

Miinus-design ja kotiteollisuus

J a n L e v t š e n k o

Tämä artikkeli käsittelee äänilevyjen muotoilua, tarkemmin niiden kansia, myöhäisneuvostokaudella. Taidehistorialle levynkannet eivät ole tavallisimpia tutkimuskohteita, mutta nykykulttuurissa tämän visuaalisen median merkitys on melkoinen. Tässä tekemäni huomiot ovat luonteeltaan ikonografisia eli toteavia. Erotukseksi muodon analyysistä ikonografia tutkii kuvan sisältämää informaatiota. Sitä ei kiinnosta niinkään se, *miten* kuvaus on toteutettu, vaan pikemmin se, *mitä* kuvataan. Ikonografia pyrkii vastaamaan kysymykseen ”mitä tämä merkitsee”. Klassisessa tulkinnassa se edeltää ikonologiaa, joka käyttää puolestaan hyväkseen koko ihmiskunnan historiaa. Kaikki katsojat pystyvät tunnistamaan puhtaita muotoja; yleissivistys taas mahdollistaa niiden liittäminen kulttuuriin merkityksiin; lopulta näiden merkitysten historiallinen kontekstualisointi mahdollistaa yleistyksen ja kulttuurisymbolien syntymisen (Panofski 1999, 45–48). Akateeminen taidehistoria toimii melkein aina tällä viimeisellä tasolla. Kulttuurintutkimus ei pyri niinkään laajentamaan

symbolin tulkintarepertuaaria kuin tunnistamaan sen odottamattomissa paikoissa, esimerkiksi levynkansissa, jotka ovat standardimuotoisia hyötyesineitä.

Kulttuurintutkimuksessa levynkansien tutkimus on, jos ei arvostettua, niin ainakin täysin hyväksyttyä. Käsite ilmaantui 1960-luvun lopussa, samaan aikaan kun rockmusiikki havitteli epätoivoisesti taiteen asemaa ja hylkäsi lyhyeksi aikaan seksin ja kapinan, jotka olivat erottaneet rockin ”muusain palvonnasta”, luovan taiteilijan ideasta tai muista demiurgisista pyrkimyksistä. Lyhyesti sanottuna *cover design* vastasi muotoilun kielessä musiikillisen materiaalin monimutkaistumista. Vuoden 1967 jälkeen, kun The Beatles oli saanut valmiiksi *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Bandin* ja The Rolling Stones *Their Satanic Majesties Requestin*, rockmusiikki alkoi vakaasti uskoa, että sillä on asema ”vanhojen taiteiden” joukossa. Tuohon aikaan rituaaliset, eissäveltaiteelliset muodostelmat, joihin klassinen rock’n’roll perustuu, heijastivat yhä useammin tekijän taiteellisia ideoita. Sävelteosta, joka ei vain toista $\frac{3}{4}$ -tahtilajia, vaan sisältää myös esimerkiksi sitaatteja eurooppalaisesta sonaatista, on vaikea muotoilla halvasti ja primitiivisesti. Syntyi konseptuaalisen albumin ilmiö, ja levynkannen tuli tällöin vastata sävelteoksen ideoita. Monimutkaisista konseptuaalisista kokonaisuuksista levyjen muotoilu alkoi kuitenkin levitä laajemmalle, vähemmän harkittuihin tuotoksiin.

Andy Warholin tekemällä banaanin kuvalla The Velvet Underground -yhtyeen kulttilevyjen kannessa oli merkittävä rooli levynkansitaiteen

kehityksessä. Vuonna 1968 Bob Dylan piirsi liikkuvan primitiivisen vesiväriyön The Bandin jäsenistä heidän levynsä *Music from the Big Pink* kanteen. Samana vuonna The Yardbirdsistä irtautunut Jimmy Pagen The New Yardbirds luopui kuuluisasta nimestään ja vaihtoi sen tuntemattomaksi Led Zeppeliniksi, joka julkaisi vuoden 1969 alussa debyyttialbuminsa. Sen kannessa oli kuva ilmalaiha Hindenburgin katastrofista. Amerikkalainen Sam Sheir oli ottanut kuvan 6.5.1937 viidenkymmenen metrin päästä liekkien valtaamasta kiinnitysmastosta. Ironisempaa uran alkua saa hakea. Nyt siis myös katsottavaksi tarkoitettu rock alkoi muuttua kehittyneeksi kulttuuritoiminnaksi.

Vuonna 1970 ilmestyi Deep Purplen *In Rock*, jonka kansi parodioi viiden amerikkalaispresidentin kallioon louhittua muotokuvaa Nevadan autiomaassa. On tarpeetonta muistuttaa, että rock tarkoittaa myös ”kalliota”. Jopa ilmestymisaikanaan tämä sitaatti oli käytännössä kulunut, siinä määrin helppo se oli tunnistaa. Aiheesta alettiin kirjoittaa jo tuolloin, mainittuja tapahtumia oli mahdotonta olla huomaamatta. John Walkerin kirja *Art Into Pop, Pop Into Art* ilmestyi 20 vuotta sitten, ja sitä pidetään klassikkona. Kansiantologioita ilmestyy taidekustantamoissa, Angelika Taschenin suosituista sarjakirjoista Robinson-kustantamon erityisteoksiin. Parhaita kokoelmia on filofonisti Michael Oxin antologia, joka ilmestyi Taschenilla 1990-luvun puolivälissä.

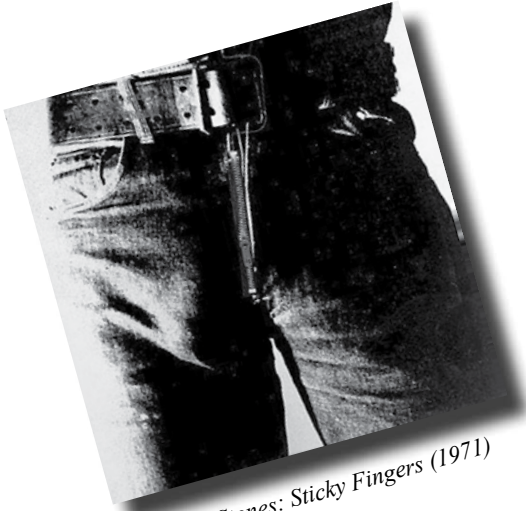
Neuvostomuotoilua

Venäläisessä kulttuurissa levynkansia ei ole vielä koskaan koottu yhteen niteeseen lukuun ottamatta katsausluontoisia teoksia, jotka keskittyvät lähinnä epävirallisiin *magnit*-albumeihin. Mutta kukaan (post)neuvostoaikaisen äänitystuotannon tutkija ei ole kiinnittänyt huomiota aiheeseen, jota tässä artikkelissa käsitellään. Erityisteema on kuitenkin arvoltaan antikvaariset levyt, joiden tutkijat keskittävät huomionsa vinyyliin pahviin keskikiekkoihin sekä tietoihin esittäjistä, teosten nimistä sekä tekijöistä ja äärimmäisen selkeästä ja yksinkertaisesta muotoilusta. Mie-

lenkiinto keskittyy tässä tapauksessa esimerkiksi tuottajaan.

Ensimmäiset neuvostolevyjen muotoilua käsittelevät tutkimukset liittyivät neuvostojäziin. Aina 1960-luvun puoliväliin saakka levyt pakattiin ruskeisiin paperikuoriin, joissa ei ollut mitään kuvaa tai niissä oli äänilevytehtaan tai Sacco&Vanzetti -nimisen kynävalmistajan mainos. Tekijöiden suunnittelema muotoilu ei ollut puhuttakaan. Näiden äänitteiden ulkomuoto alkoi ärsyttää kovasti aikalaisia. Vasta ajallisen etäisyyden karttuminen antoi näille tuotteille tietyn *vintage*-luonteen, ja niiden nykyisessä vastaanotossa on myös nostalginen ulottuvuutensa. Tietoinen kiinnostus ilmaisun tasoon ja sen merkityksiin alkaa kuitenkin vasta muotoutua. Tähän on useita syitä.

Ensinnäkin pintatasolla on informatiivisuus: epävirallisten tallenteiden kohdalla ylenmääräinen ja laillisten tallenteiden kohdalla äärimmäisen alhainen informatiivisuuden taso. Aina 1980-luvun alkuun saakka, jolloin Neuvostoliitto alkoi käydä kohti perestroikaa ja samalla kohti vastakulttuurin legalisaatiota (vakioesimerkistä käy rock-klubin perustaminen Leningradin KGB:n suojeluksessa), kansitaide oli hyvin abstraktia. Esittäjän muotokuva tuli kysymykseen vain siinä tapauksessa, että nuo kasvot olivat kaikkien epäilysten ulkopuolella, ”tarkistettuja” henkilöitä siis (Josif Kobzon, Ljudmila Zykina, Juri Bogatkov jne.). Kaikissa muissa tapauksissa oli järjetöntä yrittää huomioida niitä monimutkaisia ohjeita ja ristiriitaisia kieltoja, joita johdoportaat asettivat. Siksi pitäydyttiin tökeröissä ornamenteissa – esimerkkeinä enemmän tai vähemmän etnisluonteisten Pesnjary-yhtyeen tai Marenitš-trion levyjen kannet. Tai sitten abstrahoitui, kuten Bulat Okudžavan levyissä. Muita Melodija-firman lempielementtejä olivat tanssivat hahmot, lentävät linnut, epämääräiset maisemakuvat tai sitten pelkkä sana Melodija peittämässä koko kanta. Näin saatettiin muotoilla periaatteessa mikä hyvänsä neuvostolevy – levyn sisältö ei kiinnostanut kansitaiteessa lainkaan. Viesti tällaisessa levynkannessa vastasi mainosta ”*Letaite samoljotami Aeroflota*”



Rolling Stones: Sticky Fingers (1971)



Bulat Okudzhava: Pesni (1979)



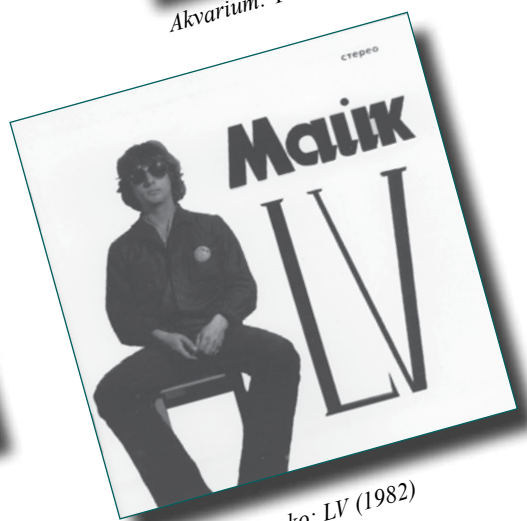
Judas Priest: British Steel (1980)



Akvarium: Treugolnik (1981)



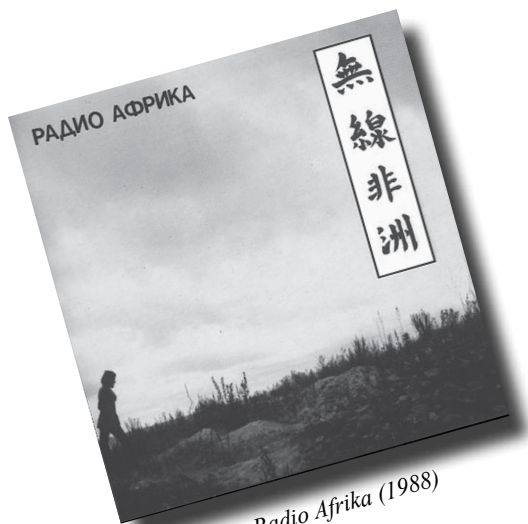
Akvarium: Tabu (1982)



Maik Naumenko: LV (1982)



Master (1987)



Akvarium: Radio Afrika (1988)



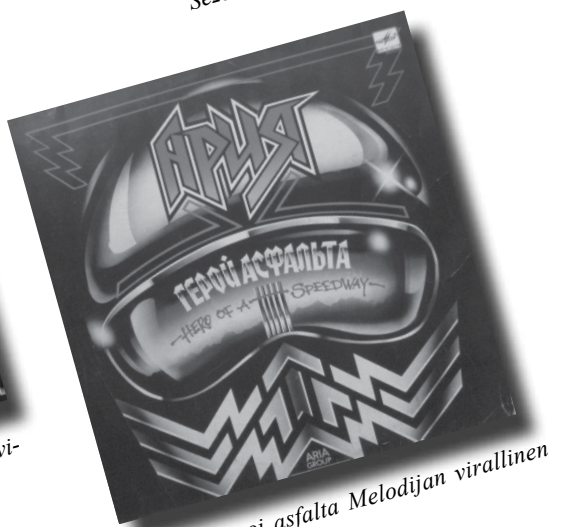
Piknik Harakiri (1991)



Sezon dozhei: Vozvrashchenie (1992)



Aria: Geroi asfalta alkuperäinen epävirallinen kansi.



Aria: Geroi asfalta Melodijan virallinen versio levyn kannesta.

(Lentäkää Aeroflotin koneilla). Valinnan varaa ei kuitenkaan ollut, mistä valtio mainoksella halusikin muistuttaa.

Toiseksi neuvostokauden ja sen jälkeisten levynkansien muotoilu, kuten koko 1900-luvun jälkipuoliskon kevyt musiikki, jäljitteli ulkomaalaisia lähteitä, ja tämä jäljittely on ollut sille tyypillistä meidän päiviimme saakka. Ainoa omaperäinen ilmiö nykyisessä venäläisessä populaarimusiikissa on niin kutsuttu venäläinen chanson, joka hyödyntää kuvakielellään kriminaalromantiikkaa ja heijastelee neuvostoravintoloiden mutkatonta ylellisyyttä – noihin ravintoloihin mentiin yleensä harjoittamaan paheita ja siksi juotiin paljon ja tapeltiin erittäin koväänisen musiikin säestyksellä. Tämä kuvamaailma toisintaa neuvostolaulukilpailujen ja ”tarkistettujen” muotokuvakansien estetiikkaa. Nämä yksinkertaisimmat merkkijärjestelmät – esittäjän kasvot merkitsemässä esitettävää musiikkia – päätyivät myös osaksi neuvostorocklevyjä aina siihen saakka, kun Melodija-yhtiön yleisneuvostoliittolainen rooli päättyi. Kilpailukykyisiä konseptuaalisia muotoja venäläiset levyt ovat alkaneet saada vasta 2000-luvulla. Tässä mielessä erityistä huomiota kiinnittävät Leonid Fjodorovin albumit, jotka ovat poikkeustapaus konseptuaalisen levydesignin rintamalla. Kannessa on tekijän itse ottama valokuva afrikkalaismiehestä, joka soittaa jotain etnistä erikoispuhallinta (*Lilovy den*, 2003), tai tunnistamattomaksi suurennettu fragmentti Giotton freskosta *Pyhä Fransiskus* (*Tajal*, 2005). Fjodorovin tapauksessa on yhdistetty odottamattomalla tavalla kaksi asiaa: symbolisesti kuormitettuja epävirallisia äänitteitä, joita opittiin tekemään neuvostoaikana, sekä länsimainen ammattitaitoinen kansitaide, joka ei spekuloi millään myyttisellä venäläisellä ”erityisyydellä”.

Kolmas huomionarvoinen seikka on, ettei Neuvostoliitossa eikä nyky-Venäjälläkään ole välttämätöntä painotuotannollista perustaa. Niinpä 2000-luvun alusta lähtien ja aina vuoden 2008 talouskriisiin asti ehdoton enemmistö venäläisistä aikakauslehdistä painettiin Suomessa. Neuvostoaikaisten levyjen kansien painaminen

ystävällismielisessä kapitalistisessa länsimaassa ei ollut monestakin syystä mahdollista, joten lopputulos oli yhtä surkea kuin karamellipaperien, kirjankansien tai kodinkonepakettien kohdalla. Mutta juuri kelvollisten ideoiden puute ja tekninen kyvyttömyys tekevät tästä muotoilun alasta ainutlaatuisen tutkimuskohteen, kotiteollisen suunnittelun ideaalin, joka päättyi osaksi massiivista tuotantokoneistoa, mutta ei siltikään muuttunut olennaisesti. On tarpeetonta ryhtyä todistelemaan, että primitiivisellä tasolla näkyvät parhaiten tietyn kulttuurin peruselementit – näin Vladimir Propp selitti kiinnostustaan ihmesatuihin etsiessään mahdollisimman yleisiä kerronnallisia lainalaisuuksia.

Tutkittaessa mitä hyvänsä neuvostokulttuurin elementtiä on tärkeää ymmärtää, että miltei jokaista virallisen kulttuurin osa-aluetta vastasi vaihtoehtoinen underground-versio. Rock’n’rollin kohdalla underground oli ehdoton dominantti ja ”ammattimainen” tai ”filharmoninen” rockmusiikki sen kasvoton korvike, loinen, jolla oli yhteydet valtiollisiin rakenteisiin. Sallitut äänitteet ilmestyivät valtiollisen monopolin levymerkillä eli Melodijalla, jolla oli omat tehtaansa Moskovan edustalla Aprelevkassa, Leningradissa, Riiassa, Taškentissa ja Tbilisissä. Elementit olivat vähissä, mutta harvat kiinnostavat julkaisut törmäsivät sen sijaan valtavaan kysyntään. Ja tietenkin niiden ympärille kehkeytyi koko joukko mytologisia käsityksiä. Niinpä 1980-luvulla kuluttajan tajuntaan piirtyi kokonainen levypainosten hierarkia. Levy, jossa oli musta keskiö, tarkoitti ensimmäistä ja parasta painosta, punainen keskiö tarkoitti toista painosta, valkoinen huointa eli kolmatta painosta, ja kaupat yleensä olivatkin tulvillaan niitä. Musta painos oli erityisen *chic*. Kansisuunnittelussa dominoi pakkominimalismi, jota määrittivät edellä mainitut ideologiset kiellot ja tekninen puutteellisuus. Nämä johtivat siihen, että underground-julkaisuissa saattoi olla huomattavasti ammattimaisempi design kuin virallisissa.

Kohti mustaa neliötä

On yleisesti tunnettua, että 1970-luvun loppua kohden underground-muusikot alkoivat levittää pieninä painoksina (5–15 kopiota) niin kutsuttuja *magnit*-albumeja. Niiden kannet liimattiin magnetofoninauhujen paketteihin, joiden etupuolet olivat tarkkoja kopioita standardilevyistä. Kaikkien kuuluisimmat *magnit*-albumit, jotka muotoili pietarilainen taiteilija Andrei ”Willy” Usov, olivat BG:n ja Maikin *Vse bratja – sjostry* (Kaikki siskot ovat veljiä, 1978), Maikin *Sladka ja Ni drugije* (Makea N ja muita, 1980), Akvariumin *Treugolnik* (Kolmio, 1981) ja *Tabu* (1982). Näidenkin kohdalla minimalismi oli johtoideana mutta selkeiden taiteellisten pyrkimysten ehdoilla. Niissä näkyi myös määrätietoinen pyrkimys erottautua virallisten kansien kasviornamenteista. Autovarastosta kulttuuritaloon erinäisten rikkeiden vuoksi karkotetun pienen neuvostovirkamiehen taidemaku oli luonnollisesti tyystin vastakkainen underground-taiteilijoiden maulle. Tunnetuimpien *magnit*-albumien kannet olivat aina mustavalkoisia, ja niissä oli mahdollisimman vähän yksityiskohtia, jotta olisi helpompi valokuvata (myöhemmin kopioida) kantta uudelleen ja uudelleen. Neuvostoundergroundin menestyksekkäimpiä albumeita olikin Maikin soololevy *55* (1982), joka on ilmaisuvoimaltaan miltei Andy Warholin tasoa. Kitaran kanssa istuvan Maikin kuva on työstetty niin vahvalla kontrastilla, että se oli helppo kopioida lukemattomia kertoja ilman että laatu olennaisesti kärsi. Samalla periaatteella tehtiin kuvitukset *Roksi*-lehteen, konekirjoituskopioin levitettyyn aviisiin, jota julkaisi Pietarissa Andrei Burlaka, sekä *Rio*-lehteen, jota julkaisi Moskovassa Aleksandr Startsev. Tekstejä höystettiin lähinnä taiteilijoiden kasvojen lähikuvilla, mikä varmisti taas sen, että kopioinnissa lehden taso ei vakavasti kärsinyt.

1980-luvun jälkipuoliskon lyhyen julkaisu-uuman aikaan, kun aiemmin kiellettyjä kirjoja ja levyjä alettiin julkaista ennennäkemättömän suurina painoksina, *magnit*-albumit joutuivat edelleen sensuurin kynsiin, eikä kukaan ryhtynyt

asiaa muuttamaan. Joskus, kuten Akvariumin ensimmäisen Melodijan julkaiseman äänilevyn kohdalla 1986, tapahtui omituisia asioita. *Deti dekabrja* (Joulukuun lapset) -nimisen *magnit*-albumin kantta käytettiin vinyyljulkaisussa, jonka b-puolella oli valikoima *Deti dekabrjan* kappaleista ja a-puolella taas valikoima *Den serebra* (Hopean päivä) -levyn kappaleista. Edelleen vuonna 1987 Melodijan suunnitelma oli julkaista täysiarvoiset albumit eli Nautilus Pompiliuksen *Razlukan* (Ero) ja Brigada S:n *Brodjagan* (Kulkuri) alkuperäisine kansineen, mutta sen sijaan yhtyeet jaettiin yhden levyn eri puolille. Oli selvää, että tuollaisen julkaisun kannesta ei mitenkään voitu tehdä esittävää, siksi kanteen pantiin saksofoni shakkilautaa vasten. Molemmat yhtyeet käyttivät saksofonia, ja se olikin yksi harvoista niistä yhdistävistä asioista. Instrumentin kuva oli riittävän abstrakti, jotta kummankaan yhtyeen yksilöllinen ilme ei nousisi liian selvästi esiin, mutta samalla riittävän konkreettinen erottuakseen kasviornamenteista tai maisemakuvista. Useimmiten venäläisten rokkareiden muotokuvat eivät päätyneet Melodijan ensijulkaisujen kansiin, joskus takakanteen. Niinpä Akvariumin vuoden 1986 levyn kannessa oli pieni valokuva Grebenštškovista talven 1985–86 konsertista Oktjabrski-konserttialista. Konsertissa yhtyettä säesti ensi kertaa sinfonia-orkesteri. Grebenštškov on kuvassa kaikin puolin säädylinen, punaisessa mustalaishihaisessa paidassa, eikä hän vaikuta mitenkään vaaralliselta. Paatoksella höystetty Andrei Voznesenskin takakansiteksti oli tarkoitettu nostamaan Akvarium ylemmän tason eksentrisen taiteen piiriin, osaksi sallittua kokeellisuutta, joka oli joillekin neuvostotaiteilijoille mahdollista. Sama koski itse Voznesenskiä kaulahuiveineen. Huolimatta tästä silottelevasta inertiaasta jotkin *magnit*-albumeiden underground-kannet päätyivät myös vinyylkansisiin, esimerkiksi jo mainittu Maikin *55*, Aleksei Višnjan *Serdtse* (Sydän) sekä Akvariumin *Radio Afrika*. Viimeisen kohdalla edes Melodija ei puuttunut tuntemattomiin japaninkielen merkkeihin tai polviaan myöten ruohossa seisovan miehen silhuettiin. Kuvaa tuskin

ymmärsi kukaan, mutta siinä ei ollut myöskään mitään vaarallista, ja sitä paitsi ”vanhat ajat olivat takanapäin”. Itse ruoho elementtinä ja arvoituksellinen japaninkielinen kirjoitus aktualisoivat paitsi eksoottisen luonnon kutsun, myös narkoottisen kuvakielen, joka oli olennainen osa hippiliikkeen ”ekologisista” ihanteita.

Älykkömuusikot, kuten Akvariumin jäsenet, eivät saattaneet taistella sensuuria vastaan vaan nousivat ironisesti sen yläpuolelle. Ei BG:tä turhaan ole usein kutsuttu venäläisen rockin ”aurinkoksi” ja siten rinnastettu hänen roolinsa Puškinin rooliin venäläisessä runoudessa. Hän ei ole milloinkaan ollut mikään periaatteellinen undergroundin esitaistelija, vaan on valinnut epävirallisen kulttuurin tien nimenomaan inhosta filharmonisten virallisten VIA-yhtyeiden järjetömyyttä kohtaan. Vastaavasti myös Akvariumin levyjen kannet ovat pikemminkin ylätyylisiä vinjettejä, jotka vähäeleisesti heijastelevat äänitteiden korkealentoista sisältöä. Kuvitus ei ole niinkään viesti vaan vihje: se ei tarkoita ideaa, vaan sen positiivista puuttumista. Tällainen ironia on kuin tyhjyyttä, joka usein houkuttelee mitä raskainta sisältöä.

On vaikea yliarvioida Akvariumin levynkansia tehneen Andrei ”Willy” Usovin mustavalkoisten sävyjen vaikutusta muihin graafikoihin tai koko venäläisen levynkansimuotoilun traditioon. Hänen esikuviaan olivat The Velvet Undergroundin kuuluisa debyyttilevy, jonka kannessa oli edellä mainittu banaani, sekä The Beatlesin niin kutsuttu ”valkoinen albumi”, josta tuli aikanaan valtavan tärkeä kuulijoiden keskuudessa. Se oli *tabula rasa* sanan varsinaisessa merkityksessä – tila, jota ei ole täytetty millään ja jonka takana piilotteli tyyliuuntien valtava kirjo sekä koko yhtyeen tuotannon retrospektiivi.

Ulkoisen minimalismin ja sisäisen runsauden yhdistelmä muodostui rock-ikonografian kohdalla klassiseksi. Kaikkein kuuluisimpia *mainstream*-esimerkkejä on Metallican ”musta albumi”, jolla ei myöskään ollut varsinaista nimeä. Bändin nimi riitti – se kertoi oikeastaan kaiken. Aivan samalla tavoin absoluuttisesta mustuudesta tuli Motörheadin juhla-albumin

kannen johtoidea, kun yhtye juhli neljännesvuosisataansa lavoilla – levyn nimi oli *We Are Motörhead*. Venäläisessä traditiossa sama periaate korostui Kino-yhtyeen viimeisessä levyssä, joka sai myös nimen *Musta albumi* ja joka on herättänyt mystisiä reaktioita faneissa, jotka uskoivat, että Viktor Tsoin varhainen kuolema oli ennalta suunniteltu.

Vähemmän synkkä, mutta yhtä lailla konseptuaalinen ratkaisu oli moskovalaisen superbändin SV:n retrospektiivinen levy. Yhtyeen olivat perustaneet aikanaan Mašina vremenin pahimman kilpailijan eli Voskresenijien jäsenet. Kirjainpari SV:n tulkittiin tarkoittavan joko *Spalnyi Vagon* (Makuuvaunu), *Snova Voskresenije* (Taas Sunnuntai) tai *Soldat Vselenoi* (Maailmankaikkeuden Sotilas), joista viimeinen oli kitaristi Aleksei Romanovin kirjoittama legendaarinen hittibiisi.

Molempien levyjen kannet viittaavat masakulttuurin tapaan kierrättää ”mustaa neliötä”, syvyyden, loputtomuuden, tuntemattomuuden tunnettua ja ymmärrettävää symbolia – eräänlaista kaiken olevaisen kohtua, joka nielee sisäänsä kaiken. Minimaalisin visuaalisin keinoin saavutetaan maksimaalinen ilmaisuvoima, mikä muuttuu hetkessä standardiksi ja pilkan kohteeksi. Jos tänä päivänä mikä tahansa bändi julkaisee oman ”mustan albuminsa”, kuten esimerkiksi brittiläisen Black Rebel Motorcycle Clubin levy *Howl*, niin kriitikot suhtautuvat siihen välittömästi ylenkatsoen. Eivätkä aiheetta.

Uudet esikuvat ja raskas rock

Täytyy myöntää, että mustavalkoinen väriskaala äänilevyn muotoilussa viittaa niin maun kuin mielikuvituksenkin puutteellisuuteen. Tämä ei tarkoita, että mies, joka pukeutuu kuin sulhanen häissä tai tarjoilija, olisi väistämättä mieleltään tymeä, mutta ainakaan hän ei ole varma omasta maustaan. Eikä ole mikään ihme, että nuoret ja kunnianhimoiset rockmuusikot eivät halua päättää pahkaa tulla leimatuiksi suurieleisen kitschin suoltajiksi. Aika ajoin ilmaantuu kulttuurin näkökulmasta kiinnostavia uusia esikuvia. Venäläisistä äänitteistä mieleen muistuu Sezon

doždei -yhtyeen debyyttialbumi, jonka ulkoasun suunnitteli yhtyeen johtava kitaristi Maksim Pšenitšnyi. Mustavalkoinen peruskaava on pohjana, mutta yhtyeen logo ja kannen piirustus ovat kaikkea muuta kuin lakonisia. Päinvastoin: surrealistinen grafiikka viittaa Edgar Allan Poen kuvauksiin tai palauttaa mieliin kouluvihkoon piirrettyjä koukeroita, mutta mitään yhteyttä äänitteen duurivoittoisiin mielialoihin sillä ei ole. Kyse on toimivasta ja ymmärrettävästä tavasta kiinnittää huomiota tiettyyn alakulttuuriin. Se oli lähempänä niiden teini-ikäisten tajuntaa, joille romanttinen kaipuu ei ollut vain tyhjää puhetta vaan tosisinta totta.

Puhtaasti graafisessa mielessä tämä kansi on selvästi tehty Edmund Škljarskin – Piknik-yhtyeen johtohahmon – vaikutuksen alaisena. Škljarski on kantanut jo yli 25 vuotta yllään ”pimeyden neron” viittaa ja naamiota. Hänen sankarinsa on yhteydessä tuonpuoleisiin voimiin, hallitsee salatieteitä, unimaailman salaisuuksia ja muuta harmitonta hölynpölyä, joka teki brittiläisestä pop-maagi ja okkultisti Aleister Crowleyesta massojen suosikin. Piknikin levynkannet ovat myös Škljarskin käsialaa. Hän osasi – kuten kaikki taitavat diletantit – laulaa, näyttellä, piirtää ja organisoida koko shown näyttämölavastuksesta koreografiaan. Yhtyeen tunnetuimpiin kuuluva albumi *Harakiri* (1991) oli ensimmäinen, jossa oli Škljarskin kannet. Sitä ennen Melodija oli ehtinyt julkaista kaksi levyllistä Piknikiä tiukasti iskelmämusiikille tyypillisessä designissa pitäytyen ja tapansa mukaan joitakin lauluja poistaen. *Harakiri* ilmestyi moskovalaisen yksityisen levymerkin Sintez Recordsin nimissä ja tavoitteli länsimaisia esikuvia. Škljarskin piirros on toteutettu kannessa sellaisenaan. Silmiinpistävää on äärimmäisyyksiin yksinkertaistettu Hieronymus Boschin tyyli yhdistettynä Salvador Daliin, jota ei edes tarvitse yksinkertaistaa, koska Dali teki työnsä nimenomaan suurelle yleisölle. Keskushahmolla on kädessään Edmund Škljarskin pää, mikä oli varsin omaperäinen ratkaisu toteuttaa artistin muotokuva. Neuvostoäänitetuotannossa tämä oli ainutlaatuista. Kabbalistiset merkit ja mayojen savikirjoituksen imitaatiot olivat myös

uusia ilmiöitä neuvostolevyn kanteen.

On selvää, että on kyse uudesta esikuvasta, jolla ei ole paljonkaan tekemistä Melodijan halvan estetiikan kanssa, joka nykyään herättää keräilijöissä nostalgisia tunteita, aivan kuin 1980-luvun lopun sanomalehtipaperille julkaistut musiikkilehdetkin. Huolimatta muodollisesta roolistaan osana Leningradin rockin koulukuntaa Piknik on aina ollut tiettyssä määrin omaehtoinen kollektiivi. Yhtyeen teksteissä ei ole BG:n ja Maikin rakastamia viitteitä länsimaisiin esikuviiin, esimerkiksi The Velvet Undergroundiin tai Iggy Popiin. Musiikissa on runsaasti itämaisia vaikutteita, jotka olivat jääneet Venäjällä pimentoon (folkrockia ei tässä tapauksessa lasketa). Kansien suunnittelussa korostuvat fantasia-ainekset ja mystinen tematiikka, joka on usein läheisempää raskaan rockin esittäjille. Mutta tuon genren kansiestetiikasta on syytä sanoa erityinen sanansa.

Etenkin teinien rakastamista metalliyhtyeistä tuli värikkäiden, räikeästi piirrettyjen kansien pääasiallisia tuottajia. Näissä kansissa ei ollut käytännössä tilaa muusikoiden kuville, vaan esoteeriset ja sadunomaiset kuva-aiheet dominoivat. Kansissa käytetään erikoisfontteja, ja piirroksot erottuvat valtavilla yksityiskohdillaan ja mytologisista motiiveista. Mitä motiivit ovat, ei ole oleellista – tärkeää on, että ne tekevät selvän pesäeron arkitodellisuuteen. ”Metalliliiton” toimijoille tavallinen on aina ollut vierasta; niin myös neuvostoääniteteollisuudessa he vierastivat esittäjän valokuvaa ja nimeä yhdessä albumin nimen kanssa kannessa. Heavy-musiikki muotoilee oman visuaalisen maailmansa, merkitsijöiden galaksin, jossa seilataan Tolkienin, C.S. Lewisin, Michael Moorcockin ja muiden fantasian mestareiden ulottuvuuksissa. Tässä maailmassa elää hirviöitä, lohikäärmeitä, lihaksikkaita sankareita ja ultraseksikkäitä supernaisia turkiseksikkäitä; Conan Barbaari istuu Harley Davidsonin selkään, örkit tarttuvat kitaroihin, ja niin musiikki kuin kansikin tavoittelevat teininuorison mielikuvitusmaailmaa.

Britanniassa heavy-levyjen kansien kaanonin vakiinnuttivat Black Sabbath, Judas Priest, Mo-

törhead ja lopulta Iron Maiden. Pieter Brueghe-
lin teosten fragmentit päätyivät osaksi Black
Sabbathin livelevyvä vuonna 1977, Hieronymus
Boschin teokset Deep Purplen tuplalevyn *April
aukeamalle* 1968–1970. Judas Priestin levyissä
suosittiin räikeää grafiikkaa ja suuria värillisiä
maalauksia. Motörhead alkoi ensimmäisenä
käyttää levynkansissaan teräväkyntistä ja raa-
teluhampaista hirviötä, joka oli heidän myrsky-
vimmaisena musiikkinsa inkarnaatio. Iron Maiden
keksi omiin kansiinsa toistuvasti esiintyvän
Eddien, nyljetyn ihmishahmon, joka esitti ironi-
sesti syntistä raahautumassa eepisestä albumista
toiseen. Manowar teki omista kehoistaan tekstin:
suurimmassa osassa tämän amerikkalaisyhtyeen
kansia yhtyeen jäsenet on esitetty groteskin suu-
rennellun lihasarsenaalin avulla.

Yhtyeet, jotka tekivät metallimusiikkia neu-
vostotarpeisiin, eivät voineet suhtautua grafiik-
kaansa näin vapaasti. Syyt eivät olleet niinkään
sensuurissa kuin painotekniikassa. Taiteilijat
tekivät korvikekopioita länsimaisista kansista eh-
dollisen signaalijärjestelmän varassa. Element-
tien rajoitettu määrä vain vahvisti alkuperäisten
länsimaisten heavy-kansien visuaalista runsautta.
Master-yhtyeen Melodijan julkaiseman retros-
pektiivisen levyn kansi on laajalti tunnettu –
kannessa yhtyeen nimeen nidottu salama iskee
mustaan nahkatakkiin, jossa on vetoketjuja (ven.
molnija = 'salama' tai 'vetoketju'). Kyseessä on

ilmeinen viittaus Judas Priestin vuonna 1980
ilmestyneen *British Steel* -levyn kanteen, joka
puolestaan parodioi Rolling Stonesin *Sticky
Fingersin* (1971) esitettyjä farkkujen pullottavaa
etumusta ja avointa vetoketjua. Neuvostobändi
voi siis julkaista kannessaan vain kaistaleen
alakulttuurin univormua, sillä kaikki muu on
epäilyttävää, radikaalia ja täynnä assosiaatioita.

Lopuksi mielenkiintoinen tarina Arija-
yhtyeen levyn *Geroi Asfalta* (Asfalttisankari,
1987) kannen syntyhistoriasta. Levy ilmestyi
vuonna 1987 epävirallisia teitä ja vuoden kulut-
tua virallisesti Melodijan toimesta. Kuten asiaan
kuului, levyltä katosi yksi laulu, ja kannessa oli
joka suunnasta suojaava, siis turvasäännösten
mukainen, moottoripyöräkypärä. Mutta kuu-
lijain ihmetykseksi noin kymmenen vuoden
kuluttua ilmestyi Arijan cd-katalogi, jossa oli
myös *Geroi Asfaltan* alkuperäinen kansikuva –
moottoripyöräilijä, jonka hahmo nojaa selvästi
Iron Maidenin Eddie-hahmoon. Tämä motoristi
istuu hurjan *chopperin* selässä päässään sarvilla
varustettu viikinkikypärä. Turvallisuudesta ei ole
tietokaan – kysymys on silkasta painotekniikasta.
Neuvostotraumat ja rajoitukset olivat harmoni-
sessa liitossa teknisten puutteiden kanssa. Mikä
olikaan määrävää tässä kotiteollisuudessa, ei
ole ollenkaan niin tärkeä kysymys...

Venäjän kielestä suomentanut Tomi Huttunen.

Lähteet

- Kušnir, A. (1994), *Zolotoje podpolje: polnaja illjustrir-
rovannaja entsiklopedija rok-samizdata*. Nižni
Novgorod: Dekom.
- Kušnir, A. (2003), *Sto magnitoalbmov sovetskogo
roka. 1977–1991: 15 let podpolnoi zvukozapisi*.
Moskva: Agraf, Kraft+.
- Panofski, E. (1999), Ikonografija i ikonologija: vvede-
nije v izutšenie iskusstva Renessansa. – *Smysl
i tolkovanije izobrazitel'nogo iskusstva*. Sankt-
Peterburg: Akademitšeski projekt.

- Tihonov, A. (2005), Kompakt-disk v Rossii: samoje
natšalo... – *Zvukorežisser* 3. [http://rus.625-net.
ru/audioproducer/2005/03/cd.htm](http://rus.625-net.ru/audioproducer/2005/03/cd.htm).
- Tšernin, A. (2005), *Naša muzyka: pervaja polnaja
istorija ruskogo roka, rasskazannaja im samim*.
Sankt-Peterburg: Amfora.
- Tšernin, A. (2007), *Drugaja istorija: 16 kultovyh al-
bmov ruskogo roka*. Sankt-Peterburg: Amfora.