

TOMMI KAKKO

Musiikkidokumenttielokuvien musiikkia etsimässä

Rakkautta & Anarkiaa -festivaaleilla esitettiin viime syksynä monta antoisaa musiikkidokumenttielokuvaa. Emma Franzin *Bill Frisell, a Portrait* (2017) oli niistä antoisin. Festivaaleilla vierailut ohjaaja totesi keskustelutilaisuudessa halunneensa tehdä elokuvan, jossa puhuttiin enemmän musiikista kuin muusikoista. Oli yllätys kuulla Franzin väittävän, että vain harva musiikkidokumenttielokuva keskittyy musiikkiin. Henkilöhistoriat ja musiikin lieveilmiöitä tarkastelevat elokuvat ovat tärkeitä ja tuovat takuulla enemmän yleisöä teatteriinkin, mutta niissä yleensä sivuutetaan musiikilliset aiheet lähes kokonaan. Musiikin olemukseen puretuva dokumenttielokuva metsästävä joutuu tyytymään pieniin pilkahduksiin siellä täällä.

Parhaiden musiikkidokumenttielokuvien listojen kärkeen päätyy usein elokuvia kuten D. A. Pennebakerin Bob Dylanista kertova *Don't Look Back* (1967), Michael Wadleigh'n ohjaama *Woodstock* (1970), Rolling Stonesin epäonnista Amerikan-kiertuetta kuvaava *Gimme Shelter* (1970) ja Martin Scorsesen The Band -tribuutti *The Last Waltz* (1978). Elokuvat ovat jo klassikoita genressään, mutta niiden ei voi sanoa puhuvan paljoa musiikista. Ne esittelevät muusikoiden persoonia, skandaaleja, tarkastelevat laajempia kulttuurisia ilmiöitä tai taltioivat merkittäviä konsertteja. Hieman tuoreemmat tapaukset kuten punk- ja heavy metal -dokumenttielokuvat *The Decline of Western Civilization I-II* (1981 & 1988), *Madonna: Truth or Dare* (1991), Metallican kaverusten ongelmia ruotiva *Some Kind of Monster* (2004), yllättävän sympaattinen epäonnisten hevimiesten tarina *Anvil! The Story of Anvil* (2009) ja kriitikoiden suitsuttama *Searching for Sugar Man* (2012) eivät nekään pääse juurikaan ihmissuhteita, henkilökuvia tai musiikin lieveilmiöiden tarkastelua pidemmälle. Niitä katsellessa katsoja voi jopa haikailla *This Is Spinal Tapin* (1984) parodiatykkittelyn perään, sillä siinä musiikki toimittaa sentään vitsin funktiota.

Rakkautta & Anarkiaa -festivaalin tarjontaa silmäillessä oli helppo uskoa Franzin väitettä. Festivaaleilla esitetyn *Tokyo Idolsin* (2017) fanikulttuuria ja japanilaista pop-maailmaa luotaava analyysi ei ainakaan piitannut musiikista – haastateltavat esiintyjät kertoivat itsekin musiikin olevan heidän työssään toisarvoista. Elokuva oli kiehtova sosiologinen tutkielma yhteisöistä, jotka pop-kulttuurin ohjailemana muodostuvat tähdiksi pyrkivien nuorten naisten ympärille. *Rumble: The Indians Who Rocked the World* (2017) keskittyi kolonialismin historiaan ja nosti esiin tärkeitä Yhdysvaltojen alkuperäisväestön muusikoita. Teoksen mielenkiintoisinta antia olivat

alkuperäiskansan ja afrikkalaisten orjien musiikkien yhtäläisyydet, mutta niitä käsiteltiin harmistuttavan kevyesti. Aiheesta olisi voinut tehdä helposti vaikuttavan etnomusikologisen tutkielman siitä, kuinka alkuperäisväestön ja orjien kurjuudesta syntyi aidosti amerikkalainen taidemuoto, mutta sellaista odottava katsoja joutui pettymään.

John Coltrane -elokuva *Chasing Trane* (2016) oli sekin pienoinen pettymys. Se kuitenkin pääsi kahta mainittua edeltäjäänsä lähemmäs itse aiheetta. Saksofonin jättiläinen Sonny Rollins pohdiskeli: ”Musiikkia ei voi kuvata sanoin [...] mutta musiikissa ei olekaan kyse siitä. Musiikissa on kyse musiikin kuulemisesta.” Coltranen klassikkokvintetin pianisti McCoy Tyner puolestaan kuvaili bändin projektia sanoen: ”Tarkoituksemme oli luoda kaunista musiikkia. Kutsun sitä kauniiksi, koska en keksi parempaakaan sanaa.” Musiikin sanallistamisen ongelmat ovat moninaiset, eikä muusikoilta välttämättä voikaan odottaa tarkkaa kuvausta omista tekemisistään. Mutta itse Bill Clintonin ilmestyessä valkokankaalle katsojalla oli lupa odottaa taidokasta retoriikkaa Coltranen vaikutuksesta jazz-musiikkiin ja Yhdysvaltojen kulttuurielämään. Presidentti ei onnistunut säväyttämään. Rollinsia ja Tyneriä kuunnellessa katsojan mieleen iskostui ajatus, että sanallistamisen mahdottomuutta käsittelevät kommentit olivat paljon lähempänä musiikillisia ajatuksia kuin Clintonin illallispuhujamaiset yleistyksiset. He kuulostivat tietävän, että hiljaisuus olisi palvellut Coltranen musiikkia paremmin kuin sanat.

Sanallistamisen sietämätön vaikeus

Ihmisten suosiminen musiikin sijaan ei ole mikään ihme tai edes moitittava ominaisuus musiikkidokumentti-elokuvissa. Olisi ehkä tarkempaa kutsua niitä henkilö-



Jim Woodring (vas.) keskustelelee Bill Frisellin kanssa luomisprosessista

kuviksi ihmisistä, jotka sattuvat olemaan muusikoita. Festivaalien tarjonnassa lähimmäksi aiheen ydintä pääsi juuri Franzin *Bill Frisell, a Portrait*. Henkilökuva genrenä vaikutti oudolta valinnalta, jos Franz aidosti halusi keskittyä musiikkiin, mutta Frisellin persoona sopi yllättävän hyvin ajatukseen elokuvasta, joka kulkee musiikin ehdoilla. Frisell on tunnetusti ujo ja eksentrisen virtuoosi, joka soittamisesta puhumisen sijaan keskittyy mieluummin soittimeensa. Hänen elämäänsä ei kuulosta liittyvän jazz-muusikoiden huonoja tapoja, skandaaleja tai minkäänlaista tympeää rock-kukkoilua. Frisell on toisin sanoen muusikkouttaan lukuun ottamatta yliveritaisen tylsä aihe dokumentaristille.

Elokuvan alussa Frisell keskustelelee sarjakuvataiteilija Jim Woodringin kanssa ja pohtii – ilmeisesti ensimmäistä kertaa – heidän yhteistyönsä musiikillista perustaa. Itseenään kankeasti ilmaiseva Frisell onnistuu tavoittamaan musiikin sanallistamisen ongelman parhaiten. Woodring kertoo heidän keskustellessaan, että olisi virhe sotkea Frisellin musiikkia sanoihin. Frisell on samaa mieltä: ”Taisimme aloittaa yhteistyön juuri siksi. Meidän ei tarvitse – kuten minut nyt täytyy – hapuilla sanoja puhuakseni siitä.” Woodring kertoo kaksikon puhuvan varsin epämääräisesti, jotta he eivät häiritsisi työtään tai murtaisi

lumousta työn ympärillä. Hänen mielestään olisi helppoa tuhota heidän projektinsa selkeyttämällä sitä liikaa: ”Kategorisoimalla ja sanallistamalla muutamme sitä, kuinka ajattelemme.” Frisell on samaa mieltä:

”Teen parhaat juttuni ennen kuin ymmärrän, mitä ne ovat. Jotain ilmestyy ja saan siitä kiinni, kun olen tilassa, jossa en tiedä, mitä olen tekemässä. Sitten, kun ymmärrän ja opin lisää, minun täytyy edetä seuraavaan juttuun, josta en tiedä mitään. Joka kerta kun yritän selkeyttää asioita sanoihin tai kuvauksiin, se rajoittaa sitä, mitä työ voisi olla. Silloin se ei ole se, mikä se aidosti on [...] Kuvataide ja musiikki saavat molemmat alkunsa vaistosta tehdä näitä asioita. Emme tekisi niitä, jos voisimme vain puhua niistä ja kertoa kaiken tarvittavan. Sanallistamalla rajoitamme mahdollisuuksiimme sen suhteen, mitä teokset voisivat merkitä muille. Ne tarkoittavat eri asioita eri ihmisille enkä voi hallita sitä. [...] On varmasti jotain universaalia, joka yhdistää meitä ihmisinä, mutta jokaisella on oma historiansa ja eri asiat resonoi- vat eri ihmisille eri aikoina.”

Frisellin kuvaukset voivat olla vaikeaselkoisia, mutta niistä paljastuu, että kaksikon yhteistyön salaisuus on strateginen hiljaisuus, joka mahdollistaa luovan työ-

kentelyn yhdessä teoksen tarkkaan määrittelemättömän ytimen tai pyrkimyksen ympärillä.

Lienee helppo lietsoa haastateltavat tilaan, jota W. J. T. Mitchell kutsuu ”ekfrastiseksi peloksi” ja jossa kielellisen representaation koetaan tuhoavan kuvauksensa kohteen¹. William Franke kutsuu tätä yleisemmin ”apofaattiseksi” diskurssiksi tai vastadiskurssiksi, joka epäilee diskurssin mahdollisuutta². Verrattain abstraktista kerrostuneisuudestaan huolimatta apofaattista diskurssia on esiintynyt Franken mukaan filosofian historiassa varsin runsaasti. Sen harjoittajiin on kuulunut epäilijöitä mystikoista ja alkemisteista avantgarde-modernisteihin ja poststrukuralisteihin. Vastadiskurssin argumentteja epäileviä löytyy myös runsaasti. Musikologi Lawrence Kramerin mukaan musiikki kutsuu kuulijansa sanomaan yllättävän paljon. Hän pitää puheita musiikin sanallistamisen mahdottomuudesta myyttinä, mutta monien myyttien tavoin mahdottomuusargumenteilla on oma funktionsa musiikin diskursseissa ja vastadiskursseissa³. Kaikille näille diskursseille on aikansa ja paikkansa. Vastakkainasettelun sijaan on luontevampaa ajatella, että yllä olevat argumentit sivuavat toisiaan riippuen siitä, puhutaanko yksittäisistä teoksista vai abstraktimmista kokonaisuuksista.

Musiikki ja hiljaisuus teoriassa ja käytännössä

Kenties kuuluisin teoria musiikin luonteesta liitetään yleensä Schopenhauerin estetiikkaan. Musiikin filosofian historiikissaan Andy Hamilton kutsuu sitä ”kielen yläpuolella” -teoriaksi. Musiikki on Schopenhauerille tahdon suora ilmentymä, erillään fenomenalisesta maailmasta ja maailmasta yleensä.⁴ Se on tiedostamatonta metafysiikkaa, josta mieli ei ymmärrä filosofoivansa – musiikki tekee intuitiivisesti ja tiedostamatta työtä, jonka filosofi tekee tietoisesti ja rationaalisesti. Peter Kivyn mielestä Schopenhauer oli väärässä keskittyessään tahtoon ja pitää hänen väitteessään tärkeämpänä sitä, että musiikki ei ole muiden taiteiden tapaan mimeettinen taiteenlaji⁵. Musiikilla ei ole hänen mukaansa semanttista mimeettistä sisältöä, mutta sillä ei ole tarkoituskään olla⁶. Jos Kivyn musiikki olisi kieltä, se olisi merkityksetöntä hölynpölyä, jolla ei pitänyt olla alun perinkään mitään referentiaalista merkitystä.

Muusikko, säveltäjä ja antropologi Tim Hodgkinson tutkii kielen ja musiikin yhtäläisyyksiä Hamiltonia ja Kivyä käytännöllisemmin. Hän lisää aiempiin teorioihin luonnollisen dialogisuuden, joka usein uupuu filosofien abstrahoinneista: ”Kun kuulet kieltä, olet aina valmis vastaamaan”⁷. Musiikki stimuloi samoin dialogialtutumme, ja muusikot käyttävät vastaamisvaistoamme hyväksi musisoidessaan. Jazz-musiikissa dialogisuus ja sen taustalla vaikuttavan vaiston merkitys korostuvat entisestään.

Frisellin ja Woodringin dialogia kuunnellussa on vaikea ajatella, että musiikki on tiedostamatonta filosofiaa. Musiikki ei myöskään tunnu olevan pelkkää vapaata leikkiä tai hölynpölyä, sillä kaksikolla on selvästi

epätarkka strategia luoda jotain merkityksellistä tai monimerkityksellistä yhdessä – samaa voinee sanoa villemmästä free-jazz-ilottelustakin. Frisellin ja Woodringin intermediaalinen dialogi monimutkaistaa tilannetta edelleen, koska teoksen merkitys (oli se sitten aluksi kuinka epämääräinen tahansa) rakentuu kahden median yhteistyössä. Olisi mahdotonta pelkistää heidän pohdintaansa latteuteen, jonka mukaan musiikki on dialogia tai kanssakäymistä. Latteudet ovat silti lähes mahdottomia välttää, sillä nokka on käännetty niitä kohti jo kysymyksenasettelussa. Brittifilosofi Bernard Bosanquet tiesi kertoa vuoden 1892 estetiikan historiassaan, että estetiikan teoria ei voi toimia apuvälineenä yksittäisten taideosten luomistyössä tai edes kuvata niiden kauneutta, koska abstraktit sanallistetut teoriat taiteesta esitetään eri välinein kuin taideteokset itse⁸. Frisell ja Woodring pohtivat selvästi Franzin haastattelussa seuraavaa teostaan eivätkä estetiikan teorioita. He ovat mahdottomassa tilanteessa, josta Bosanquet esteetikoita varoitti: heitä on pyydetty kertomaan, kuinka he luovat yksittäisen taideoksen käyttäen yleisiä teoreettisia termejä, jotka vesittävät teokset spesifyden ja jotka vesittyvät itse, kun niitä yrittää soveltaa tapauskohtaisesti.

Käsitetaide voi selvittää ongelman luonnetta, sillä se on taidemuoto, jonka tehtävänä on ylittää käytännön ja teorian väliin pystytetyt muurit. Friselliä ja Woodringiä kiinnostanutta hiljaisuutta ovat musiikin filosofissa Salomé Voegelinin mukaan dominoineet John Cagen työt ja ideat⁹. Cagen kuuluisa *4'33"* (1952) on nelisen minuuttia lähes täydellistä hiljaisuutta kolmessa osassa. Teos on tietenkin merkittävä tapaus länsimaisen musiikin historiassa, mutta sen hiljaisuus ei ole täsmälleen samanlaista kuin kaksikon pohtima. Voegelin rinnastaa Cagen teoksen Marcel Duchampin vielä merkittävämpään *readymade*-teokseen *Suuhkulähde* (1917). Siinä missä Duchamp toi pisoaarin taidegalleriaan kyseenalaistaakseen gallerian taiteen pyhättönä, Cage toi hiljaisuuden konserttisaliin vieraana elementtinä. Molemmat laajensivat taiteen ja musiikin käsitteitä, mutta teokset eroavat luonnollisesti toisistaan. Gallerioissa ei yleensä ole pisoareja itse galleriatiloissa. Konserttisaleissa sen sijaan on hiljaisuutta, koska hiljaisuus on olennainen osa mitä tahansa musiikkiesitystä. Cagen hiljaisuus onkin Voegelinin mukaan käsitteellistä: ”Teos ei kutsu kuuntelemaan ääntä äänenä vaan kaikkea ääntä musiikkina.”¹⁰ Duchampin teos houkuttelee katsomaan ei-aidetta taiteena; pisoaarista tulee taideteos, hiljaisuudesta tulee musiikkia. Käytännölliset syyt suosia hiljaisuutta musiikin diskursseissa Frisellin ja Woodringin tapaan ovat moninaiset, mutta hiljaisuudella onkin musiikissa monta roolia: se on muusikon käsitteellinen ja käytännön työväline.

Kuka ei puhu?

Ei ole heti selvää, kuinka musiikkidokumenttielokuvat voisivat käyttää hyväkseen hiljaisuuden roolia musiikissa ja millainen musiikkia ja vain musiikkia tutkiva

dokumenttielokuva olisi. Mitä enemmän aihetta pohtii, sitä hypoteettisemmalta mahdollisuus vaikuttaa. Poikkeuksena genressä pitää mainita musiikkiteknologiaa pohtivat lyhytelokuvat, jotka teknologiaa esitellessään havainnollistavat luomisprosessinkin kulkua. Ne kertovat muusikon työkaluista ja paradoksaalisesti samalla kertovat enemmän itse musiikista kuin useimmat henkilökuvat. Esimerkiksi Nate Harrisonin kahdeksantoistaminuuttinen ääni-installaatio *Can I Get an Amen?* (2004) purkaa maailman käytetyimmän rumpuluupin historiaa ja sanoo enemmän modernista sämplätystä musiikista kuin moni yllä mainituista kokopitkistä dokumenttielokuvista¹¹. Voxin *Earworm*-sarja sisältää lyhyitä tietoskuja, joista katsoja esimerkiksi oppii, kuinka kohinaportitettusta kaikuefektistä tuli 80-luvun pop-musiikin tunnusmerkki¹². Lyhyet dokumenttielokuvat ovat enimmäkseen internetilmiö, koska niitä tuskin saadaan nähdä valkokankaalla kovin usein.

Erityisiä aiheita käsittelevät lyhytelokuvat ovat mielenkiintoisia, mutta ne pysyvät verrattain marginaalisina. Kysyin Franzilta, mitä pitkää elokuvaa hän suosittelee. Hänen valintansa oli Tony Gatlifin *Latcho Drom* (1993), joka kertoo romanien matkasta Intiasta Espanjaan. Elokuvassa on vain vähän dialogia tai sanallista kerrontaa. Se keskittyy pääasiassa romanien musiikkiin ja vaikuttaa aiheeseen vihkiytymättömälle tyylikkäältä ja poikkeuksellisen syvältä 103-minuuttiselta musiikkivideolta. Hiljaisuus siinä on kertojan ja erityisesti ohjaajan, joka onnistuu pysymään taitavasti poissa elokuvasta ja katsojan mielestä. Frisellin ja Woodringin keskustelun sekä Franzin vastauksen perusteella vaikuttaa siltä, että toivottu hiljaisuus on ohjaajan, jos kysyy ohjaajalta, ja muusikon, jos kysyy muusikolta. Kun kysyy hiljaisuudesta, täytyy siis myös kysyä, kuka on hiljaa.

Kirjallisuuden- ja taiteentutkijat ovat tottuneet kysymään teksteistään: ”Kuka puhuu?” Kertojan äänen ja niiden variaatioiden tunnistaminen on kertomuksista

kiinnostuneille itsestäänselvyys. Feministisen ja postkolonialisen kirjallisuustutkimuksen myötä kirjallisuudentutkijat ovat selvittäneet, kenellä on ylipäättään ollut mahdollisuus käyttää ääntään kirjallisuuden ja taiteen historiassa. Radikaali ja estetisoitu hiljaisuus on modernistisen minimalismin kulmakiviä. Mutta Frisell, Woodring ja Franz ajavat takaa käytännöllistä ja maanläheistä hiljaisuutta. Se on myös aktiivista ja tarkoitus-hakuista. Passiivinen hiljaisuus tai äänen väkivaltainen riistäminen tekijältä, yleisöltä tai fiktiivisiltä henkilöhalmoilta vaikuttavat hyvin erilaisilta ilmiöiltä. Ehkä ei siis pitäisi kysyä ”Kuka puhuu?” tai ”Kuka on hiljaa?” vaan varovaisemmin: ”Kuka hiljenee?” Kenen hiljaisuutta kuuntelemme, ja kuinka se ruokkii heidän työtään?

Franzin elokuvassa on kohtauksia, jotka uskaltavat pysytellä hiljaa ja kuvata hiljaisuutta. Yhdessä niistä Frisell kuuntelee haltioituneena orkesterin harjoittelevan hänen omaa sävellystään tulevaa konserttia varten. Hän istuu hiljaa soittimensa kanssa ja kuuntelee jousia, joiden säestämänä hänen olisi tarkoitus soittaa oma osuutensa esityksessä. Soiton hiljetessä kapellimestari Michael Gibbs vaikuttaa ärtyneeltä ja sanoo, että haluaisi kuulla Frisellin liitävän uljaasti orkesterin yllä, johon Frisell vastaa hermostuneesti: ”Minä kyllä liidän myöhemmin.” Franz kuvaa harjoitusten jälkeen itse esitystä ja katsoja huomaa, että molemmat kohtaukset olisivat köyhempiä ilman toisiaan. Sekä Gibbs että Frisell kertovat haastatteluissa, että konsertti on poikkeuksellinen monille orkesterin muusikoille, koska siinä on puolivalmiita sovituksia ja improvisaatiota. Gibbsille ja Frisellille hiljaisuus on (edellisen ärtymyksestä huolimatta) strategista tilaa, joka antaa musiikille mahdollisuuden tapahtua hetkessä. Parhaimmillaan näissä hetkissä näkee nerokkaan valmistelun laukeavan spontaanina luovuutena juuri oikeassa paikassa. Jos musiikkidokumenttielokuvat uskaltavat näyttää katsojilleen nämä hiljaisuuden paikat, ne kertovat heti enemmän musiikista.

Viitteet

- Mitchell 1995, 151–165.
- Ks. esim. Franke 2014.
- Kramer 2016, 25.
- Hamilton 2007, 77.
- Kivy 2002, 254–256.
- Sama, 259.
- Hodgkinson 2016, 38.
- Bosanquet 1904, 388.
- Voegelin 2010, 80.
- Sama.
- Harrison 2004.
- Ks. Vox 2017. Termin ”kohinaportitettu kaiku” englanninkielistä muotoa *gated reverb* käytetään suomeksikin melko yleisesti.

Kirjallisuus

- Bosanquet, Bernard, *A History of Aesthetic*. Swan Sonnenschein & Co, London 1904.
- Franke, William, *A Philosophy of the Unsayable*. University of Notre Dame Press, Notre Dame 2014.
- Hamilton, Andy, *Aesthetics & Music*. Continuum, London 2007.
- Harrison, Nate, *Can I Get an Amen?* Verkossa: nkhstudio.com/pages/popup_amen.html.
- Hodgkinson, Tim, *Music and the Myth of Wholeness, Toward a New Aesthetic Paradigm*. MIT Press, Cambridge, Mass. 2016.

- Kivy, Peter, *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford University Press, Oxford 2002.
- Kramer, Lawrence, *The Thought of Music*. University of California Press, Oakland 2016.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago, Chicago 1995.
- Voegelin, Salomé, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. Bloomsbury, London 2010.
- Vox, *Earworm SLE2. How a recording-studio mishap shaped '80s music*. Verkossa: youtu.be/Bxz6jShW-3E.