

”IKKUNAT AUKI HELVETTIIN”
POSTMODERNI VIERAANTUMINEN JA
MEDIAKULTTUURI HECTORIN ALBUMILLA
EUROOPPA (1981)

Meri Virtala
Pro gradu -tutkielma
Musiikkitiede
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Turun yliopisto
Maaliskuu 2014

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

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

VIRTALA, MERI: ”Ikkunat auki helvettiin”: Postmoderni vieraantuminen ja mediakulttuuri Hectorin albumilla *Eurooppa* (1981)

Pro gradu -tutkielma, 92 s.

Musiikkitiede

Maaliskuu 2014

Tutkimuksen kohteena on suomalaisen laulaja-lauluntekijä Hectorin albumi *Eurooppa* (1981), joka on tekijänsä kymmenes pitkäsoittoalbumi. Tutkimusaineiston muodostaa *Eurooppa*-albumi kokonaisuutena eli analyysin piiriin kuuluvat kaikki albumin kahdeksan laulua ja kansien kuvitus. Kyseessä on kulttuurisen musiikintutkimuksen lähtökohdista laadittu aineistolähtöinen analyysi, jossa tarkastellaan *Eurooppa*-albumin sisältämiä kulttuurisia merkityksiä erityisesti mediakulttuurin ja vieraantumisen tematiikan kannalta. Tärkeimmät käytetyt tutkimussuuntaukset ovat kramerilainen hermeneutiikka ja musiikin kriittinen diskurssianalyysi. Tutkimuksen näkökulmana toimii käsitys postmodernista estetiikasta. Tarkoituksena on selvittää, millaisia postmodernin taiteen piirteitä Hectorin *Eurooppa*-albumi sisältää ja miten albumi heijastelee suomalaista yhteiskuntaa, mediakulttuuria, Eurooppaa ja ajan henkistä ilmapiiriä niin ilmestymisaikansa 1970–1980-luvun taitteen kuin 2010-luvunkin kontekstissa.

Tutkimuksen tarkoitus on nostaa esiin suomirockin kentällä pitkään vaikuttanutta Hectoria ja *Eurooppa*-albumia sekä herättää keskustelua postmodernista ajasta ja estetiikasta. Lisäksi pyrkimyksenä on edistää suomirockin musiikkitieteellistä tutkimusta.

Analyysi paljastaa, että Hectorin *Eurooppa*-albumia voidaan pitää postmodernina musiikkina. Postmoderneja piirteitä albumilla ovat esimerkiksi yhteiskunnallinen kanta-aottavuus, korostunut teknologisuus, katkelmallisuus, toisto, monitulkintaisuus ja korostunut intertekstuaalisuus. Tyylillisesti albumi sijoittuu uuden aallon rockiksi, mutta se sisältää runsaasti myös progressiivisen rockin tyyli-*piirteitä*. Hectorin *Eurooppa*-albumin tärkeimmiksi teemoiksi nousevat ihmisen vieraantumisen kokemus ja yhteiskunnasta syrjäytyminen, arvojen koveneminen, viihdemedian turruttava valta ja kylmän sodan uhka, joista kolme ensin mainittua ovat ajankohtaisia vielä 2010-luvullakin.

Asiasanat: Hector, suomirock, postmoderni, Suomi, Eurooppa, mediakulttuuri, televisio, vieraantuminen, uuden aallon rock, progressiivinen rock, hermeneutiikka, kriittinen diskurssianalyysi, kulttuurinen musiikkianalyysi, intertekstuaalisuus, yhteiskuntakritiikki, kylmä sota

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskohde	1
1.2 Aineisto ja metodit	4
1.3 Tutkimuskysymykset	6
1.4 Aiempi tutkimus	8
1.5 Tutkimuksen kulku	9
2 TEOREETTIS-METODOLOGINEN TAUSTA	11
2.1 Kulttuurinen musiikkianalyysi	11
2.2 Postmoderni aika	13
2.3 Postmoderni estetiikka	16
2.4 Suomalaisten arki, kylmä sota ja Eurooppa 1970–1980-lukujen taitteessa	17
3 HECTORIN <i>EUROOPPA</i> -ALBUMI	21
3.1 Hectorin asema suomirockissa	21
3.2 <i>Eurooppa</i> -albumin esittely	23
3.3 <i>Eurooppa</i> käsitealbumina	27
4 HUONOJA UUTISIA JA HALPAA VIIHDETTÄ	29
4.1 Kansi	29
4.2 ”Eurooppa”	31
4.3 ”Videorodeo”	37
5 AHDISTUNEITA IHMISIÄ VAILLA YHTEISÖN TUKEA	46
5.1 ”Woyzeck”	46
5.2 ”Omassa kotona”	55
5.3 ”Vieraantunut”	61
6 SURREALISTISIA DYSTOPIOITA	68
6.1 ”Sydänten kaatopaikka”	68
6.2 ”Koira ja hänen miehensä”	72
6.3 ”Uni 8?”	78
7 POHDINTA	83
LÄHTEET	87

JOHDANTO

1.1 Tutkimuskohde

Mitä kertoo omasta ajastaan ja kulttuuriympäristöstään albumi nimeltä *Eurooppa* vuodelta 1981? Voiko se paljastaa jotain tämän päivän Euroopasta? *Eurooppa* on taiteilijanimellä Hector tunnetun Heikki Harman (s. 1947 Helsingissä) kymmenes sooloalbumi, joka ainakin soundillisesti poikkeaa mielestäni huomattavasti aiemmista folk/rock-väritteisistä Hector-albumeista. Tuotannossaan yhteiskuntaa kriittisesti tarkkailevan Hectorin *Eurooppa* on jännittävä kokonaisuus niin oman aikansa 1970–1980-luvun taitteen kuin nykypäivänkin eli 2010-luvun kontekstissa. Tahdonkin tässä tutkimuksessa selvittää, mitä *Eurooppa* kertoo 1980-luvun alun ja mahdollisesti myös nykyhetken suomalaisuudesta ja eurooppalaisuudesta. Pohdin myös, kuinka sitä voi kuunnella niin menneen ajan, nykypäivän kuin mahdollisesti tulevaisuudenkin pelkoja kommentoivana musiikkina.

Kiehtovan näkökulman albumin tarkasteluun tarjoaa yhä kasvava, toisen maailmansodan jälkeistä modernisaatiota edistänyt ja sitä heijasteleva mediakulttuuri, johon tuntuu viittaavan jo albumin etukannen kuvassa nähtävä televisiokin. Lisäksi albumin kappaleiden joukosta nousevat esiin esimerkiksi jo nimeltään mediakulttuuriin viittaava laulu ”Videorodeo” ja ”Vieraantunut”, jossa laulun kertoja ei kaipaa enää uusintoja, mutta on itse koneen hallitsema. Seitsemännellä raidalla ”Koira ja hänen miehensä” laulun kertoja toteaa taiteilijaliike Tulenkantajien mottoa mukailleen: ”Ikkunat auki helvettiin”, minkä voi tulkita siten, että Eurooppa on muuttunut ainakin hänelle helvetiksi; ehkä televisio jopa on mainittu ikkuna.

Television ja laajemmin ymmärrettynä mediakulttuurin läsnäolon lisäksi albumin kappaleita yhdistävät muutkin ajan henkeä ilmentävät tekijät, kuten ihmisen yhteiskunnasta vieraantumisen kokemus ja sen kuvaus. *Euroopan* kahdeksan kappaletta kytkeytyvät saman teeman – vieraantumisen – ympärille, joten on perusteltua puhua kokonaisuudesta käsitealbumina; tähän kokonaisuuteen kuuluu musiikin lisäksi albumin kuvitus eli etu- ja takakannen kuvat. Käsitealbumiestetiikka on tyypillinen piirre progressiiviselle rockille, mutta *Eurooppa* ei ilmestymisaikansa ja tyyliensä perusteella ole varsinaisesti progressiivinen rockalbumi, vaikka siitä progressiivisia piirteitä

löytyykin. Näitä ovat esimerkiksi kompleksiset muotorakenteet ja tahtilajivaihdokset sekä erilaiset vaikutteet muun muassa klassisesta musiikista, raskaasta rockista ja minimalismista. (Charlton 2010, 203, 209, 215, 220.) Tyyllillisesti *Eurooppaa* parhaiten luonnehtii uuden aallon rock, jossa mediakulttuuri, teknologia ja yhteiskunnan epäinhimillistyminen ovat oleellisia teemoja (Charlton 2010, 232, 242–246). Väitän kuitenkin, että Hectorin *Eurooppa on postmoderni* albumi ja sen tarkastelu nimenomaan postmodernin estetiikan antamin näkökulmin tarjoaa hedelmällisen, Suomen sosiokulttuurista ilmapiiriä niin 1980-luvulla kuin 2010-luvulla heijastelevan tutkimuskohteen.

Kulttuurikriittiseen ja –filosofiseen keskusteluun voimakkaasti vaikuttanut postmodernin käsite syntyi 1970-luvun aikana, joten käsite tunnettiin jo albumin ilmestyessä. Hectorin *Eurooppaa* voi siis pitää ajallisessakin mielessä postmodernina: postmodernin taiteen todellinen läpimurto ajoitetaan yleensä juuri 1970–1980-lukujen vaihteeseen ja 1980-luvun alkuvuosille. Lisäksi nykypäivän konteksti antaa mahdollisuuden postmoderni-tulkintaan. Postmoderni taide ja estetiikka ovat nimittäin kehittyneet vahvasti myös 2000-luvulla. Hectorin albumia voidaan siis tarkastella nykypäivän näkökulmasta jo vakiintunutta postmodernin taiteen historiaa vasten.

Postmoderneja piirteitä Hectorin *Eurooppa*-albumilla ovat esimerkiksi korostunut teknologisuus, katkelmallisuus, voimakas intertekstuaalisuus ja erilaiset vastakkainasettelut esimerkiksi korkean ja matalan, taiteen ja viihteen välillä (Kramer 2002, 16–17). Myös vieraantumisen tematiikka on postmodernille estetiikalle tyypillistä. Tässä tutkimuksessa tarkoitan vieraantumisella ihmisten syrjäytymistä toisistaan, yhteiskunnasta ja luonnosta, mitä *Eurooppa* tuntuu heijastelevan. Tarkastelussani kyse on siis vieraantumisesta teemana eikä Bertolt Brechtin tyyllisenä vieraannuttamisefektinä, joka pyrkii etäännyttämällä herättämään ihmisen huomaamaan tuttua ja luonnollisena pidetyn asian ja tarkastelemaan sitä kriittisesti (Kaarto 2004, 22–23). Postmoderni taide käyttää hyväkseen myös brechtiläistä vieraannuttamisefektiä, mutta tässä työssä käsittelen vieraantumista teemana eikä välineenä.

Eurooppa ja sitä seuraava Hector-albumi *Hyvää yötä Bambi* (1982) muodostavat nähdäkseni poikkeuksellisen postmodernin tyylikauden, syntetisaattorivetoisen ja niin soundiltaan kuin sanoituksiltaan useinkin ahdistavan musiikin jakson Hectorin

tuotannossa. Aiemmilta Hector-albumeilta tuttu, milteipä intiimi folk-sävy on poissa ja syntetisaattorin rooli korostuu erityisen konemaisena, epäinhimillisenä ja kovana verrattuna edellisten albumien pehmeisiin syntetisaattorisoundeihin. Toisaalta myös esimerkiksi albumilla *Liisa pien* (1975) kuullaan paikoittain synkempiä elektroniikkasoundeja, mutta yhtä koneellinen kuin *Eurooppa* (1981) *Liisa pien* ei ole. Hectorin tuotannossa soundien korostunut synteettisyys tuntuukin kuvaavan inhimillisyyden katoamista modernin edistysuskon ja teknologian mahdin saadessa yhä suurempaa jalansijaa – humanismin ideologia eli ihmisen henkinen ja eettinen kehittyminen saa väistyä utilismin eli käyttöhyödykkeiden tuottamisen ja varallisuuden kasvattamisen tieltä (Pietarinen 1990, 17). Hectorin *Euroopan* vahvan syntetisaattorisoundin voi siis tulkita kertovan yhteiskunnan epäinhimillistymisestä ja arvojen koventumisesta ja kritisoivan niitä.

Tässä tutkimuksessa analysoin Hectorin *Eurooppa*-albumia postmodernin vieraantumisen ja mediakulttuurin näkökulmasta. Tärkein lähestymistapani on kulttuurinen musiikkianalyysi, jossa etsitään musiikista kulttuurisia merkityksiä; populaarimusiikki on aina vahvasti sidoksissa aikansa sosiokulttuuriseen ilmapiiriin (Aho & Kärjä 2007, 9). Kulttuurisen musiikintutkimuksen alasta ovat kirjoittaneet esimerkiksi Taru Leppänen ja Pirkko Moisala (2003, 71–86) mainiten musiikin olevan jatkuva merkitysten muodostamisen prosessi, joka on läpeensä sosiokulttuurinen ilmiö.

Haen Hectorin *Eurooppa*-albumilta erityisesti vallitsevaa yhteiskunnallista tilannetta kritisoivia merkityksiä. Tarkasteluni keskiössä ovat soundit, affektit ja lyriikat yhdessä muiden musiikillisten tekijöiden ja albumin kansien kuvien kanssa. Vaikka käytänkin muutamiin postmodernin estetiikan piirteisiin keskittyvää tulkinnallista näkökulmaa kyseistä musiikkia tarkastellessani, tutkimukseni on ennen kaikkea aineistolähtöinen. En pyri niinkään tekniseen musiikkianalyysiin, kuten kappaleiden tarkkaan harmonia-analyysiin, vaan tarkastelen albumia ja sen kappaleita kulttuurisen musiikkianalyysin näkökulmasta ympäröivän kulttuurin – niin 1980-luvun alun kuin 2010-luvun suomalaisuuden – ajan hengen kannalta. Oleellista on musiikin tarkastelu yhteiskuntakriittisenä käytäntönä, mikä on Hectorin kaltaisille 1960-luvun protestilauluperinteestä ammentaville suomirockin tekijöille tyypillistä.

Kysymyksessä on siis myös musiikkianalyttinen tapaustutkimus, jossa tapauksen muodostaa yksi albumi, joka toki koostuu monesta kappaleesta ja nämä puolestaan edelleen erilaisista tekijöistä kuten lyriikoista ja soundeista. Progressiivisen rockin estetiikan mukaisesti yksittäinen albumi voi olla itsenäinen tapaus, jota on mielekästä tarkastella kokonaisuutena, jossa saman albumin kappaleet ja muut tekijät (esim. kansien kuvitus) muodostavat sisällöllisesti toisiinsa liittyvän kokonaisuuden.

1.2 Aineisto ja metodit

Tutkimuksessani pyrin selvittämään, mitä Hectorin albumi *Eurooppa* (1981) kertoo oman aikansa eurooppalaisesta ja erityisesti suomalaisesta kulttuurista ja henkisestä ilmapiiristä eli miten albumi kommentoi aikansa eurooppalaista ja suomalaista kulttuuri-ilmapiiriä. Aineistoni perustan muodostaa kyseinen albumi eli sen soiva aines ja levyn muut tekijät kuten kansien kuvitus. Musiikin merkitysten tulkinnallisena näkökulmana käytän näkemystä postmodernista estetiikasta, jossa korostuvat teknologisuus ja yhteiskunnallisen vieraantumisen kokemus (Kramer 2002, 16–17). *Eurooppa* antaa aihetta pohtia myös median asemaa yhteiskunnassa, mikä on tänäkin päivänä ajankohtainen teema. Median ja musiikin asemaa arjessa kuvaavat populaarimusiikintutkijat Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä (2007, 7) näin: ”Sillä välillä, kun aamulla heräämme kelloradion parahdukseen ja illalla suljemme television, olemme [...] prosessoineet aivoissamme mediamusiikkia ehkä pidemmän aikaa kuin olemme uhranneet fyysisten perustarpeidemme tyydyttämiseen.” Postmoderni aika on siis median läpäisemää. Siksi tahdon suhteuttaa albumin myös 2010-luvun mediakulttuuri-ilmapiiriin ja miettiä, miltä osin se on yhä ajankohtainen.

Populaarimusiikin teoksena *Eurooppa* väkisinkin nivoutuu osaksi omaa aikaansa; ”tutkijalle ei jää mitään mahdollisuutta mieltää populaarimusiikkia sosiaalisen maailman ulkopuolella sijaitsevaksi ilmiöksi” kuten Aho ja Kärjä (2007, 9) kirjoittavat. Toisaalta musiikki sekä tuotetaan että vastaanotetaan aina tiettyssä ajassa ja paikassa (Aho & Kärjä, 2007, 29), joten kun tuotanto- ja vastaanottoajankohdat poikkeavat toisistaan, tuntuu aiheelliselta luoda silmäys molempiin. Yli kolmessakymmenessä vuodessa Suomi ja Eurooppa ovat käyneet läpi suuria muutoksia kylmän sodan

päättymisestä Suomen EU-jäsenyyteen ja edelleen 2000-luvun jälkipuolella alkaneeseen eurokriisiin.

Lähestyn *Euroopan* kahdeksaa kappaletta musiikkianalyttisesti ensisijaisesti niiden soivassa muodossa albumin cd-versiolla. Kysymys on siis aineistolähtöisestä tutkimuksesta. Harjoitan kulttuurista musiikkianalyysiä, joka kuuluu niin kutsuttuun ”uuteen musiikintutkimukseen”, jossa ”luetaan teoksia siten, että niihin liitetyt ideologiset vivahteet paljastuvat täydessä ja usein yllättävässä merkityksessään” (Aho & Kärjä 2007, 18). En väitä pystyväni paljastamaan *Euroopan* kaikkia ”ideologia vivahteita”, mutta pyrin pohtimaan albumin sanomaa sen omista lähtökohdista käsin. Työtapani on kulttuuriselle musiikintutkimukselle ominaisesti lähikuuntelu, jossa keskityn erityisesti lyriikoihin, soundeihin ja affekteihin eli tunnelmiin sekä näiden yhdessä muodostamiin kokonaisuuksiin.

Ensimmäiseksi tulkitsen hieman albumin kansilehden kuvia, jotka Hector itse on suunnitellut. Tämän jälkeen analysoin kappaleet yksitellen siinä järjestyksessä kuin ne albumilla ovat. Mielestäni järjestyksessä eteneminen on loogisinta, koska lähestyn *Eurooppaa* käsitealbumina, jolloin kappaleet eivät ole niinkään yksittäisiä lauluja kuin osa kokonaisuutta. Järjestyksellä on siis väliä.

Populaarimusiikin tutkimuksen kolmijaon – tuotanto, tekstit ja vastaanotto (Aho & Kärjä 2007, 26) – mukaisesti keskityn teksteihin eli albumin kappaleisiin, kansien kuviin ja niiden muodostamiin kokonaisuuksiin. Laadin lauluista myös teosten muotoa ja narratiivista rakentumista selventäviä rakennekaavioita analyysin perustaksi ja tulkintojeni seuraamisen helpottamiseksi. Kuuntelun ja analyysin apuna käytän myös kappaleiden nuotinnoksia, jotka on julkaistu Hector-kokoelmassa *Asfalttiprinssi* (Leskelä 1995), mutta koska populaarimusiikille tyypillisesti kysymys on ei-nuottikeskeisestä musiikista (Aho & Kärjä 2007, 20), pidän soivaa kuvaa nuottipainosta tärkeämpänä eli ensisijaisena analyysikohteena. Nuottikokoelmasta löytyvät kaikki albumin kappaleet lukuun ottamatta käänösraitaa ”Sydänten kaatopaikka”, jonka kohdalla keskityn pelkästään kuunteluun. Olen kappaleiden rakenteita analysoidessani päätenyt muodon suhteen ajoittain erilaisiin ratkaisuihin kuin mitä kaupallisiin nuotinnoksiin on painettu, mutta perustelen valintani analyttisesti. Tähän olen päätenyt siksi, että kaikki kappaleet eivät noudata yksinkertaista säkeistö-kertosäkeistökaavaa tai

muuta populaarimusiikin standardimuotoa (esim. AABA-muoto), ja vaikka näin olisikin, haluan erotella A- ja B-osat toisistaan.

Koska pyrin suhteuttamaan albumin omaan aikaansa, selvitän sen syntyajankohdan eli 1970-luvun ja 1980-luvun alun tunnelmia historialliselta kannalta. Tutustun myös kappaleista löytyviin intertekstuaalisiin viitteisiin kuten saksalaisen näytelmäkirjailija Georg Büchnerin näytelmään *Woyzeck* (1984 [1875, 1979]), johon Hectorin samanniminen *Euroopan* kolmas raita perustuu. Intertekstuaalisuus on paitsi postmodernin taiteen myös itse postmodernin käsitteen ominaisuus (Kramer 2002, 21), joten siihen perehtyminen on merkittävää tarkastelukulmani kannalta. Historiallisen näkökulman avaaminen *Euroopan* osalta tuntuu tärkeältä myös siksi, ettei minulla vuonna 1988 syntyneenä nuorena musiikintutkijana ole omakohtaista kokemusta albumin ilmestymisajasta. Tämän päivän kontekstin valottaminen puolestaan tekee työstä ajankohtaisen ja osoittaa myös, millä tavoin Hectorin albumi on yhä relevantti ja kiinnostava nykypäivän kuuntelijalle.

1.3 Tutkimuskysymykset ja tavoitteet

Tutkimukseni tarkoitus on analysoida Hectorin *Eurooppa*-albumia ja pohtia, miten se heijastelee 1980-luvun alun ja 2010-luvun suomalaista yhteiskuntaa osana Eurooppaa. Näkökulmana käytän postmodernia estetiikkaa. Haluan selvittää, millä tavoin Hectorin *Eurooppa* heijastelee yhteiskunnan ja median postmodernisoitumista ilmestymisaikanaan ja tänä päivänä. Toisin sanoen kysyn seuraavaa: Millaisia postmodernin piirteitä Hectorin albumilla *Eurooppa* on? Miten albumilta välittyvät vieraantumisen, mediakulttuurin ja teknologisoitumisen teemat ja millä tavoin niihin otetaan kantaa? Millainen on albumin heijastama kuva Suomesta ja Euroopasta 1980-luvun alussa ja nykypäivänä? Avainkäsitteitä tässä tarkastelussa ovat Suomi, Eurooppa ja postmoderni estetiikka. Näihin läheisesti liittyvät myös vieraantuminen, mediakulttuuri ja yhteiskuntakritiikki.

Erityisen tarkastelukohteen mediakulttuurin laajassa kentässä tarjoaa albumin jo kansilehdessä kuvattu televisio; huomionarvoista on, että tv mainitaan lauluissa usein. Myös tv-uutiset, jotka lähes poikkeuksetta ovat huonoja, mainitaan esimerkiksi

nimikkokappaleessa ”Eurooppa”. Edelleen laulussa ”Koira ja hänen miehensä” kertoja tahtoi sulkea kaaoksen ja vaihtaa ohjelmat, minkä voi tulkita viitteeksi sekavaan ja katkelmalliseen mediavirtaan.

Televisiota voidaan pitää vielä tämänkin päivän Suomessa valtavirtamediana, vaikka sen viimeistään 1970-luvulla saavuttama suosio koko kansan yhdistäjänä onkin hiipunut uusien informaatioväylien (esim. internet) saatua jalansijaa. Hectorin *Eurooppa*-albumilla televisiota voidaankin pitää koko mediakulttuurin symbolina. Tv-vastaanottimen ääressä ihminen turtuu ja passivoituu, todellisuus vääristyy ja hajoaa merkityksettömäksi ja pyrkimys ihmisenä kasvamiseksi vaihtuu viihteen tarjoaman lyhykestoisen mielihyvän tavoitteluksi. Siten televisio toimii postmodernin ideologian symbolina ja kiteyttää sen teemat eli yksilön riippumattomuuden, yhteisöllisyyden katoamisen, historiattomuuden ja loputtoman nyt-hetken, joka on tulevaisuuden kannalta merkityksetön.

Tutkimuksen tavoitteena on paitsi pohtia albumin esittämää kuvaa Euroopasta ja suomalaisesta sosiokulttuurisesta tilanteesta, myös nostaa esiin lähes 50 vuotta Suomen musiikkikentällä vaikuttanutta Hectoria, josta on toki kirjoitettu jo jonkin verran, mutta jonka *musiikin* eikä vain lyriikoiden tutkimus on toistaiseksi jäänyt ansaitsemaansa vähemmälle huomiolle. Oikeastaan koko 1980-luvun suomirockin musiikkitieteellinen tutkimus on vasta hiljalleen pääsemässä käyntiin, joten uuden tiedon tuottaminen tämän ilmiön tiimoilta tuntuu merkittävältä suomalaisen kulttuurihistorian kannalta.

Tahdon siis tuottaa uutta tietoa *Eurooppa*-albumista ja avata näkökulmia sen tarkasteluun. Niin ikään haluan nostaa esiin Hectorin tuotantoa ja sen merkitystä suomirockille. Tahdon siis rakentaa uudenlaisia tulkintoja Hectorin musiikista ja sen sosiokulttuurisista merkityksistä. Lisäksi pyrin herättämään keskustelua postmodernin taiteen piirteistä, tämän ajan postmodernista olemuksesta ja ylipäänsä tuoda postmodernin käsitettä yleiseen tietoisuuteen. Samalla tahdon avata tietä suomirockin musiikkitieteelliselle tutkimukselle, joka toistaiseksi on ollut varsin vähäistä suhteessa ilmiön laajuuteen. On jo korkea aika tuoda suomirock esiin nimenomaan musiikkina eikä vain sosiologisena ilmiönä.

1.4 Aiempi tutkimus

Suhteessa Hectorin tuotannon monipuolisuuteen ja yhteiskunnalliseen kantaaottavuuteen on yllättävää, ettei tutkimusta Hectorin musiikista ole tehty juuri lainkaan. *Suomen musiikin historian* populaarimusiikkiosiossa Vesa Kurkela (2003) käsittelee hieman Hectoria ja kommentoi muutamien laulujen musiikillisia piirteitä, mutta nämä jäävät lähinnä yksittäisiksi huomioiksi; lisäksi Kurkela käyttää ainakin kahdesta kappaleesta epätäydellistä nimeä – ”Linnut” ja ”Terapia” ovat oikeilta nimiltään ”Linnut, linnut” ja ”Terapiaa” (molemmat albumilla *Linnut, linnut* 1980).

Enimmäkseen vähäinen Hector-tutkimus on kohdistunut lyriikoihin, esimerkiksi interteksteihin eli viittauksiin muihin teksteihin. Musiikkitieteellistä tutkimusta Hectorin tuotannosta ei ole juuri nimeksikään. Toisaalta koko suomirockin kenttä on vielä akateemisesti varsin kartoittamaton; tutkimusta on tehty lähinnä suomirockin sosiologiasta (esim. Saaristo et al. 2003). Sosiologinen näkökulma painottaa musiikin yhteiskunnallisia vaikutuksia eikä niinkään välitä itse soivasta aineksesta, joten tämän puolen esiin nostaminen tuntuu merkittävältä ja ajankohtaiselta.

Joitain opinnäytetöitä Hectorin lauluista on tehty, mutta niistä useimmat keskittyvät yksin lyriikoihin sivuuttaen soivan musiikin. Piritta Hietanen on laatinut pro gradu -työnsä (1996) suomen kielen oppiaineeseen Hectorin laulutekstien runomuodosta ja Minna Helander (1995) kotimaisen kirjallisuuden oppiaineeseen Hectorin laululyriikoiden satuinterteksteistä eli viittauksista fantasiaan; Hector on lauluissaan viitannut usein esimerkiksi kirjailija C.S. Lewisin *Narnia*-sarjaan ja J.R.R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* -trilogiaan. Intertekstuaalisuutta Hectorin lyriikoissa on käsitellyt kirjallisuuden pro gradu -tutkielmassaan myös Tenho Immonen (1999). Marjo Kaipiainen (1994) puolestaan on kirjoittanut viestinnän oppiaineen pro gradu -tutkielmansa Hectorin, Juice Leskisen ja Ismo Alangon tekstituotannoista yhteiskuntakritiikin ja tunteiden ilmaisun näkökulmasta.

Opinnäytetöiden lisäksi sosiologian lehtori Päivi Harinen (2007, 208–223) on analysoinut lyhyesti sodanvastaisuuden tematiikkaa Hectorin eri vuosikymmenien lauluissa muutamien esimerkkikappalein Kansanvalistusseuran julkaisemassa artikkeliteoksessa. Itse en ole niinkään kiinnostunut lyriikoiden muodosta kuin

sisällöstä. Lisäksi näen lyriikat vain osana kokonaisuutta – soiva musiikki on vähintään yhtä tärkeässä roolissa eli esimerkiksi se, millaisella äänensävyllä sanat lauletaan ja millainen soitinnus ja soundi kappaleessa on.

Kaiken kaikkiaan musiikkitieteellinen tutkimus Hectorin tuotannosta on vasta alkutekijöissään; Hector-aiheiset pro gradu -työtkin ovat kaikki jo viime vuosituhalta. Siten akateemisen Hector-tutkimuksen tarve erityisesti musiikkitieteellisestä kulmasta on perusteltu ja ajankohtainen.

Sen sijaan postmodernin estetiikan tutkimusta musiikin suhteen on harjoitettu jo melko runsaasti. Postmodernin filosofiaa yleisesti ovat avanneet esimerkiksi sosiologit Ulrich Beck, Anthony Giddens ja Scott Lash (1995) sekä Zygmunt Bauman (1996). Yksi postmodernin kulttuuriteorian uranuurtajista on Linda Hutcheon, jonka teorioita en kuitenkaan hyödynnä laajemmin tämän tutkimuksen puitteissa. Sen sijaan nojaudun postmodernin musiikin piirteiden määrittelyssä Jonathan D. Kramerin (2002) ja Susanna Välimäen (2011) teksteihin, joista edellä mainittu käsittelee yleisiä postmodernin musiikin piirteitä ja jälkimmäinen tapaustutkimuksena toimii analyttisenä esimerkkinä.

Audiovisuaalista mediakulttuuria on myös tarkasteltu kriittisesti jo pitkään. Suomalaista mediakulttuuria on tutkinut käytännönläheisestä ja historiallisesta näkökulmasta esimerkiksi Juha Herkman (2001) ja erityisesti suomalaista televisiohistoriaa kartoitetaan monien kirjoittajien voimin artikkelikokoelmassa *Tele-visioita: mediakulttuurin muuttuvat muodot* (toim. Sari Elfving & Mari Pajala 2011). Laajemmin länsimaista mediakulttuuria ja sen postmodernia olemusta puolestaan on tarkastellut filosofi Douglas Kellner (1998 [1995]).

1.5 Tutkimuksen kulku

Ennen varsinaista albumin analyysiä luon luvussa 2.1 katsauksen joihinkin kulttuurisen musiikintutkimuksen suuntauksiin, joita käytän tutkimuksessani hyväksi tavalla tai toisella. Sitten tarkastelen postmodernin ajan ja estetiikan käsitteitä ja mediakulttuurin asemaa postmodernissa, jälkitraditionaalisessa länsimaisessa yhteiskunnassa luvuissa

2.2 ja 2.3. Tämän jälkeen pyrin luvussa 2.4 avaamaan 1970-luvun suomalaista arkea ja Euroopan poliittista ilmapiiriä, koska 1980-luvun alussa ilmestyneen *Euroopan* vaikutteet ovat peräisin luultavasti enimmäkseen 1970-luvulta. 1970-luku toi suomalaisille mukanaan esimerkiksi väritelevisiion, betonilähiöt, kansainvälisen nuorisokulttuurin ja kasvavissa määrin vapaa-aikaa sekä kapitalistisen kulutusihanteen. Toisaalta tätä uutta, helpompaa arkea varjosti Neuvostoliiton ja Yhdysvaltojen välisen kylmän sodan luoma atomipommin uhka, joten luon lyhyen katsauksen myös kahtia jaetun Euroopan historiaan Suomen asemaa painottaen.

Jotta *Eurooppa* olisi helpompi suhteuttaa Hectorin muuhun tuotantoon, selvitän hieman laulaja-lauluntekijän taustoja ja 1980-luvun kahden albumin (*Eurooppa* ja *Hyvää yötä Bambi*) mittaista postmodernijaksoa edeltävää estetiikkaa luvussa 3.1. Keskitys siis tuotantoon pyrkimättä rakentamaan Hectorista tarkempaa biografiaa tai pohtimaan henkilöhistorian mahdollisia vaikutuksia musiikkiin. Hectorin aseman määrittely suomirockin kentällä tuntuu kuitenkin olennaiselta tutkimukseni kannalta, koska hän on tänäkin päivänä hyvin tunnettu ja arvostettu populaarimusiikin tekijä ja vaikuttaa Suomen musiikkikentällä esimerkiksi radiotoimittajana. Hectorin hittejä eri vuosikymmeniltä kuullaan radiokanavien (esim. Radio Suomipopin) soittolistoilta päivittäin, minkä lisäksi uutta Hector-albumia on odoteltu jo pari vuotta. Tämäkin tekee Hectorin musiikin tutkimuksesta ajankohtaista.

Itse analyysin (luvut 4–6) piiriin kuuluvat albumin kansien kuvat ja kaikki kahdeksan laulua. Ensimmäisessä analyysiluvussa (4) tarkastelen kuvia ja kahta ensimmäistä kappaletta, jotka ovat nimikkoraita ”Eurooppa” ja sitä seuraava ”Videorodeo”. Luvussa 5 puolestaan käsittelen albumijärjestyksessä seuraavat kappaleet ”Woyzeck”, ”Omassa kotona” ja ”Vieraantunut”. Tässä vaiheessa onkin jo ylitetty albumin puoliväli, ja lukuun 6 jäävät kolme viimeistä raitaa eli käännös ”Sydänten kaatopaikka”, ”Koira ja hänen miehensä” sekä huipennuksena albumin ainut syntetisaattorivapaa laulu ”Uni 8?”. Lopuksi vielä luvussa 7 kokoan yhteen tulkintojani siitä, mitkä tekijät *Euroopassa* antavat mahdollisuuksia pitää sitä postmodernina taiteena. Lisäksi avaan lyhyesti jatkotutkimusmahdollisuuksia.

2 TEOREETTIS-METODOLOGINEN TAUSTA

2.1 Kulttuurinen musiikkianalyysi

Kulttuurinen musiikintutkimus ja kulttuurinen musiikkianalyysi ovat kattokäsitteitä erilaisille musiikin kulttuurisia merkityksiä ja vaikutuksia tarkasteleville musiikintutkimuksen suuntauksille ja metodeille, joilla musiikkia voidaan lähestyä. Esimerkiksi fenomenologinen, historiografinen ja psykologinen/psykoanalyttinen musiikintutkimus ovat kulttuurisen musiikintutkimuksen alalajeja, kuten myös musiikin semiotiikka, musiikin sukupuolisuuden tarkastelu ja musiikkisosiologia. Yhteistä näille kaikille on, että ne lähestyvät musiikkia *kulttuurisena* ilmiönä eli aikaan, paikkaan ja yhteiskunnalliseen rakenteeseen sitoutuvana ilmiönä. Kulttuurinen musiikintutkimus siis kiistää musiikin autonomiaestetiikan, jonka mukaan musiikki on jotakin ylhäältä annettua ja ajatonta ja säveltäjä ajasta ja kulttuurista irrallinen nero. Musiikki heijastelee ja kommentoi kulttuuria ja vastavuoroisesti kulttuuri-ilmapiiri synnyttää musiikin tarpeen. Ihminen on kulttuurinen olento ja musiikki lähtökohtaisesti inhimillinen ilmiö.

Omaa näkökulmaani sivuavia kulttuurisen musiikintutkimuksen suuntauksia ovat ainakin Lawrence Kramerin (1990) musiikkihermeneutiikka ja Yrjö Heinosen (2005) musiikkia tarkasteleva kriittinen diskurssianalyysi. Kramerilaisen hermeneutiikan periaatteen mukaan teksti (esimerkiksi musiikkikappale) itsessään, absoluuttisena autonomiaestetiikan mukaisena teoksena ei paljasta merkityksiään suoraan, vaan tulkinta on aina riippuvainen kulloisestakin kontekstista (Kramer 1990, 5–6). Kramer hahmottelee kolme hermeneuttista ikkunaa (tekstisisällöt, lainasisällöt ja rakenteelliset troopit), joiden avulla tulkintoja rakennetaan. Näistä ensimmäinen eli tekstisisällöt on helpoin: siihen kuuluvat esimerkiksi kappaleiden otsikot ja laulujen sanat. Hieman haastavampia ovat lainasisällöt, jotka perustuvat erilaisiin intertekstuaalisiin viittaussuhteisiin. Vaikeimmin hahmotettava hermeneuttinen ikkuna perustuu rakenteellisiin sisältöihin, jotka voivat toimia millä ilmaisun taholla tahansa eli esimerkiksi tyylin, toposten ja retoriikan kautta. (Kramer 1990, 9–10.)

Hectorin *Euroopan* kohdalla kramerilainen hermeneutiikka on käyttökelpoinen lähestymistapa, vaikken suoranaisesti analyysiluvuissa sovellakaan hermeneuttisen tradition käsitteitä. Analyysini on vahvasti hermeneuttista eli merkityksiä etsivää ja

tulkitsevaa, mutta käytän metodistani mieluummin kulttuurisen musiikkianalyysin termiä, sillä se antaa enemmän liikkumavaraa kuin kramerilainen hermeneutiikka vaikeasti määriteltävine rakenteellisine trooppeineen.

Tekstuaalisia sisältöjä albumilta löytyy runsaasti kappaleiden nimien ja lyriikoiden muodossa, sillä kaikki kappaleet ovat laulettuja. Lainasisältöjäkin löytyy huomattavasti. Esimerkiksi albumin kolmas kappale ”Woyzeck” perustuu Georg Büchnerin samannimiseen 1800-luvun tragedianäytelmään, jota edelleen inspiroi historiallinen hahmo. Toisaalta kuudes raita ”Sydänten kaatopaikka” on käänöskappale, joten ainakin musiikki (melodia yms.) on valtaosin lainaa. Laajemmalti taas koko albumi suhteutuu oman aikansa länsimaiseen ja tarkemmin suomalaiseen populaarimusiikkiin, kuten myös Hectorin muuhun tuotantoon. Jo nimi *Eurooppa* kontekstualisoi albumin kokonaisuutena synty-ympäristöönsä ja sen ajan henkeen, jolloin Eurooppa oli jakautunut kahtia kylmän sodan ilmapiirissä ja kehittyvä mediateknologia saavutti yhä laajempaa suosiota mahdollisesti sosiaalisen hyvinvoinnin kustannuksella. Rakenteellisia sisältöjä taas edustavat esimerkiksi uuden aallon rockiin viittaavat ironissävytteiset syntetisaattorisoundit ja sanoitusten monitulkintainen retoriikka.

Diskurssilla puolestaan tarkoitetaan tiettyä sosiaalisen käytännön mukaista tapaa konstruoida jokin sisältö tai aihe. Se on siis merkitysten muodostamisen tapa. Kriittinen diskurssianalyysi tarkastelee näitä diskursseja viestintätilanteiden, diskurssijärjestysten tai molempien näkökulmasta. Edelleen viestintätilanteet voidaan jakaa tekstiin, diskurssikäytäntöihin ja sosiaalisiin käytäntöihin. Tällöin teksti voi tarkoittaa miltei mitä tahansa kulttuurituotetta, kun taas diskurssijärjestys viittaa tuottamisen ja kuluttamisen aspekteihin kuten genreihin ja intertekstuaalisuuteen. Sosiaalisia käytäntöjä puolestaan ovat konkreettiset tilanteet, institutionaaliset käytännöt ja sosiokulttuurinen kokonaisuus. (Heinonen 2005, 5–7.)

Diskurssianalyysin teoria on monimutkainen, mutta käytännössä analyysin tyyppi on yleensä tapaustutkimus (Heinonen 2005, 12). Siten Hectorin *Euroopan* tarkastelu diskursiivisuuden kautta puoltaa paikkaansa. Oma näkökulmani keskittyy albumiin viestintätilanteena, tarkemmin sanottuna tekstinä. Toisaalta kyseinen tarkastelukulma vaatii hieman myös diskurssikäytäntöjen miettimistä, asettuuhan *Eurooppa* jo nimensä puolesta intertekstuaalisesti osaksi aikansa ja paikkansa henkistä ilmapiiriä.

Yksinkertaistettuna pidänkin kriittistä diskurssianalyysiä eräänlaisena ”ajan henki” – tutkimuksena. Onhan tekstin tulkinta, vastaanotto ja kaikki näihin liittyvä riippuvaista vallitsevasta sosiokulttuurisesta ilmapiiristä – niin tekstin synty/julkaisuajan kuin tutkimuksen tekoajankin. Myös historiallinen aspekti tulee siis huomioida tutkittaessa muuta kuin aivan tuoretta musiikkia. Vaikken tutkimuksessani järjestelmällisesti käytä diskurssianalyysin käsitteitä, on se kuitenkin mukana eräänlaisena pohjavireenä

2.2 Postmoderni aika

Postmodernin käsite on noussut viime vuosikymmeninä esiin niin sosiologiassa kuin taiteiden tutkimuksessakin. Ensimmäiset postmodernin ajan piirteiden määrittelyt julkaistiin 1970-luvulla, mutta huomionarvoista on, ettei mitään ilmiötä voi pitää ”luontaisesti postmodernina” (Kellner 1998 [1995], 61). Sosiologi Zygmunt Baumanin (1996, 22) mukaan postmoderni on ennen kaikkea mielentila, joka pyrkii refleктоimaan itseään ja etsimään omia sisältöjään.

Siinä missä moderni aika pyrki järjestelmällisyyteen, varmuuteen ja yhdenmukaisuuteen, postmoderni luopui tästä yrityksestä ja uskosta, eikä edes pyri vaihtamaan totuutta, kauneusihannetta tai elämäniannetta. Postmodernin ajan toimijat ovat riippumattomia, sillä yhteisiä normeja ei enää ole. Postmodernin eettinen paradoksi onkin, että samalla kun yksilön eettinen ja moraalinen vastuu siirtyi hänelle itselleen, tarjolla ei enää ollut yhteiskunnallisia resursseja mainitun vastuun täyttämiseen. Postmodernin utopioita ovat vapaiden markkinoiden parantava voima ja ”teknologisen piristeen rajaton suorituskyky” eli usko kapitalismiin ja teknologiaan. (Bauman 1996, 23, 27, 31, 36, 43, 211–213, 239–240.) Kyse on siis varsin pessimistisestä ja utilistisesta suuntauksesta, vaikka myös positiivisia puolia on löydettävissä. ”Illusioiden joukkomurha on postmodernin tunnusmerkki” Bauman kirjoittaa (1996, 281). Postmoderni pyrkii siis tuhoamaan modernin ajan edistysoptimistiset haaveet ja yhteiskunnan roolin.

Postmodernille läheinen käsite on *refleksiivinen modernisaatio*, josta ovat kirjoittaneet esimerkiksi sosiologit Ulrich Beck, Anthony Giddens ja Scott Lash (1995). Beckin (1995, 12) mukaan ”refleksiivinen modernisaatio tarkoittaa kokonaisen aikakauden,

nimittäin teollisen yhteiskunnan luovan (itse)tuhon mahdollisuutta”, eli tuhon subjektina on läntinen modernisaatio. Refleksiivisen modernisaation kuten postmoderninkin ongelmana on teollisen (modernin) yhteiskunnan varmuuden hajoaminen, joka asetti yksilölle pakon luoda oma varmuutensa ja ottaa vastuu elämäkerrastaan eli käsitellä omina asioinaan ne riskit, mahdollisuudet ja valinnat, jotka ennen olivat yhteisöllisiä. Siten minuus on ”fragmentoitunut erilaisiksi keskenään ristiriitaisiksi minädiskursseiksi”, eli valintojen vaikeus tuottaa hajanaisia identiteettejä. Seurauksena refleksiiviseen modernisaatioon liittyy esimerkiksi nationalismia, massaköyhyyttä, talous- ja ekokriisejä sekä sotia. (Beck 1995, 15, 20, 27–29.) Vaikuttaakin siltä, että postmoderni dystopia tulee hyvin lähelle refleksiivisen modernisaation ongelmakohtia.

Giddens (1995, 91) puolestaan käyttää käsitettä *jälkitraditionaalinen järjestys* puhuessaan refleksiivisestä modernisaatiosta. Modernina aikana ”järjellä” eli uskolla tieteeseen ja edistykseen haluttiin korvata usein uskomuksiin ja rituaaleihin perustuvat traditiot. Traditiot voidaan nähdä identiteettivälineinä eli ne erottavat ja yhdistävät yksilöitä; tradition syntymiseen vaaditaan, että on olemassa sisäpiiri, jolloin on oltava myös ulkopuolisia. Kun traditionaalinen uskonnollinen etiikka hylättiin modernissa järjestyksessä, kävi niin, että kapitalistisen järjestelmän jäsen ”valmennettiin toistoon” ilman, että hänellä oli käsitystä siitä, ”miksi hänen tai kenenkään oli juostava tässä loputtomassa oravanpyörässä”. Moderni näyttäytyy siis pakkona ja pakonomaisuutena joskus täysin vailla tarkoitusta. Toistoa ja siihen liittyvää riippuvuutta Giddens pitääkin ”tärkeänä postmodernin yhteiskunnallisuuden ilmiönä”, joka samalla on detraditionalisoitumisen eli traditioista irrottautumisen ”negatiivinen osoitin”, minkä ymmärrän merkinä huonompaan siirtymisestä. Lopulta modernin lupaamiin tieteen ja teknologian ”siunauksiin” petyttiin. Siitä alkoi postmodernille ominainen ”refleksiivinen minäprojekti” – yksilöllistyminen, joka vaatii huomattavaa ”emotionaalista autonomiaa” eli vastuuta itsestä, mistä myös Bauman ja Beck kirjoittavat (Bauman 1996, Beck 1995). Giddensin mukaan jälkitraditionaalisessa kulttuurissa ”yhteiskunnalliset siteet on käytännössä luotava, sen sijaan että ne perittäisiin menneisyydestä”. (Giddens 1995, 91, 101, 103, 106, 113–114, 124, 149.) Moderni siis hylkäsi traditiot, joiden avulla yksilöt rakensivat identiteettinsä, joten jälkitraditionaalisessa (postmodernissa, refleksiivisessä modernissa) kulttuurissa vastuu identiteetin koostamisesta siirtyi yksilölle itselleen. Samalla voisi olettaa, että myös

vieraantumisesta tuli kasvava ongelma, koska yhteiskunta ei enää tarjonnut tukevaa perustaa identiteetille ja elämän tarkoituksellisuus hämärtyi .

Filosofi Douglas Kellner (1998 [1995]) puolestaan on tarkastellut aikaamme modernin ja postmodernin välissä mediakulttuurin näkökulmasta. Koska samoissa mediateksteissä voidaan soveltaa niin modernin kuin postmoderninkin esteettisiä strategioita, voidaan aikakauden sanoa sijoittuvan modernin ja postmodernin välimaastoon (Kellner 1998 [1995], 16, 18, 27, 63, 291). Mediakulttuuri on kiistelty alue, jolla erilaiset ideologiat kamppailevat vallasta ja joka ilmentää kulttuurisia ristiriitoja, pelkoja ja toiveita (Kellner 1998 [1995], 10, 29, 47, 107, 117, 122, 129–130, 143). Termi ”mediakulttuuri” viittaaakin itse asiassa sekä tuotteiden luonteeseen ja muotoon että niiden tuotanto- ja jakelutapaan (Kellner 1998 [1995], 46).

Tämä luonteeltaan teollinen mediakulttuuri on yhä hallitsevampi osa arkea ja saattaa heikentää luovuutta ja ”mahdollisuuksia omaehtoiseen toimintaan” ja jopa häivyttää todellisuuden ja mediakuvan välisiä eroja. Samalla se kohottaa mediakuvat aiempien instituutioiden kuten kirkon, koulun ja perheen tilalle vetoamalla ihmisten pelkoihin ja unelmiin. (Kellner 1998 [1995], 9, 11, 24–25, 47, 90.) Uhkana on siis inhimillisen yhteisöllisyyden ja todellisuuskäsitysten hajoaminen.

Postmodernin tavoin mediakulttuuri muokkaa identiteettejä tarjoamalla identiteettivälineitä ja vaikuttamalla ideologisesti jopa tiedostamattomalla tasolla (Kellner 1998 [1995], 9, 92, 117, 281, 292–293, 296). Siinä missä moderni aika toi itsetietouden, muuttuvat identiteetit ja niistä aiheutuvat ahdistuksen, postmoderni hämärsi koko identiteetin käsitteen ja hajotti subjektin elämyksiksi ja kokemuksiksi ilman yhtenäisyyttä tai ahdistusta (Kellner 1998 [1995], 261–264, 280, 298).

Postmodernin subjektin ei siis pitäisi enää kokea ahdistusta, mutta toisin tuntuu olevan. Siinä mielessä teoria ajasta postmodernin ja modernin välissä tuntuu osuvalta – mediakulttuuri todella tarjoaa identiteettivälineitä ja elämä on muuttunut hajanaiseksi, mutta toisaalta ihmisten ahdistus vieraantumisesta ei ole kadonnut mihinkään.

Mediakulttuuri on yhtäältä kaupalliseen tyydytykseen ja kulutukseen perustuva järjestelmä, toisaalta antaa välineitä myös vastustaa itseään (Kellner 1998 [1995], 11). Kuitenkin mainonta ja Hollywood-elokuvat vetoavat ”anti-intellektualismin henkeen”,

eikä ”aktiivisen yleisön” roolia mediakulttuurin ja joukkotiedotusvälineiden ”suunnattoman vaikutusvaltaista voimaa” vastaan tulisi liioitella (Kellner 1998 [1995], 90, 126). Vaikuttaakin siltä, että uudella mediateknologialla on kyky turruttaa ihmiset ja sitä vastaan taistelu vaatii suuria ponnistuksia. Postmoderni musiikki voi kuitenkin taistella kaupallista mediakulttuuria vastaan sen omin asein. Musiikki voi esimerkiksi herätellä kuulijan huomaamaan mediakulttuurin keinotekoisuuden hyödyntämällä samaa teknologiaa, jolla kaupallisen mediaesitykset luodaan.

2.3 Postmoderni estetiikka

Postmodernin musiikin piirteitä on listannut Jonathan D. Kramer (2002, 13) todeten sen olevan epätarkka, mutta lähtökohtaisesti antielitistinen musiikillinen konsepti. Musiikista on hänen mukaansa tullut postmodernia samalla, kun kuulijat ovat muuttuneet postmoderneiksi subjekteiksi. Postmodernille musiikille ominaisia tekijöitä ovat esimerkiksi jonkintasoinen ironia, rajojen rikkominen, intertekstuaalisuus, perinteisten kahtiajakojen haastaminen, monimerkityksellisyys, korostunut teknologisuus ja ruumiillisuus. Postmoderni musiikki myös sitoutuu vallitsevaan yhteiskunnalliseen konstruktion. Niin ikään postmoderni musiikki voi olla katkelmallista, kyseenalaistaa rakenteellisen yhtenäisyyden estetiikan ja jättää tulkintavastuun kuulijalle. (Kramer 2002, 15–17.) Myös Kramerille (2002, 14) postmoderni näyttäytyy asenteena enemmän kuin aikakautena. Postmoderni taide voi arvostella oman aikansa henkistä ilmapiiriä esimerkiksi parodian kautta vieraannuttamalla, ironisoimalla ja karnevalisoimalla ja siinä mediateknologialla on usein myös filosofinen ulottuvuus (Välimäki 2011, 43–44, 48).

Olen Jonathan D. Krameria (2002) ja Susanna Välimäkeä (2011) mukailleen listannut ne postmodernit piirteet, joita erityisesti haen albumilta. Näitä tunnusmerkkejä ovat korostunut teknologisuus, ruumiillisuus, vieraannuttaminen ja katkelmallisuus. Edelleen postmoderneiksi ominaisuuksiksi tulkitsen monimerkityksellisyys, jonkintasoisen ironian ja intertekstuaalisuuden. Myös toisto on huomionarvoinen tunnusmerkki. Lisäksi pohdin kappaleiden sidoksia oman aikansa ja tämän päivän suomalaisen yhteiskuntaan.

Toisin sanoen tutkin Hectorin *Eurooppa*-albumia erityisesti seuraavia postmodernin tunnusmerkkejä etsien:

1. Korostunut teknologisuus (erilaiset viitteet teknologiaan ja mediaan, esim. soundissa ja sanoituksissa)
2. Katkelmallisuus (eheidän kerronnallisten jatkumoiden puuttuminen)
3. Intertekstuaalisuus (viitteet toisiin teksteihin, esim. näytelmiin, uutisiin ja toisten artistien tuotantoon)
4. Monimerkityksellisyys
5. Toistot
6. Ironia
7. Yhteiskunnallinen kantaaottavuus (esim. vieraantumisen, sodan, eriarvoisuuden, median vallan ja yhteisöllisyyden katoamisen tematiikat)

En usko, että kaikkia mainittuja piirteitä voidaan löytää jokaisesta *Euroopan* kappaleesta. Teosta voidaan kuitenkin pitää postmodernina, jos se täyttää riittävän monta annetuista kriteereistä.

2.4 Suomalaisen arki, kylmä sota ja Eurooppa 1970–1980-lukujen taitteessa

1970-luvun alkaessa Suomea oli jo yli kymmenen vuoden ajan hallinnut lähes yksinoikeudella maamme pitkäaikaisin presidentti Urho Kekkonen, joka viipyi virassaan vuodesta 1956 aina vuoteen 1981 asti (Rislakki 2010, 132, 472, 474; Sarantola-Weiss 2008, 7). Suomalaista kulutuskulttuuria tutkineen Minna Sarantola-Weissin mukaan Suomessa 1970-luvulla viimeisteltiin hyvinvointivaltion rakenteita ja palveluja kohonneen elintason myötä. Köyhyyttä ja sen tuottamaa epätasa-arvoa ei pidetty enää pahimpana ongelmana yhteiskunnallisessa keskustelussa ja ”sosialismin ja kapitalismin välinen taistelu” ratkesi kapitalismin hyväksi lopullisesti 1970–1980-lukujen taitteessa. Huomioitava tosin on, että kylmä sota jatkui edelleen. Kulutuksesta tuli perheiden yhteinen ajankulu ja nuorten haave; lisääntynyt ostovoima teki aiemmin säästäväisistä suomalaisista kuluttajia. Se että ”yksityinen kulutus kolminkertaistui Suomessa 1940-luvun lopulta 1970-luvun loppuun mennessä” paljastaa elintason ja samalla asenneilmapiirin muutoksen. (Sarantola-Weiss 2008, 7–9, 51, 65, 84–85.)

Kulttuuri eli muutenkin murroskautta: 1970-luku oli Sarantola-Weissin (2008, 37–40, 49, 51, 53–55, 60) mukaan ”avioerojen ja perheen arvomurroksen vuosikymmen”, joka toi mukanaan vapaan kasvatuksen, seksuaalisen vapautumisen ja kokeilun, työssäkäyvät naiset ja pidennetyn nuoruuden. ”Ajankohta määritteli itsensä ja elämäntapansa itsestään selvästi moderniksi”, mikä välittyi perinteiden hylkäämisenä, yksilöllisyyden korostumisena ja valintojen mahdollisuutena, kun esimerkiksi lapsen hankkiminen ja kirkkoon kuuluminen olivatkin äkkiä valinnaisia eivätkä pakollisia asioita (Sarantola-Weiss 2008, 87, 91–92, 102–103). Vielä 1960-luvulla vallinnut yhtenäiskulttuuri väistyi kansainvälisten vaikutteiden, nuorisokulttuurin ja elintason nousun tieltä (Laari 2003, 62; Jokinen 2003, 40, 50). Suomi oli siis siirtynyt Giddensin (1995) jälkitraditionaaliseen yhteiskuntajärjestykseen, jossa ihmiset rakentavat identiteettinsä omilla valinnoillaan.

1970-luku toi myös laajemmassa mittakaavassa väritelevisiot suomalaistalouksiin; tv-vastaanottimet yleistyivät suomalaiskodin rekvisiittana 1960-luvulla ja vuonna 1974 jo 90 prosentissa talouksista oli televisio (Herkman 2001, 54; Sarantola-Weiss 2008, 154). Tämän päivän digitaaliseen tarjontaan verrattuna analoginen kanavavalikoima oli varsin suppea, sillä kanavapaikkoja oli vain kaksi: Yleisradion Suomen Televisio (TV1), joka jakoi kanavapaikan kaupallisen Mainos-TV:n kanssa, ja vuonna 1964 toimintansa aloittanut TV2 (Herkman 2001, 54; Kortti 2011, 57). Televisio saavutti kuitenkin aseman valtavirtamediana, joka kokosi kansan ruudun ääreen. Siten Hectorin *Euroopan* kansikuvassa näkyvän televisiovastaanottimen voi tulkita edustavan koko suomalaista mediakulttuuria.

Musiikin suhteen 1970-luku synnytti suomirockina tunnetun ilmiön, kun suomalaiset laulaja-lauluntekijät nousivat suosioon ja suomalaiset rock-albumit alkoivat menestyä listoilla; ratkaisevana pidetään vuotta 1973, jolloin ilmestyi myös Hectorin *Herra Mirandos* (Kurkela 2003, 580; Saaristo 2003, 12; Suoninen 2003, 117). Suomalaisen rockin uuden aallon puolestaan katsotaan nousseen vuosina 1978–1981, jolloin nuorisokulttuuri kuohui ja punk tuli Suomeen (Saaristo 2003, 91). Uuden aallon rock kritisoi erityisesti rockin kaupallistumista ja teknistymistä (Saaristo 2003, 96). Hectorin *Eurooppa* sijoittuu siis ainakin ajallisesti suomirockin uuteen aaltoon, joten sitä on mielenkiintoista tarkastella kaupallisuuden ja teknologian kritiikkinä.

1970-luvun edistyksen symboleiksi nousivat betonilähiöt ja monenlaiset muoviesineet. ”1970-luvun Suomi aineellistuu betonissa ja lastulevyssä”, Sarantola-Weiss kirjoittaa (2008, 20). Luonteeltaan historiaton ja anonyymi, funktionalistisen esteettisen ihanteen mukainen betonilähiö muuttui kuitenkin pian kaupunkisuunnittelun ongelmakohtien ja epäonnistuneen yhteiskuntautopian symboliksi, kun lähiöissä alkoivat purkautua esimerkiksi muuttojen ja juurettomuuden aiheuttamat ongelmat (Sarantola-Weiss 2008, 21–22, 27, 62). 1970-luvun betonilähiöt ovat ajankohtainen puheenaihe vielä 2000-luvun Suomessakin, kun keskustelu ” urbaanista slummista”, massatyöttömyydestä, tuloerojen kasvusta ja ”kaupungistumisen uudesta aallosta” elää vahvana (Sarantola-Weiss 2008, 21, 30). Monet 1970-luvulla rakennetut kerrostalot ovat edelleen alkuperäisessä asussaan, kun suuret remontit (esim. putki- ja julkisivuremontit) alkavat vasta nyt olla ajankohtaisia.

Samanaikaisesti kun suomalaiset saivat nauttia lisääntyvästä vapaa-ajasta ja teknologian suomista helpotuksista arjessa, Suomi eli kuitenkin pelossa keskellä kylmää sotaa. Niin sanotun kylmän sodan todetaan yleensä alkaneen Winston Churchillin puheesta, jossa hän totesi rautaesiripun laskeutuneen Euroopan ylle vuonna 1946; toinen maailmansota oli päättynyt ja Eurooppa jakaantunut itään ja länteen, sosialistiseen ja kapitalistiseen (Rislakki 2010, 41, 88, 471). Ehkä konkreettisin todiste kahtiajakautuneesta Euroopasta oli 13.8.1961 pystytetty Berliinin muuri (Rislakki 2010, 144, 473). Kylmä sota oli ennen kaikkea Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton välistä ”tiedustelu- ja hermosotaa”, aatteiden sotaa, joka ”ei oikeastaan ollut sotaa eikä rauhaa” (Rislakki 2010, 12, 22). Toisaalta Euroopan ulkopuolella käytiin todellisia sotia esimerkiksi Aasiassa ja Afrikassa. Poliittista arkea leimasivat vakoilu ja tiedustelu puolin ja toisin.

Kylmä sota vaikutti välillisesti koko Eurooppaan. Hiroshiman atomipommin räjäytys elokuussa 1945 oli siirtänyt maailman atomiaikaan (Rislakki 2010, 25–28), eli ydintuhon pelosta tuli arkea aina kylmän sodan päättymiseen, vuoteen 1989, asti (Rislakki 2010, 463; Saaristo 2003, 97). Vaikka Suomi olikin itsenäinen, puolueeton ja länsi-integraatioon pyrkivä maa, yhteinen raja Neuvostoliiton kanssa teki ei-sosialistisen Suomen aseman kiusalliseksi: Suomi oli itä–länsiakselilla suojaava puskurivyöhyke, jota ei kuitenkaan pidetty kyllin tärkeänä maana, jotta sille olisi myönnetty lännen taholta tukea idän uhkaa vastaan (Rislakki 2010, 79–81, 106–107, 129, 244–245).

Suomessa pelättiin, että Leningradiin suunnatut ohjukset voisivat pudota Suomen rajojen sisään, ja vielä 1980-luvun alun tutkimusten mukaan valtaosa aikuisväestöstä odotti kolmannen maailmansodan alkavan pian (Rislakki 2010, 15, 72, 270).

Sotilasliitto Naton massiivinen sotaharjoitus vuonna 1972 pidettiin sen skenaarion pohjalta, että kolmas maailmasota alkaisi Suomesta (Rislakki 2010, 305).

”Atomipommi oli osa suurten ikäluokkien lapsuutta ja nuoruutta”, Rislakki (2010, 16) kirjoittaa.

Vaikka atomiaseita ei kylmän sodan kuluessa koskaan käytettykään, ne olivat tehokas hallinnan väline. Ydinaseiden vaikutus olikin lähinnä psykologista pelolla hallintaa ja molemmin puolin vallitsi ”kauhun tasapaino” eli pelko siitä, että toinen osapuoli voisi tuhota toisen lähes täysin (Rislakki 2010, 20–21, 53, 67, 457). Suomi allekirjoitti ydinsulkusopimuksen eli lupauksen pysyä ydinaseettomana vuonna 1970, mutta ydinpommin pelossa ostettiin ilmatorjuntaohjuksia 1970-luvun jälkipuolella (Rislakki 2010, 205, 210). Itse mahdollisen räjähdysaiheuttama tuho ei ollut ainoa uhkakuva: ydinlaskeuman mahdollisuus johti jopa pelkoon ”ydintalvesta” eli ilmaston kylmenemisestä ydinpommin nostattaman savu- ja pölypilven pimentäessä auringon (Rislakki 2010, 74, 271–272). Koko maailman tulevaisuus oli vaakalaudalla.

Ottaen huomioon Hectorin tyylin kommentoida ajankohtaisia yhteiskunnallisia tapahtumia musiikissaan voi olettaa, että albumi nimeltä *Eurooppa* kertoo jotakin aikansa Suomen ja Euroopan henkisestä ilmapiiristä. Kylmän sodan aiheuttama ydintuhon pelko ja toisaalta vapaa-ajan lisääntyminen ja viihdeteknologian vahvistunut asema nousevat 1970–1980-lukujen vaihteen vallitseviksi teemoiksi, joten niiden etsiminen myös Hectorin albumilta on järkeenkäypää. Seuraavassa luvussa käsitelenkin laajemmin Hectorin asemaa suomirockissa, hänen musiikkinsa tyyliä ja aiheita sekä tutkimuskohteena olevaa *Eurooppa*-albumia, jota voidaan tarkastella myös progressiivisen rockin yhtenäisysestetiikkaa noudattavana käsitealbumina.

3 HECTORIN *EUROOPPA*-ALBUMI

3.1 Hectorin asema suomirockissa

Hectorin merkitys suomalaiselle populaarimusiikille ei ole vähäpätöinen. Sosiologi Kimmo Saariston (2003, 12–13) mukaan Hector yhtenä 1970-luvulla syntyneen suomirockin edustajana oli saavuttanut ”tiettyssä mielessä vakiintuneen aseman” jo 1980-luvulle tultaessa. Hectorin varhaiset albumit *Herra Mirandos* (1973) ja *Hectorock I* (1974) myivät molemmat timanttia (nyk. platinaa), *Hectorock I* vielä tämän lisäksi kultaa. *Herra Mirandos* oli albumilistan ensimmäisellä sijalla 18 viikkoa ja *Hectorock I* 13 viikkoa. *Eurooppaa* edeltävistä Hector-albumeista varsin hyvin listalla sijoittuivat myös *Hotelli Hannikainen* (1976) ja *Kadonneet lapset* (1978), jotka olivat listalla parhaimmillaan toisena. Vuoteen 2006 mennessä Hector oli viettänyt albumilistoilla yhteensä 444 viikkoa. (Pennanen 2006, 157.)

Vesa Kurkelan (2003, 488, 580) näkemyksen mukaan Hector on suomirockin keskeisiä hahmoja ja suomalaisen ”laulaja-lauluntekijä-tyyppisen artistikunnan kirkkaimpia nimiä” yhdessä esimerkiksi Tuomari Nurmion ja Jukka Kuoppamäen kanssa. Paitsi laulaja-lauluntekijänä, Hector on vaikuttanut Suomen musiikkikentällä myös radion musiikkitoimittajana jo 1970-luvun alusta (Harinen 2007, 211; Kurkela 2003, 583); tämän kirjoittamishetkelläkin Hectorilla on sunnuntaisin oma ohjelma Yle Suomi -radiokanavalla. Hector on myös suomentanut ulkomaisia hittejä niin itselleen kuin muillekin ja tehnyt lauluja toisille artisteille (Kurkela 2003, 583). Hectorin oman ja itse esittämän musiikin myynti on perustunut enemmän albumeihin kuin yksittäisiin hitteihin, vaikka sellaisiakin laajaan tuotantoon mahtuu (Kurkela 2003, 584). Monia albumeista voidaan pitää progressiivisen rockin estetiikan mukaisesti käsitealbumeina niiden keskittyessä tiettyihin teemoihin (esim. *Liisa pien* 1975).

Hectorin varhaisessa tuotannossa on lähtökohtana folk enemmän kuin progressiivinen rock (Kurkela 2003, 580), vaikka Hectorin musiikkia voidaan pitää myös genrejen sekoituksena; vuosikymmenien ajan musiikissa on pysynyt mukana folk/rock-tyyli, jota löytyy niin kokonaisista albumeista (esim. *Nostalgia* 1972, *Linnut, linnut* 1980) kuin yksittäisistä kappaleista (esim. ”Antti-Juhani” 1975, ”Neljä tuulta” 2004). Folk-tyylin lisäksi erilaiset syntetisaattorisoundit ovat 1970-luvulta asti kuuluneet läheisesti

Hectorin musiikkiin. Populaarimusiikilla onkin aina ollut läheinen yhteys teknologisiin innovaatioihin niin toistolaitteiston kuin media- ja viestintäteknologian kehityksen kautta (Aho & Kärjä, 13). Esimerkiksi Hectorin läpimurtoalbumilla *Herra Mirandos* (1973) kuullaan pehmeän taianomaista, marimban sointia muistuttavaa syntetisaattorisoundia. Albumi *Liisa pien* (1975) sisältää raa'an uhkaaviakin soundeja, jotka muistuttavat ajoittain vanhojen scifi-elokuvien ääniraitoja.

Progressiivisen rockin lisäksi kuullaan vivahteita raskaammastakin rockista lukuisissa Hectorin kappaleissa (esim. *Hysteeri* 2004). Sosiologi Kimmo Jokisen (2003, 55) mukaan Hector profiloitui suomirockin kentällä vakavamman rockin tekijänä. Kaiken kaikkiaan Hectoria on vaikea sijoittaa mihinkään tarkkaan tyylilajiin. Yksi vaihtoehto *Eurooppa*-albumin kategorisoinnille on uuden aallon rock, jolle ominaista on yhteiskunnan, median ja teknologian arvostelu ja yhteiskunnallisten arvojen kovenemisen kritiikki (Charlton 2010, 232, 242–246).

Hectorin sanoitukset ovat usein yhteiskunnallisesti kantaaottavia. Kurkela pitää Hectoria lähtökohdiltaan kirjallisena lauluntekijänä, jonka tekstit heijastelevat ajankohtaisia tapahtumia, ”pienen ihmisen ongelmia” ja ovat ”eräänlaista suomalaisen yhteiskunnan historiaa” (Kurkela 2003, 585–586). Esimerkiksi albumi *Kadonneet lapset* (1978) heijastelee syrjäytymisen ja työttömyyden aiheuttamia ongelmia; vuonna 1978 työttömyys saavutti huippunsa ja oli pahimmillaan lähes kahdeksan prosenttia (Harinen 2007, 214–215; Saaristo 2003, 98; Sarantola-Weiss 2008, 198). Myös huoli ympäristöstä ja kaupungistumisesta välittyy monista lyriikoista. Esimerkiksi *Nostalgia*-albumin kappaleessa ”Poissaoloa” viimeinenkin puu on kaadettu ja albumilla *Linnut, linnut* laulun ”Kuivaa sympatiaa” kertojana toimii ihmisen hylkäämä ja häpäisemä maapallo.

Hector tunnetaan yleisesti pasifistina. Sodanvastaisuus kuvastuu jo hänen läpimurtokappaleestaan ”Palkkasoturi” (1965), joka oli ilmestymisvuonnaan listalla yhdeksäntenä ja sai jopa roolin ”vuosikymmenen protestiliikkeen sodanvastaisen asenteen symbolina” (Kurkela 2003, 503, 583). Pasifismin teema palaa Hectorin tuotannossa esiin yhä uudelleen, esimerkiksi albumin *Nuku, idiootti* (1987) kappaleessa ”Sota on kaunis” ja vuoden 2004 *Ei selityksiä* -albumin nimikkoraidalla (Harinen 2007, 218, 223). Myös *Eurooppa*-albumilla on kohtia, joita voi tulkita sodan kritiikkinä.

Toisaalta joissain Hectorin kappaleissa on suorastaan surrealistisen monitulkintaiset sanoitukset; esimerkiksi ”Herra Mirandos” (1973) on niin moniselitteinen, että siitä voi tulkita lähes mitä tahansa, mikä on varsin tyypillistä progressiiviselle rockille.

Huumoriakaan Hectorin lauluista ei puutu, vaikka se jääkin vakavaa kantaaottavuutta vähemmälle huomiolle. Kuten Päivi Harinen (2007, 209) toteaa käsitellessään Hectorin sodanvastaisia lyriikoita: ”Hänen taiteeseensa kuuluu paljon myös onnesta, kauneudesta ja elämän ironisista puolista kertovia humoristisia lauluja.” Esimerkiksi kappaleet ”Piironkinjalka” (1982), ”Peili, peili” (1987) ja ”Shkadamuu-katapau” (1992) on helppo ottaa vain kevyen hauskanpidon kannalta.

Hectorin musiikin merkityksen voi havaita muidenkin suomalaisartistien tuotannoista: lauluja, joissa mainitaan Hector, on monia. Esimerkiksi Juliet Jonesin Sydän viittaa kappaleessaan ”Kuka tekis Hectorin eteiseen” (1993) paitsi Hectoriin itseensä myös yhteen tämän suurimmista hiteistä ”Lumi teki enkelin eteiseen” (1973). Niin ikään Hectoriin ja jopa samaan hittiin viittaa Juice Leskinen laulussaan ”Vie minut paratiisiin” (1990), jossa sanotaan: ”Lumi tuli talveksi, sitten poistui. Enkeliin se koversi eteisen” ja ”minä kehin riimejä, mietin pustaa, viheltelin hittejä Hectorin”. Samasta aihepiiristä jatkaa Kari Peitsamon kappale ”Ei kai Hectorillakaan ole helppoa” (1988) Freud, Marx, Engels ja Jungin esittämänä; siinä kertoja laulaa ostaneensa levykaupasta Hectorin lp:n – ”sen jossa lumi teki enkelin eteiseen” – ja epäonnisten sattumusten jälkeen pohtii: ”ei kai sillä Hectorillakaan ole helppoa, kun sen täytyy duunata niitä laulujaan” ja lopuksi liittyy Hectorin ihailijakerhoon. On siis selvää, että Hector on lauluillaan herättänyt suomalaisten huomion ja saanut tunnustusta muilta lauluntekijöiltä.

3.2 Eurooppa-albumin esittely

Eurooppa on Hectorin kymmenes sooloalbumi ja kuuluu tekijänsä tuotteliaimpaan kauteen 1972–1982, jolloin joka vuosi ilmestyi uusi Hector-albumi (Kurkela 2003, 585). Syys–lokakuun 1981 aikana äänitetty *Eurooppa* nousi albumilistalle saman vuoden joulukuussa sijoittuen parhaimmillaan neljänneksi; albumi viipyi listalla yhteensä 18 viikkoa (Pennanen 2006, 157). Myydyimpien Hector-albumien joukkoon *Eurooppa* ei siis kuulu, muttei sitä myöskään voi erityisen marginaalisena pitää.

Tyylin suhteen *Euroopan* voisi ehkä parhaiten luokitella uuden aallon musiikiksi. Yhdysvalloissa ja Englannissa syntyneelle uuden aallon rockille ominaisia piirteitä ovat muun muassa vieraantumisen ja tunteettomuuden tematiikat, kaupallisuuden kritiikki ja teknologian suuri rooli niin soundeissa kuin lyriikoissakin. Tunnettuja uuden aallon edustajia ovat esimerkiksi yhdysvaltalaiset yhtyeet Talking Heads ja Blondie. (Charlton 2010, 232, 242–246.) Huomionarvoinen on myös brittiläinen The Buggles, jonka hitti ”Video Killed the Radio Star” (1979) oli kaikkien aikojen ensimmäinen musiikkivideo niiden esittämiseen keskittyvällä MTV-televisiokanavalla elokuussa 1981 (Last.fm 2014) ja josta voi kuulla vaikutteita myös Hectorin *Euroopan* toisella raidalla ”Videorodeo” (esim. laulutapa).

Eurooppa-albumin tuotannosta ovat vastanneet Hector ja Jukka Hakoköngäs, joka myös soittaa albumilla pianoa sekä ARP Omni- ja Oberheim OB-Xa-syntetisaattoreita ja toimii taustalaulajana. Hector itse on tuotannon lisäksi vaikuttanut albumiinsa paitsi säveltäjänä, sanoittajana, sovittajana ja laulajana sekä 12-kielisen kitaran soittajana myös albumin kannen suunnittelijana; lisäksi hän on osallistunut miksaukseen yhdessä tuottaja Hakoköngään ja äänittäjä Juha Laakson kanssa. Mainittujen artistien lisäksi bändissä ovat mukana Hannu Lemola (rummut), Janne Brunberg (basso), Nono Söderberg (kitarat), Vando Suvanto (rumpusyntetisoija, kellopeleli, laulu) ja T.T. Oksala (syntetisaattorit) sekä Suomen kokeellisen konemusiikin ja progressiivisen rockin kärkinimiin lukeutuva Esa Kotilainen, joka soittaa albumilla muun muassa Mellotron- ja Minimoog-syntetisaattoreita.

Eurooppa pitää sisällään kahdeksan kappaletta, jotka lp-painoksessa jakautuvat tasan eri puolille; ensimmäiset neljä laulua ovat siis A-puolella ja loput B:llä. Albumin kokonaiskesto on 33.18 minuuttia. Kappaleiden nimet ja kestot ovat seuraavat:

1. ”Eurooppa” 6.00
2. ”Videorodeo” 3.03
3. ”Woyzeck” 4.30
4. ”Omassa kotona” 3.05
5. ”Vieraantunut” 4.24
6. ”Sydänten kaatopaikka” 5.40

7. ”Koiria ja hänen miehensä” 3.13
8. ”Uni 8?” 2.57

Soundiltaan *Eurooppa* poikkeaa merkittävästi sitä edeltävistä Hector-albumeista. Siinä missä edellisen vuoden albumi *Linnut, linnut* ammensi soundinsa lähes täysin akustisista soittimista (kitara, piano, viulu), *Euroopan* soundi on korostuneen synteettinen, teknologinen ja kova. Vaikkei syntetisaattorin käyttö olekaan Hectorin tuotannossa uutta, sen hallitsevuus *Euroopassa* yllättää – sitä on mahdoton olla huomaamatta.

Halutessaan voi löytää yhtymäkohtia niin soundin kuin albumin Eurooppaan viittaavan nimenkin suhteen saksalaisen konemusiikkiyhtye Kraftwerkin vuoden 1977 albumiin *Trans Europe Express*, jonka soitinnus on kokonaisuudessaan syntetisaattorivetoinen. Pelkistettynä *Trans Europe Express* kuvaa junamatkaa halki Euroopan, mutta albumi nostaa esiin myös filosofisia kysymyksiä ihmisen olemuksesta ja ajallisuudesta. Niin ikään historiallinen aspekti on vahvasti läsnä: seitsemännen raidan nimi on ”Franz Schubert” eli kappale yhdistyy saksalaiseen romantiikan ajan musiikkiin säveltäjän nimen perusteella. Hectorin *Euroopan* kohdalla vastaavanlainen historiallinen ikkuna avautuu kolmannen kappaleen ”Woyzeck” tapauksessa, mistä lisää myöhemmin.

Toisaalta *Euroopan* soundeissa, Hectorin laulutyylyssä ja kaiun käytössä voi havaita vaikutteita David Bowien 1970-luvun loppupuolen tuotannosta (esim. *Heroes* 1977, *Lodger* 1979). Esimerkiksi *Lodger*-albumilla Bowie käyttää paljon lauluäänensä alarekisteriä; vastaavasti omalla albumillaan Hector hyödyntää samaa esimerkiksi kappaleissa ”Eurooppa” ja ”Woyzeck”. Albumeita yhdistää myös räväkkä sähkökitarasoundi ja se, että suurin osa kappaleista päättyy häivytykseen. Myös teknologisuuden teemana voi halutessaan löytää esimerkiksi Bowien laulusta ”DJ” (1979), jossa kertoja sanoo olevansa sitä mitä soittaa tai esittää. Tämän voi tulkita ihmisen ja teknologian suhteen heijastumana ja merkinä postmodernin hengestä, jossa selvärajaisia identiteettejä ei enää ole ja ihminen rakentaa itsensä kulutusvalinnoillaan.

Koneellisuus teemana ja sen kautta soundeina symboloi vahvasti epäinhimillisyyttä ja toisaalta rakentaa mekanistista ihmiskuvaa. Kun ihminen nähdään koneena, vastuu inhimillisyydestä katoaa – fysiikan lakeja ei voi muuttaa. Ihmisyyden merkityksen

katoaminen vieraannuttaa subjektin sekä muista ihmisistä että itsestään. Teknologian kehitys vapautti ihmisen monista aiemmin epämiellyttävistä tehtävistä, mutta äärimmilleen viety teknologisuuden estetiikka kyseenalaistaa sen, voiko kaikkea koneistaa – missä on ihmisen paikka koneiden hallitsemassa maailmassa? Tarvitaanko inhimillisyyttä enää? Helpotukseksi tarkoitettu teknologia voikin vieraannuttaa ihmisen ja saada hänet kyseenalaistamaan koko olemassaolonsa tarkoituksen.

Koska Hectorin aiemmilta albumeilta voidaan löytää piirteitä niin folkista kuin progressiivisestakin rockista, tulee pohtia, onko myös *Euroopalla* yhtymäkohtia näihin. Folk-vaikutteita albumilta ei juuri löydy, mutta onko se ajoittaisessa minimalistisuudessaan ja elektronisuudessaan uusprogressiivista tai postprogressiivista rockia? Progressiiviseksi *Eurooppaa* ei enää voi väittää samalla tavoin kuin esimerkiksi *Herra Mirandosta* (1973), koska 1980-luvulle tultaessa progressiivisen rockin niin sanottu kulta-aika oli jo ohi. Progressiivista rockia tutkineiden Paul Hegarty ja Martin Halliwellin (2011, 224) postprogressiivinen rock ammentaa esimerkiksi juuri minimalismista ja elektronisuudesta. Toisaalta jo 1960-luvulta alkaen progressiivinen rock nojautui pitkälti uusien teknologioiden hyödyntämiseen (Chalton 2010, 203–220). Halliwell ja Hegarty (2011, 224, 234) huomauttavat tosin, ettei postprogressiivinen tarkoita samaa kuin postmoderni, joten *Euroopan* tulkitseminen postmoderniksi ei edellytä sen mieltämistä postprogressiiviseksi albumiksi. Siten ei tutkimuskysymykseni kannalta liene oleellista, missä määrin *Eurooppa* on uus- tai postprogressiivinen; riittänee tiedostaa, että progressiivisia vaikutteita on.

Euroopan teemoiksi tuntuvat nousevan mediateknologia ja vieraantuminen, minkä voi päätellä jo sellaisista kappaleennimistä kuin ”Videorodeo” ja ”Vieraantunut”. Pro gradu -työssään Hectorin lyriikoita tutkinut Tenho Immonen (1999, 2) nostaa *Euroopan* esiin albumina, jonka ”tekstit käsittelivät vieraantumisen tuntoja, sodan mielettömyyttä sekä yhteiskunnan kovia arvoja ja tunteettomuutta”. Tästä voi olla yhtä mieltä. Myös albumin kansilehden kuvat (ks. kuva 1, s. 29 ja kuva 2, s. 30) viittaavat suoraan television valtaan: takakannen kuvassa televisiosta ojentuu käsi kohti etukannen ihmishahmoa. Analysoin tätä myöhemmin pohtien, kuinka juuri tv houkuttelee ihmisen turtumukseen ja vääristää kuvan toisista ihmisistä eli vieraannuttaa katsojansa yhteisöstä.

Toisaalta *Eurooppaa* voi lähestyä juuri Euroopan yhteiskunnallisen tilanteen kannalta kuten Päivi Harinen (2007, 217) asian näkee: ”Vuonna 1981 Hectorin lauluihin kuulijoiden mielissä sekoittuivat erityisesti Puolan tilanne ja sen ihmisen vapautta uhkaavat viestit”, mikä johtui Puolan päätyemisestä sotatilaan työläisten solidaarisuusammattiliiton väkivaltaisen hajottamisen takia. Kiehtovasti *Euroopassa* yhdistyvät Kimmo Saariston (2003, 14) esittämät vastakohdat ”punkin tiukka kantaottavuus” ja ”eskapistinen konemusiikki” – albumilla nämä eivät tunnu niinkään ristiriitaisilta. Nämä yhdistyvätkin usein uuden aallon rockissa. Sekä punk että konemusiikki ovat oman aikansa soundeja ja käsittelevät samoja teemoja kuten vieraantumisen kokemusta, vaikka keinot voivatkin poiketa toisistaan.

3.3 *Eurooppa* käsitealbumina

Käsitealbumina pidetään yleensä pitkäsoittoalbumia, joka osoittaa kerronnallista ykseyttä ja laaja-alaisia musiikillisia rakenteita. Kysymys on siis albumista, jota yhdistää jokin teema tai kertomus, mikä kuvastuu paitsi kappaleista myös esimerkiksi albumin kansitaiteesta. Käsitealbumiestetiikka nousi esiin 1960-luvulla ja on tyypillistä progressiiviselle rockille. (Stimeling 2011, 389.)

Vaikka Hectorin *Euroopasta* ei selvää narratiivia mielestäni löydy, voi siitä löytää ainakin yhdistävän teeman – ihmisen vieraantuminen todellisuudesta ja/tai median valta välittyvät tavalla tai toisella jokaisesta albumin kappaleesta, kuten myös kansilehden kuvituksesta. *Euroopan* kuvaama maailma on dystopia, jossa ihmisyyys turtuu television ääneen. Toisteiset, minimalistiset syntetisaattorikuviot tykyttävät kaikissa muissa kappaleissa paitsi viimeisessä (”Uni 8?”), joka puolestaan muilla keinoilla tuudittelee kuulijaa antamaan periksi itseään suuremmille voimille.

Myös kannen kuvitus auttaa tulkitsemaan kappaleita, sillä kuvissa nähdään siniruutuinen televisio, josta ojentuu käsi punaisella valaistussa huoneessa seisovaa aurinkolasi- ja kuulokepäistä miestä kohti (ks. kuvat 1 & 2, s. 29–30). Kuvat siis sekä ohjaavat tulkintoja että selittävät musiikkia. Täten kysymys on ehdottomasti kokonaisuusestetiikasta. Kokonaisuutena kuunneltuina eli toisiinsa ja albumin muihin tekijöihin suhteutettuina yksittäiset kappaleetkin avautuvat paremmin. Tällä tavoin voi

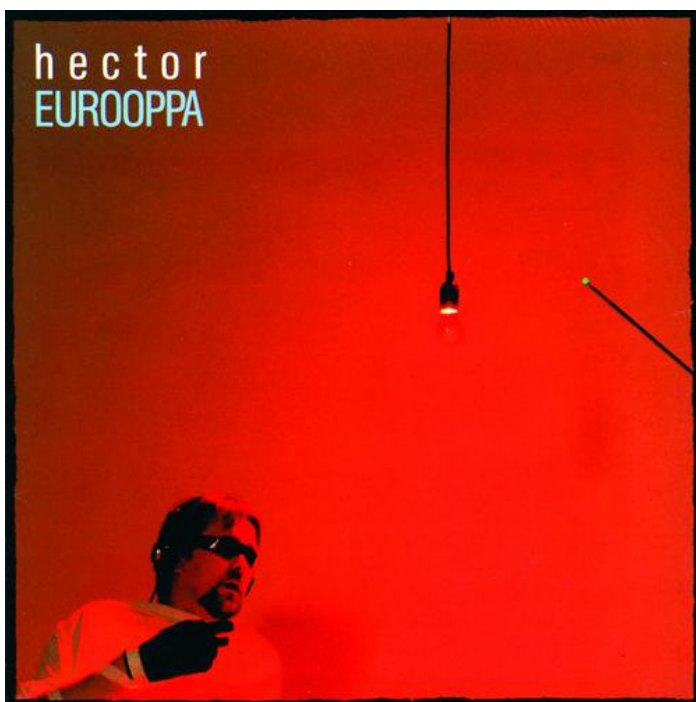
myös löytää syvempiä merkityksiä ja pidempiä jatkumoit, vaikka katkelmallisuuden estetiikka onkin tässä yhteydessä merkittävä tarkastelukohde ja postmodernin tunnus.

Euroopan ilmestyessä Hector oli siis saavuttanut jo melko vakiintuneen aseman suomirockissa, joten albumi tarjoaa kiehtovan vertailevan näkökulman yhtäältä artistin 1970-luvun alkupuolella ilmestyneisiin platina-albumeihin (*Herra Mirandos* 1973 ja *Hectorock I* 1974), toisaalta myöhemmän 1980-luvun ja sen jälkeenkin ilmestyneen musiikin tulkinnan suhteen. *Eurooppa* on soundiensa ja teemojensa perusteella oman aikansa kansainvälisten vaikutteiden, kuten konemusiikin ja yhteiskuntakriittisen uuden aallon musiikin, hajaantuneen Euroopan poliittisen ilmapiirin, kohonneen elintason ja voimistuvan mediakulttuurin lopputulos, toisaalta pala suomirockin historiaa. Se heijastelee oman aikansa henkistä ilmapiiriä monin tavoin. Seuraavissa kolmessa luvussa tulenkin analysoimaan albumin kannesta kanteen, nimikkoraidasta ”Eurooppa” aina viimeiseen kehtolauluun ”Uni 8?” saakka. Aloitan tulkinnan luvussa 4 tarkastelemalla kansien kuvitusta, minkä jälkeen analysoin kappaleet siinä järjestyksessä kuin ne albumilla kuullaan.

4 HUONOJA UUTISIA JA HALPAA VIHDETTÄ

4.1 Kansi

Eurooppa-albumin kansissa on kaksi kuvaa: Etukannen kuvaksi määrittelen kuvan, johon on painettu albumin ja tekijän nimet (kuva 1). Takakannen kuvassa nähdään oikealla televisiovastaanotin ja vasemmalla puolella on lueteltu kappaleiden nimet. Lp-version takakannen pohjaväri on kauttaaltaan punainen ja kappaleiden nimet on painettu mustalla. Cd-painoksessa takakannen vasen laita on musta ja kappaleiden nimet on painettu siihen valkoisella; sama kuva ilman kappaleiden nimiä löytyy myös cd-painoksen sisäkannesta (kuva 2, s. 30). Cd:n kansilehden sisäaukeamalta voidaan lukea kappaleiden nimien lisäksi tekniset tiedot esimerkiksi tuotantoajasta ja -paikasta sekä albumin tekijöistä. Lp-versiolla mainitut tuotantotiedot löytyvät takakannesta kappaleluettelon alapuolelta. Muita kuvia tai esimerkiksi kappaleiden sanoituksia ei kansien välissä ole.



Kuva 1. Hectorin *Eurooppa*-albumin kansikuva.

Jo *Euroopan* etukannen kuva eli kansikuva (kuva 1) antaa vihjeitä mahdolliseen tulkintaan. Hectorin itsensä suunnittelema kuva on värimaailmaltaan uhkaavan punainen ja etukannessa mies (Hector itse) aurinkolasit päässään ojentaa kättään kohti

kuvan oikeasta reunasta työntyvää antennia. Katosta roikkuu mustan johtonsa varassa paljas hehkulamppu, punasävyinen sekini. Tekijän ja albumin nimet on painettu vasempaan ylänurkkaan.

Cd-painoksen sisäkannen kuvassa (kuva 2), joka on samanlainen kuin takakannen kuva, nähdään antenni ojossa ja ruutu sinisenä tummanvihreä kuvaputkitelevisio, jonka alareunasta ojentuu käsi. Tv:n rungon vihreä sävy muistuttaa hapettunutta pronssia tai levän peittämää uponneen laivan hylkyä; pinta ja siitä ojentuva käsi myös näyttävät röpelöisiltä, aivan kuin niitä tosiaan peittäisi levä. Tässäkin kuvassa nähdään katosta riippuva hehkulamppu.



Kuva 2. Euroopan cd-painoksen sisäkansi. Takakannen kuva on sama, mutta vasemman laidan mustaan kenttään on valkoisella painettu kappaleiden nimet. Lp-painoksen takakannessa ei ole vasemman laidan mustaa kenttää.

Kuvat antavat runsaasti tulkinnanvaraa, mutta molempia hallitseva punainen väri huokuu laskevan päivän ja tuomiopäivän punaisen kuun uhkaa, toisaalta myös kommunismin ja kylmän sodan henkeä. Länsimaisessa perinteessä punainen hehku liitetään usein myös helvettiin, joka myös mainitaan laulussa ”Koira ja hänen miehensä” sanoin ”ikkunat auki helvettiin”. Punainen valo tuo mieleen tulee myös valokuvien

kehittämiseen käytettävän pimiön, toisaalta ”punaisten lyhtyjen” eli prostituution maailman. Tilan voi nähdä myös eräänlaisena studiona, koska kuvan miehellä on kuulokkeet päässään. Joka tapauksessa kuvan mies aurinkolaseissa ei paljasta todellista minäänsä (vrt. silmät sielun peilinä) ja mediateknologia kurottaa otteensa ihmiseen, joka ojentaa sille kätensä. Pimiö/studiotulkinnan mukaan mies on myös eristyksissä ulkomaailmasta, ainoana seuranaan televisio.

Kuvan television voi tulkita symboloivan mediakulttuuria laajemminkin – Suomessa yhdeksässä kymmenestä taloudesta oli televisio jo vuonna 1974 (Sarantola-Weiss 2008, 154) ja vielä ainakin vuonna 2001 juuri televisio oli kaikenikäiset kokoava valtamedia; tuolloin 95 prosentissa kaikista talouksista oli ainakin yksi televisiovastaanotin, kun taas kotitietokone oli vasta noin puolella talouksista (Herkman 2001, 65). Vaikka 2010-luvulla lähes joka taloudesta löytyy tietokone, on television asema edelleen merkittävä. *Euroopan* ilmestymisaikaan kotitietokone oli varsin harvinainen hyödyke suomalaistalouksissa, eikä internet ollut vielä levinnyt yksityiskäyttöön. Tietokoneesta tuli ”joka kodin mediaväline” vasta 1990-luvulla, jolloin myös internet ja matkapuhelimet yleistyivät (Herkman 2001, 19, 68).

Albumin kannessa esiintyvän television voi siis mieltää koko kansan mediavälineeksi ja ajan hengen symboliksi. Tv:n voi tulkita ikkunaksi helvettiin ja houkuttelevaksi demoniksi; se tarjoaa huonoja uutisia maailmalta ja turruttavaa, järjetöntä viihdettä. Tämä välittyy myös albumin laulujen sanoituksista. Kuvat yhdessä albumin kappaleiden kanssa tuntuvat osoittavan, että televisio tuottaa riippuvuutta itseensä samalla, kun vieraannuttaa ihmisen oikeasta maailmasta ja omasta yhteisöstään.

4.2 ”Eurooppa”

Albumin nimikkoraita ”Eurooppa” alkaa hyvin hiljaa toistuvalla kahdeksasosanuottien muodostamalla syntetisaattorikuviolla, joka jää soimaan läpi koko kappaleen A-taitteissa. Toisteisuudessaan kuvio muistuttaa Kraftwerkin tyyliä esimerkiksi *Trans Europe Expressin* avausraidassa ”Europe endless” ja vielä enemmän albumin viimeisiä kappaleita ”Franz Schubert” ja ”Endless, endless”, joissa myös soundi on lähellä ”Euroopan” pehmeähköä syntetisaattoriväriä. Albumeita yhdistävät siis paitsi

soundilliset tekijät myös Eurooppa-aiheisuus. ”Euroopan” alussa kuvio toistuu useiden tahtien ajan äänenvoimakkuuden kohotessa samalla vaivihkaa. Sävellajiltaan ”Eurooppa” kulkee pääsääntöisesti C-duurissa, mutta sisältää paljon laajennettuja sointuja (esim. maj7). Lisäksi B-taitteiden ja kitarasoolojen osuudet voi tulkita h-molliksi. Katson ensimmäisen A-taitteen eli säkeistön alkavan laulusta. Kappaleen sanat ja rakenne ovat seuraavat:

”Eurooppa” (säv. ja san. Hector)

intro

Syksy riisuu puut ja sinut. A1
Talvi pukee rakkauden lämpöpukuun.
Sulkee sen huoneisiin, paksujen verhojen,
kaihdinten taa silmistään.

Varjot putoaa yli kadun. A2
Tuuli tehokkaasti vie pois turhaa kamaa.
Istutko vieläkin ikkunan ääressä,
turtana oudoksuen rajoja meidän
ja mahdollisuuksia muistin ja unohduksen?

Ja joka kevät, B1
joka ikinen kevät,
joka ikinen kevät,
joka ikinen kevät
saat kaiken tuulettaa,
saat kaiken tuulettaa!

soolo (kitara) + välisoitto

Sä olet Varsova ja itket. A3
Pelko pukee ystävyyden mantteleihin.
Sä olet Eurooppa, sä pelkää.
Aika pukee luottamuksen valheen hurstiin

ja häätää sen leireihin panssariverhojen, A4
kaihdinten taa silmistään.
Ja auringonpaisteessa, keskellä päivää
ne kiillottaa pistimiään.

Ja uusi kevät B2
on yhä talvempi kevät.
Joka ikinen sydän
on yhä tyhjempi sydän.
Ja joka ikinen käsi
yhä kovempi käsi.

soolo 2 (kitara) + välisoitto

Sä olet maailma, sä elät. A5
Uutiset ei ruoki, vaan syö sinun lihaa.
Ahmii sun rintaasi, iskee sun suontasi, sydäntä vieroksuen.

Ja uusi kevät B3

on yhä talvempi kevät.
Joka ikinen sydän
on yhä tyhjempi sydän.
Ja joka ikinen käsi
yhä kovempi käsi.

soolo 3 (kitara) + fade out

Hieman surullisen sävyisellä, toteavalla äänellä kertoja aloittaa laulaen: ”Syksy riisuu puut ja sinut.” Sanan *puut* kohdalla kuuluu humahdus (nopeasti päättyvä, imevä kohahdus), joka muistuttaa nopeasti ohi menevän objektin ääntä enemmän kuin esimerkiksi tuulenpuuskaa. Ensimmäisen säkeen lopuksi mukaan astuu piano myötätuntoisella kolmen äänen itkevällä pianto-aiheellaan. Laulaja jatkaa kertomalla, miten talvi pukee rakkauden lämpöpukuun ja sulkee sen pois silmistään. Rakkauden pukeminen lämpimiin vaatteisiin talveksi herättää positiivisia mielikuvia, mutta sen vangitseminen huoneisiin jättää negatiivisen kaiun – miten julma on talvi, joka piilottaa rakkauden?

Ensimmäisen säkeistön sisältöä pohdiskelee muutaman tahdin oboemainen syntetisaattorivälike, jonka jälkeen tullaan A2-taitteeseen. Siinä kertoja kuvailee, kuinka varjot putoavat kadun yli ja tuuli vie pois ”turhaa kamaa”. Sitten hän kysyy laulun kohteelta: ”Istutko vieläkin ikkunan ääressä turtana oudoksuen rajoja meidän ja mahdollisuuksia muistin ja unohduksen?” Mielenkiintoista on, kuka tai mikä oikeastaan on laulun kohde – kertojan rakastama ihminen, kappaleen nimen mukaisesti persoonan saanut Euroopan maanosa vai jokin muu? Joka tapauksessa vaikuttaa siltä, että jokin on vialla: syksyn ja talven synkkyys valtaa kaupungin ja ihmisten välillä on rajoja, jotka ovat saaneet puhuteltavan turtumaan ja vieraantumaan ulkopuoliseksi katsojaksi. Hän pohtii ehkä muistin mahdollisuuksia, mutta unohtaminenkin näyttäytyy vaihtoehtona.

Vielä kertojan laulaessa kohtaa ”muistin ja unohduksen” musiikissa tapahtuu sähkökitaran mukaantulon myötä intensiteetin nousu, joka purkautuu B1-taitteeksi. Tuskaisan ja ahdistuneen kuuloinen laulaja lähes huutaa, kuinka ”joka ikinen kevät saat kaiken tuulettaa”; kohtaan sisältyy sanojen toistoa. Lisäksi matalampi ääni toimii kaikuna aavistuksen verran laulajan jäljessä, mikä lisää tunnelman omituisuutta. B-taitteen jatkumoksi katson myös sähkökitarasoolon, joka suorastaan räjähtää ilmoille laulun päätteeksi. Kitara tuntuu sanoituksen mukaisesti tuulettavan jotain ulos. Kuulijan

tehtäväksi jää pohtia, onko tämä tuulettaminen hyvästä vai pahasta. Soolo esittäytyy kuitenkin inhimillisenä vastineena minimalistisena ja korostuneen teknologisena toistuvalla syntetisaattorikuviolle. Sähkökitaran revittely purkaa paineita elävästi. Lopuksi syntetisaattori saa taas vallan johdattaen kuulijan seuraavaan säkeistöön (A3). Juuri ennen laulun alkua kuvion päälle ilmestyy pitkänä soiva, etuheleellä koristeltu urkusointu, joka antaa odottaa jotain uutta.

A3- ja A4-taitteet sulautuvat yhteen, mutta pidän niitä silti erillisinä, koska ne ovat pituutensa puolesta melko yhteneviä A1- ja A2-taitteiden kanssa; A3:n ja A4:n välillä vain ei ole oboemaista välikettä, vaan laulu jatkuu keskeytymättä. Näissä säkeistöissä kertoja toteaa puhuteltavansa olevan Puolan pääkaupunki Varsova, joka itkee. Miksi juuri Varsova? Varsovassa sijaitsi Hitlerin vallan aikana suuri juutalaisghetto. Toisen maailmansodan jälkeen Puola taas oli käytännössä alistettu osaksi Neuvostoliittoa, vaikka se muodollisesti itsenäinen valtio olikin (Saarinen 1993, 630). Sosialistimaiden vuonna 1955 perustettu sotilaallinen ryhmittymä, joka myös toimi sosialistimaissa ”sisäisenä järjestyspoliisina” tunnetaan nimellä Varsovan liitto (Saarinen 1993, 670). Niin ikään Varsovassa laadittiin 1970-luvun alkupuoliskolla sopimus väkivallan käytöstä luopumisesta Neuvostoliiton, Puolan ja Tšekkoslovakian kesken (Saarinen 1993, 703). Ehkä ajankohtaan parhaiten sopii Päivi Harisen (2007, 217) ”Eurooppa”-laulusta esittämä tulkinta, jossa Varsovan itkun selittää Puolan joutuminen sotatilaan työväenliikkeen väkivaltaisen hajottamisen takia. Koska kansalaisten kaltoinkohtelu sosialistisissa maissa jatkui aina Neuvostoliiton hajoamiseen vuonna 1991 asti, voisi olettaa Varsovan laulussa itkevän petettyjen lupauksen ja sotilaallisten toimien takia.

Edelleen laulussa puhuteltava on pelkäävä Eurooppa. Ahdistukseen tuntuu olevan syytäkin: ”pelko pukee ystävyiden mantteleihin” ja aika luottamuksen ”valheen hurstiin” häätäen sen silmistään ”leireihin, panssariverhojen, kaihdinten taa”. Sitten aika ja pelko yhdessä kiillottavat pistimiään ”aurion paisteessa, keskellä päivää” eli julkisesti ja häpeilemättä. Vaikuttaa siis siltä, että aika ja pelko ovat karkottaneet inhimilliset hyveet ystävyiden ja luottamuksen halliten Eurooppaa. Suora viite Eurooppaan nostaa esiin mielikuvia ”leireistä” keskitys- tai pakolaisleireinä. ”Panssariverho” puolestaan tuntuu synonyymiltä Eurooppaa jakaneelle rautaesiripulle, joka erotti maanosan itä- ja länsileireihin (Saarinen 1993, 639). Pistimien

kiillottaminenkin on varsin sotaisa metafora, jonka myötä kiihdytetään taas B-taitteeseen.

B2-taitteessa kertoja tuskailee kaikkunsa kanssa, kuinka uusi kevät on ”yhä talvempi kevät”, jokainen sydän yhä tyhjempi ja jokainen käsi yhä kovempi. Se, että kevät muistuttaa aina vain enemmän talvea, on ainakin suomalaisella mittapuulla ei-toivottavaa, koska suomalainen talvi on kylmä ja pimeä, kuoleman vertauskuva. Nykyisen ilmastonmuutoksen myötä talven muuttuminen kuraiseksi ja loskaisesti ei sekään piristä. Tyhjät sydämet ja kovemmat kädet taas herättävät väkivaltaisia miellelyhtymiä. Jälleen kertojan lopetettua sähkökitara pääsee purkamaan patoutuneita tunteita. Soolon päätyttyä ei tällä kertaa tulekaan urkusointua, vaan samanlainen humahdus kuin A1-taitteessa.

Minimalistisen syntetisaattorin johdattelmana saavutaan viimeiseen A-taitteeseen, jossa kertoja toteaa puhuteltavansa olevan maailma, joka elää. Sitä eivät kuitenkaan ruoki uutiset, vaan ne päinvastoin riistävät sitä syöden lihaa, iskien suonta ja vieroksuen sydäntä. Uutiset tyypillisesti ovat huonoja, eli ne tuovat tietoa vain sodista, katastrofeista ja ihmisten julmuudesta toisiaan ja luontoa kohtaan. Postmodernille ajalle ominaisesti uutisten ainut tehtävä on vain häätää eilisen uutiset, sillä tulevaisuus julistaa nykyhetken joka tapauksessa mitättömäksi (Bauman 1996, 184–185). Siten voidaan ymmärtää, että uutiset tai paremminkin niiden aiheet riistävät ja kuluttavat maapalloa siitä piittaamatta.

Kappaleen päättää B3-taite, joka sanoitukseltaan on samanlainen kuin B2. Sen päätteeksi sähkökitaran jäädessä revittelemään äänenvoimakkuus alkaa vähitellen laskea ja kappale päättyy häivytykseen. Koska kappale sekä alkaa vähitellen liukuen että päättyy hiipuen, se kyseenalaistaa aikakäsityksen postmodernilla tavalla, kun mikään ei ala eikä pääty kunnolla (Bauman 1996, 186; Kramer 2002, 16–17).

Kokonaisuutena ”Eurooppa” on hyvin monitulkintainen kappale. Laulussa puhuteltavan ”sinän” olemus jää epäselväksi, eikä viitteitä Varsovaan ja Eurooppaan voi ohittaa yksioikoisesti – viitataan Varsovalle toisen maailmansodan aikaiseen juutalaisghettoon, Varsovan liittoon vai Puolan levottomuuksiin 1980-luvun alussa? Lisäksi äänimaailma on jännittävä, kun toisteinen, konemainen syntetisaattoririffi saa

seurakseen herkkätunteisen pianon ja vahvaimmaisullisen sähkökitaran. Tahtilaji on 4/4, mutta A-taitteissa esiintyy aina yksi 6/4-tahti. Vielä kun huomioidaan tehosteina käytetyt humahdukset ja urkusointu, on tulkinnanvaraa lähes loputtomiin. Kappaleen tunnelma havahduttaa kuitenkin vakavien mielteiden ääreen; helppoa ja tanssittavaa juhlamusiikkia ”Eurooppa” ei ole.

Tämän päivän Euroopan tilanteessa rautaesirippu ja Varsova eivät ole enää järin ajankohtaisia aiheita. Vuonna 2014 toisen maailmansodan päättymisestä tulee kuluneeksi 75 vuotta ja Berliinin muurin romahtamisestakin jo 25 vuotta. Laulun Eurooppa ei ole moderni Euroopan Unionin alue, vaan kylmän sodan pelottama, kahtiajakautunut maanosa. Sen sijaan EU-ajan Euroopalla on nykypäivänä muita pelkoja. Hectorin ”Eurooppa” antaa aiheita pohtia esimerkiksi eurokriittisten suomalaisten suhtautumista EU:n myöntämiin miljardien eurojen lainoihin, joita on myönnetty Kreikalle ja Irlannille vuonna 2010, Portugalille 2011, Espanjalle ja uudelleen Kreikalle 2012 ja Kyprokselle 2013 (eurokriisi.fi 2013); euroon kriittisesti suhtautuvien poliittisten liikkeiden kannatus on kasvanut kriisin myötä merkittävästi, mitä maltillisemmat liikkeet ovat pitäneet huolestuttavana johtuen vastapuolen jyrkistä kannanotoista esimerkiksi maahanmuuttoon liittyen. Siten ”Eurooppaa” voisi tämän päivän kontekstissa tulkita huolestuneisuutena siitä, että aiemmin jäsenmaiden välistä ystävyyttä painottanut Euroopan unioni on nyt talouskriisin myötä käymistilassa, mikä herättää joidenkin kansallisuuksien sisällä vihamielisyyttä. Siten sydämet ovat yhä tyhjempiä, kädet kovempia ja uutiset huonoja, kun kansojen välisistä suhteista määrää yksin raha.

Laulun esittämä kuva maanosastamme on varsin lohduton, kun rakkaus, ystävyys ja luottamus jäävät sodan, pelon ja ajan jalkoihin. Ihmisyys tukahtuu teknologian ja uutismassan alle. Aina vain enemmän talvea muistuttavan kevään voi tulkita symbolisesti ajan henkenä ja ”ydintalven” pelkona, mutta myös konkreettisemmin huolena luonnonympäristöstä ja ilmastonmuutoksesta. Tämä on Hectorin tuotannossa varsin yleistä. Esimerkiksi albumilla *Herra Mirandos* (1973) puistot pannaan muovipussiin kappaleessa ”Asfalttiprinssi” ja albumilla *Liisa pien* (1975) entinen mies valittaa asfalttiläävässään, kun maapalloa riistetään ”Trullilaulussa”.

”Euroopan” kohdalla kuulijan valppautta herätellään ensi hetkistä alkaen, kun musiikki kohoaa esiin vähän kerrassaan. Koska kappale myös loppuu häivytykseen, sillä ei ole selviä rajoja vaan ajallisuuden kokemus katoaa postmodernilla tavalla; postmodernille ominaista on, että miltei kaikki katoaa ennen ”luonnollista kuolemaansa” (Bauman 1996, 186). Kuulijan valittavaksi jää, pitääkö hän musiikin asteittaista katoamista laulussa mainittuna muistin vai unohduksen mahdollisuutena. Unohtamisen riskinä tosin on, että historia toistaa omat virheensä. Postmodernia ”Euroopassa” on lisäksi sen poliittinen kantaottavuus, monitulkintaisuus ja eheän tarinajatkumon puute. Syntetisaattorin teknologisuuden korostuminen ja kuvion minimalistisuus ovat myös postmodernille musiikille tyypillisiä piirteitä kuten myös Kraftwerk-vaikutteinen tyyli. (Kramer 2002, 16–17, 20.) Tältä kannalta ”Eurooppaa” voi perustellusti pitää varsin postmodernina musiikkina.

Albumin avauksena ”Eurooppa” tarttuu syntyhetkensä ajankohtaisiin poliittisiin huolenaiheisiin, mutta antaa myös nykypäivän kuulijalle syytä pohtia, millainen on 2010-luvun Eurooppa; vieläkö Eurooppa pelkää? Samalla kappale muistuttaa lähihistorian aroista kohdista. ”Eurooppa” albumin aloitus- ja nimikkoraitana antaa odottaa, ettei albumi päästä kuulijaansa helpolla, sen verran vakavilta teemat ja soundit tuntuvat. Jo aloituskappaleen perusteella saa käsityksen, että muultakin albumilta voi odottaa Hectorin musiikille tyypillistä yhteiskunnallista kantaottavuutta ja paikoin kipeidenkin teemojen käsittelyä. Kepeys albumin soundeissa on useimmiten luonteeltaan ironista, mikä välittyy ”Eurooppaa” seuraavasta ”Videorodeo”-kappaleestakin.

4.3 ”Videorodeo”

Toisena kappaleena kuultava ”Videorodeo” luo nimensä puolesta miellelyhtymän David Cronenbergin käsikirjoittamaan ja ohjaamaan surrealistiseen scifi-kauhuelokuvaan *Videodrome – tuhon ase*. Yhteys jää näennäiseksi: elokuva on valmistunut vuonna 1983, siis kaksi vuotta *Euroopan* julkaisun jälkeen (IMDb 2013). Vaikutteita kappaleeseen ei siis ole voitu saada elokuvasta. Kuitenkin videossa kysymys on jälleen ihmisyyttä turruttavasta mediateknologiasta, jonka avulla ihminen voi paeta todellisuutta ja vieraantua.

Nimenä ”Videorodeo” yhdistyy myös rodeoratsastukseen, joka on kiihkeätempoinen ja arvaamaton laji, jossa ratsastaja pyrkii pysymään vauhkon eläimen selässä mahdollisimman kauan. Yleisölle tämä on viihdyttävää, ratsastajalle suorastaan vaarallista. Termin ”videorodeo” voi tulkita niin, että media ja videoteknologia (ehkä myös laajemmin audiovisuaalinen tekniikka) sen välittäjänä on eläin, jolla vastaanottaja ratsastaa voimatta koskaan olla varma, milloin lentää kyydistä ja millaisin seurauksin. Siten medialla on valta ja kyky vieraannuttaa ihminen. Voidaan myös pohtia, kuinka monen julkisuuden henkilön elämän median mahti on tuhonnut. Rodeossa ratsastaja on melko voimaton häntä höykyttävän ratsun alla, joten jos media on eläin, ratsastaja on täysin sen vietävissä ja samat liikkeet toistuvat yhä uudelleen.

Musiikillisesti ”Videorodeo” on varsin toisenlainen kuin edeltävä ”Eurooppa”. Syntetisaattori on edelleen aloittava instrumentti, mutta tällä kertaa sen soundi ja melodia muistuttavat mainosrallatusta – iloisen kevyesti kilahteleva, suorastaan lapsellisen tyhjänpäiväinen musiikki tuntuu juhlistavan kapitalismin kulutusihanteita, postmodernin utopiaa (Bauman 1996, 239–240). Harmonisesti musiikki kulkee C-duurissa. Kuitenkin kuvion päälle tuleva laulu ottaa kriittisemmän kannan: lähinnä puhelauluksi mielletävää tekniikkaa käyttävä, sävyiltään sarkastinen ääni toteaa, kuinka todellisuus on ”kaiken aikaa epätodempaa” ja ”sen yhteiskunnallinen muutos meissä alivalottaa”. Edelleen todellisuus ahdistaa laulun ”meitä”, mutta se voidaan onneksi ”saneerata”, mikäli se häiritsee valtaa. Lyyrisemmin, vähemmän sarkastisesti ääni huokaa lopuksi: ”ja syntyy uutistoimintaa...” Määrittelen tämän A-taitteeksi. Kappaleen sanat ja rakenne ovat seuraavat:

”Videorodeo” (säv. ja san. Hector)

intro

On todellisuus kaiken aikaa epätodempaa, A1
sen yhteiskunnallinen muutos meissä alivalottaa,
ja läkähdykseen asti todellisuus meitä ahdistaa
ja se voidaan "saneerata" jos se valtaa kuristaa
ja syntyy uutistoimintaa.

Joskus, vaikka harvoin pysähdyt B1
Ja mietit mistä oikein kenkä puristaa?

Jos kaaos onkin meissä eikä ulkopuolella A2
ja uutistoiminta vain visualisoi sen huolella,

niin yhteiskunnan näyttämöllä rooli jokainen
On idiootin rooli jota ohjaa normit sen
uutiskaaoksen.

Joskus, vaikka harvoin pysähdyn
ja mietin silmät auki: mitä näe en? B2

Ja silloin vauhti kiihtyy,
koska vastaus on liikaa. C1
Se täytyy juosta nurin,
ettei itsen kanssa joutuis kahden.
Ei voittajaa, ei häviäjää,
vain myytti viimeinen.
Ei voittajaa, ei häviäjää.

välisoitto

Sä tahdoit olla vapaa, olla joen kaltainen,
mutta jokeen kasvoi paasia sen joen padoten. A3
Jos se joki oli Todellisuus ja vesi Ihminen,
niin ne paadet oli sanoja, nuo kaksi erottaen
ja rannat rajaten.

Vain lapset osaa leikkiä, muut pelaa peliä,
ja yhteiskunnan säännöt suosii kovaa peliä. A4
Jos TV peilaa todellisen, särkyneitä peilejä.
Vain naamioiden itsensä voi olla itsensä,
itse itsensä.

Joskus, vaikka harvoin pysähdyt
ja katsot silmät kiinni silmiin ihmistä. B3

Ja silloin vauhti kiihtyy,
koska silloin näkee liikaa. C2
Ja silmät kääntyy nurin,
ettei itsen kanssa joutuis kahden.
Ei voittajaa, ei häviäjää,
vain myytti viimeinen.
Ei voittajaa, ei häviäjää.

välisoitto

Joskus, vaikka harvoin pysähdyn
ja mietin silmät auki: mitä näe en? B4
Joskus, vaikka harvoin pysähdyt
ja katsot silmät kiinni silmiin ihmisen.
Joskus, vaikka harvoin...

fade out

Kertojan huolena tuntuu siis olevan, että ihmiset ovat vieraantuneet todellisuudesta ja yhteiskunnallinen muutos esittää liian synkän ja epäselvän kuvan oikeasta maailmasta. Totuudesta on tullut jotain, minkä valta voi muokata mieleisekseen.

Suoraan A-taitteen perään laulaja jatkaa sen lopussa käyttämällään lyyrisellä, hieman ihmettelevällä äänensävyllä lyhyempään B-taitteeseen, jossa pohdiskelee seuraavaa: ”Joskus vaikka harvoin pysähdyt ja mietit mistä oikein kenkä puristaa.” Vastausta ei kuitenkaan saada, vaan syntetisaattorin kilautettua jälleen muutaman kerran toistamansa kuvion tullaan A2-taitteeseen. Siinä kertoja käyttää taas sarkastisen lällättävää sävyä miettiessään, että jos ”kaaos onkin meissä eikä ulkopuolella ja uutistoiminta vain visualisoi sen huolella”, seurauksena on, että jokainen rooli yhteiskunnan näyttämöllä on idiootin rooli, jota ohjaavat uutiskaaoksen normit. Taitteen viimeinen sana on juuri ”uutiskaaoksen”, joka lauletaan taas enemmän huokaisten kuin kiukkuisesti.

Kertoja pohtii siis, onko vika ihmisissä vai heidän ulkopuolellaan eli oikeastaan sitä, ovatko kaikki skitsofreenisia vai onko maailma sellainen. Jos kaaos tosiaan on ihmisessä itsessään, yhteiskunta on vain järjetön postmoderni näytelmä, jossa kukaan ei ole toista viisaampi ja jota uutisissa voidaan näyttää kansan viihteeksi. Siten myös uutiset ja edelleen niiden aiheet ovat täysin älyttömiä, silkkaa kaaosta. Lashin mukaan informaatio- ja viestintärakenteiden synnyttämät informaatiovirrat voidaan nähdä yhtäältä ”kapitalistisen ylivallan uutena foorumina”, toisaalta refleksiivisyyden edellytyksenä (Lash 1995, 186). ”Videorodeossa” mainittu uutiskaaos vaikuttaa ennen kaikkea juuri vallan välineeltä, mutta toisaalta se, että laulaja pohtii vastaanottamansa informaation merkityksiä, viittaa jonkinlaiseen refleksiivisyyteen. Huomionarvoista televisiouutisiin liittyen on, että Suomessa vuoteen 1981 asti Ylellä oli yksinoikeus uutislähetysiin (Ruoho 2011, 113). Siten tv-uutiset olivat oikeastaan valtion monopoli ja vallan väline, joka jakoi samat arvot yhteiskuntajärjestelmän kanssa ja välitti kuvaa siitä, millaisia suomalaiset ovat (Herkman 2001, 86–87, 161, 214). Jos siis uutiset ovat kaaosta, sitä on myös yhteiskunta.

Baumanin mukaan postmodernissa maailmassa joukkoviestimillä on lähes yksinoikeus julkisen maailmankuvan muokkaamiseen ja uutisten tärkein tehtävä on häätää eilisen uutiset pois muistista. Edelleen postmoderni tila on kaaos, jossa voi tapahtua mitä tahansa ja jonka kohtaamiseen ei löydy apua menneisyydestä. (Bauman 1996, 152, 185, 221, 227–228.) Ilmeisesti uutiset ”Videorodeossa” ovat huonoja. Mielenkiintoista on, ketä varten tätä kaoottista yhteiskunnallista näytelmää esitetään ja uutisoidaan – ehkä sekaisin oleva ihminen voi vieraannuttaa itsensä yhteiskunnasta ja katsoa sitä tv-ruudusta ulkopuolisena. Voisikin olettaa, että laulun kertojaminä kuuluu Lashin

mainitsemiin ”refleksiivisyshäviäjiin” eli kolmanteen luokkaan, joka television vaikutuksesta asettuu informaatio- ja viestintärakenteissa nimenomaan *vastaanottavaan* päähän; muutoin tämä alaluokka nähdään informaatioyhteiskunnan ”poissuljettuna kolmanneksena” (Lash 1995, 179–180, 185). Kertoja on siis ulkopuolella eikä kykene vaikuttamaan vastaanottamiinsa sisältöihin.

Tämän ikävältä vaikuttavan A2-taitteen jälkeen kuullaan huolestuneelta kuulostavan kertojan pohdinta B2-taitteessa: ”Joskus vaikka harvoin pysähdyn ja mietin silmät auki mitä näe en.” Kertoja siis tunnustaa itsekkin pysähtyvänsä miettimään vain harvoin, mikä häneltä jää huomaamatta, vaikka silmät ovatkin auki. Ilmeisesti siis suurimman osan ajastaan hän pysyy liikkeessä ajattelematta asioita enempää, ympäristöönsä syvempää huomiota kiinnittämättä.

Tästä päästään vihasemmin laulettuun, suorastaan tiuskittuun C-taitteeseen: ”Ja silloin vauhti kiihtyy, koska vastaus on liikaa! Se täytyy juosta nurin ettei itsen kanssa joutuis kahden. Ei voittajaa, ei häviäjää, vain myytti viimeinen. Ei voittajaa, ei häviäjää.” Eli pysähtyminen miettimään tuntuu kertojasta pahalta ja se, minkä hän normaalisti ohittaa näkemättä, onkin käsityskyvylle liikaa. On siis otettava vauhtia, jottei tarvitsisi kohdata totuutta ja todellista itseään. On huolestuttavaa, ettei ihminen tahdo kohdata itseään vaan pakenee. Kyse on myös postmodernin torjunnasta, sillä postmodernin toimijan tärkein tehtävä on itsen jatkuva reflektointi, arviointi ja tarkkailu (Bauman 1996, 213). Mikä mainittu viimeinen myytti sitten onkin, kyseessä on peli, jossa ei ole voittajia tai häviäjiä. Mikä siis on kaiken tarkoitus? Tätä kuulija voi pohtia punk-rock–tyyppisen välisoiton aikana, jossa kuullaan peltisten roska-astioiden hakkaamista muistuttavia rytmisiä rämähdyksiä. Punk-estetiikkaa ovat myös säröiset soundit ja hälyänet, tietynlainen rumuuden ihanne.

Välisoittoa seuraava A3-taite on lyriikoiltaan vähintään yhtä monitulkintainen kuin aiemmatkin taitteet. Kertoja puhuttelee jotakuta (”sä tahdoit”), joka halusi olla vapaa ja joen kaltainen, mutta jokeen kasvoikin paasia, jotka patosivat joen; ”jos se joki oli todellisuus ja vesi ihminen, niin ne paadet oli sanoja nuo kaksi erottaen ja rannat rajaten”. Taas kertojan äänensävy on ivallisen tiuskiva suurimman osan taitteesta, mutta viimeiset sanat ”ja rannat rajaten” lauletaan hellempään, huolestuneeseen tyyliin. Sanoitusta joutuu ajattelemaan hyvin systemaattisesti: joki oli todellisuus, vesi ihminen

ja paadet sanoja, joten puhuteltava halusi siis kertojan mukaan olla vapaa ja todellisuuden kaltainen. Sitten todellisuuteen kasvoi sanoja, jotka erottivat ihmisen ja todellisuuden, veden ja joen, toisistaan. Tuntuu oudolta ajatella jokea ilman vettä – kuivuuko todellisuus ilman ihmistä? Voiko jokea olla ilman vettä, eli onko todellisuutta ihmisen ulkopuolella? Helppoiten on ymmärrettävissä, että sanat erottavat ihmisen todellisuudesta, onhan valehtelu ihmisluonnolle melko ominainen piirre. Avoimeksi jää, mitä ovat rannat. Ovatko rannat epätodellista, valhetta? Joka tapauksessa veden kaiken järjen mukaan pitäisi pysyä joessa eli ihmisen todellisuudessa. Yksinkertaistettuna taite voisi siis tarkoittaa sitä, että valheet irrottavat ihmisen viattomasta alkutilastaan.

A4-taite seuraa A3:a suoraan. Siinä kertoja tiuskii, kuinka vain lapset osaavat leikkiä muiden pelatessa peliä – ”ja yhteiskunnan säännöt suosii kovaa peliä”. Harisen (2007, 217) mukaan tässä ”jälleen Hector kehotti myös huomioimaan lasten suuren viisauden”. Ilmeisesti lapsen viattomuus vaihtuu vanhemmiten juonikkaaksi taktikoinniksi, jossa epärehelliset ja väkivaltaiset keinot ovat sallittuja yhteiskunnan toimiessa tuomarina. Siinä missä moderni identiteetti rakentui ammatin ja aseman varaan, postmoderni identiteetti perustuu vapaa-aikaan ja peleihin (Kellner 1995, 275), eli aikuisten ”pelaaminen” voisi viitata myös kulttuurin postmodernisoitumiseen.

”Jos TV peilaa todellisen särkyneitä peilejä, vain naamioiden itsensä voi olla itsensä” laulaja jatkaa ja toistaa alistuneesti lopuksi ”itse itsensä”. Mielenkiintoista on pohtia, mitä tarkoittaa se, että tv peilaa todellisuuden peilejä. Mediatutkija Juha Herkmanin mukaan televisio on todellisuuden ”vääristävä peili”, joka muotoilee todellisuutta uudelleen sen sijaan, että olisi suora ikkuna siihen (Herkman 2001, 20, 219). Peilikuvassa vasen on oikea ja oikea vasen, mutta peilikuvan peilikuvassa kaikki on taas oikein päin. Toisaalta onko peilikuvan peilikuva todellisempi ja lähempänä kuvaamaansa kohdetta kuin alkuperäinen peilikuva? Etäisyys kohteeseen on ainakin kasvanut. Vielä kun tv peilinä heijastaa todellisen *särkyneitä* peilejä, ei kuva voi olla totuudenmukainen. Tv:n esittämä kuva todellisuudesta on siis vääristynyt. Jos katsoja voi olla itsensä vain naamioiduttuaan, herää ajatus, että hän pyrkii olemaan tv:n esittämän vääristyneen kuvan vastine, peilikuva. Katsoja ei siis rohkene olla se mikä on, vaan uskoo, että hänen on oltava tv:ssä näkemänsä kaltainen. Mitä tällöin tapahtuu todellisuudelle? Mikä edes on todellisuus ja mikä representaatio?

Tätä filosofista pohdiskelua seuraa B3-taite, jossa kertoja puhuttelee taas kuulijaa kuten B1-taitteessa (vrt. B2, jossa kertoja puhuu minä-muodossa): ”Joskus vaikka harvoin pysähdyt ja katsot silmät kiinni silmiin ihmistä.” Tässä on selvä paradoksi – kuinka voi katsoa silmät kiinni? Ehkä tarkoitus on löytää oma ihmisyytensä, kohdata itsensä päänsä sisällä. Toisaalta kyse voi olla siitä, että paradoksilla pyritään osoittamaan, kuinka vieraantuneita ihmiset ovat toisistaan – katsovat, mutteivät näe toisiaan. Ehkä ihminen uskaltaa kohdata kanssaihmisensä enää silmät kiinni. Tukea tälle teorialle saa seuraavaksi kuuluvasta C2-taitteesta: ”Ja silloin vauhti kiihtyy, koska silloin näkee liikaa. Ja silmät kääntyy nurin, ettei itsen kanssa joutuis kahden.” Tälläkään kertaa ei ole voittajaa tai häviäjää, vain viimeinen myytti. Ihminen pakenee itseään, koska se, mitä hän näkee, on liian rankkaa ja täytyy kiistää. Silmien nurin kääntyminen tuntuu viittaavan pyörtymiseen tai jonkinlaisen epileptisen kohtauksen saamiseen. Järkytys itsensä näkemisestä on siis niin suuri, että kykenee sairastuttamaan ihmisen. Tälläkin kertaa itseä paetaan välisoitossa pellit paukkuen.

Välisoiton jälkeen ei tulla enää A:han vaan jäädään kertaamaan B-taitteiden sisältöjä: ”Joskus vaikka harvoin pysähdyn ja mietin silmät auki mitä näe en. Joskus vaikka harvoin pysähdyt ja katsot silmät kiinni silmiin ihmisen” ja niin edelleen, kunnes kappale häipyä kuulumattomiin. Erona aiempiin B-taitteisiin on, että nyt laulajan kaikuna toistetaan laulettua kaanonina, joka tosin häviää nopeasti kuulumattomiin laulajan aloittaessa seuraavan säkeen.

Musiikillisesti A-taitteissa musiikki ja sanat ovat melkoisessa ristiriidassa keskenään: kepeä, mainosmainen kuvio toistuu yksitoikkoisena kerran toisensa jälkeen samalla, kun raadollisen ironinen ääni nostaa esiin todellisuudesta vieraantumisen, television vallan ja monien toimintojen turhuuden. Tämä ironinen ristiriitaisuus on postmodernille musiikille tyypillistä, samoin kuin toisto ja teknologisuus sekä laulun aiheena että soundina. Sanoitus kyseenalaistaa jopa vapauden, jota Suomessa on pidetty suuressa arvossa, haastaen siten perinteistä arvomaailmaa. Myöskään yhtenäistä tarinaa ei muodostu tai edes lineaarista logiikkaa. Kaikki tämä tekee ”Videorodeosta” postmodernin. (Kramer 2002, 16–17, 20.)

Siinä mielessä ”Videorodeo” on aikaansa edellä, että vuonna 1981 suomalainen televisiotarjonta koostui kahdesta kanavasta (Sarantola-Weiss 2008, 154). Suomen

ensimmäinen tv-lähetys tapahtui vuonna 1955 ja laajemmin televisio saavutti kotitaloudet 1960-luvulla; väritelevisiot yleistyivät vähitellen 1970-luvun kuluessa (Herkman 2001, 13, 54, 60). Vuodesta 1956 lähtien elinkeinoelämän omistama Mainos-TV eli nykyisen MTV3-kanavan edeltäjä jakoi ainoan kanavapaikan Yleisradion Suomen Television kanssa (Kortti 2011, 57); toinen kanava (nykyinen Yle TV2) saatiin vuonna 1964 (Herkman 2001, 54). Oman kanavapaikkansa Kolmostelevisio eli nykyinen MTV sai vasta vuonna 1985 (Saarenmaa 2011, 198–199).

Nimi ”Videorodeo” on kiehtova sikälikin, että ensimmäiset kotivideonauhurit tulivat markkinoille 1970-luvulla ja VHS-teknologia otti hallitsevan sijan vasta seuraavalla vuosikymmenellä, jolloin myös kotikäyttöön tarkoitettut videokamerat yleistyivät (Herkman 2001, 62, 144); *Euroopan* ilmestyessä vuonna 1981 videoteknologia siis oli (ainakin oletettavasti) varsin marginaalinen ilmiö Suomessa. Kiehtovaa kuitenkin on, että elokuussa 1981 toimintansa aloittaneen yhdysvaltalaisen MTV-kanavan toiminnan avasi uutta aaltoa edustavan The Buggles-yhtyeen kappaleen ”Video Killed the Radio Star” (1979) musiikkivideo (Last.fm 2014). Tyyliiltään ja aiheeltaan ”Videorodeota” huomattavasti muistuttava kappale kertoo ironisesti, kuinka uusi videoteknologia syrjäytti (”tappoi”) radiotähden.

Tämän päivän loputtomassa mainostulvassa ”Videorodeo” tuntuu hyvin ajankohtaiselta, kun television yli kymmenen ilmaiskanavan lisäksi tarjolla on internetin videosivustoja, joita voi katsella jopa kännykästä ja tablettitietokoneesta sijainnista riippumatta. Mainoksia sen sijaan ei pääse pakoon, vaikka kovalevylle tallennetuista ohjelmista ne voikin kelata ohi. Silti kaupallisuus ja mainonta ovat kulttuurissamme aina läsnä ja tavarat ovat yhä vain lyhytikäisempiä. Jo 2000-luvun alussa miltei jokaisella suomalaisella oli matkapuhelin ja ”maailma ja sen tulehduksen tila jatkoivat vyörymistään sisään suomalaisten postiluukuista ja tv-vastaanottimista” (Harinen 2007, 221). Lisäksi audiovisuaalisen median tarjonnan kasvu on johtanut siihen, että kuluttajaryhmät ovat fragmentoituneet aina vain pienemmiksi, eikä minkään sanoman voi enää odottaa tavoittavan kaikkia. Nykyhetken mediakulttuuria voi siis hyvin pitää enemmän kaaoksena kuin ”Videorodeon” syntyajankohdan ympäristöä. Nykyään ihminen voi kantaa ”mediakaaosensa” mukaan minne ikinä meneekin, eikä välttämättä joudu koskaan ajattelemaan tosissaan tai todella kohtaamaan muita. Viihteeseen on helppo paeta todellisuutta. Onko virtuaalitodellisuus kuitenkin todellisuutta?

”Videorodeon” leikkisä mainosmusiikki tuntuu houkuttelevan ihmistä antautumaan ja turruttamaan itsensä, luopumaan todellisuudesta ja elämään tv:n esittämän vääristyneen kuvan mukaan. Mainokset pyrkivät erottumaan tv-tarjonnan virrasta ja muuttamaan silmäilyn tuijottamiseksi eli saamaan ihmiset liimattua vastaanottimen ääreen, mikä antaa myös mahdollisuuden passivoitumiseen (Herkman 2001, 81; Kortti 2011, 59). Televisio ja uutiset näyttävät pahoina, inhimillisyyden horrokseen vaivuttavina teknologioina.

Kautta koneiden historian ihmisen ja teknologian välinen suhde on nostattanut pelkoja valtasuhteiden kääntymisestä nurin (koneet ihmisten hallitsijoina) ja ihmisyyden katoamisesta (Herkman 2001, 8, 74), mitä ”Videorodeo” tuntuu heijastelevan. Postmodernista utopiasta (Bauman 1996, 239–240) on tullut dystopia. Tätä vastaan laulaja taistelee kiukkuihin sävyyn, mutta joutuu välillä itsekin ihmettelemään ja valittamaan väsyneenä. C-taiteissa ja välisoitossa kuullaan enemmän rock-tyyppistä musiikkia, joka murtaa mainosmusiikin luoman narkoosin sähkökitaran ja rumpujen voimin. Tällä pyritään mahdollisesti herättelemään tv-ruutuun uppoutunutta ihmistä peltejä pamautellen. Sanoituksen sisältö antaa aihetta käyttää aivoja, sen verran moniselitteinen se on. Huomion kiinnostavat myös syntetisaattorin lyhyet välikkeet, joiden pituus vaihtelee eri kohdissa. Media voi siis toimia ihmisen hulluuden ja vieraantumisen välittäjänä, mutta pohjimmiltaan hulluus lähtee ihmisestä itsestään – näin myös albumin seuraavassa laulussa ”Woyzeck”, jonka voi tulkita postmoderniksi adaptaatioksi Georg Büchnerin samannimisestä tragedianäytelmästä.

5 AHDISTUNEITA IHMISIÄ VAILLA YHTEISÖN TUKEA

5.1 ”Woyzeck”

Euroopan kolmas raita ”Woyzeck” perustuu saksalaisen Georg Büchnerin (1813–1837) samannimiseen tragedianäytelmään. *Woyzeck*-näytelmä on varhaisessa iässä kuolleen Büchnerin viimeinen, keskeneräiseksi jäänyt ja postuumisti julkaistu teos, johon myös Alban Bergin esikoisoppera *Wozzeck* (1922) perustuu. Näytelmässä eri luonnosversioiden pohjalta kronologisesti eteneviä kohtauksia on 25. Niiden lisäksi löytyy kaksi kohtausta, joiden oikeista paikoista ei ole tarkkaa käsitystä ja joita on esitetty milloin missäkin välissä; näytelmä sai ensiesityksensä vasta vuosisata kirjailijan syntymän jälkeen. (Pohjola 1984, 275, 277–279.)

Käytän Büchnerin näytelmäkäsikirjoitusta vertailukohtana Hectorin kappaleelle etsien siitä selityksiä laulussa esitetyille sisällölle. Hectorin ”Woyzeckia” on intertekstuaalisuuden kannalta tutkinut kirjallisuuden pro gradu -tutkielmassaan Tenho Immonen (1999, 38–48), joka pitää kappaletta näytelmän rock-pastissina (1999, 39–40, 48). Tässä tapauksessa pastissi ymmärretään alkuperäisteosta kunnioittavana mukaelmana. Hectorin ”Woyzeckia” voi pitää myös Büchnerin näytelmän postmodernina kriittisenä adaptaationa eli itsenäisenä teoksena, joka kuitenkin avoimesti myöntää pohjautuvansa johonkin aiempaan teokseen (Hutcheon 2006, 6–8).

Georg Büchnerin *Woyzeck*-näytelmä on kertomus miehestä, jonka mustasukkaisuus ajaa järjettömiin tekoihin. Näytelmässä harhojensa vankina elävä Franz Woyzeck on köyhä sotilas ja koehenkilö lääketieteellisessä kokeessa. Hänen ainoa lohtunsa maailmassa on puoliso Marie, jonka Woyzeck saa kuitenkin huomata petolliseksi; Marie on myynyt itseään saadakseen kultaiset korvarenkaat. Sisäinen ääni käskee Woyzeckia tappamaan uskottoman naisen, minkä hän tekeekin.

Büchnerin kertomasta tarinasta on laadittu lukuisia eri taiteenlajeja edustavia adaptaatioita oopperasta elokuvaan. Päähenkilön hahmolla on historiallinen esikuva: Vuonna 1780 Leipzingissä syntynyt Johann Christian Woyzeck oli köyhä peruukintekijä ja sotilas, jolla oli suhde rouva Woost -nimisen kirurgin lesken kanssa. Vuonna 1821 nainen oli lähtenyt kävelyille toisen sotilaan kanssa Woyzeckin odottaessa

turhaan. Lopulta raivostunut Woyzeck puukotti naisen kuoliaaksi tämän käskettyä jättää hänet rauhaan. Jäätymään kiinni pian Woyzeck todettiin mielisairaaksi – hän näki näkyjä ja kuuli ääniä. Silti oikeus totesi hänet syyntakeelliseksi ja Woyzeck tuomittiin teloitettavaksi miekalla, mikä tapahtuikin Leipzingin torilla vuonna 1824. (Chun 2012; Pohjola 1984, 276.) Woyzeckin tarinasta on siis lukuisia muitakin versioita kuin Büchnerin, mutta Hectorin ”Woyzeck” perustuu nimenomaan Büchnerin näytelmään, vaikka onkin varsin omintakeinen ja postmoderniksi mielletty adaptaatio.

Hectorin ”Woyzeck” alkaa hyvin hiljaa säteilevällä, synteettisellä ja lähinnä jousisoittimia jäljittelevällä yhden soinnun sähköisellä äänikaarella, jonka voimakkuus nousee vähitellen kuin klassinen auringonnousun kuvaus. Kysymys on siis sävelmaalailusta, mutta itse laulun alkaessa sanamaalailu paljastaakin kyseessä olevan auringonlaskun kuvailu. Vaikutelman ristiriitaisuuden voi tulkita ironisena tai koko elämänkaarta aamusta iltaan, syntymästä kuolemaan, symboloivana. Volyymien kohotessa mukaan nousee rumpujen, sähkökitaran ja basson muodostama raskas, yhtä tahtia G-duurissa toistava rock-komppi, joka häivyttää jousikentän alleen; tämä matalista kahdeksasosanuoteista koostuva riffi toistuu läpi kappaleen myös kaikissa A-muotoisissa taitteissa. Laulun sanat ja rakenne näyttävät seuraavilta:

”Woyzeck” (säv. ja san. Hector)

intro

Aurinko laskee, kaupunki hehkuu, tuli taivaan lävistää. A1
 Sinun aurinkosi laskee, vaikka maa vain muuttaa siihen suhdettaan.
 Nainen on saanut kultaiset renkaat köyhän hintaan ainoaan.
 Sinun naisesi sua pettää, vaikka tuskin mahtuu muuhun maailmaan.

Kapteeni pelkää, rykmentin aivo: järjen esiinluiskahdus, A2
 ja hän alistaa sua Woyzeck ,vaikka katsot häntä niin kuin tykki kohteeseen.
 Sulle ihminen on kuilu, ja sua pyörryttää kun katsot syvyyteen.

Sun mikä nyt on Woyzeck, sotilas? B1
 Marie on tanssimassa, sun ainoas.
 Sun naisesi on kuuma.

Pistä narttu kuoliaaksi, C1
 antaa mennä, antaa mennä.
 Viulut soittaa: tiitaa tiitaa,
 viulut soittaa: tiitaa tiitaa.
 Viulut soittaa tiitaa tiitaa.

välisoitto

Halpa on veitsi leikata leipää, jota syödä saanut et. A3

Podet kuumetta kylmää: ota ruutiryppy, pääset sairaalaan.
Kuumat on huulet, naisesi huulet, kuu jo nousee, punainen
niin kuin verinen rauta. Ei kylmä ruumis tunne kylmää ollenkaan.

Sun mikä nyt on Woyzeck? Oi Jumala! B2
Marie on yötä vasten kalpea.
Mikä sinun on maailma?

Piparkakkuhevosella C2
hullu lahjoo huoran lasta.
Aina jollain lahjuksella
hyvä myydään maailmasta.
Hyvä myydään maailmasta.

välisoitto

Aurinko laskee, kaupunki hehkuu, tuli taivaan lävistää. A4
Sinun aurinkosi laskee, vaikka maa vain muuttaa siihen suhdettaan.
Maailma sykkii, valtimo villi: petos johtaa petokseen. Sinun harhasi on totta.
Antaa mennä, antaa mennä, antaa mennä uudelleen.

Aurinko laskee, maailma sykkii, sinut hirteen tuomitaan. A5
Nyt on edessäsi kuilu, sinne joudut vielä kerran katsomaan.
Maailma sykkii, valtimo villi: petos johtaa petokseen. Sinun harhasi on totta.
Antaa mennä, antaa mennä, antaa mennä...

fade out

Muutaman tahdin jälkeen äänenvoimakkuus on saavuttanut täyden tasonsa, jolloin alkaa ensimmäinen laulettu osuus. Se alkaa kuvailevasti: ”Aurinko laskee. Kaupunki hehkuu, tuli taivaan lävistää.” Laulajan äänensävy on vakavan puhutteleva, ja seuraavaksi hän puhutteleekin suoraan laulun kohdetta eli Woyzeckia toteamalla tämän auringon laskevan, ”vaikka maa vain muuttaa siihen suhdettaan”, mikä jo viittaa Woyzeckin köyhyyteen, ongelmiin ja kuolemaan; maailma jatkaa kulkuaan jättäen mainitun auringon taakseen. Auringon voi tulkita myös kuvaannollisesti Woyzeckin psyykkiseksi tilaksi ja mielen valoksi, kuten Immonen (1999, 44) esittää.

Edelleen kertoja jatkaa sanoen naisen saaneen kultaiset renkaat köyhän ainoaan hintaan eli itsensä myymällä ja sitten kiihkeämmin, tuskaisemmin ”sinun naisesi sua pettää, vaikka tuskin mahtuu muuhun maailmaan”. Ääni tyyntyy taas puhuttelevaan sävyynsä saman tien alkavassa toisessa säkeistössä, jossa rykmentin kapteeni pelkää ja alistaa puhuteltavaa Woyzeckia tämän katsoessa kapteeniin ”niin kuin tykki kohteeseen”. Hieman epäselväksi jää, onko ”rykmentin aivo, järjen esiinluiskahdus” kapteeni vai Woyzeck. Joka tapauksessa kertojan mukaan Woyzeckille ihminen on kuilu, jonka syvyyksiin katsoessaan häntä pyörryttää.

Näiden kahden säkeistön, jotka määrittelen A-muotoisiksi taitteiksi, vaikka pieniä eroja niiden välillä onkin havaittavissa, jälkeen tullaan lyhyehköön B-taitteeseen. Siinä komppi, melodia ja soinnutus muuttuvat ja kertoja kysyy, mikä sotilas Woyzeckilla on nyt, kun hänen ainoansa Marie on tanssimassa – ”sun naisesi on kuuma!” Säestys muuttuu jälleen rumpujen jättäytyessä kilahtaviin iskuihin – rock-kudos harvenee ja sen päälle tulee syntetisaattorin toisteinen, pyörteinen juoksutus. Pidän tätä C-taitteena muutoksen huomattavuuden takia. Myös laulajan ääni muuttuu käheäksi ja demoniseksi kehottaen: ”Pistä narttu kuoliaaksi. Antaa mennä, antaa mennä! Viulut soittaa: tiitaa tiitaa. Viulut soittaa: tiitaa tiitaa”. Kolmannen kerran laulajan ääni on taas palannut kiihkeän kärsiväksi vaikeroiden: ”Viulut soittaa: tiitaa tiitaa!” Ääni on Woyzeckin harhan ja mielisairauden ääni. Jo tämän viimeisen toiston aikana alkaa kuin käskystä kuuluu syntetisaattoriviulujen väritön ja tunteeton, nyansseista vapaa ja jopa kevyehkö välisoitto rumpujen säestyksellä. Määrittelen välisoiton omaksi osuudekseen.

Välisoiton päätyttyä alkaa A3-taite, jossa kertoja laulaa veitsen olevan halpa leikata leipää, jota kylmää kuumetta poteva puhuteltava ei saanut syödä. ”Ota ruutiryppy, pääset sairaalaan!” kertoja kehottaa. Naisen huulet ovat kuumat ja verisen raudan punainen kuu nousee. Säkeistön viimeinen toteamus on, ettei kylmä eli kuollut ruumis tunne lainkaan kylmää. Tästä päästään B2-taitteeseen, jossa kertoja kysyy taas mikä Woyzeckilla on, sävystä päätellen myötäeläen voimakkaasti. Kysymyksen jälkeen kertoja huudahtaa ”oi Jumala!” ja jatkaa kuoleman todeten ”Marie on yötä vasten kalpea. Mikä sinun on, maailma?” Eräänlaisen vastauksen antaa C2-taitteen matala, käheä paholaisääni, joka sanoo hullun lahjovan huoran lasta piparkakkuhevosella; ”aina jollain lahjuksella hyvä myydään maailmasta”. Taas myötätuntoisempi kertojanääni huutaa epätoivoisena kaikuna ”hyvä myydään maailmasta” saaden säestykseksen synteettiset jouset, jotka jatkavat jo aiemmasta tuttua tiitaa-aihettaan rumpujen rytmityksellä kuin 1970-luvun euroviisussa. Se, että hyvä on aina myytävissä, osoittaa maailman turmeltuneisuuden – uskollisuus ja rakkaus ovat vain kapitalismin ja markkinatalouden leikkikaluja, joiden avulla rikkaat voivat alistaa köyhiä, eikä mikään ole pyhää.

A4-taitteessa palataan käytännössä alkuun, kun laulun puhuteltavan aurinko eli elämän ja järjen valo laskee kaupungin hehkuessa ja tulen lävistäessä taivaan kuin sodan tai

maailmanlopun melskeessä, vaikka maa vain muuttaa suhdettaan aurinkoon. Kertojan äänensävy on kuitenkin kiihkeämpi ja levottomampi kuin ensimmäisessä säkeistössä. Levottomampi on myös taitteen jälkipuoli: ”Maailma sykkii, valtimo villi! Petos johtaa petokseen. Sinun harhasi on totta! Antaa mennä, antaa mennä, antaa mennä uudelleen!” Syylliseksi on siis tunnistettu paha maailma, joka riistää ihmistä eikä välitä mistään, kun kaiken voi vain antaa mennä. Enää ei päästä B- taitteeseen huolimatta rumpujen pikaisesti vihjaavasta fillistä, vaan tullaan viimeiseen taitteeseen, A-muotoinen sekin. Aurinko laskee, maailma sykkii ja puhuteltava tuomitaan hirteen: ”Nyt on edessäsi kuilu. Sinne joudut vielä kerran katsomaan.” Taitteen loppupuoli on sanoitukseltaan sama kuin edellisenkin päättyen hokemaan ”antaa mennä”, jonka vielä soidessa äänenvoimakkuus putoaa vähitellen kappaleen päättyessä häivytykseen.

Kappaleen sanallinen sisältö asettuu varsin sopusointuiseen vuoropuheluun Büchnerin näytelmätekstin kanssa. Taivaan lävistävä tuli mainitaan Woyzeckin esittämässä repliikissä heti näytelmän ensimmäisellä sivulla, jolla tulee selväksi myös Woyzeckin kuulevan ääniä ja pitävän maata allaan onttona (Büchner 1984 [1875, 1879], 155). Melko alkuvaiheessa näytelmää esiintyy myös kohta, jossa Woyzeckin puoliso Marie peilaa saamiaan korvarenkaita aviotonta lastaan nukuttaessaan (Büchner 1984 [1875, 1879], 160). Yhdeksännessä kohtauksessa puolestaan Woyzeck kuulee kadulla kapteenilta puolisonsa uskottomuudesta epäillen tämän sanoja ensin ja miltei rukoillen tämän laskevan leikkiä: ”Herra kapteeni, minä olen köyhä piru – eikä minulla ole ketään muuta maailmassa. Herra kapteeni, jos laskette leikkiä - -” Tämän jälkeen kapteenin keskustelukumppani tohtori puhuttelee Woyzeckia: ”Valtimo, Woyzeck, valtimo! – Tiheä, raju, hyppivä, säännötön.” Woyzeck jatkaa kapteenia puhutellen ”maa on kuuma kuin helvetti, mutta minun on kylmä, jääkylmä. Helvetti on kylmä, vannon.” Woyzeckin poistuttua paikalta kapteeni toteaa tohtorille Woyzeckin katsovan häntä kuin tahtoisi puukottaa. (Büchner 1984 [1875, 1879], 167–168.)

Woyzeckin epäily on herännyt jo seitsemännessä kohtauksessa keskustelussa Marien kanssa, jolloin Woyzeck sanoo jokaisen ihmisen olevan kuilu, jonne katsoessa häntä pyörryttää (Büchner 1984 [1875, 1879], 164). Vielä kun huomioidaan maailmaa ja aikaa pelkäävän kapteenin jossain määrin ylimielinen jutustelu hänen partaansa ajavalle Woyzeckille viidennessä kohtauksessa ja vuodatus peloistaan tohtorille kadulla (Büchner 1984 [1875, 1879], 161, 166), selittyvät käytännössä kaikki Hectorin kahdessa

ensimmäisessä säkeistössä käyttämä sanallinen kuvasto – taivaan lävistävä tuli, naisen saamat korvarenkaat ja pettäminen, kapteenin pelko ja alistaminen ja Woyzeckin reaktio siihen sekä asenne ihmisiin yleensä. Samoin Hectorin ”valtimo villi” yhdistyy näytelmään tohtorin repliikin kautta, vaikka Hectorin tekstissä itse tohtori loistaakin poissaolollaan; A-taitteiden säestyksessä toistuva kahdeksasosariffi on eräänlainen valtimon ja sydämen sykkeen musiikillinen vastine.

B-taitteen molemmilla kerroilla aloittava kysymys ”sun mikä nyt on Woyzeck” asettuu näytelmän kanssa kiehtovaan tulkinnalliseen kulmaan siinä mielessä, että näytelmässä Marie kysyy ainakin kolmessa eri kohtauksessa ”mikä sinun on, Franz?” (Büchner 1984 [1875, 1879], 157, 163, 175). Hectorin kappaleessa kysymyksen esittäjä ei kuitenkaan vaikuta olevan Marie, kun huomioidaan esimerkiksi se, että säkeistön toisessa säkeessä kertoja aina mainitsee Marien. Kertoja on todennäköisesti siis Woyzeck tai ulkopuolinen tarkkailija; ainakin Immonen (1999, 44) ymmärtää laulun kertojan Woyzeckin sisäiseksi ääneksi. B1-taitteen lopussa esiintyvä huudahdus ”sun naisesi on kuuma!” viestii kertojan tuntevan Woyzeckin ajatukset; näytelmässä kuumuus ja kylmyys eli elämä ja kuolema tuntuvat nousevan keskeisiksi aiheiksi. Kahdesti Woyzeck sanoo Marien olevan kuuma tarkoittaen seksuaalisuutta, elävyyttä ja himokkuutta, välissä Marie itse valittaa kuumuutta ja jo surmatyön tehtyään Woyzeck nimittää toista naista kuumaksi. (Büchner 1984 [1875, 1879], 170, 172–173, 175–176.) Kuoleman ja passiivisuuden symboli kylmyys, jonka Hector sisällyttää A3:een kylmänä kuumeena ja myöhemmin ruumiina on sekin näytelmän Woyzeckin sanomaa; juuri ennen murhaa hän kysyy Marielta: ”Paleltaako sinua? Kun ruumis on kylmä, ei palella enää” (Büchner 1984 [1875, 1879], 175).

Minua laulussa erityisesti ennen näytelmän lukemista kummastuttanut kohta kylmästä kuumeesta, ruutiryypystä ja sairaalaan pääsemisestä selittyy Woyzeckin sotilastoveri Andresin kehotuksilla ottaa ruutiryppy kuumeen viemiseksi; toisella kertaa Andres lupaa sekavalle Woyzeckille pääsyn sairaalaan (Büchner 1984 [1875, 1879], 171, 173). Ennen tätä Woyzeck on kuitenkin ostanut juutalaiselta kauppiaalta veitsen todeten kauppiaille: ”Tällä voi leikata muutakin kuin leipää” (Büchner 1984 [1875, 1879], 172). Kun Hector kappaleensa kertojana sanoo veitsen olevan halpa leikata leipää, jota Woyzeck ei saanut syödä, löytyy selitys näytelmän irrallisesta, tohtorin pihalle sijoittuvasta kohtauksesta, jossa selviää Woyzeckin olleen koehenkilönä, joka ei ole

kolmeen kuukauteen saanut syödä kuin papuja (Büchner 1984 [1875, 1879], 179).

Kuu, joka on punainen kuin verinen rauta ja samalla tuomiopäivän symboli, tuntuu ennakoivan Woyzeckin kohtaloa hetkeä ennen surmatyötä ja pian sen jälkeen (Büchner 1984 [1875, 1879], 175, 177). Teko johtaa myös Woyzeckin henkilökohtaiseen tuhoon. Hectorilla tätä seuraavassa B-taitteessa, jossa kysytään mikä Woyzeckilla on, vaikeroidaan Marien olevan yöstä vasten kalpea eli kuollut ja ihmetellään lopuksi, mikä maailmalla on. Yksilö-Woyzeckin sijaan vastausta ja vastuuta kysytäänkin nyt siis koko maailmalta.

Hectorin ”Woyzeckin” maailma voisi olla Beckin (1995, 17, 21–22) mainitsema riskiyhteiskunta, jossa itse yhteiskunta on keskustelun teema ja ongelma ja jossa riskit kertovat vain, mitä ei tulisi tehdä, eivät mitä tulisi tehdä. Silti maailma voittaa, kun Woyzeckin elämä päättyy traagisesti; vastuu teoista on yksilöllä itsellään postmodernin hengen mukaisesti (Beck 1995, 27; Lash 1995, 160). Hectorin Woyzeck tuomitaan hirteen kun taas keskeneräisen näytelmän Woyzeckin kohtalona pidetään usein hukuttautumista (Pohjola 1984, 278) ja historiallinen esikuva teloitettiin miekalla; niin tai näin, elämän päätös on ennaikainen ja väkivaltainen. Koska Hectorin ”Woyzeck” sisältyy *Eurooppa*-nimiseen albumiin, voidaan pohtia, onko koko eurooppalainen kulttuuri täynnä Woyzeckin kaltaisia mielisairaita, joita yhtä järjetön yhteiskunta rankaisee.

Kappaleen affektiivisesti kammottavimmat kohdat ovat mielestäni kaksi C-taitetta, joissa itsevarma, hyvin läheltä kuuluvalta ja fyysiseltä tuntuva paholaisääni puhuu karua kieltään. Ensimmäisellä kerralla ääni on selvästi Woyzeckin harhan ääni kehottaessaan pistämään nartun kuoliaaksi – näytelmässä Woyzeck, jolle Marien uskottomuus on selvinnyt, huutaa avoimella kentällä yksin ”antaa mennä, antaa mennä! Tii-taa! Hoo, mitä ääni sanoo? Kovemmin! Kovemmin! Pistä – pistä narttu kuoliaaksi!” ja niin edelleen. Seuraavassa kohtauksessa Woyzeck herättää huonetoverinsa Andresin yöllä kertoen, ettei voi nukkua: ”Kun panen silmät kiinni, kaikki menee ympäri, ja viulut vain sahaavat, antaa mennä.” Andresin kehoitettua toveriaan vain nukkumaan tämä jatkaa: ”Ääni sanoo: pistä, pistä!” (Büchner 1984 [1875, 1879], 170–171.) Nämä intensiiviset kohtaukset muodostavat mielestäni näytelmän ratkaisevan käänteen ja niin on

laulussakin: irvokas ääni kehottaa murhaan ja viulut vain soittavat tii-taa pakotetun toisteisesti karnevalisoiden asian ironiseksi kalmantanssiksi.

Groteskilta tuntuu myös C2- taitteen sanoitus piparkakkuhevosesta, hullusta ja huoran lapsesta. Apua tulkintaan saa taas näytelmästä, jossa Marie puhuttelee aviotonta lastaan: ”Sinä olet vain köyhä huoranpentu, mutta teet äitisi iloiseksi äpäranneamallasi” (Büchner 1984 [1875, 1879], 156). Toisessa, tarinakokonaisuudesta kronologisesti irrallisessa kohtauksessa taas Woyzeck saapuu joelle, missä hänen pojalleen pitää seurata hahmo nimeltä hullu Karl. Woyzeck lupaa pojalleen hevosen, mutta lapsi kääntyy pois ja Woyzeck sanoo Karlille: ”Tuossa, osta pojalle keppihevonen” (Büchner 1984 [1875, 1879], 180). Voisi tulkita, että huoran lapsi olisi laulussa kuten näytelmässäkin Woyzeckin oma poika, mutta ilman näytelmän taustatukea säkeistön symboliikan voi tulkita hyvin yleismaailmallisestikin – ihmiset ovat vain hulluja ja huorien lapsia. Myös laulun huoran lasta lahjovan hullun persoonallisuus jää epävarmaksi, kun Hector ei missään kohta mainitse sivuhahmo Karlia. Tekisikin mieli pitää Woyzeckia itseään mainittuna hulluna tai tulkita tämänkin yleisemmin ihmislunnon pahuuden kuvauksena.

Kertojanäni Hectorin ”Woyzeckissa” on monipersonainen, käytännössä miltei kaikki *Woyzeck*- näytelmän hahmot kattava. Kerronta on pirstaleista, eikä yhtä päähenkilöä ole, mikä on postmodernille estetiikalle tyypillistä. A-taitteiden kertoja on kaikkietävä, selvästi sympatiaa puhuteltavaansa kohtaan tunteva ja maailmantuskan riivaama. B-osassa sama ääni ei enää tiedäkään kaikkea tai sitten käyttää kysymyksiä (”sun mikä nyt on Woyzeck?”) retorisenä keinona ilmaistakseen ihmetyksensä ja kärsimyksensä oman voimattomuutensa edessä. Sen sijaan C-taitteen kertojapersoonana on inhimillisen pahuuden henkilöitymä; äänensävy on provokatiivinen, matala ja pirallinen samoin kuin sen esittämä sanomakin. Ääni myös tuntuu olevan hyvin lähellä, postmoderniin tapaan korostuneen ruumiillinen (Välimäki 2011, 42). Ensimmäisellä kerrallahan ääni kehottaa murhaan houkuttaen ”antaa mennä, antaa mennä!” todeten viulujen soittavan. Toisella kertaa taas ääni huomauttaa hyvän maailmassa olevan aina myytävänä. C-taitteiden puhujan voisikin tulkita Woyzeckin harhan ja hajonneen mielen ääneksi tai paholaiseksi. Sen sijaan A- ja B-taitteiden kertojan tulkitsen joko kanssaihmiseksi tai itsensä etäännyttäneeksi Woyzeckiksi, joka tarkastelee elämänsä traagista käännekohtaa ulkopuolisena.

Postmoderniksi Hectorin ”Woyzeckin” tekee mielestäni esimerkiksi juuri sen monitulkintaisuus. Kertoja on monitahoinen, mutta myös kappaleesta kokonaisuutena ja suhteutettuna albumiin tuntuu löytyvän syvempiä merkityksiä, joiden pyrkimyksenä on havainnollistaa ihmisyyden nykytilaa, kun petos johtaa petokseen, kaiken voi vain antaa mennä ja yhteiskunnan sääntönä on henki hengestä. Huomionarvoista on myös, että kenraali Wojciech (vrt. Woyzeck) Jaruzelski toimi Puolan puolustusministerinä vuodesta 1968 lähtien ja valittiin maan pääministeriksi vuonna 1981, jolloin hän myös julisti maahan sotatilan 1,5 vuodeksi (Saarinen 1993, 729–730). Tästä syystä hänet asetettiin syytteeseen vuonna 2006 ja hän luovutti pois hänelle isänmaallisista ansioista myönnetyn mitalin (Helsingin Sanomat 2006). Vaikkei Hectorin ”Woyzeck” oletettavasti viittaakaan Wojciech Jaruzelskiin, huomio on silti kiehtova nimien yhteneväisyyden takia. Vuonna 2006 kysymys ”sun mikä nyt on Woyzeck, sotilas?” on voinut tuntua ajankohtaiselta kenraali Jaruzelskista puhuttaessa.

Refleksiivisen modernisaation ongelmat kuten köyhyys (Beck 1995, 15) välittyvät myös Hectorin ”Woyzeckissa”, vaikka itse näytelmä onkin peräisin ajalta ennen modernia. Kontekstualisoinnin myötä kappaleesta tulee enemmän kuin viihteellinen kulttuurituote sen ottaessa sosiokulttuurisesti kantaa. Lisäksi tarina ei ole täysin yhtenäinen, vaan jättää paljon varaa tulkinnoille, erityisesti jos tarinaa ei entuudestaan tunne. Kertojanäänänen moninaisuuden lisäksi kappaleessa esiintyvän kuilun merkitys jää kuulijan pääteltäväksi, kuten myös melkeinpä dadaistisen piparkakkuhevosen ja valtimon, joksi maailma kuvataan. Hectorhan ei suoraan edes sano Woyzeckin tappaneen Marien, mikä tosin välittyy varsin selvästi kertomuksesta, harhan äänestä ja lopussa mainitusta hirttotuomiosta.

Tiettyä ironisuutta voi havaita esimerkiksi laulun lopussa toistettavassa ”antaa mennä” -kohdassa, erityisesti kun huomioidaan Hectorin normaalisti hyvin välittävä asenne. Alistuneen huokailun sijaan sanat huudetaan ilmoille ja kertojan vihainen sävy tuntuu paheksuvan ihmiselämän hukkaan heittämistä. Musiikin ironinen luonne kuvastuu viuluvälikkeestä, joka on kuin vaisusta eurodiskokappaleesta toimien synteettisyydessään myös teknologian heijastajana. Keinotekoinen viulusoundi muistuttaa myös läheisesti Kraftwerkin (1977) ”Trans Europe Expressissä” ja ”Abzugissa” kuultavaa kylmää jousikuviota. Toisaalta Woyzeckin tarinan musiikillinen

esitys voisi olla luonteensa puolesta balladi; sen sijaan Hectorin raskas sähkökitaran ja basson hallitsema rock-riffi on kaikkea muuta kuin perinteinen balladi – riffi jyskyyttää konemaisena, piittaamattomana pohjana laulajan kärsimykselle. Ruumiillisuuden kokemukseen on vahvasti läsnä erityisesti laulajan äänessä. Ylipäänsä tunnelma on apokalyptinen.

Laulusta välittyy ahdistuneisuuden kokemus ja mielekkyyden saavuttamisen vaikeus, mikä on yksi postmodernin maailman huolenaiheista. Postmoderni estetiikka välittyy myös siinä, että pohjana toimiva Büchnerin näytelmä ammentaa aineksia historiallisesta tapahtumasta ja edelleen näytelmästä laadittu laulu laajentaa tulkintakehyksen itsensä ulkopuolelle; kyse on siis korostuneesta, monitahoisesta intertekstuaalisuudesta.

Woyzeckin tarina rock-kappaleessa on väkisininkin erilaisia assosiaatioita herättävä kuin oopperassa, koska oopperaa on totuttu tiukoilla määreillä pitämään autonomiaestetiikan mukaisena taideteoksena, kun taas populaarimusiikki sitoutuu aina sosiokulttuuriseen ympäristöönsä ja on eräänlaista käyttötavaraa. Mietteitä herättää sekin, että kappale alkaa hyvin hiljaa kohoten vähitellen täyteen voimaansa ja päättyy niin ikään häivytykseen – käsitys ajallisuudesta hämärtyy, kaikki on yhtä suurta tarinaa ilman selvää alkua ja loppua postmodernille estetiikalle tyypillisesti. Täten kertomus niveltyy osaksi oman aikansa ja tämänkin päivän *Eurooppaa*. Tarinasta välittyy pienen ihmisen pahoinvointi, mikä nousee esiin myös seuraavassa kappaleessa ”Omassa kotona”, jossa kertoja toivoisi vain saavansa elää rauhassa.

5.2 ”Omassa kotona”

Nimensä puolesta ”Omassa kotona” nostattaa naiivin mielikuvan – kieliopillisesti katsoen nimi on kirjoitettu väärin. Hectorin sanojenkäyttöaidon tuntien voi päätellä, ettei kyse ole vahingosta. Nimen ymmärtää tarkoittavan ”kotona” tai ”omassa kodissa”, mutta kirjoitusasu herättää uteliaisuutta. Jännittävä on myös kappaleen soundi: syntetisaattori aloittaa nytkin, mutta soundi on jälleen uusi. Musiikki kuulostaa eksoottiselta ja viidakkoheikkiseltä, eräänlaiselta huhuilun ja rummutuksen yhdistelmältä. Soundin ja rytmiikan puolesta voi havaita yhteneväisyyttä David Bowien ”African Night Flight” -kappaleen (1979) kanssa. Sävellajina on tällä kertaa E-duuri. Syntetisaattorin melodiakuvio itsessään on varsin yksinkertainen ja toistuu sellaisenaan.

Melodiaa olennaisempia tekijöitä musiikissa tuntuvatkin olevan soundi ja rytmiikka.

Rakenteeltaan kappale näyttää seuraavalta:

”Omassa kotona” (säv. ja san. Hector)

intro

On täällä kauheen isoja
ja hirveen kauheen isoja
ja sitten vähän pienempiä isoja,
mut nekin ovat silti melko isoja. A1

Ne isot on niin vahvoja,
suorastaan supervahvoja,
ja siksi ne voi ihan mielivaltaisesti
pienempiä räkiä ja potkia.

Ne pullistelee ihan tossa kulmilla
ja roudaa takapihoillemme pommeja.
Me ollaan kusi sukassa ja rukoillaan
ett Herra antais meidän olla rauhassa.

Ja pojat on niin pieniä,
ne tekee pikkujuttuja,
ne näkee pikku-unia ja tahtoo sähköjunia
ja nekin on niin pieniä. B1

On pojat kauniita
ja vielä viisaita!
On pojat kauniita
ja vielä viisaita! C1

välisoitto

On täällä paljon pieniä
ja pienen pienen pieniä
ja sitten vähän isompia pieniä,
mut nekin on niin kovin kovin pieniä. A2

Ja sotilaat on pieniä,
ei niillä ole muuta menetettävää kuin henkensä.
Ja armeija on sokea kuin ruoska,
jota valta käyttää säilyäkseen hengissä.

Ja armeijat on isoja ja vahvoja
ja ne voi tehdä melkein mitä tahansa.
Me ollaan kusi sukassa ja rukoillaan
ett Herra antais meidän olla rauhassa.

Ja tytöt on niin pieniä,
on niillä päässä lettejä,
ne leikkii kotileikkejä ja käyttää äidin meikkejä
ja kertoo salaisuuksia. B2

On tytöt kauniita
ja hirmu viisaita.
On tytöt kauniita
ja hirmu viisaita. C2

Mä tahdon olla rauhassa
ja tehdä pikku juttuja.
On elämä niin lyhyt,
ettei siinä ehdi tehdä mitään kovin isoi juttuja.
Mut saanks mä olla rauhassa
edes omassa kotona,
kun isot voivat ihan mielivaltaisesti
pienempiä räkiä ja potkia?

A3

On täällä paljon pieniä
ja pienen pienen pieniä....

fade out

Ensimmäisessä lauletuksessa taitteessa kertoja laulaa lapsellisella, hieman ujostelevalla äänellä yksinkertaisia toteamuksia siitä, kuinka täällä on ”kauheen isoja”, ”hirveen kauheen isoja” ja vähän pienempiä isoja, jotka ovat ”silti melko isoja”. Nämä ”isot” ovat hyvin vahvoja ja voivat siksi ”ihan mielivaltaisesti pienempiä räkiä ja potkia”, pullistella ja tuoda ”takapihoillemme pommeja”. Kertoja itse katsoo ilmeisesti olevansa pieni, koska laulaa: ”Me ollaan kusi sukassa ja rukoillaan ett Herra antais meidän olla rauhassa.” Alun perusteella voisi uskoa kyseen olevan lasten välisistä riidoista ja koulukiusaamisesta, mutta pommit eivät sentään kuulu lapsuuden kinoisiin, joten tulkintakehys laajenee kuvastamaan jopa kokonaisia kansoja. Jälleen nousee esiin muistutus 1980-luvun alussa jo vuosia vallinneesta ydinsodan uhkasta – ”atomipommi oli osa suurten ikäluokkien lapsuutta ja nuoruutta” (Rislakki 2010, 16, 72). Maailma näyttäätyy laulussa hyvin epäoikeudenmukaisena, kun pienet ihmiset tai pienet kansat kuten suomalaiset saavat jatkuvasti pelätä isompia sortajia. Pelossaan eli ”kusi sukassa” lasten kaltaiset, avuttomat, pelokkaat ja sorretut etsivät apua uskonnosta rukoilemalla Jumalaa.

Tästä pitkähköstä A-taitteesta tullaan ihmeemmittä väliskeittä rummutuksin tai taputuksin säestettyyn B-taitteeseen, jossa kertoja samalla lempeän naiivilla äänellä laulaa: ”Ja pojat on niin pieniä. Ne tekee pikkujuttuja. Ne näkee pikku-unia ja tahtoo sähköjunia ja nekin on niin pieniä.” Laulaja selvästi ihailee lasten viattomuutta ja innostusta pieniin asioihin – sähköjunan miellän tässä yhteydessä leikkijunaksi ennemmin kuin oikeaksi junaksi. Pienet pojat haluavat leluja, jotka nekin ovat pieniä. Suuruudenhulluudesta ja valloittamisen halusta ei siis ole merkkiäkään, vaan toiveet ovat kohtuullisia. B-taitteeseen suoraan niveltyvässä C:ssä todetaankin poikien olevan kauniita ja vielä viisaitakin. Varmuuden vuoksi äsken sanottu toistetaan. Jokaisen

säkeen päätteeksi kuullaan sähkökitaran letkeä glissando, josta tulee mukava tunne. Taite henkii jotain turmeltumatonta ja aitoa leikkisällä tavalla todetessaan pienten poikien olevan kauniita ja viisaita, siis kaikin puolin hyviä.

C-taitetta seuraa intron kanssa yhteneväinen välisoitto, jonka jälkeen tullaan A2-taitteeseen. Siinä missä A1:ssä päiviteltiin lapsenäänellä isoja, todetaan A2:ssa täällä olevan myös paljon pieniä, vieläkin pienempiä ja vähän isompia pieniä, jotka ovat siltikin melko pieniä. Tämän jälkeen kertojan äänensävy kuitenkin muuttuu vihaisemmaksi ja hän suorastaan huutaa: ”Ja sotilaat on pieniä, ei niillä ole muuta menetettävää kuin henkensä! Ja armeija on sokea kuin ruoska jota valta käyttää säilyäkseen hengissä!” Lisäksi armeijat ovat isoja, vahvoja ja voivat tehdä ”melkein mitä tahansa”. Jälleen kertoja ja hänen yhteisönsä ovat peloissaan (”kusi sukassa”) ja rukoilevat Herralta, että tämä antaisi heidän olla rauhassa. Tavallisen pienen ihmisen osa vaikuttaa olevan vain pelinappulan rooli vallan pelilaudalla – oli valta sitten ihmisten tai jumalien käsissä.

Laulaja on selvästi vihainen sotaisasta ilmapiiristä ja siitä, että valtaapitävät komentavat armeijoita oman etunsa nimissä. ”Mitä tahansa” näyttäytyy siis kielteisessä merkityksessä eli armeijat voivat tehdä rajattomasti hyvää tai pahaa, luultavasti kuitenkin pahaa. Tämän voi tulkita atomipommipelon kulmasta, jolloin ”melkein mitä tahansa” voisi tarkoittaa lähes koko Euroopan mantereen tuhoamista. Kylmän sodan jälkeen arvioitiin, että sen aikana Pohjois-Eurooppaan oli varastoitu kylliksi ydinaseita koko maapallon elämän tuhoamiseksi (Rislakki 2010, 13). Vaikka Suomi olikin luvannut pysyä ydinaseettomana maana, uhkana oli silti esimerkiksi Leningradiin suunnatun ohjuksen putoaminen Suomeen ja ydinlaskeuman pelko; vuonna 1978 jopa presidentti Kekkonen puhui risteilyohjusten pohjoismaille tuottamasta uhkasta (Rislakki 2010, 210, 235, 270–272).

Kun armeijoilla oli tällainen valta, niitä saatettiin ihailla. ”Omassa kotona” kuitenkin kyseenalaistaa esimerkiksi elokuvissa esitetyn kuvan, jossa armeija ja urheilu ”kanavoivat väkivallan yhteiskunnallisesti hyväksyttävään käyttäytymiseen” (Kellner 1995, 76). Kertojan ironisesta sävystä voi päätellä, ettei väkivaltaa tulisi missään muodossa pitää hyväksyttävänä. Sotilaat sinänsä vaikuttavat viattomilta; vaikka ääni onkin ironisen kiukkuinen tiuskiessaan sotilaiden olevan pieniä, he ovat kuitenkin ihmisiä, jotka voivat kuolla aatteiden taistelussa. Samaa mieltä on myös Harinen (2007,

218) Hectorin sodanvastaisista lauluista yleensäkin: ”Hectorille sotilaat eivät ole olleet pahoja tai syyllisiä; he ovat sodan pieniä ja vaihtoehdottomia uhreja samalla tavalla kuin ketkä muut tahansa.” Sotilailla ei siis ole vaihtoehtoja.

Armeija on siis sokea, mutta vallan käsissä se muuttuu tappavaksi aseeksi. Voidaanko tällöin oikeastaan syyttää itse armeijaa? Liekö aiemmin kuvatuista viattomista pienistä pojista nyt tehty nuoria sotilaita, jotka ovat valtarakenteille vain välineitä eivätkä ihmisiä? Joka tapauksessa ”tavalliset” pienet ihmiset odottavat kauhuissaan tulevaa. Laulajan tiuskiva, ironinen sävy antaa mahdollisuuden olettaa, ettei Jumalalta oikeastaan edes uskota saatavan apua. Tarkoittaako tämä sitä, että usko korkeamman voiman olemassaoloon on mennyt vai sitä, että Jumala näyttäytyy kertojalle hyvän sijasta pahana? Baumanin mukaan yhteiskunta ja uskonto yhdessä häätävät ”Kuulun” ja ”Kaaoksen”, mutta postmodernin torjuttua yhteiskunnan ja uskonnon ja kiistettyä Jumalan sen on kohdattava ”kauhistuttava tosiasia” olemassaolosta pelkkänä sattumana (1996, 225–226). Suomessakin 1970-luvulla kirkko ei enää menneiden vuosikymmenten tapaan koonnut koko kansaa, jolle siihen kuuluminen oli nyt vapaa valinta (Sarantola-Weiss 2008, 91). Laulajan ironinen sävy Jumalasta puhuttaessa antaa ymmärtää, että Jumala on kadonnut yhdessä yhteiskunnan merkityksen myötä.

Yhtäkkiä laulajan äänensävy muuttuu, kun tullaan B2-taitteeseen. Tällä kertaa ei puhuta pienistä pojista vaan pienistä tytöistä, joilla on päässä lettejä ja jotka leikkivät kotia ja kertovat salaisuuksia – siis tekevät kaikenlaista pienille tytöille ominaista stereotyyppisesti katsoen. C2-taite myötäilee B2:ta todetessaan, että tytöt ovat kauniita ja ”hirmu viisaita” siinä missä pojat olivat ”vain” viisaita. Sanamuoto kuitenkin antaa ymmärtää, että tytöt olisivat poikia viisaampia, mikä voidaan tulkita näpäytyksenä länsimaisten yhteiskuntien patriarkaalisuutta kohtaan. Samalla laulu ehkä antaa tunnustusta feministiselle liikkeelle ja naisten tasa-arvolle uudessa modernissa Suomessa (Sarantola-Weiss 2008, 37–40). Olisiko ajan henki yhtä sotaisa, jos vallassa olisivatkin naiset?

C2-taitetta ei seuraa välisoitto kuten C1:tä, vaan tullaan suoraan A3-taitteeseen. Aluksi kertoja käyttää taas arkailevan naiivia äänensävyä: ”Mä tahdon olla rauhassa ja tehdä pikku juttuja. On elämä niin lyhyt ettei siinä ehdi tehdä mitään kovin isoi juttuja.” Kohtaan on helppo samaistua, sillä ihmiselle on ominaista halu elää rauhassa tehden omia juttujaan. Elämä on kuitenkin lyhyt, ja maailman muuttamisen kaltaiset suuret

haaveet voivat jäädä toteutumatta. Toisaalta laulu lohduttaa, ettei ihmisen edes tarvitse tehdä mitään kovin suurta vaan riittää, että tarttuu hetkeen. Toive rauhassa elämisestä tuntuu kuitenkin olevan liikaa vaadittu, sillä kertoja jatkaa vihaisesti karjuen: ”Mut saanks mä olla rauhassa, edes omassa kotona, kun isot voivat ihan mielivaltaisesti pienempiä räkiä ja potkia?” Kysymyksen tulkinta asettuu lähinnä retoris-sarkastiseksi, sillä kertojan kiukusta voi päätellä, ettei hänen mielestään pitäisi olla liikaa vaadittu saada olla edes kotonaan rauhassa kiusaamiselta. Jollei kotonaan saa olla rauhassa, ei luultavasti saa olla missään. Ketään pienistä ihmisistä ei siis armahdeta – maailma on julma ja suuret jyräävät pienet, joilla ei ole muuta keinoa toimia kuin kohottaa ääntään. Edelleen kertoja jatkaa aiempia sisältöjä toistaen kuinka täällä on paljon pieniä ja että hän tahtoo olla rauhassa, kun kappale vähitellen katoaa häivytykseen.

Naivistisessa tyyliissään ”Omassa kotona” heijastelee ihmisluonnon raadollisuutta ja kypsymättömyyttä: edes aikuisten keskuudessa tasa-arvo ja muiden huomioiminen eivät toteudu, vaan itsekkäät ja ahneet riistävät heikompiin, koska pystyvät. Missään ei voi varmuudella uskoa olevan turvallista. ”Lasten yksinkertainen viisaus ja kauneus tulivat esiin myös pienten kielellä esitetyssä ihmettelystä elämän ja suurten arvaamattomuudesta sekä siitä, että turvaa ei ole edes ’omassa kotona’” kirjoittaa Harinen (2007, 217) kappaleesta.

Postmodernille ominaisesti kappale sitoutuu sosiopoliittiseen tilanteeseensa ottaessaan kantaa ironian keinoin. Yleisesti tiedetään, että lapsesta asti ihmisillä on tapana kiusata toisiaan, mutta laulussa lapsuus näyttäytyy myös viattomana, aitona ja turmeltumattomana ihannetilana, johon tulisi pyrkiä. Aikuisten tulisi siis pyrkiä olemaan enemmän lasten kaltaisia ja tyytyä pieniin asioihin, toisaalta alkaa käyttäytyä ikänsä mukaisesti eli kypsemmin ja suvaitsevaisemmin. Tämä on aiheellinen muistutus myös nykyihmiselle. Yhdentynyt Eurooppa ei ole joutunut hiljattain sotiin, mutta hyvin lähellä Euroopan rajoja taistellaan usein ja uhan mahdollisuus on aina olemassa. Toisaalta sotaa voi ajatella myös vertauskuvallisena. Edelleen ihmiset kiusaavat toinen toisiaan ja esimerkiksi koulukiusaamisen vastustamiseen on tarvittu kampanjoita.

Kappaleessa mainitut isot ja pienet, kiusaaminen ja toivomus elää rauhassa, koska elämä on lyhyt, asettuvat myös aivan toisenlaiseen valoon nykyään, jos niitä ajatellaan kouluampumisten näkökulmasta: Suomen ensimmäinen koulusurma tapahtui Raumalla

vuonna 1989, seuraava Jokelassa 2007 ja toistaiseksi viimeinen Kauhajoella 2008 (Punamäki et al. 2011, 10–11) eli kaikki vasta vuosia *Euroopan* ilmestymisen jälkeen. Kouluampumisista nousi valtava mediakohu ja nuorten pahoinvointiin alettiin kiinnittää enemmän huomiota. Jos ”Omassa kotona” suhteutetaan tähän kontekstiin, voidaan miettiä ihmisen toiminnan mielivaltaisuutta ja sitä, ketkä oikeastaan ovat isoja ja ketkä pieniä, kun oppilas voi tappaa opettajansa ja koulutoverinsa. Lisäksi huomataan, että pelkästään isot ja vahvat armeijat eivät ole pahoja – pahuus voi kummuta myös pienestä ihmisestä. Kappaleen sanoma tuntuukin olevan, että ennen kaikkea ihmisten tulisi keskittyä omiin ”pikku juttuihinsa” ja antaa toistenkin keskittyä omiinsa tasavertaisuuden ja rauhan nimissä. Jumala ei ehkä autakaan, vaan ihmisten on itse autettava itseään ja toisiaan. Kappaleessa elää kuitenkin toivo: pojat ja tytöt ovat lopultakin viisaita ja yhdessä pienetkin ihmiset voivat olla vahvoja. Silti joku voi jäädä yksin ja passivoitua kyllästyttyään jatkuviin sotiin, mikä välittyy seuraavasta laulusta ”Vieraantunut”.

5.3 ”Vieraantunut”

Albumin viides raita ”Vieraantunut” alkaa syntetisaattorin kahdeksasosanuottikuviolla, joka lumoo kuulijan minimalistisessa vähäeleisyydessään; muutoksia tapahtuu, mutta ne ovat vähäisiä ja samaa aihetta kierrätetään. Soundiltaan kuvio muistuttaa televisiossa teknisten häiriöiden sattuessa esitettävää helisevää odotusmusiikkia, kun ruudussa näkyy vain teksti ”hetkinen” – tämä tosin alkaa nykyisen digitaaliteknologian aikaan olla harvinaista. Syntetisaattorin lisäksi alkusoittoa värittää ajoittain piano, joka kajauttaa kuuluviin oudon, uhkaavan, ukkosenjyrähdystä muistuttavan kuvion. Piano tuntuu herättelevän kuulijaa minimalistisen unettavasta taukomusiikista. Harmonisesti ”Vieraantunut” on monimielinen – sen voi tulkita D-duuriksi, mutta siinä on elementtejä myös h- ja e-molleista. Kappaleen sanoitus ja rakenne ovat tällaiset:

”Vieraantunut” (säv. ja san. Hector)

intro

En jaksa tarkentaa, syntyy vaan
paradokseja, paradokseja.
Niin alkaa kirjoittaa hulluuttaan
kone minua, kone minua.

A1

Et voi mua myrkyttää, älä viitsi tyrkyttää
läheisyyttäsi, ymmärrystäsi.
Taas joskus tahdon sen, tarvitsen
sinun voimasi, kanavoimasi.

välisoitto

Mies etsii kartastaan maailmat, A2
imu siellä on vastustamaton.
Sekasorto irrallaan, puolellaan
sekasorretun, sekasortajat.

Hän nukkuu tuolissaan, sohvallaan,
sota sisällään, sota edessään.
Taaksensa tahtoo hän viehättävän
selänpesijän, ruumiinpesijän.

välisoitto

Et kuullut kaikkea, et nähnyt, tuntenut. B1
Ja tuhkakupin pohjaan rajat muistin särkyvät,
selkäytimellä ohjaat barbaariset näytelmät.
Et mistään kiinni saa, sua kone kirjoittaa.

Sanoinko niin? Sanoinko näin? C1
Sanoinko noin? Sanoinko näin vai niin?

välisoitto

En kaipaa uusintaa, riittää kun A3
tämä hetki on, tämä tosi on.

Ei mitään tulkintaa turhaa. D1
Jäsenkirjakorttitalot romahtaa,
harhaa ne on.
Kone kirjoittaa ja lauseet katoaa.

välisoitto

En jaksa tarkentaa, syntyy vaan A4
paradokseja, paradokseja.
Niin alkaa kirjoittaa hulluuttaan,
kone minua, kone minua.

Mies etsii kartastaan maailmat,
imu siellä on vastustamaton.
En kaipaa uusintaa, riittää kun
tämä hetki on, tämä tosi on...

loppusoitto + fade out

Laulun alkaessa voidaan heti erottaa kertojan turhautuminen. Äänensävy on tuskastunut ja valittava, lähes hysteerinen. Se tukee sanoitusta: ”En jaksa tarkentaa, syntyy vain paradokseja, paradokseja. Niin alkaa kirjoittaa hulluuttaan kone minua, kone minua.” Rytmiikka herättää myös jonkin verran levottomuutta, koska tahtilaji vaihtuu jatkuvasti

4/4:n ja 6/4:n kesken – näin tapahtuu kaikissa A-muotoisissa taitteissa. Tahtilajien vaihtelu on progressiiviselle rockille tyypillistä. Sanojen mukaan kertoja on väsynyt eikä jaksakaan keskittyä, kun kaikesta muodostuu vain ristiriitoja. Sen sijaan, että hän kirjoittaisi koneella, kone kirjoittaa häntä – paradoksi tämäkin. Vaikuttaa siltä, että kauhuskenaario ihmisyyden katoamisesta ja ihmisen ja teknologian välisten valtasuhteiden kääntymisestä (Herkman 2001, 8, 74) on toteutunut. Teknologian symboli kone on kertojan näkemyksellä hullu, siis mieletön, sieluton ja epäinhimillinen.

Samaan tyyliin kertoja jatkaa A1-taitteessa. Nyt purkauksella on kohde: ”Et voi mua myrkyttää, älä viitsi tyrkyttää läheisyyttäsi, ymmärrystäsi. Taas joskus tahdon sen, tarvitsen sinun voimasi, kanavoimasi.” Epäselväksi jää, ketä tai mitä kertoja puhuttelee. Joka tapauksessa hän torjuu nyt kiukuspäissään läheisyyden ja ymmärryksen tarjoajan, mutta tunnustaa tulevaisuudessa tarvitsemaan sitä myöhemmin. Kohta ”sinun voimasi, kanavoimasi” voi muodostua tahattoman ironiseksi, kun ajattelee viimeistä sanaa – ”kanavoimasi” voi tarkoittaa jotain, minkä toinen on kanavoinut eli ohjannut, toisaalta voi myös ajatella ”voimasi, kana-voimasi” eli toisen voima on kanan voimaa; tätä tuskin on tarkoitettu. Toisaalta kanavoimisen voi ajatella viittaavan tv-kanavien tarjontaan. Tällöin kertojan voi olettaa kohdistavan sanansa juuri medialle, jonka hän siis nyt hylkää, mutta tietää palaavansa taas sen pariin.

Nämä ensimmäiset laulettu säkeet on helppo jakaa kahteen tai jopa neljään osioon, mutta olen taipuvainen analysoimaan molemmat samaksi kokonaisuudeksi, A1-taitteeksi, huomioiden kappaleen myöhemmät vaiheet. Joka tapauksessa tässä välissä kuullaan taas lyhyen aikaa alun ”hetkinen”-musiikkia, jonka jälkeen ollaankin uudessa A-taitteessa: ”Mies etsii kartastaan maailmat, imu siellä on vastustamaton. Sekasorto irrallaan, puolellaan sekasorretun sekasortajat.” Huomionarvoista on, että maailmoja kartastaan etsivä on nimenomaan mies. Löytöretkeilijät ovat perinteisesti olleet miehiä, samoin lähes kaikki hallitsevassa asemassa olevat patriarkalisessa länsimaisessa kulttuurissa. Tuntuukin, että mies on ihminen enemmän kuin nainen. Kartasta löydetty maailmat houkuttelevat löytäjänsä syövereihinsä. Maailmat tuntuvat kuitenkin olevan kaaoksen vallassa. Sekasorron puolella ovat ”sekasorretun sekasortajat”; kiehtova sanaleikki, sillä sorretut ja sortajat vielä ymmärtää, mutta kaaosta tarkoittavasta ”sekasorrosta” puhutaan yleensä vain sellaisenaan. Sanoituksella pyritään ehkä

kuvaamaan, kuinka kaoottiseksi postmoderni maailma on mennyt – sortajat ja sorretutkin ovat sekavassa tilassa, eikä minkään tarkoitus käy ilmi.

Taitteen toinen osa kuuluu näin: ”Hän nukkuu tuolissaan, sohvallaan, sota sisällään, sota edessään. Taaksensa tahtoo hän viehättävän selänpesijän, ruumiinpesijän.” *Hän* on ilmeisesti sama mies, joka etsi maailmojaan ja on nyt nukahtanut olohuoneeseensa, johon 1970-luvun kohonnut elintaso on tuonut sohvakaluston ja television (Sarantola-Weiss 2008, 100). ”Sota sisällään” tarkoittanee, että mieli on järkkynyt, kaoottinen ja ehkä tuhoisan väkivaltainenkin. ”Sota edessään” taas tuo mieleen television väkivaltaviihteen ja uutislähettykset.

Sota on siis kaikkialla – sekä miehessä itsessään että hänen ulkopuolellaan, ja siitäkin huolimatta hän vain nukkuu passiivisen piittaamattomana laiskanlinnassaan. Mies vaikuttaakin olevan sosiologi Scott Lashin esittämä ”refleksiivisyshäviöjä” eli kuuluu informaatioyhteiskunnan ”poissuljettuun kolmannekseen”, joka jää informaatio- ja viestintärakenteiden (I&V-rakenteiden) ulkopuolelle. Uudistuneessa informaatioyhteiskunnassa keskiluokka työskentelee I&V-rakenteissa, työväenluokka niiden puitteissa ja kolmas luokka jää kokonaan ulkopuolelle jääden siis pelkästään vastaanottajaksi. Tämä I&V-rakenteiden ulkopuolelle jääminen puolestaan merkitsee Lashin mukaan ”itse asiassa *kansalaisuuden* menettämistä”, kun koko yhteiskunta on alistettu informaatio- ja viestintärakenteille. (Lash 1995, 179–185.) Vastaanottava luokka on siis vieraantunut, unohdettu ja median alistama.

Kellnerin (1995, 24) mukaan uusi mediateknologia antoi ihmisille mahdollisuuden ”eristäytyä kotiviihdekeskuksiinsa, kauas raivostuttavista ihmisjoukoista ja joukkopolitiikan tapahtumapaikoista”, mikä vaikuttaa vieraantumiselta. Samaan asiaan viittaa Herkman (2001, 81), jonka mukaan televisio antaa mahdollisuuden passiivisuuteen. Mies haluaa viehättävän selänpesijän, mikä on hyvin perinteinen, heteronormatiivinen ajatus; suomalaisessa agraariyhteisössä on ollut tavallista, että nainen, useimmiten puoliso, pesee miehen selän saunassa. Niin ikään naisten tehtävänä oli ruumiiden peseminen, mutta tuskin monikaan mies vaimoa valitessaan tahtoi nimenomaan *ruumiinpesijän*. Laulun miehelle selänpesijä ja ruumiinpesijä vaikuttavat olevan sama asia. Ehkä mies siis onkin joko tapattamassa itsensä sodassa tai jo kuollut sisäisesti ihmisenä, kaatunut oman mielensä sodassa. Jäljelle on jäänyt vain ihmisen

kuori, joka tunteettomana makaa sohvalla tv:n ääressä. Niin tai näin, kuulija voi pohdiskella asiaa syntetisaattorin alkaessa soittaa jälleen minimalistista odotusmusiikkiaan.

Välikkeen jälkeen tullaan musiikillisesti A-taitteita seesteisemmin alkavaan B:hen, jossa kertoja laulaa rauhallisen haikeaan sävyyn: ”Et kuullut kaikkea. Et nähnyt, tuntenut.” Tämä henkii ihmisen rajallisuutta – kaikkeen ei ehdi tai pääsekään mukaan, kaikkea ei voi tietää, eikä kaikkea kestä kokea. Samalla kohdan voi yhdistää kansikuvaan, jossa mies pimiövalaistuksessa seisoo aurinkolasit silmillään ja kuulokkeet korvillaan, eikä siis kenties näe tai kuule ulkopuolisen, todellisen maailman tapahtumia. Äkäisempään, räväkämpään sävyyn kertoja jatkaa rumpujen provosoimana: ”Ja tuhkakupin pohjaan rajat muistin särkyvät. Selkäytimellä ohjaat barbaariset näytelmät. Et mistään kiinni saa, sua kone kirjoittaa.” Vaikeaselkoista on, mitä tuhkakupin pohjaan särkyvillä muistin rajoilla tarkoitetaan – jos rajat särkyvät, tuleeko muistista rajaton, mahdolluuksiltaan siis ääretön, vai pyyhkiytyykö se tyhjiin? Tumpataanko muisti hylättynä, sammutetaan? Kannattaa muistaa myös, että kappaleessa ”Eurooppa” (ks. luku 4.2.) kertoja pohtii muistin ja unohduksen mahdollisuuksia.

Barbaaristen näytelmien ohjaaminen selkäytimellä voisi viitata ihmisen luontaiseen elämellisyyteen, evoluutiossa säilyneeseen ”syö tai tule syödyksi” -periaatteeseen. Usein sanotaan jonkin olevan selkäytimessä, kun sen on oppinut niin hyvin, että opittu on muuttunut automaatioksi. Barbaarisuus on siis ihmisellä verissä. Kuitenkin luonnon vastakohta, teknologian ilmentymä kone, tuntuu olevan syynä siihen, ettei ihminen saa mistään otetta. Luontoa ja teknologiaa tuntuu yhdistävän villiys, epäinhimillisyys, joka pyrkii tukahduttamaan ihmisyyden. Kaikki on muuttunut automaattiseksi, ajattelua ei enää tarvita.

Kuin vahvistukseksi B-taitteelle seuraa lyhyt C-taite, jossa hätääntyneeltä kuulostava kertoja kyselee: ”Sanoinko niin? Sanoinko näin? Sanoinko noin? Sanoinko näin vai niin?” Hän ei siis itsekään enää tiedä, mitä on sanonut. Ehkä hän on koneen tavoin toiminut automaattisesti eikä enää tunnista itseään – minuus on kadonnut teknologian syövereihin, kun virtuaaliset maailmat ovat muokanneet ja häivyttäneet todellisuuden ja mediakuvan väliset erot (Kellner 1995, 25). Nykyhetki on muuttunut postmodernilla tavalla historiattomaksi, kun ihminen ei muista menneisyyttään. Sanojen perään

kuullaan muutamia pitkiä syntetisaattorisointuja, jotka odotuttavat kuulijaa. Sitten hetkinen-musiikki alkaa taas.

Välikkeen jälkeen alkaa jälleen uusi A-taite (A3), mutta aiempiin verrattuna tämä on pituudeltaan vain neljäsosan mittainen: ”En kaipaa uusintaa, riittää kun tämä hetki on, tämä tosi on” kertoja julistaa kärsivään sävyyn ja harppaa suoraan lyyrisempään D-taitteeseen, jossa äänensävy vaihtuu haikean hämmästyneeksi: ”Ei mitään tulkintaa turhaa. Jäsenkirjakorttitalot romahtaa, harhaa ne on. Kone kirjoittaa ja lauseet katoaa.” Se, ettei kertoja kaipaa uusintaa eli mennyttä takaisin viittaa haluun elää tässä hetkessä. Se on myös postmodernin mielentilan mukainen ajatus: nykyhetki on ainoa, joka on olemassa ja tulevaisuudessa sekin julistetaan merkityksettömäksi (Bauman 1996, 184). Ainut todellisuus on tämä hetki, eikä mennyt voi sellaisenaan palata takaisin. Kuitenkin televisio tarjoaa uusintoja toisensa jälkeen, samat ohjelmat esitetään uudelleen ja uudelleen. Kuten Kellner (1995, 156) asian ilmaisee: ”Kaiken mediayhteiskuntaan kuuluvan voi mekaanisesti toistaa ja esittää välittömästi uusintana.” Uusinnoissa historia toistaa itseään, jolloin mitään todella uutta ei voi kehittyä. Toisto on myös postmodernin tunnusmerkki.

Laulaja ei halua analysoida elämää liikaa – turhat tulkinnat saavat jäädä. Ehkä hän on myös sitä mieltä, että tulkinnat ovat turhia, koska postmodernit tekstit ja minuudet ovat latteita ja sisällyksettömiä, eikä tekstin pinnan alta löydy mitään merkityksiä (Kellner 1995, 267). Näin hän myös kritisoi postmodernin ajan ja taiteen jatkuvaa itsereflektiota. ”Jäsenkirjakorttitaloilla” viitattaneen erilaisiin valtajärjestelmiin yhteiskuntajärjestyksestä politiikkaan. Nämä aatteet ovat kertojan näkemyksellä ilmeisen hataria ja kestäättömiä, vain romahtavia korttitaloja. Vaihtoehtoisesti voidaan ajatella, että romahtavat jäsenkirjakorttitalot kritisoivat yhteisöjen pirstaloitumista ja yksilöiden vieraantumista. Laulaja ehkä pitää erilaisia aateyhteisöjä teennäisinä konstruktioina, joissa ei tavoita aitoa ihmisenä olemisen tapaa. Konstruktiot ovatkin siis eräänlaisia teknologioita, jotka ohjaavat ihmisiä sen sijaan, että ihmiset ohjaisivat niitä. Lopuksi teknologian ilmentymä, syntetisaattori televisiomusiikkeineen, nousee taas päällimmäiseksi; lauseet todella katoavat.

Tullaan jälleen A-muotoiseen taitteeseen. A4:n alku on samanlainen kuin A1:n. Kertoja valittaa, ettei jaksa tarkentaa, kun syntyy vain paradokseja ja kone kirjoittaa

hulluuksissaan häntä. Jatkoksi on otettu A2:n alkupuoli, jossa mies etsii maailmoja kartastaan, ja edelleen kertoja huutaa, ettei kaipaa uusintaa, vaan tämä hetki riittää todellisuudeksi. A4 on siis yhdistelmä kaikkia aiempia A-taitteita eli sanoituksen suhteen paradoksaalisesti uusinta. Vielä saadaan kuulla tv-musiikkia ja sitä jyrähdellen kommentoivaa pianoa, kunnes musiikki katoaa hiljakseen häivytykseen.

Kappale on kokonaisuudessaan varsin voimakas kannanotto median hallitsemaan kulttuuriin. Tuntuukin, että laulussa kritisoidaan Kellnerin (1995, 268) esittämää mahdollisuutta: ”Kuvien virta, vauhti ja kiihkeys voi tuntua musertavalta, tai se voi tehdä katsojan piittaamattomaksi, niin että television merkitykset hajoavat ja voivat kokonaan kadota.” Vielä kun huomioidaan, että moderni tai postmoderni identiteetti välittyy ja rakentuu mediakuvissa (Kellner 1995, 9, 25, 281, 292–293, 296), päädytään siihen tulokseen, että hajanaisesta mediavirrasta muodostuu hajanaisia identiteettejä. Postmodernin subjektin onkin opittava käsittelemään ”uusien kuvien, informaation ja teknologioiden salamannopeaa pirstaloitumista ja leviämistä” (Kellner 1995, 26). ”Vieraantunut” esittää, ettei se välttämättä onnistu.

Kappale antaa aihetta pohtia myös nykypäivän medioitumista eli ”mediavyöryä” ja kokemusten muuttumista mediavälitteisiksi (Herkman 2001, 18). Yli kolmekymmentä vuotta *Euroopan* ilmestymisen jälkeen mediakulttuuri on muuttunut aiempaa vuorovaikutteisemmaksi internetin, multimedian ja tietokonepelien myötä (Herkman 2001, 146–147). Laulua kuunnellessa voi kuitenkin pohtia, onko tämä interaktiivisuus vain näennäistä, kun nykyhetken suuri huoli kohdistuu nuorten eli uusmedian suurkuluttajien syrjäytymiseen. Kasvava mediavyöry ja sen tarjoamat pinnalliset ihanteet eivät välttämättä tuo elämään laatua, jota kaivataan myös seuraavassa kappaleessa ”Sydänten kaatopaikka”.

6 SURREALISTISIA DYSTOPIOITA

6.1 ”Sydänten kaatopaikka”

”Sydänten kaatopaikka” on *Euroopan* kappaleista ainut, joka ei ole Hectorin täysin omaa käsialaa; kyseessä on suomennettu versio David Gilmouren ja Roy Harperin kappaleesta ”Short and Sweet” (albumi *David Gilmour* 1978). Gilmour vaikutti myös progressiivisen rockin edustajana pidetyn Pink Floyd -yhtyeen kitaristina (Chalton 2010, 209). Kiehtovaa on, että kyseessä on ainut käännöskappale Hectorin omilla albumeilla 1980-luvulla (Immonen 1999, 50). Hectorin sovitus ei ole suora suomennos eikä musiikillisestikaan täydellinen kopio – lähtökohdat tunnistaa, mutta esimerkiksi soundi ja alkusoiton pituus eroavat toisistaan huomattavasti. Yhteistä on monitulkintainen ja kriittinen sisältö.

Siinä missä alkuperäiskappale alkaa varsin räväkällä sähkökitarasoololla, ”Sydänten kaatopaikan” esittelevä sähkökitara on pohtivampi ja arempi. Hitaasti ja varoen etenevä riffi tuntuu kysyvän lupaa puhjeta ilmoille. Harmonisesti kappale etenee D-duurissa, mutta sisältää erikoisuuksina paljon pidätyksiä ja urkupisteitä. Hectorilla alkusoitto on huomattavasti alkuperäistä lyhyempi: siinä missä ”Short and Sweet” hekumoi ennen laulun alkua yli minuutin, ”Sydänten kaatopaikan” ensimmäinen säkeistö alkaa jo 20 sekunnin kuluttua ensimmäisestä äänestä. Sanoitukseltaan ja rakenteeltaan Hectorin suomennos on seuraavanlainen:

”Sydänten kaatopaikka” (säv. David Gilmour, san. ja sov. Hector)

intro

Mä hain elämään laatua A1
ja näin: sesonki onkin miesten vahvojen.
Niin sain rauhassa kaatua,
kun jäin kahlaamaan yöstä aamuun muita potkien.

Ja tein fantasioitani. A2
Ne yöt elämän liekit kiihkoon piilotin.
Ne vein rannoille lyhdyiksi,
ja yöt sydänten kaatopaikkaan tähdet hautasin.

Ja mies, alaston pelkoineen A3
nyt käy vaatetta valheen viimein polttamaan.
Kenties nousee hän siivilleen,
ei näy porteilla painajaisten koiraa ketjuissaan.

Aika juosta viimein...	B1
<i>välisoitto</i>	
Pian on löydetty eksyneet. Ne saa raivon ja rakkautensa kuuluviin. Vaan nuo elämää ryöstäneet saa sen statuksen piinarantaa juosta näännyksiin.	A4
Ei saa elämään laatua, jos vain selustaa turvaa julkipuolen kulissi. Niin voi pystyynkin kaatua, ja taas elämänpelko huutaa lyhdyt sammuksiin.	A5
Linnut, linnut...	B2
<i>loppusoitto + fade out</i>	

Laulaja alkaa arastelevalla äänellä kertoa, kuinka haki elämään laatua, mutta saikin huomata, että ”sesonki onkin miesten vahvojen. Niin sain rauhassa kaatua, kun jäin kahlaamaan yöstä aamuun muita potkien.” Noin puolessavälissä tätä tilitystä yksinäinen sähkökitara saa tuekseen basson. Lyriikoista kuvastuu jälleen pienen ihmisen vaikea osa; vahvemmat eivät anna muille mahdollisuutta, vaan heikot jätetään oman onnensa nojaan. Se, että laulaja sai kaatua rauhassa potkiessaan muita kertoo, ettei toisten potkiminen ehkä kannatakaan – siinä voi kaatua ja joutua itse potkituksi. Toisaalta vaikuttaa siltä, että ainut mahdollisuus menestyä on tehdä se muiden kustannuksella. Vahvat sortavat heikkoja, jotka edelleen alistavat vieläkin heikompia.

Määrittelen edeltävän kokonaisuuden A1-taitteeksi. Samalla linjalla jatketaan, eli tullaan A2-taitteeseen, jossa rummut liittyvät mukaan. Nyt jo rohkeammin kertoja tilittää, kuinka hän teki fantasioitaan ja piilotti elämän liekit kiihkoon niinä öinä. ”Ne vein rannoille lyhdyiksi ja yöt sydänten kaatopaikkaan tähdet hautasin.” Hän on siis elänyt haaveissaan ja keskittänyt koko elämänsä kiihkoon, jolloin itse elämä jäi toissijaiseksi. Kuitenkin voidaan ajatella, että viedessään nämä elämän liekit lyhdyiksi rannoille kertoja ehkä loi majakan kaltaista turvaa merellä seilaaville laivoille antaen suuntaa – kiihkosta voinee siis olla hyötyäkin. Toisaalta tähtien hautaaminen sydänten kaatopaikkaan herättää negatiivista kaikua. Ikiaikainen tähtitaivas on aina kiehtonut ihmistä, auttanut ajanlaskussa ja navigoinnissa, joten tähtien hautaaminen jonkinlaiselle hylätyn ihmisyyden hautausmaalle kuulostaa pelottavalta. Riittävätkö elämän liekit tähtien korvikkeeksi?

Jonossa seuraavana kuultava A3-taite ei juuri valaise aihetta. Siinä pelkoineen alaston mies käy viimein polttamaan ”valheen vaatetta” ja kenties nousee siivilleen – ”ei näy porteilla painajaisten koira ketjuissaan”. Sana ”mies” toistuu kaikuna useaan kertaan. Tulee ajatelleeksi sukupuolista näkökulmaa: miksi aina mies, uudelleen ja uudelleen? Toisaalta voi pohtia kaikua eräänlaisena peilinä – kun toistoa on tarpeeksi, alkuperäinen hämärtyy. Miehen syvin olemuskin käy siis epäselväksi postmodernin toiston kautta. Joka tapauksessa hän on pelkoineen alaston eli pelko kaataa teennäisyyden kulissit. Siten pelko näyttäytyy tavallaan luonnollisena tilana. Toisaalta pelko on jotain, minkä postmoderni yksityisti eli jätti ihmisen pakenemaan pelkoineen yksin (Bauman 1996, 36–37). Ilmeisesti alastomuus on silti parempi vaihtoehto, kun vaatteina toimineet valheet poltetaan. Huomionarvoista on, että valheen vaatteesta puhutaan myös kappaleessa ”Eurooppa”, jossa ”aika pukee luottamuksen valheen hurstiin” (ks. luku 4.2).

”Sydänten kaatopaikassa” mies (ihminen) voi totuuden voimin nousta siivilleen. Ehkä siis lentäessään korkeuksissaan (todellisuudessa) mies voi saada paremman kuvan maailmasta ja kykenee hahmottamaan suurempia kokonaisuuksia. Monitulkintainen on myös koira painajaisten porteilla – onko hyvä vai huono asia, ettei koira näy? Mieleen nousee antiikin mytologioiden Kerberos-koira tuonpuoleisen portilla. Onko sen tarkoitus vahtia, etteivät painajaiset karkaa ihmisen kimppuun vai ettei ihminen pääse pakenemaan painajaisiaan? Koska mielikuva siivilleen nousemisesta tuntuu positiiviselta itsensä toteuttamiselta, olisin taipuvainen ensimmäiseen tulkintaan, mutta kappaleen omituisen surrealistisen tunnelman takia ei voi olla varma.

Kolmen A-muotoisen taitteen jälkeen kuullaan jotain muuta. Laulaja huokaa vain: ”Aika juosta viimein...” minkä jälkeen alkaa välisoitto. Intensiteetti alkaa syntetisaattorin jännittävän, soundiltaan pyöreähkön kulun myötä kohota. Pian mukaan tulee viulujen nopea, kiivas kuvio, joka lisää jännitystä entisestään. Lopulta sähkökitara antaa soinnun, jonka myötä tullaan yllättäen suvantovaiheeseen. Kitara näppäilee sointuja samaan raukean pohdiskelevaan tapaan kuin alussa. Huipennus on antiklimaattinen – intensiteetti kasvaa, mutta odottamattomasti jännitys raukeaaikin tyhjiin ja kuulija johdatellaan laiskasti seuraavaan laulettuun säkeistöön.

A4-taitteessa kertoja kuvailee, kuinka eksyneet on pian löydetty ja he saavat ”raivon ja rakkautensa kuuluviin”. Sen sijaan ”elämää ryöstäneet saa sen statuksen piinarantaa juosta näännyksiin”. Eksyksissä olleet ihmiset tunteineen ilmestyvät siis esiin ja riistäjät saavat tavoitella tai suojella asemaansa kunnes läkähtyvät. A5-taite jatkaa samoilla linjoilla: ”Ei saa elämään laatua, jos vain selustaa turvaa julkipuolen kulissi. Niin voi pystyynkin kaatua ja taas elämänpelko huutaa lyhdyt sammuksiin.” Vaikuttaa siltä, että Lashin mukaan postmodernin myötä kadonnut yhteisöllisyys on saatu takaisin; hän kirjoittaa, että ”moderni kulutus” on mahdollista vain, jos yhteisöllistä säätelyä ei ole (Lash 1995, 218–219).

Pelkästään valtaa ja kunniaa tavoittelemalla ei siis saa laadukasta elämää, kun koko ajan on varjeltava ulkoista kuvaa. ”Pystyyn kaatuminen” tarkoittanee pystyyn kuivumista ja kuolemista, eli statuksen tavoittelijat jatkavat kulkuaan, vaikka ovat jo sisäisesti kuolleita. Toisaalta pystyyn kaatumisen voi ajatella viittaavan tapahtuman äkillisyyteen (”kaatua seisovilta jaloilta”). Pelko näyttäytyy tuulena, joka puhaltaa kiihkoon kätketyt elämän liekit sammuksiin. Pelkäämällä ei siis saa laatua elämään, muttei myöskään ahneudella ja itsekkyydellä. Kuulijan pohdittavaksi jää, millä tavoin elämänlaatua sitten tavoitellaan. Laulun monitulkintaisuus antaa mahdollisuuksia, mutta myös herättää lukuisia uusia kysymyksiä.

Laulun päätteeksi kertoja huokaa ”linnut, linnut...” tapaan, joka antaa odottaa uutta jännitteistä B-taitetta. Nyt ei kuitenkaan kuulla hurjaa intensiteetin kasvua, vaan yksinäinen sähkökitara jää taas pohdiskelamaan riffinsä avulla. Pidän tätä silti B2-taitteena. Musiikissa tapahtuu hidastus, joka ei kuitenkaan vielä päättää kappaletta. Sen sijaan kitara jatkaa, nyt hitaammin, ja vähitellen katoaa kuuluvista häivytykseen.

Kappaleen viimeiset sanat (”linnut, linnut”) avaavat intertekstuaalisuuden ikkunan Hectorin *Eurooppaa* edeltävään albumiin *Linnut, linnut* (1980). Kokonaisuutena *Linnut, linnut* on vahvasti folk-sävytteinen ja siten muodostaa huomattavan kontrastin korostuneen syntetisaattoripainotteiseen *Eurooppaan* nähden. *Linnut, linnut* -albumin avaa sen nimikkoraita ”Linnut, linnut”, jossa surullinen kertoja kuvailee katkelmallisesti maailmaa, jota katselee ikkunastaan. Laulu käsittelee ihmisen vieraantumista niin toisista ihmisistä, luonnosta kuin itsestäänkin. Postmodernin estetiikan mukaisesti tarinasisältö on monitulkintainen ja kollaasimainen. Tulkinnallisen haasteen

kappaleeseen tuo myös kahdesti kuultava viulusoolo, jonka kylmän kuulas, Vivaldi-tulkintoja muistuttava tyyli on yhtäältä kaunis, toisaalta irrallinen ja välinpitämätön kertojan tuskaa kohtaan. (ks. Virtala 2013.) Siten kertojan viimeiset sanat ”Sydänten kaatopaikassa” laajentavat tulkintakehyksen peräti toiseen albumiin. Huomionarvoista on, että Hectorin musiikin myynti on perustunut juuri albumeille, joten vannoutuneiden Hector-faniien voi olettaa tuntevat kappaleen ”Linnut, linnut”, vaikkei se suuri radiohitti ollutkaan. Ihmisen ja eläimen välistä yhteiseloja ja ihmisen muuttunutta ympäristösuhdetta pohditaan myös *Euroopan* seuraavalla raidalla ”Koira ja hänen miehensä”.

6.2 ”Koira ja hänen miehensä”

Euroopan toiseksi viimeinen raita on nimeltään varsin humoristinen: ”Koira ja hänen miehensä” antaa ymmärtää, että koira on persoona, joka omistaa miehen, eikä päinvastoin. Toisaalta voi pohtia, onko ihminen joutunut alisteiseen asemaan suhteessa omaisuuteensa. Kappaleen soundikin on lähtökohtaisesti jopa hauska; vanhan tietokonepelin musiikkia muistuttava syntetisaattorikuvio nykyttää rytmikkäästi kohti ensimmäistä säkeistöä. Alkusoiton viimeinen ääni on erikoinen – kuulostaa siltä, kuin sytkäri tai tulitikku sytytettäisiin, mistä nousee miellelyhtymä tupakan sytyttämiseen. ”Videorodeon” tavoin sävellajina on C-duuri. Kappaleen rakenne ja sanat ovat seuraavat:

”Koira ja hänen miehensä” (säv. ja san. Hector)

intro

Matolla koira likainen - mitähän sekin ajattelee? Kadulla mielenvikainen Jeesusta hätiinsä huutelee. Jee-jee-jeesus...	A1
--	----

välisoitto

Ikkunat auki helvettiin - soitan kohta ihan kelle vaan. Sanonko hei, vai kuulemiin, jos pystyn jonkun tavoittamaan?	A2
--	----

Tahtoisin kasvattaa sieluusi puun, kaaoksen sulkea, ohjelmat vaihtaa.	B1
--	----

Koskettaa tahtoisin, suudella suun,
vuorilla kulkea, kuiluja kaihtaa.

välisoitto

On koira ollut levoton - A3
mitähän sekin mietiskelee?
Naapurin huuto kohtuuton
korttelin kuiluihin pakenee.

välisoitto

Hevoinen suistuu asfalttiin - A4
maan alle ihminen pakenee.
Puhaltaa tuuli sydämiin,
kyynelten lähteitä kyselee...

Tahtoisin kasvattaa sieluusi puun, B2
kaaoksen sulkea, ohjelmat vaihtaa.
Koskettaa tahtoisin, suudella suun,
vuorilla kulkea, kuiluja kaihtaa.

välisoitto

Äänet hälytyssireenin A5
saa koiran vallan vapisemaan.
Kuutio ratkon Rubikin,
kun seinät rupee rapisemaan!

(instrumentaali) B3

loppusoitto + fade out

Ensimmäisessä säkeistössä kertoja kiinnittää huomionsa matolla oleilevaan likaiseen koiraan pohtien, mitä se mahtaa ajatella. Lauluääni kuulostaa hieman nykivältä, sävy on naiivi, mutta eri tavoin kuin kappaleessa ”Omassa kotona” (ehkä häivähdys teini-ikäisen näsäviisautta?) ja tavutus korostuu. Sitten kertoja vaihtaa aihetta maalailleen laajempaa tilannekuvaa: ”Kadulla mielenvikainen Jeesusta häitiinsä huutelee. Jee-jee-jeesus...” Laulaja on siis ilmeisesti asunnossaan koiransa kanssa ja näkee ja/tai kuulee ikkunasta, kuinka joku huutelee ulkona kadulla. Äänensävyistä voi päätellä, ettei kertoja juuri piittaa kadulla olijasta. Ei ole edes varmaa, huuteleeko juuri mielenvikainen ”Jee-jee-jeesus” vai lauleleeko kertoja niin irvailleen toisen hätää. Sitten kuullaan lyhyt välike, jossa sähkökitara nykäisee uuden äänen tahdin toisella ja viidennellä kahdeksasosalla (tahtilaji on 4/4), mistä muodostuu hieman notkahteleva tunnelma.

Seuraa toinen säkeistö (A2-taite), jossa laulaja kertoo omasta tilanteestaan enemmän: ”Ikkunat auki helvettiin. Soitan kohta ihan kelle vaan. Sanonko hei vai kuulemiin, jos pystyn jonkun tavoittamaan. A-aa...” Kertoja on ilmeisesti yksin ja kokee itsensä

yksinäiseksi, koska pohtii jollekin soittamista – kuka vain kelpaisi juttuseuraksi. Hän ei kuitenkaan tiedä, mitä sanoisi. Varmaa ei ole edes saisiko ketään langan päähän. Kertoja vaikuttaa vieraantuneen maailmasta eikä näe sitä järin mukavana paikkana. ”Ikkunat auki helvettiin” viittaa siihen, että ulkomaailma näyttäytyy kertojalle epämiellyttävänä, mutta on erityisen kiehtova siksi, että lausahdus on muunnelma 1920-luvulla vaikuttaneen suomalaisen, suomenkielisen taiteilijaryhmä Tulenkantajien tunnuslauseesta ”ikkunat auki Eurooppaan”. Tulenkantajat pyrkivät tuulettamaan oman aikansa kirjallista ilmapiiriä esimerkiksi dadaismin ja futurismin keinoin ja ”julistivat elämän ja kauneuden hurmaa”. (Mikkola et al. 2003 [1998], 405.) Koska ”Koira ja hänen miehensä” sisältyy albumiin nimeltä *Eurooppa*, on vaikea sivuuttaa ajatusta, jonka mukaan Eurooppa olisi kertojan mainitsema helvetti. Kappaletta itsessään voi myös ajatella lähestulkoon dadaistisen surrealistisena kertomuksena. Sen sijaan Tulenkantajien ”elämänhurma” on vahvasti ironisoitu.

Yhtäkkiä 4/4-tahtilaji vaihtuu lähes huomaamatta 3/4:ksi. Syntetisaattori jatkaa rytmistä tykytystään pohjalla, mutta muutoin ollaan selvästi B-taiteessa. B:tä voisi tässä kappaleessa kutsua myös kertosäkeistöksi, koska se jatkossakin toistuu samoin sanoin. Laulutyylillä on nyt melodisempi ja pitkälinjaisempi, eikä aiempaa ironista sävyä ole havaittavissa. Sävy on sen sijaan haaveileva kertojan kohdistuessa sanansa oletetulle kuulijalle kertoen halustaan kasvattaa tämän sieluun puu, sulkea kaaos ja vaihtaa ohjelmat. Lisäksi hän tahtoisesti koskettaa ja suudella puhuteltavaansa ja kulkea vuorilla kuiluja kaihtaen. Sanojen ylevyyttä korostaa piano, joka koristelee musiikkia jättäen jumputtavan syntetisaattorin taka-alalle.

Ajatus halusta kasvattaa toisen sieluun puu on monitulkintainen. Sen voi kokea tungettelevana, mutta toisaalta tyyli antaa ymmärtää, että puu edustaa jotain luonnollista ja hyvää, jopa itse elämää kaotettujen kaupunkiympäristön vastapainoksi. Modernina aikana ”luonto” ja kaupunki alettiin asettaa vastakkain, jolloin ”luonto” miellettiin joksikin, jolle on ominaista ”varjeltuminen ihmisen keksinnöiltä” (Giddens 1995, 109–110). Kertoja ehkä siis kaipaa modernia edeltävää, ”luonnollisempaa” aikaa ja elämää. Halu sulkea kaaos ja vaihtaa ohjelmat vihjaa, että kaaos olisi jonkinlainen laite, josta voi kytkeä virran pois tai ainakin vaihtaa kanavaa. Tällöin mieleen tulee ennen kaikkea televisio, johon viitataan monissa aiemmissa kappaleissa (esim. ”Videorodeo”, ”Omassa kotona”) ja albumin kansilehdessä. Toki kone voisi olla myös vaikkapa radio, mutta

koska televisio lienee ollut albumin tekoaikaan pääasiallinen media, kun jo vuonna 1974 yhdeksässä kymmenestä suomalaistaloudesta oli tv (Sarantola-Weiss 2008, 154), tuntuu luontevalta tulkita ohjelmantarjoaja tv:ksi. Onhan myös niin, että televisio tarjoaa äänen lisäksi kuvaa, jolloin myös ahdistavuuden kokemus voi lisääntyä. Kertoja tuntuu haluavan eron teknologiasta ja osoittaa kaipuunsa inhimilliseen rakkauteen tahtaessaan koskettaa ja suudella toista ihmistä, jolla siis on sielu, johon voi ehkä kasvattaa puun. Sieluton media puolestaan tarjoaa vain epäinhimillisen kaaoksen ja on kenties juuri se kuilu, jota kertoja tahtoo välttää. Hän toivoisi pääsevänsä vaeltamaan vuorille, kaiken yläpuolelle rakkaansa kanssa, kauas nykyisestä yksinäisestä elämästään, jossa todellisuus ikkunan ulkopuolella on mielenvikaisten valtaama helvetti.

Eriyisen huomionarvoiseksi kertosäkeistön melodian tekee se, että kulku on alussa hyvin samantapainen kuin Sibeliuksen 2. sinfonian (1901) finaalin kolmijakoinen pääteema – seitsemän ensimmäistä ääntä kertosäkeistön melodiassa suhteutuvat toisiinsa samoin kuin Sibeliuksen finaalissa. Sibeliuksen tutkija Erik Tawaststjerna kuvailee sinfonian pääteemaa heroiseksi ja itse finaalia ”voitto- ja vapahdusfinaaliksi”, jossa ”kuvastuu 1800-luvun optimistinen edistysusko, niin vahva että se kirjoitti pessimismistäkin taiteellisesti rakentavan voiman” (Tawaststjerna 1989 [1967], 223, 225). Jos oletetaan Hectorin melodian saaneen vaikutteensa Sibeliuksen teoksesta, herää lukuisia lisäkysymyksiä mahdollisen lainan päämäärästä. Hectorin laulussa kertosäkeistö on ehdottomasti kappaleen tarttuvin ja tunteikkain osa, jonkinlainen vapahdus säkeistöjen nykivyydestä. Voiko postmodernin hajanainen, humanismin arvoista utilismiin siirtynyt yhteiskunta vielä uskoa modernin jatkuvan kehityksen suomaan vapautukseen?

Kertojan haave osoittautuu kuitenkin vain unelmaksi, kun piano ja laulu poistuvat kudoksesta, tahtilaji vaihtuu taas 4/4:ksi ja tahdin painottomille kahdeksasosille osuva sähkökitarakulku yhdessä tykyttävän syntetisaattorikompin kanssa johdattaa uuteen säkeistöön (A3). Siinä kertoja laulaa taas nykivällä, ironisella tavalla pohtien, mitä nyt jo levoton koira mietiskelee. Asummon ulkopuolella taas ”naapurin huuto kohtuuton korttelin kuiluihin pakenee”. Ehkä koiran levottomuus johtuu naapurin huudosta, mutta sen sijaan, että kertoja olisi kiinnostunut siitä, miksi naapuri huutaa ja mikä tällä mahdollisesti on hätänä, hän mieltii vain mitä koira ajattelee. Kertoja on siis välinpitämätön ulkomaailmaa kohtaan, eikä naapurisuhteilla tunnu olevan merkitystä –

vain sillä, mikä on itsen kanssa samojen seinien sisällä on väliä. Vaikuttaakin siltä, että Giddensin (1995, 141) kuvaama kehittyneissä yhteiskunnissa tapahtunut paikallisyhteisöjen tuhoutuminen on tosiaan ”saavuttanut lakipisteensä”. Oma koira on läheisempi ja tärkeämpi kuin toinen ihminen naapurissa. Naapurin hätään kertoja suhtautuu ylenkatseellisen itsekkäästi, sillä hän pitää huutoa ”kohtuuttomana”.

Lyhyt, nykivä sähkökitarapainotteinen välike johtaa neljänteen säkeistöön (A4), jossa kertoja kommentoi maailmaansa: ”Hevoinen suistuu asfalttiin. Maan alle ihminen pakenee. Puhaltaa tuuli sydämiin, kyynelten lähteitä kyselee.” Vanhahtavasti väärin lausuttu ”hevonen” suistumassa asfalttiin tuntuu viittaavan kaupungistumiseen; enää ei ole sijaa hevosille, vaan asfaltoidut kadut on tarkoitettu autoille ja muille moottoroiduille kulkuvälineille. Ihmisten pakeneminen maan alle on monitulkintainen lause. Kaupunkimiljöössä tulee ajatelleeksi esimerkiksi metrotunneleita, joissa ei auringonvaloa nähdä, toisaalta myös yleensä kivisiä rakennuksia – korkeita kerrostaloja betonilähiöissä, joissa ihmiset elävät vieraantuneina luonnosta ja agraarisesta menneisyydestä. Edelleen maan alle joutumisen voi tulkita tarkoittavan kuolemaa, kun eloton ihminen haudataan maahan. Kyseessä voisi olla siis symbolinen ihmisyyden kuolema asfaltin ja betonin hallitsemassa, teknologisoituneessa kaupungissa. Näin laulu olisi tulkittavissa ”epäonnistuneen yhteiskuntautopian” (Sarantola-Weiss 2008, 27) kritiikiksi. Kun tuuli puhaltaa sydämiin kysellen ”kyynelten lähteitä”, vaikuttaa siltä, että ihminen on kovettanut itsensä. Sydän, inhimillisyyden symboli ja asuinpaikka, on tuulen riepotelavana eikä suojassa sisällä kuten pitäisi. Kuten kappaleessa ”Eurooppa” sydämet ovat yhä tyhjempiä ja kylmempiä. Tunteille ei ole enää sijaa.

Kertosäkeistö toistuu samanlaisena kuin aiemmin ja johdattaa viimeiseen säkeistöön eli A5-taitteeseen. Sen ensimmäisistä sanoista on ääntämyksen ja painotusten takia aluksi vaikea saada selvää – ”äänet hälytyssireenin”, jotka saavat koiran ”vallan vapisemaan” on kuunneltava moneen kertaan ennen kuin ne tunnistaa. Loppu onkin selvempää: ”Kuutioo ratkon Rubikin, kun seinät rupee rapisemaan.” Koira siis pelkää kuullessaan sireenin äänen ulkoa, mutta omistaja ei tunnu piittaavan. Hälytyksen tarkempi luonne jää arvailun varaan. On mahdotonta sanoa, onko kyse yksittäisestä hälytysajoneuvosta (ambulanssista, joka hakee huutavan naapurin?) vai tarkoittaako se yleistä hätämerkkiä, joka varoittaa koko kaupunkia uhkaavasta vaarasta kuten sodasta tai kemikaalilaskemasta, ehkä jopa pelätystä ydinpommista. Vieraantunut kertoja ei edes

välitä, vaan ratkoo Rubikin kuutiotaan, joka tunnetaan haastavana älypelinä. Kuitenkin kuution ratkominen on varsin tyhjänpäiväistä ajanvietettä, jota harrastetaan silloin, kun parempaakaan tekemistä ei ole.

Tavallaan kertoja on postmoderni ihminen, joka on heittäytynyt turistiksi tai kulkuriksi eli voi elää vailla moraalista vastuuta (Bauman 1996, 271, 275–276). Viittaus Rubikin kuutioon kuten myös syntetisaattorin soittama pelimäinen musiikki näyttävät postmodernin representaationa siinä mielessä, että modernin identiteetin rakentuessa ammatin ja aseman varaan postmoderni ammentaa itsensä vapaa-ajasta ja peleistä (Kellner 1995, 275). Kertojan olisi silti syytä kiinnittää enemmän huomiota ympäristöönsä, kun jo seinätkin alkavat rapista. Ehkä vain kulunut rappaus irtoilee ulkopuolisen täryn aiheuttamana tai sitten koko rakennus alkaa luhistua. Joka tapauksessa jokin ulkopuolisesta maailmasta lähtöisin oleva vaikuttaa nyt konkreettisesti kertojan omaan maailmaan, joka uhkaa romahtaa kesken hänen vapaa-ajanviettonsa.

Näistä uhkakuvista tullaan vielä kertosaikkeistoon, mutta tällä kertaa se kuullaan instrumentaaliversiona. Melodialinjasta huolehtii laulun sijaan syntetisaattori, jonka soundi on yhtä aikaa lähes kazoomaisen (usein muovista tehty, ärsyttävä, halpa puhallin, eräänlainen pilli) nasaali ja kuitenkin ylevä, kokonaisuutena varsin hämmentävä. Se, ettei kertoja nyt laulakaan taitetta, vaan hänen paikkansa on ottanut modernin ajan tuottama kone, antaa miettimisen aiheita viimeisen säikeistön jälkeen – mitä tapahtui kertojalle? Tuhoutuiko maailma ydinräjähdykseen?

Postmodernilla tavalla ironinen, katkelmallinen tarina jää vaille tyhjentävää päätöstä. Syntetisaattori tekee lopussa tilaa taas sähkökitarakululle, jonka kanssa kuullaan vielä laulettuna ”jee-jee-jee”-huutoja. Koska ensimmäisessä säikeistössä mielenvikainen huutelee samalla tavoin, tulee väistämättä mieleen, että mitä kertojalle sitten tapahtuikin, kadulla oleillut mielenvikainen säästyi siltä. Toisaalta voisi ajatella, että kertoja ei vieläkään välitä suuremmin mistään, vaan jopa tuhon jälkeen jatkaa samaan ironiseen tyyliin ja laulelee vain itsekseen, on siis itse mielenvikainen. Kuinka vain, mitään vapauttavaa lopetusta ei saada, sillä kappale päättyy häivytykseen. Oli kyseessä sitten lopullinen tuho ja sen jälkeinen tuonpuoleinen tai vain uusi kertomus postmodernin maailman hajanaisesta todellisuudesta, *Euroopan* seuraava ja samalla

viimeinen laulu ”Uni 8?” tuo jälleen esiin ihmisen kaipauksen idylliseen menneisyyteen keskellä dystopista nykyisyyttä tai tulevaisuutta.

6.3 ”Uni 8?”

Euroopan kappaleista viimeinen ”Uni 8?” on jo nimensä puolesta hyvin surrealistinen ja monitulkintainen päätös albumin vakaville teemoille. Huomionarvoista on, että instrumentaationsa puolesta se on albumin kappaleista ainut, jossa ei kuulla syntetisaattoria; soundia hallitsevat piano ja sähkökitara. Kitaran keskikorkeassa rekisterissä kulkeva melodia on täynnä ihmisyyden ahdistusta ja kauneutta heijastelevaa pidäteltyä tunnetta. Soundi kuulostaa lähestulkoon akustiselta, mikä sekin lisää lämminhenkisyden ja välittömyyden kokemusta. Vaikka sähkökitaran herättämät tunteet hipovat jo pateettisuutta, G-duurissa kulkevassa musiikissa on silti jotain yksinkertaisen rauhoittavaa, kun korostuneen teknologinen ja väritön syntetisaattori on lopulta poissa. Sen sijaan pianon herkkä myötäily nostaa esiin albumilla kaivatun ihmisyyden. Sanoitukseltaan ja muodoltaan kappale näyttää seuraavalta:

”Uni 8?” (säv. ja san. Hector)

intro

On häkissäsi enkeleiden lihaa, A1
sun rakastajas repii toisiansa.
Pian ihmisillä pommitetaan pihaa
ja hoitajat lyö sinuun neulojansa.

Ai ai ai, pikkuinen, B1
ai ai ai, kestätkö sen?

On vuoteesi taas märkä rakkaudesta, A2
ja kultakalat laulaa tumman laulun.
Ei kellot kerro mitään huomisesta,
saat maalatuksi pelkän maalitaulun.

Ai ai ai, pikkuinen, B2
ai ai ai, tunnetko sen?

Sä olet mennyt piiloon silmiäin. C
Sä rakastit mun töitäin enemmän kuin sydäntäin.

Ai ai ai, pikkuinen, B3
ai ai ai, pikkuinen.

välisoitto

Ja isä tulee vastaan rantatiellä,
on merituuli puseronsa alla.
Sä näet kultahöyheniä siellä
mistä ennen lähti voima huutamalla. A3

Ai ai ai, pikkuinen,
Ai ai ai, muistatko sen? B4

Sä heräät kanssa aamun sankareiden
ja kellot soivat yli kortteleiden
ja ikkunoista ryömii huoneeseesi
se kaikki, jolta toivoit säästyneesi... A4

Ai ai ai, pikkuinen. (3x) B5

loppusoitto

Kun ensimmäinen A-taite alkaa, voidaan myös laulajan äänensävyssä havaita myötätuntoa ja ihmisyyden vaikeutta. Sen sijaan erittäin surrealistinen sanoitus ei tyynnytä mieltä, vaan herättää levottomuutta: ”On häkissäsi enkeleiden lihaa. Sun rakastajas repii toisiansa. Pian ihmisillä pommitetaan pihaa ja hoitajat lyö sinuun neulojansa.” Näistä neljästä lauseesta on vaikea muodostaa ehyttä kokonaisuutta tai edes päätellä, ketä tai mitä kertoja puhuttelee. ”Enkeleiden liha häkissä” herättää mielikuvan, että jotain hyvää on vangittu ja teurastettu – enkelit mystisinä, henkisinä suojelesolentoina on saatu häkkiin ja yllättävästi ne ovat lihallisia. Toisiaan repivät rakastajat on myös varsin paradoksaalinen käsite, kun rakkaus, ihmisyyden suurimpana hyveenä pidetty osoitus, saa samaa kohdetta rakastavat raastamaan toisiaan mustasukkaisina. Edelleen ihmiset ovat vain tuhon välineitä, kun heillä voidaan pommittaa pihaa eli mahdollisesti toisten ihmisten kodin edustaa. Väkivaltaiselta kuulostaa sekin, kun hoitajat, yleensä lapsista, sairaista, vanhuksista ja vammaisista huolehtivat ihmiset, lyövät toiseen neuloja eli lääkeruiskeita – sanamuoto antaa ymmärtää, että tämä tapahtuu vastoin kohteen tahtoa. Lauseen voisi tulkita medikalisaation eli arjen lääketieteellistymisen kritiikiksi.

Näiden groteskien tilannekuvien päätteeksi kertoja siirtyy B-taiteeseen, jossa kehtolaulumaisen tyynnyttelevästi ja pitkälinjaisesti hyssyttelee kuulijaa: ”Ai ai ai, pikkuinen. Ai ai ai, kestätkö sen?” Siinä missä muu kappale etenee 4/4-tahtilajissa, ”ai, ai, ai pikkuinen” kuullaan aina 5/4-tahtilajissa, mikä on suomalaiselle, kalevalaiselle runonlauluperinteelle ominaista. Laulaja siis kantaa huolta laulunsa kohteesta kysyessään, kykeneekö tämä kestämaan kaiken A-taiteessa kuvailun.

Vastausta ei saada, mutta sähkökitaran ilmaistua oman myötätuntonsa tullaan A2-taitteeseen, joka on yhtä surrealistinen kuin A1: ”On vuoteesi taas märkä rakkaudesta ja kultakalat laulaa tumman laulun. Ei kellot kerro mitään huomisesta. Saat maalatuksi pelkän maalitaulun.” Ensimmäinen lause antaa mahdollisuuksia eroottiseen tulkintaan, jolloin vuoteen märkyys olisi seurausta siinä harjoitetusta sukupuolisesta kanssakäymisestä; 1970-lukuhan oli seksuaalisen vapauden ja kokeilun aikaa (Sarantola-Weiss 2008, 53–55). Toisaalta rakkauden kaipuu, ehkä eron tuska, on voinut saada laulun kohteen itkemään petivaatteensa kosteiksi. Rakkaus itsessään abstraktina käsitteenä ei voi kastella vuodetta, joten oletettavampaa on, että ihminen on kokemansa rakkauden tähden tehnyt jotain saadakseen sängyn märäksi. Kovin relevantilta ei tunnu tulkinta, jonka mukaan seuraavaksi mainituilla kultakaloilla olisi asian kanssa tekemistä.

Erikoista on, että kalat laulavat ”tumman” eli mahdollisesti matalan ja/tai synkeän laulun. Kultakalat ovat ihmisten korville yleensä äänettömiä, joten kalojen laulun voisi tulkita jonkinlaiseksi hiljaisuuden musiikiksi tai maailmanlopun merkiksi. Kellot mekaanisina laitteina eivät voi ennustaa tulevaisuutta, tuskin tietävät mitään nykyhetkestäkään, vaikka sen osoittavatkin. Symbolisesti kohdan voi ymmärtää niin, ettei nykyhetki voi sanoa tulevasta varmuudella mitään. Toisaalta postmodernille nykyhetki on ainoa olemassa oleva ja silti tulevalle merkityksetön (Bauman 1996, 184–185). Se, että kertoja saa ”maalatuksi pelkän maalitaulun” taas tuntuu kertovan kyvyttömyydestä luoda mitään, mikä voisi saavuttaa arvostusta. Tämä voi olla kritiikkiä postmodernille viihdeyhteiskunnalle, jossa tiedetään kaiken hinta, muttei minkään, edes taiteen, arvoa. Postmodernissa ”mikään ei ole pyhää” (Giddens 1995, 124) ja kulttuuri on muuttunut kauppatavaraksi (Kellner 1995, 293). Siten taiteellisesti ansiokas maalauskin arvotetaan vain sen mukaan, mille se on maalattu, jolloin arvo on sama kuin ampumaradalla käytetyllä maalitaululla.

Tämän surullisen, katkelmallisen kuvauksen jälkeen kuullaan B2-taite, jossa laulaja taas hyräilee pikkuiselle ja kysyy tällä kertaa ”tunnetko sen?” kuin varmistaakseen, että toinen vielä kykenee tuntemaan. Yllättäen tullaankin vähemmän pidäteltyyn C-taitteeseen, jossa kertoja puhuu omasta tuskastaan kuulijalle kiihkeästi, mutta vaila syyttävää sävyä. Hän purkaa mieltään murehtimalla, kuinka puhuteltava on mennyt häneltä piiloon ja rakasti kertojan töitä enemmän kuin hänen sydäntään. Kertoja kärsii

siis siitä, että hänen rakkautensa kohde rakasti vain hänen aikaansaannoksiaan, eikä häntä itseään ihmisenä. Kertoja ehkä kaipaasi kohteeltaan samaa myötätuntoa, jota hän itse tälle osoittaa. Hän ei kuitenkaan ole vihainen, vaan edelleen ymmärtäväisenä tuudittelee kuulijaa B3-taitteessa, jossa vain toistaa kahdesti ”ai ai ai, pikkuinen”.

A3-taite, johon seuraavaksi tullaan, on edelleen haastavan monitulkintainen. Siinä ”isä tulee vastaan rantatiellä” ja hänellä on ”merituuli puseronsa alla”. Kertoja toteaa puhuteltavansa näkevän ”kultahöyheniä siellä, mistä ennen lähti voima huutamalla”. Isällä on siis kultaisia höyheniä ja tuuli vaateensa alla. Voisi ajatella kyseessä olevan monimutkainen kuoleman ja nostalgian allegoria, sillä jonkinlainen metamorfoosi isälle on selvästi tapahtunut – ihmisillä ei normaalisti kasva kultaisia höyheniä sen enempää kuin tavallisiakaan. Merituuli, joka usein on navakka ja kylmä, voi viedä asioita mukanaan. Koko kappaleen surrealistinen konteksti huomioiden tuntuu epätodennäköiseltä, että tuuli puseron alla tarkoittaisi vain sitä, ettei vaate pidä tuulta. Taitteessa mainittu on ilmeisesti jo menneisyyden tapahtuma, sillä B4-taitteessa kertoja kysyy pikkuiselta, muistaako tämä sen.

A4-taite antaa mahdollisuuden mieltää A3 unitapahtumaksi, sillä kertoja kuvailee, kuinka kohde herää ”aamun sankareiden” kanssa ja ”kellot soivat yli kortteleiden”. Lienee siis arkipäivä ja herätyskellot soivat ympäri kaupunkia, kun työssäkäyvät nousevat uuteen työpäivään. Yhtä aikaa heidän kanssaan herää siis laulun kohde, joka ei sitä kuitenkaan tainnut toivoa, sillä laulaja sanoo: ”Ja ikkunoista ryömii huoneeseesi se kaikki jolta toivoit säästyneesi.”

Ikkunoista eli ulkopuolisesta kaupungista huoneeseen voi kuvitella tulevan (”ryömivän”) lähinnä nousevan auringon valoa ja aamuruuhkan ääniä, mutta puhuteltavan voi olettaa olevan haluton nousemaan uuteen päivään, mikä viittaisi masennukseen ja turhautumiseen. Kyseessä voi olla myös modernin/postmodernin subjektin irtaantuminen aiemmista yhteiskunnallisista normeista, halu torjua kaikki epämiellyttävä hedonistisessa yksilöllisyyden korostuksessa (Beck 1995, 27–29; Lash 1995, 160; Sarantola-Weiss 2008, 87, 102–103). Kaikki ulkopuolisessa maailmassa näyttäytyy ei-toivottavana. Kertoja kuitenkin yrittää ymmärtää ja toistaa B3-taitteen tavoin ”ai ai ai, pikkuinen”. Tällä kertaa mukana on kolmas toisto, jonka aikana

tapahtuu hidastus. Lopuksi kitara päästää viimeisen valittavan kommenttinsa ja kappale saa päätöksensä pianon korkeasta äänestä, joka tipahtaa pehmeästi kuin sadepisara.

Kertosäkeistönä toistuva ”ai, ai, ai, pikkuinen” on helppo tulkita kehtolauluksi, kun jo kappaleen nimessä mainitaan uni. Liisamaija Hautsalo (2010) määrittelee kehtolaulun yksinkertaiseksi, toistolle perustuvaksi ja sävyiltään rauhoittavaksi laulutyyppiä, mitä myös ”Uni 8?” on ainakin melodisessa mielessä. Toisin kuin perinteiset suomalaiset kehtolaulut yleensä, Hectorin kappale etenee mollin sijaan duurissa. Useimmissa tapauksissa kehtolauluun liitetyn tunteet ovat positiivisia, uudesta elämästä riemuitsevia, mutta suomalais-ugrilaisessa perinteessä myös kehtolaulun ja kuoleman yhteys on huomattava – lasta tuuditellaan kuolemaan, mikä heijastelee mahdollisesti äidin vaikeaa elämäntilannetta. (Hautsalo 2010, 83–88.) ”Uni 8?”:n tapauksessa dystopisessa maailmassa uneen tuuditelu voisi heijastella myös yhteiskunnan kipeää tilannetta – postmoderni maailma on sairas ja jokainen yksilö lapsen kaltainen ihmetellessään maailmaa, josta ei ole apua identiteetin rakennukselle. Koska pessimistisissä kehtolauluissa uni ja kuolema nähdään toisilleen analogisina (Hautsalo 2010, 88), Hectorin kappaleen voi tulkita myös kuoleman kuvauksena. Tällöin jopa tuonpuoleinen on postmoderni dystopia, helvetti, kun häkissä on enkelinlihaa ja kultakalat laulavat tummaa laulua. Mikä edes on elämää, mikä totta ja mikä ei?

Näin *Eurooppa*-albumi päättyy. Huomionarvoista on, että ”Uni 8?” on ainoa kappale, joka sekä alkaa että päättyy selvärajaisesti. Se on albumin ainut laulu, joka ei pääty häivytykseen. Vaikka ”Uni 8?” on sanoitukseltaan varsin ahdistava postmoderni painajainen, musiikin selväpiirteisyys ja herkkätunteinen yksinkertaisuus ilman syntetisaattorin pakottavaa teknologista pulssia yhdistettynä loppuun, joka on ilman epäselvyyksiä loppu, tuntuu vapauttavalta. ”Uni 8?” antaa ymmärtää, että ihmisyyden on vielä olemassa, vaikka maailma onkin kaoottinen ja sairas. Ydinpommia ei tullutkaan – pienet ihmiset voivat keskittyä toisiinsa ja lohduttaa toisiaan. Vaihtoehtoisesti laulun voi tulkita katharsiksena, vapauttavana tuhona – kaikki on jo mennyt ja voidaan nukahtaa kuolemaan uneen. ”Uni 8?” nostaa pateettisuudellaan pintaan ne tunteet, jotka aiempi syntetisaattorimusiikki turruttaa. *Euroopan* viimeisen kappaleen myötä herkkät tunteet ovat jälleen sallittuja ja aiemmat pelot saa purkaa pois.

7 POHDINTA

Hectorin *Eurooppa* (1981) on kansilehdestä aina viimeiseen kappaleeseen asti hyvin monitulkintainen ja yhtenäinen albumi. Olen tässä tutkielmassa tarkastellut *Eurooppaa* postmodernin estetiikan, modernin ajan synnyttämän mediateknologian ja ihmisen vieraantumisen kokemuksen näkökulmasta. Erityisesti television rooli suomalaisten suosituimpana mediavälineenä ainakin 1980-luvulla korostuu albumin kappaleissa ja kansien kuvissa. Yhteiskuntakriittisyys ja ihmisen ahdistus yhtäältä persoonattomassa, toisaalta liian monikasvoisessa ja hajanaisessa maailmassa nousevat albumilla esiin. *Euroopan* kuvaama maailma on kova, kylmä ja epäinhimillinen. Toisaalta mediateknologian tarjoamassa loputtomassa ohjelmavirrassa yksilö voi vaipua turtumukseen ja olla välittämättä, vaikka maailma vähitellen tuhoutuisi sotivien ja ahneiden ihmisten käsissä. Oman olohuoneen ulkopuolella voi olla helveti valloillaan, mutta sitä voi katsella turvallisen etäisesti tv-ruudulta. Siksi valitsin työni otsikoksi sitaatin ”ikkunat auki helvettiin” laulusta ”Koira ja hänen miehensä”.

Yhteiskunnallisten arvojen koventuminen, pienen ihmisen pahoinvointi ja yhteiskunnasta syrjäytyminen heijastuvat tavalla tai toisella jokaisesta albumin kappaleesta. Jo albumin avaavassa nimikkokappaleessa itse Eurooppa itkee sydänten kylmenemistä. Toiseksi viimeisellä raidalla ”Koira ja hänen miehensä” kertoja toteaa tuulten puhaltavan sydämiin samalla, kun hän itse kuuntelee välinpitämättömänä huoneensa ulkopuolelta kantautuvaa naapurin ja jonkun mielisairaana pitämänsä huutoa. Toisessa kappaleessa ”Videorodeo” ihminen ei kestä kohdata edes itseään kovassa yhteiskunnallisessa pelissä, jossa ei ole voittajia eikä häviäjiä. Sitä seuraavassa laulussa ”Woyzeck” päähenkilön mieli on hajonnut; ihminen on hänelle pelottava kuilu, mikä ajaa hänet epätoivoiseen tekoon. Yhteiskunta ei tätä suvaitse, vaan rankaisee Woyzeckia kuolemalla.

Neljännessä laulussa ”Omassa kotona” kertoja haluaisi saada olla edes kotonaan rauhassa vahvempien kiusaamiselta ja sodalta. Albumilla kuudentena olevassa käänöskappaleessa ”Sydänten kaatopaikka” kertoja etsi elämänsä laatua, joka olisi jotain muuta kuin lavastusta, mutta vahvemmat tyrmäsivät hänen toiveensa. Albumin päättävä laulu ”Uni 8?” tuudittelee kuulijan kehtolaulumaisesti kuoleman ja turtumuksen uneen; ehkä myös laulun puhuteltava on mieleltään sairas, koska kertoja

laulaa ”ja hoitajat lyö sinuun neulojansa”. ”Uni 8?”:ssa ymmärtäväiseltä kuulostavan kertojan oma kokemus rajoittuu lyhyeen taitteeseen, jossa hän purkaa ahdistustaan siitä, että toinen on rakastanut hänen aikaansaannoksiaan enemmän kuin häntä itseään ihmisenä. *Eurooppa* on siis täynnä ihmisenä olemisen kipeyttä. Yhteiskunnallinen vieraantuminen ja mielen sairastuminen tuntuvat albumin lauluissa liittyvän läheisesti toisiinsa. Tematiikka on ajankohtainen tänäkin päivänä, kun julkinen talous yrittää selvittää taantumasta, yt-neuvotteluja käydään monilla työpaikoilla ja koulutuspaikkoja vähennetään, jolloin yhä useampi putoaa yhteiskunnan ulkopuolelle.

Mikä sitten on syynä tähän ihmisen vieraantumiseen? Yhtenä syynä *Euroopasta* nousee esiin mediakulttuurin vääristämä kuva todellisuudesta ja erityisesti televisio, joka antaa katsojalle mahdollisuuden ruudun ääreen passivoitumiseen. Jo albumin kansikuvassa televisio kurottaa kätensä kohti katsojaa, joka kuulokkeet korvillaan ja aurinkolasit silmillään ojentaa oman kätensä kohti antenni ojossa odottavaa televisiovastaanotinta. Tv:n tyhjä sinistä loistava ruutu ei kuitenkaan tarjoa minkäänlaista sisältöä, joka korvaisi modernia aikaa edeltäneet sosiaaliset kontaktit kuten kirkon ja kyläyhteisön.

Mediateema ilmenee albumilla paitsi kansikuvassa ja laulujen lyriikoissa myös soundeissa. Esimerkiksi ”Videorodeossa” syntetisaattori soittaa yksinkertaisen kepeää, kilahtelevaa mainosmusiikkikuviota, joka tuntuu ristiriitaiselta suhteessa lyriikoihin; sanoissa kertoja pohtii sitä, kuinka todellisuus vääristyy ja ”TV peilaa todellisen särkyneitä peilejä” – ehkä siksi, ettei ihminen kestä todellista kuvaa nykytilastaan. Samaa tematiikkaa voi löytää raidasta ”Vieraantunut”, jossa musiikin minimalistinen toisteisuus vaivuttaa turtumukseen, ikuiseen nyt-hetkeen samalla tavoin kuin kansikuvan tv:n tyhjä, sininen ruutu. Laulussa ärtynyt kertoja torjuu läheisyyden tarjoajan eikä kaipaa enää uusintoja, mutta on siitä huolimatta koneen, ehkä juuri uusintoja jatkuvasti tarjoavan television, vallan alla – kone kirjoittaa eli hallitsee häntä eikä päinvastoin. Jokin herättää kappaleen mukaan myös ihmisen ”luonnollisen” julmuuden, joka saa ohjaamaan ”barbaarisia näytelmiä”; ei siis ole todellisuutta, on vain representaatio.

Laulussa ”Koira ja hänen miehensä” puolestaan musiikki muistuttaa soundiltaan elektronisen pelin sointimaailmaa ja kappaleen kertojakin vain ratkoo Rubikin kuutiota piittaamatta siitä, mitä ympäröivässä maailmassa tapahtuu. Tämän A-taitteissa

korostuvan välinpitämättömyyden vastapainona toimii Sibeliuksen 2. sinfonian finaalin pääteemasta melodiansa lainannut B-taite, jossa kertoja haaveilee, että voisi vaihtaa ohjelmat, sulkea kaaoksen (television?) ja kulkea vuorilla kaupungin sijaan.

Eurooppa sisältää paljon erilaisia tyyllisiä vaikutteita, eikä sen sijoittaminen tiettyyn musiikkityyliin ole yksiselitteistä. Kuitenkin albumilla ovat vahvasti läsnä progressiivisen rockin ja uuden aallon rockin tyylipiirteet. Uutta aaltoa *Euroopalla* edustaa muun muassa urbaanin rappion, epäinhimillisyyden, teknologisuuden ja ihmisen vieraantumisen kokemuksen käsittely (Chalton 2010, 232, 242–246). Nämä kohoavat albumin tärkeiksi teemoiksi. Lisäksi *Eurooppa* sijoittuu ajallisesti 1970–1980-lukujen taitteen uuden aallon rockiksi.

Progressiivisen rockin piirteitä *Euroopalla* puolestaan ovat esimerkiksi käsitealbumiestetiikka, monitulkintaisuus, intertekstuaalisuus, kompleksiset rytmit ja vaihtuvat tahtilajit (Chalton 2010, 203, 220). Intertekstuaalisia viitteitä ovat esimerkiksi Woyzeckin tarinan adaptaatio kolmannessa raidassa, Sibeliuksen toisesta sinfoniasta juontuva teema laulun ”Koira ja hänen miehensä” B-taiteissa ja viittaukset kylmään sotaan ”Euroopassa”. Lähestyn *Eurooppaa* silti mieluummin postmodernina kuin progressiivisena albumina, koska ajallisesti se sijoittuu progressiivisen rockin kultakauden jälkeisiin vuosiin. Lisäksi on huomioitava, että postmoderni musiikki on luonteeltaan hyvin eklektistä ja sovussa menneisyyden kanssa eli voi ammentaa elementtejä mistä tahansa musiikinlajista (Kramer 2002, 15–17).

Postmoderni estetiikka tarjoaa siis toimivan näkökulman Hectorin *Eurooppa*-albumiin ja mahdollisesti myös muihin artistin albumeihin. Hectorin *Euroopalla* postmoderneja piirteitä ovat esimerkiksi korostunut teknologisuus, vieraantumisen tematiikka, intertekstuaalisuus, katkelmallisuus, toisteisuus ja yhteiskunnallinen kantaaottavuus (Kramer 2002, 15–12; Välimäki 2011, 43–44, 48). Se heijastelee ensisijaisesti oman aikansa eli 1970–1980-luvun henkistä ilmapiiriä, mutta on suhteutettavissa myös nykypäivän huolenaiheisiin, esimerkiksi nuorten syrjäytymiseen ja tuloerojen kasvuun. *Eurooppa*-albumi voi siis antaa paljon myös 2000-luvun postmodernille kuulijalle.

Jatkotutkimusta ajatellen Hectorin tuotanto tarjoaa lukuisia mahdollisia tarkastelukohteita. Hectorin laulutekstien fantasiaviitteitä on analysoitu jo joissain

määrin, mutta aihetta tuskin on vielä käsitelty loppuun. Samaa teknologista, kerronnallisesti katkelmallista tyyliä *Euroopan* kanssa edustaa sitä seuraava Hector-albumi *Hyvää yötä Bambi* (1982), joten näiden tarkastelu yhdessä tarjoaisi varmasti uusia ulottuvuuksia Hectorin musiikin postmodernien piirteiden tutkimukselleni; tämä olisikin luonteva laajennus käsillä olevalle tutkimukselle.

Kiehtova näkökulma olisi myös ekomusikologinen tarkastelu erityisesti topofilian eli paikalliskiinnostuksen kannalta – Hector on monissa lauluissaan käsitellyt kotikaupunkiaan Helsinkiä (esim. ”Pinnallista elämää” 1987, ”Nukkuva stadi” 1992, ”Stadille” 2004). Näitä kappaleita kuuntelemalla voisi tutkia, millainen kuva maamme pääkaupungista rakentuu Hectorin laulujen perusteella. Toisaalta Hectorin tyyliä eri vuosikymmenillä ja albumeilla voisi tarkastella nostamalla esiin joko yksittäisiä kappaleita tai 1–2 albumia joka vuosikymmeneltä; tämä olisi jo väitöskirjalaajuinen tutkimus.

Tässä luettelin vain muutaman mahdollisen tavan, joilla Hectorin musiikkia voisi tulevaisuudessa lähestyä. Useille vuosikymmenille jakautuva, kokonaisuutena satoja kappaleita käsittelevä tuotanto on mittava tutkimuskenttä, joka tarjoaa lähes loputtomiin mielenkiintoisia kysymyksiä. Hectorin musiikin tutkimus on vasta alkutekijöissään, mutta muodostaa merkittävän tutkimuskohteen suomirock-tutkimuksen alalla, joka sekin alkaa vasta nyt saada vähitellen huomiota osakseen. Kysymyksessä on suomalaisen populaarikulttuurin lähihistorian kannalta tärkeä kenttä.

LÄHTEET

1. ÄÄNITTEET JA NUOTTIAINEISTO

The Buggles 1979. *Video Killed the Radio Star*. [video]

<<https://www.youtube.com/watch?v=W8r-tXRLazs>> (katsottu 12.3.2014).

David Bowie 1977. *Heroes*. [cd-levy] Parlophone / WMS WMS-2435219-080.

1979. *Lodger*. [cd-levy] Parlophone / WMS WMS-2435219-090.

David Gilmour 1978. *David Gilmour*. [cd-levy] Parlophone/ WMS WMS-9463708-432.

Freud, Marx, Engels & Jung 1988. *Takamehtien mekatähtiä*. [cd-levy] Megamania MGMCD 2013.

Hector 1972. *Nostalgia*. [cd-levy] Warner Music Finland Oy 8573-84968-2.

Herra Mirandos 1973. [cd-levy] Warner Music Finland Oy 8573-84969-2.

Hectorock I 1974. [cd-levy] Warner Music Finland Oy 8573-84970-2.

Liisa Pien 1975. [cd-levy] Love Records LRCD 142.

Kadonneet lapset 1978. [cd-levy] Love Records LRCD 270.

Linnut, linnut 1980. [cd-levy] Ponsi PEACD 16.

Eurooppa 1981. [lp-levy] Johanna JHN 2059.

Eurooppa 1981. [cd-levy] Johanna JHNCD 2059.

Hyvää yötä Bambi 1982. [cd-levy] Johanna JHNCD 3006.

Nuku idiootti 1987. [cd-levy] Flamingo FGML 8017.

Ensilumi tulee kuudelta 1992. [cd-levy] Parlophone / Oy EMI Finland Ab 0777 7 81052 2 0.

Ei selityksiä 2004. [cd-levy] Allstar Music Allstarcd-015.

Leskelä, Ari (toim.) 1995. *Hector. Asfalttiprinssi* [nuotti]. Warner/Chappell Music Finland Oy.

Juice Leskinen 1990. *Sinä*. [cd-levy] Bluesway / Love GSCD 005.

Juliet Jonesin Sydän 1984–2001. *HELPPO ELÄMÄ Kaikki Jones-hitit 1984-2001*. [cd-levy] Poko POKOCD 307.

Kraftwerk 1977. *Trans Europe Express*. [cd-levy] Kling Klang Produkt.

Sinfonia Lahti 1997. *Sibelius Symphonies 2 & 3. Lahti Symphony Orchestra / Osmo Vänskä*. [cd-levy] BIS BIS-CD-862.

2. KIRJALLISUUS

Aho, Marko & Antti-Ville Kärjä 2007. Johdanto. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 7–32.

Bauman, Zygmunt 1996. *Postmodernin lumo*. Suom. Jyrki Vainonen. Toim. Pirkkoliisa Ahponen & Timo Cantell. Tampere: Vastapaino.

Beck, Ulrich 1995. Poliitiikan uudelleen keksiminen: Kohti refleksiivisen modernisaation teoriaa. Teoksessa *Nykyajan jäljillä - refleksiivinen modernisaatio*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino. 11–82.

Büchner, Georg 1984 [1875, 1979]. *Woyzeck*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Teoksessa *Georg Büchner. Teokset ja kirjeet*. Toim. Riitta Pohjola. Helsinki: Love kirjat. 155–180.

Charlton, Katherine 2010. *Rock Music Styles. A history*. McGraw-Hill Higher Education.

Chun, Yujin 2012. About the Real Woyzeck. Woyzeck by Georg Büchner Dramaturgical Website Created by Yujin Chun for Duke University <<http://sites.duke.edu/woyzeck/about/about-the-real-woyzeck/>> (luettu 3.11.2012).

Eurokriisi.fi 2013. <<http://www.eurokriisi.fi/>> (luettu 12.9.2013).

Giddens, Anthony 1995. Elämää jälkitraditionaalisessa yhteiskunnassa. Teoksessa *Nykyajan jäljillä - refleksiivinen modernisaatio*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino. 83–152.

Harinen, Päivi 2007. Sodassa sotaa vastaan – Hector ja koko hela maailma. Teoksessa *Opinpaikat. Elämänkulkuja sivistyskansan elämäkerrassa*. Toim. Esko Hartikainen, Päivi Harinen & Leila Hurmalainen. Helsinki: Kansanvalistusseura. 208–223.

Hautsalo, Liisamaija 2010. Kehtolaulutopos neljässä suomalaisessa oopperassa. *Etnomusikologian vuosikirja 22*. 83–107.

Hegarty, Paul & Martin Halliwell 2011. Post-progressive. Teoksessa *Beyond and before. Progressive Rock since the 1960s*. New York & London: Continuum. 223–239.

Heinonen, Yrjö 2005. Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa. *Musiikin suunta* 1/2005. 5–17.

Helander, Minna 1995. *Hyvää yötä bambi: satuintertekstit Hectorin lyriikassa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

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

Helsingin Sanomat 2006. Jaruzelskin mitali vaihtui syytteiksi.

<<http://www.hs.fi/ulkomaat/artikkeli/Jaruzelskin+mitali+vaihtui+syytteiksi/1135219370305>> (luettu 8.9.2013).

Hietanen, Piritta 1996. *Hectorin laulutekstien runomuodon tarkastelua*. Turku: Turun yliopisto.

Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.

IMDb 2013. *Videodrome – tuhon ase*. <<http://www.imdb.com/title/tt0086541/>> (luettu 8.9.2013).

Immonen, Tenho 1999. *"Niinhän on maailma kirjoitettu" : Hectorin laulutekstien tekstienvälisyydestä.* <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-1999813056> > (luettu 8.11.2013).

Jalkanen, Pekka & Vesa Kurkela 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki.* Porvoo: WSOY.

Jokinen, Kimmo 2003. Kirjoitetut rockmuistot. Musiikki muistina. Teoksessa *Hyvää paha rock 'n' roll: sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista.* Toim. Kimmo Saaristo. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 40–61.

Kaarto, Tomi 2004. Uudelleenkontekstualisointi ja etiikka. Vieraannuttamiseksi, dekonstruktio ja Alivaltiosihteerit. *Kulttuurintutkimus* 21 (4). 21–36.

Kaipiainen, Marjo 1994. *Suomi-rockin sanoma : yhteiskuntakritiikkiä vai lauluja tunteista? Ismo Alangon, Hectorin ja Juice Leskisen tekstituotannon analyysiä.* Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kellner, Douglas 1998 [1995]. *Mediakulttuuri.* Suom. Riitta Oittinen et al. Tampere: Vastapaino.

Kortti, Jukka 2011. Television mainonnallisuus. Teoksessa *Tele-visioita: mediakulttuurin muuttuvat muodot.* Toim. Sari Elfving & Mari Pajala. Helsinki: Gaudeamus. 54–83.

Kramer, Jonathan D. 2002. The nature and origins of musical postmodernism. Teoksessa *Postmodern Music/Postmodern Thought.* Toim. Judith Irene Lochhead & Joseph Henry Auner. London: Routledge. 13–26.

Kramer, Lawrence 1990. Tropes and Window: An Outline of Musical Hermeneutics. Teoksessa *Music as Cultural Practice 1800-1900.* Berkeley: University of California Press. 1–20.

Laari, Jukka 2003. Popmodernisaatiosta. Nuortenlehdet Stump ja Intro rockdiskurssin kätilöinä. Teoksessa *Hyvää paha rock 'n' roll: sosiologisia kirjoituksia rockista ja*

rockkulttuurista. Toim. Kimmo Saaristo. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 69–90.

Lash, Scott 1995. Refleksiivisyys ja sen vastinparit: Rakenne, estetiikka, yhteisö. Teoksessa *Nykyajan jäljillä - refleksiivinen modernisaatio*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino. 153–235.

Last.fm 2014. *The Buggles – Video Killed the Radio Star*.

<http://www.last.fm/music/The+Buggles/_/Video+Killed+the+Radio+Star> (luettu 12.3.2014).

Leppänen, Taru & Pirkko Moisala 2003. Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura. 71–86.

Mikkola, Anne-Maria et al. 2003 [1998]. Tulenkantajien elämänhurmaa. Teoksessa *Äidinkieli ja kirjallisuus. Käsikirja*. Helsinki: WSOY. 405–407.

Pennanen, Timo 2006. *Sisältää hitin. Levyt ja esittäjät Suomen musiikkilistoilla vuodesta 1972*. Helsinki: Otava.

Pietarinen, Juhani 1990. Arvot filosofin näkökulmasta. Teoksessa *Arvot, tiede, taide*. Toim. Arto Haapala. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja / nide 23. Helsinki: Valtion painatuskeskus. 17–24.

Pohjola, Riitta 1984. Taustaa ja selityksiä. Teoksessa *Georg Büchner. Teokset ja kirjeet*. Toim. Riitta Pohjola. Helsinki: Love kirjat. 275–279.

Punamäki, Raija-Leena et al. 2011. Koulusurmat. Yhteiskunnalliset ja psykologiset taustat ja ehkäisy. *Suomalaisen Tiedeakatemian kannanottoja 2/2011*. <<http://www.acadsci.fi/kannanottoja/koulusurmat.pdf>> (luettu 12.9.2013).

Rislakki, Jukka 2010. *Paha sektori. Atomipommi, kylmä sota ja Suomi*. Helsinki: WSOY.

Ruoho, Iris 2011. Televisiosarjan dokumentaarisuus faktan ja fiktion rajalla. Teoksessa *Tele-visioita: mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Toim. Sari Elfving & Mari Pajala. Helsinki: Gaudeamus. 112–132.

Saarenmaa, Laura 2011. Lenita Airisto, *Seitsemäs hetki* ja inhoamisen kulttuurit. Teoksessa *Tele-visioita: mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Toim. Sari Elfving & Mari Pajala. Helsinki: Gaudeamus. 193–217.

Saarinen, Hannes 1993. Jaettu ja yhdistyvä Eurooppa. Teoksessa *Euroopan historia*. Toim. Seppo Zetterberg. Helsinki: WSOY. 617–757.

Saaristo, Kimmo 2003. Sittenkin vain rock 'n' rollia. Teoksessa *Hyvää paha rock 'n' roll: sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Toim. Kimmo Saaristo. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 7–18.

Sarantola-Weiss, Minna 2008. *Reilusti ruskeaa – 1970-luvun arkea*. Helsinki: WSOY.

Stimeling, Travis D. 2011. 'Phases and stages, circles and cycles': Willie Nelson and the concept album. *Popular Music* 30 (3). Cambridge University Press. 389–408.

Suoninen, Marja 2003. Suomirock kansallisen kulttuurin asialla. Ruisrockin Eppujupakan yllättävä käänne. Teoksessa *Hyvää paha rock 'n' roll: sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Toim. Kimmo Saaristo. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 113–140.

Tawaststjerna, Erik 1989 [1967]. *Jean Sibelius* (osa 2). Helsinki: Otava.

Virtala, Meri 2013. "Mihin teidät laitan, laulunpoikaset? Tulkintoja Hectorin kappaleesta "Linnut, linnut". *Musiikin suunta* 1/2013. 33–37.

Välimäki, Susanna 2011. Ihanaa leijonat ihanaa: Päällekirjoittava adaptaatio Kristian Smedsin Tuntemattomassa sotilaassa. *Lähikuva* 3/2011. 41–57.