kuin tähän asti.

”Me irtisanoudumme näistä uudistuksista, me emme ole missään vaiheessa sanoneet hyväksyvämme niitä, eikä meidän mielipidettämme ole edes kysytty.”

Lausuntojen kautta välittynyt vastarinta alkaa saada nyt uusia muotoja. Opiskelijatoiminnaksi itseään kutsuva löyhä opiskelijoiden ja yliopistohenkilökunnan yhteenliittymä järjesti tammikuun lopulla Porthaniassa yliopistolaisten yleiskokouksen. Paikalle saapui yli 500 ihmistä, jotka seurasivat kiinnostuneina kolme tuntia kestäneitä tiedettä ja korkeakoulupolitiikkaa käsitelleitä puheita. Kokoontumiselle oli tarve ja tilaus.

Uudistuksen viesti on, että yliopistolaiset ajavat liiaksi oman yksikkönsä etua pystyäkseen vastaamaan koko yliopiston asioista. Kollegiaalisesta johtamismallista luovutaan, koska monijäsenisten hallintoelinten ei enää katsota voivan kantaa vastuuta käsittelemistään asioista. Turhautuminen heijastui myös keskustelussa. Moni jakoi tunteen, että muodollisesta yhteisön kuulemisesta huolimatta uudistukseen vaikuttaminen on kokonaan ulkoistettu hallinnon virkamiehille ja yliopiston ylimmälle johdolle.

”Yliopiston uusi hallintokulttuuri on yhteensopimaton vapaan ja omaehtoisen tiedon tuottamisen logiikan kanssa, mutta myös tiedontuotannon yhteiskunnallisuuden ja sosiaalisuuden kanssa.”

Tieteelliset yhteisöt tarvitsevat jatkuvaa sisäistä uudistumista. Lakia valmistellaan kuitenkin huomioimatta, että sivistysyliopisto koostuu yhdenvertaisista jäsenistä, ja että yliopistoyhteisön perustana on ennen kaikkea avoin keskustelu. Nyt ratkaisuja tehdään pohtimatta ensin niitä edeltäviä kysymyksiä.

[Lainaukset sivulta <http://opiskelijatoiminta.net/2009/01/28/lausuntojen-aika-on-ohi-aika-toimia/#more-110>]

Rita Jailo

Haavat auki, yliopisto

Lakiesitys uudesta yliopistolaista on avannut rupeutuneita haavoja ja tuoreita nirhaumia vuotaviksi. Uutta opiskelija-aktivismia verrataan vanhaan, osin sisältäkin päin, esimerkiksi vanhanvaltausriitillä. Aika on kuitenkin eri, ilmasto on muuttunut.

Helsingin Opiskelijatoiminta-verkoston järjestämä yliopistolaisten yleiskokous Porthaniassa antoi lisäpotkua toiminnan mobilisointiin muuallakin. Jyväskylässä on toimittu jo pitkään. Tampereella järjestyi nyt alkuvuodesta tutkijoiden ja opiskelijoiden Toimiva yliopisto -liittoa.

Tämä vastarinta ei ole muutosta vastaan. Päinvastoin: yliopisto voi olla vapaa kriittinen tila vasta, kun se muuttuu ja muutetaan aktiivisesti uudelleen.

Yliopistolaisten vastarinta ei ole jo saavutettujen etujen puolustamista eikä käpertymistä omaan yhteiseen. Se ei ole reaktio vaan toimintaa. Vastarinta, joka nyt suuntaa kärkensä kohti yliopistolakia, ei ole syntyjään yliopistolaista. Se liike ei elä yliopistolaista, eikä se loppujen lopuksi edes välitä, meneekö laki lävitse vai ei.

Nyt läpisisurvottavassa uudistuksessa sen sijaan on valtavasti mätää. Lakiesitystä soisi vastustettavan jo ilman, että tarvitsisi edes miettiä sen monia kyseenalaisia käytännön yksityiskohtia. Uusi yliopistolaki on selkeä oire yhteiskunnan syvemmästä sairaudesta, jota vastaan yliopistolaiset asettuvat.

Suomalainen poliittinen kulttuuri häivyttää nykyään politiikan. On epäselvää, kuka tätäkin lakia ajaa, ja mistä syistä. Puhe autonomian lisäämisestä ei näyttäisi vastaavan kovinkaan monen yliopistolaisen käsitystä autonomiasta. Ainakin jos Opetusministeriön tilaaman lausuntokierroksen antia on uskominen.

Yliopistoyhteisön autonomian lisääminen yliopistojen ulkopuolelta, keskusjohtoisuutta kasvattamalla ja demokratiaa horjuttaen hyökkää yliopiston yhteisöllisyyttä, tieteen autonomiaa ja erityisesti demokraattista kulttuuria vastaan. Yliopistossakin yllättävän harva jaksaa katsoa konsulttikielen ja lausuntoretoriikan taa ja kysyä.

Oikea demokratia on moniäänistä ja usein hajaantuvaa. Se ei ole olemattomien yksituumaisuuksien, kuten

kansallisen edun tai voittajien monoliittiyhteiskuntaan sopeutumisen politiikkaa. Kehitykselle ja muutokselle annettu itseisarvoinen asema ruokkii reaktiivista politiikkaa. Astuessaan mahdollisesti voimaan ensi syksynä uusi yliopistolaki on jo myöhässä omista lähtökohdistaan. Se myötäilee ja yrittää lyhytnäköisesti elvyttää sitä taloudellista järjestelmää, joka viime syksynä alkoi suistua lujaсти alamäkeen.

Nyt yliopistolaisten vastarinta asettuu keskustelema-tonta kulttuuria vastaan yhteiskunnassa ja yliopistossa. Keskustelemaan kulttuurin ja avoimen kriittisen tilan kaipuu pitää tuoda kuppiloista ja pienistä piireistä ulos. Tärkein liike on ulos kampukselta, luentosaleista ja tutkijankopeista. Toki myös sivuttaista liikettä kaivataan, läpi tiedekuntarajojen ja puoluekirjojen.

Moniaalla kuulluista harmistuneista välihuudoista huolimatta liikkeen agenda ei ole edellä mainittua kummempia. Sitäkin tärkeämpi se on. Hampaattomaksi punavihreäksi puuhasteluksi leimattua yliopiston sähköistymistä ei saa eikä sovi latistaa yhden tai muutamakaan ryhmittymän hännännostoksi. Moinen ei tee oikeutta sille, mitä nyt tapahtuu.

Opiskelijatoiminnan banderollit huusivat Porthanian edessä harmaassa tammikuussa sitä viestiä, jonka takana seistään Helsingissä, Jyväskylässä Tampereella, Joensuussa, Turussa, Oulussa ja Rovaniemellä. *Me olemme yliopisto*, emme yliopiston kohde- tai asiakasryhmä.

Meitä, yliopistoa, loukkaa hallinnon likinäköisyys menneeseen ja tulevaan. Me, perkele soikoon, olemme yliopisto emmekä varamiespalvelu.

Toimiva yliopisto on kriittinen ja avoin tila keskustelulle ja yhdessä tekemiselle. Se ei palvele ylhäältä annettua etua, kansallista tai taloudellista. Toimiva yliopisto esittää kysymyksiä itselleen. Jos jo käynnistynyt yliopiston orjuutus, myyminen ja kuohinta jatkuu johdonmukaisesti, toimiva yliopisto ei tällöin tarvitse kanslereita, rehtoreita, professoreita eikä opintopisteitä.

Yhteisön toimiva yliopisto tarvitsee aina.

Mikko Pelttari

Akateeminen vapaus ja vastuu

Akateeminen vapaus on yliopistojen ja niissä toimivien tutkija-opettajien ja opiskelijoiden keskeinen perusoikeus. Vaikka ”yliopistojen itsehallinto” (123 §) sekä ”tieteen, taiteen ja ylimmän opetuksen vapaus” (16 §) on turvattu Suomen tasavallan perustuslaissa, näiden oikeuksien toteutuminen edellyttää jatkuvaa huolenpitoa. Akateemisen vapauden teoreettisessa tulkittamisessa ja käytännöllisessä vaalimisessa on muistettava, että vapauden eri lajeihin liittyy aina vastuun kantamista.

Humboldttilaisen sivistysyliopiston perinteeseen kuuluu tutkimuksen ja opetuksen ykseys, jonka avulla opiskelijoita kasvatetaan isänmaan ja ihmiskunnan palvelukseen. Akateemisen toiminnan ytimenä on ajattelun vapaus. *Tutkimuksen vapauteen* kuuluu tutkijan oikeus valita tutkimusaiheensa, teorian, hypoteesinsa ja menetelmänsä sekä julkaista tuloksensa tiedeyhteisössä keskusteltavaksi ilman ulkoista kontrollia ja sensuuria. Tällaisia tieteelle ulkoisia tahoja ovat kirkko, politiikka, valtio ja talouselämä. *Opetuksen vapauteen* kuuluu opettajan oikeus valita ja esittää opetuksensa sisällöt ilman ulkopuolisten sanelua. *Opiskelun vapauteen* kuuluu opiskelijan

oikeus oppia uusia asioita, etsiä tietoa ja sivistää itseään.

Johan Vilhelm Snellman kiteytti kuuluisassa kirjoituksessaan ”Om det akademiska studium” (1840) akateemisen vapauden todellisen olemuksen *Raamatun* sanoilla: ”Koetelkaa kaikkea ja valitkaa paras!” (1. Tess. 5:21).

Isaiiah Berlinin jaottelun mukaisesti yllä luonnehditut oikeudet – liikkumisvapauden, sananvapauden, uskonnonvapauden, julkaisuvapauden, kokoontumisvapauden ja elinkeinovapauden tapaan – ovat *negatiivisia vapauksia*, ”vapautta jostakin” eli ulkoisten rajoitusten ja esteiden puuttumista. Negatiiviset vapaudet eivät kuitenkaan ole absoluuttisia, vaan niihin liittyy tavallisesti sisäisiä rajoituksia, jotka ilmaisevat niiden toteuttamiseen kuuluvia vastuita ja hyviä käytäntöjä. Tiedeyhteisö ohjaa tutkimusten julkaisemista vertaisarvioinnin avulla. Tieteenharjoittajan tulee lain ohella noudattaa tutkimusetiikan rehellisyyden ja reilouden periaatteita. Tutkimustyössä on sovellettava kriittistä totuuden tavoittelua ja argumentointia koskevia tieteen metodologian sääntöjä. Opettajan on puolestaan seurattava alansa kehitystä ja tarjottava opiskelijoille uusinta tutkimusperusteista tietoa. Yliopistojen omalla päätöksenteolla ohjataan opetusta ja opiskelua, kun hyväksytään tutkintojen aineyh-

distelmiä sekä oppiaineiden tutkintovaatimuksia ja opetusohjelmia.

Berlinin toinen vapauden laji on *positiivinen* ”vapaus johonkin”, jolla tarkoitetaan kykyä ja voimavaroja tavoitteiden toteuttamiseen. Näin positiivinen akateeminen vapaus merkitsee kansalaisten tasavertaisia mahdollisuuksia saada tieteellistä koulutusta yliopistoissa sekä kilpailla ansioidensa mukaisesti yliopistojen tutkija-opettajien tehtävistä. Positiivisen vapauden luominen ei tietenkään ole ilmaista, vaan edellyttää tutkimuslaitoksille ja yliopistoille julkista ja yksityistä rahoitusta, jolla ne voivat ylläpitää toimintojaan ja infrastruktuuriaan. 1960-luvulta lähtien on rakennettu kansallisia tiedepoliittikan järjestelmiä, joiden mukaan tutkimusprojekteille jaetaan julkisia varoja kilpailun ja arvioinnin pohjalta. Vastaavasti yliopistoille määriteltiin 1990-luvun alussa tulosohjauksen järjestelmä, jonka mukaisesti valtion perusrahoitus perustuu ensisijaisesti maisterin ja tohtorin tutkintojen määriä koskeviin tavoitteisiin ja tuloksiin. Samalla yliopistoille annettiin oikeus hankkia toimintaansa tukevia lisävaroja maksullisen palvelutoiminnan ja yritys yhteistyön kautta.

Tiede- ja yliopistopoliittikan päätökset voivat siten joko laajentaa tai rajoittaa positiivisen akateemisen vapauden piiriä. Tässä tilanteessa yliopistojen oman intressin mukaista on valvoa omien työntekijöidensä toiminnan edellytyksiä, tukea heitä kilpailtavien tutkimusvarojen haussa, julkistaa ja tilastoida heidän työnsä tuloksia sekä turvata työn korkeaa laatua. Tämä positiivisesta vapaudesta huolehtiminen ei loukkaa tutkimuksen ja opetuksen negatiivista vapautta. Toisin kuin joskus väitetään, se ei myöskään osoita yliopiston epäluottamusta työntekijöitään kohtaan. Ei minun vapauttani ole koskaan rajoittanut se, että vuoden lopussa ilmoitan tieteelliset julkaisuni ja esitelmäni Helsingin yliopiston tietokantoihin. Päinvastoin: pidän tätä tieteen julkisuuteen kuuluvana tärkeänä oikeutena.

Positiiviseen akateemiseen vapauteen kuuluu myös tutkija-opettajien ajankäyttö. Perinteinen ihanne ”viisaan joutilaisuudesta” (*otium sapientis*) on joutunut ahtaalle, kun tutkijat hiki hatussa kirjoittavat hakemuksia ja raportteja, opettajat istuvat kokouksissa ja neuvotteluissa. Tältä osin valtiokonsernin kautta on säilytetty yliopistoille haitallisia uuden julkishallinnon toimintatapoja. Uuden yliopistolain valmistelun myötä Suomen yliopistot ovat kuitenkin ensi vuoden alusta saamassa itsenäisen oikeushenkilön statuksen, joka irrottaa ne jäykästä valtion tiliviraston asemasta. Näin ne voivat jatkossa harjoittaa itse vastuullista työnantaja-, henkilöstö- ja palkkapolitiikkaa sekä kehittää hallintoaan tavalla, joka antaa akateemisille työntekijöille nykyistä enemmän aikaa omaan tutkimukseen ja opetukseen. Yliopistojen tulee instituutina kantaa laajaa yhteiskuntavastuuta, joka ulottuu oman

henkilöstön ja opiskelijoiden lisäksi koko ”isänmaahan ja ihmiskuntaan”. Samalla on oikein odottaa, että yliopistolaiset ovat oman päätyönsä ohella valmiita antamaan kohtuullisen panoksensa yhteisten asioiden edistämiseen.

Quentin Skinnerin esittämä ’kolmas vapauden käsite’ koskee kansalaisten riippumattomuutta hallitsijoiden mielivaltaisesta tahdosta ja armosta. Voidaan kiistellä, onko tällaisen riippuvuuden poissaolo erikoistapaus esteiden poissaolosta, eli onko kolmas vapaus negatiivisen vapauden alalaji. Joka tapauksessa täysikasvuisten kansalaisten itsenäisyys tai autonomia omien päätöksiensä tekemisessä on tärkeä asia, jota maamme perustuslaki osaltaan turvaa. Sama koskee tapaa, jolla perustuslaki antaa oikeuksia itsehallinnolliselle yliopistoinstituutiolle. Uuden yliopistolain mukaisina oikeushenkilöinä yliopistojen taloudellinen autonomia kasvaa, kun ne itse voivat toimia työnantajina, omistaa kiinteistöjään ja muuta omaisuutta sekä tehdä sopimuksia. Yliopistojen autonomiaa turvaa lisäksi se, että valtio edelleen takaa – jonkin verran kevennetyn tulosohjauksen kautta – perustoimintojen rahoituksen kustannustason nousun huomioon ottaen.

Voisivatko valtion budjettitaloudesta irtautuvat yliopistot menettää kolmannen vapautensa ajautumalla liike-elämän ja markkinavoimien mielivallan alle? Tämä pelko on aiheeton ainakin julkisoikeudellisten yliopistojen osalta, sillä niillä on jatkossakin oikeus itse valita hallituksensa kaikki jäsenet – niin sisäiset kuin ulkopuolisetkin. Uusi laki ei tee yliopistoista liikelaitoksia, vaan niiden ydintehtävinä säilyvät perustutkimus ja sivistyneiden asiantuntijoiden kasvattaminen.

Yliopistot kantavat osaltaan vastuuta yhteiskunnan henkisestä, sosiaalisesta ja taloudellisesta hyvinvoinnista. Tähän tehtävään kuuluu tutkimustulosten kaupallinen hyödyntäminen, jota on vuoden 2007 alusta säädellyt myös uusi korkeakoulueksintöjä koskeva laki. Nykyisin yliopistot voivat tukea innovaatiotoimintaa, keksintöjen lisensioimista ja patentoimista sekä uusien tutkimusläh- töisten yritysten perustamista. Yliopistot voivat myös ottaa vastaan lahjoitusvaroja julkisilta organisaatioilta, yrityksiltä, yksityisiltä säätiöiltä ja kansalaisilta. Nämä uudet toimintamallit edellyttävät osapuolten oikeuksia ja velvollisuuksia koskevia selkeitä sopimuksia ja järjestelmiä, joissa pidetään huolta tutkimuksen ja opetuksen vapaudesta. Uusi oikeushenkilöasema tulee vahvistamaan yliopistojen itsenäisyyttä myös elinkeinoelämän kanssa harjoitettavassa yhteistyössä.

Ilkka Niiniluoto

Päivi Mehtonen

Minä kosmoksessa

Italo Calvino, *Koko kosmokomiikka* (Tutte le cosmicomiche, 1997).
Suom. Liisa Ryömä. Tammi, Helsinki 2008. 331 s.

”Filosofisten leimojen lyöminen kirjailijoihin on yhteinen huvi, joka on hyväksyttävää vain jos se on erittäin nokkelaa, mitä se yleensä ei ole. Kuinka usein onkaan Wittgensteinin nimi loihdittu esiin keskusteluissa kirjailijoista, joilla ei ole mitään muuta yhteistä kuin se, että heillä ei ole mitään yhteistä Wittgensteinin kanssa.”¹

Keskiaikaisen runoilija Guido Cavalcantin eräässä sonetissa kertojina toimivat kynät, jotka puhuvat ensimmäisessä persoonassa: ”Me surulliset ja kauhistuneet kynät...”. Onko tuo kummallinen ja merkitsevä särö esittämisen järjestelmässä, minä-kynä, tae esittämisen rajojen ylittyvyydestä ja myös todellisen kirjoittavan minän läsnäolosta kirjoituksessaan?² Tällaisia pohtii Italo Calvino (1923–1985), jonka *Koko kosmokomiikka* jatkaa epätavallisten minä-kertojien perinnettä. Teoksen teemoissa sisä- ja ulkopuoli, kieli ja ei-kieli sekä minä ja ei-minä sekoittuvat muuttuessaan abstrakteista käsitteistä konkreettiseksi kuviksi.

Kertomuskokoelman julkaisuhistoriaakin voi pitää rajoiltaan joustavana calvinolaisena hypertekstinä. Alkuosan 12 tarinaa suomensi Liisa Ryömä jo 1969 (*Kosmokomiikka*; *Le cosmicomiche*, 1965). Jälkiosan 12 kertomusta Calvino kirjoitti elämänsä viimeisinä vuosikymmeninä ja suomennoksen pohjana oleva laajennettu kokoelma ilmestyi italiaksi vuonna 1997.

Koko kosmokomiikka on filosofinen kaunokirja jos uskotaan siihen Calvinon diagnoosiin, että komedia on yksi side kirjallisuuden ja filosofian välillä. Ajatus toistuu läpi kirjailijan tuotannon. Postuumina ilmestynyt teos *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle* nostaa

2000-luvun vertauskuvaksi runoilija-filosofin, jonka inspiraationa toimii taas Cavalcanti. Tällainen runoilija-filosofi kykenee hyppäämään maailman raskauden yläpuolelle ja haivaitsemaan keveyden salaisuuden, jonka painovoima kätkee. Myös se, mitä monet luulevat ”nykyajan elinvoimaisuudeksi”, on vain tuon salaisuuden meluisa vastakohta, kevytmielisyyttä, joka painaa meitä kohti kuoleman valtakuntaa.³ Siksi Calvinon mukaan tarvitaan mieteliäisyyden keveyttä. Hän tietää mistä puhuu. Myös *Koko kosmokomiikka* on mieteliään kevyt ja samalla tarkkanäköisen vakava komedia, jossa kerronta koko ajan leikittää erilaisia rakenteita ja järjestelmiä.

Mies yli kaikkeuden laidan

Jos päähenkilö on oikeassa, maailmankaikkeuden tylsimyksiä ovat ne, jotka eivät osaa koskaan kertoa mitään. Ajatus on huolestuttava niin filosofin kuin kirjallisuudentutkijan kannalta, mutta *Koko kosmokomiikan* sankari ei kuulu riskiryhmään. Qfwfq muistelee vuolaasti maailmankaikkeutta sen eri vaiheissa, alkuhämystä maapallon lajien syntyyn ja evoluutioon. Calvinon teos on kuin (Deleuzen ja Guattarin) *cogiton deterritorialisaatio* kertomukseksi tulleen: minän näkökulma hajaantuu milloin avaruushiukkaseksi tai nilviäiseksi, milloin viimeiseksi dinosaurukseksi. Ihmiset puolestaan ovat kuulijoita ja tarinoita kehystäviä ”teikäläisiä”, joita minä-kertoja puhuttelee ikään kuin kuvan ulkopuolelle. Galaktisella omaelämäkerrallaan minä oikoo ja täydentää ihmisajattelun tuottamia fysiikan, kosmologian tai biologian teorioita.

Päähenkilöllä olisi aitiopaikka

horjuttaa sitä kantilaista ajatusta, että emme voi koskaan saada tietoa maailmasta sinänsä. Sankari pääsee – uskottelee päässeensä – kaikkeuden reunojen ulkopuolelle, suorastaan puhtaan järjen näkökulmaan: ”löin heti alussa vetoa että universumi syntyi” (99). Näköaloista ja muodonmuutoksista huolimatta sen maailmantulkinnat palautuvat aina tutunolaisen tietoisuuden rajoihin: ihmisen, sen pienen olion, joka ajattelee ja toimii kuin koko kosmos olisi vain sitä varten luotu.

Juuri avaruuden suuruuden ja minän tietoisuuden pienuuden välille syntyvä klappi on *Koko kosmokomiikan* komedian ja ironian aineksia. Kaikkeuden mittasuhteissa minäkertojan *cogito* hajaantuu, kääntyy ja monistuu: Qfwfq ei vain ole koska ajattelee vaan myös ajattelee koska on. Se ajattelee – tai sanoo ajatelleensa – jo aikojen alusta ja aiemminkin. Kertomuksessa ”Ei mitään ja vähän” väritetään omakohtaisesti fyysikko Alan Guthin selittämän kosmisen inflaation melskeitä ja vaihetta, jossa maailmankaikkeus otaksuttavasti lyhyessä ajassa laajeni valoa nopeammin tyhjistä. Kertomuksen alku on haasteellisen minä-kerronnan manifesti.

”Jos sanon teille että muistan sen [...] niin väitätte että ei-missään eimikään ei voi muistaa mitään eikä tulla minkään muistamaksi, josta syystä ette voi uskoa sanaakaan siitä mitä teille juuri aion kertoa. Vaikea väittää tätä vastaan, myönnetään. Voin sanoa vain että siitä hetkestä kun jotakin oli, ja kun mitään muuta ei ollut, tuo jotakin oli universumi, ja koska mitään ei sitä ennen ollut, oli jokin ennen missä sitä ei ollut ja jokin jälkeen missä se oli, ja sillä hetkellä siis alkoi aika, ja ajan myötä muisti, ja muistin myötä joku joka

muisti, olin se sitten minä tai jokin jonka myöhemmin tajusin olevan minä.” (313)

Tarjolla on siis ikuisuuden ensimmäinen silminnäkökuvaus, vaikka emme tarkkaan tiedä, mistä. Tuo etuoikeutettu tila synnyttää minässä kaikkivoipuuden illuusion ja *Koko kosmologiikan* suomalaislukijassa jälleen kerran ilon kääntäjä Liisa Ryömän sattuvista sanavalinnoista: ”’Kaikki! Kaikki!’ minä kailotin puoleen ja toiseen, ’tuleva!’ minä hehkutin, ’tuleva!’, ’äärettömyys tänne ja heti!’ minä leveilin tuossa voimien epäselvässä tuprussa” (317). Universumin uutuusarvo kuitenkin laimenee nopeasti minä-kertojan ihastuessa vanhaa maailmaa – siis universumin laajenemista edeltänyttä ei-mitään – arvostavaan naiseen. Opportunistisen kosijan iskulauseet vaihtuvat nyt meontologisiin mietteisiin, joita leimaavat tyhjän spiraalit, poissaolot ja ”silmäpaot ajan kudelmassa” (321). Henkilökohdainen on metafysisistä.

Ironista klappia kerrontaan syntyy myös minien ajallisuudesta. Sama pronomini tunnetusti viittaa sekä kertojaan että kerrottuun, esityksen subjektiin ja objektiin. Qfwfq:n tapauksessa nämä ajoittain ovat valovuosien päässä toisistaan. Mahdottomissa yrityksissään ylittää, alittaa ja ohittaa minän reunoja *Koko kosmologiikka* tuo usein mieleen Samuel Beckettin, jota Calvino arvosti kielen uudistajana.⁴ Kertomuksessa ”Lintujen alkuperä” muistellaan evoluution ensimmäisten lintujen ilmaantumista: ”Vaan annas olla, eräänä aamuna kuulen ulkoa laulua, jota en ollut koskaan ennen kuullut. Tai oikeastaan (enhän minä vielä tiennyt mitä laulu ollenkaan oli): kuulen värssyn jota kukaan ei ollut ikinä päästänyt. [...] minun pitäisi muistaa paremmin asiat jotka olen aikoja sitten unohtanut: ensinnäkin sen mitä nykyisin sanon linnuksi, toiseksi sen mitä nykyisin nimitän ’minäksi.’” (200–201)

Tämä ajallisuuksien silloittaminen tuottaa koko ajan muistumia kertomisen historiasta. Calvinosta on osuvasti sanottu, että hän on kirjoittajana yhtä nykyaikainen kuin uusin

tiede ja samalla ikivanha kuin amentamansa antiikin myytit tai keskiajan ritarieromanssit, matkakirjat ja sadut.⁵ Näitä jälkiä Calvino ei peitä vaan, päinvastoin, kirjoittaa niiden päälle jättäen saumakohdat näkyviin.

Rakenteiden leikki ja säröt systeemissä

Calvinon proosa on asystemaattista kirjoitusta. Hän on viime vuosisadan alkupuolen futuristien ja dadaistien hengenheimolainen esittäessään ja horjuttaessaan erilaisia malleja ja käsitejärjestelmiä.⁶ Edustamansa avantgardistisen kirjailijaryhmä OuLiPon kanssa hän jakoi käsityksen sääntöjen ja vapauden erottamattomuudesta. *Kuudessa muistiossa* mietitään, kumpi on vapaampi: kirjoittaja, joka tavoittelee vapautta sääntöjen kahleista (vaikkapa surrealistin tapaan etsien suoraa yhteyttä alitajuntaan) vai kirjoittaja, joka noudattaa ja muuntelee ennalta-annetun runousopin sääntöjä. *Koko kosmologiikan* voi nähdä julistavan oulipolaista vastausta. Kuvitelma säännöttömästä vapauden tilasta on harhaa. Tunteimia sääntöjä noudattava kirjoittaja on vapaampi kuin kirjailija, joka luulee itseään vapaaksi mutta on toisenlaisten, *itselleen tuntemattomien* sääntöjen orja. Mekaaniselta vaikuttava poetiikka voi taata ennen näkemättömiä mahdollisuuksia.

Päälle kirjoittaminen on yksi tällainen mekaaninen lähtökohta. Erityisesti sisä- ja ulkopuolen käsittelyssä *Koko kosmologiikan* kertomukset pyyhkivät pois niin luonnontieteitä, Shakespearea kuin sarakuvaa. Aktiivisten galaksiytimien teoria ja mustan tai valkoisen aukon problematiikka saa Qfwfq:n kaunopuheiseksi: ”Räjähtää ulos- vaiko sisäänpäin [...] kas siinä pulma: jalompaa onko pyrkimys levittää hillittömästi omaa energiaansa tilaan vai musertaa se tiiviiksi massaksi ja niellä se sisäänsä. (”Impluusio, räjähdys sisäänpäin”, 325.)

Myös kieli merkkijärjestelmän tulee omaelämäkerrallisen historiikin piiriin. Qfwfq lähes onnistuu tekemään tarpeettomiksi puheet rajoittamattomasta semiosiksesta. Tari-

nassa ”Merkki avaruudesta” se laatii kaikkeuden ensimmäisen merkin testatakseen uteliaisuudesta, kiertäkö aurinko kierroksen Linnunradan ympäri 200 miljoonassa vuodessa. Millainen on merkki ennen ’merkin’ käsitettä, ja miten sen voi nähdä ennen kuin ’näkemisestä’ oli edes puhuttu?

Aiemmin suomentamattomista *Koko kosmologiikan* kertomuksista vaikuttavimpia on jo edellä mainittu ”Lintujen alkuperä”. Käsitellessään kovakouraisesti sanallisen ja kuvallisen kerronnan keinoja se osoittaa, miten jokaiseen esittämisen konventioon sisältyy mahdollisuus sen keinojen rikkomiseen – ja toinen oleva tai tuleva konventio. ”Äkkiä [jättimäinen muna] lennähti auki. Minä hymyilin. Liikutus sai silmäni kyyneliin. (Näkyvillä olen vain minä, sivukuvana; se mitä näen jää ruudun ulkopuolelle.) Edessäni oli ennen näkemättömän kaunis olento.” (206) Näillä kertovilla riveillä ja rivien loihdimissa sarjakuvaruuduissa minät monistuvat äärettömiin.

Avaruuden lattea hermeneutikko

Calvinon tuotanto, erityisesti *Jos talvivyönä matkamies* (suom. 1983), on provosoinut arvovaltaisia debatteja kaunokirjallisuuden oikeudesta filosofisuuteen ja toisin päin (mm. Jürgen Habermas, Hans Robert Jauss). *Koko kosmologiikan* kaihoimielisin filosofisuus kuitenkin syntyy minä-kertojan alituisesta ymmärtämättömyydestä. Qfwfq pysyy kertomuksesta toiseen tunnerekisteriltään melankolisena, rohkeudennäytöksissään kömpelönä ja tulkinnoissaan hitaana. Se ei ole kehityskertomusten unelmävävy, jolla olisi evoluution edetessä suuria toiveita viisastua tai kypsyä.

Erityisen huonosti minä-kertoja ymmärtää naisia, vaikka reagoikin alttiisti feminiiniseen läsnäoloon. Qfwfq on myös kilpailuhenkkinen, ajoittain jopa peliriippuvainen (”Paljonko lyödyään vetoa”). Kyberneettiset veikkauskohteet heittelevät tulevien taivaankappaleiden syntyjärjestyksestä Arsenal–Real Madrid -ot-

telun tuloksiin tai Balzacin romaanin tuleviin juonenkäänteisiin. Tämän salaisen vedonlyönnin rinnalla kalpenevat meidän tuntemamme maailman akateemiset bisnekset – yliopistojen yritysmaailma-simulaatiot, tutkimusrahoitusten väärinkäytöt ja dosenttien huumekauppaepäilyt. Calvinon kosmoksessa yliopistovirat (Elektroniprognosikeskuksen tutkijasta tiedekunnan dekaaniin) ovat vain lumetta maailmankaikkeuden mittakaavassa käytävälle kyberneettiselle vedonlyönnille. Mutta tässäkin *Koko kosmomiikka* on ihmeitä tekevä klassikko. Se taikoo kosmoksen arkiseksi ja arjen kosmiseksi.

Viitteet & kirjallisuus

- 1 Italo Calvino, *Philosophy and Literature. The Literature Machine. Essays*. Käänt. Patrick Creagh. Secker and Warburg, London 1987, 42. Vapaasti englannista suomentanut PM.
- 2 Calvino, *The Pen in the First Person. The Literature Machine* kuten viitteessä 1.
- 3 *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle* (jatkossa *KM*). Suom. Elina Suolahti. Loki, Helsinki 1995, 32. Myös *Philosophy and Literature*, 46–48.
- 4 ”Tyhjennetään sivu kaikista kuvista ja aloitetaan alusta. Samuel Beckett on saavuttanut suurenmoisia tuloksia supistamalla kuvallisten ja kielellisten elementtien määrän äärimmäisen vähäiseksi, kuin maailmassa maailmanlopun jälkeen.” (*KM*, 150)
- 5 Constance Markey, *Italo Calvino. A Journey Toward Postmodernism*. University Press of Florida, Gainesville 1999.
- 6 Henry Sussman, *The Writing of the System. Borges’s Library and Calvino’s Traffic. Literary Philosophers. Borges, Calvino, Eco*. Toim. Jorge J. E. Gracia, Carolyn Korsmeyer ja Rodolphe Gasché. Routledge, New York 2002.

Antti Immonen

Ekologian monta sfääriä

Félix Guattari, *Kolme ekologiaa* (*Les trois écologies*, 1989). Suom. Anna Helle, Mikko Jakonen & Eetu Viren. Tutkijaliitto, Helsinki 2008. 82 s.

”Vuonna 1989 julkaistu *Kolme ekologiaa* on ehkä paras yksittäinen johdatus Félix Guattarin ajatteluun.”

Innostuin mainoslauseesta, koska en ollut koskaan perehtynyt Guattariin muutamaa sivua enempiä. Kirjan takakannessa kiitetään lähtöongelma: ”[T]ietokapitalismi on laajentanut ekologisen kriisin käsittämään myös yhteiskunnallisen ja mentaalisen ympäristömme.” Eipä voi muuta kuin nyökytellä.

Ainakin lyhyytensä puolesta *Kolme ekologiaa* on sopiva johdannoksi, vaikkakin olen tottunut yleensä siihen, että jos jonkun filosofin kirjoitus on omintakeista ja vaikeaselkoista, johdatukset hänen ajatteluunsa hoidellaan enemmänkin selväkielisesti. Kansantajuudesta kun Guattaria itseään ei voi ylistää.

Mutta kirjan ajatukset ovat kiinnostavia, kunhan jaksaa käänellä niitä ja haeskella hieman taustainfoa. Guattarin painotukset ovat sinänsä

tärkeitä: pelkkä fyysisten jätteidemme siivoilu ei ole mistään kotoisin. Se ei ratkaise ekologista kriisiä, ei poista sen syntysyitä eikä paranna tilaamme. Kaikki palautuu viime kädessä kehämäisesti takaisin kysymykseen siitä, mitä tavoittelemme. Näin, kuten Guattari peräänkuuluttaa, luontoa ei voikaan erottaa kulttuurista tai ajattelusta.

Guattari tarjoaa lääkkeeksi niin fyysisen kuin mentaalisenkin ympäristön rikkautta. Nykymeno köyhdyttää yhtäläisesti näitä eri olemassaolon alueita, ja siinä missä voimme tunnistaa sukupuuttoon kuolevat tiikerit ja sammakot, meidän tulisi tunnistaa myös tuhokehityksestä kärsivät mentaaliset organismit, käsitteet, halut, tunteet ja mielentilat.

Mikäli ymmärrän hänen muotoilunsa oikein, ”tietokapitalismi”, kapitalismin vallitseva, mentaalisia pääomia hyödyntävä nykymuoto, vahingoittaa ja köyhdyttää subjektiiviteettia, joka vuorostaan on suuri syy ympäristöongelmiin. Tähän on-

gelmatiikkaan on Guattarin mukaan hahmoteltava uudenlaista lähestymistapaa, ja hän käyttää siinä apukeinonaan, kuten jo kirjan nimikin kertoo, ekologia-termiä.

Maailmankatsomus vai tieteenala

Kun luonnontutkija Ilkka Hanski ja kumppanit sanoivat muutama vuosi sitten julkaisemassaan *Ekologiassa*, että ”ekologia-sanaa käytetään häkellyttävän monimuotoisesti”, he olisivat voineet saman tien osoittaa sormella paitsi ympäristönsuojelijoita, myös Guattaria (ja tämän lainailemaa Gregory Batesonia). Näiden ”mentaalisisä ekologiassa” kun on häivytetty Hanskin ja kumppaneiden ajatus siitä, että ekologia olisi pelkästään ”eliöiden levinneisyyteen ja runsauteen vaikuttavia tekijöitä tutkiva luonnontiede” ja että ekologian tehtävänä olisi ”selittää ja ennustaa luonnonvaraisten eliöläjien suhde ympäristöönsä”.

Ja tähän on aivan pakko siteerata Hanskia ja kumppaneita vielä lisää: ”[M]ääritellään ekologia millä tavalla hyvänsä, tutkijan on aina muistettava lähestymistapansa rajoitukset: ekologi tutkii luontoa, ei sen enempää eikä vähempää. Ekologia tieteenä ei ole maailmankatsomus, vaikka ekologiasanaa käytetäänkin nykyään hyvin usein maailmankatsomuksellisissa yhteydessä [...] Oikean ekologin ei pidä hätkähtää vaan pitäytyä tynesti pääasiassa, ekologiassa.”¹

Jos yksinkertaistan Guattarin sanoman äärimmilleen, hän tuntuu sanovan jotain täsmälleen päinvastaista: meillä on väärä käsitys ekologiasta ja ympäristöongelmista, ja vain laajentamalla käsitystämme niistä pystymme vastaamaan meitä kohtaaviin haasteisiin.

Ekologian lisäksi Guattari puhuu myös ”ekosofiasta”. On vaikea kuvitella, ettei hän olisi tietoinen Arne Næssin ekosofia-muotoiluista (joita tämä esitti jo 1970-luvun alkupuolella), mutta missään vaiheessa hän ei kuitenkaan Næssia mainitse. Jos Næss tarkoittaaakin ekosofialla muun muassa ”ekologisen harmonian tai tasapainon filosofiaa”², Guattari linjaa ekosofian ”eettis-poliittiseksi artikulaatioksi”.

Sekä Næss että Guattari ovat olleet kiinnostuneita systeemiteoriasta. Næss kuitenkin erottaa teoriassa luonnolliset systeemit inhimillisistä, Guattari puolestaan näkee ekosofian mahdollisuutena, joka pyrkii yhdistämään erilaiset systeemityypit myös teoriassa.

Guattarille ekosofia vaikuttaisi olevan yhteenkietoutuneiden kulttuuristen, mentaalisten ja ympäristön ekologioiden tutkimista. Näistä hän erottaa kolme ”ekorekisteriä” (joita hän toisaalla nimittää vain ”otsikoiksi”): ympäristörekisterin, yhteiskunnallisten suhteiden rekisterin ja inhimillisen suhteiden rekisterin.

Puhetta ekosofiaan olennaisesti kytkeytyvästä ”intensiteettilogiikasta” tai ”ekologiikasta”, joka on avaintekijä eri systeemityyppien välisen dynamiikan ymmärtämisessä, en pelkää tämän kirjan perusteella edes väitä tajuavani, vaan se epäilemättä vaatisi parempaa perehtymistä

Guattarin ajatteluun ja käsitteistöön, erityisesti tämän Deleuzen kanssa kehittelemään skitsoanalyysiin. Intensiteettilogiikkaa koskeva luonnehdinta (sivuilla 38–39) kun on melko esoteerista tekstiä.

Mieli, maailma ja talous

Guattari muistaa korrekisti selventää *ekon* etymologiaa sen kantasanalla *oikos*, joka tarkoittaa kotia, kotoisaa, asuttua, luonnollista ympäristöä. Sen alkumerkitykseen myös usein liitettyä ”kotitaloutta”, jota monesti ympäristöfilosofisessa keskustelussa ruoditaan, hän ei kuitenkaan sen merkityksiin lue. ”Kotitalouden” sivuuttaminen on outoa, koska käsite selventäisi pykälän verran Guattarin ajatuksia.

Toisaalta hän on saattanut jättää talous-aspektin myös tietoisesti pois välttääkseen virhetulkinnat, jotka saattaisivat liittää mentaalisen ekologian hänen kritisoiemiinsa kapitalismin uudismuotoihin. Mutta mitä ekologinen systeemi, joka ei ainakin metaforisesti toimisi taloudellisin lainalaisuuksin, voisi tarkoittaa, onkin jo oudompi kysymys.

Toteamus, jonka mukaan ”kaikkina aikoina ’luonto’ on ollut sodassa elämää vastaan” on melko hämähä, tai itse asiassa käsittämätön, koska ”luonnon” merkitys jää lukijalle väkisin epäselväksi. Mikä on se luonto, joka sotii elämää vastaan? Eikö luonto elä? Ovatko luonto ja elämä kaksi erillistä asiaa?

Yhtä monimielinen ”luonto” on Guattarin toteamuksessa, ettei ”[t]ulevaisuudessa ole enää kyse vain luonnon puolustamisesta, vaan hyökäyksestä[...]”. Vaikuttaakin yksinkertaisesti siltä, että vaikka Guattari vaatii, että ekosofiassa mentaalinen ja fyysikaalinen ajatellaan yhdeksi kokonaisuudeksi, tässä hän kuitenkin luopuu vaatimuksestaan ja puhuu ”luonnosta” varsin arkisella ja retorisisella tavalla jonakin ihmisestä erillisenä tapahtumaympäristönä.

Guattarin idea kolmesta ekologiasta juontuu Gregory Batesonin kirjoituksista ”ajatusten ekologiasta”. Batesonhan on tunnettu juuri aiheita käsittelevistä kirjoituksistaan, etenkin

Steps to an Ecology of Mind -teoksesta, joka on leimautunut melkein kulttiklassikoksi. Batesonia ja Guattaria yhdistää myös kiinnostus skitsofreniaan, jota he ovat teoretoineet omilla tahoillaan urauurtavalla tavalla.

Suomentajat ovat selvästi perehtyneet työhönsä ja aiheeseensa. Muutamia toimituksellisia pikkuseikkoja olisi voitu vielä ottaa huomioon – kuten että viitteistä olisi voitu ehkä mainita myös alkuteokset, ei vain ranskankielisiä editioita.

Kolme ekologiaa on suppeudestaan ja osittain siitä johtuvasta hämäryydestään huolimatta ansiokas siksi, että se avaa uusia näkökulmia ihmisen tilaan: kirjan ydinkäsitteelle ’mentaalinen ekologia’ ja ekologian kolmijaolle ympäristö-, yhteiskunta- ja mentaaliseen ekologiaan soisi mieluusti elintilaa filosofis-poliittisissa keskusteluissa. *Kolme ekologiaa* on myös merkittävä nykyisen talousjärjestelmän (jota Guattari nimittää ”yhdentyneeksi maailmanlaajuiseksi kapitalismiksi”) vastainen kannanotto, vaikkei se ensi alkuun käykään siitä kovin selvästi esiin.

Sisäsiittoisuudesta kirja muutenkin hieman kärsii. Vaikka en kannatakaan kirjallista tylsyyttä ja mentaalisten organismiemme monimuotoisuuden kuihduttamista, ajatuksilta ja muilta tuotoksilta voisi kuitenkin toivoa, että ellei niiden ajan saatossa haluta jäävän elämään johonkin sosiaalisesti suljettuun territorioon kuin dodojen Mauritiukselle – sillä tuskin kirjoittajakaan toivoo ideoidensa ja käsitteidensä jämähtävän vain jonkin filosofisen spesialistikulttuurin alalajiksi – niillä olisi hyödyllistä olla yleisempää adaptatiivisuutta.

Tämänkin pystyisin toki sanomaan yleiskielisemmin.

Viitteet & kirjallisuus

- 1 Ilkka Hanski et al, *Ekologia*, WSOY, Porvoo 1998 s. 13, 17 & 21.
- 2 Arne Naess, Pinnallinen ja syvälinen, pitkän aikavälin ekologialiike. Suom. Marjo Rauhala-Hayes. Teoksessa Markku Oksanen & Marjo Rauhala-Hayes (toim.), *Ympäristöfilosofia*. Gaudeamus, Helsinki 1999 s. 142.

Outi Ratamäki

Rakkaudesta luontoon

Henry David Thoreau, *Vaellus vuorelle ja muita esseitä* (A Walk to Wachusett, 1842[; muut eri ajoilta]).
Suom. Antti Immonen. Green Spot, Helsinki 2007. 233 s.

Thoreau (1817–1862) esseiden teemat vaihtelevat luonnon havainnoinnista ihmisluonteen tarkkailuun ja yhteiskuntakritiikkiin. Kirjoitukset ovat vaikuttaneet voimakkaasti myöhempien luontoharrastajien ja filosofien ajatteluun. Niteeseen on koottu Thoreau tunnetuimmat esseet, joista puuttuvat muualla julkaistut ”Kansalaistottelemattomuudesta” (Otava 1986) ja ”Kävelmisen taito” (Jack-in-the-box 1997). Uuden koonnoksen perusteella ei välttämättä synny kokonaiskuva Thoreau ajattelusta, varsinkaan sen poliittisesta puolesta, vaikka mukana onkin orjuuden kritiikkiä (89–106). Teos on silti arvokas lisä suomenkieliseen kirjallisuuteen ja hyvää luetavaa kaikille esseistiikasta ja luonnosta kiinnostuneille.

Esseet on järjestetty kirjaan aikajärjestyksessä. Toinen vaihtoehto olisi ollut jaotella tekstit teemallisesti. Thoreau ei johdattele lukijaa teemansa äärelle, vaan menee suoraan asiaan. Esseiden taustat jäävät nykylukijalle tuntemattomiksi, vaikka suomentajan alkusanoissa kuvataan Thoreautta henkilönä ja kerrotaan hänen tuotannostaan. Suomentajan tekstikohtaiset huomautukset auttavat kontekstin hahmottamisessa, mutta siihen maksaa vaivan perehtyä muutenkin. Esimerkiksi kirjoitusten luonnontieteelliset havainnot tulevat paremmin ymmärretyksi, jos selvittää Thoreau suhteita aikansa naturalistien ja botanistien töihin.

Thoreau oli akateemisesti koulutettu ja ammatiltaan maanmittari,

mutta itse hän piti päätyönään kirjoittamista. Häntä kiinnostivat luonnon lisäksi eri kulttuurit (erityisesti intiaanikulttuurit) ja filosofia. Hänen teksteilleen on luonteenomaista runsas tyylien ja tunnelmien vaihtelevuus. Välillä lukija voi kuvitella kulkevansa Thoreau vierellä metsässä tarkastellen erilaisten kasvien yksityiskohtaisia tunnuspiirteitä. Kerronnan tarkkuus on hetkittäin sitä luokkaa, että saattaa lähes aistia, miten kirjoittaja katsoi, haistoi, maistoi tai kosketti. Heti seuraavassa hetkessä siirrytään toisen tason ajatuksiin ihmisyydestä ja maailman epäoikeudenmukaisuudesta.

Rauhallisimmillaan Thoreau on silloin, kun hän kuljeskelee luonnossa ilman tieteellistä tai muuta tehtävää. Tekstien kiehtovuus syntyy suoruudesta ja tuoreudesta: ne perustuvat arkisessa ympäristössä tai retkellä tehtyihin huomioihin. Esseitä ei ole liikaa editoitu, eikä päättelyä puettu tieteellisen jargonin pukuun. Thoreau saattaa luetella täsmällisiä yksityiskohtia linnuista tai kasveista, mutta yhtä hyvin runoilla tai lainata muita. Ajattelun ravinteeksi soveltuvat sattumukset, säännönmukaisuudet, oppinut traditio, looginen todistelu, mielikuvitus ja haaveilu. Näistä syntyy rikasta ja monitulkintaista tekstiä.

Luonto ja ympäristö

”Massachusettsin luonnonhistoria” päätyy lajiluetteloinnin jälkeen kuvaamaan luonnon ja lajien runsautta ihailemaan ja ihmettelevään sävyyn. Vaikka Thoreau oli aidosti kiinnostunut luonnosta tieteellisesti, hänen

arvionsa luonnon merkityksestä ei kuitenkaan rajoittunut tieteen piiriin: ”Kun kääntelen tutkimusraporttien sivuja ja haaveilen kalamiehen haaveita, hämmästelen kaikkia näitä ihmeellisiä asioita./ Voiko tällaista ollakaan,/ ja voiko se lumota meidät kuin kesäinen pilvi?” (31)

Nimiessee ”Vaellus vuorelle” on päiväkirjamainen kuvaus Thoreau ystävänsä kanssa tekemästä matkasta Concordin ylängöillä. Vaihteleva maasto vaikuttaa myös kulkijoiden mielialaan ja ajatuksiin. Samantyylisten esseitten ”Talvinen kävely” ja ”Yö ja kuutamo” erityispiirteinä on näkemys siitä, kuinka luonnon lepääminen vähävaloisina aikoina ei ole este luontoharrastukselle. Päinvastoin ne luovat mahdollisuuden toisenlaisille luonnontulkinnoille. Kolmen muun luontoeseen – ”Puiden lisääntyminen”, ”Syksyn värit” ja ”Villiomenat” – yhdistäväksi piirteeksi voi tunnistaa jännitteen luonnon läheisyyden ja ympäröivän yhteiskunnan välillä. Thoreauille luonnon merkitys on parhaiten esillä ja koettavissa mahdollisimman lähellä lähdettä: villiomena maistuu hyvälle vain sen alkuperäisessä ympäristössä. Thoreautta piinaa se, ettei luonnosta voi suoraan siirtää viisautta ihmisten välisiin suhteisiin ja yhteiskuntaan. Ja hän ihmettelee sitä, etteivät ihmiset tunnista omaa oppineisuuttaan luonnon viisaudeksi. Esimerkiksi maanviljelystaito ei ole ihmisten keksimää, vaan luonnon kasvien leviämisen mekanismien matkimista. Alkulähde on unohdettu ja samalla menetetty sen kunnioitus.

Thoreauille luonto on osa ihmisten sosiaalisten suhteitten järjes-

telmää, johon muutama kirjan teksti eritoten keskittyy. ”Kievarin isäntä” kuvaa matkamiehille tärkeiden palvelulaitosten merkitystä ja pohtii hyvän majatalonpitäjän ominaisuuksia. Tekstistä huokuu ihmisten keskinäisen huolenpidon merkitys ja tasa-arvon sekä epäitsekkyuden tärkeys. ”Orjuus Massachussettsissa” puhuu suorasukaisesti yksilöllisen vapauden ja ihmisten välisen tasa-arvon puolesta. Esseessä ”Periaatteeton elämä” Thoreau tarttuu voimakkaan kriittisesti kapitalistisen yhteiskunnan ja jatkuvaan talouskasvuun pyrkivän maailmankuvan logiikkaan ja ajatusmalleihin. Samalla hän pohtii ihmismielen turmeltumista ja turhuuksien himoitsemisen aiheuttamaa riippuvuutta.

Thoreauin suhdetta yhteiskuntaan voi luonnehtia kireäksi. Hän vastusti kapitalismia niin ankarasti, että pyrki irrottautumaan siitä ja kieltäytyi muun muassa seuraamasta lehdistöä. Kriitikki kuitenkin edellytti perehtymistä. Ristiriitaiset ajatukset yhteiskunnallisesta osallistumisesta ja osallistumattomuudesta ja jännite yksilöllisyyden ja kansalaisuuden välillä on luettavissa rivien välistä useista Thoreauin esseistä.

”Se mitä politiikaksi kutsutaan, on jotain niin pinnallista ja epäinhimillistä, etten ole käytännöllisesti katsoen juuri koskaan katsonut sen koskevan itseäni millään lailla. [...] On totta, että nuo asiat, jotka nyt eniten

vangitsevat ihmisten huomion, kuten politiikka ja arjen askareet, ovat ihmisyhteisön elintärkeitä toimintoja, mutta niiden pitäisi tapahtua tiedostamatta, kuten vastaavat fyysisen kehon toiminnot.” (208–209)

Metsän moneus

Thoreaulle luonto oli täydellinen. Siellä ei ollut yhtään virhettä tai turhaa asiaa. Sen sijaan yhteiskunta oli sairas ja virheellinen. Kuitenkin Thoreau tunnustaa, että yhteiskuntajärjestystä tarvitaan. Niiden tulisi tähdätä ihmisen ja luonnon elämän ylläpitämiseen. Thoreau näki ihmisen ennen kaikkea luontokappaleena, ei yhteiskunnan jäsenenä tai kansalaisena. Hänen ajattelussaan korostuu ihmisen ja muun luonnon välinen vuorovaikutus ja elämän kiertokulku.

Vaikka Thoreau oli kriittinen yhteiskunnallista järjestäytymistä kohtaan, hän ei ollut individualisti. Yhteiskunnallisten järjestelmien sijaan hän haki yhteisyyttä luonnosta, ja näki itsensä osana luonnonkaikkeutta. Thoreauin ajattelussa korostuu yhteisöllinen etiikka, johon kuuluvat ihmisten lisäksi myös eläimet ja muut luontokappaleet. Tämänsuuntainen filosofinen ajattelu tarjoaa mielenkiintoisia näkökulmia nykyisin lisääntyvälle pohdinnalle eläinten asemasta ihmisen rinnalla. Thoreauin kirjoituksissa eläimet saavat arvonsa siitä, että ne

ovat osa jaettava elämisen kokonaisuutta. Eläinten arvo sen enempiä kuin ihmistenkään arvo ei perustu ensisijaisesti yksilöllisyyteen. Sen sijaan Thoreau korostaa holistista näkökulmaa.

Nämä tekstit ovat ajankohtaisia myös suomalaisen metsäpolitiikan näkökulmasta. Erilaisista luontokokemuksista metsässä liikkuminen tuntui olevan Thoreaulle, metsäelämän klassikkokuvauksestaan *Waldemista* muistetulle miehelle, erityisen tärkeä. Lähes kaikissa hänen teksteissään tulee tavalla tai toisella esille metsien merkitys inhimilliselle hyvinvoinnille. Metsässä liikkuminen ja metsän elämän havainnointi avasi Thoreaulle sosiaalisesti, psyykkisesti ja kognitiivisesti kaiken sen, mikä on elämässä tavoittelemisen, kokemisen ja ymmärtämisen tai tietämisen arvoista. Metsät eivät tällöin ole vain taloudellinen voimavara, vaan elämän monipuolinen ylläpitäjä.

Thoreauin tekstit voivat kiehtoa myös teologeja ja uskontotieteilijöitä. Esseissä puhutaan paljon Jumalasta ja uskosta, mutta yksikään niistä ei varsinaisesti käsittele uskontoa tai sen merkitystä ihmisen luontosuhteelle. Thoreau ei juuri pohdi käsitteitä luomiskertomuksen luontosuhteesta. Suomennosvalikoima innostaa kaivamaan alkuperäistekstit esiin. Kenties niistä on pääsy vieläkin lähemmäksi Thoreauin ajattelua ja kokemusta.

Toni Kannisto

Puhdasta järkeä omalla äänellä

Olli Koistinen, *Kant ja Puhtaan järjen kritiikki*. Areopagus, Turku 2008. 144 s.

Turussa on pitkään tehty Olli Koistisen johdolla arvokasta työtä Kantin filosofian parissa. Tämä työ saavuttaa kulminaatiopisteensä, kun *Puhtaan järjen kritiikkiin* (*Kritik der reinen Vernunft*, A:1781/B:1787) kauan odotettu suomennos vihdoinkin ilmestyy. Tätä ennakkoiden Koistinen on kirjoittanut Kantin *magnum opukseen* sen rinnalla luettavaksi tarkoitettun johdannon. Se ei lyhydessään voi kattaa koko Kantin järkälemäistä teosta, mutta Koistinen on rajannut aiheensa loistavasti.

Koistinen käy asiantuntevalla otteella läpi aika-avaruuden ideaalisuutta koskevat todistukset, kategoriat ja vielä valikoiden Kantin perinteisen metafysiikan kritiikin. Viimeisen kohdalla tarpeettomankin lilliputtimainen teos ei pureudu järin syvälle, vaan tarjoilee jokseenkin irrallisia otteita sieltä täältä. Ei niin, etteivätkö nämäkin olisi taiten valittuja murusia.

Lukija jää kaipaamaan Kantin tärkeitä huomioita *Puhtaan järjen kritiikkiin* viimeiseltä 200 sivulta. Metodiosissa Kant selvittää filosofiansa tavoitteita ja metodia (toki Koistinen näistä jotain sanookin). Kantin kiinnostavat (jos kohta sekavat) huomiot metafysiisten ideoiden (sielun, maailman ja Jumalan) välttämättömyydestä tieteellistä tutkimusta ohjaavina periaatteina olisivat ansainneet enemmän huomiota osakseen. Koistisen tavoitteena kuitenkin lienee opastaa Kantiin vasta tutustuva lukija tämän filosofian historian erään vaikutusvaltaisimman ja idearikkaamman teoksen saloihin, joten rajauksia voidaan pitää onnistuneina.

Ollako vai eikö olla metafysiikkaa?

Eräs Koistisen kirjan miellyttävimmistä piirteistä on se, kuinka hän esittää Kantin paitsi metafysiikan kriitikkona, myös metafysiikkona. Kant pyrki luomaan (pimeässä iät ja ajat hapuilleelle) metafysiikalle tieteellisen metodin, jonka kriteerein olisi vihdoinkin mahdollista sanoa: tämä metafysiikan teoria on oikein, tämä väärin.

Kuten luonnontieteiden metodin kehittyminen rajasi tieteen piiristä ulos pseudotieteitä kuten astrologian, luonnollisesti myös metafysiikan metodin kehittäminen osoittaa osan metafysiikasta pseudo-metafysiikaksi. *Puhtaan järjen kritiikkiin* loppuosa suomeksi tunnetusti pseudo-metafysiikkaa, kun taas vähemmän tunnetusti sen alkuosa on positiivista metafysiikkaa.

Koistinen ottaa tämän hienosti huomioon: hän uhraa kokonaisen luvun Kantin metafysiikalle. Leibnizilais-wolffilaisen koulukunnan puitteissa metafysiikkaa tehnyttä ja siihen sittemmin pettynyttä Kantia tutkineena hän ymmärtää Kantin ja metafysiikan vaikeaa suhdetta epäilemättä paremmin kuin vain kriittistä filosofiaa tutkinut.

Koistisen esikriittisen Kantin tuntemus on teoksen kiistaton ansio, joskin paikoitellen se on myös riippakivi. Toisinaan Koistisen tapa marsittaa estradille Kantin edeltäjien terminologiaa tuntuu pikemminkin hämärtävän kuin selvittävän asioita. Esimerkiksi muutenkin vaikean aika-avaruuden reaalisen statuksen kohdalla Descartesin formaalin ja objektiivisen todellisuuden erottelun esiin nostaminen on ongelmallista.

Kuten Koistinenkin huomioi,

nykylukija tulkinnee helposti formaalisen todellisuuden objektiivista ”subjektiivisemmaksi” – päinvastoin kuin Descartes. Lisäksi Kantkin käyttää termiä ”formaalinen” Descartesiin nähden tavallaan päinvastaisesti. Niinpä lukija hämmentyy Koistisen kytkiessä kartesiolaisen *formaalisen* reaalisuuden kantilaiseen ilmentymän *materiaa* vastaavaan olioön sinänsä – ja kun Kantilla formaalisuus taas koskee juuri kokemukseen asettamiimme subjektiivisuuteen liittyviä muotoja, on soppa valmis.

Transsendentaalisesta idealismista transsendentaalisesti realistisesti

Transsendentaalisesta idealismista on vuosien varrella esitetty kirjava joukko tulkintoja, joita Koistisen olisi suonut hieman esittelevän. Varsinkin, kun hän esittää itse paikoin varsin vahvoja luonnehdintoja, joita kaikkia en voi pitää täysin onnistuneina.

Pidän ongelmallisina sellaisia väitteitä kuten ”fysikaalisuus on pohjimmiltaan kausaalisesti tehotonta ilmentymää subjektin aistimellisuudessa” (106) tai ”empiiriset objektit [...] eivät lopulta ole muita kuin mielen modifikaatioita” (130). Ensiksi ne sopivat huonosti yhteen sen kanssa, että kausaalisuus on kategoria: jos maailman ilmiöt ovat *kausaalisesti* determinoituja, mitä fyysikaalisen *kausaalinen* tehottomuus tarkoittaa? Toiseksi Kant puolustaa objektien *empiiristä reaalisuutta*: ne ovat materiansa osalta meistä riippumattomia, avaruudellisesti ulkoisia,

eivät *ainoastaan* mieleemme modifikaatioita.

On aivan kuin Koistinen luonnehtisi transsendentaalista idealismia transsendentaalisen *realismin* näkökulmasta: hän (*contra* Kant) pitää ainoastaan olioita sinänsä ”aidosti olemassa olevina” (114) ja uhkaa näin romauttaa transsendentaalisen idealismin empiiriseen idealismiin. Transsendentaalinen realisti tulkitsee kokemuksen kantilaiset muodot (kategoriat ja aika-avaruuden) subjektin sisäiseksi mieltämisen tavoiksi, koska olettaa valmiiksi, että ”aito” todellisuus on olioiden sinänsä mielestä riippumaton Todellisuus. Tämä ero kuitenkin katoaa, kun oivallamme ilmiön *olevan* olio sinänsä – nimittäin kuten se ilmenee. Toinen ei näin voi olla toista ”aidompi”. Sama olion sinänsä nk. ”kahden näkökulman tulkinta” puree myös Koistisen fyysikaalisuus-ongelmaan: fyysikaalinen kausaatio *on* olioiden sinänsä vaikutusta kuten se ilmenee (maailmassa, ei mielessä!), ja sellaisena aivan yhtä todellista tai ”tehokasta”.

Koistinen identifioikin varomat- tomasti ”mielestä riippuvaisen” ja ”mielensisäisen” (41). Esimerkiksi Henry Allison on argumentoinut vakuuttavasti, että transsendentaalisen ja empiirisen idealismin ero koskee juuri tätä jakoa. Analogiana: valaistessani valkoista palloa punaisella lampulla syntyvä *punainen* pallo on lampusta (osin) riippuvainen (transsendentaalinen idealismi) mutta samalla siihen nähden ulkoinen (empiirinen *realismi*). Ehkä Koistisen ilmaukset ovat vain huolimattonta kielenkäyttöä, mutta ne johtavat yhtä kaikki harhaan.

”Kaikkein vaikein yritys, mihin metafysiikan hyväksi saattoi ryhtyä”

Koistinen tekee oikein sisällyttäessään teokseensa perin keskeisen transsendentaalisen deduktion sen vaikeudesta huolimatta. Hän tekee lisäksi loistotyötä esitellessään deduktion vaikeita perusajatuksia ja lähtökohtia, erityisesti selventäessään kärsivällisesti tuiki tärkeää synteessin käsitettä. Koistisen tuella tähän fi-

losofian historian ehkä vaikeimpaan argumenttiin on varmasti helpompi tarttua.

Eräs perinteinen vaikeus tulee kuitenkin vastaan deduktion puolivälissä. Kuten Koistinen huomioi, on avoin kysymys, miksi Kant jatkaa deduktiota sen näyttäessä jo valmiilta. Koistinen ei tyydy valmiisiin ratkaisuihin vaan esittelee rohkeasti omansa. Luettakoon vajavaisuudekseni, etten valitettavasti täysin ymmärrä hänen kiehtovaa ehdotustaan. Esitän tähän vaikeaan ongelmaan ylimalkaisia huomioita.

Koistinen on varmasti oikeassa nk. toisen askeleen suhteesta aistimellisuuteen (82): deduktion ensimmäinen askel (§§15–21) osoittaa kategorioiden välttämättömyyden objektin *ajattelemiselle*, toinen (§§22–26) sen *havaitsemiselle*. Hänestä on ristiriitaista, kun Kant pitää havaintoa kategorioista riippumattomana ja liittää kuitenkin kategoriat havaintoon. Koistisen ratkaisu on: ”kaikki havainto on kyllä välttämättä kategorioiden mukaista, mutta ei kategorioiden määräämää”, eli että ”havainto on ikään kuin uudelleen tuotettavissa kategorian määräämänä” (85).

En näe ongelmaa, enkä ymmärrä ratkaisua. Vaikka kategoriat eivät voikaan määrätä havaintoa *täysin*, ne voivat määrätä sitä *osin*. Kant kytkeekin toiselle askeleelle keskeisen kuvittelukyvyyn *sekä* ymmärrykseen *että* aistimellisuuteen (§24, 26) – ne *määräävät osin toistaan*. Koistisen ratkaisua pidän riittämättömänä. Jos kategoria *rekonstruoi* havaintoa, se ei (*contra* Kant) ole sen *välttämätön* ehto – ”kategorioiden realisoijat” (85) näyttävät sittenkin olevan kategorioiden mukaisia (kontingentisti?) *jo ennen* ymmärryksen panosta, eivät sen takia. Mistä tämä isomorfia syntyy, jos kategoriat irrotetaan niiden vaatimasta muodosta? Ratkaisu ei riitä Kantille, eikä oikein sovi hänen suuhunsa (B 160–61, 164–65, 167–68). Kategorioiden objektiivinen reaalisuus voidaan osoittaa vain, jos ne ovat *välttämättömiä havainnon objektin ykseydelle* (B145).

Koistisen ehdotus on kyllä oiva,

muttei silti ehkä riittävä (mikä olisikin sensaatio!). Ehkä hän astuu harhapolulle pitäessään ymmärryksen toimintaa tietoisena, mitä se ei Kantille nähdäkseni ole. Myös avaruuden tuottaminen osistaan vaikuttaa oudolta – avaruus kun ei Kantin mukaan koostu osista (A25/B39).

Filosofian keskusteleavuus?

Koistisen omaperäinen käännösterminologia on yleensä onnistunutta. Esimerkiksi termin *Erscheinung* kääntäminen ”ilmentymäksi” (ilmiön sijaan) ilmaisee hyvin sen olevan aina *jonkin* ilmentymä, nimittäin olion sinänsä – ei erillinen olio, jota vastaavan olion sinänsä olemassaolo sopisi epäillä.

Paikoin ratkaisut olisivat kuitenkin kaivanneet keskustelua. Esimerkiksi *Anschauung*-termin kääntäminen ”intuitioksi” sen kummemmin selittelemättä on outoa: suomessahan termi tarkoittaa eräänlaista välitöntä tajuamista, kun taas Kantilla kyse on aistillisesta ”tarkastelusta” (*an-schauen*).

Koistisen omapäinen rohkeus on hyve, mutta sen ei tarvitsisi tarkoittaa tyhjiössä kirjoittamista. Hän voisi hyvin lisätä muutaman keskusteleavan alaviitteen vaikkapa transsendentaalisen idealismin tulkintaongelmista. Koistinen tekee lukijalle helposti karhunpalveluksen antaessaan yksinkertaisuuden nimissä turhan mutkattoman kuvan Kantin tulkitsemisesta ja kääntämisestä – Vesa Oittisen kääntämää *Prolegomenaa* lukenut ei ehkä huomaa, että termi ”havainnointi” vastaa ”intuitiota”.

Loppukitinä toimituksesta (eli sen puutteesta)

Koistisen kiinnostava ja valaiseva kirja kärsii harmillisesti viimeistelyn puutteesta. Ihmettelen, onko Areopagus unohtanut toimitustyön. Hio-maton kieli on läsnä läpi kirjan, ja paikoitellen kirjoitusvirheitä on yhdessä lauseessa kolmekin (esim. 35). Hutiloitua ulkoasua korostaa myös

Koistisen toisinaan laukomat puhekielisyudet, kuten ”hommeli” (88) ja ”jollain ilveellä” (104). Myös käännöksissä on outouksia (esim. 91). Lisäksi alkukieliseen tekstiin viit- taavien loppuviitteiden numerointi on paikoin virheellistä (luku 3). Lisä-

lukemistokin on harmillisen suppea: kolme teosta, joista vain Allisonin on yleisesitys.

Nämä valitettavat puutteet eivät kuitenkaan muuta sitä tosiasiaa, että Koistisen kirja on oivaltava ja asian- tunteva johdanto *Puhtaan järjen kri-*

tiikkün ja tarjoaa uusia näkökulmia myös Kant-tutkimukseen. Sellaisena se on arvokas lisä suomalaisen filo- sofiseen kirjallisuuteen.

Kaisa Luoma

Kapitalismi nyt

General Intellect, *Vasemmisto etsii työtä*. Like & Vasemmistofoorumi & Tutkijaliitto, Helsinki 2008. 292 s.

Vaikka *Vasemmisto etsii työtä* on kollektiivisesti kirjoitettu kirja, sen tekijäjoukon (tästedes GI) ääni on yllättävän yhtenäinen niin sisällöllisesti kuin tyyllisestikin. Kirja painottuu reaalivasemmiston politiikan kritiikkiin, ei oman poliittisen ohjelman luonnosteluun. Poikkeuksellisen ilahduttava avaus se on joka tapauksessa.

GI erittelee tuotannon ja työelämän muutoksia uudessa – kömpelösti ”postfordistiseksi” kutsumassaan – kapitalismin kehitysvaiheessa. ’Uudelle työlle’ ominaista on työajan sekoittuminen muuhun aikaan, työsuhteiden pätkittäisyys ja epävarmuus ja osa-aikatyö. Yrittäjyydestä on tulossa uusi työn ideaalityyppi. Vaikka työsuhteet muodollisesti säilyisivätkin palkkatyömuotoisina, tiimityön ja tulosvastuullisuuden myötä kontrolli muuttuu vertikaalisesta horisontaaliseksi ja työntekijälle itselleen säilytetään tuotannon ja työprosessin organisointitehtäviä. Muodollinen yrittäjästatus taas ei enää takaa itsenäisyyttä, vaan saattaa tarkoittaa todelliselta asemaltaan alisteista, yhdestä ”asiakkaasta” riippuvaista työtä.

Uuden työn kuvauksen keskiössä on koulutettu projektitietotyöläinen. GI tekee silti selväksi, että prekaariin uustyöhön kuuluu myös alhaisen koulutus- ja palkkatason palvelu- ja hoivatyötä. Yhteistä näille on paitsi

määräaikaisten työsuhteiden mukanaan tuoma epävarmuus myös se, ettei mekaaninen työsuoritus enää riitä, vaan kaikki työ on lähentynyt hoiva- ja palvelutyötä (”feminisoi- tunut”) siinä mielessä, että mukana on oltava (tai ainakin teeskenneltävä olevansa) koko persoonallaan. Työmarkkinoilla myydään tunteita, minuutta ja suhteita pikemmin kuin työsuoritteita.

Pätkä-, silppu-, vuokra- ja keikkatyösuhteiden sitkeä kutsuminen ”epätyypilliseksi” kertoo vasemmistonkin haluttomuudesta tunnistaa se muutos, joka on jo ajat sitten tehnyt tällaisesta työstä täysin tyyppillistä. GI ei näe tapahtuneen muutoksen sen kummemmin yksiselitteisesti huonontaneen kuin parantaneenkaan työläisten asemaa. Tarkoitus ei ole ottaa kantaa työelämässä ja -markkinoilla tapahtuneen muutoksen puolesta tai sitä vastaan, vaan päivittää työvoiman käytettävissä olevaa työtaistelukeinovalikoimaa vastaamaan uutta tilannetta.

Kirjan toinen ydinväite on, ettei kapitalismi palaudu markkinoihin. Vasemmiston tulisi kääntää katseensa takaisin niihin oikeudellisiin ja poliittisiin interventioihin joilla yksityisomaisuutta ja omaisuusdetonta työvoimaa luodaan. Moralistinen markkinoitumiskritiikki helposti unohtaa, että kapitalismi vaatii lain- säädäntöä ja poliittista valtaa, joka luo ja puolustaa yksityisomaisuutta.

GI vertaa nykytilannetta muutaman sadan vuoden takaiseen ”orjakapitalismin” aikaan, jolloin rikosoikeus (irtolaislainsäädäntö) auttoi työhön pakottamisessa. Maahanmuuttopolitiikan kautta ihmisten liikkumisen hallinnointi nostetaan työelämä- analyysin keskiöön. Paitsi että siirtolaisen hahmoon tiivistyvät monet nykytyövoimalle asetettavat vaatimukset (valmis liikkumaan, vaihtamaan ’kulttuuria’, oppimaan uutta ja tekemään mitä tahansa työtä), eurooppalaiset työmarkkinat ovat jo riippuvaisia siirtolaistyövoimasta. Löyhä puhe linnake-Euroopasta hämää: siirtolaisvirtoja ei yksioikoisesti pyritä pitämään rajojen ulkopuolella, vaan pyritään tuottamaan oikeudetonta työvoimaa erilaisin kontrollitoimin. On pääoman etujen mukaista, että suuri osa työvoimasta on vailla täysiä ihmisoikeuksia.

GI:lle uusliberalismi ei ole yksityisten intressien taistelua julkista valtaa vastaan, vaan muutos ohjauksen tavoissa. GI suorii vasemmistoa moralistisesta uusliberalismin kritiikistä, joka kieltäytyy näkemästä kuinka markkinoille ja ”vapaalle kilpailulle” luodaan otollisia olosuhteita raskain valtiollisiin interventioin. Maahanmuuttopolitiikan osalta GI:n kritiikki kohdistuu paitsi teknis- hallinnollisesti ajattelevaan (ja jopa populistis-kansallismielisen oikeiston kanssa liittoutuvaan) vanhaan vasemmistoon myös uuteen humanistiseen

vihervasemmistoon, joka näkee kaikki siirtolaisten ongelmat ytimeltään 'kulttuurien kohtaamiseen' liittyvinä ja on sokea sille raalle väkivallalle kapitalismin ytimessä, jonka avulla työmarkkinat luodaan. Ympäripyöreän monikulttuurisuuspuheen ja hyväätarkoittavan holhouksen sijaan GI perää kontrollien purkua ja vapaata liikkuvuutta.

Työmarkkinoille on siis syntynyt uusi, loputtomiin joustava työtätekevien köyhien luokka. GI:n tarjoama ratkaisu tilanteeseen on yksinkertainen: ehdoton, kaikille maksettava ja elämiseen riittävä perustulo. GI tekee ilahduttavan selkeän pesäeron niihin perustulon puolustajiin, joille kyse on vain tai ensisijaisesti sosiaaliturvajärjestelmän yhtenäistämisestä ja yksinkertaistamisesta. Perustulon tarkoitus on mahdollistaa työstä kieltäytyminen, jolloin se vaikuttaisi perustavalla tavalla myös työvoiman tarjontaan ja hintaan, ei ainoastaan niiden asemaan, jotka jostain syystä ovat jääneet vaille "normaalia" työpaikkaa. GI:lle perustulo on välttämätön työtaistelukeinona, lakkoaseen seuraajana: se mahdollistaa yksityisen lakon silloin, kun tarjotut työehdot ovat kohtuuttomat.

Uusmarxilaista poliittista järkeä

Yksittäiset palikat, joista *Vasemmisto etsii työtä* on koottu, vaikuttaisivat siis lupaavilta: GI tarjoaa uskottavan luonnehdinnan niin kapitalismin toiminnan väkivaltaisesta ytimestä kuin tuotannossa ja työmarkkinoilla viime vuosikymmeninä tapahtuneesta muutoksesta. Myös GI:n kritiikki reaalivasemmiston politiikkaa kohtaan on osuvaa ja esitetty konkreettinen ratkaisu (ehdoton perustulo ja vapaa liikkuvuus) mitä varteenotettavin. Sitäkin yllättävämpää on huomata, että tapa jolla GI liittii nämä palikat yhteen, toistaa kiusallisella tavalla juuri sitä poliittisen päättelyn syvärakennetta, joka on yhteinen niin vanhakantaiselle marxismille kuin uusliberalistis-moralistiselle poliittiselle järjellekin: ehdotukset esitetään

ennustusten valekaavussa, toivottu kehityksen suunta väistämättömänä.

GI on haluton spekuloidaan vaatimansa kaltaisen perustulouudistuksen seurauksilla. Miten se vaikuttaisi työn tarjontaan ja palkkatason eri aloilla? Millä aloilla työstä kieltäydettäisiin ja kenen suhteellinen neuvotteluasema paranisi eniten? Mitkä työt katoaisivat, missä palkka nousisi? Olisiko perustulo askel suuntaan, jossa palkkatason määrää enemmänkin työn ikävyys ja yhteiskunnallinen välttämättömyys kuin oletettu "vaativuus" tai mitattava tuottavuus?

Uusmarxilainen kun on, GI ilmeisesti tahtoo vaatimuksilleen järeämpiä filosofisia oikeutuksia kuin tällaiset taloudelliseen tasa-arvoon ja yhteiskunnalliseen oikeudenmukaisuuteen liittyvät konkreettiset ja kontingentit seikat. Tätä voi pitää ymmärrettävänä (joskin valitettavana) näkökulmanrajauksena. GI:n tapa hakea oikeutusta perustulovaatimukselle pikemmin postfordistisen työprosessin olemuksesta kuin kapitalismin väkivaltaisten kontrollien luonteesta on jo isompi ongelma. Vaikka kirja tähdentää, että työhön pakottavaa niukkuutta aktiivisesti luodaan määrittelemällä omistusoikeutta ja oikeuksia tietoon ja liikkumiseen, kaikki tämä unohtuu perusteltaessa perustulojärjestelmään siirtymistä. Perustulo ei käsitteellisty oikeutetuksi kompensatioksi siitä väkivallasta ja vapaudenriistosta, jonka seurauksena valtaosa ihmisistä joutuu myymään työtään markkinoilla. Se käsitteellistyy vain palkaksi yleisinhimillisestä tuottavuudesta, joka ontologisoituu suorastaan ihmisen kohtaloksi postfordistisessa yhteiskunnassa. Kun ajattelu, kieli, tunteet ja kommunikaatiokyky ovat nousseet keskeisiksi tuotannon tekijöiksi, on suorastaan *mahdotonta* elää olematta tuottava. Ihmisen lajityypillinen perustoimeliaisuus muuttuu yhteiskunnalliseksi tuotannoksi, vaikka hän jättäytyisikin palkkatyön ulkopuolelle. Tällaiset argumentaation lähtöoletukset epäilyttävät. Mistä kumpuaa tämä vimma torjua jo se silkka teoreettinen mahdollisuus, että joidenkin ihmisten ole-

massaolo voisi olla aidosti passiivista ja tuottamatonta? Eikö eleeseen sisälly implisiittinen hyväksyntä kaikenlaista epädynaamisuutta paheksuvalle moraalille ja talouskasvuajattelulle?

Ajoittain GI:n vaatimus tietyn muutoksen tunnistamisesta tapahtuneeksi tosiasiaksi uhkaa sekoittaa tämän muutoksen yksioikoiseen affirmaatioon. Reaalivasemmistoa kyllä lamauttaa sen itsepäinen kieltäytyminen tunnustamasta, että prekaari pätkätyö on joillekin työläisille aidosti houkutteleva vaihtoehto verrattuna vakituiseen kokopäiväpalkkaorjuuteen. GI:n kannattaisi kuitenkin ottaa vakavammin myös se tosiasia, että osa vasemmistolaisista haikailee tiettyjen 'vanhan työn' piirteiden perään. Ehkä sietäisi pohtia hieman analyttisemmin, mitä nostalgian taustalla on. Liittyykö fordistisen mallin imu sen tarjoamaan taloudelliseen turvaan vai ehkä sittenkin enemmän siihen, että se mahdollisti avoimen instrumentalistisen suhteen työhön ja näin myös aidon vapaaajan ja yksityisyyden? Onko toistuvissa työyhteisön ja ammattialan vaihdoksissa raskasta epäjatkuvuus ja kiinnittymättömyys sinänsä vai pikemminkin jatkuvaan työnhakuun liittyvä vaatimus markkinointihenkeä ja optimismia uhkuvan elämän-asetteen ja minäkuvan ylläpidosta?

Parhaimmillaan GI:n haluttomuus nähdä prekaareja työläisiä pelkkinä uhreina tarkoittaa vain samaa kuin se, ettei myöskään "laittomia" siirtolaisia tarkastella yksinomaan uhrinäkökulmasta: olivatpa olot säilöönottokeskusten saaristossa miten surkeat tahansa, on alkutilanne lähtömaissa ollut vähintään yhtä epätydyttävä, ja liikkeellelähden selittely vääräksi tietoisuudeksi vähättelee lähtijän omaa kokemusta. Siirtolaisluku onkin kirjan parhaita: teksti kunnioittaa ihmisten yksilöllisiä valintoja tilanteissa, jolloin tarjolla ei ole hyviä tai edes siedettäviä vaihtoehtoja. Haluttomuus kohdella siirtolaisia rationaalisina toimijoina, jotka tietävät varsin hyvin, mitä eivät ainakaan halua, naamioidaan liian usein huolenpidoksi ja ymmärtämiseksi. Sävyt, joilla GI maalailee kuvaa

tietotyöprekariaatin elämästä ovat, kertovaa kyllä, kiusallisen paljon piirteämpiä – ja samalla normittavampia. Uudesta työelämästä haetaan väkisin piirteitä, joita ei ainoastaan ole mahdollista ajatella jonkun työläisen tiettyllä ehdoin kokevan vapauttaviksi, vaan joista kenen tahansa järkevän työläisen suorastaan *tulisi* iloita.

Yksi kirjan ongelmallisimpia piirteitä on mielestäni GI:n väkinäinen kiinnittyminen tietoon viittaavaan termistöön ('tietokykykapitalismi' jne.). Eikö olisi osuvampaa puhua vaikkapa tunnetyöhön tai kommunikaatiotyöhön perustuvasta kapitalismista? GI:n luonnehdinnan mukaan uudessa tietotyössä ei nimittäin ole ensisijaisesti kyse mistään erityisosa-

misesta. Se on työtä joka tukeutuu inhimillisiin tunteisiin, kommunikatiivisiin taitoihin ja sellaisiin alkeellisiin tiedonkäsittelykykyihin, jotka ovat yhteisiä kaikille. Puhtaalle erityisosaamisellekaan ei enää juuri ole markkinoita, jollei se yhdisty sosiaalisiin taitoihin, joustavuuteen, tilannetajuun ja haluun itsensä likoon. Monien uuden työn ongelmallisten piirteiden näkyväistämisen edellyttäisi, että uskallettaisiin eritellä sitä, mikä erottaa uuden työn paitsi fordistisesta tehdastyöstä myös perinteisestä "tietotyöstä", korkeakoulutetusta asiantuntijatyöstä. Miksi GI pitää kiinni 'tietotyö'-käsitteestä ja venyttää sitä kattamaan myös prekaarin palvelutyön? Onko tarkoitus

luoda uuden työn ympärille jonkinlaista positiivista auraa?

Kirjan aikalaisdiagnosi tulee avanneeksi paljon sellaisia poliittisen argumentaation mahdollisuuksia, joiden käyttäminen saman tien julistetaan virheelliseksi myönnytukseksi porvarillis-liberaalin arvokeskustelun suuntaan. Todistelun rakenteet luultavasti vetoavat vain niihin lukijoihin, jotka jo valmiiksi ovat vakuuttuneita siitä, että politiikan perustaksi tarvitaan tällaisia ennusteen ja toiveen välimaastossa liikkuvia historiallisia edistysnarratiiveja. Onneksi GI:n veistelemiä palikoita voi kuitenkin yhdistellä myös käyttöohjeen vastaisesti. Kannattaa lukea.

Tapani Kilpeläinen

”Uskonto on kaikkien asioiden kyseenalaistamista”

Elisa Heinämäki, *Tyhjä taivas. Georges Bataille ja uskonnon kysymys*. Tutkijaliitto, Helsinki 2008. 319 s.

Ensimmäiset asiat ensin: Tiina Arppen *Pyhän jäännökset* (1992) on edelleen paras suomenkielinen Bataille-kirja, vaikka käsitteelekin Bataillen ohella myös Maussia ja Baudrillardia. Mutta Elisa Heinämäen väitöskirja *Tyhjä taivas* täydentää kuvaa Bataillesta uskontoteoreetikkona, sillä Heinämäen tutkimuksessa Bataille ei näyttäydä vain teoreetikkona vaan myös omanlajisenaan mystikkona.

Kuten Heinämäki osuvasti toteaa, Bataille ”ajattelee maallistuneessa maailmassa maallistumista vastaan” (13). Bataille pohtii uskontoa tilanteessa, jossa moderni kritiikki uskontoa kohtaan on esitetty ja jumala on kuollut. Tämä tekee Bataillesta omalaatuisen moderniteetin ja maallistumisen arvostelijan. Bataille

ajattelee, etteivät uskonnolliset representaatiot täysin palaudu ihmisen vieraantumiseen, vaan ne ovat myös huomion arvoisia merkkejä siitä, miten ihminen joutuu kohtaamaan omat rajansa. Näin uskonnolliset ilmiöt paljastavat jotakin keskeistä ihmisen olemisesta. Itse asiassa Bataille löytää uskonnollisten kokemusten piiristä keinon kritisoida modernia maailmaa: kokemuksen, joka ei tyhjennä maailmaa objektien kokoelmaksi.

Käsitteet liikkeessä

Filosofisesti Bataillen tärkein kumppani ja vastustaja on Kojèven suodattimen läpi luettu Hegel. Bataille ymmärtää Hegelin järjestelmän eräänlaiseksi maallistumistarinaksi: absoluuttisen tiedon rakentuminen

tarkoittaa maailman käsitteellistymistä diskurssiksi, jonka ulkopuolelle ei pitäisi lopulta jäädä mitään. Mutta Bataillen mukaan diskurssin ulkopuolelle jää ei-tieto, se, mitä ei edes periaatteessa voi hahmottaa tiedon kohteeksi, ei edes periaatteessa käsitteellistää. Ei-tiedon kohtaaminen tuhoaa tietävän subjektin tietävänä subjektina. Näin Hegelin järjestelmään salakuljettuu sokea piste, jota se ei pysty ottamaan haltuun.

Ihmisen työ ja ajattelu pyrkii ottamaan haltuun ja muuttamaan käytökelpoiseksi, käsitettäväksi, mutta on ilmiöitä, jotka pakenevat merkityksellistämistä. Kuten Heinämäki sanoo, moderni maailma on asettanut pyhän suojaavan tehtävän kyseenalaiseksi, ja niin Bataille päätyy ajattelemaan uskonnollista kokemusta ilman tuonpuoleisen suomaa

turvaa. Bataille yrittää lähestyä kokemusta, joka ei löydä auktoriteettia tiedosta eikä teologiasta. Kokemus haastaa sekä absoluuttisen tiedon haltijaksi esittäytyvän filosofisen subjektin että opilliseen rakennelmaan vetoavan uskonnollisen subjektin.

Tuo kokemus on usein äkillinen, ohimennen laukeava. ”Vaikka tuottava maailmasuhde ja ’objektin valta’ olisivat modernissa maailmassa voitaneet, on meillä edelleen mahdollisuus naurun, itkun tai rakastelun kaltaisiin ekstaattisiin ja tuhlaileviin hetkiin – kaikki Bataillen käyttämiä esimerkkejä hetkistä, joissa diskursiivinen merkitys kirpoaa” (106), Heinämäki kirjoittaa. Bataillen mukaan ekstaattiset ilmiöt ovat eräänlaista kuoleman purkautumista esiin, sillä kuolema on viime kädessä se, mikä pakenee merkitystä ja lyö loven hegeliläiseen totaliteettiin. Hegel ei mennyt inhimillisten mahdollisuuksien pohjaan saakka, sillä sisällyttäessään kuoleman järjestelmäänsä hän samalla käsitteellisti sen voimatomaksi.

Näillä main herää kysymys Bataillen suhteesta käsitteellisyteen. Heinämäen sanoin ”Bataillen pyrkimys ajattelijana on rikkoa filosofiselle ajattelulle ominaista käsitteellistä haltuunottoa” (51), mutta Bataillen heikko kohta saattaa piillä hänen hegeliläisyyden läpäisemässä filosofiakäsityksessään. Hänelle filosofia on käsitteellistä haltuunottoa, tiedoksi ja tiedon kohteeksi tekemistä, kokemuksellisesta sisällöstä tyhjentämistä, ei muuta. Mutta käsitteiden nyrjähtämis- ja hutikohdat, joita hänen ajattelunsa ajaa, ovat osa käsitteellistymistä, osa käsitteitä itseään.

Bataillen ajattelussa halu luopua kielestä ja käsitteistä ei kuitenkaan saa niin patologisia muotoja kuin jollain Blanchotilla: Bataille tajuaa, että kielen ilmaisuvoiman kirpoaminen näkyy vain kielen perustalta ja kieltä vasten. Vaikka hän antaa ymmärtää, että inhimillisesti merkityksellisimmät asiat pakenevat kieltä, hänen on pakko ilmaista ne kielellisesti. Se, mikä käsitteiden otteesta hänen mukaansa herpoaa, on syystä tai toisesta käsitteitä arvokkaampaa,

niitä perustavampaa. Mutta hän tiedostaa tunnekaksinaisuutensa: hän etsii ilmiötä, jotka kyseenalaistavat merkityksen, mutta oivaltaa, että siten ne *de facto* muuttuvat merkityksettömyyttään merkityksellisiksi. Hän nöyrytyy inhimillisen kokemuksen käsitesidonaisuudelle. Siksi hän ei liity siihen ranskalaiseen ajatteluperinteeseen, jota leimaa perimäinen epäluottamus kieltä kohtaan. Hän on todellisuudentajuinen kaikesta dramatiikan tajustaan ja kirjoitustensa šokkipyrinnoistä huolimatta.

Perillä eivät koskaan

Siksi Bataille ei ole ilkkurikko, transgressioromantikko tai jälkimodernin yhteisöllisyyden edusmies, vaikka hänestä on joskus yritetty semmoinen väsä. Ja siksi, että Bataillen helposti katsotaan asettavan ei-diskursiivisen kokemuksen hetket ajassa kehkeytyviä käsitteitä vastaan, on arvokasta huomata, että Heinämäen tutkimuksen ytimenä on Bataillen ajattelun historiallisuus: vaikka Bataille kirjoittaa epäkäsitteellisyydestä, hän ei hamua epähistoriallisuutta. Hän ei kaihoa menetettyä yhteisyyttä tai kadotettua pyhyyttä. Hän tajuaa kyllin hyvin, ettei uskonnollisten representaatioiden taustalla ole mitään, ei ole koskaan ollutkaan. Kuten Heinämäki summaa, Bataillen katsannossa ”[u]skonto on menetyksen representaatio” (308).

Uskonnolliset representaatiot eivät ole pelkkää harhaanjohdattelua. Bataillen mukaan ne vetävät ihmistä puoleensa siksi, että ne paljastavat tämän pohjimmaisen repeytyneisyyden, epätäydellisyyden. Puhuttelevimmillaan ne paljastavat olemisen aukon, joka estää ihmistä olemasta ikuinen, absoluuttinen tietoisuus. Bataillelle myös Kojèven hegeliläinen absoluutti on teologinen turvapaikka, välttämätön mutta riittämätön. Heinämäen mukaan kuolema on Kojèvelle vain metaforisoitu kuolema, koska tämä samastaa kuoleman ihmisen toimintaan ja niin syntyy vaikutelma ”kuoleman kesyttämisestä” (260). ”Heideggeria ja Kojèvea voi siis pitää esimerk-

keinä siitä, miten vielä modernikin filosofia kaikessa kiinnostuksessaan kuolemaan kavahtaa kuolemaa sivuuttamalla sen päättäväisesti” (261). Ihminen ei voi kokea kuolemaansa, joten ”[k]uoleman sisällyttäminen itsetietoisuuteen [...] on mahdoton asia” (267).

Kuolema on aihe, johon Bataille hellittämättömimmin palaa. Hänen mukaansa ihminen voi yrittää lähestyä kuolemaa uhrauksen avulla, samastumalla uhriin, mutta hän päättelee, että sekin on itsepetosta. Tässä on Bataillen paradoksi: kun hän avoimimmin levittää käntensä ja myöntää epäonnistumisensa, tunnustaa, ettei hänen ajattelunsa edes voi onnistua tai päätyä ratkaisuihin missään sanan tavanomaisessa merkityksessä, hän tulee samalla antaneeksi rajustelevimpia sytykkeitä sellaiselle ajattelulle, joka on kiinnostunut vain kuoleman ihannoimisesta, toisen uuraamisen arkipäiväistämisestä.

On paljastavaa, että Bataillen ajattelun keskeisimpien kysymysten äärellä päädytään mieltymysten, intellektuaalisten makujen alueelle. Bataillella ei ole antaa argumenttia sen puolesta, miksi hänen lukijansa pitäisi uskoa ettei kuolema sittenkin sisälly Hegelin ja Kojèven järjestelmään. Modernissa maailmassa, jossa porvarillinen subjekti voi harrastaa mitä tahansa, Bataillella ei ole perustelua sille, miksi rajallisuuden kokemus löytyisi väkevämpänä naurusta tai uhrauksesta kuin harrastelijateatterista tai posliinimaalauksesta. Bataillen puolustus on se, ettei hän pyrkinyt vastaamaan vaan kysymään. Hän ajoi tietä, joka ei johtanut minnekään, ja tiesi tekevänsä niin. Elisa Heinämäen väitöskirjan vahvuus on se, että tämän ymmärtäminen Bataillella on hänen lähtökohtansa. Heinämäki ymmärtää, miksi Bataillesta ei voida paukuttaa vastauksia kuin pajatsosta. Hän on omaksunut Bataillen ajattelusta tärkeimmän, sen, ettei teeskentele tietävänsä lopullisesti, vastaavansa mihinkään. Se tekee hänen opinnäytteestään arvokkaan.

Kalle Puolakka

Pätevä johdatus

Johdatus musiikkifilosofiaan. Toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen. Vastapaino, Tampere 2008. 308 s.

Musiikkiin liittyvät filosofiset kysymykset ovat viime aikoina herättäneet kasvavaa kiinnostusta. Musiikin filosofia on vähitellen syrjäyttänyt kirjallisuuden filosofian analyttisen estetiikan keskeisimpänä osa-alueena, ja analyttisen estetiikan ulkopuolella kiinnostus esimerkiksi Theodor Adornon musiikkia koskevaa ajattelua kohtaan on edelleen vahvaa. Erkki Huovisen ja Jarmo Kuitusen toimittama *Johdatus musiikkifilosofiaan* pureutuu tässä mielessä ajan-kohtaiseen aiheeseen, ja se pystyy luomaan mielekkäämmän ja systemaattisemman johdatuksen musiikin filosofian laajaan ongelmakenttään kuin muutama vuosi sitten ilmestynyt Alfonso Padillan ja Juha Torvisen toimittama *Musiikin filosofia ja estetiikka* (2005).

Tooksen kirjoittajat koostuvat toisaalta musiikista kiinnostuneista filosofeista ja toisaalta filosofiasta kiinnostuneista musiikkitieteilijöistä. Toimittajien mukaan musiikin filosofian ja musiikkitieteen keskusteluyhteys tyrehtyy tavallisesti siihen, että musiikin filosofiassa vallitseva tapa puhua musiikista näyttäytyy musiikkitieteilijöille epäspesifinä, kun taas musiikin filosofit eivät puolestaan usein hallitse musiikkiteoreettista terminologiaa. Johdatuksen ohella kirjan tavoitteena onkin tarjota rakennusaineita musiikkitieteen ja musiikin filosofian välillä vallitsevan kuilun ylittämiseen. Seikkaperäisimmin musiikin filosofian ja musiikinteorian välisiä kytköksiä

kirjassa tarkastelee Erkki Huovinen päätösartikkelissaan.

Miten värähtelevä ilma saa tämän kaiken aikaan?

Kuten toimittajatkin teoksen johdannon aluksi toteavat, musiikissa vaikuttaa perustasolla olevan kyse yksinkertaisesta ilmiöstä: ilman tietynlaisesta värähtelystä. Tästä huolimatta jo musiikin tarkempi määrittäminen on osoittautunut vaikeaksi, toisin sanoen siihen vastaaminen, miten musiikki eroaa muista ympäristössämme esiintyvistä äänistä.

Musiikin filosofisen kiinnostavuuden voidaan nähdä piilevän siinä, että ilmiön tietynlaisesta yksinkertaisuudesta huolimatta musiikki vaikuttaa ihmisiin voimakkaasti. Musiikin filosofian yhtenä tärkeimpänä tehtävänä on selittää, miten musiikki voi vaikuttaa tällä tavoin. Yksi selitys, jolla on pitkät Platonin ulottuvat historialliset juuret, selittää musiikin vaikuttavuuden kytkemällä sen vahvasti yhteen tunteiden kanssa: musiikin vaikutus perustuu siihen, että musiikki kykenee ilmaisemaan inhimillisiä tunteita. Ajan myötä kytkös tunteiden ja musiikin välillä on kuitenkin osoittautunut monimutkaisemmaksi kysymykseksi. Keskeiseksi ongelmaksi on muodostunut se, miten abstrakteista äänistä koostuva musiikkiteos, jolla ei ole minkäänlaista semanttista tai kuvauksellista sisältöä, kykenee ilmaisemaan tunteita.

Elina Packalén esittelee artikkelissaan historiassa esiintyneitä käsityksiä musiikin ja tunteiden välisistä suhteista päätyen analyttisen mu-

siikin filosofian nykyiseen keskusteluun. Nykykeskustelussa musiikin kykyä ilmaista tunteita on selitetty musiikillisten rakenteiden ja esimerkiksi ihmisten liikkeiden, eleiden ja ilmeiden ja niihin assosioituvien tunnetilojen välillä vallitsevien yhtäläisyyksien kautta. Suurin erimielisyys kahden vallitsevan nykykannan, ns. emotivismin ja kognitivismin välillä koskee sitä, toimiiko musiikin kuulijassa herättämä tunnetila välttämättömänä ehtona musiikin kyvyille ilmaista tunteita. Packalénin esittely on perusteellista ja selkeää, mutta ainakin analyttisesti suuntautuneempi lukija toivoisi vahvempaa kirjoittajan ääntä. Packalén kyllä nostaa esille molempien kantojen suurimpia ongelmia, mutta hän ei kuitenkaan arvioi niiden vakavuutta, ja lukijalle jää epäselväksi, kumpaa kantaa Packalén itse pitää vakuuttavampana. Toisaalta nykykeskustelun systemaattisuus historiallisten hahmojen esittämiin huomioihin nähden ei oikein piirry kirjoituksessa esille; Descartesin lopulta suhteellisen jäsentymättömät pohdinnat musiikin kyvystä herättää tunteita esitetään samanarvoisina Derek Matraversin emotivistisen kannan kanssa, joka on kuitenkin muotoutunut hyvin erilaisessa kontekstissa ja käynyt toisenlaisen kriittisen mankelin läpi kuin edellisen kanta.

Musiikkiteos ja teknologia

Siinä missä Packalén käsittelee artikkelissaan musiikkiin liittyvää ongelmaa, joka on kiinnostanut filosofeja kautta aikojen, Markus

Mantere pohtii kirjoituksessaan maailmaa yhä enemmän hallitsevan teknologisoitumisen vaikutusta musiikin kuuntelemiseen ja musiikkiteoksen määrittymiseen. Mantereen musiikin medioitumista koskevan analyysin lähtökohtana toimii Walter Benjaminin näkemys taideteokseen liittyvästä 'aurasta' ja sen katoamisesta teoksen teknologisen uusintavuuden myötä. Mantereen mukaan teknologian mahdollistama musiikkiteoksen esiintyminen ajasta ja paikasta irrallaan pakottaa hylkäämään sellaisen käsityksen, jonka mukaan olisi jonkinlainen "tässä ja nyt" -tila, jossa musiikki autenttisimmillaan tapahtuisi. Mantere syventää medioitumisen vaikutuksia koskevaa analyysiansä Adornon näkemyksellä kulttuuriteollisuudesta, joka tuo esille teknologiseen uusintavuuteen liittyviä uhkia, esimerkiksi sen, miten levytysten myötä musiikki on vaarassa fetisoidua markkinoiden lakien hallitsemaksi tuotteeksi.

Mantereen pohdintoihin on helppo yhtyä, mutta tästä huolimatta hänen artikkelinsa ei ole ongelmaton. Jää nimittäin epäselväksi, minkälainen näkemys musiikkiteoksesta siinä lopulta katsotaan riittämättömäksi. Mantere esimerkiksi esittää, että "perinteisessä taidemusiikin teoskäsityksessä" ei oteta huomioon medioitumisen vaikutusta musiikkiteoksen luonteelle (135), ja jatkaa toteamalla, että medioitumisen ilmiön myötä kyseenalaistuu "koko perinteisen estetiikan ajatus siitä, että taideteoksella on jokin stabiili olemus" (146). Herää kysymys, minkälaisesta ajattelutavasta perinteinen estetiikka oikein koostuu ja keiden nimiin sen keskeinen sisältö voidaan lukea?

Mantereen artikkelin sijoittuminen Packalénin toisen, musiikkiteoksen ontologiaa käsittelevän artikkelin jälkeen antaa ymmärtää, että musiikin kuluttamisessa ja vastaanotossa medioitumisen myötä tapahtuneet muutokset kyseenalaistavat nimenomaan ontologisen ky-

symyksenasettelun mielekkyyden. Teknologian tarjoamien erilaisten uusintamahdollisuuksien myötä ei toisin sanoen ole enää mielekästä etsiä sellaista stabiilia objektia, jollaista musiikin ontologiasta kiinnostuneet etsivät ja johon autenttinen musiikkiteos voitaisiin palauttaa.

Näin vahvaa haastetta medioitumisen ilmiöstä tuskin voidaan kuitenkaan johtaa. Ensinnäkin koko ontologisen kysymyksenasettelun lähtökohtanahan toimii se, miten musiikkiteoksen esiintymät voivat *erota* toisistaan paikoitellen vahvistikin mutta silti olla saman teoksen esiintymiä. Toiseksi, kuten Packalén omassa artikkelissaan huomauttaa, analyttiset musiikin filosofit ottavat huomioon sen, että eri tavoin tehdyt ja eri esityskäytäntöihin kuuluvat teokset noudattavat erilaisia teosontologioita.

Soittotunnilta historian utopioihin

Marja Heimonen ja Heidi Westlund tarkastelevat artikkelissaan musiikkikasvatuksen filosofiaa, jossa suomalaiset ovat viime aikoina tehneet kansainvälisestäkin merkittävää tutkimusta. Artikkelinsa aluksi he osoittavat, miten keskustelun painopiste on siirtynyt viime aikoina esteettisen musiikkikasvatuksen perinteestä "praksialistiseen" näkemykseen, jossa korostetaan musiikkiin liittyvien käytäntöjen, kuten soittamisen, kasvatuksellista merkitystä kuulijassa heräävän kokemuksen sijaan. Heimosen ja Westlundin mukaan pragmatisti John Deweyn ajatukset täydentävät praksialistista positiota esimerkiksi tarjoamalla rikkaamman kuvan siitä, millaisia ehtoja ihmisten välisten toimintamuotojen on täytettävä, jotta niiden voidaan sanoa muodostavan todellisen sosiaalisen yhteisön. Harmillinen puute Heimosen ja Westlundin artikkelissa ainakin estetiikan tutkijan näkökulmasta on se, että

he eivät systemaattisesti käsittelemällä tavalla Deweyn esteettisen kokemuksen käsitteen on katsottu tarjoavan uudenlaisen mahdollisuuden tarkastella kuulijan kokemuksen asemaa musiikkikasvatuksessa.

Matti Huttunen maalaa oppineessa artikkelissaan kirjan kirjoittajista suurimmalla pensselillä. Huttunen ottaa musiikin filosofiaan historianfilosofisen näkökulman ja puolustaa ennen kaikkea spekulatiivisia historian filosofioita analyttisen kritiikin edessä. Hänen mukaansa spekulatiivisilla musiikin historioilla, joihin hän lukee esimerkiksi Richard Wagnerin pohdinnat tulevaisuuden musiikkidraamasta, tulisi olla osuus musiikin historian kirjoituksessa, koska ne ovat vaikuttaneet tuon historian muotoutumiseen sekä ylipäänsä musiikkiteiteilijöiden historiallisen tietoisuuden syntyyn. Huttunen esittää, että spekulatiivisilla näkemyksillä musiikin historian luonteesta ja suunnasta on ollut keskeinen osuus ennen kaikkea musiikin historian murroskohdissa. Yhtenä esimerkkinä hän antaa Adornon esittämän atonaalisen musiikin puolustuksen, joka kytkeytyy yhteen monien tämän filosofiaan kuuluvien yhteiskunnallisten pyrkimysten kanssa.

Johdatus musiikkifilosofiaan on kaiken kaikkiaan pätevä teos, ja se sopii kirjan takakanen lupaamalla tavalla oppikirjaksi eri korkeakouluihin. Paikoitellen kirjan artikkeleista kuitenkin uhkaa muodostua pitkiä erisnimilitanioita sen sijaan, että kirjoittajat jäsentäisivät materiaaliaan oman näkökantansa kautta. Tämänkaltaisen käsittelytapa tunnetaan oikeutettavan sillä, että kirjoittajan oman kannan vahva esille tuominen ei ole sopivaa johdantoppikirjaksi tarkoitettussa teoksessa. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että kirjoittajat eivät monessa tapauksessa tuo omaa kantaansa vahvasti esille, koska heillä ei sellaista ole.