

Janne Mäkelä

NÄHDÄ JA NÄKYÄ

John Lennonin granny-lasit populaarimusiikin murroksen kuvana

Syyskuun viidentenä päivänä vuonna 1966 Beatles-yhtyeen jäsen John Lennon lensi Hannoveriin, Saksaan. Seuraavana päivänä hänen hiuksensa leikattiin ja hänelle annettiin pyöreät, metallisankaiset silmälasit sotamies Gripweedien roolia varten Richard Lesterin elokuvaan *Kuinka voitit sodan* (*How I Won The War*, Iso-Britannia 1967). Elokuvan ensi-ilta venyi vuoden päähän, mutta etenkin Lennonin hiuksia koskeva muodonmuutos oli jo seuraavana päivänä suuri uutinen. Lennonin imagon kannalta silmälasien käyttöönotto oli kuitenkin ratkaisuna kauaskantoisempi jo pelkästään siksi, että hänen hiustyylinsä vaihtui myöhemmin uran aikana vielä monta kertaa, mutta pyöreitä silmälajeja – tosin useita eri pareja – hän käytti jatkuvasti vuoteen 1973 asti ja epäsäännöllisesti vielä senkin jälkeen. Niistä muodostui tavaramerkki, joka on jäänyt elämään Lennonin vuonna 1980 tapahtuneen murhan jälkeen siinä missä hänen laulunsakin.

Laseista, joiden kanssa Lennon esiintyi ensimmäisen kerran julkisuudessa joulukuussa 1966 BBC:n sketsiohjelmassa *Not Only...But Also*, tuli “uuden John Lennonin” symboli. Samalla Lennon antoi sysäyksen villitykselle, jonka seurauksena lukuisat muusikot, taiteilijat, boheemit, vastakulttuurihahmot ja nuoret ryhtyivät käyttämään samanlaisia laseja, “Lennon-laseja”, kuten niitä pian ryhdyttiin kutsumaan.¹

Tässä kirjoituksessa pyrin pohtimaan Lennonin uutta imagoa, sitä, miten hänen muodonmuutoksensa kytkeytyi 1960-luvun puolivälin kulttuuriseen ilmapiiriin etenkin Englannissa mutta myös laajemmalti. Tavoitteenani on ennen kaikkea suhteuttaa Lennonin ele osaksi populaarikulttuurista murrosta, jonka yhteydessä kysymystä poptähden roolista ja tehtävästä ryhdyttiin rajusti uudelleenarvioimaan. Pyrin kytkemään tuota murrosta yksittäisen esimerkin kautta teemoihin, jotka koskevat autenttisuutta, maskuliinisuutta, nostalgiaa ja estetisointia.

¹ Jon Wiener, *Come Together: John Lennon in His Time*. London & Boston: Faber & Faber 1985, 26–27; Ray Coleman, *John Lennon*. London & Sydney: Futura 1988, 254; Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Chronicle*. London et al.: Chancellor Press 1996, 230–231.



Kuinka voitin sodan: "Uusi John Lennon". Kuva: SEA.

Analyysin kohteeksi voisi yhtä hyvin valita Lennonin muita julkisia eleitä, etenkin Beatlesin musiikissa tapahtunutta "taiteellistumista", mutta mielestäni hänen silmälasinsa tarjoavat vähintään yhtä mielenkiintoisen lähtökohdan kulttuurihistorialliselle tarkastelulle poptähteyden murroksesta. Musiikki on tietenkin keskeinen osa Lennonin tähtikuva, mutta haluan nyt tehdä Beatles- ja Lennon-tutkijoiden kannalta kerettiläisen ratkaisun ja jättää sen hiukan sivummalle kahdestakin syystä. Ensinnäkin on syytä muistaa, että musiikkitähteyks on muutakin kuin musiikkia, ja toiseksi Lennonin silmälasista ei juuri ole aikaisemmin kirjoitettu – päinvastoin kuin hänen musiikistaan.

Autenttisen tähteyden jäljillä

John Lennon vauhditti osaltaan silmälasien läpimurtoa populaarimusiikilliseen ikonografiaan, joka oli 1960-luvun puolivälissä vahvasti uudelleenmuotoutumassa. Aikaisemmin esimerkiksi sarvisankaiset standardilasit olivat olleet olennainen osa Buddy Hollyn pehmeää pop-imagoa ja iloista artistisuutta. Vastapainona tälle rajummille amerikkalaisille rock'n'roll -artisteille ei edes

voinut kuvitella silmälaseja. Brittiläisen popmusiikin yhteydessä buddyhollymaisat lasit Hank Marvinilla (Shadows), Brian Poolella (Brian Poole and the Tremeloes) ja etenkin Freddie Garrityllä (Freddie and the Dreamers) toivat yhteiden imagoihin humoristista sävyä. Ray Charlesin ja Stevie Wonderin aurinkolasit puolestaan olivat pikemminkin osoitus heidän sokeudestaan kuin "soul-tyylistä", jonne ne lokeroitiin lopullisesti vasta *Blues Brothers* -elokuvan myötä 1980-luvun alussa.

Yhdysvaltojen länsirannikon nuoriso- ja hippikulttuurissa erikoiset silmälasit puolestaan olivat jo varhain merkki tyylikkyydestä. Byrds-yhtyeen johtaja Roger McGuinn oli ensimmäisiä poptähtiä, joka pyrki tietoisesti luomaan uudenlaista pop-älykön imagoa kehyksettömillä, suorakaiteen muotoisilla laseillaan, jotka hän hankki rihkamakaupasta erään tanssitytön neuvon perusteella.²

Lennon ei siis laseineen ollut yksin poptähtien joukossa, mutta hän on kenties kaikkein selvin esimerkki populaarimusiikkiin 1960-luvun puolivälissä kytkeytyneestä uudenlaisesta tähti-ihanteesta. Lennonin lasit on mahdollista nähdä konkreettisenä viestinä pop- ja rockmusiikkiin tunkeutuneesta autenttisuuden ideasta, jonka taustalla vaikuttivat toisaalta amerikkalaisen folkmusiikkikulttuurin väitteet itseään ilmaisevasta ja samalla yhteisön tulkina toimivasta artistista ja toisaalta romantiikan ideologiasta sukeutuneet taiteilijäkäsitykset, joiden popularisoijana brittiläisellä taidekoulutraditiolla oli merkittävä vaikutus.³ Nähdäkseni ei ole liioiteltua väittää, että rockmusiikin *auteur*-käsitys oli näiden kahden tradition ja niiden välisen kulttuurisen vuorovaikutuksen tulosta.

Tietenkin on syytä muistaa, että molemmat traditiot ja niiden sulautuminen osaksi populaarimusiikkia liittyivät oleellisesti siihen laajaan länsimaisia yhteiskuntia ravistaneeseen muutokseen, jossa nuoriso, ja etenkin keskiluokan nuoriso, alkoi arvioida omaa asemaansa ja omimaan rockmusiikkia sukupolvensa ääneksi. Vaikka rockmusiikin läpimurtovuosikymmenenä on pidetty 1950-lukua, vasta 1960-luvun loppupuolella tulkinnat rockista omana autonomisena kulttuurina saivat vahvistusta nuorten ammattimaisten kriitikkojen noustessa esiin ja julistaessa "rockin ideologiaa" uusissa rock- ja underground-lehdissä.⁴ Muusikoilla ja tähdillä oli tässä prosessissa kenties vielä olennaisempi rooli, edustivathan he julkisuudessa populaarimusiikin kaikkein näkyvintä osa-aluetta.

Elokuvatutkija Richard Dyerin mukaan yksittäisen filmitähden tähtikuvan muodostuu erilaisista mediateksteistä, joiden lähteinä ovat taustayhtiön promootio toiminta, julkisuudessa esillä oleva materiaali, elokuvat sekä kritiikki ja kommentointi.⁵ Populaarimusiikin tähteyttä ajatellen mallista on mahdollista soveltaa versio, jossa tähtikuvan kulmakivinä ovat tähden julkiset esiintymiset (musiikki, haastattelut, elokuvaroolit, omaelämäkerrat jne.), markkinointi, tiedotusvälineet ja niiden kommentit sekä lopuksi yleisö ja sen antama palaute. Nämä tähtikuvaa muovaavat ryhmät voivat usein joutua törmäyskurssille keskenään. Niinpä kun Beatles sen suuremmin asiaa kommentoimatta vetäytyi konserttilavoilta syksyllä 1966 ja harvensi musiikkinsa julkaisutahtia, monet yhtyeen "saatavuuteen" tottuneet fanit ilmaisivat pettymyksensä. Ennen kaikkea, kuten Dyerkin huomauttaa, mediatekstiryhmät voivat olla erilaisissa hierarkisissa suhteissa toisiinsa eri aikoina.⁶ Beatlesin vetäytymisen jälkeen fanilaumojen samoin kuin yhtyeen manageri- ja pr-toiminnan rooli Beatles-tähteyden määrittäjänä väheni. Tällaisessa tilanteessa yhtyeen oma toiminta näyttäytyi nyt tärkeimpänä tähtikuvan määrittäjänä.

² Johnny Rogan, *Timeless Flight. The Definitive Biography of the Byrds*. Brentwood: Square One Books 1991, 33.

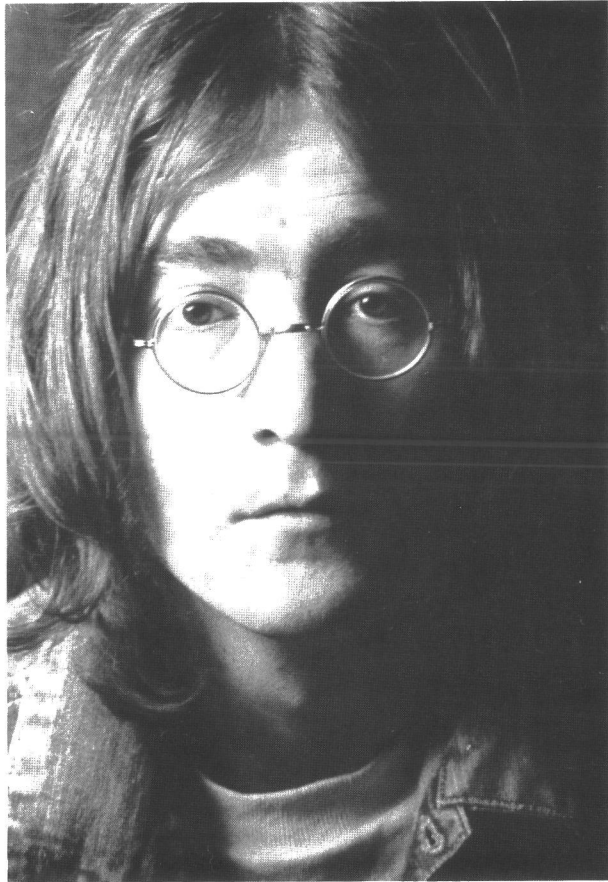
³ Ks. folklin artistiihanteesta Simon Frith, *The Sociology of Rock*. London: Constable 1978, 184–187; taidekoulujen vaikutuksesta brittiläiseen popmusiikkiin Simon Frith & Howard Horne, *Art into Pop*. London & New York: Methuen 1987. Olen käsitellyt aihetta enemmän julkaisemattomassa lisensiaatintutkimuksessani, ks. Janne Mäkelä, *Loiston lähteet – John Lennonin rocktähteyden salainen historia*. Turun yliopisto 1998, 43–69.

⁴ Frith 1978, 142–146.

⁵ Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 1986 (orig. 1979), 68–71.

⁶ Dyer 1986, 72.

⁷ Jann Wenner, *Lennon Remembers. The Rolling Stone Interviews*. Harmondsworth et al.: Penguin 1980 (orig. 1971), 124–126.



"Vakava John Lennon". White Double (1968).

John Lennon, joka oli tunnustautunut folkmusiikin uuden airueen Bob Dylanin faniksi ja jolla monien muiden brittipoppareiden tavoin oli taustalla taidekouluopintoja, muisteli Beatlesin hajoamisen (1970) jälkeen, että alkuun hän oli tehnyt musiikkia vain "lihamarkkinoille". Osin Dylanin vaikutuksen ansiosta hän alkoi kirjoittaa lauluja "ei objektiivisesti, vaan subjektiivisesti", lauluja, joissa hän halusi ilmaista "henkilökohtaisia tunteja".⁷ Ylipäänsä Lennon ja muut beatlet tuntuivat selvästi haluavan tehdä eroa aikaisempaan Beatles-tähteyteen. Vetäydyttyään konserttilavoilta he ryhtyivät hiomaan mestariteoksiksi luonnehdittuja lauluja studion kätköissä ja säätelemään suhdetta julkisuuteen, jonka valokeilassa he olivat aiemmin olleet kokopäivätoimisesti. Tähtiaseman vakiinnuttua poptähteyden pr-toimintaan liittyneitä pakollisia kuvioita oli mahdollista vähentää. Mielenkiintoista kyllä Beatlesin julkisuuskuuvan muutos tapahtui samaan aikaan, kun populaarimusiikissa elettiin laajempaa murrosvaihetta, ja epäilemättä molemmat murrokset ruokkivatkin toisiaan.

Lennonin uudet lasit toivat hänen imagoonsa vakavuuteen viittaavaa leimaa. Pyöreine silmälaseineen Lennon näytti yhtäaikaan arvokkaalta ja boheemilta – hän olisi voinut laseineen käydä vaikkapa nuoresta filosofista tai kirjailijasta. Ennen kaikkea Lennon olikin nyt autenttisuutta hamuava pop-intellektuelli, joka antoi julkisuudessa lausuntoja uskonnosta, taiteesta,

Vietnamin sodasta ja maailman tilasta, ylipäänsä kaikesta sellaisesta, jota ei oltu aikaisemmin mielletty kuuluvaksi pop-tähteyden kontekstiin. Uuden autenttisen pop-tähden, tai pikemminkin roksankarin, tuli tällä tavoin osoittaa, että hän ei missään tapauksessa ole musiikkiteollisuuden tahdoton sätkynukke ja median pyörittämä hassunhauska musikanntti vaan vakavasti otettava artisti. John Lennonille tämä oli ohjenuorana hänen koko loppu-uransa ajan.

Macho-rokkarista “naismaiseksi” tähdeksi

Autenttisuuden ihanne ei yksin riitä selittämään Lennonin äkillistä kiinnostusta silmälasihin. Lennon oli ollut jo lapsuudesta asti likinäköinen, ilman silmälasia lähes sokea. Laseja Lennon oli käyttänyt kouluvuosista lähtien, mutta hän inhosi niitä sydämensä pohjasta ja valitsi mieluummin puoliso-keuden kuin julkisen näyttäytymisen niiden kanssa. Beatlemanian vuosina 1963–1966 Lennon turvautui jatkuvasti piilolinsseihin, vaikka niillä olikin usein ikävä tapa kadota etenkin esiintymistilanteissa.⁸ John Lennonin imago beatlana, joka katsoi “nenän vartta alas röhkeänä kuin kotka”⁹, oli epäilemättä ainakin osin seurausta hänen silmälasittomuudestaan. Lennon ei nähnyt kovin kauas, mutta hän ei halunnut paljastaa tätä puutetta muille.

Lennonin silmälasit eivät olleet mikään suuri salaisuus, mutta silti hän itsepintaisesti kieltäytyi esiintymästä niiden kanssa julkisuudessa. Englantilaisen musiikkilehden *New Musical Expressin* (NME) haastattelussa vuonna 1963 Lennon selitti tätä, että hän ei halua yhtyeen saavan syytöksiä imitoinnista. Tällä hän viittasi Shadowsin soolokitaristiin Hank Marviniin, jonka raskaat sarvisankaiset lasit – lähes samanlaiset kuin Lennonilla – olivat muodostuneet olennaiseksi osaksi kitaristin ja yhtyeen julkisuuskuvaa.¹⁰ Kyse oli Lennonin mielestä ennen kaikkea imagosta. Michael Braunin reportaasikirjassa Beatles-kuumeen varhaisvaiheista kuvataan kohtausta, jossa esiintymiseen valmistautuva Lennon riisuu lasinsa, joita tämä “pitää jatkuvasti lavan ulkopuolella”. Julkisuudessa lasit ovat piilossa, koska Lennonin mukaan “imago ei pidä pilata”.¹¹

Toisaalla Braunin kirjassa kerrotaan kohtauksesta, jossa pariisilaishotellissa majaileva Beatles vastaanottaa fanipostia. Mukana on 200 tytön allekirjoittama adressi, jossa muun muassa vaaditaan Lennonin pitämään lasia esiintymislavalla.¹² Nuorilla faneilla ei ollut mitään Lennonin lasia vastaan, ja niinpä selitys imagon varjelmisesta tuntuu tässä valossa hätäiseltä. Tuskinpa esiin olisi noussut kovin vakavia syytöksiä imitoinnistakaan, sillä vahvoin laulumelodioihin luottanut Beatles ja kitarainstrumentaaleja esittänyt Shadows olivat musiikillisesti etäällä toisistaan. Pikemminkin kysymys silmälasien välttämisestä julkisuudessa on johdettavissa Lennonin omiin käsityksiin siitä, millaisena hän halusi itse itsensä nähdä. Vuosia myöhemmin Lennonin muistellessa nuoruuttaan hän tarjosi vastauksen silmälasia koskevalle kysymykselle:

Minä tulen teeskentelyyn perustuvasta macho-koulusta. Kovalta näyttäminen oli iso osa elämää. Vietin koko lapsuteni hartiat kyyryssä ja lasit poissa päästä, koska lasit olivat naismaiset, ja kuljin pelon vallassa mutta sellainen kovis-ilme pikku naamallani ettei vastaavaa ole nähty.¹³

Lennonille “naismaiset” lasit olivat siis merkki anteeksiantamattomasta heikkoudesta. Tähteyttä hamutessaan Lennon oli hylännyt farkut ja nahkatakkit

⁸ Cynthia Lennon, *A Twist of Lennon*. London: Star 1980, 139; Coleman 1988, 74.

⁹ Maureen Cleave, “How Does a Beatle Live? John Lennon Lives Like This”. *Evening Standard* 4.3.1966, 10.

¹⁰ Alan Smith, “Beatles Almost Threw ‘Please Please Me’ Away”. *NME* 8.3.1963, 10.

¹¹ Michael Braun, *Love Me Do! The Beatles’ Progress*. London et al.: Penguin 1995 (orig. 1964), 44.

¹² Braun 1995, 79.

¹³ Jonathan Cott, “The Last Rolling Stone Interview”. Orig. *Rolling Stone* 5.12.1980. Teoksessa Jonathan Cott & Christine Doudna (eds.), *The Ballad of John and Yoko*. London: A Rolling Stone Press & Michael Joseph 1982, 189. Kursivointi JM. Ks. myös Coleman 1988, 6, 31, 74, 82.

ja hyväksynyt hassuiksi mielletyt kampaukset ja naisten jakkuja muistuttavat kauluksettomat Pierre Cardin -puvut osaksi beatle-imagoaan, mutta silmälasit olisivat olleet jo liikaa. Sinänsä ne olisivat hyvinkin voineet täydentää Beatlesin julkista kuvaa humoristisena veljesryhmänä, mutta mitä ilmeisemmin Lennon halusi tässä suhteessa itse määrätä rajat suhteessa imagoonsa.

Lennonin halu jättää silmälasit sivuun julkisuudessa liittyi oleellisesti hänen käsityksiinsä maskuliinisuudesta. Miksi hän sitten ryhtyi käyttämään pyöreitä laseja, jotka kaiken lisäksi viittasivat "naismaisuuteen" – lasit tunnettiin yleisesti ns. tätilaseina, "grannyinä" – vielä selkeämmin kuin hänen aikaisemmat mustat sarvisankaiset lasinsa? Käyttöönoton kynnystä madalsi epäilemättä se, että Lennon omaksui lasit aluksi osana tiettyä elokuvallista roolia. Kaiken lisäksi kyseessä oli sellainen elokuvan lajityyppi, sotaelokuva, jossa miesten välinen toveruus toistuvasti nousee keskeiselle sijalle ja jossa viittaukset naiseuteen ja naisten maailmaan ovat ainakin päällisin puolin usein poissuljettuja. Toisaalta voidaan väittää, että vaikka kuvauksen kohteena on miesyhteisö ja sen sisäiset suhteet, kysymys miehisydestä ja miehen identiteetistä vertautuu väistämättä myös poissaolevaan. Populaarikulttuurin



Koulupoikamainen Lennon Kuinka voitin sodan -elokuvassa. Kuva: SEA.

maskuliinisia myyttejä tutkinut Anthony Easthope esittää, että sotaelokuvissa miehinen toveruus sallii miesten käyttäytyä toisiaan kohtaan eri tavoin, jopa niin, että se vapauttaa homoseksuaalisia haluja tai tuo ainakin esiin miesten feminiinisiä puolia.¹⁴ Poikkeustilanteessa on mahdollista käyttäytyä poikkeavasti.

Kuinka voitin sodan on sotaelokuvia satirisoiva sotaelokuva, joka kertoo saksalaisten linjojen taakse krikettikenttää valmistamaan komennetusta joukkueesta. Satiirin turvin poikkeavuuden rajoja oli mahdollista venyttää vielä pidemmälle kuin sankaruutta korostavissa sotaelokuvissa, ja niinpä elokuvan henkilögalleriasta ei juuri "normaalia" sotilasta löydy. Ohjaaja Richard Lester kertoikin myöhemmin, että hän halusi mukaan erilaisia näyttelijöitä karrikoimaan brittisotaelokuvien tyyppihahmoja.¹⁵ John Lennon esittäytyy elokuvan sivuosassa koulupoikamaisena ja nahjusmaisena sotamiehenä, joka viljelee päättömiä vuorosanoja: "En, soitan huuliharppua", Gripweed vastaa, kun häneltä kysytään, onko hän naimisissa.¹⁶ Elokuvan kerronnassa Gripweed nousee esiin miehenä, joka on epävarma omasta identiteetistään ja seksuaalisuudestaan. Ainakaan hän ei edusta sitä sotilasta ja miestyyppeä, joka kykenee hallitsemaan äkillisiä tilanteita ja kontrolloimaan tunteita ja toimintaa. Omalta osaltaan myös pyöreät silmälasit vahvistivat kuvaa miehestä, jossa absurdin komiikan piirteet, haroldlloydmainen viattomuus ja ambivalentti seksuaalisuus – tai ainakin pehmeys – yhdistyivät.

Elokuvan filmausten päätyttyä marraskuussa 1966 Lennon ei riisunut laseja pois. Enää hänen ei tarvinnut hävetä lasejaan, sillä niiden käytön suhteen tilanne oli oleellisesti toisenlainen kuin vuosikymmenen alussa. Enää silmälasit eivät olleet vain "välttämättömyys", vaan näkyvä merkki kantajansa persoonallisuudesta. Ne olivat tyyli- ja muotiasia. Yhdysvalloissa oli vuonna 1964 jopa perustettu Fashion Eyewear Group of America -niminen järjestö, jonka eräänä päätehtävänä levittää ideaa, että silmälasit eivät ole ainoastaan hyväksyttäviä vaan että ne voivat olla myös muodikkaita.

Ajatus siitä, että silmälasit voisivat olla osa muodin virtaa, oli noussut esille jo 40-luvulla muovin läpimurron jälkeen ja vahvistunut 50-luvulla, mutta lopullinen murros koettiin vasta 60-luvun puolivälissä, jolloin suunnittelusta tuli määrätietoista toimintaa ja kilpailu silmälasikehysmarkkinoista koveni. Vuonna 1966 saatavilla oli jo laseja joka lähtöön: isoja nelikulmaisia, suorakaiteen muotoisia, kahdeksankulmaisia tai ovaaleja kehyksiä, joita kaikkia oli mahdollista saada raitojen kanssa, ruutukuvioilla, yksivärisinä tai vaikkapa erivärisin linssein. Tarjolla oli myös yksilöllisiä design-tuotteita, esimerkiksi naisille suunniteltuja kehyksiä, jotka oli käsityönä päällystetty liskonnahalla "käsilaukun kanssa yhteensopiviksi". Silmälasit ja muoti olivat lopullisesti löytäneet toisensa, minkä johdosta historioitsija Richard Corson kirjoitti seuraavana vuonna: "Ainakin hetken ajan silmälasit eivät niinkään tuntuneet olevan näkemistä vaan nähdyksi tulemistä varten."¹⁷

Silmälasiä käyttö ei enää heijastanut "heikkoutta" vaan sitä muodikkuuden, nuorekkuuden ja dynaamisuuden eetosta, jonka tarkoituksena oli tehdä pesäeroa edelliseen sukupolveen. John Lennonille lasit eivät enää olleet merkki naismaisuudesta, sillä tällainen kategorisointi oli menettämässä merkitystään hätkähdyttävyyteen pyrkineessä muodin maailmassa, johon silmälasit nyt selkeästi kuuluivat. Koska myös popmusiikki ja muotivirtaukset olivat entistä kiinteämmässä suhteessa toisiinsa, silmälasista tuli "in-juttu" populaarimusiikillisessa kuvastossa. Vuonna 1965 *NME*:n sivuilla mainostettiin jo aurinkolaseja, ja vuonna 1967 grannyjä kaupattiin lähes jokaisessa

¹⁴ Antony Easthope, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. New York & London: Routledge 1992, 66.

¹⁵ Neil Sinyard, "The English Army Had Just Won the War". Teoksessa Elizabeth Thomson & David Gutman (eds.), *John Lennon Companion. Twenty-Five Years of Comment*. Houndmills & London: MacMillan Press 1987, 130.

¹⁶ *Kuinka voitin sodan (How I Won the War)*. Käsikirjoitus: Charles Wood (perustuu Patrick Ryanin romaaniin). Ohjaus: Richard Lester. Musiikki: Ken Thorne. Näyttelijät: Michael Crawford (Goodbody), John Lennon (Gripweed), Ray Kinnear (Clapper), Lee Montague (Transom). Tuotanto: Richard Lester. Iso-Britannia 1967.

¹⁷ Richard Corson, *Fashions in Eyeglasses. From the 14th Century to the Present Day*. London: Peter Owen 1967, 229, 237–240; Ritva Palo-oja & Leena Willberg, *Näön vuoksi. Silmälasien, silmä lääketieteen ja silmäoptiikan kehitys kautta aikojen*. Tampere: Tampereen kaupungin museot & Pirkanmaan maakuntamuseo 1982, 32–34.

¹⁸ Spectran aurinkolasit edustivat mielenkiintoista novelty-esimerkkiä auditiivisen ja visuaalisen kulttuurin kohtaamisesta, sillä näissä mainoslauseen hehkuttamissa "upean moderneissa" laseissa oli sisäänrakennettu transistoriradio. Ks. mainos NME 18.6.1965, 9. Voeuristista nautintoa tarjosivat puolestaan Peek-a-Boys-lasit, jonka mainoksessa luvattiin tytöille tiirilumahdollisuutta ilman että pojat sitä huomaavat: "Join the boy-watchers and be really with it!" Ks. mainos NME 18.3.1966, 10. Ensimmäinen "granny"-mainos ks. NME 13.5.1967, 15.

¹⁹ Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity.* London: Virago Press 1986, 172–176.

FROM RADIO LUXEMBOURG, RADIO LONDON
AND NOW BBC LIGHT PROGRAMME'S
"WHERE IT'S AT"

CHRIS DENNING D.J. & COMPERE
All enquiries: BRIAN HUTCH, NOEL GAY ARTISTS TEM 3941



GRANNY GLASSES 126 PICTURES
Roll Necks 126 PICTURES

Swinging Granny glasses. The latest craze to hit the London scene. Round or oblong, metal framed, tinted sun glasses. Fab value. In crowd Gear. High bulk cotton roll-neck sweaters. Double ribbed neck and cuffs. Black or white. Sizes S, M, L. Super Value. Callers welcome. Send s.a.e. for fabulous FREE fashion catalogue.

CARNABY CAVERN Dept. (NME), 6 Ganton Street (off Carnaby Street), London, W1

Mainos New Musical Express -lehdessä May 13, 1967.

lehden numerossa toukokuusta elokuuhun.¹⁸ Beatles puolestaan näyttäytyi *Revolver*-levynsä (1966) kannessa tyylikkäissä tummennetuissa laseissa. Viimeistään seuraavana vuonna jokainen itseään kunnioittava popmuusikko seurasi esimerkkiä, mutta tavalliset lasit eivät enää kelvanneet. Tarve samanaikaisesti erottautua ja sulautua oli ilmeinen, ja psykedeelisen kirjon mukaisesti laseja olikin joka lähtöön. Esimerkiksi amerikkalaisen Love-yhtyeen johtajan Arthur Leen kolmion muotoisista linsseistä toinen oli punainen ja toinen sininen.

Muotia menneisyydestä

Maskuliinisuuden uudelleenarvioinnin lisäksi Lennonin lasit heijastivat myös toista popkulttuurissa ajankohtaiseksi nousutta piirrettä, joka sekini liittyi osaltaan muotiin: nostalgiaa. Populaarin käsityksen mukaan 1960-lukua on totuttu pitämään jatkuvan edistyksen vuosikymmenenä – popmusiikki ja sen "suunnannäyttävä" Beatles ilmiön näkyvimpänä symbolina – mutta etenkin vuosikymmenen jälkimmäistä puoliskoa leimasi vahva tarve tukeutua menneeseen. Muodin kulttuurihistoriaa tutkineen Elizabeth Wilsonin mukaan 1960-luvun kulttuurin pakkomielle pastissiin ja nostalgiaan liittyi osaltaan muotimaailmassa tapahtuneisiin muutoksiin. Muoti ei enää ollut johtavien pariisilaisten muotisuunnittelijoiden, *haute couturen*, ohjailemaa yksinvaltiutta, vaan alinomaista liikettä, jonka elinvoima löytyi populaari-, nuoriso-, massakulttuurista ja "maagisesta" menneisyydestä.¹⁹

Nostalgian elementti ylsi myös silmälasimalleihin. Koska menneisyys näyttäytyi 1960-luvun puolivälin muodissa jännittävänä ja ajankohtaisena, ja koska nopeasti laajenevilla silmälasimarkkinoilla uusista malleista ilmeni huutavaa pulaa, katseet suunnattiin historiaan. Silmälasikauppiaat asettivat näytteille vanhoja laseja, ja designerit käyttivät vanhoja malleja hyväkseen suunnitellessaan uusia tuotteita. Suosittuja malleja olivat grannyt (joita löytyi myös muunlaisina kuin pyöreinä ja joissa usein oli tummennetut linsit), puolikuun muotoiset "saarnaajalaset", laajat sarvisankaiset kehykset, pienet kullatut tai metalliset ovaalilasit, suorakaiteiset ja muut erityisesti viktoriaanisen ajan laseja imitoineet mallit. Silmälasien kautta historia – Englannissa

viktoriaaninen ja edwardiaaninen aikakausi – suorastaan hyökysi markkinoille ja nykyisyyteen.²⁰ Nähdessään John Lennonin uudet lasit musiikkilehti *Melody Makerin* toimittaja vertasikin oitis tähden ulkonäköä viktoriaaniseen kelloseppään!²¹

Beatlesin kohdalla historian ja nostalgian yhdistelmä ilmeni selkeimmin heidän *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -levyn (1967) kansikuvassa, jossa yhtye poseerasi värikkäissä, edwardiaanisisissa sotilasunivormuissa. Kannen suunnitteli 1960-luvun johtaviin poptaiteilijoihin lukeutuva Peter Blake, jonka tuotannossa nostalgian piirre oli näkynyt vahvana jo edellisellä vuosikymmenellä. Levyn kansikuvassa poptaide ja popmusiikki kohtasivat, ja samalla anakronistinen pukeutuminen marssi popin ja muodin valtavirtaan.²²

Mennyt maailma nousi esiin myös itse lauluissa. Lennonin sävellyksellä "Being for the Benefit of Mr. Kite" sai innoituksensa antiikkikaupasta löydetystä viktoriaanisesta sirkusjulisteesta, mikä ei sinänsä ollut mitenkään erikoista, sillä vanhat julisteet sisustuksen elementteinä olivat jo jonkin aikaa olleet merkkejä "aidosta poptyylistä"²³. Laulun sanoitukset olivat suurelta osin suoraan julisteesta kopioituja, ja sovituksessa käytettiin sirkusmaisia ääniefektejä, joiden tarkoituksena oli tuottaa Lennonin toivomuksen mukaisesti "sahanpurun tuoksua". Vielä Lennonia innokkaammin menneisyyteen tukeutui hänen yhtyekumppaninsa Paul McCartney, joka hyödynsi monissa Beatles-kappaleissa music hall -perinnettä, kuuluisimpana esimerkkinä *Sgt. Pepper* -levyn "When I'm 64".²⁴

Tältä osin Beatles oli vain yksi monista englantilaisen viihdemusiikin historiaa hyväkseen käyttävistä pop-yhtyeistä. Herman's Hermits oli jopa yltänyt hittilistoille alunperin vuonna 1911 sävelletyllä, työväenluokkaista identiteettiä käsittelevällä kappaleella "I'm Henry the Eighth, I Am". Ray Daviesin luotsaama The Kinks puolestaan siirtyi silmiinpistävästi rhythm'n'blues -vaikutteisesta kitararockista kohti vaudevillen/music hallin sävyttämää popmusiikkia nouden malliesimerkiksi popmusiikin ja historia-tietoisuuden liitosta ja leimallisesti "pop-englantilaisuuden" yhdeksi keulakuvaksi. Äkillinen kiinnostus menneeseen ilmeni myös "autenttisina" revival-hitteinä (esimerkiksi New Vaudeville Bandin "Winchester Cathedral"), joiden jälleenmarssia brittiläiseen kulttuuriin musiikkikriitikko William Mann piti melko teennäisenä ja katsoi sen heijastavan muodin ja sisustustaiteen camp-trendiä.²⁵

Nostalgian viehätyksen syitä etenkin populaarimusiikissa voidaan kuitenkin hakea myös muualta kuin muotimaailman virtauksista. Sana nostalgia pohjautuu kreikan sanoihin *nóstos* (kotiinpaluu) ja *álgos* (kipu, suru), ja etymologisessa mielessä se siis merkitsee koti-ikävää. Nykyaikaisessa käytetyhteydessä termi mielletään tunnerakenteeksi, jossa positiivisesti arvioitu mennyt maailma asetetaan vastatusten riittämättömäksi mielletyn nykyisyyden kanssa. Nostalgian tunteen vallassa ihminen, subjekti, kääntyy menneisyyden puoleen löytääkseen identiteetilleen tai tietylle yhteisölle alkulähteitä, piirteitä, jotka koetaan enemmän tai vähemmän puuttuviksi, estetyiksi, turmelluiksi tai uhatuiksi nykyhetkessä.²⁶

1960-luvun puolivälissä popmusiikissa ilmeni selvää tarvetta tehdä pesäeroa aikaisempaan popmusiikkiin. Oman autenttisen – tai ainakin autonomisen – äänen löytäminen oli tehtävä, johon originaalisuuteen pyrkivän muusikon tuli aktiivisesti osallistua. Tällaisessa tilanteessa menneisyys voimavarana nousi väkevästi esiin, erityisesti sellainen menneisyys, johon

²⁰ Corson 1967, 237.

²¹ Jack Hutton, "Beatles Listen-In". *Melody Maker* 27.5.1967, 5.

²² Angela McRobbie, "Second-Hand Dresses and the Role of the Ragmarket". Teoksessa Angela McRobbie (ed.), *Zoot Suits and Second-Hand Dresses. An Anthology of Fashion and Music*. Boston: Unwin Hyman 1988, 25–26.

²³ George Melly, *Revolt into Style. Pop Arts in Britain*. London: Allen Lane 1970, 133.

²⁴ Ks. esim. Ian MacDonald, *Revolution in the Head. The Beatles' Records and the Sixties*. London: Pimlico 1995, 176, 188–189; Steve Turner, *Kovan päivän kirja*. Suom. Timo Kanerva. Alk. *A Hard Day's Write* (1994). Helsinki: Tammi 1996, 127–128, 130–131. Julkisuudessa Lennon–McCartney-laulut tosin koettiin muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta (esim. "Yesterday") edelleen tiimityönä tehdyiksi. Vasta Beatlesin hajoamisen jälkeen alkoi tarkempi erittely siitä, kuka oli tehnyt ja mitä.

²⁵ William Mann, "The Beatles Revive Hope of Progress in Pop Music". *Times* 29.5.1967, 9.

²⁶ Stuart Tannock, "Nostalgia Critique". *Cultural Studies* 9(3) 1995, 454, 463.

²⁷ MacDonald 1995, 172–173, 208; Simon Reynolds & Joy Press, *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*. Cambridge: Harvard University Press 1995, 161–164; Jon Savage, *Time Travel. From the Sex Pistols to the Nirvana: Pop, Media and Sexuality 1977–96*. London: Chatto & Windus 1996, 349–351.

²⁸ Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford & New York: Basil Blackwell 1987, 225; ks. myös Robert Pattison, *The Triumph of Vulgarly. Rock Music in the Mirror of Romanticism*. New York & Oxford: Oxford University Press 1987, 95–102.

²⁹ Coleman 1988, 27, 254.

³⁰ Carroll-teemoista Lennonin lauluissa ks. Michael E. Roos, “The Walrus and the Deacon: John Lennon’s Debt to Lewis Carroll”. *Journal of Popular Culture*, vol. 18:1 (1984), 19–29; MacDonald 1995, 190–191, 215. Carrollin tekstit toimivat laajemminkin innoittajina psykedeeliselle rock-musiikille, tunnetuimpana esimerkkinä Jefferson Airplanen “White Rabbit”.

³¹ Michael Wood, “John Lennon’s Schooldays”. (Orig. *New Society* 27.6.1968.) Teoksessa Elizabeth Thomson & David Gutman (eds.), *John Lennon Companion. Twenty-Five Years of Comment*. Houndmills & London: MacMillan Press 1987, 149.

³² Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory*. London: Routledge

pystyttiin liittämään mielikuvia puhtaudesta, viattomuudesta ja aitoudesta ja jonka kautta oli mahdollista rakentaa uudenlaista identiteettiä – tarkoitti se sitten muusikon omaa minää tai rockyhteisöä. Käytännössä tämä merkitsi usein tukeutumista mielikuviin lapsuudesta.

Usko “luonnolliseen” ja “autenttiseen” ja paluu menneisyyteen olivat 1960-luvun hippikulttuurin keskeisiä teemoja, jopa teesejä, joiden avulla haluttiin luoda omaa autonomista kulttuuria “valtakulttuuriin” nähden. Lapsuus ja menneisyys olivat tässä oleellisessa roolissa. Popmusiikissa 1960-luvun jälkimmäinen puolisko tuottikin melkoisen määrän lauluja, joissa lapsuus ja lapsenomaisuus ja niihin liittyvä viattomuus haikeana pyhitettiin. Tämä ilmeni etenkin Englannissa, jossa aiheeseen tarttuivat menestyksellä muun muassa Alan Price Set (“Simon Smith and His Dancing Bear”), Manfred Mann (“Haha Said the Clown”), Hollies (“Lullaby for Tim”) ja euroviisuvoittaja Sandie Shaw (“Puppet on a String”). Syd Barrettin luotasaamalle Pink Floydille naivistinen psykedelia oli hetken aikaa jopa tavaramerkki. Päinvastoin kuin Amerikassa, jossa psykedelia ja hippikulttuuri asettuivat laajempaan vastakulttuuriseen kehukseen, Englannissa koko ilmiö oli voimakkaasti nostalgian ja kadonneen viattomuuden tunteen assosioimaa. Englannissa psykedelia ei ollut niinkään kapinaa tai “trippi sisävaruuteen” vaan matka lapsuuteen ja lapsenomaisuuteen.²⁷

Romantiikan ideologian ja modernin kulutus-kulttuurin yhteyttä tutkinut Colin Campbell väittää, että romantiikan ruumiillistumana voidaan pitää “lapsuuden eetosta”, joka asettuu vastatusten aikuisten maailman ja “byrokratian eetoksen” kanssa.²⁸ Jos 1960-luvun loppupuolen rockmusiikki ymmärretään romantiikan ideologian uusintajana, ei lapsuus-teema tässä yhteydessä nouse esiin yllätyksenä. Lapsuuden idealisointi ja rock kohtasivat luontevasti, sillä molempien katsottiin asettuvan konventionaalista aikuisten maailmaa vastaan.

Lennonin henkilöhistoriassa silmälasit ja lapsuusteema kytkeytyvät yhteen sikäli, että Mimi-kasvatititit tarjosi nuorelle Lennonille julkisen terveydenhoidon granny-laseja, mutta tämä ei suostunut käyttämään niitä, vaan Mimin täytyi ostaa pojalle uudet sarvisankaiset lasit.²⁹ Pyöreiden lasien käyttöönotto viisitoista vuotta myöhemmin voidaan nähdä eräänä tapana ottaa lapsuus uudelleenkäsiteltäväksi. Tämä on tietenkin tulkinnanvarainen näkemys, mutta sitä tukee se, että samoihin aikoihin Lennonin lauluissa alkoi entistä enemmän esiintyä viitteitä hänen omaan lapsuuteensa.

Revolver-albumin kappaleessa “She Said She Said” Lennonin hieman irrallinen säe “When I was a boy everything was right” vihjasi jo oman henkilökohtaisen menneisyyden esiinnostamiseen, mikä täydentyi vuonna 1967 lauluissa “Strawberry Fields Forever”, “Lucy in the Sky with Diamonds” ja “I Am the Walrus”. Aikaisemmin esimerkiksi lastenkirjailija Lewis Carrollin teosten vaikutus oli näkynyt Lennonilla vain hänen absurdeja tarinoita sisältävissä kirjoissaan *Lennon panee omiaan* (*In His Own Write*, 1964) ja *Hispanialainen jakovainaa* (*A Spaniard in the Works*, 1965), mutta nyt Carrollin esisurrealistiset visiot siirtyivät osaksi Beatlesin soundimaailmaa ja Lennonin lyriikoita.³⁰ Paul McCartneyn “Penny Lane” puolestaan kertoi kiertelemättä ja aurinkoisesti lapsuuden ajan Liverpoolista. Lapsuuden kulta-aika Beatles-laulujen innoittajina huomattiin myös aikalaisarvioissa. Kriitikko Michael Wood kirjoitti vuonna 1968:

Tämä on henkilökohtainen ja sentimentaalinen menneisyys, ei historiallinen – tämä on erityinen, hyvien koulupäivien menneisyys, jolloin maailma oli yksinkertaisempi ja aikuiset



John Lennon®

Omakuva (1968).

näyttivät hölmöiltä. Lennon ja McCartney eivät ole naiivisti nostalgisia, mutta he ovat nostalgisia. Heidän laulunsa ja Lennonin kertomukset ilmaisevat *hyvän lapsen* vihamielisyyttä aikuisia kohtaan.³¹

Populaarimusiikin tutkija Andrew Goodwin huomauttaa, että “paluu juurille” on eräs popmusiikin merkittävimpiä myyttejä ja samalla tärkeä teema tähtitekstin rakentamisessa.³² Ainakin John Lennonin uralla persoonallisuuden ja identiteetin uudelleenkonstruktio oman menneisyyden kautta muodostui tärkeäksi vedenjakajaksi. Paluu aikaan ennen Beatlesia merkitsi paluuta turmeltumattomaan, tilaan, jossa Lennonille tarjoutui etuoikeutettu tilaisuus määritellä itse itseään ja hioa samalla omaa tähtikuvaansa.

Köyhyyden estetisointi

Sekä John Lennonille että aikakauden monille muille musiikintekijöille menneisyys ja sen nostalgisointi olivat tärkeitä toiminnan lähteitä. Vaikka nostalgiaa on usein kritisoitu patologiseksi, regressiiviseksi ja todellisuuspakaiseksi ilmiöksi, voidaan se myös nähdä mahdollisuutena tarkastella menneisyyttä uudella ja luovalla tavalla. Nostalgian avulla aikaisemmin ylenkatsotut historialliset materiaalit ja käytännöt voivat saada “tervehdyttävää” ulottuvuutta, joka luo edellytyksiä nykyhetken uudelleenarvioinnille.³³

John Lennonin silmälasit ovat tästä hyvä esimerkki. Sen lisäksi että ne Lennonin henkilöhistoriallisella tasolla liittyivät hänen lapsuuteensa, teemaan, joka jo sinänsä 1960-luvun puolivälissä asettui populaarikulttuurisessa kontekstissa aikuisuuden "byrokraattisen eetoksen" vastapooliksi, grannyt herättivät myös esineluonteensa kautta erilaisia mielikuvia eri ikäpolvien kesken. Vanhemman sukupolven brittien keskuudessa pyöresiin silmälasisiin liittyi selvä kulttuurihistoriallinen stigma, sillä Lennonin metallikehyksiset lasit olivat aikaisemmin olleet julkisen terveydenhoidon sodanjälkeistä standardimallia. Varattomien brittien oli mahdollista saada näitä lasia ilmaiseksi lääkärin reseptillä, minkä vuoksi niihin liittyi eräänlainen häpeämerkki köyhyydestä.

Autenttisuuden etsinnän, maskuliinisuuden haastamisen ja nostalgian tarpeen lisäksi Lennonin grannyt onkin kytkettävissä neljänteen popkulttuuria ja koko aikakautta leimanneeseen piirteeseen, jota muotia ja populaarikulttuuria tutkinut Angela McRobbie kutsuu köyhyyden estetisoinniksi. Second-hand -tyylillä on pitkä historia brittiläisessä kulttuurissa, mutta laajemmassa mittakaavassa se kulminoitui ensimmäistä kertaa vasta hippikulttuurissa, jonka ylenkatse vaurauden ja materiaalisuuden merkkejä kohtaan johti päinvastaisten merkkien korostamiseen. Keskiluokasta lähtöisin olevat hipit identifioivat itsensä köyhyyteen, mikä kauhistutti heidän vanhempiaan, jotka olivat juuri päässeet nauttimaan vaurauden hedelmistä. Lennonin lasit toivat lisäelementin tähän vastakulttuuriseen teemaan vihjaamalla kiinnostusta vanhaan, käytettyyn, halpaan ja konventionaalisessa mielessä tyylittömään esinemaailmaan.³⁴

Hippinuurison identifiointi köyhyyteen tapahtui kuitenkin tyylitellen. Värikkäillä kirpputorivaatteilla haluttiin erottautua myös aidosta köyhyydestä ja sen harmaudesta. Elitistisen erottautumisen pääarkkitehdit löytyivät pop-tähdistä, jotka Lontoossa saapuivat loistoautoillaan etsimään vaatteita muodikailta kirpputoreilta, joilla oli eriskummallisia pop-arkaaisia nimiä kuten I was Lord Kitchener's Valet tai Granny Takes a Trip. Musiikkilehdistä etenkin *NME*:n sivuille alkoi ilmaantua kirpputorien ilmoituksia ja uusvanhojen asusteiden mainoksia (sen vakavin kilpailija *Melody Maker* mainosti "muusikkolehtenä" enemmän musiikkilaitteita). Köyhyyden ja aristokraattisuuden yhdisteleminen oli eräänlaista pop-elitististä leikkiä, "hullaantumista", johon myös John Lennon ja muut beatlet osallistuivat suosimalla vanhoja mutta tyyliteltyjä vaateparsia. Tämä leikki kirvoittikin muutamaa vuotta myöhemmin musikko-journalisti-kirjailija George Mellyn kirjoittamaan ironisesti koko ilmiöstä: "Pop-aristokratian näennäiset taipumukset kulkurimaisuuteen olivat lähestulkoon yhtä aitoja kuin Marie Antoinetten hovin lammaspaimen ja lehmipiika -leikit."³⁵

Saattaa olla, että granny-lasien käyttöönotto oli Lennonille tietoista peliä tai leikkiä, olihan hän tunnetusti kiinnostunut pilailusta ja huumorista. Joka tapauksessa Lennonin tähtikuvan ja lasien kautta hahmottuu selvästi 1960-luvun puolivälin kulttuurisia virtoja. Kyse oli pohjimmiltaan vuorovaikutuksesta. Jos maailma näyttäytyikin likinäköiselle Lennonille lasien takaa entistä selkeämpänä, maailma, ja etenkin rockmaailma, näki Lennonissa vakavasti otettavan rocktaiteilijan. Tästä lähtien omaehtoinen visionaarisuus oli Lennonin tähtikuvan kenties silmiinpistävin uloke, ihanne, joka kuitenkin syntyi vastauksena laajempaan huutoon. John Lennon epäilemättä muutti rockmusiikkia, mutta niinpä vain rockmusiikki ja popkulttuuri muuttivat myös häntä.