

“THE MUSIC THE WORLD MAKES HAS NO WORDS”

Musiikillisen tradition funktiot ja merkitys Toni Morrisonin romaanissa *Jazz*

Pro gradu -tutkielma

Turun yliopisto

Taiteiden tutkimuksen laitos

Yleinen kirjallisuustiede

Maaliskuu 2009

Matti Ahvenus

TURUN YLIOPISTO  
Taiteiden tutkimuksen laitos

AHVENUS, MATTI: ”The music the world makes has no words”: Musiikillisen  
tradition funktiot ja merkitys Toni Morrisonin romaanissa *Jazz*

Pro gradu -tutkielma, 204 s., 15 liites.  
Yleinen kirjallisuustiede  
Maaliskuu 2009

---

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen niitä merkityksiä, joita afrikkalaisamerikkalainen musiikillinen esitystraditio saa Nobel-kirjailija Toni Morrisonin romaanissa *Jazz* (1992). Morrison on toistuvasti löytänyt vertailukohtan omalle kirjoittamiselleen mustasta musiikkitraditiosta. Kuvaillessaan *Jazz*-romaanin luomisprosessia hän on kertonut pyrkiensä rakentamaan teoksen improvisatorisen jazz-performanssin muotoon. Tutkielmassa kysyn, millä tavalla tämä jazz-improvisatorinen kerrontamuoto ilmenee *Jazz*-romaanissa ja miksi musiikki ja kerronnan musiikillisuus on saanut niin merkittävän roolin afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden traditiossa. Keskeiselle sijalle tutkielmassani nousee ajatus improvisatorisesta jazz-performanssista sekä romaania ohjaavana kerronnallisena periaatteena että mustan diasporisen kulttuurin ja identiteetin rakentamisen välineenä.

Tukeutumalla muun muassa Ralph Ellisonin, James Baldwinin, Albert Murrayn, Henry Louis Gates Jr:n, Houston A. Baker Jr:n, Paul Gilroyn, Kimberly W. Benstonin ja Nathaniel Mackeyn kirjoituksiin mustasta esitystraditiosta tarkastelen, mitä eri merkityksiä jazz- ja blues-musiikille on annettu afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa. *Jazzissa* musiikki toimii ensisijaisesti keinona työstää menneisyyttä: musiikillinen improvisaatio avaa tien ihmisen henkilökohtaisten muistojen ja menneisyyden konfliktien tarkastelulle. Kyse on identiteettiprosessista, joka ohjaa toistuvasti määrittelemään uudelleen ne rakenteet, joissa ihmisen minuus kehittyy. Samalla musiikillisuuden taustalta voidaan löytää pyrkimys vapauttaa teos kertovuudesta ja kohdistaa lukijan huomio tekstin tuottamaan liikkeeseen, romaaniin performanssina. Tämä ohjaa kirjallisuuden kohti rituaalista: musiikillisuuden funktiona on tuoda tarina voimakkaammin osaksi lukijan kokemuksellista nykyhetkeä.

Morrisonin romaanikirjoittamista ohjaa halu kehittää jatkuvasti uusia mahdollisuuksia ymmärtää ja lähestyä menneisyyttä sekä rakentaa kriittinen suhde afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria määrittäneisiin historiallisiin narratiiveihin. *Jazz*-romaanin tapahtumat sijoittuvat keskelle afrikkalaisamerikkalaisen urbaanin kulttuurin ja amerikkalaisen modernismin kehityksen keskeisintä vuosikymmentä, 1920-lukua. Romaanin sisällön analyysissä tarkastelen muun muassa romaanin kaupunkitilan kuvausta ja sen kiinnittymistä urbaanin kulutuskulttuurin tuottamaan visuaaliseen spektaakkeliin. *Jazzissa* Morrisonin voidaan nähdä työstävän suhdetta tiettyyn historialliseen aikakauteen, joka on merkittäväällä tavalla muokannut sekä afrikkalaisamerikkalaista kulttuurista yhteisöllisyyttä että tiettyjä ”mustan” tai ”mustuuden” representaatioita osana amerikkalaista urbaania ympäristöä.

Asiasanat: Toni Morrison, afroamerikkalainen kirjallisuus, afroamerikkalainen musiikki, jazz, blues, kaupungistuminen, visuaalisuus, improvisointi, performanssi.

## SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimuksen taustaa ja keskeiset tutkimuskysymykset	1
1.2. Musiikki afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa	30
1.2.1. Oraalisen ja kirjallisen välinen jännite	30
1.2.2. Improvisaatio ja performatiivisuus	36
1.2.3. ”Into the breaks”: Improvisaatio menneisyyden työstämisen välineenä	46
2. TONI MORRISON, <i>JAZZ</i> JA MUSIIKILLISEN ROMAANIN MERKITYS	52
2.1. Toni Morrison romaanikirjailijana	52
2.2. Musiikillisen romaanesityksen merkitys	56
2.3. Musiikki linkkinä menneisyyteen	59
2.4. <i>Jazz</i> : tarina ja keskeiset henkilöt	63
2.5. <i>Jazz</i> aikakausiromaanina	66
3. MUSIIKILLISUUDEN RAKENTUMINEN ROMAANISSA <i>JAZZ</i>	74
3.1. ”It Don’t Mean A Thing (If It Ain’t Got That Swing)”: <i>Jazz</i> ja musiikillisen romaanikerronnan rakentuminen	74
3.2. Improvisaation rakentuminen <i>Jazzissa</i>	89
3.3. Romaanin performatiivinen ulottuvuus	97
4. <i>JAZZ</i> JA KAUPUNGISTUMISEN PROBLEMATIIKKA	105
4.1. ”The spectacle of the other”: <i>Jazz</i> ja urbaani visuaalisuus	105
4.2. ”The City that danced with them”: Musiikki kaupungin toiminnan kuvastajana	111
4.3. ”A City seeping music”: Dorcas ja musiikin viettelys	115
4.4. ”The dirty, get-on-down music”: Alice Manfred ja bluesin merkitys	122
5. IMPROVISAATIO MENNEISYYDEN TYÖSTÄMISEN VÄLINEENÄ	132
5.1. ”Trying to do something bluesy”: Violent Violet ja kaksoistietoisuuden problematiikka	132
5.2. ”Black and bluesman”: Joe Trace ja menneisyyden jälki	145
5.3. ”Let the pain sing”: Golden Gray ja musta Orfeus	156

6. TANSSIVA MIELI JA SALAMOIVA KERTOJA: <i>JAZZ PERFORMANSSINA</i>	168
6.1. "I the eye of the storm": <i>Jazz ja Nag Hammadi</i>	168
6.2. "Say make me, remake me": <i>Jazz ja romaanin kertojaproblematiikka</i>	178
7. LOPUKSI: <i>JAZZ ROMAANINA</i>	196
LÄHDELUETTELO	205

## 1. JOHDANTO

### 1.1. Tutkimuksen taustaa ja keskeiset tutkimuskysymykset

Jazz-musiikin kirjallisia ilmenemismuotoja esittelevän runo- ja proosa-antologian *Moment's Notice: Jazz in Poetry & Prose* (1993) johdannossa kokoelman toimittajat Art Lange ja Nathaniel Mackey kuvailevat teoksessa esittelemiensä kirjailijoiden<sup>1</sup> pyrkimyksiä laajentaa kirjallista ilmaisuvoimaansa vertaamalla heidän tuotantoaan jazz-muusikon pyrkimykseen venyttää instrumenttinsa mahdollisuuksia tuottaa ääntä: näin muusikko rakentaa totuttuun sävelkulkuun nähden yllättävän ja ”ennenkuulumattoman” lopputuloksen. Siinä missä jazzmuusikko pyrkii toistuvasti ylittämään instrumenttinsa tarjoamat mahdollisuudet tuottaa musiikillista äänimaailmaa, antologiassa esitellyt kirjailijat pyrkivät tematisoimaan maailmaa musiikillisista lähtökohdista, jazz-alluusioiden välityksellä, käyttämään kieltä ikään kuin musiikki-instrumenttia ja menemään näin sinne, ”minne sanat eivät pääse”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Muun muassa Amiri Baraka, Langston Hughes, Julio Cortázar, James Baldwin, Ishmael Reed, Ntozake Shange, Henry Dumas, Jack Kerouac.

<sup>2</sup> Lange & Mackey 1993, Editor's Note.

Ennen kaikkea tämä pyrkimys uudistaa länsimaisen kirjallisuuden konventioita musiikillisen ilmaisun avulla on ollut osa afrikkalaisamerikkalaista kirjallisuusperinnettä. Jazz, blues, spirituaalit, vanhat kansan- ja työlaulut ovat olleet elävä osa afrikkalaisamerikkalaista kirjallisuutta läpi 1900-luvun. Musiikkia on tuotu laajalti esille sekä teeman ja sisällön että rakenteen ja muodon piirteinä. Samalla musiikilliseen ilmaisuun on kiinnittynyt monia kulttuurisia ja poliittisia miellelyhtymiä, jotka osaltaan määrittävät myös niitä temaattisia ja rakenteellisia periaatteita, jotka ovat muovanneet afrikkalaisamerikkalaista kirjallisuutta 1900-luvulla.

Tutkittaessa musiikin ja musiikillisuuden funktioita afrikkalaisamerikkalaisessa nykykirjallisuudessa mielenkiintoiseksi tutkimuskohteeksi nousee Toni Morrisonin (s. 1931) tuotanto. Musiikki on aina ollut tärkeä osa Morrisonin romaaneja. Se ei ole esiintynyt hänen romaaneissaan ainoastaan temaattisena kysymyksenä vaan on aina muokannut myös teosten kerronnallista rakennetta. Samalla teosten musiikillisen kerrontarakenteen voidaan nähdä viittaavan erityisen oraalisen ja musiikillisen tradition läsnäoloon hänen romanikerronnassaan. Näin Morrisonin pyrkimys tuottaa kirjoissaan musiikillista ilmaisua antaa hyvän lähtö- ja vertailukohdan tutkimukselle siitä, millä tavalla ja miksi musiikki on toiminut afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa erityisenä temaattisena ja rakenteellisena elementtinä.

Vaikka kysymys musiikista on – tavalla tai toisella – läsnä lähes jokaisessa Morrisonin teoksessa, on hänen vuonna 1992 ilmestynyt romaaninsa *Jazz* niistä kaikkein ”musiikillisin”. Morrison on itse kuvannut teoksen luomisprosessia ja sen musiikillisuutta: ”I didn’t want simply a musical background, or decorative references to it. I wanted the work to be a manifestation of the music’s intellect, sensuality, anarchy; its history, its range, and its modernity.”<sup>3</sup> Musiikillisuus ei esiinny *Jazzissa* ainoastaan erillisenä kerronnallisena

<sup>3</sup> Morrison 2004b, xix. Kursiivi lisätty.

elementtinä, kuten sitaatteina laulujen sanoista, vaan romaani pyrkii ikään kuin itse tuottamaan musiikillista ilmaisuja. Kuvaillessaan *Jazz*-romaanin luomisprosessia ja sen musiikillisuutta hän on korostanut rakentaneensa teoksen improvisatorisen jazz-performanssin muotoon: ”I was very conscious in writing *Jazz* of trying to blend that which is contrived and artificial with improvisation. I thought of myself as like the jazz musician: someone who practises and practises and practises in order to be able to invent and to make his art look effortless and graceful.”<sup>4</sup> Afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden kontekstissa ei ole kovinkaan epätavallista, että kirjailija vertaa itseään jazz-muusikkoon: musiikki – ja erityisesti musiikillinen improvisaatio – on usein esiintynyt kirjailijoille erityisenä vapauden ja selviytymisen vertauskuvana. Samalla se on toiminut laajalti temaattisena kysymyksenä, kirjallisen kerronnan rakenteen periaatteena ja kirjoittamisen mallina.<sup>5</sup> Tässä tutkielmassa kysyn, millä tavalla tämä jazz-improvisatorinen kerrontamuoto ilmenee *Jazz*-romaanissa ja miksi musiikki – ja ennen kaikkea ajatus musiikillisesta improvisaatiosta – on saanut niin suuren roolin afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa. Mitä eri symbolisia merkityksiä musiikilliselle improvisaatiolle on annettu afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa? Samalla tutkimuksen kohteeksi nousee koko mustan musiikillisen esitystradition – jazzin lisäksi spirituaalien, gospelin ja ennen kaikkea bluesin – merkitys afrikkalaisamerikkalaiselle kirjallisuudelle.

Jazz-musiikki kehittyi hiljalleen 1900-luvun alussa afrikkalaisamerikkalaisesta kansanmusiikkitraditiosta ja bluesista sekä aikakauden eri populaarimusiikin muodoista, pääosin ragtime-musiikista. Se ammensi vaikutteensa sekä valkoisesta että mustasta, eurooppalaisesta ja afrikkalaisamerikkalaisesta musiikillisesta perinteestä. Erityistä jazzissa oli improvisaation suuri rooli musiikkikompositiota rakentavana tekijänä. Aikakauden muista

<sup>4</sup> Morrison & Schappell 1993, 111.

<sup>5</sup> Ks. esim. Benston 1979, 416.

musiikinlajeista sen erottivat selvimmin juuri improvisoidut soolo-osuudet, joiden avulla soittajat muuntelivat sävellyksen kulkua ja kehittivät näin musiikillisen komposition rakennetta tehden siitä muodoltaan vapaamman.<sup>6</sup>

Termille ”jazz” voidaan kuitenkin tutkimuskohteesta riippuen antaa hyvin erilaisia tulkintoja; käsitteenä se on tullut merkitsemään paljon laajempaa kulttuuristen konstruktioiden ja sosiaalisten käytänteiden järjestelmää kuin ainoastaan eräälle musiikin tyyliä omia ominaisuuksia sävellyksen piirteitä. Samalla esimerkiksi ”jazz-kirjallisuudella” voidaan viitata hyvin laajaan kirjalliseen kulttuuriin. Kirjallinen avantgarde on usein ottanut mallia musiikista pyrkiessään laajentamaan kirjallisen kerronnan rakenteita ja mahdollisuuksia toimia taiteellisen ilmaisun välineenä. Tietynlainen ”jazzmaisuus” on kuitenkin liitetty ennen kaikkea amerikkalaisen kirjallisuuden modernistisiin muotokokeiluihin.<sup>7</sup> Tässä tutkielmassa keskityn afrikkalaisamerikkalaiseen kirjallisuustraditioon, jossa kysymys musiikista ja musiikillisuudesta on määritellyt laajalti koko mustan diasporisen kulttuurin rakentumisen periaatteita. Samalla musiikillisen muodon käyttäminen romaanikerronnan välineenä viittaa myös laajempaan keskusteluun musiikin symbolisesta merkityksestä afrikkalaisamerikkalaiselle taiteelle.

Merkittävin yksittäinen nimittäjä 1900-luvun afrikkalaisamerikkalaiselle musiikilliselle traditiolle on blues, johon myös jazz-musiikin kehitys kiinnittyy. Afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden tutkimuksessa onkin ollut tietty tendenssi asettaa blues ensisijaiseen asemaan mustan kirjallisen ilmaisun musiikillisena kuvastimena.

<sup>6</sup> Ks. esim. Townsend 2000, 3–4.

<sup>7</sup> Erityisesti beat-kirjallisuus otti 1950- ja 60-luvulla jazz-musiikin omakseen: jazz-vaikutteisen kielellisen improvisaation avulla kirjailijat pyrkivät kehittämään spontaanimpaa ja avoimempaa ilmaisumuotoa ja uudistamaan näin länsimaisen kirjallisuuden konventionaalisia kerrontamalleja. Osaltaan käsitteen ”jazz-kirjallisuus” voidaan nähdä myös heijastavan sitä akateemista keskustelua, jossa etuliite ”jazz” on pyritty yhdistämään lähes kaikkeen, joka luonnehtii jollain tapaa amerikkalaisen urbaanin kulttuurin ja elämäntavan kehittymistä ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Termi ”jazz” on liitetty niin arkkitehtuuriin ja ruokaan kuin muotiin ja elokuvaan. Siitä on tullut muotikäsite, jota voidaan soveltaa lähes kaikille elämäntilanteille. (Ks. Townsend 2000, 23, 148–149.)

Esimerkiksi Houston A. Baker Jr:n mukaan blues toimii monipuolisena vertauskuvana afrikkalaisen diasporisen kulttuurin ja kokemuksen kehittymiselle Amerikassa. Se on esiintynyt keinona kielellistää afrikkalaisamerikkalaista kulttuurista kokemusta:

The blues are a synthesis [---]. Combining works songs, group seculars, field hollers, sacred harmonies, proverbial wisdom, folk philosophy, political commentary, ribald humor, elegiac lament, and much more, they constitute an amalgam that seems always to have been in motion in America – always becoming, shaping, transforming, displacing the peculiar experiences of Africans in the New World.<sup>8</sup>

Bakerin määritelmässä blues on diskurssi, merkityssuhteiden kokonaisuus, joka rakentaa todellisuutta tietyllä tavalla. Se tarjoaa erityisen koodijärjestelmän ja tutkimusmatriisin, johon afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurisen ilmaisun muodot kiinnittyvät: musiikillinen traditio on kehittänyt monitahoisen merkitysverkoston, jonka avulla voidaan löytää uusia tapoja ymmärtää mustaa kulttuuria ja kirjallisuutta. Näin Baker on tarkastellut sitä prosessia, jolla afrikkalaisamerikkalainen kirjallinen diskurssi on 1900-luvulla tavoitellut erityistä afrikkalaisamerikkalaista ”sointia”.<sup>9</sup>

Rakenteellisilta lähtökohdiltaan blues- ja jazz-kerronta ovat hyvin samanlaisia: keskeisessä roolissa ovat rytmikkäät toistorakenteet, kerronnan spontaani ja improvisatorinen tunnelma, ilmaisun monimerkityksellisyys ja vertauskuvallisuus sekä pyrkimys vastavuoroiseen esitysmuotoon. Jazz-tekstin on kuitenkin nähty olevan blues-tekstiä kompleksisempi ja kerronnan tempoltaan vaihtelevampi ja nopeampi. Tämä johtuu siitä, että jazz on yleensä täysin instrumentaalimusiikkia: siinä missä blues-teksti määritellään pitkälti blues-lyriikoiden ja niille ominaisten aihepiirien mukaan, jazz-tekstin on nähty etenevän lähinnä kielellisten assosiaatioiden varassa.<sup>10</sup> Esimerkiksi kirjailija Gayl Jones korostaa

---

<sup>8</sup> Baker H. 1984, 5.

<sup>9</sup> Ks. Baker H. 1984, 3–4.

<sup>10</sup> Ks. Jones G. 1991, 200.

luonnehdinnassaan kirjallisesta jazz-muodosta kerronnan epävakaata, jatkuvasti muuttuvaa ja moniäänistä rakennetta:

The writer's attempt to imply or reproduce musical rhythms can take the form of jazz-like flexibility and fluidity in prose rhythms (words, lines, paragraphs, the whole text), such as nonchronological syncopated order, pacing, or tempo. A sense of jazz – the jam session – can also emerge from an interplay of voices improvising on the basic themes or motifs of the text, in key words and phrases.<sup>11</sup>

Kuten Jones määritelmässään toteaa, monilla kirjailijoilla jazz-vaikutteet pyrkivät liittymään juuri musiikin sävellykselliseen luonteeseen: kirjailijat ovat pyrkineet tuottamaan musiikillista sävellystä vastaavaa esityksen rakentumisen, tai peräti esiintyjän käyttäytymisen, mukaista metodia. Jazz-musiikkiin viittaavat tyyllilliset implikaatiot syntyvät usein tekstin ja kerronnan elementtien rytmisen variaation myötä: sanojen, vuorosanojen, lauseiden ja kappaleiden epäkronologinen, toisinaan ristiriitaiselta vaikuttava (synkopoitu) järjestys; kerronnan tempon (usein epäjohdonmukainen) nopeuttaminen; moniääninen, usein epäloogiselta ja assosiatiiviselta vaikuttava, montaasimainen rakenne; kerronnassa toistuvilla elementeillä, kuten teemoilla, avainsanoilla ja -lauseilla ”leikittely” jne. Puhuttaessa erityisestä ”jazz-kirjallisuudesta” viitataan usein juuri jazz-musiikin tapaan tuottaa soinniltaan ristiriitaisten elementtien avulla kehittyvä avoin, vapaa ja yllättävä, konventionaaliset semanttiset ja syntaktiset kaavat estotta rikkova, rytmikäs kerrontarakenne. Nämä kaikki piirteet viittaavat pyrkimykseen laajentaa kirjallisen kerronnan konventionaalisia rakenteita tuottamalla improvisatorinen tulkinta kertomuksen ja kerronnallisuuden rakentumisen periaatteista.

E erityisen tärkeään rooliin kirjallisen jazz-estetiikan määrittelyissä nousee tarinan, kertomuksen käsite. Jazz-musiikista puhutaan usein vertauskuvallisesti ”tarinankertomisenä”, jossa esityksen johtaja, ”tarinan pääkertoja”, esittelee aluksi kappaleen ”juonen” tai keskeisen ”tarina-aiheen”, josta eri soittajat esittävät seuraavaksi omat versionsa:

---

<sup>11</sup> Jones G. 1991, 200.

toistavat kappaleen juonta, varioivat tarinaa omissa sooloissaan, tuovat oman näkökulmansa ja äänensä aiheen käsittelyyn.<sup>12</sup> Jazz-improvisaatiossa toistuvat tietyt rytmii- ja sointukuviot, joiden ympärillä esityksen teemojen ja tarinan juonen variaatioita kehitellään eteenpäin. Tarina ei etene kronologisesti, vaan soittajat tutkivat jatkuvasti sen aihetta, palaavat toistuvasti menneeseen ja rakentavat sen varaan tulevaa. Näin jazzin on nähty toimivan vertauskuvana muun muassa tarinan ajallisen ja tilallisen muodon kehittelyn avoimuudelle ja kertomuksen moniäänisyydelle: kertomusrakenteelle, joka kehittyy monen eri yhtä aikaa läsnä olevan äänen ja näkökulman keskinäisenä vuorotteluna.<sup>13</sup>

Myös Toni Morrison on kuvaillut pyrkimyksiään tuottaa jazz-vaikutteista kerrontaa korostamalla musiikillisen muodon avoimuutta ja arvaamattomuutta. Samalla hän rakentaa eroa eurooppalaiseen klassisen musiikin traditioon:

Classical music satisfies and closes. Black music does not do that. Jazz always keeps you on the edge. There is no final chord. There may be a long chord, but no final chord. [---] There is always something else that you want from the music. I want my books to be like that – because I want that feeling of something held in reserve and the sense that there is more – that you can't have it all right now.<sup>14</sup>

Tämä määritelmä ”kirjallisesta jazzista” pyrkii antamaan lisää tilaa kerronnan arvaamattomuudelle ja kertovien äänten monipuolisemmalle kirjolle. Samalla Morrison pyrkii jazz-analogian avulla toimimaan staattista kertomusrakennetta ja autoritaarista kertojarakennetta vastaan. Siinä missä traditionaalinen juonellinen romaani suuntautuu kohti tiettyä päämäärää tai lopputulosta, jazz toimii Morrisonille mallina kerrontarakenteesta, joka

<sup>12</sup> Ajatus tarinankertomisen ja jazz-musiikin yhteneväisyyksistä on yleinen varsinkin muusikoiden keskuudessa. Musiikintutkija Paul F. Berliner on tutkinut muusikoiden ajatuksia jazz-improvisaatiosta ja nostaa tarinankertomisen keskeiseksi jazz-improvisaatiota määrittäväksi periaatteeksi: ”Improvisers illuminate these principles with perhaps the richest of their language metaphors, storytelling, whose multilayered meanings have been passed from generation to generation within the jazz community since its earliest days.” (Berliner 1994, 200–201.)

<sup>13</sup> Ks. Hartman 1991, 10; Jones G. 1991, 121.

<sup>14</sup> McKay 1994 (1983), 155.

ei tarjoa lopullisia vastauksia. Se ei kiinnity mihinkään selkeästi määriteltävään tulkintaan, vaan tarinan merkitys on juuri sen merkityksiä tuottavassa toiminnassa.

Samalla kun Morrison on itse korostanut jazz-improvisatorisen muodon toimineen lähtökohtana hänen kirjoittamiselleen *Jazz*-romaanissa, myös monet tutkijat ovat nostaneet improvisatorisen kerrontarakenteen romaanin tulkinnan kannalta keskeiseen asemaan. *Jazz*-romaanin tulkinnoissa on usein lähdetty siitä, että romaanin kerronnallinen rakenne on viittaus jazz-performanssiin. Esimerkiksi Eusebio L. Rodrigues on tarkastellut *Jazz*-romaanissa kehittyvää rytmikästä lukukokemusta ja korostaa Morrisonin tavoitelleen kielessään improvisatorisen jazz-performanssin spontaania tunnelmaa: ”The harsh blare of the consonants, the staccato generated by the commas that insist on hesitations needed to accelerate the beat, the deliberate use of alliteration and of words repeated to speed tempo – all come together to recreate the impact of jazz.”<sup>15</sup> Varsinkin toistorakenteiden kautta kehittyvän rytmikkään liikkeen myötä romaanin on nähty saavan kerrontaansa erityisen ”musiikillisen” elementin. Esimerkiksi Alan J. Ricen mukaan Morrisonin romaaneissa korostuu juuri ajatus toistojen tuottamasta rytmistä: keskeisin Morrisonin ”jazz-estetiikkaa” määrittävä elementti on erilaisten ”riffien” käyttö, sanojen ja lauseiden toistot sekä kielellisten ilmausten väliset assosiaatiot ja parallelismit, jotka osaltaan vievät romaanin rytmikästä kerrontaa eteenpäin<sup>16</sup>. *Jazzissa* romaanikerronta ei etene lineaarisesti, vaan on rakentunut episodinomaiseksi kudokseksi, jossa monet eri tarinat nivoutuvat yhteisen teeman ja tarina-aiheen ympärille. Erityisesti romaanin kertojaäänänen on tulkittu muokkaavan kerrontaansa jazz-improvisatorisilla tekniikoilla: hän kommentoi ja tutkii jatkuvasti kertomaansa tarinaa, keksii uutta sitä mukaa kuin tarina etenee, antaa toisten äänten puhua ja vastaa näiden esityksiin omissa ”sooloissaan”, sovittaa tarinan osia uudelleen yhteen pohtien jatkuvasti

---

<sup>15</sup> Rodrigues 1993, 735.

<sup>16</sup> Rice 1994, 424–425.

oman kertovan toimintansa etenemisen ehtoja<sup>17</sup>. Samalla romaanin jazz-improvisatorisen rakenteen on nähty heijastavan myös laajemmin afrikkalaisamerikkalaista kertomusperinnettä. Esimerkiksi Yvonne Atkinsonin mukaan romaanin polyfonisen ja ”polyrytmisen”, lähes spontaanilta tuntuvien ajallisten vaihdosten varassa etenevän kertomusrakenteen tavoitteena voidaan nähdä toimineen pyrkimys rakentaa erityistä musiikillista kielellistä diskurssia, jolla on ollut oma merkityksensä afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden traditiossa: rytmin avulla Morrisonin tavoittelee romaaneissaan mustan oraalisen tradition rituaalisen tarinankerrontaperinteen mukaista, entistä vastavuoroisempaa ja kokemuksellista, lukijan ja kirjan välistä esityksellistä suhdetta, jonka tarkoituksena on saattaa lukija voimakkaammin osalliseksi romaanin moniäänistä kerronnallista kokonaisuutta.<sup>18</sup>

Tutkijoiden yritykset kuvailla *Jazz*-romaanin kerrontaa vertaamalla sen rakennetta musiikilliseen jazz-performanssiin on kuitenkin saanut osakseen myös kritiikkiä. Esimerkiksi Alan Munton suhtautuu artikkelissaan ”Misreading Morrison, Mishearing Jazz: A Response to Toni Morrison's Jazz Critics.” (1997) hyvin epäilevästi ajatukseen musiikin ja kirjallisen romaanikerronnan yhdistämisestä. Muntonin mukaan yritykset linkittää Morrisonin romaaniestetiikka jazz-performanssissa vallitseviin toiminnan periaatteisiin ovat jo perustaltaan tuhoon tuomittuja: kirjallisuus ei voisi koskaan tavoittaa jazz-komposition monimutkaisia sävel- ja sointukuvioita, puhumattakaan musiikillisesta improvisaatiosta.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ks. Grandt 2004, 80–81.

<sup>18</sup> Ks. Atkinson 2000, 13–15, 27. Ks. myös Small-McCarthy 1995, 293–294, 299 [elektroninen dokumentti].

<sup>19</sup> Ks. Munton 1997, 235, 250–251. Muntonin mukaan yrityksiä lukea *Jazz*-romaania yhteydessä afrikkalaisamerikkalaiseen jazz-traditioon ohjaa lähinnä halu tuottaa ”afrikanistinen” luenta Morrisonin kirjoittamasta (lähtökohdiltaan eurooppalaisesta) romaanimuodosta (ks. Munton 1997, 244). Ajatus on siinä mielessä erikoinen, että se jättää lähes kokonaan huomioimatta mahdollisuuden omilla ehdoillaan toimivaan afrikkalaisamerikkalaiseen romaaniin: Muntonille romaani on ensisijaisesti eurooppalainen kerronnan laji, jolloin myös afrikkalaisamerikkalainen romaani voi toimia ainoastaan suhteessa eurooppalaiseen romaanin traditioon (ks. Munton 1997, 235–236, 251). Muntonin esittämä kritiikki asettuu varsin erikoiseen valoon, kun sitä tarkastellaan suhteessa Toni Morrisonin tuotantoon ja ennen kaikkea hänen rooliinsa ja asemaansa afrikkalaisamerikkalaisena kirjailijana. Morrison on toistuvasti korostanut oman kirjoittamisensa rakentuvan suhteessa afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin esitykselliseen perinteeseen. Näin hän on pyrkinyt työstimään erityistä ”mustaa romaanimuotoa”, joka rakentuu ensisijaisesti suhteessa mustan oraalisen tradition esitykselliseen tarinankerrontaperinteeseen. (Ks. esim. Morrison 1984, 388–389; Morrison 1985, 342. Ks. myös Gilroy 2005 (1993), 181–182.) On totta, että näin tehdessään Morrison rakentaa väistämättä myös suhdetta

Samoin Justine Tallyn mukaan yritykset linkittää Morrisonin romaani osaksi afrikkalaisamerikkalaista jazz-traditiota törmäävät aina lopulta väistämättömään ristiriitaan: musiikillisen komposition elementtejä ei voida koskaan muuntaa sellaisinaan kirjallisuuden välineiksi, vaan kirjoittaminen lukitsee ne aina kirjallisen kenttään<sup>20</sup>.

Munton ja Tally ovat kritiikissään oikeassa siinä suhteessa, ettei musiikillista voida koskaan kiinnittää kirjalliseen: *Jazz* on ensisijaisesti kirjoitettu romaani, jollaisena se tulee myös lukea. Samaan aikaan Munton ja Tally jättävät kuitenkin lähes kokonaan huomioimatta sen hyvin laajan afrikkalaisamerikkalaisen *kirjallisen* tradition, johon myös Morrison osaltaan kiinnittyy. Kyvyttömyys lukea *Jazz*-romaania yhteydessä jazz-traditioon liittyikin usein tutkijoiden vaikeuteen hahmottaa jazz minään muuna kuin selkeästi musiikillisena, äänellisenä konstruktiona: musiikillisen ilmaisun kehittymisen – ja tätä kautta myös Morrisonin pyrkimyksen liittää kerrontaansa tietty ”jazzmainen” rytmi ja ”svengi” – ei ymmärretä kiinnittyvän osaksi laajempaa afrikkalaisamerikkalaista esitystraditiota. Musiikilla ja kerronnan musiikillisuudella on oma erityinen merkityksensä myös afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa. Kuten Morrison on itse *Jazz*-romaanin yhteydessä todennut: ”[T]he jazz-like structure wasn’t a secondary thing for me – it was the raison d’être of the book.”<sup>21</sup>

Musiikillisuus Morrisonin romaanikerronnassa ei näin ollen viittaa ainoastaan kerronnan lingvististen ja syntaktisten piirteiden tuottamaan kirjallisen ilmaisun (kvasi)musikaaliseen luonteeseen, kerronnan ”sointuvuuteen” ja ”rytmikkyyteen”, vaan musiikillisuuden käsite rakentaa romaanille myös laajempaa esteettisten periaatteiden ja kulttuuristen käytäntöjen kontekstia. Eräässä Paul Gilroy’n kanssa tehdyssä haastattelussa

---

laajempaan romaanin lajitraditioon. Tämä ei kuitenkaan tee afrikkalaisamerikkalaisesta romaanista ja sen erityispiirteiden tarkastelusta toisarvoista eurooppalaiseen romaanin traditioon nähden.

<sup>20</sup> Ks. Tally 2001, 4–5, 63.

<sup>21</sup> Morrison & Schappell 1993, 110.

Morrison kuvailee näkemystään musiikin merkityksestä afrikkalaisamerikkalaisen taiteen kehitykselle: ”Black Americans were sustained and healed and nurtured by the translation of their experience into art, above all in the music. That was functional... My parallel is always the music, because all of the strategies of the art are there. All of the intricacy, all of the discipline.”<sup>22</sup> Kysymys musiikista romaanikerrontaa jäsentävänä tekijänä ei viittaa ainoastaan kerronnan tyylliseen valintaan, vaan improvisaatio on ennen kaikkea romaanin tapa jäsentää, työstää, tulkita ja kertomuksellistaa inhimillistä kokemustodellisuutta ja rakentaa suhdetta ympäröivään kulttuuriin, yhteiskuntaan ja afrikkalaisamerikkalaisen taiteen traditioon.

Tässä tutkielmassa pyrin hahmottamaan tarkemmin sitä kulttuurista taustaa, jota vasten myös Morrisonin puheenvuorot musiikin ja musiikillisuuden merkityksestä afrikkalaisamerikkalaiselle kerronnalle asettuvat. Morrisonille jazz on enemmän kuin ainoastaan vertauskuva kirjalliselle toiminnalle<sup>23</sup>, siinä yhdistyy paljon laajempi kulttuurinen merkitysjärjestelmä kuin mitä pelkkä jazzin musiikillisten tyylipiirteiden ja romaanin narratiivisten strategioiden välinen vertailu osoittaa. Morrison ei käytä romaaneissaan musiikkia ainoastaan havainnollistaakseen menneisyyden tapahtumia ja kuvaillakseen tiettyä aikakautta, vaan samaan aikaan hän puhuu siitä historiasta, joka voidaan kuulla *musiikissa*. Tällöin musiikillisen merkitys kehittyi nimenomaan suhteessa musiikillisen diskurssiin, niihin käytäntöihin, joissa se on toiminut ja joissa sillä on oma erityinen roolinsa. Kuten Samuel Floyd on todennut, afrikkalaisamerikkalaisen musiikillisen tradition esteettisten periaatteiden tarkastelu vaatii toistuvasti huomion keskittämistä musiikin rakenteellisten elementtien analysoinnista kohti esityksellisen toiminnan tulkintaa<sup>24</sup>. Craig Hansen Wernerin mukaan jazz- ja blues-musiikin vaikutus afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden kehitykseen

<sup>22</sup> Gilroy 2005 (1993), 181.

<sup>23</sup> Vrt. Tally 2001, 63, 79.

<sup>24</sup> Floyd kirjoittaa: ”Aesthetic deliberation about African-American music requires a perceptual and conceptual shift from the idea of music as an object to music as an event, from music as written – as a frozen, sonic ideal – to music as making or [---] from music to *musicking*.” (Floyd 1995, 232.)

tuleekin nähdä ”impulssina”: ei ainoastaan kerronnan rakenteellisena (musiikillisena) mallina ja vertauskuvana vaan aivan erityisenä kulttuurisen kokemuksen ja ilmaisun muotona, joka kertoo afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin muodostumisesta tietyllä tavalla. Tässä improvisaatio ei ole ainoastaan musiikilliseen traditioon viittaava, jazz-performanssin esityksellisen rakenteen muotoutumisen periaatetta kuvaava termi, vaan ennen kaikkea ihmisen keino työstää identiteettiään ja minuuttaan osana laajempaa kulttuurista kokemusta.<sup>25</sup>

Tutkijat ovat lähestyneet *Jazz*-romaanin useimmiten kahdesta näkökulmasta. Joko analyysissä on korostettu romaanin musiikillista kerrontarakennetta tai sitten romaani on tulkittu yhteydessä amerikkalaisen kaupunkiromaanin, afrikkalaisamerikkalaisen väestön maaltamuuton, kaupungistumisen ja urbaanin kulutuskulttuurin kehitykseen sekä korostettu teoksen kuvaamaa kaupunkispektaakkelia ja romaanin suhdetta 1920-luvulla vallinneeseen ”jazzin aikakauteen” (”The Jazz Age”)<sup>26</sup>. Näissä tulkinnoissa musiikin rooli romaanin jäsentävänä elementtinä on jätetty usein vähemmälle huomiolle. Omassa tutkimuksessani en näe näitä kahta lähestymistapaa toisistaan erillisinä vaan ennen kaikkea toisiinsa keskeisesti kiinnittyvinä. Musiikki on romaanissa – tavalla tai toisella – jatkuvasti läsnä, ja esimerkiksi romaanin kaupunkikuvaus rakentuu usein juuri musiikillisten alluusioiden varassa. Jazz-rakenteella on myös monia kulttuurisia merkityksiä, jotka kiinnittävät sen laajempaan keskusteluun musiikin ja yhteiskunnan sosiaalisten valtarakenteiden välisestä suhteesta. Esimerkiksi Alan J. Rice on nähnyt Morrisonin tavassa käyttää hyväkseen mustaa musiikillista perinnettä ja jazz-ilmaisua pyrkimyksen vastustaa länsimaista porvarillista arvomaailmaa. Jazzin muodolliset elementit, kuten improvisaatio ja esityksen avoin, päättymätön rakenne, ovat vastakkaisia modernin, teollistuneen yhteiskunnan rakenteita ja järjestystä kohtaan.<sup>27</sup> Samalla jazzin jatkuvalla variaatiolla ja muutoksella perustuva

<sup>25</sup> Ks. Werner 1994, 218–219. Ks. myös Ellison 2002c (1953), 36.

<sup>26</sup> Ks. esim. Balshaw 2000 [elektroninen dokumentti], Peach 2000, Dubey 2003.

<sup>27</sup> Rice 2000, 158–159. Ks. myös Attali 1985 (1977), 27–28, 138.

improvisatorinen muoto on toiminut Morrisonille mallina kerrontatekniikasta, jossa historian uudelleenkertominen antaa mahdollisuuden myös sen radikaaliin uudelleentulkittamiseen<sup>28</sup>.

Tämän tutkielman kannalta merkitykselliseen asemaan nousee musiikin symbolinen rooli afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden traditiossa sekä ne kulttuuriset miellelyhtymät, joita erityisesti jazz-musiikkiin liitettiin 1900-luvun alussa. Kulttuurihistorioitsija Lawrence Levine on lähestynyt kysymystä jazzin symbolisesta roolista osana 1900-luvun alun amerikkalaista kulttuurimaisemaa vastakohtajaottelun kulttuuri–jazz kautta. Levinen mukaan termille ”kulttuuri” alkoi 1800-luvun lopulla kehittyä uusi merkitys, tarkoittaen sivistystä ja korkeakulttuuria, ”Kulttuuria”. Samoihin aikoihin, kun Amerikassa alettiin jakaa taidetta entistä voimakkaammin korkeaan ja matalaan, tuli yleiseen kielenkäyttöön uusi käsite, jazz. Siinä missä kulttuuri oli jotain jaloa, hienostunutta ja arvokasta – se liitettiin harmoniaan, järkeen ja järjestykseen –, jazz oli kaikessa tämän korkean sivistyksen vastakohta: se ilmensi musiikillista riitasointuisuutta, epäsopea, kaaosta, ”meteliä”.<sup>29</sup>

Merkityksellinen on Levinen huomio jazzin ja kulttuurin järjestelmien erilaisista suhteista tekijän ja tekijyyden käsitteisiin. Jazzin perusta oli vuorovaikutuksessa: esiintyjän ja yleisön välinen raja oli jazz-musiikissa usein hyvin epäselvä. Kulttuuri sen sijaan sijoitti yleisön useimmiten täysin passiiviseen rooliin ja kasvatti näin esiintyjän ja yleisön välistä rajaa: taiteilijan esitys oli teos, jota yleisö tuli seuraamaan, kuuntelemaan ja katsomaan. Samalla kulttuuri nosti säveltäjän hyvin keskeiseen asemaan musiikillisessa kompositiossa. Kulttuurin luomassa järjestelmässä musiikillinen sävellys oli tekijänsä ainutlaatuinen luomus, jota ei saanut muokata tai tulkita vapaasti. Se oli ”säveltäjän taidetta”, esiintyjän tuli noudattaa tarkkaa uskollisuutta tekijän alkuperäiselle sävellykselle.<sup>30</sup> Jazz sen sijaan oli ensisijaisesti

<sup>28</sup> Ks. Rice 2000, 157–158.

<sup>29</sup> Levine 1998 (1993), 433.

<sup>30</sup> Levine 1998 (1993), 433.

esittäjänsä luomus: se perustui esiintyjän/esiintyjien tulkinnalle ja uudelleentulkinnalle, toistossa kehittyvälle toisin toistamiselle ja alkuperäisen teoksen variaatioille. Samalla jazzin nähtiin ilmentävän luovaa spontaanisuutta, se kumpusi ihmisestä ikään kuin ”luonnollisesti” – toisin kuin kulttuuri, jolla oli pitkät, vuosisatoja vanhat, kunniakkaat perinteet; sen koettiin ilmentävän vanhoja eurooppalaisia arvoja ja vaativan harjoittajaltaan intensiivistä opiskelua ja pitkäjänteistä harjoittelua.<sup>31</sup>

Lopulta jazz-musiikin saama suuri suosio 1920-luvulla muutti koko käsityksen ”amerikkalaisesta kulttuurista”. Jazz oli samaan aikaan sekä lähtökohtaisesti mustan kulttuurin muoto että kulttuurinen hybridi sekoittaen rakenteissaan sekä mustan että valkoisen musiikillisen tradition. Se oli monikulttuurisen Amerikan synnyttämä järjestelmä.<sup>32</sup> Myös Kathy Ogren korostaa teoksessaan *The Jazz Revolution: Twenties America & the Meaning of Jazz* (1989) jazz-musiikin merkitystä määriteltäessä amerikkalaista modernismia ja sen kehittymistä 1920-luvulla. Ogrenin mukaan amerikkalaisessa valtakulttuurissa käyty keskustelu jazz-musiikista liitettiin usein ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen ”uuteen aikaan” ja tulevaisuuteen suuntautuvaan moderniin, urbaaniin ihmiseen. Jazz oli merkittävä vallitsevien kulttuuristen arvojen kriitikko, ja sen tulo osaksi amerikkalaista populaarikulttuuria merkitsi monille luopumista vanhoista arvoista – ja osittain myös tietystä varmuuden tunteesta, jonka nuo arvot olivat ihmisille antaneet: ”Americans on all sides of the jazz debate found the music symbolic of fundamental – and provocative – changes they were experiencing in the maturing post-World War I urban and industrial society. The music represented the end of an earlier era and the transition to a modern one.”<sup>33</sup> Ogrenin mukaan jazzin modernistisuus perustui pitkälti sen improvisatorisuuteen: jazz kuulosti uudelta ja modernilta, koska se erosi niin selkeästi aiemmasta, muodoltaan formaalisemmasta

<sup>31</sup> Levine 1998 (1993), 433–434.

<sup>32</sup> Ks. Levine 1998 (1993), 433–434, 444–445.

<sup>33</sup> Ogren 1989, 7.

musiikista. Jazz tarjosi mahdollisuuden rakentaa eroa vanhaan, maailmansotaa edeltävään aikaan: “[I]mprovisational music promises no sure passages; rather it captures the inevitability of mobility and change. The jazz controversy signified the attempts of Americans to analyze the difficult and contested routes they had followed in the past, and their willingness to chart a more flexible, ‘modern’ future.”<sup>34</sup> Samalla jazz nähtiin jollain tapaa primitiivisenä uhkana, joka vaarantaisi koko amerikkalaisen sivilisaation perusrakenteita<sup>35</sup>.

*Jazz*-romaanissa Morrison on pyrkinyt tavoittamaan 1920-luvun ja jazzin merkityksen afrikkalaisamerikkalaisen urbaanin kulttuurin kehittymiselle: “I was interested in rendering a period in African American life through a specific lens – one that would reflect the content and characteristics of its music (romance, freedom of choice, doom, seduction, anger) and the manner of its expression.”<sup>36</sup> Saavuttaakseen tämän hän omien sanojensa mukaan pyrki muokkaamaan kirjallista ilmaisuaan kohti musiikillisuutta, siirtymään kohti niitä esityksiä ja ilmaisun muotoja, jotka määrittivät afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin läsnäoloa tuona vuosikymmenenä:

The moment when an African American art form defined, influenced, reflected a nation’s culture in so many ways: the burgeoning of sex license, a burst of political, economic, and artistic power; the ethical conflicts between the sacred and the secular; the hand of the past being crushed by the present. Primary among these features, however, was invention. Improvisation, originality, change. *Rather than be about those characteristics, the novel would seek to become them.*<sup>37</sup>

Morrison on teoksissaan käyttänyt usein afrikkalaisamerikkalaisesta oraalisesta traditiosta ammentavaa kerronnallista rakennetta tuodakseen tarinasta esille jotain uutta, syventääkseen ja täydentääkseen romaanin juonta. *Jazzissa* kerronnan rakenne ja muoto nousevat romaanin tulkinnan kannalta merkittävään asemaan. Tarinan sisältö ja merkitys avautuvat rakenteen

<sup>34</sup> Ogren 1989, 164–165. Ks. myös Ogren 1989, 143.

<sup>35</sup> Ogren 1989, 153.

<sup>36</sup> Morrison 2004b, xv.

<sup>37</sup> Morrison 2004b, xviii. Kursiivit lisätty.

kautta: ”I had written novels in which structure was designed to enhance meaning; here the structure would equal meaning.”<sup>38</sup> Käyttämällä eräänlaista jazz-vaikutteista rakennetta romaanikerronnassaan ja tekemällä viittauksia afrikkalaisamerikkalaisen populaarimusiikin historiaan Morrisonin voidaan nähdä pyrkivän avaavan niitä merkityksiä, joita 1920-lukuun amerikkalaisen ja afrikkalaisamerikkalaisen urbaanin kulttuurin kehityksen kannalta merkittävänä vuosikymmenenä on liitetty.

Kun siis tutkitaan kirjallisuudessa esiintynyttä pyrkimystä rakentaa kirjallinen ilmaisu tietystä musiikkitraditiosta peräisin olevien käsitteiden ja periaatteiden varaan, joudutaan miettimään, millä tavalla kirjallisuus on muuntanut nämä periaatteet omiin tarkoituksiinsa sopiviksi. Mitkä musiikillisen komposition elementit ovat muotoutuneet osaksi Morrisonin kirjallista jazz-improvisaatiota, ja mitä tämän musiikkitradition mukaan tuominen romaanin rakentumisperiaatteisiin merkitsee? Millainen ajatusrakennelma, kulttuuristen konstruktioiden ja maailmaa jäsentävien käsitteiden järjestelmä tämän musiikkitraditiosta peräisin olevan kerronnan rakentumisperiaatteen takaa voidaan löytää?

On olemassa joukko avaintekstejä, joiden kautta musiikin – ja erityisesti blues ja jazz-musiikin – merkitystä afrikkalaisamerikkalaiselle kirjallisuudelle on tarkasteltu.<sup>39</sup> Morrisonin lisäksi muun muassa W.E.B. Du Bois (1868–1963), Claude McKay (1889–1948), Zora Neale Hurston (1891–1960), Langston Hughes (1902–1967), James Baldwin (1924–1987), Ann Petry (1908–1997), Alice Walker (s. 1944), Gayl Jones (s. 1949) ja Nathaniel Mackey (s. 1947) sekä ennen kaikkea Ralph Ellison (1914–1994), Albert Murray (s. 1916) ja Amiri Baraka (LeRoi Jones) (s. 1934) ovat kirjailijoita, jotka ovat osaltaan määrittäneet sitä

<sup>38</sup> Morrison 2004b, xix.

<sup>39</sup> Varsinaisen kohdeteokseni ohjaamana tutkielmani keskittyy pääasiassa afrikkalaisamerikkalaisen proosakirjallisuuden traditioon. Lyriikassa ilmaisun musiikillisuus ja kielen soinnillisuus on aina ollut merkittävämmässä asemassa kuin proosassa, joka on perustunut voimakkaammin kerronnallisuuteen. Kaiken lisäksi keskusteluissa jazz-musiikin ja jazz-improvisaation rakentumisen periaatteista toistuu hyvin usein vertauskuva musiikista nimenomaan *tarinankertomisena*.

keskustelua, jota musiikin merkityksestä 1900-luvun afrikkalaisamerikkalaiselle kirjallisuudelle ja kulttuurille on käyty.<sup>40</sup>

Pyrkimyksessään kirjoittaa romaaninsa eräänlaiseen kirjalliseen jazz-muotoon Morrison liittyy siis hyvin laajaan, afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa erityisesti 1920-luvun Harlemin renessanssista<sup>41</sup> lähtien vallinneeseen keskusteluun musiikin, kirjoittamisen ja kirjallisuuden välisestä suhteesta. Tämän tutkielman kannalta merkityksellisimpään asemaan nousee kuitenkin Ralph Ellisonin vuonna 1952 ilmestynyt romaani *Invisible Man*, jossa esitellään afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden ehkä merkittävin musiikillisen jazz-improvisaation kuvaus. Ellisonille jazz oli keino määritellä afrikkalaisamerikkalaisen väestön kulttuurisen kokemuksen hajanaisuutta ja sen kaksijakoista luonnetta amerikkalaisessa yhteiskunnassa: jazzissa – sekä musiikkina että kulttuurisena järjestelmänä – perimmäisenä kysymyksenä on pyrkimys etsiä ihmisen yksilöllisen identiteetin ja mustan subjektuuden rakentumisen periaatteita suhteessa häntä ympäröivään kulttuuriin. *Invisible Man* -romaanin alkaa kuvauksella jazz-trumpetisti Louis Armstrongin improvisoinnista Andy Razafin sanoittamassa ja Fats Wallerin säveltämässä kappaleessa ”(What Did I Do to Be So) Black and Blue?”. Kappale kertoo traagisen kuvauksen ihmisestä,

---

<sup>40</sup> Afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa musiikki on ollut hyvin laajalti käsitelty aihepiiri läpi 1900-luvun. Yksittäisistä teoksista mainittakoon tässä yhteydessä muun muassa W.E.B. Du Boisin esseeteos *The Souls of Black Folks* (1903); Claude McKayn vuonna 1928 ilmestynyt suurkaupunkikuvaus *Home to Harlem*; Zora Neale Hurstonin romaanit ja ennen kaikkea hänen mustaa tarinankerrontaperinnettä käsittelevät antropologiset tutkimuksensa; Langston Hughesin jazz-vaikutteiset runot ja jazz-musiikkia aihepiirissään sivuava romaani *The Ways of White Folks* (1934); Ann Petryn kaupunkiromaani *The Street* (1946) ja mm. novelli ”Solo on the Drums” (1945), jossa hän kuvaa jazz-rumpalin sooloa ja sen improvisatorisen merkityksen rakentumisen kehittymistä; Alice Walker, hänen mustaa yhteisöä ja sen vastakulttuurista liikehdintää käsittelevät romaaninsa ja esseensä; Gayl Jones ja hänen blues-musiikkia sekä kerronnan rakenteissaan että aihepiirissään käsittelevä romaani *Corregidora* (1975); sekä ennen kaikkea kirjailija ja kirjallisuudentutkija Nathaniel Mackey, joka muun muassa ekspressiivistä musiikillista ilmaisua tavoittelevassa kokeellisessa romaanissaan *The Bass Cathedral* (2008) kuvaa erään jazz-muusikon yrityksiä havainnollistaa performanssiin kehittyvän kommunikaatiivisen improvisaation rakentumista ja sen myötä avautuvaa, mustaan jazz-traditioon kiinnittyvää kokemuksellista symboliikka.

<sup>41</sup> Harlemin renessanssilla viitataan 1920-luvun alkupuolelta 1930-luvun alkupuolelle New Yorkin Harlemin kaupunginosassa kukoistaneeseen kirjallis-taiteelliseen liikkeeseen. Liikkeen piirissä vaikuttaneiden taiteilijoiden teoksissa korostettiin usein afrikkalaisen kulttuuriperinnön merkitystä ja suhtauduttiin ihannoiden mustaan rotuun. Harlemin renessanssi ei kuitenkaan ollut kovin yhtenäinen liike, vaan sen piirissä toimi hyvin monenlaisia taiteilijoita ja yhteiskunnallisia vaikuttajia.

joka mustan ihonvärinsä takia kokee jääneensä yksin kylmässä ja tunteettomassa maailmassa: “Just’ cause you’re black, / Folks think you lack, / They laugh at you and scorn you too. / What did I do to be so black and blue?”<sup>42</sup> Laulu päättyy murheelliseen säkeistöön, joka korostaa laulajan ”mustuuden” kokemuksen lohduttomuutta: “How will it end? / Ain’t got a friend, / My only sin is in my skin. / What did I do to be so black and blue?”<sup>43</sup> Kuten Armstrongin kappaleen minäkertoja, myös Ellisonin romaanin päähenkilö (läpi romaanin nimettömänä pysyttelevä mies) ajautuu laulun kuullessaan tarkastelemaan oman elämäkokemuksensa ja rodullisen identiteettinsä kaksijakoisuutta. Tässä improvisaatio toimii mahdollisuutena kohdata inhimillisen elämän kaoottisuus, epäjatkuvuus ja epävarmuus. Samalla se tarjoaa ihmiselle tien tarkastella hänen sisäisiä konfliktejaan ja työstää uudelleen yksilöllistä menneisyyttään.

Monet sellaiset kysymykset, jotka ovat määritelleet musiikin läsnäoloa afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden traditiossa saavat muotonsa myös Morrisonin romaanissa. Tutkielman luvussa ”Toni Morrison, *Jazz* ja musiikillisen romaanin merkitys” tarkastelen Morrisonin romaanien musiikillisuutta yleisemmin. Tutkittaessa musiikin funktioita ja merkitystä *Jazzissa* keskeiselle sijalle nousee kysymys, millä tavalla musiikkia on käytetty romaanissa ja sen rakenteessa erityisenä muistamisen ja historian rekonstruktion välineenä. Keskeiselle sijalle nousee kysymys improvisaatiosta keinona työstää ja kertomuksellistaa menneisyyttä ja rakentaa historiallinen romaani.

Luvussa ”Musiikillisuuden rakentuminen romaanissa *Jazz*” erittelen tarkemmin musiikillisen rakentumisen strategiaa *Jazz*-romaanin kerrontaa ohjaavana periaatteena. Keskeiselle sijalle tarkastelussani nousee ajatus musiikkiesityksestä moniäänisenä

---

<sup>42</sup> Razaf 1997 (1929), 57.

<sup>43</sup> Razaf 1997 (1929), 58.

performanssina. Samalla tämä luku toimii lähtökohtana romaanin sisällön analyysille tutkielmani myöhemmissä luvuissa.

Romaanin sisällön tarkastelussa keskeiselle sijalle nousee afrikkalaisamerikkalaisen väestön muutto etelästä pohjoisen suurkaupunkeihin 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä ja New Yorkin Harlemin<sup>44</sup> kaupunginosa erityisenä kulttuurisena tilana, joka on keskeisellä tavalla määrittänyt mustaa urbaania identiteettiä. Luvussa ”Jazz ja kaupungistumisen problematiikka” tarkastelen romaanin kaupunkitilan kuvausta ja ennen kaikkea sen kiinnittymistä urbaanin kulutuskulttuurin tuottamaan visuaalisuuden spehtaakkeliin. Problematisoimalla urbaanin visuaalisuuden Morrisonin voidaan nähdä keskustelevan romaanissaan tietyn historiallisen ja kulttuurisen tilanteen kanssa, joka on merkittävällä tavalla muokannut sekä afrikkalaisamerikkalaista yhteisöllisyyttä että tiettyjä ”mustan” tai ”mustuuden” representaatioita osana amerikkalaista urbaania ympäristöä.

Keskeisin musiikillinen traditio, johon Morrison rakentaa jatkuvaa intertekstuaalista viittaussuhdetta, on blues, johon romaanin kertojaääni viittaa heti teoksen ensimmäisellä sivulla: ”He fell for an eighteen-year-old girl with one of those deepdown, spooky loves that made him so sad and happy he shot her just to keep the feeling going.” (J, 3.) Tämän ”surullisen” mutta samalla ”iloisen”, ”syvän” mutta ”kammottavan” rakkauden kuvaus toimii viittauksena myös laajempaan kertomusdiskurssiin, joka on parhaiten esitelty 1920-luvun mustien laulajien blues-lyriikoissa: bluesille tyypillisintä tarina-ainesta olivat juuri tarinat rakkaudesta ja ennen kaikkea kertomukset sen menettämisestä.

Merkittävin yksittäinen blues-diskurssia määrittävä kulttuurihistoriallinen tekijä on, että se on kehittynyt orjuuden ajan jälkeen. Keskeisin aihealue bluesissa on – tavalla tai

---

<sup>44</sup> Romaani ei mainitse Harleimia kertaakaan nimeltä vaan käyttää nimitystä ”City”. Teoksessa on kuitenkin lukuisia viitteitä siihen, että kaupunki on nimenomaan Harlemin kaupunginosa New Yorkissa. Eusebio L. Rodrigues on laskenut näitä viitteitä löytyvän teoksesta yli 80 kappaletta (ks. Rodrigues 1993, 752).

toisella – juuri yksilöllisen ja yhteisöllisen vapauden ja sen kaipuun ilmaisu. Blues ilmaisi niitä haluja, toiveita ja pelkoja, joita orjuuden jälkeinen vapaus ja muutokset sosiaalisissa suhteissa olivat tuottaneet.<sup>45</sup> Esimerkiksi mustien väliset vapaat rakkaussuhteet olivat orjuuden aikana pitkälti kiellettyjä. Tästä syystä rakkauden ja seksuaalisuuden osoittamisesta kehittyi orjuuden jälkeen merkittävä vapauden ilmentäjä, joka rakensi symbolista rajaa orjuudenaikaisen ja uuden elämän välille. Samalla kun blueslaulajat toimivat rakkauden ja vapaan seksuaalisen elämän sanansaattajina, he antoivat äänen uudelle orjuuden jälkeiselle vapauden kokemukselle ja rakensivat uutta afrikkalaisamerikkalaista urbaania identiteettiä.<sup>46</sup>

Näin blues-tematiikan voidaan nähdä kiinnittyvän myös laajemmin afrikkalaisamerikkalaisen väestön orjuudenjälkeiseen yhteiskunnallisen ja rodullisen itsetietoisuuden kehitykseen. Se tarjosi mallin kulttuurisesta autonomisuudesta, jokaisen yksilöllisestä itsemääräämisoikeudesta. Samalla se merkitsi afrikkalaisamerikkalaiselle väestölle mahdollisuutta rakentaa elämäänsä voimakkaammin omista yksilöllisistä ja henkilökohtaisista lähtökohdistaan. Näin blues-esityksen keskeisiä funktioita voidaan nähdä olleen pyrkimys tarjota kollektiivinen foorumi Amerikan mustalle väestölle rakentaa yksilöllistä ja yhteisöllistä itsetietoisuutta orjuudenjälkeisessä yhteiskunnassa.<sup>47</sup>

Seksuaalisuutta ja rakkautta käsittelevien aihepiirien lisäksi toinen blues-kulttuuria *Jazzissa* keskeisesti määrittävä elementti on väkivallan suuri rooli sen symbolisessa kuvastossa. Kuten Adam Gussow on todennut, väkivalta ja väkivaltaisuus on keskeinen

<sup>45</sup> Ks. Aschoff 2001, 45.

<sup>46</sup> Ks. Davis 1998, 10.

<sup>47</sup> Ks. Henderson 1972, 41; Williams 1978, 75–76; Davis 1998, 55–56. Esimerkiksi 1900-luvun alun naisblueslaulajat kävivät keskustelua hyvin erilaisten sosiaalisten ristiriitojen ja jännitteiden kanssa kuin esimerkiksi tuon ajan naiskirjailijat, jotka rajoittuivat pääosin keskiluokkaisen elämän kuvaukseen (Carby 1992, 739, 741 [elektroninen dokumentti]). Muun muassa Hazel Carby on kritisoinut sitä, kuinka tutkimuksissa afrikkalaisamerikkalaisen urbaanin kulttuurin synnystä ja kehittymisestä on keskitytty pääasiassa mustan keskiluokan historiaan, jolloin mustan työväenluokan kokemukset ovat jääneet vähemmälle huomiolle (Carby 1992, 754 [elektroninen dokumentti]). Yhtenä syynä tähän on, että alemman yhteiskuntaluokan kulttuuri oli ennen kaikkea oraalista ja musiikillista kulttuuria, kun taas keskiluokka hallitsi kirjallista kulttuuria. Carby on kritisoinut muun muassa sitä, kuinka Harlemin renessanssin naiskirjailijoiden tuotanto on usein analysoitu erillään muista tuon ajan urbaanin kulttuurin muodoista, merkittävimpana juuri aikakauden naislaulajat ja heidän esittämänsä blues-musiikki. (Carby 1998 (1986), 472–473.)

mustaa blues-traditiota määrittänyt aihepiiri: ”Blues culture is, or was until recently, a culture permeated by intimate violence, both figurative and real, threatened (or promised) and inflicted.”<sup>48</sup> Gussow korostaa, että vaikka blues-diskurssissa toistuu usein – joko suoraan tai vertauskuvallisella tasolla – väkivaltainen fantasia valkoisen vallanpitäjän tappamisesta, bluesin väkivaltaisuus ei aina viittaa valkoisen ja mustan kulttuurin väliseen kohtaamiseen, vaan useimmiten veriteot syntyvät mustan kulttuurin sisällä, mustasukkaisten miesten ja naisten kamppaillessa rakkautensa, itsekunnioituksensa ja itsemääräämisoikeutensa puolesta.<sup>49</sup> Myös *Jazz*-romaanissa tämä kysymys väkivallan ja blues-tradition välisestä suhteesta nousee toistuvasti esille. Samalla romaanin porvarillista kaupunkiyhteisöä vaivaa jatkuva pelko tulevasta väkivallan ja epäjärjestyksen aallosta, jota maalta kaupunkiin muuttavan mustan työväestön mukanaan tuoma jazz ja blues tuntuvat ”metelöivissä” sävelissään ennustavan<sup>50</sup>.

Morrison on nostanut toistuvasti esille ajatuksen, jonka mukaan muutto etelän maaseudulta pohjoisen suurkaupunkeihin tuotti afrikkalaisamerikkalaisten kulttuuristen arvojen ja perinteiden katoamisen, yksilön erkaantumisen yhteisöstään. Myös *Jazz* kertoo kaupungistumisen myötä kehittyneestä yksilön ja yhteisön välisestä konfliktista. Keskeisin romaanissa käsiteltävä yksilötason ongelma kiinnittyy juuri tähän kysymykseen ulkopuolisuudesta, jota ihminen tuntee erkaannuttuaan kulttuurisesta perinnöstään. Madhu Dubey on nostanut esille 1900-luvun lopun afrikkalaisamerikkalaisen naiskirjallisuuden pyrkimyksen tuottaa kirjoissaan imaginatiivinen kuvaus etelän maaseudun kansankulttuurista.

<sup>48</sup> Gussow 2002, 195.

<sup>49</sup> Gussow 2002, 195–196, 204.

<sup>50</sup> Tämä myötäilee ranskalaisen sosiologi ja kulttuuriteoreetikko Jacques Attalin teoriaa musiikista osana yhteiskunnan valtarakenteita. Attalin mukaan juuri ääni ja äänen tuottaminen on perinteisesti kaikissa kulttuureissa yhdistetty ajatukseen tuhosta ja hävityksestä. Siinä missä musiikki jäljittelee yhteiskunnallista järjestystä, yhteisön sääntöjä ja normeja, ääni, ”meteli”, ”noise”, merkitsee epäjohdonmukaisuutta, se ilmaisee kulttuurista riitasointua, väkivaltaa, yhteisön ”rituaalista murhaa”: ”[N]oise is violence: it disturbs. To make noise is to interrupt a transmission, to disconnect, to kill. It is a simulacrum of murder.” (Attali 1985 [1977], 26.) Siinä missä musiikin järjestelmä heijastaa Attalin käsitteistössä yhteisön sosiaalista järjestystä ja harmoniaa, epäjärjestys musiikissa on merkki tämän järjestelmän vastapuolesta. Musiikin riitasoinnussa saa äänensä yhteiskunnan kulttuurinen marginaali: ”Its order simulates the social order, and its dissonances express marginalities. *The code of music simulates the accepted rules of society.*” (Attali 1985 [1977], 29.)

Näin kirjailijat ovat työstäneet uudelleen mustaa yhteisöllisyyttä, joka on hajonnut postmodernissa, ylivilualisoituneessa urbaanissa ympäristössä. Tässä etelän maaseutu kuuluu turvalliseen, staattiseen menneisyyteen, joka on kaukana konfliktien hajottamasta urbaanista todellisuudesta. Se toimii rodullisen ja kulttuurisen eheyden alueena, vastakohtana urbaanille paikantumattomuuden kokemukselle.<sup>51</sup> Myös Toni Morrison on toistuvasti yhdistänyt oman kirjoittamisensa mustan etelän kansankulttuuriin, jonka avulla hän pyrkii herättämään tiettyjä rodullisia ja yhteisöllisiä arvoja: ”I write what I have recently begun to call village literature, fiction that is really for the village, for the tribe. Peasant literature for *my* people[.]”<sup>52</sup> Hän ei kuitenkaan hae romaaneissaan suoraa realistista esitystä etelästä vaan etelän maaseutu toimii imaginaatiivisena tilana, jonka avulla hän käsittelee urbanisoitumisen myötä kehittyneitä konflikteja<sup>53</sup>.

Morrison kuvaa esseessään ”City Limits, Village Values: Concepts of the Neighborhood in Black Fiction” muuton etelän maaseudulta pohjoisen suurkaupunkeihin tuottaneen afrikkalaisamerikkalaisten yhteisöllisten ja kulttuuristen arvojen ja perinteiden katoamisen. Keskeisin kaupungistumisen myötä kehittynyt konflikti on yksilöllisen ja yhteisöllisen toimijuuden kadottaminen: ”For Black people are generally viewed as patients, victims, wards, and pathologies in urban settings, not as participants.”<sup>54</sup> Kaupungissa ei ole yhteisöllisiä arvoja, joihin ihminen voisi omassa toiminnassaan liittyä. Sieltä puuttuu tradition, esivanhempien läsnäolo:

The missing quality in city fiction is not privacy or diminished individual freedom, not even the absence of beauty. [---] What is missing in city fiction and present in village fiction is *the ancestor*. [---] When the Black American

<sup>51</sup> Dubey 2003; 145, 154. Madhu Dubeyn mukaan Amerikan eteläosat on usein nähty esimodernina ja vähemmän teollistuneena alueena kuin maan pohjoisosat, joissa elämää ohjaa voimakkaammin nykyaikainen urbaani kulutuskapitalismi. Tulee kuitenkin huomata, että tätä erottelua etelän ja pohjoisen välillä voidaan pitää yllä vain diskursiivisella tasolla. Kyseessä on ennen kaikkea imaginaatiivinen paluu myyttiseen etelän menneisyyteen. (Dubey 2003, 147.)

<sup>52</sup> Leclair 1994 (1981), 120.

<sup>53</sup> Ks. Dubey 2003, 165.

<sup>54</sup> Morrison 1981, 37.

writer experiences the country or the village, he does so not to experience nature as a balm for his separate self, but to touch the ancestor.<sup>55</sup>

Tässä ”ancestor”, esivanhemman hahmo, on ennen kaikkea kulttuurista muistia ja mustaa oraalista traditiota ylläpitävä voima, jonka avulla Morrison rakentaa yhteyden niihin mustan kulttuurin yhteisöllisiin ja henkisiin arvoihin, jotka ovat urbanisoitumisen myötä kadonneet. Samalla se kuvaa kaupungistumisen myötä kehittynyttä urbaania eksymisen ja epävakauden kokemusta: ”The wantonness described in much urban Black literature is really the wantonness of a character out of touch with the ancestor.”<sup>56</sup> Myös *Jazzissa* esivanhemman hahmo toimii välittävänä voimana oraalisen ja kirjallisen, menneen ja nykyisen, pohjoisen urbaanin kulutuskulttuurin ja etelän maaseudun kansankulttuurin välillä.

Tämä ”ancestor”-motiivi ja sen ympärillä käyty keskustelu kuvaa myös laajemmin erityisesti mustan naiskirjallisuuden kehitystä 1900-luvun lopulla. Esimerkiksi Karla Hollowayn mukaan afrikkalaisamerikkalaiset naiskirjailijat ovat työstäneet kirjoissaan kuvausta arkkityyppisestä esivanhemmasta (”ancestor”) rakentaakseen oraaliseen traditioon kiinnittyvää kertomusrakennetta. Tällä tavoin kirjailijat ovat pyrkineet elvyttämään sen kielellisen yhteisöllisyyden, jonka kaupungistuminen ja kirjallisen kulttuurin kehitys on hajottanut. Tässä ”ancestor”, joka saattaa esiintyä myös yliluonnollisena henkiolentona, myyttisenä jumalhahmona tai ihmisen muistoissa kaikuvana äänenä, toimii välittävänä voimana muistin, historian, oraalisen tradition ja kirjallisen välillä. Se ohjaa romaanin kohti suullisen kansanperinteen välittämää länsiafrikkalaista ”myyttistä tietoisuutta”: “[T]he ancestral presence in contemporary African-American women’s writing reconstructs an imaginative, cultural (re)membrance of a dimension of West African spirituality, [---] the

<sup>55</sup> Morrison 1981, 39. Kursiivit lisätty. Tässä termi ”ancestor” viittaa pikemmin henkisiin kuin konkreettisiin esivanhempiin. Esseessään ”Rootedness: The Ancestor as Foundation” Morrison kirjoittaa: ”[T]hese ancestors are not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom.” (Morrison 1985, 343.) ”Ancestor” on opettavainen, hyväntahtoinen, suojeleva henkiolento tai henkinen voima, joka opastaa ihmistä tämän elämässä (ks. myös Holloway 1992, 2; Floyd 1995, 17).

<sup>56</sup> Morrison 1981, 39–40.

spiritual place of this subjective figuration is fixed into the structures of the text's language."<sup>57</sup> Tässä myytti ja myyttisyys eivät niinkään esiinny yksittäisenä tarina-aineistona ja kertomuskontekstina, jota kirjailija teoksessa työstää, vaan myytillä on ensisijaisesti tekstuaalinen ja kerrontatekninen merkitys: "Literacy is a visualization of the mythologies of language. It is a magical act itself, pushing experience and knowledge into a specialized sphere. This textual vitalization is accomplished by a sharing power between the literate and spoken word, a divesting of the oppositional space between them and a creative regathering[.]"<sup>58</sup> Kielen ja kerronnan rakenteissa on jatkuvasti läsnä vertauskuvallinen ja "maaginen ulottuvuus", jonka avulla kirjailijat ovat työstäneet uudelleen vastavuoroiseen oraaliseen traditioon tukeutuvaa, sekä lukijan ja tekstin että romaanikertojan ja romaanihenkilön välistä, kulttuurista ja kielellistä yhteisöllisyyttä.<sup>59</sup> Myös monia Morrisonin puheenvuoroja oraalisen, musiikillisen ja kirjallisen muodon välisestä suhteesta voidaan nähdä määrittelevän kaipaus saavuttaa sellainen vastavuoroisuuden muoto, johon musiikillinen esitys kykenee mutta kirja ei.

Musiikilla ja musiikillisuudella ei siis ole ainoastaan vertauskuvallista merkitystä – musiikki ei toimi ainoastaan metaforisena keinona kuvata inhimillistä kokemusta – vaan se myös työstää todellisuutta tietyllä tavalla. Ennen kaikkea tätä toimintaa on määrittänyt halu korvata rationaalisuus "maagisella" ja imaginaarisella – tai kuten Morrison on todennut, "toisenlaisella tavalla tietää": "We are very practical people, very down-to-earth, even shrewd people. But within that practicality we also accepted what I suppose could be called superstition and magic, which is *another way of knowing things*. But to blend those two worlds together at the same time was enchancing, not limiting."<sup>60</sup> Tässä myös musiikilla on

<sup>57</sup> Holloway 1992, 2.

<sup>58</sup> Holloway 1992, 99.

<sup>59</sup> Ks. Holloway 1992, 30–31, 81–82, 89–90; Dubey 2003, 158, 167–168.

<sup>60</sup> Morrison 1985, 342. Kursiivit lisätty.

ennen kaikkea vastakulttuurinen merkitys: se on kehittynyt epävakaassa ja kaksijakoisessa suhteessa länsimaisen modernin ajan ja sen diskurssien konventioihin ja kykenee näin muodoissaan ylittämään ympäröivän yhteiskunnallisen todellisuuden määräämät rajat.

Tämä nostaa esille ajatuksen musiikista eräänlaisena ”toiseuden diskurssina”, joka kykenee haastamaan länsimaisen kulttuurisen diskurssin konventionalistuneet merkitysrakenteet. Musiikin semioottista järjestelmää on kielellisesti hyvin hankala tavoittaa, koska se on vailla selkeästi osoitettavaa semanttista merkitystä, se puhuu ei-diskursiivisella ja tunteisiin vetoavalla, affektiivisella tasolla. Näin musiikin on tulkittu kykenevän välttämään tekstuaalisuuden ja visuaalisuuden rajat ja vastustamaan kaikkea käsitteellistä ilmaisua, jota hallitsee länsimainen rationaalinen ajattelu. Musiikilliset tarinat ovat ”toisenlaisia” tarinoita: ei-verbaalisia, ei-kerronnallisia; ne ilmaisevat sanojen takaisia, ”lausumattomia” ajatuksia; toiveita, tiedostamattomia pelkoja ja muistoja, joita ei voida kiinnittää kirjalliseen.<sup>61</sup>

Musiikissa on siis aina jollain tapaa kyse myös ihmisen tiedostamattomaan kietoutuneista kokemuksista: vaikka äänen koetaan usein aiheuttavan kokemuksen (kuuloaistimuksen), todellisuudessa ääni syntyy aina kuulijan päässä. Toisin sanoen ääni itsessään on ruumiillinen kokemus: musiikkia ei ole olemassa ”sellaisenaan” vaan ainoastaan aistimuksena ja ihmisen kokemana sisäisenä elämyksenä, jonka hän heijastaa ulkomaailman ominaisuudeksi. Ihminen ei siis koskaan varsinaisesti *kuuntele* musiikkia, vaan hän *luo* sen vastaanottamansa äänivärähtelyn pohjalta. Tämä tekee musiikin kohtaamisesta aina ihmisen itsensä sisäisen prosessin: musiikissa ihminen kuuntelee omaa itseään, minän ruumiillista

---

<sup>61</sup> Ks. esim. Fox-Good 2000, 4–5, 9–11. Kuten Alexander G. Weheliye on todennut, afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden pyrkimys rakentaa eroa länsimaisen modernin ajan järjestelmiin suuntautumalla kohti ääntä ja musiikkia ei ole syntynyt niinkään tavoitteesta saavuttaa jokin ”alkuperäinen” ja ”autenttinen” musta kansankulttuuri vaan pikemmin halusta käyttää ääntä ja musiikillisuutta mahdollisuutena tarkastella uudelleen länsimaisen modernin ajan keskeisiä luokitteluja, joissa muun muassa kirjallinen kulttuuri rinnastetaan inhimilliseen järkeen ja empiiriseen, visuaalisesti havaittava kokemustodellisuus nähdään inhimillisen, rationaalisen tiedon lähtökohtana (Weheliye 2005, 45). Samoin esimerkiksi Eusebio L. Rodrigues kuvailee *Jazz-romania* tekstiksi, joka kutsuu meidät jättämään sivuun ”kartesiolaisen logiikan”, jotta voisimme astua ”maagiseen maailmaan”, joka kutsuu esille ”syvempiä tietämisen tasoja” (Rodrigues 1993, 734).

kokemusta.<sup>62</sup> Esimerkiksi psykoanalyttisissa teorioissa musiikki liitetään usein ajatukseen ihmisen psyykensisäisistä jännitteistä, jotka purkautuvat musiikkiesityksessä ”soinnillis-akustiseen muotoon”: musiikkikokemus purkaa minän piilotajuisia jännitteitä ja auttaa ihmistä käsittelemään tiedostamattomaansa kytkeytyvää materiaalia ja erilaisia tunne-elämän konflikteja. Toisin sanoen musiikissa kehittyvän itsekommunikaation avulla ihminen etsii musiikillista muotoa tiedostamattomaansa kiinnittyville muodottomille, sanoin ilmaisemattomille kokemuksilleen.<sup>63</sup>

Viittasin aiemmin Ralph Ellisonin romaaniin *Invisible Man*, jossa kysymys jazz-improvisaation merkityksestä ihmisen sisäisiin kokemuksiin kiinnittyvien konfliktien uudelleen työstämisen välineenä nousee aivan erityisellä tavalla esille. Ellisonin romaanin lisäksi toisen merkittävän kirjallisen taustan tutkielmani kysymyksenasettelulle tarjoaa James Baldwinin vuonna 1957 ilmestynyt novelli ”Sonny's Blues”, jossa Baldwin kuvaa erään miehen (novellin minäkertojan) ja hänen veljensä Sonny'n (pienessä jazz-klubissa soittavan pianistin) kokemusten kautta mustan jazz-improvisaation ja bluesin kulttuurifilosofista taustaa ja merkitystä mustan urbaanin identiteetin kehitykselle. Erityisesti novellissa nousee esille kysymys improvisaatiosta menneisyyden työstämisen, ihmisen henkisen uudelleen syntymisen ja mustan yhteisöllisyyden rakentamisen välineenä. Baldwin kirjoittaa:

All I know about music is that not many people ever really hear it. And even then, on the rare occasions when something opens within, and the music enters, what we mainly hear, or hear corroborated, are personal, private, vanishing evocations. But the man who creates the music is hearing something else, is dealing with the roar rising from the void and imposing order on it as it hits the air. What is evoked in him, then, is of another order, more terrible because it has no words, and triumphant, too, for that same reason. And his triumph, when he triumphs, is ours.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Ks. Kurkela 1998, 347, 349, 357.

<sup>63</sup> Ks. Lehtonen 2007, 62–63. Ks. myös Toivanen 2000, 202–203, 208–209.

<sup>64</sup> Baldwin 1966 (1957), 119.

Musiikissa artisti kääntyy pois ulkoisesta maailmasta kohti sisäistä todellisuuttaan tavoittaakseen tiedostamattomaansa kytkeytyneitä kokemuksia, sanattomia ristiriitaisia tunteita ja menneisyyteen kadonneita konflikteja ja muistoja. Itse musiikkiesityksessä hän kuitenkin palaa aina lopulta takaisin, kohti yleisöä ja ilmaisun sosiaalista ulottuvuutta. Toisin sanoen musiikillisen improvisaation avulla ihminen hakee yhteyttä maailmaan, toiminnallista vuorovaikutusta häntä ympäröivään yhteisöön: omalla muutoksellaan hän etsii mahdollisuutta myös yhteisölliseen muutokseen. Tämä musiikillisessa esityksessä syntyvä yhteisöllisyys on kuitenkin aina kiinnittynyt esiintyjän sisäisiin merkityskokemuksiin ja hänen musiikkiesityksessä kehittyvään henkilökohtaiseen uhrautumiseensa: esityksessä muovautuvan persoonallisen luomistyön avulla muusikko yrittää saattaa järjestykseen sisäisestä todellisuudestaan kumpuavan kaaoksen tunteen kiinnittyäkseen näin ulkoiseen todellisuuteen kokonaan uudella tavalla.

Juuri tämä inhimillistä kokemusta eteenpäin vievien tiedostamattomien voimien ymmärtäminen ja ihmisen nykyhetken kokemusten taustalla vaikuttavien tekijöiden etsiminen määrittävät myös *Jazz*-romaanin improvisatorista menneisyyden työstämistä. Luvussa ”Improvisaatio menneisyyden työstämisen välineenä” tarkastelen yksityiskohtaisemmin, kuinka *Jazzin* romaanihenkilöt asettavat ja uudelleen asettavat itsensä suhteessa omaan menneisyyteensä ja muistoihinsa sekä rakentavat tarinaansa osana romaanin toteuttamaa moniäänistä jazz-performanssia. Keskeiseen asemaan tässä luvussa nousee bluesin merkitys orjuuden jälkeisen afrikkalaisamerikkalaisen identiteetin kasvupohjana. Mustassa kulttuurissa blues on nähty ennen kaikkea mahdollisuutena käsitellä niitä henkilökohtaisia kokemuksia ja tunteita, pelkoja ja unelmia, jotka ohjaavat jokaisen yksilöllistä elämäkokemusta ja menneisyyttä<sup>65</sup>. Tärkeään rooliin analyysissäni nousee romaanihenkilöiden orpouden kokemus ja sen vertauskuvallinen merkitys mustassa blues-traditiossa. Lähes jokainen *Jazz*-romaanin

<sup>65</sup> Ks. esim. Wall 2005, 118–119.

henkilöistä kärsii jonkinasteisesta orpoudesta: Joe ei ole koskaan nähnyt vanhempiaan, Violet on menettänyt äitinsä ollessaan nuori tyttö, isäänsä hän ei ole nähnyt kuin vilaukselta. Samoin Dorcasin vanhemmat kuolivat tämän ollessa vielä pieni tyttö. Romaanihenkilöiden elämä täyttyy korvikkeista, joilla he yrittävät korvata sen tyhjiön, jonka orpouden kokemus on heidän sydämiinsä jättänyt. Samalla romaanissa käsiteltävät orpouden ja menetyksen kokemukset nostavat esille afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa musiikillisen tematiikkaa keskeisellä tavalla määrittäneen aihepiirin: menetyksen ja puutteen kokemuksesta kehittyneen kivun ja kaipauksen tunteen synnyttämän musiikin avulla ihminen on kykenevä rakentamaan itsensä ja minuutensa uudelleen tavoittelemalla musiikin vapauttavaa ja jossain määrin orfista ulottuvuutta. Musiikki on vastaus diasporista elämäkokemuksesta hallitsevaan kaaoksen ja ulkopuolisuuden kokemukseen.<sup>66</sup>

Kaiken kaikkiaan improvisaation käsite toimii Morrisonin romaanissa hyvin monipuolisena kerronnallisena strategiana, joka nojaa ensisijaisesti pyrkimykseen rakentaa tietty historiallinen tilanne ja siihen liittyvä kertomus uudelleen tavoittelemalla kerronnan ”musiikillista ulottuvuutta”. Näin Morrisonin voidaan nähdä *Jazzissa* käyvän keskustelua myös romaanimuodon ja -kerronnan rakentumisen periaatteista. Luvussa ”Tanssiva mieli ja salamoiva kertoja: *Jazz* performanssina” keskityn ensisijaisesti romaanin kertojaproblematiikkaan ja tarkastelen, mitä musiikillisuuden ja performatiivisuuden tuominen osaksi romaanin kertomusdiskurssia merkitsee sen kertojajäanelle. Romaanissa esiintyy hyvin vaikeasti määriteltävä minäkertoja, joka toistuvasti puhuu lukijalle ja käy romaanin edetessä jatkuvasti keskustelua omasta tehtävästään kertojana. Tutkijat ovat esittäneet monenlaisia tulkintoja siitä, mikä tai kuka romaanin minäkertoja on<sup>67</sup>. Morrison on

<sup>66</sup> Ks. Mackey 1993, 232; Simawe 2000, xxiii–xxiv.

<sup>67</sup> Esimerkiksi Eusebio L. Rodrigues liittää romaanin kertojajäänen sen epigrafiassa esiintyvään myyttiseen jumalhahmoon, ”Ukkoseen” (Rodrigues 1993, 749; ks. myös Werner 1994, 301). Monessa analyysissä kertojajääni on lähes yksimielisesti tulkittu feminiiniseksi, vaikka kertoja liikkuu romaanissa jatkuvasti maskuliinisen ja feminiinisen välissä vaihdellen koko ajan puhuja-asemaansa riippuen kuvauksensa kohteesta. Erityisesti urbaanin kaupunkiympäristön kuvauksessa kertojajääni tavoittelee usein korosteisen maskuliinista

kuitenkin itse korostanut pyrkineensä *Jazzissa* eroon kaikista kertojaa määrittävistä tekijöistä ja antaa tämän takia kirjan ikään kuin itse puhua. Näin yritykset määrittellä kertoja yksiselitteisesti joksikin palautuvat aina kirjaan itseensä: ”I didn't want gender or age or even race or anything to be identified. *I wrote it as though it were literally a book speaking*, so that the verbs that I used in connection with the 'I' voice would be only those things one could associate with the book.”<sup>68</sup> Tämä nostaa esille afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuustraditiossa esiintyneen Talking Book -tematiikan. Muun muassa Henry Louis Gates Jr. on nostanut tämän ”puhuvan kirjan” -käsitteen yhdeksi keskeisimmistä afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuustraditiossa esiintyvistä retorisisista keinoista. Se nostaa esille jännitteen puhutun ja kirjoitetun kielen välillä ja jossain määrin paradoksaalisen kysymyksen mustan oraalisesta kulttuurista kirjalliseen muodossa: kysymyksen siitä, mikä on tuo ”ääni kirjassa” ja miten tuottaa ”musta ääni” länsimaiseen kirjalliseen diskurssiin, muuntaa oraalinen kulttuuri osaksi kirjallista.<sup>69</sup> Samalla tämä narratiivinen strategia kiinnittää huomion tekstin semanttisesta tasosta teokseen itseensä, kirjaan esityksellisenä toimijana.

Seuraavassa tarkastelen yksityiskohtaisemmin muutamia keskeisiä lähtökohtia ja käsitteitä, joiden kautta kysymystä musiikin läsnäolosta afrikkalaisamerikkalaisen fiktion tutkimuksessa on lähestytty. Näin pyrin hahmottamaan tarkemmin sitä taustaa ja niitä merkityksiä, joita musiikillisuuteen on afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden traditiossa liitetty ja jotka osaltaan määrittävät myös oman tutkimukseni lähtökohtia. Keskeiselle sijalle tarkastelussani nousee kysymys oraalisesta ja kirjallisen muodon välisestä jännitteestä afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa sekä näkemys musiikillisen ilmaisun mahdollisuudesta toimia kirjalliseen ja visuaaliseen nähden jossain mielessä vaihtoehtoisena

---

katsojaroolin asemaa. (Ks. myös Dubey 2003, 135.)

<sup>68</sup> Hackney 1996, elektroninen dokumentti. Kursiivit lisätty.

<sup>69</sup> Gates 1988, xxv–xxvi, 131–132.

esitysmuotona. Tutkielmani kannalta merkittävä kysymys onkin, mihin tämä näkemys musiikin jossain mielessä vastakulttuurisesta voimasta afrikkalaisamerikkalaisessa traditiossa perustuu. Yhden lähestymistavan tarjoaa se, että vaikka musiikki on diskurssi siinä missä kirjallinenkin teksti, se ei ole kiinnittynyt samalla tavalla tekstuaalisuuteen ja narratiivisuuteen vaan pyrkii korostamaan ilmaisun performatiivisuutta, sen esityksellistä ja toiminnallista luonnetta.<sup>70</sup>

## 1.2. Musiikki afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa

### 1.2.1. Oraalisen ja kirjallisen välinen jännite

Afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa musiikilla on ollut ennen kaikkea yhteisöä uudelleen rakentava ja vahvistava funktio. Esimerkiksi kirjailija Ralph Ellisonille musiikki – jazz, blues, spirituaalit, tanssi – oli ruumiillinen kieli, joka määrittelee afrikkalaisamerikkalaisen väestön pyrkimystä kohti kulttuurista ja yhteiskunnallista vapautta:

A slave was, to the extent that he was a *musician*, one who expressed himself in music, a man who realized himself in the world of sound. [---] For this, no literary explanation, no cultural analyses, no political slogans – indeed, not even a high degree of social and political freedom – was required. For the art – the blues, the spirituals, the jazz, the dance – was what we had in place of freedom.<sup>71</sup>

Orjuuden aikana musiikista kehittyi väylä jakaa kokemuksia. Siitä muodostui viestintäväline ja tarinankertomisen muoto. Se tarjosi mahdollisuuden kommunikoida tavalla, josta orjanomistajat eivät saaneet otetta. Samalla musiikki keräsi ihmiset yhteen, se oli väylä

<sup>70</sup> Ks. esim. Gilroy 1993, 75. Länsimaisen kirjallisuuden tutkimuksessa on vakiintunut käytäntö liittää ”performatiivisuuden” käsite lähes automaattisesti Judith Butlerin näkemyskseen sukupuolesta erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä ja diskursseissa tapahtuvana esityksenä, tekemisenä, performatiivina. Tässä tutkielmassa en kuitenkaan suoraan viittaa Butlerin performatiivisuuden käsitteeseen, vaan päähuomio on musiikillisen esityksellisen toiminnan tarkastelussa. Tässä yhteydessä tarkastelun kohteeksi nousee myös identiteetin esityksellinen rakentuminen: ihminen joka työstään minuuttiaan ja identiteettiään esityksessä.

<sup>71</sup> Ellison 2002a (1953), 128–129.

ilmaista erityistä kulttuurista yhteisöllisyyttä. Näin se on toiminut afrikkalaisamerikkalaiselle kulttuurille tärkeänä itsemäärittelyn alueena ja ennen kaikkea uuden ja vapaamman itsetietoisuuden rakentajana. Orjuuden loputtua musiikki säilytti asemansa mustan kulttuurin itseilmaisun välineenä. Samalla se avasi Amerikan mustalle väestölle mahdollisuuden pitää yllä esi-isiensä kulttuurista perintöä ja kehittää omaa, valkoisesta valtakulttuurista poikkeavaa kulttuurista identiteettiään.<sup>72</sup>

Musiikilla on tässä ennen kaikkea yhteisöllinen tavoite: artisti kuuluu yhteisöönsä, hän on osa sen kieltä ja historiankokemusta. Esimerkiksi spirituaalien yhteisöllisessä uskontunnustuksessa laulaja ja hänen yleisönsä, seurakunta, jakoivat jokapäiväisen kokemuksensa ja tunteen omasta yhteisöllisyydestään. Vapaus, jota musiikki pyrkii ilmaisullaan tavoittamaan, syntyy juuri tästä yhteisöllisyyden tunteesta ja yhteisen kulttuurisen perinnön tiedostamisesta.<sup>73</sup> Näin musiikista tuli myös poliittista, se tarjosi mahdollisuuden ilmaista vastarintaa orjuutta ja rasismia ylläpitävää yhteiskuntaa kohtaan. Tämä on korostanut musiikillista ilmaisua vastakulttuurisena toimintana, valtakulttuuriin nähden jossain määrin vaihtoehtoisena ilmaisumuotona. Kuten kirjailija James Baldwin on todennut, ainoastaan musiikin avulla Amerikan musta väestö on kyennyt kertomaan ”oman tarinansa”: ”It is only in his music, which Americans are able to admire because a protective sentimentality limits their understanding to it, that the Negro in America has been able to tell his story. It is a story which otherwise has yet to be told and which no American is prepared to hear.”<sup>74</sup>

Pyrkimys kertoa ”oma tarina omalla kielellä” nostaa esille afrikkalaisamerikkalaisessa kansanperinteessä ja kirjallisuudessa toistuvan jännitteen puhutun

<sup>72</sup> Ks. esim. Cataliotti 1995, 224.

<sup>73</sup> Ks. esim. Cataliotti 1995, 10–11; Floyd 1995, 40. Voimakkaiden uskonnollisten metaforien avulla spirituaaleissa kerrottiin usein tarinaa afrikkalaisamerikkalaisen kansan matkasta kohti uutta maailmaa ja jumalallista armoa. Musiikki avasi tien ulos orjuudesta kohti vapautta. (Floyd 1995, 40–42.)

<sup>74</sup> Baldwin 1985 (1951), 65.

ja kirjoitetun kerronnan välillä. Koska kirjallinen esitys tuntuu aina olevan kiinnittynyt johonkin ideologiseen tai tekstuaaliseen systeemiin, ovat monet kirjailijat pyrkineet tukeutumaan ilmaisussaan oraaliseen, äänten kautta puhuvaan kansantraditioon.<sup>75</sup> Etsiessään erityistä afrikkalaisamerikkalaista kirjallista muotoa monet kirjailijat ovat kääntäneet katseensa kohti monipuolista kansanmusiikkitraditiota ja pyrkineet näin löytämään keinoja muokata kirjallista ilmaisuaan. Samalla suullisen kansanperinteen ja musiikillisen ilmaisun tuominen osaksi kirjallista on koettu keinoksi erottautua länsimaisesta kertomustraditiosta: musiikillisen ja oraalisen kansantradition on nähty usein ilmaisevan jollain tapaa paremmin mustaa kulttuuriyhteisöä kuin kirjallinen muoto.<sup>76</sup>

Erityisesti 1920-luvulla, Harlemin renessanssin myötä, mustan kansankulttuurin eri muotoja alettiin käyttää laajalti taiteellisen ja kirjallisen ilmaisun välineenä. Tuolloin monet kirjailijat alkoivat tuoda afrikkalaisamerikkalaisen kansankulttuurin kielellistä ja esteettistä traditiota voimakkaasti esille. Harlemin renessanssin ajan kirjailijoiden suhde mustaan musiikkikulttuuriin oli kuitenkin hyvin kaksijakoinen. Vaikka liikkeen piirissä korostettiin afrikkalaisen kulttuuriperinnön merkitystä ja esimerkiksi musta kansanmusiikkitraditio nähtiin tärkeänä uuden rotutietoisuuden kehittymiselle, monet Harlemin renessanssin johtohahmoista olivat epäileväisiä varsinkin blues- ja jazz-musiikkia

<sup>75</sup> Ks. esim. Gates 1988, xxii–xxiii. Tässä yhteydessä nousee usein esille vertaukset Mihail Bahtinin kuvauksiin kielen dialogisuudesta. Bahtinin mukaan kielessä vaikuttaa jatkuva kamppailu eri luokkien, sukupuolten, sosiaalisten ryhmien ja kulttuuristen toimijoiden välillä. Näin kielestä muotoutuu eri ideologioiden välisten konfliktien täyttämä toiminnan kenttä, jossa keskenään ristiriitaiset intressit käyvät jatkuvaa keskustelua. Bahtin kirjoittaa: ”The word in language is half someone else’s. It becomes ‘one’s own’ only when the speaker populates it with his own intention, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention. [---] [O]ne must take the word, and make it one’s own.” (Bahtin 1988 [1981], 293–294.) Tämä kyky käyttää ja muokata kieltä on aina ollut keskeisessä asemassa afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa. Mustan kulttuurintutkimuksen piirissä kuvaillaankin usein juuri Bahtinin teorioihin viittaamalla valkoisten valtarakenteiden varjoon jäävän vähemmistön kamppailua omasta kielestään. (Ks. esim. Gates 1988, 50–51; Floyd 1995, 276; Monson 1996, 98–100; Rice 2000, 162–163.) Bahtinin teorioista tarkemmin *Jazz*-romaanin tulkinnan yhteydessä, ks. Tally 2001.

<sup>76</sup> Ks. esim. Jones G. 1991, 9, 57, 92. Osaltaan tämän on nähty johtaneen eräänlaiseen kulttuuri relativismiin: käsitykseen, jonka mukaan afrikkalaisamerikkalainen kirjallisuus edustaa mustaa yhteisöä vain, jos se sisällyttää mustan suullisen kansantradition ja -kulttuurin sen kerronnan ääniin ja rakenteisiin (ks. esim. Dubey 2003, 42–43).

kohtaan, koska sen ei nähty edustavan kulttuurisesti kyllin ”arvokasta” kansanmusiikkiperinnettä, toisin kuin esimerkiksi uskonnolliset spirituaalit. Monelle Harlemin renessanssin kirjailijalle jazz ja blues tarjosivatkin lähinnä eksoottisen taustan mustan urbaanin kulttuurin ja elämän kuvaukselle, ja viittaukset jazz- ja blues-kulttuuriin toimivat pääasiassa keinona värittää kaupunkikuvausta.<sup>77</sup>

Afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden siirtyminen kohti oraalista ja musiikillista kansantraditiota sai varsin laajalti kannatusta 1960-luvulla, jolloin keskustelu kirjallisuuden ja kirjallisen ilmaisun merkityksestä mustien vapautusliikkeelle ja mustan poliittisen tietoisuuden kehitykselle kävi kuumimmillaan. Vaikka kirjoittamisen toisaalta nähtiin olevan olennainen väline mustien kulttuurisessa vapautuksessa, kirjallinen ilmaisumuoto koettiin usein vieraannuttavaksi ja alistavaksi: se ei kyennyt ilmaisemaan ”autenttista mustaa tietoisuutta” ja ”kollektiivista psyykettä”. Tämä johti pyrkimykseen kehittää erityistä mustaa kirjallista ilmaisumuotoa, joka rakentaisi eroa eurooppalaiseen traditioon.<sup>78</sup>

Kysymys musiikista ja musiikillisuudesta osana afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden traditiota kiinnittyi täten voimakkaasti erityisesti 1960-luvulla vaikuttaneen The Black Arts Movement -liikkeen toimintaan, joka nosti musiikin sekä kielen ja kerronnan performatiivisuuden osaksi mustan taiteen keskiötä. Liikkeen piirissä toimineet kirjailijat käyttivät toistuvasti afrikkalaisamerikkalaista musiikkitradiotiota esteettisenä mallina

<sup>77</sup> Ks. esim. Ogren 1989, 116–126. Tästä poikkesivat erityisesti Claude McKay, Langston Hughes ja Zora Neale Hurston, joiden teoksissa mustan musiikkitradiotion eri muodot on nostettu erityisen merkittävään asemaan. Merkittävimpiä musiikillisen kaupunkitilan kuvaajia oli Claude McKay, jonka romaanissa *Home to Harlem* (1928) musta puhekulttuuri ja musiikki, ja erityisesti jazz-musiikki, on keskeinen mustaa urbaania todellisuutta ja elämäntapaa rakentava tekijä. Samoin Langston Hughes perusti kielellisen ilmaisunsa voimakkaasti afrikkalaisamerikkalaisen musiikkitradiotion varaan. Hänelle musiikki ja musiikillisuus – ja erityisesti blues ja jazz – olivat merkittävä kirjallista kerrontaa jäsentävä strategia. Hughesille jazz oli kieli, jonka avulla hän muokkasi omaa kirjallista ilmaisuaan kuvatakseen näin paremmin mustaa urbaania elämää ja kulttuuria. Hänet tunnetaan erityisesti jazz-runouden merkittävänä kehittäjänä. Zora Neale Hurston taas oli musiikillisen performanssin ja mustan oraallisen kielikulttuurin merkittävä tutkija, joka toi sekä fiktiossaan että antropologisissa tutkimuksissaan mustaa tarinankerrontaperinnettä merkittävällä tavalla esille. (Ks. myös Ogren 1989, 116–126; Floyd 1995, 119; Grandt 2004, 46–47.)

<sup>78</sup> Ks. esim. Dubey 2003, 38–39.

pyrkimyksessään kehittää kirjallista tyyliä, joka voisi toimia vastakulttuurisena voimana.<sup>79</sup> Samalla huomion kiinnittäminen afrikkalaisen ja afrikkalaisamerikkalaisen kansantradition eri muotoihin antoi mahdollisuuden tarkastella mustaa kirjallista traditiota sen omilla ehdoillaan. Mustan kielellisen kulttuurin nähtiin usein johtavan lingvistikilta piirteiltään kohti musiikkia ja musiikillisuuden rakentavan erityistä ”Mustaa ilmaisua”.<sup>80</sup> Kuten Stephen Henderson toteaa aikakauden esteettistä ohjelmaa luotaavassa esseessään ”The Forms of Things Unknown”, musta oraallinen ja musiikillinen traditio muodostavat keskeisen perustan myös mustalle kirjalliselle ilmaisulle: ”Structurally speaking [---] whenever Black poetry is most distinctly and effectively *Black*, it derives its form from two basic sources, Black speech and Black music.”<sup>81</sup>

Ennen kaikkea musiikki on esiintynyt afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa mahdollisuutena rakentaa yhteys mustan oraallisen ja kirjallisen tradition välille. Se on ollut keino säilyttää ja työstää uudelleen mustaa kulttuuriperinnettä – musiikilla on erityinen kyky ylittää oraallisen ja kirjallisen historian välinen raja. Erityisesti 1900-luvun lopun afrikkalaisamerikkalaisten naiskirjailijoiden kuten Alice Walkerin, Gayl Jonesin, Gloria Naylorin ja Toni Morrisonin teksteissä musiikki on toiminut mahdollisuutena kiinnittyä menneisyyteen ja siihen kadotettuun, kätkeytyyn historiaan, joka ei ole säilynyt kirjoitetussa muodossa vaan joka elää jatkuvasti inhimillisinä tunteina ja kokemuksina, muistoina ja ääninä. Se on tarjonnut väylän lähestyä sekä mustaa että valkoista kirjallista traditiota ja kehittää tuore ja kriittinen luenta afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria määrittävistä teksteistä.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Esimerkiksi Larry Neal, eräs The Black Arts Movement -liikkeen johtohahmoista, näki kirjallisuuden elitistisenä, valkoisen porvariston määrittämänä muotona, joka ei ole kykenevä edustamaan mustaa yhteisöä samoin kuin musiikki: ”[T]he key to where the black people have to go is in the music. Our music has always been the most dominant manifestation of what we are and feel, literature was just an afterthought, the step taken by the Negro bourgeoisie who desired acceptance on the white man’s terms. And that is precisely why the literature has failed. It was the case of one elite addressing another elite.” (Neal 1971 [1968], 654.)

<sup>80</sup> Ks. esim. Benston 1979, 415; Baker H. 1984, 74; Cataliotti 1995, 204.

<sup>81</sup> Henderson 1972, 30–31.

<sup>82</sup> Ks. esim. Wall 2005, 5–6.

Samalla näiden kirjailijoiden voidaan nähdä osaltaan vieneen eteenpäin The Black Arts Movement -liikkeen perinnettä, jonka mukaan afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden tulisi tukeutua rakenteissaan mustan oraalisen tradition ja musiikillisen ilmaisun muotoihin<sup>83</sup>. Samalla he ovat rakentaneet eroa tähän traditioon. Esimerkiksi Madhu Dubey on nähnyt 1970-luvulla mustassa naiskirjallisuudessa kasvaneen kiinnostuksen oraalista kansankulttuuritraditiota kohtaan vastaukseksi 1960- ja 1970-luvun afrikkalaisamerikkalaisen poliittisen liikehdinnän maskuliiniselle eetokselle<sup>84</sup>.

Juuri mustan esitystradition läsnäolo on piirre, jonka kautta myös Toni Morrison on liittänyt itsensä selkeästi *mustaksi* kirjailijaksi. Hän on toistuvasti korostanut erityisen ”mustan kokemuksen” ja afrikkalaisen kulttuuriperinteen toimineen lähtökohtana omalle kirjoittamiselleen. Esimerkiksi esseessään ”Rootedness: The Ancestor as Foundation” Morrison kirjoittaa soveltavansa mustan oraalisen ja musiikillisen tradition kertomusperinnettä uudistaakseen konventionaalista, länsimaista romaanimuotoa – tehden siitä näin ”Mustan”: ”[T]he ways I try to incorporate, into that traditional genre the novel, unorthodox novelistic characteristics – so that it is, in my view, Black, because it uses the characteristics of Black art. I am not suggesting that some of these devices have not been used before and elsewhere – only the reason why I do.”<sup>85</sup> Kuten Henry Louis Gates Jr. on – Ralph Ellisonia mukaillen – todennut, ”musta kirjallisuus” ei määrittele itseään “mustaksi” kirjailijan oman rodullisen identiteetin tai teoksen mustaa yhteisöä ja sen elämän todellisuutta

<sup>83</sup> Ks. Rice 2000, 154.

<sup>84</sup> Dubey 2003, 154–155, 157. Tämä jako mustien mies- ja naiskirjailijoiden välillä näkyy muun muassa erona romaanien aihepiireissä. Esimerkiksi Cheryl Wallin mukaan 1900-luvun lopun mustat naiskirjailijat ovat fiktiivisyytensä käsitelleet usein orjuuden ja rotuerottelun synnyttämiä henkilökohtaisia tunteita ja muistoja sekä mustan naisidentiteetin kehittymisen problematiikkaa, toisin kuin monet mieskirjailijat, jotka ovat keskittyneet selkeämmin rotujen välisten suhteiden yhteiskunnallisten ja poliittisten ulottuvuuksien tarkasteluun (Wall 2005, 6).

<sup>85</sup> Morrison 1985, 342. Marc C. Conner on hahmottanut neljä Morrisonin tuotannolle keskeistä elementtiä, jotka muodostavat perustan hänen ”mustalle kirjoitukselleen”. Näitä ovat (1.) ulkopuolisuuden, paikantumattomuuden ja muukalaisuuden kokemusten käsittely; (2.) läheinen lukijan ja kertojan välinen vuorovaikutus; (3.) tekstin oraaliset elementit ja erilaisten ”äänten” ja mustan puhekulttuurin läsnäolo kirjoituksessa sekä (4.) musiikin ja musiikillisuuden suuri rooli kerrontaa rakentavana elementtinä. (Conner 2000, xxii.)

käsittelevän aihepiirin takia, vaan koska se rakentuu yhteydessä mustaan kulttuuriperintöön ja sen kielelliseen traditioon luoden näin erityislaatuisen esteettisen välineen tarkastella mustan väestön sosiaalista todellisuutta<sup>86</sup>.

Tässä tutkielmassa lähestyn kysymystä Morrisonin mustasta romaanimuodosta tarkastelemalla ensisijaisesti sen suhdetta afrikkalaisamerikkalaiseen musiikilliseen perinteeseen ja siinä esiintyviin kerronnan periaatteisiin. Keskeiselle sijalle tässä nousevat jazz-improvisaation ja -performanssin käsitteet. Mallina näille musiikillisen esityksen elementeille on toiminut erityinen kerronnallinen strategia, joka juontaa juurensa länsiafrikkalaiseen esitystraditioon.

### **1.2.2. Improvisaatio ja performatiivisuus**

Afrikkalaisamerikkalaisella musiikki- ja tarinankerrontaperinteellä on pitkä historia, joka ulottuu kauas orjuuden aikoihin ja afrikkalaiseen kansanperinteeseen. Afrikasta tulleet orjat toivat mukanaan Amerikkaan oman uskontonsa ja kulttuurinsa esteettisen tradition. Keskeinen osa afrikkalaista tarinankerrontaperinnettä oli monista uskonnollisista rituaaleista tuttu ring shout -toiminta. Ring shoutissa ihmiset tanssivat ja lauloivat kehässä rumpujen säestäminä, kertoivat toisilleen tarinoita ja keskustelivat rumpujen välityksellä jumalten ja henkien kanssa. Ring shout oli monia afrikkalaisia uskontoja yhdistävä rituaali ja tästä syystä siitä tuli myös keskeisin osa Pohjois-Amerikkaan tuotujen afrikkalaisten orjien uskonnollista seremoniaa. Se välitti ja piti yllä vanhoja afrikkalaisia kulttuurisia arvoja ja rituaaleja. Koska orjilta oli kielletty omien uskontojen harjoittaminen, ainoaksi mahdollisuudeksi pitää yllä vanhaa afrikkalaista kulttuuriperinnettä jäi yrittää omaksua valtauskonto siten, että sen piirissä voitaisiin toteuttaa omia totuttuja uskonnonharjoittamisen tapoja. Tätä myötä ring shoutista

---

<sup>86</sup> Ks. Gates 1988, 121.

kehittyi rituaalinen tila, jossa orjien afrikkalainen musiikkikulttuuri yhdistyi kristillisiin spirituaaleihin ja orjuuden piirissä kehittyneisiin musiikillisen ilmaisun muotoihin, kuten esimerkiksi työlauluihin.<sup>87</sup> Ajan myötä näissä orjien ring shout -piireissä kehittyi afrikkalaisamerikkalaisen musiikkitradition keskeisimmät elementit, esimerkiksi johtavan laulajan ja kuoron välisenä vuoropuheluna kehittyvä call-and-response -rakenne, moniäänisyys ja polyrytmisyys, vokaalitekniikat, huudahdukset, tauotukset, rytmisten ja melodisten elementtien toistot, vastarytmit, käten ja jalkojen taputukset – ja erityisesti kyky soveltaa ja muokata musiikkia, improvisoida sanoja ja teemoja. Ring shout -rituaalin on nähty vaikuttaneen keskeisellä tavalla afrikkalaisen diasporisen kulttuurin muotoutumiseen, sen sisältöihin ja toimintoihin, ja ring shoutissa alkunsa saaneet musiikillisen ilmaisun muodot ovat toimineet lähtökohtana afrikkalaisamerikkalaisen esitystradition kehittymiselle.<sup>88</sup>

Länsiafrikkalaisissa kulttuureissa ring oli myös keskeinen tarinankertomisen tila. Keskeisellä sijalla afrikkalaisissa kansantarinoissa ovat erilaiset trickster-kertomukset, joiden on nähty määrittävän keskeisellä tavalla afrikkalaista tarinankerronta- ja esitystraditiota<sup>89</sup>. Tarkasteltaessa musiikillisen ilmaisun merkitystä ja luonnetta osana afrikkalaisamerikkalaisen diasporisen kulttuurin rakenteita ja kehitystä keskeiselle sijalle nousee usein myyttinen trickster-/jumalhahmo Esu-Elegbara, joka toimii länsiafrikkalaisessa

<sup>87</sup> Ks. Floyd 1995, 6–7. Vaikka orjanomistajat kielsivät Afrikasta tulleilta orjilta heidän oman kulttuurinsa harjoittamisen, jotkin perinteet hyväksyttiin, jos ne vain pystyttiin kanavoimaan orjien omistajille hyödylliseen toimintaan. Yksi tällainen afrikkalaisen kulttuuriperinteen jälkeläinen on niin sanottu call-and-response -esitystekniikka, joka perustuu laulujohtajan ja kuoron väliseen vuoropuheluun. Sitä käytettiin perinteisesti säestyksenä työnteon yhteydessä. Koska laulaminen auttoi orjia työnteossa, ei orjanomistajilla ollut syytä kieltää tämän perinteen jatkamista. (Ks. esim. Oliver 1983 [1969], 9–11.)

<sup>88</sup> Ks. Floyd 1995, 6–7. Ks. myös Oliver 1983 (1969), 9 – 11.

<sup>89</sup> Afrikkalaisissa kansantarinoissa trickster on usein lapsellinen, itseksä, röyhkeä ja ärsyttävä olento, joka esiintyy usein jonkin eläimen muodossa. Trickster elää pimeissä nurkissa, koloissa, halkeamissa ja tienristeyksissä, joista se tulee ajoittain ihmisten joukkoon aiheuttaakseen kiusaa, ilkeävaltaa ja epäjärjestystä. Trickster-tarinat eivät kuitenkaan ole pelkkiä humoristisia kertomuksia vaan niiden taustalta voidaan löytää pyrkimys käsitellä yhteisöllisiä konflikteja kertomuksen avulla. Ennen kaikkea trickster on uusiutumisen, muutoksen ja vuorovaikutuksen symboli. Toiminnallaan se pyrkii jatkuvasti hajottamaan vallitsevan harmonian tilan ja luomaan ristiriitoja. Näin se kyseenalaistaa yhteisön moraaliset ja sosiaaliset rakenteet ja tarjoaa vaihtoehtoisia tapoja tulkita maailmaa ja käsitellä siinä vallitsevia konflikteja. (Ks. Floyd 1995, 24, 26; Ashley 2003, 19, 31.)

Yoruba-mytologiassa sanansaattajana ihmisten ja jumalten maailmojen välillä. Esimerkiksi Henry Louis Gates Jr:n mukaan Esu-Elegbara on ollut merkittävin yksittäinen mustaa kielellistä toimintaa määrittävä vertauskuva, afrikkalaisamerikkalaisen kielikulttuurin monimerkityksellisyyden symboli, eräänlainen ”vertauskuvien vertauskuva”. Hän on yhdistävä tekijä keskenään vastakkaisten voimien kesken, polyrytmiikan ja moniäänisyyden mestari, metafora musiikilliselle toiminnalle.<sup>90</sup> Gatesille Esu toimii arkkityyppinä afrikkalaisamerikkalaiselle kertovalle toiminnalle ja tarjoaa täten keinon lähestyä mustaa oraalista kansantraditiota, musiikkia ja kirjallisuutta. Se on kollektiivista diasporista kokemusta määrittävä mielikuva, jonka on nähty vaikuttavan afrikkalaisamerikkalaisen kertomusperinteen ja musiikillisen toiminnan taustalla eräänlaisena kulttuurisena syvärakenteena.<sup>91</sup>

Keskeisin näistä mustan kielimuodon retorisisista keinoista on Gatesin mukaan niin sanottu Signifyin(g)-toiminta. Termi viittaa niihin retorisiin keinoihin, joiden kautta afrikkalaisamerikkalainen kielikulttuuri toimii ja rakentuu suhteessa monipuoliseen intertekstuaaliseen aineistoon. Se perustuu usein sanan käyttöön vertauskuvallisessa tai retorisessa merkityksessä ja sitä luonnehtii usein pastissi, parodinen tai ironinen, epäsuora vihjailu ja kielellinen leikittely. Signifyin(g) on retorinen keino sanoa jotain ja tarkoittaa samalla muuta. Se on kriittisen parodian ja uudelleentulkinnan väline, keino hämärtää viestin

<sup>90</sup> Ks. Gates 1988, 6. Ristiriitoja herättävästä ja ilkikurisesta luonteestaan johtuen Esu on liitetty usein myös kuvaukseen paholaisesta, mutta ennen kaikkea hän on moninaisten (usein ristiriitaisten) mahdollisuuksien jumala, jolla on voima saada kaikki asiat maailmassa tapahtumaan (ks. Thompson 1983, 19).

<sup>91</sup> Ks. Gates 1988, 6; Floyd 1995, 7. Esimerkiksi afrikkalaisamerikkalaista blues-traditiota määrittää keskeisellä tavalla myyttinen kansantarina blues-kitaristista, joka kohtaa tienristeyksessä paholaisen. Kun kitaristi asettuu soittamaan tienristeykseen, paholainen saapuu hänen viereensä ja alkaa opettaa tätä kitaran soitossa. Samalla kitaristi myy sielunsa paholaiselle ja saa vastalahjaksi soittamisen taidon. Tarinassa paholainen on tienristeyksen vartija, inspiraation, luovuuden ja tulkinnan lähde, moninaisten mahdollisuuksien ja toiveiden kuvittaja. Tarinan paholaisen esikuvana on nähty toimineen länsiafrikkalainen trickster-hahmo Esu-Elegbara, tulkinnan ja moniäänisyyden jumala, tienristeyksen symboli, paradoksin ruumiillistuma. (Ks. esim. Floyd 1995, 73–74.) Esimerkiksi Samuel Floyd korostaa blues-artistin merkitystä Esun perillisenä. Musiikissaan blues-artistit toistivat afrikkalaisamerikkalaista kansankulttuuria muokatakseen siitä luovassa prosessissa uutta musiikkia ja kansankerrontaa: ”Armed with the elements of the ring and the interpretive gifts of Esu, early bluesmen brought a new music into the twentieth century.” (Floyd 1995, 74.)

merkitys. Ennen kaikkea se viittaa toimintaan, jossa muodollisten struktuurien toiston avulla rakennetaan merkityksellinen ero ja muutos suhteessa aiempaan esitykseen. Tässä toisto ja toisin toisto on toiminut kulttuurisen uudistumisen välineenä. Samalla se on ollut keino rakentaa itsetietoista kulttuurista toimijuutta, mustaa subjektiviteettia, joka toistaa, kommentoi, parodioi ja muuntelee jatkuvasti muita tekstejä mahdollistaen näin valkoisen kulttuurisen kaanonin hajottamisen.<sup>92</sup>

Myös jazz-improvisaatiossa soittaja työstää jatkuvaa suhdetta sekä mustaan että valkoiseen traditioon toistamalla ja varioimalla tiettyjä musiikillisia teemoja. Improvisaatio toimii aina suhteessa johonkin toiseen esitykseen; se kehittyy kerrontarakenteena, joka toimii dynaamisessa suhteessa joukkoon muita diskursseja. Improvisaatio venyttää alkuperäistä muotoa pidemmälle, tekee siitä moniäänisemmän ja rakenteeltaan kompleksisemmän.<sup>93</sup> Esimerkiksi Henry Louis Gates Jr. korostaa määritelmässään improvisaation intertekstuaalisuutta ja painottaa sen tuottamaa muutosvoimaa: toiston ja toisin toistamisen avulla jazz-improvisaatio rakentaa merkityksen muutoksen. Näin jazz-performanssi kiinnittyy osaksi mustan oraalisen tradition Signifyin(g)-prosessia: ”Signifyin(g) in jazz performance and in the play of black language games is a mode of formal revision, it depends for its effects on troping, it is often characterized by pastiche, and, most crucially, it turns on repetition of formal structures and their differences.”<sup>94</sup> Improvisatorinen esitys ja sen monitulkintaisuus

<sup>92</sup> Gates 1988, 51. Ks. myös Gates 1988, 52, 54, 88. Afrikkalaisamerikkalaisissa kansantarinoissa esiintyvä trickster-hahmo Signifying Monkey on Gatesin mukaan Yoruba-mytologiassa esiintyvän Esu-Elegbaran jälkeläinen. Toisin kuin Esu, Signifying Monkey ei esiinny ainoastaan kertomusten henkilöihahmona vaan sen on nähty ilmenevän ennen kaikkea kerronnan itsensä välineenä, vertauskuvana mustalle kielelliselle toiminnalle. (Gates 1988, 45.) Samalla termi Signifyin(g) viittaa afrikkalaisamerikkalaista kirjallista traditiota keskeisellä tavalla määrittäneeseen tekstuaaliseen strategiaan, jossa kirjailijat toistavat ja uusintavat traditiossa esiintyneitä elementtejä ja kerronnan keinoja ja rakentavat näin intertekstuaalista suhdetta sekä mustaan että valkoiseen kielelliseen perinteeseen: ”[L]anguage of Signifyin(g) functions as a metaphor for formal revision, or intertextuality, within the Afro-American literary tradition.” (Gates 1988, xxi.) Gates on käyttämässään käsitteessä Signifyin(g) halunnut korostaa prosessin kautta rakentuvaa ”mustaa eroa”. Puuttuva (g) merkitsee juuri ”merkityksellistä mustaa eroa” suhteessa valkoiseen kulttuuriin: ”The absent g is a figure for the Signifyin(g) black difference.” (Gates 1988, 46.)

<sup>93</sup> Ks. Gates 1988, 63–64.

<sup>94</sup> Gates 1988, 52.

perustuvat juuri tämän toisin toistamisen tuottamaan epäjatkuvuuteen, katkoksiin ja näin kehittyvään kerronnan arvaamattomuuteen. Samalla huomio ohjautuu tekstin semanttisesta tasosta sen retoriseen tasoon, kohti ääntä, kielen materiaalisuutta ja sen esityksellistä toimintaa.<sup>95</sup> Kuten Paul Gilroy toteaa, pääosaan tässä traditiossa nousee usein se tapa, jolla tarina kerrotaan, ja se tarinan kertomisen akti, jossa kertova toiminta tapahtuu, ei niinkään esityksen sisällön merkitys: “More important than their contents is the fact that during the process of performance the dramatic power of narrative as a form is celebrated. The simple *content* of the stories is dominated by the ritual act of story-telling itself.”<sup>96</sup>

Afrikkalaisamerikkalaisen musiikillisen tradition semioottisen merkityksen on nähty usein kehittyvän sen epävakaasta suhteesta ympäristöönsä: improvisaatio toimii sekä toistamalla että varioimalla kulttuurisen ilmaisun muotoja ja diskursseja. Vaikka musiikki on diskurssi siinä missä kirjallinenkin teksti, se ei ole kiinnittynyt samalla tavalla tekstuaalisuuteen ja narratiivisuuteen vaan pyrkii korostamaan ilmaisun performatiivisuutta, sen esityksellistä luonnetta. Mustassa kulttuurissa musiikilla onkin nähty olevan kyky tuottaa merkityksiä abstraktimmalla ja samanaikaisesti paljon fyysisemmällä tavalla kuin kieli. Esimerkiksi Paul Gilroy on nähnyt musiikin kykenevän ilmaisemaan sellaista, mihin kieli ei pysty. Se on kehittynyt toimintana, jonka pyrkimys on ollut ylittää modernin kirjallisen ja tekstuaalisen kulttuurin asettamat rajat: ”The politics of transfiguration strives in pursuit of the sublime, struggling to repeat the unrepeatable, to present the unrepresentable. Its rather different hermeneutic focus pushes towards the mimetic, dramatic, and performative.”<sup>97</sup>

Ennen kaikkea tämä uusien taiteellisten ilmaisumuotojen etsiminen on Gilroyn mukaan näkynyt musiikillisen ilmaisun kehityksessä: musiikki ja tanssi ovat kommunikaatiomuotoja,

<sup>95</sup> Ks. Gates 1988, 51–52, 63–64, 123.

<sup>96</sup> Gilroy 1993, 200. Ks. myös Gates 1988, 59; Floyd 1995, 96–97.

<sup>97</sup> Gilroy 1993, 38. Gilroyn käyttämä termi “politics of transfiguration”, “muuttamisen ja muunnelman politiikka”, viittaa kulttuurisen vastavoiman diskursiin ja tarpeeseen löytää kulttuurinen ja poliittinen ilmaisumuoto maailmassa, joka toistuvasti pakottaa ihmisiä etsimään tietä kohti vapautusta, yhteiskunnallista emansipaatiota ja muutosta (ks. Gilroy 1993, 38).

joiden voidaan nähdä kuvastavan myös laajemmin (diasporisen) afrikkalaisen kulttuurin tapaa käyttää kieltä<sup>98</sup>. Tässä nousee esille afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa esiintynyt pyrkimys lähestyä kirjallista ilmaisua jossain mielessä performatiivisista lähtökohdista. Pyrkimys performatiivisen musiikillisen ilmaisun tuomiseksi osaksi kirjallisuuden kerronnallista rakennetta on tarjonnut vaihtoehdoisen tavan lähestyä kysymystä kerronnallisuudesta ja siitä, millä tavalla, mitkä periaatteet mielessään, kirjailija rakentaa esittämänsä fiktiivisen maailman. Musiikilliset alluusiot afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa eivät siis pyri ainoastaan rakentamaan eroa valtakulttuuriin vaan tarjoavat myös vaihtoehdoisen kerronnallisen diskurssin, jonka avulla tämä vaihtoehtoinen todellisuus voidaan esittää.

Entä mitä *performatiivisuudella* tai *esityksellisyydellä* tässä yhteydessä tarkoitetaan? Afrikkalaisamerikkalaisessa esitystraditiossa korostuu ajatus esityksen yhteisöllisestä rakentumisesta. Esiintyjä toimii aina vastavuoroisessa suhteessa yleisöön. Pyrkimyksenä on löytää yhteinen, esiintyjän ja yleisön välinen, vastavuoroinen tapa työstää kollektiivista todellisuuskokemusta performatiivisen ilmaisun avulla.<sup>99</sup> Tätä kollektiivista performanssia kuvataan usein afrikkalaisiin esitystraditioihin viittaavalla termillä ”call-and-response”. Tämä ”kutsu–vastaus” -rakenne alkaa esityksen päälaulajan/-kertojan esittämällä laululla, kertomuksella tai kuvauksella jostain tapahtumasta, kutsulla (”call”). Tämä kutsu sisältää tietyn yhteisöllisen kontekstin, jonka varassa esitys tai kertomus kehittyy. Mikäli yhteisö tunnistaa ja jakaa esiintyjän kutsun, yhteisö vastaa (”response”) toisella lausumalla, joka voi joko vahvistaa tai arvostella esitystä ja sen sisältöä. Näin esitys etenee vastavuoroisena, yhteisöllisenä prosessina.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Gilroy 1993, 75.

<sup>99</sup> Ks. Werner 1994, 165.

<sup>100</sup> Ks. Jones G. 1991, 197; Gilroy 1993, 78; Werner 1994, xix, xviii, 165. Vaikka call-and-response -toiminta määrittää ensisijaisesti mustien spirituaalien ja työlaulujen rakentumista, tämän periaatteen on nähty luonnehtivan myös laajemmin afrikkalaisamerikkalaisen musiikkitradition eri muotoja. Esimerkiksi bluesin klassisen AAB-rakenteen on nähty nojaavan spirituaalien ja vanhojen työlaulujen call-and-response

Mustaa puhekulttuuria ja oraalista traditiota tutkineen Geneva Smithermanin mukaan call-and-response -rakenteen myötä kehittyvän kommunikaatioprosessin pyrkimyksenä on synnyttää jatkuva, dynaaminen ja interaktiivinen dialogi, jossa puhujat varioivat jatkuvasti keskustelun kulkua. Call-and-response -rakenne korostaa esityksen moniäänisyyttä ja sen sosiaalista luonnetta, esitystilanteen interaktiivisuutta: ”[C]all-response seeks to synthesize speakers and listeners in a unified movement.”<sup>101</sup> Kommunikaatiosta ja kielellisestä diskurssista kehitty näin vuorovaikutteiseen toimintaan ohjaava moniääninen verkosto, jolle löytyy vertailukohta performatiivisista musiikkikäytänteistä. Esiintyjän ja yleisön, kertojan ja kuulijan, välillä ei ole selvää rajaa, vaan esitysmuotona call-and-response yhdistää esiintyjän yksilöllisen ja yleisön yhteisöllisen kokemuksen vastavuoroiseksi dialogiseksi kerronaksi.<sup>102</sup> Tässä korostuu pyrkimys rakentaa osallistavaa esitysdiskurssia: kuuntelijasta tulee osallinen esitettyyn kertomukseen, ei sen ulkopuolinen tarkkailija. Samalla kysymys esiintyjän auktoriteetista, tämän asemasta esiintyjänä, nousee hänen kyvystään hajauttaa oma kertova asemansa ja saada vastaus ja tunnustus omalle toiminnalleen yleisöltä.<sup>103</sup>

Tämä yhteys musiikillisen performanssin, mustan kulttuurin oraalisten kielisysteemien ja kirjallisen ilmaisun välillä nousee keskeiselle sijalle tarkasteltaessa afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden kehitystä The Black Arts Movement -liikkeen myötä 1960- ja -70-luvulla ja sen jälkeen. Esimerkiksi Kimberly W. Benston on teoksessaan *Performing Blackness: Enactments of African-American Modernism* (2000) luonnehtinut The

---

-rakenteeseen (ks. esim. Jones L. 2002 [1963], 62).

<sup>101</sup> Smitherman 1977, 108.

<sup>102</sup> Smitherman 1977, 108.

<sup>103</sup> Esimerkiksi Craig Hansen Wernerin mukaan afrikkalaisamerikkalaisessa teoriatraditiossa on suhtauduttu erityisen varauksellisesti näkemyksiin, jotka pyrkivät määrittelemään yksilön todellisuuskokemuksen ulkopuolella sen yhteisöllisestä kontekstista. Afrikkalaisamerikkalainen esitystraditio korostaa juuri esityksen yhteisöllistä dynamiikkaa: ”[T]he performer derives aesthetic power not from secretive acts of perception intended to ‘control the minds exposed to it’ but from his/her ability to elicit an affirmation from the audience, which in effect assumes the role of a collaborator in the performance.” (Werner 1994, 165.)

Black Arts Movement -liikkeen keskeistä esteettistä ohjelmaa siirtymänä representaatiosta presentaatioon, asioiden kuvaamisesta ja esittämisestä (esitys rakenteena) kohti niiden jatkuvaa esityksellistä työstämistä (esitys tapahtumana)<sup>104</sup>. Tämä kiinnittyy afrikkalaisamerikkalaisen modernismin piirissä länsimaista realismin traditiota kohtaan esitettyyn kritiikkiin. Siinä missä realistinen esitystapa lukitsee kuvauksen jäykkiin merkityssuhteisiin, musta performatiivinen traditio pyrkii esittämään todellisuuden jatkuvasti muuttuvana, epävakana eri mielipiteiden ja näkökulmien välisenä asetelmien jatkumona, joka on alistettu toistuvalla uudelleenkontekstualisoinnille.<sup>105</sup> Kuten Amiri Baraka (LeRoi Jones) – eräs The Black Arts Movement -liikkeen johtohahmoista – on todennut, myös kirjoitetun tekstin lukijan tulee kääntää huomio sen toiminnallisuuteen ja liikkuvuuteen, tekstin performatiiviseen voimaan: kirjallisuus on rakennelma prosessista, joka kehittyy koko ajan jatkuvassa toiminnassa. Olennaista on saattaa kirjoitettu, ts. ”kuollut”, teksti liikkeeseen.<sup>106</sup> Toisin sanoen siinä missä kielellinen representaatio pyrkii asettamaan todellisuuden tiettyihin ennalta määriteltyihin merkityksiin, ja täten muokkaa sen aina tietynlaiseksi, esityksen performatiivinen dynamiikka korostaa asioiden työstämistä vastavuoroisessa toiminnallisessa prosessissa. Pikemmin kuin esityksen tekstuaaliseen sisältöön, huomio kiinnittyy itse tapahtumaan, toimintaan. Näin esityksestä kehittyy erityinen kollektiivinen, vastavuoroisen toiminnan tila, jossa esiintyjä(t) ja yleisö, kirja ja lukija, muuttuvat osaksi yhteisöllistä rituaalia.<sup>107</sup> Keskeiselle sijalle tässä nousee ajatus musiikillisesta

<sup>104</sup> Ks. Benston 2000, 2, 14, 28.

<sup>105</sup> Ks. Benston 2000, 14, 17, 48.

<sup>106</sup> Ks. Jones L. 1998 (1966), 174–175.

<sup>107</sup> Benston 2000, 28–29. Kursiivit lisätty. Taiteen näkeminen yhteisöllisen rituaalin lähteenä on keskeinen The Black Arts Movement -liikkeen esteettistä ohjelmaa määrittävä piirre. Muun muassa Larry Neal julistaa Amiri Barakan (LeRoi Jones) kanssa toimittamansa kirjallisuusantologian *Black Fire* (1968) lopussa musiikin kykyä toimia mustan väestön ”kollektiivisen tietoisuuden” ja ihmisen henkisen kasvun ja uudistumisen alustana. Juuri tästä syystä myös kirjallisuuden tulisi rakenteissaan suuntautua kohti musiikillisessa performanssissa kehittyvää yhteisöllistä rituaalia: ”[O]ur music is something else. The best of it has always operated at the core of our lives, forcing itself upon us as in a ritual. It has always, somehow, represented the collective psyche. Black literature must attempt to achieve that same sense of the collective ritual, but directed at the destruction of useless, dead ideas. Further, it can be a ritual that affirms our highest possibilities, but is yet honest with us. [---] What this has all been leading us to say is that the poet must become a performer, the way James Brown is a performer – loud,

performanssista aivan erityisenä mustan subjektin itsemäärittelyn ja identiteetin rakentamisen alueena.

Varsin monipuolisen ja laajalti vaikuttaneen analyysin musiikin, kirjallisuuden ja identiteetin rakentamisen yhtymäkohdista afrikkalaisamerikkalaisessa teoriakontekstissa on esittänyt kirjailija Ralph Ellison, joka näkee jazz-improvisaation kehittyvän yksilön pyrkimyksestä määritellä itsensä jatkuvasti uudelleen suhteessa esityksessä vaikuttavaan historialliseen traditioon ja vahvistamaan näin asemaansa osana esityksen yhteisöllistä kokonaisuutta. Tällöin jokainen solo, jokainen improvisoitu hetki, edustaa artistin identiteettiä yksilönä, yhteisön jäsenenä, osana traditiota ja esityksessä kehittyvää kollektiivista vuorovaikutusta:

There is in this a cruel contradiction implicit in the art form itself, for true jazz is an art of individual assertion within and against the group. Each true jazz moment (as distinct from the uninspired commercial performance) springs from a contest in which each artist challenges all the rest; each solo flight, or improvisation, represents (like the successive canvases of a painter) *a definition of his identity as individual, as member of the collectivity and as a link in the chain of tradition*.<sup>108</sup>

Improvisaatiossa muusikko kehittää suhdettaan esityksen yhteisölliseen kokonaisuuteen, siinä vaikuttavaan traditioiden ketjuun. Ennen kuin artisti voi työstää improvisaatiota eteenpäin, on hänen rakennettava kokonaisvaltainen ymmärrys oman yksilöllisen kokemustodellisuutensa kompleksisuudesta, oman yksilöllisen identiteettinsä suhteesta yhteisölliseen kokemukseen. Osaltaan tämä kiinnittyy afrikkalaisamerikkalaisen musiikkitradition vahvaan perinnetietoisuuteen: jazz-muusikko improvisoi aina suhteessa traditionaaliseen materiaaliin, suhteessa siihen mitä on aiemmin esitetty, ja pyrkii näin rakentamaan dialogista suhdetta menneen ja nykyisen välille<sup>109</sup>. Kyse on dialogista tradition kanssa, eräänlaisesta

gaudy and racy.” (Neal 1971 [1968], 654–655.)

<sup>108</sup> Ellison 2002c (1953), 36. Kursiivit lisätty.

<sup>109</sup> Tämä näkökohta nousee hyvin usein esille jazz-musiikin ympärillä käydyssä keskustelussa. Mikään musiikissa ei synny ”luonnostaan”, vaistonvaraisen ”tunteenpurkauksen” tuloksena, vaan improvisaatio on aina vahvasti kiinnittynyt traditioon ja vaatii tarkkaa ja pitkäjänteistä opiskelua. Musiikillinen improvisaatio rakentuu sen varaan mitä aiemmin on esitetty. Esimerkiksi kirjailija ja kulttuuriteoreetikko Albert Murray on tutkinut

individualisaatio-prosessista tradition sisällä. Toisin sanoen improvisaatio on artistin keino hahmottaa omaa tilaansa, aikaansa ja paikkaansa suhteessa historiaan ja esityksessä vaikuttaviin moninaisiin toiminnan mahdollisuuksiin. Keskeistä on musiikillisessa performanssissa tavoitettava eheytyksen ja itsetietoisuuden toimijuuden kokemus: ”For after the jazzman has learned the fundamentals of his instrument and the traditional techniques of jazz [---] he must then ‘find himself,’ must be reborn, must find, as it were, his soul. [---] He must achieve, in short, his self-determined identity.”<sup>110</sup>

Entä millä tavalla artisti kykenee saavuttamaan mahdollisimman suuren toiminnan vapauden esitystä ohjaavan yhteisöllisen muodon puitteissa? Millä tavalla esityksen muoto rakentaa improvisaatiota kuitenkin heikentämättä esiintyjän yksilöllistä vapautta? Performatiivisen jazz-identiteetin rakentumisessa keskeinen tekijä on esityksen moniäänisyys ja improvisaation muotoutuminen kollektiivisen, vastavuoroisen keskustelun avulla. Kuten Ellison on todennut, jazz-performanssin luonne yhteisöllisenä improvisaationa kiinnittää ihmisen häntä ympäröivään yhteisölliseen ja esitykselliseen todellisuuteen. Jazz on jatkuvaa yksilön ja yhteisön välisen suhteen problematisointia, jatkuvaa konfliktia. Ihmisen olemassaoloa ohjaa jatkuvasti hänen asemansa osana yhteisöä; hänen tulee toistuvasti määrittellä itsensä uudelleen suhteessa traditioon ja löytää yksilöllisen identiteettinsä rakenteet osana yhteisöllistä performanssia. Improvisatorista toimintaa ei täten voida kiteyttää mihinkään lopulliseen merkitykseen, se ei koskaan pysäytä ihmisen itsensä määrittelyprosessia, vaan improvisaatio on jatkuvaa toimintaa kohti esityksen yhteisöllistä, moniäänistä kokonaisuutta: “Thus, because jazz finds its very life in an endless improvisation

---

afrikkalaisamerikkalaisen jazz- ja blues-ilmaisun rakentumista ja korostaa rytmikkään musiikillisen ilmaisun tuottavan ainoastaan näennäisesti impulsiivista ja ”luonnollista” ilmaisua. Kyseessä on pikemmin imitaatio ja variaatio kuin ”spontaani impulssi” jonkin esittämiseen: ”[M]usic and dance, like all other artistic expression, require a commitment to form. As is the case with all other artistic expression, they achieve freedom not by giving in to the emotions but through self-control and refinement of technique.” (Murray 1997, 206.)

<sup>110</sup> Ellison 2002d (1953), 60. Ellisonin määritelmässä jazz linkittyy niin sanottuun blues-impulssin käsitteeseen, prosessiin, joka pakottaa ihmisen työstämään itsessään vaikuttavia konflikteja ja ristiriitoja. Palaan tähän blues-impulssin käsitteeseen ja sen merkitykseen *Jazz*-romaanissa tarkemmin tutkielman myöhemmissä luvuissa.

upon traditional materials, the jazzman must lose his identity even as he finds it[.]”<sup>111</sup> Tätä esityksen kokonaisuutta ei siis voida koskaan saavuttaa sellaisenaan vaan se on läsnä ainoastaan itse performanssissa. Tämä tekee performatiivisesta blues- ja jazz-identiteetistä toistuvasti epäkokonaisen ja liikkuvan, se kehittyy jatkuvassa dialogisessa vuorovaikutuksessa niihin tekijöihin, jotka määrittävät hänen olemassaoloaan osana performanssin esityksellistä kokonaisuutta.

### **1.2.3. ” Into the breaks”:** Improvisaatio menneisyyden työstämisen välineenä

Afrikkalaisamerikkalainen musiikillinen estetiikka ja performatiivinen traditio ovat jatkuvasti avoimia moniäänisyydelle: esitys on aina täynnä tyhjää, hiljaista tilaa, johon artisti liittää oman yksilöllisen äänensä ja vie näin yhteisöllistä performanssia eteenpäin. Keskusteluissa musiikillisen improvisaation rakentumisesta osana yhteisöllistä performatiivista toimintaa nouseekin usein esille ajatus erityisestä musiikillisesta välitilasta, johon ihminen esityksessä kiinnittyy. Tätä performanssin moniäänisyydestä kehittyvää kahden rytmin väliin jäävää ”taukoa” tai ”aukkokohtaa” kutsutaan usein termillä ”cut” tai ”break”. Se on hetki improvisaatioissa, jolloin ihminen saa mahdollisuuden jatkaa esitystä: breakissa soittaja vie omalta osaltaan esitystä eteenpäin, rakentaa tulevaa työstämällä menneisyyttä ja täyttämällä edellisen esityksen aukkokohtat.<sup>112</sup> Barbara A. Baker on kuvannut tätä improvisaation rakentumisen periaatetta ”breakin kautta soittamiseksi”: ”Playing through the break suggests both a gap and a continuity with the past supplied by an imaginative extension of memory that can fill the space with the pragmatic paradigm for hope and possibility.”<sup>113</sup> Musiikki sulkee katkoksen menneen ja nykyhetken välillä, samalla improvisaatio antaa breakin avulla

<sup>111</sup> Ellison 2002c (1953), 36.

<sup>112</sup> Ks. Murray 1998, 112.

<sup>113</sup> Baker B. 2003, 135.

mahdollisuuden lisätä oma äänensä osaksi musiikissa kuultavaa historian ja tradition ketjua ja rakentaa tulevaa keskittymällä niihin muistoihin ja mielikuviiin, joita menneisyys ihmisessä herättää. Tämä nostaa esille yksilön roolin menneisyyden työstäjänä: tärkeää ei ole se, kuinka hyvin pystyy jäljittelemään aiempaa esitystä vaan se, millaiseksi artisti esityksen työstää, kuinka hyvin hän kykenee jatkamaan improvisaatiota. Tässä break on kerronnallinen välitila, joka mahdollistaa sekä performatiivisen jäljittelyn että improvisatorisen toisin toistamisen ja kehittää näin uudenlaista, itsetietoisempaa toimijuutta.

Romaanissaan *Invisible Man* (1952) Ralph Ellison esittää mielenkiintoisen määritelmän breakin, tämän kahden rytmien ja aikalinjan väliin jäävän hiljaisen tilan funktioista osana musiikillista kokemusta ja improvisaatiota:

Invisibility, let me explain, gives one a slightly different sense of time, you're never quite on the beat. Sometimes you're ahead and sometimes behind. Instead of the swift and imperceptible flowing of time, you are aware of its nodes, those points where time stands still or from which it leaps ahead. And you slip *into the breaks* and look around.<sup>114</sup>

Improvisaatiossa ihminen ei ole koskaan täysin ”ajan tasalla”, hän ei huomaa ajan lineaarista liikettä vaan sen ”solmukohdat”, ne toistuvat katkot ja tauot, jolloin aika joko ”pysyy paikallaan tai liikahtaa eteenpäin”. Ihminen ei pysähdy hetkeksikään yhteen sointuun vaan siirtyy jatkuvasti sen läpi ja ohi kohti seuraavaa sointua. Hän on jatkuvasti ikään kuin sointujen ja rytmien välissä, matkalla rytmistä ja soinnusta toiseen. Sointujen yhteentörmäyksen seurauksena syntyy erityinen musiikillinen, kahden rytmien väliin jäävä hiljainen, äänetön tila, break, eräänlainen laajentunut nykyhetki, performanssin sisälle avautuva kuilu, jonka syövereihin Ellisonin romaanin päähenkilö uppoutuu kuunnellessaan Louis Armstrongin jazz-improvisaatiota kappaleessa ”(What Did I Do to Be So) Black and Blue”:

<sup>114</sup> Ellison 1952, 7. Kursiivit lisätty.

[U]nder the spell of the reefer<sup>115</sup> I discovered a new analytical way of listening to music. The unheard sounds came through, and each melodic line existed of itself, stood out clearly from all the rest, said its piece, and waited patiently for the other voices to speak. That night I found myself hearing not only in time, but in space as well. I not only entered the music but descended, like Dante, into its depths. And *beneath the swiftness of the hot tempo there was a slower tempo and a cave and I entered it and looked around and heard an old woman singing a spiritual*[.]<sup>116</sup>

Musiikki on täynnä ennen kuulumattomia ääniä ja rytmejä, jotka käyvät jatkuvaa keskustelua muiden äänien kanssa, elävät omaa itsenäistä elämäänsä osana musiikin esityksellistä kokonaisuutta. Jokaisen rytmien alla on aina toinen aikamitta, jokaisen ajallisesti havaittavan liikkeen taustalla vaikuttaa epävakaa ja muuttuva äänten maailma.<sup>117</sup>

Tämä musiikillinen tila, johon Ellisonin romaanin päähenkilö laskeutuu, on rakentunut kahden mustaa jazz-traditiota ja sen vertauskuvallisuutta keskeisellä tavalla määrittäneen periaatteen varaan, joita voidaan kuvailla termeillä ”black” ja ”blue”. Ensin hän kuulee kappaleen *blues*-sointujen takaa joukon ennen kuulumattomia ääniä, joihin uppoutuessaan hän tavoittaa syvälle Armstrongin jazz-improvisaatioon piilotetun sanoman, joka heijastaa erityisen *mustan* kokemuksen rakentumista osana Amerikkaa ja sen historiaa. Tässä musiikki ja improvisatorinen ”breakiin uppoutuminen” toimivat välittävänä elementtinä nykyisen ja menneen välillä. Se on keino liittyä osaksi musiikin yhteisöllistä historiaa ja sen

<sup>115</sup> Tässä sanan ”reefer” tulkitaan usein viittaavan kannabissavukkeeseen, jota romaanin päähenkilö polttaa. Tulee kuitenkin huomata, että esimerkiksi länsi-afrikkalaisessa kulttuurissa savuke ja sen polttaminen yhdistetään usein ajatukseen musiikillista toimintaa ohjaavasta ”groovesta”, eräänlaisesta musiikissa vaikuttavasta rytmisestä ja moniäänisestä kokonaisrakenteesta, jonka varassa artisti esityksessään toimii (ks. Feld 1994, 111). Palaan tähän grooven käsitteeseen ja sen merkitykseen myöhemmin tutkielman luvussa ”Tanssiva mieli ja salamoiva kertoja: *Jazz performanssina*”.

<sup>116</sup> Ellison 1952, 7.

<sup>117</sup> Ellisonin romaanin päähenkilön matka alas musiikin syövereihin on rakentunut kolmesta Louis Armstrongin trumpetin soiton alla kuuluvasta aikalinjasta ja -tasosta: ensimmäisellä tasolla hän kuulee vanhan naisen laulavan murheellista spirituaalia. Toisella, alemmalla tasolla, hän näkee nuoren alastoman naisen seisovan orjakauppiaiden edessä ja rukoilevan heiltä armoa äänellä, joka muistuttaa häntä hänen äidistään – toisin sanoen hän kuulee musiikissa omat ”juurensa” ja oman sukunsa historian. Kolmannelle ja alimmalle tasolle tullessaan hän saapuu keskelle call-and-response -seremoniaa, jossa kuoronjohtaja esittää saarnaansa ”The Blackness of Blackness”, ”Mustuuden mustuus”, muiden seurakuntalaisten säestämänä. Saarnassa esiintyy kuvaus mustuudesta ristiriitaisena ja paradoksaalisena, jatkuvan dialektisen hierarkian säilyttämänä, muuttavana ja monitulkintaisena prosessina, jolla ei ole yhtä selkeää merkitystä: ”Brothers and sisters, my text this morning is the 'Blackness of Blackness.' [---] Now black is [---] an' black ain't [---] Black will git you [---] an' black won't [---] It do [---] an' it don't [---] Black will make you [---] or black will un-make you.” (Ellison 1952, 7–8.) Ks. myös Cataliotti 1995, 173; Benston 2000, 9–11; Weheliye 2005, 60.

taustalla soivaa mustuuden dialektiikkaa, ”mustuuden performanssia”, ”the Blackness of Blackness”. Tässä ”mustuus” ei kuitenkaan viittaa niinkään tämän itsemäärittelyprosessin lopputulokseen ja vakaan rodullisen identiteetin tavoittamiseen, vaan ”mustuus” on pikemminkin väline, jonka avulla ihminen asettaa itsensä jatkuvasti uudelleen suhteessa sosiaalista olemassaoloaan määrittäviin rakenteisiin.

Samaan aikaan, kun Ellisonin romaanin näkymätön mies saavuttaa breakin myötä improvisaation taustalla vaikuttavan yhteisöllisen tradition ja historian, hän kykenee musiikin alla soivan moniäänisen tilan avulla löytämään tien myös omaan henkilökohtaiseen menneisyyteensä. Toisin sanoen samaan aikaan kun break liittää ihmisen esityksessä vaikuttavaan yhteisölliseen menneisyyteen, osaksi esityksen kokonaisstruktuuria, se toimii mahdollisuutena määritellä itsensä rituaalisesti uudelleen: musiikin avulla Ellisonin romaanin päähenkilö matkaa syvälle tiedostamattomaansa, pois näkyvästä, reaalisesta maailmasta kohti sitä epävakaa ja jatkuvasti muuttuvaa, konfliktien sävyttämää improvisatorista tilaa, jonka hän kuulee Louis Armstrongin trumpetin tuottamien blues-sointujen alla. Musiikillisessa on jatkuvasti kyse minuuden etsinnästä näkyvän todellisuuden alapuolella, musiikin ”alemmissa taajuuksissa”. Tämä minuuden kokonaisuus, jonka Ellisonin näkymätön mies musiikillisessa saavuttaa, on kuitenkin jatkuvasti ristiriitainen ja paradoksien sävyttämä. Se heijastaa ihmisen sisäistä kaksijakoisuutta, jonka hän kohtaa yrittäessään määritellä itsensä suhteessa häntä ympäröivään maailmaan – tai kuten Ellisonin näkymätön mies toteaa niistä syistä, joiden takia hän on uppoutunut jazzin mahdollistamaan musiikilliseen välitilaan: *”I too have become acquainted with ambivalence,” I said. ’That’s why I’m here.’*”<sup>118</sup> Tässä musiikillinen muodostaa paradoksaalisen, Itsen sisäistä ristiriitaisuutta ilmentävän tilan, jossa ihminen kohtaa oman rodullisen identiteettinsä kaksijakoisuuden.

---

<sup>118</sup> Ellison 1952, 8.

Jazzin musiikillisten elementtien moninaisuuden ja rakenteen hajanaisuuden nähdään usein kehittyneen juuri yhteydessä afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurisen kokemuksen heterogeenisyyteen: musiikillisen improvisaation strategiat ovat syntyneet erityisen kulttuurisen kokemuksen kompleksisuuden tuloksena, sen tietyllä tavalla itsetietoisesta suhteesta ympäröivään kulttuuriin. Erityisesti mustan musiikin rytmisen epäharmonisuus on tarjonnut metaforan afrikkalaisamerikkalaisen subjektin diasporiselle poissaolon, ulkopuolisuuden ja paikantumattomuuden kokemukselle.<sup>119</sup> Esimerkiksi jazz-improvisaation psykologisia аспекteja tutkinut Ferdinand Jones yhdistää improvisaation strategian ihmisen itsetietoisuuden kehittymiseen kriittisessä suhteessa sosiokulttuuriseen ympäristöönsä. Näin improvisatorisella strategialla on ollut merkittävä mentaalinen vaikutus afrikkalaisamerikkalaiselle väestölle. Se on osoittanut, että valtakulttuurin tuottamat merkitysrakenteet eivät ole muuttumattomia vaan aina uudelleentulkittavissa.<sup>120</sup>

Näin musiikillisen improvisaation ideasta on kehittynyt monipuolinen vertauskuva afrikkalaisen diasporisen kulttuurin kehitykselle Amerikassa. Samalla improvisaation käsitteen voidaan nähdä yhdistyvän moniin postkolonialistisiin ja jälkistrukturalistisiin teorioihin, käsityksiin kulttuuristen rajojen ylittämisestä ja valtakulttuurin ideologiasta vapautumisesta. Kuten Ajay Heble on todennut improvisaatiosta identiteetin rakentamisen välineenä, jazz-performanssissa ihmisen jokainen yritys määrittellä itsensä ”joksikin” ajautuu lopulta aina dialogiselle muutokselle ja uudelleenmäärittelylle: ”If anything, improvisation teaches us by example that identity is a dialogic construction (rather than something deep within us), that the self is always a subject-in-process.”<sup>121</sup> Juuri tähän identiteetin dialogiseen rakentumiseen viitaten Jürgen E. Grandt on määritellyt (kirjallisen) jazz-kertojan toimijaksi, joka pyrkii välttämään selkeitä määrittelyjä ja rakentamaan

<sup>119</sup> Ks. esim. Monson 1996, 72; Radano 2000, 461.

<sup>120</sup> Jones, F. 2001, 133.

<sup>121</sup> Heble 2000, 95. Ks. myös Mackey 1993, 275–276.

kuvausten itsestään alati muuttuvassa suhteessa ympäröivään kulttuuriin, historiaan ja niihin merkitysrakenteisiin, joissa subjektin itsensä määrittely tapahtuu. Näin Grandtin kuvailema jazz-kertoja pyrkii rakentamaan kuvausta itsestään pikemmin historian (jatkuva muutos) muutoskseen olevana) subjektina kuin sen (vakaana, selkeästi määriteltävänä) objektina:

[T]he dynamic, unstable self of his (its) own story rather than the static, stable self of somebody else's history [---]. The text's many hybridizations converge to turn the self from a narrated object of history into the narrating subject of story. The (literary) jazz aesthetic thus affords its practitioners a figurative space of temporary freedom that plays on and against the social, cultural, and racial binaries of the American landscape.<sup>122</sup>

Grandt nostaa määritelmässään esille jazz-kertojan kaksijakoisuuden suhteessa ympäristöönsä ja korostaa jazz-estetiikan pyrkimystä toimia kulttuurissa vallitsevia toiseuttavia rakenteita vastaan. Samalla tämä improvisaation periaate kiinnittyy myös – ja ennen kaikkea – mustaan identiteettipolitiikkaan. Jazz-estetiikassa ”autenttinen mustuus” syntyy juuri mustan kokemuksen hybridisyydestä: sen tiedostamisesta, että jazz-performatiivinen subjekti kehittyy jatkuvasti muotoaan muuttavana prosessina, joka toistuvasti antautuu improvisatoriselle ja moniääniselle uudelleen neuvottelulle<sup>123</sup>.

<sup>122</sup> Grandt 2004, xvi.

<sup>123</sup> Benston 2000, 3–4, 6; Grandt 2004, 106, 110. Ks. myös Werner 1994, 222. Esimerkiksi Kimberly W. Benstonin mukaan erityisesti The Black Arts Movement -liikkeen piirissä käyty keskustelu ns. mustuuden olemuksesta sai varsin kaksijakoisen luonteen. Toisaalta The Black Arts Movement -liikkeen ajattelussa nousee usein esille ajatus mustaa identiteettiä määrittävästä keskuksesta ja (rodullisesta) perusolemuksesta. Samalla liikkeen performatiivisten taiteiden – teatterin ja erityisesti aikakauden avantgardistisen jazz-musiikin ja tämän innoittaman mustan jazz-lyriikan – piirissä nousi entistä voimakkaammin esille ajatus ”mustuudesta” ja mustasta identiteetistä konstruoituna rakenteena, ei ennalta määriteltävänä ”rodullisena” olemuksena vaan jatkuvassa muutoksessa olevana prosessina, jota esityksessä, performanssissa, jatkuvasti työstetään: ”[E]ra's own bracing lesson: that 'blackness' is not an inevitable object, but rather a motivated, constructed, corrosive, and productive process.” (Benston 2000, 6.) Samoin Paul Gilroy on korostanut, että vaikka mustan musiikkikulttuurin on usein haluttu nähdä ilmaisevan – lähinnä poliittisista syistä – jonkin tyylistä ”rodullista olemusta”, mustan musiikkitradition ja musiikillisen toiminnan rakenteiden lähempi tarkastelu tekee nämä nationalistiset ja rodullisesti essentialisoivat tulkinnat usein mahdottomiksi (Gilroy 1993, 101).

## 2. TONI MORRISON, JAZZ JA MUSIIKILLISEN ROMAANIN MERKITYS

### 2.1. Toni Morrison romaanikirjailijana

Toni Morrison – alkuperäiseltä nimeltään Chloe Anthony Wofford – syntyi vuonna 1931 pienessä Lorainin kaupungissa, Yhdysvaltain koillisosassa sijaitsevassa Ohion osavaltiossa, jonne hänen vanhempansa olivat muuttaneet etelästä. Valmistuttuaan vuonna 1955 Cornellin yliopistosta pääaineenaan englannin kieli ja kirjallisuus hän aloitti työt yliopiston opettajana ja myöhemmin kustannustoimittajana, varsinaisen kirjailijanuransa hän aloitti vasta 1970-luvulla. Kirjallisen työnsä lisäksi hänet tunnetaan myös ahkerana kriitikkona ja afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden luennoitsijana, ja vuodesta 1989 hän on toiminut muun muassa Princetonin yliopiston kirjallisuuden professorina. Vuonna 1988 Morrison palkittiin Pulitzer-palkinnolla romaanistaan *Beloved*, ja vuonna 1993 hänelle myönnettiin Nobelin kirjallisuuspalkinto ensimmäisenä afrikkalaisamerikkalaisena ja ensimmäisenä mustana naisena.

Morrisonin romaaneissa realismi ja historia sekoittuvat usein myyttien, musiikin, kansantarujen ja runollisen fantasian sävyttämään monipolviseen kerrontaan, jonka avulla hän tarkastelee rotu- ja luokkaristiriitojen sävyttämää amerikkalaista kulttuuria ja ihmisten yksilöllisiä konflikteja, mustien ja valkoisten, miesten ja naisten, menneisyyden ja nykyisyyden välistä suhdetta ja afrikkalaisamerikkalaisen väestön historiaa ja elämän todellisuutta. Vuonna 1970 Morrison julkaisi ensimmäisen romaaninsa *The Bluest Eye* (suom. *Sinisimmät silmät*, 1994): traagisen kertomuksen pienestä mustasta tytöstä, joka toivoo saavansa kirkkaan siniset silmät, samanlaiset kuin Shirley Templellä. Vaikka teos ei

ilmestymisajankohtanaan ollut kovinkaan suuri menestys (johtuen Morrisonin mukaan lähinnä sen aihepiiristä, joka poikkesi 1960- ja -70-luvun vaihteen afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden maskuliinisesta ja nationalistissävyytteisestä valtavirrasta<sup>124</sup>), romaanin kertomus länsimaisessa kulttuurissa vallitsevista kauneusihanteista, Amerikan mustan yhteisön sisälle kehittyneestä rodullisesta itseinhosta ja ulkopuolisen katseen merkityksestä mustan lapsen omakuvan ja identiteetin kehitykselle on vuosien saatossa herättänyt yhä kasvavaa kiinnostusta – ei ainoastaan koskettavan ja tunteita herättävän tarinansa ja merkityksellisen aihepiirinsä vaan myös elävän kielensä ja omalaatuisen, mustasta suullisesta tarinankerrontaperinteestä kumpuavan kerrontatyylinsä ansiosta.

Myös Morrisonin toinen romaani, vuonna 1974 julkaistu *Sula* (suom. *Sula*, 1995), jatkoi mustan ja valkoisen kulttuurin välisen suhteen ja afrikkalaisamerikkalaisen todellisuuden tarkastelua. Romaani on kahden keskenään erilaisen mustan naisen välisen ystävyuden kuvaus luoden samalla katsauksen amerikkalaisessa yhteiskunnassa vaikuttaneiden rotuennakkoluulojen myötä mustan yhteisön sisälle kehittyneisiin sukupuoli- ja luokkajännitteisiin. Kolmannessa romaanissaan *Song of Solomon* (1977; suom. *Solomonin laulu*, 1978) Morrison jatkoi mustan suullisen kansantradition, vertauskuvien ja myyttien tarkastelua. Romaani on kertomus nuoresta mustasta miehestä ja hänen yrityksistään tavoittaa perheensä ja esivanhempiensa historia palaamalla takaisin sukunsa juurille etelään, jossa afrikkalaisamerikkalaiset kansantarinat ja mytologinen kulttuuriperinne ovat vielä elävä osa mustan yhteisön arkitodellisuutta. Teoksessa mustan oraalisen tradition fantasianomainen aines kietoutuu osaksi romaanin realistista todellisuudenkuvausta. Myös romaanissa *Tar Baby* (1981; suom. *Tervanukke*, 1982) Morrison tarkastelee myyttien ja kulttuuristen mallien merkitystä mustan identiteetin kehittymiselle ja pyrkii näin saattamaan mustan ja valkoisen kulttuurin keskinäiseen dialogiin.

<sup>124</sup> Ks. esim. Morrison 1993, 99.

Morrisonin seuraavat kolme romaania muodostavat löyhän trilogian, joka tarkastelee afrikkalaisamerikkalaisen väestön historiaa ja mustan kulttuurin kehittymistä orjuudesta nykypäivään. *Beloved* (1987; suom. *Minun kansani, minun rakkaani*, 1988) sijoittuu 1800-luvulle, aikaan jolloin orjuus oli vasta hiljalleen päättymässä; *Jazz* (1992; suom. *Jazz*, 1993) 1920-luvun New Yorkiin ja *Paradise* (1998; suom. *Paratiisi*, 1998), joka kuvaa takautumien, muistojen ja suullisten kertomusten avulla erään amerikkalaisen pikkukaupungin tarinan aina 1800-luvun lopulta kertomuksen nykytasoon 1970-luvulle. Vaikka trilogian jokainen osa muodostaa oman itsenäisen kokonaisuutensa, näitä kolmea romaania yhdistää yksi yhteinen tavoite: menneitä aikakausia kertomuksellistamalla Morrison pyrki tavoittamaan entistä syvällisemmän näkökulman afrikkalaisamerikkalaisen väestön menneisyyteen ja löytämään näin uuden tavan lähestyä amerikkalaista yhteiskuntaa ja sen orjuuden ajan jälkeistä historiankirjoitusta ohjanneita kulttuurisia narratiiveja.<sup>125</sup>

Ehkä suurinta mielenkiintoa Morrisonin tuotannossa herättänyt teos on myös hänen tähän mennessä menestynein romaaninsa *Beloved*, jossa Morrison kiinnittää lukijan huomion valkoisessa historiankirjoituksessa vaiennettujen mustien orjien kokemuksiin. Se on tarina Sethestä, entisestä orjasta, joka joutuu käymään orjuuden raskaat muistot ja niiden herättämät tunteukset uudelleen läpi.<sup>126</sup> Romaanissa erilaiset myytit, historialliset kertomukset ja tarinat sekä muistot ja mielikuvat menneisyydestä kytkeytyvät toisiinsa muodostaen moniäänisen ja monikerroksisen kokonaisuuden. Romaani etenee jatkuvien takautumien varassa nojaten kerronnassaan fragmentaarisiin muistikuviin ja menneisyyteen

<sup>125</sup> Tähän mennessä Morrison on julkaissut *Paradis*en jälkeen vielä kaksi romaania. Vuonna 2003 ilmestyi *Love* (suom. *Rakkaus*, 2004), ajallisesti 1900-luvun puolivälin molemmiin puolin sijoittuva kertomus eräästä lomahotellista ja sen ympärille kutoutuvista elämänkohtaloista; sekä 2008 *A Mercy* (suom. *Armolahja*, 2009), joka sijoittuu 1600-luvun lopun Amerikkaan, orjakaupan alkuaikoihin.

<sup>126</sup> *Beloved*-romaanin lähtökohtana on toiminut 1800-luvulta peräisin oleva lehtileike, jossa kerrotaan Margaret Garner -nimisestä orjasta, joka karkasi neljän lapsensa kanssa. Kun heidät lopulta saatiin kiinni ja uhattiin palauttaa takaisin orjiksi, hän yritti tappaa lapsensa ja onnistuikin saamaan yhden hengiltä. Kun Garnerilta kysyttiin tekonsa syytä, hän kertoi mieluummin surmaavansa lapsensa kuin antavansa heidät takaisin orjuuteen. (Ks. mm. Naylor 1994 [1985], 206–207.)

sijoittuviin suullisiin kertomuksiin, ja tässä mielessä sen voidaan nähdä olevan myös kannanotto historiallisen romaanin lajitraditioon. Siinä missä perinteinen historiallinen romaani pyrkii luomaan todentuntuisen kuvan menneisyydestä pohjautumalla historiankirjoituksen ja arkistolähteiden takaamaan ”historialliseen aitouteen”, Morrison keskittyy romaaneissaan niihin mielikuviin ja tunteisiin, joita menneisyys ihmisessä herättää. Näin hän pyrkii nostamaan esille mustan väestön eletyn ja koetun historian, joka on jäänyt elämään pääosin suullisina kertomuksina – tai, kuten hän on itse todennut: ”I wanted to translate the historical into the personal.”<sup>127</sup> Samalla hän purkaa väitteen, jonka mukaan historiankirjoitukseen tukeutuminen takaisi teoksen todenmukaisuuden: sekä historiankirjoitus että fiktiivinen romaani ovat yhtä lailla subjektiivisesti konstruoituja.<sup>128</sup>

*Jazz* on monella tapaa *Beloved*-romaanin jatke. Ei ainoastaan koska se on hänen trilogiansa toinen, *Belovedin* jälkeinen osa, vaan ennen kaikkea siitä syystä, että molemmissa romaanin keskeisimmäksi teemaksi nousee juuri menneisyyden merkitys ihmisen kehitykselle: jotta ihminen saavuttaisi ymmärryksen elämäkokemukseensa vaikuttavista tekijöistä, on hänen saavutettava muutos, joka tähtää itsensä uudelleenmäärittelyyn kohtaamalla menneisyys ja sen aiheuttama rikkoutuneisuuden tila. Yhtenä motiivina romaaneissa toimii musiikki, joka avaa tien ihmisen henkilökohtaisten muistojen ja menneisyyden konfliktien tarkastelulle.

Seuraavassa tarkastelen yksityiskohtaisemmin Morrisonin romaanikäsitystä ja sen yhteyttä afrikkalaisamerikkalaiseen esitystraditioon. Hyödyntämällä romaaneissaan mustan musiikillisen ja suullisen esityserinteen mukaisia kerronnan keinoja Morrison on halunnut kiinnittää lukijan huomion kysymykseen oraalisen ja kirjallisen välisestä rajasta,

<sup>127</sup> Morrison & Schappell 1993, 103.

<sup>128</sup> Ks. myös Hakkarainen 1996, 56; Peterson 1997, 209.

joka on merkittävällä tavalla heijastanut myös afrikkalaisamerikkalaisen väestön historiaa ja niitä jännitteitä, joita musta ja valkoinen kulttuuri toisiinsa kietoutuessaan kohtaavat.

## 2.2. Musiikillisen romaaniesityksen merkitys

Morrison on jo pitkään pyrkinyt työstämään mustasta suullisesta perinteestä peräisin olevia esteettisiä periaatteita rakentaakseen romaanikerrontaa, joka noudattaa afrikkalaisamerikkalaisen esitystradition osallistuvaa, esiintyjän ja yleisön välistä vastavuoroista ja muodoltaan avointa rakennetta. Esseessään ”Rootedness: The Ancestor as Foundation” hän rakentaa yhteyden oman kirjoittamisensa ja afrikkalaisamerikkalaisen oraalisen tradition välille ja kertoo pyrkivänsä tuottamaan sekä kirjallista että oraalista, suullista kirjallisuutta:

There are things that I try to incorporate into my fiction that are directly and deliberately related to what I regard as the major characteristics of Black art, wherever it is. One of which is the ability *to be both print and oral literature: to combine those two aspects* so that the stories can be read in silence, of course, but *one should be able to hear them as well*.<sup>129</sup>

Morrisonin oraaliseen traditioon pohjautuvan kerronstrategian yhtenä periaatteena on, että lukijan tulee voida myös ”kuulla” romaani – ainoastaan silloin hän voi siirtyä pois lukijasemastaan, ulkopuolisen tarkkailijan roolistaan ja todella ”tuntea” romaanin esittämä kertomus<sup>130</sup>. Myös romaanikerronnan musiikillisuuden taustalla on ennen kaikkea halu ”sulauttaa” lukija voimakkaammin osaksi tekstiä. Morrison vertaa esseessä omaa kirjoittamistaan juuri muusikon tapaan tuottaa vuorovaikutuksellinen musiikkiesitys yhdessä yleisön kanssa: ”In the same way that a musician’s music is enchanged when there is a

<sup>129</sup> Morrison 1985, 341. Kursiivit lisätty.

<sup>130</sup> Morrison 1985, 341.

response from the audience. [---] [I]t is the affective and participatory relationship between the artist or the speaker and the audience that is of primary importance[.]”<sup>131</sup>

Morrisonin kohdalla musiikillisuuden funktiona on ennen kaikkea dialogin synnyttäminen, pyrkimys rakentaa interaktiivinen suhde tekstin ja lukijan välille. Tämä kiinnittää hänen kerrontansa osaksi mustan esitystradition osallistuvaa ja vastavuoroista esteettisyyttä. Esimerkiksi traditionaalisessa blues-kertomuksessa yksilöllisen kokemuksen improvisatorinen työstäminen tapahtuu aina vastavuoroisessa suhteessa yhteisöön; yksilöllinen kokemus työstetään aina suhteessa yhteisön kollektiiviseen kokemukseen. Tämä performatiivinen käytäntö, ja sen sisältämä call-and-response -toiminta, ei kuitenkaan ohjaa yksilöitä etsimään kollektiivista synteesiä ja kieltämään subjektiivisen kokemuksensa erilaisuus, vaan pikemmin asettamaan oma subjektiiviteettinsa suhteessa muiden kokemustodellisuuteen, työstämään omaa yksilöllisyyttään.<sup>132</sup> Musiikillisen esityksen merkitys on ennen kaikkea sen vastavuoroisuuteen, osallistuvuuteen, kannustavassa ilmaisussa. Esimerkiksi blues-traditiossa erilaiset musiikilliset vokaaliefektit – kuten muutokset ilmaisun äänenpainossa tai äänenkorkeudessa ja sanojen toistaminen – muokkaavat toistuvasti esityksen tuottamaa merkityskenttää. Bluesissa tätä tekniikkaa käytetään hyvin usein tuomaan ilmaisuun syvempää emotionaalista sisältöä, mutta myös rakentamaan alkuperäisestä laulusta vaihtoehtoinen esitys muuttamalla sen konventionaalista muotoa improvisatorisilla vokaalitekniikoilla. Samaan aikaan esiintyjän ja yleisön välisen vuorovaikutuksen myötä esitys syvenee ja alkaa tuottaa uudenlaisia itsemäärittelytiloja. Näin musiikkiesitys tuottaa luovassa yhteistyössä kehittyvän tilan, jossa myös vaihtoehtoisten ilmaisumuotojen on mahdollista toteutua.<sup>133</sup>

<sup>131</sup> Morrison 1985, 341.

<sup>132</sup> Williams 1978, 84; Werner 1994, xviii.

<sup>133</sup> Ks. esim. Henderson 1972, 41; Williams 1978, 75–76.

Tämä on myös Morrisonin ”Rootedness”-esseessään hahmottelema tavoite – tosin vain kirjallisessa muodossa. Vaikka kirjailijan työvälleinä ovatkin ainoastaan kirjaimet ja muutama välimerkki – ei koko ihmisäänen mahdollistama ilmaisujen kirjo, kuten blues-laulajalla – pyrkii Morrison rakentamaan tekstinsä nojaamalla nimenomaan oraaliseen ja performatiiviseen traditioon. Samoin kuin laulaja, muusikko tai saarnaaja hän pyrkii laajentamaan kirjallista esitystään ja rakentamaan vastavuoroista, affektiivista ilmaisua ja luomaan näin tekstiin myös uusia kerronnan ”tiloja”, joihin lukija voisi lukuprosessissaan kiinnittyä:

I have to provide the *places* and *spaces* so that the reader can participate. [---] To make the story appear oral, meandering, effortless, spoken – to have the reader *feel* the narrator without *identifying* that narrator [---] and to have the reader work *with* the author in the construction of the book – is what’s important. What is left out is as important as what is there.<sup>134</sup>

Morrisonin hahmotteleman musiikillisen romaanikerronnan tarkoituksena ei siis ole niinkään rakentaa kerrontaa, joka helpottaisi lukijan samaistumista romaanissa kuvattuun fiktiiviseen maailmaan, vaan päinvastoin tavoitteena on kehittää kirjallisuudesta toiminnallinen tila, jossa lukija voisi rakentaa dialogista suhdetta lukemaansa. Näin romaanista muotoutuu kerronnallisesti hyvin avoin. Se ei pyri vastaamaan mihinkään kysymykseen tai esittämään mitään lopullista ideaa, kertomuksellista lopputulosta, vaan tavoitteena on saada lukija ottamaan kantaa lukemaansa ja toimimaan yhdessä teoksen kanssa: ”It [a novel] should have something in it that enlightens; something in it that opens the door and points the way. Something in it that suggests what the conflicts are, what the problems are. But it need not solve those problems because it is not a case study, it is not a recipe.”<sup>135</sup> Romaanin täytyy ”toimia”, lukijan on kyettävä kokemaan tarina osaksi henkilökohtaista muutosprosessia. Kuten Morrison kirjoittaa esseessään ”Memory, Creation, and Writing”,

<sup>134</sup> Morrison 1985, 341. Kaksi ensimmäistä kursiviä lisätty.

<sup>135</sup> Morrison 1985, 341.

afrikkalaisamerikkalaisen esitystradition keskeisiä tavoitteita on juuri opettaa osallistuvaa ja tulkitsevaa toimintaa; esiintyvä artisti, taiteilija, toimii yhdessä yleisön kanssa teoksen rakentamis- ja tulkitsemisprosessissa. Tämän yhteisöllisyyden myötä taide rakentaa elävää suhdetta traditioon sekä työstää yksilön ja yhteisön välistä suhdetta esityksessä kehittyvän kommunikaation avulla:

If my work is faithfully to reflect the aesthetic tradition of Afro-American culture, it must make conscious use of the characteristics of its art forms and translate them into print: antiphony, the group nature of art, its functionality, its improvisational nature, its relationship to audience performance, the critical voice which upholds tradition and communal values and which also provides occasion for an individual to transcend and/or defy group restrictions.<sup>136</sup>

Tavoitteena ei ole niinkään etsiä suoraa ratkaisua kertomuksessa esitetylle inhimilliselle tragedialle tai sen aiheuttaneelle sosiaaliselle tilanteelle, vaan pyrkimyksenä on ennen kaikkea synnyttää kollektiivinen ajatteluprosessi ja täten kehittää tietoisuutta yksilöön ja yhteisöön vaikuttavista tekijöistä. Painotus on kollektiivisen ja vastavuoroisen ajatteluprosessin kehittämisessä, ei pyrkimyksessä etsiä suoraa muutosta yhteiskunnallisille epäkohdille.<sup>137</sup>

### 2.3. Musiikki linkkinä menneisyyteen

Morrison käy keskustelua kirjailijan suhteesta historiaan, muistiin ja muistamiseen esseessään ”The Site of Memory”. Hän kysyy, millä tavalla kirjailija rakentaa suhdetta menneisyyteen ja pyrkii tuomaan fiktiossaan esille osan siitä tallentamattomasta historiasta, johon afrikkalaisamerikkalaisen väestön kokemukset kiinnittyvät. Pyrkimyksenä on ennen kaikkea löytää tie historiankirjoituksen ulkopuolelle jääneen Amerikan mustan väestön kätkeytyyn historiaan keskittymällä niihin mielikuviiin, muistoihin, kertomuksiin, ääniin ja tunteisiin, joita

<sup>136</sup> Morrison 1984, 388–389.

<sup>137</sup> Samoin esimerkiksi mustassa blues-traditiossa esityksen tavoitteena ei ole niinkään etsiä suoraa muutosta sosiaaliselle tilanteelle vaan painotus on kollektiivisen ajattelu-prosessin synnyttämisessä: blues-esitys on usein erityinen subjektiivinen todistus, kertomus, johon kuuntelija voi itse reflektoida omaa elämäkokemustaan (ks. Henderson 1972, 41; Williams 1978, 75–76).

kuva menneisyydestä ihmisessä herättää – metodi, jonka Morrison nimeää esseessään ”kirjalliseksi arkeologiaksi” (”literary archeology”) pyrkimyksenään löytää ihmisten henkilökohtainen, salattu elämä. Kyseessä on fiktiivinen, vahvasti kirjailijan omiin tunteuksiin perustuva kuvaus menneisyydestä:

It’s a kind of literary archeology: On the basis of some information and a little bit of guesswork you journey to a site to see what remains were left behind and to reconstruct the world that these remains imply. What makes it fiction is the nature of the imaginative act: my reliance on the image – on the remains – in addition to recollection, to yield up a kind of truth.<sup>138</sup>

Tämä ”kirjallinen arkeologia” tarjoaa tien menneisyyteen, joka ei ole säilynyt kirjoitetussa muodossa mutta joka vaikuttaa koko ajan nykyhetken taustalla ääninä, kuvina, mielikuvina, musiikkina. Tavoitteena on työstää kirjoitetun historian tarina uudelleen, laittaa lukija kosketuksiin menneisyyden kanssa: ”[T]he approach that’s most productive and most trustworthy for me is the recollection that moves from the image to the text. Not from the text to the image. [---] [T]he image comes first and tells me what the ‘memory’ is about.”<sup>139</sup> Tässä käsitys historiasta kiinnittyy vahvasti ihmisen henkilökohtaiseen ymmärrykseen muistista ja niistä prosesseista, joiden avulla muisti rakentaa kuvaa menneisyydestä. Siinä missä ”historia” on perinteisesti kirjoitettua menneisyyttä, ja ”historiankirjoitus” objektiivisuuteen pyrkivä kuvaus menneistä tapahtumista, muisti työstää historiasta itsetietoisesti fiktiota, joka ei nojaa niinkään kirjoitettuun historiaan tai aktuaaliseen historialliseen tapahtumaan vaan kuviteltuun, muistinvaraiseen, mielikuvien ja tarinoiden synnyttämään menneisyyteen.

Romaanissa *The Bluest Eye* (1970) Morrison esittää ajatuksen musiikista vaihtoehtoisena tapana lähestyä ja jäsentää ihmisen kokemuksellista menneisyyttä:

The pieces of Cholly’s life could become coherent *only in the head of a musician*. Only those who talk their talk through the gold of curved metal, or in

<sup>138</sup> Morrison 1992b (1987), 302.

<sup>139</sup> Morrison 1992b (1987), 303. Esseessään Morrison viittaa *Beloved*-romaaninsa syntyprosessiin, mutta myös *Jazzin* kohdalla hän on kertonut saaneensa romaanilleen alkusyysäyksen eräästä James Van der Zeen *The Harlem Book of the Dead* -teoksessa (1978) julkaistusta nuoren tytön hautajaisia kuvaavasta valokuvasta (ks. Naylor 1994 [1985], 207).

the touch of black-and-white rectangles and taut skins and strings echoing from wooden corridors, could give true form to his life. Only they would know how to connect the heart of a red watermelon to the asafetida bag to the muscadine to the flashlight on his behind to the fists of money to the lemonade in a Mason jar to a man called Blue and come up with what all of that meant in joy, in pain, in anger, in love, and give it its final and pervading ache of freedom. Only a musician would sense, know, without even knowing that he knew, that Cholly was free. Dangerously free.<sup>140</sup>

Sanat eivät riitä, niiden avulla ei voida täysin saattaa ihmiselämää ymmärrettäväksi. ”Ainoastaan muusikon pään sisällä” (*only in the head of a musician*) voi ihmisen elämän ja toiminnan motiivit, inhimillisen elämän kokonaisuus, saada täyden muotonsa ja ilmaisunsa. Tässä musiikki toimii ihmisen elämäkokemuksessa vaikuttavien konfliktien selvittäjänä: se mahdollistaa paluun menneisyyteen kytkeytyneisiin muistoihin ja tunteisiin tavalla, jota inhimillinen arkitietoisuus ei muutoin kykenisi tavoittamaan.

Musiikin tuominen osaksi kirjallista romaanidiskurssia onkin toiminut afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa usein erityisenä linkkinä mustan väestön kätkeytyyn historiaan: yhdistyessään sanoihin musiikin synnyttämät mielikuvat ja tarinat sulkevat katkoksen menneen ja nykyhetken välillä ja yhdistävät romaanin sen tarinan herättämään kokemukselliseen menneisyyteen<sup>141</sup>. Tärkeään rooliin tässä asetelmassa nousee kulttuurisen muistin käsite ja ajatus ilmaisun musiikillisen ulottuvuuden synnyttämästä symbolisesta voimasta (”nommo”). Afrikkalaisamerikkalaisessa esitystraditiossa ilmaisun ja sanan oraalille ja musiikilliselle ulottuvuudelle on annettu erityisen suuri painoarvo: tietyt ilmaisut herättävät ihmisessä emotionaalista vastakaikua, joka osaltaan liittää hänet sen edustamaan kulttuuriseen kokemukseen. Esimerkiksi Samuel Floyd on määritellyt ilmaisun musiikillisuuden suhteessa kulttuurin symbolisten merkitysten kenttään, joka luo perustaa myös esityksen yhteisöllisyyttä ja vastavuoroisuutta korostavan call-and-response -toiminnan kehittymiselle. Musiikki muuntaa inhimillisen kokemuksen symboliseen muotoon. Samalla

<sup>140</sup> Morrison 1972 (1970), 125. Kursiivit lisätty.

<sup>141</sup> Ks. esim. Wall 2005, 9.

esityksessä kehittyvä call-and-response -suhde avaa tien tähän symboliseen, jossa piilee musiikissa käsiteltävien inhimillisten konfliktien arkkityyppinen maailma: ”The figures and events of African-American–music making connect the individual and the group to the realm of the cultural memory, to the realm of spirit and myth.”<sup>142</sup>

Afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurisessa traditiossa onkin vallalla myyttinen käsitys, jonka mukaan muusikko yhdistyy improvisaatiossa yhteisönsä kollektiiviseen historiaan ja tarjoaa samalla lähestymistavan menneisyyden myyttiseen maailmaan: muusikko luo ikään kuin sillan nykyisyyden ja menneisyyden, yksilöllisen ja yhteisöllisen välille. Toiston, variaatioiden ja esityksen vapaan ajallisen rakenteen avulla muusikko rekonstruoi menneisyyden suhteessa omaan erityiseen läsnä olevaan nykyhetkeensä – ja samanaikaisesti rakentaa improvisatorista tulevaisuutta. Muistaminen tässä prosessissa ei ole ainoastaan jonkin asian mieleen palauttamista vaan ennen kaikkea sen uudelleen työstämistä.<sup>143</sup>

Myös Morrisonin tavassa lähestyä historiaa ja historiallisia aikakausia musiikin avulla voidaan nähdä pyrkimys työstää tarina uudelleen, tuoda menneisyys osaksi lukijan subjektiivista nykyhetkeä ja luoda näin esityksellinen yhteys menneisyyteen, laittaa lukija ”kosketuksiin” historian kanssa. Esimerkiksi Karla Holloway on tulkinnut mustien naiskirjailijoiden pyrkivän romaaneissaan uusintamaan historian kertomusta rakentaessaan romaanille ensin historiallisen kontekstin, joka lopulta muokkautuu uudelleen myyttien, suullisten kertomusten ja muistojen uudelleenprosessoinnin myötä. Näin kirjallisuus rakentaa improvisatorisen yhteyden menneen, nykyisen ja tulevan välille.<sup>144</sup> Muun muassa Nancy

---

<sup>142</sup> Floyd 1995, 231. Ks. myös Floyd 1995, 230. Osaltaan tähän esityksen vastavuoroisuuteen liittyy myös Stephen Hendersonin määritelmä afrikkalaisamerikkalaisessa kielellisessä kulttuurissa esiintyvistä *mascon*-sanoista. Tällä Henderson tarkoittaa verbaalista ilmausta, joka sisältää erityisen suuren emotionaalisen ja psykologisen painoarvon. Mascon-sanat synnyttävät kuuntelijassa/lukijassa vastauksen, koska niillä on suora yhteys kollektiiviseen muistiin ja menneisyyden kokemukseen. (Henderson 1972, 44.)

<sup>143</sup> Ks. Rice 2000, 156–157.

<sup>144</sup> Ks. Holloway 1992, 73. Holloway ei suoraan käsittele jazz-improvisaatiota tekstuaalisena strategiana, mutta hänen hahmottelemansa menneisyyden rekonstruktion malli on monella tapaa yhteneväinen tässä työssä hahmottelemani improvisatorisen menneisyyden työstämisen strategian kanssa.

Peterson on nähnyt Morrisonin improvisatorisessa kerronnassa pyrkimyksen rakentaa enemmän tilaa yksilöllisille elämäntarinoille ja vastakertomuksille<sup>145</sup>. Samoin Madhu Dubey on liittänyt Morrisonin pyrkimyksen muokata kirjoitustaan mustan kulttuurin oraalilla ja musiikillisilla keinoilla osaksi laajempaa, afrikkalaisamerikkalaisessa postmodernismissä vallinnutta piirrettä: kirjailijat pyrkivät muokkaamaan modernin kirjallisuuden keinoja vastatakseen aiemmin marginalisoitujen ryhmien tarpeisiin<sup>146</sup>.

#### **2.4. *Jazz*: tarina ja keskeiset henkilöt**

Ensisijaisesti *Jazz* on tarina murhasta. Se on kertomus murhaan johtaneista syistä ja sen myötä muuttuneista ihmiskohtaloista. Romaani alkaa sen kertojaäänänen kuvauksella naisesta nimeltä Violet Trace, joka on aiemmin hyökännyt nuoren kahdeksantoistavuotiaan Dorcas-nimisen tytön hautajaisiin ja viillellyt veitsellä tämän kuolleet kasvot. Syy tähän löytyy Violetin miehestä, Joe Tracesta, ovelta ovelle kulkevasta naisten kauneusvälinemyyjästä, jolla oli ollut suhde Dorcasiin. Joe on myös Dorcasin murhaaja. Hän ei kuitenkaan ole joutunut syytteeseen teostaan, koska Dorcasin tädillä Alice Manfredilla ei ole ollut tarpeeksi rahaa kalliita oikeudenkäyntejä varten – tai halua saattaa vankilaan miestä, joka päivittäin suree ja itkee murhaamansa tytön kuolemaa.

Samalla kun *Jazz* on tarina Dorcasin murhasta, se on kertomus Violetin ja Joen rakkauden hiipumisesta, heidän suhteensa ja avioliittonsa vaiheista ja siitä, millä tavalla muutto etelän maaseudulta pohjoisen suurkaupunkiin vaikutti heidän elämäänsä. Miksi Joe ajautui suhteeseen Dorcasin kanssa ja lopulta murhasi tämän? Miksi Violet hyökkäsi Dorcasin hautajaisiin aikeenaan viiltää tämän kasvot? Entä millä tavalla he selviytyvät Dorcasin

<sup>145</sup> Peterson 1997, 209, 216–217.

<sup>146</sup> Dubey 2003, 50.

kuoleman heidän suhteelleen aiheuttamasta taakasta? Epätoivoisesti Violet yrittää saada selville, miksi Joe rakastui Dorcasiin. Mitä sellaista tämä näki nuorena 18-vuotiaana työssä mitä hänellä ei ollut? Samaan aikaan Joe ajautuu yhä syvemmälle surussaan. Muistoihinsa palaamalla hän yrittää selvittää Dorcasin kuoleman aiheuttamasta surusta ja ymmärtää samalla paremmin murhatyöhönsä johtaneita syitä. *Jazz* on myös tarina Alice Manfredista ja hänen sisarentyttärestään Dorcasista, jonka huoltajaksi hän on joutunut tämän vanhempien kuoltua. Alice Manfred on jo keski-iän ylittänyt vanhapiika, joka yrittää kasvattaa nuorta Dorcasia kristilliseen siveellisyyteen ja kurinalaisuuteen. Suurkaupunki ja kaikkialla sen kaduilla soiva rytmikäs musiikki kuitenkin kiehtovat Dorcasia liikaa, ja ystävänsä Felicen kanssa hän tutustuu kaupungin värikkääseen elämään.

*Jazzissa* romaanin tarinalla ei ole selkeää alkua ja loppua vaan kertojaäänänen esitys alkaa siitä mihin se lopulta myös päättyy: eräs tyttö kävelee Joen ja Violetin luokse Okeh-äänilevy<sup>147</sup> kainalossaan (J, 6) – romaanin lopussa lukijalle paljastuu, että tämä tyttö on Dorcasin paras ystävä Felice, joka lupaa tuovansa heille muutamia äänilevyjä, mikäli nämä ostavat taloonsa levysoittimen (J, 214–215). Näin romaani kuljettaa tarinaa toistuvasti romaanihenkilöiden menneisyyden kokemusten kautta. Kirjassa romaanin kertoja käy läpi Alicen, Violetin, Joen, Dorcasin ja Felicen elämäntarinat ja yrittää kuvata uudelleen ne kokemukset, jotka kietoutuvat Dorcasin murhan ympärille. Kerta toisensa jälkeen kerronnassa palataan romaanihenkilöiden muistojen myötä aikaan ennen muuttoa pohjoisen suurkaupunkiin. Tärkeän roolin romaanin tarinassa saa romaanihenkilöiden, ennen kaikkea Joen ja Violetin, orpouden kokemukset. Violet on menettänyt äitinsä ollessaan vielä pieni tyttö. Joe ei ole koskaan edes nähnyt vanhempiaan, ja hän on koko elämänsä kärsinyt

<sup>147</sup> Okeh oli vuonna 1918 toimintansa aloittanut amerikkalainen levy-yhtiö, joka julkaisi pääasiassa viihde- ja populaarimusiikkia. Okeh oli myös ensimmäinen levy-yhtiö, joka aloitti 1920-luvulla blues- ja jazz-musiikin kaupallisen hyödyntämisen. Samalla syntyi ajatus kaupunkien mustan väestön ”rotulevyistä” (”race records”). (Ks. esim. Oliver 1983 [1969], 95.)

äidittömyyden aiheuttamasta kaipauksen tunteesta. Keskeinen kysymys romaanissa on, millä tavalla ihminen voi saavuttaa menneisyydessään vaikuttavan poissaolon ja puutteen kokemuksen ja työstää elämänsä uudelleen.

Romaanikonaisuuden kannalta merkittävään asemaan tarinassa nousee kaksi hahmoa Joen lapsuudesta maaseudulla: Wild ja Hunters Hunter. Wild on metsässä asuva salaperäinen nainen, josta Joe on kuullut kerrottavan lukuisia tarinoita. Hän on pelottava ”villi”, jota kukaan ei ole koskaan nähnyt mutta jonka tiedetään asuvan jossain pimeän metsän uumenissa. Ainoa ihminen, jonka uskotaan saavan yhteys tähän lähes aavemaiseen olentoon on maaseutuyhteisössä suurta arvostusta nauttiva metsästäjä nimeltä Hunter Hunter. Hunters Hunterin opastuksella myös Joe oppii lukemaan metsästä löytämiään jälkiä ja lopulta hän saa vihjeen, jonka avulla uskoo löytävänsä tien kadonneen äitinsä luokse. Samalla hänelle paljastuu hänen menneisyyttään koskeva salaisuus: Wild, josta hän on kuullut puhuttavan lähinnä lapsille kerrotuissa kauhutarinoissa, onkin ehkä hänen kadonnut äitinsä.

Keskeiseen rooliin romaanin tarinassa nousee myös Violetin isoäiti True Belle, joka on kasvattanut Violetin tämän äidin kuoleman jälkeen, sekä nuori mies nimeltä Golden Gray. True Belle on palvellut lähes koko elämänsä valkoisen everstin ja orjanomistajan nuorta tytärtä Vera Louise Grayta. Vera Louisella on suhde nuoren mustaihoisen pojan kanssa, jonka seurauksena hän synnyttää mulattipojan. Syntyessään lapsi on väriltään kullankeltainen ja hän saa nimekseen Golden Gray. Synnytettyään lapsen Vera Louise joutuu muuttamaan isänsä pois ajamana kotoaan Vesper Countysta Baltimoreen. Mukaansa hän ottaa lapsensa lisäksi palvelijansa True Bellen, joka joutuu jättämään miehensä ja kaksi tytärtään Vesper Countyyn. Myöhemmin, palattuaan jälleen perheensä pariin yli kahdenkymmenen vuoden jälkeen, True Belle kertoo tyttärentyttarelleen Violetille tarinoita Baltimoresta ja kauniista kullankeltaisesta nuoresta miehestä nimeltä Golden Gray. Kuunneltuaan koko lapsuutensa True Bellen

haltioituneita tarinoita nuoresta ”kultaisesta pojasta” Violet alkaa lopulta yhdistää tähän kaiken sen rakkauden ja hyväksynnän, jonka hän on menettänyt äitinsä kuoleman jälkeen. Toisin sanoen siinä missä Joe kohdistaa orpouden kokemuksesta kehittyneen kaipuunsa Wildin hahmoon, Violetille hänen äitinsä rakkauden korvike on juuri tarunomainen Golden Gray.

## 2.5. *Jazz* aikakausiromaanina

*Jazzia* voidaan kuvailla myös eräänlaiseksi historialliseksi aikakausiromaaniksi: se kertoo menneestä aikakaudesta ja sen ilmapiiristä rakentaen jatkuvaa viittaussuhdetta tiettyyn historialliseen ja kulttuuriseen tilanteeseen. Romaanin tapahtumat sijoittuvat keskelle afrikkalaisamerikkalaisen urbaanin kulttuurin ja amerikkalaisen modernismin kehityksen keskeisintä vuosikymmentä, 1920-lukua, jota yleisesti nimitetään jazzin aikakaudeksi, ”The Jazz Age”. Termi liitetään usein F. Scott Fitzgeraldin hienostuneisiin ja kepeän leikkisiin kertomuksiin 1900-luvun alun amerikkalaisesta yläluokasta. Tarkasteltaessa Fitzgeraldin kuvausta jazzin aikakaudesta tulee kuitenkin muistaa, että hän viittasi sanalla ”jazz” pääasiassa 1920-luvulla suurta suosiota saavuttaneeseen tanssimusiikkiin, jolla oli hyvin vähän tekemistä itse jazz-musiikin, bluesin ja improvisaation kanssa.<sup>148</sup> Esimerkiksi tästä syystä monet mustat jazz-muusikot kieltäytyivät aikoinaan käyttämästä sanaa ”jazz”, koska he näkivät sen valkoisen kulttuurin kehittäjänä yrityksenä tuotteistaa heidän soittamaansa musiikkia. Vielä nykyäänkin monet ovat nähneet sanan ”jazz” liian riittämättömäksi kuvaamaan sitä musiikillisten tyylien ja traditioiden kirjoa, jota tuo musiikki osana mustaa kulttuuriperinnettä heijastaa.<sup>149</sup> Samoin *Jazz*-romaanissa sana ”jazz” ei esiinny kertaakaan

<sup>148</sup> Ks. esim. Peretti 1992, 94; Grandt 2004, 46.

<sup>149</sup> Ks. esim. Porter 2002, xxi.

romaanin sivuilla, lukuun ottamatta sen kansilehteä. Näin Morrisonin voidaan nähdä osittain kirjoittaneen erityisen afrikkalaisamerikkalaisen vastineen Fitzgeraldin kuvaukselle levottomasta ja kiihkeästä jazzin aikakaudesta – tai kuten hän on itse todennut: ”[---] I wanted to tell a very simple story about people who do not know that they are living in the jazz age, and to never use the word.”<sup>150</sup>

Keskeisin romaanin kertomuksen taustalla vaikuttava historiallinen viite on heinäkuussa 1917 New Yorkin Harlemin kaupunginosassa Fifth Avenuella järjestetty marssi, joka tunnetaan nimellä ”Silent Parade”. Marssin taustalla on kesäkuussa 1917 East St. Louisissa tapahtunut mellakka, jonka aikana valkoinen väkijoukko hyökkäsi mustien asuttamalle alueelle, pahoinpiteli ja tappoi satoja ihmisiä sekä tuhosi näiden omaisuutta. Äänettömällä Silent Parade -kulkueella haluttiin muistaa mellakan uhreja ja vastustaa rauhanomaisin keinoin Amerikan mustaa väestöä kohtaan tehtyä väkivaltaa sekä herättää keskustelua siitä valkoisen rotuvihan ja rasismien sävyttämästä ilmapiiristä, joka maassa vallitsi. Marssilla on ollut myös merkittävä asema mustan kaupunkiväestön kamppailussa saavuttaa tietty yhteiskunnallinen ja kulttuurinen autonomisuus 1900-luvun alun amerikkalaisessa suurkaupunkiympäristössä. Kulkueen on muun muassa nähty toimineen alkusysäyksenä Harlemin renessanssin kehittymiselle, ja marssista otetut valokuvat ovat olleet keskeisessä roolissa kuvattaessa mustan urbaanin kulttuurin vaiheita 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä.<sup>151</sup>

*Jazzissa* Morrison tarjoaa toisenlaisen lähtökohdan tämän historiallisen tapahtuman kuvaukselle kuin valokuvat ja kirjalliset aineistot, historiankirjoituksen viralliset lähteet. Hän lähestyy Silent Parade -kulkuetta ensisijaisesti Alice Manfredin ja tämän

<sup>150</sup> Morrison & Schappell 1993, 117. Morrisonin halu linkittää jazz-musiikin kehitys osaksi mustassa kulttuurissa laajemmin vaikuttavaa blues-traditiota näkyy muun muassa siinä, että romaanissa ainoa suora viittaus johonkin yleisesti ”jazz-sävellykseksi” luokiteltuun musiikkikappaleeseen on Duke Ellingtonin vuonna 1924 levyttämä ”The Trombone Blues” (ks. J, 21).

<sup>151</sup> Ks. esim. Anderson 1982, 105; Balshaw 2000, 125 (elektroninen dokumentti); Dubey 2003, 132–133.

sisarentyttären Dorcasin henkilökohtaisten kokemusten kautta. Samalla hän kiinnittää huomion siihen, miltä marssi heidän korvissaan ”kuulostaa”. Marssin aikana kukaan ei puhu mitään, rummut tarjoavat ainoan äänen, johon Alice kykenee liittämään omat kokemuksensa: ”In typical summer weather, sticky and bright, Alice Manfred stood for three hours on Fifth Avenue marveling at the cold black faces and listening to drums saying what the graceful women and the marching men could not.” (J, 53.) Ainoastaan rumpujen ääni kykenee ilmaisemaan, mistä marssissa on kyse, mitä ihmiset yrittävät toisilleen kertoa: ”What was possible to say was already in print on a banner that repeated a couple of promises from the Declaration of Independence and waved over the head of its bearer. But *what was meant came from the drums.*” (J, 53. Kursiivit lisätty.) Se, mikä *on mahdollista sanoa* kirjallisen kielen avulla, muutama sitaatti itsenäisyysjulistuksesta, on painettu marssijoiden kantamiin banderolleihin ja esitteisiin, mutta se mitä marssilla yritetään viestittää, marssin *todellinen merkitys*, tulee rumpujen äänistä. Tässä rakentuu asettelu tekstin tuottaman esityksen sekä rumpujen äänen välille. Sanat eivät synnytä yhteyttä ympäristöönsä, Alice ei kykene rakentamaan merkitystä sanojen ja East St. Louisin mellakoissa vanhempansa menettäneen pienen orpotytön, Dorcasin, välille:

[T]he Colored Boy Scouts passing out explanatory leaflets to whitemen in straw hats who needed to know what the freezing faces already knew. Alice had picked up a leaflet that had floated to the pavement, read the words, and shifted her weight at the curb. She read the words and looked at Dorcas. Looked at Dorcas and read the words again. *What she read seemed crazy, out of focus. Some great gap lunged between the print and the child.* (J, 58. Kursiivit lisätty.)

Sanat eivät rakenna mielekästä suhdetta tekstin ja sen merkityksen välille eivätkä tule Alicen kokemuksessa ymmärrettäviksi. Kirjallisen esityksen ja Alicea ympäröivän todellisuuden välille kehittynyt epäjatkua, ristiriitainen suhde synnyttää tunteen juurettomuudesta: banderolleihin ja esitteisiin kirjoitetut julistukset eivät kykene tarjoamaan Alicelle kontekstia, joka liittäisi hänen kokemuksensa Silent Paradesta niihin afrikkalaisamerikkalaisen väestön

yhteisöllisiin arvoihin, joita hän tarvitsee ymmärtääkseen paremmin kokemansa mielenosoituksen todellisen merkityksen. Lopulta hän kuulee rumpujen äänen, joka rikkoo sanan ja ympäristön välisen eron, luo sillan tekstin ja hänen kokemuksensa välille, yhdistää sanan sen ympäristöön:

She glanced between them struggling for the connection, something to close the distance between the silent staring child and the slippery crazy words. Then suddenly, *like a rope cast for rescue, the drums spanned the distance, gathering them all up and connected them*: Alice, Dorcas, her sister and her brother-in-law, the Boy Scouts and the frozen black faces, the watchers on the pavement and those in the windows above. (J, 58. Kursiivit lisätty.)

Rumpujen äänen tuominen tapahtuman keskiöön nostaa esille romaanin yhteyden afrikkalaiseen musiikki- ja esitystraditioon, jossa rummuilla on merkittävä symbolinen rooli: rummut ”puhuvat” ja toimivat näin myös inhimillisen kokemustodellisuuden ilmaisijoina. Rumpujen tahdissa tanssiminen ja laulaminen symboloivat yhteisöllisyyttä ja yhteenkuuluvaisuutta. Samalla rummun ääni määrittää sitä symbolista rituaalia, jossa ihminen rakentaa musiikin avulla elävää suhdetta yhteisönsä kulttuuriseen menneisyyteen.<sup>152</sup>

Afrikkalaisessa musiikillisessa estetiikassa keskeisellä sijalla on ajatus kollektiivisesta tilasta, johon jokainen – soittajat, yleisö, tanssijat – voi omalla toiminnallaan osallistua. Etnomusikologi John Miller Chernoffin mukaan afrikkalainen musiikkiesitys, jonka sisällä kehittyneisiin esteettisiin periaatteisiin myös jazz perustaltaan kiinnittyy, on aina täynnä aukkoja, joihin soittajat voivat lisätä oman yksilöllisen äänensä ja ”rytminsä”. Rakenteeltaan esitys on jatkuvasti avoin moniäänisyydelle: “[T]he music is organized to be open to the rhythmic interpretation a drummer, a listener, or a dancer wishes to contribute. *The music is perhaps best considered as an arrangement of gaps where one may add a rhythm, rather than as a dense pattern of sound.*”<sup>153</sup> Rytmien yhteentörmäyksen seurauksena kehittyy erityinen musiikillinen tila tai aukkokohda, jonka avulla ihminen voi työstää omaa

<sup>152</sup> Ks. esim. Monson 1996, 194–195.

<sup>153</sup> Chernoff 1979, 113–114.

minuuttaan, yksilöllistä identiteettiään ja kokemustodellisuuttaan suhteessa häntä ympäröivään moniääniseen yhteisöön ja sen tuottamaan rytmikuvioon. Tärkeä rooli on esityksen johtavalla rumpalilla, joka keskustelee moniäänisen rumpujen yhteisön kanssa ja määrää esityksen tahdin korostamalla aina tiettyjä rytmikuvioita. Yhdistämällä jatkuvasti eri rytmivariaatioita rumpali pitää esityksen jatkuvassa liikkeen ja muutoksen tilassa ja improvisoi eri variaatioiden mahdollisuuksilla: ”The drummer keeps the music moving forward fluidly, and by continually changing his accents and his beating, he thus relies on the multiplicity of *possible* ways to cut and combine the rhythms.”<sup>154</sup> Rumpujen tuottama musiikillinen liike etenee eri toimijoiden välisenä vuorovaikutuksena, aina vastauksena edellisiin rytmikuvioihin ja esityksen moniääniseen yhteisöön. Tämän call-and-response -rakenteen funktiona on yhdistää yksilöllinen ja yhteisöllinen kokemus vastavuoroiseksi moniääniseksi kerronnaksi. Rumpujen luoma tila antaa näin yksilölle yhteisöllisen kontekstin, johon suhteessa hänen itsemäärittelyprosessinsa kehittyy. Tässä moniäänisessä performanssissa hiljaisuudella on aivan yhtä tärkeä asema kuin jokaiselle äänellä. Sointujen väliin kehittyvät äänettömät hetket mahdollistavat liittymisen osaksi performanssia: “In the conflict of the rhythms, it is the space between the notes from which the dynamic tension comes, and it is the silence which constitutes the musical form as much as does the sound.”<sup>155</sup> Hiljainen hetki rytmien lyönnin välissä mahdollistaa moniääniset variaatiot rytmikuvioissa, mikä muodostaa koko yhteisöllisen performanssin perustan. Hiljaisuus tuottaa tilan, johon muut voivat lisätä oman yksilöllisen rytmensä.

Samoin Alicen huomio kirjallisen vaikeudesta ilmaista sitä afrikkalaisamerikkalaisen väestön kollektiivista kokemusta, johon Silent Paraden äänettömät marssijat viittaavat, ”kirjallisen hiljaisuus”, synnyttää tietoisuuden rumpujen äänen luomasta

---

<sup>154</sup> Chernoff 1979, 113.

<sup>155</sup> Chernoff 1979, 114.

”musiikillisesta tilasta”, jossa hän lopulta ymmärtää näkemänsä ja kokemansa: ”[W]hat was meant came from the drums. It was July in 1917 and the beautiful faces were cold and quiet; *moving slowly into the space the drums were building for them.*” (J, 53. Kursiivit lisätty.) Rumpujen ääni luo tilan, jossa kieli ja sanat tulevat merkityksellisiksi ja Alice kykenee rakentamaan merkityksellisen suhteen ympäristönsä ja todellisuuskokemuksensa välille. Samalla rumpujen ääni luo tilan, johon Morrison liittyy tavoitellessaan menneisyyden musiikillista ja improvisatorista ulottuvuutta. Äänetön kulkue, *Silent Parade*, on täynnä ääniä, joita kirjallisen esityksen hiljaisuus ei kykene tavoittamaan mutta jotka paljastavat tapahtuman todellisen merkityksen.

Tila, jonka rumpujen ääni rakentaa, synnyttää lopulta Alicessa dialektisen itsemäärittelyn prosessin. Hän alkaa käydä läpi omaa elämäänsä, ei lineaarisesti, ei kronologisena esityksenä vaan vastavuoroisten jännitteiden välisenä dialogina itsensä ja ympäröivän todellisuuden, menneen ja nykyisen, yksilöllisen ja kollektiivisen välillä – hakien jatkuvasti omaa paikkaansa ja suhdettaan itseensä ja ympäristöönsä. Samalla kerronta etenee takautumien välisenä dialogisena liikkeenä: kokemus rakentuu suhteessa toiseen kokemukseen, muistot kehittyvät vastauksena edelliseen. Kerronnassa siirrytään toistuvasti ajassa taaksepäin ja taas takaisin nykyhetkeen. Näin kerronta etenee menneisyyteen suuntautuvana edestakaisena liikkeenä, retrospektiivisesti. Rumpujen luomassa tilassa Alice kykenee yhdistämään kokemuksensa laajempaan yhteisölliseen kontekstiin ja siirtyy muistoissaan menneeseen:

*The drums and the freezing faces hurt her, but hurt was better than fear and Alice had been frightened for a long time – first she was frightened of Illinois, then of Springfield, Massachusetts, then Eleventh Avenue, Third Avenue, Park Avenue. [---] Now, down Fifth Avenue from curb to curb, came a tide of cold black faces, speechless and unblinking because what they meant to say but did not trust themselves to say the drums said for them, and what they had seen with their own eyes and through the eyes of others the drums described to a T. The hurt hurt her, but the fear was gone at last. Fifth Avenue was put into focus now*

and so was her protection of the newly orphaned girl in her charge. (J, 54. Kursiivit lisätty.)

Sitaatissa nousee esille romaanin kulttuurinen konteksti, muuttoliike etelän maaseudulta pohjoisen suurkaupunkeihin: Alice on matkustanut Amerikan etelävaltioista Illinoisin, Springfieldin ja Massachusettsin kautta New Yorkiin ja Harlemiin. Koko tätä matkaa on kuvastanut jatkuva *pelko*. Sen sijaan rumpujen ääni ja marssivat ihmiset, heidän vakavat, ”jäätäneet” kasvonsa tuottavat *kipua*, mutta samalla Alicen aiemmin tuntema pelko on poissa. Siinä missä pelko syntyy tietämättömyydestä, siitä mitä ihminen ei pysty tai osaa käsitellä ja ymmärtää, kipu vaatii tietoisuuden niistä tekijöistä, jotka sitä tuottavat. Tässä korostuu ajatus menneisyyden kohtaamisesta nykyhetken parantajana. Musiikilla on ennen kaikkea yhdistävä ja eheyttävä vaikutus: Alice uudelleenarvioi sen historian, jonka perillinen hän on, sijoittaakseen yksilöllisen elämäkokemuksensa osaksi suurempaa kansallista tarinaa. Rumpujen luoman itsemäärittelyn tilan avulla hän rakentaa kompleksisemmän yhteyden menneisyytensä ja yhdistää elämäkokemuksensa afrikkalaisamerikkalaisen väestön yhteisölliseen todellisuuteen.

Osaltaan tämä viittaa juuri esityksen rakentumisen improvisatoriseen periaatteeseen, jossa nykyhetken ja tulevaisuuden prosessoiminen tapahtuu aina dialektisessa suhteessa menneeseen. Mustan musiikillisen toiminnan taustalla on juuri tämä vastakohtien kautta kehittyvä liike kohti performatiivista, moniäänistä kokonaisuutta. Keskeistä tässä on vuoropuhelu eri äänten ja rytmien välillä, rytmien ja sen vastarytmien välinen jännite ja rytmien monisäikeisyys: rytmi on aina jotain, johon vastataan ja jota täydennetään, samalla lähes ristiriitaisten rytmien kutominen yhteen tuottaa suurimman ja merkityksellisimmän kokonaisuuden.<sup>156</sup> *Jazzissa* Morrison on muokannut romaani-ilmaisuaan kohti improvisatorista jazz-performanssia kiinnittääkseen lukijan huomion historiaan, joka ei ole

---

<sup>156</sup> Ks. Chernoff 1979, 123.

säilynyt kirjoitetussa muodossa ja jota ei voida kiinnittää visuaaliseen vaan joka kehittyy ja elää jatkuvasti jokaisen esityksen taustalla vaikuttavassa *rytmissä*. Samalla se jäsentää menneisyyttä eri tavalla kuin kirjoitettu historia: se vaatii vastareaktion performanssissa esitettyyn kokemukseen.

### 3. MUSIIKILLISUUDEN RAKENTUMINEN ROMAANISSA *JAZZ*

#### 3.1. ”It Don’t Mean A Thing (If It Ain’t Got That Swing)”<sup>157</sup>: *Jazz* ja musiikillisen romaanikerronnan rakentuminen

Samaan aikaan kun *Jazz* on kertomus murhasta ja siihen liittyvistä ihmiskohtaloista – Violetin, Joen ja Dorcasin välisestä kolmiodraamasta – se on kuvaus romaanin kertojaäänän yrityksistä kuvata Dorcasin murhaan johtaneiden tapahtumien taustoja. Kertoja tarkkailee ja selostaa jatkuvasti oman kertovan toimintansa etenemistä. Samalla hän pohtii toistuvasti mahdollisuuksiaan kertoa Violetin ja Joen tarina:

*Risky, I'd say, trying to figure out anybody's state of mind. But worth the trouble if you're like me – curious, inventive and well-informed. Joe acts like he knew all about what the old folks did to keep on going, but he couldn't have known much about True Belle, for example, because I doubt Violet ever talked to him about her grandmother – and never about her mother. So he didn't know. Neither do I, although it's not hard to imagine what it must have been like. (J, 137. Kursiivit lisätty.)*

Kertoja on romaanissa koko ajan vahvasti läsnä, mutta ei ole kuitenkaan suoraan osallinen romaanin tapahtumiin. Hän tarkkailee kuvaamiaan tapahtumia jatkuvasti ulkopuolisesta kertoja-asemastaan käsin. Romaanin kertoja ei ole kuitenkaan kaikkietävä, vaan hän joutuu aika ajoin osoittamaan lukijalle oman epäluotettavuutensa tarinankertojana. Toisin sanoen hän ei tunne läpikotaisin kertomansa tarinan taustoja vaan joutuu toistuvasti arvailemaan kertomuksensa henkilöhahmojen toimintaa, heidän ajatuksiaan ja motiivejaan.

Kertojan toistuvat pyrkimykset omaa kertovaa toimintaansa ohjaavien tekijöiden erittelyyn, romaanin metafiktionalisuus ja kertojaäänän itsereflektiivisyys, tekevät *Jazzista*

<sup>157</sup> Duke Ellington, ”It Don’t Mean A Thing (If It Ain’t Got That Swing)” (1931)

kerronnaltaan hyvin postmodernin teoksen<sup>158</sup>: romaani käy jatkuvaa keskustelua oman narratiivisen rakentumisensa periaatteista ja pyrkii näin kiinnittämään lukijan huomion myös teoksen rakenteeseen ja romaanin fiktiivisen esityksen kehittymiseen. *Jazz* on romaanin kertojaäänänen kertomus Violetin, Joen ja Dorcasin välisen kolmiadraaman taustalla vaikuttavien elämäntarinoiden kertomisesta.

Kysymys postmodernista osana afrikkalaisamerikkalaista kirjallisuutta on kuitenkin hieman ongelmallinen. Koko ”postmodernin” käsitteen ympärillä käytävän keskustelun kiistakohtana on perinteisesti ollut länsimainen (mies)subjekti, joka ei enää kykene näkemään itseään individualistisena historiallisena subjektina, yhteiskunnallisten rakenteiden, kielen ja kulttuurin alkuperänä. Toisin sanoen ihminen ei ole enää autonominen, vapaasti omin ehdoin toimiva yksilö samalla tavalla kuin vielä ns. modernin maailman aikaan, vaan subjekti nähdään tuotettuna, erilaisten yhteiskunnallisten instituutioiden ja ideologioiden määrittämänä. Kuten Madhu Dubey on todennut, moderni–postmoderni -jaottelu ei täysin sovellu afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin tutkimukseen, koska mustalla subjektilla ei ole koskaan ollut samanlaista autonomista asemaa länsimaisessa yhteiskunnassa kuin valkoisella (mies)subjektilla, vaan hänet on jo lähtökohtaisesti asetettu valtakulttuuriin nähden alisteiseen ja ”tuotettuun” asemaan. Toisin sanoen se, minkä sanotaan olevan postmodernille ajalle ja subjektille ominainen ja uusi erityispiirre, on itse asiassa ollut jo kauan tavallisuutta lännen ”toisille”.<sup>159</sup> Samoin Toni Morrison toteaa eräässä Paul Gilroyn kanssa tehdyssä haastattelussa, että orjuus tuotti mustan yksilöllisen subjektin ja minäkokemuksen hajoamisen sekä kokemuksen ajan, paikan, ja historian pirstaloitumisesta jo vuosisatoja ennen länsimaisen kulttuurintutkimuksen piirissä muotoutunutta ”postmodernin kokemuksen”

<sup>158</sup> Postmodernille kirjallisuudelle ominainen piirre on juuri siirtyminen realistisen romaanin mimeettisestä kirjallisuuskäsityksestä tekstuaaliseen kirjallisuuskäsitykseen ja ajatukseen fiktiivisen maailman keinotekoisuudesta; postmoderni kirjallisuus on jatkuvasti tietoinen omasta fiktiivisyydestään. Postmodernissa romaanissa tämä näkyy muun muassa hyvin avoimena ja leikittelevänä asenteena erilaisia kerronnanmuotoja kohtaan. (Ks. mm. Saariluoma 1992, 19–22.)

<sup>159</sup> Ks. Dubey 2003, 21.

ajatusta<sup>160</sup>. Musta taide ja kulttuuri on jo pitkään kehittynyt muokkaamalla valkoisen valtakulttuurin diskursiivisia rakenteita – paljastaen samalla niiden keinotekoisuuden ja muuntuvuuden.

Näin myös *Jazz*-romaanin ”postmodernistisuuden”, sen kerronnallisen itsereflektiivisyyden ja tätä kautta rakentuvan metafiktionaalisuuden, voidaan nähdä kehittyvän juuri teoksen musiikillisen jazz-rakenteen myötä. Jazz-improvisaatio on artistin jatkuvaa itsereflektiota, oman performatiivisen toiminnan tarkastelua. Se toistaa ja varioi esityksessä esiin nousevia teemoja käyden koko ajan keskustelua performanssin lähtökohdista ja sen etenemisen periaatteista. Samalla jazz-performanssin moniääninen, jatkuvassa improvisatorisessa muutoksessa kehittyvä sirpalemainen ja katkelmallinen esitysmuoto kehittävät kerronnallisen rakenteen, joka ei koskaan pysäytä esityksen merkityksen muodostumisprosessia. Mitään yhtä totuutta ja koko esityksen kattavaa näkökulmaa ei ole, vaan merkitykset antautuvat toistuvasti kriittiselle uudelleenneuvottelulle.

Postmodernin länsimaisen yhteiskunnan kehittyminen merkitsee kuitenkin väistämätöntä käännekohtaa myös afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa. Yksi postmodernille ajalle ominainen piirre on ajatus kulttuurisen yhtenäisyyden ja yhteisöllisyyden hajoamisesta. Myös mustalle postmodernille kulttuurille on olennaista sen siirtyminen pois päin 1950- ja 1960-luvun mustasta nationalismista ja tietynlaisen rodullisen yhteisöllisyyden ajatuksesta: postmodernin ajan mustalle kulttuurille ominainen piirre on, että ajatus ”rodusta” ei enää liity kaikkiin afrikkalaisamerikkalaista väestöä koskeviin yhteiskunnallisiin hankkeisiin ja ideologioihin. Samalla ”rodusta” on alkanut muodostua entistä voimakkaammin neuvottelukysymys: tärkeämpää kuin ihonväri on usein se, kuinka ihminen puhuu ja ajattelee, toisin sanoen onko hän kasvanut mustien kulttuurissa vai ei.

---

<sup>160</sup> Ks. Gilroy 2005 (1993), 178.

”Postmodernia” aikakautta saatetaankin kuvailta afrikkalaisamerikkalaisessa teoriakontekstissa usein termillä ”postnationalismi”.<sup>161</sup>

Kaiken kaikkiaan kysymys mustan kulttuurin yhtenäisyydestä on noussut 1900-luvun lopulla uudella tavalla afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin tutkimuksen keskiöön. Osittain tämän on nähty johtuneen 1900-luvulla kiihtyneen kaupungistumisen myötä kehittyneestä mustan yhteisön aiempaa selkeämmästä sisäisestä kahtiajakautumisesta yhteiskunnalliseen marginaaliin ajautuneeseen köyhään alaluokkaan ja hyvin menestyvään keskiluokkaan, joka on aina ollut voimakkaammin osa sitä akateemista piiriä, jonka ympärillä mustan kulttuuriyhteisön ”virallista” keskustelua on käyty. Samalla kun luokkajaon voimistuminen vähensi mustan väestön kulttuurista yhtenäisyyttä, se syvensi entisestään myös mustan oraalisen ja kirjallisen kulttuurin välistä kuilua. Juuri tästä syystä monet afrikkalaisamerikkalaiset kirjailijat ovat alkaneet entistä voimakkaammin pohtia rodullisen representaation eri muotoja ja pyrkivät muokkaamaan kirjoitustaan entistä voimakkaammin mustan oraalisen ja musiikillisen kansanperinteen keinoin, koska sen on nähty ilmaisevan jollain tapaa paremmin mustaa kulttuuriyhteisöä kuin painettu kirjallisuus.<sup>162</sup>

Myös Toni Morrison on toistuvasti korostanut pyrkimyksiään liittää musta oraalinen traditio osaksi hänen romaanikerrontansa muodostumisen periaatteita ja kysymys oraalisesta ja kirjallisesta välisestä kahtiajaosta ja kirjallisen vaikeudesta ilmaista inhimillistä kokemustodellisuutta ja mustaa subjektiviteettia on ollut toistuva teema hänen tuotannossaan. Yhtenä lähtökohtana Morrisonin musiikilliselle romaanille voidaankin katsoa olevan pyrkimys tuottaa kerrontaa, joka ei ole sidottu tekstin diskursiiviseen ulottuvuuteen: tekstin merkitykseen pääsee parhaiten käsiksi kuulemalla se. Teksti ikään kuin tuottaa oman melodisen sävellyksensä äänten järjestyessä rytmikkääksi tekstikokonaisuudeksi.

<sup>161</sup> Ks. Dubey 2003, 32.

<sup>162</sup> Ks. Dubey 2003, 26–28, 40–42.

Afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden kontekstissa pyrkimyksenä on ollut tavoittaa musiikillisen tradition energisyys, sointuvuus ja spontaanisuus ja rakentaa kirjallisuutta, joka ”soinnuissaan” nostaa esille erityisen afrikkalaisamerikkalaisen tradition ”mustan äänen”.<sup>163</sup>

Pyrkimys spontaaniin musiikilliseen kirjoitukseen näkyy selkeimmin Morrisonin tavassa käyttää rytmiä kerronnallisena elementtinä: kieli ikään kuin ”hengittää” musiikin rytmejä, ääniä ja tahteja, ja pyrkii näin herättämään henkiin jollain tapaa välittömän ja impulsiivisen musiikillisen tunnelman, joka osaltaan kannustaa lukijaa osallistumaan romaanin rakentamisprosessiin. Tähän viittaa jo se, että romaanin ensimmäinen sana on pikemmin *ääni* kuin kirjallinen lekseemi: ”*Sth*, I know that woman.” (J, 3. Kursiivi lisätty.) Tarkoituksena on – romaanin ensimmäisestä sanasta lähtien – johtaa lukija perinteisen lukemisen sijaan myös kuuntelemaan teosta, rakentamaan merkityksiä kielen äänistä. Erityisen tärkeään rooliin tässä pyrkimyksessä nousee kerronnan rytmisen elementti, joka perustuu sanojen, lausumien ja äänneiden toistolle. *Jazzissa* nämä rytmiset sanatoistot liittyvät usein tekstin sisällön kontekstiin. Kun kerronta kuvailee musiikkia, siirtyy tuo musiikillisuus myös osaksi romaanin diskursiivista rakennetta:

Songs that used to start in the head and fill the heart had dropped on *down, down* to places below the sash and the buckled belts. *Lower* and *lower*, until the music was so *lowdown* you had to shut your windows and just suffer the summer sweat when the men in shirtsleeves propped themselves in window frames, or clustered on rooftops, in alleyways, on stoops and in the apartments of relatives playing *the lowdown stuff*[.] (J, 56. Kursiivit lisätty.)

Toistot ja myöhemmin toistojen myötä kehittyvät sanavariaatiot (*down, down / lower, lower – lowdown, the lowdown stuff*) sekä sanajonojen alkusoinnut (*suffer the summer sweat*) kehittävät romaanille musiikillisen pintarakenteen, jossa kerronta etenee rytmisenä liikkeenä. Vaikka sanat ovat paperilla pelkkiä visuaalisia merkkejä, sanatoistojen ja -variaatioiden tuottaman rytmin myötä ne alkavat tuottaa myös musiikillista kokemusta. Musiikilliseen

<sup>163</sup> Ks. Cataliotti 1995, 226; Benston 2000, 2, 119.

ilmaisuun nojaava kerronta tavoittelee juuri kielen fyysistä ilmaisua. Osittain tämä toistojen myötä kehittyvä rytmi pyrkii liittämään fiktiivisessä romaanimailmassa kuultavan musiikin osaksi lukijan käsillä olevaa romaanidiskurssia. Esimerkiksi seuraavassa Dorcasin käden rytmikäs liike kuvataan toistorakenteen avulla: ”[H]er hand, the one that wasn’t holding the glass shaped like a flower, was under the table drumming out the rhythm on the inside of his thigh, his thigh, his thigh, thigh, thigh[.]” (J, 95.)

Osaltaan Morrison pyrkii liittämään romaaniin tietyn musiikillisen diskurssin nostamalla aika ajoin esille suoria viittauksia 1920-luvun populaarimusiikkiin. Hän mainitsee muun muassa laulujen nimiä (”The Trombone Blues”<sup>164</sup> [J, 21], ”Hit me but don’t quit me”<sup>165</sup> [J, 59]), ja silloin tällöin romaanin kertojaääni saattaa jopa tehdä erillisiä huomautuksia aikakauden suosituista jazz- ja blues-yhtyeistä: ”[T]he band the girl [Dorcas] liked best (Slim Bates’ Ebony Keys which is pretty good expect for his vocalist who must be his woman since why else would he let her insult his band).” (J, 5.) Romaanissa käydään toistuvasti keskustelua aikakauden musiikista ja sen merkityksestä ihmisille ja kaupungin elämälle. Kertoja kuvaa kaupungin paikaksi, jossa kaikkialla soi musiikki: taloissa, kaduilla ja ihmisten huulilla: ”Below is shadow where any blasé thing takes place: clarinets and lovemaking, fists and the voices of sorrowful women. A city like this one makes me dream tall and feel in on things.” (J, 7.) Huomionarvoista musiikillisen tunnelman rakentamisessa on Morrisonin tapa sulauttaa laulujen sanoja osaksi kerrontaa:

[---] Dorcas lay on a chenille bedspread [---] there was no place to be where somewhere, close by, somebody was not licking his licorice stick, tickling the ivories, beating his skins, blowing off his horn while a knowing woman sang ain’t nobody going to keep me down *you got the right key baby but the wrong keyhole you got to get it bring it and put it right here, or else.* (J, 60. Kursiivit lisätty.)

<sup>164</sup> Duke Ellington: “The Trombone Blues”, 1924 (All Music Guide [www-sivu](http://www.sivu), 28.10.2008).

<sup>165</sup> 1920-luvulla suosittu blues-duo George Williams & Bessie Brown: “Hit Me But Don’t Quit Me” (All Music Guide [www-sivu](http://www-sivu), 28.10.2008).

Musiikki on romaanin maailmassa jatkuvasti läsnä, ja täten se kiinnittyy myös osaksi romaanikerrontaa: sitaatissa lauluista ”You’ve Got The Right Key But The Wrong Keyhole” ja ”Put It Right Here (Or Keep It Out There)” tulee osa kertomusdiskurssia<sup>166</sup>. Musiikki pyrkii ikään kuin yhdistymään osaksi kerrontaa sanojen ja ilmausten toiston ja tätä kautta kehittyvän rytmikkään kerrontadiskurssin sekä musiikkitraditioon sijoittuvien intertekstuaalisten viittausten ja kulttuuristen alluusioiden avulla:

[T]he sparkling fringers of daring short skirts that swish and glide to music that intoxicates them more than the champagne. [---] it is the clicking that makes them sway on unlit porches while the Victrola plays in the parlor. [---] Both the warning and the shudder come from the snapping fingers, the clicking. [---] its stretch is not a yawn but an increase to be beaten back with a stick. Before it clicks, or taps or snaps its fingers. [---] Everywhere they go they are like a magician-made clock with hands the same size so you can’t figure out what time it is, but you can hear the ticking, tap, snap. (J, 227. Kursiivit lisätty.)

Romaanin ”musiikillisuus” rakentuu siis sanatoistojen ja -variaatioiden (*the sparkling fringers – the snapping fingers / clicking – stick – clicks, taps – snaps its fingers / you can hear the ticking, tap, snap*) varassa kehittyvänä, rytmisen romaanikerronnan rakenteellisena piirteenä, mutta myös tekstin sisältämien kulttuurihistoriallisten viittausten myötä (esim. Victrola-levysoitin<sup>167</sup>).

Kuten Yvonne Atkinson on todennut, Morrisonin tapa sulauttaa musiikki osaksi kerrontaa ohjaa lukijan kiinnittämään huomiota siihen emotionaaliseen kontekstiin, jonka musiikki romaanidiskurssiin synnyttää. Tavoitteena on herättää vastavuoroinen yhteys romaanin ja lukijan välille ja ohjata lukijan myös kuuntelemaan teosta ja siinä kuvattavaa maailmaa.<sup>168</sup> Tähän viittaa ennen kaikkea kerronnan avoimuus ja musiikin kuvauksen

<sup>166</sup> Porter Graingerin sanoittamassa ja alunperin blues-laulaja Bessie Smithin esittämässä kappaleessa ”Put It Right Here (Or Keep It Out There)” lauletaan: ”He’s got to get it, bring it, put it right here / Or else he’s gonna keep it out there” (ks. Davis 1998, 328–329). Jazz-säveltäjä Eddie Green taas teki 1920-luvulla kappaleen ”You’ve Got The Right Key But The Wrong Keyhole” ja ensimmäisen levytyksen siitä on tietävästi tehnyt Clarence Williams’ Blue Five -yhtye yhdessä blues-laulaja Virginia Listonin kanssa vuonna 1923 (All Music Guide www-sivu, 28.10.2008).

<sup>167</sup> Victrola oli yleisin levysoitinmerkki 1920-luvun Amerikassa. Erityisesti pohjoisten kaupunkien mustan väestön keskuudessa Victrola saavutti suuren suosion. (Ks. esim. Oliver 1983 [1969], 98.)

<sup>168</sup> Ks. Atkinson 2000, 26–27.

epätarkkuus: musiikki ikään kuin ”ajelehtii” pitkin kaupungin katuja ja romaanin sivuja, se soi jatkuvasti kertojan kaupunkikuvauksen taustalla: ”I have seen her, passing a café or an uncurtained window when some phrase or other – ”Hit me but don’t quit me” – drifted out [.]” (J, 59.) Musiikillisuuden voidaan nähdä täten kiinnittyvän Morrisonin pyrkimykseen laittaa lukija kosketuksiin historian kanssa: tavoitteena on musiikillisten alluusioiden ja intertekstuaalisten viitteiden myötä syntyvien mielikuvien avulla herättää lukijassa erityinen tunnelma tietystä musiikillisesta aikakaudesta – ja saattaa tuo tunnelma myös osaksi romaanin kerronnallista diskurssia.

Toiston ja rytmin tuominen romaanidiskurssia rakentavaksi elementiksi liittyy näin pyrkimykseen kiinnittää romaani niin sisällöllisesti kuin rakenteellisestikin afrikkalaisamerikkalaiseen musiikkitraditioon, jossa toistorakenteet toimivat sekä ilmaisua jäsentävänä että sitä eteenpäin kehittävänä elementtinä<sup>169</sup>. Morrisonin musiikillisen romaanidiskurssin kehittyminen rytmisten sanatoistojen ja -variaatioiden varassa nostaa esille sävellyksen periaatteen, jota yleisesti kuvaillaan nimityksellä swing. Musiikillisen swing-elementin on yleisesti nähty kehittyvän juuri rytmisen variaation, keskenään vastakohtaisten rytmisten elementtien, välisenä liikkeenä. Kyse on eräänlaisesta esityksen rytmisestä kokonaistunnelmasta, sykkeestä, musiikillisesta pulssista. Samuel Floyd on luonnehtinut musiikissa kehittyvän ”swing-sykkeeseen” syntyvän rakenteesta, jossa kaksi tai useampi keskenään erilaista ajallista elementtiä, rytmiä, aikalinjaa, yhdistyvät muodostaen erityisen musiikillisen liikkeen:

[S]wing as a quality that manifests itself when sound events Signify on the time line against the flow of its pulse, making the pulse freely lilt; this troping of the time line creates the slight resistance that result in the driving, *swinging*, rhythmic persistence that we find in all African-American music but that is most vividly present in jazz.<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Ks. Snead 1998 (1984), 72.

<sup>170</sup> Floyd 1995, 115.

Musiikissa kehittyvä ”swing” ei ole erillinen sävellyksen elementti vaan ominaisuus, joka kehittyy rytmisen variaation muodostamasta musiikillisesta rakenteesta: “Swing is not a trope, but an essential quality of the music that *results* from troping of a particular kind.”<sup>171</sup> Toisin sanoen swing ei ole ainoastaan sävellyksen/kerronnan ominaisuus vaan ennen kaikkea esityksen rakenteen myötä syntyvän kuuntelu-/lukukokemuksen ominaisuus. Toteutuakseen swing vaatii vastaanottajan. Keskusteluissa musiikillisesta swingistä korostuu usein ajatus, jonka mukaan musiikillisen esityksen funktiona on synnyttää vastavuoroista liikettä esityksessä läsnä olevien toimijoiden välillä. Tämä liike syntyy rytmisen epäjatkuvuuden, keskenään vastavuoroisten, epäsäännöllisten rytmisten elementtien myötä. Esimerkiksi Ingrid Monson on määritellyt swingin juuri esityksen ja soittajien välisen kommunikaation piirteeksi, jonka perusta on sen synnyttämässä liikkeessä sekä soittajien ja yleisön välisessä vastavuoroisessa osallistuvuudessa: “The swing ‘pulse’ [---] is a basic element underlying most African American musics. This emphasis of the offbeats has a noted ability to inspire people to rhythmic participation.”<sup>172</sup> Tärkeintä on juuri liikkeen, toiminnan, synnyttäminen.

Myös *Jazzissa* toisto tuottaa lukuprosessiin tiettyä edestakaisen liikkeen tuntua. Samalla rytmiset sanatoistot aiheuttavat epäjatkuvuutta kerronnan syntaktiseen rakenteeseen: “[W]hat they had seen with their own eyes and through the eyes of others *the drums described to a T. The hurt hurt her, but the fear was gone at last.*” (J, 54. Kursiivi lisätty.) Tämä liittää kerronnan osaksi afrikkalaisamerikkalaisen kerrontatradition performatiivisia esityskäytäntöjä, jossa esityksen merkitys on sen vastavuoroisuuteen, osallistuvuuteen, kannustavassa ilmaisussa. Esimerkiksi traditionaalisessa blues-laulussa toiston funktiona ei ole välttämättä rakentaa mitään erillistä temaattista kokonaisuutta vaan laulajat käyttävät improvisatorisia vokaalitekniikoita hyvin satunnaiseen tyyliin: laulussa voidaan korostaa

---

<sup>171</sup> Floyd 1995, 115.

<sup>172</sup> Monson 1996, 28. Ks. myös Berliner 1994, 245.

täysin epäolennaisia sanoja ja ilmauksia yhtä paljon kuin olennaisiakin. Performatiivisessa blues-traditiossa tällä periaatteella on oma funktionsa: laulaja pyrkii kohdistamaan yleisön huomion esityksen emotionaaliseen sisältöön, joka muodostaa yleisön ja esiintyjän välisen vastavuoroisen esitystilanteen perustan. Pyrkimyksenä on toisin sanoen kehittää kielellistä ilmaisua, joka synnyttää vastareaktion/vastauksen yleisöltä/muilta soittajilta.<sup>173</sup> Samoin *Jazzissa* epäsäännöllisten ja keskenään vastavuoroisten toistorakenteiden tuottaman kerronnan ”swing-elementin” funktiona on tuottaa romaanikerrontaa, joka rikkoo oraalisen ja kirjallisen välistä rajaa. Se ohjaa tekstiä pois sen diskursiivisesta, tekstuaalisesta rakenteesta kehittämällä samalla vastavuoroisempaa suhdetta kirjan ja lukijan välille: romaani ei kehity samoin kuin perinteinen kerronnallinen tarina, jossa on alkukohta, keskikohta ja loppu, ja jonka juonen kulun lukija saa tietoonsa lukuprosessin aikana, vaan päinvastoin romaanin kerronta antautuu entistä voimakkaammin kerronnan ja kielen rytmin tuottamien epälineaaristen toistojen vietäväksi.<sup>174</sup>

*Jazzissa* toisto toimii kokemuksia välittävänä elementtinä myös itse romaanin narratiivisen rakenteen sisällä kehittämällä samalla vastavuoroisempaa yhteyttä romaanin kertojaäänien ja romaanihenkilöiden välille. Esimerkiksi seuraavassa romaanin kertoja kuvailee Joen ja Dorcasin yhteistä hellittelyhetkeä aluksi täysin ulkoisesta kertoja-asemastaan käsin. Sanatoistojen tuottaman rytmin myötä myös kerronnan puhuja-asema yllättäen vaihtuu. Äänessä ei olekaan enää kertoja vaan Dorcas, jonka puhe nousee toistojen tuottaman rytmin myötä hetkellisesti osaksi romaanin kertovaa esitystä:

By that time she has pushed back his cuticles, cleaned his nails and painted them with clear polish. She has cried a little talking about East St. Louis, and cheers herself up with his fingernails. She likes to know that the hands lifting and

<sup>173</sup> Williams 1978, 75–76.

<sup>174</sup> Karla Hollowayn mukaan tämä toistojen varassa kehittyvä epäsäännöllinen, epälineaarinen kerrontarakente on hyvin tyypillinen afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden tekstuaalisille strategioille. Se etäännyttää teoksen pois sen tekstuaalisesta tasosta synnyttämällä kertomusrakenteen, joka perustuu kerronnallisuuden sijaan oraaliseen kokemukellisuudelle ja osallistumiselle: tekstiin kehittyvän rytmin myötä kirjan ja lukijan välinen etäisyys hetkellisesti kaikkoo. (Ks. Holloway 1992, 78.)

turning her under the blanket have been done by her. Lotioned by her with cream from a jar of something from his sample case. She rears up, and taking his face in her hands, kisses the lids of each of his two-color eyes. *One for me, she says, and one for you. One for me and one for you. Gimme this, I give you that. Gimme this. Gimme this.* (J, 38–39. Kursiivit lisätty.)

Samalla kun rytmi tuottaa vastavuoroista kokemusta, se välittyy myös osaksi romaanin narratiivista rakennetta: muutokset kerronnan rytmissä rinnastuvat usein muutokseen sen puhuja-asemassa.<sup>175</sup>

Toisto on Morrisonille hyvin ominainen kerronnallinen periaate. Esimerkiksi *Jazzissa* kerronta etenee juuri toistojen kautta, jatkuvana menneisyyden työstämisenä. Kerrontaa vie eteenpäin romaanikertojan toistuvat yritykset selvittää kertomansa tarinan taustalla vaikuttavien inhimillisten konfliktien syitä ja menneisyyden tapahtumia. Esimerkiksi sivulla 73 romaanin kertojaääni kuvaa aluksi Alice Manfredin elämää, tämän ajatuksia kaupunkielämästä ja suhteesta Violetiin ja Joehen. Itse kertova ääni on kiinnittynyt selkeästi romaanin ulkopuolisen kertojahahmon puheeseen. Kertojan kuvaus päättyy lyhyeen tiivistykseen siitä, mitä Alicelle tapahtui eräänä tarkemmin määrittelemättömänä päivänä: ”[T]he last people on earth she wanted to see was Joe Trace or anybody connected to him. It happened, though. The woman who avoided the streets let into her living room the woman who sat down in the middle of one.” (J, 73.) Sitaatissa kertoja antaa lukijalle hyvin yleistävän luonnehdinnan siitä, mitä tarinan jatkossa tulee tapahtumaan ja kenelle: nainen, joka ei voi sietää kaupunkielämää, päästää olohuoneeseensa naisen, joka aiemmin oli nähty istumassa keskellä kaupungin katua. Kertoja toimii siis hyvin yleisluontoisella, lähes tyyppitelevällä tasolla. Hän kuvaa tietyn tilanteen kiinnittämättä sitä mihinkään yksilölliseen kokemukseen tai tulkintaan. Tässä vaiheessa romaania naisista tehty luonnehdinta kuitenkin kertoo jo lukijalle, että nämä kaksi naista, joihin kertoja viittaa, ovat Alice Manfred ja Violet Trace. Tämän jälkeen tekstissä on aukko, tyhjä riviväli, jonka myötä kertoja siirtyy kuvaamaan

<sup>175</sup> Ks. myös Rodrigues 1993, 739.

Alicen ajatuksia ”eräänä maaliskuisena päivänä”: Alice pohtii Dorcasin, hänen sisarentyttärensä, murhaajaa Joe Tracea, ”mukavaa ja seurallista näytelaukkumiestä”, tämän syyllisyyttä ja surmatyöhön johtaneita syitä. Samalla tekstissä alkaa esiintyä aiempaa enemmän sanatoistoja, joiden myötä kerronta muuttuu astetta rytmikkäämmäksi. Myös kerronnan puhuja-asema alkaa hiljalleen vaihtua ja Alicen oma ääni nousee aiempaa voimakkaammin esille kerronnan keskiöön:

Toward the end of March, Alice Manfred put her needles aside to think again of what she called the *impunity* of the man who killed her niece just because he could. It had not been hard to do; it had not even made him think twice about what danger he was putting himself in. *He just did it. One man. One defenseless girl. Death. A sample-case man. A nice, neighborly, everybody-knows-him man.* The kind you let in your house because he was not dangerous, because you had seen him with children, bought his products and never heard a scrap of gossip about him doing wrong. (J, 73. Kursiivit lisätty.)

Vielä sitaatin alussa kertoja tarkkailee ja selostaa Alicen ajatuksia selkeästi ulkopuolisesta kertoja-asemastaan käsin: hän kuvailee Alicen tekoja ja havaintoja puhuen tästä koko ajan kolmannessa persoonassa. Aika ajoin kertojan esitykseen sekoittuvien sanatoistojen myötä kerronnan puhuja-asema alkaa kuitenkin hetkellisesti vaihtua romaanikertojan ja kerronnassa fokalisoidun romaanihenkilön välillä. Esimerkiksi seuraavassa kertoja kuvaa Alicen ajatuksia kaupungin vaaroihin ajautuvista ”puolustuskyvyttömistä naisista”. Sitaatin loppu voidaan kuitenkin jo tulkita Alicen puheeksi ja ajatuksiksi, jotka nousevat toistojen myötä osaksi romaanin kertovaa rakennetta:

Defenseless as ducks, she thought. Or where they? Read carefully the news accounts revealed that most of these women, subdued and broken, had not been defenseless. Or, like Dorcas, *easy prey*. All over the country, *black women were armed*. *That*, thought Alice, *that*, at least, they had learned. Didn't everything on God's earth have to acquire defense? Speed, some poison in the leaf, the tongue, the tail? A mask, flight, *numbers in the millions producing numbers in the millions?* A thorn *here*, a spike *there*.

*Natural prey? Easy pickings? "I don't think so." Aloud she said it. "I don't think so."* (J, 74–75. Kursiivit lisätty.)

Sitaatti on täynnä sanatoistoja ja näiden myötä kehittyviä sana- ja äännevariaatioita (esim. *easy prey – Natural prey? Easy pickings? / numbers in the millions producing numbers in the millions / here – there*), joiden myötä myös Alicen ajatukset ja puhe sekoittuvat voimakkaammin osaksi kerrontaa (*“I don’t think so.” Aloud she said it. “I don’t think so.”*). Tämän jälkeen kertoja palaa jälleen kuvaamaan Alicea ja tämän askareita tuona maaliskuuisena päivänä. Nyt Alicen kerrotaan jo odottavan Violetia luokseen ja että tämä on käynyt hänen luonaan myös aiemmin. Tässä vaiheessa lukija huomaa, että kerrontaan on syntynyt aukko. Milloin Violet on saapunut ensimmäistä kertaa Alicen luokse? Mitä Alicen ja Violetin välillä on tapahtunut? Seuraavan kahdeksan sivun aikana kerronnassa palataan aluksi kahden kuukauden päähän menneeseen, erääseen tammikuiseen päivään, jolloin Violet saapuu ensimmäistä kertaa Alicen talon luokse – ja jälleen takaisin siihen maaliskuiseen päivään, jolloin Alice odottaa Violetia ja pohtii tämän väkivaltaisuuden syitä, Dorcasin kuolemaa ja tämän murhaajaa – ja edelleen erääseen helmikuiseen päivään, jolloin Alice oli ensimmäistä kertaa päästänyt Violetin sisälle taloonsa. Alicen muistojen myötä kerrontaan sekoittuu myös keskusteluja Violetin aiemmista vierailuista. Kerronnan ajallisena keskuksena – tapahtumana, jonka ympärille Alicen menneisyyteen kohdistuvat ajatukset ja muistot sekä Violetin kanssa käyty keskustelu nivoutuvat – säilyy kuitenkin koko ajan tuo maaliskuinen päivä, jolloin Alice odottaa Violetin saapumista. Kunnes sivulla 83 Violet koputtaa Alicen oveen, odotus päättyy, kerronnassa tulee siirtymä (tämä on merkitty tekstiin rivinvaihoilla ja rivien väliin jäävällä kolmella pisteellä), ja kertoja pysähtyy kuvaamaan Alicen ja Violetin kohtaamista.

Näin romaanin kerrontarakenne muodostaa kehämäisen liikkeen, jossa kertoja palaa toistuvasti menneeseen pyrkimyksensä täyttää aikaisemman esityksen sisältämät aukkokohdat. Kertoja poimii jatkuvasti otteita menneestä voidakseen työstää Alicen ajatusten taustalla vaikuttavia tunteita ja elämäkokemuksia. Kerronta etenee kahden ajan, menneen ja

nykyisen, sekä kerrontaan osallistuvien eri äänten, romaanikertojan ja romaanihenkilöiden, välisenä vuorovaikutuksena. Toisin sanoen samoin kuin musiikki, joka on jatkuvassa muutoksen tilassa, vastakohtaisten elementtien välisessä liikkeessä, Morrisonin kerronta muodostaa moniäänisen, ajalliselta rakenteeltaan polveilevan verkoston, jossa eri äänet vaihtelevat, sekoittuvat keskenään ja luovat jännitteitä toistensa välille. Tässä kokemuksia yhdistävänä elementtinä toimii juuri ajatus toiston myötä kehittyvästä rytmistä, joka ohjaa romaanikerronnan kohti moniäänistä musiikillista ilmaisua. Esimerkiksi seuraavassa sitaatissa sivulta 75 kertoja palaa Alicen sivulla 73 (ks. sitaatti tutkielman sivulla 85) esittämiin ajatuksiin Joe Tracesta, mukavasta ja seurallisesta ”näytelaukkumiehestä”, jonka kaikki tuntevat naapurustossa ja johon kaikki luottavat:

Later, and little by little, feelings, like sea trash expelled on a beach – strange and recognizable, stark and murky – returned.

Chief among them was fear and – a new thing – anger. At Joe Trace who had been the one who did it: seduced her niece right under her nose in her very own house. The nice one. The man who sold ladies’ products on the side; a familiar figure in just about every building in town. A man store owners and landlords liked because he set the children’s toys in a neat row when they left them scatteres on the sidewalk. Who the children liked because he never minded them. And liked among men because he never cheated in a game, egged a stupid fight on, or carried tales, and he left their women alone. (J, 75–76. Vrt. J, 73.)

Sitaatin alku toimii hyvin sekä romaanin kerrontarakennetta että itse romaanin lukuprosessia refleктоivana viittauksena. Kaksi sivua aiemmin kuvatut tunteet ja ajatukset palaavat nyt myöhemmin ”pikkuhiljaa” osaksi kerrontaa, samaan aikaan sekä ”outoina” että ”tunnistettavina”, ”selvinä ja epäselvinä”.

Tämä toistojen varassa kehittyvä, kahden eri ajan välillä vuorotteleva kertomusrakenne on hyvin tyypillinen Morrisonin kerrontatyylille *Jazzissa*. Ensin esitellään hyvin yleistävällä tasolla jokin tilanne, ajatus, kuvaus tai tarina-aihio, esimerkiksi: ”He just did it. One man. One defenseless girl. Death. A sample-case man. A nice, neighborly, everyboy-knows-him man.” (J, 73.) Tämän jälkeen kerronnassa palataan uudelleen takaisin

esityksen lähtötilanteeseen, tässä tapauksessa erääseen päivään Alice Manfredin kotona maaliskuun lopulla, ja tarkennetaan Alicen Joe Tracesta tekemää luonnehdintaa tarkastelemalla yksityiskohtaisemmin hänen kokemuksiaan ja muistojaan. Toistojen myötä kerrontaan sekoittuu sanoja ja lauseita Alicen aiemmista ajatuksista, jotka nousevat nyt aiempaa selkeämmin romaanin kertovaan asemaan:

*Black women were armed* [ks. J, 74]; black women were dangerous and the less money they had the deadlier the weapon they chose.

Who were the unarmed ones? Those who found protection in church and the judging, angry God whose wrath in their behalf was too terrible to bear contemplation. [Ks. J, 74.] (J, 77. Kursiivit lisätty.)<sup>176</sup>

[---] Alice was not frightened of her now as she had been in January and as she was in February, the first time she let her in. She'd thought the woman would end up in jail one day – they all did eventually. But *easy pickings? Natural prey? "I don't think so. I don't think so."* [Ks. J, 75.] (J, 79. Kursiivit lisätty.)<sup>177</sup>

Toistuvasti kertoja esittää ensin kuvattavan tarinan peruskehityksen, tämän jälkeen hän palaa tuohon tarinaan toisesta näkökulmasta, erittelee ja jakaa sen pienempiin osiin – työstäen kertomuksensa uudelleen siten, että siinä vaikuttava sisäinen, yksilöllinen ääni nousee aiempaa voimakkaammin esille. Sanojen ja sanontojen toiston muodostamien kerronnan ajallisten vaihdosten ja siirtymien myötä kertojan käsittely myös syvenee ja tulee koko ajan moniäänisemmäksi. Näin romaanin kerronta kehittyy toistuvien, menneisyyteen kohdistuvien viittausten kautta aikarakenteeltaan sykliseksi ja kertovalta rakenteeltaan dialogiseksi.

Sanojen ja lauseiden toistojen myötä kehittyvä kerronnallinen swing – kerronnan elementtien, ajan ja kertovien äänten, välinen edestakainen liike – toimii siis *Jazzissa* myös musiikillisena teeman ja tarinan työstämisen välineenä. Romaanin kerronta on jatkuvaa menneisyyden tulkitsemista ja sen uudelleen työstämistä. Morrison on itse hahmotellut romaanin aikarakenteen kehittymistä kuvailemalla sen tarinajuonen ”melodiaksi”, johon kertoja palaa yhä uudelleen kerronnan edetessä:

<sup>176</sup> Vrt. sitaatti tutkielman sivulla 85.

<sup>177</sup> Vrt. sitaatti tutkielman sivulla 85.

[---] I thought of the plot in that novel [*Jazz*] – the threesome – as the melody of the piece, and it is fine to follow a melody – to feel the satisfaction of recognizing a melody whenever the narrator returns to it. That was the real art of the enterprise for me: bumping up against the melody time and again, seeing it from another point of view, seeing it afresh each time, playing it back and forth.<sup>178</sup>

*Jazz*-romaanin kerronta etenee jatkuvien toistojen, takautumien ja eri näkökulmien välisten vastakkaisasettelujen varassa. Toistorakenteet toimivat täten myös romaanin kokonaisstruktuuria jäsentävänä elementtinä: romaani ei noudata lineaarista ja kausaalista kerrontarakennetta vaan on rakentunut episodinomaiseksi kudokseksi, jossa tarinat nivoutuvat yhteisen teeman ja tarinakulun, romaanin kehyskertomuksen ympärille. Näin *Jazz*-romaanin kertomusrakennetta voidaan tarkastella suhteessa toistojen varassa kehittyvään improvisatoriseen esitystraditioon.

### 3.2. Improvisaation rakentuminen *Jazzissa*

Improvisatorisen esityksen rakenne voidaan hahmottaa parhaiten sen kokonaisstruktuurin kautta: improvisaatio ei ole osiensa summa vaan osiensa kautta dialogisessa suhteessa kehittyvä moniääninen verkosto, jossa tarinankerronta kehittyy toiston ja variaation kautta aina suhteessa siihen, mitä on aiemmin esitetty. Tässä romaanin alku, improvisaation etenemisen lähtöpiste, nousee merkittävään asemaan. Heti ensimmäisten sivujen aikana lukijalle esitellään tarinan keskeinen juonikulku: nainen nimeltä Violet on keskeyttänyt nuoren kahdeksantoistavuotiaan tytön, Dorcasin, hautajaiset ja viillellyt veitsellä tämän kasvot. Samalla lukijalle paljastetaan, että Violetin miehellä, Joella, oli ollut suhde Dorcasiin ja että Joe oli myös tämän murhaaja. Kerrotaan Joen ja Violetin suhteen hiljattaisesta hiipumisesta; Joen kokemasta surusta ja kärsimyksestä sekä kaupunkilaisten suhtautumisesta

---

<sup>178</sup> Morrison & Schappell 1993, 110.

Dorcasin kuolemaan; Violetin epätoivoisista yrityksistä voittaa takaisin miehensä rakkaus tutustumalla Dorcasiin, tämän elämäntapoihin ja harrastuksiin; Violetin suhteesta Dorcasin tätiin, Aliceen; ja nuoresta tytöstä, joka yllättäen saapuu Joen ja Violetin luokse Okehäänilevy kainalossaan. Kaikki tämä välittyy nimeämättömän kertojaäänänen kautta, joka tekee tarinasta toistuvasti omia johtopäätöksiään, ottaa kantaa henkilöiden toimiin ja tekee huomioita näiden elämäntilanteesta: ”[---] I watch everything and everyone and try to figure out their plans, their reasonings, long before they do.” (J, 8.) Kertoja aavistelee jatkuvasti tulevaa, tekee veikkauksia tarinan kehittymisestä. Samalla hän vihjaa tuntevansa tarinan päätöksen: hän tietää paljon Violetin, Joen ja Dorcasin elämästä ja tekee omia johtopäätöksiään tapahtuneesta. Kaiken lisäksi hän kertoo tarinaa menneessä aikamuodossa, kaiken tapahtuneen jälkeen, mutta ei kuitenkaan anna lukijalle tarkkaa selvyyttä siitä, miten tarina tulee myöhemmin kehittymään.

Romaanin alku, ensimmäiset kolme ja puoli sivua, pyrkii siis pitkälti määrittämään koko tarinan kulun ja asettamaan kertomukselle sen peruskehiksen, jonka varaan romaanin jatko tulee rakentumaan. Improvisaatiossa alulla on erityinen painoarvo suhteessa esityksen kokonaisrakenteeseen: alku ei ainoastaan esittele teoksen keskeistä tarinaa vaan rakentaa samalla perustaa myöhemmin kehittyvälle toistorakenteelle, teeman ja juonikulun variaatioille. Alun jälkeen tarina kerrotaan uudestaan eri näkökulmista ja eri variaatioin. Ajalliset siirtymät ja kertojaäänten vaihdokset syventävät tarinan käsittelyä. Romaani tarjoaa lukuisia esimerkkejä jazz-improvisaatiolle tyypillisestä toistorakenteesta, jossa soittajat vastaavat toisilleen toistamalla edeltävän soittajan soolon viimeisen säkeen ja muokkaavat näin esitystä vieden samalla ”tarinaa” eteenpäin. Jazz-muusikko rakentaa tulevan aina menneisyyden varaan, jolloin improvisaation ajallinen rakenne kehittyy menneen ja nykyisen välisenä vuorotteluna, toistuvien takautumien varassa kehittyvänä retrospektiivisena

liikkeenä<sup>179</sup>. Näin alku asettaa perustan romaanin epälineaariseksi, toistojen varassa kehittyvälle kertomusrakenteelle.

Tässä nousee esille esityksen muodostumisen rytmisen periaate. Improvisaatio kehittyy aina dialogissa aiempaan esitykseen ja koko ajan sävellyksen alla kehittyvään, toistojen muodostamaan rytmiseen kuvioon. Improvisaation rakentuminen ei ole mahdollista ilman toistojen myötä kehittyvää muodon avoimuutta: rakennettaessa esitystä toistojen varaan jokainen kerronnallinen elementti on myös myöhemmin käytettävissä. Toistot ovat jatkuvasti läsnä esityksen taustalla, josta ne aika ajoin nostetaan esille.<sup>180</sup> Täten ne kehittävät improvisatorista kerrontaa, joka rakentuu pikemmin kerronnallisten elementtien (teemojen, tapahtumien, sanojen ja lauseiden) vastakkainasettelun kuin lineaarisena kehittyvän kausaalisen kertomusrakenteen varaan. Tämän toiston ja toisin toistamisen avulla jazz-improvisaatio pyrkii tuottamaan merkityksellisen eron näiden kahden – konkreettisen, käynnissä olevan ja joko intertekstuaalisena viittauksena läsnä olevan tai menneen, aiemmin soitetun – esityksen välille. Toiston myötä kehittyvä rytmi yhdistää täten menneen nykyhetkeen. Esimerkiksi seuraavassa kerronta siirtyy yhden sanatoiston myötä hetkellisesti Violetin menneisyyteen, hänen muistoihinsa ja niiden herättämiin tunteisiin:

So Violet sprinkles the collars and cuffs. Then sudses with all heart those three or four ounces of gray hair, soft and interesting as *baby's*.

Not the kind of *baby* hair her grandmother had soaped and played with and remembered for forty year. (J, 17. Kursiivit lisätty.)

Samoin kuin jazz-improvisaatiossa siirrytään menneeseen sävelkulkuun esitykseen sijoitettujen ”riffien” avulla, Morrisonin romaanikerronta saattaa palata ajassa taaksepäin jonkin sanan tai ilmauksen saattamana. Nämä ajalliset siirtymät toimivat yhteydessä

<sup>179</sup> Esimerkiksi musiikintutkija Ted Gioia on kuvaillut improvisatorisen esitysrakenteen kehittyvän aina suhteessa siihen, mitä juuri aiemmin on esitetty: ”The improviser may be unable to look ahead at what he is going to play, but he can look behind at what he has just played; thus each new musical phrase can be shaped with relation to what has gone before. He creates his form *retrospectively*.” (Gioia 1988, 61.)

<sup>180</sup> Ks. Snead 1998 (1984), 70. *Jazzissa* tällaisia koko ajan kerronnan taustalla vaikuttavia toistoja ovat mm. ”Love you”, ”T”, ”that”, ”mama”, ”weather” ja ”bird”. Nämä sanat toistuvat läpi romaanin jäsentäen samalla lukuprosessia tuoden kerrontaan tiettyä edestakaisen liikkeen tuntua.

improvisatoriseen kerrontarakenteeseen, jossa jatkuvat toistot ja jo aiemmin tutuksi tulleen teeman variaatiot tuottavat esitykseen katkoksia, äkillisiä ja odottamattomia taukoja, kerronnan muutoskohtia, joiden myötä parhaillaan käynnissä olevasta tilanteesta siirrytään toiston kautta aiempaan, nyt muuttuneeseen teemaan ja tilanteeseen.<sup>181</sup>

Selkein esimerkki tästä ”riffittelystä” on aina edellisen sanan toisto lukujen välissä, kerronnan siirtyessä seuraavaan lukuun ja toiseen tilanteeseen. Esimerkiksi sivulla 87 kerrotaan, kuinka Alice ja Violet keskustelevat toistensa kanssa: ”Alice slammed the pressing iron down. ‘You don’t know what loss is,’ she said, and listened as closely to what she was saying as did the woman sitting by her ironing board in *a hat* in the morning.” (J, 87. Kursiivi lisätty.) Tämän jälkeen tulee luvun<sup>182</sup> vaihto ja vastaus edellisen luvun loppuun: ”*The hat*, pushed back on her forehead, gave Violet a scatty look.” (J, 89. Kursiivi lisätty.) Tämä luvun vaihto tapahtuu aina tietyn sanan tai ilmaisun toistolla ja variaatiolla, vastauksella edelliseen esitykseen. Näin kerronnassa tapahtuu ajallinen siirtymä toiseen, myöhempään tilanteeseen, jolloin Violet on jo poistunut Alicen luota: ”Afterward she sat in the drugstore sucking malt through a straw wondering who on earth that other Violet was that walked about the City in her skin[.]” (J, 89.) Tämän luvun vaihdon, kerronnan muutoskohdan, myötä kerronta keskittyy nyt Violetiin, tämän elämän ja toiminnan motiivien tarkasteluun. Kerronnan alaiseksi tulee Violetin hyökkäys Dorcasin hautajaisiin, hänen ”hulluutensa” syiden tarkastelu. Toisin sanoen kerronta toistaa alussa esitetyn juonikulun, mutta syventää tarkastelua ja käy läpi Violetin teon taustoja ja tämän elämänhistoriaa. Samalla kerrontaan sekoittuu sanoja ja lauseita aiemmasta, esimerkiksi lause ”Love you”, joka palauttaa lukijan menneeseen, takaisin aina romaanin ensimmäiselle sivulle.<sup>183</sup> Kerronta muuttuu myös

<sup>181</sup> Ks. myös Gates 1988, 123; Snead 1998 (1984), 71; Rice 2000, 172.

<sup>182</sup> Mitään erillistä lukumerkintää romaanissa ei ole, vaan teos on jakaantunut eri osioihin, jotka on erotettu toisistaan tyhjällä sivulla. Käytän kuitenkin näistä osioista nimitystä ”luku”, koska ne näyttävät lukijalle hyvin samantyyppisinä kertomusjäsennyksinä kuin perinteiset romaaniluvut.

<sup>183</sup> Lainaus romaanin ensimmäiseltä sivulta: ”When the woman, her name is Violet, went to the funeral to see the girl and to cut her dead face they threw her to the floor and out of the church. She ran, the, through all that snow,

moniäänisemmäksi Violetin ajatusten ja muistojen sekoittuessa osaksi kerrontaa. Muistojen kautta siirrytään Violetin varhaiseen menneisyyteen, jolloin hän oli pieni tyttö: hänen äitiinsä, isäänsä, siihen kun hän tapasi ensimmäistä kertaa Joen ja kun he muuttivat kaupunkiin. Kunnes sivulla 109 siirrytään yllättäen takaisin Violetin ja Alicen väliseen keskusteluun, tilanteeseen sivulta 87, ja jälleen sivulla 111 Violetiin, joka istuu juomassa pirtelöä (viittaus sivun 89 tapahtumiin): ”Late in March, sitting in Duggie’s drugstore, Violet played with a spoon, recalling the visit she had paid to Alice that morning.” (J, 111.) Koko tämä Violetin elämää käsittelevä luku asettuu kahden toiston väliin, jonka aikana Violet työstää omaa menneisyyttään, rakentaa itsensä uudelleen suhteessa menneisyyteensä.

*Jazzissa* improvisaatio toimii ennen kaikkea menneisyyden työstämisen välineenä: romaanin henkilöt palaavat jatkuvasti menneisyyden kokemuksiinsa liittämällä alkuperäiset tunteet ja ajatukset toisiinsa uudella tavalla, joka muuttaa heidän elämäntarinansa suuntaa ja tarkasteluperspektiiviä. Näin romaanin kerronta kehittyy toistuvien takautumien kautta – retrospektiivisesti. Koska improvisaatio toimii aina suhteessa siihen, mitä on ollut aiemmin, se etenee kerrontarakenteena, jonka pyrkimyksenä on täyttää aiemman esityksen aukkokohdat. Improvisaatio toisin sanoen kehittyy niistä muutos- ja aukkokohdista (cuts/breaks), joiden kautta kerronnan on mahdollista lähteä tarinaa varioimaan.<sup>184</sup> Näin sävellys kehittyy prosessinomaisen luomistyön kautta: improvisaatio rakennetaan aina suhteessa siihen, mitä on aiemmin esitetty. Samoin *Jazzin* kerronnallinen rakenne pyrkii osoittamaan, että menneisyys ja nykyhetki ovat erottamattomasti kietoutuneet toisiinsa. Mitään ei saa selvää ilman tietoisuutta menneisyydestä ja siitä, kuinka se muokkaa yksilöllistä kokemusta nykyhetkessä. Menneisyys on aktiivinen osa nykyhetken muokkausprosessia. Tämä välittyy myös osaksi romaanin lukuprosessia: tekstiin sijoitetut yksittäisiä sanat ja

---

and when she got back to her apartment she took the birds from their caged and set them out the window to freeze or fly, including the parrot that said, ‘I love you.’” (J, 3. Kursiivit lisätty.)

<sup>184</sup> Ks. esim. Baker B. 2003, 135.

ilmaukset, ”riffit”, palauttavat lukijan toistuvasti menneeseen. Täten lukija joutuu myös konkreettisesti lukemaan romaania retrospektiivisesti, vuorotellen toistuvasti jo menneen ja nykyisen sivun välillä ymmärtääkseen, mihin kyseisellä ilmauksella aina viitataan. Improvisatorisen kerrontarakenteensa myötä sekä romaanin tarina että konkreettinen lukukokemus kehittyvät prosessinomaisena menneisyyden työstämisenä.

*Jazzissa* esityksen ajallisen etenemisen epäjatkuvuus ja menneisyyden työstämisen improvisatorinen arvaamattomuus heijastuvat lopulta myös romaanin kertojaäänien toimintaan. Vaikka kertoja toistuvasti vihjaa tietävänsä kuinka tarina tulee jatkossa etenemään, romaanin lähetessä loppuaan hän huomaa olevansa entistä epävarmempi kertomansa tarinan todenmukaisuudesta: ”Now I have to think this through, carefully, even though I may be doomed to another misunderstanding.” (J, 161.) *Jazzissa* juuri romaanikertojan epävarmuus tarinan todellisesta kulusta ja henkilöhahmojen motiiveista avaa tilaa tarinan myöhemmille variaatioille. Samalla toistojen ja variaatioiden varaan rakentuva improvisatorinen esitys rakentaa dialogia lukijan ja kertojan välille: se luo tietyn odotushorisontin, joka kuitenkin toistuvasti rikkoutuu kerronnan edetessä, improvisaation muokatessa sen kehitystä ja lukijan odotuksia.

Näin kertojan tarina rakentuu aina uudelleen ja uudelleen esityksen edetessä. Vielä romaanin alussa kertoja esiintyy varsin kaikkítietävänä. Hän ennakoii tarinan päätöstä ja antaa ymmärtää, että historia toistaa itseään: jälleen kerran joku joutuu ammutuksi, aivan kuten Dorcas:

[W]hen spring came to the City Violet saw, coming into the stewmeat wrapped in butcher paper, another girl with four marcelled waves on each side of her head. Violet invited her in to examine the record and that’s how that scandalizing threesome on Lenox Avenue began. *What turned out different was who shot whom.* (J, 6. Kursiivit lisätty.)

Alun jälkeen lukija ei vielä tiedä toimiiko romaani alussa esitetyn loppuratkaisun puolesta vai sitä vastaan. Ohjautuuko Violetin ja Joen tarina kohti ennakoitua loppuaan? Toistuuko murhatyö, kuten kertoja romaanin alussa vihjaa? Entä kuka on murhaaja ja kuka murhattu: Violet vai Joe? Entä se tyttö, joka kävelee äänilevy mukanaan tapaamaan heitä? Lukijan epävarmuus tarinan päätöksestä rakentuu kuitenkin vuorovaikutuksessa kertojan epävarmuuden kanssa. Myös kertoja joutuu tekemään romaanin edetessä jatkuvasti omia johtopäätöksiään, arvailemaan tarinan edistymistä, esittämään kysymyksiä. Hän yrittää toistuvasti lukea merkkejä siitä, mitä hänen kertomassaan tarinassa tulee jatkossa tapahtumaan.

Kertojan yritys ennakoida romaanihenkilöiden toimintaa ja asettaa tarinalle päätös jo sen alussa, ennen syvempää tutustumista kertomuksensa taustalla vaikuttaviin elämäntarinoihin, asettuu romaanissa vastakkain tarinan improvisatorisen ja performatiivisen aspektin kanssa. Vaikka kertoja esiintyy romaanin alussa luotettavana ja kaikkietävänä, hän joutuu lopussa tunnustamaan oman epäluotettavuutensa ja myöntämään olleensa väärässä keksiessään tarinoita romaanin henkilöistä: ”That when I invented stories about them – and doing it seemed to me so fine – I was completely in their hands, managed without mercy. [---] So I missed it altogether. I was sure one would kill the other. I waited for it so I could describe it.” (J, 220.) Kertomus kehittyy koko ajan tämän erikseen nimeämättömän kertojaäänien kautta, mutta ei kuitenkaan täysin hänen ohjaamana. Toistuvasti romaanin kerronnallinen rakenne osoittaa, ettei kertojan ensimmäinen tulkinta tarinasta paljasta sen koko kompleksisuutta, nosta esille tarinan moniäänistä ulottuvuutta. Toistuvasti inhimillinen elämäkokemus paljastuu paljon monimutkaisemmaksi kuin millaiseksi kertoja on sen alunperin kuvitellut.

Tässä nousee esille kerronnan musiikillinen aspekti ja ajatus musiikin mahdollisuudesta toimia inhimillisen kokemustodellisuuden ja toiminnan motiivien ilmaisijana. Kuten romaanissa *The Bluest Eye* myös *Jazzissa* Morrison antaa ymmärtää, että sanat eivät riitä, niiden avulla ei voida täysin saattaa ihmiselämää ymmärrettäväksi. Ainoastaan improvisatorisen, musiikillisen ja performatiivisen kerronnan avulla voi ihmisen elämän ja toiminnan motiivit, inhimillisen elämän kokonaisuus, saada täyden muotonsa ja ilmaisunsa. Ennen kuin improvisaatio voi toimia, on kertojan rakennettava kokonaisvaltainen ymmärrys kaikista siihen vaikuttavista tekijöistä. Romaanin lopussa hän paljastuu halukkaaksi työstää tarina uudelleen ja antaa tilaa elämän arvaamattomuudelle:

I started out believing that life was made just so the world would have some way to think about itself, but that it had gone awry with humans because flesh, pinioned by misery, hangs on to it with pleasure. [---] I don't believe that anymore. *Something is missing there. Something rogue. Something else you have to figure in before you can figure it out.* (J, 228. Kursiivit lisätty.)

Kertomuksesta jää koko ajan jotain puuttumaan, jotain ”arvaamatonta” (*something rogue*). Siinä missä *Jazzin* kertojaääni yrittää toistuvasti hahmottaa tarinaa menneisyyteen suuntaavien ennako-oletusten ohjaamana ja ohjata tarinakulun teleologisesti kohti tiettyä lopputulosta, romaanin improvisatorinen kertomusrakenne osoittaa, että nykyhetki ja menneisyys ovat erottamattomasti toisiinsa kietoutuneita tavalla, joka kuitenkin antaa tilaa arvaamattomalle, monimutkaisille, päällekkäisille tarinoille – ja jättää yhden kertovan äänen sijaan tilaa tarinan moniäänisyydelle. Näin *Jazzin* kertojarakennetta voidaan tarkastella suhteessa jazz-performanssiin myös sen pyrkimyksessä rakentaa afrikkalaisamerikkalaiseen eristystraditioon nojaavaa vastavuoroisuuden periaatetta.

### 3.3. Romaanin performatiivinen ulottuvuus

Improvisatorisen esityksen monitulkintaisuus perustui sen epäjatkuvuuteen, katkonaisuuteen ja tätä kautta kehittyvään kerronnan arvaamattomuuteen. Osaltaan tämä arvaamattomuus ja ennakoinnin mahdottomuus liittyy juuri jazz-performanssin moniäänisyyteen: performanssin improvisaatioon perustuvassa merkityksen rakentamisprosessissa ilmaisu kehittyy eri kertovien äänten välisenä kehityskulkuna, jota ei määritä mikään yksittäinen diskurssi, vaan se jättää jatkuvasti sijaa esiintyjien väliselle luovalle improvisaation ja tulkinnan tilalle ja korostaa yhden kertovan äänen sijaan moniäänisyyttä.<sup>185</sup>

Kuten jazz-improvisaatiossa, myöskään *Jazz*-romaanissa yksi tarina tai sen variaatio ei ole toisiin nähden hallitsevassa asemassa vaan kerronta risteytyy toistuvasti kertojaäänien ja romaanin henkilöihahmojen välillä. Teoksen kertojaääni tai yksikään kirjan henkilöistä ei kerro koko tarinaa, vaan romaani rakentuu eri äänten vuorottelulle ja romaanijuonen variaatioille. *Jazzissa* tämä näkyy ilmeisimmin kerronnan rakentuessa siten, että yksi kohtaus esiintyy aina kommenttina tai vastauksena edelliseen. Esimerkiksi romaanin ensimmäinen luku päättyy sanoihin ”I love you” (J, 24.), jolloin seuraava luku alkaa vastauksella tähän: ”Or used to.” (J, 27.) Toisinaan nämä vaihdokset voivat toimia jopa suoraan kysymyksenä ja vastauksena: ”But where is *she*?” (J, 184.) / ”There she is.” (J, 187.)

Näin romaani etenee jatkuvana ”keskusteluna”, jossa eri kertovat äänet vastaavat toistensa puheenvuoroihin. Samalla tämän call-and-response -rakenteen tuottamat ajalliset muutoskohdat ja siirtymät, äkilliset ja odottamattomat epäsäännölliset tauot ja

<sup>185</sup> Esimerkiksi musiikintutkija Ingrid Monson on nostanut esille näkemyksen jazz-musiikista ja -improvisaatiosta eräänlaisena vapaan sosiaalisen vuorovaikutuksen muotona: jazz-musiikkia ja sen soittamista kuvataan usein eräänlaiseksi kommunikaatioksi, jossa ilmaisu kehittyy soittajien keskinäisenä, interaktiivisena, moniäänisenä keskusteluna. Selkeimmin tämä improvisaation vuorovaikutteinen keskustelurakenne kehittyy soittajien vastatessa toistensa esittämiin sooloihin: soolon soittajan vaihto tapahtuu aina tietyn musiikillisen luvun, esimerkiksi melodian, toistolla ja variaatiolla, vastauksella edellisen soolon soittajan esitykseen. (Monson 1996, 87–89.)

leikkaukset (cuts) tuottavat kerrontaan aukkokohtia (breaks), joiden aikana soolojen soittajat voivat nostaa oman panoksensa esityksen kokonaisstruktuuriin. Kuten Albert Murray on todennut, juuri breakin kohdalla improvisaatio ”ottaa roolin” ja ihminen saa mahdollisuuden nostaa oman äänensä esille ja rakentaa itsensä uudelleen suhteessa performanssin esitykselliseen kokonaisuuteen: ”It is on the break that you are required to improvise, to do your thing, to establish you identity, to write your signature on the epidermis of actuality which is to say entropy. The break is the musical equivalent to the storybook hero’s moment of truth.”<sup>186</sup> Tämä aukkokohta, break, tuottaa siis esitykseen toiminnallisen välitilan, jonka kautta soittaja työstää esitystä ja etsii uusia tapoja jatkaa improvisaatiota ja performanssissa kerrottavaa ”tarinaa”. *Jazz*-romaanin improvisatorisessa performanssissa tämä tarkoittaa romaanihenkilöiden jatkuvaa vuorovaikutuksellista suhdetta romaanikertojan tuottamaan kertomusdiskurssiin: breakin avulla romaanin henkilöahmot pyrkivät saavuttamaan tietyn toimijuuden tason osana romaanin esityksellistä kokonaisuutta ja vastaamaan täten kertojaäänäen tuottamalle tarinarakenteelle.

Tässä break toimii myös romaanin moniäänisyyttä jäsentävänä elementtinä: se jakaa kerronnan eri kertovien äänten välisiin osiin. Esimerkiksi romaanin viidennessä luvussa kertoja keskittyy aluksi Joen elämäntilanteen kuvaukseen: hän käy läpi tämän tuntemaan surun lähtökohdat ja tarjoaa taustan tämän toiminnan motiiveille. Vastoin kertojan alkuperäistä olettamusta Joe ei kuitenkaan olisi koskaan voinut kertoa ystävilleen suhteestaan Dorcasiin:

*No wonder it ended the way it did. But it didn’t have to, and if he had stopped trailing that little fast thing all over town long enough to tell Stuck or Gistan or some neighbor who might be interested, who knows how it would go?*

[tyhjä rivi]

*“It’s not a thing you tell to another man. [---] The most I [Joe] did was halfway tell Malvonne and there was no way not to. But tell another man? No. (J, 121. Kursiivit lisätty.)*

<sup>186</sup> Murray 1997 [1996], 95. Ks. myös Murray 1998, 112.

Jälleen kerran kertoja ennakoi tarinan kulkua ja yrittää asettaa inhimillisen menneisyyden tarkastelulle päätöksen ilman laajempaa ymmärrystä kertomansa tarinan taustalla vaikuttavasta elämäntarinasta (*No wonder it ended the way it did*). Kertojan esityksen jälkeen tekstissä tulee siirtymä, joka on merkitty tekstiin tyhjällä rivillä. Tämän jälkeen alkaa Joen vastaus kertojan arvailuille (*It's not a thing you tell to another man*). Tämän kertojan ja Joen välisen vuorovaikutuksen synnyttämän siirtymän (cut) myötä esitykseen kehittyy tyhjä ja hiljainen tila (break), jonka avulla Joe liittää oman äänensä osaksi teoksen performatiivista kokonaisuutta. Toisin sanoen samoin kuin Violet, joka pyrkii toiston myötä kehittyvän ajallisen katkoksen ja siirtymän avulla saavuttamaan tietyn itsetietoisien toimijuuden tason suhteessa omaan elämäänsä, myös Joe ottaa breakin avulla hetkeksi tarinankertojan roolin ja lähtee työstämään omaa yksilöllistä menneisyyttään ja rakentamaan kokonaisvaltaisempaa ymmärrystä elämäntilanteeseensa vaikuttavista tekijöistä. Breakin tuottaman kerronnallisen välitilan avulla romaanihenkilöt tavoittelevat siis kertoja-asemaa romaanin esityksellisessä kokonaisuudessa: samoin kuin jazz-muusikko työstää jazz-performanssissa breakin kautta soittamalla menneisyyttä, Joe ja Violet työstävät kertomuksensa taustalla vaikuttavia muistoja ja tarinoita täyttääkseen romaanin kertojaäänänen tuottaman esityksen synnyttämät aukkokohdat.

Vielä romaanin alussa kertoja lähtee työstämään Violetin ja Joen tarinaa täysin ulkopuolisesta kertoja-asemastaan käsin. Mennyt aikamuoto ja kolmannen persoonan kerronta toteuttavat perinteisen romaanin suljettua muotoa. Vaikka kertoja lähtökohtaisesti vaikuttaa kaikkietäväältä, hän ei kuitenkaan tunne tarkalleen kertomansa tarinan taustoja. Hän tietää, mitä on tapahtunut, mutta ei osaa kertoa miksi. Tästä syystä hän joutuu jatkuvasti reflektoidaan myös oman kertovan toimintansa kehittymistä ja pohtimaan fiktiivisen romaaniesityksensä etenemistä. Osaksi romaanin kerrontaan sulautuvan musiikin, sen

toistojen myötä kehittyvän rytmin ja ”swing-sykkeen” myötä kertoja joutuu kuitenkin antamaan yhä enemmän tilaa myös romaanin henkilöahmoille, jolloin hän huomaa, että se inhimillinen todellisuus, josta hän luuli kertovansa, osoittautuu kerta toisensa jälkeen paljon monimutkaisemmaksi kuin mitä hän oli aiemmin kuvitellut:

I thought I knew them and wasn't really worried that they didn't know about me. Now It's clear why they contradicted me at every turn: they knew me all along. [---] I thought I'd hidden myself so well as I watched them through windows and doors, took every opportunity I had to follow them, to gossip about and fill in their lives, and all the while they were watching me. (J, 220.)

Siinä missä kertoja on koko ajan kuvitellut tarkkailevansa omasta kertoja-asemastaan käsin muita, hän yllättäen huomaa muiden katsovan häntä.

Tämä kiinnittyy romaanin toteuttaman jazz-improvisaation luonteeseen moniäänisenä performanssina, jossa yksi ääni toimii aina osana suurempaa äänen kokonaisuutta: lopulta myös kertoja on vain osa romaanesitystä, yksi ääni, johon muut kertovat äänet vastaavat omissa ”sooloissaan”. Näin romaani pyrkii kerronnassa hyödynnetyn jazz-improvisatorisen rakenteen avulla problematisoimaan kertojan aseman romaanikerrontaa koossa pitävänä voimana ja sen sisältämän tarinan autonomisena konstruoijana: *Jazzin* improvisatorisessa performanssissa kertojaäänien esityksen taustalla vaikuttaa jatkuvasti muuttuva, toistojen ja taukojen varassa kehittyvä rytmi, jonka varassa romaanin yksilölliset elämäntarinat nousevat osaksi sen esityksellistä kokonaisuutta. Kerronnan muutoskohdat ja näkökulman vaihtelut, toistojen myötä kehittyvä kertomuksen ajallisen etenemisen epäjatkuvuus ja arvaamattomuus, avaavat toistuvasti uusia kerronnan tiloja, joiden myötä romaanihenkilöiden yksittäiset tarinat nousevat voimakkaammin kerronnan keskiöön. Samalla romaanihenkilöiden tulee saavuttaa kertojan tuottama tarinadiskurssi musiikillisena performanssina: toimintana, joka mahdollistaa improvisatorisen, ei ainoastaan jäljittelevän vastareaktion kertojan romaanin alussa esittelemälle tarinarakenteelle.

Näin teoksen kerrontarakenne etenee monen eri henkilön yhtenäisen läsnäolon kautta, jatkuvasti muuttuvien näkökulmien varassa. Kuten Morrison on itse todennut, problematisoimalla *Jazzissa* romaanin kertojahahmon roolin tarinan autonomisena välittäjänä hän on halunnut tarkastella moniäänisen jazz-performanssin improvisatorisen merkityksen muodostumisprosessia:

It [the story of *Jazz*] reminded me of a jazz performance in which the musicians are on stage. And they know what they are doing, they rehearse, but the performance is open to change, and the other musicians have to respond quickly to that change. Somebody takes off from a basic pattern, then the others have to accommodate themselves. That's the excitement, the razor's edge of a live performance of jazz.<sup>187</sup>

Morrison on puheenvuoroissaan korostanut usein musiikillisen ilmaisun performatiivista luonnetta: musiikkiesitys rakentuu esiintyjän ja yleisön välisessä vastavuoroisessa toiminnassa. Näin esityksessä vältetään yhden autoritatiivisen äänen nouseminen muiden yläpuolelle kerrontaa ja merkityksen rakentumisprosessia ohjaavaksi tekijäksi. Kuten improvisatorisessa jazz-performanssissa, myös *Jazz*-romaanissa sen kertova taso on koko ajan avoin eri äänille. Pyrkimyksenä on nimenomaan hahmottaa koko tarinadiskurssin moniäänisyys, romaanikertojan ja romaanihenkilöiden välinen esityksellinen vuorovaikutus.

Morrisonin romaaniestetiikassa tämä performatiivisuuden tavoite näkyy myös haluna rakentaa vastavuoroisempaa suhdetta lukijan ja romaanikerronnan välille. Kerronnassa viitataan usein romaanin sisäisessä maailmassa oleviin tapahtumiin ja pyritään näin puhuttelemaan myös lukijaa: ”[H]e was here. Already. See? See?” (J, 77.) Kertoja kommentoi toistuvasti romaanin tapahtumia ja esittää lukijalle huomautuksia ja retorisia kysymyksiä kuvaillessaan tarinan miljöötä ja henkilöhahmoja:

You know how some people put a chair or a table in a corner where it looks nice but nobody in the world is ever going to go over to it, let alone sit down there? Violet didn't do that in her place. (J, 12.)

---

<sup>187</sup> Carabi 1995, elektroninen dokumentti.

So she [Violet] commenced to gather the rest of the information. Maybe she thought she could solve the mystery of love that way. Good luck and let me know. (J, 5.)

Samalla kertojan ennakoiva ja vihjaileva tyyli synnyttää romaaniin toistuvasti aukkoja ja tulkinnallisesti epämääräisiä kohtia, jotka jäävät lukijan täydennettäväksi. Jatkuvasti kertoja arvailee kertomuksensa henkilöhahmojen toimintaa ja ajatuksia. Hän antaa toistuvasti vihjeitä tulevastakin, luoden samalla joukon odotushorisontteja, joiden varassa lukija tulkitsee romaanin tapahtumia. Esimerkiksi seuraavassa, kuvaillessaan Joen ajatuksia, kertoja kysyy aivan yllättäen, minkä takia Joe kuvittelee voivansa nähdä ”sen naisen” käden:

[S]o what makes him [Joe] think he can see *her hand* even if she did decide to shove it through the bushes and confirm, for once and for all, that she was indeed his mother? [---] If she decided, that is, to show him it, to listen for once to what he was saying to her and then do it, *say some kind of yes, even if it was no*, so he would know. [---] *Just a sign*, he said, just *show me your hand*, he said, and I'll know don't you know I have to know? *She wouldn't have to say anything* [---] Maybe she did it. Maybe those were her fingers moving like that in the bush, not twigs, but *in light so small* he could not see his knees poking through the holes in his trousers, maybe he missed *the sign* that would have been some combination of shame and pleasure, at least, and not the inside *nothing* he traveled with from then on [.] (J, 36–37. Kursiivit lisätty.)

Tässä vaiheessa kirjaa lukija ei vielä tiedä, mihin kertoja viittaa. Kuka on tämä ”pensaiden läpi näkyvä nainen” ja minkä takia Joe uskoo tämän naisen olevan hänen äitinsä? Lukijan epävarmuus kehittyy romaanissa kuitenkin jatkuvasti vuorovaikutuksessa kertojan epävarmuuden kanssa. Toistuvasti kertoja puhuttelee suoraan lukijaa, hän pohtii jatkuvasti omaa kertovaa toimintaansa ja esittää arvailuja romaanihenkilöiden toiminnan motiiveista. Samalla lukija joutuu arvioimaan yhä uudelleen kertojan esittämän tarinan luotettavuutta ja pohtimaan, millainen on kertojan esittämän tarinan suhde romaanihenkilöiden omiin kertomuksiin. Näin romaanin lukuprosessi kehittyy jatkuvasti vastavuoroisessa suhteessa kertojaäänän romaanin alussa rakentamaan juonenkuvaukseen ja hänen romaanihenkilöistä tekemiensä arvailujen varassa kehittyvään odotushorisonttiin, romaanihenkilöiden

puheenvuoroista ja muistoista muodostuviin yksittäisiin kertomuksiin, kertojäänen niistä tekemiin johtopäätöksiin ja edelleen romaanihenkilöiden omiin versioihin tapahtuneesta. Toistojen myötä romaanin tarina rakentuu aina uudelleen esityksen edetessä. Itse romaanin lukeminen on jatkuvaa vuoropuhelua menneen ja tulevan välillä. Esimerkiksi sivulla 178 romaanissa palataan Joen muistojen kautta hetkeksi hänen nuoruuteensa ja kuvaillaan hänen yrityksiään löytää kotiseutunsa metsissä asuva salaperäinen nainen, Wild, ja saada näin selville totuus hänen kadonneesta äidistään. Samalla kerrontaan sekoittuu sanoja aiemmasta, mikä palauttaa lukijan takaisin sivuille 36–37 (ks. edellinen sitaatti):

Immediately Joe fell to his hands and knees, whispering: "Is it you? *Just say it. Say anything.*" Someone near him was breathing. Turning round he examined the place he had just exited. Every movement and leaf shift seemed to be her. "Give me *a sign*, then. *You don't have to say nothing. Let me see your hand.* Just stick it out someplace and I'll go; I promise. A sign." He begged, pleaded for her hand until *the light grew ever smaller*. "You my mother?" *Yes. No. Both. Either. But not this nothing.* (J, 178. Kursiivit lisätty.)

Romaanissa kerrontaan sijoitetut yksittäiset sanat ja ilmaukset palauttavat lukijan toistuvasti menneeseen ja rakentavat näin tilaa kerronnassa esiin nousevien teemojen ja juonikulkujen keskinäisille yhteyksille. Yhdistävänä elementtinä menneen ja nykyisen välillä romaanissa toimii esityksen taustalla koko ajan vaikuttava rytmisen periaate, toistojen myötä romaaniin kehittyvä retrospektiivinen liike, joka liittää menneisyyden muistot osaksi kerronnan nykyhetkeä ja tekee tarinan uudelleen työstämisen mahdolliseksi.

Morrisonin kerronnassa, ja sen tavassa käyttää hyväkseen esityksellisen tarinankerronnan moniäänisyydestä kehittyvää dialogista ja epälineaarista rakennetta, voidaan nähdä pyrkimys rakentaa juuri osallistavaa esitysdiskurssia: lukijasta halutaan tehdä entistä voimakkaammin osallinen romaanissa esitettyyn kertomukseen, ei sen ulkopuolinen tarkkailija. Näin *Jazz*-romaanin kerronta voidaan yhdistää mustan esitystradition call-and-response -toimintaan. Samalla kysymys romaanikertojan asemasta ja auktoriteetista tarinan

kertojana nousee ensisijaisesti hänen kyvystään hajauttaa oma kertova asemansa ja saada tunnustus omalle toiminnalleen lukijalta.<sup>188</sup> *Jazz*-romaanin lopussa tämä pyrkimys vastavuoroiseen kerrontarakenteeseen tulee varsin konkreettisesti esille, kun romaanin kertojaääni puhuttelee suoraan lukijaa ja kannustaa tätä kirjan ja lukijan väliseen toimintaan: *”I have watched your face for a long time now, and missed your eyes when you went away from me. Talking to you and hearing you answer – that’s the kick.”* (J, 229.) Kieli ja kirjallisuus ovat esityksellisiä tekoja, jatkuvasti muuttuvia toimintoja, eivät tekstuaaliseen sidottuja tuotoksia.

---

<sup>188</sup> Ks. Smitherman 1977, 108; Werner, 1994, 165.

#### 4. JAZZ JA KAUPUNGISTUMISEN PROBLEMATIIKKA

##### 4.1. ”The spectacle of the other”: *Jazz ja urbaani visuaalisuus*

*Jazz*-romaanin taustalla on 1900-luvun alussa tapahtunut afrikkalaisamerikkalaisen väestön muutto etelän maaseudulta pohjoisen suurkaupunkeihin. Kuten miljoona muuta, myös Joe ja Violet saapuvat kaupunkiin muuttoliikkeen innoittamina. Kaupunki vetää ihmisiä puoleensa, koska sen esittämä lupaus uudesta on mahdollisuus jättää taakseen menneisyyttä varjostavat ”aaveet”. Se tarjoaa unohduksen, vapautuksen historian taakasta: ”Part of why they loved it [the City] was the specter they left behind.” (J, 33.) Siinä missä monelle nykykirjailijalle etelä näyttäytyy myyttisenä, mustan kulttuurin rodullisen yhtenäisyyden alueena, kaukana urbaanin todellisuuden konflikteista, orjuuden aikana pohjoisten kaupungeista oli tullut afrikkalaisamerikkalaiselle väestölle vapauden ja toivon symboli, vastakohta julmalle ja orjuuttavalle etelälle. Esimerkiksi monessa Harlemin renessanssin ajan tekstissä kaupunki näyttäytyy vastakohtana orjuuden aikaiselle rasisiselle etelälle, utopiana, joka mahdollistaisi afrikkalaisamerikkalaisten toiveet vapaudesta ja kansallisesta yhdenvertaisuudesta. Maaltamuutto ja kaupungistuminen nähtiin mahdollisuutena rakentaa uutta rodullista identiteettiä ja urbaania afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria osana amerikkalaista yhteiskuntaa.<sup>189</sup> *Jazzissa* erityisesti romaanin kertojääni julistaa omaehtoisuuttaan, mikä osaltaan heijastaa modernistiselle aikakaudelle ominaista itsetietoisuutta, yhteisöstä erkaantunutta urbaania identiteettiä:

[I]’m strong. Alone, yes, but top-notch and indestructible – like the City in 1926 when all the wars are over and there will never be another one. [---] Here comes the new. Look out. There goes the sad stuff. The bad stuff. The things-nobody-

<sup>189</sup> Ks. Balshaw 2000, 14, 136 (elektroninen dokumentti).

could-help stuff. The way everybody was then and there. Forget that. *History is over, you all, and everything's ahead at last.* (J, 7. Kursiivit lisätty.)

Tämä vaatimus ”historian lopusta” kiinnittyi osaksi modernismin projektia, jota ohjasi kokemus jatkuvasta muutoksesta: nykyhetki ei enää näyttäydy yhteydessä menneeseen eikä se enää ole määriteltävissä traditioiden avulla. Samalla tämä modernistinen asenne hylkäsi monet sellaiset arvot, uskomukset ja rituaalit, jotka olivat aiemmin määrittäneet ihmisten yhteisöllistä kulttuuriperinnettä, myyttejä ja kieltä.<sup>190</sup>

Muutto pohjoiseen ei kuitenkaan tuonut kaikille sellaista uutta itsenäisyyttä, vapautta ja taloudellista vakavaraisuutta, jota monet olivat toivoneet. Päinvastoin monelle elämä pohjoisen suurkaupungissa osoittautui usein raskaammaksi kuin etelän maaseudulla. Samalla kun keskiluokka tavoitteli korkeampaa sosiaalista arvostusta kiinnittymällä selkeämmin valkoiseen kulttuuriin, se pyrki tekemään entistä voimakkaammin eroa myös mustaan työväenluokkaan ja tätä kautta myös mustaan kansankulttuuriin. Näin afrikkalaisamerikkalaisen väestön sisälle alkoi kehittyä kuilu, joka erotti entistä selkeämmin mustan porvarillisen keskiluokan mustasta työväenluokasta.<sup>191</sup> Erityisesti pohjoisen suurkaupungeissa keskiluokkainen musta väestö alkoi vieraantua kulttuurisesta perimästään. Kaupungistumisen myötä kehittynyt yhteisöllisen ja henkisen perinnön hajoaminen ja kaupungin köyhät ja ahtaat elinolosuhteet tuottivat eräänlaisen juurettomuuden tunteen, erkaantumisen vanhoista yhteisöllisistä arvoista. Samalla kun todellisuus pohjoisen kaupunkielämästä paljastui, alkoi etelä ja sen kulttuurinen perintö näyttäytyä entistä voimakkaammin mahdollisuutena vapautua maaltamuuton myötä kehittyneestä paikantumattomuuden kokemuksesta.<sup>192</sup>

<sup>190</sup> Ks. Floyd 1995, 134–135.

<sup>191</sup> Ks. Floyd 1995, 89.

<sup>192</sup> Ks. mm. Floyd 1995, 98–99; Davis 1998, 84.

Kohtalokkainta *Jazzin* esittämässä urbanisaatiossa on juuri sen kyky vieraannuttaa ihminen itsestään, omasta menneisyydestään ja muista ihmisistä. Samalla kun kaupunki merkitsee uutta mahdollisuutta, se rakentaa yksilöä ja yksilöllisyyttä korostavaa, suorista sosiaalisista suhteista ja yhteisöllisestä toiminnasta erkaantunutta urbaania identiteettiä: ”There, in a city, they are not so much new as themselves: their stronger, riskier selves. And in the beginning when they first arrive, and twenty years later when they and the City have grown up, they love that part of themselves so much they forget what loving other people was like[.]” (J, 33.) Tämä uusi, aiempaa ”voimakkaampi” ja ”riskialttiimpi”, itsetietoisempi urbaani identiteetti kehittyy romaanissa visuaalisena illuusiona, mielikuvina ja symboleina. Se on esittävä ja esitetty, tiettyä ruumiin tyyliä korostava, sosiaalisissa käytännöissä rakentunut tapa toteuttaa tiettyä yksilöllisyyden roolia. Se on tietty tapa olla ja näyttäytyä kaupungissa:

[W]hat they start to love is *the way a person is in the City*; the way a schoolgirl never pauses at a stoplight but looks up and down the street before stepping off the curb; how men accomodate themselves to tall buildings and wee porches, what a woman looks like moving in a crowd, or how shocking her profile is against the backdrop of the East River. (J, 33–34. Kursiivit lisätty.)

Ihmiset näyttäytyvät toisilleen mielikuvina, ruumiin esityksinä, jotka syrjäyttävät ihmisten välisissä suorissa sosiaalisissa suhteissa kehittyvät todelliset inhimilliset tunteet: ”Little of that makes for love, but it does pump desire.” (J, 34.) Tämä ruumiillinen halu, jonka kaupunki ihmisessä herättää, on kuitenkin vain pelkkä valon ja varjojen luoma visuaalinen illuusio, jolla ei ole todellista inhimillistä arvoa, ainoastaan mielikuva-arvo. Kuvaava on romaanin kertojaäänänen luonnehdinta miehestä, joka seuraa katseellaan kaupungin katua pitkin astelevaa nuorta naista:

[H]e’d think it was the woman he wanted, and not some combination of curved stone, and a swinging, high-heeled shoe moving in and out of sunlight. He would know right away the deception, *the trick of shapes and light and*

*movement*, but it wouldn't matter at all because the deception was part of it too. (J, 34. Kursiivit lisätty.)

Miehen halu ei kiinnity naisessa mihinkään todelliseen, inhimilliseen yksilöllisyyteen, vaan miehelle nainen on illuusioiden luoma harha, joka tuntuu täysin todelliselta, mutta joka ei lopulta koskaan muutu miksikään muuksi kuin ”valon, varjon ja liikkeen luomaksi tempuksi”, tyylytellyn visuaaliseksi naisellisuuden representaatioksi.

*Jazzissa* kaupungin voidaan nähdä toteuttavan eräänlaista speaktaakkelin logiikkaa, jossa visuaalisesta kuvasta on tullut ensisijainen sen esittämään fyysiseen todellisuuteen nähden<sup>193</sup>. Kaupunki näyttäytyy ihmisille pääasiassa merkkeinä, symboleina, mielikuvina. Kaupunkiin saapuessa ihmisen identiteetti on jo ikään kuin valmiiksi määritelty mielikuvien tuottama järjestelmä, johon ihminen liittyy ja jonka hän näkee ympärillään: ”[I]f they have their way and get to the City, they feel more like themselves, more like the people they always believed they were. Nothing can pry them away from that; the City is what they want it to be[.]” (J, 35.) Kaupunki on juuri sellainen kuin ihminen haluaa sen olevan; se symbolisoi tiettyä mielikuvaa ”kaupungista” ja ”kaupunkielämästä”: ”the City”<sup>194</sup>. Samalla kaikista sosiaalisista suhteista ja kanssakäymisestä on tullut kulutuksen lain alaisia tuotteita. Kaikki, mikä on nähtävissä, on hyödykkeiden, mielihyvää tavoittelevien kulutustuotteiden maailma, jossa ihminen muuttuu osaksi vaihtokaupan alaista toimintaa: ”It was where salesmen touched her and only her as though she were part of the goods they had condescended to sell her[.]” (J, 54.)

<sup>193</sup> Viitataan tässä ranskalaisen elokuvatekijän ja filosofin Guy Debordin näkemykseen kaikkea inhimillistä toimintaa urbaanissa yhteiskunnassa ohjaavasta speaktaakkelista. Speaktaakkelin yhteiskunta kuvaa esineellistynyttä maailmankuvaa, jossa kuvat ohjaavat ja hallitsevat mielikuvitustamme; reaali maailman kokemusta, jossa ”[k]aikki aiemmin välittömästi eletty on etäänäntynyt representaatioksi” (Debord 2005 [1967], 30) ja jossa ”aistimellinen maailma on korvattu sen yläpuolella olevalla kuvavalikoimalla” (Debord 2005 [1967], 46). Debordin mukaan speaktaakkele ei kuitenkaan ole pelkkä ”kuvien kokoelma” vaan ennen kaikkea ”ihmisten välinen yhteiskunnallinen suhde, jonka kuvat välittävät” (Debord 2005 [1967], 31).

<sup>194</sup> Romaanissa ”the City” edustaa aivan erityistä ”kaupungin” käsitettä ja viittaa juuri New Yorkin Harlemin kaupunginosaan, joka on edustanut 1900-luvun afrikkalaisamerikkalaisen urbaanin kulttuurin keskittymää. Samalla Harlemin voidaan nähdä myös pitkälti määritelleen tiettyjä ”mustan” ja ”mustuuden” representaatioita osana amerikkalaista urbaania diskurssia. (Ks. Balshaw 2000, 1 [elektroninen dokumentti].)

*Jazzissa* erityisesti romaanin kertojaääni on tämän urbaanin visuaalisuuden ja speaktaakkelin innoittama. Kertoja lähestyy kaupungin toimintaa ulkopuolisen tarkkailijan asemastaan käsin tukeutumalla ensisijaisesti sen fyysisesti merkitseviin tunnuspiirteisiin, hän näkee kaupungin toistuvasti korosteisen visuaalisena esityksenä. Kuten Guy Debord on todennut, speaktaakkelin tehtävänä on ”aiheuttaa maailma, joka ei ole enää suoraan aistittavissa, vaan joka *nähdään* erilaisten erikoistuneiden välitysmuotojen kautta, se nostaa väistämättä ihmisten näköaistin siihen erikoisasemaan, joka kerran oli tuntoaistilla”<sup>195</sup>. Samoin *Jazzissa* kertojan ”spektakulaarinen”, jatkuvasti visualisoiva katse kykenee lähestymään ihmisten toimintaa ainoastaan kuvina ja näköaistiin sidottuina kohtauksina. Huomio on koko ajan siinä, kuinka ihmiset ovat ja näyttävät kaupungissa. Kuten Madhu Dubey on omassa analyysissään todennut, romaani näyttää voyeurismin eräänlaisena urbaanin tietoisuuden muotona, joka antautuu speaktaakkelin ohjaamaksi: kertoja samaistetaan romaanissa toistuvasti voyeuristiseen katseeseen, joka tarkkailee ulkopuolisesta kertoja-asemastaan käsin kaupungin toimintaa<sup>196</sup>.

*Jazzissa* tämä urbaani kulutusfetisismi on voimakkaasti sukupuolitettu ja rodullistettu. Kaupunkia hallitsee visuaalinen kuva mustasta naisruumiista. Samalla kaupunkia ohjaa eräänlainen ”toisen speaktaakkeli”, joka määrittää ihmisten välisiä suhteita ja kaupungin sosiaalista todellisuutta: ”I see them all over the place: wealthy whites, and plain ones too, pile into mansions decorated and redecorated by black women richer than they are, and both are pleased with *the spectacle of the other*.” (J, 8. Kursiivit lisätty.) Korostunut rodullisten erojen näkyvyys on nähty usein juuri visuaalisuutta korostavalle urbaanille kulttuurille ominaisena piirteenä ja tämä eräänlainen ylinäkyvyyden, ylivisuaalisuuden problematiikka on ollut toistuva teema erityisesti 1900-luvun lopun postmodernissa

<sup>195</sup> Debord 2005 (1967), 35–36.

<sup>196</sup> Ks. Dubey 2003, 135, 139.

afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa. Esimerkiksi Madhu Dubeyn mukaan urbaani visuaalinen kulttuuri esittää mustan ruumiin usein sekä fetissoituna seksuaalisen halun kohteena ja kulutuksenalaisena hyödykkeenä että primitiivisenä uhkana urbaanille järjestykselle: ”musta” merkitsee vaaraa ja ”eroottista voimaa”, joka täytyy sekä hillitä, pitää kurissa, että kuluttaa, nauttia, käyttää hyväksi. Toisin sanoen postmodernissa yhteiskunnassa erityisesti rodulliset ja seksuaaliset eroavaisuudet on tuotteistettu uuden kulutushyödykkeen keksimisen toivossa. Rodullinen erottelu on täten naamioitu – speaktaakkelin logiikan mukaisesti – osaksi kuluttamisen rakennelmaa.<sup>197</sup>

Tämä romaanissa käytävä keskustelu seksuaalisesti fetissoidusta mustasta ruumiista osana (post)modernin kaupungin diskursiivista tilaa linkittyy myös kaupallisen levyteollisuuden kehittymiseen 1920-luvulla. Ensimmäiset kaupalliset musiikkijulkaisut olivat juuri Amerikan mustan väestön säveltämää jazz- ja blues-musiikkia. Tämän on nähty edesauttaneen varsinkin mustan naisen seksuaalisuuden käyttöä kulutushyödykkeenä, koska amerikkalaisessa viihdemaailmassa musta musiikki tarjottiin valkoiselle yleisölle usein juuri naisartistien kautta, ”mustana eksotiikkana”.<sup>198</sup>

Blues- ja jazz-musiikin suuren suosion myötä alkoi 1920-luvulla Amerikan suurkaupunkien valkoisessa valtaväestössä kehittyä myös ajatus rytmistä ja rytmikkyydestä erityistä mustaa urbaania elämäntapaa ilmentävänä elementtinä. Samaan aikaan kun jazz herätti porvarillisessa kaupunkiväestössä ihastunutta kiinnostusta, synnytti se kuitenkin myös pelkoa ja kauhua yhteiskunnallisesta epäjärjestyksestä.<sup>199</sup> Esimerkiksi Toni Morrisonin mukaan jazzin kulttuuriset miellelyhtymät linkittyivät 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä voimakkaasti amerikkalaista kulttuurista ja kirjallista mielikuvitusta hallinneeseen afrikanismin koodiin, jossa musta ihonväri tuli merkitsemään seksuaalista

<sup>197</sup> Dubey 2003, 102–103. Ks. myös Wallace 1992 (1990), 47–49.

<sup>198</sup> Ks. Dubey 2003, 133. Ks. myös Boutry 2000, 92.

<sup>199</sup> Ks. Carby 1992, 739, 741 (elektroninen dokumentti); Radano 2000, 459–461.

voimaa, kaaosta, hulluutta, säädystä himoa: ”Africanism – the fetishizing of color, the transference to blackness of the power of illicit sexuality, chaos, madness, impropriety, anarchy, strangeness, and helpless, hapless desire[.]”<sup>200</sup> Varsinkin mustaan rytmimusiikkiin viitattiin usein kuumeena ja sairautena tai sen nähtiin aiheuttavan ihmisen psyykettä tuhoavaa fyysistä riippuvuutta – samaan tapaan kuin päihteet ja huumeet. Samalla mustan rytmimusiikin esittäminen vastakohtana yhteiskunnalliselle järjestykselle ruokki fetisististä halua sitä kohtaan. Syntyi ajatus ”kuumasta rytmistä” osana rodullista mystifiointia: rytmin ja rytmikkyuden nähtiin ilmentävän erityistä ”mustaa primitiivisyyttä” vastakohtana ”valkoiselle sivistykselle”.<sup>201</sup> *Jazzin* kuvaamassa urbaanin kulutuskulttuurin hallitsemassa visuaalisuuden spektaakkelissa musiikki ei ole enää rodullisen yhteisöllisyyden ja vapauden lähde vaan kaupallistamisen ja seksuaalistamisen väline, joka tuottaa fetissoitua eroottista halua.

#### **4.2. ”The City that danced with them”: Musiikki kaupungin toiminnan kuvastajana**

Morrisonin tavassa rakentaa kaupunkikuvausta näkyy erityisesti pyrkimys liittää musiikilliset alluusiot ja rytmikäs kielellinen kerronta visuaalisen maiseman kuvaukseen. Kertoja lähestyy kaupunkitilaa usein visualisoitujen äänimaailmojen kautta. Kaupunki kuvaillaan ”klarinetin ja murheellisten naisten äänten” luomaksi näyttämöksi: ”I’m crazy about this City [---] Below is shadow where any blasé thing takes place: clarinets and lovemaking, fists and the voices of sorrowful women.” (J, 7.) Samalla musiikilliset alluusiot luovat romaanille imaginistista maisemaa yhdistyen osaksi kaupungin arkkitehtuuria ja luoden taustaa tapahtumille: ”A colored man floats down out of the sky blowing a saxophone, and below him, in the space

<sup>200</sup> Morrison 1992a, 80–81.

<sup>201</sup> Radano 2000, 460–462, 474. Ks. myös Morrison 1992a, vi–vii.

between two buildings, a girl talks earnestly to a man in a straw hat.” (J, 8.)<sup>202</sup> Tässä visuaalisen maiseman kuvaus rakentuu kerroksittain, monen eri tekijän yhteisvaikutuksena ja tuottaa samalla tilallisen moniulotteisuuden vaikutelman<sup>203</sup>. Kertojan katse ei pysähdy hetkeksikään vaan siirtyy jatkuvasti näystä toiseen, kaupungin kiihtyvän rytmin ohjaamana:

The City is smart at this: smelling and good and looking raunchy; sending secret messages disguised as public signs: this way, open here, danger to let colored only single men on sale woman wanted private room stop dog on premises absolutely no money down fresh chicken free delivery fast. [---] Covering your moans with its own. (J, 64.)

*Jazzin* kaupunkikuvaus heijastaa sitä, mitä kutsutaan usein ”postmoderniksi kaupunkitilaksi”. Postmodernia kaupunkia määrittää pirstaloituneisuus: kaupunki ei muodosta samalla tavalla visuaalista kokonaisuutta kuin moderni kaupunkitila vaan se on nähty ”ei-tilallisena”, määrittelemättömänä urbaanina alueena.<sup>204</sup> Kaupungin visuaalisen todellisuuden lukeminen ei ole mahdollista, koska se on peittynyt täysin mielivaltaisten kuvaärsykkeiden alle. Samalla ihmisten ajantaju on pirstaloitunut irrallisiksi ja asiayhteyksiltään erkaantuneiksi heijastumiksi, urbaanin tavarafetismin ja kulutushyödykkeiden tuottamien visuaalisten elämysten ohjaamiksi mielikuviksi, joita ohjaa kaupungin kiihtyvä rytmi ja sen tuottama ruumiillinen halu:

The woman who churned a man’s blood as she leaned all alone on a fence by a country road might not expect even to catch his eye in the City. But if she is *clipping quickly down the big-city street in heels, swinging her purse, or sitting on a stoop with a cool beer in her hand, dangling her shoe from the toes of her*

<sup>202</sup> Kuvaus tummaihoisesta miehestä, joka leijailee taivaalta soittaen saksofonia, on samalla viittaus todelliseen tapahtumaan. Vuonna 1923 mies nimeltä Hubert Fauntleroy Julian herätti suurta huomiota hyppäämällä alas lentokoneesta laskuvarjolla soittaen samanaikaisesti saksofonia ja laskeutuen lopulta alas Harlemin kaduille. Julian oli aikansa sankari Harlemin mustan väestön keskuudessa. Hänen tempaustaan mainostettiin näyttävästi ympäri kaupunkia kylteillä, joissa luki: ”WATCH THE CLOUDS – JULIAN IS ARRIVING FROM THE SKY”. Hän yritti jopa suorittaa – kansalaisoikeusaktivisti Marcus Garveyn hengessä – Atlantin ylittävän lennon New Yorkista Afrikkaan vuonna 1924, epäonnistuen kuitenkin aikeissaan. (Douglas 1998 [1995], 216–217.)

<sup>203</sup> Romaanin tavassa rakentaa visuaalista maisemaa käyttämällä musiikillista terminologiaa voidaan nähdä myös tiettyä yhtäläisyyttä 1920–30 -lukujen urbaanin kuvataiteen esityskeinojen kanssa. Richard J. Powell on tutkinut Harlemin renessanssin ajan maalaustaidetta ja nostaa esille monia blues- ja jazz-vaikutteisia maalaustöitä, joissa kuvauksen abstraktisuus ja sen rakentuminen kaupunkimaiseman päälle kerroksittain, monen eri tekijän yhteisvaikutuksena kehittyvän värimaailman kautta, on saanut vaikutteita jazz-performanssista, jossa improvisatorinen soolo kulkee kiinteän melodisen sävellyksen päällä. (Powell 1998 [1994], 186–188.)

<sup>204</sup> Dubey 2003, 104.

*foot, the man, reacting to her posture, to soft skin on stone, the weight of the building stressing the delicate, dangling shoe, is captured.* (J, 34. Kursiivit lisätty.)

Sitaatissa naisen visuaalisen olemuksen kuvaus yhdistyy auralaiseen ja ruumiilliseen äänikokemukseen, joka konkretisoituu myös kerronnassa sanojen rytmisenä variaationa, niiden tuottamana ”swing-elementtinä” (*clipping quickly – street in heels, swinging – dangling her shoe from the toes of her foot – the delicate, dangling shoe*). Sanojen välinen alkusointuisuus, sanatoistot ja toistojen myötä kehittyvät sanavariaatiot rakentavat kerrontaan erityisen rytmisen sykkeen, joka kehittyy juuri keskenään vastakohtaisten kielen elementtien välisenä liikkeenä. Vaikka miehen huomio kiinnittyy sitaatissa ensisijaisesti naisen visuaaliseen ulkomuotoon, varsinainen halun ruumiillinen kokemus, sydämen ja keuhkojen pumppaava liike, kehittyy naisen ja taustan talojen, kaupunkiprofiilin, välisenä vuorovaikutuksena. Se ei ole ainoastaan nainen, jota mies haluaa, vaan näiden eri elementtien edestakaisen liikkeen synnyttämä yhdistelmä: ”And he’d think it was the woman he wanted, and not some combination of curved stone, and a swinging, high-heeled shoe moving in and out of sunlight.” (J, 34.) Myös visuaalisesta kokemuksesta syntyvä halu kehittyy keskenään vuorovaikutuksessa olevien vastakohtaisten elementtien välisenä edestakaisena liikkeenä, niiden rytmisenä vuorovaikutuksena. Vaikka kaupungissa ei ole varsinaista ilmaa, jota hengittää, siellä on hengityksen, hengenvedon liike ja rytmi, pumppaava edestakainen pulssi: “*There is no air in the City but there is breath, and every morning it races through him like laughing gas brightening his eyes, his talk, and his expectations.*” (J, 34. Kursiivit lisätty.) Vaikka kaupunki näyttäytyy ihmiselle ensisijaisesti visuaalisena kokemuksena, todellisuudessa sen alla vaikuttaa jatkuvasti kiihtyvä rytmi, joka tuottaa ruumiillista halua. Vaikka mies tietää halunsa kohdistuvan pelkkään ”valon, varjon ja liikkeen” luomaan illuusion, hän tuntee keuhkojensa edestakaisen liikkeen: ”He would know right away the

deception, the trick of shapes and light and movement, but it wouldn't matter at all because the deception was part of it too. *Anyway, he could feel his lungs going in and out.*" (J, 34. Kursiivit lisätty.)

Oleellista kaupungin rytmissä on sen tuottaman toiminnan toistuvuus, rytmin aikaansaama ”tanssi”, joka rakentaa ruumiillisen halun kokemusta. Tanssissa kuulija samaistuu rytmin tuottamaan liikkeeseen. Hän uskoo tietävänsä ennen musiikkia, millä tavalla rytmi tulee musiikissa kehittymään: ”They believe they know before the music does what their hands, their feet are to do, but that illusion is the music's secret drive: the control it tricks them into believing is theirs; the anticipation it anticipates.” (J, 65.) Juuri tästä jännitteestä mahdollisen ja toteutuvan välillä syntyy rytmin tuottama halu, johon perustuu myös musiikin tuottama illuusio toimijuudesta. Rytmin ja tanssin tuottaman halun avulla kaupungissa kaikkialla soiva musiikki antaa kuulijalle näennäisen kontrollin. Todellisuudessa musiikki juuri rytmiin samaistumisen avulla huijaa tanssijan toistamaan musiikin ohjaamaa liikettä. Esimerkiksi Joe ja Violet tuntevat kaupungin rytmikkään pulssin jo saapuessaan junalla kaupungin laidalle:

They weren't even there yet and already the City was speaking to them. They were dancing. And like a million others, chests pounding, tracks controlling their feet, they stared out the windows for first sight of the City that danced with them, proving already how much it loved them. Like a million more they could hardly wait to get there and love it back. (J, 32.)

Jatkuvan toistuvan liikkeen ja tätä kautta kehittyvän rytmikkään tanssin avulla kaupungin musiikki antaa ihmisille toimijuuden tunteen ja saa ihmisen uppoutumaan sen tuottamaan liikkeeseen. Kaupungin tuottaman rytmin merkitys on juuri tässä toiston tuottamassa halussa, rakkauden ja vastarakkauden välisessä edestakaisessa liikkeessä, jossa rytmi ei toiston myötä kehity tai muutu vaan tuottaa ainoastaan itseään toistavaa liikettä. Tällöin toistosta tulee keino sulauttaa toiminta osaksi yhtä, ennalta määrättyä järjestelmää. Esimerkiksi Joen ja Violetin

saapuminen kaupunkiin yhdistyy kuvaukseen yleisöstä, jossa ihmisen yksilöllinen olemassaolo sulautuu satojen muiden joukkoon. He kuulevat itsensä yleisön joukossa, liikkuvat ja mukauttavat puheensa, murteestaan riippumatta, yhteiseen, jokaisen suuhun taipuvaan kieleen: ”[They] hear themselves in an audience, feel themselves moving down the street among hundreds of others who moved the way they did, and who, when they spoke, regardless of the accents, treated language like the same intricate, malleable toy designed for their play.” (J, 32–33.)

Osaltaan tämä kysymys toimijuuden problematisoitumisesta osana urbaania todellisuutta heijastaa sitä muutosta, joka kehittyi esiintyjän ja yleisön välisessä suhteessa levyteollisuuden synnyn myötä. Merkillepantavaa *Jazzissa* on romaanihenkilöiden suhde musiikkiin: romaanissa ihmiset eivät itse soita musiikkia tai osallistu musiikilliseen esitykseen, vaan he lähinnä kuuntelevat tai kuulevat sitä, ostavat levyjä ja soittavat niitä levysoittimilla. Tämä ohjaa kysymään, millainen rooli on musiikilla, jota ostetaan, kuunnellaan ja keräillään, mutta johon ei itse osallistuta. Millainen rooli on musiikilla, joka on tavaraistunut, josta on tullut osa kulutuskulttuuria?

#### **4.3. ”A City seeping music”: Dorcas ja musiikin viettelys**

Ennen kuin musiikista tuli kulutushyödyke, sillä on aina ollut kaikissa kulttuureissa hyvin rituaalinen ja yhteisöllinen funktio. Musiikki oli joko osa uskonnollista seremoniaa tai se kiinnittyi osaksi jokapäiväistä elämää ja arjen rituaaleja (esim. työlaulut, kehtolaulut). Esityksessä musiikillisen merkitys kehittyi suhteessa niihin tapojen, koodien ja käytäntöjen järjestelmään, jossa esitys tapahtui ja joka vaikutti esityksen taustalla. Samalla se kehitti muutoksen tilan, jossa mikään ei ollut pysyvää vaan esitys oli jatkuvassa

uudelleenneuvottelun prosessissa.<sup>205</sup> Äänilevyteknologian kehittymisen myötä musiikki irtaantuu alkuperäisestä esityskontekstistaan: esittäjän ja yleisön välinen fyysinen yhteys katkeaa ja musiikki menettää esityksellisen merkityksensä. Siinä missä musiikki oli aiemmin kokonainen esitys, joka oli sidottu tiettyyn esitystilanteeseen, äänilevyjen myötä musiikin kokemus pirstaloitui ja musiikista tuli jokapäiväistä, joka tilanteeseen sisällytettyä taustamusiikkia, joka kuvittaa yksittäisiä tapahtumia.<sup>206</sup> Samoin *Jazzissa* kaupungin musiikillinen äänimaisema muodostuu pikemmin lyhyistä katkelmista kuin kokonaisista musiikkiesityksistä.

Musiikki on *Jazzissa* joka puolella kaupunkia. Avonaisista ikkunoista se soi kaduille ja koteihin. Musiikki ohjaa ihmisten käyttäytymistä ja koko kaupungin toimintaa, se heijastaa koko urbaania kulttuuria. Samalla musiikki kuvittaa, ohjaa, määrittelee ja kontrolloi yksittäistä tilannetta. Äänilevyt ilmaisevat tiettyyn tilanteeseen ja tiettyyn merkitykseen sidotun kokemuksen: ”Dorcas has been acknowledged, appraised and dismissed in the time it takes for a needle to find its opening groove.” (J, 67.) Lopulta romaanin kaupunki alkaa näyttäytyä yhtenä suurena äänilevynä, jonka urille ihmiset ajautuvat. Erityisesti Joe on ajautunut kaupungin ohjaamalle äänilevyn uralle. Hän menee juuri sinne, minne kaupunki ja sen musiikki hänet johdattavat, vailla kontrollia omasta toiminnastaan:

<sup>205</sup> Jacques Attalin mukaan musiikillisen esityksen merkityksen rakentumista määrittää juuri tämä yhden vakaan ja pysyvän merkityksen jatkuva poissaolo. Musiikin järjestelmä kehittyy keskenään ristiriitaisten koodien ja järjestelmien yhteentörmäyksen seurauksena performanssissa. (Ks. Attali 1985 [1977], 45.) Esimerkiksi bluesin kuvasto kiinnittyy vahvasti afrikkalaisamerikkalaiseen kulttuuriseen traditioon ja historiaan, joka tarjoaa – sekä yleisölle että esiintyjälle – kontekstin blues-diskurssissa toimimiselle. Näin blues-esitys antaa mahdollisuuden esiintyjän ja yleisön väliselle vastavuoroiselle merkityksen muodostumisprosessille ja kehottaa intersubjektiviisuuteen laulun ja kuulijan välillä. Vaikka blues on alun perin hyvin yksilöllinen esitysmuoto ja blues-tarinan lähtökohtana on aina subjektiivinen elämäkokemus, lopullisen merkityksensä se rakentaa suhteessa kollektiiviseen. Esityksessä blues-laulaja tarjoaa yleisölle sekä kasvualustan että vastakäiun laulussa esitettyjen kokemusten ymmärtämiselle ja niiden merkitysten selittämiseksi. Pyrkimyksenä on rakentaa esitys luovassa yhteistyössä. Toisin sanoen blues-esityksen perusta on juuri sen merkityksiä tuottavassa toiminnassa, itse esityksessä, jota ei voida koskaan kiteyttää mihinkään yhteen, lopulliseen perusmerkitykseen. Esitys ei koskaan pysäytä muutosta, se ei kykene koskaan tavoittamaan yhtä ”alkuperäistä” esitystä. (Ks. Baker H. 1984, 5, 7–8.)

<sup>206</sup> Ks. Attali 1985 (1977), 95; Frith 1996, 236, 242–243.

Take my word for it, he [Joe] is bound to the track. *It pulls him like a needle through the groove of a Bluebird record.* Round and round about the town. That's the way the City spins you. Makes you do what it wants, go where the laid-out road say to. All the while letting you think you're free; that you can jump into thickets because you feel like it. (J, 120. Kursiivit lisätty.)

Kaupungin lukemattomat toimintamahdollisuudet herättävät ainoastaan näennäisen vapauden ja toimijuuden tunteen. Todellisuudessa kaupunki ohjaa ihmisen haluamalleen (äänilevyn) uralle ja saa ihmisen seuraamaan juuri tiettyä (musiikki)kappaletta. Kuljettuaan uran loppuun ihmiset päätyvät aina lähtöpisteeseensä – aivan kuten neula äänilevyn uralla. Kadotettuaan kaupungistumisen myötä yhteisöllisen esitysdiskurssinsa musiikki ei tuota enää samalla tavalla itsetietoista toimijuutta vaan urbaanissa, jatkuvaa mielihyvää tavoittelevassa ”toiston speaktaakkelissa” musiikki ohjaa ja kontrolloi ihmisen toimintaa: mikään ei enää muutu, mitään ei tapahdu, vaan menneisyys ja nykyisyys toistuvat yhä uudelleen täysin samanlaisina.<sup>207</sup>

Juuri itseään toistavan toiminnan avulla kaupunki ohjaa *Jazzissa* ihmisen kaipauksen tunteen haluamaansa suuntaan. Näin urbaani kaupunkispektaakkeli asettaa esteen improvisatorisen toiminnan kehittymiselle: ihminen ei kykene toimimaan esityksellisessä suhteessa kaupungin tuottamaan merkitysjärjestelmään, koska se ei anna sijaa ihmisen osallisuudelle. Kaupungin itseään toistavan rytmin tuottamaan toiston speaktaakkeliin ajautuneelle Joelle ajasta on tullut liikkumaton, suljettu tila, jossa hän ajautuu jatkuvan, itseään toistavan halun ja vastahalun välisen sykkeen vietäväksi: ”You can't get off the track a City lays for you.” (J, 120.) Romaanissa se ääniraita, joka ohjaa koko kaupungin toimintaa, on nuori rakkaus, ikuisen halun ja intohimon kohde: ”Whatever happens, whether you get rich or

<sup>207</sup> Jacques Attali mukaan musiikin toistuvuus heijastaa modernin kulutus- ja mielihyvääorientoituneen yhteiskunnan tuottamaa järjestelmää. Samalla musiikista uhkaa tulla merkityksetöntä, jäljittelevää, jolloin se menettää rituaalisen ja kulttuurin uudistavan ja ylläpitävän merkityksensä – ja uhkaa lopulta hajota kaaokseen, ”väkivaltaan”: ”[A] single code threatens to dominate music. When music swings over to the network of repetition, when use-time joins exchange-time in the great stockpiling of human activity, excluding man and his body, music ceases to be a catharsis; it no longer constructs differences. *It is trapped in identity and will dissolve into noise.* [---] Violence, then, threatens more than ever to sweep across a meaningless, repetitive, mimetic society.” (Attali 1985 [1977], 45.)

stay poor, ruin your health or live to old age, *you always end up back where you started: hungry for the one thing everybody loses – young loving.*” (J, 120. Kursiivit lisätty.)<sup>208</sup> Joelle juuri Dorcas edustaa musiikin ikuista lupausta nuoresta rakkaudesta, eräänlaista nuoruuden speaktaakkelia. Lopulta kaupungin tuottama fetisistinen halu ajaa hänet murhaamaan Dorcasin – vain jotta hän voisi “pitää tunnetta yllä”: ”[H]e shot her just to keep the feeling going.” (J, 3.)

*Jazz*-romaanin kulutusorientoituneessa urbaanin speaktaakkelissa musiikkia alkaa voimakkaammin kontrolloida yksi ennakkoon määritelty merkitysjärjestelmä, jota äänilevy toistaa yhä uudelleen täysin samanlaisena. Samalla musiikkia alkaa ohjata yhä enemmän sen kaupallinen arvo ja halu sulauttaa kaikki yhden merkitysjärjestelmän alaiseksi. Toisto ei ole enää merkityksellisen muutoksen ja kulttuurin uusintamisen väline, vaan se antaa mahdollisuuden samaistumiseen, jäljittelyyn.<sup>209</sup> Toiston merkitys ei ole enää toisin toistossa vaan uudelleen toiston tuottamassa jäljittelemisen halussa, joka ohjaa ihmisiä liittymään kulutuskulttuurin luomaan identiteettien järjestelmään. Esimerkiksi Violet kuvittelee saavansa takaisin Joen rakkauden, mikäli hän toistaa Dorcasin kulutustottumuksia. Hän ostaa samaa huulipunaa, kuuntelee samaa musiikkia, suoristaa hiuksensa ja opettelee tanssimaan samoin askelin kuin Dorcas: ”From the legally licensed beauticians she [Violet] found out what kind of lip rouge the girl [Dorcas] wore; the marcelling iron they used on her [---]; the band the girl liked best [---]. And when she was shown how, Violet did the dance steps the dead girl used to do.” (J, 5.) *Jazzin* kuvaamassa urbaanissa toiston speaktaakkelissa ihmisen suhde

<sup>208</sup> Tässä tulkitsen sanan ”track” (”polku”, ”raide”, ”reitti”, mutta myös ääninauhan ”raita”, ”kappale”) viittaavan äänilevyn raitaan ja musiikkikappaleeseen, kuten aiemmin samalla sivulla sana ”track” on yhdistetty nimenomaan Bluebird-äänilevyyn: ”Take my word for it, he [Joe] is bound to *the track*. It pulls him like a needle through the groove of a Bluebird record.” (J, 120. Kursiivit lisätty.)

<sup>209</sup> Esimerkiksi Jacques Attalin mukaan kulutusorientoituneessa, jatkuvaa mielihyvää tavoittelevassa yhteiskunnassa musiikki ei ole enää eronteon vaan sulautumisen ja sulauttamisen väline: ”[M]usical consumption leads to a sameness of the individual consumers. One consumes in order to resemble and no longer, as in representation, to distinguish oneself. *What counts now is the difference of the group as a whole what it was the day before, and no longer differences within the group.*” (Attali 1985 [1977], 110.)

kaupunkiyhteisöön on jäljittelevä. Tämän suhteen ruumiillistumana romaanissa toimii Violetin häkkilintu, joka tuottaa jatkuvasti merkityksetöntä, automatisoitunutta puhetta. Se toistaa ulkoa opittua lausetta, joka on joskus ollut osa Violetin ja Joen elämää mutta jota kukaan muu kuin menneisyyttä yhä uudelleen täysin samanlaisena toistava papukaija ei enää sano: ”I love you”.

*Jazzissa* tämä murros musiikin esityksellisen, vastavuoroista toimijuutta tuottavan yhteisöllisen merkityksen ja jäljittelyyn ohjaavan kulutus-/mielihyvääorientoituneen merkityksen välillä nousee konkreettisesti esille Alice Manfredin ja hänen sisarentyttärensä Dorcasin erilaisissa suhteissa Silent Parade -kulkueessa soitettaviin rumpuihin. Siinä missä Alice rakentaa rumpujen tuottaman musiikillisen tilan avulla kompleksisempaa ymmärrystä yksilöllisen menneisyytensä ja elämäkokemuksensa suhteesta afrikkalaisamerikkalaisen väestön yhteisölliseen historiankokemukseen, Dorcasille menneisyys on jo menettänyt merkitystään ja rumpujen ääni on vain ”ensimmäinen sana jostain tulevasta”: ”The drums she [Dorcas] heard at the parade were only the first part, the first word, of a command. For her the drums were not an all-embracing rope of fellowship, discipline and transcendence.” (J, 60.) Siinä missä Alicelle Silent Parade -kulkueen rumpujen tuottama musiikillinen tila kehittyi eri toimijoiden välisenä vastavuoroisena liikkeenä, Dorcas ei kykene liittymään tähän rumpujen tuottamaan yhteisölliseen performanssiin eikä rakentamaan täten omaa improvisatorista identiteettiään osana historian ja tradition ketjua, vaan hän uppoutuu kaupungin rytmin tuottamaan halun ja ruumiillisen mielihyvän järjestelmään.

Keskeinen äänentallennustekniikan myötä kehittynyt muutos oli esiintyjän ruumiin poissaolo: äänilevyjen myötä musiikillisen merkitys ei kehity enää suhteessa niihin tapojen, koodien ja käytäntöjen järjestelmään, jossa esitys tapahtuu, vaan äänilevyiltä kuultavaan ääniobjektiin ja siihen imaginaariseen ruumiiseen, jonka musiikin kuuleminen

ihmisessä synnyttää. Samalla esiintyjän ja selkeästi määritellyn esityskontekstin poissaolo tuottaa voimakkaamman tilan haaveilulle ja mielikuvitukselle: musiikista tulee entistä selkeämmin samaistumisen, subjektiivisen tunteen ja nautinnon kohde.<sup>210</sup> Myös Dorcas on uppoutunut musiikin tuottamaan nautinnon tilaan ja hän samaistuu blues-laulun esittämään kuvaukseen seksuaalisesti omaehtoisesta naisesta:

[---] Dorcas lay on a chenille bedspread, tickled and happy knowing that there was no place to be where somewhere, close by, somebody was not *licking his licorice stick*, tickling the ivories, beating his skins, blowing off his horn while a knowing woman sang ain't nobody going to keep me down *you got the right key baby but the wrong keyhole* you got to get bring it and put it right here, or else. (J, 60. Kursiivit lisätty.)

1920-luvun naislaulajien blues-lyriikoissa juuri seksuaalinen vertauskuvallisuus oli keskeisellä sijalla. Blues kuvasi ihmisten yksilöllisiä tunteita, haluja ja toiveita, rakkautta, väkivaltaa, seksuaalisuutta, intohimoja. Olennaista bluesin kuvastossa on kuitenkin sen epäsuoruus: blues ei anna suoraa vastausta, mistä sen sanoituksissa todellisuudessa on kyse, vaan toistuvasti se piilottaa sanomansa vertauskuvien ja improvisatoristen vokaalitekniikoiden taakse. Samalla bluesin lyyrinen taso on täynnä sanaston alle piilotettuja, sekä seksuaalisia että poliittisia merkitysyhteyksiä, joiden tulkitseminen vaatii tietoisuuden siitä kulttuurisesta perimästä, johon kielen vertauskuvallisuus kiinnittyy.<sup>211</sup> Kuuntelijan/lukijan ei ole vaikea päätellä, mihin laulaja viittaa yllä olevassa sitaatissa ”lakritsipatukan nuolemisella” (*licking his licorice stick*) tai ”oikealla avaimella väärässä avaimenreiässä” (*the right key baby but the wrong keyhole*), mutta vaikeampaa on tulkita, mihin laulaja viittaa, kun hän toteaa: ”Kukaan

<sup>210</sup> Ks. Attali 1985 (1977), 120–121; Frith 1996, 237. Ks. myös Boutry 2000, 92.

<sup>211</sup> Bluesin näennäisen yksinkertaisuuden ja mutkattoman selväsanaisuuden alla on aina käsitelty sen kirjaimellista tulkintaa paljon monimutkaisempia ja kompleksisempia kokemuksia ja tunteita. Tämä on yksi piirre, jonka myötä blues on liitetty osaksi afrikkalaista kulttuuria ja maailmankatsomusta. Esimerkiksi Samuel Floydin mukaan blues kiinnittyy mustan oraalisen tradition Signifyin(g)-perinteeseen rakentuessaan jatkuvasti merkityksellisen monitulkintaisuuden ja vertauskuvallisuuden, epäsuoran vihjailun ja kielellisen leikkelyn varaan. Blues puhui musiikillisilla ”koodeilla”, jotka avautuivat ainoastaan niille, jotka tunsivat sen kulttuurisen merkitysyhteyden: ”It is this code and its interpretation that links the blues to other black modes of expression. The code itself is interpretive, traditionally taught to blues people by Esu, the African god of interpretation and connector of the people to their African past.” (Floyd 1995, 78.) Ks. myös Davis 1998, 24, 49.

ei pitele minua... taikka muuten” (*ain't nobody going to keep me down... or else*). Koska Dorcas on menettänyt yhteytensä musiikin yhteisölliseen esitysdiskurssiin, hän ei ole kykenevä ymmärtämään bluesin merkitysjärjestelmää ja sen kulttuurista perustaa kokonaisvaltaisesti, vaan ajautuu sen pintatason tuottaman seksuaalisen viettelyksen ja jäljittelyn halun ohjaamaksi: ”[D]orcas thought of that life-below-the-sash as all the life there was.” (J, 60.) Samalla Dorcas ajautuu kaupungin jäljittelyyn ohjaavan rytmin ja sen tuottaman ruumiillisen halun ohjaamaksi: ”[A] City seeping music that begged and challenged each and every day. 'Come,' it said. 'Come and do wrong.'” (J, 67.)

Dorcasin voidaan myös nähdä toteuttavan monella tapaa elämässään bluesnaisen roolia ja jäljittelevän täten klassista blues-kertomusta rakkautensa eteen uhrautuvasta traagisesta naisesta. Jopa kuolemansakin hetkellä hän liittää itsensä keskelle kuulemaansa blues-laulua: ”The music is faint but I know the words by heart. [---] They need me to say his [Joe] name so they can go after him. [---] *I know his name but Mama won't tell.* [---] Listen. I don't know who is that woman singing but I know the words by heart.” (J, 193. Kursiivit lisätty.) Sitaatissa Dorcas kutsuu itseään nimellä ”Mama”, joka oli yleinen naisblueslaulajien käyttämä nimitys itsestään. Täten Dorcas toteuttaa klassisen blues-diskurssin tarjoamaa subjektipositiota ja sen kuvausta traagisesta, rakkauden eteen uhrautuvasta ihmiskohtalosta. Samalla kun Dorcas uppoutuu musiikin tuottamaan mielikuvien järjestelmään ja jäljittelee mielessään klassista blues-kohtausta, hän tekee kuolemastaan speaktaakkelin, jota ohjaa visuaalinen representaatio tietynlaisesta ”blues-kuolemasta”. Samaan aikaan kun kuvat tuottavat urbaania todellisuutta, myös todellisuus alkaa hiljalleen muuttua kuvaksi.

#### 4.4. “The dirty, get-on-down music”: Alice Manfred ja bluesin merkitys

Koska teknologisen tallentamisen myötä musiikista kehittyi entistä selkeämmin kulutushyödyke, äänilevyteollisuuden kehittymisen on usein nähty heikentäneen mustan musiikin yhteisöllistä käyttöarvoa ja sen mahdollisuutta toimia kulttuurina uusintavana välineenä. Myös Toni Morrison on nostanut esille markkinoiden tavan käyttää hyväkseen mustan väestön musiikillista perintöä. Hän näkee muun muassa urbanisoitumisen ja kaupallistumisen johtaneen mustan musiikillisen perinnön ja sen kulttuurisen merkityksen heikentymiseen. Tämä keskustelu linkittyy usein kysymykseen 1920-luvun jazz-aikakauden ja nykyaikaisen levyteollisuuden synnyn merkityksestä afrikkalaisamerikkalaiselle kulttuurille ja taiteelle. Eräässä haastattelussa Morrison toteaa:

Black music’s always called something – spiritual, gospel, jazz, boogie-woogie, bop, bebop, rap – but it’s never called music, for example, 20th-century music, modern music. So it’s argued about in another way. White critics, in general, claim it as American, which it is, but it’s almost as though it was made with their culture, and so black people have no part in it, except marginally, to provide the music. [---] The white musicians in the States were feeding off of it, claiming it as their own, but the original musicians were unable to get aesthetic and critical acclaim there.<sup>212</sup>

Vaikka jazz oli pääosin Amerikan mustan väestön kulttuuria, levyteollisuus oli valkoisen väestön omistuksessa, jolloin myös levyistä saadut taloudelliset voitot hyödyttivät lähinnä ”valkoisen pääoman” hallitsemia markkinoita. Samalla afrikkalaisamerikkalaisen väestön oraalisen kansankulttuurin muodot eivät kykene toimimaan kulttuuria ylläpitävänä voimana, vaan ne sulautuvat osaksi urbaania kulutuskulttuuria. Näin myös musiikki vain lopulta kannustaa ihmisiä liittymään rytmikkään toiston ohjaamaan ”tavaraspektaakkeliin”.<sup>213</sup>

Itse *Jazz*-romaanin suhde musiikin ja äänilevyjen tuottamaan kaupunkitilaan ei kuitenkaan ole aivan näin yksioikoinen. Tulee muistaa, että vaikka improvisatorinen jazz-

<sup>212</sup> Carabi 1995, elektroninen dokumentti.

<sup>213</sup> Ks. myös Attali 1985 (1977), 103–104; Dubey 2003, 142–143.

musiikki kuulosti erityisesti Amerikan valkoisen valtaväestön korvissa uudelta ja jopa vallankumoukselliselta, Amerikan mustalle työläisväestölle se muodosti tärkeän sosiaalisen elementin maaltamuuton myötä kehittyneessä urbaanissa kulttuuriympäristössä. Esimerkiksi kulttuurihistorioitsija Kathy Ogren on korostanut jazz-musiikin ja improvisaation merkitystä määriteltäessä afrikkalaisamerikkalaisen yhteisöllisyyden ja urbaanin identiteetin kehittymistä 1920-luvulla:

[L]istening and dancing to jazz [---] enabled many whites to break with a tradition of more restrictive public behavior. [---] At the same time, jazz also served a social and cultural purpose for blacks. It communicated the migration of Afro-Americans from the agricultural South to cities and industrial life. From rent parties to Harlem renaissance salons, jazz performance enabled black Americans to affirm – not reject – their individual and collective pasts.<sup>214</sup>

Siinä missä jazz merkitsi valkoiselle Amerikalle uutta ja modernia ”jazzin aikakautta” (”The Jazz Age”), afrikkalaisamerikkalaiselle väestölle sillä oli ensisijaisesti merkittävä yhteisöllinen funktio: jazz yhdisti afrikkalaisamerikkalaisen kansankulttuurin tarinankertomis- ja esiintymistradition uudenlaiseen urbaaniin kontekstiin ja toimi näin kaupunkiin muuttaville siltana kahden maailman – etelän ja pohjoisen – välillä<sup>215</sup>. Jazz-musiikista ja improvisaatiosta muodostui näin keino työstää suhdetta historiaan ja traditioon. Samalla kun improvisatorinen musiikki heijasti muutosta ja uutta aikakautta, se rakensi suhdetta pohjoisen urbaanin ympäristön ja etelän maaseudun kansankulttuurin välille ja kehitti mahdollisuutta työstää suhdetta nykyisen ja menneen, valkoisen ja mustan kulttuurin, eurooppalais-amerikkalaisen ja afrikkalaisamerikkalaisen tradition välillä. Toisin sanoen afrikkalaisamerikkalaiselle väestölle blues ja jazz olivat merkki oraalisen tradition siirtymisestä urbaaniin kulttuuriin – ei sen kadottamisesta vaan uudelleenmäärittelystä pohjoisen kaupunkikulttuurissa. Näin musiikki toimi kaupunkiin muuttaville siltana kahden maailman – menneen ja nykyisen – välillä.<sup>216</sup>

<sup>214</sup> Ogren 1989, 164.

<sup>215</sup> Ks. Williams 1978, 73–75.

<sup>216</sup> Peretti 1992, 58. Tärkeään asemaan mustan kulttuurin urbanisaatio-prosessissa nousevat tuon ajan blueslaulajat, jotka lauluissaan yhdistivät afrikkalaisamerikkalaisen kansankulttuurin ja musiikillisen tradition muodot uudenlaiseen urbaaniin kontekstiin ja pyrkivät näin voimistamaan afrikkalaisamerikkalaisen väestön

*Jazz*-romaanissa jazz- ja blues-musiikin ympärillä käytävä keskustelu on suurimmaksi osaksi kerrottu Alice Manfredin kokemusten kautta. Hänelle jazz ja blues ovat pelkkää “värillisen väen roskaa”, vahingollista ja turmiollista, ei ”oikeaa”, ”vakavaa” musiikkia: ”She knew from sermons and editorials that it wasn’t real music – just colored folks’ stuff: harmful, certainly; embarrassing, of course; but not real, not serious.” (J, 59.) Alicen tuntema vastenmielisyys blues- ja jazz-musiikin maallista sanomaa kohtaan heijastaa kuitenkin ennen kaikkea hänen porvarillista maailmankatsomustaan, joka kiinnittyy vahvasti hänen kristilliseen ja konservatiiviseen arvomaailmaansa.

Näin romaanissa jazz- ja blues-musiikin ympärillä käytävä keskustelu heijastaa ennen kaikkea maaltamuuton seurauksena kehittyntä mustan porvarillisen kulttuurin ja mustan työväenluokan välistä ideologista ja kulttuurista kohtaamista, sekä niitä pelkoja, joita mustan kulttuurin urbanisoituminen synnytti keskiluokkaisessa kaupunkiväestössä. Maaltamuuton seurauksena musta väestö tuli entistä voimakkaammin osaksi sitä kaupungin sosiaalista, taloudellista ja diskursiivista tilaa, joka aiemmin oli ollut pääosin valkoisen porvariston hallitsema. Tämän seurauksena ”mustuudesta” tai ”mustasta erosta” alkoi kehittyä entistä selkeämmin ”rodullinen uhka” Amerikan valkoiselle väestölle ja sen hallitsemalla kaupunkitilalle.<sup>217</sup> Kuitenkin myös musta keskiluokka pyrki vetämään eroa halpamaiseksi koettuun jazz- ja blues-kulttuuriin: jazz ja blues nähtiin muun muassa primitiivisenä ”rotumusiikkina”, joka uhkasi afrikkalaisamerikkalaisen rodun kehitystä ja mustien ja valkoisten välisten yhteiskunnallisten suhteiden kehittymistä. Erityisesti kirkon piirissä blues-laulajien ja jazz-muusikoiden nähtiin olevan liitossa paholaisen kanssa, koska nämä

---

yhteisöllisiä arvoja. Ympäri maata kiertelivät blues-artistit kierrättivät kappaleissaan afrikkalaisamerikkalaista kansanperinnettä yhdistelemällä osia kertomuksista, joita he olivat matkansa aikana kuulleet. Samalla he rakensivat merkittävällä tavalla afrikkalaisamerikkalaista orjuudenjälkeistä kansallista maisemaa toimimalla yhdysiteenä etelän maaseudun oraalisen kansankulttuurin ja urbaanin kaupunkiympäristön välillä. Musiikin avulla blues-artistit ja heidän yleisönsä yhdistyivät kulttuuriseen traditioon ja historiaan ja kävivät musiikin avulla keskustelua omasta kulttuurisesta ja yhteiskunnallisesta asemastaan. (Ks. Williams 1978, 73–75; Floyd 1995, 76–78.)

<sup>217</sup> Ks. Balshaw 2000, 52 (elektroninen dokumentti); Radano 2000, 460–461.

viestittivät musiikissaan sellaisia elämän muotoja, jotka kirkon piirissä nähtiin moraalittomina ja syntisinä.<sup>218</sup>

Myös *Jazzissa* urbaani blues ja jazz esiintyvät siveettömyyteen ja syntiin rohkaisevana ”paholaisen musiikkina”, jonka seksuaalinen avoimuus haastaa Alicen porvarillisen elämäntavan, perinteiset perhearvot ja uskonnolliset moraalikäsitteet. Se tuntuu olevan täysin välinpitämätön vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä kohtaan: ”The dirty, get-on-down music the women sang and the men played and both danced to, close and shameless or apart and wild. [---] It made you do unwise disorderly things. Just hearing it was like violating the law.” (J, 58.) Jazz on häiritsevää ”meteliä”, joka rikkoo yhteisöllisen harmonian, häiritsee ja tuottaa epätasapainoa, pelkoa, yhteiskunnallista epäjärjestystä. Se on merkki kaikkia uhkaavasta tuhosta ja kuolemasta: ”[T]he music was so lowdown you had to shut your windows [---] the lowdown stuff that signaled the Imminent Demise.” (J, 56.)

Ajatus jazz-musiikista häiritsevänä ”metelinä” oli varsin yleinen 1920-luvun Amerikassa. Kathy Ogrenin mukaan jazz liitettiin usein kuvauksiin kulkutaudeista ja moraalista tuhosta, joka uhkaa hävittää koko sivistyneen länsimaalaisen elämäntavan. Se oli alkukantainen uhka modernille yhteiskuntajärjestykselle: ”Many critics of jazz attacked the music as ‘noise,’ and compared it to a plague or disease threatening to destroy the civilized world.”<sup>219</sup> Myös Alicelle jazz ja blues ovat kovaa, varomatonta, raivostuttavaa, kevytmielistä ja järjestäytymätöntä meteliä, joka tuottaa epäjärjestystä ja rikkoo musiikillisen harmonian. Se hajottaa Alicen Fifth Avenuella Silent Parade -kulkueessa rumpujen äänestä löytämän yhteyden oman elämänsä ja rumpujen välittämän yhteisöllisyyden välillä: ”Alice carried that gathering rope with her always after that day on Fifth Avenue, and found it reliably secure and tight – most of the time. *Except when the men sat on windowsills fingering horns, and the*

<sup>218</sup> Ks. Carby 1992, 741 (elektroninen dokumentti); Davis 1998, 123–24.

<sup>219</sup> Ogren 1989, 153.

*women wondered 'how long'. The rope broke then, disturbing her peace[.]*" (J, 58. Kursiivit lisätty.) Siinä missä rumpujen ääni tarjosi Alicelle selviytymistekniikan juurettomuuden tunteen edessä, jazz tuntuu häiritsevän tämän jatkuvuuden tunteen kehittymistä.

Samaan aikaan kun jazz tuottaa epätasapainoa, aggressiivisuutta, kaaosta ja pelkoa yhteiskunnallisesta epäjärjestyksestä, se tekee Alicen tietoisemmaksi häntä ympäröivästä yhteiskunnallisesta todellisuudesta: siinä missä Silent Parade -kulkueen rummut julistivat kollektiivisen menneisyyden, muistamisen ja yhteisöllisyyden merkitystä, jazz synnyttää levottomuutta, se rikkoo jokapäiväisen turvallisuuden tunteen. Siinä missä Alice kykeni rumpujen avulla muuntamaan *pelon* tunteensa yhteiskunnallisesta tietoisuudesta kumpuavaksi *kivun* tunteeksi, se tunne, jonka hän löytää jazz-musiikista, on *viha*: "[A]lice Manfred swore she heard a complicated *anger* in it; something hostile that disguised itself as flourish and roaring seduction." (J, 59. Kursiivit lisätty.) Samalla kun jazz viettelee, se synnyttää kokemuksen paljon syvemmästä yhteiskunnallista järjestystä uhkaavasta vihan, pelon ja kauhun tunteesta, joka on vain naamioitu seksuaaliseksi viettelykseksi.

Tämä musiikin ja yhteiskunnallisen epäjärjestyksen ja väkivallan välinen yhteys on ollut keskeisellä sijalla mustan jazz- ja blues-tradition symbolisessa käsitteistössä. Vaikka jazz on rytmikkyydessään mukaansatempaavaa ja iloista musiikkia, sointujensa alla se puhuu hyvin suoraan ja koruttomasti Amerikan mustaan väestöön kohdistuneesta väkivallasta. Pakottaessaan ristiriitaiset elementit keskinäiseen vuorovaikutukseen jazz pakenee pysyviä määritelmiä, se häiritsee ja tuottaa epätasapainoa. Samalla kun se uhkaa jatkuvasti ajautua merkityksettömäksi, järjestäytymättömäksi ”meteliksi”, se haastaa kuulijansa jatkuvaan kriittiseen tulkinnalliseen prosessiin ja mahdollistaa näin myös uusien merkitysten syntymisen.<sup>220</sup>

<sup>220</sup> Vrt. Attali 1985 (1977), 33. Ks. myös Grandt 2004, 51–52.

Lopulta Alice ei kykene erottamaan jazzin ja bluesin maailmankuvaa Fifth Avenuen rumpujen julistamasta vapaudenkaipuusta ja siitä kivun tunteesta, jonka hän löysi Silent Parade -kulkueen rumpujen lyönnin kaiuista, vaan hän kuulee kaupungissa soivan blues-musiikin taustalla samat rummut, joiden avulla hän löysi yhteyden niiden välittämän menneisyyden ja nykyisen urbaanin todellisuutensa välillä: “They are greedy, reckless words, loose and infuriating, but hard to dismiss because underneath, holding up the looseness like a palm, are the drums that put Fifth Avenue into focus.” (J, 60.)<sup>221</sup> Keskeistä bluesissa on juuri sen kiinnittyminen niihin yksilöllisiin tunteisiin ja kokemuksiin, jotka ohjaavat ihmisen henkilökohtaisia muistoja ja menneisyyden konflikteja. Myös ne ristiriitaiset tunteet, joita bluesin itsetietoisuus, seksuaalinen omaehtoisuus ja yhteiskunnallisen tietoisuus Alicessa herättävät, heijastavat lopulta hänen sisäisiä vihan, halun ja pettymyksen kokemuksiaan, joita hän tuntee ulkoisen maailman uhkaa vastaan: “It made her hold her hand in the pocket of her apron to keep from smashing it through the glass pane to snatch the world in her fist and squeeze the life out of it for doing what it did and did and did to her and everybody else she knew or knew about.” (J, 59.)

Blues- ja jazz-traditiossa keskeisellä sijalla on juuri tämä ajatus musiikin ristiriitaisten elementtien ja tunteiden kautta kehittyvästä henkisestä uudelleensyntymisestä ja musiikillisesta kehittyvästä yksilöllisestä muutoksesta. Kuten Ralph Ellison on todennut,

---

<sup>221</sup> Kuten tutkielman johdantoluvussa esitin, blues ja jazz polveutuvat afrikkalaisesta call-and-response -perinteestä siinä missä hengelliset spirituaalit ja vanhat orjuuden aikaiset työlaulutkin. Näin bluesin yhteisöllisen funktion voidaan nähdä olleen perustaltaan paljolti samanlainen kuin mitä esimerkiksi spirituaaleilla oli ollut orjuuden aikana: musiikki toimi vapauttavana yhteisöllisenä voimana, mahdollisuutena ja vaihtoehtoisena tilana rakentaa uutta ja eheämpää kulttuurista itsetietoisuutta. (Ks. Werner 1994, 207; Davis 1998, 55–56; Jones L. 2002 [1963], 62–63.) Spirituaalit – osana kristillistä perinnettä – korostivat kuitenkin jakoa ihmisen ruumiin ja sielun välillä: spirituaaleissa maanpäällinen ruumis joutuu aina kärsimään, kun taas sielu pääsee vapaana ”uuteen maailmaan”. Samalla kun spirituaalit siis johdattivat kuulijansa ja yhteisönsä kohti tuonpuoleista, toisessa maailmassa tapahtuvaa itsensä määrittelyä, ihmisen maanpäällinen identiteetti määrittyi väistämättäkin rajoitetuksi. Blues pyrki osaltaan rikkomaan tämän kaksijakoisuuden ja keskittyi korosteisen maalliseen ja ruumiilliseen maailmankuvaan heijastaakseen näin paremmin ympäröivää yhteiskunnallista todellisuutta ja siinä esiintyviä yksilöllisiä, inhimillisiä konflikteja. Se kertoi todellisista kokemuksista ja konkreettisista tilanteista ja pyrki paljastamaan maailman sellaisena kuin se on – kaikessa raadollisuudessaan. (Ks. Floyd 1995, 77; Murray 1997 (1996), 216; Davis 1998, 5–7.)

blues rakentuu yksilön pyrkimyksestä toimia ulkoisen todellisuuden väistämätöntä traagisuutta vastaan suuntautumalla ihmisen itsensä sisäiseen todellisuuteen, niihin tekijöihin, jotka vaikuttavat koko ajan ihmisen tietoisuuden ja toiminnan taustalla: “[A]t once [blues] express both the agony of life and the possibility of conquering it through sheer toughness of spirit. They fall short of tragedy only in that they provide no solution, offer no scapegoat but the self.”<sup>222</sup> Tämä korostaa bluesin merkitystä ensisijaisesti *kertovana esityksellisenä toimintana*: blues ei tarjoa ratkaisua, ainoastaan prosessin, joka pakottaa ihmisen työstämään itsessään vaikuttavia konflikteja ja ristiriitoja. Sen tavoitteena on rakentaa ristiriitaisten tunteiden kautta kehittyvä kokonaisvaltainen ymmärrys elämästä ja siihen vaikuttavista tekijöistä. Kaksijakoisuudessaan blues rakentaa tietoisuutta kivun ja toivon, kurjuuden ja muutoksen väistämättömästä vuorovaikutuksesta:

The blues is an impulse to keep the painful details and episodes of a brutal experience alive in one’s aching consciousness, to finger its jagged grain, and to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it *a near-tragic, near-comic lyricism*. As a form, the blues is an *autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically*.<sup>223</sup>

Blues on ilmaisumuoto, joka kiistää mielihyvän ja kivun välisen kahtiajaottelun ja alati muotoaan muuttavana, performatiivisena ilmaisuna torjuu kaikki yritykset sitoa esitys tiettyyn merkitykseen. Se muuntaa traagisen elämäkokemuksen kohti koomisen ja traagisen yhdistämisestä kehittyvää jännitettä. Tämän blues-toiminnan funktiona on pyrkimys etsiä uutta toivoa, uusia elämänmahdollisuuksia. Se toimii strategiana kohdata ja työstää uudelleen menneisyyden aiheuttama henkisen rikkoutuneisuuden ja inhimillisen kaaoksen tila. Ennen

<sup>222</sup> Ellison 2002b (1953), 118. Myös Albert Murray on nostanut keskeisimmäksi blues-toimintaa määrittäväksi periaatteeksi juuri tämän ihmisen dialektisen itsemäärittelyn prosessin ja kiinnittää bluesin osaksi inhimillistä selviytymisstrategiaa konfliktien täyttämässä elämäkokemuksessa: ”[T]he most fundamental of all existential imperatives: *affirmation, which is to say, reaffirmation and continuity in the face of adversity*.” (Murray 2000 [1976], 6.)

<sup>223</sup> Ellison 2002b (1953), 103. Kursiivit lisätty. Se, mitä Ellison tarkoittaa sitaatissa ”blues-impulssilla”, ei viittaa niinkään kerronnan blues-rakenteeseen, vaan blues on ennen kaikkea mielentila, asenne, joka jäsentää inhimillistä kokemusta tietyllä tavalla: “I refer not simply to the song form, but to a basic and complex attitude toward experience. It is an attitude toward life which looks pretty coldly and realistically at the human predicament, and which expresses the individual’s insistence upon enduring in face of his limitations, and which is in itself a kind of triumph over self and circumstance.” (Ks. O’Meally 2002, xxiii–xxiv.)

kuin tämä muutos on mahdollista, ihmisen on rakennettava kokonaisvaltainen ymmärrys kaikista häneen vaikuttavista tekijöistä, hänen täytyy tiedostaa kokemustensa todellinen kompleksisuus.<sup>224</sup>

Koettaessaan selvittää kaupungistumisen myötä kehittyneestä juurettomuuden tunteesta myös *Jazz*-romaanin henkilöt ajautuvat toistuvasti menneisyyteensä ja niihin tunteisiin ja muistoihin, joita kaikkialla kaupungissa soiva blues-/jazz-musiikki heissä herättää. Myös Alicelle musiikki toimii linkkinä kadotettuun menneisyyteen: ”Wondering at this totally silent night, she can go back to bed but as soon as she turns the pillow to its smoother, cooler side, a melody line she doesn’t remember where from sings itself, loud and unsolicited, in her head. ‘When I was young and in my prime I could get my barbecue any old time.’” (J, 60.) Musiikin avulla Alice kykenee siirtymään muistoissaan menneeseen ja nostamaan sieltä esille hävinneitä mielikuvia, tunteita, intohimoja ja tukahtuneita fantasioita.

*Jazzissa* musiikki tarjoaa tilan, jonka sisällä ihminen voi määritellä itsensä toistuvasti uudelleen. Merkittävään osaan tässä prosessissa nousee juuri improvisaation käsite: improvisaation avulla ihminen rakentaa itsetietoisempaa yhteyttä ympäristöönsä ja pyrkii muokkaamaan sitä omista lähtökohdistaan. Samalla improvisaation periaate alistaa ympäröivän todellisuuden ja sen merkitysrakenteet jatkuvan uudelleenmäärittelyn ja muutoksen tilaan.<sup>225</sup> Esimerkiksi jälki, jota Joe kaupungin ohjaamana seuraa, uhkaa jatkuvasti kadota ja hänen päätöksensä murhata Dorcas johtaa toistuvasti epävarmuuteen ja toiminnan uudelleenmäärittelyyn. Vaikka Joe lopulta päätyy murhaamaan Dorcasin, hän ajautuu hetkeksi pois kaupungin määräämältä uralta. Syynä tähän on kadulla soitettavan kitaran ääni: “[T]he guitars – they confused me, made me doubt myself, and I lost the trail.” (J, 132.) Kitaralla soitettava blues johdattaa Joen pois Dorcasin jäljiltä, koska se tekee hänet

<sup>224</sup> Ks. myös Werner 1994, 252; Murray 2000 (1976), 63.

<sup>225</sup> Jones F. 2001, 133.

itsetietoisemmaksi omasta toiminnastaan ja ohjaa hänet hetkellisesti pois kaupungin määräysvallasta: ”I was *rambling*, just *rambling* all through the City.” (J, 130. Kursiivit lisätty.) Blues-diskurssissa termi ”rambling” viittaa usein juuri päämäärättömään ja harhailevaan toimintaan, jossa ihminen asettaa itsensä koko ajan uudelleen suhteessa epäsäännölliseen ja jatkuvasti muuttuvaan maailmaan ja rakentaa näin musiikin avulla hajanaista ja vaeltelevaa minuuttiaan<sup>226</sup>. Samoin Joe ajautuu kadulla kuulemansa blues-musiikin johdattamana työstämään menneisyydessään vaikuttavia konflikteja ja ristiriitoja.

Tämä jazz- ja blues-musiikkia keskeisellä tavalla määrittävä ulkopuolisuuden ja vieraantuneisuuden problematiikka on monella tapaa yhteneväinen modernismin problematiikkaan yleensä: ihminen yrittää saada koherenssia todellisuuskokemukselleen jatkuvan muutoksen keskellä. Siinä missä eurooppalainen ja amerikkalainen modernismin traditio käsittelee juurettomuuden kokemusta ensisijaisesti yksilön näkökulmasta, yksilön eksymisenä, afrikkalaisamerikkalainen kulttuuri on mieltänyt tämän ”eksymisen” selkeämmin yhteisön ongelmaksi, joka on syntynyt orjuuden ja rotuerottelun myötä kehittyneestä poliittisesta ja historiallisesta tilanteesta.<sup>227</sup> Vaikka käsite ”jazz” liitetään usein juuri amerikkalaisen modernismin kehitykseen (”The Jazz Age”) sen kumouksellisuuden, innovatiivisuuden, rytmikkään liikkeen, muodon avoimuuden ja spontaanisuuden takia, jazz ei ole koskaan ollut pohjimmiltaan ”modernistista” samassa mielessä kuin monet 1900-luvun taiteen modernistiset muotokokeilut, joiden on nähty saaneen vaikutteita jazz-musiikista<sup>228</sup>. Siinä missä varsinkin 1900-luvun alun eurooppalais-amerikkalainen modernismi pyrki usein erottautumaan historiasta ja traditioista edistyksen nimissä, afrikkalaisamerikkalaiselle jazz-

<sup>226</sup> Ks. Baker H. 1984, 8, 63.

<sup>227</sup> Werner 1994, 187.

<sup>228</sup> Esimerkiksi Alfred Appel Jr. korostaa teoksessaan *Jazz Modernism. From Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce* (2002) modernistisen kuvataiteen ja kirjallisuuden kytköksiä jazz-musiikin kehitykseen vuosina 1920–1950. Hän osoittaa jazz-musiikin vaikuttaneen suuresti muun muassa Pablo Picasson ja Henri Matisen (joka esimerkiksi julkaisi vuonna 1947 kuvakirjan nimeltä *Jazz*) sekä James Joycen, F. Scott Fitzgeraldin ja Ernest Hemingwayn töihin. (Ks. Appel 2004 [2002].)

estetiikalle keskeistä on aina ollut ajatus historiallisesta tietoisuudesta: soittaessaan muusikko liittyy aina monipuoliseen perinteiden ja traditioiden muokkaamaan äänen järjestelmään, jonka avulla hän rakentaa yhteyttä menneen, nykyisen ja tulevan esityksen välille. Improvisaation merkitys on sen taaksepäin katsovassa asenteessa: tulevaa ei voida rakentaa ilman kokonaisvaltaista ymmärrystä menneestä ja niistä henkilökohtaisista prosesseista, jotka ohjaavat inhimillisen toiminnan motiiveja nykyhetkessä. Improvisaatio ei voi menettää yhteyttään menneeseen, subjektin olemassaoloa ei voida määrittellä historian ja tradition ulkopuolella. Aika ei ole ohimenevää ja katoavaa, tulevaisuuteen suuntautuvaa palautumatonta etenemistä, vaan menneisyys on aina uudelleen käytettävissä.<sup>229</sup>

Siinä missä *Jazzin* kertojaääni vielä romaanin alussa julistaa ”historian loppua” (ks. J, 7)<sup>230</sup> ja vaatii modernismin hengessä katseiden kääntämistä kohti tulevaisuutta, traditioiden ja menneisyyden muistojen hylkäämistä, ”historiasta vapautumista”, alkaa romaani improvisatorisen kerrontarakenteensa myötä kehittyä tätä ajatusta vastaan: historia ei ole ohi – historiaa ei voida kertoa ja välittää eteenpäin jo tapahtuneena – vaan historia on ”meissä”, niissä prosesseissa, joiden kautta romaanihenkilöt työstävät suhdettaan ympäröivään maailmaan ja muistoihinsa ja rakentavat omaa tarinaansa suhteessa romaanin moniääniseen performanssiin.

<sup>229</sup> Ks. Snead 1998 (1984), 69; Grandt 2004, 107. Kuten Kimberly W. Benston on todennut, afrikkalaisamerikkalaiselle 1900-luvun modernismille ajatus ”historiasta vapautumisesta” tai ihmisen määrittelystä ”historian ulkopuolella” ei ollut ainoastaan mahdotonta vaan usein myös ei-toivottavaa, koska ajatus historian ulkopuolelle asettumisesta ja menneisyyden hylkäämisestä olisi osittain kieltänyt mustien orjuuden ja heihin kohdistuneen rotusorron merkityksen. (Benston 2000, 139. Ks. myös Grandt 2004, 107.)

<sup>230</sup> Ks. tämän tutkielman sivut 105–106.

## 5. IMPROVISAATIO MENNEISYYDEN TYÖSTÄMISEN VÄLINEENÄ

### 5.1. ”Trying to do something bluesy”: Violent Violet ja kaksoistietoisuuden problematiikka

Kysymys visuaalisuuden merkityksestä osana länsimaisen modernin ajan rodullistavia mekanismeja on ollut keskeinen aihepiiri Toni Morrisonin tuotannossa ja myös laajemmin afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa läpi 1900-luvun. Esimerkiksi Michele Wallacen mukaan afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa on pitkään suhtauduttu epäillen visuaaliseen mediakulttuuriin, koska se merkityksellistää mustan ruumiin aina ulkoapäin, valkoisesta katsoja-asemasta käsin. Toisin sanoen visuaalista kuvaa ohjaavan objektiivoin katseen avulla musta ruumis rodullistetaan, siitä tulee valkoisen katseen ja kontrollin kohde, pinta johon länsimaisen kulttuurin stereotypisoivat ja rasistiset merkitykset kirjoittautuvat. Tämä nostaa esille kysymyksen visuaalisten medioiden välittämän kuvaston merkityksestä mustan identiteetin kehitykselle.<sup>231</sup>

Afrikkalaisamerikkalaisessa teoriakontekstissa tämä kysymys liitetään usein W.E.B. Du Boisin teoksessaan *The Souls of Black Folk* (1903) esittämään ajatukseen kaksoistietoisuudesta (”double-consciousness”), jonka avulla Du Bois kuvaa sitä prosessia, jossa musta subjekti on muodostunut aina osittain valkoisen (hegemonisen) katseen määrittelemä:

[T]he Negro is a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with second-sight in this American world, – a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other

<sup>231</sup> Ks. Wallace 1992 (1990), 39–40. Ks. myös Dubey 2003, 100–101.

world. It is a peculiar sensation, this *double-consciousness*, this sense of always looking at one's self through the eyes of others[.]<sup>232</sup>

Du Boisin käsitteessä on pitkälti kyse subjektin oman yksilöllisen kokemusmaailman ja itseriittoisuuden tyypistymisestä, jolloin ihmisen oma näkemys itsestään on rakentunut jatkuvasti toisen katseen välittämänä, jonkin itsensä ulkopuolisen ohjaamana. Du Boisin käsitteistössä ”valkoinen katse” kytkee mustan subjektin aina rodullistettuun asemaan. Näin kaksoistietoisuuden käsite on luonut perustaa afrikkalaisamerikkalaisen subjektikokemuksen muodostumiselle, joka on aina jo perustaltaan kahtiajakautunut – sekä amerikkalainen että afrikkalaisamerikkalainen. Samalla mustaa subjektikokemusta ohjaa jatkuva halu muuttaa oma jakautunut tietoisuutensa kohti ilmaisullista kokonaisuutta ja tavoittaa tietty omaehtoisen subjektiviteetin taso: ”The history of the American Negro is the history of this strife, – this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self.”<sup>233</sup>

Tämä jatkuva halu saavuttaa subjektin, itsensä tiedostavan minän kokonaisuus määrittää paljolti sitä keskustelua, jota afrikkalaisamerikkalainen kirjallisuus on käynyt läpi 1900-luvun<sup>234</sup>. Juuri tästä itsen ja toisen, mustan ja valkoisen välisestä dialektiikasta rakentuu myös bluesin ja jazzin keskeinen problematiikka. Jazz on rakenteissaan aina yhdistänyt sekä mustan että valkoisen tradition, sen musiikillisten elementtien monimuotoisuus on aina rakentunut yhteydessä afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurisen kokemuksen

<sup>232</sup> Du Bois 1994 (1903), 2. Kursiivi lisätty.

<sup>233</sup> Du Bois 1994 (1903), 2.

<sup>234</sup> Ks. esim. Werner 1994, 186. Du Boisin teos *The Souls of Black Folk* on myös ensimmäisiä afrikkalaisamerikkalaisia kirjallisia teoksia, joka liitti musiikin ja musiikillisuuden osaksi teoksen diskursiivista rakennetta. Teos on rakentunut spirituaalisäkeiden kehystämänä: jokaisen luvun alussa esiintyy lainaus afrikkalaisamerikkalaisesta spirituaalista. Näin Du Bois kutsuu lukijansa ”kuuntelemaan” teoksensa sanomaa: ”Hear my cry, O God the Reader[.]” (Du Bois 1994 [1903], 165.) Musiikki ei tarjoa ainoastaan kehystä teoksen rakenteelle, vaan se toimii myös monipuolisena vertauskuvana ja merkitysjärjestelmänä, jonka kautta Du Bois tarkastelee mustan kulttuurin ja identiteetin rakentumista osana amerikkalaista kulttuuria. *Kuunteleminen* on ainoa keino lukijan tavoittaa teoksen kuvaama mustan väestön sielunmaisema: ”[L]et me on coming pages tell again in many ways [---] that men may *listen* to the striving in the souls of black folk.” (Du Bois 1994 [1903], 7. Kursiivi lisätty.) Kuten Alexander G. Weheliye on todennut, Du Boisille kääntyminen kohti ääntä merkitsee mahdollisuutta ylittää visuaalisuuteen perustuvat toiseuttavat ja rodullistavat rakenteet (Weheliye 2005, 92–93).

heterogeenisyyteen.<sup>235</sup> Samalla tämä jatkuva rajankäynti itsen ja toisen, sisäisen ja ulkoisen välillä on keskeinen jazz-tematiikkaa afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa määrittänyt piirre. Improvisaatio rakentaa merkityksensä vastakkainasettelujen kautta: se etenee eri tekijöiden välisenä vastavuoroisena liikkeenä, jossa esitys jatkuvasti kehittää itse itseään työstämällä monipuolisempaa tietoisuutta niistä tekijöistä, jotka siihen vaikuttavat. Koska blues-/jazz-performanssi etenee keskenään vastakohtaisten jännitteiden välisenä dialogina, esityksen jatkaminen on mahdollista ainoastaan, jos ihminen on rakentanut kokonaisvaltaisen ymmärryksen sekä esityksessä että ihmisessä itsessään vaikuttaviin voimiin. Näin jazz-performanssin keskeinen tavoite on juuri muuntaa tämä Itsen sisäinen ristiriitaisuus ilmaisulliseksi kokonaisuudeksi.<sup>236</sup>

*Jazzissa* Morrison liittää kaksoistietoisuuden problematiikan urbaanin kaupunkitilan kuvaukseen. Hän rakentaa kuvan visuaalisten teknologioiden ohjaamasta urbaanista subjektista, jota määrittää jatkuva kaksijakoisuuden kokemus: ihminen on olemassa ainoastaan visuaalisena kopiona, toistona jostain alkuperäisestä. Hänen on jatkuvasti määriteltävä itsensä suhteessa jäljennökseen, itsensä kaksoisolentoon. Ennen kaikkea tämä tunne jonkun toisen läsnäolosta omassa kokemustodellisuudessa ohjaa Violetin urbaanin spektaakkelin sävyttämään tietoisuutta. Violet ei kykene kontrolloimaan omaa toimintaansa vaan hän ajautuu toistuvasti jonkin itsensä ulkopuolisen ohjaamaksi. Samalla hänen todellisuuskokemuksensa on pirstoutunut irrallisiksi, asiayhteyksiltään erkaantuneiksi kuviksi, joissa hän kokee olevansa ainoastaan sivustaseuraaja. Hän katsoo elämäänsä jatkuvasti ikään kuin jonkun toisen silmillä: ”She wakes up in the morning and sees with perfect clarity a string of small, well-lit scenes. In each one something specific is being done: food things, work things; customers and acquaintances are encountered, places entered. *But she does not*

<sup>235</sup> Ks. esim. Monson 1996, 99–100, 130.

<sup>236</sup> Ks. Benston 2000, 134.

*see herself doing these things. She sees them being done.*” (J, 22. Kursiivi lisätty.) Violet ei pysty näkemään itseään *tekemässä* ja elämässä omaa elämäänsä vaan päinvastoin, hän näkee oman elämänsä *tehtävän*. Hän tarkkailee elämäänsä ikään kuin kameran prisman läpi, kohdevalaisimen ohjaamana:

The globe light holds and bathes each scene, and it can be assumed that at the curve where the light stops is a solid foundation. In truth, there is no foundation at all, but alleyways, crevices one steps across all the time. But the globe light is imperfect too. Closely examined *it shows seams, ill-glued cracks and weak places beyond which is anything. Anything at all.* (J, 22–23. Kursiivit lisätty.)

Violetin urbaanin spektaakkelin täyttämä kokemus ympäröivästä todellisuudesta muodostaa epäjatkuvan, hetkellisten tietoisuuden pirstaleiden varassa kehittyvän kokemuksen, joka ei muodosta ymmärrettävää kokonaisuutta. Hänen ”spektakulaarinen” katseensa ei kykene tavoittamaan kaupungin toimintaa kokonaisuudessaan, vaan kuva kaupungista sisältää aina ”halkeamia ja murtumia, saumoja, liitoskohtia, huonosti liimattuja säröjä ja heikkoja kohtia”, joiden takaa ei voida löytää yhtä vakaata perustaa: jokainen kuva on epätäydellinen, kokonaisuutta ei voida hahmottaa yhdestä kuvasta. Tästä syystä hän kompastuu jatkuvasti päivän aikana eteen tuleviin ”säröihin” ja ”halkeamiin”: ”I call them *cracks* because that is what they were. Not *openings* or *breaks*, but dark fissures in the globe light of the day.” (J, 22–23. Kursiivit lisätty.)

Kohtaus voidaan lukea myös jazz-vertauskuvana: Violet ei kykene toimimaan vastavuoroisessa suhteessa kaupunkiyhteisöön vaan ajautuu toistuvasti kaupungin yhteisöllisen performanssin ulkopuolelle. Tässä nousee jälleen esille breakin käsite. Esimerkiksi Albert Murray on määritellyt jazz-improvisaation inhimilliseksi selviytymistekniikaksi urbanisaation myötä kehittyneen juurettomuuden tunteen edessä. Improvisaation taustalla vaikuttaa kysymys siitä, kuinka ihmisen on mahdollista hallita elämässään jatkuvasti vaikuttavaa epäjatkuvuuden kokemusta:

Improvisation, as it functions in the blues idiom, is something that not only conditions people to cope with disjuncture and change but also provides them with a basic survival technique that is commensurate with and suitable to the rootlessness and the discontinuity so characteristic of human existence in the contemporary world[.]<sup>237</sup>

Improvisaatiossa break on hetki, jolloin soittaja kohtaa performanssin epäjatkuvuuden, siinä koko ajan vaikuttavan hiljaisuuden, esityksen ”kuoleman” uhan ja lähtee improvisoimaan esitystä eteenpäin: ”It is on the break that you ’do your thing’. [---] It is when you write your signature on the epidermis of actuality. That is how you come to terms with the void.”<sup>238</sup> Tässä break on keino hallita inhimillisen todellisuuskokemuksen ja performanssin epäjatkuvuutta, koska se mahdollistaa yksilön liittymisen osaksi esityksen kokonaisuutta, sen kehittymistä ja toimintaa. Violet ei kykene toimimaan tämän elämää hallitsevan kaaoksen ja tyhjyyden tunteen, päivän aikana eteen tulevien ”säröjen” (*cracks*) kanssa vaan ajautuu hiljaisuuteen. Hän ei kykene aloittamaan eikä jatkamaan improvisaatiota – toisin sanoen hän ei kykene työstämään omaa yksilöllisyyttään osana kaupungin urbaania todellisuutta (”I call them *cracks* [---] Not *openings* or *breaks*”).

Koko romaanissa käsitelty konfliktitilanne perustuu juuri tähän kysymykseen yksilöllisestä osallistumisesta osana yhteisöllistä kokemusta ja tätä kautta kysymykseen toimijuudesta ja sen kadottamisesta modernistisessä suurkaupunkiympäristössä. Ihminen ei ole kykenevä liittymään kaupungin tuottamaan performanssiin, koska se ei anna ihmiselle tilaa ja mahdollisuutta toteuttaa omaa itseään. Päinvastoin kaupungin urbaani todellisuus näyttäytyy ihmiselle lähinnä visuaalisina merkkeinä, symboleina ja spektaakkelinomaisina mielikuvina, jotka erkaannuttavat hänet kokemustensa todellisesta merkityksestä. Esimerkiksi Violetin elämä ja hänen arkitodellisuuden kokemuksensa ovat jakautuneet kahden persoonan ja tietoisuuden välille: ”[W]ho on earth *that other Violet* was that walked about the City in her

<sup>237</sup> Murray 1998, 112–113.

<sup>238</sup> Murray 1998, 112.

skin; peeped out through her eyes and saw other things.” (J, 91. Kursiivit lisätty.) Hänen taustallaan vaikuttaa jatkuvasti väkivaltainen ja kontrolloimaton ”toinen Violet”, joka tekee ja näkee asioita, joita Violet ei itse kykene ymmärtämään, vaan joita hän katsoo täysin ulkopuolisena: hyökkää kuolleen Dorcasin hautajaisiin, viiltelee veitsellä tämän kasvot ja tappelee suuren miesjoukkion kanssa. Kaksoispersoonansa toiminnan ansiosta Violet saa muilta kaupungin asukkailta uuden nimen, Violent, ”väkivaltainen”: “The woman who ruined the service, changed the whole point and meaning of it [---] the process had changed the woman’s name. *Violent* they called her now.” (J, 75. Kursiivi lisätty.) Tämä toinen Violet, Violent, vaikuttaa jatkuvasti Violetin taustalla, häiritsee ja rikkoo hänen arkeaan, tuottaa epäjärjestystä ja epäjatkuvuutta, sekoittaa Violetin kielen ja häiritsee tämän normaalia sosiaalista kanssakäymistä: ”Felt the anything-at-all begin in her mouth. Words connected only to themselves pierced an otherwise normal comment.” (J, 23.) Syntaktisesti järjettömiltä tuntuvat sanat ja lausahdukset alkavat tunkeutua Violetin muuten normaaliin puheeseen: sanat, jotka kytkeytyvät vain toisiinsa, joilla ei tunnu olevan mielekästä yhteyttä kontrolloidussa puheessa. Lopulta Violet hiljenee. Hän pelkää tuottaa puhetta, koska ei kykene hallitsemaan kapinoivaa, tahdosta riippumatonta kieltään.

Itsensä kokeminen kaksinkertaisena on urbaanissa fiktiossa liitetty usein ihmisen vieraantumiseen itsestään, autenttisuuden kadottamiseen ja ajatukseen identiteetin fragmentoitumisesta<sup>239</sup>. Itsensä vieraannuttaminen voi kuitenkin myös tuottaa identiteettiä positiivisella tavalla, jolloin vieraantumisesta ja kaksinkertaisuuden kokemuksesta tulee identiteetin uudelleenmuodostumisen väline, keino käsitellä yksilöllisiä konflikteja. Esimerkiksi Violetin kaksoispersoonana on heijastus kaikesta siitä, mitä Violet ei ole. Siinä missä fyysisesti heikko ja hauras, ikääntyvä Violet tuntee itsensä petetyksi ja kokee alemmuutta nuorta Dorcasia kohtaan, hänen kaksoispersoonansa on fyysisesti voimakas ja

<sup>239</sup> Ks. esim. Dubey 2003, 115.

seksuaalisesti haluttava: ”[T]hat Violet, the one who knew where the butcher knife was and was strong enough to use it, had the hips she had lost.” (J, 94.) Siinä missä Violet ei kykene hahmottamaan ja muistamaan päivän saatikka viikon aikana tapahtuneita asioita ja antamaan merkityksellistä sisältöä omalle toiminnalleen, hänen kaksoispersoonansa tietää tarkalleen missä hän on ja mitä hän tekee: ”[T]hat Violet remembered what she did not [.]” (J, 90.) Siinä missä Violet ei kykene saavuttamaan omaehtoista ja itsenäistä toimijuuden tasoa kaupunkiympäristössä, hänen kaksoispersoonansa on omaehtoinen ja itsenäinen nainen, määrätietoinen ja luja: ”She had not been that strong since Virginia, since she loaded hay and handled the mule wagon like a fullgrown man.” (J, 92.)<sup>240</sup> Siinä missä Violet hiljenee tyystin, hänen kontrolloimaton kaksoispersoonansa tuottaa jatkuvaa, häiritsevää, koväänistä ääntä, joka uhkaa toistuvasti rikkoa kaupungin yhteisöllisen järjestyksen: “[T]hat kicking, growling Violet [.]” (J, 92.) Samalla Violetin kykenemättömyys kontrolloida omaa puhettaan on merkki hänen piilevästä kaksijakoisuudestaan, hänen kielensä halusta saavuttaa tietty itsetietoisien toimijuuden taso: ”Maybe everybody has a renegade tongue yearning to be on its own.” (J, 24.)

Myös Violetin/Violentin hyökkäys Dorcasin hautajaisiin on ennen kaikkea hyökkäys kaupungin vakaata ja harmonista, porvarillista yhteiskuntajärjestystä vastaan. Se hajottaa ja rikkoo yhteisöllisen järjestyksen. Se on murha kaupungin porvarillisen yhteisön kuolemaa sovittavan rituaalin keskellä, ennusmerkki ja varoittava ääni ennen suurta ja lopullista tuhoa ja hävitystä: ”A host of thoughtful people looked at the signs [---] and believed it was the commencement of all sorts of destruction. That *the scandal was a message*

<sup>240</sup> Vaikka Violet rakentaa väkivaltaisen sijaispersoonansa suuntautumalla omaan etelän maaseudulla vietettyyn menneisyyteensä, tämä ”toinen Violet” on kokonaan hänen oma fiktiivinen luomuksensa: Violet ei ole koskaan ollut niin vahva ja itsepäinen kuin hänen etelän maaseudulta vertauksensa hakeva voimakas ja väkivaltainen kaksoispersoonansa. Tämä tulee selville kahdesta esimerkistä, jotka paljastavat Violetin olleen aina fyysisesti varsin heikko ja luonteeltaan epävarma: ”She [Violet] was seventeen years old but trailed with the twelve-year-olds – making up the last in line or meeting the others on their ways back down the row.” (J, 103.) / “The straw boss had no faith in her [Violet], having watched her sweating hard to fill her sack as quickly as the children[.]” (J, 105.)

*sent to warn the good and rip up the faithless.*” (J, 9. Kursiivit lisätty.) Samalla Violetin väkivaltaisuus on merkki kaikkialla kaupungissa soivan ”alhaisen” ja ”likaisen” jazz- ja blues-musiikin vahingollisuudesta. Siellä missä on väkivaltaa, on myös alhaista ”rotumusiikkia”, joka tuottaa ruumiillista halua ja yllyttää ihmisiä siveettömyyteen: ”[W]here there was violence wasn’t there also vice? Gambling. Cursing. A terrible and nasty closeness. Red dresses. Yellow shoes. And, of course, race music to urge them on.” (J, 79.)

Hazel Carbyn mukaan mustiin naisblueslaulajiin kohdistettujen pelkojen taustalla oli sekä valkoisen valtaväestön että jo kaupungistuneen mustan keskiluokan keskuudessa syntynyt huoli mustan naisen kasvavasta itsenäisyyden vaatimuksesta, jonka afrikkalaisamerikkalaisen väestön maalta kaupunkiin suuntautuva muuttoliike saattaisi synnyttää<sup>241</sup>. Myös *Jazzissa* musta (työväenluokkainen) nainen on kontrolloimaton, pelottava ja uhkaava, koska hän on samanaikaisesti sekä köyhä että vapaa: ”Black women were armed; black women were dangerous and the less money they had the deadlier the weapon they chose.” (J, 77.) Urbanisaation yhteydessä blues-musiikista käyty keskustelu oli hyvin sukupuolittunutta ja erityisesti mustien naisblueslaulajien nähtiin olevan urbaanin moraalittomuuden ja siveettömyyden symboleja, jotka kannustavat ihmisiä kontrolloimattomaan seksuaalisuuteen. Samalla etelän maaseudulta pohjoisen kaupunkeihin muuttaneiden naisten käytöstä luonnehdittiin usein seksuaalisesti turmeltuneeksi ja tästä syystä yhteiskunnalle vaaralliseksi.<sup>242</sup>

Eriyisesti maalta kaupunkiin muuttaneille työväenluokkaisille naisille blueslaulajat esiintyivät kuitenkin mallina seksuaalisesti itsenäisestä ja riippumattomasta, omavaraisesta naiseudesta, joka oli tarpeeksi voimakastahtoinen, rohkea ja luova rikkoakseen

<sup>241</sup> Carby 1992, 741, 746 (elektroninen dokumentti).

<sup>242</sup> Carby 1992, 739 (elektroninen dokumentti).

monia aikakauden seksuaalisia moraalisääntöjä ja sukupuoli-dotuksia.<sup>243</sup> Myös Violent, Violetin väkivaltainen kaksoispersoonana, on monella tapaa klassinen bluesnainen: omaehtoinen, seksuaalisesti voimakas ja itsetietoinen. Näin myös Violetin väkivaltainen hyökkäys Dorcasin hautajaisiin ja hänen halunsa viillellä Dorcasia ennen tämän hautaamista voidaan lukea yhteydessä klassiseen blues-diskurssiin, jossa mustasukkainen ja väkivaltainen viiltely ja puukottaminen ovat toimineet sekä yksilöllisen koston välineenä että rituaalisena itsemääräämisoikeuden ilmaisijana. Kuten Adam Gussow toteaa analyysissään blues-traditiota määrittävästä väkivallan tematiikasta, juuri viiltely ja puukottaminen olivat symbolinen keino osoittaa ja tehdä näkyväksi omat henkiset haavansa ja oma osallisuutensa tragediaan, se oli keino ”kirjoittaa itsensä osaksi maailmaa”<sup>244</sup>. Olennaista myös Violetin kaksoispersoonassa on juuri se itsetietoinen ylpeys, joka ohjaa hänen väkivaltaista käyttäytymistään: ”[W]hy was she proud of trying to kill a dead girl, and she was proud. Whenever she thought about *that* Violet, and what *that* Violet saw through her own eyes, she knew there was no shame there, no disgust.” (J, 94.) Näin Violetin tarve viillellä kuolleen Dorcasin kasvot voidaan lukea pyrkimyksenä kontrolloida omaa petetyksi tulemisen tunnettaan.

<sup>243</sup> Ks. Carby 1992, 755 (elektroninen dokumentti). Osittain moraalista paniikkia jazz- ja blues-musiikkia kohtaan lisäsi se, että bluesnaiset tuntuivat olevan vapaita kaikista perinteisen naiseuden määritelmistä. Blueslaulaja esiintyi itsenäisenä ja omaehtoisena naisena, joka oli vapaa patriarkalisesta perhejärjestyksestä: bluesissa laulettiin hyvin harvoin esimerkiksi äitiydestä tai lapsista, päinvastoin tyypillistä aineistoa blues-lyrikoille olivat kuvaukset avioliiton ulkopuolisista seksisuhteista. (Davis 1998, 13, 120.) Näin myös Violetin halu liittyä blueslaulajien seksuaaliseen performanssiin voidaan osittain nähdä vastauksena hänen omalle lapsettomuudelleen.

<sup>244</sup> Gussow 2002, 5. Gussowin mukaan väkivalta oli blues-traditiossa ennen kaikkea yhteisöllinen ilmiö, yhteisön keino puhdistautua omista vihan tunteistaan. Se oli blues-yhteisön sisäinen keino todistaa oikeutensa päättää omasta kohtalostaan ja osoittaa omistuksensa mustaan ruumiiseen(sa) valkoisen valtakulttuurin ulkopuolella: “Cutting and shooting, literal and figurative, were ways in which black blues people, male and female, claimed and reclaimed their own and each other’s bodies within a self-created passional economy that was none of the white man’s business.” (Gussow 2002, 209.) Gussow liittää blues-traditiolle keskeisen viiltelyn ja puukottamisen kuvaston vastaukseksi orjuuden aikaiselle väkivallan perinnölle, jossa musta ruumis nähtiin ruumiillisen väkivallan ja alistamisen ”alustana”, johon valkoinen orjanomistaja kirjoittaa oman nimensä (mm. ruoskimalla ja viiltelemällä) ja osoittaa täten omistuksensa mustaan ruumiiseen (Gussow 2002, 229).

Lopulta bluesnaisen rooliin samaistumisesta tulee Violetille identiteetin uudelleenrakentamisen väline ja blueslaulajien toteuttamaan väkivaltaiseen performanssiin samaistumisesta keino käsitellä omaa traagista menneisyyttään. Näin tämä ”viiltelyn” tai ”leikkaamisen” (”to cut”) motiivi toimii romaanissa myös viittauksena jazz-improvisatoriseen kerrontatekniikkaan. Kuten aiemmin luvussa 3 totesin, romaanin kerrontarakenne perustuu improvisatoristen toistojen tuottamaan epäjatkuvuuteen ja katkoksiin (”cuts”) ja tätä kautta kehittyvään kerronnan arvaamattomuuteen. Romaanissa vaikuttaa koko ajan monta eri aika- ja tarinalinjaa, jotka vuorottelevat keskenään. Tästä syystä se on täynnä äkillisiä, odottamattomia taukoja, joiden kautta siirrytään parhaillaan käynnissä olevasta tilanteesta aiempaan. Nämä toistorakenteet tuottavat improvisaatioon ”rytmisen kudoksen”, jossa jokainen kerronnallinen elementti on myöhemmin käytettävissä, menneisyys on aina palautettavissa myöhempää käyttöä varten. Samalla kun toistojen myötä kehittyvä rytmi yhdistää menneen ja nykyhetken, se muodostaa esitykseen katkoksia ja kerronnallisia muutoskohtia, joiden avulla ”soittajat”, romaanihenkilöt, asettavat itsensä uudelleen suhteessa esitykseen ja sen moniääniseen kokonaisuuteen.<sup>245</sup> *Jazz*-romaanin improvisatorisessa menneisyyden työstämisessä tämä cut-/cutting-motiivi toimii ennen kaikkea romaanihenkilön mahdollisuutena asettaa itsensä uudelleen suhteessa menneisyyteensä, se on keino kirjoittaa itsensä osaksi romaanin performanssia.

Merkityksellinen on romaanin kohta, jossa Violet on saapunut Alicen luokse jakaakseen ongelmansa tämän kanssa ja löytääkseen vastauksen häntä vaivanneeseen kysymykseen, miksi Joe oli aikoinaan rakastunut Dorcasiin. Mitä hän oli nähnyt tuossa nuorena, vaivoin täysi-ikäisessä ja hieman lapsellisessa tytössä? Violetin kyvyttömyys käsitellä suhdettaan Joehen ja Dorcasiin ja työstää omaa elämäänsä eteenpäin saa Alicen puuskahtamaan: ”You got anything left to you to love, anything at all, do it. [---] Nobody’s

<sup>245</sup> Ks. Snead 1998 (1984), 70–71.

asking you to take it. I'm sayin make it, make it!" (J, 112–113.) Ohjeessaan hän kiteyttää bluesin keskeisen elämänohjeen. Vaikka blues-lyriikat kertovat usein lamauttavasta puutteesta ja inhimilliseen elämäkokemukseen syvään juurtuneesta kaipauksesta, bluesin musiikillinen taso – rytmin tuottama liike – vaatii muutosta, jatkuvaa toimintaa: musiikin välityksellä bluesmuusikko kohtaa elämän ankaruuden ja improvisoi koko ajan muuttuvilla, rajattomilla parantumisen mahdollisuuksilla<sup>246</sup>. Liittymällä väkivaltaisen kaksoispersoonansa myötä naisblueslaulajien seksuaaliseen performanssiin Violet etsii elämälleen sitä itsetietoista ja omaehtoista toimijuuden tasoa, jonka hän on kaupungistumisen myötä kadottanut. Voidakseen jatkaa elämäänsä eteenpäin ja työstääkseen blueslaulajien performanssia osana hänen omaa elämäkokemustaan, Violetin on löydettävä break, se performanssiin kehittyvä improvisatorinen välitila, jonka kautta ihminen saa mahdollisuuden jatkaa esitystä – ja jonka myötä musiikin ja bluesin vaatima yksilöllinen toiminta, liike ja muutos tulevat mahdollisiksi.

Blues-kertomuksessa keskeistä on juuri menneisyyden kohtaaminen ja tätä kautta kehittyvä muutos: bluesissa ihminen kohtaa menneisyyden kivuliaat muistot ja työstää ne uudelleen<sup>247</sup>. Myös Violetille blues merkitsee mahdollisuutta selviytyä konfliktien täyttämästä nykyhetkestä ja rakentaa tulevaisuus kohtaamalla menneisyyden kivuliaat muistot sekä muuntamalla ne improvisatorisen menneisyyden työstämisen avulla vapauttavaksi bluesnauruksi. Juuri nauru toimii yhteytenä Violetin menneisyyteen. Se sulkee katkoksen menneen ja nykyhetken välillä ja tarjoaa hänelle mahdollisuuden kehittää monipuolisempaa ymmärrystä omasta toiminnastaan. Violetille hänen isoäitinsä True Belle tarjoaa esikuvan rohkeasta ja itsenäisestä naiseudesta, jonka varaan hän rakentaa omaa blues-toimintaansa:

<sup>246</sup> Ks. Baker H. 1984, 8; Murray 1997 (1996), 208; Murray 2000 (1976), 82–83. Kuten Sherley Anne Williams on todennut, bluesin keskeisin merkitys on siinä esityksellisessä toiminnassa, johon ihminen blues-laulun avulla kiinnittyy: "The internal strategy of the blues is action, rather than contemplation, for the song itself is the creation of reflection. And while not all blues actions achieve the desired result, the impulse to action is inherent in any blues that functions out of a collective purpose." (Williams 1978, 74.)

<sup>247</sup> Ks. Ellison 2002b (1953), 103.

Violet was the first to smile. Then Alice. In no time laughter was rocking them both. Violet was reminded of *True Belle, who entered the single room of their cabin and laughed to beat the band*. They were hunched like mice near a can fire, not even a stove, on the floor, hungry and irritable. True Belle looked at them and had to lean against the wall to keep her laughter from pulling her down to the floor with them. They should have hated her. Gotten up from the floor and hated her. But what they felt was better. Not beaten, not lost. Better. [---] suddenly the world was right side up. Violet learned then what she had forgotten until this moment: that *laughter is serious. More complicated, more serious than tears*. (J, 113. Kursiivit lisätty.)

Etelän menneisyydestä kumpuava True Bellen blues-nauru pakottaa keskenään vastakohtaiset elementit vuorovaikutukseen ja tuottaa näin hetkellisen vapauden tunteen. Se on äänekkästä ja esteetöntä, ruumiillista ja liioittelevaa, karnevalistista naurua. Se kumoo hetkellisesti vallitsevan järjestyksen ja kääntää kurjuuden pääläelleen.<sup>248</sup> Näin True Bellen itsetietoinen blues-nauru kyseenalaistaa kaikki totunnaisen käyttäytymisen rajat ja tarjoaa Violetille mahdollisuuden nähdä oma toimintansa uudessa valossa: “Violet thought about how she must have looked at the funeral, at what her mission was. The sight of herself *trying to do something bluesy*, something hep, fumbling the knife, too late anyway... She laughed till she coughed[.]” (J, 114. Kursiivit lisätty.) Violet ironisoi aikakauden bluesnaisten toimintaa ja huomaa lopulta oman toimintansa kiinnittyneen blues-diskurssille tavanomaiseen toimintamalliin.

Lopulta muisto True Bellen karnevalistisesta blues-aurusta synnyttää Violetissa prosessin, jonka avulla hän kykenee rakentamaan itsensä uudelleen suhteessa menneisyyteensä ja kehittämään kokonaisvaltaisempaa ymmärrystä omaan

<sup>248</sup> Bluesille keskeinen kerronnan keino on ironia, joka kehittyy usein ristiriitojen kautta, kääntämällä nurin vastakohdat. Blueslaulaja saattaa muun muassa laulaa vakavasta ja traagisesta aiheesta hyvin iloisella äänensävyllä. (Williams 1978, 75.) Vakava synnyttää naurua ja naurusta tulee vakavaa. Näin bluesin voidaan nähdä yhdistyvän Mihail Bahtinin kuvaukseen karnevalistisesta kansanperinteestä. Samoin kuin karnevalistinen nauru, blues-nauru kääntää yhteiskunnalliset hierarkiat ja normit hetkeksi pääläelleen. Näin tehdessään se kyseenalaistaa kaikkinaiset auktoriteetit ja tarjoaa mahdollisuuden toteuttaa kaikista ulkoisista sidoksista vapaata vaihtoehtoista tietoisuutta ja yksilöllistä toimintaa. (Ks. Bahtin 2002 [1965], 11–13. Ks. myös Tally 2001, 105–107.) Blues-nauru korostaa usein ihmisen ruumiillisuutta ja seksuaalisuutta, ja vaikka blues on ennen kaikkea keino kohdata arjen todellisuuden raadollisuus ja traagisuus – bluesissa ei ole kyse samaan tapaan iloisesta kansanjuhlasta kuin karnevaalissa – bluesissa on usein kyse myös juhlivasta elämänasenteesta (ks. Murray 2000 [1976], 45).

elämäntilanteeseensa vaikuttavista tekijöistä. Kerronnassa kehittyvien toistojen ja näiden myötä kehittyvien ajallisten vaihdosten avulla Violet siirtyy muistoissaan menneeseen ja asettaa itsensä rituaalisesti uudelleen suhteessa omaan elämäkokemukseensa. Kahden toiston väliin jäävän breakin mahdollistamassa improvisatorisessa tilassa Violet on samaan aikaan kahdessa eri todellisuudessa: reaalisessa ”tässä-ja-nyt” -tilassa ja jo kadonneessa menneisyydessä, jota hän muistojensa avulla työstää. Näiden kahden aikatason, menneen ja nykyisen, vastavuoroinen suhde synnyttää prosessin, jossa Violetin todellinen minä ja hänen etelän menneisyydestään muotonsa saava fiktiivinen kaksoispersoonansa kohtaavat: ”[T]hat Violet is not somebody walking round town, up and down the streets wearing my skin and using my eyes shit no *that* Violet is me!” (J, 95–96.) Juuri True Bellen blues-aurun synnyttämän improvisatorisen menneisyyden työstämisen avulla Violet oppii ymmärtämään oman kaksijakoisuutensa rakenteet. Se sulkee katkoksen menneen ja nykyhetken, hänen kahtia jakautuneen urbaanin tietoisuutensa, Violetin ja Violentin välillä: “She buttoned her coat and left the drugstore and noticed, at the same moment as *that* Violet did, that it was spring. In the City.” (J, 114.) Improvisaatiossa mennyt on koko ajan läsnä nykyhetkessä, tuleva rakennetaan työstämällä jatkuvasti suhdetta menneeseen, niihin aukko-kohtiin ja konflikteihin, jotka vaikuttavat jokaisen esityksen taustalla. Kyseessä on imaginatiivinen prosessi, jonka seurauksena ihminen kohtaa menneisyytensä traagisen rikkoutuneisuuden tilan – elämässään vaikuttavat aukkokohdat ja katkokset – ja muuntaa sen muistin improvisatorisen prosessin avulla kohti tervehtynyttä esityksellistä kokonaisuutta. Tässä blues toimii vastauksena urbaanille kaksinaisuuden problematiikalle: toisin kuin urbaani speaktaakkeli, joka asettaa ihmisen toistuvasti sivustaseuraajan rooliin suhteessa omaan elämäänsä ja erkaannuttaa hänet omasta menneisyydestään, blues auttaa ihmisen asettamaan oman äänensä osaksi kaupungin urbaania todellisuutta.

## 5.2. ”Black and bluesman”: Joe Trace ja menneisyyden jälki

Afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa blues on toiminut aivan erityisenä menneisyyden työstämisen, yhteisöllisen itsetietoisuuden ja identiteetin rakentamisen välineenä. Olennaista bluesissa on juuri sen kiinnittyminen ihmisen henkilökohtaisiin, yksilöllisiin kokemuksiin: blues-diskurssi tarjoaa tilan, jossa ihminen voi tarkastella omia yksilöllisiä konfliktejaan osana laajempaa yhteisöllistä kokemusta.<sup>249</sup> *Jazzissa* blues-diskurssi toimii pohjatekstinä ennen kaikkea Joen elämäntarinalle. Juuri kadulla soittavasta blueslaulajasta tekemänsä kuvauksen myötä romaanin kertojaääni lähtee työstämään Joen yksilöllistä elämäntragediaa ja yhdistää tämän elämäntilanteen laulajan esittämään blues-kertomukseen:

Blues man. Black and bluesman. Blacktherefore blue man.

Everybody knows your name.

Where-did-she-go-and-why man. So-lonesome-I-could-die-man.

Everybody knows your name.

The singer is hard to miss, sitting as he does on a fruit crate in the center of the sidewalk. His *peg leg* is stretched out comfy; his real one is carrying both the beat and the guitar's weight. Joe probably thinks that the song is about him. He'd like believing it. I know him so well. (J, 119. Kursiivit lisätty.)<sup>250</sup>

Sitaatti nostaa blueslaulajan hahmossa esille ensisijaisesti kaksi määrettä, ”black” ja ”blue”, joiden kautta blueslaulajan merkitys erityisen kulttuurisen kokemuksen ruumiillistumana on rakentunut. Ensinnäkin blues määrittyy mustaksi kulttuuriksi, jolloin myös blueslaulajan hahmo on kehittynyt kuvaukseksi nimenomaan mustasta laulajasta osana amerikkalaista orjuuden jälkeistä kulttuuriympäristöä. Sitaatissa laulajan itsemäärittelyprosessi kehittyy blues-muodon tarjoaman toistorakenteen avulla. Ensin laulaja tarjoaa taustan ja lähtökohdan

<sup>249</sup> Wall 2005, 118–119.

<sup>250</sup> Sitaatissa Morrisonin voidaan nähdä viittaavan legendaariseen blues-laulaja Joshua ”Peg Leg” Howelliin (1888–1966), joka tunnettiin, paitsi puujalastaan, myös merkittävänä katumuusikkona. Erityisesti ”Peg Leg” Howellia pidetään tärkeänä linkkinä vanhojen työ- ja kansanlaulujen ja modernin urbaanin blues-ilmaisun välillä. (Oliver 1983 [1969], 43–45.) Samalla Morrisonin voidaan nähdä viittaavan sitaatissa myös Andy Razafin/Fats Wallerin jazz/blues-kappaleeseen ”(What Did I Do to Be So) Black and Blue?”. Näin hän rakentaa intertekstuaalisen yhteyden myös Ralph Ellisonin romaaniin *Invisible Man*, jossa kyseinen kappale esiintyy toimeenpanevana voimana romaanin päähenkilön improvisatoriselle menneisyyden työstämiselle.

inhimillisen kokemuksen käsittelylle (”Blues man”). Tämän jälkeen laulaja toistaa kokemuksen, mutta nyt esitys on saanut lisämääritelmän (”*Black and bluesman*”). Viimeinen säe ei ainoastaan toista aiempaa esitystä vaan laajentaa ja varioi sitä ja lisää näin tietoisuutta yksilöön vaikuttavista tekijöistä (”*Blacktherefore blue man*”). Näiden toistojen myötä blues-artisti määrittelee itsensä ja oman ”mustuutensa” rakenteet jatkuvasti uudelleen suhteessa performanssin esitykselliseen kokonaisuuteen, häntä ympäröivään maailmaan. Toiseksi blues määrittyy sitaatissa erityisen blues-impulssin kautta toiminnaksi, jossa ihminen kohtaa elämän ja sen aiheuttaman surun, pelon ja pettymyksen tunteen, ”blues”<sup>251</sup>, ja pyrkii täten rakentamaan kompleksisempaa suhdetta traagisten elämäkokemusten rikkomaan maailmankuvaan (”*Where-did-she-go-and-why man. So-lonesome-I-could-die-man.*”).

Bluesin keskeiset aihepiirit käsittelivät rakkautta – ja erityisesti kiellettyä, seksuaalisen himon, petoksen ja murhan sävyttämää rakkautta – ja tästä kehittyvää inhimillistä tragediaa: surun, kadotuksen ja ulkopuolisuuden tunnetta. Juuri tämä kuoleman ja elämän välille kehittyvä jännite on keskeinen blues-performanssia ohjaava tekijä. Vaikka blues-lyriikoissa laulaja toistuvasti ajautuu itsemurhan partaalle, laulamalla blues-laulun ja kohtaamalla täten traagisen menneisyytensä, hän valitsee kuoleman sijaan aina elämän ”laulussa”.<sup>252</sup> Esityksessä syntyvän yhteisöllisyyden avulla laulaja hakee tunnustuksen omalle esitykselleen ja esityksessä työstettävälle elämäkokemukselleen. Samalla hän tarjoaa yleisölle vastakaiun laulussa esitettyjen kokemusten monimuotoisuudelle ja kasvualustan näiden kokemusten ymmärtämiselle ja niiden merkityksen selittämiseksi. Pyrkimyksenä on tavoittaa ymmärrys luovassa yhteistyössä (”*Everybody knows your name*”). Toisin sanoen vastaus blues-laulajan esittämälle traagiselle elämäkokemukselle ei löydy niinkään blues-

<sup>251</sup> Itse termi ”blues” viittaa hyvin kokonaisvaltaiseen alakuloisuuden tunteeseen. Albert Murrayn mukaan blues-sanan taustalla on keskiaikainen englannin kielen ilmaus ”blue devil”, jolla on alun perin viitattu masentuneisuutta aiheuttavaan henkiolentoon, eräänlaiseen epäonnen demoniin. Myöhemmin nimitys on saanut vertauskuvallisemman merkityksen ja tullut tarkoittamaan yleistä henkisen masentuneisuuden ja melankolisuuden tilaa, ”blues”. (Murray 2000 [1976], 64.)

<sup>252</sup> Ks. Gussow 2002, 2.

lyriikoissa käsiteltävästä ratkaisusta vaan siitä kertovasta toiminnasta, johon blues-laulaja esityksessä kiinnittyy.<sup>253</sup>

Joen menneisyyden työstämisen taustalla, sen toimeenpanevana voimana, vaikuttaa tämä blueslaulajan esitys. Samoin kuin blues-tarina kehittyy aina kohti syvempää tietoisuutta kertojansa omasta elämästä ja siihen vaikuttavista tekijöistä, myös Joe rakentaa elämäkertansa avulla itsetietoisempaa lähtökohtaa omaan menneisyyteensä. Samalla hän tavoittelee erityistä kertovaa blues-positiota, jossa jatkuva muutos ja kyky uusiutua ovat toimineet selviytymisstrategiana traagisen elämäkokemuksen edessä: ”I talk about being new seven times before I met you [Dorcas], but back then, back there, *if you was or claimed to be colored, you had to be new* and stay the same every day the sun rose and every night it dropped. And let me tell you, baby, in those days it was more than a state of mind.” (J, 135. Kursiivit lisätty.) Keskusteluissa blues-traditiosta nousee usein esille ajatus erityisestä mustasta kulttuuripositioista, jota määrittää jatkuva muutoksen ja muuttumisen tila. Näin blues rakensi kuvaa auktoriteeteista vapaasta, kontrolloimattomasta mustasta subjektista, joka ei alistu vallitsevaan tilanteeseen vaan käyttää traagista elämäkokemustaan hyväkseen, kääntääkseen sen improvisatorisessa blues-performanssissa uutta luovaksi positiiviseksi voimavaraksi. Samalla blues-laulajan kertomus antoi yleisölle mahdollisuuden tarkastella omia henkilökohtaisia tunteitaan ja kokemuksiaan ja nähdä ne osana laajempaa ”mustaa kokemusta”.<sup>254</sup> Samoin Joe jäsentää menneisyytensä kertomukseksi, jossa on seitsemän

muutoskohtaa: jokaisen muutoksen kohdalla hänen persoonansa muuttuu. Elämänmuutostensa

<sup>253</sup> Ks. Williams 1978, 74; Baker H. 1984, 7–8. Modernin blues-ilmaisun on nähty heijastavan muutosta yhteisön rituaalisesta esitystraditiosta kohti yksilöllisempää ilmaisua. Näin bluesin kehittymisen voidaan nähdä heijastavan individualistista todellisuuskokemusta, jossa yksilö on erkaantunut yhteisöllisestä toimintadiskurssista. Artisti ei enää esiinny yhdessä yhteisön kanssa vaan tarkastelee laulussa yksin ympäröivää maailmaa. Kun ihminen tajuaa oman ainutkertaisen yksilöllisyytensä, hän tajuaa myös ihmiselämän pohjimmaisen irrallisuuden, yksinäisyyden. Samalla maailmasta tulee epävakampi: ihminen joutuu rakentamaan itsensä aina uudelleen suhteessa esityksessä vaikuttavaan traditioon ja ympäröivään maailmaan saadakseen tunnustuksen yhteisöltä. Tässä blues toimii vastauksena modernistiselle vieraantuneisuuden kokemukselle: blues-esitys tarjoaa mahdollisuuden liittyä yhteisölliseen kokemukseen ja saada tunnustus ja vahvistus omalle esitykselleen musiikillisessa performanssissa. (Ks. Werner 1994, 207, 219.)

<sup>254</sup> Ks. Baker H. 1984, 8; Jones L. 2002 (1963), 153.

avulla hän rakentaa kuvauksen itsestään suhteessa Amerikan mustan väestön historiaan ja niihin yhteiskunnallisiin tekijöihin, jotka johtivat afrikkalaisamerikkalaisen väestön kaupungistumiseen 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Näin Joen menneisyyden työstäminen muodostaa kuvauksen siitä historiallisesta kontekstista, joka kehystää hänen yksilöllistä elämäkokemustaan.

Kahdeksas muutos, jonka Joe elämässään kohtaa, on Dorcas. Voidakseen työstää elämäänsä eteenpäin Dorcasin kuoleman jälkeen hänen on palattava menneisyyteensä ja rakennettava uudelleen yhteys elämäkokemuksensa taustalla vaikuttaviin konflikteihin ja niihin muistoihin, jotka ohjasivat hänen ajatuksiaan murhan hetkellä. Joella on kuitenkin hyvin problemaattinen suhde omiin muistoihinsa. Hän muistaa päiviä, tekoja ja kohtauksia menneisyydestään, mutta ei pysty elvyttämään niitä tunteita ja kokemuksia, joita hänen muistojensa kuvalliseen materiaaliin liittyy. Hän kykenee tuottamaan mieleensä ajatuksen hurmion, murhan, hellyyden ja pelon tunteiden sävyttämästä blues-kohtauksesta, mutta ei kykene löytämään sanojen ja muistojen tuottamien mielikuvien takaa sitä kokonaisvaltaista, kompleksista ymmärrystä elämänsä traagisuuteen vaikuttavista tekijöistä, mikä mahdollistaisi hänen menneisyytensä improvisatorisen uudelleentyöstämisen:

He recalls dates, of course, events, purchases, activity, even scenes. But he has a tough time trying to catch what it felt like. [---] That you could say, 'I was scared to death,' but you could not retrieve the fear. *That you could replay in the brain the scene of ecstasy, of murder, of tenderness, but it was drained of everything but the language to say it in.* He thought he had come to terms with that but the had been wrong. (J, 29. Kursiivit lisätty.)

*Jazzissa* ongelmaksi nousee toistuvasti, kuinka tavoittaa se, mikä jää kirjoitetun historian ja menneisyyden muistoja ohjaavan kielen ja visuaalisten mielikuvien ulkopuolelle. Joen menneisyyden työstämisen taustalla vaikuttaa jatkuva halu tavoittaa tämä menetetty yhteys, se historian ulkopuolinen menneisyys, jonka ihminen on kadottanut kielen ja muistojen erkaantuessa inhimillisen kokemuksen ja muistojen todellisesta merkityksestä.

*Jazzissa* kielen riittämättömyys tavoittaa inhimillisen elämän ja ihmisen yksilöllisten konfliktien takaista maailmaa vaatii toistuvasti kiinnittymistä toisenlaisiin merkitysjärjestelmiin. Kohdatessaan Dorcasin Joe löytää mahdollisuuden liittyä uudelleen kadonneeseen menneisyyteensä: ”This was something else. More like blue water and white flowers, and sugar in the air. I needed to be there, where it was all mixed up together just right, and where that was, was Dorcas.” (J, 122. Kursiivit lisätty.) Joen muistoja ohjaa toistuva tuntemus vedestä, puusta ja sen oksia liikuttavasta tuulesta, valkoisesta kukasta ja hengitysilman täyttävästä makeasta tuoksusta. Samalla tämä ”sinisen veden”, ”valkoisten kukkien” ja ”sokerisen ilman täydellinen sekoitus” viittaa juuri siihen vaihtoehtoiseen, kielen ulkopuoliseen todellisuuteen, jonka sisällä ihminen työstää menneisyydessään vaikuttavia tiedostamattomia konflikteja, menneisyyden ”musiikilliseen ulottuvuuteen”<sup>255</sup>.

Mustaa blues-traditiota hallitsee erityinen menetyksen ja kadotuksen tematiikka, kokemus poissaolosta ja ulkopuolisuudesta, jonka ihminen kohtaa jatkuvasti kaipaavassa blues-laulussa. Esimerkiksi Nathaniel Mackey on lähestynyt afrikkalaisamerikkalaista musiikillista traditiota ja sen kehittymistä käyttämällä vertauskuvaa orpolapsesta. Mackeyn mukaan musta musiikillinen estetiikka on kehittynyt menetetyin sukulaisuuden ja ulkopuolisuuden tuottamasta ”orpouden kokemuksesta”, joka juontaa juurensa orjuuden jälkeiseen kadotetun sukuyhteyden ja diasporisen hajaantumisen problematiikkaan: ”[T]he quintessential source of music is the orphan’s ordeal – an orphan being anyone denied kinship, social sustenance [---]. Think of the black spiritual ‘Motherless

---

<sup>255</sup> Joen yrityksiä löytää kadonnut äitinsä on aiemmin ohjannut juuri hänen metsässä kuulemansa ”juoksevan veden”, ”puiden huminan”, ”sokeroituneen ilman” ja ”valkoisen kukan” sekoituksesta syntyvä *musiikki*: ”[---] [Joe] heard what he first believed was *some combination of running water and wind in high trees. The music the world makes [.]*” (J, 176. Kursiivit lisätty.) / “The second time he looked for her was after the dispossession. Having seen the smoke and *tasted the sugared air on his tongue*, he delayed his journey to Palestine to detour back toward Vienna.” (J, 177. Kursiivit lisätty.) / “Behind the tree, *behind the hibiscus* [suom. “kiinanruusu”], was a boulder. Behind it an opening so badly disguised it could be only the work of a human. [---] Had she been hiding there?” (J, 183. Kursiivit lisätty.)

Child.’ Music is wounded kinship’s last resort.”<sup>256</sup> Musiikki syntyy juuri tästä puutteen, ulkopuolisuuden ja menetyksen tunteesta – sen tiedostamisesta, että maailmasta jää koko ajan jotain tavoittamatta, jotain joka jää ympäröivän todellisuuden ja käsitteellisen kielen ulkopuolelle<sup>257</sup>. Myös *Jazzissa* lähes jokainen romaanin henkilöistä kärsii jonkin asteisesta puutteen ja menetyksen kokemuksesta, ja merkittävin Joen menneisyyttä ja hänen yksilöllistä konfliktiaan määrittävä tekijä on juuri hänen orpoutensa. Joe ei ole koskaan tavannut äitiään. Lapsena hänelle kerrotaan, että hänen vanhempansa ovat lähteneet, häipyneet ”ilman jälkeä”. Joe ymmärtää, että tämä jälki, ”trace”, jota ilman hänen vanhempansa lähtivät, oli hän itse, ja antaa itselleen nimen Joe Trace: “She looked down at me [Joe], over her shoulder, and gave me the sweetest smile, but sad someway, and told me, O honey, they disappeared without a trace. The way I heard it I understood her to mean the ‘trace’ they disappeared without was me.” (J, 123–124.) Nimessään Joe tuottaa jäljen, ”trace”, menneisyyteensä ja poissaolevaan sukuyhteyteensä. Samalla hänestä itsestään tulee oman menetyksensä ja puutteensa merkittävä: jälki jota seuraamalla hän yrittää tavoittaa menneisyytensä ja määrittellä itsensä uudelleen suhteessa menetykseensä.<sup>258</sup>

Näin Joen menneisyyden työstäminen voidaan lukea analogiana jazz-improvisatoriselle etsimiselle. Samoin kuin improvisaatiossa kerronta palautuu toistuvasti menneeseen muotoutuen eri juonikulkujen väliseksi vastavuoroiseksi liikkeeksi, Joe työstää elämäänsä jatkuvassa edestakaisessa liikkeessä nykyhetken ja menneen välillä, toistojen ja takautumien varassa, kahden eri aika- ja tarinalinjan – Dorcasin (nykyhetken) ja Wildin

<sup>256</sup> Mackey 1993, 232.

<sup>257</sup> Mackey liittää myös afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden musiikillisen estetiikan juuret tähän ”orpouden kokemuksen” tuottamaan haluun saavuttaa sanojen ulkopuolinen maailma, kielen vaihtoehtoinen todellisuus: ”[W]riting that emulates music is orphan song in another sense: Words are of the realm of the orphan insofar as they are severed from that to which they refer.” (Mackey 1993, 9.)

<sup>258</sup> Monet tutkijat ovat huomioineet yhteyden Joen nimen Trace ja Jacques Derridan käsitteen ”trace” (”trait”) välillä. Esimerkiksi Carolyn M. Jonesin mukaan Joen menneisyyden työstämisen taustalla on juuri tämän halu tavoittaa hänen nimessään merkitsevä jälki, poissaoleva ”toinen”, ja saavuttaa täten hänen menneisyydessään vaikuttavat konfliktit, itsensä sisäinen kaksijakoisuus läsnä- ja poissaolevan, itsen ja toisen välillä (ks. Jones C. 1997, 483 [elektroninen dokumentti]).

(menneen) – ohjaamana. Esimerkiksi kuvaus siitä, kuinka Joe kulkee pitkin Harlemin katuja ase kädessä metsästäen Dorcasia, yhdistyy kuvaukseen siitä, kuinka hän etsii vuosia aiemmin Wildia Virginian metsistä: ”In this world the best thing, the only thing, is to find the trail and stick to it. I tracked my mother in Virginia and it led me right to her, and I tracked Dorcas from borough to borough.” (J, 130.) Joesta tulee metsästäjä ja Dorcasista jälki, jota seuraamalla hän yrittää saavuttaa menneisyytensä ja kadotetun sukuyhteytensä. Tässä nousee esille ”hunt”-sanana (suom. ”metsästää”, ”pyydystää”, ”etsiä”, ”jahdata”) merkitys osana jazz-performatiivista toimintaa: jazz-traditiossa verbi ”to hunt” viittaa juuri menneisyyden tavoittamiseen ja poissaolevan, jo kadonneen esityksen improvisatoriseen uudelleentyöstämiseen. Termi pohjautuu jazz-improvisatorista tekniikkaa keskeisellä tavalla määrittäneeseen ”cutting contest” -toimintaan, jossa kaksi tai useampi soittajaa improvisoi vuorotellen samalla sävelmällä tavoitteenaan ylittää toisen esitys ja esittää sävelmästä kekseliäämpi ja idearikkaampi variaatio, jolloin alkuperäinen sävelmä asetetaan jatkuvan uudelleentulkinnan ja muutoksen tilaan. Tätä kahden esityksen, nykyisen ja menneen, välistä improvisointia nimitetään usein juuri termillä ”chase” (”takaa-ajo”) tai ”hunt” (”metsästy”) – samoin kuin Joe ”metsästää” Wildia ja Dorcasia.<sup>259</sup>

Tämä toistuva vuorottelu nykyhetken ja menneen, läsnä- ja poissaolevan välillä ohjaa jatkuvasti Joen kertomusta. Samoin kuin musiikissa toistojen myötä kehittyvä rytmi yhdistää menneen nykyhetkeen, Joe rakentaa Dorcasin avulla uudelleen yhteyden siihen puutteen ja poissaolon sävyttämään orpouden tunteeseen, joka ohjaa hänen nykyhetken kokemuksiaan.<sup>260</sup> Joen menneisyyden työstämisen taustalla vaikuttavan poissaolon merkittäjä on juuri Wild, metsässä asuva ”villi” nainen, jonka Joe uskoo olevan hänen kadonnut äitinsä.

<sup>259</sup> Ks. Grandt 2004, 88–89, 90, 92.

<sup>260</sup> Tämä Dorcasin ja Wildin yhteys – Dorcas on toisto Wildista – tulee monissa yhteyksissä esille. Esimerkiksi Joe kuvailee Dorcasin mielessään ”villiksi” – samalla hän palaa ajatuksissaan toistuvasti menneeseen ja siihen hetkeen, kun hän etsi Wildia Virginian metsistä: ”When I find her, I know – I bet my life – she won’t be holed up with one of them. His clothes won’t be all mixed up with hers. Not her. Not Dorcas. She’ll be alone. Hardheaded. Wild, even. But alone.” (J, 182.)

Samalla Wildin hahmo heijastaa sitä ristiriitaisuutta, menetyksen, puutteen ja halun välistä dialektiikkaa, jota Joe menneisyyden työstämisessään pyrkii selvittämään: hän on samaan aikaan sekä suojeleva ja rakastava äiti että pelottava ja eläimellinen, metsässä asuva villiolento, josta Joe on kuullut kerrottavan lukuisia tarinoita. Wild on monella tapaa klassinen trickster-hahmo: ilkikurinen, eläimeen ja eläimellisyyteen liitetty olento, joka elää pimeässä kallionhalkeamassa eikä suostu alistumaan ihmisten yhteisöllisen järjestyksen piiriin<sup>261</sup>. Hän on samanaikaisesti sekä visuaalisesti näkymätön että ihmisten mielikuvissa merkitty juuri tietynlaiseksi: eläimellinen, mielenvikainen ja alaston, ”pikimusta villi”, joka herättää kauhua kaikkialla, missä hänen läsnäolonsa vaikuttaa: ”She was powerless, invisible, wastefully daft. Everywhere and nowhere.” (J, 179.) Hahmona Wild on ylikuonnollinen, aavemainen, jatkuvasti näkymätön, samalla sekä läsnä- että poissaoleva. Tästä syystä Joe ei löydä missään vaiheessa konkreettisia jälkiä Wildin läsnäolosta, ainoastaan viitteitä, jotka ohjaavat hänet lopulta kohti ääntä ja musiikkia, häntä kaikkialla ympäröivän maailman musiikillista ulottuvuutta, ”juoksevan veden” ja ”puissa soivan tuulen” sointia. Joe ei koskaan näe Wildia, mutta kuuntelemalla tarkkaan luonnon ääniä ja sen synnyttämää musiikkia hän kykenee erottamaan siitä muutaman sanan, jotka hän tulkitsee Wildin lauluksi:

[Joe] heard what he first believed was some combination of running water and wind in high trees. *The music the world makes*, familiar to fishermen and shepherds, woodsmen have also heard. [---] [Joe] listened with pleasure until a word or two seemed to glide into the sound. Knowing *the music the world makes has no words*, he stood rock still and scanned his surroundings. [---] The scrap of song came from a woman’s throat, and Joe trashed and beat his way up the incline and through the hedge[.] (J, 176 – 177. Kursiivit lisätty.)

Tässä ”metsämies” (”fisherman”, ”shepherd”, ”woodsman”) on henkilö, joka on kykenevä tavoittamaan yhteyden ympäröivän luonnon ja musiikillisen välillä. Toisin sanoen musiikki

---

<sup>261</sup> Ks. Floyd 1995, 24.

toimii rituaalisena kielenä metsän ja metsästäjän välillä, se auttaa saavuttamaan yhteyden ympäröivään luontoon ja metsäneläviin.<sup>262</sup>

Myös Joelle Wild on ensisijaisesti ääni, ”kaikkialla ja ei missään”, myyttinen olento, joka saa muotonsa hänen ympärillään soivassa musiikissa. Siinä missä Joe ei kykene löytämään näkyviä viitteitä äitinsä läsnäolosta, musiikin ohjastamana hän löytää jäljen, joka johdattaa hänet lopulta kohti Wildin piilopaikkaa, pimeää luolaa. Hän laskeutuu syvää kallionhalkeamaa pitkin alas läpi mustan pimeyden kohti kirkasta valoa, jossa hän haistaa erikoisen ruokaöljyn tuoksun:

Beyond the tree, behind the hibiscus, was a boulder. Behind it an opening so badly disguised it could be only the work of a human. [---] He squatted to look closer for signs of her, recognizing none. [---] It had, instead, a domestic smell – oil, ashes – that led him on. [---] *Cooking oil* reeked under stabbing sunlight. Then he saw the crevice. He went into it on his behind until a floor stopped his slide. It was like falling into the sun. Noon light followed him like lava into a stone room where *somebody cooked in oil*. (J, 183. Kursiivit lisätty.)

Kuvaus Joen matkasta läpi pimeän, mustan tunnelin kohti Wildin salaista piilopaikkaa kätkee sisäänsä tiettyä vertauskuvallisuutta, joka kiinnittää Joen menneisyyden työstämisen osaksi blues- ja jazz-performatiivista toimintaa<sup>263</sup>. Esimerkiksi ”cooking” on klassinen jazz-performanssiin viittaava termi, joka tarkoittaa esityksessä kehittyvää vuorovaikutuksellista keskustelua, jossa muusikot, soittaessaan tietyssä tempossa tai sävellajissa, antavat toisilleen jatkuvasti joko sanallisia tai musiikillisia vihjeitä, joiden avulla he yhdessä kehittävät esitystä eteenpäin ja johtavat sen aina seuraavalle tasolle – kunnes vihjeiden sarja katkeaa ja palautuu

<sup>262</sup> Tämä metsästäjän motiivi toistuu myös Morrisonin romaanissa *Song of Solomon* (1977), jonka päähenkilö Milkman Dead joutuu metsästäjäjoukon mukana keskelle pimeää metsää. Koska hän ei näe ympärilleen, on merkkien ja jälkien lukeminen mahdotonta. Romaanissa ainoastaan metsästäjä kykenee kommunikoimaan luonnon kanssa suuntautumalla kohti ääntä, maailman ja ympäröivän luonnon esikirjallista, ”esilingvististä” kieltä. (Ks. myös Dubey 2003, 172.)

<sup>263</sup> Esimerkiksi Wildin, Joen menneisyyden työstämisen taustalla vaikuttavan trickster-hahmon, luola – näkyvän todellisuuden takaa löytyvä ”musta aukko” – symbolisoi sitä rituaalista ja transformatiivista välitilaa, josta myös musta blues-/jazz-performanssi löytää ilmaisullisen, vertauskuvallisen ja myyttisen perustansa (ks. esim. Baker H. 1984, 151–153). Ainoa näkyvä, konkreettinen jälki, joka johdattaa Joen Wildin luokse on punasiipien parvi: ”[R]edwings, those *blue-black birds* with the bolt of red on their wings. Something about her [Wild] they liked [---] seeing four or more of them always meant she was close.” (J, 176. Kursiivit lisätty.) Tämä linkittää Wildin hahmon siihen blues-traditiota määrittäneeseen blue-black -symboliikkaan, johon myös Morrison kiinnittää bluesin ja jazzin vertauskuvallisen merkityksen.

rytmisten toistojen tuottaman siirtymän (”cut”) avulla uudelleen lähtöpisteeseensä.<sup>264</sup> Samoin Joe matkaa saamiensa vihjeiden avulla syvälle muistoihinsa löytääkseen kahden menneisyyden kokemustaan hallitsevan toiston – Wildin ja Dorcasin – välisen ajallisen liikkeen ylittävän ”rytmin”, jonka avulla hän voisi asettaa itsensä ja kertomuksensa uudelleen suhteessa romaanin moniääniseen performanssiin ja siihen hetkeen, jolloin hän murhasi Dorcasin – ja saavuttaa näin eheä, kokemuksellinen yhteys omiin muistoihinsa.<sup>265</sup>

Tämä toistuva uudelleenmäärittely läsnä- ja poissaolevan, nykyisen ja menneen, itsen ja toisen, sisäisen ja ulkoisen välillä on ollut keskeinen teema mustassa jazz-performanssissa, jossa improvisaatio on toiminut jatkuvan itsemäärittelyprosessin välineenä<sup>266</sup>. Keskeinen improvisatorista toimintaa ohjaava kysymys on, kuinka saavuttaa se näkymätön, jatkuvasti esityksen taustalla vaikuttava rytmisen toisto, joka yhdistää ihmisen hänen toimintansa taustalla vaikuttaviin konflikteihin, niihin menneisyyden aukko-kohtiin, joiden avulla hän voi jatkaa improvisaatiota eteenpäin. Juuri Wildin luolan löytäessään Joe tavoittaa sen hiljaisen, lähes äänettömän tilan, johon uppoutuessaan aika joko ”pysyy paikallaan tai liikahtaa eteenpäin”<sup>267</sup> ja ihminen saa mahdollisuuden jatkaa kertomustaan osana esityksen moniäänistä kokonaisuutta: ”He felt peace at the beginning, and a kind of

<sup>264</sup> Ks. Snead 1998 (1984), 71.

<sup>265</sup> Kuvaus Joen matkasta omaan menneisyyteensä ja hänen yrityksistään löytää kadonnut äitinsä on täynnä vertauskuvallisuutta, joka nostaa esille mahdollisuuden myös psykoanalyttiseen tulkintaan. Musiikkiin ja sen kuulemiseen liittyvät tunnekokemukset liitetään usein juuri ihmisen varhaiskehitykseen ja musiikin nähdään kytkeytyvän voimakkaasti ihmisen ruumiilliseen ja tiedostamattomaan kokemiseen. Tämä johtuu siitä, että rytmin on todettu vaikuttavan ihmiseen jo sikiöaikana: musiikkiin ”uppoutuessaan” ihminen uppoutuu äitinsä kohtuun, eräänlaiseen alkuyhteyteen, jossa lapsi elää kokonaisvaltaisen ruumiillisessa vuorovaikutuksessa äitinsä *rytmiin*. Psykoanalyttisesti tarkasteltuna musiikin soittamisesta ja kuuntelemisesta kehittyvä ruumiillinen kokemus kytetään juuri ihmisen varhaiskehityksen ruumiilliseen ja auditiivis-visuaaliseen kokemuksellisuuteen. Tämä ajatus liitetään usein myös ns. oseaaniseen tunteeseen, kokemukseen minän rajojen liukenemisesta ja ihmisen sisäisen ja ulkoisen olemassaolon välisestä harmoniasta, ja edelleen ns. oseaaniseen fantasiaan, jossa ihminen liittyy ennen ”peilivaihetta” ja visuaalisen symboliseen järjestykseen kiinnittymistä vallinneeseen imaginaariseen, esioidipaaliseen tilaan, jolloin lapsen ja äidin kokemusmaailmat ovat voimakkaasti yhtä ja lapsi elää symbioottisessa suhteessa äitinsä *ääneen*. (Ks. Toivanen 2000, 214–215; Lång 2004, 183; Weheliye 2005, 56–59.) Samoin *Jazzissa* Joe löytää äitinsä äänen kuullessaan tien Wildin luolaan. Tämä symbolinen paluu ”äidin kohtuun” toimii romaanissa uudelleensyntymisen välineenä: luolaan paluun myötä hän kykenee rakentamaan romaanissa yhteyden menneisyytensä ja Dorcasin murhahetken kokemustensa välille ja jatkamaan kertomustaan eteenpäin.

<sup>266</sup> Ks. Benston 2000, 134. Ks. myös Baker H. 1984, 155.

<sup>267</sup> Ks. Ellison 1952, 7.



Wildin luolan tarjoaman breakin kautta Joe kykenee muuttamaan yksilöllisen blues-kertomuksensa kohti yhteisöllistä jazz-performanssia, jossa esitys kehittyy jatkuvassa vuorovaikutuksessa suhteessa sen moniääniseen rakenteeseen.

Kuten kadulla kitaraansa soittavan laulajan blues-esityksessä, ratkaisu Joen menneisyyden konfliktille ei löydy hänen kertomastaan elämäntarinasta vaan siitä kertovasta toiminnasta, johon hän menneisyyden työstämisenä myötä romaanissa kiinnittyy. Joe ei saa koskaan tietää, onko Wild hänen äitinsä: hänen tarinansa ei tarjoa lukijalle lopullisia vastauksia hänen menneisyydestään. Sen sijaan Joen kertomus avaa muistiprosessin, jonka avulla hän saavuttaa sen puutteen ja poissaolon tunteiden sävyttämän menneisyyden konfliktin, jonka äidittömyys ja Dorcasin kuolema olivat hänessä aiheuttaneet. Blues-kertomuksensa avulla hän kykenee asettamaan itsensä rituaalisesti uudelleen suhteessa menneisyyteensä ja kiinnittämään omat muistonsa ja henkilökohtaiset kokemuksensa osaksi romaanin toteuttaman jazz-performanssin moniäänistä kokonaisuutta.

### **5.3. “Let the pain sing”: Golden Gray ja musta Orfeus**

*Jazzissa* se menneisyyden, muistojen ja kertomusten moniääninen maailma, joiden kautta romaanin kertojaääni kuljettaa tarinaa, muodostaa jatkuvasti kerronnallisia välitiloja ja aukkokohtia, joiden sisällä romaanin henkilöhahmot työstävät elämäntarinoidensa taustalla vaikuttavia konflikteja. Myös romaanin kertojaäänelle break toimii mahdollisuutena rakentaa oma kertojaidentiteettinsä uudelleen suhteessa kertomuksensa henkilöhahmoihin. Samoin kuin jazz-improvisaatiossa artistin on rakennettava kokonaisvaltainen ymmärrys kaikista hänen toimintaansa vaikuttavista tekijöistä voidakseen työstää improvisaatiota eteenpäin, on

kertojan saavutettava yhteys siihen kadotettuun menneisyyteen ja niihin elämäntarinoihin, jotka vaikuttavat koko ajan hänen kertomansa tarinan taustalla.

Golden Grayn tarinassa kertojaääni rakentaa yhteyden Joen ja Violetin elämäntarinoiden välille kiinnittymällä niihin kertomuksiin, muistoihin ja mielikuviin, jotka vaikuttavat Joen, Violetin ja Dorcasin välisen kolmiodraaman taustalla. Golden Gray on True Bellen kasvattama, nuoren valkoihoisen naisen, Vera Louise Grayn, ja mustan Henry Lestory -nimisen orjan salattu lapsi, josta True Belle on kertonut Violetille tarinoita tämän ollessa pieni. Siinä missä Joe yhdistää orpouden kokemuksesta kehittyneen kaipauksen tunteensa tarunomaiseen Wildin hahmoon, ihonväriltään kullankeltaisesta Golden Graysta muodostuu Violetille hänen äitinsä rakkauden korvike tämän kuoltua Violetin ollessa vielä pieni tyttö.

Kertojaäänien tarinassa jo aikuiseksi kasvanut Golden Gray matkustaa Vesper Countyyn aikeenaan surmata oma isänsä – ja tuhota samalla kaikki jäljet, jotka viittaavat hänen mustiin sukujuuriinsa. Matkalla hän kohtaa viimeisillään raskaana olevan nuoren naisen, joka makaa alastomana metsänlaidassa – myöhemmin tämä nainen paljastuu Wildiksi, jonka Joe uskoo olevan hänen kadonnut äitinsä. Gray ottaa naisen mukaansa ja vie tämän löytämänsä tyhjään metsämökkiin, joka myöhemmin paljastuu hänen isänsä asuinpaikaksi. Odotellessaan isänsä saapumista Gray ajautuu muistoihinsa, ja hiljalleen hän huomaa kyynelehtivänsä. Samalla hän alkaa käydä ajatuksissaan läpi isänsä poissaolosta kehittyntä kaipausta ja sen synnyttämää ”laulavaa kipua”: ”Only now, he thought, now that I know I have a father, do I feel his absence: the place where he should have been and was not. [---] *Singing pain*. Waking me with the sound of itself, thrumming when I sleep so deeply it strangles my dreams away.” (J, 158. Kursiivit lisätty.)

Golden Grayn kokeman kivun tunteen kautta *Jazzissa* käsitellään sitä orpouden, puutteen ja poissaolon problematiikkaa, joka vaikuttaa jatkuvasti romaanin henkilöhahmojen

elämäntarinoiden ja toiminnan motiivien taustalla. Samalla tämä ajatus kivun ja puutteen synnyttämästä traagisesta ja kyynelehtivästä laulusta on määrittänyt keskeisellä tavalla afrikkalaisamerikkalaista musiikillista traditiota ja siinä käsiteltävää menetetyt rakkauden, kadonneen sukuyhteyden ja diasporisen hajaantumisen problematiikkaa<sup>268</sup>. Kuten Nathaniel Mackey on todennut, musiikin perusluonne on menetyksen ja ulkopuolisuuden kokemuksen tuottamassa ”orpouden tunteessa”: ”Song is both a complaint and a consolation dialectically tied to that ordeal, where in back of ’orphan’ one hears echoes of ’orphanic,’ a music that turns on abandonment, absence, loss.”<sup>269</sup>

Tämä ajatus musiikin kyvystä saavuttaa menetetty yhteys ja täyttää puutteesta kehittynyt tyhjiö ja suru nostaa esille länsimaisessa kirjallisuudessa musiikillisen tematiikkaa keskeisesti määrittäneen Orfeus-myytin<sup>270</sup>, jolla on ollut merkittävä rooli myös modernin mustan jazzin vertauskuvallisessa käsitteistössä. Afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa musta muusikko – ja erityisesti jazz-muusikko – on näyttäytynyt usein myyttisenä oppaana, jolla on kyky opastaa kuulijansa kohti vaihtoehtoista itsemäärittelyn tilaa ja elvyttää täten

<sup>268</sup> Muun muassa Paul Gilroyn mukaan afrikkalaisamerikkalainen kulttuuri on juuri rakkauslaulujen avulla käsitellyt orjuudenjälkeistä, menetetyt sukuyhteyden synnyttämää diasporisen hajaantumisen tilaa, joka ilmenee musiikissa usein toistuvana *kivun* tunteen käsitteilynä (Gilroy 1993, 201, 203).

<sup>269</sup> Mackey 1993, 232.

<sup>270</sup> Orfeus-myytti on ollut hyvin monipuolinen ja laajalti käsitelty aihe länsimaisessa kirjallisuudessa. Tästä syystä se on saanut vuosisatojen aikana myös hyvin erilaisia tulkintoja. Tässä tutkielmassa esittämässäni tulkinnassa keskityn niihin temaattisiin kytköksiin, joita antiikin Orfeus-myyttiin – ja siitä kehittyneeseen uskonnollis-filosofiseen liikehdintään, orfismiin – on liitetty afrikkalaisamerikkalaisen musiikillisen tradition tutkimuksessa. Tunnetuin tarunomaiseen muusikko ja runonlaulaja Orfeukseen liitetty tarina on kuvaus hänen matkastaan Manalaan, josta hän yrittää hakea takaisin käärmeenpuremaan kuolleen morsiamensa Eurydiken. Orfeus vakuuttaa jumalat laulu- ja soittotaidoillaan ja saa rakkaansa takaisin, mutta menettää hänet paluumatkalla, koska kääntyy katsomaan taakseen kohti Eurydikeä ennen kuin on poistunut Manalasta ja rikkoo täten jumalille antamansa lupauksen. Samaan aikaan, kun Orfeuksen katse tavoittaa Eurydiken, tämä katoaa hänen edestään ja vajoaa lopulliseen kuolemaansa. Menettyään Eurydiken jo kahdesti Orfeus torjuu kaikki muut naiset ja alkaa lyyraansa soittaen laulaa tarinoita rakkauden menetyksen tuottamasta surusta ja kivusta. Orfeuksen soitto lumoo koko luomakunnan, metsän puut ja eläimet. Näin musiikki taltuttaa luonnon villin ja järjestäytymättömän, kaoottisen elementin ja tuottaa ihmisen ja luonnon välistä yhteisöllistä harmoniaa. Lopulta joukko Traakian bakkanteja hyökkää Orfeuksen kimppuun ja repii hänet kappaleiksi. Kuoltuaan Orfeus palaa Eurydiken luokse Manalaan ja tavoittaa jälleen musiikissaan soivan menetetyt rakkauden, puutteen ja halun kohteen sekä vapautuu menetyksensä aiheuttamasta surusta. Orfeuksen musiikki jatkaa kuitenkin soimistaan vielä esittäjänsä kuoleman jälkeen. Täten Orfeuksen laulun voima ei synny ainoastaan hänen soittamastaan musiikista vaan ennen kaikkea siitä vastauksesta ja yhteisöllisestä voimasta, jonka luonto ja häntä ympäröivä maailma omalla laulullaan musiikille ja sen välittämälle uudistumisen kokemukselle antavat: ”Silppuna ruumis on mitä missäkin; lyyran ja pään vei Hebros, ja vierieessään alas virtaa (uskoa voiko!) itkien voihkaisivat yhä lyyra ja hengetön kieli, itkien voihkeeseen tähän vastasivat joen rannat.” (Ovidius 1997, 349.)

diasporisen hajaantumisen synnyttämä rikkoutuneisuuden ja ulkopuolisuuden kokemus. Kuten James Baldwin toteaa novellissaan ”Sonny's Blues” jazz-muusikon merkityksestä mustan yhteisöllisyyden ja tietoisuuden kehitykselle:

He and his boys up there were keeping it new, at the risk of ruin, destruction, madness, and death, *in order to find new ways to make us listen*. For, while the tale of how we suffer, and how we are delighted, and how we may triumph is never new, it always must be heard. There isn't any other tale to tell, it's the only light we've got in all this darkness.<sup>271</sup>

Tässä jazz-muusikko on kuin urbaani samaani, joka performanssissa kehittyvän rituaalisen keskustelun avulla laskeutuu alas kohti tuonpuoleista. Matkallaan hän kohtaa kuoleman, hylkää entisen minuutensa ja palaa lopulta takaisin yhteisönsä luo johdattaakseen kuulijansa kohti musiikin mahdollistamaa, arkitietoisuuden ylittävää vaihtoehtoista todellisuutta. Hän toimii välittäjänä menneen ja nykyisen välillä etsien kuumeisesti maailmaa hallitsevan ”pimeyden” keskeltä uusia tapoja kertoa mustan väestön tarina, vain ”jotta me kuuntelisimme” (*in order to find new ways to make us listen*). Musiikissa ihminen kykenee rakentamaan uudelleen yhteyden siihen menetettyyn sukuyhteyteen ja yhteisöllisyyden kokemukseen, jonka orjuus ja rotusorron kokemus ovat rikkoneet.<sup>272</sup>

Siinä missä Orfeuksen laulu on vastaus kaikkialla uhkaavaan kaaoksen tunteeseen, on se myös vetoamus ihmisen sisäisen uudistumisen puolesta. Se korostaa kivun, rakkauden menetyksen ja sydäntä raastavan tuskan myötä kehittyvän muutoksen merkitystä ihmisen tietoisuuden ja henkisen kasvun kehitykselle.<sup>273</sup> Blues-tradition kautta myös *Jazzissa* on koko ajan läsnä tämä rakkauden, kuoleman ja musiikin välinen ”orfinen kolmiyhteys”.

<sup>271</sup> Baldwin 1966 (1957), 121. Kursiivit lisätty.

<sup>272</sup> Afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden ja taiteen vastineissa Orfeus-myytissä käsiteltävälle uudestisyntymisen tematiikalle korostuu usein ajatus musiikin vapauttavasta ja transsendenttisestä voimasta. Tässä musiikki toimii orjuudesta ja orjuuttavasta maallisesta todellisuudesta irtautumisen mahdollisuutena. Samalla tämä musiikin ja musiikillisen luomistyön ”orfinen voima” korostaa ihmisessä itsessään vaikuttavien sisäisten voimien etsintää ja identiteetin rajojen jatkuvaa työstämistä vapauden, muutoksen, jatkuvan uuden etsimisen ja vallitsevan todellisuudentilan kyseenalaistamisen lähteenä. (Ks. Benston 1979, 414–415; Rice 2000, 167–168; Simawe 2000, xxiii–xxiv.)

<sup>273</sup> Ks. Benston 1979, 414.

Samoin kuin blues rakentaa ilmaisullisen voimansa ristiriitojen ja vastakohtien myötä kehittyvästä koherenssista ja ihmisen pyrkimyksestä toistuvaan itsensä uudelleenmäärittelyyn, musiikin orfinen kokemus syntyy ihmisen pyrkimyksestä saavuttaa persoonallinen minän kokonaisuus työstämällä inhimillisen kokemuksen traagisuuteen vaikuttavia tekijöitä. Kuten Walter A. Strauss toteaa, musiikin orfinen voima kumpuaa sen kyvystä kääntää huomio ihmiseen itseensä ja niihin sisäisiin tekijöihin, jotka vaikuttavat jokaisen tietoisuuden ja todellisuuden kokemuksen taustalla: ”Orphism proposes to transmute the inner man by a confrontation with himself and to alter society only indirectly, through the changes that man can effect within himself.”<sup>274</sup> Samalla tämä musiikillisen orfinen tematiikka korostaa muistamista ja ihmisen sisäiseen menneisyyteen palaamista uudistumisen ja muutoksen välineenä. Matka, johon muusikko ihmisen opastaa, on aina matka ihmisen sisäisten tiedostamattomien voimien puoleen: musiikin avulla ihminen matkaa syvälle tiedostamattomaansa, pois maailmasta kohti niitä mahdollisuuksia, joita näkyvän arkitodellisuuden alle kätkeytyy. Tässä musiikista tulee imaginatiivinen, improvisatorinen tila, jossa ihminen palaa menneisyyteensä määritelläkseen itsensä uudelleen kohtaamalla sisäinen kaksijakoisuutensa ja minuutensa ristiriitaiset rakenteet.<sup>275</sup>

Mustassa musiikillisessa traditiossa keskeisellä sijalla on tämä ajatus ihmisen kyvystä uudistaa itsensä musiikissa. Esimerkiksi Nathaniel Mackey on kuvannut edelleen mustassa musiikillisessa traditiossa esiintyvää orpouden tematiikkaa käyttämällä vertauskuvaa amputoidusta raajasta ja sen synnyttämästä ”aavesärystä”: ”There are musics which haunt us like a phantom limb. [---] the phantom limb is a felt recovery, a felt advance beyond severance and limitation that contends with and questions conventional reality, that it is a feeling for what is not there that reaches beyond as it calls into question what is.”<sup>276</sup> Musiikki

<sup>274</sup> Strauss 1971, 10–11.

<sup>275</sup> Ks. Strauss 1971, 12–13; Benston 1979, 415; Benston 2000, 146.

<sup>276</sup> Mackey 1993, 235.

on kuin tämä puutteen ja poissaolon synnyttämä kipu, joka vaatii jatkuvasti palaamista menneisyyteen, ihmisessä itsessään piilevään rikkoutuneisuuden tilaan, ja siihen poissaolon ja menetyksen tunteeseen, joka vaikuttaa jatkuvasti diasporisen orpouden kokemuksen taustalla. Se on kuin amputoidun raajan jälkeinen aavesärky, joka kyseenalaistaa jatkuvasti ympäröivän todellisuuden ihmiselle asettamat rajat tuottamalla sointuja, joita ihminen ei kykene saavuttamaan tukeutumalla läsnä olevaan, näkyvään todellisuuteen.<sup>277</sup>

Näin musiikillisen improvisaation tekniikka on toiminut selviytymisstrategiana jatkuvan puutteen ja ulkopuolisuuden tunteen sävyttämässä diasporisessa elämäkokemuksessa. Kuten Kimberly W. Benston on todennut, ensimmäinen askel uudistumiselle on juuri puutteen ja menetyksen tiedostaminen: “[P]erformed blackness begin by asserting that African-American signification arises through rupture, loss, and the consequent desire for restored plenitude[.]”<sup>278</sup> Juuri puute ja menetys tekevät mahdolliseksi improvisatorisen liikkeen muistamisen ja uudelleenmuistamisen välillä: kipu vaatii palaamista menneisyyteen, jotta ihminen voisi täyttää puutteen ja poissaolon synnyttämän menetetyt yhteyden ja saavuttaa täten tervehtyneen esityksellisen kokonaisuuden. Juuri tästä reaalisen ja mahdollisen, näkyvän ja näkymättömän, menneen ja nykyisen välisestä dialektisestä prosessista kehittyi myös *Jazz*-romaanin jazz-improvisatorinen menneisyyden työstäminen.

*Jazzissa* lähes jokainen kärsii jonkinasteisesta ”amputoinnista”, jonkin menetetyt yhteyden kivuliaasta muistosta. Kuten Joe ja Violet myös Golden Gray kärsii orpouden kokemuksen tuottamasta kivun, menetyksen ja kaipuun tunteesta. Samalla hän

<sup>277</sup> Ks. Mackey 1993, 234–235. Tämä mielikuva amputoidusta ruumiinjäsenestä mustaa musiikillista traditiota määrittävänä vertauskuvana voidaan johtaa myös blues-diskurssiin, jossa väkivaltainen ja ruumiillinen kuvasto – fyysisen silpoutumisen ja rikkoutuneiden ruumiinosien kuvaaminen – on ollut keino käsitellä orjuuden jälkeisiä traumoja ja menetetyt sukulinjan synnyttämää ulkopuolisuuden ja hylätyksi tuleminen kokemusta. Tällä on ollut keskeinen rooli mustan blues-tradition kehityksessä. Esimerkiksi Adam Gussow liittyy tämän blues-traditiossa käsiteltävän silpoutumisen tematiikan afrikkalaisamerikkalaisessa yhteisöllisessä muistiperimässä syvästi vaikuttavaan traumaattiseen mielikuvaan lynkatusta ruumiista. Lukuisat Amerikan mustaan väestöön kohdistuneet hirttotuomiot olivat yksi julmimpia valkoisen rotuvihan muotoja 1800- ja 1900-luvun Amerikassa. Tässä blues-tradition väkivaltaisuus on toiminut mahdollisuutena käsitellä niitä kivun, pelon ja vihan tunteita, joita orjuus ja sen jälkeinen rotuvihan kausi synnyttivät. (Ks. Gussow 2002, 29, 127–129.)

<sup>278</sup> Benston 2000, 14.

vertaa isänsä poissaolon synnyttämää puutetta juuri amputoituun käsivarteen: ”Before, I thought everybody was one-armed, like me. Now I feel the surgery. The crunch of bone when it is sundered, the sliced flesh and the tubes of blood cut through, shocking the bloodrun and disturbing the nerves.” (J, 158.) Menetettyyn ruumiinosaan liittyy kivulias tunne siitä, että raaja on edelleen paikalla vaikka todellisuudessa sitä ei enää ole. Samalla tähän aavesärkyyn liittyy kokemus paranemisesta kivun kautta, menneen yhteyden uudelleenrakentamisesta sen varaan, mikä ei enää todellisuudessa ole läsnä: “I am not going to be healed, or to find the arm that was removed from me. I am going to freshen the pain, point it, so we both know what it is for.” (J, 158.) Syvimmässä epätoivon ja kivun tunteessa piilee aina toivon siemen sillä kipu tekee ihmisen tietoisemmaksi siitä menetetystä yhteydestä, joka täytyy korjata kokonaisuuden saavuttamiseksi. Se, että jokin on leikattu irti, ei tarkoita, että menetys pysyisi ikuisesti saavuttamattomana vaan siitä tulee näkymätön, piilevä osa ihmisen olemassaoloa – eräänlainen aaveraaja, joka korvaa vanhan, menetetyn jäsenen: ”I don’t need the arm. But I do need to know what it could have been like to have had it. It’s a phantom I have to behold and be held by[.]” (J, 158.) Juuri oman ”raajarikkoisuutensa” ja itsessään vaikuttavan puutteen tiedostaminen yhdistää Golden Grayn musiikilliseen, näkyvän ja näkymättömän väliseen tilaan, jossa hän kykenee laulun lohduttavan ja uudelleen kokoavan voiman avulla muuntamaan kivun tunteensa kohti tervehtynyttä kokonaisuutta:

*Singing pain.* Waking me with the sound of itself, thrumming when I sleep so deeply it strangles my dreams away. There is nothing for it but to go away from where he is not to there he used to be and might be still. Let the dangle and the writhe see what it is missing; *let the pain sing* to the dirt where he stepped in the place where he used to be and might be still. (J, 158. Kursiivit lisätty.)

Tämä unenomainen tila ja siihen uppoutuminen antaa mahdollisuuden saavuttaa tämä musiikillinen. Se kertoo maailmasta, joka ei ole havaittavissa, mutta joka on silti jatkuvasti

läsnä. Laulun avulla tämä poissaolo ja puute tulevat jälleen läsnä oleviksi, musiikin avulla epäkokonainen etsii kokonaisuutta.

Tässä menneisyydestä kumpuava puute ja kipu toimivat ihmisen itsensä uudelleenrakentamisen ja uudistumisen mahdollisuutena. Tien tähän musiikilliseen, todelliseen ja unenomaisen väliin jäävään tilaan avaa juuri kivun tunteen kautta kehittyvä muisto ja tietoisuus menetetyistä yhteydestä, jonka Gray elvyttää gospel-laulun avulla: ”I will locate it so the severed part can remember the snatch, the slice of its disfigurement. Perhaps then the arm will no longer be a phantom, but will take its own shape, grow its own muscle and bone, and its blood will pump from the loud singing that has found the purpose of its serenade. Amen.” (J, 159.) Gospel-laulussa keskeistä on juuri tämä yhdistymisen kokemus. Kuten Craig Hansen Werner on todennut, gospel löytää esityksellisen perustansa performanssissa tavoiteltavasta moniäänisestä toiminnasta. Samalla tämä esityksen yhteisöllinen dynamiikka tekee ihmisen tietoisemmaksi niistä tekijöistä, jotka määrittävät hänen yhteisöllisen olemassaolonsa perusteita. Keskeistä tässä ”gospel-impulssissa” on se esityksellinen toiminta, johon ihminen liittyy ja jossa subjektinmäärittelyn rajoja ohjaavat, esimerkiksi rodulliset ja kulttuuriset tekijät antautuvat performanssin jatkuvasti avoimelle, vastavuoroiselle merkitsemisprosessille.<sup>279</sup> Samoin Golden Gray pyrkii juuri gospel-lauluun yhdistymällä määrittelemään oman toimintansa moraaliset ja sosiaaliset rakenteet ja ennen kaikkea oman rodullisen identiteettinsä uudelleen: ”What do I care what the color of his skin is, or his contact with my mother? When I see him, or what is left of him, I will tell him all about the missing part of me and listen for his crying shame. I will exchange then; let him have mine and take his as my own and we will both be free, arm-tangled and whole.” (J, 159.) Tämä vapaus, sisäistä todenmukaisuutta ja ”autenttista olemassaoloa” tavoitteleva esityksellinen kokonaisuus, jonka Golden Gray pyrkii gospel-laulullaan saavuttamaan, kehittyy juuri

---

<sup>279</sup> Werner 1994, 220–223.

dialogisen itsemäärittelyn myötä vastavuoroisessa musiikillisessa toiminnassa. Mahdollisuuden tähän orpouden kokemuksen tuottamaan, puutteen ja halun tunteiden myötä kehittyvään sisäiseen uudistumiseen tarjoaa se musiikillisen yhdistävä, orfinen voima, jonka Gray saavuttaa omassa kivun tunteessaan. Siinä missä vastakohtat tekevät ihmisestä kokonaisen, poissaolo, puute ja kipu tekevät kokemuksesta jatkuvasti muuttuvan ja ristiriitaisen, epäkokonaisen. Se vaatii toistuvasti palaamista menneisyyteen ja niihin konflikteihin, jotka ohjaavat ihmisen itsensä ja hänen toimintansa rakenteita. Jotta tämä uudistuminen olisi mahdollista, on Grayn – puoleksi valkoisen, puoleksi mustan – kohdattava oma sisäinen ristiriitaisuutensa: hänen isäänsä ja tämän ”mustaa primitiivisyyttä” kohtaan tuntema, puutteen ja halun sävyttämä pelon ja häpeän kokemus.

Graylle tämä henkiseen uudistumiseen pakottava tekijä on hänen kohtaamisensa Wildin kanssa. Graylle Wild on ”näky”, lähes aavemainen musta ilmestys, jonka hahmossa hän kohtaa myös oman mustuutensa ja siihen liittyvän ristiriitaisuuden, pelon ja kauhun tunteen: ”In the trees to his left, he sees a naked berry-black woman. [...] He wants nothing to do with what he has seen – in fact he is certain that what he is running from is not a real woman but a ‘vision.’” (J, 144.) Grayn silmissä Wild on kaikkien yhteisöllisten ja luonnollisten arvojen ja määritelmien ulkopuolella, epätodellinen, ylikuonnollinen. Samalla Wildin hahmossa ruumiillistuu se kuvitteellinen, ihmisen sisäisiä ristiriitaisia pelkoja heijastava mielikuva ”afrikanistisesta mustuudesta”, amerikkalaisen valkoisen identiteetin vastakohtasta, johon Morrison viittaa teoksessaan *Playing in the Dark* (1992). Muotonsa tämä mielikuvien ohjaama ei-amerikkalainen toiseus saa juuri ihmisen sisäisestä ristiriitaisuudesta: ”If we follow through on the self-reflexive nature of these encounters with Africanism, it falls clear: images of blackness can be evil *and* protective, rebellious *and* forgiving, fearful *and* desirable – all of the self-contradictory features of the self.”<sup>280</sup> Juuri

---

<sup>280</sup> Morrison 1992a, 59.

Wildin kohtaaminen saattaa Golden Grayn lopulta kyseenalaistamaan hänen oman ajattelunsa kaksijakoisuuden ja ohjaa hänet ymmärtämään paremmin ympäröivän maailman monimuotoisuutta. Se pakottaa Grayn arvioimaan uudelleen ajatteluaan ja omakuvaansa ohjaavia rodullistavia ja arvottavia kategorioita ja näkemään maailman, jossa minuuden ja identiteetin rajat liikkuvat ja muuttuvat koko ajan, maailman jossa valkoinen ja musta, hyvä ja paha, sekoittuvat jatkuvasti toisiinsa.

Vapaus, jonka Golden Gray laulussaan saavuttaa, syntyy juuri tästä keskenään ristiriitaisilta vaikuttavien elementtien yhdistymisestä kehittyvästä harmoniasta. Samalla se hämärtää niitä subjektinmäärittelyn ja -luokittelun rajoja, joiden avulla romaanin kertoja on aiemmin kuvaillut Grayta. *Jazzissa* musiikki kyseenalaistaa jatkuvasti näkyvän todellisuuden asettamat rajat tuottamalla sointuja, joita kertojan visualisoiva katse ja kirjallinen tarinadiskurssi eivät pysty saavuttamaan, merkityksiä, jotka jäävät käsitteellisen ja näkyvän maailman ulkopuolelle. Samalla tarinan musiikillinen ulottuvuus kehittyi romaanissa vastakohtana kertojaäänänen halulle asettaa kertomuksensa tiettyyn ennalta määriteltyyn ja vakaaseen kuvaukseen sen henkilöhahmojen motiiveista; se toimii vastakohtana kertojaäänänen toteuttamalle kerronnalliselle determinismille. Esimerkiksi kertojan yritys rakentaa eheä ja rikkomaton kuva Golden Graysta määrittelemällä tämä ensisijaisesti eron kautta suhteessa hänen mustaan vastakohtaansa osoittautuu lopulta harhaanjohtavaksi. Toistuvasti romaanin musiikillinen ulottuvuus osoittaa kertojan keinotekoiset määrittely-yritykset vajavaisiksi:

How could I have imagined him so poorly? Not noticed the hurt that was not linked to the color of his skin, or the blood that beat beneath it. But to some other thing that longed for authenticity, for a right to be in this place, effortlessly without needing to acquire a false face, a laughless grin, a talking posture. (J, 160. Kursiivit lisätty.)<sup>281</sup>

<sup>281</sup> Kertoja on aiemmin lähestynyt Grayta kuvailemalla tämän liikkeitä ja eleitä korosteisen visuaalisena esityksenä, tukeutumalla ensisijaisesti tämän fyysisesti merkitseviin tunnuspiirteisiin: ”I see him in a two-seated phaeton. His horse is fine one – black.” (J, 143.) Kertojan mielikuvituksessa myös Gray näkee itsensä jatkuvasti visuaalisena representaationa, jota ohjaa mielikuva hänestä itsestään ulkopuolisen tarkkailijan arvioitavana: ”No one is looking at him, but he behave as though there is. That’s the way. Carry yourself the way you would if you were always under the reviewing gaze of an impressionable but casual acquaintance.” (J, 153.) Samalla

Musiikillisen kautta romaani osoittaa epävakaan, jatkuvasti muuttuvan todellisuuden, joka vaikuttaa koko ajan kertojan visuaalisen, näköhavaintoon perustuvan maailman taustalla. Lopulta tämän musiikillisen tavoittaminen vaatii kertojan kiinnittymistä kieleen ja kerronnallisuuteen kokonaan uudella tavalla:

Now I have to think this through, carefully, even though I may be doomed to another misunderstanding. I have to do it and not break down. *Not hating him is not enough; liking, loving him is not useful.* I have to alter things. *I have to be a shadow who wishes him well, like the smiles of the dead left over from their lives.* [---] *I want to be the language that wishes him well, speaks his name, wakes him when his eyes need to be open.* (J, 161. Kursiivit lisätty.)

Ei riitä, että kertoja sanoo ettei hän ”vihaa” Golden Grayta, tai että hän ”pitää” hänestä, ”rakastaa” häntä. Hänen täytyy olla se kieli, joka rakastaa ja kiinnittyy siihen toimintaan, jossa puhutaan: ääneen, joka sanoo. Tämän kertojan tavoitteleman ei-diskursiivisen kielen tehtävänä on ilmaista sellaista, jota ei voi sanoin ja kirjaimin välittää: tunteita ja elämyksiä, joita ei voi saattaa tekstuaaliseen muotoon; kokemuksia, jotka ylittävät ajan ja paikan kertojalle asettamat rajat (*I have to be a shadow who wishes him well, like the smiles of the dead left over from their lives*). Osaltaan tämä heijastaa sitä, mitä Kimberly W. Benston kutsuu afrikkalaisamerikkalaisen taiteen ”performatiiviseksi eetokseksi” ja johon myös Craig Hansen Werner viittaa gospel-impulssin käsitteellään: halua tuottaa esitys, joka hajauttaa esitystä ohjaavan kerronnallisen kontrollin ja antautuu performatiiviselle ja musiikilliselle, jatkuvasti avoimelle ja vastavuoroiselle, moniääniselle merkitsemisprosessille, ja toimii täten – ääneen yhdistyessään – visuaaliseen sidottuja vakaita merkitysrakenteita ja mielikuvia

---

todellisuus alkaa näyttäytyä kertojalle kulttuuristen sepitelmien ja visuaalisten representaatioiden välittämänä fikionalisoituna esityksenä. Erityisen mielenkiintoinen on kertojaäänänen halu liittää Golden Grayn hahmon kuvaus osaksi 1800-luvulla suosittuja romanssikertomuksia, joissa nuori, uljas ja sivistynyt plantaasin isäntä ratsastaa kaksipaikkaisissa vaunuissaan ja ohjastaa komeaa mustaa hevostaan: ”I like to think of him that way. Sitting straight in the carriage.” (J, 150.) Kuten Linden Peach omassa analyysissään toteaa, nämä Amerikan etelävaltioihin sijoittuvat romanssikertomukset ovat muokanneet merkittäväällä tavalla etelästä ja mustista orjista tehtyjä kuvauksia amerikkalaisessa populaarikulttuurissa. Samalla ne ovat omalta osaltaan edesauttaneet etelän mytologisoitua ja ohjaavat myös *Jazzin* kertojaäänänen esitystä ”romanttisesta etelästä”. (Ks. Peach 2000, 150–151.)

vastaan.<sup>282</sup> Myös *Jazzissa* kertoja suuntaa musiikin avulla huomionsa niihin mahdollisuuksiin, joita näkyvän todellisuuden alle kätkeytyy, ja siihen improvisatoriseen tilaan, jossa ihminen etsii ilmaisullista muotoa tiedostomattomaansa kytkeytyville, järjestäytymättömille ja ristiriitaisille kokemuksilleen.

---

<sup>282</sup> Ks. Werner 1994, 220–223, 240, 302; Benston 2000, 14, 17–18, 48.

## 6. TANSSIVA MIELI JA SALAMOIVA KERTOJA: JAZZ PERFORMANSSINA

### 6.1. “I the eye of the storm”: *Jazz ja Nag Hammadi*

Tukeutuessaan romaaneissaan oraalisen tradition kerronstrategioihin ja musiikillisen toiminnan periaatteisiin Morrison on usein rakentanut kuvausta ”mustasta romaanimuodosta”, joka kiinnittyy sekä afrikkalaisamerikkalaisten spirituaalien että jazz- ja blues-tradition osallistuvaan ja vastavuoroiseen esteettisyyteen. Mikä tekee romaanista lopulta “mustan”, on ennen kaikkea sen avoimuus: musta esitystraditio korostaa osallistuvuutta, musiikilla on vahva yhteisöllinen funktio ja se rakentaa merkityksensä aina vastavuoroisessa suhteessa yleisöön. Mustan tekstin tulee kehittää mahdollisimman vuorovaikutuksellinen yhteys lukijaan: ”Working with these rules [of Black art], the text, if it is to take improvisation and audience participation into account, cannot be the authority – it should be the map. It should make a way for the reader (audience) to participate in the tale.”<sup>283</sup> Morrisonin määritelmää mustasta romaanimuodosta ohjaa halu tavoittaa lukijan ja romaanin väliseen kokemukselliseen vuorovaikutukseen perustuva kertomusrakenne: kirja ei ole valmiiksi määritelty lähtökohta, jonka lukija yrittää omalla tulkinnallaan selvittää, vaan ”kartta”, jonka varassa lukijan ja kirjan – yleisön ja esiintyjän – välinen tulkitseva toiminta etenee. Esimerkiksi *Jazzissa* romaanin kerronta rakentaa merkityksensä toistuvasti vastakkainasettelujen varassa, mikä asettaa tarinan jatkuvaan eri kertovien äänten väliseen liikkeeseen. Samalla sanojen ja lauseiden toistot tuottavat rytmistä ja musiikillista roomaanikerrontaa ja ohjaavat lukemisen sijaan myös kuuntelemaan teosta.

---

<sup>283</sup> Morrison 1984, 389.

Karla Hollowayn mukaan tämä pyrkimys vastavuoroisen kollektiivisen tietoisuuden ja yhteisöllisyyden kehittämiseen on ollut keskeinen piirre monen afrikkalaisamerikkalaisen naiskirjailijan teosten kerronnallisille strategioille. Juuri *osallistuvan* kertoja- ja *osallistavan* kerrontarakenteen avulla kirjallisuus on rakentanut uudelleen yhteyttä siihen mustaan oraaliseen esitystraditioon ja kulttuuriseen yhteisöllisyyteen, jonka kaupungistuminen ja kirjallisen kulttuurin kehitys on hajottanut.<sup>284</sup> Jotta tämä vastavuoroinen esityksellinen yhteys kirjan ja lukijan välillä voitaisiin saavuttaa, tekstin on siis löydettävä yhteys siihen mustaan oraaliseen tarinankerrontarituaaliin, joka ohjaa afrikkalaisamerikkalaista esteettistä perinnettä. Välittävänä voimana oraalisen ja kirjallisen, menneen ja nykyisen, pohjoisen kaupunkikulttuurin ja etelän maaseudun kansankulttuurin välillä tässä traditiossa on Hollowayn mukaan toiminut arkkityyppinen esivanhemman (”ancestor”) hahmo: “The ancestor sustains the figurative dimensions of the metaphorical and oracular textual language. In turn, this language sustains the intimacy between the past and the present.”<sup>285</sup> Tässä ”ancestor”, esivanhempi, on eräänlainen kulttuurista muistia ja mustaa oraalista traditiota ylläpitävä voima, arkkityyppinen olento, jonka avulla ihminen kykenee liittymään siihen menneisyyden myyttien, muistojen ja tarinoiden verkostoon, joka ohjaa mustaa diasporista kokemusta. Näin se on toiminut myös mallina kerronnalliselle strategialle, joka korostaa suullisina muistoina säilyneiden mytologisten kertomusten jatkuvaa läsnäoloa osana romaanin kertovaa kokonaisuutta, mahdollistaen näin menneisyyden ja historian kriittisen uudelleentyöstämisen.<sup>286</sup>

Juuri esivanhemman (”ancestor”) läsnäolo mahdollistaa myös *Jazzissa* romaanihenkilöiden uudelleentulkitsevan toiminnan menneen ja nykyhetken välillä. Esimerkiksi Violet kykenee juuri isoäitinsä True Bellen vapauttavan blues-aurun avulla

<sup>284</sup> Ks. Holloway 1992, 81.

<sup>285</sup> Holloway 1992, 138.

<sup>286</sup> Ks. Holloway 1992, 134.

kiinnittymään menneisyyteensä ja rakentamaan itsetietoisempaa suhdetta ympäröivään urbaaniin todellisuuteensa. Samoin Joen elämäntarinan taustalla vaikuttava hahmo on mies, joka maaseutuyhteisössä tunnetaan nimellä Hunters Hunter: “[T]he man so expert in the woods he’d become a hunter’s hunter (and when spoken of and to, that is what they called him)[.]” (J, 168.) Hunters Hunterin nimi voidaan tulkita monella tapaa. Hän on samaan aikaan sekä mestarillinen jälkienlukija, ”metsästäjien metsästäjä”, että ”metsästäjän metsästäjä”, mies joka on kykenevä lukemaan metsästäjän itsensä jättämiä jälkiä – sekä neuvoja antava opas että uhkaava saalistaja, joka vaikuttaa jatkuvasti jokaisen metsästäjän toiminnan taustalla. Hunters Hunterin merkitys romaanikonaisuuden kannalta korostuu, kun huomioidaan, että hän on myös Golden Grayn isä, oikealta nimeltään Henry Lestory (tai Lestroy, kuten Golden Gray häntä kutsuu). Hän on jatkuvasti romaanin taustalla vaikuttava hahmo, yhdistävä tekijä Joen ja Violetin elämäntarinoiden välillä sekä Golden Grayn ja Wildin tarinan alkuperäinen kertoja, mies jonka välittämään kertomukseen metsässä asuvasta ”villistä tytöstä” ja ”nuoresta kultahiuksisesta pojasta” romaanin kertojaääni osittain pohjaa oman esityksensä Golden Graysta ja Wildista.<sup>287</sup>

Ennen kaikkea Hunters Hunter on mies, joka kykenee kommunikoimaan metsän ja siellä asuvien luonnohenkien ja eläinten kanssa. Näin hän osaltaan jatkaa esivanhempien myyttistä kulttuuriperinnettä, ”the man the grandfathers called Hunters Hunter” (J, 166). Vanhojen kansantarujen symbolistisessa kuvastossa metsä on perinteisesti yhdistetty maailmaan, joka poikkeaa ihmisten kulttuurisesta elämänmuodosta: pimeä metsä on villiä ja kesyttämätöntä luontoa, jota kansoittavat arvoitukselliset ja uhkaavat henkiolennot. Samalla metsä on toiminut ihmisen pelkojen ja tiedostamattomaan kytkeytyvien jännitteiden

<sup>287</sup> Hunters Hunter on käytännössä ainoa, jonka tiedetään joskus nähneen Wild. Hän on myös mies, joka on antanut tälle tämän nimen: ”Somenone saw the man they called Hunters Hunter jump, grab his shoulder and, when he turned around to gaze at the cane field, murmur loud enough for somebody to hear, 'Wild. Dog me, if it ain't Wild.'” (J, 167.)

symbolisena heijastumana: metsä edustaa ihmisen primitiivistä ja kesyttämätöntä puolta. Erityisesti se on toiminut vertauskuvana niille koettelemuksille ja voimille, jotka ihminen joutuu aikuistuessaan kohtaamaan, ja esimerkiksi metsästämään oppiminen on nähty usein nuoren miehen initaatoriittinä kohti aikuisuutta.<sup>288</sup> Samoin *Jazzissa* Hunters Hunter toimii Joen oppaana tämän yrityksissä löytää vastaus menneisyyttään vaivaavaan orpouden kokemukseen: hän on aikoinaan opettanut Joen metsästämään ja lukemaan luonnosta löytämiään jälkiä, ja juuri Hunters Hunterilta saamiensa vihjeiden avulla Joe lopulta löytää Wildin luolan, rituaalisen välitilan, joka sulkee katkoksen hänen muistojensa ja nykyhetken kokemustensa välillä sekä auttaa häntä työstämään uudelleen menetystään ja yhdistämään lapsuuttaan vaivanneen orpouden tunteen Dorcasin murhahetken kokemuksiinsa.

Yksi tulkinnan mahdollisuus onkin yhdistää Hunters Hunterin nimi jazz-traditioon, jossa verbi ”to hunt” viittaa juuri menneisyyden tavoittamiseen ja poissaolevan, jo kadonneen esityksen improvisatoriseen uudelleentyöstämiseen. Hunters Hunter on sekä ”improvisojien improvisoiija” että ”improvisoijan improvisoiija”, mies joka on sekä kykenevä ylittämään aina edellisen esityksen – ja viemään täten performanssin aina seuraavalle tasolle – että metafora sille merkitsemisstrategialle, joka pakottaa ihmisen työstämään itsessään ja menneisyydessään vaikuttavia konflikteja ja ristiriitoja. Tärkein ohje, jonka Hunters Hunter Joelle antaa, on juuri tarve ymmärtää maailman monimuotoisuutta ja sen tarjoamia vaihtoehtoja. Hän opettaa Joelle ja tämän ystävälle Victorylle, etteivät he voi koskaan määritellä toista ihmistä omien halujensa ja tarpeittensa mukaan: ”I taught both you all never kill the tender and nothing female if you can help it. Didn’t think I had to teach you about people. Now, learn this: she ain’t prey. You got to know the difference.” (J, 175.) Wild ei ole ”saalis”, jonka Joe voisi metsästää ja käyttää hyväkseen omiin tarkoituksiinsa sopivalla tavalla. Hän ei ole pelkkä mielikuvien synnyttämä tarina menneisyydestä, jonka varassa Joe

<sup>288</sup> Ks. esim. Biedermann 2004 (1989), 222–223.

voisi tulkita omaa orpouden kokemustaan, vaan koko ajan läsnäoleva ja todellinen: ”[W]ild was not a story of a *used-to-be-long-ago-crazy* girl whose neck cane cutters liked to imagine under the blade, or a quick and early stop for hardheaded children. *She was still out there – and real.*” (J, 167. Kursiivit lisätty.) Näin Hunters Hunter kiinnittää huomion siihen ihmisten mielikuvia ohjaavaan merkitsemisprosessiin, merkitysten ketjuun (*used-to-be-long-ago-crazy*), jossa ”tarinoiden Wild” on saanut muotonsa, ei tämän toiminnan lopputulokseen. Samalla hän nostaa esille nimen (”Wild”) ja sen merkityksen (”villi”) välisen ristiriidan ja herättää tarpeen Wildin tarinan uudelleentyöstämiseen.<sup>289</sup>

E erityisen tärkeään rooliin kysymyksessä esivanhemman (”ancestor”) roolista osana *Jazzin* myyttistä rakennetta nousee romaanin epigrafiassa kaikuva mytologinen ääni. *Jazz* alkaa lainauksella muinaisesta egyptiläisestä *Nag Hammadi* -käsikirjoituskokoelmasta. Sitaatissa asetetaan rinnakkain puhuttu, oraalinen sana ja sen kirjoitettu, visuaalinen vastine:

I am the name of the sound  
and the sound of the name.  
I am the sign of the letter  
and the designation of the division.  
“Thunder, Perfect Mind,”  
*The Nag Hammadi*

*Nag Hammadi* on vuonna 1945 Egyptistä löydetty muinaisten, noin 300–400-luvulla kirjoitettujen, pääosin kristillis-gnostilaisten papyrusdokumenttien kokoelma. Suuri osa kirjoituksista on käännöksiä kreikankielisistä kirjoituksista, joiden alkuperä on paljon

---

<sup>289</sup> Tämä pyrkimys Wildin tarinan uudelleentyöstämiseen voidaan tulkita myös lukijalle osoitettuna kehotuksena kirjalliseen uudelleenmuistamiseen. Morrison päättää *Jazzia* edeltäneen romaaninsa *Beloved* (1987) vaatimukseen: ”This is not a story to pass on.” (Morrison 2004a [1987], 324.) Lauseen voidaan tulkita viittaavan kaksijakoisesti sekä tarinaan, jota *ei kannata välittää* ja kertoa eteenpäin, että tarinaan, jota *ei voida sivuuttaa*, joka *on kerrottava*. Kun tarkastellaan *Beloved*- ja *Jazz*-romaanin kertomusten ajallista eroa (n. 50–60 vuotta), on mahdollista esittää tulkinta, jonka mukaan Wild on Sethen tytär Beloved, joka kantaa sisällään Paul D:n lasta. Morrison on myös itse viitannut tähän tulkintaan, vaikka ei olekaan halunnut kiinnittää Wildin hahmoa liian tiukkoihin raameihin ja rakentaa yksiselitteisiä tulkinnallisia yhteyksiä näiden kahden romaanin välille: “Wild is a kind of Beloved. The dates are the same. You see a pregnant black woman naked at the end of *Beloved*. It’s at the same time, you know back in the Golden Gray section of *Jazz*, there is a crazy woman out in the woods. The woman they call Wild (because she’s sort of out of it from the hit on the head) could be Sethe’s daughter, Beloved. [---] But I don’t want to make all these connections.” (Carabi 1995, elektroninen dokumentti.)

vanhempi, noin 100–200 jKr.<sup>290</sup> Lainaus *Jazz*-romaanin epigrafissa on tekstistä ”Thunder, Perfect Mind” (suom. ”Ukkonen, täydellinen mieli”), joka on yksi *Nag Hammadi* -kokoelman käsikirjoituksista. Verrattuna kokoelman muihin teksteihin ”Ukkonen” on ollut varsin vaikeasti luokiteltavissa. Se koostuu feminiinisen jumalhahmon itseilmaisusta, puheesta ja kehotuksista kuulijoilleen. Sisällöltään teksti ei viittaa kovinkaan selkeästi gnostilaiseen mytologiaan. Sen taustalta ei ole myöskään löydetty selkeästi kristillisiä aineksia – sen sijaan siitä löytyy piirteitä useiden mytologioiden naishahmoista.<sup>291</sup>

”Ukkosen” muista *Nag Hammadi* -teksteistä ja gnostilaisesta mytologiasta poikkeava sisältö ja tekstin kertojaäänänen identifioituminen pikemmin ”barbaareihin” kuin kreikkalaisiin on saanut monet tutkijat korostamaan myös tekstin afrikkalaista alkuperää<sup>292</sup>: ”Miksi olette vihanneet minua, kreikkalaiset? / Siksikö, että olen barbaari barbaarien joukossa? / Minä olen kreikkalaisten viisaus ja barbaarien tieto. / Minä tuomitsen niin kreikkalaiset kuin barbaaritkin. / Minusta on monta kuvaa Egyptissä, mutta ei yhtään barbaareilla.”<sup>293</sup> ”Ukkosen” kertojaääntä määrittää kuitenkin paikantumattomuus yhteen selkeästi määriteltävän luonnehdintaan. Teksti etenee toistojen varassa, jatkuvan uudelleenmäärittelyn kautta. Se ei etene lineaarisesti, vaan palaa aina toiston ja negaation kautta määrittelemättömään itseensä. Täten se on merkityksen muodostumisprosessiltaan paradoksaalinen. Se ei jäsenny selkeästi määriteltäväksi tulkinnalliseksi kokonaisuudeksi vaan

<sup>290</sup> Dunderberg 2005, 14–17. Gnostilaisuus oli varhaiskristillinen aatevirtaus, jonka keskeinen ajattelu korosti ihmiseen vaikuttavien sisäisten voimien ja eri jumaluuksien merkitystä inhimillisessä tietoisuudessa. Gnostilaisuus korosti itsetutkiskelua ja ihmisen sisäisen minän merkitystä, henkistä kasvua ja uudistumista sekä sielun jälleensyntymää. Näin myös Orfeus-myytin tulkinta ja siitä kehittynyt uskonnollis-filosofinen liikehdintä, orfilaisuus, on usein yhdistetty moniin gnostilaisuuden muotoihin. Sekä orfilaisuudessa että gnostilaisuudessa esiintyy ajatus sielusta ruumiin vankina sekä käsitys sielun jatkuvasta uudelleensyntymisen syklistä. Askeesin ja katharsiksen avulla ihminen voi saavuttaa korkeamman henkisen tietämisen tason ja vapauttaa sielunsa materiaalisen arkitodellisuuden tuottamasta vankilasta. (Ks. Strauss 1971, 2, 8.)

<sup>291</sup> Perttilä 2005, 211–213. Elina Perttilä listaa mahdollisiksi vaikuttajiksi Raamatun Eevan, Vanhassa Testamentissa esiintyvän Viisauden personifikaation ja egyptiläisestä mytologiasta peräisin olevan jumalatar Isisin. Vaikka käsikirjoituksesta voidaan löytää monia vaikutteita on ”*Ukkosen* kirjoittajalla on ollut kyky yhdistellä eri perinteiden aineistoa siten, että lopputulos on enemmän kuin osiensa summa.” (Perttilä 2005, 213.)

<sup>292</sup> Ks. esim. Werner 1994, 302.

<sup>293</sup> Perttilä 2005, 216.

jää aina merkitykseltään ristiriitaiseksi: ”Minä olen ensimmäinen ja viimeinen. / Minä olen kunnioitettu ja halveksittu. / Minä olen huora ja pyhä, / minä olen vaimo ja neitsyt.”<sup>294</sup> Juuri tämän merkityksen paradoksaalisen rakentumisen myötä tekstin kertojaääni ohjaa lukijan kiinnittämään huomiota kertomuksen semanttisesta tasosta niihin retorisiin keinoihin, joiden kautta teksti on rakennettu: se etenee liikkeenä, joka jatkuvasti rakentaa, hajottaa ja uudelleenrakentaa tekstin merkityskenttää. Samalla kertojaäänen itsensä määrittely paradoksien avulla heijastaa sitä kaksijakoisuutta, jonka hän kokee suhteessa itseensä ja ”muihin” (”te”). Näin teksti etenee jatkuvana dialogina kertojan sisäisen ja ulkoisen olemuksen välillä. Kertoja kuvaa itseään sen kautta, millaisena hänen kuulijansa hänet näkevät ja kokevat: ”Minua kutsutaan elämäksi, / mutta te olette kutsuneet minua kuolemaksi. / Minua kutsutaan laiksi, / mutta te olette kutsuneet minua laittomuudeksi.”<sup>295</sup> Vähitellen teksti kehittyy kertojan paradoksaalisen itsensä määrittelyn myötä pohdinnaksi yksilöllisen kokemuksen kompleksisuudesta, yksilöllisen suhteesta yhteisölliseen kokemustodellisuuteen: ”Mikä on sisällänne, se on myös ulkopuolellanne. / Se, joka muotoilee ulkopuolenne, / on sama, joka on muovannut sen sisällenne. / Minkä näette ulkopuolellanne, sen näette myös sisällänne. / Se on näkyvässä, se on teidän vaatteenne.”<sup>296</sup> Vastakkaisten merkitysten kautta kertojaäänen itsemäärittelyprosessi vapautuu jatkuvalla uudelleenjäsenennykselle. Kertojaääni on koko ajan eri subjektiasemien välisessä liikkeessä, hän on toistuvasti kykenemätön – tai haluton – kiinnittymään yhteen selkeästi määriteltävään rooliin.

*Jazzissa* tämä ”Ukkosen” kertojaäänen toteuttama performanssi toimii mallina jazz-improvisatorisesta itsemäärittelyprosessista, jossa raja itsen ja toisen välillä on jatkuvasti hämärä ja jossa vastakkainasetteluun pohjaava tyypittely peittyi merkityksellisen monitulkintaisuuden alle. Näin kehittyvä muodon avoimuus ohjaa huomion pois yrityksistä

---

<sup>294</sup> Perttilä 2005, 214.

<sup>295</sup> Perttilä 2005, 217.

<sup>296</sup> Perttilä 2005, 221.

määritellä selkeästi ja tyhjentävästi käsiteltäviä luokitteluja kohti niitä prosesseja, tapahtumia ja toimintoja, joissa subjekti saa muotonsa. Lopulta ”Ukkosen” kertojääni ei ole olemassa kuin performatiivisena ”minänä” (*I am the sign of the letter*), joka itsejulistuksessaan asettaa oman subjekti asemansa jatkuvaan muutokseen. Hän on jatkuvasti näiden kahden luonnehdinnan, äänen ja muodon, oraalisen ja kirjallisen välissä (*I am the name of the sound / and the sound of the name*) ja samalla tämän eron merkitsijä (*the designation of the division*): puhuva ääni, joka antaa kirjoitukselle sen merkityksen, osoittaa sen rakenteen äänen ja muodon välissä. Tämä ääni rakentaa itsensä toistuvan hajoamisen kautta, se on häiritsevä, epäjärjestystä aiheuttava ”ukkonen”, joka hajottaa ja kokoaa itsensä aina uudelleen löytääkseen lopulta jatkuvassa liikkeessä muotoutuvan Itsensä.

*Jazzissa* tämä ajatus tuhoutumisen myötä rakentuvasta uudistumisesta tulee konkreettisesti esille Violetin ja Felicen – Dorcasin parhaan ystävän – välisessä keskustelussa romaanin lopussa. Violet kertoo Felicelle kaupungistumisen myötä kehittyneestä kaksinaisuuden tunteestaan ja siitä millä tavalla hän sekoitti oman elämänsä unohtamalla kuka oikeasti on ja toivomalla olevansa joku muu. Kun Felice kysyy kuka, Violet vastaa: ”Not who so much as what. White. Light. Young again.” (J, 208.) Toistuvasti Violet kuvittelee vaalean ihonvärin olevan tie saavuttaa toisen ihmisen rakkaus ja hyväksyntä. Hän esimerkiksi luulee Joen rakastuneen Dorcasiin vain koska tämä oli ihonväritään Violetia vaaleampi: ”A young me with high-yellow skin instead of black?” (J, 97.) Varsinkin True Bellen kertomat tarinat Golden Graysta ovat muokanneet Violetin omakuvaa ja saaneet hänet tarkastelemaan itseään valkoisuutta korostavien kauneusihanteiden valossa: ”My grandmother fed me stories about a little blond child. He was a boy, but I thought of him as a girl sometimes, as a brother, sometimes as a boyfriend. He lived inside my mind. Quiet as a mole. But I didn’t know it till I got here. The two of us. Had to get rid of it.” (J, 208.) Violetin elämää on kaupungissa

ohjannut koko ajan jokin toinen, ulkopuolinen voima. Hän on tarkkaillut itseään ikään kuin toisen silmillä eikä ole kyennyt muodostamaan kokemuksistaan mielekästä kokonaisuutta, saavuttamaan itsetietoista toimijuutta osana kaupunkiyhteisöä. Lopulta Violet kysyy Feliceltä, mitä mieltä tämä olisi maailmasta, jota ei voisi muokata mieleisekseen, muuttaa juuri itselleen sopivaksi. Millainen olisi maailma, joka ei antaisi ihmiselle mahdollisuutta ymmärtää ja hallita omaa elämäänsä: ”What’s the world for if you can’t make it up the way you want it?” (J, 208.) Samalla hän rakentaa kuvan kuoleman ja uudestisyntymisen syklissä kehittyvästä, liikkuvasta ja epävakaaasta itsemäärittelyprosessista:

“[Felice:] ‘How did you get rid of her?’  
 “[Violet:] ‘Killed her. Then I killed *the me* that killed her.’  
 “[Felice:] ‘Who’s left?’  
 “[Violet:] ‘*Me.*’ (J, 209. Kursiivit lisätty.)

Tämä ajatus itsensä symbolisesta tappamisesta toistuvan itsemäärittelyn ja itsensä uudelleenrakentamisen välineenä nousee esille monissa jazz-improvisaatiota käsittelevissä puheenvuoroissa. Kuten Amiri Baraka (LeRoi Jones) toteaa lähes iskulauseeksi muodostuneessa tiivistyksessään performatiivisen subjektiuden rakentumisesta mustassa musiikillisessa jazz-avantgardessa: ”New Black music is this: Find the self, then kill it.”<sup>297</sup> Musiikillisessa improvisaatiossa ihminen rakentaa itsensä aina uudelleen. Ennen kuin tämä on mahdollista, ihmisen on ”löydettävä itsensä”, tavoitettava kokonaisvaltainen ymmärrys oman toimintansa taustalla vaikuttavista tekijöistä. Samoin Violetin on määriteltävä itsensä uudelleen kaupungin porvarillisen järjestyksen, urbaanin speaktaakkelin ja lapsuudessaan

<sup>297</sup> Jones L. 1970 (1965), 176. Ks. myös Mackey 1993, 275–276; Benston 2000, 141–142. 1960-luvun avantgardistista jazz-musiikkia (”free jazz”/ ”the new wave jazz”) käsittelevässä esseessään Amiri Baraka (LeRoi Jones) määrittelee jazz-performatiivisen toiminnan keskeiseksi tavoitteeksi juuri tämän mustan subjektin jatkuvan itsensä määrittelyn valkoisen valtakulttuurin ulkopuolella, mustan subjektiviteetin tavoittamisen. Tässä itsensä symbolinen tappaminen on toimintaa kohti persoonallista kokonaisuutta ja säännöistä ja totutuista konventioista vapaata, ennalta arvaamatonta musiikillista ilmaisua, joka löytää voimansa länsimaisen kulttuurin ulkopuolelta, mustasta vastakulttuurista. Barakalle – kuten useimmille 1960- ja -70-luvun The Black Arts Movement -liikeshinnän kirjailijoille – merkittävin musiikillinen inspiraation lähde ja taiteellisen ilmaisun roolimalli oli jazz-saksofonisti John Coltrane: ”Trane is a mature swan whose wing span was a whole new world. But he also showed us how to murder the popular song. To do away with weak Western forms. He is a beautiful philosopher.” (Jones L. 1970 [1965], 174.)

Golden Graysta kuulemiensa tarinoiden aiheuttaman kaksinaisuuden tunteen ulkopuolella – tapettava ”tietyn” tai ”tietynlaiseksi määritellyn” *itsensä* (”the me”) löytääkseen *Itsensä* (”Me”). Kokonaisuuden tai ”autenttisen minuuden” tavoittaminen ei kuitenkaan ole olennaista tässä prosessissa vaan se improvisatorinen, performatiivinen toiminta, johon ihminen kiinnittyy määritellessään itsensä aina uudelleen suhteessa omakuvaansa ja sen kaksijakoisuutta määrittäviin rakenteisiin. Tärkeintä on liike, jatkuva muutos.

”Ukkosen” jumalhahmon toteuttama performanssi toimii *Jazzissa* mallina myös romaanikertojan toiminnalle. Kertojäni samaistaa kertomuksensa ukkosmyrskyyn, jossa salamaniskut kehittyvät eri ukkospilvien kohdatessa ja risteytyessä keskenään. Kertoja itse on tämän myrskyn keskustassa sijaitsevan pyörteen kokoava voima, ”myrskyn silmä”, joka seuraa katseellaan kertomuksensa henkilöhahmojen toimintaa: ”Pain. I seem to have an affection, a kind of sweettooth for it. Bolts of lightning, rivulets of thunder. And *I the eye of the storm*. [---] Figuring out what can be done to save them since they cannot save themselves without me because – well, it's my storm, isn't it?” (J, 219. Kursiivit lisätty.) Näin kertojaäänien ja ukkosmyrskyn välinen vertaus toimii myös yhtenä mahdollisuutena lähestyä romaanin jazz-improvisatorista kerrontastrategiaa: samoin kuin ukkosmyrsky etenee eri kehitysvaiheissa olevien ukkospilvien yhdistymisestä kehittyvänä monisoluisena järjestelmänä, romaani kehittyy vastavuoroisten äänten välisenä liikkeenä, jossa romaanihenkilöiden muistot ja kokemukset rakentuvat aina suhteessa toiseen, yksilölliset elämäkerrat kehittyvät aina vastauksena edelliseen. Tämän ukkosmyrskyn keskelle, myrskyn silmän liikkumattomaan, äänettömään hiljaisuuteen kehittyy tarinankertomisen tila, jonka sisällä kertoja pyrkii jatkuvasti löytämään uusia tapoja kertoa tarinaa eteenpäin: “I break lives to prove I can mend them back again. What, I wonder, what would I be without a few brilliant spots of blood to ponder? Without aching words that set, then miss, the mark?” (J, 219.)

Vaikka romaanin kertojaääni pyrkii lähtökohtaisesti välittämään ainoastaan romaanihenkilöiden blues-tarinan, myös kertojan asemasta alkaa hiljalleen kehittyä jatkuvan puutteen, kivun ja menetyksen jäsentämää. Kertoja joutuu toistuvasti arvioimaan suhdettaan romaanihenkilöihin ja määrittelemään itsensä romaanikertojana uudelleen: ”[A]lthough the pain is theirs, I share it, don’t I? Of course. Of course. I wouldn’t have it another way. But it is another way. I am uneasy now. Feeling a bit false.” (J, 219.) Kertojan esittämät toistot ja kysymykset ilmentävät hämmästyystä, sekaannusta, epävarmuutta. Samoin kuin ihminen joutuu jazz-performanssissa asettamaan itsensä toistuvasti uudelleen suhteessa esityksen moniääniseen kokonaisuuteen, kertojaäänien toimintaa alkaa romaanin loppua kohden entistä voimakkaammin ohjata tämä päättymättömän etsimisen prosessi. Jokaisen toiston kautta kertoja yrittää määritellä ja etsiä vakaata ymmärrystä siitä, millainen on hänen kertomansa tarinan suhde sen henkilöahmojen elämän todellisuuteen.<sup>298</sup>

## 6.2. “Say make me, remake me”: Jazz ja romaanin kertojaproblematiikka

Vielä romaanin alussa kertoja pyrkii kuvaamaan yksittäisiä tilanteita Joen ja Violetin menneisyydestä ja liittämään heidän tarinansa ja kokemuksensa laajempaan historialliseen kertomukseen maaltamuutosta: ”The wave of black people running from want and violence crested in the 1870s; the ’80s; the ’90s but was a steady stream in 1906 when Joe and Violet joined it. *Like the others, they were country people[.]*” (J, 33. Kursiivit lisätty.) Kertoja liikkuu jatkuvasti näköhavaintoonsa perustuvien kuvien, ennakko-oletustensa ja tiettyihin merkityksiin vakioitujen mielikuvien varassa. Koska hän on koko ajan ulkopuolinen suhteessa

<sup>298</sup> Morrison on usein viitannut jazz-performanssiin jatkuvana etsimisenä, jossa ihmisen toiminta on koko ajan alisteinen uudelleenmäärittelylle: ”[T]he willingness to fail, to be wrong, because jazz is performance. In a performance you make mistakes, and you don’t have the luxury of revision that a writer has; you have to make something out of a mistake, and if you do it well enough it will take you to another place where you never would have gone had you not made that error. So, you have to be able to risk making that error in performance.” (Morrison & Schappell 1993, 116–117.)

kertomaansa tarinaan, hänen realistinen kuvaustapansa kykenee ainoastaan luettelemaan mielikuvia, joita ihmiset hänessä herättävät ja liittämään tulkintansa yleisempään kontekstiin, ei tulkitsemaan havaitsemiaan olosuhteita ja tilanteita ja ymmärtämään inhimillisen toiminnan todellisia motiiveja – saatikka asettamaan kyseenalaiseksi omaa asemaansa Joen ja Violetin tarinan kertojana.

Syynä kertojan ulkopuolisuuteen on ennen kaikkea hänen samaistumisensa urbaanin spektaakkelin visuaalisiin teknologioihin, jotka erottavat hänet tarinansa henkilöahmoista ja korostavat eroa tarkkailijan ja tarkasteltavan, subjektin ja objektin välillä ja tekevät kertojasta sivullisen suhteessa omaan kertomukseensa ja siihen tarinaan, jonka hän yrittää romaanissa lukijalle välittää. Hän on ”tirkistelijä”, joka seuraa tarinansa henkilöahmojen liikkeitä ja eleitä ylhäältä, omasta kertoja-asemastaan käsin:

It was loving the City that distracted me and gave me ideas. Made me think I could speak its loud voice and make that sound human. I missed the people altogether. [---] I was watching the streets, thrilled by the buildings pressing and pressed by stone; so glad to be looking out and in on things I dismissed what went on in heart-pockets closed to me. (J, 220–221.)

Kertojan toimintaa ohjaa jatkuva visualisoiva asenne kertomuksensa henkilöahmoihin: hänet samaistetaan toistuvasti kameraan ja tämä lähes voyeuristinen asemointi suhteessa kuvattavaan kohteeseen esitetään olennaisena osana romaanikertojan urbaania tietoisuutta.

*Jazz*-romaanin maailma on jatkuvan epävarmuuden ja uudelleenmääriteltyjen mahdollisuuksien maailma, jossa kertojan jokainen yritys määritellä tarina lopullisesti johtaa vääjäämättömästi epävarmuuteen. Ihmisten toiminta on jatkuvan muutoksen alaista, jokainen totuus alistetaan kerta toisensa jälkeen kyseenalaiseksi. Samalla kertojaäänänen kyvyttömyys esittää kokonaistulkinta kertomuksensa henkilöahmojen toiminnan motiiveista asettaa kyseenalaiseksi kertojan aseman romaanikerrontaa jäsentävänä auktoriteettina: “I have been careless and stupid and it infuriates me to discover (again) how unreliable I am.” (J, 160.)

Toistuvasti romaani nostaa esille ajatuksen, jonka mukaan valinta, jossa yksi vaihtoehto korvaa toisen, johtaa aina harhaan. Se jättää aina jotain pois siitä todellisuuden moniäänisestä kokonaisuudesta, joka voidaan saavuttaa ainoastaan musiikillisessa performanssissa. Jotta kertojääni voisi saavuttaa tämän maailman moniäänisen, musiikillisen ulottuvuuden, hänen on löydettävä se kertomuksensa taustalla vaikuttava performatiivinen välitila, break, joka mahdollistaisi hänen osallistumisensa tarinansa henkilöihahmojen todellisuuteen: ”I ought to get out of this place. Avoid the window; leave the hole I cut through the door to get in lives instead of having one of my own.” (J, 220.) Kertojan katse ei kykene saavuttamaan kertomuksen taustalla vaikuttavien ihmiskohtaloiden ja elämäntarinoiden kokonaisuutta, vaan romaanissa on koko ajan läsnä kertojan ennakkoinnin ulkopuolelle jäävä, epävakaa, improvisatorinen taso, joka voidaan tavoittaa ainoastaan vastavuoroisen osallistumisen avulla.

Tämä kiinnittyy osaksi afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden tutkimuksessa käytyä keskustelua myyttisen esivanhemman (”ancestor”) roolista mustaa kulttuurista muistia ylläpitävänä voimana ja henkisenä oppaana. Karla Hollowayn mukaan juuri esivanhemman kuvauksen avulla mustat naiskirjailijat ovat työstäneet kirjoissaan oraaliseen esitystraditioon kiinnittyvää vastavuoroista kertomusrakennetta ja pyrkineet näin elvyttämään sen kielellisen yhteisöllisyyden, jonka kaupungistuminen ja kirjallisen kulttuurin kehitys on hajottanut. Erityistä tässä ”ancestor”-motiivissa on hahmon sosiaalinen marginaalisuus: myyttisen esivanhemman kuvaus on kiinnittynyt usein paikkoihin, jotka sijaitsevat sosiaalisen yhteisön ja yhteiskunnan ulkopuolella, kulttuurisella raja-alueella. Juuri hahmon marginaalisuus nostaa esille näkökulman, joka pakottaa kirjallisen uudelleentyöstämiseen ja ohjaa kyseenalaistamaan sekä tarinaa ohjaavan kerronnallisen hierarkian että pyrkimyksen yksiselitteisesti määriteltävän ”kokonaisuuden” hallintaan: “Their exteriority is a facet of the kind of decentering that pushes these texts towards plurisignance and rescues them from the

utopic wholeness[.]”<sup>299</sup> Näin ”ancestor” on toiminut vertauskuvana mustille naiskirjailijoille tyypilliselle tekstuaaliselle strategialle, joka korostaa yhden todellisuudentulkinnan sijaan moniäänisyyttä ja epävakautta, sanan ja sen kiinteän merkityksen, oraalisen ja kirjallisen välistä ristiriitaa. Kuten Nag Hammadin jumalhahmo, joka performanssissaan toistuvasti hajottaa ja uudelleenrakentaa esityksensä merkityskenttää – tai Hunters Hunter, joka ohjaa Joen huomion niihin moninaiisiin mahdollisuuksiin, joita näkyvän todellisuuden takaa avautuvan musiikillisen kokemuksellisuuden avulla voidaan löytää –, tämä Hollowayn kuvaama musta kerronnallinen estetiikka perustuu rytmisten toistojen tuottamaan epäjatkuvuuteen, odottamattomiin katkoksiin ja aukkokohtiin, joiden myötä avautuu tila tarinan myöhemmille variaatioille.

Myös *Jazzissa* kertoja palaa toistuvasti kertomansa tarinan taustalla vaikuttaviin epäsäännöllisyyksiin, siihen visuaalisen alla jatkuvassa muutoksessa kehittyvään musiikilliseen tilaan, jossa improvisaatio saa muotonsa. Välittävänä hahmona kertojaäänien toiminnalle romaanissa toimii Wild. Hän on se henkinen opas ja myyttinen välittäjähahmo, jonka marginaalisuudesta kumpuavaan vaihtoehtoiseen itsemäärittelyn tilaan liittymällä kertojaääni kykenee rakentamaan itsensä uudelleen suhteessa kertomaansa tarinaan ja ymmärtämään näin paremmin omaa toimintaansa osana romaanin moniäänistä kokonaisuutta:

*I want to be in a place already made for me, both snug and wide open. [---] I'd love to close myself in the peace left by the woman who lived there and scared everybody. Unseen because she knows better than to be seen. After all, who would see her, a playful woman who lived in a rock? Who could, without fright? Of her looking eyes looking back? I wouldn't mind. Why should I? She has seen me and is not afraid of me. She hugs me. Understands me. Has given me her hand. I am touched by her. Released in secret.*

*Now I know.* (J, 221. Kursiivit lisätty.)

---

<sup>299</sup> Holloway 1992, 136. Holloway käyttämä termi ”plurisignance” viittaa juuri tekstiin, joka on rakenteeltaan moniääninen ja -kerroksinen. Se muodostaa ”sirpaleisen” ja ”moninkertaisen” äänten verkoston, joka ohjaa tekstin kohti sisäistä monitulkintaisuutta. (Holloway 1992, 55–56.)

Kuten Houston A. Baker Jr. on todennut, afrikkalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa esiintyy usein ajatus imagistisesta paikasta, poeettisin metaforin ja elämyksellisin mielikuvin sävytetystä sisäisestä tilasta, joka toimii erityisesti monen naiskirjailijan teoksissa ilmaisuvoimaisen luovuuden ja uudistumisen mahdollisuutena (*I want to be in a place already made for me, both snug and wide open*)<sup>300</sup>. Jazzissa tuo paikka on juuri Wildin luola, joka ohjaa romaanin kertojan entistä voimakkaammin kohti näkyvän maailman taustalla vaikuttavaa auraalista kokemuksellisuutta. Ensisijaisesti Wild on olemassa metsästä kaikuvana *äänenä*: hän on jatkuvasti sekä läsnä- että poissaoleva, ”kaikkiällä ja ei missään”, myyttinen hahmo, joka kykenee ylittämään visuaaliseen vakiintuneet kulttuuriset merkitykset (*Unseen because she knows better than to be seen*). Samalla Wild on kertojan omien tiedostamattomien pelkojen ja hänen sisäisen ristiriitaisuutensa heijastus: sääntöjä rikkova, pilaileva, yhteisöllisen järjestyksen ulkopuolella asuva, yliluonnollinen, marginalisoitu hahmo, joka saa muotonsa jokaisen mielikuvituksessa kehittyvästä kauhun tunteesta (*After all, who would see her, a playful woman who lived in a rock? Who could, without fright?*). Romaanissa Wildin luola toimii toistuvasti vertauskuvana improvisatorisesta breakista, jonka avulla ihminen liittyy häntä ympäröivään moniääniseen kokonaisuuteen, jatkuvasti esityksen taustalla kehittyvään rytmiseen aikalinjaan. Koska ääni itsessään on aina ruumiillinen kokemus – ihminen ei koskaan varsinaisesti *kuuntele* ääniä, vaan hän *luo* ne vastaanottamansa äänivärähtelyn pohjalta<sup>301</sup> –, ääneen yhdistyminen vapauttaa kertojan hänen ulkopuolisesta kertoja-asemastaan, ja hän liikkuu realistisen kerrontatradition kaikkietävästä ja näkymättömästä kertoja-asemasta kohti osallistuvaa läsnäoloa (*her looking eyes looking back*). Näin Wildin kohtaaminen, äänen kuuleminen, tuottaa imagistisen tilan, joka saattaa kertojan itsetietoisemmaksi hänen omaan kertovaan toimintaansa vaikuttavista tekijöistä, se

<sup>300</sup> Ks. Baker H. 1991, 61–62.

<sup>301</sup> Ks. esim. Kurkela 1998, 349.

saattaa hänet kosketuksiin itsensä kanssa (*I am touched by her. Released in secret. / Now I know*).<sup>302</sup>

Kuten Karla Holloway on todennut, juuri ääneen tukeutuminen mahdollistaa monen mustan naiskirjailijan teoksissa yhteisöllisen vuorovaikutuksen kehittymisen, koska se hajottaa kerronnallista hierarkiaa ohjaavan subjektin ja objektin, romaanikertojan ja romaanihenkilön, tarkkailijan ja tarkkailtavan välisen kahtiajaon. Siinä missä kertojan katse etäännyttää hänet kohteestaan, äänen puoleen kääntyminen ohjaa hänet rakentamaan vastavuoroisen yhteyden oman kertoja-asemansa ja tarinadiskurssinsa henkilöhaamojen välille. Se haihduttaa sisäisen ja ulkoisen välisen rajan.<sup>303</sup> Samoin *Jazzin* lopussa ihmiset eivät ole kertojalle enää ”seepianvärisiä” ja ”paikalleen jähmettyneitä” valokuvia, joiden reunat alkavat ajan myötä hiljalleen haalistua, vaan kaikkialla läsnä olevia ja todellisia, kuin kaupungissa kaikkialla soiva ”napsahtava” ja ”naksuva”, rytmikäs ääni:

*When I see them now they are not sepia, still, losing their edges to the light of a future afternoon. Caught midway between was and must be. For me they are real. Sharply in focus and clicking. I wonder, do they know they are the sound of snapping fingers under the sycamores lining the streets? [---] Even when they are not there, when whole city blocks downtown and acres of lawned neighborhoods in Sag Harbor cannot see them, the clicking is there. (J, 226. Kursiivit lisätty.)*

Vaikka ihminen ei olisikaan visuaalisesti nähtävissä, hän on silti läsnä samaan aikaan monessa eri ajassa ja paikassa soivana ja kaikuvana äänenä (*Even when they are not there – the clicking is there*). Ympäröivän todellisuuden takana on koko ajan kaikkialla läsnä oleva muuttuva ja epävakaa äänten maailma, johon liittymällä kertoja pyrkii tavoittamaan kertomuksensa moniäänisen, musiikillisen kokonaisuuden.

<sup>302</sup> Esimerkiksi psykoanalyttisissa teorioissa äänen ja musiikin kokemuksen alkuperän nähdään olevan juuri psyyken sisäisissä prosesseissa, joiden työstäminen lisää ymmärrystä siitä millä tavalla erilaiset piilotajuiset merkitykset toimivat tietoisuudessamme (ks. Lehtonen 2007, 55–60).

<sup>303</sup> Holloway 1992, 11, 30–31. Ks. myös Weheliye 2005, 111.

*Jazzissa* tämä siirtyminen kohti kaikkialla läsnä olevaa äänten moninaisuutta rakentaa eroa visuaalisuutta korostaviin urbaanin speaktaakkelin järjestelmiin, joissa subjektin katse objektivoi tarkastelun kohteen. Koska ihminen kuulee aina monia ääniä yhtä aikaa, ääntä ei voida kiinnittää yhteen visuaalisesti määriteltävään luonnehdintaan. Samalla tämä äänen ja musiikin kautta muodostuva subjekti on rakenteeltaan hyvin erilainen kuin visuaalisesti tai kielellisesti rakentunut ihminen. Kuten Steven Connor on todennut, subjektia, joka tästä urbaanista äänten pluralismista lopulta rakentuu, ei voida kuvata ulkoisten ominaisuuksiensa mukaan, vaan ihminen määrittyy pikemmin eräänlaisena kollektiivisesti järjestäytyneiden äänten ”värähtelynä” – ei staattisena kuvana vaan eräänlaisena ”kanavana” tai ”kudoksena”, jonka kautta äänet ja musiikki kulkevat: ”The self defined in terms of hearing rather than sight is a self imaged not as a point, but as a membrane; not as a picture, but as a channel through which voices, noises and musics travel.”<sup>304</sup> Siinä missä näköhavaintoon perustuva visuaalinen kuva heijastaa ajatusta vakaasti määritellystä, ”hetkeen pysäytetystä” todellisuudesta, ääneen tukeutuva kerronta muodostuu prosessina, joka on koko ajan avoin kaikkialla läsnä oleville eri äänten yhdistelmille: “Sound is omnipresent, nondirectional and mobile, where vision is intermittent, separative and fixating.”<sup>305</sup> Toisin sanoen siinä missä urbaani speaktaakkeli pyrkii toistuvasti sulattamaan kaiken kuvattavan reaali maailman yhteen visuaaliseen tilaan, äänessä ja äänen kautta itseään ilmaiseva subjekti kehittyy epävakaana, liikkuvana prosessina jatkuvasti muuttuvassa ja virtaavassa auralisessa tilassa.

*Jazzissa* keskeiseen rooliin nousee ajatus äänilevystä subjektin uudelleentyöstämisen välineenä. Vaikka musiikin tulkitaan usein menettäneen äänilevyteollisuuden myötä osan yhteisöllisestä – tai ”rodullisesta” – merkityksestään

<sup>304</sup> Connor 1997, 207.

<sup>305</sup> Connor 1997, 207. Ks. myös Weheliye 2005, 50–51.

afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuuripiirissä<sup>306</sup>, äänilevyjen myötä kehittyi myös aivan uudenlainen äänen ja musiikin teknologia, joka rakensi uutta mustaa modernia subjektiviteettia. Toisin kuin kertoja vielä romaanin alussa kuvittelee musiikin määrävän ihmisten toimintaa samaistumiseen ohjaavan ehdollistamisen ja toiston tuottaman jäljittelyn halun avulla, romaanin lopussa hän herättää mahdollisuuden liittyä äänilevyjen tuottamaan mekaanisen toiston järjestelmään kokonaan uudella tavalla:

So I missed it altogether. I was sure one would kill the other. I waited for it so I could describe it. I was so sure it would happen. That the past was an abused record with no choice but to repeat itself at the crack and no power on earth could lift *the arm that held the needle*. I was so sure, and *they danced and walked all over me*. Busy, they were, *busy being original, complicated, changeable – human*[.] (J, 220. Kursiivit lisätty.)

Tässä kuvaus äänilevystä toisin toistamisen ja muutoksen välineenä toimii analogiana romaanihenkilöiden vapaudelle liikkua kertojan tuottaman tarinarakenteen luomassa tilassa. Samoin kuin voima, joka nostaa äänilevyn neulaa pitelevän varren ja asettaa sen uudelleen levyä kiertävään uraan, Joe ja Violet kykenevät musiikillisen romaanidiskurssin tuottaman, toistojen varassa kehittyvän rytmin avulla kiinnittymään omaan menneisyyteensä ja asettamaan itsensä uudelleen suhteessa kertojan tuottamaan tarinaan.<sup>307</sup> Romaanihenkilö ei ole

<sup>306</sup> Ks. esim. Dubey 2003, 154.

<sup>307</sup> Morrisonin voidaan nähdä sitaatissa viittaavan myös 1970-luvulla mustan kulttuuripiirin sisällä kehittyneeseen DJ-kulttuuriin, jossa levysoittimet eivät ole enää ainoastaan levyjen toistamiseen tarkoitettuja välineitä vaan niillä on alettu myös itse soittaa ja luoda musiikkia. Äänilevymusiikki ei ole enää pelkkä kulutushyödyke, vaan se luodaan itse ja itseä varten, parhaimmillaan kollektiivisesti yhdessä muiden kanssa. (Ks. myös Attali 1985 [1977], 141.) Morrison viittaa myös eräässä *Jazz*-romaanin kohtauksessa epäsuorasti tähän DJ-kulttuuriin ja sitä keskeisellä tavalla määrittävään ”scratching”-toimintaan: “*I scratched our initials on the rock those men moved away from. D. and J. Later on, after we had a place and a routine, I brought you treats, worrying each time what to bring that would make you smile and come again the next time. How many phonograph records?*” (J, 134. Kursiivit lisätty.) Tämä ”scratching”, jossa vinyylilevyjen edestakaisen liikkuttamisen avulla DJ luo rytmikkään ”raapivan” äänen ja muokkaa näin äänilevyn alkuperäistä esitystä, antoi DJ:lle mahdollisuuden ”kirjoittaa itsensä” (”nimimerkkinsä”) osaksi sitä kulttuurista traditiota, johon äänilevy kiinnittyi. Levyillä soittaessaan DJ yhdistää erillisiä musiikkikappaleiden osia luoden samalla uuden kokonaisuuden; lainaa ja siteeraa osia aikaisemmista esityksistä ja kokoaa ne yhteen rakentaen esityksen bassolinjan ja rumpupoljennon muodostaman rytmikkään kokonaisrakenteen (”groove”) ohjaaman ”äänikollaasin”. (Ks. esim. Weheliye 2005, 83–84, 88–89.) Morrisonin tapaa yhdistää kirjoissaan erilaisia, keskenään ristiriitaisiakin, elementtejä on usein verrattu juuri tähän DJ-kulttuurissa yleiseen ”mix-” tai ”remix”-perinteeseen, joka kuitenkin eroaa yleisesti postmoderneille tekniikoille tutusta ”leikkaa ja liimaa” -asenteesta ja pastissin käsitteestä: siitä puuttuu postmoderneille lainaamisen ja siteeraamisen tekniikoille ominainen ironisen etäisyyden ja sattumanvaraisuuden ajatus. Sen sijaan tämän ”mix”-tekniikan taustalla on ajatus kaiken inhimillisen kokemustodellisuuden alla vaikuttavasta, epävakaa äänen, myyttien, kertomusten ja kulttuuristen

enää kertojan tuottaman kuvauksen passiivinen kohde vaan kertojan toimintaa kriittisesti tarkasteleva, aktiivinen ja luova subjekti, joka on koko ajan tiennyt kertojan läsnäolosta: ”I thought I knew them and wasn’t really worried that they didn’t know about me. Now it’s clear why they contradicted me at every turn: *they knew me all along*.” (J, 220. Kursiivit lisätty.) Toisin kuin Dorcas, joka uppoutuu urbaanin kulutuskulttuurin tuottamaan mielikuvien ja identiteettien järjestelmään ja ajautuu rytmin synnyttämän seksuaalisen viettelyksen, jäljittelyn ja samaistumisen halun ohjaamaksi, Joe ja Violet kykenevät romaanin lopussa juuri kadulta kantautuvan äänilevymusiikin ja sen rytmin aikaansaaman tanssin avulla määrittelemään itsensä, keskinäisen suhteensa ja rakkautensa uudelleen tavalla, joka ylittää välittömästi havaittavan toiminnan rajat:

Somebody in the house across the alley put a record on and the music floated in to us through the open window. Mr. Trace moved his head to the rhythm and his wife snapped her fingers in time. She did a little step in front of him and he smiled. *By and by they were dancing*. Funny, like old people do, and I [Felice] laughed for real. [---] *Something in it made me feel I shouldn’t be there. Shouldn’t be looking at them doing that*. (J, 214. Kursiivit lisätty.)

Kuten Alexander G. Weheliye on todennut, juuri modernin äänentallennustekniikan kehittyminen mahdollisti sellaisen mustan kulttuurisen toiminta-alueen kehittymisen, jota ei ohjaa esiintyjän visuaalinen olemus – subjektin katse ei pysty alistamaan ääniobjektia – vaan joka rakentuu näkyvän todellisuuden taustalla vaikuttavassa yksilöllisessä ja epävakaaassa, performatiivisessa auraalisessa ulottuvuudessa, musiikillisessa<sup>308</sup>. Samoin *Jazzissa* kaupunki on täynnä visuaalisen alla soivia taajuuksia, kuulumattomia ääniä ja rytmejä, joista ihmiset etsivät uusia toiminnan mahdollisuuksia, muokkaavat minuuttiaan osana kaupungin yhteisöllistä performanssia. Tämän epävakaaan, jatkuvasti muuttuvan auraalisen kaupunkitiilan kuvittajana toimii juuri äänilevy ja sen tuottama musiikillinen ulottuvuus: ”Up there, in that

narratiivien maailmasta, joka on koko ajan läsnä osana teoksen auraalista ”rytmistaustaa”, ja josta ne nousevat aika ajoin esille kerronnan keskiöön. Alexander G. Weheliye on nostanut tämän kerronnallisen strategian keskeisimmäksi kirjalliseksi lähtökohdaksi W.E.B. Du Boisin teoksen *The Souls of Black Folk* (1903), joka etenee afrikkalaisamerikkalaisten spirituaalisäkeiden kehystämänä. (Weheliye 2005, 82–84.)

<sup>308</sup> Ks. Weheliye 2005, 19–20, 39, 71.

part of the City – which is the part they came for – the right tune whistled in a doorway or lifting up from the circles and *grooves* of a record can change the weather. From freezing to hot to *cool*.” (J, 51. Kursiivit lisätty.)

Analyysin kannalta keskeiseen rooliin yllä olevassa sitaatissa nousee kaksi käsitettä: ”cool” ja ”groove”. Sekä länsiafrikkalaisessa esityksperinteessä että afrikkalaisamerikkalaisessa blues- ja jazz-traditiossa termi ”cool” tarkoittaa juuri subjektin kaikinpuolista itsehallintaa ja itsetietoisien toimijuuden tavoittamista. Se viittaa ihmisen kykyyn asettaa itsensä osaksi performanssia ja työstää omaa minuuttiaan suhteessa esityksen performatiiviseen kokonaisuuteen, siihen traditioiden ketjuun, jonka varassa jazz-improvisaatio rakentaa merkityksellisen kokonaisuutensa.<sup>309</sup> Tässä termi ”cool” kiinnittyy olennaisesti ”grooven” käsitteeseen. Samalla kun sanan voidaan tulkita viittaavan yllä olevassa sitaatissa äänilevyn uraan<sup>310</sup>, ”groove” on myös keskeinen afrikkalaisamerikkalaista musiikillista toimintaa ja traditiota määrittävä elementti, joka yksinkertaistetussa määritelmässään tarkoittaa rytmiä tai esityksen rytmistä kokonaisuutta. Groove asettuu harmoniaa vastaan, se ei seuraa mitään johdonmukaista sävellyksen muodostumisen periaatetta, vaan pikemmin se sekoittaa keskenään ristiriitaiset sointukuviot yhdeksi moniääniseksi äänten järjestelmäksi pelkistämättä riitasoinnuista kehittyvää musiikin moniäänistä kokonaisuutta. Aina kun tähän grooveen tuodaan uusi ääni, se avaa uusia näkökulmia ”tarinaan”, esityksen rytmiseen kokonaisrakenteeseen.<sup>311</sup> Keskeistä *Jazzin* vertauskuvassa äänilevyn musiikillisesta groovesta ”sään” ja kaupunkitilan jäsentäjänä (*grooves of a record can change the weather*) on juuri sen kehittyminen suhteessa rytmin

<sup>309</sup> Ks. Jones L. 2002, 213. Esimerkiksi länsiafrikkalaisessa esitystraditiossa termi ”cool” tarkoittaa muun muassa ihmisen persoonallista kykyä rakentaa esityksessä yhteys jumaliin ja henkiin, kykyä liittyä esivanhempiensa myyttiseen ja rituaaliseen perinteeseen (ks. Thompson 1998, 362–365).

<sup>310</sup> ”Groove” = suom. ”uurre”, ”ura”, ”kouru”.

<sup>311</sup> Feld 1994, 109–111.

subjektiivisiin prosesseihin, siihen toiminnan tilaan, johon ihminen voi itse liittyä äänilevyn tuottamassa rytmissä, sen esityksellistä toimintaa ohjaavassa aikalinjassa.<sup>312</sup>

*Jazzissa* tätä uutta, äänen kautta kehittyvää (epävakaata, liikkuvaa, yksilöllistä) urbaania mustaa subjektiviteettia heijastaa ennen kaikkea Felice, joka – toisin kuin hänen paras ystävänsä Dorcas – ei kykene rakentamaan todentuntuista kuvaa itsestään visuaalisena representaationa – ja samaistumaan näin urbaanin kulutuskulttuurin tuottamaan speaktaakkeliin –, vaan hän ymmärtää sen keinotekoisuuden: ”Dorcas and I used to make up love scenes and describe them to each other. It was fun and a little smutty. Something about it bothered me, though. [---] I saw myself as somebody I’d seen in a picture show or a magazine. Then it would work. *If I pictured myself the way I am it seemed wrong.*” (J, 208–209. Kursiivit lisätty.) Tästä syystä myöskään romaanikertojan spektakulaarinen, jatkuvasti visualisoiva katse ei kykene kuvaamaan Feliceä, vaan hän tuntee jatkuvaa epäluuloa ja levottomuutta tätä kohtaan: ”Now she is disturbing me, making me doubt of my own self just looking at her sauntering through the sunshafts like that.” (J, 198.) Lopulta kertoja kuitenkin oppii kiinnittymään siihen visuaalisen alla vaikuttavaan, ennalta-arvaamattomaan musiikilliseen tilaan, Felicen liikkeen alla vaikuttavaan rytmiseen kokonaisuuteen, jonka avulla tämä määrittelee minuuttaan ja asemaansa osana kaupungin esityksellistä toimintaa:

---

<sup>312</sup> Kuten Morrison antaa *Jazzin* lopussa ymmärtää, juuri äänilevyt tarjoavat mustalle subjektille mahdollisuuden asettaa itsensä osaksi historian kertomusta. Näin *Jazzin* ajallista rakennetta voidaan tarkastella myös suhteessa Ralph Ellisonin romaanissaan *Invisible Man* esittämään ajatukseen ”historian groovesta”, ”the groove of history”. Ellisonin mukaan valtakurssin toteuttaman historian kertomuksen alla vaikuttaa aina moninainen ja näkymätön ”äänten maailma”, joka on kehittynyt epävakaassa suhteessa kirjoitetun historian tuottamaan diskurssiin: ”They’d been there all along, but somehow I’d missed them. [---] They were outside *the groove of history*, and it was my job to get them in, all of them. [---] Forgotten names sang in my head like forgotten scenes in dreams.” (Ellison 1952, 335. Kursiivit lisätty.) Ellisonin mukaan ääntallennusteknologian kehittyminen mahdollisti menneisyyden tallentamisen tavalla, joka ei kiinnity kirjoitetun kielen merkitysrakenteisiin vaan tuo esille kaikkialla ihmisten muistoissa soivan ”äänten historian”: ”[T]he growing sound of a record shop loudspeaker blaring a languid blues. I stopped. Was this all that would be recorded? Was this the only true history of the times, a mood blared by trumpets, trombones, saxophones and drums, a song with turgid, inadequate words?” (Ellison 1952, 335.) Vaikka blues puhuu ”vaikeaselkoisella” ja ”riittämättömällä” tavalla, jota ei voida kiinnittää tekstuaaliseen, se ei ole ilman merkitystä. Tässä äänilevyt tarjoavat näkökulman Amerikan mustan väestön historiaan, joka on jäänyt – ja automaattisesti myös jää – kansankunnan *kirjoitetun* historian ulkopuolelle. (Ks. myös Baker H. 1984, 62–63; Weheliye 2005, 80–81.)

Felice still buys Okeh records at Felton's and walks so slowly home from the butcher shop the meat turns before it hits the pan. She thinks that way she can trick me again – moving so slow people nearby seem to be running. Can't fool me: *her speed may be slow, but her tempo is next year's news*. Whether raised fists freeze in her company or open for a handshake, she's nobody's alibi or hammer or toy. (J, 222. Kursiivit lisätty.)

Improvisaatio nostaa toistuvasti esiin kysymyksen siitä, millä tavalla ihminen asettaa itsensä suhteessa aikaan, esityksen rytmiseen kokonaisuuteen. Vaikka Felicen kävely näyttää hitaalta – hänen liikkueessaan tuntuu kuin aika olisi lähes pysähtynyt – hänen eleidensä alla vaikuttava tempo ja rytmi, Felicen liikkeen ajantaju, on täynnä visuaalisen takaista toimintaa, jonka avulla hän asettaa askeleensa suhteessa kaupungin liikkeeseen ja muokkaa esityksellistä minuuttiaan omista lähtökohdistaan. Kuten Ralph Ellisonin näkymätön mies esittää, improvisaatiossa ihminen ei ole koskaan täysin ”ajan tasalla”, hän ei huomaa ajan lineaarista liikettä vaan sen ”solmukohtat”, ne toistuvat katkot, tauot ja breakit, jolloin aika joko ”pysyy paikallaan tai liikahtaa eteenpäin”<sup>313</sup>. Jokaisen rytmin alla on aina toinen, hitaampi aikamitta, ja jokaisen ajallisesti havaittavan liikkeen taustalla vaikuttaa epävakaa ja muuttuva äänen maailma, joka kyseenalaistaa havaittavan, näkyvän tiedon inhimilliselle kokemustodellisuudelle asettamat rajat. Tai kuten Homi K. Bhabha toteaa, kyky hidastaa ja viivästyttää ajan lineaarista liikettä paljastaa ne aukot ja repeämät, joiden kautta performatiivinen vähemmistödiskurssi saa mahdollisuuden kyseenalaistaa ja tarkastella kriittisesti länsimaisen modernin ajan järjestelmien tuottamaa valtakurssia: ”It is the function of the *lag* to slow down the linear, progressive time of modernity to reveal its 'gesture', its *tempi*, 'the pauses and stresses of the whole performance'.”<sup>314</sup> Toisin sanoen siinä missä urbaani toiston speaktaakkeli korostaa rytmin lineaarisuutta ja ajan suoraviivaisuutta ja pakottaa ihmisen liittymään sen itseään toistavaan liikkeeseen, *Jazzissa* kaupungin taustalla soiva, rytmin ja vastarytmin välisestä jännitteestä kehittyvä ”groove”

<sup>313</sup> Ks. Ellison 1952, 7.

<sup>314</sup> Bhabha 1994, 253. Ks. myös Weheliye 2005, 23, 104.

etenee epäjatkovana, katkonaisena sarjana eri aikalinjoja ja mahdollistaa näin performatiivisen uudelleenasettumisen.

Tämä romaanissa loppua kohti kehittyvä muutos jäljittelystä improvisaatioon heijastuu ennen kaikkea kaupungin musiikillisessa toiminnassa. *Jazzissa* toistuu pitkin romaania kuvaus nuorista jazz-muusikoista, jotka soittavat kaupungin talojen katoilla. Soitollaan he heijastavat kaupungin jokapäiväistä elämää ja ennen kaikkea sen musiikillista toimintaa. Romaanin lopussa nämä nuoret muusikot löytävät uudenlaisen tavan lähestyä musiikkia:

Young men on the rooftops changed their tune; spit and fiddled with the mouthpiece for a while and when they put it back in and blew out their cheeks *it was just like the light of that day, pure and steady and kind of kind*. [---] That's the way the young men on brass sounded that day. Sure of themselves, sure they were holy, standing up there on the rooftops, facing each other at first, but when it was clear that they had beat the clarinets out, they turned their backs on them, lifted those horns straight up and *joined the light just as pure and steady and kind of kind*. (J, 196–197. Kursiivit lisätty.)

Romaanin lopussa kaupungin musiikillinen toiminta kehittyy kohti kilpailua, jossa soittajat jatkuvasti haastavat toisensa ja pyrkivät täten vahvistamaan omaa identiteettiään ryhmän sisällä, osana esityksen performatiivista kokonaisuutta. Tämä nuorten jazz-muusikoiden esitys rakentaa improvisatorista ilmaisua, joka ei kehity harmoniassa yhdessä muiden soittimien kanssa vaan rytmisten vastakkainasettelujen ja ristiriistaisuuksien varassa, mikä asettaa musiikin rakenteet jatkuvaan liikkeeseen. Samalla kun tämä ”uusi musiikki” heijastaa kaupungin jokapäiväistä elämää (*it was just like the light of that day*), se muokkaa siitä joka kerta jotain uutta. Samalla se liikkuu kohti spirituaalista: äänen varassa muusikko on kykenevä nousemaan arkitodellisuuden yläpuolelle, rakentamaan itsensä uudelleen ja kääntymään ”kohti valoa”, kuin lentääkseen (*joined the light just as pure and steady and kind of kind*). Samoin kuin monissa spirituaaleissa, joissa lentäminen esiintyy orjuudesta vapautumisen symbolina, muusikot kykenevät yhteisöllisen ryhmädynamiikan myötä

kehittyvän improvisaation avulla vapauttamaan itsensä musiikin moniäänisessä ulottuvuudessa. Tässä ajatus musiikillisesta performansista yhdistyy ihmisen tarpeeseen etsiä jatkuvasti itseään ja tavoitella näin ilmaisun vapautta osana suurempaa esityksellistä kokonaisuutta – tai kuten romaanin kertojaääni kuvailee soittajien toimintaa: ”To find coolness” (J, 196). Lopulta jopa Violetin jäljittelyyn ja matkimiseen ehdollistunut häkkilintu kykenee romaanin lopussa talojen katoilla soittavien nuorten muusikoiden avulla tavoittamaan yhteisöllisen tarkoituksensa ja persoonallisen olemuksensa: ”[---] Violet decided, and Joe agreed, *nothing was left to love or need but music*. They took the cage to the roof one Saturday, where the wind blew and so did the musicians in shirts billowing out behind them. From then on *the bird* was a Pleasure to itself and to them.” (J, 224. Kursiivit lisätty)<sup>315</sup>

*Jazzissa* vastaus Joen ja Violetin urbaania todellisuutta hallinneelle kaksinaisuuden kokemukselle löytyy vastavuoroiseen muutokseen ohjaavan rakkauden kuvauksesta: se on kuin musiikki, joka ohjaa kohti kokemuksellista yhteisöllisyyttä ja yhtäaikaisen hetkellisen läsnäolon tunnetta (*nothing was left to love or need but music*).

Samoin kuin musiikki, joka tuottaa jatkuvasti sointuja, joita kertojan visualisoiva katse ei

<sup>315</sup> Morrison tekee romaanissa toistuvasti intertekstuaalisia viittauksia jazz-musiikin historiaan. Yllä olevassa sitaatissa sanan ”bird” yhteys jazz-saksofonisti Charlie ”The Bird” Parkeriin on näistä kaikkein ilmeisimpiä. ”Bird” oli merkittävimpiä bebop-muusikoita, jotka olivat – kuten *Jazz*-romaanin talojen katoilla soittavat muusikot – juuri nuoria artisteja, jotka halusivat uudistaa jazz-musiikin totunnaisia muotoja. Yhtenä syynä bebopin syntyyn oli jazz-musiikin muuttuminen 1930- ja -40-luvulla entistä selkeämmin amerikkalaisen (valkoisen) valtavirran suosimaksi viihteelliseksi swing-musiikiksi. Swing rakentui voimakkaammin suurten orkestraatioiden varaan, samalla se kuihdutti jazzin spontaaniuden: siitä alkoi tulla entistä sävelletympää, ylös kirjoitettua, nuotitettua musiikkia. Samalla se irtautui entistä enemmän mustasta blues-traditiosta. 1940-luvulla kehittynyt bebop syntyi radikaalina vastareaktionä swing-musiikin sovinnaisille ja ennalta arvattaville rakenteille. Toisin kuin swing, sointurakenteeltaan monimutkaisempi ja rytmisesti vaihtelevampi bebop rakentui enemmän call-and-response -perinteen mukaisten ”riffien” ja yksilöllisten soittajien vastavuoroisten soolojen varaan. Samalla se korosti yksilöllistä ilmaisua ja nosti solistin ja improvisaation jälleen musiikillisen toiminnan keskiöön. (Ks. Jones L. 2002 [1963], 181–182, 193–194; Mackey 1993, 275.) Bebopin merkitys on ollut valtava, ei ainoastaan jazzin vaan myös afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisen kulttuurin ja taiteen, sekä erityisesti 1950-luvulla voimistuneen mustan rodullisen identiteetin ja yhteiskunnallisen tietoisuuden kehitykselle. Ennen kaikkea bebop nosti aiempaa voimakkaammin esille jazziin sisältyvän vastakulttuurisuuden ajatuksen ja vastahakoisuuden kiinteitä merkityksiä ja rakenteita kohtaan: kaikki on uudelleentulkittavissa, jokainen esitys voidaan asettaa improvisatoriselle uudelleensävellykselle. Vapaus, jonka artisti jazz-performanssissa saavuttaa, syntyy juuri improvisoijan ja muiden soittajien välisestä luovasta, esityksellisestä kokonaisuudesta. (Ks. Mackey 1993, 274–275; Benston 2000, 118.)

kykene tavoittamaan, rakkaus, jonka Joe ja Violet romaanin lopussa saavuttavat, syntyy merkityksistä, jotka jäävät ympäröivän maailman ja havaittavan todellisuuden ulkopuolelle. Se asettuu toistuvasti vastaan yrityksiä kontrolloida ja luokitella näkemäänsä: ”It’s nice when grown people whisper to each other under the covers. [---] They are under the covers because they don’t have to look at themselves anymore; there is no stud’s eye, no chippie glance to undo them. (J, 228.) Samoin kuin muusikko kääntyy musiikissa aina pois ulkoisesta ja näkyvästä maailmasta itseensä, kohti sisäistä todellisuuttaan, löytääkseen uuden tavan käsitellä minuudenkokemukseensa kytkeytyviä jännitteitä ja merkityksiä, Violet ja Joe kääntyvät ”sisäänpäin toisiinsa päin” löytääkseen keskinäisten kuiskaustensa avulla tien sisimpiinsä kytkeytyneisiin muistoihin, kadonneisiin tunteisiin, uniin ja fantasioihin, joita työstämällä he kykenevät ottamaan menneisyytensä uudelleen haltuun ja määrittelemään keskinäisen rakkautensa uudelleen:

Their ecstasy is more leaf-sigh than bray and *the body is the vehicle, not the point*. They reach, grown people, for something beyond, way beyond and way, way down underneath tissue. [---] *They are inward toward the other*, bound and joined by carnival dolls and the steamers that sailed from ports they never saw. That is what is beneath their undercover whispers. (J, 228. Kursiivit lisätty.)

Joen ja Violetin romaanin lopussa tavoittama rakkaus on monella tapaa improvisatorista ja ”musiikillista”: sen perusta on keskinäisessä vuorovaikutuksessa ja ruumiillisessa kokemuksellisuudessa (*the body is the vehicle, not the point*), jossa heitä ympäröivä ulkoinen todellisuus korvautuu auditiivisesti koettavalla sisäisellä todellisuudella, joka koostuu unen tavoin päällekkäisistä merkitystasoista, assosiatiivisesti liukuvista mielikuvista, impulsiivisista tunnelmista ja metaforista, jotka ovat kertojan katseen ja kielen ulottumattomissa.<sup>316</sup>

<sup>316</sup> Kuten Kathleen Ashley on todennut, koko Morrisonin tuotanto voidaan lukea filosofisena tutkimuksena rakkauden monimutkaisuudesta. Ominaista Morrisonin tuotannolle on ajatus rakkauden ristiriitaisuudesta: hänen romaaniensa henkilöahmojen kokemukset rakkaudesta ovat usein kytköksissä väkivaltaan, tuhoon ja kuolemaan. Toistuvasti tämä rakkauden motiivi liittyy epätodennäköisiin, ja usein sosiaalisesti epähyväksyttäviin, tilanteisiin ja suhteisiin, kuten esimerkiksi Cholly Breedloven inestinen rakkaus tyttärensä romaanissa *The Bluest Eye*; Sethen rakkaus lapsiaan kohtaan *Beloved*-romaanissa, minkä seurauksena yksi hänen

Morrison on useaan otteeseen korostanut pyrkimyksiään yhdistää kirjallinen toimintansa musiikilliseen ja performatiiviseen vastavuoroisuuden periaatteeseen. Esseeteoksessaan *The Dancing Mind* (1996) hän korostaa lukijan läsnäoloa ja osallistumista romaanin konstruktiossa. Kirja ei ole ainoastaan tekstuaalinen tuotos, vaan se tulee ymmärtää esityksellisenä toimijana, joka omalla toiminnallaan kutsuu lukijan fiktion kehittyvien tietoisuuksien, elämien ja ajatusmaailmojen väliseen vastavuoroiseen ”tanssiin”: ”[T]he life of the book world is quite serious. Its real life is about creating and producing and distributing knowledge; about making it possible for the entitled as well as the dispossessed to experience one’s own mind dancing with another’s[.]”<sup>317</sup> Toisin sanoen kuulu kahden ”mielen”, sisäisen ja ulkoisen, tekstin ja lukijan välillä voidaan täyttää ”tanssissa”, jossa kumpikaan osapuoli ei määritä ja ohjaa toista. Vertauksen taustalla on ajatus romaaniin sen kerronnan rytmin myötä kehittyvästä liikkeestä, joka perustuu lukijan ja kirjan vastavuoroiseen tahdistumiseen: rytmin avulla lukija halutaan ”sulauttaa” voimakkaammin osaksi romaaniesityksen performatiivista liikettä ja sen kehittymistä.

*Jazzissa* Morrisonin romaaniestetiikka rakentaa musiikillista kerrontaa, joka ei tarjoa lopullisia vastauksia, yhtä autoritaarista kertojaaäntä. Pyrkimys performatiiviseen romaanikerrontaan tulee konkreettisimmin esille, kun kertoja romaanin lopussa puhuttelee suoraan lukijaa ja kannustaa tätä kirjan ja lukijan väliseen toimintaan: “[---] *I have loved only you, surrendered my whole self reckless to you and nobody else. That I want you to love me back and show it to me. That I love the way you hold me, how close you let me be to you. I like your fingers on and on, lifting, turning.*” (J, 229.) Rakkaus, jonka romaanin kertojaääni

---

lapsistaan kuolee; tai Joen rakkaus Dorcasia kohtaan *Jazzissa*, mikä lopulta johtaa Dorcasin väkivaltaiseen kuolemaan. Samalla Morrison kuitenkin pakottaa lukijan pohtimaan tuhoavan rakkauden paradoksaalisuutta ja kääntää katseensa siihen, mitä rakkauden kokemuksen takaa voidaan löytää: olennaista rakkaudessa on sen tapa haastaa totunnaiset tapamme tulkita ympäröivää maailmaa ja kyky asettua myös yhteisön moraalisia ja sosiaalisia rakenteita vastaan. Rakkaus luo jatkuvasti ristiriitoja ja pyrkii näin kyseenalaistamaan ne ennakoasetelmat, joiden kautta ihmiset luokittelevat ympäristöään. (Ks. Ashley 2003, 28–31.)

<sup>317</sup> Morrison 1996, 16.

pyrkii *Jazzin* lopussa saavuttamaan, syntyy näin haaveesta tavoittaa tämä vastavuoroinen yhteys, jossa merkitykset eivät ole kiinteitä vaan jatkuvassa muutoksessa. Tästä syystä myös kertojaääni pyrkii toistuvasti puhumaan lukijalle ja määrittelemään itsensä uudelleen suhteessa kertomaansa tarinaan: hän käy jatkuvaa dialogia oman kertovan toimintansa kanssa ja romaanin lopussa hän suuntaa äänensä kohti lukijaa, tavoitteenaan saavuttaa lukijan ja kirjan välinen vastavuoroinen esityksellinen yhteisöllisyys.

Eryteisesti romaanin lopussa annetaan ymmärtää, että kertoja olisi kirja itse, romaani joka yrittää puhua lukijalleen. Samalla romaanin kertojaääni, romaania kertova kirja, joutuu tunnustamaan kykenemättömyytensä tavoittaa vastavuoroinen yhteys lukijaan: ”[---] I can't say that aloud; I can't tell anyone that I have waited for this all my life and that being chosen to wait is the reason I can. If I were able I'd say it.” (J, 229.) Kirjallinen teos ei ole koskaan kykenevä saavuttamaan lukijan ja tekstin välistä esityksellistä kokonaisuutta, vaan se on lopulta aina sidoksissa tekstuaaliseen. Romaania ei ole mahdollista irrottaa kirjaimista, joilla se puhuu, niistä sivuista joiden välityksellä se viestittää. Juuri tästä syystä kertoja osoittaa kirjan ja lukijan välisen fyysisen yhteyden. Romaanin lopussa hän ohjaa lukijaa katsomaan käsiään, jotka pitelevät kirjaa: ”*Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look where your hands are. Now.* (J, 229. Kursiivit lisätty.) Romaani tulee nähdä toimintana, ei tietona tai tallenteena tapahtuneista, vaan kutsuna kirjan ja lukijan väliseen vastavuoroiseen merkityksenantoprosessiin. Samalla itse romaaniteksti kirjoittaa itsensä lopullisesti vasta lukijan ja kirjan välisen performatiivisen dynamiikan kautta – ja välttää täten mahdollisuuden asettaa tarina lopulliseen merkitykseensä (*Say make me, remake me*). Romaanin viimeinen sana (*Now*) siirtää menneisyyden ja historian kertomuksen performatiiviseen nykyhetkeen, joka on sekä kirjan että lukijan nykyhetki, reaalisen ja fiktiivisen yhtymäkohta, jossa kirja ja lukija kohtaavat romaanin

jälkeen kehittyvässä diskurssintakaisessa hiljaisuudessa: hetkessä, jolloin teos vapautuu lukijan improvisatoriselle jatkoprosessoinnille.

## 7. LOPUKSI: JAZZ ROMAANINA

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut niitä merkityksiä, joita afrikkalaisamerikkalainen musiikillinen esitystraditio saa Toni Morrisonin romaanissa *Jazz*. Keskeiseen rooliin analyysissäni on noussut ajatus jazz-improvisaatiosta sekä romaania ohjaavana kerronnallisena periaatteena että mustan diasporisen kulttuurin ja identiteetin rakentamisen välineenä. Tässä improvisaation käsite kiinnittyy voimakkaasti ajatukseen moniäänisestä musiikillisesta performansista aivan erityisenä mustan subjektin itsemäärittelyn alueena, jonka tavoitteena on tuottaa yksilöllistä esityksellistä toimijuutta ja subjektiviteettia osana esityksen performatiivista kokonaisuutta. Kyse on identiteettiprosessista, joka ohjaa toistuvasti määrittelemään uudelleen ne rakenteet, joissa ihmisen minuus kehittyy.

Itse *Jazz*-romaanin rakentuu kollektiivisena jazz-performanssina, jossa kertojan on rakennettava kokonaisvaltainen ymmärrys kertomuksensa taustalla vaikuttavasta tarinasta ja etsiä jatkuvasti uusia tapoja kertoa se. Näin Morrisonin voidaan nähdä *Jazzissa* problematisoivan myös tietty romaanin – ja myös konkreettisemmin kirjan – käsite ja merkitys afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuuripiirissä. Hän liittää eräässä haastattelussa romaanin synnyn kaupungistumiseen, teollisen aikakauden ja urbaanin keskiluokan kehittymiseen: ”The middle class at the beginning of the industrial revolution needed a portrait of itself because the old portrait didn’t work for this new class. Their roles were different; their lives in the city were new. The novel served this function then, and it still does. It tells about the city values, the urban values.”<sup>318</sup> Maaltamuuton ja kaupungistumisen myötä afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin sisälle alkoi kehittyä voimakas vastakkainasettelu vanhojen maalaisten arvojen ja porvarillisen keskiluokan urbaanien arvojen välille: vanhat

<sup>318</sup> Leclair 1994 (1981), 121.

agraariset arvot ja oraalisen tarinankerronnan muodot – kansantarinat, musiikki, tanssi – eivät enää toimineet samalla tavalla uudessa urbaanissa ympäristössä. Morrisonille romaani on ensisijaisesti urbaani tarinankerronnan muoto, sen arvomaailma on selkeästi kaupungistunut. Tässä piilee myös sen ongelma: menettäessään esityksellisen ja rituaalisen yhtenäisyyden ja erkaantuessaan omaksi itsenäiseksi alueekseen taide menettää mahdollisuuden aidosti yhteisölliseen kieleen<sup>319</sup>. Romaani ei ole kykenevä toimimaan mustan yhteisöllisyyden ja elämänmuodon ilmaisijana, koska se on kaupungistumisen myötä menettänyt yhteytensä suulliseen tarinankerrontaperinteeseen ja erkaantunut täten kulttuurisesta ja rituaalisesta perimästään, ”mustista esivanhemmistaan”.

Morrison on korostanut erityisesti musiikin ja musiikillisuuden roolia mustan yhteisöllisyyden fiktiivisessä uudelleenrakentamisessa: “There is a confrontation between old values of the tribes and new urban values. It’s confusing. There has to be a mode to do what the music did for blacks, what we used to be able to do with each other in private and in that civilization that existed underneath the white civilization.”<sup>320</sup> Tässä musiikilla on sekä vastakulttuurinen että yhteisöllinen merkitys: mustan musiikillisen ilmaisun muodot ovat kehittyneet epävakaassa suhteessa ympäröivään kulttuuriin jatkuvasti uudelleenarvioiden länsimaisen modernin ajan järjestelmien tuottamaa (valkoista) valtakäytännön diskurssia. Samalla musiikillinen improvisaatio on ollut kulttuurisen uudistumisen väline, keino rakentaa itsetietoista kulttuurista toimijuutta. Kuten Madhu Dubey on todennut, Morrisonille musiikilliseen kiinnittyminen on ennen kaikkea tarjonnut mahdollisuuden yhdistyä mustaan kansankulttuuriin ja rakentaa näin uudelleen maaltamuuton hajottamaa kulttuurista yhteisöllisyyttä. Samalla se on toiminut parannuskeinona urbaanin ja mekanisoituvan yhteiskunnan epäkohtiin.<sup>321</sup>

<sup>319</sup> Vrt. Debord 2005 (1967), 158–159.

<sup>320</sup> Leclair 1994 (1981), 121.

<sup>321</sup> Ks. Dubey 1998, 296, 310 (elektroninen dokumentti).

Morrisonin mukaan musta musiikkitradiotio kuitenkin menetti kaupungistumisen myötä osan yhteisöllisestä käyttöarvostaan, koska se siirtyi urbaanissa ympäristössä selkeämmin osaksi valkoista musiikkiteollisuutta ja kulutuskulttuuria. Tässä tilanteessa romaani tulee korvaamaan oraalisen tarinankerronnan muodot ja musiikin mustan väestön kulttuurisen itsetietoisuuden rakentajana:

For a long time, the art form that was healing for Black people was music. That music is no longer *exclusively* ours; we don't have exclusive rights to it. Other people sing it and play it; it is the mode of contemporary music everywhere. So another form has to take place, and it seems to me that the novel is needed by African-Americans now in a way that it was not needed before[.]<sup>322</sup>

Siinä missä musiikki sulautuu osaksi kaupallista levyteollisuutta ja ”valkoisen pääoman” hallitsemia markkinoita, kirjan on mahdollista vastustaa mustan kulttuuriperinteen kaupallista hyödyntämistä ja toimia mustan kokemuksen ja yhteisöllisten arvojen ”todenmukaisena” ilmaisijana. Toisin kuin musiikki, romaani kykenee toimimaan urbaanin speaktaakkelin ulkopuolella. Siinä missä jo ”valmiiksi kirjoitettu” urbaani speaktaakkeli pyrkii rakentamaan mahdollisimman kokonaisen ja todenmukaisen visuaalisen esityksen, ja samalla tuottaa todellisuutta tietyllä tavalla, kirjan on mahdollista vaatia lukijaltaan kriittistä tulkintakykyä, jolloin se säilyttää paremmin mustan call-and-response -perinteen edellyttämän avoimen ja vastavuoroisen toimijuuden<sup>323</sup>. Voidakseen toimia rodullisen yhteisöllisyyden ja mustan kokemuksen todenmukaisena ilmaisijana kirjallisuuden on kuitenkin kyettävä tavoittamaan rakenteissaan mustan oraalisen kertomustradition performatiivinen voima. Kuten Morrison toteaa eräässä Paul Gilroy'n kanssa tehdyssä haastattelussa, se mikä tekee tekstistä ”mustan”, on ennen kaikkea sen kiinnittyminen mustan taiteen kerronnalliseen perinteeseen, jonka ”autenttisin” ilmenemismuoto voidaan löytää juuri musiikista:

I have wanted always to develop a way of writing that was irrevocably black. I don't have the resources of a musician but I thought that if it was truly black

<sup>322</sup> Morrison 1985, 340.

<sup>323</sup> Vrt. Dubey 2003, 313.

literature, it would not be black because I was, it would not even be black because of its subject matter. It would be something intrinsic, indigenous, something in the way it was put together – the sentences, the structure, texture and tone – so that anyone who read it would realize. I use the analogy of the music because you can range all over the world and it's still black... I don't imitate it, but I am informed by it.<sup>324</sup>

Tekstin ”mustuus” voidaan lukea sen virkerakenteista, tekstuaalisen koostumuksen sointuvuudesta, kerronnan äänteellisen liikkeen rytmikkyydestä. Tärkeintä on tekstin luontainen vaivattomuus ja avoimuus, sen esityksellinen yllätyksellisyys, kiinnittyminen läsnä olevaan hetkeen, sen improvisatorisuus: “ All the work that must go into improvisation so that it appears that you've never touched it. [---] It must look cool and easy. If it makes you sweat, you haven't done the work.”<sup>325</sup> Morrison viittaa tarpeeseen kääntää huomio romaanin performatiiviseen voimaan ja sen tuottamaan kokemukselliseen rytmiin. Olennaista on saattaa kirjoitetun tekstin äännetasot liikkeeseen – ikään kuin sitä ei olisi koskaan edes kirjoitettu.

*Jazzissa* perinteinen, kaikkitietävä romaanikertoja on ajautunut kriisiin: hän ei ole kykenevä ympäristöstään tekemiensä havaintojen perusteella päättelemään, miksi hänen kertomansa tarinan henkilöt toimivat tietyllä tavalla. Kertojan sanat ohjaavat tarinaa, mutta eivät kykene tavoittamaan kertomuksensa henkilöhahmojen todellisuutta. Hänen ei ole mahdollista välittää luotettavaa kuvausta kertomuksensa tapahtumista tukeutumatta jatkuvasti urbaanin speaktaakkelin ohjaamaan visuaalisten representaatioiden ja mielikuvien järjestelmään. Tämä urbaani visuaalisuuden kulttuuri on pitkään nähty vahingolliseksi afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin kehitykselle. Myös *Jazzissa* visuaalinen (painettu sana tai kuva) ohjaa ihmiset toistuvasti harhaan. Kuva ei anna sijaa subjektin yksilöllisyydelle. Se ei mahdollista todellisuuden kuvaamista sellaisena kuin se on (epävakaana, jatkuvasti muuttavana ja yksilöllisenä), vaan se tekee kohteestaan automaattisesti kertojan katseen alaisen objektin: ihmisestä tulee symboli tietylle mielikuvalle. Toistuvasti *Jazzin* kuvaama

<sup>324</sup> Gilroy 2005 (1993), 181–182.

<sup>325</sup> Gilroy 2005 (1993), 181.

urbaani, mekanisoitunut speaktaakkeli ohjaa ihmiset jäljittelemään tiettyä visuaalisten mielikuvien järjestelmää, jossa kaikki voidaan ostaa ja myydä – romaanin kaupungissa jopa ihmisten väliset sosiaaliset suhteet ovat muuttuneet vaihtokaupan alaiseksi toiminnaksi.

*Jazzissa* tämän toiston varassa kehittyvän jäljittelyn halun symbolina toimii itseään toistava äänilevy, jonka tuottama liike on muuttumatonta, merkitystä vailla: urbaanissa toiston speaktaakkelissa musiikki ei ole enää vastavuoroiseen itsetutkiskeluun ohjaava rituaali vaan samaistumisen ja sulautumisen väline, joka saa ihmiset liittymään kulutuskulttuurin tuottamien visuaalisten representaatioiden ja mielikuvien fetisistiseen järjestelmään. Itse äänilevyjen soittamisesta syntyvä auralinen ulottuvuus kuitenkin säilyttää – mekaanisesta perustastaan huolimatta – improvisatorisen ulottuvuutensa ja mahdollisuutensa esitykselliseen toisin toistamiseen, koska ääni ja sen tulkinta kiinnittyvät voimakkaammin kuulijan omaan sisäiseen todellisuuteen: ääni tekee aistittavasta todellisuudesta voimakkaammin ihmisen itsensä sisäisen kokemuksen ja mahdollistaa näin ihmisen rituaalisen paluun omaan menneisyyteensä.

*Jazzissa* musiikillisen improvisaation ajatus toimii ennen kaikkea mahdollisuutena työstää menneisyyttä: improvisaatiossa ihminen kohtaa kadotetun menneisyytensä ja konfliktien sävyttämän tietoisuutensa pyrkimyksenään saavuttaa kielen, sanojen ja visuaalisen erkaannuttama minän toiminnallinen ja kokemuksellinen yhtenäisyys. Tässä musiikilla ja musiikillisuudella on myyttinen ja rituaalinen ulottuvuus: se jäsentää ja ohjaa ihmisen muistoja ja tunteita sekä antaa todellisuuskokemukselle muodon. Samalla se pakottaa ihmisen työstämään omaa minuuttaan ja identiteettiään suhteessa esityksen yhteisölliseen kokonaisuuteen. Lopulta tämä minän improvisatorinen kokonaisuus kehittyy eräänlaisen ”orfisen hajoamisen” seurauksena: musiikissa ihminen kohtaa konfliktien sävyttämän menneisyytensä ja asettaa itsensä rituaalisesti uudelleen suhteessa

rikkoutuneeseen elämäkokemukseensa kiinnittyäkseen maailmaan kokonaan uudella tavalla. Kokonaisuuden ja lopullisten vastausten saavuttaminen ei kuitenkaan ole olennaista tässä traditiossa vaan itse prosessi ja se kertova toiminta, johon ihminen esityksessä kiinnittyy.

Improvisatorisessa esityksessä ei voida lähteä kertomaan vain yhtä tarinaa vaan esityksen edetessä yhä useammat tarinat tulevat mahdollisiksi. Tarkasteltaessa jazz-performatiivisen toiminnan kehittymistä keskeiselle sijalle nousee breakin, improvisatorisen välitilan, merkitys. *Jazzissa* juuri toistojen myötä kehittyvä epäjatkuvuus ja esityksellinen improvisatorisuus tuottavat jatkuvasti kerronnallisia aukkokohtia, äänettä itsemäärittelyn hetkiä, jotka mahdollistavat romaanihenkilöiden nousemisen osaksi romaanidiskurssin asettamaa kertoja-asemaa: juuri breakin muodostaman kerronnallisen välitilan avulla romaanihenkilöt ottavat hetkeksi tarinankertojan roolin ja lähtevät rakentamaan kokonaisvaltaisempaa ymmärrystä elämäntilanteeseensa vaikuttavista tekijöistä. Näin *Jazz* luo kerrontaansa romaanikertojan näköhavaintoon perustuvan empiirisen todellisuuskokemuksen ulkopuolisen ja abstraktin, moniäänisen ”musiikillisen ulottuvuuden”, joka lopulta kyseenalaistaa kertojaäänien romaanin alussa kuvaaman tarinajuonen kulun: toisin kuin kertoja romaanin alussa vihjaa, murhatyö ei toistu, vaan Joe ja Violet kykenevät määrittelemään keskinäisen rakkautensa uudelleen ja ohjaamaan elämänsä uudelle raiteelle. Samalla teoksen musiikillisuus muuttaa jatkuvasti sen kerronnallista rakennetta tehden romaanista epälineaarisen ja juonirakenteeltaan poukkoilevan. Kiinnostavaa romaanin kerronnallisissa halkeamissa on niiden voimakas läsnäolo myös itse romaanidiskurssissa: romaanin sivut ovat täynnä tyhjiä aukkokohtia, jotka toistuvasti rikkovat ja uudelleen ohjaavat romaanin kertovaa esitystä.

Näin *Jazz*-romaanin kertomusta ei voida alistaa yhden tarinastruktuurin alle, sitä ei ohjaa mikään yksi selkeä juoni tai päämäärä, vaan se etenee kollektiivisena ja moniäänisenä

”jazz-performanssina”, jossa romaanihenkilöt pyrkivät toistojen myötä kehittyvän rytmin avulla kirjoittamaan itsensä osaksi romaanin esityksellistä kokonaisuutta. Siinä missä teoksen alussa kerronta on vielä jakaantunut kahtia kertojaan ja kerronnan kohteeseen – romaanihenkilöiden asuttamaan tarinamaailmaan, jota kertoja pyrkii kuvaamaan oman ylemmyytensä turvin – romaanin lopussa kertojan ulkopuolinen, kontrolloiva katse liikkuu tarkkailevasta katsomisesta kohti osallistuvaa, auralista kokemuksellisuutta. Vastaus kertojaäänien yrityksille kuvata kertomuksensa henkilöhahmojen elämän todellisuutta löytyy kokonaisuudesta, joka on aina moniääninen. Jokainen yritys kuvata tätä kokonaisuutta epäonnistuu, tarinan jäsentyminen kokonaisvaltaisesti ei ole mahdollista muutoin kuin musiikillisessa.

Vaikka kirjaa voidaan lukea ääneen, ja kirjallisuuden voidaan nähdä synnyttävän lukijassa vaikutelma luonnollisen puheen rytmikkyudesta ja sointuvuudesta, on tämä varsinaisen ”musiikillisen” läsnäolo kirjallisessa aina myös jossain määrin illuusio. Vaikka sanat ja kielenkäyttö perustuisivat oraaliseen puheeseen tai musiikilliseen rytmiin, kirjoittaminen lukitsee ne aina kirjallisen, visuaalisen kenttään. Ajatus kertovan kirjallisen ilmaisun ja musiikin yhdistämisestä on myös sikäli ongelmallinen, ettei musiikki – abstraktina taiteenlajina – varsinaisesti *kerro* mitään. Toki voidaan puhua musiikkiteoksen rytmikkyuden ja rakenteen esittävydestä, sen ”dramaturgiasta”, mutta ensi sijassa musiikillinen teos ei esitä muuta kuin omaa itseään: omaa sävellyksellistä rakentumistaan ja ilmaisunsa rytmillistä sommittelua. Toisin sanoen musiikin ”kerronnallisuus” ei ole niinkään sen itsensä vaan ennen kaikkea sen havainnoijan musiikkiin liittämä ominaisuus. Musiikki syntyy kokemuksista, joita kirjallinen ei pysty koskaan aiheuttamaan. Kirjailijoille musiikki onkin toiminut usein analogiana tekstin kerronnalliselle avoimuudelle ja lukuprosessissa kehittyvälle rytmikkäälle kokemuksellisuudelle: musiikkiteosta ei seurata pienen etäisyyden päästä samoin kuin

perinteistä kerronnallista tarinaa, jolla on alkukohta, keskikohta ja loppu, ja jonka juonen kulun lukija saa tietoonsa lukuprosessin aikana; päinvastoin musiikki koetaan voimakkaan elämyksellisesti, ”siinä paikassa”, ajattelematta juurikaan sitä päämäärää tai ”juonta”, jota kohti teos ja sen kerronta etenevät.<sup>326</sup>

Afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden kontekstissa musiikillisuuden taustalla on ollut usein juuri halu vapauttaa teos ja tarina kertovuudesta ja kohdistaa lukijan huomio tekstin tuottamaan liikkeeseen. Samalla se ohjaa kirjallisuuden kohti rituaalista: musiikillisuuden funktiona on tuoda tarina voimakkaammin osaksi lukijan kokemuksellista nykyhetkeä. Myös *Jazzin* ”musiikillisuuden” taustalta voidaan löytää halu työstää tarina mahdollisimman vapaissa raameissa. Rakentaessaan romaaninsa rytmisten toistojen myötä retrospektiivisessä liikkeessä kehittyvän improvisatorisen kerrontarakenteen varaan, ja tavoitellessaan näin tarinan ”musiikillista ulottuvuutta”, Morrison yhdistyy afrikkalaisamerikkalaiseen kerronnalliseen perinteeseen, jossa kielen ja kerronnan oraalisuus ja musiikillisuus on nostettu usein tekstuaalisen ja kirjallisen yläpuolelle: ”I want my fiction to urge the reader into active participation in the nonnarrative, nonliterary experience of the text[.]”<sup>327</sup> Kuten Morrison on todennut, romaanin täytyy ”toimia”, lukijan on kyettävä kokemaan tarina osaksi henkilökohtaista muutosprosessia<sup>328</sup>. Samoin kuin *Silent Parade* -kulkueen rumpujen rytmikkäässä keskustelussa, Morrisonin romaaniestetiikassa tärkeään asemaan nousee lopulta ne rytmisten toistojen tuottamat epäjatkuvuudet, säröt, tauot, katkokset, aukkokohdat, tyhjät hiljaiset hetket, joiden myötä romaanin fiktiivisen tilan rinnalle nousee yhteinen jaetun luovuuden tila: “My language has to have holes and spaces so

<sup>326</sup> Ks. Lång 2000, 209–210.

<sup>327</sup> Morrison 1984, 387.

<sup>328</sup> Ks. Morrison 1985, 341.

that the reader can come into it. [---] Then we (you, the reader, and I, the author) come together to make this book, to feel this experience.”<sup>329</sup>

Morrisonille historiallinen romaani ei ole yritys kirjoittaa todenmukaista, objektiivista kuvausta menneisyydestä, vaan sitä ohjaa halu kehittää jatkuvasti uusia mahdollisuuksia ymmärtää ja lähestyä historiallisia narratiiveja. Romaani on tapahtuma, toimintaa, joka on jossain mielessä tapahtunut joskus – kirjailija on kirjoittanut romaanin, jossa hän kertoo tarinan menneistä tapahtumista – mutta joka myös tapahtuu kaiken aikaa. Sen tarkoitus on vapauttaa kirjalliseen sidottu tarina tietyn historiallisen ajanjakson kahleista ja tuoda se osaksi lukijan elävää todellisuutta. Tämä ajatus kiteytyy *Jazzin* viimeisessä sanassa, jonka myötä kirja ohjaa esityksensä kohti lukijan ”improvisatorista sooloa”: ”Now”, ”Nyt”. Lopulta koko romaanikertomus tulee nähdä vastavuoroisen esityksellisen toiminnan lähteenä: se on jatkuvaa liikettä kohti kirjan ja lukijan välistä vuorovaikutteista tilaa, jossa tarina saa lopullisen muotonsa.

---

<sup>329</sup> Tate 1994 (1983), 164.

## LÄHDELUETTELO

### 1. Primaarilähteet

Morrison, Toni, 2004 (1992), *Jazz* = J. Vintage International Edition, New York: Vintage Books.

### 2. Sekundaarilähteet

#### 2.1. Painetut lähteet

##### 2.1.1. Teokset, esseet, artikkelit

Anderson, Jervis 1982, *This Was Harlem. A Cultural Portrait, 1900–1950*. New York: Farrar Straus Giroux.

Appel, Alfred Jr. 2004 (2002), *Jazz Modernism. From Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*. Paperpack edition. New Haven: Yale University Press.

Aschoff, Peter R. 2001, The Poetry of the Blues: Understanding the Blues in Its Cultural Context. – Ferdinand Jones & Arthur C. Jones (ed.), *The Triumph of the Soul. Cultural and Psychological Aspects of African American Music*. Westport, Connecticut: Praeger, 35–67.

Ashley, Kathleen 2003, Toni Morrisonin trickster-hahmot. – Pirjo Ahokas, Lotta Kähkönen (ed.), *Vieraaseen kotiin. Kulttuurinen identiteetti ja muuttoliike kirjallisuudessa*. Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, nro. 52, Turku: Turun yliopisto, 19–39.

Atkinson, Yvonne 2000, Language That Bears Witness. The Black English Oral tradition in the Works of Toni Morrison. – Marc C. Conner (ed.), *The Aesthetics of Toni Morrison. Speaking the Unspeakable*. Jackson: University Press of Mississippi,

12–30.

Attali, Jacques 1985, *Noise. The Political Economy of Music (Bruits: essai sur l'économie politique de la musique, 1977)*. Transl. Brian Massumi. *Theory and History of Literature*, Vol. 16, Manchester: Manchester University Press.

Bahtin, Mihail (Bakhtin, Mikhail) 1988 (1981), *The Dialogic Imagination (Voprosy literatury i estetiki)*. Transl. Caryl Emerson & Michael Holquist. University of Texas Press Slavic series, no. 1. Sixth Paperback Printing. Austin: University of Texas Press.

----- 2002 (1995), *Frangois Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru (Tvoršestvo Fransua Rable I Narodnaja Kultura Srednevekovja I Renessansa, 1965)*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. 3. painos. Helsinki: Like.

Baldwin, James 1966, “Sonny's Blues” (1957). – James Baldwin, *Going to Meet the Man*. First Dell Printing. New York: Dell Publishing Co., Inc., 86–122.

----- 1985, Many Thousands Gone (1951). – James Baldwin, *The Price of the Ticket. Collected Nonfiction 1948–1985*. London: Michael Joseph, 65–78.

Baker, Barbara A. 2003, *The Blues Aesthetic and the Making of American Identity in the Literature of the South*. *Modern American Literature*, vol. 38, New York: Peter Lang.

Baker, Houston A. Jr. 1984, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

----- 1991, *Workings of the Spirit. The Poetics of Afro-American Women's Writing*. Chicago: The University of Chicago Press.

Benston, Kimberly W. 1979, Late Coltrane: A Re-membering of Orpheus. – Michael S. Harper & Robert B. Stepto (ed.), *Chant of Saints. A Gathering of Afro-*

*American Literature, Art, and Scholarship*. Chicago: University of Illinois Press, 413–424.

----- 2000, *Performing Blackness. Enactments of African-American Modernism*. New York: Routledge.

Berliner, Paul F. 1994, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bhabha, Homi K. 1994, *The Location of Culture*. London: Routledge.

Biedermann, Hans 2004 (1993), *Suuri symbolikirja (Droemersche Verlagsanstalt, 1989)*. Suom. Pentti Lempiäinen. 8. painos. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Boutry, Katherine 2000, Black and Blue. The Female Body of Blues Writing in Jean Toomer, Toni Morrison, and Gayl Jones. – Saadi A. Simawe (ed.), *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. Border Crossings, vol. 9, New York: Garland Publishing, Inc., 91–118.

Carby, Hazel 1998, It Jus Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues (1986). – Robert G. O'Meally (ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press, 469–482.

Cataliotti, Robert H. 1995, *The Music in African American Fiction*. Studies in African American history and culture. New York: Garland Publishing, Inc.

Chernoff, John Miller 1979, *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: The University of Chicago Press.

Conner, Marc C. 2000, Introduction. Aesthetics and the African American Novel. – Marc C. Conner (ed.), *The Aesthetics of Toni Morrison. Speaking the Unspeakable*. Jackson: University Press of Mississippi, ix–xxviii.

- Connor, Steven 1997, The Modern Auditory I. – Roy Porter (ed.), *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*. London: Routledge, 203–223.
- Davis, Angela Y. 1998, *Blues Legacies and Black Feminism. Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon Books.
- Debord Guy 2005, *Spektaakkelin yhteiskunta (La Société du Spectacle, 1967)*. Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.
- Douglas, Ann 1998, Skyscrapers, Airplanes, and Airmindedness: “The Necessary Angel” (1995). – Robert G. O’Meally (ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press, 196–223.
- Dubey, Madhu 2003, *Signs and Cities. Black Literary Postmodernism*. Chicago: The University of Chicago Press, Ltd.
- Du Bois, W.E.B. 1994 (1903), *The Souls of Black Folk*. Dover Thrift Edition. New York: Dover Publications, Inc.
- Dunderberg, Ismo 2005, Nag Hammadin löytö ja gnostilaisuus. – Ismo Dunderberg & Antti Marjanen (toim.), *Nag Hammadin kätketty viisaus. Gnostilaisia ja muita varhaiskristillisiä tekstejä*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 11–32.
- Ellison, Ralph 1952, *Invisible Man*. Tenth printing. New York: Random House.
- 2002a, Blues People (1953). – Robert G. O’Meally (ed.), *Living with Music. Ralph Ellison’s Jazz Writings*. Modern Library Paperpack Edition. New York: The Modern Library, 120–132.
- 2002b, Richard Wright’s Blues (1953). – Robert G. O’Meally (ed.), *Living with Music. Ralph Ellison’s Jazz Writings*. Modern Library Paperpack Edition. New

York: The Modern Library, 101–119.

----- 2002c, The Charlie Christian Story (1953). – Robert G. O’Meally (ed.), *Living with Music. Ralph Ellison’s Jazz Writings*. Modern Library Paperpack Edition. New York: The Modern Library, 34–49.

----- 2002d, The Golden Age, Time Past (1953). – Robert G. O’Meally (ed.), *Living with Music. Ralph Ellison’s Jazz Writings*. Modern Library Paperpack Edition. New York: The Modern Library, 50–64.

Feld, Steven 1994, Aesthetics as Iconicity of Style (uptown title); or, (downtown title) “Lift-up-over Sounding”: Getting into the Kaluli Groove. – Charles Keil, Steven Feld (ed.), *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press, 109–150.

Floyd, Samuel A. Jr. 1995, *The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.

Fox-Good, Jacquelyn A. 2000, Singing the Unsayable. Theorizing Music in *Dessa Rose*. – Saadi A. Simawe (ed.), *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. New York: Garland Publishing, Inc., 1–40.

Frith, Simon 1996, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. New York: Oxford University Press.

Gates, Henry Louis Jr. 1988, *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.

Gilroy, Paul 1993, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Gioia, Ted 1988, *The Imperfect Art. Reflections on Jazz and Modern Culture*. New York: Oxford University Press.

Grandt, Jürgen E. 2004, *Kinds of Blue. The Jazz Aesthetic in African-American Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.

Gussow, Adam 2002, *Seems Like Murder Here. Southern Violence and the Blues Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hakkarainen, Marja-Leena 1996, Musta teksti valkean päällä. Pohjatekstit merkityksenantajina Toni Morrisonin romaanissa *Beloved*. – Pirjo Lyytikäinen (toim.), *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49, osa 1. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 52–69.

Hartman, Charles O. 1991, *Jazz Text. Voice and Impovisation in Poetry, Jazz, and Song*. New Jersey: Princeton University Press.

Heble, Ajay 2000, *Landing on the Wrong Note. Jazz, Dissonance, and Critical Practice*. New York: Routledge.

Henderson, Stephen 1972, Introduction: The Forms of Things Unknown. – Stephen Henderson (ed.), *Understanding the New Black Poetry. Black Speech & Black Music as Poetic References*. New York: William Morrow & Company, Inc., 1–69.

Holloway, Karla F.C. 1992, *Moorings & Metaphors. Figures of Culture and Gender in Black Women's Literature*. New Jersey: Rutgers University Press.

Jones, Ferdinand 2001, Jazz and the Resilience of African Americans. – Ferdinand Jones, Arthur C. Jones (ed.), *The Triumph of the Soul. Cultural and Psychological Aspects of African American Music*. Connecticut: Praeger, 127–151.

- Jones, Gayl 1991, *Liberating Voices. Oral Tradition in African American Literature*.  
Cambridge: Harvard University Press.
- Jones, LeRoi (Baraka, Amiri) 1970, *New Black Music: A Concert in Benefit of The Black Arts Repertory Theatre/School Live (1965)*. – LeRoi Jones, *Black Music*. Third printing. New York: William Morrow & Company, Inc., 172–176.
- 1998 (1966), *Hunting Is not Those Heads on the Wall (1964)*. – LeRoi Jones, *Home. Social Essays*. First Ecco Edition. New Jersey: The Ecco Press, 173–178.
- 2002 (1963), *Blues People. Negro Music in White America*. Quill Edition. New York: Perennial.
- Kurkela, Kari 1998, *Musiikki reflektiona*. – Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen, Anne Sivuojan-Gunaratnam (toim.), *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Tampere: Gaudeamus, 347–360.
- Lange, Art & Mackey, Nathaniel 1993, *Editors' Note*. – Art Lange & Nathaniel Mackey (ed.), *Moment's Notice. Jazz in Poetry and Prose*. Minneapolis: Coffee House Press.
- Lehtonen, Kimmo 2007, *Musiikin symboliset ulottuvuudet*. Suomi: Suomen musiikkiterapiayhdistys ry.
- Levine, Lawrence W. 1998, *Jazz and American Culture (1993)*. – Robert G. O'Meally (ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press, 431–447.
- Lång, Markus 2004, *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen*. *Studia musicologica Universitatis Helsingiensis*, nro. 11. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Mackey, Nathaniel 1993, *Discrepant Engagement. Dissonance, Cross-Culturality, and*

*Experimental Writing*. Cambridge studies in American literature and culture, vol. 71. New York: Cambridge University Press.

Monson, Ingrid 1996, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Morrison, Toni 1972 (1970), *The Bluest Eye*. Pocket Books printing. New York: Washington Square Press.

----- 1981, City Limits, Village Values: Concepts of the Neighborhood in Black Fiction. – Michael C. Jaye & Ann Chalmers Watts (ed.), *Literature and the Urban Experience. Essays on the City and Literature*. New Jersey: Rutgers University Press, 35–43.

----- 1984, “Memory, Creation, and Writing”. *Thought. A Review of Culture and Idea*. Vol. 59 (235), 385–390.

----- 1985, Rootedness: The Ancestor as Foundation. – Mari Evans (ed.), *Black Women Writers. Arguments and Interviews*. London: Pluto Press, 339–345.

----- 1992a, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

----- 1992b (1990), The Site of Memory (1987). – Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornel West (ed.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Documentary Sources in Contemporary Art, Vol. 4. Third printing. New York: The New Museum of Contemporary Art, 299 – 305.

----- 1996, *The Dancing Mind*. New York: Alfred A. Knopf.

----- 2004a (1987), *Beloved*. Vintage International Edition, New York: Vintage Books.

----- 2004b, Foreword. – Toni Morrison, *Jazz*. Vintage International Edition, New York: Vintage Books, xv–xix.

Munton, Alan 1997, “Misreading Morrison, Mishearing Jazz: A Response to Toni Morrison's Jazz Critics”. *Journal of American Studies*. Vol. 31 (2), 235–251.

Murray, Albert 1997 (1996), *The Blue Devils of Nada. A Contemporary American Approach to Aesthetic Statement*. Vintage International edition, New York: Vintage International.

----- 1998, Improvisation and the Creative Process. – Robert G. O’Meally (ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press, 111–113.

----- 2000 (1976), *Stomping the Blues*. Second Da Capo Press Edition, Twenty-Fifth Anniversary edition, The United States of America: Da Capo Press.

Neal, Larry 1971 (1968), And Shine Swam On. – LeRoi Jones & Larry Neal (ed.), *Black Fire. An Anthology of Afro-American Writing*. Third Printing. New York: William Morrow & Company, Inc., 638–656.

Ogren, Kathy J. 1989, *The Jazz Revolution. Twenties America and the Meaning of Jazz*. New York: Oxford University Press.

Oliver, Paul 1983, *Bluesin tarina (The Story of the Blues, 1969)*. Suom. Waldemar Wallenius. SOUNDI-kirja 17, Tampere: Franzine Oy.

O’Meally, Robert G. 2002, Introduction: Jazz Shapes. – Robert G. O’Meally (ed.), *Living with Music. Ralph Ellison’s Jazz Writings*. Modern Library Paperpack Edition. New York: The Modern Library, ix–xxxv.

- Ovidius 1997, *Muodonmuutoksia. Metamorphoseon Libri I-XV*. Suom. Alpo Rönty. Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Peach, Linden 2000, *Toni Morrison*. Second Edition. New York: St. Martin's Press.
- Peretti, Burton 1992, *The Creation of Jazz. Music, Race, and Culture in Urban America*. Chicago: University of Illinois Press.
- Perttilä, Elina 2005, Ukkonen – täydellinen järki. – Ismo Dunderberg & Antti Marjanen (toim.), *Nag Hammadin kätetty viisaus. Gnostilaisia ja muita varhaiskristillisiä tekstejä*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 211–222.
- Peterson, Nancy J. 1997, “Say make me, remake me”: Toni Morrison and the Reconstruction of African-American History. – Nancy J. Peterson (ed.), *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 201–221.
- Porter, Eric 2002, *What Is This Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*. Music of the African Diaspora, vol. 6. Los Angeles: University of California Press.
- Powell, Richard J. 1998, Art History and Black Memory: Toward a “Blues Aesthetic” (1994). – Robert G. O’Meally (ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press, 182–195.
- Radano, Ronald 2000, Hot Fantasies: American Modernism and the Idea of Black Rhythm. – Ronald Radano, Philip V. Bohlman (ed.), *Music and the Racial Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 459–480.
- Razaf, Andy 1997, “(What Did I Do to Be So) Black and Blue?” (1929). – Henry Louis Gates Jr. & Nellie Y. McKay (general ed.), *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 57–58.

- Rice, Alan J. 1994, "Jazzing it Up a Storm: The Execution and Meaning of Toni Morrison's Jazzy Prose Style". *Journal of American Studies*. Vol. 28 (3), 423–432.
- 2000, "It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing". Jazz's Many Uses for Toni Morrison. – Saadi A. Simawe (ed.), *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. New York: Garland Publishing, Inc., 153–180.
- Rodrigues, Eusebio L. 1993, "Experiencing Jazz". *Modern Fiction Studies*. Vol. 39 (3&4), 733–754.
- Saariluoma, Liisa 1992, *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Simawe, Saadi A. 2000, Introduction. The Agency of Sound in African American Fiction. – Saadi A. Simawe (ed.), *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. New York: Garland Publishing, Inc., xix–xxv.
- (ed.) 2000, *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. New York: Garland Publishing, Inc.
- Smitherman, Geneva 1977, *Talkin and Testifyin. The Language of Black America*. Detroit: Wayne State University Press.
- Snead, James A. 1998, Repetition as a Figure of Black Culture (1984). – Robert G. O'Meally (ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press, 62–81.
- Strauss, Walter A. 1971, *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Tally, Justine 2001, *The Story of Jazz. Toni Morrison's Dialogic Imagination*. Forum for European Contributions to African American Studies, vol. 7, Hamburg: Transaction Publishers.
- Thompson, Robert Farris 1983, *Flash of the Spirit. African and Afro-American Art and Philosophy*. New York: Random House.
- 1998, African Art and Motion. – Robert G. O’Meally (ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press, 311–369.
- Toivanen, Mikko 2000, *Jazz luonnollisena systeeminä. Fenomenologis-semioottinen tutkielma modernin jazzin myytistä ja sen merkityksestä*. Jyväskylä Studies in the Arts, vol. 72, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Townsend, Peter 2000, *Jazz in American Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Wall, Cheryl A. 2005, *Worrying the Line. Black Women Writers, Lineage, and Literary Tradition*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Wallace, Michele 1992 (1990), Modernism, Postmodernism and the Problem of the Visual in Afro-American Culture. – Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornel West (ed.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Documentary Sources in Contemporary Art, Vol. 4. Third printing. New York: The New Museum of Contemporary Art, 39–50.
- Weheliye, Alexander G. 2005, *Phonographies Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Werner, Craig Hansen 1994, *Playing the Changes. From Afro-modernism to the Jazz Impulse*. Chicago: University of Illinois Press.

Williams, Sherley Anne 1978, The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry. – Dexter Fisher & Robert B. Stepto (ed.), *Afro-American Literature. The Reconstruction of Instruction*. New York: The Modern Language Association of America, 72–87.

### 2.1.2. Haastattelut

Gilroy, Paul 2005 (1993), Living memory: a meeting with Toni Morrison. – Paul Gilroy, *Small Acts. Thoughts on the Politics of Black Cultures*. Livingston: Digisource (GB) Ltd., 175–182.

Leclair, Thomas 1994, “The Language Must Not Sweat”: A Conversation with Toni Morrison (1981). – Danille Taylor-Guthrie (ed.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 119–128.

Mckay, Nellie 1994, An Interview with Toni Morrison (1983). – Danille Taylor-Guthrie (ed.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 138–155.

Morrison, Toni & Schappell, Elissa 1993, “The Art of Fiction”. *The Paris Review*, Vol. 35 (128), 83–125.

Naylor, Gloria 1994, A Conversation: Gloria Naylor and Toni Morrison (1985). – Danille Taylor-Guthrie (ed.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 188–217.

Tate, Claudia 1994, Toni Morrison (1983). – Danille Taylor-Guthrie (ed.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 156–170.

## 2.2. Painamattomat lähteet

### 2.2.1. Teokset, esseet, artikkelit

Balshaw, Maria 2000, *Looking for Harlem. Urban Aesthetics in African American Literature*. London: Pluto Press. (<http://ezproxy.utu.fi:2191/lib/uniturku/Doc?id=2001128>). Haettu 5.11.2008. Elektroninen dokumentti.

Carby, Hazel 1992, "Policing the Black Woman's Body in an Urban Context". *Critical Inquiry*. Vol. 18 (4), 738–755. (<http://www.jstor.org/journals/ucpress.html>). Haettu 21.9.2006. Elektroninen dokumentti.

Dubey, Madhu 1998, "Narration and Migration: Jazz and Vernacular Theories of Black Women's Fiction". *American Literary History*. Vol. 10 (2), 291–316. ([http://ezproxy.utu.fi:2061/sici?sici=0896-7148\(1998\)10:2%3C291%3E1.0.CO;2-&cookieSet=1](http://ezproxy.utu.fi:2061/sici?sici=0896-7148(1998)10:2%3C291%3E1.0.CO;2-&cookieSet=1)). Haettu 4.11.2008. Elektroninen dokumentti.

Jones, Carolyn M. 1997, "Traces and Cracks: Identity and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*". *African American review*. Vol. 31 (3), 481–495. (<http://links.jstor.org/sici?sici=10624783%28199723%2931%3A3%3C481%3AATACIAN%3E2.0.CO%3B2-P>). Haettu 25.9.2006. Elektroninen dokumentti.

Small-McCarthy, Robin 1995, "The Jazz Aesthetic in the Novels of Toni Morrison". *Cultural Studies*. Vol. 9 (2), 293–300. (<http://ezproxy.utu.fi:2774/ehost/pdf?vid=5&hid=106&sid=fd1ed45a-fe91-461f-9854-0103485ff3f6%40sessionmgr109>). Haettu 03.03.2009. Elektroninen dokumentti.

### 2.2.2. Haastattelut

Carabi, Angels 1995, "Toni Morrison". *Belles Lettres: A Review of Books by Women*. Vol. 10

(2), 40. (<http://ezproxy.utu.fi:3728/ps/i.do?action=interpret&id=GALE|A17041324&v=2.1&u=utu&it=r&p=LitRC&sw=w&authCount=1>). Haettu 30.10.2008. Elektroninen dokumentti.

Hackney, Sheldon 1996. "I come from people who sang all the time', a conversation with Toni Morrison." *Humanities*. Vol. 17 (1), 4–9.  
(<http://ezproxy.utu.fi:2746/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=9604100680&site=ehost-live>). Haettu 13.10.2008. Elektroninen dokumentti.

### **2.2.3. Muut painamattomat lähteet**

All Music Guide www-sivu. (<http://www.allmusic.com>). Haettu 28.10.2008.