



Turun yliopisto
University of Turku

RAKENNETTU AREENATÄHTEYS

Rock-konsertti globalisoituvana
mediaspektaakkelinä 1965-2013

Kimi Kärki

Turun yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Kulttuurihistoria

Juno-tohtorionhjelma & PhD Programme in Popular Culture Studies

Työn ohjaajat:

Professori Hannu Salmi

Kulttuurihistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos

Turun yliopisto

Vieraileva professori Bruce Johnson

Kulttuurihistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos

Turun yliopisto

Tarkastajat:

Professori Helmi Järviluoma-Mäkelä

Kulttuurintutkimus

Suomen kieli ja kulttuuritieteet

Itä-Suomen yliopisto

Dosentti Sven-Erik Klinkmann

Abo Akademi & Svenska

Litteratursällskapet i Finland

Vastaväittäjä:

Professori Helmi Järviluoma-Mäkelä

Kulttuurintutkimus

Suomen kieli ja kulttuuritieteet

Itä-Suomen yliopisto

Kannen kuva: kompositio Pink Floydin (*Live at Pompeii*, *The Dark Side of the Moon*, *The Wall*), The Rolling Stonesin (*Bridges To Babylon*), U2:n (*Pop*) ja Peter Gabrielin (*US, Growing Up Live*) levykansista. Kaikki oikeudet teoksen kuviin tekijänoikeuksien haltijoilla.

Taitto Kimi Kärki

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.

ISBN 978-951-29-5907-5 (Painettu/Print)

ISBN 978-951-29-5908-2 (Pdf/Sähköinen)

ISSN 0082-6995

Painosalama Oy - Turku, 2014

Tiivistelmä

TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Kulttuurihistoria

KIMI KÄRKI: Rakennettu areenatahteys. Rock-konsertti globalisoituvana mediaspektaakkelinä 1965–2013

Väitöskirja, 251 sivua, 4 liitesivua

Tohtoriohjelma Juno & PhD Programme in Popular Culture Studies (PPCS)

Joulukuu 2014

Kulttuurihistorian alaan kuuluva artikkeliväitöskirja edustaa populaarikulttuurin ja tarkemmin populaarimusiikin tutkimusta kiinnittyen ennen muuta audiovisuaalisen media-kulttuurin muutokseen 1960-luvulta tähän päivään. Väitöskirja käsittelee Pink Floydin, The Rolling Stonesin, U2:n ja Peter Gabrielin areenakonserttikiertueita ja kyseisten kiertueiden lavasuunnittelijoiden Mark Fisherin ja Robert Lepagen toimintaa.

Tutkimus tarkastelee, miten jättiläismäiset mediaspektaakkelit saivat alkunsa, ammatimaistuiivat ja globalisoituivat vuosien 1965–2013 välillä. Analyysin kohteena on se, miten ne rakentuivat ja toisaalta rakensivat areenatahteyttä sekä uudistivat audiovisuaalista kulttuuria. Konserttien avainkohtia ja populaarijulkisia aineistoja hermeneuttisesti tulkiten ja lähilukien sekä historiallisesti kontekstoiden tutkimus rakentaa kulttuurihistoriallisen kokonaistulkinnan viihdeteollisuuden mahtipontiseksi muotoutuneen ilmiön tuotannosta.

Tutkimuksen lähtökohtana on populaarimusiikkitähden vaikutus 1900-luvun jälki-puoliskon ja 2000-luvun alun massamediassa ja kulttuurissa. Tarkastelemalla areenarockin mediaspektaakkeleiden kulttuurihistoriaa tutkimus ottaa kantaa niihin kaupallisiin, teknologisiin ja poliittisiin muutoksiin, jotka ovat viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana mahdollistaneet tähteyden globaalia leviämistä. Tämän muutoksen seurauksena lähes kenestä tahansa voi tulla tähti ja lähes mistä tahansa kulttuuri-ilmioistä voi tulla populaaria. Mutta vain jotkut tähdet ja yhtyeet esiintyvät täysille areenoille. Areenakonsertit ovatkin tähteyksilmiön keskeisiä huipentumia, globaalin viihdekulttuurin äärimmäisiä manifestaatioita. Nykyiset areenoilla tapahtuvat mediaspektaakkelit ovat monimutkaista audiovisuaalista musiikkiteatteria, jossa kaikkien esityksen elementtien – teatraalisten ja audiovisuaalisten efektien – tulee olla mahdollisimman suuria ja taitavasti rytmitettyjä.

Mediaspektaakkeli-analyysissa tulee erityisesti kohdistaa huomio erilaisten medioiden suhteisiin sekä kysymykseen siitä, miten suuri osa audiovisuaalista konserttikokemusta itse asiassa on ennalta rakennettua ja nauhoitettua. Lavasuunnittelu yhdistää esiintyjän teatraaliset eleet ja esiintymisen laajempaan audiovisuaaliseen ja ennalta mietittyyn temaattiseen kokonaisuuteen. Tähän kuuluvat suurten konserttilavojen kertakäyttöarkkitehtuuri, valon ja pintojen yhdistäminen populaariin kuvastoon sekä itse teoksien audiovisuaalisen kerronnan historiallisiin ja nostalgisiin viitteisiin.

Asiasanat: populaarimusiikki, tähteys, lavasuunnittelu, lavaesiintyminen, mediaspektaakeli, musiikkiteatteri, musiikkiteknologia, musiikinhistoria, kulttuurihistoria

Abstract

UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities

School of History, Culture and Arts Studies

Cultural History

KIMI KÄRKI: Constructed Arena Stardom. Rock Concert as a Globalizing

Media Spectacle, 1965–2013

Doctoral Dissertation, 251 pages, 4 appendix pages

Doctoral Programme Juno & PhD Programme in Popular Culture Studies (PPCS)

December 2014

This article-based dissertation observes the change in the audiovisual popular music performance from 1960s to the date. It focuses on the arena tours of Pink Floyd, The Rolling Stones, U2, and Peter Gabriel, and the related stage design work by Mark Fisher and Robert Lepage.

The main question is, how the gargantuan media spectacles began, how they became professional and reached global appeal during 1965–2013. The emphasis is on how the changing staging constructed new kind of arena stardom and audiovisual culture. The study close reads the key events of some case study concerts, combined with the analysis and historical contextualisation of the related popular media sources.

By observing the cultural history of the arena rock, the dissertation analyses the commercial, technological and political changes that made the global spread of stardom possible. As a result of this change, nearly anyone can become a star, and nearly any cultural phenomenon can become popular. But even today the arena concerts are a zenith of the stardom phenomenon, an extreme manifestation of global entertainment culture.

Special attention is paid to the relations of different media technologies, and to the question of how parts of the audiovisual concert experience are actually prerecorded. The stage designing combines the theatrical gestures and performance with the larger premeditated audiovisual thematic constructions. These include the disposable architecture of the gigantic concert stages, the combination of lighting and surfaces, reflected with popular imagery, and the historical or nostalgic references within the actual audiovisual narratives of each tour.

Keywords: Popular music, Stardom, Stage designing, Stage performance, Media spectacle, Musical theatre, Music technology, Music history, Cultural history

Sisällys

Esipuhe	5
Koosteosa	
I Aluksi: tutkimuskohteina mediaspektaakkelit areenoilla	
1.1. Suunniteltu tähteyks	11
1.2. Tutkimuskohteet, aineistot ja aiempi tutkimus	19
1.3. Osajulkaisut ja niiden suhde tutkimusongelmaan	27
II Lavaesiintymisten kulttuurihistorian tulkintaa	
2.1. Teoreettis-metodologiset lähtökohdat	31
2.2. Kohti mediaspektaakkelia	40
2.3. Kulttuurihistoriallinen tulkinta pelinä	48
III Tähteyden ja teknologian peliareenoilla	
3.1. Globalisoituvan areenatähteyden kulttuurihistoria	59
3.2. Lavasuunnittelu ja teknologian muurit	78
IV Lopuksi: kokonaistulkinta mediaspektaakkeliin lava-arkkitehtuurista	
4.1. Lavaesiintymisten kulttuurihistorian haaste	89
4.2. Synestesiakokemuksista virtuaalisuuteen	100
V Lähteet	105
VI Liitteet	125

Osajulkaisut

Tämä väitöskirja sisältää koosteosan lisäksi kuusi uusintajulkaistua artikkelia. Artikkelien uusintajulkaisu tapahtuu julkaisujen myöntämällä luvalla.

- Artikkeli I 131
”Pelon, hulluuden ja epätoivon teatteri. Johdatus Pink Floydin lavaesiintymisen kulttuuripessimismiin ja sen tulkinnan keinoihin.” *Musiikki* 3/2002b. 19–38.
- Artikkeli II 151
”Valon ja äänen kehässä: audiovisuaalisen aineiston tulkintakysymyksiä.” Teoksessa Sakari Ollitervo, Jussi Parikka & Timo Väntsi (toim.): *Kohtaamisia ajassa. Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*. k&h 2003. 206–231.
- Artikkeli III 177
”‘Matter of Fact It’s All Dark’: Audiovisual Stadium Rock Aesthetics in Pink Floyd’s The Dark Side of the Moon Tour 1973.” Teoksessa Russell Reising (ed.): *Speak to Me: The Legacy of Pink Floyd’s Dark Side of the Moon*. Ashgate Press, Aldershot 2005b. 27–42. Yhteinen lähdeluettelo 236–244.
- Artikkeli IV 203
”Cutting the Moss with Laser Beams: The Uses of History in The Rolling Stones Bridges To Babylon Stadium Tour.” Teoksessa Kari Kallioniemi, Kimi Kärki, Janne Mäkelä & Hannu Salmi (eds.): *History of Stardom Reconsidered*. International Institute for Popular Culture, Turku 2007a. 23–27. Available as an eBook at <http://iipc.utu.fi/reconsidered/>
- Artikkeli V 209
”Pop Art to PopMart: Gendered Stadium Stardom Aesthetics and Stage Designer Mark Fisher’s Creative Work Process.” Teoksessa Nedim Hassan & Holly Tessler (eds.): *Sounds of the Overground: Selected papers from a postgraduate colloquium on ubiquitous music and music in everyday life*. International Institute for Popular Culture, Turku 2010a. 19–27. Available as an eBook at <http://iipc.utu.fi/overground/>
- Artikkeli VI 219
”Turning the Axis: The Stage Performance Design Collaboration Between Peter Gabriel and Robert LePage.” Teoksessa Michael Drewett, Sarah Hill & Kimi Kärki (eds.): *Peter Gabriel, From Genesis To Growing Up*. Ashgate Press, Aldershot 2010b. 225–240. Yhteinen lähdeluettelo 241–261.

Esipuhe

Klik, klik, klik...

Korvamonitorissani tikuttava metronomi pitää reipasta kirjoitusvauhtiani yllä. Sanoja syntyy ruudulle hyvää tahtia, 120 näppäiniskua minuutissa. Näinkö helppoa, todella? Kuin improvisaatiota rakkaalla kitarallani. Tämä työ valmistuu ennätysajassa, ehkä vielä muutaman tiiviin päivän ponnistuksella... Seuraava idea... Tempo kiihtyy...

Herään.

Akateemisessa työssäkin olisi hyvä pysyä tahdissa mukana, kuin rytmissä heiluen ja musisoiden. Väitöskirjan kirjoittaminen on kuitenkin yleensä pitkä ja mutkikas prosessi, jossa tempo vaihtelee ja jossa erilaiset elementit täytyy sovittaa yhteen. Tässä mielessä sen kirjoittaminen muistuttaa enemmän lavasuunnittelua monine logistisine haasteineen. Suurin ero on siinä, että koko prosessi on keskitetty kokonaan yhdelle ihmiselle, vaikka hänellä usein – ja omassa onnellisessa tapauksessani – onkin apunaan erilaisia innovatiivisia työryhmiä ja tutkijayhteisöjä pohtimassa orastavia ideoita ja mahdollisia tulkinnan polkuja. Lopulta kukin meistä on oman työnsä subjekti. Toisaalta suurempi osa yliopistouraani on vietetty muissa kuin puhtaasti tutkimustehtävissä: assistenttina, koordinaattorina, opettaen ja hallinnoiden, tiedottaen ja tulevia projekteja rakentaen. Tylsää ei ole ollut, vauhtia ja vaarallisia tilanteita löytyy myös jatkuvassa muutostilassa olevasta yliopistoyhteisöstä. Väitöskirjan kirjoittamisesta tuli itselleni prosessi, joka eteni pätkissä aina tilaisuuden tullen. Nyt tämä kirja on kuitenkin valmis. En ala laskemaan sen kirjoitustempoa, mutta olen aina pitänyt hitaudesta, minimalismista ja näihin yhdistetyistä oudoistakin orkestraatioista.

Lista niistä ihmisistä ja instituutioista, joita kohtaan tunnen kiitollisuutta suhteessa väitöskirjatyöhöni, on pitkä ja syyt kiitollisuuteen moninaiset. Ensimmäinen kiitettävä on kuitenkin helppo valinta. Professori Hannu Salmi on pääasiallisesti ohjannut työtäni koko tämän pitkän taipaleen ajan, aina kannustaen ja alati kiihtyvän kiireen keskellä hyväntuulisesti keskittyen. Hänen mottonsa voisi olla ”hyvällä pahaa vastaan”, minkä hän itse kirjasi kerran sosiaaliseen mediaan ottaessaan suk-

laata, ennen jälleen yhden kirjoitusprosessin jatkumista. Tullessani opiskelemaan Turun yliopistoon 1997 en etukäteen tuntenut Hannua, mutta jos olisin tuntenut, hän olisi ollut erinomainen syy tulla juuri kulttuurihistoriaan opiskelemaan ja myöhemmin töihin. Hannun positiivinen energia, laaja lukeneisuus ja jatkuva uusien ideoiden virta kantavat eteenpäin ja tuottavat uskoa sellaiseen tulevaisuuteen jossa hyvä voittaa.

I also want to thank my second official supervisor, our Visiting Professor Bruce Johnson, for all the learned comments on my PhD work-in-progress, especially on some of the book chapters which are part of the thesis. And there's a new one that didn't make it to this book but will be out next year. All those conversations on my work and the state of the academia have had an impact on my thinking in general. And you, Dear Sir, are an outstanding role model for any aspiring academician, hats off!

Dosentti Kari Kallioniemi on ollut keskeinen kollegani erityisesti 2000-luvun puolivälin jälkeen. Väitöskirjaani koskevien moninaisten huomioiden, mukaan lukien loppuvaiheen kommentointi, lisäksi olemme tehneet valtavat määrät laadukasta yhteistyötä. Olemme julkaisseet yhteisartikkeleita, esitelleet IIPC-instituutin toimintaa ympäri maailmaa ja nyt pyöritämme Euroopan Popular Culture Associationia. Kiitos – you are a jolly good fellow and friend!

Tunnen erityisen suurta kiitollisuutta myös professori emeritus Kari Immosta kohtaan, jonka vaikuttava karisma imaisi minut kulttuurihistorioitsijaksi heti ensimmäisen opiskeluvuoteni aluksi ja joka myöhemmin valitsi minut assistenttikseen pariinkin otteeseen. Häneltä opin myös sen, että on tärkeää omata multistrategista ajattelua. Karin kulttuurihistorian olemusta koskevat määrittelyt ovat olleet tärkeitä tätä työtä rakennettaessa.

Professori Marjo Kaartista kiitän tarkasta ja perinpohjaisesta paneutumisesta aina ohjaustilanteissa ja aivan erityisesti hänen kommentoidessaan niin lisensiaatin työni kuin väitöskirjani käsikirjoituksia.

Esitarkastajiani, professori Helmi Järviluoma-Mäkelää ja dosentti Sven-Erik Klinkmannia kiitän monipuolisista kriittisistä huomioista käsikirjoitukseeni ratkaisevassa vaiheessa. Helmiä haluan kiittää lämpimästi myös vastaväittäjäksi suostumisesta!

Professori Hannu Salmen johtama tutkimusprojekti ”The Starnet: Changing Discourses of Popular Music Stardom” (2005–2008) oli minulle tutkimuksen tekemisen kannalta erityisen tärkeä kokonaisuus. Sen kahdesta dosentista kiitin jo Karia. Toinen, Janne Mäkelä, on myös ollut erityisen tärkeä kollega ja ystävä, vaikka hän onkin sitemmin helsinkiläistynyt ja siten kontaktista on tullut harvinaisempaa herkkua. Nytemmin Jazz & Pop Arkistoa johtava Janne on myös tutkija-muusikkona ollut esikuvallinen jo 1990-luvun loppupuolelta asti. Toivottavasti voimme myös tällä saralla tehdä yhteistyötä jatkossa!

Filosofian lisensiaatti Sakari Ollitervolle suuri kiitos syventyvistä opettajuudesta, teoreettis-metodologisista kommentista vuosien varrella ja tiukasta asenteesta urheilvana filosofina ja ystäväinä.

Kulttuurihistorian oppiaine on ollut mahtava työyhteisö. Koen että ilmapiirimme on todella korkeatasoinen ja kollegiaalisuuden, jopa ystävyysväen täyttämä. Se on harvinainen lahja, pidetään siitä kiinni! Kiitos Teille Kaikille! Keskeinen porukka opetushenkilökunnan ohella on itselleni ollut populaarikulttuurin ja mediateknologian tutkimusryhmä, jossa työni kaikki vaiheet ovat käyneet asiantuntevaa kommentointia. Kiitos ryhmälle, jossa ainakin jo kiitetyt Hannu ja Kari, mutta myös Anu-Hanna Anttila, Paavo Oinonen, Benita Heiskanen, Jussi Parikka, Rami Mähkä, Maiju Kannisto, Petri Paju, Silja Laine, Ralf Kauranen, Heidi Hakkarainen, Heta Mulari, Laura Saloluoma, Suvi-Sadetta Kaarakainen, Anna-Kaisa Suominen, Lauri Piispa, Pekka Pitkälä, Sakari Pesola ja Henri Terho ovat kommentoineet työtäni vuosien varrella. Kiitos myös vuodesta 2002 vetämälleni populaarikulttuurin historian teemaseminaarille, joka tänä syksynä laajeni käsittämään myös materiaalisen kulttuurin ja sain samassa yhteydessä vetäjäkollegaksi mainion Heta Lähdesmäen. Tämä teemaseminaarin opettajuus on auttanut minua pitämään sormea populaarikulttuurin pulssilla kaikki nämä vuodet.

Urheilu on myös mahdollistanut tietyn työhyvinvoinnin. Kiitos oppiaineen sulkapalloporukka, jo mainittu Sakari, Tapio Onnela ja Lauri Keskinen. Aikido taas on muutakin kuin urheilua, se on kokonaisvaltainen asenne elämään. Suurkiitos Reima Välimäelle sen tuomisesta osaksi viikkojärjestystäni. Onegai shimasu!

Kulttuurihistorian, nyttemmin koko oppiaineryhmän sihteeri Sirpa Kelosto on ollut aivan korvaamaton apu koko työurani ajan. Sittemmin arvokasta apua ovat antaneet myös laitoksen sihteerit Erja Aarnio ja Pirjo Kopra-Ojansuu.

Kiitos myös muille akateemisille kollegoille, ystäville ja moninaisille yhteistyökumppaneille vuosien varrelta European Heritage, Digital Media and the Information Society -maisteriohjelmasta, Turku Institute for Advanced Studies -tutkijakollegiumista, Itämeren alueen kulttuurisen vuorovakutuksen ja integraation tohtoriohjelmasta, PhD Programme in Popular Culture Studies -tohtoriohjelmasta sekä Lapin yliopiston kulttuurihistoriasta.

International Institute for Popular Culture on ollut kenties työurani tärkein projekti. Hannun ideasta 2006 perustettu keskus on ollut myös väitöskirjaprosessilleni tärkeä, olen tavannut instituutin toiminnassa lukuisan joukon kiinnostavia kansainvälisiä tutkijoita. Erityinen kiitos kuuluu Hannu Salmea yksikön johtajana seuranneille professoreille John Richardsonille ja Susanna Paasoselle, yhteistyöstä ja esikuvallisuudesta tutkijoina! Thanks for IIPC Debaters Philip Auslander, Martin Cloonan, Michael Drewett, Stan Hawkins, Eva Kingsepp, Derek Scott and Sheila Whiteley for the research literature ideas!

Kiitos tässä teoksessa käytettyjen artikkelieni julkaisuille tahoille – Ashgate Press, Musiikki-lehti, k&h ja IIPC Online Series – jotka myös antoivat luvan artikkelien uusintajulkaisuun.

Tutkimustyötäni ovat rahoittaneet ja tukeneet seuraavat tahot: Suomen Akatemia, Emil Aaltosen Säätiö, Suomen kulttuurirahaston Varsinais-Suomen rahasto, Turun yliopistoseura & Granö-keskus ja UTUGS. Ilman näiden tahojen kontribuutiota tämä kirja ei olisi valmistunut, joten suuri kiitos!

Erikseen vielä kiitos Suomen Akatemialle tukemisesta vieraillessani 2006 kuusi kuukautta Liverpoolin yliopiston Institute of Popular Musicin tutkijana. Many thanks for Professors Sara Cohen and Anahid Kassabian for hosting me and providing me with such highly intellectual surroundings for my six month visiting fellow period in Liverpool!

Katriina Etholénille suuret kiitokset monien tarvitsemieni kirjojen, videoiden ja lehtien myymisestä ja osin lahjoittamisesta. Lahjoitit sittemmin aineistojasi Jazz & Pop Arkistoon, missä ne nyt ovat käytettävissä.

Musiikki on ollut kaikki nämä vuodet henkireikä ja toisaalta myös keino katsoa tutkimusaiheittani tekemisen perspektiivistä. Olen ollut onnekas saatuaani näinä musiikkiteollisuuden vaikeina aikoina levyttää yli kymmenelle levymerkille ja kiertää tuhansia ja taas tuhansia kilometrejä ympäri Eurooppaa ja myös Yhdysvalloissa. Matkailu avartaa, mutta kun sen tekee keikkabussissa, siitä tulee kulttuurien kohtaamisen mystinen laboratorio! Loistavat musiikkitieteilijät ja ystäväni, dosentit Juha Torvinen ja Susanna Välimäki ehdottivatkin jokin aika sitten, että minun täytyisi tehdä ”autoetnografiaa” näistä reissuista. Sanaleikistä alkaa joskus hyvän ajattelun hyrrä pyöriä... Ainakin jos hyrrää öljytään Bollingerilla!

Kiitos yhtyeilleni Lord Vicar (Chritus Linderson, Gareth Millsted, Jussi Myllykoski), Orne (Sami Hynninen, Jari Pohjonen, Pekka Pitkälä, Pirkka Leino, Jaakko Penttinen, Timo Oksanen, Antti Fredriksson, jne.), E-Musikgruppe Lux Ohr (Pertti Grönholm, Jaakko Penttinen, Ismo Virta), Uhrijuhla (Kauko Röyhkä, Olga Välimaa, Kimmo Laine, Olli Kauniskangas, Christian Lindberg) ja Reverend Bizarre (R.I.P., Albert Witchfinder, Earl of Void). Kiitos myös akustiselle soololevylleni ja sen tiimoilta keikkailuun osallistuneille John Richardsonille, Anna-Elena Pääkkölälle ja Pirita Känkäselle. Ja Mat McNerneneylle, joka ehti levyllä mutta ei keikoille. Laulu jää pystyyn!

Äidilleni Terttu Schroderus-Gustafssonille ensinnäkin kiitos eksistenssini mahdollistamisesta ja toisekseen kannustuksesta lukemisen pariin jo pienestä pitäen, kuten myös muusta tuesta – niin henkisestä kuin aineellisesta – ja avusta vuosien varrella. Kiitos myös hänen miehelleen Cay Gustafsonille mahdollisuudesta ladata aina välillä akkuja Pellingin rauhassa. Lämmin kiitos myös muille läheisille!

Suurin kiitos kuuluu vaimolleni, dosentti Maarit Leskelä-Kärjelle, niin runsaasta avusta tämän työn kollegiaalisena kommentoijana kuin yhteisestä elämästämme, kodista, arjesta, juhlasta, matkoista, kerrostuvista kokemuksista. Olet elämäni tukipilari, olen onnekas ja onnellinen! Ja viimeinen kiitos kuuluu ihanille lapsilleni Aalolle ja Aarnille, te autatte jatkuvasti asettamaan asiat oikeisiin mittasuhteisiin ja tärkeysjärjestykseen.

Turussa tuomiosunnuntaina 23.11.2014,

Kimi Kärki

KOOSTEOSA

I Aluksi: mediaspektaakkelit areenoilla

1.1. Suunniteltu konsertti

Music is a very real way of communing with people, communicating emotions, and must be used as such, because we have such highly sophisticated defences these days that there are not many ways of communicating left.¹

A transportable ‘building’ in its simplest terms is a building that moves. Transportable ‘architecture’ implies that it does much more – it possesses all the capabilities that permanent architecture has to create meaningful, identifiable, recognisable environments that enable human beings to come in terms with their physical existence and the relationships they have with the man-made and the natural world.²

Musiikilla on meihin ihmeellinen vaikutus, eikä se näy missään niin selvästi kuin konsertissa. Tutkimukseni keskiössä on populaarimusiikin avulla tapahtuva kommunikointi kymmenien tuhansien ihmisten kanssa, kappaleiden live-esittäminen areenakonserteissa, paikasta toiseen siirrettävillä jättimäisillä lavoilla. Rock-musiikin live-esittämisen piirissä pyrkimys teknologis-musiikillisiin elämyksiin on ollut keskeinen ja voimistuva piirre. Lavaesiintymisessä on kysymys kappaleiden soittamisesta yleisölle siten, että kuuntelemaan ja katselemaan tulleet ihmiset lähtevät kotiin tärkeää ja emotionaalista kokemusta rikkaampina, tai ainakin kokien saaneensa rahalleen vastinetta. Mikäli yhtyeellä on taiteellista kunnianhimoa, voi kysymys myös olla siitä, että ihmiset lähtevät kotiin inspiroituneina tai uutta ajattelemisen aihetta saaneina. Toisaalta areenakonserttien estetiikka on yksinkertaistettua ja joskus jopa banaalilla tavalla alleviivattua – varsinkin pitkän linjan esiintyjät pelaavat taitavasti nostalgialla ja historiallaan. Heidän tähteytensä medioituminen on tarkasti suunniteltua. Nytemmin, levyteollisuuden kriisiytyessä ja laittoman lataamisen tultua

¹ Pink Floydin basisti Roger Waters pohtii kommunikaation ongelmaa *Disc and Music Echo* -lehdessä 8.8.1970. Cit. Fitch 2001, 78.

² Kronenburg 1999, 1. Työni keskiössä on tällaisen liikuteltavan arkkitehtuurin populaari-kulttuurin kannalta keskeinen ilmiö: areenakonsertti.

helpoksi ja yleiseksi, myös kulttuuriteollinen ansaintalogiikka on kääntynyt kohti konserttikiertueita. Nämä massiiviset, kaupungista toiseen liikkuvat ja satoja ihmisiä kerrallaan työllistävät mediaspektaakkelit tuottavat nykyisin valtavia taloudellisia voittoja.

Kulttuurihistorian alaan kuuluva artikkeliväitöskirjani edustaa populaarikulttuurin tutkimusta ja kiinnittyä ennen muuta audiovisuaalisen mediakulttuurin muutokseen 1960-luvulta tähän päivään. Väitöskirjani lähtökohtana on erityisesti musiikkitähden vaikutus 1900-luvun jälkipuoliskon ja 2000-luvun alun massamediaassa ja kulttuurissa. Tarkastelemalla arenarockin mediaspektaakkeleiden kulttuurihistoriaa tutkimus ottaa kantaa niihin kaupallisiin, teknologisiin ja poliittisiin muutoksiin, jotka ovat viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana mahdollistaneet tähteyden globaalia leviämistä. Tämän muutoksen seurauksena lähes kenestä tahansa voi tulla tähti ja lähes mistä tahansa kulttuuri-ilmioistä voi tulla populaaria. Mutta vain jotkut tähdet ja yhtyeet ovat nousseet sellaiseen suosioon, että voivat esiintyä täysille areenoille ja stadioneille. Areenakonsertit ovatkin tähteyksensä eräänlaisia huipentumia, globaalin viihdekulttuurin äärimmäisiä manifestaatioita. Nykyiset areenoilla ja stadioneilla tapahtuvat mediaspektaakkelit ovat monimutkaista audiovisuaalista musiikkiteatteria, jossa kaikkien esityksen elementtien – teatraalisten ja audiovisuaalisten efektien – tulee olla mahdollisimman suuria ja taitavasti rytmitettyjä.³ Tähän viitataan työni pääotsikolla *Rakennettu areenatähteyks: kyse on todellakin tapahtuman suunnittelusta muuttuviksi ja dynamiikaltaan vaihteleviksi, niin äänenvoimakkuuden, lavarakenteiden koon kuin esiintyjien teatraalisten eleiden osalta. Mahtipontisen teatraalisen liioittelun sekä eleitä ja ääntä suurentavan teknologian avulla pyritään toisaalta myös tuomaan takaisin esityksen valtaviin puitteisiin kadonnut intiimiys.*

Tutkimuksessani kysyn, miten jättiläismäiset mediaspektaakkelit saivat alkunsa, ammattimaistuivat ja globalisoituivat vuosien 1965–2013 välillä. Analysoin, miten ne rakentuivat ja toisaalta rakensivat areenatähteyttä sekä uudistivat audiovisuaalista kulttuuria. Konserttien avainkohtia ja populaarijulkisia aineistoja lähilukien ja historiallisesti kontekstoiden rakennan kulttuurihistoriallisen kokonaistulkinnan viihdeteollisuuden mahtipontiseksi muotoutuneen ilmiön tuotannosta. Pääkysymykseeni liittyen pohdin, millaisia olivat tarkastelemieni yhtyeiden Pink Floydin, The Rolling Stonesin, U2:n ja Peter Gabrielin lavarituuaalit ja leikkittely tähteyden kanssa – millaisiin alakulttuureihin ne alun perin liittyivät? Miten historian merkityksestä tietoiset yhtyeet kiinnittyivät niin traditioihin, utopioihin kuin dystopioihin? Kuinka lavaesiintymisissä avautuvat yhtäältä populaarimusiikin traditiot ja toisaalta uusiin innovaatioihin tähtääminen eri muodoissaan? Miten tästä tradition ja innovaation köydenvedosta syntyi uudenlaista rock-spektaakkelien teatraalisuutta, joka tuotti tarpeen uudentalaiselle teknologialle – ja millaiselle teknologialle?

³ Ks. esim. Auslander 2005. Lavasuunnittelun kohteet voidaan nähdäkseni karkeasti jakaa neljään pääalueeseen, joihin kaikkiin liittyy oman teknologiset ja kulttuuriset haasteensa: valaistus, lavastus, projektiot ja soundi. Valaistus keskittyy valonlähteisiin ja -kohteisiin, lavastus fyysisiin lavarakenteisiin, projektiot liikkuviin ja liikkumattomiin pinnalle heijastettuihin kuviin ja niitä tuottavaan teknologiaan, ja soundi äänentoistoon. Näiden elementtien päällekkäisyys ja taitava hyödyntäminen tuottavat nykyaikaisen stadionkonsertin.

Artikkeliväitöskirjani luonne on kulttuurihistoriallisesti analysoiva ja tulkitseva; sen tarkoitus on myös syvemmin ja kriittisesti ymmärtää lavaesiintymisten suunnittelun sekä toteutuksen prosessiluonnetta, joka omassa analyysissäni avautuu ennen muuta pelin käsitteen kautta.⁴ En pyri pureutumaan yleisön reseptiokokemukseen tai psykologisoimaan lavaesiintymisen vastaanottamista. Sen sijaan tarkastelen konserttikiertueiden toimijoiden omia näkemyksiä, ideoita ja päämääriä. Kaikki tarkastelemani lavasuunnittelijat, yhtyeet ja artistit kyllä tiedostavat areenakonserttien spektakulaarisen luonteen ja suhtautuvat niihin eri tavoin. Näiden erilaisten suhtautumistapojen ja esiintymisratkaisujen valottaminen avaa mediaspektaakkelin toteutumisprosesseja näkyviin. Etsin esiintymisen taustalla olevaa vaikutushistoriaa ja kuvaan sen avautumista esityksissä. Tarkastelen työssäni monin tavoin muuttuneen esiintymiskulttuurin mieltä ja historiakulttuurisia piirteitä.⁵

Tutkimukseni keskeinen tavoite on 1960–2000-lukujen areenatapahtumien teknologisen performatiivisuuden esiin nostaminen kulttuurisena ja historiallisena ilmiönä sekä sen tuottaman uudenlaisen estetiikan analysointi. Samalla avautuu teknologinen muutosprosessi, mediaspektaakkelin ja tähteyden tuottamisen yhtensulautuminen 1960-luvun jälkeisessä angloamerikkalaisperäisessä mutta globalisoituneessa viihdekulttuurissa. Näen mediaspektaakkelit suhteessa aikaansa ja haen lavaesiintymisen yleistä kulttuurihistoriallista luonnetta tietyssä ajallisessa kontekstissa.⁶

Nykyiset mediaspektaakkelit ovat rakentuneet pitkän historiallisen prosessin tuloksena. Mediaspektaakkelin määritelmäni perustuu Douglas Kellnerin tekemään synteisiin mediatapahtuman ja spektaakkelin käsitteeseen liittyvän keskustelun välillä.⁷ Areenakonsertit mediaspektaakkeleina paljastavat ja juhliivat nopeasti muuttuvaa audiovisuaalista kulttuuriamme, uudenlaisten mieleenpainuvien kokemusten nälkäämme ja – paradoksaalisesti, kun kyseessä on suurelta osin mediakonstruktio – haluamme elävän konsertin ”autenttisuuteen”, mahdollisuutta jakaa samaa tilaa kaikkien tuntemien tähtien kanssa, hengittää tähtien kanssa samaa ilmaa ”ainutkertaisessa” esitystilanteessa. Populaarikulttuurin tutkija Andrew Goodwinin mukaan ihmiset tulevat konsertteihin juuri tämän takia.⁸

⁴ Pelin käsitteen käytöstä tulkintani apuna kirjoitan luvussa 2.3.

⁵ Historiakulttuurilla viittaan tässä yhteydessä ajatukseen menneisyyden läsnäolosta ja hyödyntämisestä osana esityksiä. Ks. esim. Immonen 1996: Salmi 2001b. Kirjoitan historiakulttuurin suhteesta tutkimukseeni tarkemmin luvussa 2.1. Yleisön rooli saattaa olla joissain tapauksissa ”käsikirjoitettu” osaksi esiintymisen teatraalista luonnetta. Heitä voidaan kohdella ikään kuin massaornamenttina, tuottamaan kokemusta tapahtuman mittasuhteista, esimerkiksi pyytämällä yleisöä taputtamaan rytmikkäästi, polttamalla syyttimiä, tulitikkuja tai, nytemmin, nostamalla älypuhelimien taustavalot näkyviin. Massaornamentin ideasta, ks. Kracauer 1995, 75–86.

⁶ Populaarikulttuurin kulttuurihistoriallinen tutkimus kiinnittyy tarkasteltavien ilmiöiden vertailuun ja analogioiden etsimiseen niiden välille, se suhteuttaa ilmiöt aikaansa. Kallioniemi 2001, 101.

⁷ Kellner 2010, 78. Mediatapahtumasta ja käsitteen teoretisoinnin historiasta ja evoluutiosta ks. esim. Dayan & Katz 1996, 1–24; Couldry 2003, 55–74; Couldry & Hepp 2010, 3–13, erit. 12. Tarkastelen mediaspektaakkelin käsitteen metodista roolia tutkimuksessani johdannon alaluvussa 2.2.

⁸ Goodwin 1990, 269. Konsertti tarjoaa hänen mukaansa kolmenlaisia visuaalisia toimintoja yleisölle. Ensinnäkin visuaalista mielihyvää, mikä tulee visuaalisten efektiön käytöstä spektaakkelissa. Toiseksi se tarjoaa kokemuksen soitannollisesta kompetenssista, eli yleisö ”näkee” miten levyjen kappaleet toteutetaan muusikoiden voimin. Kolmanneksi Goodwin näkee tähden ”auran” olevan keskeinen syy tulla paikalle. Tästä Walter Benjaminin (1892–1940) vaikutusvaltaisesta käsitteestä puhun tarkemmin johdannon alaluvussa 2.2.

Areenatapahtumien arkkitehtuuri on luonteeltaan efemeraalista eli ohikiitävää, liikkuvaa ja lyhytaikaista. Käytetyt arkkitehtoniset elementit ovat kuin kulisseeja, helposti koottavissa ja purettavissa olevia heijastavia pintoja, joita siirretään areenalta toiselle. Lavarakennelmat muuttavat näitä itsessään varsin neutraaleja julkisia tiloja toisenlaisiksi: liikuteltavien rakenteiden ja audiovisuaalisen teknologian avulla luotujen illusoristen tilojen muokkautuvuuden takia on helppoa reagoida aikalaisilmiöihin ja toisaalta luoda kuvitteellisia ja virtuaalisia maailmoja.⁹ Tämä arkkitehtuuri on myös erikoistunut siinä mielessä, että se on suunniteltu paitsi valon myös äänen ehdoilla: areenatilaan pyritään tuottamaan teknologisesti mahdollisimman täydellinen äänijärjestelmä, joka samalla on osa lavan visuaalista kokonaisilmettä. Nykyisillä kiertueilla on usein käytössä kolme identtistä lavarakennelmaa: yhtä puretaan, yhtä kasataan ja yhdellä esiinnyttään. Kyseessä on siis logistisesti varsin monimutkainen operaatio; kiertueorganisaatiolla täytyy olla myös kolme erillistä asiansa osaavaa ryhmää tekemässä töitä.¹⁰

Esiintymislavoja on monenlaisia ja ne voidaan jakaa ryhmiin kokonsa mukaan. Karkean typologian mukaisesti voidaan puhua klubeista (kellareista suurehkoihin halleihin, 100–5 000 ihmistä), areenoista (yleensä katettuja sisätiloja esim. urheilukäyttöön, 10 000–20 000 ihmistä) ja stadioneista (yleensä avoimia, 40 000–100 000 ihmistä). Areena ja stadion esiintyvät myös synonyymeina. Maailman kapasiteetiltaan suurin stadion on Pohjois-Korean Rungrado Pjongjangissa, jonne mahtuu 150 000 ihmistä. Avoimille kentille voi tietenkin mahtua satoja tuhansia ihmisiä. Nämä antamani luvut ovat karkeita ja puhtaasti suuntaa antavia, mutta joka tapauksessa kaikki tutkimani yhtyeet ovat historiansa aikana soittaneet muutamasta ihmisestä sadoille tuhansille. Mobiilia arkkitehtuuria tutkinut Robert Kronenburg on typologisoinut rockin esittämistä neljään kategoriaan: adopted spaces, adapted spaces, dedicated spaces ja mobile spaces.¹¹ Näistä ennen kaikkea kaksi viimeksi mainittua ovat oman tarkasteluni keskiössä, koska juuri lavaesittämistä varten rakennetut erikoistuneet tilat ja varsinkin suurille areenoille ja kentille sopivat siirrettävät rakennelmat mahdollistavat massiivisia mediaspektaakkeleita.

Väitöskirjassani on kysymys areenatahteyden kulttuurihistoriallisen rakentumisen analyysistä muutaman tapaustutkimuksen kautta. Tunnettujen rockyhtyeiden Pink Floyd, The Rolling Stones ja U2 sekä tähtimuusikko Peter Gabrielin lavaesitysten muutosten ja niiden vaatimien teknologisten innovaatioiden kautta kartoitan mainitsemaani laajempaa murrosta länsimaisessa audiovisuaalisessa kulttuurissa ja viihdeteollisuudessa, huippuunsa viritetyn ja tuotetistetun mediaspektaakkelin aikakaudellamme. Tutkimani konsertit ovat monia näkökulmia mahdollistavia

⁹ Audiovisuaalisen virtuaalisuuden tunkeutumisesta julkisiin tiloihin ks. Cubitt 2013, erit. 79–89.

¹⁰ Ks. esim. Holding 2000, 11. Tällaisen kokonaissuunnittelun arkkitehtonisesti jännittävin ”hedelmä” saattaa olla U2-yhtyeen *Pop Mart* -lavarakennelman oranssi yhtenäinen PA-kokonaisuus, joka roikkui lavan yläpuolella olevassa kaaressa. Tästä tarkemmin osajulkaisussa V, Ks. Kärki 10a, 22–23. Ks. myös Cunningham 1999, 166–168.

¹¹ Kronenburg 2012, passim.

esimerkkejä viihdeteollisuuden ja audiovisuaalisen kulttuurin mittakaavan kasvusta.¹² Populaarimusiikin ohella olisin voinut tarkastella muitakin spektakulaarisia areenatapahtumia, esimerkiksi olympialaisia.¹³ Juuri urheilutapahtumat ovat olleet nykyaikaisen mediaspektaakkelin näyttämöitä; olympialaisten ohella voisi tarkastella esimerkiksi amerikkalaisen jalkapallon NFL-liigan Superbowl-finaalien puoliaikaohjelmaa tai jalkapallon MM-kisojen avajaisia. Yksityiskohdat muuttuvat, mutta mediaspektaakkeliin suuret linjat pysyvät samankaltaisina. Kiinnityn kuitenkin nimenomaan angloamerikkalaisen rockkulttuurin mahtipontisten lavarakennelmien syntyyn ja muutokseen. Eri esittäjien kiertueiden ilmiasu toki muuttuu kunkin esiintyjän erityispiirteiden ja kulloinkin ajankohtaisten populaarikulttuuriin liittyvien referenssien kautta, mutta valitsemani esimerkit ovat keskeisiä niin artistisen uransa keston kuin kaupallisen menestyksensä vuoksi.

Erityisen tärkeinä elementteinä analyysissäni ovat itse tapahtumien taustalla vaikuttavien organisaatioiden intentioiden selvittäminen, tapahtumien toteutuksen kulttuuristen, arkkitehtonisten ja osin myös teknologisten elementtien kartoittaminen sekä tapahtumien sijoittaminen historialliseen kontekstiinsa, osaksi länsimaisen ja globalisoituneen viihdekulttuurin muutosta.¹⁴ Audiovisuaalisen esittämiskulttuurin muutos populaarimusiikin piirissä alkoi 1960-luvulla yksinkertaisista synestesiakokeiluista pienillä klubeilla ja kasvoi vähitellen omaksi kulttuuriteollisuuden erikoistuneeksi haaraksi, mutta nykyinen areenatähteys perustuu monille pitkän keston ideoille, joita on löydettävissä erityisesti teatterin ja oopperan historian piiristä. Erityisesti ajatus kokonaistaideteoksesta, Richard Wagnerin kehittelemästä *Gesamtkunstwerkistä*, toimii hyvin audiovisuaalisen mediaspektaakkelin kulttuurihistoriallisena referenssinä.¹⁵ Nämä esiteolliset pitkän keston ilmiöt eivät sinänsä kuulu livekonserttien ilmiön piiriin, siitä yksinkertaisesta syystä, että livekonserttien ajatus tuli mahdolliseksi nauhoitusteknologioiden myötä – juuri distinktio nauhoitetun ja elävän musiikin välillä synnyttää erityisen jännitteen tarkastelemissani konserteissa.¹⁶ Kiinnostukseni kohteena ovat ideoista versoneet käytännöt sellaisina kuin ne avautuvat yhteiden ja niiden taustaorganisaatioiden jättämistä historiallisista jäljistä. Design- ja teknologian historian kannalta olennaisina toimijoina työssäni ovat kaksi

¹² Itse lavasuunnittelu on muuttunut käytännössä erikoistuneeksi viihdeteollisuuden haaraksi, jolle on myös pyhitetty useita alan julkaisuja. Ks. esim. <http://www.lionline.co.uk/>, <http://www.tpimagazine.com/> ja <http://live-designonline.com/>. Alalla on myös oma vuotuinen tapahtumansa, LDI eli Live Design International, ks. <http://ldishow.com/>. [Viitattu 16.11.2012.]

¹³ Olen toisessa yhteydessä tarkastellut olympialaisten avajaisia suhteessa niiden historiakulttuuriin kerrostumiin, ks. Kärki 2011.

¹⁴ Nykyisissä areenakonserteissa on kyse satojen ihmisten työpaikoista erikoistuneissa tiloissa, niin areenan äänimiksaajista, valomiehistä, myyjistä, järjestysmiehistä kuin takahuonealueiden erikoistuneissa tehtävissä toimiviin roudareihin, turvamiehiin, soitinteknikoihin ja kiertueamanagereihin. Ks. Shuker 1998, 60–62.

¹⁵ Macan 1997, 11.

¹⁶ Auslander 1999, 51.

tunnettua lavasuunnittelijaa, englantilainen Mark Fisher (1947–2013) ja kanadalainen Robert Lepage (1957–).¹⁷

Tutkimukseni aikarajaus lähtee The Beatles -yhtyeen Shea Stadionin konsertista New Yorkissa 15.8.1965¹⁸ ja päättyy vuoteen 2013, oikeastaan Roger Watersin *The Wall* -kiertueen (2010–2013) päättymiseen Pariisissa 21.9.2013.¹⁹ Mark Fisher menehtyi kesällä 2013, joten siltäkin osin ympyrä sulkeutui. Vaikka käsittelen ideota ja käytäntöjä antiikin maailmasta aina väitöskirjan viimeistelyajanjaksoon syksyllä 2013, ovat osajulkaisujeni varsinaiset analyysin kohteet löydettävissä vuosilta 1971–2004. Mutta nämä konsertit kuljettavat mukanaan kerroksellisia jälkiä menneisyydestä ja myös vaikuttivat tuleviin konsertteihin esikuvallisesti.

Tarkastelemani yhtyeet osatutkimuksissani on valittu niiden keskinäisen erillisuuden ja merkittävyyden takia. Tähän liittyy niin lavateknologiaan liittyvät innovaatiot että pitkä ajallinen kaari. Yhtyeet ovat erityisen pitkäikäisiä ja ovat vuorotellen, Peter Gabrielia lukuun ottamatta, rikkoneet kiertueillaan niin katsoja- kuin lipputulolennätyksiä. Halusin myös ottaa vertailuasetelmaan suhteellisen samasta kulttuuriperinteestä – Brittein saarilta – nousseita yhtyeitä, jotta niiden keskinäinen vertailu on helppoa.

Keskeisimmän analyysin kohteeni Pink Floydin osalta ovat aikajärjestyksessä konsertti ilman yleisöä Pompeijissa 4.–7.10.1971, yhtyeen *The Dark Side of the Moon* -kiertue 1973 sekä *The Wall* -kiertue 1980–1981. Nämä Pink Floydin esiintymiset kontekstoivat myöhempien areenaesiintymisten varhaisvaihetta ja toimivat hyvinä tapaustutkimuksina ennen muuta 1970-luvulla tapahtuneista valtavista muutoksista esiintymisteknologiassa ja teatraalisissa innovaatioissa. Dystooppinen epätoivo ja esiintymisiin liittyvä teknologinen muutos ovat juuri niitä kontekstuaalisia elementtejä, jotka avaavat Pink Floyd -yhtyeen historiaa yhtenä 1900-luvun loppupuolen merkittävimmistä rock-yhtyeistä – erityisesti juuri lavaesiintymisen osalta. Yhtyeen kannalta merkillepantavaa on ollut audiovisuaalisen teknologian muutos, erityisesti noin vuosina 1965–1990, samoin esiintymispaikkojen koon kasvaminen. Yhtye nousi Lontoon hippien undergroundista kulttisuosioon ja lopulta yhdeksi maailman kaikkien aikojen tunnetuimmista ja myydyimmistä yhtyeistä, jolle vain stadionit ja suuret arenat riittivät esiintymispaikkoina. Historiansa aikana yhtye on kulkenut

¹⁷ Mark Fisher Studio: <http://www.stufish.com/>. Ks. myös Holding 2000; Siegal 2002, 79–89. Oheisessa linkissä hän kertoo U2:n *360°*-lavan suunnittelusta: <http://www.youtube.com/watch?v=gHbyNDOLyBw>. Robert Lepage, perustama suunnittelutoimisto Ex Machina, jonka taiteellinen johtaja hän on: <http://lacaserne.net/index2.php/robertlepage/>. Oheisessa linkissä hän kertoo, kuinka hän meni Peter Gabrielin kanssa tekemään musiikkia Bonobopapinoiden keskuuteen midi-kosketinsoitimen kanssa (10:30 alkaen): http://www.youtube.com/watch?v=8pT_KHH4S8g. Hänestä on julkaistu myös pitempi hänen taiteellista työtään käsittelevä haastattelu hänen saatuaan Eugene McDermott Award in the Arts -palkinnon 2012, jossa häntä haastattelee New York Metropolitan Operan General Manager Peter Gelb, Lepage suunniteltua Metropolitanille erikoislaatuisen jättimäisen ja muuntautumiskykyisen ”lavastuskoneen” Wagnerin *Nibelungin Sormuksen* esityksiä varten: <http://www.youtube.com/watch?v=BlMS42k-1Qo>. [Kaikkiin alaviitteen linkkeihin viitattu 16.11.2012.] Stadionien lava-arkkitehtuurin muutoksesta ks. myös esim. Lyall 1992; Cunningham 1999; Kronenburg 2003, erit. 201–227.

¹⁸ Katson että kyseinen konsertti paljasti niin stadionkonserttien kaupallisen potentiaalin kuin käytettävissä olleen äänentoistoteknologian riittämättömyyden. Ks. esim. <http://www.youtube.com/watch?v=prUW1mR7MzE> [viitattu 13.11.2012.]

¹⁹ <http://www.rogerwaterstours.com/index.php/category/roger-waters-tour/> [viitattu 26.9.2013.]

kaaren psykedeliasta progressiiviseen rockiin ja lopulta stadionien superyhtyeeksi, paradoksaalisesti ilman vastaavaa henkilökohtaista supertähteyttä. The Rolling Stonen *Bridges To Babylon* -kiertue (1997) ja U2:n *PopMart*-kiertue (1997) taas edustavat 1990-lukulaisen mediaspektaakkelin huipentumaa. Tämän jälkeen ei juuri tullut sellaisia innovaatioita, jotka olisivat radikaalisti uudistaneet rock-konsertteja, ellei ympyränmuotoisen, keskellä areenaa sijaitsevan lavan käyttöä lasketa sellaiseksi. Tätä innovaatiota käsittelee Peter Gabrielia käsittelevässä tapaustutkimuksessa. Gabrielin vuoden 1993 *Secret World* -kiertue sisälsi jo pyöreän lavaelementin, mutta vuoden 2003 *Growing Up* -kiertueen keskelle areenaa sijoitettu lava vei ajatuksen loogiseen päätepisteeseensä. Tätä lavaratkaisua käytti areenoilla ja stadioneilla myös muun muassa Metallica ja U2.²⁰

Mainitut kiertueet ja muut livetapahtumat ovat selkein periodisoinnin työkalu tässä tutkielmassa, sillä suurin osa teknologisesta innovoinnista tapahtui aina suhteessa tulevaan mediaspektaakkeliin. Samoin esimerkiksi kiertueiden visuaalinen ilme vaihteli riippuen kiertueella promotoitavasta albumista.

Tähteyden manifestoiminen on olennainen mediaspektaakkelin piirre. Suomen Akatemian tutkimusprojektin ”The Starnet: Changing Discourses of Popular Music Stardom” (2005–2007) yhteydessä olemme yhdessä Kari Kallioniemen ja Janne Mäkelän kanssa rakentaneet lähtökohdat populaarimusiikin tähteyden tutkimiseen. Projektimme pääkysymyksiksi muotoutuivat ensinnäkin se, millä tavoin tähteyden rakentuu tiettyinä historiallisina aikoina, ja toisaalta millaisia merkityksiä tähtiin sisältyy populaarimusiikin kentällä. Tähteyttä määrittävät erilaiset medioihin liittyvät julkiset toiminnat – ”kaikki mitä tähdestä tiedetään”²¹ – jotka muodostavat verkkomaisen rakennelman. Tutkimusprojektimme kutsui tätä diskurssia *tähtiverkoksi* (starnet). Jaoinme tähtiverkon tarkastelun neljään analyysin kohteena toimivaan kategoriaan: tähti ja hänen julkinen toimintansa, viihdeteollisuuden markkinointistrategiat, mediassa tapahtuva tähteyden rakentaminen ja purkaminen sekä yleisö. Näistä itselleni keskeisin kohde on itse tähden tarkastelu, vaikka tarkastelenkin osatutkimuksissani mediaspektaakkeleita lähinnä erilaisten media-aineistojen läpi. Keskiössä ovatkin eri medioissa tuotettu konstruktio, tähdet, eivät ”oikeat ihmiset” mediakuvan takana. Myös itse mediaspektaakkeli sekä tuottaa tähtiä että on joissain tapauksissa tähteyksilmiön keskus, itsessään todistamisen arvoinen kulttuuri-ilmiö.²²

Tapani tarkastella esiintymisiä poikkeaa tavanomaisesta yhtyeiden historiaan sijoittamisen käytännöistä, joissa on tyypillistä tarkastella yhtyeitä näiden levytysten kautta. Konsertin on perinteisesti katsottu olevan alisteinen albumille, koska sen tehtävä on markkinoida albumia. Mielestäni tällainen näkemys on vääristynyt,

²⁰ Metallica osittain jo 1990-luvulla, mutta viimeksi erityisesti *World Magnetic* -kiertueella (2008–2010). Tähän mennessä maailman kaikkien aikojen tuottoisin kiertue, U2:n *360°* (2009–2011) taas lähti nimeään myöten pyöreän lavan ideasta. Idea ei ole uusi, pyöreitä teatterilavoja löytyi jo antiikin ajoilta. Myös olympialaisten avajaisissa tapahtumat keskittyvät monesti stadionin keskiosaan. Populaarimusiikin piirissä Elvis Presley esiintyi tavallaan keskellä tilaa olevalla pyöreällä arenalla vuoden 1968 *Comeback Specialissa*. Myös englantilainen progressiivinen rockyhtye Yes esiintyi pyöreällä lavalla vuosien 1978–1979 *Tormato*-kiertueellaan.

²¹ Gledhill 1991, 214–217.

²² Käyn läpi ”tähtiverkon” ideaa tarkemmin luvussa 2.1. Tähteyksilmiön ja tilallisuuden suhteesta, ks. Kärki 2011.

koska konserteilla on täysin oma kulttuurinen tilansa ja tilauksensa. Käsittelemieni yhtyeiden tapauksessa konserteilla on ollut suuri merkitys kokonaisen viihdekulttuurin teknologiselle muotoutumiselle. 2000-luvulla koko kulttuuriteollisuudessa on tapahtunut valtava murros levypiratismiin ja levymyyntien putoamisen seurauksena: konserteista onkin tullut niin artistien kuin jopa kokonaisvaltaisempia levytyssopimuksia solmivien levy-yhtyeiden keskeinen ansaintakeino.²³ Lähestyn siis käsittelemiäni yhtyeitä painottaen nimenomaisesti niiden esiintymishistoriaa, jolla on ollut suuri merkitys koko länsimaisen populaarimusiikin esiintymisteknologian ja -estetiikan muotoutumiselle. Tarkastelemani mediaspektaakkelit näyttäytyvät monessa suhteessa pioneeritoimintana: teknologisessa mielessä monet niistä ovat erittäin innovatiivisia ja Pink Floydin toiminta on ollut urauurtavaa varsinkin 1960-luvun puolivälistä 1970-luvun lopulle. Toisaalta yhtyeet näyttäytyvät myös kulttuurikritiikin ja nostalgian kohteina. Katson yhtyeitä suhteessa erilaisiin historiallisiin kerrostumiin, jotka avautuvat alkuperäisaineistossani. Tutkimukseni on täten sitoutunut erilaisiin aikalaiskeskusteluihin, joissa yhtyeen ja median puhuvat limittyvät ja törmäävät. Kun tutkimiani mediaspektaakkeleita mietti niiden globaalien tavoitettavuuden kautta, on selvää että niihin kohdistuva ihmistieteellinen kiinnostus on perusteltua. Tavalla tai toisella nämä tapahtumat ovat läsnä miljoonien ihmisten elämässä, joko suoraan livenä tai massamedian ja erilaisten tallenteiden välittämänä.

Artikkeliväitöskirjani johdanto-osa jakaantuu useampaan päälukuun. Ne pohjustavat, täydentävät ja myös kehrittelevät edelleen niitä ideoita, joita väitöskirjani jo artikkeleina julkaistut osatutkimukset sisältävät. Tämän alkuun kirjoittamani yleisesittelyn lopuksi käyn läpi tutkimusaineistojeni luonnetta, niitä tutkimusperinteitä joihin pääasiassa kiinnityn ja esittelen tutkimukseni osatutkimukset, aiemmin julkaistut artikkelit.

Luvussa II tarkastelen työni teoreettis-metodologisia lähtökohtia. Katson että nämä lähtökohdat täytyy selvittää ensimmäiseksi, sillä jo seuraavan luvun sisältämä kontekstoiva tutkimustyö on itsessään rakentunut näiden lähtökohtien varaan. Päädyin tässä lähtökohtieni esittelyssä edetä laajemmasta näkökulmasta kaiken aikaa tarkentaen kohti suoranaisia analyysikäsitteitä. Siksi esittelen ensin yleistä cultural studies -koulukuntaan ja fenomenologis-hermeneuttiseen ajatteluun sitoutunutta tutkimusotettani sekä ajatusta tähtiverkko-strukturista ja historiakulttuurista laajempina tulkintakehyksinäni. Toisessa alaluvussa etenen tutkimuskohdettani määrittelevään mediaspektaakkelin käsitteeseen ja lopulta kolmannessa kohteen analyysiin liittyvään hermeneuttiseen lähilukuun pelin käsitteen ja tiheän kuvauksen idean avulla.

Ensimmäiset lavaesiintymisen tutkimusta koskevat akateemiset ideani sain vuonna 1998. Siksi onkin selvää, että tätä varsinaista väitöskirjatyötä varten ”astuin” hermeneuttiseen kehään varsin laajan tutkimusaineistoani koskevan esiyymmärryksen kera. Siksi päätin rakentaa työlle itsessään tutkimustyöhöni perustuvan histori-

²³ Ks. esim. Cutler 1985; Cunningham 1996; Auslander 1999, 27; Moore 2001.

allisen kontekstiosuuden, jossa tuo jo tehty työ avautuu lähtökohdaksi osin uusille kysymyksille. Luku III avaa tätä kontekstia, ensimmäisessä alaluvussa stadiontähetyden synnyn ja pitkän keston kulttuuri-ilmiöiden läsnäolon pohtimisen kautta sekä toisessa teknologisen muutoksen näkökulmista. Se keskittyy pitkälti Pink Floyd-yhtyeen kautta avautuviin esimerkkeihin. Päädyin tähän ratkaisuun, koska se oli usein uusien lavaesiintymiseen liittyvien teatraalisten ja teknologisten ratkaisujen käyttöönottaja. Erityisesti avautuu siis ymmärrys kohti yleistä kulttuurista ilmiötä.²⁴

Luvussa IV teen yhteenvedon käsittelemieni yhtyeiden esiintymisien kokemien muutosten kautta ja esittelen kokonaistulkinnalliset johtopäätökseni.

1.2. Tutkimuskohteet, lähteet ja aiempi tutkimus

Tutkimuksessani avautuu lavasuunnittelusta lähtien kokonainen jatkuvassa muutoksessa oleva mediaspektaakkeli esiintymiskulttuuri. Keskeinen toimija monessa osajulkaisussani on englantilainen lavasuunnitteluun erikoistunut arkkitehti Mark Fisher. Hän aloitti uransa suunnittelemalla ilmatäytteisiä rakenteita John Boormanin elokuvaan *Zardoz* (1974) ja suunniteltiin sitten ennen muuta Pink Floydin lavarakenteita 1970-luvun aikana senaikaisen työparinsa Jonathan Parkin kanssa. Hänestä on sittemmin tullut kaikkein tunnetuin lavasuunnittelija maailmassa, oman alansa tähti. Hän on Pink Floydin, The Rolling Stonesin ja U2:n ohella työskennellyt muun muassa R.E.M.-yhtyeen, Cherin, Jean-Michael Jarren, Robbie Williamsin, Tina Turnerin ja Cirque du Soleilin kanssa, suunnitellut Lontoon Millennium Domen vuoden 2000 OVO-spektaakkelin yhdessä Peter Gabrielin kanssa sekä työskennellyt lavasuunnittelijana niin Torinon (2006), Pekingin (2008) kuin Lontoon (2012) olympialaisissa, jalkapallon Etelä-Afrikan maailmanmestaruuskisojen avauskonsertissa (2010) ja viimeksi kesällä 2012 kuningatar Elisabethin Diamond Jubilee-juhlan lavastuksen parissa.²⁵ Hänen menestyksensä salaisuus on se, että hän osasi yhdistää innovatiivista ja kulttuurisesti kiinnostavaa lavasuunnittelua käytännön insinööritietoon teknologisista ratkaisuista.²⁶

Fisherin uran alku varsinaisen lavasuunnittelun parissa tapahtui vuonna 1975, kun Pink Floyd huomasi *The Dark Side of the Moon* -levynsä menestyksen jälkimainingeissa esiintyvänsä suurimmilla areenoilla Yhdysvalloissa. Tuodakseen esityksiinsä lisätehoa yhtye palkkasi Fisherin ja arkkitehtonisiin ratkaisuihin erikoistuneen

²⁴ Ks. ennen muuta lisensiaatintutkielmani. Kärki 2008a.

²⁵ Holding 2000, passim; The Mark Fisher Studio, <http://www.stufish.com/>. U2-lavarakennelmat hän on suunnitellut yhdessä englantilaisen lavasuunnittelijan Willie Williamsin (1959–) kanssa. Ks. Williams 2004, 15–18. Ks. myös <http://www.willieworld.com/> [viitattu 20.2.2014.]

²⁶ Käytännön insinöörityössä Fisher työskenteli insinööri Jonathan Parkin kanssa tehdyn yhteistyön päättymisen jälkeen jonkun suuriin rakennelmiin erikoistuneen insinööritoimiston, kuten MG McLaren Engineering Groupin tai Atelier Onen kanssa. Lisäksi tarvittiin aina erikoistuneita teräskomponentteja tuottava yritys, kuten belgialainen StageCo. Nämä komponentit voidaan koota useiden erilaisten perusrakenneteknisien pohjaksi, mikä taas alentaa kiertueiden valtavia kustannuksia. Kronenburg 2012, 169, 185. Itse olen työssäni ollut ennen muuta kiinnostunut teknologisten ratkaisujen ja populaarikulttuuristen narratiivien nivoutumisesta, en niinkään tehdyn insinöörityön yksityiskohdista.

insinöörin Jonathan Parkin suunnittelemaan yhtyeelle lavan yllä leijuvaan pyramidin, joka heijastaisi valonsäteitä *The Dark Side of the Moon* -levyn kansi-idean mukaisesti. Vielä tässä vaiheessa ideoiden toteutuksessa olisi ollut parantamisen varaa, sillä rakennelma romahti tuulen mukana Pittsburghin Three Rivers -stadionilla 20.6.1975.²⁷ Kiertueelta alkoi suunnitteluyhteistyö, joka kesti Pink Floydin viimeisiin vuosiin asti ja teki Fisheristä alansa kysytyimmän asiantuntijan.

Toinen käsittelemäni lavasuunnittelija, kanadalainen Robert Lepage opiskeli Québecissa teatteria ja on toiminut alalla harvinaisen monipuolisesti, näyttelijänä, teatteri- ja elokuvaohjaajana sekä erilaisten teatraalisten produktioiden suunnittelijana. Osajulkaisussani VI käsittelen Lepagen yhteistyötä Peter Gabrielin kanssa tämän *Secret World*- ja *Growing Up* -kiertueilla 1990- ja 2000-luvuilla, mutta hän on tehnyt vastaavan mittakaavan produktioita myös mm. Cirque du Soleilille, jonka Lepagen suunnittelema *Kà*-spektaakkeli pyörii jatkuvasti Las Vegasissa. Hän on myös toteuttanut kunnianhimoisen, erilaisiksi pinnoiksi muotoutuvaa jättimäistä pyörivää metallikonetta hyödyntävän lavastuksen Metropolitan Operan versiolle Richard Wagnerin *Niebelungin sormuksesta*. Hänen 1994 perustamansa Ex Machina -suunnitteluyhtiö on yksi käytetyimpiä teatraalisissa mediaspektaakkeleissa, ja Lepage on saanut työstään lukuisia palkintoja.²⁸

Käsittelen väitöskirjani artikkeleissa tapaustutkimuksina kolmea kaupallisesti äärimmäisen menestynyttä yhtyettä ja yhtä omalla nimellään esiintyvää tähteä. Esittelen seuraavassa lyhyesti jokaisen näistä.²⁹

Pink Floyd -yhtyeen³⁰ perustivat englannissa 1965 kitaristi/laulaja Roger ”Syd” Barrett, basisti/laulaja Roger Waters, kosketinsoittaja/laulaja Richard Wright ja rummali Nick Mason. He kaikki opiskelivat Lontoossa. Syd Barrettin psyykkisten vaikeuksien kasvaessa muun yhtyeen mielestä sietämättömiksi 1968 liittyi yhtyeeseen kitaristi/laulaja David Gilmour.³¹ Barrett erotettiin yhtyeestä pian tämän jälkeen. Yhtyeen suurin menestys alkoi *The Dark Side of the Moon* -levyn (1973) vanavedessä, kunnianhimoisesta ja väriprisma-kantensa kautta ikoniseksi nousseesta levystä tuli hyvän tuotantojälkensä takia kotien stereojärjestelmien testaussuosikki. Se onkin tähän päivään mennessä myynyt arviolta n. 50 miljoonaa kappaletta, tehden siitä levyteollisuuden historian kolmanneksi myydyimmän levyn. Rick Wright joutui lähtemään yhtyeestä sisäisten erimielisyyksien vuoksi toisen suurmenestyksen, *The*

²⁷ Povey & Russell 1997, 139.

²⁸ <http://www.exmachina.qc.ca/>; <http://www.mgmgrand.com/ka/default.aspx> [viitattu 16.11.2012.]

²⁹ Olen koonnut liitteeseen 1 Pink Floydin, The Rolling Stonesin, U2:n ja Peter Gabrielin levytykset, kiertueet ja videot aikajärjestyksessä. Listausten tarkasteleminen auttaa osaltaan niiden toiminnan periodisoinnissa.

³⁰ Nimi tulee kahden georgialaisen (USA) bluesmuusikon, Pink Andersonin (1900–1974) ja Floyd ”Dibber Boy” Councilin (1911–1976) yhdistelmästä. Pink Floydia edeltäneitä nimiä yhtyeelle olivat ainakin The Meggadeaths, Sigma 6, The Tea Set, Architectural Abdabs ja The Abdabs. Schaffner 1992, 26; Fitch 1997, 9, 22, 234, 277, 295; Miles & Mabbett 1994, numeroimattomat sivut; Thorgeson 1997, 15. The Pink Floyd Soundia edeltäneissä kokoonpanoissa vaikuttivat tällöin kitaraa soittaneen Watersin, Wrightin ja Masonin lisäksi laulajat Juliette Gale ja Keith Noble, basisti Clive Metcalf ja jazzkitaristi Bob Close. Jonkin aikaa bändissä vaikutti myös blueslaulaja Chris Dennis. Palacios 1998, 37, 39, 42.

³¹ Roger Keith Barrett (1946–2006), George Roger Waters (1943–), Richard William Wright (1943–2008), Nicholas Berkeley Mason (1944–), David Jon Gilmour (1946–). Fitch 1997, 31, 115, 187, 323, 343.

Wall -levyn jälkeen 1979, mutta soitti kuitenkin levyä seuranneella kiertueella palkattuna muusikkona, ja jätti yhtyeen virallisesti 1981. Vuodet 1967–1981 olivat yhtyeen innovatiivisinta aikaa, jolloin tapahtui siirtymä psykedeliasta teemallisiin areenaspektaakkeleihin. Yhtyettä johtanut Roger Waters jätti yhtyeen *The Final Cut* -levyn jälkeen, mutta virallisesti vasta 1985. Tämän jälkeen Gilmour otti ohjat käsiinsä ja kutsui Wrightin takaisin yhtyeeseen. Tämä Gilmourin, Masonin ja Wrightin trio muodosti virallisesti Pink Floydin tuosta eteenpäin, vaikka yhtyeessä vaikutti lukuisia taustamuusikoita. Yhtye levytti vielä kaksi studiolevyä ja teki maailmankiertueet, mutta jäi tauolle vuoden 1994 jälkeen. Viimeinen yhteinen esiintyminen, peräti Watersin kanssa, tapahtui Live 8 -hyväntekeväisyyskonsertissa 2005. Richard Wrightin kuolema 2008 luultavasti sulki oven yhtyeen paluulta. Roger Waters elvytti vielä *The Wall* -teoksen niin tarinaltaan kuin teknologialtaan nykyaikaistetuksi konserttikiertueeksi 2010–2013.

Pink Floydin erityinen merkitys on siinä, että karismaattisen tähtihahmon hyödyntämisen sijasta yhtyeen jäsenet tavallaan piiloutuivat esitysten teknologisten elementtien taakse. Täten persoonattomuudesta tuli sekä osa yhtyeen autenttisuutta – läsnäolon puute lisäsi mystisyyttä ja siten uskottavuutta – että keskeinen osa sen imagoa. Kuitenkin, koska stadion- ja ulkoilmakonserttien äänenlaatu on usein heikko, eivätkä lavalla esiintyvät tähdet näy kunnolla koko yleisölle, on siirrytty yhä kauemmaksi suorasta interaktiosta tähden kanssa. Pink Floydin jäsenet ovat paikalla konserteissaan, mutta niin etäisessä mielessä kuin mahdollista. Pink Floyd on, ja sen soittajat haluavat olla joukko tavallisia ihmisiä, jotka kuitenkin osaavat operoida huipputeknologialla. Toisaalta yhtyeen tilaamat teknologiset uutuudet liittyivätkin enemmän äänentoistoteknologiaan, valaistukseen ja studioteknologian hyödyntämiseen livesoitossa.

The Dark Side of the Moon -levyn (1973) menestymisen ansiosta saavuttamastaan asemasta käsin yhtye, Waters etunenässä, on myös katsonut voivansa arvostella koko ajatusta supertähteydestä. Vuonna 1975 Waters hyökkäsi aggressiivisesti The Rolling Stones -yhtyeen Mick Jaggerin edustamaa rock'n'roll -unelmaa ja tähteyttä vastaan:

There obviously is contact of a kind between Mick Jagger and the public but it's weird and it's not the kind of contact that I want to be involved with really. I don't like it. I don't like all that Superstar hysteria. I don't like the idea of selling that kind of dream 'cos I know it's unreal 'cos I'm there. I'm at the top... I am the dream and it ain't worth dreaming about. [-] It sells partly on the music but it sells a hell of a lot on the fact that it pushes that dream.³²

Tähteyks siis näyttäytyi Watersille tyhjänä unelmana. Tuollainen karismaattinen lavatähteyks, jota yhtye ei halunnut edustaa, on kuitenkin kiinnostavaa ennen muuta juuri sosiaalisen tilauksensa vuoksi, tuon unelman ja toisaalta myös yhteisöllisen draaman luomista varten.

³² Sedgewick 1985, 21.

Pitkäkestoisin tällaisen draaman tuottaja, The Rolling Stones on yksi pisimpään jatkaneista englantilaisista yhtyeistä maailmassa. Se on tarkastelemistani yhtyeistä perinnetietoisin. Yhtyeen musiikki perustuu vankasti blues-traditiolle, mutta erityisesti 1980-luvun lopulta alkaen myös The Rolling Stones on rakennuttanut yhä suurempia lavakokonaisuuksia kiertueitaan varten. Yhtye aloitti Lontoossa 1962 ja vakiinnutti pian kokoonpanonsa: kitaristi Brian Jones, laulaja Mick Jagger, kitaristi Keith Richards, basisti Bill Wyman ja rumpali Charlie Watts muodostivat yhdessä erittäin menestyksekkään kokoonpanon. Jonesin kuoleman jälkeen 1969 toista kitaraa soitti lyhyen aikaa Mick Taylor ja hänen jälkeensä Ronnie Wood.³³ Wyman lähti yhtyeestä 1993. Varsinkin 1980-luvun jälkipuoliskolta eteenpäin yhtyeen voiman on pitkälti katsottu olevan juuri live-esiintymisissä – uusia levytyksiä on käytetty niin kestoaltaan kuin puitteiltaan valtavien kiertueiden lähtölaukauksina, kun ohjelmisto on koostunut pitkälti yhtyeen 1960- ja 1970-lukujen hittikappaleista. Erityisesti laulaja Jagger ja kitaristi Richards ovat maailman tunnetuimpien ”ikonisten” rocktähtien harvalukuisessa joukossa. Tutkimukseni kannalta erityisen mielenkiintoisia kiertueita ovat olleet *Steel Wheels/Urban Jungle* (1989–1990), *Voodoo Lounge* (1994–1995) sekä *Bridges to Babylon* (1997–1998). Yhtyeen viimeisin suuri stadionkiertue *The Bigger Bang*, (2005–2007) keräsi siihen mennessä historian suurimmat lipputulot.³⁴

Tämänhetkinen ja Billboardin asiantuntijoiden mukaan vaikeasti ylitettävä ennätys on kuitenkin varsin tuoreella (2009–2011) U2:n *360°*-kiertueella, 736,1 miljoonaa dollaria.³⁵ U2, joka perustettiin Dublinissa, Irlannissa vuonna 1976, on koko historiansa läpi pysynyt samassa kokoonpanossa: yhtyeen muodostavat laulaja Bono, kitaristi The Edge, basisti Adam Clayton ja rumpali Larry Mullen jr.³⁶ Se tunnettiin jo 1980-luvulla erinomaisena liveyhtyeenä laulaja Bonon esiintyessä paljon julkisuudessa kirkasotsaisena hyvien asioiden puolestapuhujana – hän on ollut Nobelin rauhanpalkintoehdokkaana ja pyrkii nykyään vaikuttamaan kolmannen maailman köyhyyttä vastaan tapaamalla mahdollisuuksien mukaan niin poliittisia kuin uskonnollisia johtajia.³⁷ 1980-luvun aikana tapahtuneella ahkeralla kiertämisellä yhtye saavutti pysyvän jalansijan Yhdysvalloissa. Tämän ja kaupallisen menestyksensä takia sitä pidetään tällä hetkellä maailman menestyneimpänä liveyhtyeenä. 1990-luvun alussa yhtye levytti Berliinissä sen soundia radikaalisti muuttaneen postmodernistisen *Achtung Baby* -levyn ja aloitti kunnianhimoisten konserttikiertueiden sarjan.

³³ Lewis Brian Hopkin Jones (1942–1969), Michael Philip Jagger (1943–), Keith Richards (1943–), William George Perks (1936–), Charles Robert Watts (1941–), Michael Kevin Taylor (1949–), Ronald David Wood (1947–).

³⁴ Crave Online, ks. <http://www.craveonline.com/music/articles/165149-top-crossing-tours-of-all-time> [viitattu 20.2.2014.]

³⁵ Vaikeaan ylitettävyyteen tuo osansa keskelle areenaa sijoitettu pyöreä lavarakennelma, mikä on mahdollistanut erityisen suuret lipputulot, sekä U2:n globaali suosio. <http://www.billboard.com/news/u2-to-snatch-biggest-tour-ever-title-this-1005122352.story>; http://articles.nydailynews.com/2011-07-31/entertainment/29856812_1_arthur-fogel-u2-tour [viitattu 15.11.2012.]

³⁶ Paul David Hewson (1960–), David Howell Evans (1961–), Adam Charles Clayton (1960–), Lawrence Joseph Mullen, Jr. (1961–).

³⁷ Ks. Yrjölä 2014, 91–98.

Erityisesti *Zoo Tv* (1992–1993), *Pop Mart* (1997–1998) ja *360°* (2009–2011) -kiertueet ovat sekä toteutukseltaan että kokoluokaltaan olleet omina aikoinaan suurimpia maailmassa. Kukin niistä on sisältänyt myös kunnianhimoista rockteatteria.³⁸ Yhtye onkin käyttänyt rock-konserttien teknologisia ja teatraalisia mahdollisuuksia eräänlaiseen yksinkertaistettuun globalisaatiokritiikkiin ja länsimaisen viihdekulttuurin ironisointiin. Tämä on paitsi kasvattanut yhtyeen fanipohjaa, myös tehnyt siitä kriitikin kohteen – U2 on paradoksaalisesti kritisoimansa globaalin viihdeteollisuuden yksi keskeisiä menestystuotteita, joka köyhyyttä vastaan taistellessaan välttelee veroja sekä planeettamme tilan puolesta puhuessaan aiheuttaa kiertueillaan massiivisen hiilijalanjäljen.³⁹

Peter Gabriel⁴⁰, englantilainen laulajatahti, muusikko – instrumentteina huilu, piano ja erilaiset syntetisaattorit – ja laaja-alainen esiintyjä, nousi maineeseen Genesis-yhtyeen laulajana. Lähdettyään yhtyeestä 1975 hän julkaisi neljä albumia vain nimellä *Peter Gabriel*, joskin näistä kolme ensimmäistä tunnetaan kansikuviansa perusteella nimillä *Car* (1977), *Scratch* (1978), *Melt* (1980) ja neljäs Yhdysvaltojen markkinoita varten annetulla nimellä *Security* (1982). Seuraava levy, *So* (1986) nosti Gabrielin supertähdeksi; sen kappaleesta 'Sledgehammer' tuli Music Televisionin kautta aikain näytetyin video.⁴¹ Gabriel oli jo Genesiksen laulajana ollessaan tunnettu mielikuvituksellisesta lavaesiintymisestään, jossa hän esitti erilaisissa asuissa ja naamioiden takaa omintakeisia sanoituksiaan. Gabriel palasi rockteatterin pariin erityisesti 1990- ja 2000-luvuilla, jolloin hänen teatraalisesti kunnianhimoiset kiertueensa *Secret World* ja *Growing Up* saivat niin yleisön kuin kriitikoiden suosion. Näillä kahdella kiertueella Gabriel teki yhteistyötä Robert Lepage'n kanssa.

Millaisien historiallisten jälkien avulla analysoin näitä esiintyjä? Kysymys erilaisten alkuperäislähteiden suhteesta toisiinsa on työni kannalta olennainen. Vaikka hyödynnän laajasti kirjallisia lähteitä, analysoin myös audiovisuaalisia tallenteita. Alkuperäislähteinä toimivat luonnollisesti yhtyeiden esiintymisten tallenteet – videot ja levyt – sekä tekstimuodossa, audiona tai videoina julkaistut haastattelut. Tarkastelemani konsertit tai niistä leikatut audiovisuaaliset tallenteet eivät tietenkään kata yhtyeiden esiintymishistoriaa aikarajaukseni sisällä, mutta filmaamatta jääneet ja tulkinnan kannalta tärkeät konsertit on tarvittaessa mahdollista tuoda edes osittain näkyviin tekstejä analysoimalla. Eri osatutkimuksissani painotan alkuperäistallenteiden ja tekstien suhdetta eri tavoin, siten kuin kulloinkin on tarkoituksenmukaisinta – yleensä painopiste on kuitenkin yhdessä tapahtumatallenteessa, joka toimii analyysin lähtökohtana. Tarkastelemiani yhtyeitä käsittelevän monen-

³⁸ Tarkemmin U2-yhtyeen spektakulaarisesta teatraalisuudesta, ks. Bracewell 2004, 9–14.

³⁹ Ks. esim. <http://www.gilberttax.co.uk/tax-evasion-u2-frontman-bono-criticised-for-tax-avoidance/>; http://articles.cnn.com/2011-06-24/world/uk.u2.tax.protest_1_tax-avoidance-u2-anti-poverty?_s=PM:WORLD; <http://www.guardian.co.uk/music/2009/jul/10/u2-world-tour-carbon-footprint> [viitattu 15.11.2012.] Osaltaan tähän kritiikkiin liittyen yhtye lahjoittaa nykyisin rahaa rekkojensa hiilidioksidipäästöjä vastaavan määrän päästöjä torjuvien puiden istuttamiseen. Kronenburg 2012, 187.

⁴⁰ Peter Brian Gabriel (1950–).

⁴¹ Bright 1999, 195. John Richardson on tehnyt videosta laadukkaan ja yksityiskohtaisen lähilukua ja kulttuurista kontekstointia yhdistävän analyysin, ks. Richardson 2010, passim.

kirjavan kirjallisuuden määrystä huolimatta uudelleenarviointeja tarvitaan. Kaikki tarkastelemani artistit ovat menestyneet taloudellisessa mielessä, joten he edustavat populaarimusiikin valtavirtaa. Tämän takia en niinkään pyri ”oikeuttamaan” yhtyeiden olemassaoloa populaarimusiikin historiassa, vaan asettamaan ne tarkastelemi- eni alkuperäislähteiden kautta avautuviin monitahoisiin konteksteihin. Yhtyeiden lavaesiintymisen tarkastelu antaa tähän erinomaiset mahdollisuudet.

Varsinaisten suoraan artistilähtöisten materiaalisena lisäksi käytän yhteistä kirjoitettuja biografioita, niihin liittyvää tutkimusta ja muuta populaarikulttuurin tutki- musta. Biografiat sijoittuvat aikalaiskirjallisuuden ja tutkimuskirjallisuuden väliselle harmaalle alueelle. Monet yhtyeiden biografioista ovat rockjournalistien kirjoitta- mia. Parhaat biografiat ovat selkeästi tutkimusta, mutta huonoimmat rahastusmie- lessä refleктоimatta kirjoitettua ylisubjektivistä faniretoriikkaa: lähdekriitikille ja lähteiden tarkalle vertailevalle analyysille on tarvetta.⁴²

Toinen keskeiseen rooliin valitsemani alkuperäisaineisto ovat haastattelut, niin tekstin kuin videonkin muodossa. Musiikkilehtiä hyödynnän haastattelumateriaa- lin osalta, niidenkin toimiessa tasa-arvoisina alkuperäislähteinä videoiden rinnalla. Keskeisen alkuperäisaineiston on tarjonnut Vernon Fitchin toimittama teos *Pink Floyd. The Press Reports 1966–1983*, jossa ovat kaikki hänen löytämänsä Pink Flo- ydia koskevat englanninkielisten musiikkilehtien jutut synopsiksina (tekijänoikeus- syistä) sekä kyseisten juttujen haastatteluosiot lyhentämättöminä. Internet-arkisto *Rock's Backpages* on myös erinomainen lähde, jonka avulla sain käsiini monta muuten hankalasti tavoitettavaa juttua ja haastattelua tarkastelemistani esiintyjis- tä.⁴³ Kysymysten ja vastausten vuorovaikutuksen kautta nousee kunkin haastattelun ajankohdan kannalta merkitseviä asioita ja käytänteitä. Siten tämä aineisto avaa aina laajemman aukeaman kulttuuriin. Tuloksinallisessa mielessä tekstiaineistojen tarkas-

⁴² Biografioiden joukosta erityisen kiinnostava lähde on teos *Inside Out. A Personal History of Pink Floyd*, joka on Pink Floydin rumpalin Nick Masonin muistelmateos yhtyeen urasta, ensimmäinen kenenkään yhtyeen jäsenen kirjoittama. Siitä ei tosin nouse esiin mitään erityisen yllättävää, mutta on selvää, että yhtyeen sisältä tulevan äänen keskittyminen yhden kirjan sisälle koherentiksi narratiiviksi – sellaista on välillä edes haastatteluja lähdekriittisesti vertailemalla vaikea tuottaa – tuo tärkeän uuden näkökulman suhteessa muihin aineistoihin. Mason 2004. Muu- tamat muutkin Pink Floydia koskevat biografiat ovat työlleni erityisen keskeisiä, varsinkin Nicholas Schaffnerin ”definiitiivinen Pink Floyd -biografia” *Saucerful of Secrets. The Pink Floyd Odyssey* (1992) ja Julian Palacioksen yhtye- en alkuvaiheita perinpohjaisesti läpikäyvä *Lost in the Woods. Syd Barrett and the Pink Floyd* (1998). Journalistista ja melko kevyttä, lähinnä tekijänsä aiemmista haastatteluista koostamaa biografiaa edustaa toimittaja Chris Welchin *Pink Floyd. Learning to Fly* (1994). Pink Floydia koskevaa muuta kirjallisuutta on runsaasti, joskin osa on kirjoit- tettu melko kriittikittömässä hengessä. On syytä mainita Phil Rosen *Which One's Pink? An Analysis of the Concept Albums of Roger Waters & Pink Floyd* (1998), joka on osa Collector's Guide Publishing -kustantamon sinänsä mie- lenkiintoista mutta hiukan köykäistä, lähinnä ”tosifaneille” suunnattua tuotantoa. Toinen saman kustantamon julkaisu, Vernon Fitchin *The Pink Floyd Encyclopedia* (1997), toimii varsin hyvänä referenssiteoksena mm. Pink Floydiin jollain tavalla liitettävien henkilöiden, konserttiaikataulujen ja konserteissa käytetyn laitteiston osalta. Pink Floydista ei löydy juurikaan rock-kirjallisuudelle tyyppisiä ns. sensaatiobiografioita, joissa ruodittaisiin yhtye- en hurjaa elämäntyyliä. The Rolling Stonesin osalta live-esiintymisten osalta kiinnostava, tosin suurelta osin visu- aalinen esitys on Dora Loewensteinin ja Philip Doddin *The Rolling Stones. A Life on the Road* (1998). U2:n osalta Diana Scrimgeourin *U2 Show* (2004) sisältää jopa suoraan tutkimuksellista otetta eri kirjoittajilta, mukaan lukien lavasuunnittelija Willie Williams. Spencer Brightin *Peter Gabriel* (1999) on laadukas ja hyvin tutkittu biografia, joka nousi Gabrielin osalta keskeiseksi lähteeksi audiovisuaalisten aineistojen ohella. Ks. myös Gabelin soolouran varhaisvaiheista, Gallo 1986, Passim.

⁴³ <http://www.rocksbackpages.com/> [viitattu 16.1.2012]

telu on hermeneuttinen prosessi, haastattelujen sisältämät puhumisen tavat avaavat aikalaiskonteksteihin sitoutuvia ajattelutapoja.

Tarkastelemillani artisteilla on ollut toisistaan poikkeavat mediastrategiat. Vaikka Pink Floyd on ollut erittäin syrjäänvetäytyvä yhtye, jopa siinä määrin että sen jäseniä ei ole välttämättä tunnistettu omista konserteistaan, he ovat kuitenkin puhuneet paljon ideoistaan ja vaikutteistaan lehdistölle. Varsinkin uran alkupuolella, 1960-luvun ja 1970-luvun vaihteessa, he pyrkivät epäilemättä muovaamaan imagoaan haastattelujen avulla. Myöhemmin, vuodesta 1973 eteenpäin ja *The Dark Side of the Moon* -albumin jättisuosion jälkeen, painopiste siirtyi yhä selvemmin yhtyeen toiminnan avaamiseen, ei niinkään imagokysymyksiin. Tällöin he reflektoivat terävästi myös uransa alkuvaiheita. Erityisesti myöhemmin annetut haastattelut ovat osaltaan tarjonneet erinomaisen lähdepohjan työlleni, joka pyrkii käsittelemään yhtyeen intentioita lavaesiintymisessä ja sitä ympäröivässä populaarikulttuurissa. The Rolling Stones -yhtye on taas uransa alusta asti pyrkinyt olemaan esillä mediassa varsin huomiohakuisesti ja myöhemmin jopa toimien kuin mikä tahansa suuri liikeyritys sponsoreineen ja yhtyeen kontrolloimine markkinointikampanjoineen. Vastaavasti on toiminut myös U2-yhtye, joka on tullut tunnetuksi solisti Bonon ulkomusiikillisista aktiviteeteista muun muassa maailman köyhyysongelman ratkaisemiseksi.⁴⁴ Vaikka Bonoa on, kuten edellä kirjoitin, pidetty jopa tekopyhänä verojen välttäjänä, hiukan vastaava julkinen hyväntekijähahmo Peter Gabriel on päässyt huomattavasti arvostetumpaan asemaan. Osittain tämä johtunee siitä, että Gabriel on varovaisempi omassa mediakäyttytymisessään; hänestä saa haastattelujen perusteella harkitsevan ja sympaattisen kuvan. Hän on kuitenkin samalla tavalla aktiivinen järjestötoimija sekä omistaa levy-yhtiön.⁴⁵

Tallenteista erityisesti audiovisuaalinen materiaali on tarkasteluni kohteena. Yhä uusien menneisyyden livetallenteiden julkaisu kertoo osaltaan nykyisestä ”retromaniasta”.⁴⁶ Näistä osatutkimuksieni kannalta keskeiset ovat U2-yhtyeen *PopMart Live From Mexico City* (1998), The Rolling Stonesin *Bridges To Babylon Tour '97–98* (1998). Peter Gabrielin *Secret World Live* (1993) ja *Growing Up live* (2003). Pink Floydin osalta audiovisuaalinen aineistoni on runsas: *London '66–'67*, *Pink Floyd Live at Pompeii* (1972), epävirallinen / julkaisematon video Pink Floydin *The Wall* -kiertueen konsertista (Nassau Coliseum, New York 27.2.1980), *The Wall* -elokuva (Alan Parker, 1982) sekä *Behind The Wall* -dokumentti (2000), jossa on sekä haastattelu- että konserttimateriaalia. Lisäksi hyödynnän kaksiosaista videokokoelmaa *Pink Floyd Video Anthology*, joka sisältää laajan silmäyksen Pink Floydin

⁴⁴ Tästä esimerkkinä ks. Bonon perustama One-järjestö, <http://www.one.org/international/about/> [viitattu 20.2.2014]

⁴⁵ Ks. esim Witness-järjestö <http://www.witness.org/about-us/> [viitattu 20.2.2014]. Gabrielin omistama levy-yhtiö Real World Records keskittyy maailmanmusiikkiin, ks. <https://realworldrecords.com/world-music/> [viitattu 20.2.2014]. Hän oli myös liikkeellepaneva voima Elders-järjestön takana, johon kuuluu arvostettuja ja usein eläköityneitä poliitikkoja ja mielipidevaikuttajia, kuten edesmennyt Nelson Mandela, Jimmy Carter, Desmond Tutu, Kofi Annan ja Martti Ahrisaari. ks. <http://theelders.org/about/> [viitattu 20.2.2014]. Peter Gabrielin ratkaiseva rooli selviää sivun kohdasta ”How was the group formed?”.

⁴⁶ Reynolds 2011, passim.

televisioesiintymisiin ja promootiovideoihin aikavälillä 1966–1992. Kyseiseltä antologiaalta löytyy myös konserteissa käytettyjä taustavideoita, joilla on ollut hyvinkin keskeinen rooli konserttien narratiivien rakentamisessa.

Sinänsä audiovisuaaliset lähteeni voivat johtaa harhaan, koska niiden katsominen ja kuunteleminen ei ole sama asia kuin olla itse läsnä kuvauspaikoilla ja konserteissa. Kamera ei koskaan välitä sosiaalista todellisuutta kokonaisvaltaisesti. Tallenne toimii välittäjänä, joka kitsaasti annostelee kuvakulmillaan, panoroinneillaan ja viime kädessä leikkauksillaan sen mitä saamme nähdä.⁴⁷ Lisäksi filmi historian välittäjänä, kuten elokuvahistorioitsija Robert Rosenstone osuvasti toteaa, puristaa menneisyyden usein suljetuksi, lineaariseksi tarinaksi, jossa tarjotaan vain yksi tulkintamahdollisuus.⁴⁸ Tulkinnan yksiulotteisuudesta en kuitenkaan ole samaa mieltä, sillä rajattu kuvakulma ei sinänsä voi rajata tulkinnan heuristisia elementtejä. Se, mitä ei näytetä tai kuulla, on monesti vähintäänkin yhtä merkityksellistä tulkinnan kannalta kuin itse tallenne. Toki myös katsojan perspektiivi on aina suuntautunut maailmaan tietystä positioista, eikä kokonaisuutta ole mahdollista tavoittaa. Videosta kuitenkin puuttuu alkuperäisen tapahtuman autenttisuus, jonka suhteen saksalainen esseisti Walter Benjamin puhuisi teoksen ”Tässä ja Nyt” -arvosta (*Jetztzeit*).⁴⁹ Tämän vuoksi videon tulkinta on aina myös pyrkimystä ”autenttisen” tapahtuman rekonstruktioon. Tällä on merkitystä työni kannalta lähinnä sen tunnustamisena, etten voi tavoittaa konsertteja sellaisenaan.

Oman tutkimukseni näkökulmat ovat muotoutuneet osana Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineen tutkimusperinnettä. Populaarikulttuurin ja sen osana brittiläisen popmusiikin tutkimus on ollut yksi keskeinen painopistealue, tärkeimpinä edustajinaan dosentti Kari Kallioniemi, joka tarkasteli väitöskirjassaan englantilaisuuden määrittelyä toisen maailmasodan jälkeistä popmusiikkia käsittelevissä debatteissa, ja dosentti Janne Mäkelä, jonka väitöskirja käsittelee John Lennonin tähteyden kulttuurihistoriaa.⁵⁰

Analyysiini ja tulkintoihini on vaikuttanut oma positioni musiikin harrastajana – niin aktiivisesti esiintyvänä soittajana kuin kuuntelijanakin – se on antanut minulle esityskalustoon liittyvän teknisen tietämyksen lisäksi kokemuksen itse esiintymisestä

⁴⁷ Tuomisto & Uusikylä 1995, 20. Tämä pätee jopa hallussani olevaan julkaisemattomaan *The Wall* -konserttiin, joka on kuvattu usealla kameralla ja leikattu.

⁴⁸ Rosenstone 1995, 22.

⁴⁹ Benjamin 1989, 142–144.

⁵⁰ Kallioniemi 1998; Mäkelä 2002, muokattu ja julkaistu versio ks. Mäkelä 2004. Kallioniemi julkaisi vuonna 2006 teoksen *Blizistä Blairisiin*, missä hän tarkastelee englantilaisen populaarikulttuurin muutosta lyhyiden tapaustutkimusten kautta, joista osa sivuaa omaakin tutkimustyötäni. Kallioniemi 2006, erit. 123–136. Myös Turun yliopiston musiikkitieteessä on tehty oman lähestymistapani kannalta relevanttia kulttuurista musiikintutkimusta. Professori John Richardson julkaisi 2012 tutkimuksen audiovisuaalisesta surrealismista populaarimusiikissa. Hänen tapansa lähilukea audiovisuaalisia aineistoja on ollut erityisesti väitöskirjatyön valmistumisvaiheessa inspiroiva niin teoreettisesti kuin käytännön toteutuksen tasolla. Ks. Richardson 2010 ja 2012.

ja sen eri puolista, eräänlaisen toimintaan perustuvan esiyymäryksen.⁵¹ Siten oma suhteeni tutkimieni yhtyeiden musiikkiin on sekä tutkijan että harrastajan suhde. Tämän yhteyden tiedostaminen ja auki kirjoittaminen onkin erityisen tärkeää ja haastavaa lopputuloksen kannalta, koska musiikin tekemisen ja siitä puhumisen välillä on usein kuilu tai vähintään tietty etäisyys. Tämä on jazzin historiaa tutkineen Bruce Johnsonin mukaan näkynyt myös populaarimusiikin tutkimuksessa.⁵²

1.3. Osajulkaisut ja niiden suhde tutkimusongelmaan

Tämä väitöskirja sisältää kuusi osajulkaisua, jotka ovat ilmestyneet vuosien 2002 ja 2010 välillä, mutta jotka muodostavat keskenään temaattisen kokonaisuuden. Ajallisesta distanssista johtuen on kiinnostavaa seurata teoreettis-metodologisten huomioideni vähittäistä ja systemaattista tarkentumista kohti nykytilannetta: artikkelini ovat sekä tutkimusmenetelmieni hiomisen kronologinen historia että tapaustutkimuksia. Osajulkaisuni lähestyvät eri näkökulmista kysymystä rakennetusta areenatahteydestä.

Olen numeroinut kuusi osajulkaisuaani I–VI. Ne ovat seuraavat:

Artikkeli I:

”Pelon, hulluuden ja epätoivon teatteri. Johdatus Pink Floydin lavaesiintymisen kulttuuripessimismiin ja sen tulkinnan keinoihin” on julkaistu Suomen musiikin-tutkijoiden referee-käytännön piirissä olevan *Musiikki*-lehden numerossa 3/2002.⁵³ Se tarjoaa lähtöpisteen koko tutkimusprosessiini – oikeastaan tässä artikkelissa on idullaan suurin osa väitöskirjakokonaisuuteni peruslähtökohdista. Artikkelin päämäärinä on paitsi tarkastella Pink Floydin lavaesiintymistä vuosina 1965–1981 myös antaa perustiedot valitsemistani metodologisista ratkaisuista. Artikkelini käykin läpi

⁵¹ Tämä esiyymäryks (Vorverständnis) siis lähtee ateoreettisesta praksiksesta, käytännöstä joka edeltää tutkimuskohteen jättämien historiallisten jälkien tulkintaa ja ymmärtämistä. Olemme aina jo suhteessa suuntautumismme kohteisiin. Juntunen & Mehtonen 1982, 114–115; ks. myös Heidegger 2000, 194. Kierrettyäni itse useaan otteeseen ympäri Eurooppaa ja Yhdysvalloissa Reverend Bizarre- ja Lord Vicar -yhtyeiden kitaristina sekä sooloartistina koen omaavani arvokasta kokemustietoa, joka auttaa suuntautumaan lavaesiintymistä koskeviin aineistoihin. Tällaiseen henkilökohtaisen otteen etsimiseen minua on rohkaissut Bruce Johnsonin tapa kirjoittaa australialaisen jazzin historiaa, sillä hän suhteuttaa tutkijuuttaan omiin kokemuksiinsa muusikkona. Ks. esim. Johnson 2000, 27–29, 53–57. Toinen kysymys on oma positioni myös niin nauhoitetun kuin elävän musiikin kuuntelijana ja siitä affektiivisia elämyksiä saavana kuluttajana. Faniutta on tutkittu monipuolisesti, mutta en tämän työn yhteydessä lähde tarkasti purkamaan omaa autoetnografista suhdettani tarkastelemini yhtyeisiin. Tuo suhde on kuitenkin jatkuvassa muutoksen tilassa. Analyysin kohteen toistuvasta kuuntelusta johtuen kuuntelukokemukseen liittyvä mielihyvä vähenee ja saattaa jopa kokonaan kadota. Faniuden ja populaarimusiikin suhteesta ks. Mäkelä 2007, passim.

⁵² Johnson kirjoittaa tässä yhteydessä erityisesti musiikillisesti keskinkertaisen ja soittotilanteen ulkopuolelta katsoen vähäistä merkitystä saaneen jazz-improvisaatiota sisältäneen livetilanteen tuomasta suuresta mielihyvästä. Hänen vastauksensa oli tarkastella tilannetta monitieteisesti ja kulttuurisesti kontekstoiden ja äänimaisematutkimuksen ennakkoluulottomuutta hyödyntäen. Johnson 1994, 41–44. Mielestäni tässä lähestytään henkilökohtaisen affektiivisen kokemuksen monipuolista purkamista ja ymmärrettäväksi tekemistä.

⁵³ Kärki 2002b.

jo muodollaan olevan hermeneuttisen aineistojen lukutapani, sisältäen ajatukset pelin ja kokonaistaideteoksen suhteesta sekä tradition ja utopian jännitteestä lava-esiintymisissä. Erityinen painopiste on ”kulttuuripessimismin” käsitteessä eräänlaisena 1970-lukulaisena eetoksena Pink Floydin teema-albumien ja niiden pohjalta rakennettujen kiertueiden takana. Esiintymisistä tarkastelen tarkimmin *The Wall*-kiertuetta vuosina 1980–1981.

Artikkeli II:

”Valon ja äänen kehässä: audiovisuaalisen aineiston tulkintakysymyksiä” on julkaistu teoksessa *Kohtaamisia ajassa. Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*.⁵⁴ Teossarja Kulttuurihistoria – Cultural History ei vielä tuolloin ollut muodollisesti referoitu, mutta moniosainen toimitusprosessi tuotti työlle tarkan, moniäänisen ja kriittisen kommentoinnin. Tämä artikkeli ei ole puhtaasti metodologinen, kuten otsikosta voisi päätellä, vaan pureutuu erityisenä tapaustutkimuksena Pink Floydin soittamiin kappaleisiin Pompeijin raunioituneessa amfiteatterissa 4.–7.10.1971. Lisäosuuksia filmattiin pariisilaisessa TV-studiossa 13.–20.12.1971. Myöhemmin ohjaaja Adrian Maben liitti mukaan myös kohtauksia Pink Floydista studiossa äänittämässä seuraavaa levyään *The Dark Side of the Moon*, mutta näillä ei juuri ole merkitystä itse Pompeiji-osuuden tulkinnan kannalta. Lavaesiintymistä koskevana tutkimuskohteenä nämä Pompeijin esiintymiset ovat herkullisia, koska paikalla ei yhteen oman henkilökunnan ja kuvausryhmän lisäksi ollut lainkaan yleisöä. Ideana olikin soittaa ”konsertti aaveille”, jossa amfiteatteri ja läheinen Vesuvius-tulivuori tuovat esiintymiseen historiallista lisäarvoa ja hienon visuaalisen taustan. Siten konsertti onkin erinomainen esimerkki menneisyyden läsnäolosta ja historiakulttuurisen tiedon käytöstä. Metodologisessa mielessä tämä artikkeli korostaa äänimaiseman kuuntelemista suhteessa käytettyyn musiikkiteknologiaan. Lisäksi siinä tuodaan esiin ajatus konserttiareenasta kulttuurisia käytäntöjä kokoavana paikkana, jollaisena se vertautuu historiakulttuurisessa mielessä antiikin temppeleihin. Tässä yhteydessä muotoilen myös ajatuksen lavaesiintymisestä teknologisenä spektraakkelinä. Siten se täydentää ja tarkentaa edellisen artikkelin avaamaa tutkimuskenttää Pink Floydin tarkempaan audiovisuaaliseen analyysiin.

Artikkeli III:

”‘Matter of Fact It’s All Dark’: Audiovisual Stadium Rock Aesthetics in Pink Floyd’s *The Dark Side of the Moon* Tour 1973”⁵⁵ on julkaistu populaarimusiikin tutkijan, professori Russell Reisingin Ashgate-kustantamolle toimittamassa teoksessa *Speak to Me: The Legacy of Pink Floyd’s Dark Side of the Moon*. Sain artikkeliini niin vertaisar-

⁵⁴ Kärki 2003.

⁵⁵ Kärki 2005b.

viointikommentit kuin tarkan kustannustoimituksen. Teos tarkastelee eri näkökulmista kyseistä albumia, jota on myyty kolmanneksi eniten maailmassa. Artikkelini idea on tarkastella Pink Floydin esiintymishistoriaa varhaisista synestesiakokeiluista 1970-luvun jättisuosioon ja ennen muuta kyseisen levyn promootiokiertueeseen asti. Erityinen painopiste on lavaesiintymisen teknologisessa muutoksessa, kun siirrytään klubeilta stadioneille. Siten se syventää väitöskirjani kokonaiskuvaa etenkin tarkastelemieni mediaspektaakkeliin varhaismuotojen osalta. Pink Floydin varhainen pioneerityö konserttien lavastamisen osalta tuodaan tässä yhteydessä keskiöön: voidaan puhua niin mittakaavan kasvusta kuin toiminnan organisoitumisesta.

Artikkeli IV:

”Cutting the Moss with Laser Beams: The Uses of History in The Rolling Stones Bridges To Babylon Stadium Tour” on julkaistu teoksessa *History of Stardom Reconsidered. The refereed proceedings of the inaugural conference of IIPC, University of Turku, 9–11 November 2006*.⁵⁶ Kyseessä on siis International Institute for Popular Culture (IIPC) -tutkimuskeskuksen tähteyden historiaa kartoittaneen perustamiskonferenssin referoitu proceedings-teos, jonka yksi toimittaja olin. Artikkelin perusajatus on analysoida The Rolling Stones -yhtyeen vuoden 1997–1998 *Bridges To Babylon* -maailmankiertueen konserttitalennetta. Yhtyeen häikäilemättömän hedonistinen lavaesiintymisen tarjoaa suorimmin näkökulman sellaiseen rock-musiikkiin, joka ei pyrkinyt enää 1990-luvulla ottamaan kantaa ympäröivään todellisuuteen muuta kuin illusorisen ilmiönsä kautta. Kiertueen visuaaliset referenssit kohdistuvatkin Babyloniaan, barokkikuvastoon ja jonkinlaiseen *fin de siècle* -dekadenssiin. Tämä oli nähdäkseni The Rolling Stonesin tapa lähestyä vuosituuhannen vaihdetta, rinnastamalla se edellisen vuosisadan vaihteen romanttiseen dekadenssiin ja pitkäkestoisempaan, liioiteltuun historialliseen kuvastoon. Tarkastelen kiertueen kuvastoa ”historiakulttuurina” ja baudrillardilaisen *simulacrumin* suodatteena. Tämä tapaus-tutkimus tuo väitöskirjaani ensimmäisen vertailuasetelman suhteessa Pink Floydiin; lisäksi teoreettis-metodologinen otteeni tarkentuu entisestään.

Artikkeli V:

”Pop Art to PopMart: Gendered Stadium Stardom Aesthetics and Stage Designer Mark Fisher’s Creative Work Process”⁵⁷ on julkaistu populaarimusiikkia tutkineiden Nedim Hassanin ja Holly Tesslerin toimittamassa teoksessa *Sounds of the Overground: Selected papers from a postgraduate colloquium on ubiquitous music and music in everyday life*. Tämä artikkeli perustuu Liverpoolin yliopistossa huhtikuussa 2006 pidettyyn seminaariin *Sounds of the Overground*, jossa pohdittiin valtavirran musi-

⁵⁶ Kärki 2007a.

⁵⁷ Kärki 2010a.

killisen äänimaiseman merkitystä eri näkökulmista. Seminaarin pohjalta työstettiin konferenssisielmiä pidemmälle viety referoitu artikkelikokoelma. Artikkelissani tarkastelen U2-yhtyeen *Popmart*-kiertuetta ja sen suunnitteluprosessia arkkitehti Mark Fisherin työn osalta, mutta analysoin myös lavaesiintymisen erilaisia maskuliinisuuksia. Vaikka puhunkin provokatiivisesti ”kertakäyttöarkkitehtuurista”, lähden siitä että kuvatus kaltainen ironinen stadionrock itse asiassa kritisoi laaja-alaisesti sen synnyttänyttä viihdekulttuuria. Lisäksi pohdin ajatusta rocktähten maskuliinisuudesta, virtuaalisuudesta, välittävän teknologian tuottamasta ruumiittomuudesta ja jopa tekijyyden sekä sukupuolen katoamisesta digitaalisten identiteettien maailmassa. Tämä artikkeli tuo väitöskirjani vertailevaan asetelmaan toisen, jälleen erilaisen yhtyeen. Lisäksi se avaa keskustelun kohti lavaesiintymisen tulevaisuusajattelua ja virtuaalisuutta.

Artikkeli VI:

”Turning the Axis: The Stage Performance Design Collaboration Between Peter Gabriel and Robert LePage” on julkaistu yhdessä Michael Drewettin ja Sarah Hillin kanssa Ashgate-kustantamolle toimittamassani teoksessa *Peter Gabriel, From Genesis To Growing Up*.⁵⁸ Koko Peter Gabrielin uraa käsittelevä vertaisarvioitu artikkelikokoelma kävi läpi myös tarkan kustannustoimituksen. Tarkastelen artikkelissani Peter Gabrielin ja kanadalaisen lavasuunnittelija Rober Lepagen yhteistyötä, joka perustuu pitkälti teatraaliseen pelaamiseen ja symboleilla leikittelyyn. Siten heidän ideoimansa lavaesiintymiset Gabrielin *Secret World* (1992–1994) ja *Growing Up* (2002–2003) -kiertueilla sopivat erityisen hyvin ”pelin” käsitteen tarkasteluun niin tulkinnallisena kuin lavatapahtumien kannalta konkreettisena elementtinä. Vertailemalla kahta kymmenen vuoden välein kiertänyttä lavakokonaisuutta ja itse keikkoja sain hyvän kuvan teatraalisen lavaesiintymisen mahdollisuuksista ja tuona aikana tapahtuneista teknologisista muutoksista. Kokoluokaltaan nämä kiertueet olivat pienempikokoisempia kuin Pink Floydin, The Rolling Stonesin tai U2:n samanaikaiset lavakonstruktiot; myös tämä auttaa tuottamaan arvokasta lisätietoa kokonaisuuteen, kun Peter Gabrielin esiintymiset perustuvat huomattavasti vähemmän taustaprojisointiin ja enemmän fyysiseen läsnäoloon. Tämä artikkeli tuottaa siis vertailuasetelmaani niin sooloartistin, toisen lavasuunnittelijan kuin entistä hiotumman teoreettis-metodologisen asetelman, jossa pelin käsite nousi pääosaan.

Nämä kuusi artikkelia muodostavat siis eräänlaisen hermeneuttisen polun kohti johdantotekstiäni, jossa muodostan metodisten huomioiden ja historiallisen kontekstualisoinnin kautta kokonaistulkinnan tarkastelemastani ilmiöstä, rakennetusta populaarimusiikin areenatähteydestä mediaspektaakkelina.

⁵⁸ Kärki 2010b.

II Lavaesiintymisten kulttuurihistorian tulkintaa

2.1. Teoreettis-metodologiset lähtökohdat

Events that are more or less ephemeral because they no longer have any resolution except in the media (where they have the “resolution” images do, where they are “resolved” in high definition) – they have no political resolution. We have a history that no longer consists of action, of acts, but instead culminates in a virtual acting-out; it retains a spectral air of *déjà-vu*. Sarajevo is a fine example of this unreal history, in which all the participants were just standing by, unable to act. It is no longer an event, but rather the symbol of a specific impotence of history. Everywhere, virtuality – the media hyperspace and the hyperspace of discourses – develops in a way diametrically opposed to what one might call, if it still existed, the real movement of history.¹

Taide- ja viihdekulttuuri kietoutuvat toisiinsa jättiläismäisissä mediaspektaakkeleissa. Kun astumme niiden piiriin, reaalityodellisuudesta sukeltaan unenomaisiin representaatioihin ja teknologisesti vahvistettuihin, liioiteltuihin maailmoihin. Tämä sukeltaminen tapahtuu tiettyjen materiaalistien ehtojen ja ideoiden vallitessa. Mediafilosofi Jean Baudrillard avasi provosoivalla tavalla tämän alaluvun. Hän ulottaa tarkastelemani ohikiitävät mediaspektaakkelit illusorisine luonteineen koskemaan koko maailmanhistorian mediateknologista murrosta. En täysin allekirjoita hänen kyynistä visiotaan, mutta pidän sitä kiehtovana keskustelukumppanina ja palaan Baudrillardin äärelle suhteessa tulkintaani myöhemmin tässä pääluvussa.

Tarkastelen arenarockin lavaesiintymisiä lähtökohtaisesti rituaalisina peleinä, joissa toimitaan ennalta sovitun rakenteen ja rytmitetyn draaman kaaren mukaan.² Jo itse soittaminen (*playing, Spielen*) on interaktiivista peliä yhtyeen jäsenten välillä ja myös suhteessa yleisön reaktioihin. Mittakaavan kasvaessa mitään ei kuitenkaan jätetä sattuman varaan, tästä äärimmäisenä esimerkkinä olympialaisten joukkokokoukset, joissa satojen ihmisten täytyy tietää täsmälleen joka hetki miten toimia.

¹ Baudrillard 2001, 50.

² Ks. pelin käsitteen soveltamisesta erityisesti osatutkimus VI, Kärki 2010b, 229–231. Olen kuitenkin käyttänyt käsitettä jo osatutkimuksesta I alkaen, ks. Kärki 2002b, 22–23.

Mitä suuremmaksi lavaesiintymisessä käytetyt rakenteet kasvavat, sitä tarkempaa siis toiminnan organisoiminen on. Koska tapahtumien ”live” on lopultakin hyvin pieni osa siitä mitä tällaisten mediaspektaakkeliin yleisö aistii – niin ääni kuin lava-tapahtumat välitetään sähköisesti ja digitaalisesti muokattuina sekä vahvistettuina – liittyy niiden tulkintaan erilaisten mediaalisten suhteiden välisen pelin ja vuoro-vaikutuksen analyysi. Näiden suhteiden ollessa nykyään muokattavissa lähes rajattomasti, hämärtyy todellisuuden ja mielikuvituksen raja. Tähän luovan suunnittelun kannalta erittäin hedelmälliseen tilanteeseen liittyy tietenkin tulkinnallisia haasteita – ja mahdollisuus sekä tällaisten mediaspektaakkeliin kritiikkiin että niiden kulttuuristen ominaispiirteiden analyysiin positiivisessa mielessä. Näiden medioituneiden keinojen ja niihin liittyvän historiallisen analyysin täytyy nähdäkseni tapahtua suhteessa ajatukseen siitä, miten toiminta on ehdollistunut ja kontekstoitunut historiallisesti, mitkä ovat käytetyn teknologian, teatraalisten keinojen ja rituaalisten elementtien historiakulttuuriset ehdot, innovatiivisuuden ja perinteiden suhde. Tutkin siis keinoja ja intentioita, mutta vedän niistä myös laajempia historiakulttuurisia johtopäätöksiä.

Luku II rakentuu siten, että laajasta tutkimusasetelmasta tarkennetaan areenarockin spektakulaarisen luonteen tarkasteluun ja lopulta itse aineistojen tulkintaan pelinä. Tutkimusmenetelmäni rakentuvat ennen muuta kahdesta elementistä, areenatapahtuman luonteen tunnistamisesta mediaspektaakkeliksi sekä tuon tapahtuman tulkinnasta hermeneuttisena pelinä. Käsittelen kumpaakin elementtiä ja niiden kulttuurihistoriallisia ehtoja tarkemmin omissa alaluvuissaan 2.2. ja 2.3. Ensin sijoitan kuitenkin työni tutkimukselliseen kontekstiinsa.

Väitöskirjani sijoittuu populaarikulttuurin kulttuurihistoriallisen tutkimuksen kentälle, ja on luonteeltaan laadullinen ja hermeneuttinen tutkimus. Historiallisille aineistoille esittämäni kysymykset suhteutuvat esiyymmärrykseeni tutkimuskentästä. Pyrin tämän työn puitteissa yhdistämään kulttuurihistoriallista tutkimusta koskevaa yleistä teoreettista pohdintaa empiiristen aineistojen tarkasteluun.³ Haen erilaisen, ennen muuta mediaspektaakkeliin olemukseen liittyvien teoreettisten ajatusten avulla kontaktia lähdeaineistojen eri pintoihin ja kerroksiin. Ne ovat siten osaltaan ymmärtämiseni välineitä, eräänlainen mentaalinen työkalupakki, ne auttavat minua rakentamaan tutkimuskohteideni historiallista kontekstia. Teoreettisten lähtökohdieni ei tarvitse olla keskenään puhtaasti ristiriidattomia, koska ammennan useammasta ajatteluperinteestä ja tieteenalasta. Onko tämä sekava tapa käsittää teoria? Mielestäni ei, mutta teoreettisten konstruktioiden monimutkaisuus ja aina välillä tästä johtuvat ristiriidat on tärkeä tiedostaa. Käsittelemäni ajattelijat ovat kuitenkin monella tapaa sidoksissa toisiinsa – monet heistä ”pelaavat” samoilla käsitteillä, usein eri vivahtein ja jopa ristiriidassa keskenään. On toki selvää että esimerkiksi ”mannermaisesta filosofiasta” puhuminen on valtava yleistys, joka piilottaa alleen monia erilaisia tapoja käsitteellistää ajattelua ja kulttuuria.

³ Tätä olen hiljalleen kehittänyt eri artikkeleissani, joista osa on uudelleenjulkaistu tässä yhteydessä osajulkaisuin. Ks. Kärki 2002b, 2003, 2005b, 2007, 2010a, 2010b, 2011.

Turun yliopistossa harjoitettu populaarikulttuurin tutkimus on pitkälti kiinnittynyt angloamerikkalaiseen Cultural Studies -suuntaukseen, joka on painottunut varsin eklektiseen sosiaalishistorialliseen käsittelytapaan. Se on luonteeltaan anti-reduktionistista – se vaatii ottamaan huomioon ihmisten välisen toiminnan monimutkaisuuden, kuten kulttuurintutkija Lawrence Grossberg huomauttaa.⁴ Koska väitöskirjani sijoittuu populaarimusiikin tutkimuksen kentälle, myös kulttuurinen musiikintutkimus on työni kannalta relevanttia.⁵ Oma tutkimuksellinen sijoittumiseni on ilman muuta tällä kentällä, mutta haen tulkinnan välineitä myös audiovisuaalisten aineistojen hermeneuttis-antropologisesta luennasta. Siten tutkimusotteeni rakentuu niin erillisistä kuin risteävistä keskusteluista. Cultural Studies ja mannermainen filosofia eivät suinkaan ole vailla kosketuspintoja, vaikka kosketuspinta synyykin pääasiassa Frankfurtin koulukunnan kautta.⁶

Olen kokenut fenomenologis-hermeneuttisen ajattelun antavan hedelmällisiä näkemyksiä kulttuurihistorialliselle tutkimukselle. En varsinaisesti pyri tutkimaan hermeneutiikkaa, vaan käyttämään ymmärtämistä selkeyttävää käsitteistöä ajatteluni ponnahduslautana. Hermeneuttinen tarkastelutapa on kysymisen ja vastaamisen prosessi. Erityinen kiinnostuksenkohteeni on audiovisuaalisten aineistojen ymmärtäminen. Kyse on myös ymmärtämisen peruserätyksistä, pyrkimyksestä olla mahdollisimman tietoinen tavasta, jolla tutkimuskohteita käsitellään ja aineistoja luetaan. Ymmärtämisen ja tulkinnan alussa on aina esiymmärrykseen perustuva arvaus – kuten Paul Ricoeur sitä kutsuu – koska tulkinnan kohteen tuottaneen tahon intentio ei ole tiedostettavissa. Tästä arvauksesta – tai joskus jopa väärinymmärryksestä – lähtee merkitysten rakentaminen. Hyvän tutkimuksen tuntee siitä, miten se koettelee tätä arvausta.⁷

Tutkimukseni sitoutuu lähteiden tulkintaan, mutta tämä ei merkitse sitä, että lähdeaineisto määräisi tarkastelunsa tavan. Hermeneuttinen tulkintakehys ei ole kohteensa määräämä filosofisessa mielessä. Korostan tätä siksi, että historiantutkimusta koskevan hermeneuttisen ajattelun kehittäjät ovat kaukana stadionrockin mediaspektaakkeliänsä massiivisesta kulttuuriteollisuudesta. He ovat monella tapaa sitoutuneita omaan aikaansa ja filosofis-esteettiseen perinteeseen. Populaarimusiikki kumartaa vain osittain esimerkiksi länsimaiselle taidemusiikin esittämistraditiolle; erittäin olennainen osa sen konventioita nousee mustan rytmimusiikin piiristä. Katson tästä huolimatta että tämä aineistojen ja tutkijan välistä dialogista suhdetta korostava filosofinen perinne tuottaa avoimuutensa kautta vakuuttavan ja hedelmällisen tutkimusotteen menneisyyden tarkasteluun.

⁴ Grossberg 1995, 19.

⁵ Kulttuurinen musiikintutkimus tutkii paitsi musiikkia, myös sitä ympäröivää ja siihen vaikuttavaa kulttuuria. Itse positioin itseni ennen muuta tuon ympäröivän kulttuurin historian tutkijaksi, vaikka olen kiinnostunut myös itse musiikista kulttuurina: siitä, miten musiikki tuottaa merkityksiä historiallisessa kontekstissaan. Moisala 2013, 9–22. Ks. myös Herndon & McLeod 1990; sukupuolentutkimuksen näkökulmasta McClary 1991, passim; Lepänen & Moisala 2003, 71–77. Olen itse tarkastellut lavatähteyden maskuliinisuuden purkamista osatutkimuksessa V. Ks. Kärki 2010a, 23–25.

⁶ Ks. esim. Kallioniemi & Kärki 2010b, 43–44; Kallioniemi & Kärki 2011, 111–112.

⁷ Ricoeur 2000, 120–121. Nämä koettelun tavat ovat tutkimusten erityisten metodologioitten rakennuspalikoita. Tarkastelen varsinaista tulkintakehystäni alaluvussa 2.3.

Kulttuurihistoriallisen tutkimuksen kannalta yksi tärkeimmistä metodologisista kysymyksistä koskee tutkimuksen menetelmän ja aiheen välistä suhdetta. Työni läpitunkeva ajatus on se, että käytetty metodi on aina kohteensa muovaama, kuten myös tehdyt johtopäätökset ovat tulkinnan näkökulmasta riippuvaisia. Jokainen tutkimus avaa oman tiensä (kreikaksi *Methódos*) kautta erilaisia asioita, eli näkökulman ja tutkimuskysymyksen merkitys työn sisällölle on keskeinen.⁸ Kukin työ on monimutkaisen tulkintaprosessin tulos, ja sellaisena myös tekijänsä näköinen. Jos rajaisin työni edeltä käsin eräänlaiseen muottiin, menettäisin pahimmassa tapauksessa tutkimuksen kannalta olennaisia merkityksiä. Tällä en tarkoita, että kaikki käy. Näkökulma, tematisointi ja esitetyt kysymykset määräävät suunnan aineiston tarkastelulle ja mahdollisille tuloksille. Kulttuurihistoriallisesti tärkeän tulokulman aineistoihin tuottaa historiakulttuuri, historiallisten ilmiöiden suhde menneisyyteen omassa nykyajassaan. Populaarimusiikki on sidoksissa oman aikansa kulttuuriin ja menneisyydestä periytyviin konventioihin. Traditio on toisaalta jotain, mikä määrittää ja sitoo yhtyeitä aikaansa ja menneeseen. Multimedialla on juurensa aikarajaukseni alkupuolella, mutta sen historiallinen perinnesuhde on pidempi:

Jotta voisi ymmärtää multimedian luonnetta kulttuurin tuotteena on ymmärrettävä sen 1960-luvulle ja 1970-luvun alkupuolelle palautuvia juuria – eikä vain teknisessä mielessä, vaan myös tietyn yhteiskunnallisen kontekstin, varsinkin poliittisen ja visionäärisen, kannalta. Tämä yhteiskunnallinen konteksti taas perustuu paljon varhaisempien hahmojen, kuten Saint-Simonin, Rousseauin ja Blaken kirjoituksille. Tällaisesta historiallisesta perspektiivistä käsin nykyiset multimediaan luetut ilmiöt käyvät ymmärrettäviksi paitsi suhteessa populaarikulttuurin diskursseihin, myös niitä syvästi muokanneisiin sosiaaliin ja poliittisiin lähtökohtiin.⁹

Mediatutkija Jeff Taylor summaa kiinnostavasti multimedian kulttuurihistoriallisia juuria, hakien niitä 1700- ja 1800-luvuilta sosialismin, välillisen demokratian ja visionäärisen mystisismien kautta – rinnastan tämän tapaani hakea lavaesiintymisen historiakulttuurisia juuria antiikin teatteriperinteestä. Filosofin Hans-Georg Gadamer katsoo auktoriteetin tai tradition toimivan yhtenä ihmistieteiden totuuden kriteerinä eli sillä on luja ote ihmisestä historiallisena olentona.¹⁰ Populaarimusiikki toki kantaa historiaansa eri muodoissaan, mutta katson myös sen tekijöidensä kautta jatkuvasti pyrkivän laajentamaan historiallista horisonttiaan – kyse on tradition ja uuden löytämisen suhteesta. Ajatusta menneen ja tulevan välissä olemisen dialogisuudesta on käsitelty myös historioitsija Reinhart Koselleck teoksessaan *Vergan-*

⁸ Kysyminen on Martin Heideggerille etsimistä, jossa kysymisen akti jo sisältää intentoituna kysytyn. Etsimisemme kohde ikään kuin ohjaa etsimistämme. Rée 2000, 14–15; Heidegger 2000, 24. Tämä ajatus on nähdäkseni Edmund Husserlin intentionaalisuuden käsitteen soveltamista. Husserlin mukaan suuntaudumme aina johonkin jonakin, joten tietoisuuden kohde on olennainen itse tietoisuuden suuntautumisen tavalle. Hans-Georg Gadamer näkee tutkimisen kysymysten ohjaamana dialogina. Himanka 2000, 16–17; Husserl 2000, 35–37.

⁹ Taylor 1995, 204–205.

¹⁰ Gadamerin ajatuksesta ja sen kritiikistä ks. Juntunen & Mehtonen 1982, 116–117.

gene Zukunft. Menneisyyttä ja tulevaisuutta koskevien mielikuvien välillä on hänen mukaansa jatkuva toisistaan riippuvainen muutosprosessi.¹¹

Kulttuurihistorian tutkimustehtävää on pitkään sitoutettu historiakulttuurin ideaan. Kulttuurihistorioitsija Kari Immonen on puhunut menneisyyden läsnäolosta suhteessa historiakulttuuriin.¹² Myös kulttuurihistorioitsija Hannu Salmi on puhunut historiakulttuurista (*Geschichtskultur*) tapana tuottaa ja käyttää menneisyyttä koskevia mielikuvia ja tietoja. Menneisyyteen liittyvää tietoa ja käsityksiä tuotetaan hyvinkin erilaisilla foorumeilla.¹³ Populaarikulttuurin osa tässä mielikuvapelissä ei suinkaan ole mitätön. Esimerkiksi historialliset elokuvat saattavat muokata ainakin suuren yleisön menneisyyteen liittyviä mielikuvia paljon enemmän kuin esimerkiksi historiantutkijoiden tuottamat tulkinnat.¹⁴ Väittäisin jopa, että joskus historiantutkijankin mielikuvat menneisyydestä pulppuavat populaarikulttuurisista lähteistä kuten historiallisista elokuvista.

Historioitsija Raphael Samuel on argumentoinut, että menneisyydestä on tullut nykyisyyden leikkikalua (*plaything*), postmoderni ”metafiktio”. Tämä ajatus on erittäin olennainen oman käsittelyni kannalta, pelin käsite nimittäin määrittää omaa tulkintahorisonttiani.¹⁵ Menneisyydellä leikkimisen esimerkiksi hän nostaa designin, jonka piirissä tuotetaan vanhan näköisiä tavaroita, mutta myös kirjallisuuden ja taiteiden piirissä tapahtuvat kokeilut menneisyys-teemoilla. Epäilemättä hän näkisi esimerkiksi rock-konsertit historiallisissa miljöissä jälleen yhtenä esimerkkinä. Samuelia tämä ilmiö ärsyttää. Historialla pelaaminen – esimerkiksi periodien vapaa-mielinen käyttö taiteessa, historiallisten tapahtumien lavastaminen uudelleen ja historialliset teemapuistot Disneyland-mekaniikkoineen – loukkaa hänen historian tajuunsa. Samuel puhuu tällaisen toiminnan ”fantasmagorisuudesta”, pettävyyydestä, ja rinnastaa sen kreikkalaisen mytologian sekasikiö-hirviöön Khimeiraan.¹⁶ Olen kuitenkin sitä mieltä, että tällaisia suhteessa historiaan tapahtuvia ”pelejä” kriittisesti analysoimalla opimme lisää näissä metafiktioissa hyödynnettyjä aikakausia koskevista käsityksistä ja ennen muuta täten syntyvän historiakulttuurin tekijöistä.

Historian läsnäolo kussakin nykyajassa – ajatus, jota Kari Immonen on korostanut – tekee tällaisen aineiston analyysistä monitasoista.¹⁷ Yhtäältä minun on otettava huomioon oma positioni kirjoitushetkellä, mutta lisäksi tutkimuskohteeni minulle mennyt maailma heidän nykyisyytenään. Toisaalta myös heille menneisyys avautuu sekä traditiona että mahdollisuutena uuteen.

¹¹ Koselleck 1985, passim.; Salmi 2001b, 135; Paalumäki 2002, 416. Koselleckin lähtökohdat omaavat paljon tietoisia yhteyksiä Gadamerin hermeneutiikkaan. Tribe 1985, xiii.

¹² Immonen 1996, 183.

¹³ Salmi 2001b, 134.

¹⁴ Ks. lisää esim. Salmi 1993, passim. Historiakulttuurin anglosaksinen versio, *Public History*, lähestyy käsitteenä populaarikulttuurin menneisyyttä jäsentävää ajatusta. Salmi 2001b, 134.

¹⁵ Tästä lisää alaluvussa 2.3.

¹⁶ Samuel 1994, 429–430. Kursiivi minun. Ks. myös osatutkimus IV, Kärki 2007a, 26.

¹⁷ Immonen 1996, 19–22.

Historiakulttuurin yksi muoto on kiinnostus retroon, menneisyyttä jäljitteleviin tyyliihin. Tätä on kiinnostavasti tutkinut toimittaja Simon Reynolds, joka väittää nykyisten nuorisokulttuurien katsovan varsin puhtaasti taaksepäin.¹⁸ Tällaisessa maailmassa The Rolling Stonesin puhtaasti ja kaupallisesti nostalgiaan nojaava stadionrock muuttuu vain yhdeksi rinnakkaisilmioksi loputtomien menneisyyteen kurrottavien silmukoiden rinnalla. Jean Baudrillard vie ajatuksen äärimilleen – äärimmäisestä konservatiivisuudesta tulee kaikkein radikaalein kokemuksellisuuden muoto:

Other things are emerging: retrospective utopias, the revival of all earlier or archaic forms of what is, in a sense, a retrospective or necrospective history. For the disappearance of avant-gardes, those emblems of modernity, has not brought the disappearance of the rearguard as well. Just the opposite is true. In this process of general retroversion (was history perhaps infected with a retrovirus?), the rearguard finds itself in point position.¹⁹

Pitkän uran luoneiden stadiontason esiintyjien konserteista tulee helposti juuri tällaista retroviihteen juhlaa, menneiden hittien ja menneen nuoruuden pakonomaista palvontaa. Tämä on yksi keskeinen nykyisen populaarimusiikkia markkinoivan kulttuuriteollisuuden piirre: nostalgia muutetaan resurssiksi tositelevisioviihteen itseään ja synnyttämiänsä tuotteita markkinoivan koneiston muodostaessa toisen keskeisen kaupallisen silmukan – sillekään ei retron ja nostalgian hyödyntäminen ole vierasta, kuten esimerkiksi *Idols*- ja *Voice of Finland* -ohjelmien suurelta osin menneisyyttä palvovista kappalevalinnoista voidaan päätellä.²⁰

Miten tällaista tähteyden tuottamisen koneistoa voisi systematisoida? Jo tutkimukseni alkupuolella mainitsemani *The Starnet: Changing Discourses of Popular Music Stardom* oli Suomen Akatemian vuosina 2005–2008 rahoittama tutkimusprojekti, jonka puitteissa olen tehnyt väitöstutkimustani. Kyseisen projektin lähtökohdat ovat vaikuttaneet tapaani käsitteellistää lavatähteyden tutkimusta. Yhdessä Kari Kallioniemen ja Janne Mäkelän kanssa katsoimme, että populaarikulttuuri ja

¹⁸ Reynolds 2011, passim. Ks. myös Klinkmann 2007, erit. 16–17, 20–21.

¹⁹ Baudrillard 2001, 49.

²⁰ Nostalgia-termi viittaa *Oxford English Dictionaryn* mukaan alun perin kaipuuta tuttuun ympäristöön, kotikävää, mutta on sittemmin saanut laajempia merkityksiä. Mielestäni tämä voi tarkoittaa esimerkiksi populaarimusiikillisen äänitteen tuoman muistikuvan aikaansaamaa kaihoisaa kaipuuta menneeseen elämänvaiheeseen tai jopa aikakauteen. Nostalgiaa voidaan hyödyntää markkinoinnissa tuottamalla mielikuvaa myytävän tuotteen liittymisestä tällaiseen itselle merkitykselliseen aikaan. Nostalgia-sanan taustalla ovatkin kreikan *nostos* (koti) ja *algia* (kaipuu). Boym 1996, 511. Historioitsija Pertti Grönholm on tarkastellut nostalgian käsitettä Kraftwerk-yhtyeen uran kautta. Hän jakaa sen, Svetlana Boymin ajattelua mukailen, ironiseen (reflektiiviseen) ja utooppiseen (restoratiiviseen) nostalgiaan. Boym 1996, Grönholm 2014, 4–5. Journalisti ja musiikintutkija Paul Stumpin mukaan erityisesti Pink Floyd ratsasti teknologisesti tuotetulla nostalgialla 1980-luvulta alkaen. Stump 1997, 50. Yhtyeen alkupeäisen laulajan Syd Barretin mielenterveyden romahtamista edeltävään aikaan ja nuoruuden Cambridgen pastoraali-idylliin kaipuu oli selkeä utooppis-nostalginen elementti jo aiemmin. Myös The Rolling Stonesin kohdalla kysymys on pitkälti utooppisesta suhteesta nostalgiaan, kaipuusta 1960-luvun nuoruuden voimaan, korsekaan seksuaalisuuteen ja suursuosioon. Ironinen nostalgia on vieraantuneempaa ja sidotumpaa henkilökohtaiseen kokemukseen. U2-yhtyeen 1990-luvulla toteutettujen *ZooTv*- ja *Popmart*-spektaakkelien etäännytetty ja tahallisen kylmä ja postmoderni menneisyydellä sekä kulttuurisilla symboleilla leikkittely sisälsi ironisen nostalgian elementtejä.

tähteys ovat lähtökohtaisesti modernin massamedian tuotteita.²¹ Erityisen olennainen kysymys yhteistyömme kannalta oli se, miten massamedia on vaikuttanut toisen maailmansodan jälkeiseen populaarimusiikkiin.

Lähtökohtanamme olikin kysymys siitä, miten tähdet toimivat eri historiallisina aikoina ja erilaisissa kulttuureissa, minkälaiset merkityksiä heidän toimintansa saatiin. Tähän liittyen on oman työni kannalta keskeistä miettiä, miten livetähteys rakentuu.²² Määrittelimme populaarimusiikin kaupallisesti tuotettujen ja markkinoitujen genrejen ”pop” ja ”rock” kautta. Populaarimusiikkitähteys rakentuu medialle suunnatun julkisen toiminnan kautta, olipa kyseessä tähti tai hänen yleisönsä. Yleisesti ottaen tähtikuvat, kaikki mitä julkisesti tiedetään tähdistä, ovat eri medioiden kautta välittyviä monimutkaisia verkostomaisia merkityskokoontumia.²³ Eri mediatuotteiden vuorovaikutus, sekoittuminen ja niiden välinen peli muodostavat verkoston, jota kutsumme ”tähtiverkoksi”. Tämän tähtiverkon määritelmä perustuu Richard Dyerin tutkimuksiin filmitähteydestä ja hänen lähtökohtaiseen oletukseensa, että tähti on henkilö, joka tunnetaan erilaisten mediatekstien kautta. Dyer järjesti nämä ”tekstit” neljään kategoriaan: promootio, julkisuus, filmi ja kritiikki/kommentointi.²⁴ Emme katsoneet suoraan käyttökelpoiseksi Dyerin elokuvan tutkimukseen kiinnittyvää teoriaa mediateksteistä, mutta ajatus kategorioista joiden kautta voisimme tarkastella populaarimusiikkitähteyden diskursiivista luonnetta, tuntui hyvältä lähtökohdalta. Jaoinmekin tähtiverkon neljään osin päällekkäiseen kategoriaan.

Ensimmäinen näistä on tähti, elävä ihminen ja hänen julkinen toimintansa: kaikki mitä tiedämme tähdestä – sukupuoli, fyysiset piirteet, persoonallisuus – ja hänen taiteellinen työnsä joka avautuu meille julkisuudessa ja mediassa. Yksittäisen tähden kohdalla tämä julkinen prosessi keskittyy taiteelliseen työskentelyyn (live-esiintymiset, äänitteet, televisioesiintymiset, jne.) ja tähden suoriin julkisuusmekanismeihin (haastattelut, elokuvaroolit, omaelämäkerrat, jne.), jotka näyttävät antavan meille kontaktin itse tähden toimintaan.

Toinen tähtiverkon elementti ovat viihdeteollisuuden markkinointistrategiat, erityisesti toiminta tähden taustaorganisaation sisällä. Nämä strategiat sisältävät tähtikuvaan liittyvän materiaalin tuotannon, kuten äänitteet, elokuvat, lehdistövalokuvat, mainokset ja uutiskirjeet – tänä päivänä myös organisaation toiminnan sosiaalisessa mediassa. Tällaisen markkinointi- ja promootioprosessin puitteissa on tarkoitus tuottaa uusia tähtiä tai ylläpitää olemassa olevia tähteyden muotoja tähdiksi luokiteltujen ihmisten osalta. Jo läpilyöneiden artistien kohdalla kyse on useimmiten ”brändäämisestä”, yrityksestä rakentaa kulutuskulttuurin sisälle jatkumoa, joissa

²¹ Massamedian käsitteestä, ks. Negus 1996, passim. Määrittelimme ”modernin” historiallisena periodina, joka alkoi romantiikan noususta, teollisen aikakauden alusta sekä Ranskan ja Yhdysvaltain vallankumouksista. Käsite itsessään on ambivalentti, se viittaa kokemukseen elämisestä 1900-luvulla. Ks. Bauman 1990; Berman 1991.

²² Ks. Kallioniemi et al. 2007.

²³ Gledhill 1991, 214–217.

²⁴ Dyer 1986, 68–72. Tähteyteen liittyvästä teoretisoinnista laajemmin, ks. Mäkelä 2002, 33–51.

tähtiin ja heitä ympäröiviin yhtiöihin ja symboleihin liittyy luottamusta ja joissain tapauksissa myös turvallisuutta.²⁵

Kolmas tähtiverkon elementti on laaja-alainen ja eri elämän alueille kurottava media, sen tähtiin liittyvä kommentointi (kritiikit, kolumnit, parodiat, paljastukset, epäviralliset biografiat, jne.). Kuten viihdeteollisuus, media välittää ja muokkaa tähtien imagoa, mutta niiden asema tähteä koskevien puheentapojen muodostumisessa on erilainen. Ne voivat muodostaa vaihtoehtoisia tapoja ymmärtää tähtiä ja tähteyttä, jota ei voida kontrolloida tähtien tai heidän taustaorganisaatioidensa toimesta.

Viimeinen ja kenties olennaisin tähtiverkon osa on yleisö, kuluttajat, jotka viime kädessä ”tuottavat” ja mahdollistavat tähden. Tämä kuluttaminen voi olla suoraa, liittyen esimerkiksi tähden tuotteiden ostamiseen tai live-esiintymisiin osallistumiseen, ja toisaalta epäsuoraa – faniklubien perustaminen ja tähden liittyvien materiaalien ja muistoesineiden keräily ovat hyviä esimerkkejä tästä.

Kaikki nämä tähtiverkon elementit ovat merkityksellisiä tarkasteltaessa audiovisuaalista areenasupertähteyttä. Tähtien intentiot, sellaisena kuin ne julkisuudessa paljastuvat, taustaorganisaatioiden toiminta, median reaktiot – ja tähtien vastareaktiot, joka usein kommentoivat heitä ympäröivän median luonnetta – ja yleisön vastaanotto voivat kaikki olla olennaisia, jos halutaan muodostaa kokonaiskuva 1960–2010-lukujen areenatähteyden historiallisesta muutoksesta ja murroksesta.

Tähtiin liittyvissä tutkimuksissa ”fanien” tuntemuksia ja ”tähtien” reaktioita niihin on usein analysoitu polariteetteina, ei saman diskurssin osina. Tällainen erottelu on tehnyt vaikeaksi sellaisen analyysin, jossa tähteyttä tarkastellaan massamedian laajemmassa kontekstissa. Tähän liittyen perinteinen ”tähden” määritelmä sulkee ulkopuolelleen epäonnistumisen – sen mahdollisuuden, että ”tähti” ei saavuta tähteyttä.²⁶

Areenatähteys organisoituu osana tähtiverkkoa, mutta myös osana sukupuolijärjestelmää. Varsinkin teknologiaan sitoutuneena rocktähteys ja sen tuotantokoneisto on nähty maskuliinisenä. Tarkastelemani esiintyjät ovat miehiä, ja on olennaista käsitellä heitä myös sukupuolijärjestelmän tuotteina: Pink Floydia suhteessa heidän tähteytensä pakenemiseen perinteisestä maskuliinisesta uhosta eräänlaiseen ruumiittomuuteen, The Rolling Stonesia nimenomaisesti yhtyeen imagoon liittyvän maskuliinisen uhon kautta, U2-yhtyettä suhteessa maskuliinisuuden ironisoimiseen sekä Peter Gabrielia hänen lavarakenteittensa teatraalisen ja tarkoituksellisesti sukupuolittuneen jaon ja ihmissuhteita koskevan intiimiyden tarkastelun kautta.²⁷

1990-luvulta lähtien sukupuolentutkimus on ollut tärkeä osa populaarimusiikin ja sen kulttuurisen kontekstin tarkastelua.²⁸ Tarkastelu on syytä ulottaa lavasuunnittelun ja areenarockin käytäntöjen analyysiin. Kirjassaan Led Zeppelin -yhtyeestä

²⁵ Marshall 1997, 245.

²⁶ Kallioniemi et al. 2007, passim.; Kärki 2008a, 37–38.

²⁷ Ks. osatutkimukset III, IV, V ja VI. Kärki 2005b, 34; Kärki 2007a, 24; Kärki 2010a, 23–25; Kärki 2010b, 231–233.

²⁸ Ks. esim. McClary 1991 ja Whiteley 2000.

populaarimusiikin tutkija Susan Fast katsoi, että akateemiset tahot ja journalistit reagoivat riittämättömästi sukupuolta koskeviin kysymyksiin:

My own gendered experience with the music and visual imagery, as well as responses to the fan questionnaire, point to the enormous gap that exists between how enthusiastic consumers of the music respond to issues of gender and sexuality and how disengaged academics and journalists [are].²⁹

Pitkällä aikavälillä katsoen musiikkia onkin tarkasteltu abstraktimmin taidemuotona huomioimatta sitä ympäröiviä sosiaalisia ja kulttuurisia tekijöitä.³⁰ Nykyään populaarimusiikin tutkimusta toteutetaan kuitenkin monipuolisesti sukupuolijärjestelmään liittyvän analyysin kautta; omassa tutkimuksessani tämä tapahtuu erityisesti maskuliinisuuden ja teknologian suhteen tarkastelussa. Audiovisuaalinen teknologia, lavarakennot ja tähtien toiminta niillä antaa tähän hyvät lähtökohdat.

Teknologia on sekä materiaalisesti että sosiaalisesti rakentunutta. Itselleni tämä ihmisten teknologialle antamiin merkityksiin liittyvä sosiaalinen puoli on kiinnostavin osa teknologian tutkimusta. Sukupuolen merkitystä teknologiaa koskeville mielikuville ja käytännöille ei pitäisi vähätellä.³¹ Teknologian tavoin myös sukupuoliroolit ovat sosiaalisesti rakentuneita, historiallisia ja monesti monimutkaisempia kuin yksinkertainen jako miehiin ja naisiin. Sukupuolen ja teknologian suhdetta voidaan tarkastella ihmisten valintojen, luovuuden, ideologioiden, asenteiden ja arvojen kautta. Tutkimieni yhteyden suhde sukupuoleen ja teknologiaan avautuu niiden lavaesiintymisissä kiinnostavalla tavalla. Mick Jaggerin ja Bonon leikkittely perinteisillä sukupuolirooleilla yhtyeidensä audiovisuaalisissa mediaspektaakkeleissa saattaa auttaa rakentamaan uudenlaisia sosiaalisia konstruktioita: ne voivat niin purkaa kuin ylläpitää sukupuolittuneita toimintoja. Toistaiseksi musiikkiteollisuuden kenttä tähtien takana on suurelta osin maskuliininen: tuottajat, managerit, johtajat sekä lava- ja studioteknikot ovat edelleen useimmiten miehiä.³²

Sukupuolittunut jako maskuliiniseen rock- ja feminiiniseen popmusiikkiin tulee ironisella tavalla esiin U2:n levyn *Pop* (1997) nimessä. Populaarimusiikin tutkija Matthew Bannisterin mukaan rockin ”maskuliinisuus”, ”syvyys”, ”järjestelmällisyys” ja ”dynaamisuus” kohtaavat kulttuuristen stereotyyppien tasolla popin ”feminiinisuuden” ja ”pinnallisuuden”.³³ Vaikka Bannister viittaa artikkelissaan Pink Floydin ”valkoiseen maskuliiniseen yleisöön”, se pätee myös kaikkien käsittelemieni yhtyeiden imagonrakentamiseen. Juuri tästä syystä U2:n satiirinen viittailu niin poppateeseen kuin kulutuskulttuuriin osuu maaliin myös kannanottona tähän rock-musiikin ympärille rakentuneeseen sukupuolijärjestelmään. Pisimmälle ja ken-

²⁹ Fast 2001, 184.

³⁰ Whiteley 1997, xiv. Suhteessa musiikin historian tutkimukseen ks. Sarjala 2002, 21–34.

³¹ Lerman et al., 2003, 2–4.

³² Whiteley 1997, xvi; Whiteley 2000, 4. Pop- ja rocktähtien leikkittely sukupuolirooleilla saatetaan yhä kokea campina, toiseuden ilmaisuna tai suorastaan uhkaavana. Whiteley 2005, 132–133.

³³ Bannister 2005, 44.

ties ylitulkinnan tasolle viedyn näkemyksen mukaan U2:n toiminta on filosofisessa mielessä feminististä.³⁴

Tähteyden muodostamiseen liittyvät prosessit ovat muuttuneet mielenkiintoisesti käsittelemälläni aikajaksolla. Teknologiset muutokset ovat muokanneet valtavasti koko tähtiverkon rakennetta. Tähteydestä on tullut niin eristäytymisen – tähden nostaminen yleisönsä yläpuolelle – kuin saavutettavuuden – kenestä tahansa voi tulla oikeissa olosuhteissa tähti – kenttä. Viimeistään sosiaalisen median ja tositelevision aikakaudella tähteyden tuotantotavat ovat ”demokratisoituneet”. Sukupuolirooleja rikotaan jatkuvasti, nykyään jo lähes kaavamaisesti. Vaikka esimerkiksi tositelevision laulukilpailut eivät välttämättä suoraan tuota pitkän ajanjakson areenatähtiä, on kilpailujen audiovisuaalisessa estetiikassa suoria yhtäläisyyksiä tutkimaani mahitipontiseen estetiikkaan; *Idols*, *The Voice of Finland* ja muut vastaavat formaattiohjelmat ovat mitä suurimmassa määrin mediaspektaakkeleita. Näiden ohjelmien suosio ja osanottajien nopea nousu levylistoille ja areenoille kertoo heitä ympäröivän audiovisuaalisen mediakoneiston suorastaan huumavasta voimasta.

2.2. Kohti mediaspektaakkelia

In the case of Disney, who create their own referents, simulacra worlds for the simulacra forests, we learn to appreciate the authenticity of things which are human created, including a nature which we create at will. Further, we learn to appreciate and value those things which are authentically Disney, seeking out that Disney touch, searching for those mouse ears carved somewhere on the face of the Grand Canyon. It is the Disney version of nature which becomes the referent for experiences in real nature, not the other way around.³⁵

Walt Disneyn satumaaailma on muodostunut keskeiseksi amerikkalaisen utopian symboliksi. Ranskalaisen mediafilosofin Jean Baudrillardin ja edellä siteerattujen Baudrillard-tutkijoiden Jennifer Cypher ja Eric Higgs silmissä Disneyn maailma korvaa ”aidon” maailman siten, että lopulta emme enää edes tajua katsovamme rakennettua ”simuloitua” ympäristöä, vaan otamme sen kokemuksemme perustaksi. Spektakulaarisessa viihteessä tämä kytkös on toki luonnollinen, mutta en itse näe koko kokemusmaailmamme vielä muuttuneen simulaatioksi. Baudrillardin edelleen radikaalit näkemykset edustavat median roolin näkemistä äärimmäisen nihilistisessä valossa, tulkitsen tämän olevan ainakin osin provokaatio ja ansaitsevan sellaisena huomiota. Baudrillard nimittäin kuvaavasti toteaa *Simulacraumin* olevan ”totuus, joka paljastaa totuuden puuttumisen”.³⁶ Areenakonsertti on helpompi käsitteellistää baudrillardlaisena simulaationa, siihen rakennettu kokemuksellisuus on osin keino-tekoista, tarkkaan rytmitettyä ja tarjoiltua. Baudrillardin ajattelu myös resonoi kiinnostavasti keskeisten innovatiivisten ja mediakriittisten rock-areenoilla toteutettujen

³⁴ McClinton & Myers 2006, 111. Ks. myös Kärki 2010a, 23–24 (osatutkimus V).

³⁵ Cypher & Higgs, s.a. URL: <http://www.ethics.ubc.ca/papers/invited/cypher-higgs.html> [viitattu 17.11.2012]

³⁶ Baudrillard 1998, unpaginated.

mediaspektaakkeliä, kuten *The Wall* ja *Popmart*, kanssa. Hän kirjoitti keskeiset teoksensa 1970- ja 1980-luvuilla, ja itselleni noista teksteistä avautuva simulaation, merkitysten romahtamisen, hypertodellisuuden, uusien viestintä- ja mediateknologioiden sekä erilaisten totuuksien hämärtyvän maailman avaa radikaalin tulkinnallisen portin postmodernismiin 1980-lukulaiseen eetokseen. Baudrillardin tapa argumentoida muuttuu hurjimmillaan lähes parodiseksi, lukijan on vaikea olla varma siitä, onko tekijä tosissaan.³⁷

Katso, että tulkintaprosessi on monipolvinen ja osin jopa hankalasti kokonaisuudessaan tiedostettava. Olen kiinnostunut tulkinnallisesta mielessä matkasta, jonka kuljen omasta affektiivisesta kokemuksestani valmiin baudrillardilaisen *simulacrumin* maailmaan. Itse hahmotan tällaisten tapahtumien metodisen tarkastelun siten, että lähdän liikkeelle historiallisten jälkien, lähteiden minulle tuottamista kokemuksista. Suhde näihin aineistoihin on tietenkin jo välittynyt, sillä kokemus pohjaa aiempiin kokemuksiin, niin oman esiyymmärrykseni kuin kulttuuristen käytänteiden osalta. Tämä medioitunut kokemus on luonteeltaan affektiivinen. Tulkitsen tätä medioitunutta suhdetta historiallisiin jälkiin käyttäen pelin käsitettä tulkinnallisena työkaluna. Tämän pelaamisen tutkimuskohde on spektaakkelin ja mediatapahtuman käsitteellinen hybridi, mediaspektaakkeli. *Simulacrum* representoituu mielestäni radikaaleimmassa ja, paradoksaalisesti, avoimimmassa muodoissaan mediaspektaakkelinä: mediaspektaakkelin illusorinen luonne on rehellisyyttä omasta illusorisuudesta. Baudrillard kirjoitti tunnetusti ”tapahtumien lakosta”, jonka hän katsoi hetkellisesti loppuneen New Yorkin WTC-tornien tuhoutuessa 11.9.2001. Voidaan kysyä, hautasiko U2-yhtye ”todellisuuden” uudelleen, juhlistaessaan terrori-iskujen vainajia 2002 Superbowlin väliajalla.³⁸

Jos ajatellaan mediaspektaakkeleihin liittyvän kokemuksellisuuden lähtevän affektiivisesta kokemuksesta, herää kysymys siitä, kuinka näitä affekteja tuotetaan. Lawrence Grossbergin mukaan affekti on energiaa, halua, tahtoa, intohimoa, jolla kuvataan ”miten ja kuinka paljon kohteilla on ihmisille väliä, kuinka paljon he panostavat niihin.”³⁹ Affektiivisuuden rooli on korostunut viimeaikaisessa populaarikulttuurin tutkimuksessa, aivan kuten arjen ja median tarkastelu. Median tarkastelussa medioitumisen käsite on olennainen. Populaarikulttuurin merkityksenanto sijaitsee niissä diskursiivisissa käytännöissä, jotka ihmiset tuottavat suhteessa toi-

³⁷ Kellner 1998, 334–335. Ks. myös Ks. Grossberg 1995, 150–151. Voi olla että tapani lukea Baudrillardia suhteessa situationisteihin ei tee hänelle oikeutta, mutta toisaalta en myöskään suhtaudu median luomaan todellisuuskuvaan yhtä puhtaasti nihilistisesti.

³⁸ Baudrillard 1995, 38–44; Baudrillard 2001, passim. Ks. myös <http://www.popmatters.com/pm/review/spirit-of-terrorism> [viitattu 20.2.2014]. U2 esitti WTC-tribuuttinaan kappaleet ’MLK’ (Martin Luther King) ja ’Where the Streets Have No Name’. Samalla iskuissa kuolleiden nimet nousivat kohti taivasta pitkin pilvenpiirtäjän kaltaista vertikaalia kangasta. <https://www.youtube.com/watch?v=gq08ouOwiQ> [viitattu 20.2.2014.]. New Yorkin terrori-iskun jälkeistä maailmanjärjestystä on pian iskujen jälkeen kiinnostavalla tavalla hahmotellut mm. kirjallisuuskriitikko Olavi Jama. Hän katsoo Yhdysvaltojen olevan ”modernin kauden viimeinen hegemonia”, jonka medioituneen kulttuuripiirin ulkopuoliset ongelmat halutaan sulkeistaa kansalaisilta, mutta jonka sisään saattaa vähitellen kasvaa ”kansalaisyhteiskunnan saarekkeita, joissa vannotaan kestävästä kehityksen nimeen”. ks. Jama 2002, erit. 151; Klinkmann 2006, 34–38.

³⁹ Grossberg 1995, 268, myös 27–28, 61; Kallioniemi 1998, 11.

siinsa. Medioitumisessa on kyse tähtiverkon kaltaisesta verkostosta, jossa vuorovai-
kus tuottaa merkitysjärjestelmän: populaarikulttuuri ei ole palautettavissa vain
omaan affektiiviseen kokemukseen. Kyse on suhteista yleisön, viihdeteollisuuden,
median, historian, maantieteen ja ideologioiden välillä.⁴⁰

Affektiivinen ja jaettu kokemus kohdistuu tutkimuksessani mediaspektaakkeliin
kulttuurisena ilmiönä. Tarkastelen seuraavaksi spektaakkelin suhdetta tutkimaani
audiovisuaaliseen estetiikkaan. Isojen areenoiden viihdekonserttien ilmaisusta voisi-
kin mielestäni käyttää mahtipontisuuden estetiikka -termiä, siinä määrin areenakon-
sertit ovat perustuneet liioittelulle, suurentamiselle ja asioiden yksinkertaistamiselle
sellaiselle tasolle, jolla suuri joukko ihmisiä voi ne yhdessä omaksua samassa tilassa.
Spektaakkeli käsitteenä kantaa poliittiseen käyttöön liittyvää historiansa taakkaa,
mistä johtuvasta arvolutauksesta on nähdäkseni sekä haittaa että hyötyä: myös medi-
aspektaakkelein sekä kohdistuu että niiden avulla tuotetaan kulttuurikritiikkiä.⁴¹

Spektaakkeli on nykyisen maailmamme keskeinen piirre. Se liittyy ajatukseen
medioivasta teknologiasta, välitön todellisuus muuttuu harvinaisuudeksi tekni-
kan maailmassa.⁴² Kulttuuriteoreetikko Guy Debord on poleemisessa *Spektaak-
kelin yhteiskunta* -teoksessaan hahmotellut koko läntistä maailmaa spektaakkelin
käsitteen kautta. Spektaakkeli on hänelle sosiaalinen, ihmisten välinen suhde, joka
välittyy kuvien kautta.⁴³ Kyseessä ei ole dialoginen käsite, vaan maailmaa hajottava
ja kuvien autonomiaa korostava ja ”aidon” elämän vastainen vahingollinen ilmiö.
Kaikki näyttäytyy visuaalisena pintana, jossa tämä pinta on itsessään pääasia ilman
syvyyttä. Spektaakkeli vaatii passiivista hyväksyntää: kaikki mikä näyttäytyy on
hyvää, ja kaikki hyvä myös näyttäytyy. Spektaakkeli on siis paitsi autonominen ja
itseään ruokkiva, myös tautologinen käsite. Tätä taustaa vasten teknologinen ulot-
tuvuus tuo spektaakkelin rituaalinomaiseen visuaalisuuteen aina vain uusia tasoja.
Debordille spektaakkeli on uskonnon suora jatke, materiaallinen rekonstruktio
uskonnollisesta illuusiosta.⁴⁴ Debordille siis suurin illuusio edustaa nykyajan ”har-
hautuneille” ihmisille suurinta pyhää. Hänen tulkintansa on, että spektaakkelissa
ideologia materialisoituu, se saa fyysisen muodon.⁴⁵

Rock-spektaakkelin voidaankin mielestäni nähdä kohdistuvan samankaltaisiin
tarpeisiin kuin suuret uskonnolliset rituaalit, ainakin sen teatraaliset keinot on
helppo rinnastaa pyhiin toimituksiin. Debord on myöhemmin kommentoinut spek-
taakkelin idean muuttuneen Saksan ja Neuvostoliiton totalitaarisesta, keskitetystä
spektaakkelista – joka taisteli hajautetun, amerikanisaatiota edustavan spektaakke-
lin kanssa – nämä kaksi mallia integroivaksi spektaakkeliksi, josta on sittemmin

⁴⁰ Negus 1996, 66–69; Shuker 1998, 84–85, 189; Kallioniemi 1998, 10–11; Mäkelä 2002, 48–49. Affektiivisuuden
ja hermeneuttisen äänisuunnittelun suhteesta ks. Filimowicz 2012, erit. 29–30.

⁴¹ Spektaakkeli oli esimerkiksi situationisteille ennen muuta poliittinen käsite. Ks. esim. Pyhtilä 2005, 67.

⁴² Benjamin 1989, 157; Baugh 2005, 3–7.

⁴³ Kuvallisuuden korostaminen on tässä yhteydessä mielestäni erittäin kiinnostavaa, vrt. esim. Kupiainen 1997, 18.

⁴⁴ Debord 1995 (1967), 12–15, 17–18.

⁴⁵ Pyhtilä 2005, 137–139.

tullut globaali ilmiö.⁴⁶ Juuri tällaisen, ideologiat ja elementit integroivan speaktaakkelin keskeinen edustaja ovat esimerkiksi modernit olympialaiset, jotka rinnastuvat konsertteihin mediaspektaakkeleina. Siten en pidä lainkaan ihmeellisenä sitä, kuinka luontevasti nykyiseen viihde-estetiikkaan mahtuvat totalitaristisen designin ja ylevöittävien teknologioiden onnistuneimmat piirteet.

Jos speaktaakkelia lähdetään hakemaan tästä visuaalisen pinnan pettävästä, passivoivasta vaikutuksesta, sen juuret ovat fantasmagorian käsitteessä, joka on taidehistorioitsija Anna Kortelaisen mukaan yhdistelmä sanoista *phantasma* (kummitus) ja *agora* (kokous, kokoaminen) tai *agoreuein* (puhua julkisesti). Kyseessä on siis fantiaspektaakkeli, joukkokokouksen nautinnollinen harha.⁴⁷ Fantasmagoria viittaa siis kulttuurin ja sen uusien tuotteiden ja teknologioiden illusoriseen ja tulevaisuudettomaan luonteeseen.⁴⁸

Robottiikkaan erikoistunut taiteilija Simon Penny toteaa speaktaakkelimaisen ja simuloitun halun olevan syvällä länsimaisessa kulttuurissamme, ja siksi niitä on pyritty toteuttamaan aina parhailla mahdollisilla teknologisilla välineillä. Tämä vaikutushistoria alkaa jo antiikin Rooman areenoilla toteutetuista meritaisteluesityksistä. Renessanssin ja barokin aikana suuret teatterispektaakkelit olivat säännöllisiä, mutta erityisesti 1800-luvun lopun ”esielokuvalliset” keksinnöt toivat erilaiset spektakulaariset simulaatiot laajemmin osaksi kaikkien halukkaiden elämää.⁴⁹

Viihdekulttuurin speaktaakkeli fantasmagorioiden perillisenä muodostaa Debor dia mukaillen näennäisesti elämyksellistä, mutta sisällöllisesti köyhää pintaa, joka vain pettää sen, joka siihen ihastuu ja lähtee sen turruttavan virran vietäväksi. Tämä lähtökohta ei ole tarpeeksi hienovarainen. Mielestäni tällaisella tulkinnalla on kyllä paikkansa nykyisessä ”tositelevision” läpilyömässä mediakulttuurissamme, mutta kaipaan erottelevampaa ja historiallisesti analyttisempää otetta speaktaakkelien tarkasteluun. Asetun siis osittain vastakarvaan debordilaisen speaktaakkelikäsitteksen kanssa, vaikka myönnänkin sen ansiokkuuden ja jopa profeetallisuuden nykykulttuurimme kritiikkinä.⁵⁰ Koetankin omassa työssäni kuvailla niitä kulttuurihistoriallisia prosesseja, joissa tarkastelemieni artistien areenaspektaakkelit syntyivät, mutta myös niitä monipuolisia ideoita, joita näiden speaktaakkeleiden taustalla oli.

⁴⁶ Debord 1990, 8–13; Pyhtilä 2005, 140–152.

⁴⁷ Kortelainen 2002, 43–45. Étienne-Gaspard Robert, tai lavanimensä mukaan Robertson, järjesti ensimmäiset Phantasmagoria-näytökset jo 1700-luvun lopussa.

⁴⁸ Fantasmagoria-koneiden historiasta ks. Huhtamo 2000. Elävän kuvan alkuvaiheiden historiasta ks. myös Salmi 1996, 140–144; Schwartz 1999, erit. 149–199. Elokuvatutkija Tom Gunning on verrannut varhaista elokuvaa myös varietee-taikaesitysten illuusioihin. Ks. Gunning 2012, 52–54. Vastaavasti voidaan ajatella, että areenakonserttien teatraalisuutta ja audiovisuaalisia illuusioita sisältävät lavatapahtumat sijoittuvat teatterin ja elokuvan hybridiseen välimaastoon. Kiinnostavasti Baudrillard toteaa (2005, 112–114) elokuvan menettäneen kyvyn illuusioihin, hänen mukaansa monet nykyiset ohjaajat tukahduttavat illuusion erikoisefektien tulvaan.

⁴⁹ Näistä keksinnöistä Penny mainitsee mm. Edisonin kinetoskoopin, Lumière-veljesten kinematograafin ja Dagur ren optismekaanisen teatterin *Dioraman*. Erityisen massiivisia olivat Pariisin maailmannäyttelyyn 1900 rakennettu Nizzasta Venetsian kautta Konstantinopoliin johtanutta merimatkaa simuloitua, taidemaalari Hugo d’Alesin *Mareorama* ja Compagnie Internationale des Wagons Lit’n Siperian läpi kulkenutta matkaa simuloiva mekaaninen rautatie. Penny 1995, 77–78; Schwartz 1999, 170–176. Ks. myös Schivelbusch 1995, 213–221.

⁵⁰ Situationistien radikaalit ideat ovat kiinnostavia mutta myös itsessään ristiriitaisia. Ks. esim Pyhtilä 2005, 18–35.

Varsinkin Pink Floyd oli edelläkävijä ja uudistaja ajatuksia herättävän speaktaakkelin saralla, ennen muuta *The Wall* -teoksensa myötä.

Myös hermeneutikko Gianni Vattimo hyväksyy situationistien ajatuksen speaktaakkelin yhteiskunnasta, joka ei hänen mukaansa ”ole ainoastaan vallan manipuloimien näennäisyyksien yhteiskunta. Se on myös yhteiskunta, jossa todellisuus näyttää notkeammalta ja juoksevammalta ja jossa kokemus voi saada [--] kodittomuuden sekä leikin luonteenpiirteitä.”⁵¹ Leikin tai pelin läsnäolo tietenkin lisää erilaisia tulkintakerroksia kulttuurimme teoksellisiin elementteihin, kuten analysoimiini konsertteihin. Kodittomuuden tai vieraantumisen kokemus on merkittävä niin Martin Heideggerille kuin Walter Benjaminille. Vattimon mukaan Heideggerin ja Benjaminin 1930-luvun ajattelusta on löydettävissä yhteys tai analogia. Tämä yhteys on ennen muuta Heideggerin keskeisen ajatuksen maan ja taivaan törmäyksestä (*Stoss*) tempeliteoksessa ja Benjaminin ajatuksen elokuvissa kävijän kokemasta shokista (*shock*) välillä.⁵²

Tätä yhteyttä kehittämällä, argumentoi Vattimo, saamme mahdollisuuden ymmärtää taiteen uutta olemusta myöhäismodernissa yhteiskunnassa: shokki seuraa sopeutumisesta kuvatulvaan, joka kuluttaa kaikenlaisten teosten, niin kulttuurille keskeisten ”suurteosten” kuin uusintavia viestimiä varten syntyneiden teosten ainutkertaisuutta. Niistä tulee entistä vaikeammin havaittavia kiihtyvän kommunikaation keskellä. Tätä on hyvä verrata Philip Auslanderin näkemykseen live-esiintymisen ”elävyyden” ja autenttisuuden vähentymisestä, kun esimerkiksi yhä suurempi osa reaaliaikaisista konserttiesityksistä koostuu ennaltanauhoitetuista tai muuten medioiduista osuuksista.⁵³ Tavallaan representaation lisääntyessä konsertin teoksellisuuden autenttisuus vähenee, kun se muuttuu enenevässä määrin mekaaniseksi reproduktioksi. Tällaisen muutoksen myönteinen seuraus Benjaminille oli teosten ”kulttiarvon” väheneminen ”näyttöarvon” eduksi.

Kulttiarvo häviää, koska alkuperäisen korvaa jäljitelmä, toisinto. Jäljentämisprosessissa katoava taideteoksen osa avautuu Benjaminille käsitteessä ”aura”. Tämä käsite on erikoinen, sen sisältäessä teoksen ilmiäisun, tradition ja ainutkertaisuuden. Toisinnetulla taideteoksella ei enää ole autenttista menneisyssidettä, alkuperäisen veroista suhdetta historiaan. Reproduktiotekniikka tuottaa tahdonalaista muistamista ja myös laajentaa sitä, mikä Benjaminin mukaan tyypistää mielikuvituksen liikkuma-aluetta. Täten mielestäni esim. elokuvakamerat tallentavat tietynlaisen muistamiskokemuksen, mikä saattaa erota radikaalisti paikalla olleiden ihmisten muistikuvista. Benjaminille tämä reproduktion kautta vangittu muisto merkitsee ”auran” kuolemaa, reproduktio ei ole varustettu ”kyvyllä vastata katseeseen”.⁵⁴

⁵¹ Vattimo 1991, 68.

⁵² Heidegger 1995 (1935/36), 65–66, vrt. Benjamin 1989 (1934/35), 162–163, 172–173. Vattimo 1991, 59–66. Ks myös. Kupiainen 1997, 86–90; Luoto 2002, 178.

⁵³ Autenttisuus on perinteisesti liitetty live-esiintymisen yhdeksi perustaksi. Kiinnostavasti kokoluokan ja käytetyn teknologian kasvaessa tämä suhde autenttisuuteen kriisiytyy. Auslander 1998 & kehiteltynä Auslander 1999, passim; Auslander 2013, 608–610. Autenttisuudesta suhteessa populaarimusiikkiin, ks. myös Shuker 1998, 20–21.

⁵⁴ Benjamin 1986, 75–76, 79.

Benjaminin keskeinen esimerkki tästä muutoksesta on elokuva taidemuotona, joka vaatii uudenlaista lukutapaa: ”Juuri kun katsojan silmä on tajunnut kohtauksen, on se jo muuttunut.”⁵⁵

Aivan samoin suurkaupungin liikenteessä täytyy osata liikkua uudella tavalla. Benjamin siis vertaa elokuvaa taidemuotona nykyihmisen alituisen hengenvaaraan. Juuri tässä Vattimon mukaan on analogia Heideggerin pessimismiin: myös Heideggerille taiteen törmäävä vaikutus on suhteessa kuolemaan. Tosin hänen kohdallaan ei ole kysymys pelosta jäädä auton alle, kuten Benjaminilla, vaan kuolemasta mahdollisuutena. Taideteos kokemuksena on jotain, joka mieluummin on kuin ei ole. Tämän, ja kuoleman ahdistavan läsnäolon tiedostaminen taas johtaa maailman merkityksellistämiseen. Taideteos, kuten speaktaakkelinomainen areenakonsertti, onkin jotain, joka vastustaa itseäänselvyyttä ja vaatii tulkintaa, reagointia ja ihmettelyä. Ajatus taideteosten avulla ylläpidetystä kodittomuuden tai vieraantumisen tunteesta auttaa kestäämään maailman käyttöesineiden tuttuutta.⁵⁶ Tämän pohjalta haluanakin argumentoida, että speaktaakkelilla voi joskus olla myös tärkeä tehtävä kulttuurisamme: ne voivat herättää meidät ajattelemaan maailman tilaa, kiistämään itseäänselvyyksiä ja tulkitsemaan ympäristöämme uudella tavalla.⁵⁷

Yksi tapa tehdä tämä on ajatella medioituneen ympäristömme illusorista luonnetta. Aiheesta on, kuten edellä mainittu, kenties radikaaleimmin kirjoittanut Jean Baudrillard. Simuloitu kuva on hänelle väärennetty kopio, olemassa vain meitä huijataksen. Baudrillard näki koko Yhdysvallat toteutuneena, post-orgastisena ja sitä kautta traagisena utopiana, simulaationa, jossa ei ole muuta tehtävissä kuin kysyä: ”Mitä tehdä, kun kaikki seksistä kukkasiin sekä elämän ja kuoleman stereotyyppioihin on saatavilla?”⁵⁸ Tähän ambivalenttiin ympäristöön stadionspeaktaakkele ennen muuta kuuluu. Audiovisuaalisen kulttuurin monitoimimies Gene Youngblood katsoo, että jopa digitaalisella *simulacrumilla* on aura, koska olemme valjastaneet yhä sofistikoituneempia luonnonlakeja simulaatiokoneidemme työvälaineiksi. Auran omaava artefakti on kuitenkin hänelle ennen muuta luonnon mysteeri.⁵⁹ Digitaalisen auran ajatuksen mielekkyyttä voisi kritisoida sillä, että jo Benjamin viittasi auran omaavan teoksen ainutkertaisuuteen – digitaaliset simulaatiot ovat mielestäni suurelta osin toistettavissa. Mediaspeaktaakkelit ovat kuitenkin livetilanteen ja digitaalisen simuloinnin hybridisiä yhdistelmiä; tämä jännitteinen ja paradoksaalinen suhde on tulkintani kannalta haastavaa ja mielenkiintoista.

Kyse on ennen muuta autenttisuudesta ja läsnäolosta. Esitys, performanssi, on keskeisesti ollut rockin autenttisuuden luoja. Ihmiset tulevat katsomaan, kuinka muusikot ”oikeasti” soittavat teoksen, ovat läsnä samassa tilassa. Konsertissa esitetty rock, kuten suurin osa musiikin eri muodoista, eroaa taidemuotona vaikkapa

⁵⁵ Benjamin 1989, 162.

⁵⁶ Benjamin 1989, 162–163, 172–173.

⁵⁷ Ks. myös Kärki 2005a.

⁵⁸ Baudrillard 1991, erit. 61; Youngblood 1995, 225.

⁵⁹ Youngblood 1995, 237–238.

maalaustaiteesta siinä mielessä, että teos täytyy tuottaa – tulkita – yleisölle, joka vastavuoroisesti antaa palautetta yhtyeelle. Jotta tämä vuorovaikutussuhde säilyisi mahdollisimman intiiminä, areenoilla esiintyvien yhtyeiden on ollut pakko sekä liioitella omaa lavaolemustaan että suurentaa mittasuhteita näkyvyyden parantamiseksi.

Rockyhtyeet olivat lavojen suurentuessa live-esiintymisen esteettisen ja filosofisen muutoksen keskiössä, muutoksen joka heijasteli koko mediakulttuurin murrosta. 1970-luvulta eteenpäin yhtyeet ottivat käyttöön ennalta nauhoitetut ääniefektit ja valtavat videotaulut. Tämä kaikki vei niitä kohti tilannetta jossa suuri osa siitä, mitä yleisö kuulee ja näkee, on jotain muuta kuin liveä. Eric Holding kiteyttää hienosti tämän nykyaikaisen stadionrockin mediaspektaakkelin monimediaisuuden ja elävyyden suhteen monimutkaisuuden:

With video cameras on stage constantly moving around and a live editing process taking place, the images on the screen above the stage do not actually represent what is happening below. Rather, they are intensified media constructions, which use technological effects to heighten the experience of the audience. This makes watching the show a more complex exercise involving a constant switching between the physicality of the 'live' performance and the mediated or 'relayed' images on the screen. This blurring of reality and representation serves ultimately as useful reminder of the nature of stardom or celebrity itself, as the archetypal 'rock-god' is, after all, part physical presence and part media construction.⁶⁰

Tällainen hybridinen tapahtuma on saapuvaa ja jälleen katoavaa estetiikkaa, liikuttavaa arkkitehtuuria. Tähän voi hyvin rinnastaa Jean Baudrillardin runolliset ajatukset Las Vegasista ilmaan haihtuvana kangastuksena:

Tarvitsee vain nähdä Las Vegasin ylevän kaupungin nousevan fosforinhoitoisine valoi-
neen kokonaan erämaasta päivän laskiessa ja palaavan sinne aamun koitteessa kulutettu-
aan koko yön kiihkeää ja pinnallista energiaansa, aamuauringon säteissä vielä entistäkin
voimakkaampana.⁶¹

Performanssitutkija Philip Auslander on kirjoittanut live-esityksen, simulaation ja autenttisuuskurssin suhteesta rock-kulttuurissa. Hänen perusajatuksensa on se, että nykyaikaiset teknospektaakkelit eivät enää ole juurikaan live-esityksiä, kun sekä visuaaliset reseptiot jättikankailta että kuullun audion ennaltauhoitetut osuudet ovat jotain aivan muuta kuin elävää tapahtumaa – ne ovat vain sen mekaanista toisto-
toa, live-tilanteen osittainen simulaatio.⁶²

Nykyisten stadionkonserttien ”elävyys” onkin vähentynyt huomattavasti, kun koko audiovisuaalinen ilotulitus on järjestetty ja rytmitetty sekunnin tarkkuudel-

⁶⁰ Holding 2000, 87.

⁶¹ Baudrillard 1991, 262.

⁶² Auslander 2005, 27, 38, 83–85. Ks. myös Kelly 2007, 108.

la.⁶³ Elokuvatutkija Steve Wurtzler kommentoi osuvasti liven ja nauhoitteen yhtäikäisen läsnäolon tuomaa filosofista ongelmaa:

On ilmiselvää, että käsitteellisten erottelujen katoaminen elävän ja nauhoitetun musiikin välillä, sekä vaikeus teoretisoida tämän muutoksen vaikutusta populaarimusiikkikonserttiin, aiheutuvat kahden jo määritelmällisesti toisensa poissulkevan kategorian yhtäikäisestä läsnäolosta. Vaikka livekonsertti pyrkiikin palauttamaan arvoonsa alkuperäisen ja hetkessä läsnä olevan musiikkitapahtuman, elävän ja nauhoitetun musiikin yhtäikäinen läsnäolo ruokkii sen todellisuuden potentiaalista kriisiytymistä, joka on olemassa ennen representaatiota.⁶⁴

Tämän todellisuuden hämmentymisellä saattaa olla yhteiskunnallisia seurauksia. Stadionrock onkin helppo nostaa yhteiskunnallisen ja mediakulttuurisen muutoksen keskeiseksi ja paradoksaaliseksi symboliksi. Huolimatta yhä rockkulttuurissa läsnä olevasta kamppailusta edes näennäisen kapinallisuuden säilyttämiseksi stadionkonsertti on yhtenä keskeisenä globalisoituvan mediakulttuurin toisteisena megatapahtumana noussut sukupolvirajat ylittäväksi sosiaalisen järjestyksen ylläpitäjäksi; sen pseudo-rituaaliset sävyt nojaavat niin autenttisuutta hakevaan retro-nostalgiaan – äärimmäisenä esimerkkinä yhä kiertävä englantilainen The Rolling Stones -yhtye – kuin uusimman teknologian tuottamaan ylevöittävään elämyksellisyyteen.⁶⁵

Arenakonsertit ja muut valtavan kokoluokan tapahtumat, kuten esimerkiksi olympialaisten avajaiset, totalitaristiset paraatit, voiton päivän juhlat sekä valtionpäähenkilöiden hautajaiset ovat luonteeltaan moderneja kansainvälisiä media- ja megatapahtumia, joissa teatraalisilla ja teknologisilla tempuilla, mittakaavalla ja monissa näistä myös globaalilla näkyvyydellä on suuri rooli.⁶⁶

Ajatus speaktaakkelista vaikuttaa myös ajatukseen medioivasta teknologiasta, välitön todellisuus muuttuu harvinaisuudeksi tekniikan maailmassa.⁶⁷ Mediatapahtuman ja speaktaakkelin suhdetta on tarkastellut mielestäni erityisen kiinnostavasti Douglas Kellner.⁶⁸ Hän irrottautuu Guy Debordin ”monoliittisesta” ja kaikkea syleilevän abstraktista speaktaakkelin ideasta ja katsoo olevan huomattavasti mie-

⁶³ Nykyisissä stadionkonsernteissa on tarkka teatraalinen kaari, jossa ”näytös” seuraa toistaan ja jossa teatraaliset efektit on ajoitettu yhteen musiikillisten huippukohtien kanssa digitaalisen synkronoinnin avulla. Holding 2000, passim. Joissain tapauksissa väleihin on jätetty myös tilaa improvisoinnille, siten että sama osuus saattaa kestää eri ajan livetilanteesta riippuen.

⁶⁴ Wurtzler 1992, 94.

⁶⁵ Teknologian historioitsija David Nye puhuu ”teknologisesta ylevästä” (*technological sublime*), yhteisöllisestä kunniotuksen tunteesta tällaisten mykistystä herättävien teknologisten innovaatioiden edessä, erityisesti sellaisten jotka puhuttelevat kaikkia viittä aistia. Nye 1994, xi–xx. Hyvä esimerkki teknologisesta ylevästä stadionrockin piirissä on englantilaisen arkkitehdin Mark Fisherin Pink Floyd -yhtyeen *The Division Bell* -kiertueelle 1994 luoma ”unimaisema”, joka peitti kokonaisen stadionin valtavan peilipallon avulla yllättäen ilmestyvään eeteriseen valomereen kesken osuvasti nimetyn ’Comfortably Numb’ -kappaleen kitarasoolon. Peilipallo avautui joka suuntaan sädehtiviksi terälehdeksi. Pink Floyd (1978) *The Wall*. Holding 2000, 35; Kärki 2008b. The Rolling Stones -yhtyeen teknologisista historiapeleistä ks. Kärki 2007a, 23–27 (osajulkaisu IV); ks. myös McHugh 1998, 56–57.

⁶⁶ Ks. Kärki 2011. Megatapahtuman tarkemmasta määrittelystä ks. esim Close et al. 2007, 25–26. Mediatapahtumasta ja käsitteen teoretisoinnin historiasta ja evoluutiosta ks. esim Dayan & Katz 1996, 1–24; Couldry 2003, 55–74; Couldry & Hepp 2010, 3–13, erit. 12.

⁶⁷ Benjamin 1989, 157; Baugh 2005, 3–7.

⁶⁸ Kellner 2010, 76–80.

lenkiintoisempaa analysoida yksittäisiä ilmiöitä ja siten tavoittaa huomattavasti monisyisempi kuva kulttuuristamme. Hän käyttää mediaspektaakkelin käsitettä ja yhdistää sen avulla debordilaisittain värittyneen spektaakkelin sekä Dayanin & Katzin⁶⁹ mediatapahtuman käsitteet. Tarkemmin voidaan sanoa, että hänen mukaansa mediaspektaakkelin ajatus sisältää myös mediatapahtumat, kuten tarkasteleman lavaesiintymiset eri multimediaalisissa muodoissaan. Siten mediaspektaakkelin käsite on itse asiassa näistä käsitteistä laaja-alaisin, joustavin, ja siksi valitsin sen pääkäsitteekseni.

Ideologiat materialisoituvat median erilaisten kanavien kautta, ne muuttuvat tuotteiksi. Videotallenteessa ja osittain jo tapahtumassa paikallakin kuvaruutujen kautta välitetty stadion- tai massatapahtuman ruumiillisuuden tuottaminen on suurelta osin eleiden teknologisen vahvistamisen historiaa. Tämä teknologia on kulttuuria rakentavaa ja kulttuurisesti rakentunutta. Voitaisiinkin puhua tarkemmin viihdeteknologiasta tai massatapahtumien teknologiasta, itse esiintymisteknologian ollessa vain osa tuota laajempaa vahvistamisen ja toisintamisen koneistoa. Kyseessä on siis mediaspektaakkelin materiaallinen puoli.

Illuusion käsite suhteessa *simulacrumiin* on kiinnostava, koska etymologisessa mielessä Illuusio, *Illudere*, tarkoittaa palauttamista peliin. Baudrillard toteaa, paradoksaalisesti, simulaatioita olevan sekä ”oikeita” että ”väärä”. Tämä liittyy kysymykseen Walter Benjaminin ”auran” autenttisuudesta, myös simulaatiot voivat olla uusia uria avaavia tai kliseisiä; analysoimissani konserteissa on molempia piirteitä.⁷⁰ Lava-arkkitehtuurissa on pitkälti kysymys teatraalisista ja teknologisista illuusioista, yleisön aistimusten kanssa pelaamisesta. Tarkastelen seuraavaksi tulkintaa, lava-suunnittelua ja lavaesiintymistä pelinä.

2.3. Kulttuurihistoriallinen tulkinta hermeneuttisena pelinä

Jos määrittelimme hermeneutiikan tehtäväksi sillanrakentamisen mielten välille henkilökohtaisen tai historiallisen etäisyyden vallitessa, niin taidekokemuksen voi nähdä olevan täysin ulkona sen piiristä. Kaikista luonnon ja historian ilmiöistä taideteos puhuu meille suorimmin. Se sisältää mystistä intiimiyttä, joka pitää meitä otteessaan, kuin etäisyyttä ei olisikaan ja jokainen kohtaaminen sen kanssa olisi kohtaaminen itsemme kanssa.⁷¹

Edellä olevat saksalaisen hermeneutikon Hans-Georg Gadamerin (1900–2002) ajatukset avaavat hyvin taideteosten tulkintaan liittyvän kokemuksen yksilöllisyyden ja yleisen ongelmallisen kysymysluonteen. Esteettinen kokemus vaikuttaa tutulta, koska meillä on heti henkilökohtainen suhde taideteokseen. Tässä tuttuudessa on sen totuutta (hermeneuttisessa mielessä) avaava voima, mutta myös erityinen sudenkuoppa: tulkinnan tekeminen muuttuu helposti näennäisten itsestäänselvyyksien

⁶⁹ Dayan & Katz 1996.

⁷⁰ Holvas et al. 1995, 10; Baudrillard 2005, 108.

⁷¹ Gadamer 1977, 95. Tekijän suomennos.

raportoimiseksi, ja toisaalta myös tulkinta itsessään näyttäytyy tulkitsijalle totaalisempana ja oikeutetumpana.

Itselläni on aineistoistani voimakas tuttuuden kokemus. Omassa työssäni olen populaaritekstien lisäksi tekemisissä myös stadionesiintymisiin liittyvän visuaalisen ja audiovisuaalisen materiaalin kanssa. Tässä alaluvussa tarkoitukseni on esitellä näiden aineistojen tulkinnan problematiikkaa. Pohdin hermeneutiikan kaikenkattavaa roolia tutkimusprosessissani, sitä miten se on ymmärtämiseni taustalla kaikenlaisia aineistoja tulkittaessa. Audiovisuaalisten aineistojen tulkinta on tässä perinneyhteydessä kaikkein haastavinta ja vaikeinta, mutta katson tämän tulkintasuhteen tuovan uusia väyliä ja välineitä populaarikulttuurin historioitsijoille. Tärkeä kaiken läpilyövä tulkinnallinen elementtini on pelin käsite: tulkinta näyttäytyy itselleni pelinä, mutta toisaalta myös lavasuunnittelu on itsessään peli, samoin itse lavaesiintyminen.

Käyttämiäni ymmärtämisen työkaluja olen kerännyt mm. Martin Heideggerin (1889–1976) ja hänen oppilaansa Gadamerin hermeneutiikasta, erityisesti heidän taideteorioistaan.⁷² Yksi tutkimukseni alkuperäisaineiston tarkastelutapaa leimaava tekijä on antropologinen hermeneutiikka, erityisesti Clifford Geertzin versio siitä. Geertzin tapauksessa en puhu hermeneutiikasta vain gadamerilaisessa mielessä, vaan yleisemmin ymmärtämisen taustafilosofiasta. Kiinnityn erityisesti hänen ideansa ”tiheästä kuvauksesta”, siitä että tietyt kulttuuriset käytänteet ja hetket ovat erityisen merkityksellisiä laajemmassa mielessä ja niitä täytyy siksi lähilukea.⁷³

Ymmärtäminen on Gadamerille dialogia, keskustelua, kuuntelemista. Gadamerin tunnetussa ja vaikutusvaltaisessa hermeneuttisen kehän ideassa mennyt ja nykyinen muodostavat omat merkitystodellisuutensa, jotka eivät milloinkaan voi täysin kohdata. Dialogisessa prosessissa historiantutkija kysyy menneisyyden jälkeensä jättämiltä teksteiltä. Saadut vastaukset muuttavat sekä kysyjän kuvaa menneisyydestä että hänen omaa merkitystodellisuuttaan. Siten ymmärtäminen näyttäytyy Gadamerille prosessina, jossa palaamme useita kertoja samojen tekstien äärelle, aina uudistuneella käsityksellä niiden merkityksestä suhteessa kulttuurin todellisuuteen. Kysymisen ja vastaamisen liike tapahtuukin yleisen ja yksityisen suhteessa. Gadamer pyrkii puolustamaan tekstien sisältämää totuutta, sitä että tekstit todella sisältävät mennyttä maailmaa.⁷⁴ Kysymisen tavastamme seuraa menneen ymmärtämisen tapa.

⁷² Pääteoksessaan *Wahrheit und Methode* (Gadamer 1999). Gadamer loi yleistä tulkinnan teoriaa taiteesta, historiasta ja kielestä dialogisuuden idean pohjalta. Gadamerin filosofian taustalla on usein mainittu Heideggerin lisäksi perusteellinen antiikin filosofian tuntemus. Hermeneutiikka on Gadamerille oppi tulkinnan (Auslegung) ja ymmärtämisen (Verstehen) periaatteista, joiden taustalla ovat protestanttisen teologian raamatuntulkintaa koskevat periaatteet, juridiikka ja 1800-luvun romanttisen hermeneutiikan (mm. Friedrich Schleiermacher) kritiikki. Gadamerin mukaan ymmärtäminen oli romantikoille samaa kuin eläytyminen (Erleben): toisen kokemuksen uudelleen eläminen. Historiallinen ymmärtäminen merkitsi heille menneen ajan ymmärtämistä niin kuin tarkasteltavan aikakauden ihmiset itse ymmärsivät. Tätä transpositionaalista siirtymistä, joka on verrattavissa Leopold von Ranken ajatukseen itsensä sammuttamisesta ja yleensä ennako-oletuksettomuuden periaatteeseen, Gadamer vastustaa. Hermeneutiikan romanttisten juurien suhteesta Gadamerin ajatteluun ks. Ollitervo 1996, 22, 26–32; 55–56, 86.; Ollitervo 2002, 150–162. Ks. myös Postlewait 1992, 358.

⁷³ Geertzin yhteydessä on puhuttu symbolisesta tai tulkitsevasta antropologiasta, joka pohjaa fenomenologis-hermeneuttiseen traditioon. Söderholm 1994, 136–137.

⁷⁴ Juntunen & Mehtonen 1982, 115–116; Ollitervo 1996, 172; Gadamer 1999, 266–267.

On otettava huomioon tämän ymmärtämisen eettinen merkitys. Dialogi merkitsee toisen tunnistamista ja tilan antamista tälle.⁷⁵ Gianni Vattimon mukaan Gadamerin hermeneutiikan perusluonne nouseekin etiikasta.⁷⁶

On kysyttävä, millä tavalla Gadamerin ymmärtämisen ja tulkinnan teorian ajatukset soveltuvat tutkimukseeni. Miten niiden avulla kontekstualisoidaan populaarikulttuurista aihetta ja aineistoja? Onko niin, että tekstit selittävät meille, vai selittämekö me tekstejä? Gadamer nimittäin ei sijoita tekstejä aikansa kontekstiin, vaan antaa tekstien kertoa millainen ympäristö ne synnytti. Täten teksti – tai mikä tahansa muu lähde – toimii tienä kulttuuriin, sen sijaan että palauttaisimme tekstin kulttuurin seuraukseksi. Gadamer siis epäilee mekaanista kontekstualisointia ja haluaa tekstin avaavan kulttuurin yleisen luonteen hermeneuttisessa tulkintaprosessissa.⁷⁷ Tässä suhteessa tutkimukseni ei suinkaan ole puhtaasti hermeneuttinen luonteeltaan, koska kontekstoin lavaesiintymisiä myös alkuperäisaineistoni ulkopuolelta nousevan tutkimuskirjallisuuden kautta. Kyseinen tutkimuskirjallisuus onkin jo tärkeä osa esiyymmärrystäni, kun tarkastelen alkuperäisaineistoani yhä uudelleen, myös muusikkouteni tuottaman kokemustiedon kautta.⁷⁸

Tässä tutkimuksessa tekstien lisäksi nousee keskiöön myös audiovisuaalinen materiaali. Olemme siis tekemisissä kuvan ja toisaalta äänen kanssa. Mikä on kuvan olemisen tapa? Heideggerin ja Gadamerin taidefilosofia tarkastelee taideteosta dynaamisena toimijana, sen tapaa olla olemassa osana merkitystapahtumia (semiosisprosessi). Tässä prosessissa taideteos on kulttuurisessa mielessä olemassa ainoastaan niissä tulkinnoissa, joita ihmiset sille antavat. Todettakoon, että ”taide” ja ”taideteos” tässä tapauksessa ovat minulle kulttuurisia tulkintakäsitteitä. En esimerkiksi pyri ottamaan kantaa siihen, mikä käsittelemilleni hermeneutikoille ilmenee taiteena, vaan vältän tarkoituksella ”korkean” ja ”populaarin” kulttuurin erotteluja. Tutkimani esiintymiset kuitenkin sisältävät runsaasti rajankäyntiä myös varsinaisen taidemusiikin suuntaan, niin teatraalisten ideoiden välittymisen kuin suoranaisesti musiikin kautta. Esimerkiksi Pink Floydin musiikkia voitaisiin tutkia Bill Martinin progressiivisen rockin määritelmää soveltaen pitää paradoksaalisesti, ”populaarina

⁷⁵ Immonen 2001, 23; Leskelä-Kärki 2006, 78–81.

⁷⁶ Vattimo 1999, 73–75. Myös Levinas puhuu tilan antamisesta toiselle, vastuusta toisesta. Hän puhuu ”kasvoista”, jotka kohtaamme tehdäksemme niille oikeutta, kuitenkin vastavuoroisuutta vaatimatta. Levinas 1996, 78–82. Ks. myös Leskelä-Kärki 2006, 633–634. Kenneth Womack on käsitellyt tätä Levinasin ajatusta suhteessa Pink Floydin *The Dark Side of the Moon* -albumiin. Womack 2005, 177–178.

⁷⁷ Ollitervo 1996, 88. Gadamerin vaikutusvaltainen perusajatus tulkinnasta perustuu ymmärtämisen kehän ajatukseen, ks. Gadamer 2005, 29–39.

⁷⁸ Gadamer painottaa tutkijan kokemuksen merkitystä tulkintaprosessissa, jolloin kokemuksesta tulee Gadamerille tiedon viimeinen peruste. Yleistävä tutkimus on hänestä turhaa ja altistaa kokemustiedon tuomalle kritiikille – onnistunut tutkimus muuttaa aina kuvaa koko ympäröivästä kulttuurista. Yleisemmin tämä merkitsee, että kulttuurihistoriallinen tutkimus on osa aikansa kulttuuria ja myös kulttuurinsa muutoksen alainen. Ollitervo 1996, 84–85, 150–151. Tämä liittyy niin tutkijan, tulkitsijan kuin vaikkapa muusikon ammattitaitoon ja kokemuksiin. Esimerkiksi koska osaan soittaa kitaraa, omaan kokemustietoa, ymmärrän kitaran, osaan suuntautua siihen oikein. Hannu Salmi onkin kirjoittanut menneen musiikillisen kokemuksen tutkimisesta kirjallisten kuvausten lisäksi myös rekonstruomalla ärsykkeiden fyysistä tuotantoa. Salmi 2001a, 345. Kokemustieto eri vuosikymmenien levytyksistä tuottaa kyvyn tunnistaa eri ajanjaksojen tuotantojälkiä, efektejä ja instrumentteja, samoin konserttitaitoihtien leikkaus ja tavat miksata musiikki ovat aika-, genre- ja kontekstisidonnaisia.

avantgardena”, massojen taiteena. Tämän tulkinnan mukaan Pink Floyd välitti taidemusiikin vaikeita ideoita suurelle yleisölle.⁷⁹

Kannattaa muistaa, että sekä Heidegger että Gadamer ovat kiinni oman aikansa taidekäsitteyksissä, vaikka he pyrkivätkin ylittämään perinteisen filosofisen estetiikan tradition.⁸⁰ Rock-konsertin ja saksalaisen professorin taidekokemukseen kiinnittyvän mielenmaiseman välillä voi olla tiettyä ajatuksellista distanssia, mikä ei mielestäni merkitse sitä, että heidän ajatustensa soveltaminen rock-konsertin tulkintaan olisi mieletöntä. Kulttuurisessa mielessä 1960–1970-luvuilta alkaen on tapahtunut sulautuma blues- ja jazz-pohjaisen rytmimusiikin ja klassisen musiikin kautta periytyvän eepisen sinfonisuuden ja narratiivisia rakenteita korostavan konseptuaalisen lähestymistavan välillä. Olennaista on kuitenkin hermeneuttinen perusvire aineistojeni tulkinnassa.⁸¹

Gadamer puhuu taideteoksesta ”leikkinä” tai ”pelinä” (*Spiel*), jolla on aina omat sääntönsä ja oma tilansa sekä aikansa.⁸² Taide ”on” vasta kun sitä tulkitaan, mutta se on silti enemmän kuin yksikään tulkitsijansa/leikkijänsä leikkijä.⁸³ Tämän takia Gadamer vertaa taideteosta myös peiliin (*Spiegel*) – peilillä on oma objektiivinen heijastusrakenteensa, mutta sen pintaan muodostuva kuva on katsojasta lähtöisin.⁸⁴ Näin tutkimus on myös oman position kartoittamista suhteessa tutkimuskohteeseen. Kuitenkin on niin, että taideteoksen synnyttänyt kokemusmaailma on siinä läsnä. Taideteoksen ymmärtäminen johtaa siten menneisyyden ymmärtämiseen, teos välittää historiallista tietoa. Välittämisen prosessin luonne on dialoginen: taideteos pelinä on subjekti, joka kätkee merkityksiä ja uudistuu suhteessa ”pelaajaansa”.⁸⁵ Merkitykset voidaan tavoittaa kysymisen ja vastauksen liikkeellä, siis hermeneuttisesti. Taide pelinä on ikään kuin ”todellisuuden nousu totuuteensa”, eli Gadamerille taide heijastaa maailman tosiolemusta. Rock-konsertti näyttäytyy ja kuuluu minulle tällaisena sääntönsä omaavana pelinä, jolla on teosluonne ja joka avautuu lukemattomina erilaisina tulkintoina – kuitenkin suhteessa historiaansa ja sen asettamiin ehtoihin. Peli voidaan nähdä myös laajemmin kulttuuria avaavana käsitteenä tai jopa sitä edeltävänä fundamenttina. *Homo Ludens*, leikkivä ihminen, on kulttuurihistori-

⁷⁹ Martin 1998, 2.

⁸⁰ Luoto 2002, 66–68.

⁸¹ Vastaavasti Juha Torvinen on musiikkiteorian alan väitöskirjassaan tarkastellut Heideggerin ahdistuksen käsitettä suhteessa esimerkiksi kitaran rituaaliseen hajottamiseen. Torvinen 2007, erit. 178–183. Musiikkifilosofi Lawrence Kramer näkee Gadamerin oman aikansa taidekeskusteluun sijoittuvan ajattelun rajat, jopa tietynlaisen kulttuurisen ahdasmielisyyden, mutta haluaa ”pelastaa Gadamerin parhaat ajatuslinjat niiden kirjoittajalta”. Kramer 2011, 4.

⁸² Gadamer 1999, 101–102; Jylhä 2002, passim; ks. myös Hänninen 2003, passim. ”Leikki” olisi kenties kiltimpi suomennos, mutta olen kiinnostunut ”pelin” kautta tulevasta manipulatiivisuudesta. Kyseessä ei ole puhtaasti positiivinen ilmiö, haluan säilyttää tulkinnassani tämän ambivalenssin.

⁸³ Gadamerin ajatus tulkinnasta ”pelinä” on nähty rationalismin ja strukturalistisen skientismin kritiikkinä: tulkinta on aina pelattavan ja pelaajan vuoropuhelua, jossa ”pelaajat ovat aina myös pelattuja”. Vattimo 1999, 21. Strukturalismin edustaman ”indeksin hirtuvallan” ja ”itseensä kietoutuvan” hermeneutiikan jännitteistä laajemmassa mielessä ks. Foucault 1998, 58–59.

⁸⁴ Gadamer 1999, 139–140.

⁸⁵ Linge 1977, xxiii.

oitsija Johan Huizingan vaikutusvaltainen näkemys nykyihmisen luonteesta. Leikki (jälleen *Spiel*) on hänelle kulttuuriakin vanhempi kulttuurikäsite. Toisaalta se ylittää myös eläinmaailmaan, eikä sitoudu mihinkään kulttuuriasteeseen tai maailmankatsomuksen muotoon. Siten leikki ja pelaaminen kulkevat työssäni kulttuurisesta syvärakenteesta aina lavasuunnitteluun ja konkreettiseen konsertin soittamistilanteeseen.⁸⁶

On mielenkiintoista, miten sekä Heidegger että Gadamer kytkevät taiteen totuuden käsitteeseen. Heille taideteos edustaa erinomaista esimerkkiä siitä, miten maailmaa ja muita kulttuureita voidaan ymmärtää ihmisen oman merkitystodellisuuden ulkopuolelta. Heideggerin itsensä käyttämä esimerkki, kreikkalainen temppele, oli samanaikaisesti sekä paljastava että kätkevä, mutta tarjosi ihmisille tiedon siitä, mikä ja missä hän oli ja mitä hänen täytyi tehdä.⁸⁷ Siten itse kulttuuri ja kulttuurin itseymmärrys muuttui suhteessa uusiin taideteoksiinsa. Taideteos realisoi mahdollisuudet, antaa vaihtoehdolle toteutuman ja siten suuntaa koko kulttuuria. Poliittisen näytelmän, urheilutapahtuman tai konsertin näkeminen kulttuurisia käytänteitä avaavana ja muuttavana spektakkelina on mielestäni nähtävissä suhteessa edellä sanottuun. Toki kyse on myös ”leivästä ja sirkushuveista”, juhlasta arjen ulkopuolella, viihteestä. Tässä on työni kriittinen ristiveto: toisaalta konsertit välittävät teoksellisen luonteensa kautta merkittäviä kulttuurisia käytänteitä, toisaalta ne voidaan nähdä osana kapitalistista spektakulaarista kulutuskulttuuria – tämän audiovisuaalisen massaviihdekulttuurin turruttavana ja osin jopa tahallisen naurettavana huipentumana. Kaikki tarkasteleman yhtyeet ja artistit kyllä tiedostavat tämän areenakonserttien spektakulaarisen luonteen ja suhtautuvat siihen eri tavoin. Näiden erilaisten suhtautumistapojen ja esiintymisratkaisujen valottaminen on tärkeä osa tutkimustani.

Olen itse yksi tulkinnan tekijä suhteessa tutkimuskohteitteni lavaesiintymiseen. Etsin niiden ”pelatusta” kulttuurihistoriasta sitä totuutta, jonka omista kriittisistä lähtökohdistani kykenen erottamaan. Yhtyeet näyttävät minulle 1960–2000-lukujen rockmusiikin silloin mullistettuja, muodostettuja sekä muutettuja toiminnan tapoja. Samalla yhtyeet kontekstoituvat suhteessa laajempaan (populaari)kulttuurin audiovisuaaliseen kenttään, jota ne samalla vaikutusvaltaisina ”pelaajina” ovat jatkuvasti olleet muovaamassa.

Rock-konserttien näkeminen kulttuurisia käytänteitä sisältävinä ”peleinä”, jotka avaavat meille kulttuurin merkitysjärjestelmänä, antaa meille tulkinnallisia mahdollisuuksia ja vaatii aivan tietynlaisen asenteen tutkimuskohteeseen. Tällä tarkoitan juuri kysymystä omakohtaisesta suhteesta tuohon ”peliin” tai ”peiliin”, omaan tulkintaani liittyvää eettistä vastuuta tehdä oikeutta tutkimuskohteelle ja sille kuvalle, jonka se tutkijan näkökulmasta avaa ympäröivään kulttuuriin. Hermeneuttiseen prosessiin liittyy myös heuristinen prosessi, nimitettäköön sitä vaikka heuristiseksi kehäksi tai tutkimuksen tekemisen luovaksi piirteeksi. Alkuperäisaineistoni

⁸⁶ Huizinga 1984, 5, 9, 12. Ks. myös Carlson 2006, 39–42; Dovey & Kennedy 2006, 23–24; Heddon & Milling 2006, 34; Flanagan 2009, 5; Heljakka 2013, 35–41.

⁸⁷ Heidegger 1995, 41–43; vrt. Eliade 1992, 16.

kanssa käymässäni dialogissa tuon tuohon aineistooni uusia piirteitä tai katson sitä eri tavoilla. Tuomani piirteet eivät välttämättä sisälly sen edustamaan kulttuuriin vaan ovat lähtöisin omastani. Nuo piirteet lähentävät omaa maailmaani ja aineistoni edustamaa menneyttä, rakentavat ymmärryksen siltaa niiden välille. Samalla historian tulkinta muuttuu ja tulkinnan sidos omaan aikaansa tulee näkyviin. Tutkimieni esiintymisten osalta päänvaivaa tuottaa ajallisen välimatkan pienuus. Olen itse osa tutkimaani viihdekulttuuria, samanaikaisesti sekä sen kuluttaja, tuottaja että tulkitsija.⁸⁸

Audiovisuaaliseen aineistoon pureuduttaessa perinteinen tekstipohjainen hermeneutiikka tuntuu hieman rajoittavan aineiston tulkintaa. Siksi pyrin ymmärtämään aineistoja myös muusikon näkökulmasta ja musiikin kuuntelun kautta. Tarkoitukseni onkin etsiä audiovisuaalisten aineistojen erityisiä tulkinnantapoja. Kutsun näitä valon ja äänen hermeneutiikaksi.⁸⁹ Kulttuurihistorioitsija Bruce Johnson kritisoi musiikintutkimuksen keskittymistä tekstipohjaiseen tulkintaan ja peräänkuuluttaa tutkimuksessa käytettyjen visuaalisperustaisten käsitteiden korvaamista akustisperusteisilla.⁹⁰ Kyse on niin syvälle juurtuneesta tavasta toimia kulttuurissamme, että visuaalisuuden roolia on vaikea työssäni vähentää. Konserttien ääniympäristö on määrätty aivan tietyllä tavalla, ja koko tilan arkkitehtuuri palvelee äänen suuntaamista. Tähän liittyy myös kysymys siitä, mikä on kuvan ja äänen yhtäaikaisen olemisen tapa, toisiinsa sitoutuminen. Länsimainen kirjoitettu kulttuurimme on ”silmän” hirmuvallan dominoima, kulttuurimme tapa kerronnallistaa on luonteeltaan okulasentrinen. Tähän on kohdistunut perinteisen fenomenologian suunnalta kritiikkiä. Filosofi Reijo Kupiainen käyttää ”silmän viisauden” käsitettä puhuessaan tavasta, jolla subjekti ottaa arvioivaa – voisi sanoa: mittaavaa – etäisyyttä kohteeseen, pyrkii viisauteen ja tietämään paremmin näkemisen kautta.⁹¹ Kuunteleminen tulkintana voi avata toisenlaisen tulkinnallisen pelaamisen tavan. Tämä kysymys liittyy aistien historiaan ja siihen, miten ääniympäristömme ja tapamme kuunnella ovat kulttuurisen taustamme määrittämiä. Mikä on äänen olemisen tapa?

Äänen analysoiminen ”ääniympäristönä” (*soundscape*), tai oikeastaan tallennettuna ”ääniraitana” (*soundtrack*), jolla on oma aistillis-tilallinen ja tulkittavissa oleva luonteensa, sen sijaan että se nähtäisiin tekstinä, voi osoittautua hedelmälliseksi ymmärtämisen työkaluksi.⁹² Tähän liittyy myös kysymys siitä, mikä on kuvan ja äänen yhtäaikaisen olemisen tapa. Termi ”audiovisuaalinen” viittaa kuuloon (audio) ja näköön (visio) perustuvaan havainnointiin, mutta termin vakiintunut käyttö

⁸⁸ Tradition ja ajallisen distanssin kysymyksistä ks. Ollitervo 1996, 119–124; Gadamer 2005, 37–39.

⁸⁹ Äänen arkkitehtuurin ja tilallisuuden osalta, ks. esim. Connell & Gibson 2006, 192–220.

⁹⁰ Johnson 2002, passim.

⁹¹ Fenomenologi Maurice Merleau-Pontyn mukaan maailmasta voi saada tietoa vain tekemisen kautta, osallistumalla ruumillaan. Merleau-Ponty 1993, 17, 20–22; Kupiainen 1997, 18.

⁹² Musiikkitiedettä ja antropologiaa yhdistelevä soundscape-tutkimus on tässä suhteessa erityisen kiinnostava kulttuurisen musiikintutkimuksen haara. Ks. esim. Johnson 1994, 39–47; Järviuoma & Wagstaff 2002, passim., erit. suhteessa tilallisuuteen ja ääniarkkitehtuuriin, 19–20; Järviuoma & Vikman 2013, erit. 646–648. Helmi Järviuoma-Mäkelä on tarkastellut erilaisia vaihtoehtoisia tapoja esittää etnografiaa, esimerkiksi tutkimuksellisten äänitteiden ja digitaalisten ääniesseiden avulla. Järviuoma 2013, 105–106.

viittaa kuvaa ja ääntä käyttäviin viestintäteknologioihin. Kuten mediatutkija Juha Herkman on todennut, audiovisuaalinen maailma on aina välittynyt, medioitunut, ja tarvitaan ”tulkinnan dialogisoimista”, jotta nämä monitahoiset ja -tasoiset kulttuuri-ilmiot avautuisivat.⁹³ Multimedian käsite on myös työlleni hyödyllinen, koska se sisältää aistimellisuuden vieläkin laajemmassa merkityksessä.⁹⁴

Miten tämä multimediaalisuus korostuu tulkinnassani? Stadionrock on audiovisuaalisen spektaakkelin läpilyömää, äänen paine, rytmiiikka, arkkitehtoniset pinnat, valot ja yleisön reaktiot tuottavat kokemuksista moniaistisia. Toisin kuin vaikkapa perinteisemmän rockyhtyeen The Rolling Stonesin kohdalla, Pink Floydin musiikkia ei ole juurikaan määritelty ruumiillisuuden kautta, vaan se on alusta lähtien liitetty visuaalisten elementtien yhteyteen, 1960-luvun loppupuolen synestesiakoikeiluista myöhempään millintarkasti orkestroituun elokuvallisuuteen. Siten yhtye, samalla kun katosi teknologiseen ruumiittomuuteen, myös korvasi läsnäolonsa puutteen visuaalisella aineistolla. Tämä ”näky” yhtyeen lavaesiintymisten lisäksi esimerkiksi siinä, että he tekivät jo ennen *The Wall* -teosta kolmen elokuvan soundtrackit ”oman” varhaisemman konserttielokuvansa *Live at Pompeii* ohella.⁹⁵ Lähteinäni olevissa videoissa visuaalinen maailma kietoutuukin äänimaisemaan, ja tämä yhteiskokemus muodostaa tulkintani perustan. Tällä tavoin yksi audiovisuaalinen lähde voi muuttaa koko tutkimuskohteeni ”äänikuvaa” suhteessa omaan kokemukseeni, ja siten muokata läpikäymääni hermeneuttista prosessia. Tässä mielessä tulkintani nousee suoraan aineistosta, vaikka rakennankin kontekstuaalista tulkintapeliäni suhteessa omaan esiyimmärykseeni ja populaarikulttuuria koskevaan aiempaan tutkimukseen.

Mikä sitten voisi olla varsinainen audiovisuaalisen aineiston lukutapa? Kyse on hermeneuttisesta lähilukemisesta ja -kuuntelemisesta. Ymmärtämiseen pyrkivä lukutapani pohjautuu kokonaisaineistosta nousevaan esiyimmärykseeni, mutta luettavista aineistoista avautuvat näkökulmat toisaalta muokkaavat kokonaiskäsitystäni. Itse kuvaukseni taustalla vaikuttavat hermeneuttisen antropologian perusideat. Uskontohistoriallista ja -antropologista tutkimusta edustavan Clifford Geertzin tapa analysoida vertautuu ”grounded theoryna”, siis aineistolähtöisyydessään, herme-

⁹³ Herkman 2001, 12. Olennainen tähtiverkon kanssa risteävä käsite on myös intermediaalisuus, jolla viitataan sisältöjen suhteisiin ja jatkuvuuksiin erilaisten medioiden välillä mediateknologioiden muuttuessa. Metodologisessa mielessä intermediaalisuus pureutuu myös erilaisten medioiden käyttöliittymiin ja niiden suhteiden leikkauskohtiin. Mediatutkija Juha Herkman rinnastaakin intermediaalisen aineistojen luennan historian tutkimukseen. Ks. Herkman 2012, 11–14, 19–20. Populaarimusiikkikulttuurin piirissä tämä voisi tarkoittaa konserttitaltiointien ja sen sisältämien audiovisuaalisten elementtien, oheistuotteiden, konserttiarvioiden ja haastattelujen tarkastelua suhteessa toisiinsa. Olennaista on joustava monitieteinen ja -metodologinen lähestyminen erilaisiin lähdeaineistoihin. Koenkin tehneeni intermediaalista tutkimusta jo ennen kuin olin tutustunut käsitteeseen. Intermediaalisuuden käsitteestä suhteessa audiovisuaaliseen estetiikkaan ks. myös Richardson & Gorbman 2013, 23.

⁹⁴ Vaikka ”Multimedian” käsite yleistyi vasta 1980-luvulla, ensimmäiset käsitteen käyttöyhteydet on löydetävissä jo 1960-luvun lopulta, New Yorkin avantgarden ja vastakulttuurin piiristä. Samaan aikaan myös Lontoon undergroundissa tehtiin hyvin samankaltaisia asioita. Taylor 1995, 201–202; Mason 2004, 107.

⁹⁵ *Live at Pompeii* (1994, alun perin 1972) -elokuvan ohjasi Adrian Maben. Soundtrackit Barbet Schroederin filmihin *More* (1969) ja *La Valée* (1972), ja Michaelangelo Antonionin filmiin *Zabriskie Point* (1970). Schaffner 1992, 141–144, 166, 168–169.

neutiikkaan, josta se onkin saanut vaikutteita.⁹⁶ Itse käyttämäni audiovisuaalinen aineisto sisältää erityisen merkityksellisiä avainkohtauksia, joita on syytä lähilukea, siis analysoida erityisen tarkasti. Tällaista lähilukua olen toteuttanut valitsemisiani tapaustutkimuksissa. Olen tukenut joissain analyysseissäni, esimerkiksi Pink Floydin Pompeijin konsertin audiovisuaalista kerrontaa analysoidessani, lähilukuani tekstin ohien liitettyjen kuvakaappausten avulla.⁹⁷ Visuaalisen ilmaisun tarkka lähiluku saattaa joskus avata lähteen luonnetta paremmin kuin pelkkä tekstuaalinen analyysi. Olennaista on kuitenkin se, että kuvasarjat ovat avainkohtauksien tulkinnan kannalta olennaisia ja niihin myös viitataan analyysissä – ne eivät jää irralliseksi tekstuaalisen analyysin kuvitukseksi. Vastaavasti tarkastelen, joskin teoreettisessa mielessä hiukan rajoittuneemmin, musiikin roolia näissä kohtauksissa. Viimekädessä tärkeää on tavoittaa audiovisuaalisen vuorovaikutuksen peli.⁹⁸

Pyrin soveltamaan audiovisuaalisen aineistoni tulkinnassa Geertzin näkemystä ”tiheästä kuvauksesta”, jossa hän muotoilee kulttuuria koskevaa kuvauksen ja tulkinnan teoriaa. Tiheän kuvauksen tarkoitus on tuoda lukijalle kuvattava ilmiö ymmärrettäväksi laajemmassa kuvattavan kulttuurin kontekstissa tulkitsemalla kuvattun toiminnan julkisia symbolisia merkityksiä. Tässä on semioottinen pohjavire, sillä kulttuuri on Geertzille – Max Weberiä mukaillen – jaetuista symboleista koostuva merkitysten verkosto.⁹⁹ Tiheän kuvauksen avulla voin korostaa tiettyjen tapahtumien erityistä merkitystä kokonaisuuden kannalta, kokonaista esiintymiskulttuuria avaavina. Vaikka olenkin epäileväinen sen suhteen, että kulttuurin kokonaisuus olisi tavoitettavissa struktuureina, on lavatapahtumien käytännöissä monia jaettuja historiallisia käytänteitä, jotka myös avautuvat analyysissäni. Symbolien järjestelmän sijasta puhun kuitenkin mieluummin merkitysjärjestelmästä, kulttuurisesta syvärakenteesta ja lavatapahtumien ja -suunnittelun historiallisesta kontekstista. Pitkän ajanjakson kuluessa syntyneiden esiintymiskäytänteiden kautta rock-konserttiin kuuluvat kuitenkin olennaisena osana erilaiset rituaaliset käytänteet.

Millaista on rockyhtyeen ja -tähten rituaalinen toiminta? Toki esimerkiksi vakiintuneet konserttitilanteen käytännöt, kuten konsertin teatraalinen rytmitäminen erilaisien huippukohtien avulla, yleisön innostaminen taputtamaan ryt-

⁹⁶ Geertz näkee kulttuurin symbolistisena järjestelmänä, joten hänen antropologiansa muotoiluissa on osin hiukan itselleni vieras strukturalistinen pohjavire. Geertz 1993, 9–10. Tämä kulttuuria määrittävä symbolistinen järjestelmä on mielestäni verrattavissa Foucault'n ”tiedon arkeologiaan” liittyvään ajatukseen kulttuurin syvärakenteesta. Ks. esim. Immonen 2001, 21–22. Geertzin määritelmä ”uskonnolle” on paljonpuhuvaa hänen yleisemmän kulttuurikäsitteensä kannalta. Uskonto on hänelle ”[S]ymbolien järjestelmä, joka toimii saadakseen aikaan voimakkaita, laaja-alaisia ja pitkäaikaisia mielialoja ihmisissä muodostamalla käsityksiä olemassaolon yleisestä järjestyksestä antamalla näille käsityksille sellaisen asiallisuuden olemuksen, että mielialat ja motivaatiot tuntuvat erityisen realistisilta.” Geertz 1986, passim.

⁹⁷ Ks. osatutkimus II, Kärki 2003, 220–224. Tällaisesta audiovisuaalisesta lähilukemisesta ks. myös Ks. myös Richardson 2012, 13–14 sekä Kallioniemi & Kärki 2012, erit. 180–184.

⁹⁸ Lähiluvusta ks. Salmi 1993, 143–145. Mieke Bal esittelee kiinnostavan tavan lähilukea käsitteen *framing* kautta, hän ikään kuin rajaa analyysin kohteen tietyt tulkinnalliset elementit tarkempaan kulttuuriseen ja historialliseen tarkasteluun ja suhteuttaa niitä toisiinsa. Bal 2002, 133–173.

⁹⁹ Geertz omi termin ”tiheä kuvaus” (*thick description*) filosofi Gilbert Rylelta, joka käytti siitä esimerkkinä silmänskun erilaisia kulttuurisia merkityksiä. Geertz 1993, 5–7; Söderhom 1990, 26–27; ks. myös suhteessa mikrohistoriaan Elomaa 2001, 69.

mikkäästi, teatraaliset ja liioitellut lavaeleet sekä yleisön odotuksilla pelaaminen esimerkiksi encore-käytännön kautta ovat rituaalista toimintaa. Rocktähten rituaalinen toiminta sisältää jopa uskonnollisia riittejä muistuttavia ja kenties samankaltaiseen ylevän kokemuksen tuottamiseen pyrkiviä elementtejä. Antropologi Victor Turnerin vaikutusvaltaista siirtymärituaalien luokitteluun tarkoitettua teoriaa soveltaen voisi sanoa, että rocktähti on liminaalinen olento, joka elää varsinkin julkisissa esiintymisissään ”välitilassa”.¹⁰⁰ Aivan kuten muutkin kulttuurihistorialliset välitilan olennot, kuten runoilijat, munkit, shamaanit, narrit ja hullut, hän elää kahden maailman välissä ja tuottaa yhteisölle yhdistäviä kokemuksia, mutta saa käyttäytyä poikkeavalla tavalla. Vastaavasti tietyt tapahtumat, kuten rock-konsertit, voivat lisätä yleistä liminoidia käyttäytymistä, kuten Turner uudelleenmäärittää myöhemmin. Liminoidisuus ei ole samalla tavalla säädeltyä ja ritualisoitua, joten se on hyvä käsite vaikkapa festivaaliyleisöjen tutkimuksissa.¹⁰¹ Liminaalisuus ja siirtymäriittien ajatus rajoista kuvaavat kuitenkin osuvasti itse lavaesiintyjän kulttuurisesti säädeltyjä tai jopa kaoottisia lavarituaaleja. Esimerkiksi 1960-luvun lopun psykedeelisen alakulttuurin epäjärjestys näyttäytyy eräänlaisena ”höyryjen päästönä” suhteessa itseään yliannostelevaan valtakulttuuriin. Olennaista on, että liminaalisesta performanssista voi oppia jotain uutta, millä voi olla potentiaalia muuttaa kulttuurin suuntaa.¹⁰² Tämä performanssi tarvitsee nähdäkseen esikuvallisen hahmon, joka voi toimia liminaalisen rituaalin keskipisteenä, teknologisenä ”shamaanina”. Rocktähteyttä on joissain tapauksissa rakennettu hyvinkin tietoisesti tällaisen rituaalisen toiminnan varaan, mainittakoon The Doors -yhtyeen laulaja Jim Morrison ja tarkasteleman Peter Gabriel.

Rituaalisuus voidaan nähdä pelaamisen yhtenä keskeisenä ulottuvuutena. Peter Gabriel on todennut, että kaikissa esiintymisissä on vääjäämättä rituaalinen aspekti. Tämä johtuu yleisön ja lavan suhteesta, lavan päällä työskentelevän esiintyjän välttämättä seuraavasta tarpeesta liioitella eleitään: ”Sometimes by moving very slowly and deliberately one can pinpoint a mood in a way that draws people into the music. When I go to a concert I want to be moved and excited by the passion or the ideas. That is my aim as a performer.”¹⁰³ Toisin sanoen Gabrielille esityksen rituaalinen aspekti on ratkaiseva luotaessa suhdetta yleisön ja esiintyjän välille. Hänen oman persoonansa keskeisyyttä varhaisen Genesisin tähtikultissa kuvaa se, että kun muu yhtye oli hyvin hillitty voidakseen soittaa paremmalla soittotekniikalla ja piti pitkiä taukoja virittäessään instrumenttejaan kappaleiden välissä, Gabrielin oli solistina omien sanojensa mukaan keksittävä yleisölle ylimääräistä viihdykettä. Tämä lähes sattumanvarainen lähtökohta loi Gabrielin innovatiivisen soolouran perustan.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Turner 1970, 95.

¹⁰¹ Turner 1982, 33–56. Esimerkiksi kulttuurihistorioitsija Henri Terho on tutkinut kaupunkifestivaali Down By The Laiturin liminoideja piirteitä. Terho 1999, 71–79.

¹⁰² Carlson 2006, 36.

¹⁰³ Gallo 1986, 7.

¹⁰⁴ *Genesis. A History* (1991), passim; Bowler & Dray 1992, 48; Bright 1999, 72.

Korostan kuitenkin, että konserttien lähiluku ja lähikuunteleminen ei liity ainoastaan niihin liittyviin kulttuurisiin käytäntöihin ja laajempaan kulttuuriseen kontekstiin, vaan myös itse audiovisuaalisen kokemuksen tulkintaan suhteessa näihin. Tämä audiovisuaalisuus on vuorovaikutusta soittamisen ja jatkuvasti muokkautuvien lavarakennelmien ja taustaprojisointien välillä. Stadionkonserteissa visualisoidaan ääntä sen kanssa synkronoitujen kuvallisten narraatioiden, valaistuksen ja erikoisefektien – pommit, ilmatäytteiset nuket, jne. – avulla. Mutta onko kyse muustakin kuin äänen visualisoinnista? Asetelman ympäri kääntäminen, näkyjen ”äänellistäminen” – paremman sanan puutteessa – on tarpeen, jotta käsitämme paremmin audiovisuaalisten aineistojen monimutkaisen vuorovaikutussuhteen.¹⁰⁵ Musikologi Nicholas Cookin mukaan on selvää, että ääni ja kuva ovat yhtäaikaisia ilmiöitä ja että niiden välillä on korrespondenssi eli vastaavuus (*synaesthesia*), mutta vastaavuutta parempi analyysin väline on juuri interaktion, vuorovaikutuksen käsite.¹⁰⁶ Tämä interaktio voi nimittäin sisältää myös harmoniaa rikkovia, dissonoivia elementtejä.¹⁰⁷ Yksi vuorovaikutuksen muoto on hankalampi tulkita kuin itsestään selvät yhteydet valon ja äänen välillä, nimittäin tekstuaalisten narratiivien ja äänellisten ilmiöiden vuorovaikutussuhteet. Tekstuaalisista narratiiveista mainittakoon sanoitukset, jopa laajemmat levytyksiin liittyvät konseptuaaliset tarinat, äänellisistä ilmiöistä taas rytmi, persoonallisuuksien vaihtaminen laulutapaa muuttamalla ja ääniefektit.¹⁰⁸

Analysoitaessa audiovisuaalisen tallenteen äänimaailmaa voidaan psykoakustisen kokemuksen kautta päästä ymmärrykseen siitä, miten ääni tai soundi sijaitsee tallenteessa eri elementtiensä kautta. Näitä ovat vire (taajuus), äänenvoimakkuus (amplitudi, äänen intensiteetti), vaihe (äänen värähtelypaineen muutos), suunta (kahdella korvalla kuultaessa tuottaa vasemmalla/oikealla, edessä/takana -aistimuksia), etäisyys (kaiun aika), aistimus siitä kuinka lähellä tai kaukana äänilähde on, ja äänenväri (aistittu äänen eri taajuuksien muutos ajan kuluessa). Lisäksi on syytä ottaa huomioon äänen synnyn historiallinen konteksti, käytetty esiintymis- tai nauhoitusteknologia (esim. analoginen tai digitaalinen), käytetyt soittimet ja esittämiseen liittyvä ammattitaito. Näiden tekijöiden yhdistelmä on se äänien peli, jota kuuntelen. Musiikintutkija Serge Lacasse on kutsunut tätä akustisen ympäristön hahmottamista termillä ’phonographic staging’; tavallaan kyse on tällöin äänelli-

¹⁰⁵ Musiikkifilosofi Lawrence Kramer puhuu musiikin kokemuksellista todellisuutta hermeneuttisesti analysoitaessa ”rakentavasta kuvailusta”: kieli välittää kulttuurisia oletuksia musiikista. Vastaavasti musiikki on kuin mikä tahansa teksti tai kulttuurinen käytäntö – sitä voidaan tulkita hermeneuttisesti kulttuurin ja historian osana. Tämä on myös tärkeää, sillä musiikki on syvästi elettyjä subjektiivisia kokemuksia, mutta siinä resonoivat ja assosioituvat kulttuurimme jaetut kerrostumat. Kramer 1990, 6; Kramer 1991, 141–146; Kramer 2003, 126, 134; Kramer 2011, erit. 1–45. Ks. myös Sarjala 2002, 49–53; Sarjala 2003, 24. Konserttielokuvia voidaan lähikuunnella ja siten tavoittaa jotain tallenteen kokonaisnarratiivista, ei vain äänestä itsestään. Ks. Välimäki 2008, 45, 50.

¹⁰⁶ Cook 2000, viii.

¹⁰⁷ Chion 1994, 37–39.

¹⁰⁸ Audiovisuaalisten aineistojen narratiivisesta luonteesta ks. Bacon 2000, erit. 234–243; Kassabian 2001, erit. 37–60; Välimäki 2008, 47–48.

sestä arkkitehtuurista, auralisesta ”lavasuunnittelusta”.¹⁰⁹ Äänet konkretisoituvat suhteessa niihin liitettyihin narratiiveihin. Toki tekstimuotoiset sanoitukset saavat hahmonsia laulamisen kautta, kun ne sidotaan melodioihin, ja siten tekstuaaliset mielikuvat äänellistetään. Sanat eivät vain toista musiikillisia merkityksiä, vaan luovat uusia tulkinnan tasoja samalla kun ne ovat itsekin musiikkia. Lauluäänen puitteissa tapahtuva tonaalinen peli, aksentit ja tunteiden ilmaisu erilaisilla kulttuuriin sidotuilla laulutavoilla ovat kaikki vuorovaikutuksessa teoksen narratiivin kanssa. Kontekstoiva lähilukuni ja -kuunteluni tuottaa niistä viime kädessä hermeneuttisen ja narratiivisen tulkinnan.¹¹⁰

Osatutkimuksissani tarkastelen esimerkkejä siitä, miten lavasuunnittelu ja -esiintyminen ovat hermeneuttisessa mielessä pelaamista. Kuten sanottu, myös oma analyysini on todellakin pelaamista, jo lähtien tekemistäni aineistovalinnoista, mutta ennen muuta itse aineistojen lähiluvun kautta. Tutkimuskohteistani on ollut helppo löytää konkreettisia audiovisuaalisen pelin ja leikin elementtejä, lähtien jo lavojen konseptisuunnittelusta ja päättyen itse konserttien loppuessa. Esimerkiksi Pink Floydin *The Wall* -konsertin käynnistää valeorkesteri, yhtye pelaa yleisön odotuksilla ja rakentaa speaktaakkelin avauksen heti teatraaliselle valheelle. U2:n *Popmart*-kiertueen tarkoituksellisen koominen flirttailu supermarket-estetiikan ja globaalien brändien kanssa on samaten peliä yleisön odotusten kanssa. Molemmissa esimerkeissä on kyse kulttuurikritiikistä, joka toteutuu paradoksaalisesti massiivisena arenakonserttina. The Rolling Stones -yhtyeen *Bridges To Babylon* taas edustaa pelaamista ja leikkiä historiakulttuurisilla elementeillä, Babylon ja barokki sotketaan lähes parodisella ja liioittelevalla tavalla osaksi dekadenttia speaktaakkelia, jossa konkreettinen lavasta nouseva terässilta vie yhtyeen jäsenet keskelle areenaa, symboloiden paluuta heidän nuoruutensa Lontoon pienille klubeille. Kenties esimerkeistäni konkreettisin leikkijä on Peter Gabriel, joka ensin ideoi konserttia kiinalaisen I Ching -pelin avulla ja rakennutti suunnittelua varten yhdessä lavasuunnittelija Robert Lepagen kanssa miniatyyrilavan ja leikki sen avulla erilaisia versioita konsertistaan. Vastavasti lavasuunnittelija Mark Fisher Studio Fisher -yhtiöineen pelasi lavarakennelman 3D-mallinnuksilla ja kykeni niiden avulla tuottamaan kokonaisen konsertin lavakokonaisuuden ja konsertin dynamiikan muutoksineen.¹¹¹

Pyrin siis rakentamaan tulkintapelini siten, että kykenen asiantuntevalla tavalla lähilukemaan edellä kuvatun kaltaisia erityisen merkityksellisiä lavatapahtumia, käymään läpi niiden syntyhistoriaa ja asettamaan ne osaksi aikansa kulttuurihistoriallista kontekstia.

¹⁰⁹ Lacasse 2000 & 2010, erit. 212–216. Vaikutusvaltainen musiikkitekniikan tutkija Paul Théberge toteaa siirtymisen akustisista elektronisiin soittimiin olleen murros, mutta ei perustavanlaatuinen sellainen. Hän argumentoi, että siirtyessään uudenlaisiin musiikkitekniikoihin muusikko kantaa aina siihen mennessä keräämäänsä tietotaitoa ja musiikillista ymmärrystä. Théberge 1997, 158–161. Muutenkin populaarimusiikin piirissä musiikkitekniikan tuottama soundi on huomattavasti olennaisempi osa mitä tahansa sävellystä kuin ennen sähköisten soitinten aikaa. Ibid, 279. Ks. myös Korvenpää & Kärjä 2007, 77.

¹¹⁰ Tässä sovellan jälleen osin Lawrence Kramerin (2011) ideoita.

¹¹¹ Ks. erityisesti osatutkimukset I, IV, V, VI. Kärki 2002b; Kärki 2007a; Kärki 2010a; Kärki 2010b.

III Tähteyden ja teknologian peliareenoilla

3.1. Globalisoituvan areenatähteyden kulttuurihistoria

Pyrin seuraavaksi rakentamaan laajaa historiallista kontekstia areenoilla tapahtuville esiintymisille. Keskityn ennen muuta audiovisuaalisten elementtien mukaantuloon, mutta pohdin myös globalisoituvaa mediakulttuuria kohdanneita suuria muutoksia suhteessa lähihistorian murroskohtiin aikarajaukseni piirissä. Keskeistä on ymmärtää historiakulttuurin voima: lähihistoriamme sisältää kerroksellisesti myös kaukaisempaan menneisyyteen liittyviä ilmiöitä, jotka kerrostuvat ja laskostuvat osana kulttuuriamme. Tämä on tietyllä tavalla aineistoista ja yksityiskohdista nousevan analyysini vastapooli, yritys katsoa pitkäkestoisempia ilmiöitä suhteessa tarkastelemiini tapahtumatason toimijoihin – tässä yritänkin hiukan ristivalottaa Fernand Braudelin hengessä erilaisten ja erikestoisten aikatasojen kerroksellista ja yhtäkaista läsnäoloa. Näenkin yhteyden toiminnan osana ”historian orkesteria”, joka soittaa erikestoisia ja armottomia säveliään – joskus riitasointujaan – samalla temporaalisella nuottiviivastolla. Samanaikaisesti kuitenkin pyrin nostamaan näitä tarkastelemiäni ilmiöitä tutkimusaineistostani, konkretisoimaan niiden läsnäoloa.¹

Areenatähteyden kulttuurihistorian voidaan katsoa sisältävän hyvin pitkäkestoisia elementtejä länsimaisen kulttuurimme historiasta, aina antiikin näytelmäkulttuurista lähtien, oopperan ja sähköisten mediavälineiden läpilyöntiin. Sen tarina on paitsi teknologisen muutoksen myös taiteellisten ideoiden määrittämä – niin teatterin kuin musiikillisen esittämisen puolella. Sama pätee varauksin esimerkiksi

¹ Kari Immonen on tarkastellut populaarimusiikin historiaa Fernand Braudelin orkesterimetaforan kautta. Kyse on tietyssä ajassa olevasta kulttuurisesta polyfoniasta, jossa erilaiset ja eri ajoilta peräisin olevat traditiot sijaitsevat samanaikaisesti. Immonen 1996, 106–108. Jotta tämän metaforan ajatus aukenee kaikessa kauneudessaan, sen voi käsitteellistää niin rytmisten kestojen kuin äänenkorkeuden kerroksellisuuden kautta. Oli ilahduttavaa huomata että myös marraskuussa 2014 kulttuurihistorian alalta väitellyt Annakaisa Suominen koki tämän metaforan hyödylliseksi. Suominen 2014, 23–24. Sijoitan käsittelemäni yhteydet osaksi tiettyjä populaarimusiikin historian tyynejä ja samalla periodeja. Tällaiset esimerkiksi genreen ja kulttuurin vuorovaikutusprosesseihin perustuvat määrittelyt ovat kulttuurisia sopimuksia, ajan käsittelyn työkaluja, mutta toimivat samalla myös tarkastelemiäni mediaspektaakkeliä ja niiden kulttuurihistoriallisten juurien määrittäjinä julkisuudessa. Periodisoinnin ongelmista ks. esim. Korhonen & Tuohela 2002, 2–3. Musiikin historian tutkiminen rinnastuu luonnostaan muuhun kontekstuaalisoiivaan historiantutkimukseen. Ks. Sarjala 2002, 178; Kärjä 2005, 31–32.

olympialaisten avajaisiin. Olennaisia elementtejä tällaisessa erittäin laaja-alaisessa historiallisessa kontekstualisoinnissa on 1960-luvun nuorisokulttuurin idealismi ja radikalisoituminen kohti vuosikymmenen vaihdetta, taiteellisen ja progressiivisen rockin nousu valtavirraksi sekä siihen liittyvä 1970-lukulainen kulttuuripessimismi, 1980-luvun mediakulttuurinen muutos Music Televisionin (MTV) ja globaalien stadionkiertueiden kautta sekä kaksinapaisen maailmanjärjestyksen murtuminen Neuvostoliiton romahdettua 1991. 1990-lukua leimaakin nähdäkseni eräänlainen suurten kertomusten kaatuminen, media- ja kulutusähky sekä populaarikulttuurin kierrätysilmiöiden ja nostalgian voittokulku, joka on vain kiihtynyt 2000-luvulla. 1990-luvun loppupuolella tapahtunut internetin globaali läpimurto muutti ja demokratisoi vähitellen niin tiedonvälityksen kuin populaarikulttuurin kenttää. Nyt 2010-luvulla olemme tilanteessa, jossa ”kaikki” on vähitellen saatavilla virtuaalisesti, myös kotona erilaisten uusien teknologiajärjestelmien avulla – kotiteatterit ja kulttuurisisältöjen digitaalinen lataaminen ovat jo lähes joka kodin arkipäivää – mutta samaan aikaan livekonserttien ja stadiontason urheilutapahtumien suosio on suurempaa kuin koskaan. Kun maailma sirpaloituu ja koetaan bittivirtojen kaaoksena, perinteiden, elävän yhteyden ja yhteisöllisyyden sosiokulttuurinen arvo näyttää kasvavan jatkuvasti.² Oma tutkimukseni silittää tätä livekonserttien ja viihdeurheilun maailmaa vastakarvaan: onko kallis, suurelta osin representoitu massaviihde tuota kaivattua aitoa yhteisöllisyyttä? Monille on.

Jos ajatellaan millä tahansa areenalla tapahtuvaa teatraalista toimintaa, jossa on mukana jonkinlaista teknologiaa, syvärakenteellisessa mielessä voidaan aloittaa antiikin Kreikan näytelmistä ja klassisesta ratkaisusta, jossa jumala tuli jonkinlaisen nosturin avulla lentäen ratkaisemaan dramaattisen tilanteen. Aristoteles arvosteli käytäntöä *Runousopissaan* (350 eaa):

Ilmeistä on myös, että loppuratkaisun täytyy olla tapahtumien luonnollinen seuraus eikä siihen saa vaikuttaa jumalan puuttuminen asioiden kulkuun kuten Medeiassa tai Iliaan kuvauksessa laivaston lähtöryityksestä. Jumalallista ihmettä käytettäköön ainoastaan varsinaisen näytelmän ulkopuolelle jäävissä tapahtumissa, jotka kuuluvat joko menneisyyteen, jota ihminen ei voi nähdä, tai tulevaisuutena josta ennustukset ja ilmoitukset kertovat; jätämme jumalille kyvyn nähdä kaiken.³

Eli koneesta tuleva jumala ei saisi ratkaista juonen kannalta mitään. Vakiintunut termi *Deus Ex Machina*, jumala koneesta – käänнос muinaiskreikasta: ἀπὸ μηχανῆς θεός (*apo mēkhanēs theos*) – viittaakin yhä edelleen retorisesti huonoon juonen kuljetamiseen, jossa yllättävä ja erikoinen käänne ratkaisee tilanteen. Toki kyse on myös teatralisesta liioittelusta. Tässä yhteydessä puhun juonellistamisen ohella konkreettisesta nosturista näyttämäteknologiana, esikuvallisena teatterin myöhemmän historian kannalta. Suhteessa mediaspektaakkeliin voidaan käsitellä kuitenkin ajatella myös retorisesti kahdella tavalla; toisaalta mediakriittisesti, jolloin koko audiovisu-

² Tämän sosiokulttuurisen muutoksen suhteesta ajatukseen melun organisoitumisesta kaupunkikulttuurissa ja myös areenarockissa, ks. Kallioniemi & Kärki 2010a, erit. 345–352.

³ Aristoteles: *Runousoppi*, 43–44, ks. myös 77 (Kohta 15).

aalinen teknologia näyttäytyy jollain tapaa tällaisena olennaisen – esittäjän – alleen hukuttavana ja olennaisen kadottavana kokonaisuutena, toisaalta positiivisemmassa mielessä, jolloin teknologia tuottaa ”jumalallisia”, ylevöittäviä elementtejä esityksiin. Vaikka kreikkalainen teatteri on lähtölaukaus teknologian käytölle lavastuksessa, sen keskeinen ero myöhempisiin ratkaisuihin on tietoinen kaksiulotteisuus – näyttelijöiden ja yleisön väliin jätettiin pitkä välimatka, jolloin kaikki lavatapahtumat sijaitsevat rinnakkain, demokraattisesti.⁴ Näistä syistä voidaan nähdä yhden tarkasteleman lavasuunnittelijan Robert Lepagen ratkaisu nimetä suunnitteluyhtiönsä Ex Machinaksi ironisena.⁵

Toinen mediaspektaakkalien kannalta olennainen ja pitkän vaikutushistorian omaava ajatus on idea kokonaistaideteoksesta. Ooppera muuttui 1800-luvulla musiikin, kirjallisuuden ja näytelmän yhdistäjänä yhä suureellisempien produktioiden toteutuskentäksi. Eero Tarastin mukaan oopperan syntyessä tärkein vaikuttava tekijä oli juuri antiikin tragedian elvyttäminen. Muutenkin myöhempien, erityisesti romantiikan ajan säveltäjien idea rekonstruktioista tuntui olevan keskeinen, ajan sävellysten pyrkiessä musiikillisen ilmaisun alkumuotoon. Hyvinä esimerkkeinä tällaisista myyttisen alkuhämärän tunnelmaan pyrkivistä teoksista mainittakoon Sibeliuksen maailmansyntymyytti *Luonnottaressa*, Alexander Skrajabinin *Prometheus*-mysterio, Igor Stravinskin *Oidipus Rex* ja Richard Wagnerin koko oopperasarja *Der Ring des Niebelungen*.⁶

Juuri Richard Wagnerin tuotannossa on kiintoisaa se, kuinka musiikki itsessään muuttuu osaksi ”myyttistä” tapahtumaa. Hän käytti oopperoissaan paljon erilaisia musiikillisia johtoihteita, jotka liittyivät aina tiettyihin tilanteisiin tai henkilöihin. Täten Wagner itse asiassa loi tilaa ja ihmisten läsnäoloa vastaavia toimintoja musiikillisesti. Jotkut jaksot saattoivat sisältää aivan itsenäistä musiikillista kerrontaakin. Täten musiikin maailma muuttuu näyttämön henkilöiden sisäiseksi maailmaksi – paljolti samaan pyrittiin esimerkiksi progressiivisten yhtyeiden pitkissä temaattisissa eepoksissa.⁷ Wagnerin idea kokonaistaideteoksesta – *Gesamtkunstwerk* – kääntyi helposti progressiivisen rockin temaattisuudeksi, jossa musiikki, sanoitukset, tanssi, eleet ja lavastus muodostavat yhtenäisen audiovisuaalisen kokonaisuuden esiintymisessä.⁸

⁴ Laajemmin kreikkalaisen teatterin näytelmällisistä ja akustisista ratkaisuista, ks. Lacasse 2000, 42–45. ”Teknologisen ylevän” ajatuksesta, ks. myös alaluku 2.2.

⁵ EX Machina:n kotisivut, ks. <http://lacaserne.net/index2.php/exmachina/> [viitattu 19.11.2012.]

⁶ Tarasti 1994, 10, 131–133, 253–254; Bacon 1995, 382–387. White & Scott 1997, 92–95. 1800-luvulla otettiin käyttöön monia teatterilavojen teknologisia ratkaisuja, jotka ovat yhä käytössä, esimerkiksi sähkövalaistukseen liittyen. Spottivalo on yksi olennaisimmista, mutta myös erilaiset panoraamoihin, dioraamoihin ja taikalyhtyihin liittyvät kokeilut ovat olleet merkityksellisiä. Schivelbusch 1995, erit. 191–221.

⁷ Tarasti 1994; White & Scott 1997, 56–57, 64–65, 49–50. Progressiivisen rockin osalta Macan 1997, 40–46; Kärki 2007b, passim. Johtoihteen (*Leitmotiv*) audiovisuaalisesta käytöstä ks. Gorbman 1987, 93–97; Kassabian 2001, 50–52.

⁸ Macan 1997, 11, 68; White & Scott 1997, 45, 53–55; Tarkempi selvitys Wagnerin taideteorioista ja kokonaistaideteoksesta ks. Salmi 1999, 74–80.

Antiikin Kreikan teatterissa oli näkemisen ja kuulemisen kannalta keskeiset tilalliset ratkaisut optimoitu. Ne liittyivät amfiteatteriin akustisena tilana ja esimerkiksi näyttelijöiden naamioiden käyttämiseen ”megafoneina” jopa siinä määrin että Richard Wagner imitoi kreikkalaista teatteria Bayreuthin teatterissaan. Wagnerin oma Festspielhaus on ensimmäisiä musiikillisia tiloja, joissa koko rakentamisen perusajatus on tarjota mahdollisimman täydellinen paikka esittää juuri tietynlaisia teoksia – tässä tapauksessa Wagnerin oopperoita.⁹ Areenoille tuotava viihdeteknologia pyrkii taas muuttamaan kaikkialla samankaltaisen tilan kullekin tapahtumalle erityiseksi ja elämykselliseksi.

Wagnerin kokonaistaideteoksia ihailleiden kansallissosialistien totalitaristinen paraatiestetiiikka rakentui tehokkaasti mediaspektaakkelin logiikalle, samaten suurten urheilutapahtumien avajaiset radion ja television roolin korostuttua yhä enemmän 1900-luvun jälkipuoliskolla. Joukkojen rytmikäs käyttö, Sigfried Kracauerin käyttämän käsitteen mukaan ”massaornamentti”, oli natsiestetiiikan keskeinen tehokeino niin Nürnbergin puoluepäivillä kuin Berliinin 1936 olympialaisissa.¹⁰

Ajattelen Philippe Lacoue-Labarthen ja Jean-Luc Nancy tavoin, että erilaiset totalitarismit, Neuvostoliiton punainen totalitarismi mukaan lukien, ovat olleet reaktioita modernisaation ja uusien teknologioiden tuottamalle yleiselle vieraantumismiselle.¹¹ Toisaalta taas, paradoksaalista kyllä, nämä totalitaristiset liikkeet myös syleilivät uusia teknologioita ja alistivat ne poliittisten ideologioiden ja myyttien levittämisen palvelukseen. J.P. Sternin tulkinnan mukaan teknologian välinerooli natsiliikkeessä oli keskeinen, mutta silti sen merkitystä liioitellaan.¹² On selvää että natsismissä oli kyse muustakin kuin Sternin kritisoimasta ”teknologisesta mystifiointista”, jolla Hitlerin hoviarkkitehti Albert Speerin tapaiset johtohahmot pyrkivät selittämään omaa rooliaan kolmannessa valtakunnassa. Mutta sanoisin silti, että teknologialla, ja nimenomaan spektaakkeleihin sitoutuneilla teknologioilla kuten propagandanäytelmien yksinkertaisilla mutta tehokkailla innovaatioilla, oli erityinen merkitys kolmannen valtakunnan mielipidetodellisuuden muokkaajina. Kun totalitaarinen valtio on olemassa nimenomaan juhlapäivien, kulkueiden, univormujen ja symbolien visuaalisen esillepanon kautta, kuten kansallissosialistinen Saksa pitkälti oli, on kyse tietoisesta esteettis-poliittisesta valinnasta.¹³ Juuri äärimmilleen viety rationaalisuus synnytti natsimin tarvitsemat edellytykset irrationalisille ajatusuintauksille.¹⁴ Se voimallinen estetiikka, joka levisi Siegfried Kracauerin vaikutusvaltaisen tulkinnan mukaan saksalaisesta ekspressionismista esim. *Metropoliksen* (Fritz Lang, 1927) kautta osaksi natsien valtion julkisivua, ammensi myös tietenkin

⁹ Devlin 1989, 37–38; Auslander 1999, 51–52; Baugh 2005, 147–148.

¹⁰ Yksilön sulautumisesta osaksi viihteellisten joukkokokousten ja rytmisen voimistelun ”myyttistä” massaa, ks. Kracauer 1995, 75–89. Olympialaisten lavasuunnittelusta ks. Kärki 2011, passim. Myös rockkonserteissa yleisöä voidaan käyttää massaornamenttina, esimerkiksi esiintyjän saadessa kaikki taputtamaan musiikin tahdissa. Lontoon olympialaisten avajaisista audiovisuaalisena spektaakkelina ks. Richardson & Gorbman 2013, 12–17.

¹¹ Lacoue-Labarthe & Nancy 2001, 62.

¹² Stern 1992, 67–68.

¹³ Ks. esim. Lacoue-Labarthe & Nancy 2001, 13–14; Sundström 2007, 28–31.

¹⁴ Reiners 2001, 24.

antiikin Kreikan ja Rooman mahtipontisesta arkkitehtuurista.¹⁵ Selvimmin tämä näkyy Albert Speerin osin säilyneessä Nürnbergin Zeppelinkentän läheisessä Colosseumissa – joka itsessään oli suunniteltu massiivisten joukkokokousten puheidenpitopaikaksi. Mutta kenties mahtipontisia kulisseeja olennaisempia olivat ne uudet teknologiat joilla tuo estetiikka levitettiin: Leni Riefenstahlin elokuvat, radio, jopa Berliinin olympialaisten yhteydessä ensiaskeleitaan ottanut televisio.

Wagnerin kokonaistaideteoksien ihailu ei loppunut kansallissosialismin kukistuttua. Teatraaliset pyrkimykset suodattuivat myös klassisen musiikin ja oopperan ”korkeakulttuurisista” piireistä rock-musiikkiin 1960-luvun kuluessa. Oikeastaan voisi sanoa että ”korkean” ja ”matalan” eroihin ja myös rajojen rikkomiseen alettiin tuolloin kiinnittää enemmän huomiota populaarikulttuurin piirissä. Kyseessä oli moniulotteinen ja myös monimutkainen kulttuurinen prosessi, joka tapahtui joustavammin Yhdysvalloissa mielestäni populaarikulttuurin hegemonisen aseman takia. Sen sijaan Euroopassa asenteellinen muuri rockmusiikin ja eliittikulttuurin välillä oli varsin korkea. Psykedelia ja hippikulttuuri omaksuttiin Yhdysvalloista. Nopeasti muun muassa juuri Pink Floyd, The Who ja The Move kehittivät musiikkiaan ja lavaesiintymistään teatraaliseen suuntaan ja kyseenalaistivat vanhoja toimimisen tapoja, esimerkiksi esiintymällä konserttisaleissa.¹⁶ Romantiikan ajan ideoita suodattiin englantilaisten muusikoiden ajatuksiin ennen muuta taidekoulujen avulla. Journalisti Paul Stumpin mielestä julkisesti rahoitettujen taidekoulujen merkitykseen ei vielääkään ole kiinnitetty tarpeeksi huomiota, kun puhutaan brittiläisen populaarimusiikin murroksesta 1960-luvun lopulla. Hän nostaa ne suorastaan sodanjälkeisen brittiläisen kulttuurin ”voimalaitoksiksi”. Lavaesiintymisen kulttuurihistorian kannalta on olennaista, että lavaesiintymisiin ja albumien kansitaiteisiin siirtynyt poptaide alkoi leikitellä, pelata autenttisuudella.¹⁷

Myös sosiologit Simon Frith ja Howard Horne korostavat taidekoulujen merkitystä kirjassaan *Art Into Pop*. Heidän mukaansa ne ovat ainutlaatuisia brittiläisessä korkeakoulutuksessa, varsinkin koska koko sikäläinen taidemaailma monine muutoineen on kiinnittynyt taidekoulujen järjestelmään. Poptähdet kykenivät muuttamaan taideopiskelija-aikansa hyödykseen: he muuttivat opitun mutta kriittisen marginaalisuutensa myyntitekniikaksi ja julkisuuden lähteeksi.¹⁸ Taidekouluista julkisuuteen ponnistivat mm. John Lennon, Syd Barrett, Pete Townshend, Eric Clapton, Keith Richards, Ray Davies, Eric Burdon ja Jimmy Page.¹⁹ Oikeastaan taidekouluista astui julkisuuteen iso osa brittirockin supertähdistä.

Stump näkee edelleen taidekoulujen olleen sodanjälkeisen hyvinvointivaltion kylkiäisinä toimineita sosiaalisia laboratorioita. Niiden vapaassa ilmapiirissä oli lupa kokeilla taiteen lisäksi myös erilaisia elämäntapoja sekä rikkoa kulttuurisia rajoja.

¹⁵ Kracauer 1987, passim.

¹⁶ Söderholm 1990, 53–56, 68; Macan 1997, 16, 18–19; Kallioniemi 1998, 248.

¹⁷ Stump 1997, 24–25. Ks. myös Heddon & Milling 2006, 13.

¹⁸ Frith & Horne 1987, 27–30.

¹⁹ Mäkelä 2002, 148.

Taidekoulussa kaikki sallittiin – niistä muodostui turvaverkko friikeille, ulkopuolisille, laiskoille, hulluille, herkille, ujoille ja kaikille muille, joilla oli vaikeuksia sopeutua yhteiskunnan sääntöihin.²⁰

Millainen musiikillinen traditio muodostui tällaiselta koulutus pohjalta ja laajemmin, tällaisen ajanhengen piirissä? Brittiläiset taidekoulutaustaiset yhtyeet vaikuttivat koko länsimaisen populaarimusiikin omakuvaan, suodattuivat Yhdysvaltain markkinoille ja esiintyivät juuri siellä jättiareenoilla. Teatraalisuuden kasvun taustalla on paitsi tarve pysyä mukana mittakaavan muutoksessa, mutta myös uudenlaiset teatraaliset ideat, jotka liittyivät niin levyjen sisältöihin kuin niiden live-esittämiseen.

Alkusykhädyksistä vaikuttavin, koska se saavutti välittömästi laajaa kansainvälistä huomiota, on epäilemättä The Beatlesin *Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band* -levyn ilmestyminen kesäkuussa 1967. Sitä tervehdittiin arvosteluissa uusia uria luovana konseptialbumina, joskaan tämä ei pitänyt paikkaansa aivan täysin: kaikki teoksen kappaleet eivät olleet temaattisesti toisiinsa sidottuja. Teatraalisesti albumi oli tärkeä, koska yhtye ikään kuin keksi itsensä uudelleen fantasiaorkesterina, joka ei ollut sidottu The Beatles -yhtyeen konventioihin tai pop-estetiikkaan.²¹

1960-luvun loppupuolella kehittyi populaarimusiikilliseen huippuunsa myös idea ”virtuoosista”.²² Toki jo klassisen musiikin piirissä on ollut legendaarisia virtuoosia, aikansa suurimpia tähtiä, kuten Niccolò Paganini ja Franz Liszt. Näistä ensimmäisen epäiltiin jopa tehneen liiton paholaisen kanssa, koska hänen soittonsa oli teknisesti niin taitavaa, ja jälkimmäinen taas aiheutti esiintymisillään massahysteriaa, jota Heinrich Heine kutsui ”lisztomaniaksi”.²³

Ennen muuta esikuvallisena tässä suhteessa lienevät toimineet jazzmuusikot – 1960-luvulla erityisesti korostuneen kitaransoittoaidon osalta esimerkiksi Django Reinhardt. Rocktähteyteen tuli mukaan ylimaallisia soittoaidon odotuksia – esimerkiksi Eric Claptoniin liitetty soittoaidon palvonta ”Clapton is God” -graffiteineen kuvasi hyvin yleisön uudenlaista kaipuuta jonkinlaista radikaalia johtohahmoa kohtaan.²⁴ Hänen kahden jazz-muusikon, Jack Brucen ja Ginger Bakerin, kanssa perustamansa Cream oli ensimmäinen ns. superiyhtye. Tämä käsite liittyy nimenomaisesti yhtyeessä vaikuttavien soittajien ylivertaiseen soittoaitoon ja tunnettavuuteen.

²⁰ Stump 2001, 42. Viktor Turnerin rituaaliteoriassa juuri tällaiset ihmiset ovat ”liminaalisia” kynnyksellä eläjiä. Turner 1970, 95–96.

²¹ Stump 1997, 28, 39; Moore 2001, 94. Pink Floyd myös tapasi The Beatlesin jäsenet tuolloin Abbey Road -studioilla nauhoittaessaan ensimmäistä albumiaan *Piper at the Gates of Dawn*. *Pink Floyd. The Dark Side* (1996), 00005–00104. Tässä vaiheessa The Beatles oli kuitenkin jo lopettanut lavaesiintymiset ja keskittyi kokonaan studioyöskentelyyn. Ainoana poikkeuksena tähän toimi keikka Applen toimistorakennuksen katolla vuonna 1969. Täten The Beatles oli mukana valtaamassa rockmusiikin esittämislle täysin uudenlaisia foorumeita Pink Floydin tapaan. Norman 1984, 425.

²² Virtuoosia on toki ollut myöhemminkin, mutta ideatasolla huipentuma on mielestäni 1960–1970-lukujen vaihteessa. Myöhemmästä kitarasankaruudesta ja ennen muuta Eddie van Halenista, ks. esim. Waksman 2001, passim.

²³ Murtomäki 1995, 128–130. Ilmiöstä on tehty myös omalaatuinen poptaiteellinen elokuva *Lisztomania* (Ken Russell, 1975). Elokuva kertoo huomattavasti enemmän syntyajankohdastaan ja eksentrisestä ohjaajastaan kuin kohteestaan. Ks. Kallioniemi & Kärki 2012.

²⁴ Mäkelä 1998, 197.

teen.²⁵ Myös Jimi Hendrixin, Noel Reddingin ja Mitch Mitchellin The Jimi Hendrix Experience on luettava tällaiseksi superyhtyeeksi. Nämä kaksi voimatrioa näyttivät tietä sekä progressiivisen rockin tekniseen osaamiseen että heavy metalin raakaan voimaan.²⁶ Hendrixissä yhdistyivät yhtäältä hänen jo Yhdysvalloissa omaksumansa musiikilliset ja asenteelliset piirteet, kuten hippikultuurin psykedelia ja yhteiskunnallinen retoriikka, ja toisaalta eurooppalainen soiton virtuositeetti. Hendrix oli erittäin näkyvällä tavalla ”systeminvastainen mediavirtuosi”, ja siten 1960-luvun vastakulttuurisen liikehdinnän suurimpia symboleja.²⁷

1960-luvun loppupuolella alkoi eurooppalainen klassinen musiikkitraditio vähitellen näkyä brittiläisessä rock-ilmallisessa. The Who -yhtyeen *Tommy* (1969) oli konseptialbumi, joka oli laadittu oopperan tyyliin juonelliseksi kokonaisuudeksi – tällaisesta ”rock-oopperasta” ei ollut enää pitkä matka progressiivisen rockin teema-albumeihin. Konseptialbumin, siis yhtenäisen juonen sisältävän kappalekokonaisuuden, idea on keskeinen, kun ajatellaan lavalla esitettävän temaattisen rock-teatterin nousua. Pink Floydin konseptialbumeista kirjoittaneen Phil Rosen mukaan konseptialbumin nousu tapahtui levyteollisuuden siirryttyä tanssimista varten levytetystä musiikista kuunneltavaan musiikkiin.²⁸ Kyseessä on siis siirtymä ruumiin musiikista pään musiikkiin. Kun puhun Pink Floydin konseptialbumeista, tarkoitan levyjä *The Dark Side of the Moon*, *Wish You Were Here*, *Animals*, *The Wall* ja *The Final Cut*.

Konseptialbumeita tekivät toki muutkin yhtyeet. Esimerkiksi Genesisin viimeinen albumi Peter Gabrielin kanssa oli *The Lamb Lies Down on Broadway*, kertomus Rael-nimisestä puertoricolaisesta jenginuoresta New Yorkissa. Lavashow oli kahden tunnin tarkasti ohjattu näytelmä, jossa yleisö sai musiikin lisäksi nähdä teatraalisesti Raelin vaiheet Gabrielin esittämänä. Temaattisuus oli sekä teatraalista että tekstuaalista – Gabrielin gnostilaisuuden innoittamat tekstit sitovat kappaleet toisiinsa, lavaspektaakkeli taas heijasti tätä Raelin sisäistä matkaa.²⁹ Genesis erottui muista progressiivisista akteista henkilökeskeisellä näytelmällisyydellään ja erityisesti humoristisuudellaan, joka on absurdissa surrealistisuudessaan peribrittiläistä.³⁰ Tunnetuista konseptialbumeista mainittakoon myös The Whon toinen

²⁵ Stump 1997, 30.

²⁶ Varsinaisena heavy metalin lähtölaukauksena pidetään birminghamilaisen Black Sabbathin samannimistä ensialbumia vuodelta 1969. Walser 1993, x, 9.

²⁷ Hän mm. ilmaisi sympatiaa Black Panther -liikettä kohtaan. Söderholm 1990, 56–57; Macan 1997, 19–20.

²⁸ Rose 1998, 14.

²⁹ Gallo 1978, 103–105; Stump 1997, 178–179. Bright 1999, 79–80. Teatraalisia lavaesiintyjä oli toki 1960–1970-luvuilla muitakin, The Doors, Screaming Lord Such, Arthur Brown, Black Widow, Alice Cooper, Led Zeppelin ja David Bowie, vain muutaman mainitakseni. Heavy metal -musiikin ja myöhemmin goottirockin piirissä rockteatterin ja kullisien merkitys on aina ollut suuri. Ks. esim. Walser 1993, passim; Etolén 1996, passim.

³⁰ Tarkoitan jo varhaisemmankin Genesisin teatraalisuutta, esimerkiksi *Nursery Cryme* (vrt. nursery rhyme) -levyn (1971) tapaa käsitellä viktoriaanisuuksia, sen Lewis Carroll -viitteitä, music hall -traditiosta vaikutteita saanutta lavaesiintymistä. Peter Gabrielin lavalla kertomat absurdit tarinat vaihtelivat koomisista makaabereihin. Myös rumpali Phil Collinsin tilannekomiikka edisti tosikkomainaisen yhtyeen muuttamiseksi humoristisemmaksi. Bowler & Dray 1992, 54–55.

rock-ooppera *Quadrophenia* sekä Jethro Tullin *Aqualung*.³¹ Luultavasti ensimmäinen tällainen konseptuaalinen rock-ooppera oli The Pretty Thingsin *S.F. Sorrow* vuodelta 1968, vaikka myös edellisenä vuonna ilmestynyt juoniselosteen sisältänyt Nirvanan *The Story of Simon Simonpath: a Science Fiction Pantomime* (1967) voidaan mahdollisesti sellaiseksi laskea. Samana vuonna myös tuottaja Simon Wirthillä ja Tomorrow-yhtyeellä oli suunnitelmassa julkaista *A Teenage Opera*, josta kuitenkin tuolloin julkaistiin vain singlet 'Grocer Jack (Excerpt from A Teenage Opera)', 'Sam' sekä '(He's Our Dear Old) Weatherman'.³²

Ehkä olennaisin yksittäinen tapahtuma siirryttäessä psykedeelisestä rockista varsinaiseen progressiivisen rockin "kulta-aikaan" oli King Crimsonin *In the Court of the Crimson King* -levyn julkaisu 1969.³³ Toisaalta Peter Sinfieldin teksteissä kukoistivat progressiiviselle rockille tyypilliset myyttiset teemat "kuulapsineen" ja kuninkaan hoveineen, toisaalta taas levy avasi varsin dystooppisia sävyjä hautakiviä, piikkilankaa ja napalmia sisältävine kielikuvineen. Levy oli uudenlainen sekoitus J.R.R. Tolkienin hengessä toimivia kesäisempiä sävyjä ja 21. vuosisadan kauhuja. Tämä yhdistyi Robert Frippin johtaman yhtyeen virtuositeettitason soitantaan.³⁴

San Franciscosta tulvinut psykedeelinen musiikki toimi Yhdysvalloissa vastakulttuurin välineenä. Hippiliike eli vuonna 1967 "rakkauden kesäänsä". Liike koostui paljolti valkoisista, keskiluokkaisista nuorista, jotka halusivat hylätä vanhempiansa elämäntyylin. Psykedeliassa oli hyvin pitkälle kysymys kokeilevasta musiikista, jossa itämaiset vaikutteet ja hallusinogeeniset huumeet näyttelivät pääosaa.³⁵ Pink Floydin alkuaikojen manageri Peter Jenner kertoi *Uncut*-lehden haastattelussa 2001 Lontoon hippien kuulleen amerikkalaisista bändeistä – kuten The Grateful Dead, Jefferson Airplane – ja The Doors, mutta itse yhtyeiden levyjä oli vain harvoilla. Jenner itse ei ollut kuullut Haight-Ashburyn bändejä Pink Floydin alkuaikoina: "We thought what the Floyd were doing was like what they were doing in San Francisco. But it was totally different, of course."³⁶ Vaikka San Franciscon liikehinnällä oli näinkin esikuvallinen asema suhteessa brittipsykedeliaan, kuten myös New Yorkin taidepiirien lemmikkien Velvet Undergroundin synestesiakokeiluilla,

³¹ Stump 1997, 157–166. Stump puhuu myös Yes-yhtyeen *Tales From the Topographic Oceans* -levystä konseptialbumina, mutta itse en ole samaa mieltä, koska laulaja Jon Anderson on kertonut kirjoittaneensa sanoitukset lähinnä sen mukaan miltä ne kuulostavat koherenttien merkitysten kustannuksella.

³² Schaffner 1992, 173; Stump 1997, 84–85; Martin 1998, 166. Nirvana on tässä yhteydessä brittiläinen psykedeelinen pop-yhtye, ei myöhäisempi seattlilainen grunge-yhtye. Rockwell, S.A.; Wollmann 2009, 77. Roger Watersin valikoivasta muistista kertoo paljon seuraava *The Dark Side of the Moon* -levyä koskenut sitaatti: "I think also that it was the first album of that kind. People often quote 'S F Sorrow' by The Pretty Things as being from a similar mould – they were both done in the same studio at about the same time [Sic!] – but I think it was probably the first completely cohesive album that was made. A concept album, mate! I always thought it would be hugely successful. I had the same feelings about *The Wall*." Salewicz 1987, numeroimattomat sivut. *A Teenage Opera* julkaistiin lopulta kokonaisuudessaan vasta 1996.

³³ Psykedeelisen ja progressiivisen rockin raja on häilyvä ja debattien alainen. Mielestäni tällaiset löysät kattokäsitteet palvelevat enemmän musiikin markkinoija kuin tutkimusta. Sen sijaan niiden merkitys aikalaiskeskustelun analyysissä on tärkeä.

³⁴ Macan 1997, 80–83; Stump 1997, 51–55. *In the Court of the Crimson King* (King Crimson) 1969.

³⁵ Macan 1997, 15–16.

³⁶ Williamson 2001, 56. San Franciscon psykedeelisestä valaistusperinteestä, ks. Auslander 2013, 610–617.

syntyi Lontoossa siis jotain omaa – erilainen ja brittiläinen versio hippikulttuurista. Psykedelian ytimessä on tajuntaa laajentavien huumeiden käyttö, mutta musikologi Sheila Whiteley on puhunut myös ”psykedeelisestä koodaamisesta”, musiikissa olevista psykedeelisistä piirteistä, jotka liittyvät rytmikkaan, soundiin ja narraatioon.³⁷ Pink Floyd oli alkuun molemmissa mielissä brittipsykedelian keskeinen esimerkki. Myös esimerkki yhtyeestä joka on tuottanut sekä moderniin klassiseen rinnasteisia teoksia että myöhemmin kokonaistaideteoksellisia eepisiä opuksia. Myös The Rolling Stonesilla oli tuossa vaiheessa kiinnostava lavaesiintymiskokeilu, music hall- ja varietee-kulttuurien hengessä nauhoitettu *The Rolling Stones Rock and Roll Circus*, joulukuulta 1968, jossa esiintyivät heidän lisäksi mm. The Who, John Lennon, Jethro Tull ja Marianne Faithfull. Sitä ei kuitenkaan esitetty tuolloin BBC:llä, kuten oli tarkoitus: yhtye veti julkaisun pois.³⁸

Vertailtaessa brittiläistä psykedeliasta muotoutunutta taiderockia amerikkalaiseen traditioon voidaan lähinnä korostaa brittiläisen progressiivisen rockin pyrkimyksiä tehdä ”korkeakulttuurista” rockia – musiikkilehdistössä genreä ylistettiin ”tulevaisuuden klassisena musiikkina”. Termillä ”progressiivinen” viitattiin musiikin soitannolliseen ja sävellykselliseen monimutkaisuuteen.³⁹ Itse yhtyeet vierastivat kaikenlaista luokittelua, eikä olekaan välttämättä helppoa ensi kuulemalla havaita, mitä yhteistä esimerkiksi Pink Floydilla, King Crimsonilla, Van der Graaf Generatorilla, Yesillä, Gentle Giantilla ja Genesisillä todella on.⁴⁰ Rockin kulttuurihistorian tyylimääritykset ovatkin syntyneet pitkälti spontaanisti ja yhtenäisiä luokittelukriteereitä vierastaen yleisön joukossa. Toisaalta myös medioiden rooli on ollut suuri, kun uusia musiikkityylejä on syntynyt tai synnytetty yleiseen käyttöön.⁴¹

Musikologi Jerry Lucky on esittänyt määritelmän progressiiviselle rockille, jonka on myöhemmin hyväksynyt myös toinen progressiivista rockia akateemisesti tutkinut musikologi Kevin Holm-Hudson kaikkein monipuolisimpana tähänastisena määritelmänä. Se tuo hyvin esiin tämän paikoitellen varsin keinotekoisesti luodun ”genre” monimuotoisuuden. Luckyn mukaan progressiivinen rock on monimutkaisia sovituksia hyödyntävää musiikkia, joka usein sisältää kitaran ja koskettimien monimutkaista soittoa. Kappaleet ovat pääosin pitkiä mutta jäsenneltyjä, harvoin improvisoituja. Sovitusten dynamiikkaa luodaan luja- ja pehmeä-äänisten osuuksien sekoituksilla ja musiikillisilla huippukohdilla, crescendoilla. Mellotronia tai jousisyntetisaattoria saatetaan käyttää simuloimaan orkesteritaustaa, tai mahdollisesti hyödynnetään aitoa sinfoniaorkesteria. Kappaleet voivat sisältää pitkiä instrumentaalisooloja niin kitaralla kuin koskettimilla (tässä suhteessa esimerkiksi Minimoog-

³⁷ Kyse oli psykedeelisen kokemuksen popularisoinnista musiikin avulla, tässä suhteessa Pink Floyd oli keskeinen brittiyhtye ”svengaavassa Lontoossa”. Whiteley 1992, 4–5, 61–81.

³⁸ *The Rolling Stones Rock and Roll Circus* (2004). Elokuva julkaistiin vasta 1996. Tämä tapahtuma vertautui tietenkin 1967 jouluna esitettyyn ja kriitikoiden runnomaan The Beatles -yhtyeen *Magical Mystery Tour* -kokeiluun.

³⁹ Macan 1997, 21; Stump 1997, 9, 82–87. Pink Floydin suhteesta progressiivisuuteen, ks. Kärki 2008a, 70–71.

⁴⁰ Macan 1997, 25–26; Stump 1997, 10. Kyseiset yhtyeet olivat tunnetuimmat Brittein saarilta tulevat progressiiviset yhtyeet. Melko kattava lista kaikista kokoonpanotietoineen, ks. Macan 1997, 225–244.

⁴¹ Ehnrooth 1988, 18.

syntetisaattori oli paljon käytetty). Näissä sooloissa on monesti myös improvisointia. Rockin tyylikeinojen ulkopuolelta tulevien musiikillisten vaikutteiden hallinta on myös tyyppillinen elementti. Esimerkiksi The Nice oli ensimmäisiä brittibändejä, jotka ottivat rockiinsa klassisia vaikutteita. Yhtyeen kosketinsoittaja Keith Emerson jatkoi tätä perinnettä myös ”superbändissä” ELP, Emerson Lake and Palmer, muun muassa versioimalla koko Modest Musorgskin *Näyttelykuvia*-teoksen.

Progressiivisen rockin kappaleet voivat sisältää vaihtuvia tunnelmia, joita luomassa ovat akustiset, sähköiset ja elektroniset soittimet. Musiikilliset teemat voivat kehittyä useissa erillisissä osissa, jotka voivat palata tai olla palaamatta alkuperäiseen teemaan. Useinkin kappaleen loppu on aivan erilainen kuin kappaleen alku, eikä musiikillisilla osilla ole välttämättä yhteyttä. Hyvänä esimerkkinä tästä mainittakoon Genesisin eppinen kappale ”Supper’s Ready”.⁴²

Toisenlaisen – ei musiikin muotoon perustuvan – tulkinnan progressiivisuudesta esittää Chris Cutler. Hänen mukaansa brittiläiset yhtyeet lakkasivat olemasta progressiivisia jo vuoden 1968 tienoilla, minkä jälkeen alkoi suuryhtiöiden, rahastuksen, megaspektaakkeleiden ja ideoiden kuihtumisen kausi. Todellinen etsintä, joka oli leimallista Cutlerin mukaan Lontoon alkuaikojen psykedelialle – Pink Floydin ohella hän nostaa esimerkeiksi Arthur Brownin ja AMM-yhtyeen – ja sitä edeltäneille rock’n’roll, skiffle, instrumentaali- (mm. Hank Marvin & The Shadows -rautalanka), rhythm’n’blues ja mod-tyyleille, oli pysähtynyt. Enää ei tullut uutta tyyliä marginaalista, joka olisi elvyttänyt musiikin etsivän ja rajoja rikkovan luonteen. Kun yhtyeet siis menettivät uutuuden potentiaalinsa, ne lakkasivat Cutlerin mukaan olemasta aidosti progressiivisia ja muuttuivat regressiivisiksi ideoiden kierrättäjiksi.⁴³ Tämä tulkinta on radikaali ja monella tavalla historiallisesti ongelmallinen. Nähdäkseni 1970-luvulla toimineet progressiivista rockia soittaneet yhtyeet yrittivät edelleen löytää uusia musiikillisia ilmaisutapoja.

Progressiivisen rockin historiasta kirjoittaneen musikologi ja säveltäjä Edvard Macanin mukaan taas progressiivisen rockin vaikutus perustuu sen vastakulttuuriin luonteeseen hippikulttuurin manttelinperijänä.⁴⁴ Filosofi ja sosiaaliteoreetikko Bill Martin taas on puhunut progressiivisesta rockista paradoksina, ”populaarina avantgardena”, eli taidemusiikin vaikeiden ideoiden välittäjänä suurille massoille. Yhtälailla progressiiviset yhtyeet kuitenkin ”kuuntelivat tulevaisuutta”, olivat siis luovia ja eteenpäin katsovia, uudenlaisten konventioiden käyttöönottajia. Martinilta jää kuitenkin huomaamatta 1970-luvun alkupuolen yleinen musiikillinen käänne kohti kulttuuripessimismiiä, siksi innostunut hän on progressiivisesta rockista 1960-luvun idealismin ja utooppisuuden kantajana. Martinille vasta punk tuhosi tämän ”tuohon toisenlaiseen aikaan” kuuluneen kirkasotsaisuuden.⁴⁵

⁴² Lucky 2000, 132–133; ks. myös Holm-Hudson 2002, 3–4. ”Supper’s Ready” (*Foxtrot*). Genesis 1972.

⁴³ Cutler 1985, 171–187.

⁴⁴ Macan 1997, 72–83.

⁴⁵ Martin 1998, 2, 55–59, 67.

Puhuessani ennen muuta Pink Floydista käytän käsitettä ”taiderock” hyvin yleisessä mielessä, en siis käännöksenä amerikkalaisten progressiivisesta rockista käyttämälle aikalaistermille ”Art Rock”. Koska kyseessä on yhtye, johon on aina liitetty erilaisia nimilappuja, psykedeelisestä rockista progressiiviseen, stadionrockista aikuisrockiin, pyrin säilyttämään Pink Floydin musiikin kulloisessakin kontekstissaan, ilman kaikenkattavaa määritelmää – yleistävät nimilaput harvemmin tekevät kohteilleen oikeutta. Taiderockilla tarkoitankin tässä yhteydessä yhtyeen pyrkimystä tehdä älykäästä rockmusiikkia, jossa on tietoisia korkeakulttuurisia vivahteita ja yhteiskunnallisia viittauksia. En kuitenkaan pyri arvottamaan Pink Floydin musiikkia tämän taiteellisuuden kautta, vaan katson yhtyettä suhteessa erilaisiin historiallisiin kerrostumiin, jotka avautuvat alkuperäisaineistossani. Pyrkimys korkeakulttuuristen elementtien ja rockmusiikin sitomiseen toisiinsa oli tyypillistä 1960–1970-lukujen vaihteessa.

Rockin esittämisen koko historian laajamittaisiin konventioiden muutos tapahtui vuosien 1965 ja 1980 välillä. Teknologinen muutos alkoi tarpeesta tuottaa massatapahtumille riittävä äänenvoimakkuus. Tästä nousi myös muunlaisten teknologisten innovaatioiden tarve. Kiinnostavasti nämä konserttien visuaalista puolta muuttaneet ilmiöt nousivat uusien nuorisokulttuurien synestesiakokeilujen piiristä. Tästä loistava esimerkki on Lontoossa vaikuttanut psykedeelinen nuorisokulttuuri, jonka keskeisenä yhtyeenä toimi juuri Pink Floyd. Tämän tutkimukseni kannalta keskeisen yhtyeen voi sanoa olleen pioneeri audiovisuaalisen lavateknologian käyttöönotossa 1960-luvun puolivälistä 1990-luvulle.

Pink Floyd on aina ollut yhtye, jolle konserttipaikan tunnelma on ollut hyvin tärkeä. Jo aivan yhtyeen alkuaikoina he pyrkivät vaikuttamaan yleisönsä mielikuvitukseen maalaamalla hyvinkin abstrakteja sävelkokonaisuuksia. Laulajakitaristi Syd Barrett kuitenkin halusi korostaa, ettei Pink Floyd ollut psykedeelinen yhtye, vaikka yleisö vuonna 1967 niin halusikin uskoa. Hän kertoi *Trend*-lehdelle yhtyeen kyllä käyttävän kummallista valoteknologiaa osana esityksiään, mutta korosti myös, ettei tällä tavoin ollut tarkoitus aiheuttaa hallusinaatioita, vaan täydentää musiikkia, antaa jokaiselle yleisön edustajalle omalaatuinen kokemus.⁴⁶ Myös Rick Wright kommentoi tätä psykedeelistä leimaa 1968 ja ihmetteli Pink Floydin nimeämistä ensimmäiseksi englantilaiseksi psykedeeliseksi yhtyeeksi. Hän katsoi leiman tulleen yksinkertaisesti siitä syystä, että Pink Floyd aloitti soittamaan UFO-klubilla aivan alusta asti, avajaispäivästä 23.12.1966, jolloin ihmiset assosioivat klubin ja käsityksensä sen arvomaailmasta yhtyeeseen. Samalla klubi tuotti Pink Floydille sen ensimmäisen vakaan fanipohjan.⁴⁷ June Child, Pink Floydin manageritoimisto Blackhill Enterprisesin sihteeri ja myöhemmin glamrockyhtye T-Rexin Marc Bolanin vaimo, kuvaili tätä yhtyeen alkuaikojen keskeistä klubia seuraavasti:

⁴⁶ *Trend* (U.K.) teinilehti 20.5.1967. Fitch 2001, 21.

⁴⁷ *Beat Instrumental* (U.K.) marraskuussa 1968. Fitch 2001, 45. Tätä assosiaatiota yhtye toki tuki lavailmaisullaan, ks. kuva 2. Pink Floydin aika UFO klubin vetonaulana myös muutti yhtyeen lavailmaisua ratkaisevasti. UFO tuli sanoista Underground Freak Out. Mason 2004, 46.

[I]t was the ambience that people went for. It was dark, you went downstairs... basically like an elongated cellar. There was a very limited stage and you had small speakers, probably AC30s, and the lighting rig which was like a little platform.⁴⁸

Näinkin vaatimattomista puitteista huolimatta klubi tarjosi unohtumattomia kokemuksia psykedeeliseen kulttuuriin vihkiytyneille. Jenny Fabian, kuuluisan *Groupie*-romaanin⁴⁹ toinen kirjoittaja, muisteli UFO:n perjantai-iltoja:

The best thing was Friday night, when you could dress up like an old film star, drop acid, go down to UFO, see all the likewise people, get a stick of candy floss and float around until the Floyd came on. They were the first authentic sound of acid consciousness. I'd lie down on the floor and they'd be up on stage like supernatural gargoyles playing their spaced-out music, and the same colour that was exploding over them was exploding over us. It was like being taken over, mind, body and soul.⁵⁰

Kuvaus paljastaakin psykedeelisen kulttuurin synesteettisen luonteen – musiikki ja visuaaliset ärsykkeet sulautuivat totaaliseksi, jopa uskonnolliseksi kokemukseksi, jossa LSD:n vaikutus muutti ahtaan ja vaatimattoman klubitilan valon, äänen ja mielihyvän liitoksi. Kyseessä oli eräänlainen ”todellisuuden” vastainen, jopa karnevalistinen rituaali.

1960-luvun lopulla oli vielä tavallista, että monta yhtyettä kiersi yhdessä. Tällainen monen yhtyeen kiertuepaketti oli *Jimi Hendrix Experience Tour* marraskuussa 1967, jolla olivat Pink Floydin ja pääesiintyjä The Jimi Hendrix Experience (joka myös soitti pisimpään, 40 minuuttia) lisäksi mukana The Move (30 min.), Amen Corner (15 min.), The Nice (12 min.), Eire Apparent (8 min.) ja The Outer Limits (8 min.). Pink Floyd soitti *The Movea* ennen, kolmanneksi viimeisinä, 17 minuuttia.⁵¹ Tämä kiertue oli viimeinen pakettikiertue, jolle Pink Floyd osallistui. Elettii murrosaikaa keikailun käytänteiden suhteen – suosittu yhtyeet alkoivat halutessaan kiertää yksin ja lähinnä käyttivät paikallisia lämmittelybändejä. Pink Floyd on tosin pyrkinyt 1960-luvun lopun jälkeen olemaan illan ainoa esiintyvä yhtye.

Urheiluareenojen hyödyntäminen myös musiikin esittämisen paikkoina tuotti suuret taloudelliset voitot konserttien järjestäjille. Shea Stadiumin Beatles-keikan 1965 ja suurten 1960-luvun lopun hippifestivaalien – kuten Monterey Pop (1967), Woodstock (1969) ja Isle of Wight (1968, 1969, 1970) ja Hyde Parkin ilmaiskonsertit (lukuisia, erityisesti vuosina 1968–1970) joilla sekä The Rolling Stone että Pink Floyd pääesiintyivät – jälkeen uusien teknologisten ratkaisujen tarve nousi keskiöön; yhtyeet siirtyivät teknologian mahdollistamina esittämään musiikkiaan areenoilla ja stadioneilla.⁵² Pohjan tälle kaupallisuuden nousulle oli nähdäkseni – paradoksaali-

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ *Groupie*, jonka Fabian kirjoitti yhdessä Johnny Byrnen kanssa, oli käytännössä muistelmateos bändäreistä, jollainen Fabian itsekin oli, eli naisista jotka hakivat yhtyeiden huomiota ja pikaromansseja. Romaanissa Pink Floyd esiintyi nimellä Satin Odyssey ja Syd Barrett nimellä Ben. Fitch 1997, 127.

⁵⁰ Mason 2004, 46, 50.

⁵¹ Fitch 1997, 135, 361. Tällä kiertueella Barrett alkoi olla jo hyvin epäluotettava, jääden joskus tulematta keikalle. Niinpä hänen kitaraosuutensa soitti joinain iltoina The Nicen David O'List. Ibid., 135.

⁵² Shuker 1996, 199, 209–213; Shuker 1998, 122–123.

sesti, koska liikkeen ideaaleja olivat paluu luontoon, hengellinen yhteisöllisyys ja asioiden jakaminen ilman voittoa – luonut hippiliike nuorisokulttuurisena liikkeenä.

Hippiliike oli luonteeltaan sekä utooppinen että vastakulttuurinen ilmiö. Martin Heidegger, joka haki aitoa olemista saksalaisesta maalaisporvarillisuudesta, kritisoi tehokkuusajattelua ja teknologiauskoa ja syytti niitä elämän muuttamisesta resurssiksi. Tähän liittyen amerikkalainen filosofi Hubert Dreyfus pohti yhtenä vaihtoehtoyrityksenä juuri hippien myyttiseen ajatteluun ankkuroivaa toimintaa, jossa teknologia alistettiin pehmeille arvoille.⁵³ Nykypäivänä näyttää siltä, että tällainen idealismi on itsessään tehokkaasti muutettu resurssiksi ja banalisoitu nostalgian avulla. Tässä prosessissa on itse asiassa ollut myös 1980- ja 1990-lukujen Pink Floyd yhtenä toimijana, ennen muuta omaan menneisyyteensä liittyviä nostalgisia elementtejä kaupallisesti ja taiteellisesti hyödyntäen.

Utooppinen ajattelu ei ole sidoksissa vain tulevaisuuteen. Nostalginen menneisyys voidaan myös nähdä itsessään utopiana, kuten Hannu Salmi osuvasti toteaa.⁵⁴ Ihmiset voivat jäsentää elämäänsä menneisyyden merkittävien tapahtumien kautta. Mutta millaista on silloin tulevaan suuntautuva odotus? Onko se menneen kertaamista ja rekonstruoitua kertautumista?

Hippiliikkeen vastakulttuurinen potentiaali perustui nähdäkseni populaarikulttuurin, ennen muuta populaarimusiikin, voimistamaan myyttiseen ja utooppiseen ajatteluun. Filosofi Gianni Vattimo on – monien varsinaisten myyttitutkijoiden, kuten Claude Lévi-Strauss, tapaan – kritisoinut myytin näkemistä järjen, logoksen, vastakohtana tai sen muinaisena esiasteena.⁵⁵ Hänen mukaansa myytit näkyvät ajassamme parhaiten politiikan ja taiteen alueella, jotka sekoittuivat 1960–1970-luvuilla rock-musiikin piirissä.⁵⁶ Tämä on nähtävissä mm. The Doorsin Jim Morrisonin, Genesisin Peter Gabrielin ja ehdottomasti myös Pink Floydin Roger Watersin kannanotoissa sotaa ja ihmisoikeusloukkauksia vastaan. Vattimon mukaan ”taiteella on usein ollut profetian kaltainen merkitys suhteessa laajempiin kulttuurissa ja yhteiskunnassa tapahtuneisiin muutoksiin”.⁵⁷ Tämä pyrkimys ”profetointiin” ja lisäksi pyrkimys yhteiskuntakriittisyyteen taiteen avulla ilmeni ”hippi-idealismissa” hyvin. Hannu Salmen mukaan tulevaisuuden odotuksen ja kokemuksen ero on hämärtynyt 1800-luvun loppupuolelta alkaen. Kirjallisuudessa, elokuvissa ja muussa ajanvietteessä rakennetut mahdolliset maailmat ovat juurtuneet tällaisten tulevaisuusfiktioiden kuluttajien kokemusmaailmaan.⁵⁸ Väittäisin tältä pohjalta, että myös populaarimusiikin piirissä rakennetut utopiat ja dystopiat ovat muokanneet paitsi

⁵³ Dreyfus 1998, 220–229.

⁵⁴ Salmi 2001b, 143.

⁵⁵ Vattimo 1991, 41.

⁵⁶ Myyttien, politiikan ja taiteen sekoittuminen oli tyypillistä myös esim. kansallissosialistisessa Saksassa. Benjamin 1989, 167; Reiners 2001, 74–76. Toisaalta myös pehmeäksi ajatellussa hippi-idealismissa on myös taipumusta erilaisten kulttien luomiseen. Mytologisoiva kollektivismi kanavoitui monesti uususkonnolliseksi toiminnaksi, esimerkiksi Jim Morrisonin haudalla. Ks. esim. Söderholm 1990, passim; Klinkmann 2006, 145–146.

⁵⁷ Vattimo 1991, 42–43.

⁵⁸ Salmi 2002, 411.

tulevaisuuttamme koskevia mielikuvia myös tuon tulevaisuuden rakentamisessa käytettyjä suunnitelmia.⁵⁹

Vastakulttuurissa oli kysymys kapinasta valtakulttuuria kohtaan sen korvaamiseksi uudella kulttuurilla. Theodor Roszakin mukaan vastakulttuurin merkitys oli sellaisen uuden perustan etsimistä, joka mahdollistaisi radikaalin yhteiskunnallisen muutosohjelman. Hän varoitti jo 1969 ilmestyneessä vaikutusvaltaisessa kirjassaan *The Making of a Counter Culture*, että jos tämä vastakulttuurinen muutos epäonnistuu, ovat edessä ankeat ajat:

[--] I think there will be nothing in store for us but what anti-utopians like Huxley and Orwell have forecast – though I have no doubt that these dismal despotisms will be far more stable and effective than their prophets have foreseen.⁶⁰

Puhuessaan näistä dystooppisista ”profeetoista” hän tuli kenties itsekkin profetoinneeksi – sillä vastakulttuuri romahti nopeasti – eikä nykyisessä stabiilissa maailmantaloudessa ole helppoa kapinoida sitä vastaan, että elämismaaillamme hitaasti tuhoutuu lyhytnäköisen liikevoiton varmistamiseksi.

Käsittelen ensin 1960-luvun lopun vastakulttuurista ajattelua utopiana. Sen jälkeen käännyin kohti vastakulttuurin kriisiä ja dystooppisen ajattelun nousua.

Hippiliikkeen utooppista luonnetta ja utopian käsitettä yleisemmin tarkastelen seuraavassa Ernst Blochin ja Gianni Vattimon ajattelun kautta. Käsite ”utopia” on saanut monenlaisia uusia merkityksiä sitten Thomas Moren *Utopia*-teoksen julkaisun vuonna 1516. Kuvitteellisen saaren ihanneyhteiskunnan tilalla on usein ajatus jopa mahdottomasta mutta silti tavoiteltavasta täydellisyydestä, mutta ei enää välttämättä tiettyyn paikkaan sidottuna.⁶¹ Hippiliikkeen kohdalla kyse on toki edelleen ihanneyhteisön mahdollisuudesta, mutta ennen muuta vapauden ulottamisesta kaikkiin oman elämän ratkaisuihin. Utooppinen ajattelu sitoutuu odotukseen, unelmaan paremmasta elämästä. Kyseessä on jo 1800-luvulla tapahtunut siirtymä paikkautopioista aikautopioihin, tai oikeastaan spatiaalisuuden uudenlaisesta määrittelystä.⁶²

Bloch kirjoitti ”toivon periaatteesta”.⁶³ Sen mukaan ihmisen olemisen kannalta keskeistä ovat tulevaisuuteen suuntautuminen, odottaminen, haaveilu ja ei-vielä-oleminen.⁶⁴ Kyse on siis tulevaisuudessa odottavasta kehitysajatteluun liittyvästä hui-

⁵⁹ Heli Paalumäki on analysoinut hyvin tulevaisuusajattelun ja menneisyyden suhdetta: tulevaisuusajattelun rakentamaa menneisyyttä ja toisaalta myös menneisyyttä tulevaisuuden kuvittelun lähteenä. Paalumäki 2002, passim. Kumpaakin ajatusta voi soveltaa hyvin Pink Floydin teosten tarkasteluun, vaikka harvat niistä edustavat varsinaista tulevaisuusfiktiota. Yhtye sekä käytti historiaa että pyrki rakentamaan uudenlaista esiintymiskulttuuria.

⁶⁰ Roszak 1969, xii–xiii. Ks. myös Taylor 1995, 205. Marja Ala-Ketola (nyk. Tuominen) määrittää vastakulttuurin sellaiseksi toiminnaksi, joka ”nousee vastustamaan valtakulttuurin perinteisiä muotoja ja etsii niistä jyrkästi poikkeavia, joko suoraan vastustavia tai vaihtoehtoja etsiviä ratkaisuja”. Ala-Ketola 1985, 11. Vastakulttuurin ja progressiivisen rockin suhteesta ks. Macan 1997, xi–xii, 13–17.

⁶¹ Levitas 2010, 216–217.

⁶² Vaikka hippiliike ankkuroituikin San Franciscon toimijoihin, ei tämä keskus silti määrittänyt esim. brittiläistä lokaalia hippikulttuuria. Se saattoi silti edustaa Lontoonkin alakulttuurille utooppista ihanneyhteisöä, eräänlaista modernia paikkautopiaa.

⁶³ Rahkonen 1996, 37.

⁶⁴ Ojanen 1989, 29; Tamminen 1994, 47.

pentumasta, tilasta, jossa siihen sisältyneet mahdollisuudet ovat täysin toteutuneet. Tämä vertautuu suoraan Heideggerin näkemykseen metafyyisistä systeemintahdosta, joka näyttäytyy teknologisena organisointina. Heidegger näkee oikeastaan koko ihmisen olemisen projektina, joka suuntautuu kohti tulevaa – kuoleman hetkellä täyttyvää – kokonaisuutta.⁶⁵ Toisaalta Blochin ajattelussa on myös selkeä messianistinen pohjavire.⁶⁶ Hänen mukaansa utopia tulee esille kulttuurissamme erityisesti kahden asian kautta: musiikin ja arkkitehtuurin. Musiikki on abstraktein utopian ilmaisu, arkkitehtuuri taas konkreettisin.⁶⁷ Siten arenakonsertti, joka yhdistää nämä kaksi asiaa voidaan nähdä kiinnostavana utopioiden ja myös dystopioiden alustana suhteessa Blochin ajatteluun.

Kulttuurihistorioitsija Riikka Forsström puhuu utopioista kollektiivisena mielikuvituksena, yhteisinä toiveiden ja pelkojen varastoina. Siten niillä on välttämätön yhteys siihen yhteiskuntaan, jossa ne ovat syntyneet.⁶⁸ Hippien vastakulttuurinen utopia oli mullistaa koko länsimainen kulutusyhteiskunta, palauttaa ”luonnolliset” arvot ja keskittyä rauhan ja rakkauden ideaalien palvelemiseen.

Käännös kohti kulttuuripessimismistä voidaan sijoittaa vuosien 1970 ja 1972 välille, jolloin myös hippiliike oli kriisiytynyt. Rolling Stonesin Altamontin konsertin järjestyskatastrofi ja tappo, muidenkin rockfestivaalien lisääntynyt väkivaltaisuus, Charles Mansonin ”perheen” tekemät murhat Los Angelesissa – tunnetuimpana uhrinaan elokuvaohjaaja Roman Polanskin vaimo Sharon Tate – ja yleinen kiristynyt suhtautuminen huumausaineisiin ja itse huume kulttuurin siirtyminen tajuntaa laajentavista substansseista mm. heroiniin ja kokaiiniin, vaikuttivat kaikki hippiliikkeen utooppisen luonteen uudelleenarviointiin julkisuudessa.⁶⁹ Oikeastaan 1970-luvulla käännettiin kaikkea sitä vastaan, jota 1960-luvun lopussa ihailtiin vastakulttuurin hippitopiana.

Kuten Vattimo osuvasti huomauttaa, 1900-luvulla yleistyivät erilaiset erityisen radikaalit dystopiat, vastautopiat, esimerkiksi Jules Vernen *Maailman herra* (vuodelta 1904), Fritz Langin *Metropolis* (vuodelta 1926), Aldous Huxleyn *Uusi uljas maailma* (vuodelta 1932) ja George Orwellin *1984* (vuodelta 1948).⁷⁰

Tämän kulttuuripessimismin voi katsoa liittyvän kehitysajattelun kriisiytymiseen, kun moderni teknologia ei mahdollistanutkaan hyvää elämää kaikille tasa-arvoisesti. Erityisesti science fiction -kirjallisuudessa vastautopiat saivat merkittävän aseman suorastaan lajityyppinä 1950-luvulta alkaen. Tulevaisuuskuvaukset ovat

⁶⁵ Vattimo 1991, 65–68; Varto 1992, 93; Steiner 1997, 148–150.

⁶⁶ Bloch pohjasi ”toivon periaatteensa” ainakin jossain määrin messianistiseen historianfilosofiaan, josta ammensi myös Walter Benjamin. Rahkonen 1985, 11. Messianismi odotuksena onkin helppo nähdä utooppisen ajattelun taustalla.

⁶⁷ Bloch 1986, erit. 1069–1070. Levitas 2010, 220. Täytyy tietenkin muistaa, että Bloch tarkoittaa erityisesti ei-verbaalista klassista musiikkia, mutta lataa siihen tulevan odotukseen liittyvän toivon. Progressiivisessa rockissa on toki läsnä vastaavia elementtejä, kuten olen jo edellä maininnut.

⁶⁸ Forsström 2002, 23.

⁶⁹ Whiteley 1992, 101–103. Toki on hyvä muistaa myös öljykriisi 1973.

⁷⁰ Vattimo 1999, 60.

alkaneet sisältää kuvauksia teknologisesta yliveraisuudesta yhdistettynä rappioon, saasteisiin ja ihmiskunnan yhä voimakkaampaan jakautumiseen selviäjiin ja häviäjiin. Hyvä esimerkki tällaisesta tieteis-survivalismista on elokuva *Invasion of the Body Snatchers* (1956), samaten Romeron zombie-elokuvat, kuten *The Night of the Living Dead* (1968). 1950-luvulla Scifi-dystopiat liittyivät paljolti kylmän sodan henkeen, jossa avaruuden muukalaiset olivat huonosti naamioituja kommunisteja.⁷¹ Utopia-tutkija Krishan Kumarin mukaan science fiction lajityyppinä hylkäsi 1950-luvulta alkaen tiedeutopiat nähden tieteen enää epäjärjestyksen ja tuhon tienä. Tämä konkretisoitui erityisesti 1960-luvun loppupuolelta lähtien. Science fiction muutti ulkoavaruudesta sisäiseen avaruuteen, ja kadotti samalla aikautooppisen elementtinsä.⁷² Tiedeutopioiden alamäki liittyy epäilemättä toisen maailmansodan aloittamaan yhä tehokkaampien atomiaseiden aikakauteen – tieteen ”kehitys” oli mahdollistanut elämän hävittämisen maapallolta.

Vastakulttuurisen, utooppisen ja dystooppisen rockkulttuurin teatraaliset siemenet upposivat hyvään teknologiseen maaperään. 1970-luvun puoliväliin tultaessa audiovisuaaliseen teknologiaan liittyvät innovaatiot mahdollistivat jo äärimmäisen massiivisia stadionkonsertteja. The Rolling Stones kokeili vuoden 1975 Yhdysvaltain kiertueellaan jo varsin näyttäviä ja teatraalisia lavastuksia, johon kuului mm. lasipyramideja sekä valtava puhallettava penis, joka nousi Mick Jaggerin jalkojen välistä.⁷³ Viimeistään Pink Floydin *The Wall* -kiertueen myötä 1980–1981 teatraaliset lavaspektaakkelit saavuttivat tietynlaisen innovatiivisen piikin, jota sittemmin ovat mitataavassa toistaneet ja ylittäneet esimerkiksi Rolling Stones ja U2. Muutos on ollut sekä teknologinen että yhtyeiden esiintymistapaan ja pyrkimykseen liittyvä. Pyrkimykseksi nousi tuottaa rockin lavaesiintymisessä katsojille esiintyjän levyä vastaava audiovisuaalinen kokemus, mikä tarkoitti myös suurempien salien ottamista huomiioon osana itse lavaesiintymistä ja teatraalista lavastusta.⁷⁴ Vaikka yhtyeet myöntävät stadionkonserttien olevan vieraannuttavia kokemuksia, he myös perustelevat isot showsa juuri kauempana seisovien fanien palvelemisella.⁷⁵ 1980- ja 1990-luvuilla lavakokonaisuudet kasvoivat entisestään suuremmiksi, kun yhä useampi sukupolvi oli valmis maksamaan kalliita stadionkeikkojen lipunhintoja.

Lavateknologian kasvu tarkoitti huomattavia lisäkuluja, joita lipunhintojen korotusten lisäksi pyrittiin kattamaan uudenlaisilla rahoitusjärjestelyillä. Pink Floyd tutustui sponsoroinnin maailmaan jo kesällä 1974, kiertäessään Ranskassa. Kaksi vuotta aiemmin, ajatellen saavansa helppoa rahaa, yhtye oli esiintynyt ranskalaisen limonaditehtaan, Ginin, mainosvalokuvassa. Promootiosta tehty sopimus kuitenkin oikeutti Ginin edustajat kiertämään yhtyeen keikkojen mukana Ranskan alueella.

⁷¹ Ks. Ahonen 1997, erit., 69–104; Ahonen 2013, passim.

⁷² Kumar 1987, 403–404.

⁷³ Loewenstein & Dodd 1998, 152–157.

⁷⁴ Nimenomaan 1970-luku on todellinen megatähteyden, stadionrockin ja teatraalisten megayhtyeiden aikakauden avaus: Pink Floydin lisäksi mm. The Who, Led Zeppelin, Queen, Electric Light Orchestra, Yes ja Genesis kehittivät itselleen kalliit ja mahtailavat lavakokonaisuudet. Bacon 1981. 173, 177–180.

⁷⁵ Sutcliffe 1995, 70.

Niinpä yhtyeen nolostukseksi heitä seurasi ”trendikäs” karavaanillinen malleja ja Easy Rider -tyylisiä moottoripyörämiehiä tummissa aurinkolaseissa, kaikilla Gini bitter lemon -kyllit kainalossaan.⁷⁶

Animals-levyä seurannut kiertue vuonna 1977 oli Nick Masonin mukaan yhtyeen ensimmäinen ”brändätty” kiertue. Silloin vasta yhtye ensimmäistä kertaa katsoi olevansa kiertueella nimenomaisesti markkinoimassa tiettyä albumia, vaikka oli aiemminkin nimennyt kiertueitaan tuoreimman levynsä mukaan.⁷⁷ On mielestäni paradoksaalista, että yhtyeen kenties yhteiskunnan ja markkinoinnin vastaisin levy oli lähtölaukaus tietoiselle levymarkkinoinnille. Toki myös seuraavan levyn *The Wall* -kiertue oli jätispeaktaakkeliin vastainen jätispeaktaakkeli.⁷⁸

1970-luvun loppua ja ennen muuta 1980-lukua määrittää niin musiikin tuotantotalouden muuttuminen kiillotetummaksi ja synteettisemmäksi kuin viimeistään juppikulttuurin myötä laajalle levinnyt hedonismi. Tällä on yhteys myös stadionrockiin: yhtyeiden imagot muuttuivat huolitellummiksi, puvuntakit korvasivat t-paidat. Monet progressiiviset yhtyeet, muun muassa Genesis, Yes ja Pink Floyd alkoivat tehdä aikuisrockia ja niin radiota kuin musiikkivideoiden voimasoittoa varten kiillotettua valtavirran pop-musiikkia. Täten ne menestyivät kaupallisesti ja kykenivät toteuttamaan isoja kiertueita.

Tähtien sota -elokuvat aloittivat uuden speaktaakkelibuumin erityisesti Yhdysvalloissa 1970-luvun lopussa. Tavallaan kysymys oli epäilemättä karun 1970-luvun jälkeisestä eskapismista ja kansakunnan eheyttämisestä teknofantasia ja -myytien keinoin. Epäilemättä *Tähtien sota* ja sen visuaalinen estetiikka ovat vaikuttaneet merkittäväällä tavalla myöhempään visuaaliseen kulttuuriin. George Lucasin ja Steven Spielbergin spektakulaariset elokuvat muuttivat koko viihteen kenttää ja asettivat riman korkeammalle suurille kaupallisille produktioille. Stadionrockin piirissä muutos oli tietenkin luonteva.⁷⁹ Esimerkiksi Pink Floydin lavaesiintymistä on verrattu Lucasin erikoistehosteyhtiö Industrial Light and Magicin aikaansaannoksiin.⁸⁰ Myöhempi digitalisoitunut erikoistehoste-estetiikka, CGI eli ”Computer Generated Imagery” on tämän muutoksen looginen jatke. Tänä päivänä alkaa olla hankala havaita esimerkiksi videokuvasta, mikä osuus tapahtumista on suoraa kamerarepresentaatiota ja mikä tietokoneella lisättyä.

Yhdysvaltalaisen kaapelitelevisiokanava Music Televisionin lähetykset alkoivat vuonna 1981.⁸¹ Ensimmäinen kanavalla soitettu video oli enteellisesti Bugglesin ’Video Killed the Radio Star’. Musiikkikanavan tuottama nopeatempoinen videoes-

⁷⁶ Mason 2004, 198, 200.

⁷⁷ Mason 2004, 229.

⁷⁸ Kärki 2002a, passim.

⁷⁹ Ilmiöstä lisää ks. Yksipetäjä 2005, erit. 170–178.

⁸⁰ Ks. esim Stump 2001, 50.

⁸¹ Ks. Goodwin 1993, passim. Myöhemmin kanava on regionalisoitunut, Euroopan MTV käynnistyi 1987 ja on sittemmin sirpaloitunut entisestään kattamaan yhä pienempiä markkina-alueita.

tetiikka levisi vähitellen laajemmin osaksi audiovisuaalisen viihdekulttuurin peruskuvastoa.

Live Aid -hyväntekeväisyyskonsertti 13.7.1985 oli Boomtown Rats -laulaja Bob Geldofin ja Ultravox-yhtyeen James ”Midge” Uren organisoima mediatapahtuma, joka televisioitiin Lontoon Wembley-areenalta, jossa oli paikalla 72 000 katsojaa sekä Philadelphian JFK-stadionilta, jossa katsojia oli 90 000. Kiinnostavaa konsertissa oli paitsi sen valtava medianäkyvyys ja kattava televisiointi, myös monien esiintyjien mukanaolo muualta satelliitin välityksellä. *Live Aidista* tuli nähdäkseni ”globaalina jukeboksina”, kuten sitä markkinoitiin, keskeinen 1980-luvun stadiontapahtuma – vaikka ehkä poliittisessa mielessä kylmän sodan olympialaiset Moskovassa 1980 ja Los Angelesissa 1984 saattavat mennä ohi – ja malli monille myöhemmille vastaaville tapahtumille, mukaan lukien ”jatko-osa” *Live 8* vuonna 2005.⁸²

Neuvostoliiton kaaduttua 1991 ja maailmanjärjestyksen mennessä uusiksi 1990-luvun alussa voidaan katsoa, että markkinatalouden logiikka levisi kaikille elämän osa-alueille.⁸³ Vuosikymmenen vaihteessa suurten kertomuksien kaatuminen johti populaarikulttuurinkin piirissä kokeiluihin, joista oman työni kannalta kiinnostavin on U2-yhtyeen mediakonsumerismin leviämistä kommentoinut *Achtung Baby* -levy (1991) ja sitä seurannut *Zoo TV* -kiertue. Molemmat kiinnittyivät kriittisesti kylmän sodan loppuun ja postmodernin mediaspektaakkelin globaaliin voittokulkuun.

Voimakkaasti yleistäen voidaan sanoa, että 1960-luvun satelliittitelevisiolähe-tyksistä alkanut ajatus globaalista mediakulttuurista – Marshall McLuhan puhui ”maailmankylästä”⁸⁴ – alkoi muuttaa maailmaa 1980-luvulla. Ymmärrys kolman- nen maailman tilanteesta lisääntyi juuri *Live Aidin* tyyppisten mediatapahtumien kautta. Neuvostoliiton ja itäblokin kaaduttua ja viimeistään tuolloin ”vapaan markkinatalouden” logiikan noustua keskeiseksi maailmaa muokkaavaksi voimaksi, globalisaatioprosessi alkoi kiihtyä – rohkeimmat tai röyhkeimmät, kuten hetkellisesti politiikantutkijana julkkikseksi noussut Francis Fukuyama, puhuivat ”historian lopusta”.⁸⁵

Globalisaatiossa on toisaalta kysymys länsimaisen kulttuurin ideoiden ja media- kulttuurin leviämisestä vähitellen ympäri maailmaa: markkinatalous, demokratia, teknologiset innovaatiot ja turismi leviävät jatkuvasti. Tämä on tasapäistävä ilmiö, sillä lokaalit kulttuurit tukahtuvat globalisaation paineen alla. Toisaalta voidaan sanoa, että tämä uudenlainen tehokkaampi kommunikaatitilanne johtaa myös siihen, että erilaisilla vastaanäinillä ja lokaaleilla ideoilla on erinomainen mahdollisuus tulla kuuluviin odottamattomin tavoin.

1990-luvun aikana spektakulaarinen viihdekulttuuri nousi selvästi keskiöön. Kiinnostavaa kyllä, tämä on tapahtunut varsin samanaikaisesti internetin nousun

⁸² Shuker 1996, 212, 274, 279–281; Shuker 1998, 122–123.

⁸³ Kallioniemi & Kärki 2011, 109–110, 130–131.

⁸⁴ McLuhan 1962 & 1964.

⁸⁵ Fukuyama 1992.

ja 2000-luvulla vähitellen paljastuneen, digitaalisesta piratismista johtuvan musiikkiteollisuuden kriisin kanssa. Viihdekulttuurin informaatiotulva tuotti sitä kommentoivia teoksia, kuten edellä mainittu U2:n *Zoo TV*-kiertue, tai Roger Watersin *Amused To Death* -levy (1992); tavallaan voidaan sanoa että Music Televisionin lanseeraama nopeampi videoestetiikka nähtiin oireena laajemmasta teknologisesta ja yhteiskunnallisesta murroksesta. Kiihtyvä informaatiotulva ja ajatus virtuaalisuudesta näkyivät myös stadioneilla. Samaan aikaan stadionrock säilytti kaupallisen kulttuuriteollisuuden roolinsa.

Jonkinlainen kaupallistumisen kulminaatiopiste on Pink Floydin osalta saavutettu vasta 1990-luvulla, *The Division Bell* -levyä 1994 seuranneen kiertueen aikana. Pink Floyd solmi sponsorisopimuksen Volkswagenin kanssa, jolloin autonvalmistajan logo oli näkyvästi läsnä esim. lehdistötilaisuuksissa. Samaan aikaan markkinoille tuli ”Pink Floyd Volkswagen”.⁸⁶ Gilmour on jälkikäteen ollut lähinnä nolostunut koko episodista:

We took sponsorship by Volkswagen for the first time on this last tour. I confess to not having thought it through entirely and I was uncomfortable with it. Meeting and greeting Volkswagen people. I was not a popular chappy with Volkswagen. I don't want them to be able to say they have a connection with Pink Floyd, that they're part of our success. We will not do it again. I didn't like it and any money I made from it went to charity. We should remain proudly independent, that's my view, and we will in the future.⁸⁷

Gilmourin vaivaantuminen kertoo rockmusiikin piirissä niin yleisestä markkinavoimien vastustamisesta, joka on osa rock-autenttisuutta. Toisaalta termi ”Corporate Rock” kuvaa uudenlaista rock-kulttuuria, joka syntyi suurten ikäluokkien edustajien saatua valtaa ja varallisuutta. Konserttilipusta tuli oiva liikelahja. The Rolling Stones -yhtye on ollut tässä suhteessa esimerkeistäni rehellisimmällä tavalla häikäilemätön. Stadionrockista on tullut lähes kaikilla mantereilla olennaista liiketoimintaa; Yhdysvallat ja Eurooppa ovat tietenkin edelleen keskeisiä angloamerikkalaisen rockkulttuurin kulutuspaikkoja, mutta monet kiertueet kattavat kaikki asutut mantereet.

Stadionrockin mediaspektaakkelit kommentoivat globalisaatioprosessia niin ympäri maailmaa tapahtuvalla läsnäolollaan kuin esitysten ideoiden kautta. U2 on aivan erityisesti pyrkinyt tähän, ottamaan esityksillään kriittistä kantaa niin globalisaatioprosessin kuin markkinatalouden voittokulkuun, mutta myös maailman ihmisoikeustilanteeseen. On merkillepantavaa, että The Rolling Stones käytti lähes täysin samanlaisia spektakulaarisia keinoja luodakseen kauas menneisyyteen katsovan teoksen. Kuten mainittua, *Bridges To Babylon* oli sekoitus Babyloniaa, barokkia ja ”vuosisadan lopun”, *fin de siècle*n, dekadenttia rappiota. Siksi esimerkiksi osatutkimuksissani lyhyesti analysoimani U2:n *Popmart* ja The Rolling Stonesin *Bridges To*

⁸⁶ Mason 2004, 330. Yhtye ei halunnut urheiluautoa, vaan luontoa säästävän Golf-malliston version. Mason oli autoharrastajana huomattavasti enemmän tällaisen sponsoroinnin puolella kuin Gilmour.

⁸⁷ Sutcliffe 1995, numeroimattomat sivut. Samassa haastattelussa Phil Sutcliffe jatkoi painostamista, kysyen miksi yhtye oli antanut luvan käyttää ”The Great Gig In the Sky” -kappaletta Neurofen-mainoksessa. Gilmourin mukaan kyseessä oli Wrightin päätös, joka myös tälle kappaleen kirjoittajana kuuluu, Wright oli tehnyt kappaleesta uuden version mainokseen. Gilmourin mukaan hänen nimensä ollessa kappaleen krediiteissä ei mainosta olisi koskaan tullut. Ibid.

Babylon, molemmat vuodelta 1997, ovat saman kolikon kaksi kiinnostavaa puolisko-koa.⁸⁸

Vuosituhatosen vaihteessa tapahtui niin historiallisten speaktaakkeliien paluu elokuvateollisuuden keskiöön – esim. *Gladiattori*, *Taru sormusten herrasta* -trilogia ja Harry Potter -saaga – kuin kaikkien aikojen mediaspektaakkeli, New Yorkin WTC-kaksoistornien tuhoutuminen lähes maailmanlaajuisessa suorassa lähetyksessä. Puheet ”historian lopusta” voitiin haudata.

3.2. Lavasuunnittelu ja teknologian muurit

Kaikki toimii hyvin. Sehän juuri on kammoksuttavaa, että kaikki toimii ja toiminta vaatii yhä lisää ja yhä laajempaa toimintaa ja tekniikka nostaa ihmisen yhä kauemmas maasta ja katkaisee hänen juurensa. En tiedä, oletteko te kauhuissanne, mutta minä joka tapauksessa olin kauhuissani, kun näin näkymän kuusta maahan.⁸⁹

They surrounded the audience with three hundred and sixty degree sound which made some people jump at uncomfortably close heavy breathing or violent echoes that assaulted them first from the right, then from the left and then from the back. Alternatively, they transfixed them with scary animation, in comic-book colours, of flirtatious flowers that made love, then devoured each other, and red and grey hammers that marched across the wall, growing bigger and bigger, with Nazi-esque precision.⁹⁰

Teknologian historia on usein pelon historiaa, esimerkiksi tulevan pahan odotuksen historiaa – teknologian vaikutusten pelkoa.⁹¹ Se voi myös olla konkreettista pelkoa, esimerkiksi isossa ihmisjoukossa, kun ihmiset altistetaan odottamattomien teknisten keksintöjen tuomille shokeille. Yllä olevasta konsertin kuvauksesta nousee selvästi esiin teknologialla aiheutetun pelon tematiikka. Konsertin musiikin ja ääniefektien lisäksi myös visuaaliset elementit tukevat ja alleviivaavat teoksen narratiivin ahdistavuutta. Pink Floydin *The Wall* -konsertteja (1980–1981) voidaan pitää paitsi vieraantuneena psykodraamana, myös teknologisen eristämisen paraatiesimerkkinä: konsertissa rakennettiin muuri yhtyeen ja yleisön välille. Teoksen pääasialliselle kirjoittajalle, basisti Roger Watersille muurin tiilet edustivat pelkoja. Pink Floydin suhde teknologiaan on pitkä ja polveileva, mutta keskeistä on ollut yhtyeen jäsenten halu hyödyntää aina uusinta teknologiaa niin levyjen nauhoittamistilanteissa kuin konserttiareenoillakin.

⁸⁸ Kärki 2007a ja 2010a.

⁸⁹ Martin Heidegger teknologian voittokulusta *Der Spiegel* -lehdelle vuonna 1966. Haastattelu julkaistiin vasta Heideggerin kuoleman jälkeen toukokuussa 1976. Heidegger 1997, 188.

⁹⁰ Kuvauksen kohteena Pink Floydin *The Wall* -konsertti Los Angelesin Sports Arenalla helmikuussa 1980. Huck 1997, 121.

⁹¹ Pelko on usein liittynyt teknologian mahdolliseen vaikutukseen ihmisen työhön ja luovuuteen. Tämä kuvio on toistunut niin kirjapainojen yleistymisen, internetin tulon kuin uuden soitinteknologian kohdalla. Salmi 1996, 192–194; Korvenpää & Kärjä 2007, 85.

Teknologian kulttuurihistoriaa on Turun yliopiston kulttuurihistorian piirissä tutkittu myös populaarikulttuurin näkökulmasta, siis teknologiaa koskevien populaarien mielikuvien historiana.⁹² Oma tutkimukseni ei kuitenkaan niinkään koske mielikuvia vaan teknologisen toteuttamisen keinojen historiaa. Lavaspektaakkeli tuottaminen on kallista, koska käytetty teknologia joudutaan joko muokkaamaan olemassa olevien innovaatioiden pohjalta tai joudutaan jopa keksimään täysin uusia teknologisia ratkaisuja. Tutkimieni mediaspektaakkeli tuottamisessa on kysymys eskapismista, mutta mahdollisimman mahtipontisesta ja todenkaltaisesta sellaisesta. Uusien teknologioiden yleistyminen, itse lavateknologian lisäksi mm. erikoistuneet tietokoneohjelmistot, joilla voidaan simuloida kokonaisia konsertteja alusta loppuun, ovat tehneet näistä mediaspektaakkeleista ennustettavia ja niiden rakentamisesta äärimmäisen erikoistunutta ammattitoimintaa.⁹³

Teknologia ja lavaesiintyminen ovat kuitenkin kietoutuneet toisiinsa teatterin historian alkuhämäristä lähtien, antiikin teatterin *Deus ex Machina* -ajatuksesta aina modernin teatterin ja oopperan teknologisiin illuusioihin. Teknologian avulla on siis pyritty tuottamaan ja tukemaan sakraaleja tai muuten vain arjen ylittäviä, ylimaallisia kokemuksia yleisölle. Teknologian historioitsija David Nye puhuu ”teknologisesta ylevästä” (technological sublime), yhteisöllisestä kunnioituksen tunteesta tällaisten mykistymistä herättävien teknologisten innovaatioiden edessä, erityisesti sellaisten jotka puhuttelevat kaikkia viittä aistia. Nye puhuu esimerkiksi avaruusraaketin lähdestä, mutta stadionspektaakkeli voi olla mielestäni samalla tavalla dynaamisesti ja aistimellisesti ylevä.⁹⁴ Kartoittaessani käsittelemieni yhtyeiden suhdetta teknologiaan lähden liikkeelle sähkön hyödyntämisen seurauksista.

Konsertti multimediaa ja sähköä hyödyntävänä tapahtumana on konseptina ollut käytössä 1900-luvun alkupuolelta lähtien. Vuonna 1911 venäläinen säveltäjä Alexander Skrajabin otti käyttöön värivalot konserttisalissa sinfonisen *Prometheus*-runoelmansa aikana.⁹⁵ 1900-luvun aikana kehitellyt tekniset ratkaisut niin äänentoistotekniikan (mikrofonit, sähköiset soittimet jne.) kuin visuaalisen esittämisen (valot, savut, videokankaat jne.) saralla ovat mahdollistaneet suurempien esiintymistilojen haltuunoton 1960-luvun lopusta alkaen. Voidaan sanoa, että ilman sähköistä teknologiaa koko nykyistä populaarimusiikkia kaikessa monimuotoisuudessaan on vaikeaa, ellei jopa mahdotonta kuvitella olevaksi.⁹⁶

1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa tapahtui merkittäviä uudistuksia rockmusiikin lavaesiintymisen tekniseen puoleen liittyen. Samalla kun kunnianhimoiset yhtyeet lanseerasivat teatraalisia manereja esiintymiseensä, kehittyi heidän ilmaisulleen vähitellen näyttävä audiovisuaalinen tausta. Se, mikä alkoi psykedelian pii-

⁹² Ks, esim. Salmi 1996; Suominen 2000; Parikka 2007.

⁹³ ks. Holding 2000, 114–115, vrt. *ibid.* 116–117; Kronenburg 2003, 201–227;

⁹⁴ Nye 1994, xi–xx. Teknologisesta ylevästä Suomessa ks. Suominen 2003, 34–37.

⁹⁵ Macan 1997, 63. Pohja näille musiikin esittämisen käytännöille luotiin jo 1800-luvulla. Schivelbusch 1997, *passim*.

⁹⁶ Théberge 2001, 3.

reissä visuaalisena LSD-matkan matkimisena erilaisten väridiojen ja valojen käytön avulla, johti lopulta äänen ja kuvan liittoon rockin lavailmaisussa.

Kuten mainittua, stadiontasoisien äänentoiston kehittämisen tarve tuli esiin The Beatlesin Shea Stadiumin konsertissa New Yorkissa 15.8.1965. Konsertissa oli nähtävissä sekä massatapahtumien kaupallinen potentiaali että ajan äänentoistolaitteistojen täydellinen riittämättömyys beatlemanian vallassa olevan yleisön huutojen ja kirkumisen peittäessä alleen soittoa. Konsertti oli Eric Holdingin mukaan kulttuurinen ilmiö, yksi ensimmäisistä rock-konserteista, joka soitettiin suurella urheiluareenalla. Sen merkitys oli suuri sekä 50 000 kuulijansa kautta – merkki rockin esittämisen massakulttuurisesta arvosta – että myös täydellisen teknologisen epäonnistumisensa vuoksi. Tiedon puute sen suhteen, kuinka kyseisen mittaluokan tapahtuma tulisi järjestää, oli silmiinpistävä. Shea Stadiumilta puuttui mm. kunnan valaistuslaitteisto, piskuisella lavalla soittava yhtye oli kaukana yleisöstä eikä stadionin kuulutuksiin tarkoitettu äänentoisto kilpaillut lainkaan samassa sarjassa kuin paikalle kiljumaan saapunut yleisö.⁹⁷

Vuonna 1967 Windsorin jazz ja blues -festivaaleilla esiteltiin myös suurten areenakeikkojen kannalta tärkeä uudistus: The Watkins Electric Musicin 1000 watin PA-järjestelmä.⁹⁸ WEM PA saavutti suunnattoman suosion alusta alkaen, ja se oli tiettävästi ensimmäinen kirkkaan äänen ja suuren tehon PA-järjestelmä maailmassa. Nopeasti suuret yhtyeet, kuten Pink Floyd⁹⁹ ja The Move tilasivat erityisesti niille suunnitellut tehokkaat PA-järjestelmät. Areenoiden äänentoiston tekninen kehitys oli nopeaa, se mahdollisti yhä suurempien tilojen kunnollisen äänitason.¹⁰⁰

Pink Floyd on niin levyjen teon kuin lavaesiintymistensä kautta ollut monipuolisesti tekemisissä teknologian kanssa. Teknologinen muutos ja kulttuurin muutos ovat kulkeneet käsi kädessä koko yhtyeen olemassaolon ajan. Yhtye on osaltaan ollut muuttamassa audiovisuaalisen kulttuurin ilmenemismuotoja, ennen muuta rakentamalla uudenlaista lavaestetiikkaa. 1960-luvun lopulta lähtien aina pitkälle 1970-luvun loppupuolelle kestänyt monien yhtyeiden pyrkimys rajojen häivyttämiseen ”korkean” ja populaarin kulttuurin välillä on mielestäni säilynyt Pink Floydin lavaesiintymisien ohjenuorana ainakin Roger Watersin lähtöön saakka 1985.¹⁰¹ Siten kenties keskeisin tarkasteleman ajankausko yhtyeen historiassa, 1967–1981, oli jatkuvaa pyrkimystä muuttaa niitä ehtoja, joiden varassa rockyhtyeet toimivat suhteessa teknologiaan. Kyse on taiteen ja teknologian vuorovaikutuksesta mutta myös yhteentörmäyksestä.

⁹⁷ Holding 2000, 16; Cunningham 1999, 14; Mäkelä 2002, 203–205.

⁹⁸ PA eli public address tai power amplification. Järjestelmä, joka sisältää mikrofonit, mikserin ja kovaääniset. Bacon 1981, 214. Vaikka 1960-luvulla kitarat ajettiin omiin vahvistinpinoihinsa, siirryttiin järjestelmien kasvaessa viemään koko yhtyesoundi miksauspyödyän kautta yleisölle. Denyer 1992, 216.

⁹⁹ Pink Floyd sai oman WEM PA-järjestelmän käyttöönsä heti 1967, kuukausi järjestelmän esittelyn jälkeen. Fitch 1997, 328–329.

¹⁰⁰ Bacon 1981, 156. Ironisesti kehitystyön tarpeen maailmalle näyttänyt The Beatles oli tässä vaiheessa vetäytynyt areenoilta studioon. Mäkelä 2002, 205.

¹⁰¹ Käytännössä vuoteen 1980, koska yhtye ei enää lähtenyt kiertueelle julkaistuaan *The Final Cut* -albumin.

Vuoden 1985 jälkeen uudelleen kasattu yhtye, josta siis Waters puuttui, pyrki taas palaamaan takaisin niihin tunnelmiin ja osin myös soundeihin, jotka olivat olleet yhtyeelle tyypillisiä vuoteen 1975 asti. Gilmour, Mason ja Wright siis pyrkivät takaisin aikaan, jolloin Waters ei täysin dominoinut kappaleiden kirjoittamisprosessia. Vuoteen 1985 saakka Pink Floyd mielestäni jopa hiukan pakonomaisesti kurotti teknologian avulla kohti perfektionistista taiteellista ilmaisua. Tässä prosessissa he jäivät itse kasvottomiksi, teknologiansa vangeiksi. Teknologia toi yhtyeen jäsenille mahdollisuuden ”ruumiittomaan” lavaesiintymiseen. David Gilmour pohti tätä paradoksia italialaiselle *Ciao 2000* -lehdelle 1978. Hän oli sitä mieltä, että Pink Floyd – erityisesti konserteissaan – on ollut kuin hirviömäinen kone. Tämä aiheutti hänen mukaansa sen, että joskus teknologia peittää tunteet alleen. Tätä prosessia he eivät aina kokeneet hallitsevansa, he menettivät kontrollin: ”If you only rely on the technique alone, there isn’t any real purpose to the music. At times, we may have gone a bit too far.”¹⁰²

Toisaalta Pink Floydin maine uusina urina aukoneena yhtyeenä on myöhemmin herättänyt joidenkin konemusiikkiin keskittyneiden yhtyeiden kiinnostuksen. Eräänlainen teknologinen tulevaisuususkonäyttäytyminen näkyy Pink Floydin nimeen vannovissa ambient- ja elektropopyhtyeissä, kuten The Orb ja Porcupine Tree. Varsinkin yhtyeen alkuaikojen avantgardistisempi tuotanto on toiminut esikuvana näille.¹⁰³ Roger Waters ei lämmennyt näille selkeille teknoyhtyeille, mutta näki niiden edeltäjien musiikissa yhtymäkohtia Pink Floydin tuotoksiin:

I heard a bit of Kraftwerk on the radio the other day. It bored me. It’s possible or probable that we might have been the root of all that, Tangerine Dreams, etc. If we hadn’t been successful, they probably wouldn’t have tried it. There wouldn’t have been any action on that front.¹⁰⁴

Spektaakkeliennon teknologisessa tuottamisessa oli lopulta kyse tietokoneella rakennettujen simulaatioiden toteuttamisesta. Kaikesta voidaan nykyään rakentaa kolmiulotteiset mallit, joissa voidaan yhdistää liikkuvaa kuvaa, musiikkia, kamera-ajoa sekä teatraalisia temppuja. Mark Fisher on työskennellyt animoitujen 3D-mallien kanssa vuodesta 1995 eteenpäin. Tämä mahdollistaa näytelmällisten ja teknologisten elementtien vuorovaikutuksen tarkastelun reaaliajassa – lavasuunnittelijan rooli muuttuu osittain ohjaajaksi.¹⁰⁵

Mitkä sitten ovat teknologian ja lavaesiintymisen rinnakkaisuuden tai sisäkkäisyyden ehdot? Martin Heideggerin ajattelu tarjoaa kiinnostavan näkökulman taiteen ja teknologian suhteeseen. Vaikka hän ei pohdi musiikin olemista ollenkaan, ovat hänen ajatuksensa taiteesta ja teknologiasta sovitettavissa Pink Floydin audiovisuaaliseen teknopektaakkeliin. George Steinerin mukaan musiikki olisi tuonut

¹⁰² *Ciao 2001* (Italia) 13.8.1978. Cit. Fitch 2001, 252.

¹⁰³ Whiteley 1998, 354.

¹⁰⁴ *Street Life Magazine* (Kanada) 24.1.1976. Cit. Fitch 2001, 211.

¹⁰⁵ Lyhyitä pätkiä näistä tietokoneajoista on ollut nähtävissä Mark Fisher Studion sivuilla. Ks. <http://www.stufish.com/> [viitattu 20.2.2014]. Ks. myös Holding 2000, 73. Tämän lisäksi Studio Fisher hyödyntää sofistikoituneita CAD (Computer Aided Design) -piirroksia. Ks. esim. Kronenburg 2003, 203–227.

esiin Heideggerin ajatukset siitä, että teoksen merkitystä ei voi kääntää millekään muulle kielelle, ja toisaalta siitä, että meidän on vaikea paikantaa teoksen olemuksellisen energian ilmaisulähdettä – musiikki antaa meille erittäin voimakkaita ja läpituokevia kokemuksia.¹⁰⁶ Esimerkiksi Pink Floydin tutkiminen ilman Pink Floydin musiikin kokemista olisi tässä mielessä vaikeaa, eikä välittävä kieleni voikaan tuoda yhteen konserttien merkityksiä julki sellaisina kuin ne avautuvat itsensä erilaisissa monimuotoisissa tulkinnoissa. Tulkintani tehtävä onkin olla silta sellaiseen esitykseen, joka on banalisoitu punkin jälkeisessä taiderockin määrittelykentässä. Pink Floyd ei kuitenkaan ole täysin anakronistinen; mielestäni se on sitä oman nykyhetkeni näkökulmasta vähemmän kuin esimerkiksi 1980-luvun journalistista keskustelua vasten, jonka piirissä punk-kulttuurissa kasvaneet musiikkijournalistit inhosivat suurinta osaa vanhoista progeyhtyeistä. Tulkintani aukeaa omakohtaisen kokemuksen kautta, eikä nykyisessä teknisen toisinnettavuuden kulttuurissamme ole kovin vaikea saada omakohtaista – tosin välittynyttä – kokemusta Pink Floydin musiikista. Nykyinen teknologinen ympäristö mahdollistaa Youtube-palvelun, erilaisten stream-musiikkipalvelujen sekä vertaisverkkojen kautta sen, että suurin osa maailmassa nauhoitetusta musiikista on tietoverkkoja hyödyntävän kuuntelijan helposti tavoitettavissa. Tämä luo ymmärtämisen sillan mahdollisuuden minun ja tutkimukseni lukijan välille.

Taideteos vaatii maailman ja ”maan” olemista ollakseen itse olemassa, sanoo Heidegger. Se vastustaa rationalisointia ja totalisointia, sillä se on jotain konkreettista, tässä ja nyt olevaa.¹⁰⁷ Käsitän tämän edelliseen kappaleeseen viitaten siten, että taide-teos ei ole muutettavissa jonkin muun ideaksi kuin itsensä, sillä se on ankkuroitunut todellisuuteen. Sitä ei voida myöskään muuttaa ”paremmaksi” tai ”järkevämmäksi”, sillä silloin se ei enää olisi sama teos. Heideggerin esimerkki, kreikkalainen temp-peli, ei olisi samanlainen, jos se oltaisiin rakennettu teräksestä, tähdentää Dreyfus.¹⁰⁸ Sovellan Heideggerin taidekäsitystä vaihtamalla tarkastelun kohteena olevan kreikkalaisen temppelin tilalle konserttiareenan ja sille sijoittuvan kulttuurisen tapahtuman, konsertin. Jos kreikkalainen temp-peli oli ymmärrettävissä siitä lähtökohdasta käsin, että se on kiveä, avautuu konserttiareena meille teräksisten kerroksien, kankaiden, vahvistimien, valojen jne. rakennelmana – konsertin, siis tapahtuman, materiaalisena perustana.

Rakennustaiteen teos, kreikkalainen temp-peli, ei kuvaa mitään. Se yksinkertaisesti kohoaa keskellä rotkojen halkomaa laaksoa. Mahtava rakennus sulkee sisäänsä Jumalan hahmon ja antaa sen nousta tässä kätkeytymisessään avoimesta pylväiköstä ulos pyhän piiriin. Temppelin ansiosta Jumala on temppelissä läsnä. [--] Temp-peli liittyy ja samalla kokoaa teoksena ympärilleen niiden polkujen ja suhteiden ykseyden, joissa syntymä ja kuolema, onnettomuus ja siunaus, voitto ja häpeä sekä kestävyys ja rappio hahmottavat ihmisolennon kohtalon.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Steiner 1997, 142–143.

¹⁰⁷ Heidegger 1995, 41–42; Dreyfus 1998, 216.

¹⁰⁸ Dreyfus 1998, 216. Ks. myös Kärki 2003, 213 (osatutkimus II) ja erit. Kärki 2005a, passim.

¹⁰⁹ Heidegger 1995, 41.

Tekeillä oleva tempelkiteos siis avaa, sisältää ja välittää kulttuurisia käytänteitä, olivat ne sitten sakraaleja tai profaaneja – oman tutkimusaiheeni kohdalla voidaan puhua sakraaleja käytänteitä korvaavasta materialistisesta konstruktiosta. Historia on kuitenkin tämän tekeillä olemisen vihollinen. Heideggerin mukaan ”maailman vetäytymistä ja romahtamista ei voida enää milloinkaan peruuttaa. Teokset eivät enää ole sitä mitä ne olivat. Kohtaamme ne kyllä itse, mutta ne itse ovat olleita. Sellaisina ne ovat meitä vastassa osana perinnettä ja säilyttämistä.”¹¹⁰ Tässä on historioitsijan paradoksi. Hän voi tavoitella mennyttä maailmaa, mutta ei saavuta sitä sellaisena kuin se oli. Historioitsija on puutteellisen tulkintansa vanki, koska teos ei enää ole läsnä samassa mielessä kuin aiemmin. Tästä on mielestäni kysymys myös konsertista tehdyn audiovisuaalisen mekaanisen tallenteen kanssa.

Pink Floydin ankkuroituminen rockin traditioon, teknologiaan ja konventioihin sitoi ja rajoitti yhtyeen pyrkimystä uudistaa itsensä, mutta samalla traditio tarjosi perustan sen toimimiselle. Taide on Heideggerille perustamista (*Stiftung*), uuden luomista. Tässä on sen kontrasti teknologiaan, kontrasti, jonka ytimessä Pink Floyd on uuden luomisen pyrkimyksineen. Teknologia on nimittäin Heideggerin mukaan paitsi toteuttanut paljon rationaalisesti käsitettävissä olevaa hyvää ja hyötyä myös raiskannut elämisaailmamme, muuttanut sen tehokkaan kasvun ajatuksen resursseiksi.¹¹¹ Teknologiakritiikki on ollut keskeistä varsinkin Heideggerin myöhäistuotannolle. Hän, kuten oikeastaan suurin osa koko hermeneuttisesta koulukunnasta, vastusti tehokkuusajattelua, hallintaa ja tieteellis-teknistä organisointia.

Tehokkuusajattelun takana on mieletön ajatus optimaalisesta järjestämisestä, järjestämisestä järjestämisen vuoksi. Pink Floyd on tuotteena osa tällaista kulutus-kulttuuria. Myös yhtyeen konsertit voidaan nähdä pitkälle tuotteistettuna viihteenä, vaikka musiikin merkityksissä olisikin kriittinen pohjavire. Kyseessä on siis omatoiminen automaatti, jota kukaan ei ohjaa ihmisten hyvän elämän kannalta tarkoituksenmukaisiin päämääriin. Talouselämän perusteena on kasvattaa tulosta, lisäarvoa, sillä tuloksen kasvattaminen johtaa uusiin investointeihin ja siten tulos kasvaa lisää, ja kaikki ovat tyytyväisiä, kun kasvu pysyy käynnissä. Dreyfusin Heidegger-tulkinnan mukaan täydellisesti järjestetty yhteiskunta ei ole ratkaisu ongelmiimme, vaan pelkästään teknologisen olemisen ymmärryksen päätepiste. Heidegger ei silti tuomitse teknologiaa sinänsä, vaan sen tienä tehokkuuden maksimointiin. Emme nimittäin tule toimeen ilman elämisaailmaamme koskevaa teknistä tietoa. Hänen mukaansa ”olisi mieletöntä juosta sokeasti vasten teknistä maailmaa”. Teknologia on siis hänelle hyvä renki mutta huono isäntä.¹¹²

¹¹⁰ Heidegger 1995, 40.

¹¹¹ Steiner 1997, 146, 150.

¹¹² Dreyfus 1998, 217–220; Naukkarinen 2005, 15. Kritiikkini kohdistuu ennen muuta sellaiseen kasvuun ja teknologiseen muutokseen, joka jatkuessaan tuhoaa maailman luonnonvarat ja tekee siitä elinkelvottoman. Rockyhyye ei tässä suhteessa ole erityisen vaarallinen toimija, vaikka suurten areenakiertueiden organisaation hiilijalanjälki onkin mittava.

Taideteoksen teknisen olemisen kysyminen näyttäytyy tässä valossa keskeiseltä. Onhan Pink Floydin lavaesiintymisessä ollut kysymys monimutkaisesta kokonais-taideteoksesta, jossa audiovisuaalisella teknologialla on hyvin keskeinen osa. Onko sillä kenties jopa pääosa? Paul Stump nostaa yhtyeen keskeiseksi saavutukseksi teknologian laajamittaisen hyödyntämisen:

The groups utilisation of technology in recording, both of the crudest lo-fi and the most futuristic hi-fi varieties, became part of their legend. Furthermore, it's hard to conceive nowadays of the sheer wonder Pink Floyd's light-shows – which virtually invented the look of the modern rock show – evoked at the time.¹¹³

Yhtyeen tarkoituksellinen kasvottomuus ja tähtikultin korvaaminen konserteissa audiovisuaalisella speaktaakkelilla viittaavat siihen suuntaan, että kyse oli hyvinkin uudesta tavasta tuoda esiin esiintyjien ideat. Tavallaan kyse on siitä, että teknologia oli Pink Floydin ”naamio”.¹¹⁴ Tässä yhteydessä termi sopii metaforisesti kuvaamaan yhtyeen ja teknologian monimutkaista symbioosia. Teknologian yhdistäminen myyttisiin aiheisiin on ollut Pink Floydille tyyppillistä läpi sen uran. Teknologian ja myytin suhde on muutenkin noussut kiinnostavaksi viime vuosisadalta lähtien, mm. natsien yhdistäessä niitä poliittisissa näytelmissään, mitä taas Pink Floyd on kommentoinut esim. *The Wall* -teoksessa.

Taideteoksen teknistä olemista on käsitellyt myös Walter Benjamin. Hänellä oli selvät linkit Frankfurtin koulukuntaan ja marxilaiseen ajatteluun, mutta tietyltä osin hänen taideteoksen olemista koskevat kirjoituksensa lähenevät hermeneuttista lähestymistapaa. Hän puuttuu oman aineistoni kannalta yhteen keskeiseen ongelmaan, taideteoksen teknologisen kopion autenttisuuteen. Benjaminin historiantutkimuksellinen ajatus on siinä, että historiallisesta homogeenisestä jatkumosta räjäytetään esiin tietty aikakausi. ”[–] *tuossa* teoksessa on kätkeytynä ja säilytettynä elämäntyö, *tuossa* elämäntyössä aikakausi ja tuossa aikakaudessa koko historian kulku”. Historian kulussa Benjaminille on merkityksellinen nyt-hetki, joka liittyy johonkin aikaisempaan. Tuosta menneestä ajasta on nykyisyyteen sinkoutunut ”messiaanisen sirpaleita”.¹¹⁵ Mielestäni tämä näkemys on lähellä Gadamerin ajatusta kulttuurin avaavasta yksittäisestä teoksesta. Tietysti Benjaminin historiantutkimus on erilainen, dialektinen, mutta molemmat ajattelijat kritisoivat voimakkaasti historistista lähestymistapaa. Heidän tapansa avata kulttuuri sen jäljestä, sen sijaan että he avaisivat jäljet tuohon kulttuuriin liittyvästä ymmärryksestä käsin, lähentää heidän tapansa tarkastella historiaa ja taideteosta sen osana.¹¹⁶

Benjaminin tärkeimmät taidetta koskevat huomiot liittyvät taideteoksen tekniiseen toisintamiseen, taiteilija-jäljentäjästä elokuvaohjaajaan. Erityisesti valokuva

¹¹³ Stump 2001, 45.

¹¹⁴ Saksalainen Kraftwerk-yhtye vei tämän ajatuksen vielä pidemmälle; yhtyeen jäsenet korvattiin osan konsertista ajaksi roboteilla. Myös DJ-kulttuurissa levyjen soittaja ei ole välttämättä tähti vaan toimii anonyymina yleisön toiveiden toteuttajana.

¹¹⁵ Benjamin 1989, 188–189.

¹¹⁶ Heideggerin suhde Benjaminiin on ongelmallinen, mutta myös heidän ajattelunsa välille on mahdollista muodostaa analogioita. Ks. esim. Vattimo 1991, 56–69; Kupiainen 1997, 89.

ja elokuva ovat Benjaminin ajattelun kohteina keskiössä. Elokuva on Benjaminille kommunikoinnin väline, erityisen materialistinen ja dialektinen taidemuoto. Valokuva taas on ”muistava peili”. Valokuvaus on valolla kirjoittamista, siteeraamista, aivan kuten historiankirjoitus on hänelle menneisyyden siteeraamista.¹¹⁷

Taideteoksen mekaaninen toisintaminen poistaa teoksesta sen ”Tässä ja Nyt”-arvon. Jäljennöksestä puuttuu ”teoksen ainutkertainen olemassaolo juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee”. Täten ”Tässä ja Nyt” oleminen on aitouden tärkein peruste. Jäljennös ei kuitenkaan ole väärennös, vaan apuväline alkuperäisen hahmottamiselle. Jäljennös tulee ikään kuin puolitiehen katsojaa vastaan.¹¹⁸ Pink Floydin kohdalla konsertin autenttisuus suhteessa äänitteeseen – soiton mekaanisen toisintoon – on epäselvempi kuin monen muun yhtyeen kohdalla, koska yhtyeensoitto on niin voimakkaasti teknologisen välittymisen dominoimaa ja erilaisilla ennalta nauhoiteilla efekteillä on siinä keskeinen osa.

Uusintamistekniikka kenties erottaa taideteoksen perinneyhteydestään, mutta jäljennös tekee uusintamisen kohteen jälleen ajankohtaiseksi tulemalla katsojaa vastaan. Esimerkiksi video – Benjamin itse käytti esimerkkinä taideteoksesta otettua valokuvaa ja toisaalta elokuvaa taidemuotona – rockyhtyeen konsertista tuo sen ajatuksiin, mutta video ei sisällä teosta ”Tässä ja Nyt”. Tällainen toisintamisprosessi johtaa väkisinkin perinteiden järkkymiseen, mikä oli Benjaminin mukaan läheisessä yhteydessä suuriin joukkoliikkeisiin kuten fasismiin. Hän näki elokuvan olevan tällaisten liikkeiden voimakkain väline. Tosin Benjamin näki alkuperäisen taideteoksen olevan rituaalien kohde, mikä ominaisuus taas toisinnettavasta taiteesta – esim. valokuvan negatiivi – puuttui. Taiteen funktio muuttuu rituaalista kopioiden avulla toteutettavaan politiikkaan. Kopioiden avulla ideologia leviää, vaikka itse poliittinen speaktaakkeli rituaaleineen olisi vain pienen yleisön tavoitettavissa.¹¹⁹

Teknisen uusintamisen aiheuttama muutos taiteessa näkyy siis politiikassa: ”Joukkojen nujertaminen pakottamalla ne alistumaan johtajakultin nimissä vastaa taiteellisten välineiden käyttämistä rituaaliarvojen tuottamiseen.”¹²⁰ Tämä on rankka vertaus, mutta itse asiassa aivan täsmälleen samanlainen kuin se, jota Roger Waters käytti *The Wall*-teoksen yhteydessä.

Konsertin muuttaminen satiiriksi fasistisesta kokouksesta toimi pelottavan luonteavasti. Nykyinen markkinavoimien edustajien kannustama artistien ”mytologisointi” taas palauttaa taiteen materiaalisen hyödyn maksimoimiseen, jolloin lopulta tärkeintä ovat mammonan virtojen suunnat. Raha on noussut haastamaan politiikan taiteellisten sisältöjen määrittäjänä. Ehkä tässäkin on kyse politiikasta, mutta eri mielessä kuin Benjamin näyttäisi tarkoittavan. Pink Floydin sponsorisopimus Volkswagenin kanssa jäi sentään lyhytaikaiseksi. Lähestymme jälleen tehokkuusajattelun kritiikkiä.

¹¹⁷ Benjamin 1989, 134, 136–137, 140–142; Peltonen 1999, 91.

¹¹⁸ Benjamin 1989, 144. Ks. myös Kelly 2007, 110.

¹¹⁹ Benjamin 1989, 127–128, 142–144, 147, 165–167.

¹²⁰ Benjamin 1989, 165.

Benjaminin kulttuuriteorian keskiössä oleva ajatus eri elämänalueiden lähentymisestä ”taiteesta työpöykologiaan, sodan teknologiasta viihteeseen”¹²¹ on yhä selvemmin mielestäni toteutunut nykyisessä hybridisessä mediakulttuurissamme, jossa kaikki on läsnä ja saatavilla. Ajatuksella on yhtymäkohtia Heideggerin näkemykseen kulttuurin valjastamisesta tehokkuuden epäjumalalle. Sekä Benjamin että Heidegger vaikuttavat pessimisteiltä suhteessa tämän kehityksen lopputulokseen, tosin Benjamin odottaa Messiastaan, ja Heidegger näkee pienen toivonkipinän kulttuurin ulkopuolelta tulevan ”jumalan” hahmossa.¹²² Dreyfus tulkitsee tämän Heideggerin jumalan tarkoittavan jonkinlaista vaihtoehtoista elämäntyyliä, joka kykenee valjastamaan tehokkuusajattelun tai sulattamaan sen itseensä. Hippiliike – Woodstockin oivallus erilaisen elämäntyylin mahdollisuudesta – oli hänelle juuri tällainen, tosin epäonnistunut, jumala.

Kuusikymmenluvun musiikki tarjoaa meille yhden vihjeen siitä, minkälainen tämä uusi jumala olisi voinut olla. Bob Dylan, Beatles ja useat muut rockyhtyeet näyttivät monille ihmisille uuden tavan ymmärtää, mitä asiat todella merkitsevät. Tämä uusi ymmärtämisen tapa melkein yhdistyi kulttuuriseksi paradigmaksi Woodstockissa vuonna 1969, ihmisten elässä muutaman päivän ajan sellaisessa olemisen ymmärryksessä, jossa tuonaikaiset peruskäsitykset järjestyksestä, kohtuullisuudesta, harkitusta toiminnasta ja joustavuudesta, tehokkaasta kontrolloimisesta jäivät sivuun. Tilalle nostettiin tiettyjä pakanallisia käytäntöjä, kuten luonnosta nauttiminen, tanssiminen, ja dionyysinen ekstaasi, samoin kuin eräitä laiminlyötyjä kristillisiä käytäntöjä, kuten rauha, suvaitsevaisuus ja rajaton lähimmäisenrakkaus. Teknologiaa ei tuhottu. Ennemminkin elektronisen kommunikaation kaikki voimat valjastettiin edellä mainittuja käytäntöjä artikuloivan musiikin palvelukseen.¹²³

Miksi ei myös brittien versio samasta, Royal Albert Hallin runosession synnyttämä yhteenkuuluvuuden tunne, voisi olla vastaava jumala?¹²⁴ Siten Pink Floyd olisi mahdollista nähdä epäonnistuneen jumalan airueena, joka on sittemmin banalisoinnin välttääkseen osittain irrottautunut tuosta jumalasta. Jatkaakseni vielä analogialeikkiä: hippijumala korvautui teknojumalalla, utopia dystopialla. Mediatutkija Jeff Taylor tosin muistuttaa, että vaikka tuo utopiaprojekti epäonnistui, ovat sen jäänteet muovanneet merkittävällä tavalla multimedian myöhempää kehitystä.¹²⁵

Ainakin Pink Floydin jäsenet ovat pohtineet teknologian ja ihmisen suhdetta jatkuvasti. Roger Waters avasi *Wish You Were Here* -levyn ideaa, ennen muuta sen kappaletta ”Welcome to Machine”, haastattelussa kanadalaiselle *Street Life Magazine*lle.¹²⁶ Yksittäisestä kappaleestaan hän nosti esiin yhteiskunnallisen ajatuksen länsimaisen kulttuurin koneistetusta luonteesta:

¹²¹ Koski et al. 1989, 200.

¹²² Heidegger 1997, 189–192.

¹²³ Dreyfus 1998, 228. Tämän ”Woodstockin hengen” vaikutuksesta teknologian ”pehmenemiseen” ja muuttumiseen ihmiskeskisemmäksi ks. Taylor 1995, 208–212.

¹²⁴ 1965 ”Poets of the World / Poets of our time” -runosessioista Ks. Palacios 1998, 47–50; Williamson 2001, 60.

¹²⁵ Taylor 1995, 205. Hän viittasi toisen mediatutkijan, Philip Haywardin yleiseen ideaan, ks. Hayward 1993, passim.

¹²⁶ ”Welcome to Machine” (*Wish You Were Here*). Pink Floyd 1975.

One's encouraged to be absent because one's not encouraged to pay any attention to reality, everywhere, not only in the rock machine, but in the whole mechanism of society. This mechanism encourages you to reject things. From the moment you're born, you're encouraged to reject the realities of the things that surround you and to accept the dreams and the codes of behavior. Everything is coded. You're asked to communicate through a series of codes, rather than to communicate directly. And that's called civilization, custom.¹²⁷

Tämän pohjalta on mahdollista nähdä 1970-luvun Pink Floyd teknologisoituvan yhteiskunnan satiirina. Tämä mahdollinen näkökulma ei kuitenkaan aina avautunut julkisuudelle. Journalisti Mick Farrenin konserttiarvion loppukaneetti, hänen nähtyään Pink Floydin Wembleyllä maaliskuussa 1977, kiteyttää Pink Floydin esiintymisen puhtaan viihdearvon näkökulmasta. Yhtyeen jäsenet näyttivät enemmän teknikoilta (sic!) kuin rocktähdiltä, ja visuaalinen ympäristö antoi mielikuvan uhkaavan steriilin kosmoksen läpi tapahtuvasta epätoivoisesta vaelluksesta: ”There is too much overpowering technology and too much dull pain.”¹²⁸ Tämä käsittääkseni oli osittain myös tarkoituksellista.

Paul Stump näkee Pink Floydin kuitenkin olleen myös lavalle tuomansa teknologisen kokonaisuuden vanki *The Dark Side of the Moon* -levystä eteenpäin: ”Henceforward, the band were trapped as prisoners of new technology they had helped to bring about, and they would be required to use this technology to make more money of the people whose alienation they had tapped into.”¹²⁹ Yhtye oli nyt sekä teknologian että markkinavoimien odotusten vanki. Siten yhtyeestä vähitellen – osin jo 1970-luvulla, viimeistään 1980-luvulla – tuli teknologisen nostalgian tuottaja, joka ideoiden sijasta tuotti viittauksia omaan menneisyyteensä. Stumpin mukaan yhtye oli ensimmäisiä 1960-luvun legendoja, joka tajusi hyödyntää koko valtavaa fanipohjaansa konserttikiertueiden nostalgian avulla, kutsua faninsa rituaalinomaisesti palvomaan myyttiään. Tähän tarvittiin vain se, että myytti pidettiin elossa oikealla tavalla.

Stump näkee erityistä ironiaa siinä, että yhtye, joka alun alkaen oli musiikillisen vastakulttuurin airut ja myöhemmin marxilaisen basistinsa johtama korkeakulttuuristen linnakkeiden kritisoiija, oli muuttunut satiiriksi itsestään: ”[t]hree-quarters of one of the most imaginative rock outfits in history plodding through yet another evening of Industrial Light and Magic.”¹³⁰ Mielestäni myös Watersin johtama 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun Pink Floyd oli osittain kyynistä satiiria ajan pöhtötyneistä megarockbändeistä. Myöhemmin omaa suhdettaan supertähteyteen on pyrkinyt ironisoimaan mm. U2.¹³¹ Lopulta kaikki tarkasteleman yhtyeet ja esiintyjät ovat enemmän tai vähemmän sopeutuneet olemaan globaalin viihdekulttuurin toimijoita, vaikka välillä saisivatkin aikaan vastakulttuurisia ääniä.

¹²⁷ *Street Life Magazine* (Kanada) 24.1.1976. Cit. Fitch 2001, 213.

¹²⁸ *New Musical Express* (U.K.) 26.3.1977. Cit. Fitch 2001, 233.

¹²⁹ Stump 2001, 47.

¹³⁰ Stump 2001, 50.

¹³¹ Ks. Kärki 2010a (osajulkaisu V), erit. 21, 23–24. Ks. myös Cunningham 1999, 147.

IV Lopuksi: kokonaistulkinta rock-konserteista mediaspektaakkeleina

4.1. Lavaesiintymisten kulttuurihistorian haaste

We always felt right from the beginning that there could be more to rock'n'roll than standing on stage playing Johnny B. Goode.¹

The *Popmart* and *Bridges to Babylon* stages marked the climax of a developing sequence of touring productions, which had begun with the experimental efforts of hippy entrepreneurs some thirty years before. The Stages were traveling advertisements for the bands that performed on them, portable temples to the brand values of their rock-star patrons. The opportunity to build the stages was founded on the economic power of the bands, which had achieved such brand penetration of the markets in which they operated that they could guarantee to sell out stadiums anywhere in the world. They were also bands whose vision encompassed everything related to their performance, so that they could understand the value of creating stage designs that explored their artistic ideas in an architectural way. The twenty-first century has witnessed major changes in the business that delivers popular music to the masses, and it is unlikely that such idiosyncratic conjunctions of artistic vision and commercial power will be seen in touring rock shows in the foreseeable future.²

Populaarimusiikin lavaesittämisen suurimmat muutokset sijoittuvat selvästi 1960–1970-lukujen rockin ja vastakulttuurin kontekstiin, rockmusiikin välittämän kulttuuris-taiteellisen kokemuksen totalisuuteen, mutta lavaesiintymisen mediaspektaakkeliluonne saavutti tähänastisen täyden mittansa 1990- ja 2000-luvuilla. Jo 1960-luku synnytti popmusiikin ja visuaalisuuden liiton, joka siirtyi myöhemmin 1980-luvun sähköiseen mediakuvaan.³ 1960-luvun lopun psykedeelinen kulttuuri ja poptaide vaikuttivat popmusiikin media- ja tuoteluonteen visualisoitumiseen, mikä

¹ Roger Waters *The Dark Side of the Moon* -levyn Japanin CD-painoksen kansitekstissä. Palacios 1998, 45.

² Siegal 2002, 88.

³ Kallioniemi 1994, 23. Ks. 1960-luvun rock-ideologian synnystä tarkemmin Kallioniemi 1990, 135–145.

tuli esiin niin muodissa, mainonnassa, julistetaiteessa, elokuvissa, valokuvauksessa kuin levynkansitaiteessa sekä rock-musiikille ominaisten esitystraditioiden synnys-
sä.⁴

Väitöskirjatyöni kannalta on ollut onnekasta, että tarkastelemieni yhtyeiden musiikki on tehnyt joihinkin ihmisiin niin suuren vaikutuksen, että he ovat kirjan-
neet ylös tapahtumia, aikoja, haastatteluja ja ristiriitoja, aina puuduttavuuteen asti. Kokonaismateriaalin määrä on suuri. Onko areenaspektaakkeli sellaisen suuruus-
luokan ilmiö, että se tehokkaasti pakenee kokonaistulkintaansa, sen mahdollisuutta? Tässä on kenties lavaesiintymisen kulttuurihistorian suuri haaste: kuinka nousta lähilukemisesta ja -kuuntelemisesta kohti aikakausia koskevia tulkintoja. Herme-
neuttisesti ajatellen on luontevaa hakea mistä tahansa lähteestä nousevaa kokonaista aikakautta muovaavaa ideaa tai tapaa olla kulttuurissa. Kokonaistulkinta on jotain, jonka rakennan omasta näkökulmastani, suhteuttaen lähdeaineiston tarjoamia näkökulmia ja ajoittaisia ristiriitaisuuksia toisiinsa. Täten työn ”punainen lanka” on tulkintani asioiden tärkeysjärjestyksestä, tietysti suhteessa valitsemiini tutkimuskysymyksiin. Kysymykset itsessään muodostavat tulkintani perustan ja viime kädessä määrittelevät ne rajat, joiden sisällä pysyn tulkinnassani. Kulttuurihistoriallinen kokonaistulkinta on siten erotettava kokonaisymmärtämisestä, jolle tällaisia rajoja ei mielestäni voida mielekkäästi määritellä. Ymmärtämisessä on läsnä voimakas heuristinen elementti, jonka liikkuma-ala on kokemustemme kokonaisuus. Täten kokonaisymmärtäminen pakenee paperille kirjoitettua, kun taas kokonaistulkinta – suhteessa kulloisiinkin kysymyksiin – toki vaatii sitä.⁵

Tämän työn tavoitteena on ollut valottaa lavaesiintymisiä mediaspektaakkeleina. Pyrkimykseni oli tavoittaa ”mennyt nykyisyytenä”, yhtyeiden ja niiden eri taustaorganisaatioiden tavat jäsentää toimintaansa kussakin historiallisessa tilanteessa. Sen vuoksi kuuntelin aineistojeni ristiriitaisiakin ääniä. Pyrin päästämään tämän äänien moninaisuuden lopulliseen työhöni. Sitaatteja olen jättänyt työn analyysikohtiin paljon, sillä joskus ilmaisemisen tapa ilmaisee enemmän kuin se mitä ilmaistaan.

Teknologia on kulkenut kaikkien käsittelemieni yhtyeiden, mutta aivan erityisesti Pink Floydin renkinä ja joskus myös isäntänä koko sen historian ajan, tämän vuoksi teknologian rooli työssäni on korostunut monella tapaa. Tutkimukseni keskeisinä ongelmina mietin, miten mediaspektaakkelit saivat alkunsa, ammattimaistuiivat ja globalisoituivat vuosien 1965–2013 välillä. Ja tähän liittyen analysoin, miten ne rakentuivat ja toisaalta rakensivat areenatahteyttä sekä uudistivat audiovisuaalista kulttuuria. Seuraavassa tarkastelen, kuinka tässä onnistuin.

⁴ Whiteley 1992, 28–36; 121–22.

⁵ Ks. osatutkimus I ja II, Kärki 2002b, 33; Kärki 2003, 226–227. Lauri Piispa on tuoreessa kulttuurihistorian väitöskirjassaan määritellyt lähestymistapansa osaksi taiteen tekemisen kulttuurihistoriaa. Hän ymmärtää taiteen samalla tavalla laaja-alaisena tulkintäkäsittteenä kuin minä, joten lähtökohdissamme on tässä mielessä yhteneväisyyttä. Piispa 2014, 13. Kari Immonen on kulttuurihistorian määrittelyssään korostanut sen totaalista luonnetta, kokonaisvaltaisuutta. Hän liittää totaliteetin käsitteen historioitsija Fernand Braudelin hahmottelemaan moniaikaiseen nykyhetkeen ja sen hahmottamiseen. Kysymys on ennen muuta tietoisuudesta kulttuurin kokonaisvaltaisuuden edessä, ei niinkään siitä, että aikakausi täytyisi kirjoittaa ulos ”koko totaalisuudessaan”. Tutkimuskysymys rajaa olennaisen alueen suhteessa kulttuuriseen kontekstiin. Immonen 2001, 22–23.

Tutkimustehtäväni olen pyrkinyt toteuttamaan tapaustutkimuksittain, erityisesti keskeisimmän tarkastelukohteeni Pink Floydin osalta, kattavalla alkuperäisaineiston läpikäynnillä ja analyysillä. Se, mikä saattaa toisaalta näyttäytyä tämän runsaan aineiston puhtaan dokumentoivalta läpikäynniltä, jopa näennäisesti merkityksettömien detaljien luetteloinnilta, on minulle ollut yritys tuoda näiden taide- ja viihdeorganisaatioiden tapa työskennellä ja kommunikoida esiintymisteknologisten mahdollisuuksien murroksessa. Hahmotan tutkimusaineistostani sen pienien ja suurien detaljien moninaisuudesta nousevan kokonaisuuden. Yhtäältä kyseessä on minun ymmärryksestäni rakentuva narraatio, toisaalta kiinnittyminen elävään ja muutoksenalaiseen historiaan. Tämä eri esiintyjien aineisto avaa mielekkään näkökulman kokonaisen esiintymiskulttuurin syntymään, sen monipuolisiin käytänteisiin ja ongelmiin. Lavaesiintymiset eivät syntyneet hermeettisesti suljetussa astiassa, vaan osana monimuotoista, pääosin angloamerikkalaista populaarikulttuuria.

Koska olen valinnut tutkimukseeni erilaisia teemoja ja kerroksia korostavan lähestymistavan, lankeaa tälle kokonaistulkinnalleni tärkeä rooli lankojen yhteensolmijana. Temaattisuuden takia on syytä tehdä pieni paluu alkuun, eräänlainen uusi hermeneuttinen kierros läpi työn keskeisten linjojen. Eli vaikka työn kontekstoiva alku ja osatutkimukset tuovatkin paikoitellen varsin yksityiskohtaisen kuvan eri puolista, on silti syytä vielä lopuksi maalata hieman laajemmin vedoin ja teemoja yhdistellen.

Olen tämän tutkimuksen puitteissa pyrkinyt tuomaan tarkastelemieni yhtyeiden lavaesiintymisen analyysien kautta esille niitä yleisempiä piirteitä, joita rockmusiikin esittämiseen liittyy. Yhtyeet sijoittuvat erilaisiin historiallisiin kerroksiin, niiden toiminta on osallistumista ”historian orkesterin” polyfoniaan. Siten niiden toiminta eri historiallisissa tilanteissa avaa osaltaan kunkin aikakauden kulttuuria.

Millä tavalla historia on läsnä esimerkiksi Pink Floydin esiintymisten käytännöissä? Tätä kysymystä menneisyyden läsnäolosta olen pohtinut paljon, koska koen sen olevan väitöskirjani kulttuurihistoriallisessa ytimessä. Musiikin lähihistoria on ollut alusta asti läsnä esikuvallisena elementtinä yhtyeen jäsenten opetellessa soittamaan kuunnellen vanhoja rhythm&blues- ja blueslevyjä, klassista musiikkia, jazzia ja folkia. On myös selvää, että yhtye kuunteli omien aikalaisyhtyeidensä musiikkia hyvinkin tietoisesti, innostuen muun muassa The Beatlesista, Jimi Hendrixistä, The Whosta ja AMM:sta. Yhtye löysi Lontoon hippikulttuurista itselleen otollisen yleisön, jonka piirissä se tietoisesti viljeli omaa legendaansa ja mystistä kuvastoaan. Historia, ufot, myytit, utooppiset kokeilut, psykedeeliset huumeet olivat myös läsnä; Pink Floyd oli syvällä ”vesimiehen ajan” mielikuvahorisontissa, vaikka onkin myöhemmin kiivaasti pyrkinyt vähätteleämään tuota ajanjaksoa ja omaa osuuttaan sen toiminnassa.

Yhtyeen toiminnan kautta avautuu myös hippiliikkeen kuolema ja koko sen arvomaailman vähittäinen tuhoutuminen 1970-luvun alussa. Syd Barrettin henkilökohtainen tragedia vaikuttaa myös taustalla, kun tarkastellaan yhtyeen koko kantavan ajatuksen muuttumista kaoottisesta improvisoinnista kohti yhä militantimpaa

järjestystä ja mahtipontisuuden estetiikkaa. Musiikillista arkkitehtuuria täydentävät pessimistiset antiutopiat ovatkin tarjonneet yhtyeelle taustan, jota vasten kehitellä vuoden 1973 jälkeistä musiikkiaan. Hippikulttuurin vastakulttuurinen luonne ei yhtyettä juurikaan hetkauttanut, se eli vuoden 1967 ”rakkauden kesän” omaa menestystarinaansa Lontoon klubien vakiopääesiintyjänä. Tällöin yhtyettä, vaikka olikin ”svengaavan Lontoon” vastakulttuurinen ikoni, ei kiinnostanut niinkään julistaminen tai sanomallinen ilmaisu – se kiinnittyi audiovisuaalisten ideoiden kehittelyyn ja toisaalta Barrettin eksentriseen ja naivistiseen tähtikuvaan. Romahduksen tapahtuttua kaikkien tuhoon tuomittuna pitämä yhtye keksi itsensä uudelleen Roger Watersin johdolla. Se siirtyi psykedeelisestä popista abstraktien ja strukturoitujen avantgardekappaleiden kautta kohti yhä selvemmin teemallisia albumi- ja konserttikokonaisuuksia. Ennen massasuosiotaan, 1970-luvun alussa, yhtye pyrki edelleen viljelemään mystistä imagoaan ja esiintyi muun muassa Pompeijissa ilman yleisöä, välttämällä julkisuutta ja rakentaen pitkiä ja jäsenneltyjä, edelleen myyttisiin teemoihin liittyviä kappaleita.

Pink Floydin äänittämien albumien vaikutus yhtyeen lavaesiintymiseen oli suuri. Ennen muuta *The Dark Side of the Moon* muutti koko yhtyeen kertaheitolla. Toki Watersin kulttuuripessimismi on mahdollista löytää jo varhaisemmastakin tuotannosta välähdyksittäin, mutta vasta *The Dark Side of the Moon* on näiden ideoiden täyttämä. Albumi oli myös yhtyeen ensimmäinen konseptialbumi, yhtenäisen narraation sisältävä kokonaisuus. Roger Waters löysi sen myötä oman kirjallisen äänensä ja tyyliinsä, albumi pysyi – ennen muuta Yhdysvaltain markkinoilla tapahtuneen läpimurron myötä – Billboardin listoilla seuraavat 15 vuotta, ja konserteissa otettiin käyttöön narratiivinen filmimateriaali. Jo vuodesta 1968 alkaen kehitellyt rock-atterin muodot puhkesivat kukkaansa teknologisin erikoistehosteina, jotka alleviivasivat musiikin kliimaksikohtia. Suurin muutos tapahtui juuri Watersin tavassa kirjoittaa: yhtyeen huuruiset ja ympäripyöreät kielikuvat antoivat tietä kyyniselle ja terävälle länsimaisen elämäntyylin kritiikille. Oikeastaan Pink Floyd muuttui siis vastakulttuuriseksi siinä vaiheessa, kun se ei enää ollut niin muodikasta. Jos ajatellaan osittain diskoon ja glamrockiin assosioituvaa 1970-lukua, ei liene mikään ihme, että ajan pop-toimittajat pitivät Pink Floydin konsertteja kylmän teknisinä ja pohjattoman pessimistisinä, suorastaan epätoivoisina tilaisuuksina.

Rocktähteyden on itsessään erittäin kiinnostava tutkimuksen kohde, mutta mielestäni vielä kiinnostavampaa on kohdistaa tutkimustyötä tähteyden poikkeuksellisiin, suorastaan anomalisiin muotoihin. Pink Floydin esiintymisessä ei ole kysymys ihmisen noususta huomion keskipisteeksi, vaan ennemmin ihmisen katoamisesta teknologian varjoon. Täten yhtyeen show toimii mainiosti allegoriana ihmisen vieraantumiselle ”luonnollisesta”, kohti ihmisen itse valmistamaa keinomaailmaa. Osaltaan tämä muutos tähteyden katoamista kohti johtui jo alkuaikojen kollektiivisesta improvisoinnista, jolloin psykedeelinen mustedia-taustakuva oli se, mihin yleisö katsoi tanssiessaan. Syd Barrettin poistuttua yhtyeestä David Gilmour oli ennen muuta muusikko, ja Roger Waters taas ei omannut edes omasta mielestään

riittävästi karismaa, jotta se olisi kantanut yhtyettä. Hän kuitenkin keksi ratkaisun omien arkkitehtonisten ja teatraalisten kiinnostuksen kohteidensa kautta: jokaisesta esiintymisestä piti tehdä ainutlaatuinen kokemus, mieleenpainuva tapahtuma, jossa tapahtuisi ihmeellisiä asioita. Tässä esiintymisrituaalin kokemuksellisen luonteen muokkauksen pyrkimyksessä yhtye otti avukseen uusimman audiovisuaalisen teknologian. Siten näyttävistä lavarakenneilmastoista ja niiden hyödyntämiseen perustuvasta tarinankerronnasta tuli keskeinen osa Pink Floydin live-esiintymisiä.

Rockin lavaesiintymisen siirtyminen ”ruumiin musiikista” ”pään musiikkiin” tapahtui 1960-luvun loppupuolella. Muutos oli osittain lähtöisin taidemusiikin suosion noususta, progressiivista rockia voidaankin pitää massoille suunnattuna avant-garden muotona. Musiikkiin ja sen esittämiseen nousseet korkeakulttuuriset piirteet muokkasivat niin esiintyjien kuin yleisönkin käsityksiä siitä, mikä on mahdollista toteuttaa ja kokea. Tähän liittyvät lavaesiintymisen teatraaliset piirteet, jotka ovat kytköksissä paitsi teatteriperinteen historiaan myös edellä mainitsemaani teknologiseen muutokseen. Isompien PA-laitteiden tulo avasi areenat esiintymistiloiksi, jolloin tarvittiin entistä suuremmat kulissit, enemmän teatraalisuutta, eleiden teknologista toistoa ja representointia.

Katson, että Pink Floydin esiintymishistoria on osa kokonaistaideteoksen ajatuksen historiaa, pyrkimystä toteuttaa lyriikan, musiikin ja visuaalisten aspektien mahdollisimman saumaton liitto. Siinäkin se kytkeytyy vanhaan historialliseen traditioon, jonka jäljet johtavat Wagnerin oopperoihin ja aina antiikin näytelmäperinteeseen asti. Mietin myös toisaalta, missä määrin Pink Floydin jäsenet esittivät musiikkiaan eräänlaisessa oman esityksensä sivuroolissa. Yhtyeen vapaaehtoinen vetäytyminen vaaleanpunaisen savun, teräksisten valotornien, animaatioiden, lentävien koneiden, leijuvien jättiläishahmojen ja – kenties äärimmäisyytenä – koko lavan peittävän muurin taakse ei jätä muille johtopäätöksille tilaa. Yhtye tuli tunnetuksi äärimmäisen pedanttina studio- ja konserttitekniikan ominaisuuksien hyödyntäjänä. Pink Floydin jäsenet olivat alati huolissaan maineestaan innovaattoreina, aina pyrkien tuomaan uusia elementtejä ilmaisuunsa. Kaikkein selvimmin tämän menestymisen ja innovatiivisuuden pyramidin huipulle pyrki juuri suuruudenhullu Roger Waters. Huomattuaan *The Dark Side of the Moon* -levyn jälkeen tämän pyrkimyksensä ja unelmansa olleen pohjimmiltaan tyhjän, hän käänsi tämänkin pettymyksensä ainakin näennäiseksi taiteelliseksi voitoksi säveltämällä siitä oman megalomaniansa täyttämiä konseptialbumeita. *Wish You Were Here* ja *The Wall* olivat molemmat lähtökohdiltaan yhtyeen menestyksen traumaattista luonnetta tutkaavia teoksia. Watersista tuli tavallaan tähti, joka puhui tähteyttään vastaan – levyä, kiertueen ja elokuvan kautta.

Kun seuraa Pink Floydin urakehitystä yhtyeen alkuaikojen avantgardepsykedeliasta kohti yhä suurikokoisempia produktioita, onkin helppo löytää siitä myös tuotteistumisen vähittäinen nousu. Kyse on yhtyeestä, jonka kaupallinen potentiaali kasvoi 1970-luvulla sellaisiin mittoihin, ettei sillä juuri ollut samalla tasolla olleita kilpailijoita areenateknologian osalta. Pink Floyd oli siten ensimmäisenä luomassa

sitä stadionrockin estetiikkaa, jota esimerkiksi The Rolling Stones ja U2 harjoittavat tänäkin päivänä suurella taloudellisella menestyksellä.⁶ Stadionrock oli tosin varsinkin 1970-luvun loppupuolella Watersille täysin vieraantunut tapa esittää musiikkia – tämä kanta on sittemmin lieventynyt. Kun yleisönä oli 50 000 huutavaa nuorta, oli aika vaikeaa saavuttaa niitä intiimejä tunnelmia, joita yhtye oli aiemmin suvereenisti tottunut underground-yhtyeenä hyödyntämään.

Mitä sitten jäi jäljelle Pink Floydin 1960–1970-luvuilla rakentamasta estetiikasta? Gilmourin johtama Watersin jälkeinen Pink Floyd on jälleen toiminut stadionien vetonaulana – yhtyeen muut jäsenet eivät ole kokeneet itseään niin vieraantuneiksi yleisöstään kuin Waters. Paradoksaalisesti Waters on viime vuosina kiertänyt suuria areenoita esittäen *The Wall* -kokonaisuutta ja Gilmour kieltäytyy Pink Floydin arenakiertueista. Suuri Pink Floydin todella innovatiivisesta aineksestä sekä Pink Floydin esityksellisesti tärkeistä ideoista ja teknologiasta, on kuitenkin peräisin progressiivisen rockin menestyksen vuosilta, ajalta ennen 1980-luvun massakaupallisuuden huipentumia. Progressiivisen rockin suurimmat teatraaliset ylilyönnit jäivät menestymään lähinnä 1980-lukulaisten heavybändien ilmaisussa.

Myös Pink Floyd selvisi kaikista kulttuurisista murroksista ja muotien muutoksista huolimatta. Väitän, että tämä johtuu yhtyeen kasvottomuudesta ja ympärilleen kasvattamasta mystisyyden verhosta. Tunteimatonta on vaikea puristaa kaupallisesti tyhjäksi. Samalla yhtye osasi taitavasti hyödyntää nostalgiaa ja uusimpia audiovisuaalisia erikoistehosteita stadionspektaakkeleissaan. 1980- ja 1990-luvut toivat tullessaan kasvavan kaupallisuuden ja tuotteistamisen massaspektaakkelukulttuurin. Pink Floyd on ollut aktiivinen toimija myös tässä kentässä, sponsorisopimuksineen. Kun hippisukupolven suurten ikäluokkien edustajat saivat rahaa ja valtaa, tuli konserttilipuista tyypillinen liikelahja. Arenoiden viihdekulttuuri toimii ja mahdollistuu rahalla. Tosin on yhtä selvää, että uudet alakulttuurit muhivat erilaisissa valtavirtajulkisuuden katveissa ja jopa suurten arenayhtyeiden mediakriittikissä. Tämän päivän mediaspektaakkeleiden kriittinen aines liittyy ennen muuta globalisaatio-prosessien pimeään, jälkikolonialistiseen puoleen ja ilmaston lämpenemiseen.

The Rolling Stones -yhtye on lavaesiintymisissään pyrkinyt pitämään yllä mielikuvaa yhdestä pitkäaikaisimmista yhtyeistä, jossa on kuitenkin yhä vaaran ja rockin kapinan hehkua. Jos ajatellaan yhtyeen lavaesiintymisiä, ensimmäinen teatralinen yritys oli *The Rolling Stones Rock and Roll Circus* vuonna 1968. Pyrkimys kiertueiden lavastusten teatralisempaan suuntaan alkoi 1970-luvulla, *Rolling Stones Tour of the Americas '75* kiertueella. Varsinainen muutos laajamittaiseksi mediaspektaakkeli-ksi oli kuitenkin Mark Fisherin suunnittelema *Steel Wheels/Urban Jungle* -kiertue 1989–1990, joka yhdisti science fiction- ja cyberpunk-elementtejä lavarakennelmiin. William Gibsonin romaanien ja *Blade Runner* -elokuvan estetiikasta saadut futuristiset vaikutteet uusivat kerralla The Rolling Stonesin lavailmeen. Massiiviset lavarakennelmat olivat keskiössä myös *Voodoo Lounge* kiertueella 1994–1995. Kuten

⁶ Ajatellaan esimerkiksi massiivista ja samalla mediakriittistä *Zoo TV*-kiertuetta. Stump 1997, 12. Tai The Rolling Stonesin *The Bigger Bang* -spektaakkelia, jonka nimi on mielestäni äärimmäisen osuva koko stadionestetiikan kannalta.

albumin ja kiertueen nimestä voi päätellä, kuvasto flirttaili eniten afrokaribialaisten uskomusten kanssa. Seuraava jättikiertue *Bridges To Babylon* (1997–1998) oli historiantutkimuksen ja ennen muuta historiakulttuurin ja historian käytön kannalta ehdottomasti kiinnostavin, se oli nimittäin itsessään eräänlainen taaksepäin katsova historiaspektaakkeli. Toisaalta keskiössä oli *fin de siècle* -kuvasto, toisaalta muinainen Babylonian valtakunta, molemmat metaforina yhtyeen omalle rock-dekadenssille. Nämä tuottivat eräänlaista tahallista kitch-historiaa, voidaan Fisherin sanoin puhua myös ”hyper-barokista”.⁷ Kriittistä silmää kestävästä historiallista aineistoa ei yhtyeen esiintymisten menneisyys-peleistä noussut, mutta kuvastossa on samanlaista liioittelevaa kiehtovuutta kuin vaikka elokuvaohjaaja Ken Russellin historiallisissa elokuvissa suhteessa aiheisiinsa, ääriesimerkkinä *Lisztomania* (1975), jonka pääosassa Franz Lisztinä oli The Who -yhtyeen laulaja Roger Daltrey ja jonka huipennuksena Richard Wagner syntyi uudelleen Hitlerinä.⁸

A Bigger Bang Tour (2005–2006), jonka idea oli olla suurempi kuin alkuräjähdyks, oli vaikuttava siinä mielessä, että siinä nähtiin suurin siihen mennessä rakennettu kiertuelava. U2:n *360-tour* -lava rikkoi sittemmin tämän ennätyksen. Tässä massiivisuudessa piilee paradoksi: The Rolling Stones on pyrkinyt pitämään jäsentensä imagon suhteellisen muuttumattomana, he katsovat olevansa kaikista suurin tavallinen rock-bändi, eli pyrkimyksenä on ollut soittaa aika perinteistä rock-musiikkia. Ikä ei kuitenkaan tule yksin, yhtyeen taloudellisesta vaivasta kertoo se, että he tajuivat pysyvänsä vetonauloina vain rakentamalla kiertueistaan valtavia mediaspektaakkeleja.

The Rolling Stones on tarkastelemistani yhtyeistä selkeästi eniten nostalgiaan painottuva orkesteri. Toisaalta se on myös kaikkein taitavin tuotteistamaan omaa mytologiaansa: tässä suhteessa taitava kulttuuristen symbolien lanseeraaminen on auttanut. Erityisesti kuuluisa huuli-logo, joka viittaa Mick Jaggerin tunnistettaviin huuliin, on hyödynnetty taitavasti. Sen uusissa lanseerauksissa tehdyt muutokset ovat aina olleet mediatapauksia. Se onkin tunnistettava symboli, painettavissa kaikenlaisiin fanituotteisiin. Siten yhtye on tietyllä tavalla ”retromanian” ytimessä, kenties jopa sen keskeisin alullepanija sekä ylläpitäjä. ”Vierivä kivi ei sammaloidu”, kuten yhtyeen yksi mainoslause kuuluu. Vuonna 2012 yhtye vietti 50-vuotisjuhliansa; *50 & Counting* -kiertue päättyi 13.7.2013 Hyde Parkiin Lontooseen.

1970-luvun lopun punk-lähtökohdista pikkuhiljaa suosioon edennyt U2 eteni 1980-luvulla ahkeralla keikkailulla areenayhtyeeksi ja keksi itsensä uudelleen postmodernina mediaspektaakkelinä 1990-luvun alussa. Yhtyeen konsertit ovat jo 1990-luvun alusta lähtien olleet areenojen mittakaavassa esitettyä postmodernia rocktatteria. Yhtye on yrittänyt mediaspektaakkeleissaan tuottaa puhtaan viihteen ohella kriittisiä puheenvuoroja länsimaisen kulttuurin tilanteesta, kulutus-, televisio- ja laajemmin viihdekulttuurista.

Erityisesti innovatiivinen ja satiirinen *Zoo TV* -kiertue (1992–1993) pyrki lähestymään länsimaista kulttuuria eräänlaisen keskeneräisen televisioaseman metaforan

⁷ Kärki 2007a, 25.

⁸ Ks. Lisää Kallioniemi & Kärki 2012.

kautta. Pyrkimys oli täyttää yleisön aistit monimediaisella tulvalla. Paitsi valtavia videoseiniä, jotka näyttivät pinossa olevilta televisioilta, lavarakenteisiin oli kiinnitetty valonlähteiksi itäsaksalaisia Trabant-autoja, jotka roikkuivat nosturien avulla ilmassa. Kiertue erosi aiemmasta riisutusta ja vilpittömyyteen pyrkineestä U2-esteetikasta radikaalisti: tilalle oli tullut postmoderni peli, jonka viestiä ei voinut ottaa tosissaan, paitsi siinä mielessä että kaikki tiesivät kyseessä olevan satiirin. Laulaja Bono eläytyi, aivan Genesiksen aikaisen Peter Gabrielin tapaan, erilaisten mielikuviuksellisten hahmojen kautta osaansa elämää suurempana rocktähtenä. Näistä rooli-hahmoista keskeisiä olivat mustaan nahkapukuun ja suuriin mustiin aurinkolaseihin pukeutunut ”The Fly”, kärpänen, ja Ronald McDonalдин ja paholaisen yhdistelmä MacPhisto. Keskeinen visuaalinen osa esitystä oli käyttää erilaisten televisioesityksien kuvavirtoja ja historiallisesti tunnettuja henkilöitä ja hetkiä videoseiniä levottomissa ja vääristyneissä narratiiveissa. Niissä nähtiin muun muassa kohtauksia Leni Riefenstahlin kolmannen valtakunnan aikaisista propagandaelokuvista sekä Neuvostoliiton loppuvaiheista. Erityinen pääpaino oli kuitenkin amerikkalaisella mainoskulttuurilla, kanavasurffailulla ja nopeiden leikkauksien väliin sirotelluilla iskulauseella kuten ”Believe”. ”Watch more tv” ja ”Silence = death”. Yhtyeen käänös postmodernismia kohden onnistui, arviot olivat positiivisia ja kiertueesta tuli itsessään pitkään muisteltu mediatapaus.⁹

Kaupallisesti flopannutta *Pop*-albumia promotoiva *Popmart*-kiertue siirsi U2:n yhä selkeämmin kulutuskulttuurin kritikoiksi, tällä kertaa osoittelevammin, mutta myös ambivalentilla tavalla: U2 kohdisti itseensä ironiaa ja huumoria. Lavarakentelman ajatus oli tehdä koko lavastuksesta eräänlainen supertavaratalo. Tätä varten Willie Williams ja Mark Fisher suunnittelivat lavalle muun muassa maailman suurimman television, puhelinpylvästä korkeamman cocktailitikun ja sen päähän oliivin, peilipallo-sitruunan. Kaiken kruununa oli jättiläismäinen kultainen kaari, joka muistutti puolikasta McDonald’s-ravintolan logoa. Teknologisessa mielessä suuri innovaatio oli tuon kaaren varaan ripustettu oranssi PA-järjestelmä, joka oli ripustettu keskelle lavan yläpuolelle, eikä totuttuun tapaan lavan oikealle ja vasemmalle puolelle. Esityksen dynamiikan kannalta jännittävin vaihe oli siirtyminen pienemmälle B-lavalle: konemusiikin soidessa massiivinen pelipallositruuna alkoi pyöriä ja kimmeltää valonheitinten loisteessa, savukone laski lavan täyteen savua, yhtyen jäsenet ilmestyivät avautuvan sitruunan sisältä ja laskeutuivat portaita lavalle. Tämä oli ennen muuta narsistisen rockkulttuurin parodiointia. Kiertueen aloituspaikkana toiminut Las Vegas oli täydellinen valinta. Kuten aiemmin kirjoitin, Baudrillard oli *Amerikka*-teoksessaan analysoinut kyseistä kaupunkia amerikkalaisen utopian eräänlaisena huipentumana. Autiomaassa kimaltelee viihdekulttuurin utooppinen helmi, joka ilmestyy horisontista eräänlaisina teknologisenä unelmana ja painajaisena. Siinä mielessä se on ilmestyessään kuin rock-konsertti, joka on jatkuvassa liikkeessä areenalta toiselle. Voitot maksimoidaan rakentamalla yhtäällä, esiintymällä toisaalla ja purkaen kolmannessa paikassa.

⁹ Ks. esim <http://thequietus.com/articles/12850-u2-zooropa-review-anniversary> [viitattu 20.2.2014.]

U2:n myöhemmistä kiertueista *Elevation* (2000–2001) oli suunniteltu intiimimäiksi. Lavan juoksuramppi oli sydämen muotoinen. Juuri sydän ja sitä ympäröivä matkalaukku toimivat kiertueen keskeisinä symboleina. Tavallaan yhtye palasi 1980-lukulaiseen riisutumpaan lavaesiintymiseen. Seuraava kiertue, *Vertigo Tour* (2004–2006), sisälsi vieläkin riisutumman lavarakennelman, oikeastaan hyvin samankaltaisella visuaalisella idealla, juoksurampin ollessa sydämen sijasta ellipsin muotoinen. Sen yläpuolella oli eräänlainen led-valoista muodostettu esirippu, joka mahdollisti niin valoeffektejä kuin rakeista videoestetiikkaa lavan takana olevien videoseinien antaessa mahdollisuuden tarkempaan liikkuvaan kuvaan. Näissä riisu-tuissa kiertueissa ei ollut samanlaista rajoja rikkovaa mahtipontisuutta kuin 1990-luvun kiertueissa, mutta seuraava liike toi yhtyeen jälleen kokoluokkansa pioneeriksi. *360° Tour* viittasi nimeään myöten ympyrään; lava olikin rakennettu keskelle areenaa siten, että sitä saattoi katsoa lähes joka suunnasta. Myös mittakaavaltaan tois-taiseksi ylittämätön lavarakennelma muistutti jättimäistä avaruushämähäkkiä, joka on laskeutunut areenan keskelle. 51 metriä korkea lava ylitti aiemman ennätyksen haltijan, The Rolling Stonesin *Bigger Bang*-lavan korkeudellaan – se oli peräti puolet korkeampi. Tämän lavarakennelman avulla yhtye pystyi myös myymään huomattavasti suuremman määrän pääsylippuja kuin mitä perinteisen areenan päässä sijaitseva lavarakennelma olisi mahdollistanut. Siitä tulikin kaikkien aikojen tuottoisin kiertue, sillä sen lipputulot olivat yhteensä 736 000 000 dollaria.

U2:n tähtikultin keskiössä on keulahahmo Bono niin hyvässä kuin pahassa. Hänet tunnetaan monien maailmanrauhaan, kehitysmaiden velkoihin ja muihin hyväntekeväisyysprojekteihin liittyvien projektien puolestapuhujana, joissain tapauksissa myös alullepanijana ja keulakuvana. Tunnetuin näistä on ONE Campaign-hyväntekeväisyysjärjestö.¹⁰ Hän myös nauttii julkisuudesta, erityisesti hänen halunsa tavata poliittisia päättäjiä ympäri maailmaa on tunnettu osa hänen tähteyttään: hän on tavannut näyttävästi muun muassa paavin ja presidentti Obaman. Bono on myös tunnettu kristillisestä uskostaan, mutta katolisen isän ja protestanttisen äidin poika ei myöhemmällä iällä ole ollut järjestäytyneen uskonnon ystävä. Vakaumukseen on yhdistynyt taloudellisen älyn tuoma kyky arvioida ja suunnitella markkinointia, mikä taas on johtanut syytöksiin tekopyhyydestä. Joka tapauksessa matka dublinilaisesta punk-yhtyeestä maailman suurimmaksi stadionrockyhtyeeksi on vaikuttava. Yhdistelmä vuosien varrella rakennettua suosiota, lavakarismaa ja varallisuutta on mahdollistanut innovatiiviset ja kaikkein suurimmat kiertuelavarakennelmat.

Alun perin englantilaisen Genesis-yhtyeen teatraalisena solistina tunnettu Peter Gabriel pyrki myöhemmin soolourallaan esiintymään ensin huomattavasti pelkistetympin, erityisesti mitä tulee hänen asustukseensa. Mutta 1990-luvulta eteenpäin, *Secret World* -kiertueesta (1992–1994) alkaen, hän on pyrkinyt tuomaan jälleen laajamittaisia teatraalisia elementtejä esityksiinsä. Hänen yhteistyönsä kanadalaisen lavasuunnittelijan Robert Lepagen kanssa on tuottanut teatraalisesti innovatiivisia areenakiertueita. Gabrielin monipuolinen kiinnostus audiovisuaalisen kulttuurin

¹⁰ <http://www.one.org/> [viitattu 27.9.2013.]

ja taiteen uusimpiin innovaatioihin on tuottanut oivaltavia elementtejä niin hänen lavaesiintymisiinsä kuin muihin hänen ideoimiinsa musiikillisiin ja ulkomusiikillisiin yhteyksiin. Halu toimia teknologisen muutoksen aallonharjalla vaikuttaa jatkuvasti esimerkiksi hänen Englannissa lähellä Bathia sijaitsevan Real World -studionsa järjestelmiin. Niin humanitaarisen työnsä, jatkuvan ihmisoikeustaistelun ja teknologisten ratkaisujen rahoittajana toimimisen kautta Gabriel on yksi maailman kiinnostavimpia multimediaa hyödyntäviä rocktähtiä. Hän ei ole julkaissut varsinaista uutta musiikkia sisältävää albumia 2000-luvun alun jälkeen, mutta omalaatuisia klassisen orkesterin kanssa sovitettuja lainaversioita muiden artistien kappaleista sisältävä *Scratch My Back* (2010) ja sitä seurannut vastaava levy Gabrielin omien vanhojen kappaleiden parissa, *New Blood* (2011), mahdollistivat kiertueen sinfoniaorkesterin kanssa. Gabriel on teatraalisena esiintyjänä erittäin hyvä luomaan niin ylevöittäviä kuin äärimmäisen intiimejä hetkiä, ja hänen yhteistyönsä Lepagen kanssa on tukenut tätä artistista työtä kiinnostavalla tavalla. Gabriel on tätä kirjoitettaessa maailmankiertueella *So*-albuminsa (1986) juhlaversion takia. Hänelle aiemmin niin harvinainen taaksepäin katsominen ja suurimman menestyslevynsä nostalgian herättäminen päättyi alun perin Manchester Arenalle 25.10.2013, mutta kiertuetta on jatkettu vielä 2014.

Näiden tutkimieni esiintyjien lavarakenelmiin kehitellyt teknologiset innovaatiot ovat 1900-luvun jälkipuoliskolla ja 2000-luvun alussa tuottaneet uusia massakulttuurin muotoja, erityisesti koko areenarockin ja sen audiovisuaalisen representoinnin tulkintakehyksen. Areenoiden käyttö muutti rockin lavaesiintymisen totaaliseksi tai jopa totalitaariseksi massataiteeksi, jossa tähteyttä tuotettiin ja säilytettiin teknologisten apuvälineiden tuella. Stadiontapahtuman estetiikka nousseekin tarpeesta vahvistaa ääntä ja eleitä, kasvattaa audiovisuaalista mittakaavaa. Stadionteknologia on vahvistavaa, suurentavaa, liioittelevaa teknologiaa. Ilman sitä ei areenatahteä ole olemassa, hänen loistonsa ei kantaudu kuin sadalle lähinnä seisovalle. Paradoksaalisesti, näyttämällä lähikuvaa esiintyjien kasvoista heille pyritään palauttamaan valtavilla lavoilla muuten katoava ilmeiden intiimiys. Tämän prosessin jäljittelynä myös mekaaninen tallenne noudattaa samaa narratiivisuuden ideaa leikkauksessaan. Kuva siirtyy yleisöistä ja laajoista kamera-ajoista esiintyjän iholle ja tarkastelemaan soittotapahtuman yksityiskohtia – todistamaan elävän soiton autenttisuutta. Mutta tämä kaikki tapahtuu taustaprojisointeina, representaationa.

Sekä soitannollisella että myös visuaalisella paisuttamisella stadionteknologia noudattaa yhä kokonaistaideteoksen logiikkaa. Se yhdistää esiintyjän teatraaliset eleet ja esiintymisen laajempaan audiovisuaaliseen, ennalta mietittyyn temaattiseen kokonaisuuteen. Tähän kuuluvat siis suurten konserttilavojen kertakäyttöarkkitehtuuri, valon ja pintojen yhdistäminen populaariin kuvastoon ja myös nostalgiaan ja itse teoksien audiovisuaalisen narratiivin historiallisiin viitteisiin. Audiovisuaalinen tallenne useimmiten vain vaikenee sosiohistoriallisesta taustastaan, siis valmistumisensa ehdoista, mutta ilmaisee kyllä erinomaisen hyvin aikansa viihdekulttuurin käytänteitä.

Mekaanisen tallenteen ollessa kyseessä konsertin reproduktiivisuus ottaa aivan uuden, tulkinnan kannalta merkittävän ja erilaisen askelen. Videotallenteessa välitetty stadiontapahtuman ruumiillisuuden tuottaminen on suurelta osin eleiden teknologisen vahvistamisen historiaa, erityisesti The Rolling Stonesin Mick Jaggerin ja U2:n Bonon ”elämää suurempien” tähtikuvien osalta. Pink Floydin tapauksessa ruumiillisuus on vähäisempää, sillä kyse on ennemmin kappaleiden narratiivien vahvistamisesta audiovisuaalisilla aineistoilla. Tämän kokemuksen välittävä teknologia on kulttuuria rakentavaa ja myös kulttuurisesti rakentunutta. Voitaisiinkin puhua tarkemmin viihdeteknologiasta tai massatapahtumien teknologiasta, itse esiintymisteknologian ollessa vain osa tuota laajempaa vahvistamisen ja toisintamisen koneistoa. Viime kädessä massatapahtuman tallentavat kamerat ovat nekin osa esiintyjää ja yleisöä ympäröivää teknologista muuria. Videotallioinneissa myös yleisö muuttuu tarkastelun kohteeksi ja ihmismassaa käytetään audiovisuaalista kokemusta vahvistavana elementtinä.

Mark Fisherin Pink Floydille, The Rolling Stonesille ja U2:lle tekemien lava-suunnitelmien idea oli tuottaa musiikille stadionin täyttävä ja sen kanssa vuorovaikutuksessa oleva visuaalinen pinta. Vaikka kyse on narratiivien vahvistamisesta, voidaan stadionkonserttia kritisoida spekaakkelin käsitettä baudrillardilaisittain purkaen. Fisherin edustama siirrettävä ja muuntautuva arkkitehtuuri on tarkoitettu suurten ihmisjoukkojen mielenkiinnon säilyttäjäksi. Siinä stadiontapahtuma vertautuu mihin tahansa muuhun massaspekaakkeliin, Hitlerin Saksan puoluepäivien valonheitin- ja ihmisjoukkohurmoksesta olympialaisten tai jalkapallon MM-kisojen avajaisiin. Tällaisten tapahtumien kulttuurinen syvä rakenne lähtee traditionaalisista antiikin viihdekulttuurista ja uskonnollisista näytelmistä. Musiikin ja valojen yhdistelmästä on tullut materialistinen rekonstruktio uskonnollisista spekaakkeleista. Onkin kiinnostavaa miettiä tällaisen viihdespekaakkelin suhdetta nykyiseen talouselämän säätelemään kulttuuriimme – onko viihteemme pelkästään turruttavaa vai myös ajatuksia herättävää.

Lavaesiintymiset ovat muuttuneet radikaalisti teknologian ja ympäröivän maailman muuttuessa, 1960-luvun hippikutuurioiden ajasta 1970-luvun kulttuuripessimismiin ja lopulta kohti nykyisen spektakulaarisen ja demokratisoituvan viihteen voittokulkua. Nykyisissä mediaspekaakkeleissa valot, äänet ja liikkuva kuva luovat jatkuvasti uudenlaisia häikäiseviä tunnelmia. Niiden historiakulttuurin käyttö on liioittelevaa, pyrkimys on tuottaa affektiivisesti koskettavia kokemuksia myös niille, joiden paikka on kaukana lavasta. Video- ja LED-seinät toistavat ja suurentavat tähtien työskentelyä, mutta johtavat katsojat myös uudenlaisiin mielikuvituksellisiin musiikkivideomaailmihin. Jättiläismäiset nuket nousevat lavalle, lavarakennot itsessään taas nousevat uljaina kannattelemaan sofistikoituneita PA-kaiutinjärjestelmiä – kyse on halusta tuottaa jotain ennennäkemättömän hienoa ja suurta. Mutta samalla on kyse taloudellisen voiton varmistamisesta. Onko viihdekulttuurissamme toista muotoa, joka kiteyttäisi yhtä osuvasti kulttuurimme kenties jopa sairaalloisen kaipuun mahtipontiseen ja ylilyötyyn liioitteluun?

4.2. Synestesiakokemuksista virtuaalisuuteen

Olen tutkimuksessani käynyt läpi globalisoituvan esiintymiskulttuurin nousun 1960-luvun klubimiljööstä avaruusaluksia muistuttaviin toismaailmallisiin luomuksiin. Tulkitsen niitä tallenteiden ja muun kontekstoivan aineiston kautta. Kuten mediaspektaakkeli myös siitä tehty elokuvamaisesti leikattu konserttitaltiointi pettävät. Elokuvan representaatiosta tulee helposti itsetarkoitus, koska kuvattu toiminta on suunniteltu kamerakulmia silmällä pitäen. Suuntaako esiintyjä teatraaliset eleensä yleisölle vai historiaa tallentavalle kameralle? Elokuvasta tulee siten itsessään keskeinen historiakulttuuria muokkaava voima. Vähän samalla tavalla voidaan ajatella *The Wall* -teoksen kommentoiteen Berliinin muurin murtumista vuoden 1990 Potsdamer Platzille lavastetulla versiolla – tavallaan sen voidaan jopa jossain määrin ajatella siirtyneen alkuperäisen muurin tilalle ihmisten mielikuvissa. Samoin vaikka tv-sarja *Rooma* voi ottaa Cinecittàn studioille rakennetulla versiollaan antiikin Rooman paikan ihmisten mielikuvissa.

Populaarikulttuurin merkittävyys onkin osaltaan sen historiakulttuuria ja kulttuurista muistia muokkaavassa vaikutuksessa. Tässä on populaarikulttuurin historiantutkimuksen kannalta kenties kiinnostavin havainto: populaarikulttuurin menneisyyteen kurkottavat suhteet ovat niin moninaiset, että sen tuotteet itsessään muokkaavat aktiivisesti käsitystämme menneisyydestä. Kulttuuriteollisuuden toimijat myös hyödyntävät tämän historiakulttuurisen potentiaalin, retroilu ja nostalgialla ratsastaminen ovat keskeinen tapa myydä populaarimusiikkia, elokuvia ja myös areenaspektaakkeleita yhä uusina historiaansa ja laajemmin menneisyyttä koskevia mielikuvia hyödyntävinä variaatioina. Siten menneisyydestä tulee kulutusyhödyke – tietyllä tavalla omistamme menneisyytemme näiden tuotteiden kautta, otamme sitä haltuun erilaisten mediavälineiden avulla. Menneisyyden kuluttamisesta populaarikulttuurin kautta tulee, käyttäkseni Lawrence Grossbergin (1995) käsitettä, meille mielihyvän kytkentä.

Mitä tästä seuraa? Yleisen historiatietoisuuden kannalta on tietysti kiinnostavaa, että menneisyyttä koskevat kokemukset rakentuvat vaihtelevan laatuisten historiatuotteiden eikä varsinaisten historiallisten jälkien tarkastelulle. On selvää että tässä on historioitsijan haaste, sillä populaarikulttuurin tuotteiden kriittinen arviointi suhteessa niiden tuottamaan historiakuvaan on erityisen tärkeää. Voidaan jopa sanoa että siitä tulee yhä tärkeämpää työtä tulevaisuudessa, kun tavat representoida menneisyyttä muuttuvat yhä sofistikoituneemmiksi. Erilaiset virtuaaliset maailmat tulevat sekoittumaan yhä enemmän muuhun aistimelliseen todellisuuteen ja silloin tästä ”vahvistetusta todellisuudesta” tulee itsessään analyyttisen tarkastelun kohde ja toisaalta myös historiallisen tutkimuksen työväline.¹¹

Kiinnostava, joskin jo vanhentunut esimerkki populaarikulttuurin virtuaalisuudesta on irlantilaisen U2-yhtyeen *Second Life* -virtuaaliympäristössä toimiva virtuaali-

¹¹ Arenaestetiikka tunkeutuu vähitellen kaikenlaisiin julkisiin tiloihin. Erityisesti yöllinen kaupunkitila alkaa yhä enemmän muistuttaa mediaspektaakkelia suurine videoruutuineen ja valoineen. Straw 2013, 92–93. Lisääntyvä ja kaikkialle tunkeutuva virtuaalisuus voi myös aiheuttaa ongelmia julkisen tilan kontrolliin ja valvonnan kautta. ks. esim. Cubitt 2013, passim.

linen U2, joka esittää yhtyeen kappaleita internetin välityksellä ja muut sovelluksessa olevat ihmiset voivat mennä paikalle katsomaan keikkoja. Tällöin virtuaalisuudesta on tullut itsetarkoitus ja tietyllä tavalla tässä toiminnassa voi nähdä jopa parodisia piirteitä. Esiintymässä olevat avatarit, virtuaaliset hahmot, ovat tuntemattomien ihmisten kontrolloimia – he voivat olla periaatteessa keitä tahansa. Koska kyse on tämän kokoluokan yhtyeestä, on kuitenkin luultavaa, että virtuaaliyhtye on U2:n siunaama ja jopa rahoittama hanke. Kyseessä on mainos ja vaikutusvallan demonstrointi. Kuka tällöin pelaa ja ketä?¹²

Mediaspektaakkeli-analyysissä tulee erityisesti kohdistaa huomiota erilaisten medioiden suhteisiin, olivat kyseiset suhteet sitten inter- tai transmediaalisia. Onkin selvää että nykyiset populaarikulttuurin tuotteet ovat monella tavalla monimediaisia, tai ainakin mediasta toiseen siirtyviä, ja muodostavat usein laajoja tuoteperheitä. Konserttikiertueiden tuotot eivät tule vain lipputuloista, vaan erilaiset oheistuotteet ja sijoitettujen summien myötä yhä eksklusiivisemmiksi käyvät oheispalvelukonaisuudet tuottavat suuria lisätuloja. Myös jälkikäteen julkaistut ”livetallenteet” auttavat niin kulttuuriteollisuuden toimijoita kuin konsertin affektiivista kokemusta muistelevaa kuluttajaa.

Olen tutkimuksessani pyrkinyt analysoimaan lavaesiintymisten toteutuksia eräänlaisina kulttuurihistoriallisina peleinä. Mitä tämä tarkoittaa monimediaisuuden kannalta? Nämä pelit tapahtuvat audiovisuaalisissa ympäristöissä. Tulkintani on erilaisten kuvallisten ja äänellisten elementtien välillä tapahtuvan interaktion kokemuksellisuuden avaamista. Mitä suuremmasta mediaspektaakkelista on kysymys, sitä selkeämmin lavatapahtumat ovat ennalta käsikirjoitettuja ja tarkasti koreografioituja.

Kontekstoin tutkimaani esiintymiskulttuuria kulttuurihistoriallisesti suhteessa diskursiivisiin käytäntöihin, filosofiaan, antropologiaan ja vertailevaan uskontotieteeseen, mediatutkimukseen ja kulttuuriseen musiikintutkimukseen. Olen näin halunnut tuottaa grossbergilaisessa mielessä aidon laaja-alaisen kulttuurintutkimuksellisen asetelman, joka avautuu moniaalle. Tutkimukseni näkökulmia yhdistää menneisyyden tarkastelu, kulttuurisen syvärakenteen etsiminen viihdekulttuurin käytännöistä.

Nykyisessä mediaspektaakkelissa on siis selkeä tapahtumien kaari, missä on alku, keskikohta ja loppu tiettyine dynamiikan vaihdoksineen, suvantovaiheista *crescendoihin*. Draaman kaareen liittyvät dynamiikan muutokset tuotetaan ennen muuta äänenvoimakkuuden ja käytettyjen erikoisefektien tarkan ajoittamisen avulla. Koska nykyinen lava- ja valosuunnittelu on tietokoneistettua, voidaan koko esitys käydä läpi kolmiulotteisena mallinnuksena hyvissä ajoin ennen kuin ensimmäistäkään lavaelementtiä on rakennettu fyysisesti. Tämä sallii suorat kokeilut erilaisilla näytelmällisillä elementeillä – erilaisten erikoistehosteiden esteettistä vaikutusta voidaan testata ennen niiden kallista käyttöönottoa. Tämä on mullistanut lavasuunnittelun tutkimukseni aikakaaren sisällä.

¹² Ks. Kärki 2010a, 25–26 (osatutkimus V).

Mitä sitten tulee tapahtumaan tulevaisuudessa lavasuunnittelun alueella? On selvää, että vahvistettu todellisuus ja eräänlaiset digitaaliset silmukat yleisön ja esiintyjän välillä tulevat mahdollistamaan erilaisia interaktiivisia elementtejä esityksiin. Ajatellaan vaikka sitä, että yleisön edustajat voivat osaltaan tuottaa visuaalisia elementtejä esitysten videovirtaan tai vaikuttaa valojen rytmiin – tätä tapahtuu jo nyt teknomusiikkiklubeilla. Esiintyjät voidaan myös tuottaa digitaalisesti, kuten esimerkiksi Gorillaz-yhtyeen kohdalla jo tapahtui.¹³

Tulevaisuuden mediaspektaakkeiden sisäisessä teknologisessa ympäristössä voidaan muuttaa kaikki: yö ja päivä, henkilöhahmot ja mielentilat voidaan visualisoida ja uudelleenkontekstualisoida pelkästään muutaman napin painalluksella. Erilaiset älypuhelinsovellukset mahdollistavat sen, että yleisö osallistuu lavatapahtumiin suoraan reaaliajassa. Jo nykyään yleisön kuvaamasta materiaalista työstetään jopa kaupallisia julkaisuja. Pahimmillaan tai parhaimmillaan tämä saattaa johtaa siihen, että yleisö seuraa tapahtumien kulkua mobiililaitteiltaan ja tapahtumien representointi muuttuu yhä yksilöllisemmäksi ja räätälöidyksi kunkin yleisön edustajan omiin mieltymyksiin.¹⁴

Kulttuurihistoriallisessa mielessä lavasuunnittelun ja -toteutuksen muutos 1960-luvulta tähän päivään on huomattava. Jopa se tapa, jolla yleensä aistimme ympäristöä on monella tapaa erilainen, johtuen siitä että audiovisuaalinen teknologia on enenevässä määrin tullut osaksi ”vahvistetun todellisuuden” kokemustamme. Kaukaiset paikat ovat tulleet läheisiksi; sen sijaan, että kiinnittyisimme ympäröivään lähiyhteisöön, saatamme nykyisin olla erilaisten globaalien alakulttuurien osallistujia ja sisällöntuottajia. Sosiaalisen median vaikutus on tässäkin suhteessa valtava. Kykenemme osallistumaan aivan eri tasolla sellaisten kulttuuristen kokemusten laadintaan, jotka ennen olivat eksklusiivisia ja varattuja esimerkiksi tähdille. Koko ajatus tähteydestä mediakulttuurissa on demokratisoitunut dramaattisella tavalla, kun kuka tahansa voi tulla ”tähdeksi”. Suuri vaikutus tähän on myös tositelevisio ohjelmaformaattien suosiolla. Esimerkiksi erilaiset tositelevisio laulukilpailut ovat tuottaneet jo jopa muutaman sellaisen tähden, joiden ura ei ole katkennut suoraan ensimmäiseen levytykseen. On mielenkiintoista odottaa, tuottaako tämä uudenlaista mediaspektaakkelia tulevaisuudessa: purkaako se tähtikultteja vai tuottaako se uudenlaisen version niistä? Mielestäni ei ole kovin luultavaa, että tähteyteen liittyvät käytännöt ja kultit katoaisivat kokonaan viihdekulttuurin muutoksen myötä.

Ihmisten eläminen keskellä yhä unenomaisempaa ja virtuaalisempaa mediatoimintaa, jossa kaikki on saatavilla, johtaa heidät haluamaan ”todellisia” kokemuksia kuten yhtyeiden live-esiintymisiä. Mutta koska sähköisesti vahvistamaton todellisuus ei ole yhtä jännittävä kuin välittynyt, he itse asiassa menevät katsomaan monimutkaista mediakonstruktioita, joka on monella tapaa aivan yhtä virtuaalinen ja rakennettu, *hyperreaalinen*, kuin heitä päivittäin ympäröivä yhtä intensiivisempi

¹³ Lisää Gorillaz-projektista, ks. Kelly 2007, 105–119; Richardson 2012, 201–239.

¹⁴ Mobiililaitteet tuottavat uudenlaista kaikkialle tunkeutuvaa ”intiimiä” ja samalla interaktiivista audiovisuaalisuutta. Straw 2013, 93–94.

mediakulttuuri. Keskeinen ero on tämä: asioiden mittakaava on lavaesiintymisissä suurempi, kokemus on moniaistinen ja ylevöittävä, ainutkertaisen tuntuinen.

Mediaspektaakkeli on nähdäkseni kulttuurinen ilmiö, joka on tullut jäädäkseen. Tietyllä tavalla sillä on myös pitkäkestoinen ideoiden historia; monet arkaaiset ideat liikuttavat meitä yhä rockin lavaesiintymisen vain paketoitessa ne uudella tavalla. Näyttää myös siltä, että taloudellisen voiton mahdollisuus nykymittakaavassa on niin suuri, ettei mikään muu viihdekulttuurin muoto uhkaa tukahduttaa mediaspektaakkelin olemassaoloa. Stadionrockin kuolemaa on viimeksi ennustanut professori Simon Frith. Hän perusti ajatuksensa sukupolvirajat ylittävien kestoosuusikkien eläköitymiseen ja rästä seuraavaan mittakaavan pienenemiseen.¹⁵

Philip Auslanderin ajatus keikkatapahtuman elävyyden katoamisesta teknologisen representaation syövereihin resonoi mainiosti spektaakkelin näennäisen pinnallisuuden ajatuksen kanssa. Häviääkö livekonsertti vähitellen representoidun teknospektaakkelin alle? Jos kaikki todella on Baudrillardin visioimaa simulaatiota, onko enää järkeä mennä katsomaan näitä epämukavia konsertteja? Onko artistin ”aura” tarpeeksi iso? Tässä voisi olla oikeat siemenet stadionrockin hiipumiseen. Internetin jatkuva yhä mobiilimpi läsnäolo ja kaikenkattavuus – kuka ei ole vielä nähnyt ’Gangnam Style’ -musiikkivideota?¹⁶ – ja siihen liittyvät musiikkiteollisuuden muutokset luovat osin hankalasti ennakoitavan tulevaisuuden. Areenakonserttien kysyntä tosin vain kasvaa – kenties ihmisten halu niin aitouteen kuin siihen liittyvään mahtipontiseen simulaatioon ja teknologiseen ylevään ovat lujassa globaalin mediakulttuurin syvärakenteessa. Siten katseesta kohti uutta, mahtipontista ja arjen ylittävää tulee itseasiassa ratkaisevan tärkeä osa nykyistä historiakulttuuriamme. Samalla arvostus menneisyyttä ja perinteitä kohtaa kasvaa myös, kenties vastareaktionä nopeutuvan teknologisen muutoksen vyörylle. Areenarockissa nämä kaksi näennäisen vastakkaista elementtiä kohtaavat: uusin teknologia manifestoi niin tulevaisuuden edessä haltioitumista kuin paluuta ikuiseen – tosin lähinnä suurten ikäluokkien 1960-lukulaiseen – nuoruuteen.

Tarkastelemanani ajanjaksona on luotu kestäväksi havaittu malli ja standardiolosuhteet mediaspektaakkeleille; ne ovat 1960-luvulta nykyiseen immersiiiviseen mediakulttuuriimme asti kyenneet uusiutumaan niin teknologisessa, taloudellisessa kuin kulttuurisessa mielessä. Areenatähteyks on yhä rakennettua, tietoisemmin ja ammattitaitoisemmin kuin koskaan aiemmin. Tähän tähteyteen sitoutunut peli sukupuolijärjestelmän merkityksillä on sekin muuttunut vähitellen tasa-arvoisemmaksi: Madonna ja Lady Gaga ovat kaksi kiinnostavaa areenatason normien rikkojia, jotka ovat kyenneet murtautumaan spektakulaarisen viihteen huipulle. Heitä koskevan analyysin säästän vielä tulevaisuuteen. Teknologisessa mielessä areenarock on edelleen erittäin maskuliininen kenttä, mutta tämä tulee vääjäämättä murtu-

¹⁵ Frithin keynote-esitelmä MARS (Music Assembly Research Showbusiness) -tapahtumassa Seinäjoella 10.2.2011. Muistiinpanot tekijän hallussa.

¹⁶ Tätä kirjoittaessani ’Gangnam Stylella’ oli 2 008 962 675 katselukertaa YouTubeissa. Ks. <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0> [viitattu 8.6.2014.]

maan ainakin länsimaissa. Tässäkin mielessä areenarock on jatkuvassa perinteiden ja utopioiden ristivedossa.

Juuri pelin käsitteen kautta voimme mielestäni avata minkä tahansa kulttuurin ilmiön suhteessa omaan elämismaailmaamme. Peli tapahtumana avaa meille kulttuuria, samalla kun me itse tuotamme sitä. Tämä hermeneuttinen vastavuoroisuuden idea auttaa meitä ymmärtämään ja olemaan osa mitä kummallisimpia ilmiöitä, vaikka valon ja äänen arkkitehtuuria, joka saapuu haamun tavoin kaupunkiin, kerää rahat, valaisee ja ”äänellistää” ympäristönsä ja katoaa kohti seuraavaa etappiaan. Mediaspektaakkeli on meidän koneesta nouseva jumalamme, ja siten osa tuhansien vuosien teatraalisten ideoiden ja ylevöittävän kokemuksellisuuden kulttuurihistoriaa.

VI Lähteet

1. Alkuperäislähteet

Videot

Gabriel, Peter and Girard, François. 2003. *Secret World Live*. Widescreen. Digitally Re-Mixed and Re-Mastered. DVD. Real World / Geffen 0694935949.

Gabriel, Peter and Hamilton, Hamish. 2003. *Growing Up Live*. DVD. Real World / Warner Music 5050466-8596-2-4 / Real World 02498 61143 2.

Pink Floyd. London '66–'67. O: Peter Whitehead. Promotional trailer for 'Tonight Let's All Make Love in London'. T: Colin Miles & Mark Rye. Hathorn/See For Miles Film Ltd. PAL PFVP 1. 1994. (Orig. 1968).

Pink Floyd Live at Pompeii. O: Adrian Maben. M: Pink Floyd. T: Michele Arnaud production. Polygram Video 080 730 3. 1994 (orig. 1972).

Pink Floyd. The Wall Live (Nassau Colliseum 27.2.1980). Not officially published. 1980.

Pink Floyd. The Wall. Sk: Roger Waters. O: Alan Parker. O (animaatiot): Gerald Scarfe. K: Peter Biziou. M: Pink Floyd. N: Bob Geldof. T: Alan Marshall. Polygram Music Video 081 252 3. 1982.

Pink Floyd. The Dark Side. Picture Profiles. File 04. 1996.

The Pink Floyd Video Anthology Volume One / Two. Unofficial video compilation. Includes promo videos, concert footage, background animations from the concerts, and TV-appearances between 1967 and 1994. s.a.

Pink Floyd. Behind the Wall. Document in Finnish television, kanava 4. O/T: Bob Smeaton. Initial (GMG Endemol Entertainment). Esitetty 30.8.2000.

The Rolling Stones Rock and Roll Circus. DVD. O: Michael Lindsay-Hogg. ABKCO Films LCO1846.

The Rolling Stones: Bridges To Babylon Tour '97–98. DVD. Z9 36440. Warner 1999.

U2 Popmart Live From Mexico City. 1998. O: David Mallet. VHS PAL. Polygram Video 058 302-3.

Äänitteet

Genesis: *Nursery Cryme*. Charisma. CASCD 1052. 1985 (orig. 1971).

Genesis: *Foxtrot*. Charisma. CASCDX 1058. 1994 (orig. 1972).

Pink Floyd: *Piper at the Gates of Dawn*. Columbia (EMI). SCX 6157. 1967.

Pink Floyd: *More* [soundtrack]. Columbia (EMI). SCX 6346. 1969.

Pink Floyd: *The Dark Side of the Moon*. Harvest (EMI). SHVL 804. 1973.

Pink Floyd: *Wish You Were Here*. Harvest (EMI) SHVL 814 9. 1975.

Pink Floyd: *Animals*. Harvest (EMI) SHVL 815. 1977.

Pink Floyd: *The Wall*. Harvest (EMI). SHVL 822. 1979.

Pink Floyd: *Is There Anybody Out There? The Wall Live. Pink Floyd 1980-81*. Limited edition. EMI. LC0542 7243 5 23562 2 5 (5 23563-4 2). 2000.

2. Biografiat, aikalaikirjallisuus ja haastattelut populaarilehdistössä

Bowler, Dave & Dray, Bryan: *Genesis. A Biography*. Sidgwick & Jackson: London 1992.

Bright, Spencer: *Peter Gabriel. An Authorized Biography*. Sidgwick & Jackson: London 1999 (orig. 1988).

Fitch, Vernon (ed.): *Pink Floyd. The Press Reports 1966–1983*. Collector's Guide Publishing: Burlington, Ontario 2001.

Gallo, Armando: *Genesis. The Evolution of a Rock Band*. Sidgwick & Jackson: London 1978.

Gallo, Armando: *Peter Gabriel*. Omnibus Press: London 1986.

Huck, Janet: "Up against the wall" (1980). Teoksessa MacDonald, Bruno (ed.): *Pink Floyd. Through the Eyes of... the Band, Its Fans, Friends and Foes*. Da Capo Press: Cambridge, Massachusetts 1997 (1996). 118–129.

Loewenstein, Dora & Dodd, Philip: *The Rolling Stones. A Life on the Road*. Virgin Books: London 1998.

Mason, Nick: *Inside Out. A Personal History of Pink Floyd*. Ed. by Philip Dodd. Weidenfeld & Nicholson: London 2004.

Norman, Philip: *Shout! Beatlesien tarina*. Orig. Shout! The True Story of the Beatles (1981). Suom. Juhani Niemi. Otava: Helsinki 1984.

Palacios, Julian: *Lost in the Woods. Syd Barrett and the Pink Floyd*. Boxtree: London 1998.

Salevicz, Chris: "Over The Wall: An interview with Roger Waters." *Q*, August 1987. As reproduced in Rock's Backpages: <http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/over-the-wall-an-interview-with-roger-waters> [Viitattu 10.6.2010.]

Schaffner, Nicholas: *Saucerful of Secrets. The Pink Floyd Odyssey*. Delta: London 1992 (orig. 1991).

Sedgewick, Nick: "A Rambling Conversation with Roger Waters Concerning All This and That". In *The Wish You Were Here Song Book*. Pink Floyd Music Publishers: London 1985 (1982). 9–23.

Stump, Paul: "The Incredible Journey". *Uncut*, Take 54, November 2001. 42–50.

Sutcliffe, Phil: "The 30 Year Technicolour Dream". *Mojo*, Issue 20, July 1995. 64–80.

Thorgeson, Storm: *Mind Over Matter. The Images of Pink Floyd*. Sanctuary Publishing: London 1997.

Welch, Chris: *Pink Floyd. Learning To Fly*. Castle Communications: Chessington, Surrey 1994.

3. Tutkimuskirjallisuus

Ahonen, Kimmo: *Marsilaisia ja marxilaisia – muukalaisten kohtaaminen amerikkalaisessa tieteilokuvassa 1951–1958*. Yleisen historian pro gradu -tutkielma: Turku 1997.

Ahonen, Kimmo: *Kylmän sodan pelkoja ja fantasioita. Muukalaisten invaasio 1950-luvun yhdysvaltalaisessa tieteilokuvassa*. Turun yliopiston julkaisuja, Sarja C 361. Turun yliopisto: Turku 2013.

Aristoteles: *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski (1967). Otava: Helsinki 1998.

Auslander, Philip: "Seeing is Believing: Live Performance and the Discourse of Authenticity in Rock Culture." *Literature and Psychology* 44, 4. 1998. Research Library GALILEO Edition. 1–26.

Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Routledge 1999.

Auslander, Philip: "Sound and Vision: The Audio/Visual Economy of Musical Performance". Teoksessa John Richardson, Claudia Corbman & Carol Vernallis (eds.): *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford University Press: Oxford 2013. 645–658.

Bacon, Henry: *Oopperan historia*. Otava: Helsinki 1995.

Backon, Henry: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. SKS: Helsinki 2000.

- Bacon, Tony (ed.): *Rock Hardware: The Instruments, Equipment and Technology of Rock*. Blandford Press: Poole, Dorset 1981.
- Bal, Mieke: *Traveling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. University of Toronto Press: Toronto 2002.
- Bannister, Matthew: "Dark Side of the men: Pink Floyd, classic rock and white masculinities". Teoksessa Russell Reising (ed.): *Speak To Me. The Legacy of Pink Floyd's Dark Side of the Moon*. Ashgate: Aldershot 2005. 43–55.
- Baudrillard, Jean: "The Precession of Simulacra". Teoksessa *Simulations*. Translated by Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. Semiotexte: New York 1983. URL: http://www.emilylutzker.com/enlightenment/art_media/Baudrillard_sim.pdf [viitattu 17.11.2012]
- Baudrillard, Jean: *Amerikka*. Alkuteos: *Amérique* (1986). Suom. Tiina Arppe. Loki-kirjat: Helsinki 1991.
- Baudrillard, Jean: *Lopun illuusio eli tapahtumien lakko*. Suom. Mika Määttänen. Alkuteos: *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, 1992. Gaudeamus: Helsinki 1995.
- Baudrillard, Jean: "The Spirit of Terrorism". Transl. by Dr. Rachel Bloul. *Le Monde* 2 November 2001. <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-spirit-of-terrorism/> [viitattu 20.2.2014]
- Baudrillard, Jean: *The Vital Illusion*. Columbia University Press: New York 2011. (sähköisenä ebraryssa) <https://ezproxy.utu.fi/login?url=http://site.ebrary.com/lib/uniturku/Doc?id=10183416>
- Baudrillard, Jean: *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*. Ed. By Sylvère Lotringer. Transl. b Ames Hodges. Semiotext(e): New York 2005.
- Baugh, Christopher: *Theatre, Performance and Technology. The Development of Scenography in the Twentieth Century*. Theatre and Performance Practices. Palgrave Macmillan 2005.
- Bauman, Zygmunt: "Modernity and Ambivalence". Teoksessa Mike Featherstone (ed.): *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*. Sage: London 1990
- Benjamin, Walter: *Silmä väkijoukossa*. Odessa: Helsinki 1986.
- Benjamin, Walter: *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Orig. Gesammelte Schriften (1972). Suom. Raija Sironen. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.). Kansan sivistystyön liitto, Tutkijaliitto: Jyväskylä 1989.
- Berman, Marshall: *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. Sixth Impression. Verso: London 1991.
- Bloch, Ernst: *The Principle of Hope*. Orig. Das Prinzip Hoffnung (3 vol., 1938–1947). Transl. by Neville Plaice, Stephen Plaice & Paul Knight. Basil Blackwell: Oxford 1986.
- Boym, Svetlana: "Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky." *Poetics Today*, Vol. 17, No. 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II (Winter, 1996). 511–530.

- Bracewell, Michael: "U2 and Rock Music as Spectacle". Teoksessa Diana Scrimgeour (ed.): *U2 Show*. Orion: London 2004. 9–14.
- Carlson, Marvin: *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Orig. Performance: A Critical Introduction, second edition. Suom. Riina Maukola. Like: Helsinki 2006.
- Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. Orig. L'Audio-Vision. Transl. by Claudia Corbman. Columbia University Press 1994.
- Connell, John & Gibson, Chris: *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*. Critical Geographies. Routledge: Abingdon 2006 (2003).
- Cook, Nicholas: *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford University Press 2000 (1998).
- Couldry, Nick (2003) *Media Rituals. A Critical Approach*. Routledge: London 2003.
- Couldry, Nick & Hepp, Andreas: "Introduction: Media Events In Globalized Media Cultures". Teoksessa Nick Couldry, Andreas Hepp & Friedrich Krotz (eds.): *Media Events In a Global Age*. Routledge: Abingdon 2010. 1–20.
- Cubitt, Sean: "Large Screens, Third Screens, Virtuality, and Innovation". Teoksessa Carol Vernallis, Amy Herzog & John Richardson (eds.): *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Oxford University Press: Oxford 2013. 77–91.
- Cunningham, Mark: *Good Vibrations. A History of Record Production*. Castle Communications: Chessington, Surrey 1996.
- Cunningham, Mark: *Live & Kicking. The Rock Concert Industry in the Nineties*. Sanctuary Publishing Ltd.: London 1999.
- Cutler, Chris: *File Under Popular. Theoretical and Critical Writings On Music*. November Books: London 1985.
- Dayan, Daniel & Katz, Elihu: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Orig. 1992. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts 1996.
- Debord, Guy: *The Society of the Spectacle*. Orig. La Société du spectacle (1967). Trans. by Donald Nicholson-Smith. Zone Books, New York 1995.
- Debord, Guy: *Comments on the Society of the Spectacle*. Transl. by Malcolm Imrie. Verso: London 1990 (1988).
- Denyer, Ralph: *Suuri kitarakirja*. Orig. The Guitar Handbook (1982, revised and updated 1992). Transl. by: Ilpo Saastamoinen, Juha Nuutinen, Tapio Peltonen, Jyrki Manninen. Third, revised edition. WSOY: Porvoo 1992.
- Devlin, Diana: *Mask and Scene. An Introduction to a World View of Theatre*. Macmillan: Houndmills 1989.
- Dovey, Jon & Kennedy, Helen W.: *Game Cultures. Computer Games as New Media*. Issues in Cultural and Media Studies. Open University Press: Maidenhead, Berkshire 2006.

Dreyfus, Hubert: ”Heidegger nihilismin, taiteen, teknologian ja politiikan suhteista”. Suom. Ukri Pulliainen. Teoksessa Arto Haapala (toim.): *Heidegger – ristiriitojen filosofi*. Gaudeamus: Helsinki 1998. 203–233.

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

Ehrnrooth, Jari: *Hevirock ja hevarit: myytit, tyyli, alakultturi. Tapaustutkimus hevareista Joensuun nuorisotaloyhteisössä*. Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja N:o 83. Joensuun yliopisto: Joensuu 1988.

Eliade, Mircea: *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia*. Orig. Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition (1949). Suom. Teuvo Laitila. Loki: Helsinki 1992.

Elomaa, Hanna: ”Mikrohistoria johtolankojen jäljillä”. Teoksessa Kari Immonen, & Maarit Leskelä-Kärki (toim.): *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. SKS: Helsinki 2001. 59–74.

Etolén, Katriina: *Rockartistin lavakäyttäytyminen ja imago ja teatterimaiset rockproduktiot*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Turku 1996.

Fast, Susan: *In the Houses of Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*. Oxford University Press: Oxford 2001.

Filimovicz, Michael: ”The audio affect image: five hermeneutic modalities of sound design”. *Soundtrack* volume 5, Number 1. Intellect Journals: Bristol 2012. 29–36.

Fitch, Vernon: *The Pink Floyd Encyclopedia*. Collector's Guide Publishing: Burlington, Ontario 1997.

Forsström, Riikka: *Possible Worlds. The Idea of Happiness in the Utopian Vision of Louis-Sébastien Mercier*. SKS, Bibliotheca Historica 75: Helsinki 2002.

Foucault, Michel: ”Nietzsche, Freud Marx”. Teoksessa Michel Foucault: *Foucault/Nietzsche*. Suom. Turo-Kimmo Lehtonen & Jussi Vähämäki. Paradeigma-sarja. Tutkijaliitto: Helsinki 1998. 41–59.

Frith, Simon & Horne, Howard: *Art into Pop*. Routledge: London 1987.

Fukuyama, Francis: *Historian loppu ja viimeinen ihminen*. Alkuteos: The end of history and the last man, 1992. Suom. Heikki Eskelinen. WSOY: Porvoo, Helsinki, Juva 1992.

Gadamer, Hans-Georg: ”Aesthetics and Hermeneutics (1964)”. Teoksessa David Linge (Transl. and Ed.): *Philosophical Hermeneutics*. University of California Press, Berkeley 1977. 95–104.

Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*. 2nd revised edition. Transl. by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. Orig. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischer hermeneutik (1960). Continuum: New York 1999.

Gadamer, Hans-Georg: *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Alkuteos Gesammelte Werke osat 2 ja 4 (1986). Valikoitua ja suom. Ismo Nikander. Vastapaino: Tampere 2005.

- Geertz, Clifford: "Uskonto kulttuurijärjestelmänä". Käännös esitelmästä vuodelta 1963. Teoksessa Juha Pentikäinen (toim.): *Uskonto, kulttuuri ja yhteiskunta. Kirjoituksia uskontososiologian alalta*. Toinen, uudistettu painos. Gaudeamus: Helsinki 1986. 88–138.
- Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Fontana Press: London 1993 (1973).
- Gledhill, Christine: "Signs of Melodrama." Teoksessa Christine Gledhill (ed.): *Stardom: Industry of Desire*. London & New York: Routledge 1991. 210–233.
- Goodwin, Andrew: "Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproducing." Orig. *Critical Quarterly* 30 (3) 1988. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (eds.): *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Routledge: London 1990. 258–273.
- Goodwin, Andrew: *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. Routledge, London 1993.
- Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis 1987.
- Grossberg, Lawrence: *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Vastapaino: Tampere 1995.
- Grönholm, Pertti: "When Tomorrow Began Yesterday: Kraftwerk's Nostalgia for the Past Futures." *Popular Music and Society*, DOI: 10.1080/03007766.2014.969034. Electric advance copy, 2014. 1–17.
- Gunning, Tom: "'We are Here and Not Here' Late Nineteenth-Century Stage Magic and the Roots of Cinema in the Appearance (and Disappearance) of the Virtual Image." Teoksessa *Companion to Early Cinema*. Nicolas Dulac, André Gaudreault & Santiago Hidalgo (Eds.) Wiley-Blackwell: Hoboken 2012. 52–63. <http://site.ebrary.com/lib/uniturku/Doc?id=10558115&ppg=68>
- Hayward, Philip: "Situating Cyberspace: The Popularisation of Virtual Reality". Teoksessa Philip Hayward & Tana Wollen (eds.): *Future Visions. New Technology of the Screen*. BFI Publishing: London 1993. 180–204.
- Heddon, Derdre & Milling, Jane: *Devising Performance. A Critical History*. Theatre & Performance Practices. Palgrave Macmillan: Houndmills, Basingstoke 2006.
- Heidegger, Martin: *Taideteoksen alkuperä*. Orig. Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36). Transl. by Hannu Sivenius. Kustannusosakeyhtiö Taide: Helsinki 1995.
- Heidegger, Martin: "Enää vain Jumala voi meidät pelastaa. Martin Heideggerin *Spiegel*-haastattelu". Alunperin Nur noch ein Gott kann uns retten (1976). Teoksessa George Steiner: *Heidegger*. Orig. Heidegger (1978). Transl. by Tere Vadén. Gaudeamus: Helsinki 1997. 171–201.
- Heidegger, Martin: *Oleminen ja Aika*. Orig. Sein und Zeit (1927). Transl. by Reijo Kupiainen. Vastapaino: Tampere 2000.
- Heljakka, Katriina: *Principles of adult play(fulness) in contemporary toy cultures. From Wow to Flow to Glow*. Aalto University Doctoral Dissertations 72/2013. Aalto University: Helsinki 2013.

Herkman, Juha: *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Vastapaino: Tampere 2001.

Herkman, Juha: "Introduction: Intermediality as a Theory and Methodology." Teoksessa Juha Herkman, Taisto Hujanen & Paavo Oinonen (eds.): *Intermediality and Media Change*. Tampere University Press: Tampere 2012. 10–27.

Himanka, Juha: "Esipuhe". Teoksessa Edmund Husserl: *Fenomenologian idea. Viisi luentoa*. Alkuteos: Die Idee der Phänomenologie (1950). Suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen & Hannu Sivenius. Loki: Helsinki 1995. 9–23.

Holding, Eric: *Mark Fisher. Staged Architecture*. Wiley-Academy, Architectural Monographs No 52: Chichester 2000.

Holm-Hudson, Kevin: "Introduction". Teoksessa Kevin Holm-Hudson (ed.): *Progressive Rock Reconsidered*. Routledge: New York 2002.

Holvas, Jakke, Määttänen, Mika & Raivio, Herman: "Viva Las Vegas." Esipuhe teokseen Baudrillard, Jean: *Lopun illuusio eli tapahtumien lakko*. Suom. Mika Määttänen. Alkuteos: *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, 1992. Gaudeamus: Helsinki 1995. 7–14.

Huhtamo, Erkki: *Fantasmagoria. Elävän kuvan arkeologiaa*. Suomen elokuva-arkisto, BTJ Kirjastopalvelu: Helsinki 2000.

Huizinga, Johan: *Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineeksi määrittelemiseksi*. Suom. Sirkka Salomaa. Alkuteos: Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur (1944). WSOY: Porvoo, Helsinki, Juva 1984.

Husserl, Edmund: *Fenomenologian idea. Viisi luentoa*. Alkuteos: Die Idee der Phänomenologie (1950). Suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen & Hannu Sivenius. Loki: Helsinki 1995.

Hänninen, Riitta: *Leikki. Ilmiö ja käsite*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 76, Jyväskylän yliopisto 2003.

Immonen, Kari: *Historian läsnäolo*. Turun yliopiston historian laitos, julkaisuja n:o 26: Turku 1996.

Immonen, Kari: "Uusi kulttuurihistoria". Teoksessa Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki (toim.): *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. SKS: Helsinki 2001. 11–25.

Jama, Olavi: "Yhdysvallat on modernin kauden viimeinen hegemonia". Teoksessa Olavi Jama (toim.): *First We Take Manhattan – terrorismi ja uusi maailmanjärjestys*. Like: Helsinki 2002. 139–151.

Johnson, Bruce: "Klactoveesedstene – Music, Soundscape and Me". Teoksessa Helmi Järviluoma (ed.): *Soundscapes. Essays on Vroom and Moo*. Dept. Of Folk Tradition Publ. 19. Institute of Rhythm Music Publ. A2: Tampere 1994. 39–47.

Johnson, Bruce: *The Inaudible Music. Jazz, Gender and Australian Modernity*. Currency Press: Sydney 2000.

Johnson, Bruce: "Unsound Insights". Teoksessa Kimi Kärki, Rebecca Leydon & Henri Terho (eds.): *Looking Back, Looking Ahead. Popular Music Studies 20 years later*. IASPM Norden: Turku / Kööpenhamina 2002. 704–712.

Juntunen, Matti & Mehtonen, Lauri: *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*. Toinen, tarkistettu painos. Gummerus: Jyväskylä 1977 (1982).

Jylhä, Kimmo: "Miksi hermeneutiikan leikki pitää ottaa vakavasti? Suomentajan esipuhe esipuheeseen." *Niin & näin n:o 34*. 3/2002. 82–85.

Järviluoma, Helmi & Wagstaff, Gregg: "Soundscape Studies and Methods – An Introduction." Teoksessa Helmi Järviluoma & Gregg Wagstaff (ed.): *Soundscape Studies and Methods*. FSE publ. 9, Dept. of Art, Literature and Music, University of Turku, Series A 51: Helsinki 2002. 9–25.

Järviluoma, Helmi & Vikman, Noora: "On Sounscape Methods and Audiovisual Sensibility." Teoksessa John Richardson, Claudia Corbman & Carol Vernallis (eds.): *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford University Press: Oxford 2013. 645–658.

Järviluoma-Mäkelä, Helmi: "Etnomusikologia ja etnografinen kirjoittaminen." Teoksessa Pirkko Moisala & Elina Seye (toim.): *Musiikki kulttuurina*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21: Helsinki 2013. 97–118.

Kallioniemi, Kari: *Dandy, soul-mies ja rock-sankari : 60-luvun popmusiikki & moderni kulttuuri*. Kansan sivistystyön liitto: Helsinki 1990.

Kallioniemi, Kari: "Put the Needle on the Record and Think of England" – *Notions of Englishness in the Post-War Debate on British Pop Music*. Kulttuurihistorian väitöskirja. Turku 1998.

Kallioniemi, Kari: "Järkeä ja tunteita. Populaarikulttuurintutkimus katsoo itseään peiliin." Teoksessa Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki (toim.): *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. SKS: Helsinki 2001. 91–106.

Kallioniemi, Kari: *Blitzistä Blairismiin. Englantilainen populaarikulttuuri ja yhteiskunta toisen maailmansodan jälkeen*. k&h: Turku 2006.

Kallioniemi, Kari; Kärki, Kimi; Mäkelä, Janne & Salmi, Hannu: "Introduction: Stars, History, and the Media." Teoksessa Kari Kallioniemi, Kimi Kärki, Janne Mäkelä & Hannu Salmi (eds.): *History of Stardom Reconsidered*. International Institute for Popular Culture, Turku 2007. 23–27. Available as an eBook at <http://iipc.utu.fi/reconsidered/>

Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi: "Mikä äänimaailma on voittanut? "Oikea" musiikki järjestyksen ja autenttisuuden symbolina." *Historiallinen aikakauskirja 3/2010a Historian äänet*. 342–352.

Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi: "Hegemonian ja marginaalin jäljillä: kulttuurihistoria ja Cultural Studies." Teoksessa Heli Rantala & Sakari Ollitervo (toim.): *Kulttuurihistoriallinen katse*. k&h 2010b. 41–62.

Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi: "Tracing the Hegemonic and the Marginal: A Cultural History of Cultural Studies." Teoksessa Bruce Johnson & Harri Kiiskinen (eds.): *They Do Things Differently There: Essays on Cultural History*. k&h, Turku 2011. 109–134.

- Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi: ”Elokuvan tulkintakerroksia – Ken Russellin *Lisztomania* (1975) kulttuurihistorian moniäänisenä audiovisuaalisena lähteenä.” Teoksessa Asko Nivala & Rami Mähkä (toim.): *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. k&h, Turku 2012. 170–190.
- Kassabian, Anahid: *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge: New York and London 2001.
- Kellner, Douglas: *Mediakulttuuri*. Alkuteos: Media culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern (1995). Suom. Riitta Oittinen ja työryhmä. Vastapaino: Tampere 1998.
- Kellner, Douglas: ”Media Spectacle and Media Events: Some Critical Reflections.” Teoksessa Nick Couldry, Andreas Hepp & Friedrich Krotz (eds.): *Media Events In a Global Age*. Routledge: Abingdon 2010. 76–91.
- Kelly, Jem: ”Pop Music, Multimedia and Live Performance.” Teoksessa Jamie Sexton (ed.): *Music, Sound and Multimedia. From the Live to the Virtual*. Edinburgh University Press: Edinburgh 2007. 105–141.
- Klinkmann, Sven-Erik: *På drömmarnas marknad. Ikoner, fantasibilder och klichéer i populärkulturen*. Gilunds Förlag/Hedemora: Möklinta 2006.
- Klinkmann, Sven-Erik: ”Retro Icons and Anachronistic Artist”. Teoksessa Kari Kallioniemi, Kimi Kärki, Janne Mäkelä & Hannu Salmi (eds.): *History of Stardom Reconsidered*. International Institute for Popular Culture, Turku 2007. 16–21. Available as an eBook at <http://iipc.utu.fi/reconsidered/>
- Korhonen, Anu & Tuohela, Kirsi: ”Introduction: Decoding Chronologies”. Teoksessa Anu Korhonen & Kirsi Tuohela (eds.): *Timeframes. Negotiating Cultural History*. Cultural History – Kulttuurihistoria 1. University of Turku: Turku 2002. 1–12.
- Kortelainen, Anna: *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo*. SKS, Helsinki 2002.
- Korvenpää, Juha & Kärjä, Antti-Ville: ”Musiikkiteknologia”. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.): *Populaarimusiikin tutkimus*. Vastapaino: Tampere 2007. 71–92.
- Koselleck, Reinhardt: *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Alkuteos: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten (1979). Transl. by Keith Tribe. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts 1985.
- Koski, Markku, Rahkonen, Keijo & Sironen, Esa: ”Toimittajien jälkisanat.” Teoksessa Benjamin, Walter: *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Orig. Gesammelte Schriften (1972). Suom. Raija Sironen. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Kansan sivistystyön liitto, Tutkijaliitto: Jyväskylä 1989. 193–201.
- Kracauer, Siegfried: *Caligarista Hitleriin: saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Alkuteos: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1966). Suom. Reijo Lehtonen. Suomen elokuva-arkisto: Helsinki 1987.

Kracauer, Siegfried: *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Orig. *Das Ornament der Masse: Essays*. Translated by Thomas Y. Levin. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts 1995 (1963).

Kramer, Lawrence: *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. University of California Press: Berkeley 1990.

Kramer, Lawrence: “Musical Narratology: A Theoretical Outline.” *Indiana Theory Review* 12/1991. 141–162. Online at <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3431/KramerMusicalNarratologyV12.pdf?sequence=1> [viitattu 20.2.2014.]

Kramer, Lawrence: ”Subjectivity Rampart! Music, Hermeneutics and History.” Teoksessa Martin Clayton, Richard Middleton & Trecor Herbert (eds.): *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Routledge: New York & London 2003. 124–135.

Kramer, Lawrence: *Interpreting Music*. University of California Press: Berkeley 2011.

Kronenburg, Robert: “Introduction.” Teoksessa Robert Kronenburg (ed.): *Transportable Environments: Theory, Context, Design, and Technology*. Spon Press: London 1999. 1–11.

Kronenburg, Robert: *Portable Architecture 3rd (third) edition*. Elsevier/Architectural Press: Oxford 2003.

Kronenburg, Robert: *Live Architecture: Venues, Stages and Arenas for Popular Music*. London: Routledge 2012.

Kumar, Krishan: *Utopia & Anti-Utopia in Modern Times*. Basil Blackwell: Oxford 1987.

Kupiainen, Reijo: *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitteiden jäljillä*. Gaudeamus: Helsinki 1997.

Kärjä, Antti-Ville: *Varmuuden vuoksi omana sovituksena. Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisen elokuvan populaari-musiikillisissa esityksissä*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 13, k&h: Turku 2005.

Kärki, Kimi: “Put Them All Against the Wall. Changes In the Stage Performance of Pink Floyd 1965–1982.” Kimi Kärki, Rebecca Leydon & Henri Terho (eds.): *Looking Back, Looking Ahead. Popular Music Studies 20 Years Later. Proceedings of the 11th Conference of IASPM*. IASPM-Norden: Turku / Kööpenhamina 2002a. 719–727.

Kärki, Kimi: “Pelon, hulluuden ja epätoivon teatteri. Johdatus Pink Floydin lavaesiintymisen kulttuuripessimismiin ja sen tulkinnan keinoihin.” *Musiikki* 3/2002b. 19–38.

Kärki, Kimi: ”Valon ja äänen kehässä: audiovisuaalisen aineiston tulkintakysymyksiä.” Sakari Ollitervo, Jussi Parikka & Timo Väntsi (toim.): *Kohtaamisia ajassa. Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*. K&H: Turku 2003. 206–231.

Kärki, Kimi: “Martin Heidegger, temppeliteos ja massojen teknospektaakkeli.” Teoksessa Hanna Järvinen & Kimi Kärki (toim.): *Avaintekstejä kulttuurihistoriaan*. k&h, Kulttuurihistoria – Cultural History 6: Turku 2005a. 159–171.

Kärki, Kimi: "Matter of Fact it All Dark': Audiovisual Stadium Rock Aesthetics in Pink Floyd's *The Dark Side of the Moon Tour 1973*." Teoksessa Russell Reising (ed.): *Speak To Me. The Legacy of Pink Floyd's Dark Side of the Moon*. Ashgate Publishing Ltd.: Aldershot 2005b. 27–42.

Kärki, Kimi: "Cutting the Moss with Laser Beams: The Uses of History in The Rolling Stones *Bridges To Babylon Stadium Tour*." Teoksessa Kari Kallioniemi, Kimi Kärki, Janne Mäkelä & Hannu Salmi (eds.): *History of Stardom Reconsidered*. International Institute for Popular Culture, Turku 2007a. 23–27. Available as an eBook at <http://iipc.utu.fi/reconsidered/>

Kärki, Kimi: "Kun Gabriel laskeutui taivaalta: mytologiat osana progressiivisen rockin lavaesiintymistä." *Musiikin suunta 3/2007*, Musiikki ja mytologia -teemanumero, toim Terhi Skaniakos. Suomen Etnomusikologinen Seura: Helsinki 2007b. 41–52.

Kärki, Kimi: *Epätoivon ja teknologian areenoilla. Pink Floydin lavaesiintyminen 1965–1995*. Kulttuurihistorian lisensiaatintutkielma, Turun yliopisto: Turku 2008a.

Kärki, Kimi: "At Times, We May Have Gone a Bit Too Far': Technologies of Spectacle in Pink Floyd's P.U.L.S.E. Stage Performance at Earl's Court, London 1994." Teoksessa Geoff Stahl (ed.): *Practising Popular Music. IASPM International 12th biennial conference Proceedings*. Electric book by IASPM, 2008b.

Kärki, Kimi: "Pop Art to PopMart: Gendered Stadium Stardom Aesthetics and Stage Designer Mark Fisher's Creative Work Process." Teoksessa Nedim Hassan & Holly Tessler (eds.): *Sounds of the Overground: Selected papers from a postgraduate colloquium on ubiquitous music and music in everyday life*. International Institute for Popular Culture: Turku 2010a. 19–27. Available as an eBook at <http://iipc.utu.fi/overground/>

Kärki, Kimi: "Turning the Axis: The Stage Performance Design Collaboration Between Peter Gabriel and Robert LePage." Teoksessa Michael Drewett, Sarah Hill & Kimi Kärki (eds.): *Peter Gabriel, From Genesis To Growing Up*. Ashgate Press: Aldershot 2010b. 225–240.

Kärki, Kimi: "Mediaspektaakkeli tähteyksilmionä. Mahtipontisuuden estetiikka olympialaisten avajaisissa Berliinissä 1936 ja Torinossa 2006." *Kulttuurintutkimus #28, 3/2011*. 43–56.

Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc: *Natsimyytti*. Tutkijaliitto: Helsinki 2002.

Lacasse, Serge: "*Listen To My Voice*": *The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. Thesis submitted in accordance for the requirements of the University of Liverpool for the degree of Doctor in Philosophy: Liverpool 2000.

Lacasse, Serge. "The Introspectionist: The Phonographical Staging of Voice in Peter Gabriel's 'Blood of Eden' and 'Digging in the Dirt'." Teoksessa Michael Drewett, Sarah Hill & Kimi Kärki (eds.): *Peter Gabriel, From Genesis To Growing Up*. Ashgate Press: Aldershot 2010. 211–223.

Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko: "Kulttuurinen musiikintutkimus." Teoksessa Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Suomen musiikkiteollinen seura, AMF 24: Helsinki 2003. 71–86.

Lerman, Nina, Oldenzil, Ruth & Mohun, Arwen: "Introduction." Teoksessa *Gender & Technology: A Reader*. Nina Lerman, Ruth Oldenzil, Arwen Mohun (Eds.): Johns Hopkins University Press: Baltimore 2003. 1–12.

- Leskelä-Kärki, Maarit: *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. SKS: Helsinki 2006.
- Levinas, Emmanuel: *Etiikka ja äärettömyys*. Orig. *Ethique et infini* (1982). Transl. by Antti Pönni. Gaudeamus: Helsinki 1996.
- Levitas, Ruth: "In eine bess're Welt entrückt: Reflections on Music and Utopia". *Utopian Studies*, Volume 21, Number 2, 2010. Accessed through Project Muse. Penn State University Press: University Park 2010. 215–231.
- Linge, David: "Editor's Introduction," Teoksessa Hans-Georg Gadamer: *Philosophical Hermeneutics*. Transl. and Ed. by David Linge. University of California Press: Berkeley 1977. xi–lviii.
- Lucky, Jerry: *The Progressive Rock Files*. Updated edition 2000. Collector's Guide Publishing: Toronto 2000.
- Luoto, Miika: *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Tutkijaliitto, Paradeigma-sarja: Helsinki 2002.
- Lyall, Sutherland: *Rock Sets. The Astonishing Art of Rock Concert Design*. Thames and Hudson: London 1992.
- Macan, Edward: *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press: Oxford 1997.
- Marshall, David P.: *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Society*. University of Minnesota Press: Minneapolis & London 1997.
- Martin, Bill: *Listening to the Future. The Time of Progressive Rock 1968–1978*. Open Court: Chicago 1998.
- Herndon, Marcia & McLeod, Norma: *Music as Culture*. MRI Press: Point Richmond 1990 (1979).
- McClary, Susan: *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press: Minnesota 1991.
- McClinton, Jennifer & Myers, Abigail: "U2, Feminism, and Ethics of Care." In Mark A. Wrathall (ed.): *U2 and Philosophy: How to Decipher an Atomic Band*. Open Court: Chicago and La Salle, Illinois 2006. 109–121.
- McHugh, Catherine: "Bridges To Babylon. The Rolling Stones' Tour Connects Stadium Rock To Operatic Extravagance." *Lighting Dimensions*, March 1998. An Intertech/Primedia Publication. 54–59, 86, 90, 92, 94.
- McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press: Toronto 1962.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media*. Signet Book: New York 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Silmä ja mieli*. Orig. *L'Œil et l'Esprit* (1964). Transl. by Kimmo Pasanen. Kustannusosakeyhtiö Taide: Helsinki 1993.

- Miles, Barry & Mabbett, Andy: *Pink Floyd. The Visual Documentary*. Omnibus Press: London 1994 (orig. 1980).
- Moisala, Pirkko: ”Etnomusikologian uudet haasteet.” Teoksessa Pirkko Moisala & Elina Seye (toim.): *Musiikki kulttuurina*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21: Helsinki 2013. 9–25.
- Moore, Allan: *Rock: the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. 2nd Edition. Ashgate: Aldershot 2001 (Orig. 1993).
- Murtomäki, Veijo: ”Musisoinnista ja esittävän taiteilijan roolista länsimaisen musiikin historiassa.” Teoksessa Raija Ojala (toim.): *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. WSOY: Porvoo, Helsinki, Juva 1995. 117–132.
- Mäkelä, Janne: *Loiston lähteet. John Lennonin rocktähteyden salainen historia*. Kulttuurihistorian lisensiaatintutkimus. Turku 1998.
- Mäkelä, Janne: *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom*. Kulttuurihistorian väitöskirja. Turku 2002.
- Mäkelä, Janne: *John Lennon Imagined*. Peter Lang: New York 2004.
- Mäkelä, Janne: ”Erityissuhteita: populaarimusiikin fanit ja fanius.” Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.): *Populaarimusiikin tutkimus*. Vastapaino: Tampere 2007. 214–241.
- Naukkarinen, Jussi: ”Heideggerin teknologian filosofiaa.” *Tekniikan Waiheita* 2/2005. 5–19.
- Negus, Keith: *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge and Oxford: Polity Press 1996.
- Nye, David E.: *American Technological Sublime*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts 1994.
- Ojanen, Eero: *Filosofiat ja fasismi. Puheenvuoroja eurooppalaisen kulttuurin tilasta*. Atena: Jyväskylä 1989.
- Ollitervo, Sakari: *Historia ja historiantutkimus. Tutkimus Hans-Georg Gadamerin historiateoriasta*. Kulttuurihistorian lisensiaatintutkimus. Turku 1996.
- Ollitervo, Sakari: ”Historiallisuuden ajatus Hans-Georg Gadamerin hermeneutiikassa.” Teoksessa Meri Heinonen, Leila Koivunen, Sakari Ollitervo, Heli Paalumäki, Hannu Salmi ja Janne Tunturi (toim.): *Dialogus. Historian taito*. Kirja-Aurora: Turku 2002. 150–164.
- Paalumäki, Heli: ”Menneisyys Bertrand de Jouvenelin tulevaisuusajattelussa.” Teoksessa Meri Heinonen, Leila Koivunen, Sakari Ollitervo, Heli Paalumäki, Hannu Salmi ja Janne Tunturi (toim.): *Dialogus. Historian taito*. Kirja-Aurora: Turku 2002. 414–428.
- Parikka, Jussi: *Digital Contagions. A Media Archaeology of Computer Worms and Viruses*. Kulttuurihistorian väitöskirja: Turku 2007.
- Peltonen, Matti: *Mikrohistoriasta*. Gaudeamus: Helsinki 1999.

Penny, Simon: ”2000 vuotta virtuaaliodellisuutta.” Teoksessa Erkki Huhtamo (toim.): *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkaileijan uusi käsikirja*. Käsikirjoituksesta suom. Tapio Mäkelä. Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, julkaisusarja D: Rovaniemi 1995. 75–87.

Piispa, Lauri: *Näyttelijän taide venäläisessä elokuvassa 1907–1919*. Turun yliopiston julkaisuja Sarja C, Scripta Lingua Fennica Edita, osa 396. Turun yliopisto: Turku 2014.

Postlewait, Thomas: ”History, Hermeneutics, and Narrativity.” Teoksessa Janelle Reinelt & Joseph Roach (eds.): *Critical Theory and Performance*. The University of Michigan Press: Ann Arbor 1992. 356–368.

Povey, Glenn & Russell, Ian: *Pink Floyd: In the Flesh. The complete performance history*. Bloomsbury: London 1997.

Pyhtilä, Marko: *Kansainväliset situationistit – speaktaakkelin kritiikki*. Like: Helsinki 2005.

Rahkonen, Keijo: ”Ernst Bloch – toivon filosofi.” Teoksessa Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.): *Ernst Bloch: Utopia, luonto, uskonto*. Kansan sivistystyön liitto: Helsinki 1985. 10–20.

Rahkonen, Keijo: *Utopiat ja anti-utopiat. Kirjoituksia vuosituhannen päätyessä*. Gaudeamus: Helsinki 1996.

Rée, Jonathan: *Heidegger. Historia ja totuus Olemisessä ja Ajassa*. Orig. Heidegger; History and Truth in Being and Time. Transl. by Hannu Sivenius. Otava: Helsinki 2000.

Reiners, Ilona: *Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista*. Tutkijaliitto: Helsinki 2001.

Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber & Faber: New York 2011.

Richardson, John: ”Plasticine music: Surrealism in Peter Gabriel’s ’Sledgehammer’.” Teoksessa Michael Drewett, Sarah Hill & Kimi Kärki (eds.): *Peter Gabriel From Genesis to Growing Up*. Ashgate Press: Farnham, Surrey 2010. 195–210.

Richardson, John: *An Eye for the Music. Popular Music and the Audiovisual Surreal*. Oxford University Press: Oxford 2012.

Richardson, John & Gorbman, Claudia: ”Introduction.” Teoksessa John Richardson, Claudia Corbman & Carol Vernallis (eds.): *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford University Press: Oxford 2013. 3–35.

Ricoeur, Paul: *Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä*. Orig. Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning (1976). Transl. by Heikki Kujansivu. Tutkijaliitto: Helsinki 2000.

Rockwell, John: ”Rock opera”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/oxford/music/O008572>.

Rose, Phil: *Which One's Pink? An Analysis of the Concept Albums of Roger Waters & Pink Floyd*. Collector's Guide Publishing: Toronto 1998.

Rosenstone, Robert: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts 1995.

Roszak, Theodore: *The Making of Counter Culture. Reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Anchor Books: New York 1969.

Salmi, Hannu: *Elokuva ja historia*. Suomen elokuva-arkisto. Painatuskeskus: Helsinki 1993.

Salmi, Hannu: *"Atoomipommilla kuuhun!" Tekniikan mentaalihistoriaa*. Edita: Helsinki 1996.

Salmi, Hannu: *Imagined Germany. Richard Wagner's National Utopia*. German Life and Civilization Vol. 29. Peter Lang: New York 1999.

Salmi, Hannu: "Onko tuoksuilla ja äänillä menneisyys? Aistiympäristön historia tutkimuskohteena." Teoksessa Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki (toim.): *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Tietolipas 175. SKS: Helsinki 2001a. 339–357.

Salmi, Hannu: "Menneisyyskokemuksista hyödykkeisiin – historiakulttuurin muodot." Teoksessa Jorma Kalela & Ilari Lindroos (toim.): *Jokapäiväinen historia*. Tietolipas 177. SKS: Helsinki 2001b. 134–149.

Salmi, Hannu: "Muutoksen Mielikuva ja aikalaiskokemus." Teoksessa Meri Heinonen, Leila Koivunen, Sakari Ollitervo, Heli Paalumäki, Hannu Salmi ja Janne Tunturi (toim.): *Dialogus. Historian taito*. Kirja-Aurora: Turku 2002. 400–413.

Samuel, Rafael: *Theatres of Memory. Volume 1: Past and Present in Contemporary History*. Verso: London & New York 1994.

Sarjala, Jukka: *Miten tutkia musiikin historiaa?* SKS, Tietolipas 188: Helsinki 2002.

Sarjala, Jukka: "Musiikin kulttuurihistoria." Teoksessa Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Suomen musiikkiteollisuuden seura, AMF 24: Helsinki 2003. 217–223.

Schivelbusch, Wolfgang: *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Orig. Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert (1983). Transl. by Angela Davies. University of California Press: Berkeley 1995.

Schwartz, Vanessa: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. University of California Press: Berkeley 1999 (orig. 1998).

Shuker, Roy: *Understanding Popular Music*. Routledge: London 1994.

Shuker, Roy: *Key Concepts in Popular Music*. Routledge: London 1996.

Siegel, Jennifer: "The Mark Fisher Studio." Teoksessa Jennifer Siegal (ed.): *Mobile. The art of portable architecture*. Princeton Architectural Press: New York 2002. 78–89.

Steiner, George: *Heidegger*. Alkuteos. Heidegger (1978). Suom. Tere Vadén. Gaudeamus: Helsinki 1997.

Stern, J.P. (Joseph Peter): *Hitler. The Führer and the people*. Revised Edition. University of California Press: Berkeley 1992 (orig. 1975).

Straw, Will: "Public Screens and Urban Life." Teoksessa Carol Vernallis, Amy Herzog & John Richardson (eds.): *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Oxford University Press: Oxford 2013. 92–98.

Stump, Paul: *The Music's All That Matters. A History of Progressive Rock*. Quartet Books: London 1997.

Sundström, Leif: *Fasismi*. Like: Helsinki 2007.

Suominen, Jaakko: *Sähköaivo sinuiksi, tietokone tutuksi. Tietotekniikan kulttuurihistoriaa*. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 67: Jyväskylä 2000.

Suominen, Annakaisa: *Kättelyn merkitykset suomalaisessa tapakulttuurissa 1800-luvulta 2000-luvulle*. Turun yliopiston julkaisuja Sarja C, Scripta Lingua Fennica Edita, osa 392. Turun yliopisto: Turku 2014.

Söderholm, Stig: *Liskokuninkaan mytologia. Rituaali ja rocksankarin kuolema: Jim Morrison -kultin etnografinen tulkinta*. SKS: Helsinki 1990.

Söderholm, Stig: "Antropologinen kulttuurintutkimus." Teoksessa Jari Kupiainen & Erkki Sevänen (toim.): *Kulttuurintutkimus. Jobdanto*. Tietolipas 130. SKS: Helsinki 1994. 119–142.

Tamminen, Tapio: *Edistyksen myytti. Kertomus modernin yhteiskunnan kulttuurisesta paradigmasta*. Suomen Antropologinen Seura: Tampere 1994.

Tarasti, Eero: *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Gaudeamus: Helsinki 1998.

Taylor, Jeff: "Multimedia – vaihtoehtoinen historia." Teoksessa Erkki Huhtamo (toim.): *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkoilijan uusi käsikirja*. Käsikirjoituksesta suom. Erkki Huhtamo. Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, julkaisusarja D: Rovaniemi 1995. 201–221.

Terho, Henri: *"Kun Kaupunki on ihan sekaisin ja hurlumhei" – Down By The Laituri 1988–1997: ohjelmisto, kulttuuripolitiikka ja kaupunkitila*. Julkaisematon lisensiaatintutkielma. Kultuurihistoria, Turun yliopisto: Turku 1999.

Théberge, Paul: *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*. Wesleyan University Press: Hanover 1997.

Théberge, Paul: "'Plugged In': Technology and Popular Music." Teoksessa Simon Frith, Will Straw & John Street (eds.): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press: Cambridge 2001. 3–25.

Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistenitaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26, Suomen musiikkitieteellinen seura: Helsinki 2007.

Tribe, Keith: "Translator's Introduction." Teoksessa Reinhardt Koselleck: *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Alkuteos: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (1979). Transl. by Keith Tribe. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts 1985. vii–xvii.

Tuomisto, Anja & Uusikylä, Heli: "Kuva ja kulttuuri, tutkimuksen lähtökohtia." Teoksessa Anja Tuomisto & Heli Uusikylä: *Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen*. Tietolipas 141. SKS: Helsinki 1995. 9–23.

Turner, Victor: *The Ritual Process*. Aldine Publishing Company: Chicago 1970 (1969).

Turner, Victor: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications: New York 1982.

Varto, Juha: *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. XXX: Tampere 1992.

Vattimo, Gianni: *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Orig. *La società trasparente* (1989). Transl. by Jussi Vähämäki. Gaudeamus: Helsinki 1991.

Vattimo, Gianni: *Tulkinnan etiikka*. Transl. by & toim. Jussi Vähämäki & Liisa Kunttu. Tutkijaliitto: Helsinki 1999.

Välimäki, Susanna: *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere University Press: Tampere 2008.

Waksman, Steve: "Into the Arena: Edward Van Halen and the Cultural Contradictions of the Guitar Hero." Teoksessa Andy Bennett & Kevin Dawe (eds.): *Guitar Cultures*. Berg: Oxford 2001. 117–134.

Walser, Robert: *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press: London 1993.

Weinstein, Deena: "Progressive Rock As Text. The Lyrics of Roger Waters." Teoksessa Kevin Holm-Hudson (ed.): *Progressive Rock Reconsidered*. Routledge: New York 2002. 91–109.

White, Michael & Scott, Kevin: *Wagner vasta-alkaville ja edistyville*. Orig. *Wagner for beginners* (1995). Transl. by Henri Tanner. Jalava: Helsinki 1997.

White, Paul: *Basic Live Sound*. Sanctuary Publishing: London 2000.

Whiteley, Sheila: *The Space Between the Notes. Rock and the Counter-culture*. Routledge: London 1992.

Whiteley, Sheila: "'Fifty Years of Sunshine'. A Comparison of Psychedelic Rock and Ambient." Teoksessa Tarja Hautamäki & Helmi Järviluoma (eds.): *Music on Show: Issues of Performance*. Dept. Of Folk Tradition Publ. 25: Tampere 1998. 354–363.

Whiteley, Sheila: "Introduction." Teoksessa Sheila Whiteley (ed.): *Sexing the groove: Popular music and gender*. Routledge: London 1997, xiii–xxxv.

Whiteley, Sheila: *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. Routledge: London 2000.

Whiteley, Sheila: *Too Much Too Young. Popular Music, Age and Gender*. Routledge: London 2005.

Williams, Willie: "Art, Commerce and Logistics: Designing a U2 Show." Teoksessa Diana Scrimgeour (ed.): *U2 Show*. Orion: London 2004. 15–18.

Wollman, Elizabeth L.: *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. University of Michigan Press: Ann Arbor 2009 (2006).

Womack, Kenneth: "Pink Floyd's Levinasian Ethics: reading *The Dark Side of the Moon's* philosophical architecture." Teoksessa Russell Reising (ed.): *Speak To Me. The Legacy of Pink Floyd's Dark Side of the Moon*. Ashgate Publishing Ltd.: Aldershot 2005. 177–186.

Wurtzler, Steve: "She Sang Live, but the Microphone was Turned Off: The Live, the Recorded, and the *subject* of Representation." Teoksessa Rick Altman (ed.): *Sound Theory Sound Practice*. Routledge: New York & London 1992. 84–103.

Ykspetäjä, Kaisa: *Amerikkalaisia myyttejä eheyttävä tieteissatu – Tähtien sota -ilmiö Yhdysvalloissa 1977–1978*. Yleisen historian lisensiaatintutkielma: Turku 2005.

Youngblood, Gene: "Simulacrumin aura." Teoksessa Erkki Huhtamo (toim.): *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkailijan uusi käsikirja*. Artikkelin suom. Tapio Mäkelä. Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, julkaisusarja D: Rovaniemi 1995. 223–244.

Yrjölä, Riina: *The Global Politics of Celebrity Humanism*. Jyväskylä studies in education, psychology and social research 498. University of Jyväskylä: Jyväskylä 2014.

VI Liitteet

Liite 1: tarkasteltujen yhtyeiden albumit ja kiertueet

Peter Gabriel [tässä yhteydessä vain sooloura, ei Genesis -yhtyeen vuosia 1967–1975]

Albumit:

Peter Gabriel 1 'Car' (1977), *Peter Gabriel 2 'Scratch'* (1978), *Peter Gabriel 3 'Melt'* (1980), *Ein deutsches Album* (saksankielinen versio 'Melt'-levystä, 1980) *Peter Gabriel 4 'Security'* (1982), *Deutsches Album* (saksankielinen versio 'Security'-levystä, 1982), *Plays Live* (live, 1983) *Birdy* (soundtrack, 1985), *So* (1986), *Passion* (soundtrack, 1989), *Shaking the Tree: Sixteen Golden Greats* (kokoelma, 1990), *Revisited* (kokoelma, 1992), *Us* (1992), *Secret World Live* (live, 1994), *OVO* (soundtrack, 2000), *Long Walk Home* (soundtrack, 2002), *Up* (2002), *Hit* (kokoelma, 2003), *The Warm-Up Tour – Summer 07* (live, 2007), *Big Blue Ball* (useita artisteja, 2008), *Peter Gabriel* (kokoelma, 2008), *Scratch My Back* (lainaversioita muiden kappaleista, 2010), *New Blood* (2011), *Live Blood* (live, 2012).

Kiertueet:

Peter Gabriel Tour/Expect the Unexpected (1977–1978), *The Second Tour* (1978), *The Tour of China 1984* (1979–1980), *Security/Playtime 1988* (1982), *Plays Live Tour* (1983), *U.S. A Conspiracy of Hope Tour* (Amnesty, 1986), *So Tour/This Way Up* (1986–1987), *Human Rights Now Tour* (Amnesty, 1988–1991), *Secret World Tour* (1992–1994), *WOMAD Tour* (1993), *Festival Tour* (1994), *Growing Up Tour* (2002–2003), *Still Growing Up Tour* (2003–2004), *Warm Up Tour* (2007), *Live Blood Tour* (2011), *Back To Front Tour* (2012–2013).¹

¹ <http://www.bluesnaggletooth12.com/boot-solo-pg.html>

Videot:

CV (videokokoelma, 1987), *POV* (live-konsertti kreikassa 1988, 1990), *All About Us* (videokokoelma, 1993), *Secret World Live* (konsertti-DVD Secret World -kiertueelta 1992/93, 1994), *Growing Up Live* (konsertti-DVD *Growing Up* -kiertueelta 2002/03, 2003), *Play* (remasteroitu kokoelma-DVD musiikkivideoista, 2004), *A Family Portrait – A Film By Anna Gabriel* (Gabrielin tytär, Anna Marie Gabriel, ohjasi dokumentin *Growing Up* ja *Still Growing Up* -kiertueista, 2004), *Still Growing Up: Live & Unwrapped* (live-DVD, 2005), *New Blood: Live in London* (live-DVD, 2011)

Pink Floyd

Albumit:

Piper at the Gates of Dawn (1967), *A Saucerful of Secrets* (1968), *More* (soundtrack, 1969), *Ummagumma* (1969), *Atom Heart Mother* (1970), *Relics* (kokoelma, 1971), *Meddle* (1971), *Obscured by the Clouds* (soundtrack, 1972), *A Nice Pair* (kahden ensimmäisen levyn uudelleenjulkaisu, 1973), *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977), *The Wall* (1979), *A Collection of Great Dance Songs* (kokoelma, 1981), *The Final Cut* (1983), *A Momentary Lapse of Reason* (1987), *The Delicate Sound of Thunder* (live, 1988) ja *The Division Bell* (1994), *Pulse* (live, 1995), *Is There Anybody Out There?* (live, alun perin 1980–1981, 2000) *Echoes* (kokoelma, 2002).

Kiertueet:

Ensimmäinen Yhdysvaltain kiertue (marraskuu 1967), *Jimi Hendrix Experience Tour* (marraskuu–joulukuu 1967), *A Saucerful of Secrets Tour* (heinäkuu 1968–), *The Man / The Journey Tour* (toukokuu 1969–), *Atom Heart Mother World Tour* (syyskuu 1970–), *Meddle Tour* (lokakuu 1971–), *The Dark Side of the Moon Tour* (maaliskuu 1973–), *French Summer tour 1974* (kesäkuu 1974), *British Winter Tour 1974* (marraskuu 1974–), *Wish You Were Here Tour* (huhtikuu 1975–), *Animals/ In the Flesh Tour* (tammikuu–heinäkuu 1977), *The Wall* (helmikuu 1980–kesäkuu 1981), *A Momentary Lapse of Reason / Another Lapse* (syyskuu 1987–heinäkuu 1989) ja *The Division Bell* (maaliskuu–lokakuu 1994).

Videot:

Live at Pompeii (1972), *The Wall* (1982), *The Final Cut* (1983), *Delicate Sound of Thunder* (1989), *La Carrera Panamericana* (1992), *PULSE* (1995), *The Pink Floyd and Syd Barrett Story* (2003), *The Making of the Dark Side of the Moon* (2003).

The Rolling Stones

Albumit:

The Rolling Stones (1964), *12x5* (USA, 1964), *The Rolling Stoners No. 2* (1965), *Now* (USA, 1965), *Out Of Our Heads* (1965), *Got Live If You want It* (live, 1966), *December's Children* (USA, 1965), *High Tides, Green Grass* (kokoelma, 1966), *Aftermath* (1966), *Between the Buttons* (1967), *Flowers* (USA, 1967), *Their Satanic Majesty's Request* (1967), *Beggars Banquet* (1968), *Through The Past Darkly* (kokoelma, 1969), *Let It Bleed* (1969), *Get Your Ya Ya's Out* (live, 1970), *Sticky Fingers* (1971), *Hot Rocks* (kokoelma, 1971), *Exile On Main Street* (1972), *More Hot Rocks* (kokoelma, 1972), *Goats Head Soup* (1973), *It's Only Rock n Roll* (1974), *Metamorphosis* (kokoelma, 1975), *Made In the Shade*, (kokoelma, 1975), *Black And Blue* (1976), *Love You Live* (live, 1977), *Some Girls* (1978), *Emotional Rescue* (1980), *Sucking In the Seventies* (kokoelma, 1981), *Tattoo You* (1981), *Still Life* (live, 1981), *In Concert* (live, 1982), *Undercover* (1983), *Rewind (1971–84)* (kokoelma, 1984), *Dirty Work* (1986), *Singles Collection: The London Years* (kokoelma, 1989), *Steel Wheels* (1989), *Flashpoint* (live, 1991), *Jump Back: The Best of The Rolling Stones* (kokoelma, 1993), *Voodoo Lounge* (1994), *Stripped* (live, 1995), *Rock n Roll Circus* (live, alunperin 1967, 1996), *Bridges To Babylon* (1997), *No Security* (Live, 1998), *Forty Licks* (kokoelma, 2002), *Live Licks* (2004), *Rarities 1971–2003* (kokoelma, 2005), *The Bigger Bang* (2005), *GRRR!* (kokoelma, 2012).

Kiertueet:

The Rolling Stones American Tour 1969, *The Rolling Stones European Tour 1970*, *The Rolling Stones UK Tour 1971*, *The Rolling Stones American Tour 1972*, *The Rolling Stones European Tour 1973*, *The Rolling Stones Pacific Tour 1973*, *Rolling Stones Tour of the Americas '75*, *Rolling Stones Tour of Europe '76*, *Rolling Stones US Tour 1978*, *Rolling Stones American Tour 1981*, *Rolling Stones European Tour 1982*, *Steel Wheels/Urban Jungle Tour* (1989–1990), *Voodoo Lounge Stadium World Tour* (1994–1995), *Bridges to Babylon World Tour* (1997–1998), *No Security US Tour* (1999), *Licks World Tour* (2002–2004), *A Bigger Bang Tour* (2005–2007), *50 & Counting* (2012–2013).

Videot:

Charlie Is My Darling (1966), *Sympathy for the Devil* (1968), *Stones in the Park* (1969), *Gimme Shelter* (1970), *Ladies and Gentlemen: The Rolling Stones* (1974, remasteroitu 2010), *Rocks Off* (1982), *Let's Spend the Night Together* (1982), *Video Rewind* (1984) *25x5 – The Continuing Adventures of the Rolling Stones* (1989), *Stones at the Max* (1992, remasteroitu 2009), *The Rolling Stones: Voodoo Lounge Live* (1995), *The Rolling Stones Rock and Roll Circus* (1996, alun perin 1968), *Bridges to Babylon Tour '97–98* (1998), *Four Flicks* (2003), *Toronto Rocks* (2004), *The Biggest Bang* (2007), *Shine a Light* (2008), *Stones in Exile* (2010), *Ed Sullivan Shows Starring The Rolling Stones* (2011), *The Rolling Stones: Some Girls Live In Texas '78* (2011), *Muddy Waters &*

The Rolling Stones Live At The Checkerboard Lounge, Chicago 1981 (2012), *Crossfire Hurricane* (2012).

U2

Albumit:

Boy (1980), *October* (1981), *War* (1983), *Under A Blood Red Sky* (live, 1983), *The Unforgettable Fire* (1984), *Wide Awake In America* (live, 1985), *The Joshua Tree* (1987), *Rattle and Hum* (live, 1988), *Achtung Baby* (1991), *Zooropa* (1993), *Original Soundtracks 1* ("Passangers", Brian Enon kanssa, 1995), *Melón: Remixes for Propaganda* (faniklubi-CD, 1995), *Pop* (1997), *The Best Of 1980–1990* (kokoelma, 1998), *Hasta la Vista Baby! U2 Live from Mexico City* (faniklubi-live, 2000), *All That You Can't Leave Behind* (2000), *The Best of 1990–2000* (kokoelma, 2002), *U2 Go Home: Live from Slane Castle* (faniklubi-live, 2003), *How To Dismantle An Atomic Bomb* (2004), *Unreleased and Rare* (suojattu AAC-audiotiedostoja, 2004) *Live from Boston 1981* (faniklubi-live, 2004), *Live from the Point Depot* (faniklubi-live, 2004), *U2.COMmunication* (faniklubi-live, 2005), *Zoo TV Live* (faniklubi-live, 2006), *U218 Singles* (kokoelma, 2006), *Live from Paris* (faniklubi-live, 2007), *Medium, Rare and Remastered* (faniklubi-CD, 2009), *No Line On the Horizon* (2009), *Artificial Horizon* (faniklubi-CD ja LP, 2010), *Duals* (faniklubi-CD, 2011), *U22* (live, 2012).

Kiertueet:

Irish shows (1976–1979), *U2–3 London Tour* (1979), *Irish Tour / London Date* (1980) *11 O'Clock Tick Tock Tour* (1980), *Boy Tour* (1980–1981), *October Tour* (1981–1982), *War Tour* (1982–1983), *The Unforgettable Fire* (1984–1985), *Conspiracy Of Hope* (1986), *The Joshua Tree* (1987), *Lovetown Tour* (1989–1990), *Zoo TV/Zooropa Tour* (1992–1993), *Popmart* (1997–1998), *All That You Can't Leave Behind Promo Tour/Elevation Tour* (2000–2001), *How To Dismantle an Atomic Bomb Promo Tour/Vertigo Tour* (2004–2006), *NLOTH Promo Tour /360° Tour* (2009–2011).²

Videot:

U2 Live at Red Rocks: Under a Blood Red Sky (1984), *The Unforgettable Fire Collection* (1985), *Rattle and Hum* (1988), *Achtung Baby: The Videos, the Cameos, and a Whole Lot of Interference from Zoo TV* (1992), *Zoo TV: Live from Sydney* (1994), *PopMart: Live from Mexico City* (1998), *The Best of 1980–1990* (1999), *Elevation 2001: Live from Boston* (2001), *The Best of 1990–2000* (2002), *U2 Go Home: Live from Slane Castle* (2003), *Vertigo 2005: Live from Chicago* (2005), *Vertigo: Live from Milan* (2006), *U218 Videos* (2006), *U2 3D* (3D teatterileivityksessä, 2008), *Linear* (digitaalisesti ladattava, 2009), *U2 360° at the Rose Bowl* (2010), *From The Sky Down* (vain teatterileivitys, 2011).

² Ks. myös: <http://www.elevation-tour.com/all-tours.html> [viitattu 20.2.2014]