

Punkjulkisuus vastaan muu maailma

Kimmo Sarlin

1980-luvun punk loi julkisen sfäärinsä soveltamalla itselleen ominaisella tavalla saatavilla olevaa kulttuuriteknologiaa. Oma pienlehdistö ja äänitteiden pientuotanto loivat raamit, jossa musiikki julkisuuden avaininstituutioon määritteli tyylillistä kokoonpanoa nimeltään punk.

Verrattuna vuosien 1977-78 aikana Suomessa tapahtuneeseen punkin esiinnouvuun omakustannusäänitteiden, omien pienten levymerkkien ja pienlehtien rooli tuli 1980-luvulla keskeiseksi punkrockin tuotannossa. Punkrockin hardcore-versio oli musiikillisesti etäännyntynyt liian kauas potentiaalisista myyntimenestyksistä, ja esimerkiksi 1970-luvun lopulla punkin ja uuden aallon rockin tuotannon aloittaneet levy-yhtiöt olivat koneet linjan johon hardcore ei enää laajemmasta mittakaavassa sopinut. Pienlehdet, pienet riippumattomat levymerkit ja omakustanneäänitteet olivat vastineen "oikealle" rockjulkisuudelle. (Sarlin 1990, 81-82)

Hardcoren tuotanto muodosti 1980-luvun alupuoliskolla Suomessa yhtenäisen lohkon rockmusiikin kentässä, sen ylläpitämä julkisuuden sfääri toimi tehokkaasti valtajulkisuuden ulkopuolella ja suurimmaksi osaksi siltä piilossa. Pöytälaulajasta jo tässäkin vaiheessa hardcoreen tuli vaikutteita muista rockin tyyleistä yhtyeiden haastamalla uusia ilmaisukeinoja.

Musiikillinen muutos merkitsi pyhän yhteyden katoamista punkkareiden yhteisölle; wiliiläistä terminologiaa käyttäen, musiikki ei enää antanut johdonmukaisesti ryhmälle sen kaipaamia merkityksiä, asenteita ja vakaumuksia (vrt. Willis 1982, 22). Toisella tavalla ilmaistuna pyhän yhteyden katoamisessa on kysymys punkkareiden ylläpitämisen ja punkkariutta ylläpitäneen julkisuuden rapautumisesta. Vaikka punkkulttuuri ja punkin julkisuuden sfääri olivat yhtenäisiä, se oli sitä vain suhteellisen lyhyen sosio-kulttuurisen ajanjakson.

Punkjulkisuutta lautasella

Julkisuusteorian rooli musiikintutkimuksessa on ollut makrotasolla liikkuvan kulttuurin tuotannon analyysin käsitteellisenä apuvälineenä. Julkisuuden käsitettä on eri etuliittein (edustuksellinen, porvarillinen, tuottava-, tuotanto-) käytetty laajojen sosiokulttuuristen kehityskaarien kuvaamiseen ja nimeämiseen (vrt. Fornäs 1979, Hellman 1982, myös esim. Kurkela 1989).

Tuotantopunkijulkisuus, jonka on katsottu ideaalittyyppisesti kuvaavan musiikkijulkisuutta myöhäiskapitalismissa, toimii rakenteellisen hegemoniansa varassa. Tämän rakenteellisen hegemonian hellittäessä syntyy musiikillisia tuotan-

toivoimia, uutta musiikillista potentiaalia (Hellman 1982, 28). Fornäs (1982, 11-14) nimittää Negtiä ja Klugea (1976) mukailleen tällaisia uusia musiikillisia tuotantovoimia vastajulkisuuksiksi ”jotka tiettyssä mielessä ylittävät porvarillisen, mutta ovat samalla perustavalla tapaa vailla proletarisen julkisuuden kokonaisuuteen tiettyjä aspekteja”.

Tuotantojulkisuuden käsitteen avulla sanotaan toisin frankfurtilaiset periaatteet teollisesti tuotetusta kulttuurista; ylhäältä ohjaten tuotantojulkisuus nostaa pääomaintressiensä ajamana musiikin ei-julkisesta julkiseksi. Tuotantojulkisuuden käsite pitää myös yllä kuvaa musiikillisten muutosten tulemisesta joko alhaalta tai ylhäältä — normaaliolotilassa joukkotiedotuksen kautta hahmonsaa saava julkisuus tuottaa pääomalogiikan ohjaaman tavaraesteettisen työnsä kautta musiikillista muutosta. Toisaalta tämän hegemonisen otteen heiketessä musiikilliset tuotantovoimat voivat toimia innovatiivisesti alhaalta päin, ei-julkisesta sfääristä.¹

Frithin (1987) esittelemä ”lahjakkuuslautanen” kuvaa viihdeteollisuuden ja sen toimintaympäristön moniulotteisena ja perustaltaan irrationaalisena järjestelmänä. Siinä keskiöön asettuu viihdeteollisuus tuotteiden pakkaajana ja lautasen reunoille hyvin erilaiset musiikkikulttuurin elementit — musiikin genret, muusikot, riippumattomat levy-yhtiöt, hitit, musiikkilehdistö, videot, musiikkiklubit, elävä musiikki, ideat, jne.²

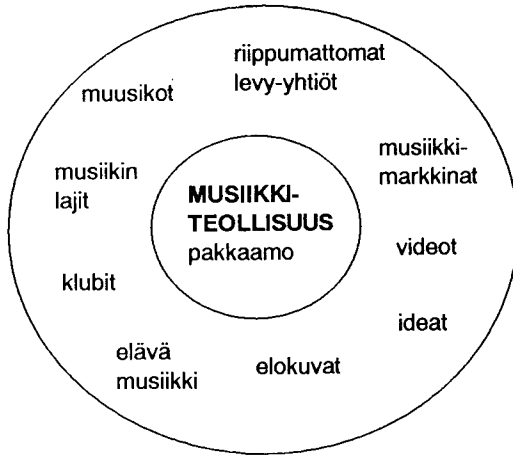
Frithin lahjakkuuslautanen soveltuu musiikkijulkisuutta kuvaavaksi malliksi, joka on erottelevä ja yksityiskohtaisempi kuin laajojen sosiokulttuuristen kehityskaarien nimeämiseen käytetyt julkisuuden käsitteet. Musiikkikulttuurin eri elementtien välittävänä tasona toimii julkisuus, toisin sanoen lahjakkuuslautasen reunoille sijoittuvat elementit ovat julkisuuden välityksellä keskenään kanssakäymisissä. Kyse ei ole monoliittisesta tuotantojulkisuudesta joka yksisuuntaisesti ohjaa ja

hallitsee tätä kanssakäymistä, vaan erilaisista osa- ja yleisjulkisuuksista joista muodostuva kokonaisuus pitää interaktiivisesti yllä musiikkikulttuurin dynamiikkaa.³

Punkrock oli yksi viihdeteollisuuden toimintaympäristöön sijoittuneista musiikkikulttuurin elementeistä. Sen ominaispiirteenä oli kyky luoda oma musiikillinen yleisjulkisuus ”pieni on kaunista” -ajattelunsa varassa. Asettamalla rockin tuotantoon liittyviä konventioita kyseenalaiseksi punkliike tuotti vaihtoehtoisen musiikkijulkisuuden, jossa määrätietoisesti murrettiin musiikin tekemisen amatööriys — professionaalisuus- ja laatuksiteerejä (vrt. Sarlin 1990, 81 ja 145-146).

Punkin musiikillisessa yleisjulkisuudessa musiikkiteollisuuden tuotteet näyttäytyivät representatiivisina osajulkisuuksina. Siis välillisesti musiikintyyleinä jotka edustivat jotakin muuta kuin mitä punk oli tai suorasanaisesti näistä musiikintyyleistä käytävinä debatteina (Sarlin 1990, 130-135). Toisaalta 1980-luvun punkrock edusti yhtä osajulkisuutta musiikkiteollisuuden toimintaympäristössä tuoden vaikutteita muihin rockin tyyliin: speed metalli -tyyliin määriteltiin yhtyeet, jotka olivat omaksuneet hardcorelle leimallisia musiikin ominaisuuksia (vrt. Söderholm 1987, 60; myös Ehrnrooth 1988, 15).

Vaikka punk asettui selvästi vastustamaan rockteollisuuden konventioita, kysymys siitä oliko punk vastajulkisuutta ei ole olennainen. Olennaista on se, että punkin julkisuuden sfäärin on pikemminkin malliesimerkki musiikkijulkisuuksien toimintatavasta: huolimatta siitä, että musiikilla on joukkotiedotuksen kautta hahmonsaa saava kaikille avoin tuotantojulkisuutensa, se ei edellytä musiikkikulttuurin dynamiikan ohjautuvan ylhäältä sen enempiä kuin esimerkiksi nuorisokulttuurit ohjaavat sitä alhaalta. Tuotantojulkisuuden ominaisuuksiin kuuluu, että se pystyy pitämään ja pitää tiettyjä musiikin tyyliä esillä pääomalogiikan ohjaamana. Musiikki



"Lahjakkuuslautanen"

muutosprosessi ei kuitenkaan noudata vastaavaa musiikkia, vaan on irrationaali ja ennakoimaton.⁴ Yleis- ja osajulkisuuksille on luonteenomaisesti, että ne voivat vaihtaa paikkaa, käydä vuoroin jeraissa (Julkunen 1990, 81). Siten tuotantoyhtiöiden instituutiot esittäytyivät punkjulkisuudessa representatiivisina osajulkisuuksina — tettuina musiikillisina idiomeina, niihin liittyviä tyyleinä ja niistä käytävinä keskusteluina. Yleisemmällä tasolla tässä prosessissa on merkittävää nimenomaan siihen sisältyvä interaktio; musiikkikulttuurin eri elementit ovat vuorovaihtuksessa keskenään julkisuuden välityksellä pitäen yllä musiikkikulttuurin dynamiikkaa. Musiikillisen muutoksen paikallistaminen yleiseltä tai alhaalta tulevaksi on omiaan hämärtämään julkisuuden toimintatapaa ja musiikin asemaa julkisuuden instituutina.

Levi tuli, hevi "tappoi"

Kuten habermasilainen julkisuuskäsitys yleensä, myös laajojen sosiokulttuuristen kehityskaarien ajamiseen esiteltyt julkisuusmuodot sisältävät ajatuksen julkisuudesta ryhmänmuodostusprosessina. (vrt. Julkunen 1990a, 16). Musiikki-

julkisuuden funktio on ollut erilaisten yhteiskunnallisten ryhmien ylläpitäminen: edustuksellisesti julkisuudessa musiikin tehtävänä oli pönkittää hovien ja kirkon asemaa, klassisessa julkisuudessa porvaristo rakensi identiteettiään — "organisoi omia kokemuksiaan" — taidemusiikin kautta (vrt. Fornäs 1982, 5-7).

Musiikki voidaan ymmärtää sekä julkisuuden instituutina että kollektiivisena kokemushorisonttina (Hellman 1982, 15). Se toimii omalla tavallaan ryhmäintegraatiota vahvistavasti — musiikin reseptio on prosessi jossa tunnistetaan "minä" suhteessa muihin musiikkeihin/yleisöihin (vrt. Feld 1984, 12). Musiikki voidaan myös ymmärtää toteemisena instituutina, ja on siten ryhmänmuodostusjulkisuuden toteutumistapa (vrt. Julkunen 1989, 36). Musiikin vastaanotto-tapahtuma on aina tietynlaisen roolikonstellaation tunnistamista, jonka kautta musiikin merkityksellistäminen tapahtuu.

Dick Hebdige tutki englantilaista 1970-luvun punkliikettä tavalla, jossa yhdistyi semioottinen lähestymistapa sosiologiseen näkökulmaan nuorison alakulttuureista (Hebdige 1979). Leimallista Hebdigen tutkimukselle oli, että siinä musiikki on vain yksi osa muiden joukossa punkin

tyyllisessä kokonaisuudessa.

1980-luvun punkrockin yhteydessä suomalaisissa tutkimuksissa on esiintynyt sama korostus. Heiskasen ja Mitchellin (1985) määritelmän mukaan (...) ”kyseessä on enemmän kuin musiikkiperustainen alakulttuuri. Muotoa, jonka ’maanalainen’ punkliike amatööribändien, pienlehtien ja äärimmilleen viedyn tyylin tasolla on kehittänyt voidaan pikemminkin nimittää uskonlahkoiseksi alakulttuuriksi (...)” (emt. 298).

Uskonlahkoisen alakulttuurin määritelmä ei sinänsä ole väärä, mutta korostus on harhaanjohtava: punkliike ei ole ollut missään erityisessä mielessä enempää kuin musiikkiperustainen. Se on ollut ensisijaisesti musiikkiin perustuva, vaikkakin sen kohdalla uskonlahkoiset piirteet tulivat erityisen selvästi esille.⁵

1980-luvun punkin julkisuus ylläpiti itseään ennen kaikkea toteamisen erottautumisen avulla. Musiikki sijaitsi tämän toteamisen erottautumisen keskiössä, julkisuuden instituutiona musiikki edellytti punkkariuteen kuuluvan roolikons-tellaation tunnistamista ja määritteli siten koko punkkulttuurin identiteettiä.

Punkkarius ei esitellyt itseänsä pelkästään pukeutumistyylin kautta, vaan myös oman julkisuuden välineet sisälsivät välttämättömän toteamisen erottautumisen — pienlehdet ja omakustanneäänitteet tehtiin tietyn kulttuurisen normiston mukaisesti. Selvimpinä esimerkkeinä tästä olivat hardcoren ns. kokoelmakasetit, joiden tuotannossa ”pieni on kaunista” -ideologia pelkistyi äärimmilleen.⁶

Hevirockin invaasio — 1980-luvun heviculttuurin synty (vrt. Ehrnrooth 1988) — aiheutti hardcoren merkityksen asteittaisen vähenemisen yhtenäisenä lohkona rockin alueella. Hevirockin elementtien representoidessa osajulkisuuksina punkin julkisuudessa punkrockin toteamisen erottautumisen perusteet alkoivat muuttua. Musiikillinen muutos merkitsi identiteettiä ylläpitäneen symbolisen järjestelmän muutosta, julki-

suuden rapautumista.

”MASSACRE” on ehkä hevityylistä, mutta mitä sillä on väliä (...) sit ulkonäöllisesti me ollaan muututtu. Me meikataan. Mä en näe siinä mitään pahaa (paitsi jos joku käyttää eläinkoemeikkejä) (...) Usalaiset punkit on junttien näkösiä, koska ne haluu niin. Eurooppapunkit ui niiteissä ja keeseissä. Miksei joku voi keksii jotain uutta...???”

(Pete Väisänen, Kahlehdittu Maailma 4/85)

”(...) mulle on yks lysti sanotaanko meitä punkix vai hevix, koska must tää on sitä mitä haluan tehdä, ja mä oon punk... (typerää mainostamista punkista, mut kun toi hevivittuili käy joskus päälle!) (...)”

(Pete Väisänen, Varapippeli n:o 3)

”(...) Joku puhu et me mennään Pyhien Nukkejen perässä... voi vittu mä en aio ainakaan laskelmoida ja puhua paskaa isoille lehdistä (...)”

(Pete Väisänen, Jälkiabortti n:o 1)

”(...) Bändit kehittyivät, eikä pelkkä melu enää kiinnostanut, sanoituksiin etsittiin uusia näkökulmia ja eri keksintöjä tuoda asiat julki. En usko että kenelläkään on ollut tarkoitus unohtaa hc ja kasvaa siitä yli (...) Ei hevini tarvitse tuhota ajatuxias, jollet itse halua unohtaa niitä (...)”

(Pete Väisänen, Nukke koti n:o 3)

Edellä MASSACRE-yhtyeen kitaristi-laulaja Pete Väisänen kommentoi, kritisoi ja uudelleen tuotti punkkulttuurin arvoja ja normeja. Lainaukset ovat puolen vuosikymmenen takaisista pienlehdistä, joissa tuolloin käytiin keskustelua hevirockin turmiollisuudesta punkliikkeelle (Sarlin 1990, 130-135).

Väisänen kommentit sisältävät erään kuvauksen punkkulttuurin muutoksesta, johon osallisina ovat esimerkiksi hevi, punk, usalaiset punkit, eurooppapunkit, meikkaaminen, eläinkoemeikit, isot lehdet, hc tai kehittyvät bändit. Nämä nuorisokulttuurin elementit representoivat osajulkisuuksina 1980-luvun punkliikkeen julkisuuden sfäärissä ja tuottivat punkkulttuurin muutosta.

Väisänen toteamus ”ei hevini tarvitse tuhota ajatuxias” on yksilön kannalta tosi, mutta yksilön kulttuurisen identiteetin kannalta suhteessa

yhteisöön musiikilla punkjulkisuuden avaininstituutiona oli ratkaiseva merkitys. Siksi joku ei "voinut keksii jotain uutta".

Alhaalta kaunista, ylhäältä rumaa...

Jari Uusikartano (1984, 3) on koonnut musiikin yhteiskunnallista kehitystä kuvaavat teoreettiset lähestymistavat nelikenttään, jossa on yhdistetty sosiaalisten ryhmien ja kulttuurien sekä teollisuuden, instituutioiden ja yhteiskunnan tarkastelutasot "ylhäältä" tai "alhaalta" tuleviin musiikillisiiin muutoksiin.

Sosiaalisten ryhmien ja kulttuurien versus teollisuuden, instituutioiden ja yhteiskunnan tarkastelutasoja sekä käsitystä alhaalta tai ylhäältä tulevasta musiikillisesta muutoksesta voi luonnehtia populaarimuusiikin tutkimuksen paradigmaattisiksi vastapoleiksi. Niihin kietoutuvat näkemykset populaarimusiikista yhteisöllisenä taidemuotona tai kulutushyödykkeenä ja viihteenä (vrt. Söderholm 1989, 5-7), ja ne ovat pitkälti ohjanneet tutkimusta joko kulttuurin tuotannon (teollisuuden, instituutioiden ja yhteiskunnan tarkastelutaso) tai kulutuksen ja käytön merkitysten tason (sosiaalisten ryhmien, kulttuurien) analyysiin.

Frankfurtin koulukunnan luoma kriittinen teoria ja birminghamilainen nuorisokulttuuritutkimus ovat kaikkein selvimmin asettuneet lähtökohdiltaan vastakkaisille tahoille. Kriittinen teo-

ria ja siihen sisältyvä näkemys kulttuuriteollisuuden luonteesta on vaikuttanut äänilevyteollisuuden toimintamallien selvittämiseen. Samalla se on laajemmalti vaikuttanut näkemyksiin populaarimusiikista ja -kulttuurista sekä journalismiin että akateemisen tutkimuksen alueilla (ibid.). Edelleen frankfurtilaisen kriittisen teorian taustalla oleva marxilainen yhteiskuntafilosofia on ollut vaikuttamassa kulttuurin yleiseen määrittelyyn taloudellisen determinismin näkökulmasta (Williams 1988, 32).

Nuorison alakulttuurien ja nuorisotyöliien tutkimus on sivuuttanut kulttuuriteollisuusteorian teesit populaarimusiikin ominaisuudesta keskittymällä tarkastelemaan musiikkia osana ryhmän elämäntapaa (esim. Willis 1978, Hebdige 1979). Birminghamilaisen kulttuuritutkimuksen piirissä syntynyt näkemys "kulttuuri on koko elämäntapa" (Hall 1980, 59-60) toi keskeiseksi homologioiden löytämisen kulttuurituotteen ja yhteisön välillä. Musiikin olemusta ja merkitystä ymmärrettiin ottamalla tarkastelun kohteeksi musiikin rooli nuorisokulttuurin identiteetin ilmaisijana samalla kun esiin nostettiin frankfurtalaisesta kriittisestä kulttuuriteoriasta puuttunut luovan dekodauksen elementti.

Jos frankfurtilainen kriittinen teoria on ollut vaikuttamassa näkemyksiin populaarimusiikin huonoudesta, on alakulttuuritutkimus toisaalla tuottanut ylilyöntejä romantisoimalla nuorisotyöliylejä ja luonut samalla romantisoitua ku-

Musiikin yhteiskunnallista muutosta kuvaavien teorioiden nelikenttä Uusikartanon (1984, 3) mukaan:

musiikillinen muutos tulee

"alhaalta"	"ylhäältä"
nuorisokulttuuriteoria	akkulturaatioteoria
sykliteoria	kulttuuriteollisuusteoria

tarkastelutaso

sosiaaliset ryhmät, kulttuurit
teollisuus, instituutiot, yhteiskunta

vaa musiikin autenttisuudesta (Heiskanen & Mitchell 1985, 38-39; Frith, 3-4).

Yhteisöllisen taidemuodon tai kulutushyödykkeen sekä alhaalta tai ylhäältä tulevan musiikillisen muutoksen dikotomiat eivät ole vain akateemisia kysymyksiä, vaan liittyvät myös tapaan jolla esimerkiksi rockin sisäisessä diskursissa musiikkia evaluoidaan aitouden ja autenttisuuden mytologian kautta (Frith 1986, 265-266). Punkrockissa ja siihen liittyvässä pien-tuotannon ideologiassa nämä teemat on viety äärimilleen.

Populaarimusiikin tutkimukseen liittyvien paradigmaattisten vastapoolien rajoittamista näkökulmista ollaan myös luovuttu tasapainoilemalla tuotanto/kulutus- ja yhteisö/ekspressiivisyys-/merkitykset -mallien välillä.⁷ Osajulkisuuden—yleisjulkisuuden -käsitepari on yksi tapa hahmottaa populaarimusiikin kaksinaisuusluonnetta. Erityisesti se liittyy musiikillisen muutoksen ymmärtämiseen prosessina, jota ei voi tyhjentävästi selittää sen paremmin alhaalta kuin ylhäältä etenevänä ilmiönä, vaan kulttuurin eri tasoilla sijaitsevien elementtien interaktiossa muotonsa saavana.

Osajulkisuus—yleisjulkisuus -käsitepari poikkeaa Habermasin (1962) sekä Negtin ja Klugenin (1976) pohjalta muotoillusta tuotantojulkisuuden käsitteestä. Tuotantojulkisuuden kautta ymmärretty musiikkijulkisuus on vain sitä mikä joukkotiedotus eri muodoissaan esittelee — musiikin esiintymiset muunlaisten julkisuuksien instituutioina jäävät ikään kuin ulkopuolelle. Osajulkisuus—yleisjulkisuus -käsiteparilla on tähän nähden huomattavasti enemmän potentiaalia analyysin apuvälineenä. Se ottaa esimerkiksi huomioon sekä kaikille avoimen joukkotiedotusjulkisuuden että muut musiikin julkiset esitykset (vrt. Järviluoma & Sarlin 1989). Toinen merkittävä ero on siinä, ettei tuotantojulkisuuden käsitteen kautta tule esille vuorovaikutuksen merkitystä, vaan päinvastoin kulttuurin muutos

on yksisuuntaisesti ylhäältä ohjautuvaa.

Tuotantojulkisuuden käsitteen kautta populaarimusiikista voidaan kysyä esimerkiksi onko ”rock todellinen protesti-ilmiö, vaiko pelkkä valtakulttuurin variaatio, joka jo alusta alkaen on oksastettu systeemin runkoon” (Hellman 1982, 28). Osajulkisuus—yleisjulkisuus -käsiteparin kautta tällainen autenttisuuteen liittyvä kysymyksenasettelu on irrelevantti: autenttisuuden paikallistaminen kun vaatisi yksisuuntaisesti alhaalta tulevan ”aidon” kulttuurisen muutosprosessin löytämistä.

”Autenttisen aidon” hakeminen estää näkemästä yhteiskunnallisia muutosprosesseja ja samalla myös hegemonisia kilvoitteluja olemassaolosta. Sen enempää kulttuuriteollisuusteorian kuin birminghamilaisen kulttuuritutkimuksenkaan käsitteistöllä ei saa otetta esimerkiksi punkkariyhteisön läpikäymästä muutosprosessista. Julkisuusteorialla on potentiaalia korjata frankfurtalaisuuden ja birminghamilaisuuden yksipuolisuudet.

Osajulkisuus—yleisjulkisuus -käsitepari poistaa sellaisen spatiaalimetaphoran, joka on kelvoton yhteiskunnallisen ryhmänmuodostuksen tutkimuksessa.

Yleisjulkisuuksien ja osajulkisuuksien vuorovaikutuksen ja toisikseen muuttumisen avulla on mahdollista päästä käsiksi esimerkiksi punkkareiden pyhäin yhteyteen ja sen murtumiseen. Käsitepari tekee ymmärrettäväksi sen taistelun, jonka maailmanlaajuiseksi pyrkinyt punkkariyhteisö kävi muuta maailmaa vastaan. Se kilvoitteli kilvoittelunsa rakentamalla itselleen omaa musiikkiperustaista yleisjulkisuuttaan, organisoimalla muita julkisuuksia osajulkisuuksiksi omaansa ja esiintymällä itse osajulkisuutena muiden ryhmien järjestämissä yleisjulkisuusdraamoissa.

Viitteet

1. Tuotantojulkisuus toimii vastaavalla tavalla kuin ääniteteollisuuden tutkimuksessa on ns. syklioteoriassa todettu suurten yhtiöiden ja pienten yhtiöiden suhteen toimivan. (kts. Peterson & Berger 1975, 159 myös Usikartano 1984).

Syklioteorian toimivuus on sittemmin asetettu kyseenalaiseksi, esim. Burnettin (1987) mukaan syklioteoria ei välttämättä enää päde, vaan pienten yhtiöiden rooli on jatkuvasti toimia suurten yhtiöiden markkinoiden testaajina — ts. suurimmat yhtiöt pysyvät suurina, pienet pieninä.

2. Frithin lahjakkuuslautasen alkuperäinen tarkoitus on ollut osoittamassa ns. ideologisen mallin mukaista kuvaa menestyksen saavuttamisesta musiikkiteollisuuden markkinoilla paikkaansapitämättömäksi. Ideologisessa mallissa tie menestykseen avautuu alhaalta ylöspäin johtavana, kovalla työllä saavutettava (kts. Saloniemä 1987, 47-48).

3. Osajulkisuus—yleisjulkisuus -käsittepari, jota tässä käytän, on tulosta JULMA-gradupiiirissä lukuvuonna 1988—89 asian tiimoilta käydyistä pohdiskeluista, eikä aiheesta ole olemassa juurikaan suoranaista lähdekirjallisuutta lukuunottamatta Pertti julkusen käsikirjoituksia ja artikkeleita (Julkunen 1989; 1989a; 1990; 1990a).

Yleisjulkisuuden ja osajulkisuuden käsitteiden käyttöön on olemassa järkeenkäypä perustelu. Nimitäin on hyödyllistä jotakin yhteiskuntaryhmää tarkasteltaessa sanoa mikä representaatio on yleisjulkisuus joka pitää ryhmää koossa ja mitkä siihen nähden ovat osajulkisuuksia (vrt. Julkunen 1990).

Käsitteparia konkretisoi seuraava lainaus: (...) "Kokonaisella yhteiskunnalla on kenelle tahansa tarkoitettu yleisjulkisuutensa, jossa esiintyvät valtiotyksilön ja sen kaikille tarkoitettujen sisäelinten lisäksi yhteiskuntaryhmien omat julkisuudet. Osajulkisuudet ja yleisjulkisuudet eivät muodosta pysyvää pyramidirakennelmaa. Ne vaihtavat paikkaa, käyvät vuoroin vieraita. Maailman yleinen mielipide tai maailmanjulkisuus voisi olla maksimaalisen laaja yleisjulkisuus, jossa valtiot ja kansat esiintyisivät osajulkisuuksina, mutta toimiakseen tällaisena yleisjulkisuutena se joutuisi itse vuorollaan esiintymään vaikkapa Namibian evankelisluterilaisen kirkon jumalanpalvelusten tai Hyvinkään Sanomien yleisjulkisuudessa (Julkunen 1989a, 80-81).

4. Esimerkiksi Hellman & Vahtokari (1979) toteavat suomalaisen musiikkiteollisuuden rakennetta ana-

lysoidessaan, ettei ääniteteollisuus — huolimatta määrätietoisestä tavaraesteettisestä työstöstä — koskaan pysty tuottamaan varmaa kaupallista menestystä.

(...) "erityisen immateriaalisen luonteensa vuoksi tuotteita ei voida täysin alistaa pääoman logiikalle: tuotantoa ei voida loputtomiin rationalisoida eikä tuotteita standardisoida" (...) (emt., 254).

5. Musiikin roolin keskeisyyden on Dave Laing (1985) määritellyt siten, että (...) "Poiketen lähes kaikista muista nuorison alakulttuureista (...) punk alkoi musiikkina ja punkkarit itse aloittivat musiikin faneina tai esittäjinä. Kaikissa muissa tapauksissa nuorison alakulttuuri adoptoi jo olemassa olevan musiikin tyylin" (...). (emt. introd., xi)

6. Kokoelmakasettien tuotannon järjestelmää kuvaa parhaiten motto "lähetä tyhjän kasetin hinta, niin kopioin sinulle". Hardcore levisi laajalti juuri kokoelmakasettien välityksellä. Formaali tekijänoikeussäädäntö ei koskenut kokoelmakasettien tuotantoa, joten kuka tahansa voi tehdä kokoelmakasetin hankkimalla yhteiden nauhoja vaikkapa kirjeenvaihdon kautta. Näistä nauhoista tehdyt koosteet "markkinoitiin" pienlehtien ja varsinaisten rock-lehtien pienten ilmoitusten palstojen kautta. (Kts. Sarlin 1990, 81-160)

Kokoelmakasettien tavaraesteettinen työstö oli kaavamaisista: valokopioinnit joissa etukannessa esimerkiksi suttuinen valokuva, sisäkannessa "info" bändeistä, käsinkirjoitetut tekstit. Usein teksteihin oli ututettu mukaan anarkiasymboli ympyröity A-kirjain, ylösalaisin oleva risti, jne. (emt. 143)

7. Söderholm (1989, 7) mainitsee Simon Frithin erääksi tällaiseksi tasapainoilijaksi. Samantapaiset tasapainoilun peruslähtökohdat olivat myös punkrockin olemusta ruutineella Dave Laingilla (Laing 1985).

Äänitteiden tuotannon tutkimuksen alueella tasapainoilua on harjoittanut David Rowe (1986) tutkiessaan englantilaisen rockin riippumatonta tuotantoa. Kts. myös Burnett 1987.

Kirjallisuus

- BURNETT, Robert. The Global Jukebox? The music industry and popular culture. Forskning om populärkultur. En antologi från Nordicom, Sverige. Nord Nytt 1-2/1987, ss. 147-155.
- EHRNROOTH, Jari. Hevirock ja hevarit: myytit, tyyli, alakulttuuri. Tapaustutkimus hevareista Joensuun nuorisotaloyhteisössä. Joensuun yliopisto, Karjalan

- tutkimuslaitoksen julkaisuja N:o 83/1988.
- FELD, Steven. Communication, Music and Speech About Music. Yearbook for Traditional Music vol. 16/1984.
- FORNÄS, Johan. Musikrörelsen — en motofentlighet? Röda Bokförlaget, Göteborg 1979.
- FORNÄS, Johan. Musiikki porvarillisessa julkisuudessa. Tiede ja edistys 1/1982, ss. 6-14. Lyhentäen suomentanut Jari Aro ja Airi Mäki-Kulmala.
- FRITH, Simon. "Art versus technology: the strange case of popular music". Teoksessa: BALL-ROKEACH, Sandra J. & al.: Media, audience, and social structure. June 1986, ss. 263-279.
- FRITH, Simon. Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 1. Osuuskunta vastapaino, Jyväskylä 1988.
- GEERTZ, Clifford. The Interpretation of Cultures. Basic Books. 1973.
- HABERMAS, Jürgen. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Damstadt & Neuwied 1962 (1980).
- HALL, Stuart. Cultural studies: two paradigms. Media, Culture and Society 2/1980, ss. 57-72.
- HEBDIGE, Dick. Subculture — the Meaning of Style. Methuen, London & New York 1979.
- HEISKANEN, Ilkka & MITCHELL, Ritva. Lättähatuista punkkareihin. Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurin kohtaamisen kolme vuosikymmentä. Otava, Keuruu 1985.
- HELLMAN, Heikki. Musiikkia kaikille. Tiedotustutkimus 3/1982, ss. 13-30.
- HELLMAN, Heikki & VAHTOKARI, Reijo. Kapitalismin kulttuuri ja kulttuuriteollisuuden toimintaedellytykset. Aineistoa massakulttuurin ja suomalaisen ääniteteollisuuden tutkimukseen. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos. Julkaisuja N:o 43/1979.
- JULKUNEN, Pertti. Julkisuuden merkitykset arkielämässä. Tutkimus ja opintosuunnitelma. JULMA-uutiskirje 3/1989.
- JULKUNEN, Pertti. Haja-ajatuksia kenestä tahansa. Tiedotustutkimus 2/1989(a), ss. 78-90.
- JULKUNEN, Pertti. Julkisuus kulttuurin tuottajana. Tiedotustutkimuksen päivien julkisuustyöryhmän keskusteluja 12.1.1990. JULMA-uutiskirje 2/1990.
- JULKUNEN, Pertti. Julkisuus ja yhteiskuntaryhmät. Teoreettinen tutkielma draamallisten representaatioiden yleisösuhteista. Luonnos 27.5.1990. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos. JULMA-projekti, 1990(a).
- JÄRVILUOMA, Helmi & SARLIN, Kimmo. Balkanin juhlaa julkisuudessa: Sloboro Horon lähteillä. Musiikin Suunta 11(2), ss. 63-77.
- KURKELA, Vesa. Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisessa musiikki- ja nuorisojärjestöissä. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3. Osuuskunta Vastapaino, Jyväskylä 1989.
- LAING, Dave. One Chord Wonders. Power and Meaning in Punk Rock. Open University Press. Milton Keynes, Philadelphia 1985.
- NEGT, Oskar & KLUGE, Alexander. Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1976.
- PETERSON, Richard & BERGER, David G. Cycles in Symbol Production. The case of popular music. American Sociological Review 40, April 1975, ss. 158-173.
- ROWE, David. Independent cultural production. The case of rock. British Thesis Service. Essex University 1986.
- SALONIEMI, Marjo-Riitta. Populaarimusiikki pohjoismaissa. Tiedotustutkimus 4/1987, ss. 44-50.
- SARLIN, Kimmo. Ostojulkisuutta omakustanteella. Suomalaisen omakustanteisten äänitteiden tuotannon tarkastelua. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos, Julkaisusarja 13 & Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos, Julkaisuja, sarja A, 66, 1990.
- SÖDERHOLM, Stig. Rockmusiikki ja nuorisokulttuurien tyylit: modit, skinheadit ja punkkarit. Teoksessa: SÖDERHOLM, Stig (toim.). Näkökulmia rockkulttuuriin. Otava, Keuruu 1987.
- SÖDERHOLM, Stig. Kultti ja mytologisaatio rockkulttuurissa — etnografisen tulkinnan mahdollisuuksia. Suomen Antropologi 3/1989, 14. vsk., ss. 3-15.
- UUSIKARTANO, Jari. Se on vain rock'n'rollia. Rakenneellinen tarkastelu rockmusiikista suomalaisessa äänilevyteollisuudessa ja kaupassa. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, 1984.
- WILLIAMS, Raymond. Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus. Vastapaino, Tampere 1988.
- WILLIS, Paul. Profane culture. Routledge & Kegan Paul, London 1978.
- WILLIS, Paul. Symboli ja käytäntö. Popmusiikin yhteiskunnallisesta merkityksestä. Tiedotustutkimus 2/1982, ss. 17-34.

Muut lähteet

- FRITH, Simon. Simon Frithin alustus teemaan "Kuinka tutkisin populaarimusiikkia Suomessa". IASPM-Nordenin populaarimusiikin tutkijoiden seminaari. 23.10.1987, Helsinki.