

Symboli ja käytäntö

Popmusiikin yhteiskunnallisesta merkityksestä

1 *Kulttuurin käsitteestä*

Kulttuuri. Sanoista hämäävin, jonka monimerkityksisyys ja merkitysten vaihtelu kätkevät sen nimissä kulkevien teorioiden ja tieto-oppien tarkkaa luonnetta. Sillä termin 'kulttuuri' käyttö viittaa aina teoriaan ilmaisevien esinemuotojen roolista yhteiskunnallisessa elämässä. Termin merkityksen muutos aiheuttaa merkitysmuutoksia useissa muissa termeissä ja kategorioissa, niin että sanan ensi silmäyksellä erillinen ja terveen järjen mukainen käyttö kiinnittää itse asiassa argumentaation koko tarkastelukulman, usein sellaisella tavalla, joka lukijalta jää huomaamatta.

Nykyisessä keskustelussa sanan 'kulttuuri' viattoman käytön taustalla näyttää olevan kaksi hallitsevaa 'olettamuksen' tai 'perspektiivien' ryhmää. Molemmat ovat tuhoisia sille, mitä pidän itse todella yhteiskunnallisena erittelyinä.

1.1 *Kulttuuri korkeakulttuurin vakavana taiteena*

Ensimmäisessä tapauksessa kulttuurin käsitettä käytetään tarkoittamaan parasta niissä arkielämästä erotetuissa vakavissa toiminnois-

sa, joiden on määrä ilmaista inhimillisen olemassaolon luonteesta absoluuttisia arvoja välineellä, joka on kurinalainen, itsetietoinen ja usein vaikea hallita. Tämä kulttuurinäkemys polveutuu suoraan niin sanotusta korkeakulttuurista ja sen klassisesta kreikkalais-roomalaisesta traditiosta, onpa usein sen kanssa sama. Myös kokeellisen ja progressiivisen kulttuurin alueilla, vaikka Suuren Tradition sisältöä onkin hieman demokratisoitu ja vaikka kokeilun piiriä onkin laajennettu ja vaikka toimintaan liittyykin tietoinen pyrkimys kytkeytyä tämän hetken tuntoihin, myös näillä alueilla olennaiset oletukset saadaan korkeakulttuurista. Taide on elämän tuolla puolen, sitä arvioidaan siitä itsestään käsin, se on autonominen funktioiltaan ja arvoiltaan, ja viime kädessä sen perustana on erityinen logosentrisen merkitys.

Tätä kulttuurinäkemystä, joka on myös näkemys oikeasta kulttuuritoiminnasta ja käsitys kulttuurianalyysin varsinaisesta alueesta, halvaannuttaa se, että se on analyytisesti sokea omalle yhteiskunnalliselle asemalleen. Tästä seuraa täysin reifioitunut käsitys kulttuurin välityksestä, ja siitä seuraa myös alituisen jälkijättöinen näkökulma ilmaisumuotojen orgaani-

siin eli ruohonjuuritason kehitys-
ilmiöihin.

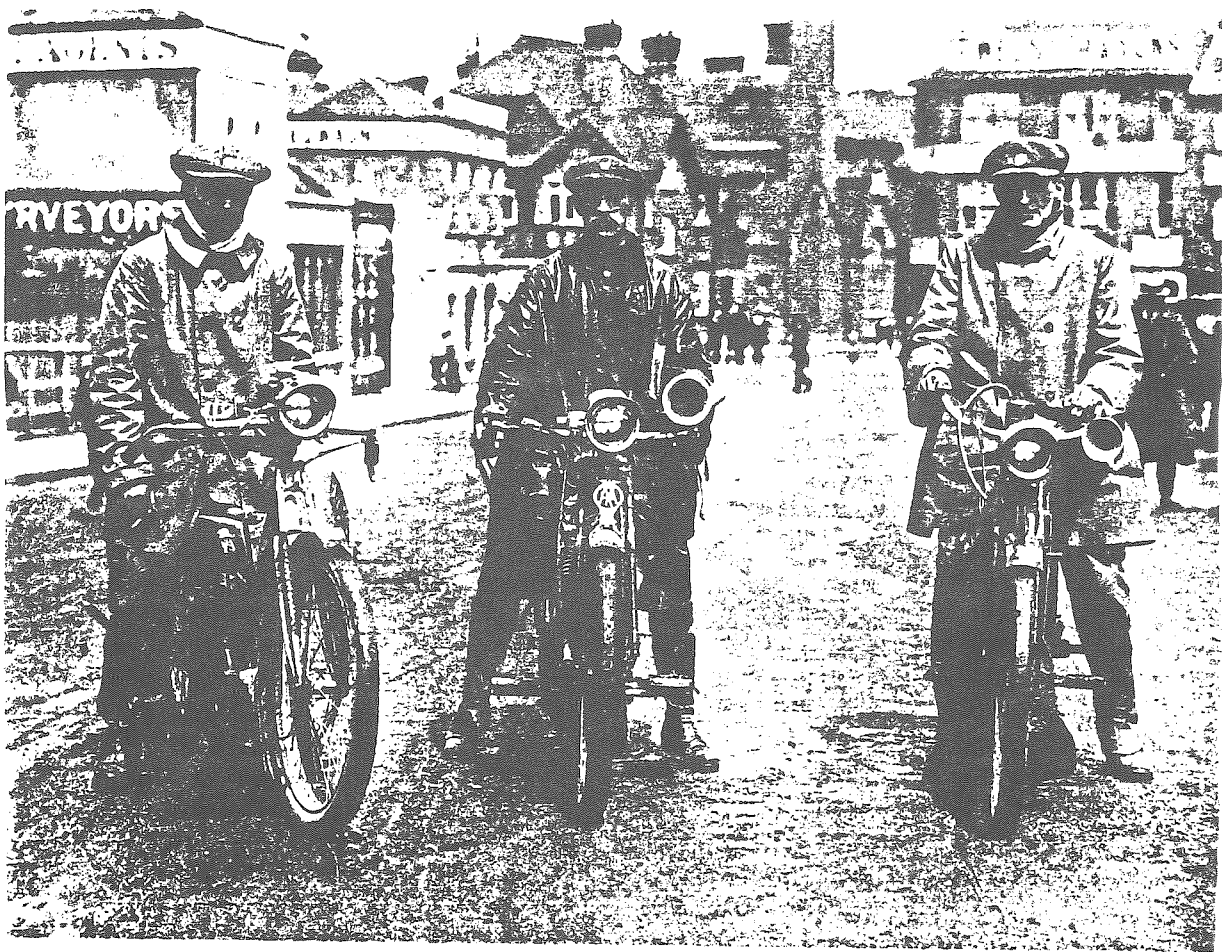
Integratiivinen usko kulttuuriin erillisenä, ylevöitynä, vakavana toimintana on taidemuotojen ja -toimintojen epäilyksetön arvo - Taiteen kohottaminen kaikkien sen alapuolisten yhteiskunnallisten suhteiden vaihtelujen yläpuoliseen asemaan. Tämän käsityksen omaksuneille Taide ei ole luokkajakoista, se on ajatonta ja lopullinen perusta kaikelle oikealle, inhimilliselle ja kauniille. Olosuhteiden ja onnen vaihteluissa Taide on viimekätinen arvon mitta. Taide on ihmisen sisimmän olemuksen arvojen viimeinen turvapaikka, ainoa absoluuttinen merkkipaalu suhteellisuuden ja moraalisen ristiriidan maailmassa.

Tämä taidekäsitys houkuttelee ja lohduttaa, erityisesti niitä, joiden perusinhimillisiä mahdollisuuksia sortavat ja vääristävät ne sosiaaliset järjestelmät, joissa he elävät. Vaikka voimme kunnioittaa näitä jaloja pyrinnoita taivasten valtakuntaan, on meidän tunnettava vakavassa taiteessa epäluuloa kaikkia sellaisia periaatteita kohtaan, jotka näyttävät tarjoavan varman pakotien riippuvuudesta ja kurjuudesta. Sillä vakava taide ei ole sellainen objektiivinen, yliyhteiskunnallinen yhteys, josta käsin ihmispolot voisivat viekkaasti voittaa itselleen yhteiskunnallisen kehityksen edistyneempään yhteiskuntaan. Sillä vakava taide on, niin kuin on kurjuutemmekin, sosiaalinen kategoria. Sitä tuottaa, pitää yllä ja tekee merkitykselliseksi vain sosiaalinen ryhmä. Ja kaikissa yhteiskunnissa tämä ryhmä on eliitti.

Pohjimmiltaan vakavan taiteen on äärettömän vaikeaa, ellei mahdollonta katkaista pitkiä juuriaan

kreikkalais-roomalaisen traditionsa merkitykseen ja logosentrisyyteen. Aikana, jonka rikkaus, kehittyvät yhteiskunnalliset suhteet, ylivertainen luonnon teknillinen hallinta voisivat antaa mahdollisuudet laadullisesti uudenslaisiin ja tavattoman relevantteihin ilmaisumuotoihin, askaroi vakava taide myös eiklassisissa ulottuvuuksissaan yhä olennaisesti anakronistisilla porvarillisilla ilmaisumuodoilla, jos kohta ääri rajoillaan niitä rikkoen. Proletaari- ja massakulttuuriset ilmaisumuodot, vaikkakin alistettuja muotoja eivätkä missään mielessä kypsän kehityksen tosi muoto, voivat kuitenkin antaa meille kipinän ilmaista uudella ja relevantilla tavalla esineistymättömänä nykyhetken mielihauteita ja tuntoja.

Jos tämä tarkastelutapa on ensinkään pätevä, anšaitsisivat nuorison massakulttuurin uudet ilmaisumuodot erityistä huomiota. Modernille teollisuusaikakaudelle, jolloin fyysinen ja henkinen kypsyminen tapahtuvat kauan ennen siirtymistä byrokraattis/sosiaalivaltiollis/teollisen kompleksin piiriin, on ominaista, että teini-ikään väliaika on sovinnaiten asenteiden, arvojen ja käytäntöjen uusintamiselle tärkein ja problemattisin periodi. Vääristetyissä, syrjään työnnettyissä, riistetyissä ja manipuloiduissa muodoissa voimme nähdä pakenevan välähdyksen uusien ilmaisumuotojen alkeista, ennen kuin yhteiskunnallisen uusintamisen hallitsevat prosessit sulkevat näköalan. 'Kulttuuriperspektiivi', joka viime kädessä perustuu, vaikka peitetystikin, vakavan taiteen näköaloihin, ei voi koskaan toivoa saavansa otetta näistä heikoista valonvälähdyksistä.



1.2 Kulttuurisuhteiden määrällinen puoli

Toinen 'kulttuuri'-sanan käytön taustalla viattomasti piileksivä päänäkökulma on hyvin erilainen. Se on paljon laajemman ja kaikkialle lonkeroivan akateemisen ideologian, positivismin johdannaisoppi. Tämän tarkastelutavan olennainen yhdistävä usko on, että pinnan laatumääreiden mittaaminen ja mitaustulosten korrelointi voivat paljastaa todellisia yhteyksiä. Kulttuuritutkimuksen alalla tarkastelutapa epäilemättä on vailla elistisiä painotuksia, ja se varmasti tunnustaa yhteiskuntarakenteen ja kulttuuritoiminnan välisen

yhteyden mahdollisuuden. Yhdysvaltain ja Englannin tiedotusväline-tutkimus, yleisöjen tilastollinen erittely, aikabudjettitutkimukset, tuotteiden sisällönanalyysi, kaikki tämä voidaan lukea positivistisen tutkimuksen yleisnimikkeen alle.

Vaikka tällaisen työn merkitystä ei voida kiistää ja vaikka suuri osa 'tosiasiallisesta' on yhä tutkimatta, on mielestäni niin, että tuollaiset tutkimukset voivat aina vain 'viitata' ilmiöön. Ne voivat kartoittaa tiettyjen toimintojen laajuutta, lisätä olennaisesti *kuvailevaa* tietämystämme moderneista kulttuuri-ilmiöistä. Sellainen tutkimus *ei* kuitenkaan pysty selit-

tämään näiden ilmiöiden merkittävyttä, merkitystä tai subjektiivista kokemista. Positiivinen tutkimus mahdollistaa kulttuurin mitä täydellisimmän kuvailun, siitä huolimatta kulttuuri on sille tuntematon maa.

Positiivismin keskeisiä heikkouksia yhteiskuntatutkimuksessa on sen kyvyttömyys tunkeutua symbolisiin, kerrostuneisiin järjestelmiin. Ryhmä tai henkilö ei koskaan kytkeydy kulttuuriin yksinkertaisella yksi yhteen tavalla, yksioikoisen suoraviivaisesti. Teinikäinen ei kuuntele äänilevyjä tyhjiössä, häneen ei äänilevyn tai edes äänilevytyypin yksi kuuntelukerta vaikuta välittömästi niin ja niin monen asteen verran.

Olemme tekemisissä kokonaisen elämäntavan kanssa, jota läpäisee kauttaaltaan kokonainen symbolijärjestelmä; meillä ei ole käsissämme erillisten käyttäytymispalasiensa sarja, rinnallaan erillisten kulttuuriluomien sarja. Jokaisen erityisen käyttäytymisalkion tai jokaisen erillisen ilmaisullisen teoksen merkitys perustuu kokonaan sen monimutkaisiin suhteisiin muihin saman yhtenäisen kulttuurijärjestelmäkokonaisuuden osiin. Jotta voisi nähdä elävän hengen tuollaisissa palasissa, on tavoiteltava otetta niistä keskeisistä yhtenäistävistä symbolikäsitteistä, jotka eivät piile missään yhdessä kulttuuriluomassa tai -toiminnoissa, vaan jotka nousevat kaikkien osien dialektisesta suhteesta kaikkiin toisiin osiin. Positiivismi ei koskaan saa tästä otetta, se voi antaa meille vain palapelin kaikkien palasiensa muodot, mutta ei koskaan niistä muodostuvaa kuvaa.

Jos tarkastelemme lähemmin *rockia*, niin ovat ne tutkimukset, jotka kartoittavat ilmiön määrälliset mittasuhteet, tosin hyödyllinen en-

siaskel muunlaisille tarkasteluille, mutta itsessään ne kuitenkin vain toteavat pitkäpiimäiseen tapaan sen, mikä on ilmeistä, tai -kunnianhimoisempina yrityksinä - muodostavat huikean tautologian. Kuulemme sanottavan, että useimmat nuoret pitävät popmusiikista ja että he pitävät siitä, koska pitävät siitä. Ilman mitään välinettä pureutua subjektiiviseen tasoon ja eri ryhmien välisiin ratkaiseviin eroihin ei ole mahdollista välttyä tarkastelemasta popmusiikkia sekä suurena monoliittisenä kokonaisuutena - se mistä kaikki nuoret pitävät - että totaalisen onttona näennäisilmiönä - nuoret pitävät siitä, koska se on yksinkertaista, selkeää, värikästä ja vaikka mitä. - Kun ymmärrämme eri ryhmien keskeisiä kiinnostuksia, kun oivalamme, mitä he odottavat musiikilta, kun pystymme tunkeutumaan yhtenäisen elämäkokemuksen symbolisiin ja ilmaisullisiin ulottuvuuksiin, silloin meillä on perusta arvioida popmusiikin merkitystä kokonaisen elämäntyylin elävänä ja kokonaisuuteen dialektisesti kytkeytyvänä elementtinä.

2 *Kulttuurimuotojen sosiaalinen ehdollisuus*

Ytimeltään se, mitä ymmärrän 'kulttuurilla', on ihmisen yksilöllisen ja kollektiivisen tietoisuuden suhde häntä ympäröiviin niin tarkoituseräisiin (funktionaalisiin) kuin ilmaisullisiin (ekspressiivisiin) objekteihin ja esineisiin. Kummankaan puolen tutkiminen *yksinään* ei vielä ole inhimillisen kulttuurin tutkimusta. Ei ole teoreettisesti suurta merkitystä, ymmärrämmekö tämän suhteen objektit ilmaisullisiksi vai tarkoituseräisiksi tai ovatko ne luonnon esineit-

tä vai ihmisen tekemiä. Mielestäni kulttuurin olennainen ja määrittelevä piirre on ihmisen *suhde* kaikkiin niihin objekteihin ja esineisiin, joiden kanssa hän on tietoisesti tekemisissä. Yhteiskunnan tai ryhmän koko kulttuuri on *kaikkien* sellaisten suhteiden summa. Tässä meitä kiinnostaa nuorten ihmisten suhde popmusiikkiin. Käsitykseni mukaan tämä kulttuurisuhde voidaan ymmärtää ja sitä voidaan eritellä kolmella tasolla:

- (a) *indeksinen* eli kuvaileva taso,
- (b) *homologinen* eli vertaileva taso
- ja (c) *integraalinen* eli yhteenkokoava taso.

Tässä tarkastelutavassa yrittään rehellisesti tunnistaa tulkitsevan erittelyn eri tasot ja rakentaa sillat niiden välille. *Indeksinen* analyysitaso on kaikista tasoista vähiten tulkitseva, ja sen tason erittely voidaan suorittaa riippumatta muista tasoista. *Homologinen* ja *integraalinen* taso lisäävät kumpikin erittelyn tulkitsevuutta ja etääntyvät yksinkertaisesta 'objektiivisesta todistamisesta'. Ne ilmaisevat sitä tosiasiaa, että mitä enemmän analyysi painottuu selittämiseen, sitä epävarmempi on lähestymistavan empiirinen perusta.

2.1 Kulttuurisuhteiden indeksinen taso

Analyysin ja kulttuurisuhteiden indeksinen taso liittyy siihen, missä määrin sosiaalinen ryhmä suuntautuu popmusiikkiin yleisessä määrittelyssä mielessä, so. miten paljon ryhmä kuuntelee popmusiikkia, missä ja miten usein, miten paljon ryhmä käyttää rahaa siihen, mitkä ovat sen erityiset makumieltymykset. Analyysi on *indeksistä* (kuvailevaa) juuri sen vuoksi, että meitä kiinnostaa arvioida, miten

tuote 'indeksoituu' (=sijoittuu muiden osioiden joukkoon) elämäntyyliin, missä määrin se löytää paikkansa luonnollisessa inhimillisessä yhteydessä - kysymys on kontekstiin sijoittumisesta, minkä indeksinen analyysi pelkästään toteaa ja panee merkeille ilman, että tulkitseva vaihe tulee sekoittamaan asiaa tai irrottamaan musiikkia yhteydestään. Tämä analyysitaso voidaan usein esittää toimijoiden itsensä sanoin ja se voidaan paljastaa puheen tasossa, vaikkakin havainnointi on tärkeä lisä sanalisiin selontekoihin.

Indeksianalyysi esittää näin muodoin yksinkertaisimmalla mahdollisella tavalla minimi todistuksen elämäntyyliin ja kulttuurisuhteen välisen kulttuurisuhteen olemassaolosta. Kulttuurin indeksimuodostuma voidaan nähdä, missä hyvänsä jokin ihmisryhmä on yhteydessä johonkin erityiseen tuotteeseen tai objektiin. Useimmilla meistä on selvästikin indeksinen kulttuurisuhde lukemattomiin tuotteisiin ja objekteihin taloista ja autoista aina popmusiikkiin ja maisemiin asti. Indeksitason vaihtelu on määrällistä. Siinä voidaan tunnistaa eroja musiikin vastaanoton kestossa ja useudessa, mutta ei voida selittää näiden vaihtelujen *merkitystä*.

2.2 Kulttuurisuhteiden homologinen taso

Tällä analyysitasolla on kysymys analyysin indeksivaiheen paljastamien suhteiden *tyypistä* ja *laadusta*. Olennaisesti on kysymys siitä, missä määrin musiikki rakenteessaan ja sisällössään on samansuuntainen sen kanssa tekemisissä olevan erityisen sosiaalisen ryhmän merkittävien arvojen ja tuntojen kanssa ja missä määrin

se heijastaa näitä. Tällainen erittely on *homologista* (vertailevaa), koska se tutkii yhtäältä elämäntyyliin ja toisaalta tuotteen tai objektin välisiä vastaavuuksia, sisäisten suhteiden samanlaisuuksia. Perushomologiat ymmärretään helpoimmin rakenteen ja tyylin tasolla, vaikka toisinaan voidaan löytää myös sisällöllisiä homologioita. Homologisen kulttuurisuhteen olennainen perusta on siinä, että tuotteella tai objektilla on kyky heijastaa sen kanssa tekemisissä olevan sosiaalisen ryhmän keskeisiä arvoja, tiloja ja asenteita, tuottaa niille vastavaikua ja tiivistää niitä. Tuotteen tai objektin on johdonmukaisesti annettava ryhmälle sen kaipaamia merkityksiä, asenteita ja vakaumuksia, ja sen täytyy kannattaa ja heijastaa takaisin ja täyteläistää keskeisiä elämisen merkityksiä. Tämä voidaan osaksi ymmärtää kommunikaatioksi, mutta paljon syvemmin se ymmärretään kulttuurisen vastakäiän ja identiteetin konkretisoinnin prosessina.

Kulttuurisuhteen homologinen analyysi on synkronista, toisin sanoen analyysi kohdistuu kulttuurisuhteen poikkileikkauksen tarkasteluun *yhtenä ajankohtana*. Itse homologian käsite ei sovellu ajassa tapahtuvien muutosten selvittelyyn tai selittämään homologioiden muodostumista tai hajoamista. Se rekisteröi kulttuurisuhteen monimutkaisen laadullisen tilan sellaisena, kuin se tiettyä aikayksikkönä havaitaan.

Homologinen suhde syntyy, kun ryhmä on kiinteästi tekemisissä jonkin tuotteen tai objektin kanssa ja *omaksuu tuotteesta tai objektista selvästi jonkin tasoista merkitystä* ja selvästi pyrkii jatkamaan yhteyttä siihen. Meillä kaikilla on homologiatason suhteita

ta moniin tuotteisiin ja objekteihin, mutta merkittäviä tällaisia suhteita meillä on todennäköisesti vain muutama niistä, ja *merkityksellinen* suhde meillä on todennäköisemmin ilmaisulliseen tuotteeseen kuin tarkoitusperäiseen kulttuuriluomaan tai luonnonobjektiin, vaikkakaan kysymyksessä ei ole poikkeukseton sääntö.

2.3 Kulttuurisuhteiden integraalinen taso

Tämän tasoisessa erittelyssä on kysymys siitä, missä määrin kulttuurisuhteen kaksi elementtiä suoraan vaikuttaa toisiinsa ja muovaa toisiaan. Ilmeisesti integraalinen analyysi soveltuu parhaiten valaisemaan ihmisten suhteita ilmaisullisiin kulttuuriesineisiin ja huonoiten suhteita luonnonesineisiin. Sen tavoitteena on selittää sekä perushomologioiden historiallinen muodostuminen että niiden nykyisyydessä jatkuva kehitys. Kun homologinen analyysi oli synkroninen, integraalinen analyysi on diakroninen - tai oikeastaan tarkemmin sanottuna sillä on teoreettista kapasiteettia olla diakroninen. Tämä kolmas taso on *integraalinen* (yhteen kokoava), koska se tutkii, miten yhtäältä ryhmän elämäntyyli ja -toiminnot ja toisaalta musiikki muodostavat kokonaisuuden tai miten elementit ovat toinen toistensa ehtoina tiukasti yhtenäisen järjestelmän osina.

Analyysissa tutkittaisiin ensiksikin, missä määrin musiikilla on ja on ollut suoraa luovaa vaikutusta elämäntyyliin, toisin sanoen sitä tapaa, jolla se ei ainoastaan *heijasta* keskeisiä asenteita, arvoja ja toimintoja, vaan tosiasiallisesti on mukana määräämässä näiden asioiden luonnetta. Ne muodot, joissa musiikki tällaiseen pystyy,

sisältävät seuraavaa: musiikin suora väliintulo toimintaan tai tunteeseen, so. musiikki ärsykkeenä kuuntelijan sellaiseen uuteen käytäytymiseen tai kokemiseen, mitä ei olisi tapahtunut ilman musiikkia; musiikin kyky ilmaista tukahdutettuja henkilökohtaisia tunteita ainutlaatuisella tavalla; musiikin kahteen edelliseen tekijään perustuva kyky vaikuttaa suoraan yksilön tai ryhmän aistillisten kykyjen hahmoon ja muotoon.

Analyysissa tutkittaisiin toiseksi, missä määrin sosiaalisella ryhmällä on tai on ollut voimaa määrätä sen musiikin luomista, jota kuluttaa, ja missä määrin se on pystynyt muuttamaan sellaisen musiikin *objektiivisia mahdollisuuksia*. Näin olisi asianlaita yksinkertaisesti siellä, missä musiikin luova perusta on ollut ja on siinä suppeammassa tai laajemmassa yhteiskunnallisessa ryhmässä, johon kuuntelija kuuluu.

Jos nämä molemmat elementit satuisivat historiassa yhteen, jos siis toisin sanoen musiikki vaikuttaisi tietoisuuteen ja sosiaalinen ryhmä vaikuttaisi musiikin muotoon, silloin voidaan helposti nähdä, että olisi syntynyt dialektinen prosessi, jossa elämä ja musiikki jatkuvasti lähenisivät toisiansa perushomologioina. Voidaan myös helposti nähdä, että milloin molemmat nämä elementit ovat läsnä, perushomologiat *jatkuvasti* tiukentuvat ja täyteläistyvät.

Kun keskinäistä määräytymistä todella esiintyy, kutsun tätä *integraaliseksi keskinäisliikkeeksi* (integral circuiting). Teoreettisella tasolla on mielestäni myös niin, että milloin elämäntyylin ja kulttuuriesineen välillä vallitsee *integraalinen keskinäisliike*, tämän suhteen voima on riittävä 'ime-mään mukaan' muita elementtejä ja

vaikuttamaan voimakkaasti sen suhteen muotoon, mikä niillä on ryhmän keskeiseen elämäntyyliin. Kutsun tätä virranpyörre-efektiä *integraaliseksi välitykseksi*, niin että esimerkiksi moottoripyörän voimakas integraalinen merkitys moottoripyöräpojille *välittää* voimakkaasti monia muita aspekteja poikien suhteissa kulttuuriesineisiin ja objekteihin, erityisesti heidän suhteessaan popmusiikkiin. Sama pitää paikkansa huumausaineista 'hippi'-kulttuurissa. Kokonaiskulttuurikäsitys ottaisi näin olleen huomioon *kaikki* sosiaalisen ryhmän ja sitä ympäröivien objektien ja kulttuuriesineiden väliset suhteet *sekä* sen tavan, jolla erityisen vahvat *integraaliset keskinäisliikkeet välittävät* muita suhteita, jopa toisiaankin.

Lopuksi: teoreettiselta näkökannalta integraalisen keskinäisliikkeen pitäisi päätyä taiteen ja elämän lopulliseen ja kuvittelukyvyyn ulkopuolelle lankeavaan yhteensulautumiseen. Itse asiassa tähän pisteeseen ei koskaan tulla, ja se johtuu asiasta, jota kutsun *integraaliseksi hajoamiseksi*. Tässä integraalinen keskinäisliike muuttuu syystä tai toisesta vastakohdakseen, jolloin perushomologiat vähitellen purkautuvat. Tämän voi aiheuttaa kulttuuriesinettä luovan position ratkaiseva siirtyminen sitä arvostavan ryhmän ulkopuolelle, tai sen voi aiheuttaa musiikin *objektiivisten mahdollisuuksien* jonkinlainen romahtaminen. Yleistäten, integraalinen hajoamisprosessi syntyy, kun dialektiikan toinen tai toinen puoli ei enää anna vastakaikua toiselle tai alkaa sitä suorastaan hylkiä.

Selvästikin analyysin viimeinen osa on kaikkein tulkitsevin niistä analyysimuodoista, joita olen kuvannut. Sitä ei voida lähestyä

asianosaisten toimijoiden verbaalisten selontekojen kautta, ja siinä on käytettävä mahdollisimman täydellisesti hyväksi *kaikkia* niitä ryhmien havainnointitapoja ja ryhmien kanssa tapahtuvia vuorovaihtusmuotoja, joita tutkijalla on käytettävissään.

3 Tapaustutkimus

Olennaista tämän artikkelin lähestymistavalle popmusiikin sosiaalisen merkityksen tutkimiseksi on selvärajaisen sosiaalisen ryhmän ja sen kuluttaman musiikin identifiointi. Sen vuoksi keskityn seuraavassa tapaustutkimuksessa kulttuurisuhteiden homologiseen tasoon.

Niin sanotun 'nuorisokulttuurin' piirissä on useita ryhmittymiä, joista useimmat rajautuvat luokkaperustaisesti; ja kullakin on omalajisensa popmusiikki. Tarkoituksenamme on tehdä erotteluja 'nuorisokulttuurin' sisällä ja alkaa hahmotella sen monimutkainen sisäisen tilanteen ääriviivoja rajoittumatta yleistykseen.

Tarkoituksenani on esittää analyysi eräästä englantilaisesta, taustaltaan proletaarisesta ryhmästä - moottoripyöräryhmästä nimeltä *'Triple Zero'*.

Ryhmä ei ole "rockryhmä" sanan traditionaalisessa merkityksessä. Oli kysymys pikemminkin taustaltaan proletaarisesta ja puoliproletaarisesta nuorisoryhmästä, joka perusti erään kirkollisen järjestön avulla kerhon, jossa he kävivät säännöllisesti, joskin torjuivat sen kontrollipyrkimykset. Ulkonaisesti he eivät erottuneet moottoripyöräporukoiden ja rokkareiden tyylistä: niitatut nahkatakkit ja resuiset denimfarkut olivat tavallinen asu. Nahkatakkit oli hyvin usein koristeltu merkein ja piir-

roksin ja varustettu ryhmän nimellä tai jollakin 'sloganilla'. Tukka oli tavallisesti pitkä ja rasvainen, Elvis-kihara edessä, muuten taakse kammattuna.

'Triple Zero' illa oli hyvin selkeät musiikkimaut, he pitivät varhaisesta rock'n'rollista - Chuck Berrystä, Elviksen varhaistuotannosta, Buddy Hollysta sekä Beatlesin ja Rolling Stonesin musiikista sikäli, kuin se kuului samaan perinteeseen.

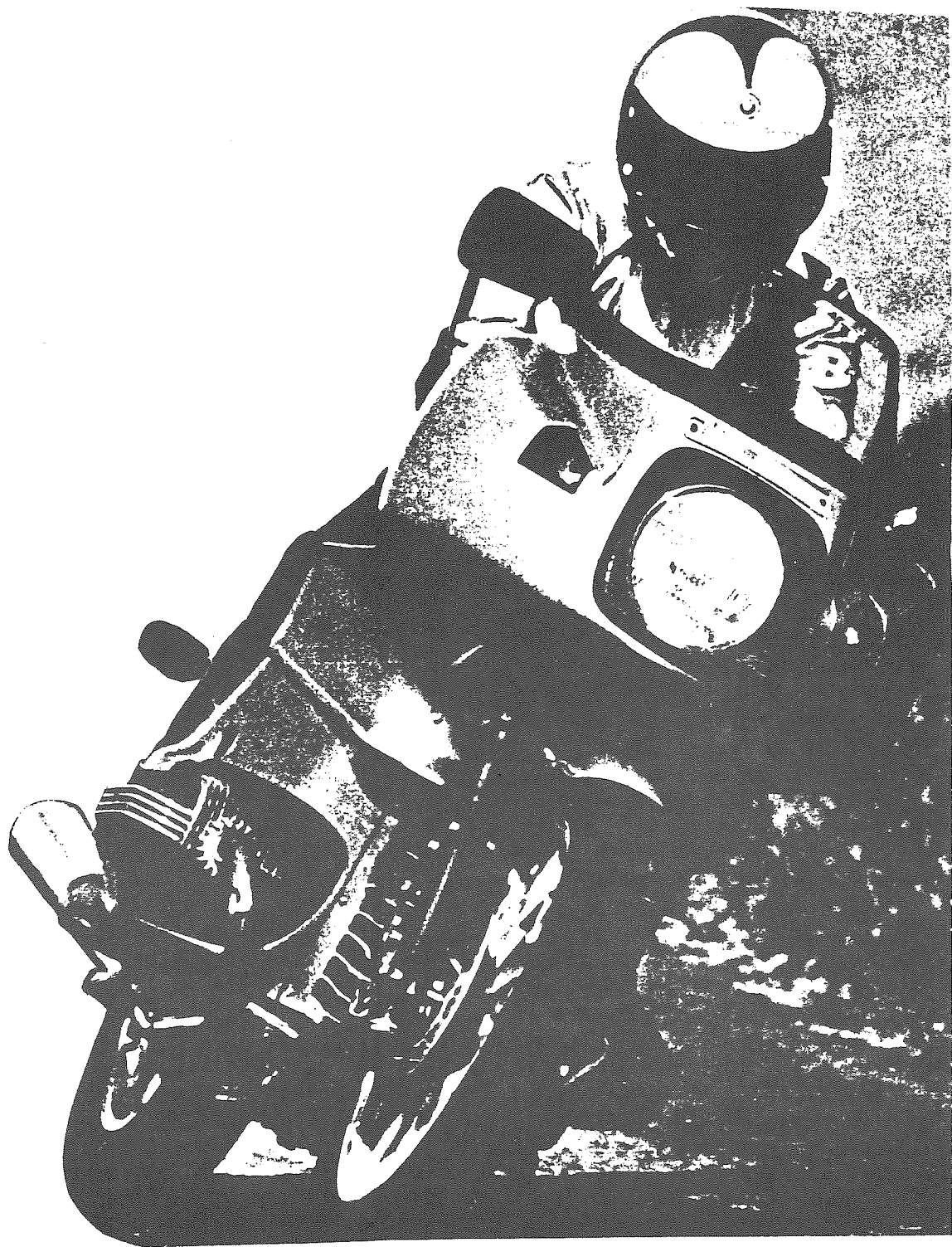
3.1 Sosiaalinen ryhmä

'Triple Zero' n maailma oli ennen muuta konkreettinen ja yksiselitteinen. Arvot ja asenteet olivat niin syvään juurtuneet, että ne muodostivat osan itsestään selvää arkitodellisuutta. Maailmassa ei ollut abstraktia ulottuvuutta, vain sen mutkaton fyysisuus ja luottamus esineisiin. Tämä maailma rakentui miehisyydelle, kovuudelle ja henkilöiden välisten kontaktien välittömyydelle.

Suorasukaisuus ja välittömyys leimasivat ryhmän vuorovaikutusmuotoja. Muodollisuuksien tai kohteliaisuusnäkökohtien ei annettu häiritä elämän normaalia sujumista. Tässä mielessä ryhmän elämä oli hyvin informaalista.

Formaaliset merkitykset eli asemat ulkopuolisissa hierarkkisisa rakenteissa torjuttiin. Ryhmän jäsenet elivät läsnäolevien ja välittömien suhteiden vieraantumattomassa maailmassa, eivätkä he sallineet ulkopuolisten määritelmien horjuttaa sitä tai asettaa sitä kyseenalaiseksi.

Heidän maailmansa epämuodollisuuden ja suoruden eräs elementti oli lisänimien runsas käyttö. Osaksi ryhmä antoi näitä lisänimiä, osaksi ne olivat yksilöiden itsensä omaksumia. Kun lisänimi kerran



oli annettu, sitä käytettiin yleisesti, ja oli vaikea päästä perille oikeista nimistä.

Heidän uskoaan oman toimintakyvyn voimaan ja kontrolliin osoittivat ryhmän asenteet huumausaineisiin. He eivät nähneet huumausaineissa (toisin kuin esimerkiksi moottoripyörissä) jännityksen tai hohdokkaiden uusien kokemusten mahdollisuutta. He näkivät niissä uhkan oman toimintakyvyn koskemattomuudelle. Selvää ylpeyttä latautuu kykyyn toimia ja tehdä päätöksiä autonomisesti, ja huumausaineiden käytössä nähdään uhka tälle autonomisuudelle; eräänlainen kunnian elementti, elämänkoodi on ominainen moottoripyöräpojalle; tämän koodin olennainen alkio on itseluottamus.

PW: Huumeet?

Joe: Huumeitten nappaaminen, se on typerää...

Useita ääniä: Joo, se on typerää... joo.

Joe: Mä en ole koskaan ottanu huumeita mun koko saatanan elämäni aikana, mä laittaisin hitonmoisen rallin kelle hyvänsä, kuka tulis niitä tarjoamaan.

PW: Laittaisit vai?

Joe: Varmana, laittaisin.

Fred: Mä kans.

John: Ne ei ole miehiä, jos ne ottaa huumeita...niissä täytyy olla jotain vikaa.

June: Tyhmää, eiks vaan?

Joe: Tulis päin näköä, jos tuntisin jonkun, joka niitä ottaa.

Fred: Jos mä en pystyis tekeen mitään ilman niitä, mä en haluais tehdä sitä.

Joe: Jos mä ottaisin jotain, että mua saatanasti haluttais tehdä jotain, mä en haluais tietääkään siitä.

Fred: Sehän on ihan sama kaljan kanssa, eikö. Mä meinaan, sitä

tietää porukoita, niitten täytyy vetää muutama kalja naamaan ennen kun ne pystyy antaan turpaan kellekään. Jos mä en pystyis antaan turpaan kellekään ilman kaljaa tai huumeita...en kai mä olis paljon mitään.

Joe: Mä tiedän paljon porukoita, ne menee ja niitten täytyy saada helvetisti viinaa ennen kun ne uskaltaa alkaa lyömään tai jotain, ne pelkää sitä, mä tarkoitan ilman kaljaa ne pelkää, sehän on huumeita, eikö.

June: Se on naurettavaa, se on känniläisen rohkeutta.

Huumausaineiden nähdään heikentävän tietoisuuden ja todellisuuden, päätöksen ja todellisuudessa tapahtuvan toiminnan, ajatuksen ja konkreettisen ilmaisuuden välistä tiukkaa suhdetta. 'Triple Zero't eivät koskaan olleet kokeilleet 'huumausaineita' alkoholia lukuun ottamatta eivätkä olisi ymmärtäneet depressiivien, stimuloivien ja hallusinoivien aineiden välisiä eroja; näin ollen heillä ei ollut jyrkille käsityksilleen mitään kokemuseräistä pohjaa. Pikemmin heidän tuntemustensa perustana oli epä määräinen pelko. Tunne olisi luultavasti ollut paljon miedompi, jos he olisivat kokeilleet joitakin cannabiksen tapaisia pehmeitä aineita. Ehkä tämän hahmottoman pelon luonne on ymmärrettävissä niin, että he tajuavat muissa heijastuvana monimutkaista totuutta itsestään. Fyysisen ja sosiaalisen maailman terveen järjen mukainen ja päivänselvä luonne oli samalla sekä heidän todellisuutensa perusta että heidän elämänsä viime kätisen mielekkyyden lähde. Ainakin tässä ja nyt he näkivät mielekkään olemassaolon, heillä oli arvokkuutta. Eriytyneemmät maailmankuvat eivät olisi ainoastaan uhanneet

heidän ajattelutapaansa ja heidän arkijärjen mukaisen todellisuutensa asemaa, vaan myös heidän tietoisuuttaan identiteetistä ja heidän omasta merkityksestään tuon maailman piirissä. Se, että ryhmä suhtautuu jyrkän epäluuloisesti huumausaineisiin ja torjuu abstraktit tai epävarmat tavat tarkastella maailmaa, viittaa siihen, että ryhmä tunnistaa ja välttää alueita, jotka olisivat potentiaalisesti tuhoisia heidän äärimmäisen yksiselitteiselle konkreettiselle maailmalleen.

Moottoripyörä oli henkilökohdaisen identiteetin voiman keskeinen elementti. Heidän moottoripyörää kohtaan tuntemansa kiinnostuksen voisi ajatella ilmaisevan samanlaista sairaalloista viehtymystä kuolemaan kuin eräässä mielessä jännityksen etsiminen huumausaineista joissakin muissa nuorisokulttuuriryhmissä. Käsitykseni mukaan tällöin ymmärrettäisiin väärin heidän suhteensa moottoripyörään. Ensinnäkään asianlaita ei ollut niin, että ryhmän jäsenillä olisi ollut yksinkertainen kuolemanvietti, jonka tehokas väline moottoripyörä olisi ollut. Moottoripyörän käsittelyn taito ja kokemus, joita ominaisuuksia yleisesti arvostettiin, tähtäsivät juuri turhien onnettomuuksien *välttämiseen*. Heidän asenteensa moottoripyörää kohtaan ei ollut alistuva, vaan hallitseva, ja siinä painottui koneen kontrollin tärkeys. Jos kone ei totellut heidän tahtonsa määräyksiä, siihen tuli suhtautua epäluuloisesti, ei arvostaen:

Joe: Eee...ei moottoripyörässä ole mitään pelättävää.

Jeff: Jos kone toimii hyvin, se ei koskaan hypi silmille, jos se toimii huonosti, se pelottaa, siinä kaikki.

PW: Pelottaa, mitä tarkoittaa, että se 'pelottaa'?

Jeff: Ei, säikäyttää mä tarkoitan. Jos niin kun mulla on pyörä ja mä en osaa sitä käyttää, mä en pääse sillä lujaa, mut jos se tekee niin kun sä tahdot, niin siinä se, eikö.

Näin moottoripyörä ei ollut vaaran ja jännityksen hallitsemattomasti sattumanvarainen lähde, vaan sillä oli selvä paikkansa arkimaailmassa, ja se totteli taitavaa ja koordinoitua hallintaa. Tämä kyky kontrolloida ja hallita persoonatonta teknologista voimaa oli prosessin olennainen osa. Juuri luottamus identiteettiin ja fyysisen maailman kontrolloitavuuteen, yksiselitteisyyteen laajenee koskemaan moottoripyörän rajua voimaa. Tämä on suora vastakohta subjektiiviselle haavoittuvuudelle huumausainekokemuksessa. Ei vain 'Triple Zero'n ontologinen turvallisuus saa ilmausta siinä, että pystytään hallitsemaan sellaista näennäisesti vieraannuttavaa objektia kuin moottoripyörää, vaan moottoripyörän itsensä ominaisuudet kehitetään ilmaisemaan identiteettiin ja epäilyksettömään todellisuuteen kohdistuvan luottamuksen olennaisia puolia. Moottoripyörä vastaa niskoittelematta ja konkreettisesti subjektiiviseen tahtoon ja taitoon, ranteen liikkeellä sen saa kiihtymään vauhtiin, joka pystyy pudottamaan ajajan satulasta. Vastaan syöksyvän ilman fyysiset seuraukset antavat välittömän palautteen kontrollipäätöksille. Moottoripyörän pelkä mekaaninen toiminta, metallin kovuus metallia vastaan, kaasujen kontrolloitu räjähtäminen, koneiston osien täsmälleen tahdistetun liikkeen ennakoitavissa oleva voima korostavat positiivista ja kestävää käsitystä fyysisestä todellisuudesta.

lisuudesta. Rohkeus, nopeus ja koneen pelottavuus alleviivaavat lujaa luottamusta ajajan identiteettiin. Monin tavoin, hahmollaan, hallintansa vaikeudella, toimintansa täsmällisyydellä, reaktioidensa ennustettavuudella moottoripyörä todistaa epäilyksettä moottoripyöräpojan maailman varmuuden ja fysikaalisuuden. Rajulla voimallaan ja epäämättömällä läsnäolollaan se asettuu ristiriitaan abstraktisempiin ja muodollisempiin maailmankuviin nähden.

Useilla tasoilla moottoripyörä tiivistää moottoripyöräpoikien luottamusta ja varmuutta siitä, että he ovat keskellä todellista maailmaa. Tässä mielessä se oli vastakohta sille, mitä he ymmärsivät 'huumausaineiden' olevan ja mitä he niin voimakkaasti inhosivat.

3.2 *Musiikki*

'Triple Zero'n popmusiikin käytössä eräs kiintoisa piirre on 'single'-levyjen ehdoton suosio. Jopa tässä on mahdollista nähdä musikiillisen kulttuuriesineen *objekttiivinen potentiaali!* Singlet vastasivat kuuntelijan tarpeisiin siinä, että ne kestivät vain kaksi ja puoli minuuttia. Jos jostakin äänilevystä ei pidetty, se joka tapauksessa kesti vain lyhyen aikaa. Se voitiin myös ottaa levylautaselta pois nopeasti eikä ollut tarvis ryhtyä siihen vaikeaan operaatioon, että neulaa siirretään LP-levyn joidenkin raitojen yli haluttuun kohtaan. Levyt voitiin myös valikoida tarkasti niin, että niiden järjestys vastasi täydelleen yksilön mieltymyksiä. LP:n soittaminen merkitsi (jos ei ollut valmis näkemään erityistä suurta vaivaa) sitoutumista jonkun toisen laatimaan musiikin järjestykseen. Ylimalkaan

LP on enemmän sellaisten yleisöjen suosiossa, jotka ovat valmiit istumaan ja kuuntelemaan huomattavan pitkän aikaa ja joilla on sen verran kärsivällisyyttä, että tuntematonta ainesta voidaan arvostaa ja arvioida. LP:t ovat halpa tapa (erotukseksi single-levyistä) kerätä laaja kokoelma määrättyjen traditioiden lauluja. Usein LP:llä on raitoja, jotka eivät koskaan ole olleet erityisen suosittuja, mutta joilla on merkitystä pikemminkin 'vakavalle' kuuntelijalle, joka on kiinnostunut arvioimaan tietyn musiikkialueen kaikkia puolia eikä vain niitä, jotka häntä alun perin viehättävät. Viime aikoina on tuotettu myös sellaisia LP-levyjä, jotka on alun alkujaan jo tarkoitettu kokonaisuudeksi ja jotka tavallaan rinnastuvat oopperaan tai muuhun laajaan musiikkiteokseen. Suurin piirtein Beatlesin 'Sergeant Pepperistä' lähtien progressiivisia ryhmiä on erityisesti kiehtonut tuottaa LP-levyjä, jotka on mielikuvitusriikaasti kehitelty tässä mielessä kokonaisuudeksi ja jotka on tarkoitettu kuunneltaviksi kokonaisuudessaan yhdellä kertaa. Kaikki tämä edellyttää yleisöä, joka on paikallaan, istumassa eikä syventynyt muihin puuhiin ja joka on valmis käyttämään huomattavasti aikaa vain musiikista nauttimiseen. Tästä on luonnollisesti paljon poikkeuksia, ja koko LP-kenttä on äärimmäisen vaihteleva. LP tyyppiä 'Elvis's Golden Hits' on erityisesti tuotettu halvaksi kokoelmaksi Elviksen single-levyjä; vetovoima perustuu tässä tapauksessa suosittujen singlekappaleiden vetovoimaan. Kuitenkin yleisesti ja erityisesti vastakohtana single-levyille pitää paikkansa, että LP-yleisö on paikallaan olevaa ja yksinomaisesti



musiikkiin orientoitunutta. Tällainen tilanne on selvästi sopimaton 'Triple Zero'n pojille. Tavallisesti he ovat liikkeessä ja valmiit kuuntelemaan musiikkia vain, jos se ei ole pitkästyttävää. Single-levyjen suosio oli heillä siinä määrin yksinomaista, että - riippumatta musiikin sisäisistä laatuominaisuuksista - laulun single-version puuttuminen riitti jo sinänsä todistukseksi sen huonoudesta. Tämä voidaan ymmärtää vain pitämällä tarkoin mielessä, että LP-levyn oheismerkitykset olivat aivan vastakkaiset heidän elämäntyylinsä peruselementeille. Seuraavassa Joe perää erään Chuck Berryn esittämän Rolling Stones -kappaleen arvoa, kun se on 'vain LP:llä' (Rolling Stonesin single-versiosta he olivat pitäneet):

John: Stones, ne on ihan okei, mut ne ei ole yhtä hyviä kun Chuck Berry. Oletteks kuulleet sen Chuck Berryltä?

Joe: Joo, mut se on vaan LP:llä, se ei ole singlenä.

Jeff: Ei ole yhtä hyvä kuin Chuck Berry, ei varmaan.

Tätä voitaisiin pitää jäykkyytenä, yksituumaisuutena, joustamattomuutena, tyypillisenä kouliintumattomien torjuntana, joka kohdistuu kaikkeen uuteen ja edistykseen, ellei huomata, että itse asiassa single-kappaleen kuunteleminen LP:ltä ei olisi ollut 'Triple Zero'ille yhtä nautittava kokemus juuri sen vuoksi, että he olisivat tunteneet menettävänsä mahdollisuuden kontrolliin, olisivat tunteneet siihen liittyvän sellaista vakavuutta, joka olisi estänyt vapaan vastausmahdollisuuden. Se, että he asettivat singlen etusijalle, oli yksinkertaisesti rehellinen,

looginen johtopäätös johdonmukaisesta asennekimpusta, ei mielikuvituksettomien sokeaa yksituumaisuutta.

3.3 Rythmi ja liike

'Triple Zero'jen suosiman musiikin huomattavimpia piirteitä oli sen korostunut rytmisyys. Se on musiikkia, jonka tahdissa tanssitaan ja liikutaan, ja se selvästikin pystyy heijastamaan ja myötäilemään elämäntyylä, joka perustuu itseluottamukseen ja liikkeeseen. Elvis Presley oli aina parhaimmillaan nopealiikkeisissä rytmillisissä lauluissaan. Pyörivine lantheineen, levitettyine käsineen ja pää kainosti taivutettuna hän etäännytti mahdollisimman kauas liikukumattoman laulajan perinteisestä hahmosta. Lähes jokainen hänen varhaistuotantonsa levykansi esittää hänet *liikkumassa*, ja tietenkin hänen lavanimenään pysyy *Elvis the Pelvis* (Lantio-Elvis). Myös Buddy Hollyn tyyli perustui tiukkaan rytmiin, ja selkeä rytmi voimisti ja heijasti hänen eloisaa äänilajiaan. Aikaansa ja väriinsä (valkoinen) nähden hän sai paljon vaikutteita mustasta 'rhythm and blues'-musiikista; osaksi tämän vuoksi hän oli ainoa valkoinen laulaja, joka myöhemmin vaikutti vakavasti Mick Jaggeriin. Traditionaalisemman 'rhythm and blues'-musiikin mukanaan vievä tanssirythmi lyö uudestaan ja uudestaan läpi hänen levytyksistään. Toisinaan, kuten kappaleessa 'Not Fade Away', rytmi ja syke nousevat suorastaan hallitsemaan musiikkia, melodia täydellisesti alistettuna kaiken lävistävälle rytmikuviolle. Beatles soitti varhaiskautellaan eräänlaista modernisoitua rock'n'rollia, joka sekini perustui kovaan rytmiin.

Levytyksiä edeltäneinä aikoina Liverpoolissa ja Hampurissa kova rytmi oli Beatlesille äärimmäisen tärkeä kahdesta syystä. Oli ensinnäkin ensiarvoisen tärkeää tehdä hyvää tanssimusiikkia, josta ihmiset nauttivat kylliksi tullakseen uudelleen. Toiseksi, kovan liikkuvan rytmin avulla oli mahdollista vetää ihmisiä kaduilta klubiin tai baariin. Beatlesin varhaislevytykset olivat tarkkoja toisintoja heidän lavasuorituksistaan ilman niiden studioefektien tukea, joita muut laulajat siihen aikaan käyttivät. Niinpä he levyllä soittivat samaa kovaa ja selkeää rytmiä, olennaisesti yksinkertaista harmonista tanssimusiikkia kuin liveesityksissä klubiympäristössä. Se oli suurinta ja kovinta rytmiä popmusiikissa sitten varhaisen rock'n'rollin. Beatlesin kehitystä voitaisiin kuvata yksinkertaisesti tämän kovan rytmin menettämisenä. Heistä kehittyi monimutkaisempia, käyttöön tuli melodinen epäsymmetria ja monimutkainen rytmikuvio. Heidän myöhemmän musiikkinsa mukaan oli paljon vaikeampi tanssia, erityisesti varhaisen rock-kauden konkreettiseen, suoraan, välittömästi rytmiperustaiseen tanssityyliin - tyyliin, jossa ei ollut niitä 'oikullisia' vapaita liikkeitä, joita myöhemmät tanssityylit kehittivät vastaamaan progressiivisen musiikin epäsymmetrisyyttä.

'Triple Zero' arvosti varhaisen Beatlesin hyvin korkealle; he suhtautuivat yhä viileämmin myöhempään Beatlesiin; he halveksivat osia Beatlesin myöhäistuotannosta 'todella tylsänä kamana'. Yksinkertaistetusti sanottuna moottori-pyöräpoikien innostus hävisi samaa tahtia kuin kova rytmi katosi Beatlesin musiikista. The Rolling Stones pitäytyi Beatlesia paljon johdonmukaisemmin 'rhythm and blues'in

vahvaan yksinkertaiseen sykkeeseen. Kaikesta varhaisrockin jälkeisestä musiikista Stonesin musiikki on tiukimmin pitäytynyt popmusiikin alkeisfunktioon - tuottaa musiikkia, jonka mukaan tanssia. Lavalalla esiintyvä Mick Jagger, jolla oli suorastaan vierasmaalainen kyky liikehtiä, ilmehtiä ja elehtiä, ilmensi musiikkinsa liikepotentiaalia omassa toiminnassaan.

3.4 Konkreettisuus ja selkeys

Ryhmämme suosima musiikki oli myös kovaa ja konkreettista, sen tyyli oli niin selkeää, että se painui lähes välittömästi mieleen. Tässä on jälleen sukulaisuutta kulttuuriin, joka vaatii konkreettisuutta, yksiselitteisyyttä ja välitöntä tunnistettavuutta. Varhaisissa lauluissaan Elvis Presley lauloi suoraan ja voimakkaaseen tapaan konkreettisista tilanteista. Hänen tyyliinsä oli äärimmäisen erottuvaa, hänen levynsä oli mahdollista tunnistaa laulun ensimmäisestä tavusta, ellei sitten jo musiikin ensimmäisen nuotin sävystä. Buddy Holly ei ollut yhtä johdonmukainen. Eräät hänen levytyksistään olivat pehmeitä, eräänlaisen lempeän kaihon sävyttämiä; mutta näissäkin ääni oli kristallin kirkas ja sävelmä yksinkertainen ja helppo muistaa. Toiset hänen levyistään olivat paljon nopeampia, kovempia ja konkreettisempia, ja näihin hänen läpituokean kirkas äänensä jälleenkin lisäsi selvästi erottuvan kaiun. Varhainen beatlesmusiikki oli yksinkertaista ja sanoitukset suoraan ja konkreettisesti tutuista tilanteista. Myöhemmin Beatles kehittäli musiikkiaan retkeilyksi mystisismiin, minkä tunnusmerkkejä oli luopuminen normaalikielestä, jolloin sekä sanoitukset että me-

lodiät muuttuivat abstraktisemmiksi, monimutkaisemmiksi ja mystifioivammiksi. Tässä vaiheessa loppui 'Triple Zero'n lämmin Beatles-innostus, ja syytös oli, ettei Beatles enää seurannut lippua. The Stones käytti koko uransa ajan elementaarista, yksinkertaista harmoniaa, voimakkaita yksinkertaisia rytmejä ja sovinnaisia sointukuviota. Stones oli läpikotaisin suoraa, voimakasta ja konkreettista - ja siinä on juuri se *objektiivinen potentiaali*, jonka vuoksi 'Triple Zero'n poikien oli mahdollista saada niin paljon merkitystä irti tuosta musiikista.

3.5 Itsevarmuus

Myös poikien aggressiivinen ja maskuliininen itsevarmuus löysi myötävään rakenteen heidän mielimusmaailmastaan. Elvis Presleyn syvästi viipyilevä ääni oli täynnä aggressiota, kohteetonta ja arvoituskSELLISTA, aina kuitenkin voimakasta. Hänen levyjensä sävyssä samoin kuin hänen sanoissaan ja hänen henkilökuvaansa oli syvä peitetty sanoma, ettei hän ollut mies, jota sopi kohdella miten vain. Hänen koko läsnäolonsa vaati kunnioitettavaa kohtelua, vaikka tuon kunnioituksen perusteet olivatkin sovinnaisien mittapuiden mukaan kunnioittomia ja epäsosiaalisia. Buddy Hollyn musiikki ei ollut yhtä aggressiivista, mutta se oli omalla tavallaan äärettömän varmaa; se vaati, että sen alue ja kohteet olivat tärkeitä ja arvonannon ansaitsevia. The Rolling Stonesin musiikki ja kuva on pysynyt täysin 'epäkunniallisena' sen asetuksessa aikuisten maailman vastakohdaksi ja puolustaessa huliganismia ja sallivuutta. Musiikki oli karheaa, vihaista, ja se ilmaisi julmuutta; äänivuon väkivaltaisuus

latasi sanoituksen merkityksellä, joka ylitti pitkälti kylmien sanojen voiman. Stonesin musiikissa myös oletettiin miesten ylivoimaisuus naisiin nähden ja kiellettiin naisilta henkilökohtaisen aidon toiminnan mahdollisuus, ja tämä sivusi likeltä moottoripyöräpoikien itsensä asenteita. Beatles ei ollut aggressiivinen samalla suorasukaisella tavalla eikä samalla tavalla symboloinut huliganismia; mutta musiikissa tunne pääsi rajusti valloilleen, ja heidän soittotyylinsä äärimmäinen itsetuottamus antoi musiikille huomattavaa voimaa ja lihaksiin ulottuvaa kontrollia. Eräessä mielessä Beatlesin varhaislaulut olivat 'nuoruuden itsetuottamuksen juhlaa' ja antoivat äänen pyrkimysle kontrolloida vieraantumaton maailmaa. Kaiken tämän vuoksi heidän musiikkinsa pystyi vastaamaan moottoripyöräkultuurin leimalliseen itsetuottamukseen ja menestyksen häikäilemättömään odotukseen.

3.6 Pakottomuus

Yleisesti 'Triple Zero'n musiikki oli epämuodollista ja suorasukaista, mikä vastasi poikien elämäntyylin epämuodollisuutta, ja sen ominaispiirteitä oli, että statusta ei annettu arvioida tai asettaa minkäänlaisten ulkopuolisten hierarkkisten mallien pohjalta. Elvis Presleyn ääni oli spontaani, epämuodollinen ja suora, musiikissa pyrki esille suorastaan kouriintuntuva emotionaalinen fyysisuus, se pyrki määrittelemään oman identiteettinsä laajoja autoritaarisia ja hierarkkisia malleja ja paineita vastaan ja niistä riippumatta. Tässä mielessä, ja kun ottaa huomioon rikkaan äänen turvallisuuden tunteen herättävän sävyn, musiikki oli hyvin suoraa ja henkilökohtais-

ta, vaikka se toisaalta vältti *yksilöimästä* tunnetta siten, että se ei sallinut kuuntelijan helliä itseään lyriikassa ja käytti päällekkäyvä voimakasta, ulospäin suuntautuvaa rytmiä. Buddy Holly oli esityksissään toisella tapaa äärimmäisen informaali ja suora, erityisesti hitaissa, kaihoisissa kappaleissaan. Hän tuntui puhuvan suoraan kuuntelijalle sen kuilun yli, joka yhdellä tasolla muodostui myyntimiehistä, kaupallisista yhtiöistä, showmaailman lumekimalteesta, toisella tasolla auktoriteetista, koulusta, poliisista, nuorisotuomioistuimista, pomoista... Äänen tarkka artikulaatio, sävyn suoruus, musiikin yksinkertaisuus ja emotionaalinen avoimuus toivat sen suoraan nuoren kuuntelijan konkreettiseen arkimaailmaan. Samalla musiikki oli julkista, yhteistä todellisuutta musiikin oman itseluottamuksen ja (myös hitaampien kappaleiden) tanssillisen perusrhythmisyyden vuoksi. Niin kuin jo totesin, Beatlesin varhaislevytykset olivat klubiympäristössä soitetun musiikin suoria toisintoja, ja vaikka ne eivät olleet kovin persoonallisia, niissä oli mukana eloisan tanssialin omaehtoisuuden, informaalin toiminnan koko syke. Varhaista Beatlesia kuunnellessa on helppo kuvitella mielessään tungokseen asti täyden tanssilattian hypyviä ja huutelevia hahmoja.

Vanhemman Elvis Presleyn musiikissa ilmenevä tyylillinen kehitys muutti selvästi musiikin *objektivistista potentiaalia* 'Triple Zero' lle. On täysin johdonmukaista, että pojat torjuvat myöhemmän aineiston. 50-luvun loppua kohti Elvis Presley muuttui aikaisempaa laskelmovammaksi, hän venytti vokaalejaan ja kieriskeli rytmissä ja menetti vähitellen sen liikkeen ja voiman,

joiden ansiosta hänen varhaislevytyksensä olivat niin omaa luokkaansa. Hän pyrki liioittelemaan omaa tärkeyttään aina narsismiin asti ja luisui kansanlaulujen pehmeän hyräilevään tyyliin. Tämän kehityksen vahvasti esimerkiksi levytys 'It's now or never' (1960), minkä jälkeisillä levyillä ei enää ollut merkitystä pojille. Tuotettuun 'Rubber Soulin', 'Revolverin' ja 'Sergeant Popperin' (1967) Beatles vähitellen menetti kovan rytmensä ja välittömän yhteytensä spontaaniin tunteeseen siitakin huolimatta, että varhaistyyli välähtää satunnaisesti näkyviin myöhemminkin. Ehkä tämä johtui myyjän markkinoiden aiheuttamasta paineesta, ehkä ryhmän sisäisestä halusta kokeilla. Epäilemättä heidän kehittynyt tyyliinsä oli teknisesti ylivoimaista verrattuna varhaislevytyksiin. He käyttivät hämmästyttävän virtuoosimaisesti hyväkseen studioefektejä; mutta tämä etäännytti heitä alkuperäisestä rock'n'rollista ja lavaesitysten pakottomuudesta. Heidän sanoituksensa olivat nokkelia, verbaalisesti mutkikkaita ja viitteellisiä ja musiikki monimutkaista ja varhaisemmalle popmusiikille tuntemattomalla tavalla nyanssoitua. Mutta tämä myöhempi beatlestyyli ei ensinkään vedonnut poikiemme koviin ei-abstraktisiin makumielteilyksiin. Mahdollisesti pettyminen tällaiseen kehitykseen ajoi John Lennonin pois Beatlesista, ja kovan rytmin löytyminen taas veti Plastic Ono Bandiin. Se on varmaa, että 'Triple Zero' arvosti Plastic Ono Bandin musiikkia ja itse asiassa asetti sen selvästi samanaikaisen Beatles-musiikin edelle.

Moottoripyöräpoikien suosimassa musiikissa oli siis sisäisiä lautekijöitä ja ulottuvuuksia, jotka olivat homologisia heidän elämän-

tyylinsä erityisille kiinnostuksen kohteille ja laadullisille piirteille. Heidän kulttuurinsa olennaisen suorasukaisuuden kannalta keskeisintä oli, että musiikille oli ominaista muodon ja ilmapiirin koskemattomuus ja välitön, pakoton, konkreettinen itsetuottamus, joka nosti esille liikkeen ja maskuliinisen itsevarmuuden. Se pystyi todistamaan sekä kuuluvansa pop-musiikin kultakautteen että kykenevänsä vastaamaan välittömästi elämän keskeisiin kysymyksiin, erityisesti niihin, jotka koskivat liikettä, konkreettisuutta, itse-

luottamusta ja joita musiikissa vastasivat selkeys, rytmi ja itsetietoisuus. Pohjimmiltaan johtui musiikin tästä kaksinkertaisesta kyvystä vastata moottoripyöräkulttuurin niin perusontologiaan kuin pintatyyliinkin, että sillä oli hyvin tärkeä osa poikien elämässä ja että se saattoi muodostaa likeisen homologian heidän elämäntyyliinsä kanssa.

(Englanninkielisestä alkuperäis-tekstistä "Symbol and Practice" lyhentäen suomentanut Kauko Pietilä.)