

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 ”maineikkuus” 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 henkilökultti, 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 riidellessämme tähteyden arvoista ja ideologioista avaa 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 maineikkuus 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 taiteilijaneron 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 nojatuolivirtuaalimat-kailija 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 ripustamiaan grafikanlehtiä, jotka kuvaavat

vastauskonpuhdistuksenajan makaabereja kidutussessioita.

des Esseintes torjuu kyllästymistään vuoronperään ”rienamietteillään” ja kaipaamalla todellisuutta, jossa modernissa yhteiskunnassa eksentriseksi 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”: pop tähden 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 hall*ien 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 Idol*in

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 Idol*in seuraajaksi musiikkitalenttishow *X Factor*in, 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 Factor*in 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.