

Rockmusiikin politiikka ja massat*

LAURI SIISIÄINEN

ABSTRACT
Crowds and the
Politics of Rock
Music

Nowadays, it is an indisputable fact that the production, distribution and consumption of popular music is a profitable branch of the world economy. This situation has been recognized by social and political scientists as well. During its brief history, popular music has either been condemned for its immoral influence or praised as an equal and democratic form of culture. However, the protagonists and antagonists often seem to share some common premises. Both seem to assume that rock music has a somewhat revolutionary political character: i.e. a subversive capacity in regard to social and political order. Unfortunately, this "subversive thesis" has often been accepted as self-evident. The aim of this article is to show that political theory can provide us with conceptual tools, which help us question such "indisputable" presumptions. First, the argument concerning the "Dionysian" (and also corruptive) quality of rock music turns out to be rather dubious, if we study the meaning of the term "Dionysian" and its relationship to the so called educative music in the context of Ancient Greece. Second, the assumption that rock music is a form of "mass culture" turns out to be somewhat dubious, if we take a closer look at "crowd movements" and their relationship to rhythmic forms. It would be more accurate to understand rock music as a spectacle, which prevents the formation of crowds by dividing and dissolving them. The last part of the article concentrates on the "anti-spectacular" type of music, which truly has a subversive character and can be used as an instrument of resistance to forms of discipline. An outline of this type of music can be found by an interpretation of the philosophy of Henri Bergson.

Johdanto

Nykyaikaisen teknologian ansiosta voimme kuunnella musiikkia lähestulkoon missä tahansa. Varsinkin rockmusiikin tuotannosta, jakelusta ja kulu- tuksesta on kiistatta tullut globaalien markkinoi- den osia. Tässä tilanteessa myös yhteiskuntatietei- lijät, kulttuurintukijat ja jopa politiikan teoreetikot ovat heränneet ottamaan kantaa rockmusiikin poliittisuuteen. Keskustelua on käyty varsinkin rock- musiikin ympärille kerääntyvien yhteisöjen luon-

teesta. Kiinnostavaa kyllä, sekä rockmusiikin puolustajia että vastustajia näyttää yhdistävän usko tuon musiikin lajin vallankumouksellisuuteen. Molemmat uskovat sen kykenevän jopa vakiintu- neen järjestyksen horjuttamiseen.

Tämä käsitys rockmusiikin poliittisuudesta on kuitenkin valitettavan usein otettu annettuna. Vaikka musiikin poliittisuuden tutkimisen tärkeys tunnustetaan niin rockin puolustajien kuin vastus- tajienkin leireissä, sopivien käsitteellisten välinei- den löytäminen tuntuu olevan vaikeaa. Tästä seu- raava musiikin palauttaminen kieleen tai kuvaan ja edellisen poliittisuuden "johtaminen" jälkimmäi- sistä. Jos musiikkia kerran kuuntelevat kriittisiä mielipiteitä esittävät poliittiset toimijat, oletetaan

* Artikkelin perustuu gradupalkintoesitelmään Valtio- tieteellisen yhdistyksen vuosikokouksessa Helsingissä 4.4. 2003.

itse musiikinkin sisältävän kriittistä ja kumouksellista voimaa. Vastaamatta jää kuitenkin kysymys, mistä musiikki tuon voiman saa. Kuten tulemme huomaamaan, tämä oletus osoittautuikin lähemmässä tarkastelussa varsin ongelmalliseksi.

Tässä artikkelissa pyritään löytämään juuri teoreettisia lähtökohtia musiikin poliittisuuden analyysille ja näin ollen myös ”vallankumousoletuksen” kriittiselle arvioinnille. Rockmusiikki toimii eräänlaisena ”tapauksena”, jonka avulla voidaan koetella teoreettisten ”työkalujen” soveltuvuutta ajankohtaisten tapahtumien ymmärtämiseen. Koska sosiologien ja politiikan tutkijoiden nykykustelut eivät juuri auta ymmärtämään musiikin roolia kontrollin ja vastarinnan välineenä, tässä artikkelissa niihin ei puututa joitakin viittauksia lukuun ottamatta. Sen sijaan turvaudutaan ehkä yllättäviinkin filosofisiin ja kaunokirjallisiin lähteisiin.

Aluksi esitellään tarkemmin rockmusiikin kumouksellisuutta koskevaa oletusta ja sen herättämää konservatiivista huolta. Esiin pyritään nostamaan varsinkin teoreettisia viitteitä apunaan käytäviä argumentteja, joilla huolta ja pelkoa on yritetty perustella. Tämän jälkeen siirrytään arvioimaan näiden väitteiden pätevyyttä siinä teoreettisessa kontekstissa, jossa itse argumentitkin liikkuvat.

Yhteiskuntatieteellisessä keskustelussa rockmusiikkia on usein pidetty yhtenä keskeisimmistä massakulttuurin muodoista. Tätä väitettä arvioidaan kriittisesti tarkastelemalla rockmusiikin akustista (tai sonorista) ominaislaatua. Tästä lähtökohdasta pyritään ymmärtämään myös rockmusiikille ominaista suhdetta yleisöön. Tarkoituksena on osoittaa, ettei rockmusiikki suinkaan edesauta massojen muodostumista, vaan päinvastoin ehkäise niiden syntymistä yhtäläillä ajassa kuin tilasakin. Lopuksi tarkastellaan vielä musiikkia (ja yleisemmin ääntä ja akustisuutta), joka todellakin soveltuisi massapolitiikan välineeksi. Tätä äänen ja musiikin lajia voidaan pitää rockmusiikin vastavoimana, mutta samalla myös kontrollin uutena teknologiana.

Oletus rockmusiikin kumouksellisuudesta

Rockmusiikkiin optimistisesti suhtautuvat kulttuurintutkijat ovat korostaneet rockmusiikin ympärille kokoontuneiden yhteisöjen (eli fanien) postkansallista ja alueetonta luonnetta. Musiikkia on

pidetty ”de-territorialisoivana” voimana, joka tarjoaa kuuntelijoille kansallisista – ja alueellisista koodeista irtautuneen identiteetin. Lisäksi fanien yhteisöjen on väitetty olevan tasa-arvoisia, toisin kuin koulutetun eliitin statussymboliksi leimatun ”klassinen” musiikin yleisö. Rock on kumouksellista ja sitä tulee puolustaa, koska se ei ole ainoastaan ”diasporista” vaan myös dialogista musiikkia. Rockmusiikki – nykyisin varsinkin sen monet valtavirrasta poikkeavat vaihtoehdot alalajit – olisi toisin sanoen vastakulttuuri tai vastadiskurssi, jonka avulla marginaaliset ja syrjäytyneet voivat kiistää omalta kannaltaan epäedulliset ”ideologiset” luokitukset ja luoda keskinäisessä vuorovaikutuksessa uuden autenttisen identiteetin (ks. esim. Hutnyk ja Sharma 2000). Tämän väitteen näyttävät alikirjoittaneen lukuisten populaarikulttuurin tutkijoiden lisäksi myös monien poliittisten liikkeiden toimijat.

Kuten tiedämme, on rockmusiikkia aina sen syntymästä saakka syytetty nuorisoa turmelevasta vaikutuksesta. Myös vastustajien leiri on löytänyt omat intellektuellit äänenkannattajansa. Edesmennyt amerikkalainen poliittinen filosofi Allan Bloom ilmaisee huolensa varsin kärjekkäästi vuonna 1987 ilmestyneessä teoksessaan *”The Closing of the American Mind”*. Bloomin valintaa rockin vastustajien edustajaksi voidaan perustella mainitun teoksen laajan ulko-akateemisen suosion lisäksi ennen muuta kirjoittajan pyrkimyksellä (Leo Straussin oppilaana) perustaa hyökkäyksenä tiettyyn politiikan teorian historian tulkintaan.

Vaikka Bloomin varsinaisena kontekstina on toisen maailmansodan jälkeiset Yhdysvallat, on rockmusiikkia läpi sen lyhyen historian vastustettu samoin perustein myös Yhdysvaltojen ulkopuolella. Bloom on huolestunut tilanteesta, jossa perheen jouduttua ”henkiseen tyhjiöön” kasvatus siirtyy vanhemmilta mediaan, jossa siitä puolestaan huolehtii ennen muuta rockmusiikki. Kysymys ei ole kuitenkaan todellisesta eikä missään nimessä hyväksyttävästä kasvatuksesta. Rockin vika on siinä, että se ei valmistelee lapsia ja nuorisoa sen paremmin poliittiseen elämään vastuullisina Amerikan kansalaisina kuin teoreettiseen elämään filosofian opiskelijana, joka yliopistossa voitaisiin vihkiä straussilaiseen viisauden rakastajien sisäpiiriin. Rockmusiikki ei Bloomin mukaan onnistu kuuntelijoidensa kasvatuksessa, koska se on luonteeltaan dionyysistä eli pyrkii ”näppäilemään jälleen irrationaalisia vitalisuuden lähteitä, täydentämään

kuivunutta virtaamme barbaarisista lähteistä". Rockmusiikki kasvattaa ainoastaan vetoamalla seksuaaliseen haluun (eikä todelliseen erokseen), jonka se kuitenkin jättää vaille opastusta ja suuntaa. Näin sen kuuntelijoissa syntyy toisaalta halu kaikkien auktoriteettien kumoamiseen, toisaalta taas kyvyttömyys järkevään keskusteluun. Musiikin ympärille kerääntynyt joukko ei kykene sen paremmin kansalaisten väliseen veljeyteen kuin filosofiseen ystävyyteenkään, ainoisiin arvokkaisiin yhteisöllisiin suhteisiin. "Rock-addikteja" yhdistävät ainoastaan jaetun tunteen illuusio ja välitön ruumiillinen kontakti, jossa "ekstaattinen ja orgastinen" rytmi läpäisee koko yleisöruumiin. Tilaa jää ainoastaan välittömille, karkeille ja intensiivisille suhteille (Bloom 1987, 68–81). Yhtä lailla Bloomille kuin rockmusiikin puolustajillekin on itsensänselvää, että fanit muodostavat nimenomaan välittömään vuorovaikutukseen perustuvia ja hierarkioita uhmaavia yhteisöjä.

Kuten rockin puolustajat, myös Bloom pitää pitkälle vietyä tasa-arvoisuutta eräänä rockmusiikin olennaisista piirteistä. Hänen mielestään juuri se tekee tästä musiikin lajista vaarallisen. Rockmusiikki on nimittäin lopullisesti katkaissut voimakkaimman haltioitumisen ja jaloimpien elämämuotojen (eli poliittisen ja teoreettisen) välisen vanhan yhteyden. Nyt suurin nautinto on mahdollista kenelle tahansa ilman poikkeuksellisia kykyjä ja arvokkaita saavutuksia, kuten voittoa oikeudenmukaisessa sodassa, todellista rakkautta, taiteellista luomista, uskonnollista vakaumusta tai totuuden löytämistä. Lasten ja nuorten keskuudessa rockmusiikki tekee tyhjäksi "liberaalin kasvatuksen" pyrkimykset yhdistää velvollisuus ja tunne, paras ja miellyttävin elämä toisiinsa erottamattomasti. Poliittisen- ja teoreettisen elämän hyveiden tilalle ovat tulleet puhtaat "luonnon tosiasiat", joista rockmusiikki on tehnyt ainoita tärkeitä arvoja. Nämä luonnon tosiasiat – joista tärkein lasten enenaikainen seksuaalinen herääminen – esitetään yleisölle uusina sankaritarinoina ja emotionaalisesti sitovina malleina (Bloom 1987, 68–81). Kaiken kaikkiaan voidaan todeta puolustajien ja vastustajien olevan yksimielisiä rockmusiikin järjestyksenvastaisesta luonteesta, vaikka kumpikaan puoli ei tätä käsitystä juuri perustelevaakaan.

Kuten on jo arvattavissa, Bloom pyrkii tukemaan hyökkäystään tulkinalla Platonin kasvatuskäsityksistä. Bloom nimittäin erottaa rockmusiikin kasvattavasta musiikista, jonka tehtävänä on "an-

taa muoto ja kauneus synkille, kaoottisille, pahaenteisille sielun voimille – saada ne palvelemaan korkeampaa tarkoitusta, ideaalia, tehdä ihmisten velvollisuuksista täydellisiä". Kasvatukseen sopiva musiikki antaa passioille taideteokselle kuuluvan yhtenäisyyden ja suuntaa ne siten etteivät hyvä ja miellyttävä joudu keskenään ristiriitaan. Rockmusiikki sitä vastoin kärjistää tätä ristiriitaa. Se ei kykene musiikin keskeiseen tehtävään eli harmonisoimaan sielun irrationaalisia osia järjen kanssa ja juuri tämän takia turmelee kuuntelijansa (Bloom 1987, 68–81).

Kun puolustajia ja vastustajia yhdistävä käsitys rockmusiikin vallankumouksellisuudesta on näin pääpiirteissään esitelty, voidaan ryhtyä arvioimaan sen paikkansapitävyyttä. Usein yhteiskuntatieteilijät ottavat lähtökohdakseen musiikin kuuntelijoiden poliittiset mielipiteet ja olettavat musiikin olevan jollain tavoin sopusoinnussa näiden mielipiteiden kanssa. Näin itse musiikin poliittisuuden tarkastelu jää valitettavan ulkokohtaiseksi. Kun halutaan selvittää, onko rockmusiikki todella järjestystä horjuttavaa ja kasvattavasta musiikista poikkeavaa "dionyysistä kulttuuria", on vastausta etsittävä itse musiikin muodoista eli rytmistä ja harmoniasta. Seuraavaksi tarkastellaankin lähemmin juuri rytmin ja harmonian poliittisuutta eli niiden merkitystä yhteisön muodostumisen ja täysivaltaisten kansalaisten kasvatuksen kannalta. Näin voidaan myös vastata jo esitettyyn kysymykseen, onko rockmusiikki todella niin kumouksellista ja turmiollista kuin vastustajat pelkäävät ja puolustajat toivovat sen olevan. Ensimmäiseksi teoreettiseksi lähtökohdaksi voidaan ottaa Platonin käsitys musiikin ja kaupungin suhteesta, johon Allan Bloomkin yrittää tukeutua.

Kaupungin musiikki

Kuten jo huomasimme, Bloomin esittämä syytös rockin turmiollisuudesta perustuu ennen kaikkea oletukseen sen rytmin ekstaattisuudesta ja "dionyysisyydestä". Mainittu rytmi puolestaan erotettiin jyrkästi sopusuhtaisesta, kunnan kansalaisten kasvatukseen soveltuvasta lajista. Ennen morali-soivaa tuomitsemista on kuitenkin syytä tarkistaa, mitä Bloomin teoreettinen auktoriteetti Platon oikeastaan tarkoittaa kasvatuksen ja musiikin (ja erityisesti rytmin) välisellä yhteydellä ja minkälainen musiikki hänen mukaansa voi horjuttaa kaupungin järjestystä.

Rytmin perustava merkitys kaupungin muodostumisen kannalta tulee esiin Platonin Valtiomiesdialogissa. Siinä valtiomiehen taito määrittellään ”kuninkaalliseksi kudonnaksi”, joka liittyy keskenään erilaiset langat toisiinsa tuottaen näin kankaan. Kuten myös Gilles Deleuze ja Felix Guattari korostavat, kutomisessa on olennaista lankojen säilyminen erillään. Yhteenkiedottuinakin langat pysyvät toistensa ulkopuolella sekoittumatta koskaan keskenään. Kuninkaallisen kudonnan tuloksena syntyvä kaupunki on kangas, jossa tarmokas ja luja mielenlaatu toimii ”loimilankana” maltillisuus ollessa paksuna ja pehmeänä ”kudelankana”. Kansalaisten välisten suhteiden lisäksi niistä kudotaan myös yksittäisen kansalaisen hyveellinen ”luonne” eli *ethos*, jossa ristiriitaiset affektit kiinnitetään toisiinsa tasapainoisessa suhteessa. Kuninkaallisen kudonnan ja rytmin välinen perustava yhteys paljastuu, kun maltillisuuden ja tarmokkuuden välisen eron luonnetta täsmennetään. Kysymyksessä on nimenomaan nopeusero. Kansalaisen sielussa ja kansalaisten välisissä suhteissa nopea ja hidas kiihtyminen tulee solmia sopusuhtaiseen rytmiseen järjestykseen. Vihollisen uhatessa kaupunkia tarvitaan välitöntä ja kollektiivista väkivaltaista reaktiota, suuttumusta ja rohkeutta, jotka heräävät riittävän nopeasti. Turhien ja vahingollisten sotien välttäminen puolestaan edellyttää, että tarvittaessa kiihtyminen lykkäytyy tuonnemmas ja tapahtuu vaivalloisesti. Tasapainoinen kollektiivisen väkivallan rytmi takaa kaupungille sen puolustuskyvyn (Platon 1999f, 306–311; Deleuze ja Guattari 1987, 475–477).

Kansalaisten ethosta ja heidän välisiä suhteitaan hallitseva rytmi on *kronoksen* eli mitattavan ja laskehtavan ajan järjestys. Vastaavasti rytmi on lukusuhte (ratio), joka säätelee ajan laskehtavien yksiköiden yhteenliittymistä (Platon 1999b, 187; 1999d, 17). Mikäli rytmi ymmärretään yksinomaan kronoksen järjestyksenä, on ilman laskettavaa ratiota yhteenliittyviä ääniä luonnollisesti pidettävä rytmittömiä. Kansalaisen luonteelle ja kaupungin järjestykselle sopivia tasapainoisia rytmejä on ainoastaan kaksi: ensinnä hopliittisotilaiden tarvitsemia hyökkäyksen ja vetäytymisen liikkeitä säätelevä pyrhoslainen rytmi, toiseksi rauhan ja hyvinvoinnin kausina tarvittavia maltillisia liikkeitä järjestävä *emmeleia*.¹ Näillä kahden rytmin ja

niitä noudattavien tanssien nojaa niiden kykyyn tarttua kansalaisten rumiin osien lisäksi myös heidän affektiansa liikkeisiin järjestäen ja solmien niistä sopusuhtaisen eli hyveellisen luonteen. Kummassakin ”kansalaistanssissa” liikkeet on pilkottu toisistaan selvästi erottuviksi ja toisiaan ajallisesti seuraaviksi vaiheiksi. Nämä vaiheet rytmisen ratio liittyy yhteen muodostaen näin säännöllisen liikesarjan. Kyseiset liikesarjat ovat kaupungin kansalaisille sopivia, toisin sanoen jänteviä ja suoria eivätkä ”suunnattomia” ja veltoja (Platon 1999g, 814c–815b, 815c–816d).

Myös kaupunkiin sopivilla äänillä on selvä liikerata ja rytmisen järjestys.² Laulujen luominen edellyttää äänen liikkeiden harmonisen järjestämisen taitoa, jonka lähtökohtana ovat toisistaan selvästi erottuvat sävelkorkeudet. Moodit eli sävellajit puolestaan sulkevat ne intervallit, joiden läpi melodian ääni voi kulkea. Aivan moodeja vastaavalla tavalla on kansalaisen *ethos* affektien välisten ”intervallien” järjestys. Musiikin moodi on toisin sanoen mimeettisessä suhteessa ethokseen, ja todellisen helleenin koko elämän voidaankin sanoa virittyvän dooriseen, rohkeutta ja sinnikkyyttä jäljittelevään sävellajiin. Molempia ominaisuuksia kansalainen tarvitsee voittaakseen kaupungin kohtaamat vaarat ja vastoinkäymiset. Fryyginen taas jäljittelee rauhan yltäkylläisyyden kausina tarvittavia kohtuullisia ja hillittyjä liikkeitä. (Platon 1999c, 399a–c; 1999a, 188d). Liittyessään runossa yhteen esimerkillisten tekojen sanallisen ja kuvallisen esityksen kanssa nämä sävellajit voivat suunnata ja järjestää kansalaisen affektien liikkeet siten että hän rakastaa kaupungin yhteistä etua samoin kuin sen lakejakin (Platon 1999g, 660, 664, 812c–813a).

Kuten muistamme, Allan Bloom pitää rockmusiikkia edellä luonnehditun kasvattavan musiikin vastavoimana ja siksi vaarallisena. Kannattajat puolestaan asettavat toivonsa juuri sen tasa-arvoiseen ja hierarkioita kumoavaan luonteeseen. Mutta minkälainen musiikki oikeastaan on kansalaisil-

rytmistä ratiota ja rytmin lajia: tasa-arvoinen (1:1), kaksinkertainen (1:2), *hemiolinen* (3:2) ja : *epitriittinen* (4:3).

² Ääni on Platonin (1999e, 67b–c) mukaan ”*ilman työntöä, joka etenee korvien kautta aivojen ja veren läpi sieluun*”. Kuulo puolestaan on ”*liikettä tässä työntössä, joka alkaa päästä ja päättyy maksan tienoille. Nopea liike aiheuttaa korkean äänen, hidas matalan, yhdenmukainen taiteuttajan ja pehmeän äänen, päinvastainen karhean hälyn*”.

¹ Platonia huomattavasti myöhemmin Quintilianus (1989, Book I, chapter 13) erottaa kaiken kaikkiaan neljä

le sopimatonta? Myös tähän kysymykseen on yrittävä vastata ennen kuin voidaan arvioida rockin suhdetta kuninkaallisen kudonnan musiikkiin ja sen turmiollisiin vastavoimiin. Aivan Platonin dialogeista voidaan toki löytää myös *poliksen* rajoja ja erojen järjestystä vastaan kapinoivan musiikin luonnehdinta. Tämän musiikin lajin rinnastaminen rockiin on sen sijaan varsin ongelmallista, kuten tulemme huomaamaan.

Aivan kuten kaupungin järjestystä ylläpitävällä, on myös järjestystä horjuttavalla musiikilla juuri sille ominainen harmonia ja rytmikka.³ Kuninkaallinen kudonta pyrkii huolehtimaan kaupungin menestyksestä takaamalla, että siellä ”suutari on suutari eikä sen ohella perämies... maanviljelijä on maanviljelijä eikä sen lisäksi tuomari, ...sotilas on sotilas eikä sen lisäksi liikemies ja niin edelleen”. Koska eri tehtävien sekä niitä vastaavien luonteenlaatuisten sekoittuminen on kaupungille turmioksi, muodostaa myös useita eri rytmejä ja äänensävyjä sisältävä, toisin sanoen monia erilaisia ethoksia jäljittelevä ja niiden välillä moduloiva runous (johon musiikki erottamattomasti kuuluu) uhkan kaupungille. Samasta syystä ovat vahingollisia myös ne soittimet (esimerkiksi kulmaharppu, lyydinen harppu ja huilu), jotka ovat monikielisiä tai joiden avulla muuten voidaan soittaa useissa eri sävellajeista (Platon 1999c, 397c–d).

Kaupungille välttämätön erojen järjestys sekoittuisi, mikäli Runottaret ”liittäisivät miehille sepiettyihin säkeisiin naisille sopivat vartalonliikkeet ja sävelmät tai sovittaisivat vapaiden miesten sävelmiin ja liikkeisiin orjille ja epävapaille ominaiset rytmit tai sitten vapaille ominaisiin rytmeihin ja liikkeisiin päivänvastaiset sävelmät ja sanat” tai jos ne sekoittaisivat keskenään ”eläinten, ihmisten ja työkalujen ääniä ja kaikenlaisia hälyjä.” Tässä ”järjettömässä sekasotkussa”, jonka ovat tietysti luoneet ihmiset eivätkä Runottaret, eivät hämähäry ainoastaan kansalaisten eri luokkien luonteenlaatuisten, vaan myös kansalaisten ja muukalaisten tai mikä pahinta ihmisten ja eläinten sielun- ja ruumiin liikkeiden väliset erot (Platon 1999c, 669c–d). Kenties juuri nämä sekarytmit ja modulaatio tuottavat Bloomin (ja yleisemminkin rockmusii-

kin kriitikoiden) kammoksuman massayhteiskunnan.

Kun kaupungin järjestystä uhmaavaan musiikkiin liitetään sen rytmejä noudattavat ruumiin liikkeet, syntyvät kaupungin kannalta vahingolliset tanssit. Näihin tansseihin kuuluvat bakkanttien tanssit. Kuten on jo mainittu, Bloom väittää rockmusiikin olevan eräänlainen Dionysoksen palvotamenojen nykyaikainen muoto. Tanssiva bakkantti näyttää liikkuvan miten sattuu ja hyppivän ilman selvää etenemissuuntaa. Hänen tanssinsa muistutaakin tässä suhteessa rauhottoman lapsen liikehdintää. Dionysoksen palvojan suustakaan ei pääse merkityksellistä puhetta, vaan ainoastaan ”älyttömiä ja sekavia huutoja”. Melusta ja levottomasta hyppelestä puuttuu niin säännöllinen ja laskettava rytmien ration kuin selvästi tunnistettava harmoninen moodikin. Bakkanttien liikkeitä voidaan kuitenkin kutsua rytmittömiksi ainoastaan, mikäli rytmi ymmärretään ahtaasti yksinomaan mitattavana kronoksen järjestystä. Bakkanttien kiihko saa katoamaan ainoastaan kuninkaallisen kudonnan ylläpitämisen ja kaupunkia järjestävän paikanvaihtoa ja liikesarjoja säätelevän rytmitajun. (Platon 1999g, 672c, 790d–e, 815c–816d).

Onko rockmusiikki dionyysistä?

Nyt voimme palata alussa esitettyihin väitteisiin, joiden mukaan rockmusiikki on luonteeltaan dionyysistä ja näin ollen vallankumouksellista (suhteessa suljetun yhteisön järjestykseen). Voidaanko sen rytmistä kuitenkaan löytää piirteitä, jotka oikeuttaisivat tämän päätelmän? Vaikuttaisi pikemminkin siltä, että kaikista musiikin lajeista juuri lukuisiin alalajeihin jakautunut rock pitää tunnollisimmin kiinni säännöllisestä ja laskettavasta rytmistä eli ratiosta. Ainakin rytmensä puolesta rock pikemminkin jatkaa kuin rikkoo kuninkaallisen kudonnan ja kasvattavan musiikin perinnettä.

Seikkaperäisempi kuvaus Dionysoksen palvojen tanssista ja liikehdinnästä on löydettävissä Euripideen ”*Bakkhantit*” -nimisestä tragediasta: ”*Koko maailma tanssii kohta/Mylviä johtaa palvelijoitaan/Vuorille vuorille/Naiset riehuvat siellä/sukkula jäi ja kangaspuut/Bakkhos kutsuu/... Fryygiset huilut vinkuivat/Pehmein soinnuin/Mainadit hihkuivat: Iakhos Iakhos/Villinä tanssi vyöryi/Hurmasta hulluina/...Maito pursuu maasta/Viini tulvii maasta/Ja hunaja/... Iloiten kuin laiturilla karitsa emon vierellä/jännitämme jokaisen*

³ *Miksolyydinen* ja *syntonolyydinen* sävellaji saavat aikaan pelokkuutta, *jooninen* ja *lyydinen* puolestaan velttoutta. Mikään näistä ei sovi kansalaiselle, jolta edellytetään aktiivisuutta kaupungin edun puolustamisessa (Platon 1999c, 397c–d).

jäsenemme hyppyyn/... kotinsa naiset vuoksi Bakchosjuhlien nyt jättävät ja pitkin vuorenrinteitä ne hyppivät kuin hourupäiset päihtyneet tuon viimeisimmän palvottunsa jälkiä On suuri viiniruukku heidän keskellään./...Kesyinä kyyt lipoivat heidän poskiaa, sudenpentu tai gaselli oli käsivarsilla, ja nuoret äidit, rinnat täynnä maitoa, imettivät niitä kuin omia lapsia/...Jo hetki koitti, thyrsossauvat nousivat, ja tanssi alkoi, hurja huuto: Poika Zeun, Iakkhos..” remahti, kaikki yltyi tanssimaan, koko vuori, eläimet, kaikki keikkui, juoksi, .../(Euripides 1967, 4–6, 9, 33–34).

Kuten sitaatista käy ilmi, tanssia säestävä musiikki soi fryygisessä moodissa, jota Platon sitä vastoin yllättävää kyllä piti hillityn ja kohtuullisen mielenlaadun ilmaisuksi. Kuitenkin sekä huilu (jolla luultavasti tarkoitetaan tuohon aikaan yleistä puhallinsoitinta nimeltään *aulos*) että fryyginen sävellaji liitetään yleisemmin juuri kiihkon ilmaisuun.⁴ Bakkanttien menoihin kuuluvassa musiikisakin on moodi. Muista poiketen fryyginen moodi soveltuu rituaaliin, jossa nimenomaan irtaudutaan kaupunkia jäsentävistä elämänmuotojen eroista ja rajoista.

Tässä yhteydessä on kuitenkin palvonnan synnyttämä liike. Dionysos kutsuu palvojikseen Theban naisia, jotka hän johdattaa vuorille ja metsiin kaupungin ulkopuolelle. Bakkanttien päihtymys ja sitä ilmaiseva tanssi rikkovat kaupungin normaalia järjestystä naisten jättäessä paikkansa kotona ja kotitöissä; tästä kertovat myös bakkanttien käsissään kantamat *thyrsos*-sauvat. Liikehdintä saa hämärtyä miehen ja naisen ethosten välisen vaikiintuneen eron, joka on kaupungin elämän kannalta olennainen. Kaupunkiyhteisön kannalta vielä edellistäkin perustavampi on ihmisen ja eläimen välinen raja. Nämäkin rajat ja etäisyydet hämärtyvät naisten imettäessä eläimiä kuin omia lapsiaan. Tanssin liikkeessä yhtyy koko vuori lajienkaan rajoista välittämättä.⁵ Dionyysisen musiikin muka-

naan tuoma kiihko ja päihtymys murtaavat hierarkioita ja ylittävät etäisyyksiä. Näin ne synnyttävät poikkeuksellisen tasa-arvon tilan, jonka sekä puolustajat että vastustajat väittävät löytävänsä rockmusiikin kuuntelijoiden yhteisöistä.

Platonin tavoin myös Euripides kuvaa bakkanttien liikettä hypyksi ja juoksuksi. Tämä Dionyysisen voiman aikaansaama liike ei rajoitu ihmispalvojen tanssiin, vaan ilmenee luonnossa myös maidon, viinin ja hunajan yhtäkkisenä suihkuna maasta. Mainittu liike syntyy voiman purkautuessa välittömästi ja äkillisesti, alkaen ikään kuin tyhjästä. Samalla se on kuitenkin kokonainen tapahtuma, joka ei jakaudu erottuvien vaiheiden sarjaksi. Näin dionyysinen liike todellakin ylittää kaupungin tilan, johon kuninkaallinen kudonta sitoo kansalaiset. (Detienne 1989, 52–64).⁶

Toimiessaan välittömyyden herrana Dionysos on *zoen* eli ”elämän sellaisenaan” jumala. Tanssissa, jossa voima purkautuu äkillisenä hypäyksenä rajojen ulkopuolelle, muistuttaa tuhoutumaton ja ääretön elämä ylittävänsä erityisten elämänmuotojen (*bios*) erot saamalla niiden rajat näyttämään epäselviltä, ohimeneviltä ja yhdentekeviltä (Kerenyi 1996, 123).⁷

rauhallisempia. Sinne Dionysos ei tuo mukanaan ekstaasia eikä väkivaltaa, vaan hallitsee kaupungin järjestykseen kuuluvaa mielihyvän ja tarpeiden ekonomiaa. Attikan Dionysos ei ole hulluuden ja kiihkon, vaan terveyden, tasapainon ja oikeudenmukaisuuden jumala (Detienne 1989, 37–39).

⁶ Dionyysinen kiihko tarttuu ensin sydämeen, josta hypähtelevä liike leviää ympäri ruumista. Dionyysinen voima ei ole kuitenkaan ”valtaa toisten yli” (*kratos*), vaan jokaisella itsellään oleva *dunamis*. Jumalan ansiosta tuo voima aktivoituu välittömästi saaden aikaan hypyn sekä itsen että kaupungin ulkopuolelle. Näin Dionysos hallitsee äkillistä, selittämätöntä ja ennustamatonta luonnollisen energian eli itse elämän voiman purkautumista (Detienne 1989, 52–64).

⁷ On kuitenkin korostettava, etteivät bakkantit ole androgyynejä. Platonin ”*Pidoissa*” esitetyn tarinan mukaan androgyyni on kerran ollut olemassa yhtenä sukupuolena, jossa on yhtä paljon sekä miestä että naista. Nämä olennot olivat myös erittäin voimakkaita ja kunnianhimoisia, jopa siinä määrin että suunnittelivat hyökkäystä jumalten kimppeen. Niinpä Zeus halkaisi androgyynit kahtia tehden heistä heikompia ja nöyrempiä ja saaden heidät samalla lisääntymään keskenään. Mikäli halkaisun tuloksena syntyneet ihmiset eivät vieläkään lakkaisi uhmaamasta jumalia, heidät halkaistaisiin uudelleen kahtia ja pantaisiin näin liikkumaan yhdellä jalalla hyppien. Bakkanttien tanssille ominainen hyppeleminen on siis selvä merkki, joka erottaa heidät jumalia vastaan kapinoivista androgyyneistä (Platon 1999b, 189e–190d; Detienne 1989, 47–48).

⁴ Esimerkiksi Aristoteles (1991, 1341a–1342b) erottaa kasvatavista, luonteen hyveitä ilmaisevista rytmeistä ja sävellajeista sielua kiihottavat sekä puhdistavat sävellajit, joihin juuri fryyginen moodi lukeutuu. Sitä käytetään kasvatavasta, keskivälin hyveen mukaista luonteenlaatua tuottavasta musiikista poikkeavissa pyhissä melodioissa. Euripideen kuvauksen tavoin myös Aristoteles nostaa auloksen esiin soittimena, joka parhaiten soveltuu kiihkon jäljittelyyn.

⁵ On syytä muistaa, että Dionysos tuo mukanaan ekstaasin erityisesti näyttäytyessään Thebassa, synnyinkaupungissaan. Ateenassa tapahtuneet ilmestymiset ovat luonteeltaan

Kaupungin kannalta perustavasta selkeiden jakeiden ja erojen tilasta irtautuva liike synnyttää Dionysoksen ja kuninkaanvallan välisen vastakainasettelun. Euripideen tragediassa Theban kuningas Pentheus ilmaiseen vihamielisyytensä hyvin selvästi ” *Naisten kimppuun rynnätkää. Mies olkoon mies. Sen naiset, kaikki, tuntekoot. Jo herjan huippu on, jos naiset valtaa saa* (Euripides 1967, 35).” Voidaan tuskin pitää yllättävänä, että kuningasta rangaistaan tästä ”kontrollin hybrikes-tä”.⁸

Miten sitten olisi suhtauduttava väitteeseen rockmusiikin dionyysisyydestä? Jo aiemmin totesimme rockmusiikin rytmin olevan lähempänä kuninkaallista. Rockissa melodiaa jaottelee selvä ja samana pysyvä tahti. Bakkanttien tanssille sitä vastoin antoi kumouksellisen luonteen nimenomaan rytmi, joka poikkeaa laskettavasta ja säännöllisestä tahdistista eikä pilko liikettä paikanvaihdon sarjoiksi. Rockmusiikissa myös sävellajit ohjaavat musiikkia itsestään selvinä (ja usein tiedostamattomina), toisensa ulossulkevana koordinaattitoina. Platonin mainitsemat piirteet, jotka antavat musiikille sen kumouksellisen luonteen – sävellajien sekoittaminen ja modulaatio – ovat rockmusiikissa harvinaisia poikkeuksia. Se on nykyisistä musiikin lajeista kenties parhaiten suljetun yhteisön kokoamiseen sopivaa. Eroja ja etäisyyksiä vartioiden se estää identiteettittömän ja ”hyödyttömän” massan muodostumisen. Näin rock edustaa nykyaikana kuninkaallisen kudonnan jäännettä, jonka uudet kontrollin muodot ovat jo osin syrjäytäneet. Mutta niin kauan kuin vietämme vapaa-aikaamme rockmusiikin tahtiin, massoja pelkäävillä on vielä toivoa.

Rockmusiikin paikat

Rockmusiikin rytmin ja harmonian yhteydet kuninkaallisen kudonnan tyyppiseen vallankäyttöön on nyt tuotu esiin. Seuraavaksi on tarkasteltava lähemmin, miten rockmusiikin avulla hallitaan ihmi-

siä niin ajassa kuin tilassakin eli minkälainen kangas sen avulla kudotaan? Minkälainen rockmusiikin kokoama yhteisö oikein on luonteeltaan, jos se kerran ei muistutakaan bakkanttien laumaa? Näihin kysymyksiin voidaan vastata ainoastaan, mikäli ensiksi selvitetään sen julkis-poliittisen tilan luonne, jonka rockmusiikki luo kuuntelijoiden välille asettaen näin reunaehdoja yhteenliittymiselle. On siis pyrittävä ymmärtämään, minkälainen on rockmusiikille ominainen akustinen tila. Lähtökohtana on tällöin musiikin ”materiaali” eli ääni ja tapa, jolla rockmusiikki eri vaiheissa käsittelee ja välittää ääntä.

Jo sävelkorkeuden ja asteikon kaltaiset peruskäsitteet sisältävät tiettyjä akustista tilaa koskevia oletuksia, jotka on myös syytä tuoda esiin. Ranskalainen filosofi Henri Bergson tarkasteli näitä oletuksia ja niihin liittyviä ongelmia jo 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Hän korostaa, että äänenkorkeus ja asteikko (jotka erityisesti rockmusiikissa usein jäävät ääneen lausumattomiksi itsestäänselvyyksiksi) ovat käsitteitä, joiden avulla asetamme äänen nimenomaan määrätyn tyyppiseen tilaan. Kyseessä on äärettömästi muuttumattomia ja tyhjien välimatkojen erottamia pisteitä sisältävä tila: yksi ja ainoa kaiken sisäänsä sulkeva eli homogeeninen tila. Selvästi erilliset (diskreetit) pisteet tekevät mahdolliseksi sijaintien, liikeratojen ja suuntien määrittämisen. Kaikella on oma paikkansa, eivätkä paikat sekoitu keskenään. Asiat näyttyvät näin ollen rinnakkain ja moneus onkin mahdollista nähdä samanaikaisesti kokonaisuudessaan. Juuri erillinen rinnakkaisuus tekee mahdolliseksi loputtoman laskemisen, yhteen liittämisen, osiin jakamisen ja purkamisen kaiken odottaessa muuttumattomina ja eristettyinä näitä toimenpiteitä. Tämä tarkoittaa, että homogeenisessa tilassa moneus on luonteeltaan kvantitatiivista (Bergson 2001, 45–46).

Kun musiikki asetetaan homogeeniseen tilaan, pisteinä toimivat sävelkorkeudet. Äänen väliset erot määrittyvät vastaavasti pisteiden välisinä ”korkeuseroina” eli laskettavina ja vertailtavina etäisyyksinä. Tällä tavoin spatialisoidun melodian liikekään ei ole jatkuva tapahtuma, vaan siirtymistä tyhjien välimatkojen erottamista pisteistä toisiin. Asteikon tehtävänä puolestaan on sulkea ne intervallit, joita melodinen paikanvaihto voi ylittää (Bergson 2001, 45–46).

Hahmottaessamme liikkeen edellä kuvailtuna paikanvaihtona me kuitenkin samalla pysäytämme

⁸ Rangaistuksen panee toimeen dionyysinen hulluus, joka saa tällä kertaa väkivaltaisen muodon Dionysoksen johtaessa naisarmeijan häpäisijöiden kimppuun. Tämä väkivaltaisen hulluus voidaan erottaa edellä kuvatusta rauhanomaisesta ja harmonisesta päihtymyksestä sekä sen synnyttämästä tanssista. Dionyysinen voima – kuten voimaa ilmentävä viinikin – on *pharmakon*: sekä lääke että myrky (Euripides 1967, 34–46, 41, 46, 54–55, 64–66; Detienne 1989, 14–20).

sen jokaiseen äärettömistä kauttakulkupisteistä. Bergson kutsuu niitä ”imaginaarisiksi” pysähdyksiksi. Tämän liikkeen stabilisoinnin tunnetuin muotoilu lienee Zenonin paradoksi (Bergson 1991, 188–193). Liikkeen spatialisaatio palvelee viime kädessä käytännöllisiä tarpeita, koska sen avulla liikkeestä tulee mitattava, hallittava ja hyödyllinen resurssi. Samoin on myös äänen ja musiikin laita. Homogeeninen tila ja aika eivät Bergsonin mukaan olekaan todellisia, vaan ainoastaan pragmaattisia konstruktioita (Bergson 1991, 211–212).

Vasta kun ääni asetetaan homogeeniseen tilaan, tulee säveltämisestä eräänlaista rakentamista tai ”kuninkaallista kudontaa”. Bergson korostaa, että tilaan asettaminen tapahtuu näkyvien hahmojen välityksen avulla, kun kiinnitämme kuulemamme äänet niiden näkyviin (ja vähintään oletettuihin) alkuperiin. Eli kuten tunnettu speaktaakkeliyhteiskunnan teoreetikko Guy Debord (1995, 17) asian ilmaisee, juuri näköaisti on aisteista abstraktein (eli erottelu – ja eristämiskykyisin) ja tässä suhteessa myös helpoimmin huijattavissa. Kun äänet on näin levitetty rinnakkain, ne voidaan myös laskea yhteen ja rakentaa näin sävellys, joka on erillisten elementtensä kokonaisuus ja summa. Kuten jo kuninkaallisen kudonnan yhteydessä todettiin, on selviin vaiheisiin jakautuneiden liikesarjojen aika nimenomaan kronos. Tämä aika osoittautuu nyt juuri homogeenisen tilan kanssa yhteensopivaksi. Ajan yksikköjen erillisuus ja näyttäytyminen peräkkäisenä sarjana merkitsee, että myös aika levittäytyy rinnakkain tilaan. Ainoastaan näin voi musiikin rytmistä tulla säännöllinen ja laskettava ratio. Tästä kvantitatiivisesta ajasta voimme – kuten tulemme huomaamaan – erottaa ajallisen keston ja sitä ilmaisevan musiikin, jotka eivät odota muuttumattomana yhteen laskemista edes muistissa (Bergson 2001, 78–79, 84, 86–87, 127).

Bergsonin huomiot ovat erityisen tärkeitä tarkasteltaessa rockmusiikille ominaista aikaa ja tilaa, joista molemmat olemme jo todenneet säännöllisen tahdin pilkkomiksi. Sekä rockmusiikin tuotanto että kulutus ovat eri vaiheissaan sellaisten välittäjien jäsentämiä, jotka asettavat sonorisen tapahtuman varsin tehokkaasti homogeeniseen tilaan ja sitä vastaavaan kronologiseen aikaan. Näiden välitysten merkitys ja rockmusiikin luonne ”musiikkispektaakkelinä” on tietysti entisestään korostunut audiovisuaalisen teknologian kehityksen myötä. Rockmusiikin avaamassa ja sulkemassa tilassa kaikella näyttäisi edelleen olevan selvä paik-

kansa ja sijaintinsa maailmassa, jossa monien globalisaatiodiagnoosien mukaan paikallisuus on menettämässä merkitystään.

Rockmusiikki ja kuri

Juuri akustisen tilan ominaislaadulla on keskeinen merkitys pyrittäessä ymmärtämään musiikin suhdetta kuuntelijoihin. Seuraavaksi voimme ryhtyä tarkastelemaan niitä reunaehtoja, joita rockmusiikille ominainen akustinen tila (jonka olemme todenneet homogeeniseksi paikkojen tilaksi) asettaa yleisön yhteenliittymiselle. Tärkeimpiä näistä reunaehdoista on säännöllinen tahti (yleensä nelijakoinen), jota myötäilevä yleisön liike voi olla hädän tuskien huomattavissa tai kiihtyä tanssiksi. Teoksessaan ”*Crowds and Power*” (jota myös Deleuze ja Guattari soveltavat) Elias Canetti (1984, 33–38, 351–353, 359–363) tarkastelee juuri rytmien merkitystä sosiaalisten suhteiden ja ”ryhmäkäyttäytymisen” hallinnan välineenä. Hän pitää suunnaltaan, radaltaan ja ajoitukseltaan säädelyjen liikesarjojen tuottamista kurin tunnusmerkkinä. Kurilla on toisin sanoen myös oma rytmensä, jolle ovat ominaisia rockmusiikista löytämämme piirteet. Kuten muistamme, on liikkeen pilkkominen paikanvaihdon sarjaksi osoittautunut periaatteeksi, joka hallitsee rockmusiikkia sen tuotannon eri vaiheissa.

Kurin tahdittamat liikkeet voivat olla hyvin yhdenmukaisia, mutta näiden rytmien yhdistävää merkitystä ei tulisi liioitella. Kurin säätelemissä yhteisöissä jokainen suorittaa rytmitetyn liikkeen yksin ja toisista riippumatta. Nämä rytmit eivät siis suosi vuorovaikutusta vaan päinvastoin etäisyyksien säilyttämistä. Vaikka rytmi pintapuolisesti tarkasteltuna vaikuttaakin yhteiseltä, jaottelee se tosiasiaa tilaa ja tuohon tilaan asettuvaa joukkoa. Tämä tarkoittaa myös, että liikesarjoja suorittava ryhmä voidaan milloin tahansa jakaa osiin, joista kullekin voidaan jälleen antaa oma rytmensä (eli oma käskynsä). On tärkeää, että osat noudattavat omia rytmejään toisistaan riippumatta ja rytmien sekoittumatta keskenään. Osat voidaan jälleen liittää yhteen tämänkään toimenpiteen häiritsemättä lainkaan rytmien seuraamista (Canetti, 1984, 33–38, 351–353, 359–363). Myös rockmusiikin rytmistä (jonka perustana on säännöllinen tahti) ja sitä seuraavasta yleisön liikkeestä voidaan löytää Canettin mainitsemia seikkoja. Rythmi ei suinkaan luo sellaista ”dionysista” osallisuutta,

jossa siirrymme itsemme ulkopuolelle ja kadotamme yksilöiden väliset ulossulkevat erot. Rockmusiikin rytmi ei ole yhteinen ja koko yleisön läpäisevä, vaan säilyy jokaisen yksityisomaisuutena. Tältäkin kannalta juuri rockmusiikki (paremmin kuin ”klassinen”) soveltuu erinomaisesti ”distinktioiden” tekemiseen.

Kuninkaallinen kudonta ja yleisesti ottaen tehokkuutta maksimoivaan tehtävän- jakoon tähtäävä hallinta on pyrkinyt ylläpitämään juuri yhdenmukaisia ja samalla eristäviä rytmejä. Kuten Canettikin (1984, 33–38, 351–353, 359–363) toteaa, nämä rytmit eivät suinkaan kuulu massakulttuuriin, vaan kurinpidon välineinä nimenomaan estävät massojen syntymisen. Massoja tarkastellaan yksityiskohtaisemmin artikkelin loppuosassa. Tässä yhteydessä riittänee lyhyt massojen ja kurin suhdetta koskeva täsmennys, jonka kautta tulee selvemmin esiin myös ero niin sanottuihin ”massayhteiskuntateorioihin”.

Massayhteiskuntakritiikin edustajaksi valittakoon Hannah Arendt, jonka epäilyt massojen vaarallisuudesta perustuvat käsitykseen poliittisesta tilasta ja tuon tilan rajoista. Sekä Arendt että Canetti tarkoittavat massalla joukkoa, joka syntyy etäisyyksien ja välimatkojen eli erottavan tilan kadotessa. ”Massaihminen” välisille suhteille on ominaista välittömyys, joka merkitsee samalla yksilöllisen identiteetin (ja yksilöllisen eron) hämärtymistä (Arendt 1958, 32, 52–53). Juuri ääni ja kuunteleminen soveltuvat erityisen hyvin juuri näiden välittömien suhteiden luomiseen (Arendt 1978, 110–112). Arendtin edustaman massayhteiskuntakritiikin mukaan juuri äärimmillen viety välittömyys ja ”itsen kadottaminen” tekevät kuitenkin massasta (ja ilmeisesti myös äänestä, johon Arendt suhtautuu hyvin ambivalentisti) epäpoliittisia ja suorastaan vaarallisia: hän väittää totalitarismin rakentuvan juuri massojen varaan (Arendt 1986, 305–311). Tässä tulee esiin keskeinen ero suhteessa Canettin esittämään ja tässä artikkelissa puolustettuun käsitykseen, jonka mukaan välitön osallisuus tekee massasta päinvastoin käskyn ja kurin vastavoiman. Käskyjen totteleminen ja niiden mukaisen tehtävänjaon suorittaminen nimitään edellyttävät (kuten huomasimme jo ”kuninkaallisen kudonnan” yhteydessä) juuri massan jakamista ja erottelemista yksilöihin, jotka eivät sekaannu toistensa asioihin.

Deleuze ja Guattari ovat täydentäneet sekä Bergsonin että Canettin ajattelua. Heidän mukaan-

sa kuninkaallinen kudonta ja ylipäänsä selvien identiteettien ja ulossulkevien erojen tilaa tuottava hallinta on kurinpitoa. Kurinpidon tuottamaa tilaa Deleuze ja Guattari puolestaan kutsuvat ”uurretuksi”. Polis – kuninkaallisen kudonnan tuote – on tuttu esimerkki tästä tilasta. Kuten Bergsonin ”homogeeniselle tilalle”, ovat myös uurretulle tilassa keskeisiä selvästi erottuvat kiintopisteet. Bergsonin tavoin myös Deleuze ja Guattari tarkastelevat reunaehtoja, jotka tila asettaa musiikille. He toteavat, että uurretun tilan kiintopisteisiin perustuu ja niiden myötä katoaa myös melodian ja harmonian (horisontaalisen ja vertikaalisen) tason selvä raja (Deleuze ja Guattari 1987, 477–478, 483–484). Melodian ja harmonian kahtiajako on rockmusiikissa kenties selvempi kuin missään muussa musiikissa. Rockmusiikki toisin sanoen tarjoaa suorastaan paradigmaattisen nykyesimerkin uurretun tilan musiikista.

Juuri tähän uurrettuun tilaan voimme väittää rockmusiikin juurruttavan yleisönsä. Se tuottaa akustisen tilan, josta yksilö kurin yhteiskunnassa siirtyy toisiin suljettuihin, analogisiin tiloihin (Deleuze 1992). Rockmusiikki luo työstä erotetun vapaa-ajan vieton tilan, jossa kuitenkin samalla huolehditaan työssä tarvittavan rytmittäjän säilymisestä. Lisäksi rockmusiikin rytmit tavoittavat tietysti myös huomattavan osan ansiotyön ulkopuolella elävästä väestöstä estäen heitäkään muuttumasta arvaamattomasti liikkuvaksi massaksi.

Rockmusiikkia ei tulisikaan sen paremmin moittia kuin ylistää massojen musiikiksi. Tälle musiikille ominainen liikkeiden tahdittaminen ja säätely tilassa on verrattavissa pikemminkin jalkaväkiarmeijan ja ideaalittyyppisen modernin tehtaan organisaatioon. Globalisoituneessa ja ”postmodernissa” taloudessa tämänkaltainen työkuuri on kuitenkin saanut rinnalleen toisen tyyppisiä työvoiman kontrollin muotoja, joilla on omat rytminsä. Näitä käsitellään seuraavaksi.

Massojen musiikki ja melu

Olemme tarkastelleet musiikin käyttöä kurin välineenä ja tätä kautta pyrkineet ymmärtämään rockmusiikin poliittista merkitystä. Rockmusiikki – josta sekä puolustajat että vastustajat ovat löytäneen vastavoiman elitistisenä pidetylle ”klassiselle” musiikille – on osoittautunut pikemminkin kurinpidon sitkeäksi jäänteeksi kuin vastakulttuuriksi. Kuten huomattiin jo dionyyssisen musiikin luon-

nehdinnan yhteydessä, voi poliittinen musiikki kuitenkin olla muutakin kuin suljettuun tilaan juurruttavaa säätelyä. Lopuksi pyritään täsmentämään tapaa, jolla musiikki – itse asiassa jo pelkkä paljas ääni – sisältää myös kurinpidon vastavoiman.⁹

Henri Bergsonin ei ainoastaan analysoinut visuaalisesti välittyneitä ja homogeeniseen tilaan asetettua musiikkia. Hänen tuotannostaan voidaan löytää lähtökohtia myös tuosta välityksestä vapaan musiikin ymmärtämiseen. Bergsonin kenties tunnetuin käsite ”kesto” (*durée*) merkitsee aikaa, joka ei jakaudu kronologiseksi sarjaksi. Juuri keston ilmaiseeseen ääni soveltuu kuvaa paremmin, sanasta puhumattakaan. Ovathan jo esimerkit, joilla Bergson keston merkitystä konkretisoi, usein

⁹ ”Korvien suojelun” kohtaamat ongelmat on toki tunnettu jo kauan sitten. Kirkkoisä Augustinus kertoo ystävästään ja oppilaastaan Alypiuksesta, joka amfiteatterin katsomossa sulki silmänsä kieltäen näin sieluun seuraamasta väkivaltaista gladiaattorinäytöstä. Korviaan Alypius ei kuitenkaan kyennyt sulkemaan ja niinpä areenalta kuuluvat äänet, huudot ja yleisön kuohahdukset saivat houkuttuksillaan hänet valtaansa. Uteliaisuus sai Alypiuksen avaamaan myös silmänsä. Vaikka hän päätti halveksua näkemäänsä ja olla antautumatta näytöksen valtaan, hänen sielunsa sai kuitenkin vakavan vaurion väkivaltaisen kiihkon tarttuessa sieluun. Tästä kiihkosta hän ei enää kyennyt vapautumaan, vaan alkoi himoita yhä lisää verenvuodatusta. Alypius ei ollut enää sama ihminen, joka oli kerran vasten tahtoaan astunut amfiteatterin yleisön joukkoon. Hänestä oli tullut tuon väkivaltaisen massan osa. Verenhimo oli tarttunut hänen sieluunsa ja se sai hänet palaamaan näytöksiin yhä uudestaan. Kaikki tämä oli tapahtunut ensin korvien ja vasta tämän jälkeen silmien välityksellä, aistimusten suorana vaikutuksena Alypiuksen itsensä tietämättä (Augustinus 1981, 6.kirja, §8).

Äänet, jotka saattoivat Alypiuksen kiusaukseen, eivät olleet musiikkia. Jos musiikilta edellytetään selvästi erottuvaa, laskettavaa rytmia sekä ”pistemäisiä” sävelten eroja, väkivaltaisen näytöksen ja yleisön äänet eli ”koko kansan mahtava huuto” ovat melua. Tärkeämpää kuin melun ja musiikin välinen rajankäynti (joka on tietysti historiallinen kysymys) on kuitenkin huomata kahden erilaisen akustisen tilan ja ajan ero. Tätäkin kysymystä on jo sivuttu käsiteltäessä kuninkaallista kudontaa ja kansalaisille sopimatonta musiikkia. Kurinpidon näkökulmasta ”melu” edustaa ennen kaikkea akustista tilaa, joka ei asetu tahdin ja sävelasteikkojen puitteisiin.

Toisen kirkkoisän, Tertullianuksen (1960, I–XII) sanoin silmät ja korvat ovat kyllä hengen palvelijoita, mutta likaisten palvelijoiden isäntäkään ei voi säilyä puhtaana. Väki-
valtainen kiihko on juuri aistien välityksellä sieluun tarttuvia likaa.

akustisia. Vaikka luopuisimme homogeenista tilaa ja kronologista aikaa jakavasta tahdistä ja rytmistä, emme kuitenkaan päädy kaaokseen. Myös visuaalisesta välityksestä vapaalla musiikilla on nimittäin oma rytmensä. Jaottelun sijaan keston rytmi pitää yllä lakkaamatonta sulautumisen ja läpäisemisen liikettä, jota sivusimme jo dionyysisen musiikin yhteydessä. Näin tuo rytmi toimii kurin ja käskyjen ”vastarytminä”. Se tekee melodiasta toisaalta jatkuvan ja jakautumattoman, toisaalta taas lakkaamatta uutta synnyttävän moneuden. Puhdas rytmi ei levitä toisiaan seuraavia säveliä rinnakkain eikä sido niitä määrättyihin paikkoihin, vaan päinvastoin saa meidät kuulemaan ne ”toinen toisissaan”. Se tekee toisin sanoen sävelistä erilaisia, muttei koskaan sulje niitä toistensa ulkopuolelle odottamaan lasketuksi tulemista. Näin nimenomaan rytmi tekee sävelten moneudesta todella kvalitatiivisen, visuaalisesti välittyneestä musiikin lajista poiketen. Samaten rytmien yhdistävä voima tekee mahdolliseksi sekä musiikin että elävän olennon kasvun. Elävän rytmien muutos ei puolestaan rajoitu pelkkään osien välisen mittasuhteen muutokseen, vaan merkitsee koko moneuden ja sen jäsenten laadullista muutosta (Bergson 2001, 86–87, 100–101, 104–105, 120, 125).

Keston rytmillä on myös merkitystä poliittisena välineenä (vaikka Bergson ei tätä puolta eksplikoikaan) sillä juuri se antaa musiikille kuulijoihin vaikuttavan voiman. Kun kuulemme useita toisiaan seuraavia ääniä, ei näiden vaikutukseen ole minikään yksittäisen äänen eikä edes muistissa erillisinä säilyvien äänien summa. Vaikutuksen tuottaa itse äänien moneus, jonka voima kasvaa rytmien saadessa äänet sulautumaan toisiinsa. Musiikin ”fraasin” vaikutus on näin ollen kuin jatkuvaa stimulaatiota, jonka intensiteetti kasvaa lakkaamatta. (Bergson 2001, 1–4, 105–106).

Kuten sanottu, näköaisti soveltuu kosketuksen ohella parhaiten hallitsemista palvelemaan erotte luun ja stabilisointiin. Kuuloaisti sen sijaan kykenee paremmin havaitsemaan puhtaan liikkeen. Mikäli pyritään kommunikoimaan liike ja tapahtuma sellaisenaan eli kääntämättä niitä sen paremmin objektin ominaisuudeksi kuin paikanvaihdon saraksikaan, soveltuu ääni parhaiten tähän tehtävään. Persoonan ilmaisuun soveltuu erityisen hyvin melodia: ovathan molemmat luonteeltaan juuri jatkuvia, mutta kuitenkin kvalitatiivisia moneuksia. Musiikkia voidaan käyttää vastarinnan välineenä, koska sen avulla kommunikoitu liike säilyttää ab-

soluuttisuutensa. Tämä kommunikaatio onnistuu ainoastaan, mikäli asetumme intuitiivisesti liikkeen ja keston ”sisälle” sen sijaan että lähestyisimme niitä eri puolilta tai eri perspektiiveistä (Bergson 2002, 147–150; Bergson 1983, 299).

Musiikin avulla voidaan tehdä kuuntelijat osallisiksi absoluuttisesta liikkeestä, tehdä tuosta liikkeestä yhteinen ja näin tuottaa poliittinen tapahtuma. Musiikki kykenee tekemään todella jaetuksi (koska se ei jaottele erillisiin osiin) liikkeen intensiteetin ja orgaanisen kasvun, ajallisen keston ja sulautumisen. Elämänmuotojen vakiintuneita rajoja sekoittava sulautuminenhan todettiin jo edellä erääksi dionyysisen musiikin tärkeimmistä piirteistä.

Bergsonin liikettä ja sen kommunikaatiota koskevat huomiot antavat mahdollisuuden moniin erilaisiin poliittisiin sovellutuksiin, joita syntyikin heti vuosisadan vaihteessa.¹⁰ Musiikin politiikan analyysin kannalta näistä kiinnostavimpia on eräänlainen sonorisen massapolitiikan ohjelma, jonka italialaiset futuristitaiteilijat hahmottelivat jo 1900-luvun alkupuolella (eli kauan ennen rockmusiikkia). ”Melun taide” -nimisessä manifestissaan Luigi Russolo luonnehtii äänimaisemassa tapahtunutta muutosta siirtymäksi hiljaisuuden ajasta melun aikaan. Melua ei tule tässä yhteydessä ymmärtää pelkästään kvantitatiivisena määränä. Värähtely, joka tuottaa melun, on epäsäännöllistä niin ajassa kuin ”intensiteetissäkin” erotuksena puhtaan äänen säännöllisyydestä. Hiljaisuuden ajalle on ollut tyypillistä juuri äänen puhtaudesta huolehtiva kontrolli (”akustinen hygienia”). Vastaavasti tuon ajan musiikki on perustunut käsitykseen ää-

nestä ”oliona sinänsä”, joka erottuu selvästi ympäristöstään ja on näin eristetty elämästä. Hiljaisuuden ajan soittimetkin on kehitetty tuottamaan aina vain entistä puhtaampia ääniä eli toisin sanoen eristämään äänet toisistaan mahdollisimman täydellisesti. Melu sen sijaan on lakkaamatta moduloiva äänten moneus, jossa useat sävelkorkeudet ja useat rytmit sotkeutuvat toisiinsa. Se on klusteri, joka ei ole sen paremmin yksi ääni kuin useiden toisistaan erottuvien äänien ryhmäkään. Melua voidaan pitää myös akustisena tilana, jossa paikat, suunnat ja etäisyydet sekoittuvat. Toisin sanoen tässä tilassa katoavat perspektiivit. Juuri nämä ominaisuudet tekevät melusta sopivan välineen ekspansiivisen ja – futuristisen ohjelman mukaisesti – väkivaltaisen massaliikkeen luomiseen (Russolo 2003; ks. Antliff 2000; ks. myös Schafer 1985; 1994, 11–12, 116, 135, 237).

Massaliikkeiden musiikista puuttuvat selvät rytmiset ja tonaaliset jaottelut, jotka on osoitettu kurin musiikin (kuten myös rockmusiikin) keskeisiksi piirteiksi. Elias Canetti (1984, 15–16, 18–19, 34–38) on tarkastellut kurin rytmien ohella myös niiden vastavoimia eli massojen rytmejä. Massojen rytmi pitää yllä vuorovaikutuksen liikettä, jossa impulssit ikään kuin siirtyvät tanssijalta toiselle. Näin se yhdistää kulkemalla moneuden läpi, kun kurin rytmi sitä vastoin liittyy yhteen ainoastaan eristettyinä säilyvät yksilösuoritukset. Massojen rytmi ei sitä vastoin ole kenenkään oma, vaan se on todellakin moneuden jäsenten välissä. Sitä voidaan pitää tasa-arvoisena, koska se saa yksilöiden väliset etäisyydet ja välimatkat katoamaan tuoden niiden tilalle äärimmäisen tiheyden. Tiheys ja tasa-arvo eivät rajoitu ihmisten välisiin suhteisiin, vaan toteutuvat jopa ruumiinjäsenten välillä. ”Massatunteessa” yksilöiden ruumiinjäsenet tuntuvat irtoavan ja liittyvän yhteen uudenaikaiseksi organismiksi. Massojen rytmi ei siis ole paikkojen vaihdon järjestys, vaan se organisoii paikkojen ja reviirien katoamista. Kysymyksessä on liike, jossa väkijoukon jäsenet koskettavat toinen toisiaan, painautuvat toisiaan vasten ja nojaavat toisiinsa niin että välitön ja lakkaamatta muuttuva vuorovaikutussuhde voi syntyä keiden tahansa välille. Massojen rytmi voi kuitenkin kääntyä myös väkivallan ja tuhoamisen rytmiksi, sillä niiden liike on ekspansiivista ja ne hävittävät kaiken mikä yrittää pitää etäisyyksiä ja tilan jakoa yllä.

Massaliikkeiden musiikista on toki löydettävissä myös viimeaikaisia esimerkkejä. Eräät nykyai-

¹⁰ Mainittakoon tässä yhteydessä Georges Sorelin (1999, 26–29, 118) näkemys proletariaatin vallankumouksesta massaliikkeenä, jossa persoonien (juuri Bergsonin käsitteelle antamassa merkityksessä) välitön ja luova toiminta liittyy yhteen. Proletariaatin mobilisaatio edellyttää sisäisen elämän vapauttamista homogeeniseen tilaan pilkotusta, sosiaalisesta ”aaveminästä”, joka juuri uhkaa toiminnan vapautta. Vallankumouksellinen toiminta edellyttää työväenluokan palaamista puhtaaseen ajalliseen keston. Vallankumouksellisen politiikan välineeksi tarvitaan myyttejä, jotka eivät representoi toimintaa välittyneesti vaan ilmaisevat itse toimivan tahdon ”liikkeen kielellä”. Myytti on rakenteeltaan Bergsonin tarkasteleman puhtaan musiikin kaltainen orgaaninen kokonaisuus, jota ei voida analysiikin keinoin jakaa osiin. Juuri tästä syystä se tekee vallankumouksellisen massan pelottomaksi ja immuuniksi vasta-argumenteille. Ainoastaan myytit – eivät argumentit – onnistuvat tuottamaan luovan joukkoväkivallan liikkeen.

kaisen kone – tekno – tai elektronisen musiikin lajeista irrottautuvat selvästi rockmusiikin muodoista. Niissä musiikista on riisuttu pois sekä melodisen paikanvaihdon, että harmonisen taustan ulottuvuudet. Näin musiikkiin palaavat ne kaksi äärimmäisyyttä, jotka rockmusiikki sulkee pois. Toisena äärimmäisyytenä on yksitoikkoinen, täysin samanlaisina ja ilman mitään ryhmittelyä tai ”juonta” toistuvien kuolleiden hetkien sarja. Edellisen vastavoimana on elävä rytmi, joka pitää yllä muodonmuutoksen liikettä. Molemmissa tapauksissa musiikki tarjoaa potentiaalisen vastavoiman yksilöivälle ja eristetyt yksilöt yhteen liittäväälle hallinnalle. Ensimmäisessä tapauksessa vastavoima toimii täydellisen sulkemisen ja sisäänpäin kääntämisen avulla, toisessa taas avaamalla ja osallisuutta luomalla.

On selvää, että massojen liike hajottaa tehtävän – ja työnjaon järjestyksen, jota kuri eri muodoissaan pitää yllä. Massojen musiikki on kumouksellinen vastavoima esimerkiksi fordistisen tehdastyön tai jalkaväkiarmeijan organisaatiolle, joissa on keskeistä suoritusten jaon lisäksi niiden vaiheiden välisten erojen ja etenemistahdin säilyttäminen. Sekä työ että sodankäynti ovat kuitenkin muuttuneet niin organisaatioltaan kuin kontrollin menetelmiltään. Ajan ja tilan hahmotuksen ja hallinnan muotona rockmusiikki vaikuttaa melkein päyntyneen aikakauden jäänteeltä tilanteessa, jossa kontrollin uudet muodot ovat vähitellen vallanneet alaa. Toisaalta muuttuneessa tilanteessa myös tapahtumia tuottavan massamusikin kumouksellisuus on arvioitava uudelleen.

Tässä uudelleenarvioinnin tehtävässä voidaan apua etsiä jälleen Deleuzin ja Guattarin (1987, 477–488) kirjoituksista. He puhuvat sileästä tilasta, jossa (toisin kuin uurretussa kurin tilassa) liikkeet (ja viivat) eivät kulje pisteestä toiseen, vaan pisteiden ohi. Tämä voidaan ymmärtää äärettöminä (ja äärettömän pienissä kulmissa tapahtuvina) suunnanmuutoksina sekä toisaalta itse pisteiden liikkuvuutena ja yhteensulautumisena. Deleuzille ja Guattarille tätä tilaa edustaa autioma. Kuten huomataan, olemme jo käsitelleet sileän tilan piirteitä konkreettisemmin, puhuttaessa välityksestä vapaan äänen paikattomuudesta. On olemassa myös sileälle tilalle ominaista musiikkia, jossa staattisten kiintopisteiden myötä katoaa myös melodian ja harmonian ”tasojen” jyrkkä kahtiajako (jonka olemme jo todenneet rockmusiikissa perustavaksi). Musiikin tapahtumaa ei toisin sanoen

voida enää erottaa samanaikaiseen ja eriaikaiseen tasoon eli sävelkorkeuden kronologiseen muutokseen ja sointutaustaan.

Sileä tila ei kuitenkaan pelasta meitä vallankäytöltä. Deleuze (1992) korostaakin, etteivät nykyaikaisen kontrollin muodot enää niinkään toimi rajoja asettaen tai identiteettejä tuottaen, vaan de-territorialisoiden ja ambivalenssia luoden. Kenties erityisesti uurretun tilan näkökulmasta melulta vaikuttava ääni voidaan ymmärtää tämän uuden kontrollin verkostoksi. Sehän ei ole kurinpidon kiinteä ”muotti”, vaan jatkuvasti moduloiva virta, joka ympäröi meitä kaikkialla ja liikkuu ilman määrättyä suuntaa. Näin melu (kuten puhdas musiikki) hävittää perspektiivin ja vaikeuttaa suunnistamista.

Lopuksi

Tässä artikkelissa on tarkasteltu musiikin yhteisö- ja kokoavaa merkitystä useissa erilaisissa teoreettisissa konteksteissa. Jokaisessa näistä on noussut esiin musiikin kahtalainen poliittinen voima: toisaalta rajoja asettava eli sulkeva, toisaalta rajoja hämärtävä ja avaava. Nämä kaksi ”musiikin poliittikkaa” kokoavat toisistaan poikkeavia yhteisöjä: toinen kerää niin sisäisten (yksilöiden ja ”luokkien välisten) kuin ulkoistenkin rajojen halkomia, toinen puolestaan avoimia ja liikkuvia yhteisöjä.

Monet niistä poliittisista oletuksista, joiden varaan populaarimusiikin tutkimus rakentaa, ovat näin osoittautuneet ongelmallisiksi. Rock – jonka rajoja avaavaa ja rikkovaa voimaa usein pidetään itsestäänselvyyttenä, onkin varsin (ja nykyisin suorastaan harvinaisen) voimakkaasti alueeseen ja paikkaan kiinnittyvää ja kiinnittävää kulttuuria. Se edustaa selvien erojen, jakojen ja rajojen musiikkia aikana, jona rajojen avaamisesta ja ylittämisestä on entistä enemmän tullut uusi normi ja taloudellisen menestyksen ehto. Rockmusiikki muistuttaa meitä tilasta ja ajasta, jotka ovat katoamassa niin taloudessa, työssä kuin sodankäynnissäkin.

Kuten tiedämme, juuri nykyaikaista audiovisuaalista teknologiaa joko syytetään tai ylistetään, koska sen ajatellaan irrottavan kommunikaation paikallisuudesta ja samalla yksilöiden välisistä kohtaamisista ”tässä-ja-nyt”. Miten sitten tulisi ymmärtää rockmusiikin (jonka olemme todenneet pikemminkin rajoja säilyttäväksi) liittoutumista tuon rajoja hämärtävän teknologian kanssa?

Tässä artikkelissa esitettyjen musiikkia ja poliittista tilaa koskevien huomioiden valossa vaikutta-

si siltä, että sisällöltään varsin epämääräinen globalisaation sateenvarjokäsité ehkä paremminkin kätkee kuin paljastaa olennaisen rockmusiikin ja teknologian suhteesta. Rockmusiikkihan on toki globalisoitunut juuri audiovisuaalisen teknologian (korvalappustereoiden internetiin) ansiosta. Näyttää kuitenkin, että tässä kytköksessä teknologia on usein valjastettu rockmusiikin käyttöön. Toisin sanoen teknologian rajoja ylittävä potentiaali on valjastettu alueiden ja paikkojen säilyttämiseen globaalissa mittakaavassa. Rockmusiikin globalisaatio merkitseeekin (paradoksaalisesti) alueiden ja paikkojen tilan globalisaatiota. Mitä nopeammin rockmusiikki – teknologian avulla – leviää kaikkialle alueelliset ja kulttuuriset rajat ylittäen, sitä tehokkaammin se asettaa ja säilyttää rajoja.

Myös musiikin kumouksellisuutta on tässä kontekstissa arvioitava uudestaan. Kuten sanottu, paikkojen ja selvien rajojen akustinen tila (jota rockmusiikki tuottaa) on kadottanut asemaansa vallitsevana julkis-poliittisena tilana ja on vähitellen muuttumassa jäänteeksi, joka muistuttaa paikallisesta ja kansallisesta poliittisesta tilasta. Toisaalta ”dionyysisen” (erilaisissa historiallisissa muodoissaan) ja kumouksellisuuden samastami-

sesta on tullut entistä ongelmallisempaa. Eikö juuri liike, jossa emme voi erottaa sen paremmin alkua ja loppua kuin erillisiä vaiheitakaan, kuulu nimenomaan ”postmoderniin” ja globalisoituneeseen työhön ja talouteen? Sulautumista suosiva ja elämänmuotojen rajoja dekonstruoiva musiikki voi näin palvella tuotantoa, jolle tiukka työnjako on pikemminkin este kuin edellytys. Jos ”uuden työn” tekijän on elettävä dionyysisesti, ottaako dionyysisin musiikki silloin täyttääkseen kasvattavan tehtävän? Eihän globaalien työvoiman (ja postmodernin maailmankansalaisen) tule kiintyä paikkoihin, vaan elää mieluummin juuri avoimessa tilassa pitäen paikkoja yhdentekevinä.

Varteenotettavien kilpailijoiden puuttuessa rockmusiikki näyttää säilyttävän suosionsa ja tuotavuutensa teollisuuden alana. Omalta osaltaan tämä seikka osoittaa, ettei siirtymistä paikallisesta ja uurretusta tilasta sileään ja nomadiseen tilaan tulisi ymmärtää turhan jyrkkänä katkoksenä. Ristiriita tilojen ja niihin kuuluvien musiikin lajien välillä ei näytä johtavan kummanakaan osapuolen voittoon, vaan pikemminkin erilaisiin ja muuttuviin rinnakkaisuuden ja yhteenkietoutumisen asetelmiin.

LÄHTEET

- Antliff, Mark. 2000. The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space. *Art Bulletin* 82:4, 720–733.
- Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Arendt, Hannah. 1978. *The Life of the Mind. One/ Thinking*. London: Secker & Warburg.
- Arendt, Hannah. 1986. *The Origins of Totalitarianism*. London: André Deutsch.
- Aristoteles. 1991. *Politiikka*. Teokset VIII. Jyväskylä: Gummerus.
- Augustinus. 1981. *Tunnustukset*. Jyväskylä: Gummerus.
- Bergson, Henri. 1983. *Creative Evolution*. Boston Way Lanham: University Press of America.
- Bergson, Henri. 1991. *Matter and Memory*. New York: Zone Books.
- Bergson, Henri. 2001. *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Mineola, New York: Dover Publications INC.
- Bergson, Henri. 2002. *The Creative Mind. An Introduction to Metaphysics*. New York: Citadel Press.
- Bloom, Allan. 1987. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon & Schuster.
- Canetti, Elias. 1984. *Crowds and Power*. New York: Perigree Books.
- Debord, Guy. 1995. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles ja Guattari, Félix. 1987. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles. 1992. *Postscript to the Societies of Control*. OCTOBER 59, Winter. Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- Detienne, Marcel. 1989. *Dionysos at Large*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Euripides. 1967. *Bakkhantit*. Porvoo: WSOY.
- Hutnyk, John ja Sharma, Sanjay. 2000. Music and Politics: An Introduction. *Theory, Culture & Society* 17:3, 55–64.
- Kerenyi, Carl. 1996. *Dionysos. Archetypal Images of Indestructible Life*. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Platon. 1999a. *Lakhes*. Teokset I. Keuruu: Otava.
- Platon. 1999b. *Pidot*. Teokset III. Keuruu: Otava.
- Platon. 1999c. *Valtio*. Teokset IV. Keuruu: Otava.
- Platon. 1999d. *Filebos*. Teokset V. Keuruu: Otava.
- Platon. 1999e. *Timaios*. Teokset V. Keuruu: Otava.
- Platon. 1999f. *Valtiomies*. Teokset V. Keuruu: Otava.
- Platon. 1999g. *Lait*. Teokset VI. Keuruu: Otava.
- Quintilianus, (Aristides). 1989. De musica. Teoksessa Andrew Barker (toim.), *Greek Musical Writings. Volume II. Harmonic and Acoustic Theory*. New York: Cambridge University Press.

- Russolo, Luigi. 2003. *The Art of Noises*. <URL:<http://www.futurism.org.uk/futurism.htm>>.
- Schafer, R. Murray. 1985. Acoustic Space. Teoksessa David Seamon ja Robert Mugerauer (toim.), *Dwelling, Place and Environment. Towards a Phenomenology of Person and World*. New York: Columbia University Press.
- Schafer, R. Murray. 1994. *Our Sonic Environment and the Soundscape. The Tuning of the World*. Rochester Vermont: Destiny Books.
- Sorel, Georges. 1999. *Reflections on Violence*. Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Tertullianus. 1960. *On Spectacles*. London: William Heinemann LTD.