

DAVID BOWIEN MATKA MUUKALAIJUUTEEN JA POP-MUSIIKIN ORIENTALISMIIN

Kari Kallioniemi

Englantilainen rock-tähti David Bowie (1947–) on toisen maailmansodan jälkeisen ajan popmusiikin merkittävä vaikuttaja monella tavalla. Aikansa supertähdeksi luokiteltu Bowie teki uransa keskeiset levytykset 1970-luvulla, mutta vaikka hän tiivistä niissä osuvasti sukupolvensa tunteja, Bowie on aina luokiteltu “erittäin suosituksi kulttitähdeksi tavalla, jota Beatles ei koskaan ollut, ja hänen suosionsa ei koskaan yltänyt yli sukupolvien Beatlesien tavoin.”¹

Paremminkin hän sekä kiteytti että laajensi tähtikuvassaan ja tuotannossaan brittiläisen rock-kulttuurin erityisen ominaisuuden: sen kyvyn epätavallisen luovalla tavalla kehittää popmusiikista tuote, joka imi itseensä vaikutteita laajalta alalta ja kyseenalaisti perinteiset kulttuurin määritelmät.² Vaikka Bowien yhteydessä mainitaan aina hänen merkityksensä uudenlaisen pop-tähteyden luomisessa ja sukupuoliroolien kirjon laajentamisessa, hän määritteli erityisellä tavalla sodan jälkeisen ajan Britannian pelkoja ja pettymyksiä. 1960-luvun idealismin ja optimismin synnyttämä kulttuurin muutos kariutui talousvaikeuksien, energiakriisin ja työttömyydestä johtuvan uusoikeiston nousuun

¹ Hanley 2011.

² Kallioniemi 2006, 9–36.

1970-luvulla ja sen ihailema vapaamielisyys johti lopulta yhteiskunnan fragmentoitumiseen eikä sen yhdentymiseen.

Siksi Bowien ura ja musiikki määritteli tuona aikana varsinkin angloamerikkalaisten yhteiskuntien tunteja osuvasti, mutta myös hänen henkilökohtaista kuulumattomuuden tunnettaan. Se tuli erityisesti esiin hänen levottomona harhailuna eri kulttuureista toiseen ja omana muukalaisuuden kokemuksenaan, joka heijastui Bowien jatkuviin tähti-imagon muutoksiin ja musiikkityylien vaihdoksiin.

Tämän artikkelin tarkoituksena on kysyä, miten tämä pitkä ”nomadistinen” matka huipentui Bowien niin kutsutun Berliini-trilogian kolmannella albumilla *The Lodger* (1979) ja kuinka siinä esiin tulevat teemat matkustelusta, ”majailusta” ja ihmisen juurettomuudesta voidaan liittää popmusiikin orientalismiin. Sen katse etsiytyy levottoman romanttisessa kaipuussaan pois anglofonisen kulttuurin ahdistavaksi koetusta ytimestä, kuin jatkaen imperialismien ajan englantilaisten siirtomaaseikkailijoiden tai tutkimusmatkailijoiden eksoottisen toiseuden etsintää. Vaikka (populaari)musiikin historia on jatkanut tätä perinnettä, Bowien 1970-luvun ura asettuu ajankohtaan, jolloin populaarikulttuurin esittämään kaukomaisten kaipuuseen alkaa sekoittua sekä kolonialismin kritiikkiä että ei-angloamerikkalaisen musiikin käyttöä rockin kokeellisena osana. Bowien uraa ja tuotantoa analysoimalla pohdin myös mitä rock-tähden kokemus omasta muukalaisuudestaan oli hänen kohdallaan.

David Bowien pako ”pikku-Britanniasta” maailman ääriin

Jo ennen kuin Bowiesta tuli englantilaisen rockin kultakauden super-tähti, hän oli ehtinyt aloitella uraansa ottaen milloin vaikutteita brittiläisestä mod-liikkeestä ja rhythm & bluesista, milloin amerikkalaisesta vastakulttuurista ja hippiliikkeen flirttailusta itämaisyyden kanssa.³ Nuoruus Lontoon esikaupunkialueilla ja sen hillityn englantilainen tapa innostua britti-imperiumin perintönä toisen maailmansodan jälkeisen ajan kulttuuriin jääneestä kiinnostuksesta idän uskontoja ja kulttuureja kohtaan kiehtoi myös nuorta David Bowieta. Hanif Kureishin

³ Spitz 2010, 23–45.

romaanin *Esikaupunkien Buddha* (*The Buddha of Suburbia*, 1990)⁴ ajanhenki on lähellä myös Bowien omia kokemuksia muukalaisuudetaan synnyinkaupunkinsa keskellä:

Nimeni on Karim Arim ja olen perienglantilainen, melkein. Minua pidetään usein vähän omituisena englantilaisena, tavallaan uutena lajina, koska juureni ovat kahdessa vanhassa historiassa. Mutta siitä viisi – olen englantilainen (joskaan en ylpeä siitä) Etelä-Lontoon esikaupungeista ja menossa jonnekin. Se että olen levoton ja ikävystyn helposti johtuu ehkä tästä maanosien ja veren sekoituksesta, siitä että olen kotoisin sieltä ja täältä, että kuulun ja en kuulu. Tai ehkä syy on se, että vartuin esikaupungeissa.⁵

Pakistanilais-englantilaisen päähenkilön ”kuulumattomuuden mieltä” avaa teoksen, joka kurkistaa 1960- ja 1970-luvuille ominaiseen esikaupunkilaiseen innostukseen itämaita kohtaan. Niiden kuviteltu eksotiikka, oletettu korkeampi hengellisyys ja vapaampi suhtautuminen seksuaalisuuteen ovat myös lääkitsemässä Bowien svengaavan 1960-luvun sukupolven irrallisuudentunnetta. David Bowien alku-uran kappaleissa esiintyy erittäin harvoin varsinaisia itämaisia musiikillisia vaikutteita, ei edes ajan rock-kulttuurin muotisoitinta sitaria, mutta häneltä löytyy lauluja, joissa kiinnostus orienttia ja erityisesti buddhalaisuutta kohtaan tulee esiin. Se näkyy ensisijaisesti lauluteksteissä ja satunnaisissa haastatteluissa, joissa hän paljastaa kiinnostuksensa zen-buddhismia kohtaan. Aikansa kuuluisimman brittiläisen buddhalaisen Christmas Humphreysin (1901–1983) kirja *Zen Buddhism* (1953) oli jo ennen hippiliikkettä, Beatleseja ja Mahareshi Mahesi Yogia ollut kulttikirja saarivaltakunnassa. Myös Bowie tarttui siihen ja 1966 hän alkoi julistaa ”kääntyneensä buddhalaisuuteen ja olevansa kiinnostunut Tiibetistä.”⁶

⁴ Kureishi on kotoisin samalta esikaupunkialueelta Bromleystä, missä Bowie asui monia vuosia nuoruudessaan. Siksi Kureishi kutsui hänet tekemään musiikin *The Buddha of Suburbian* televisiofilmausointiin 1993 (Doggett 2011, 333), jonka nimikappaleen videossa Bowie ”flaneeraa” pitkin Bromleyn katuja. Niiden siisti arkisuus synnyttää katsojassa pahoja aavistuksia siitä, mitä tällaisen säädyllyyden kulussien takana tapahtuu. <http://www.youtube.com/watch?v=48d4irOHhLY&ob=av2e>. Tarkistettu 24.1.2012.

⁵ Kureishi 1991, 7.

⁶ Doggett 2011, 42.

Tämä näkyi pian hänen varhaisessa kappaleessaan *Karma Man* (1967), jonka teksti kuvaili kryptisessä hippihengessä buddhalaisuuden vaikutusta Bowien elämässä: ”Karma man tattooed on your side, the wheel of life/I see my times and who I’ve been I only live now and I don’t know why”.⁷ Edelleen buddhalaisuus tuli esiin muun muassa sellaisissa Bowien varhaiskauden levytyksissä kuten *After All* (1970) (”Live to your rebirth and do what you will/Forget all I’ve said, please bear me no ill/After all, after all”) ja erityisesti kappaleessa ”Changes” (1971) (”Turn and face the strange/Ch-ch-changes/Just gonna have to be a different man/Time may change me/But I can’t trace time”). Tästä muodostuikin hänen uransa yksi rakastetuimmista hiteistä ja eräänlainen Bowien tähteyden symboli. Peter Doggettin perusteellisen analyysin mukaan kappaletta voi lähestyä monien muutosten (emotionaalisten, psykologisten, eksistentiaalisten ja musiikillisten) kautta Bowien elämässä, mutta siinä tulee erityisesti esiin Humphreysin kirjan näkemys buddhalaisuudesta ”elämän epätäydellisyuden jatkuvana muutoksen virtana”⁸ – ajatus, johon viehättyminen näkyi hyvin Bowien uralla pitkin 1970-lukua.

Enemmän kuin ”itä”, Amerikan ”länsi” oli 1960-luvun Britannian nuorisolle ensisijaisesti etäinen, kiehtova ja eksoottinen maa⁹, joka oli luonut Elvis Presleystä alkaen kaiken sen jännittävän musiikin, joka mullisti lopullisesti länsimaisen nuorisokulttuurin. Ensimmäinen matka Amerikkaan ja kohtaaminen ihailemansa Andy Warholin kanssa 1971 räjäytti Bowien tajunnan ja sai hänet määrätietoisesti pyrkimään Yhdysvaltain pop-listoille. Tästä alkoi myös Bowien ”pakomatka”, jonka avulla hän pyrki karistamaan Etelä-Lontoon nurkkakuntaisen ja esikaupunkilaisen englantilaisuuden itsestään – siinä kuitenkin koskaan täysin onnistumatta.

Yhdysvaltojen lisäksi myös itä oli edelleen Bowien mielessä. Tuolta ajalta periytyy Bowien kiinnostus itämaista teatraalisuutta ja erityisesti

⁷ Peter Doggettin tulkinnan mukaan kappaleen tekstissä näkyi myös Bowien toisen suuren innoittajan science-fiction-kirjallisuuden vaikutus. Lyriikassa toistuvat Ray Bradburyn tarinakokoelman *The Illustrated Manin* (1951) idea siitä, kuinka eläväksi kuvaksi muuntuvat tatuoinnit kertovat kunkin tarinan päähenkilön kohtalon. Ibid, 374.

⁸ Ibid, 124–25.

⁹ Buckley 2005, 45–46.

japanilaista kabuki-teatteria kohtaan¹⁰, jota hän hyödynsi luodessaan Ziggy Stardust -hahmoa. Tähän liittyen hän teki jo 1970-luvun alussa ensimmäisen matkansa Japaniin ja inspiroitui sen kulttuurista.¹¹

Bowien kokemus pikajunamatkasta ensi kerran läpi Venäjän ja Siperian teki häneen niin suuren vaikutuksen, että lentopelkonsa vuoksi¹² hän jo varhain alkoi urallaan välttää lentämistä ja suosia mannertenvälistä laivaliikennettä ja junia. Tämä vuoteen 1977 saakka junalla ja laivalla tapahtunut matkustaminen toi mieleen entisaikojen brittiläisen siirtomaagentlemanin, jolla oli loputtomasti aikaa siirtyä paikasta toiseen ja nautiskella omasta privilegisesta asemastaan yhä kiihtyvien nopeuksien aikakauden lähestyessä. Bowien seurueelle tämä ”laatumatkustamisen” kokemus oli kuin tuon ajan vastine siirrettynä nykypäivän supertähden aseman mahdollistamaksi matkustamisen romantisoimiseksi¹³, joka vaikutti myös hänen inspiraatioonsa ja tapaansa kirjoittaa lauluja. George Orwellin romaaniin *1984* (1949) perustuvan albumin *Diamond Dogs* (1974) useat laulut, kuten ”1984” ja ”We are the Dead”, syntyivät junamatkalla läpi Neuvostoliiton Trans-Siperia Expressissä.¹⁴ Kokemukset totalitaarisen valtion todellisuudesta yhdistyivät Bowiella fragmentteihin Orwellin dystooppisesta tulevaisuusromaanista ja synnyttivät oudolla tavalla kiehtovan levyn, jossa aistii kylmän sodan ja öljykriisin jälkeisen ajan paranoidiset tunnelmat. ”We are the Deadin” tunnelmaa ja kokemusta muukalaisuudesta vieraassa maailmassa on myös pidetty ensimmäisenä kandidaattina gootti-rock-levyksi.¹⁵ Tämä tyyliisuunta kehitti rock-romantiikan dekadenttiuden, osattomuuden ja vieraantuneisuuden tunteen omaksi taiteenlajikseen. Derek Scottin teoksessa *From the Erotic to the Demonic* (2003) tulee hyvin esiin, miten musiikin orientalismi on sukua romanttisen musiikin demonismille, esimerkiksi Franz Lisztin tiettyjen teosten yhteydessä. Tällainen dys-

¹⁰ Ibid, 145–46.

¹¹ Mulholland 2012, 34.

¹² Bowie oli paluulennolla Kyprokselta vuonna 1971 joutunut ukkosmyrskyyn ja tuosta tapauksesta traumoja saaneena vältteli lentämistä. Buckley 2005, 171.

¹³ Sharp 2008, 47.

¹⁴ Doggett 2011, 195–99, 205–06.

¹⁵ Baddeley 2006, 240.

tooppisten visioiden, demonismin ja orientalismin yhdisteleminen oli myös tyypillistä 1970-luvun rock-musiikille.

Erkaantuminen englantilaisuuden pakkopaidasta jatkui syöksymisellä amerikkalaisen soul-musiikin maailmaan (*Young Americans*, 1975), ja lopulta pakona amerikkalaisesta painajaisesta Eurooppaan. *Station to Station* (1976) kuvaa nimensä mukaisesti tätä yhä maanisemmaksi muuttuvaa matkaa, jossa fasinoituminen eurooppalaisen modernismin ja sen pimeän puolen kuvastosta kiteytyi lopulta Berliini-trilogian kahdessa ensimmäisessä levyssä 1977 (*Low*, *Heroes*). Bowielle nämä levyt ilmensivät yhä enemmän tarvetta päästä kauemmaksi anglofonisesta keskuksesta ja hänen omasta kuulumattomuuden tunteestaan. Tätä kokemusta vahvisti kokaiiniriippuvuus ja henkisen etsinnän harhautuminen buddhalaisuudesta Friedrich Nietzschen, okkultismin ja natsismin pariin.¹⁶

Bowien liikkumista maasta ja kulttuurista toiseen voikin luonnehtia Zygmunt Baumanin typologioilla modernista identiteetistä. Niissä keskiaikainen pyhiinvaeltaja on muuttunut yksilöllisyyden kehityksen historian myötä turistiksi, joka voi vielä ajoittain pitää sisällään jotain vanhan identiteetin hengellisistä lähtökohdista. Tämä tapahtuu varsinkin flanöörinä: kaupunkivilinässä esiintyvän ihmisyymän tarkkailijana ja ihastelijana.¹⁷ Baumannin flanööri kuitenkin sortuu usein näyttelijän tai pelurin rooliin, jolle matkustaminen ja uusien kohteiden ja ihmisten tapaaminen on pelkkää hupia ilman sen syvempiä merkityksiä.

Tämä nykyidentiteettien ristiriitainen kudelma ja ”globaali flanööriys” toteutui Bowien kohdalla niin yksinäisenä pyhiinvaelluksena kiotolaiseen tempeliin kuin Iggy Popin kanssa ryyppyreissulla Moskovassa ihmettelemässä Orwellin *1984* kainalossa totalitaarisen valtion sotilasmanöövereitä Punaisella Torilla. Kuvaavaa tälle leikille vieraiden kulttuurien ja ”demonisen fasismin” kanssa oli kohtaaminen, johon Bowie seurueensa kanssa joutui Brestissä, Puolan ja Venäjän välisellä rajaseamalla. Seurue joutui viranomaiskuulusteluihin, kun heiltä löydettiin Josef Göbbelsin ja Albert Speerin kirjoittamia teoksia. Bowie selitti viranomaisille, että ne olivat ”tutkimusmateriaalia” elokuvaa varten,

¹⁶ MacDonald 2003, 140–47.

¹⁷ Bauman 1996, 18–36.

jota hän suunnitteli Göbbelsin elämästä.¹⁸ Länsimaisen rock-tähden juurettomuus ja muukalaisuus sai täten muotonsa postmodernina flirttinä toiseuden erilaisten muotojen kanssa. Nabeel Zuberi puhuu teoksessaan *Sounds English: Transnational Popular Music* (2001) brittipopille kaiken keskellä ominaisesta kuulumattomuuden tunteesta¹⁹, jonka nostalginen katse englantilaisuuteen vahvistuu erityisesti ulkomailla, synnyttäen erikoisia pop-hybridejä, joissa vieraat ja tutut vaikutteet yhdistyvät. Osittain Bowien vaikutuksesta 1980-luvun alussa syntynyt englantilainen futuristipop oli myös tällainen teatraalisen osattomuuden ja muukalaisuuden ilmentymä, joka kumpusi reaktioista thatcheriläisen yhteiskunnan autoritäärisyyttä kohtaan.

Länsimaisen musiikin orientalismi ja rock-kulttuuri

Tällainen kulttuurisen ja maantieteellisen toiseuden merkkien ahmiminen ja niiden hyödyntäminen länsimaisen rock-tähden töissä on laajennettu ja jatkettu versio siitä, miten Edward Said määrittelee orientalismin käsitteen kuuluisassa teoksessaan *Orientalism* (1978). Se on esimerkiksi kaikkea sitä tietoa idästä, mitä länsimaiset tutkijat ovat keränneet matkoillaan. Orientalismi on myös laajemman määritelmän mukaan kuviteltua itämaisyyttä ja idän representaatioita länsimaisessa kulttuurissa joilla tarkoitetaan itämaiden romantisoivaa ja sadunomaista kuvausta.²⁰

Siksi orientalismi kuvaa hyvin länsimaisen kulttuurin suhdetta itäiseen ja sitä miten itää kuvataan lännessä. Vaikka Said ei teoksessaan käsittele länsimaista populaarikulttuuria, tämä kuvaus perustuu pitkään historiaan siitä, miten itä on ollut eurooppalaisille ja pohjoisamerikkalaisille vieras ja outo paikka, jota koskevat käsitykset ovat perustuneet enemmän kuvitelmiin kuin kulttuurisiin kontakteihin. Siksi orientalismi kertoo jotain myös länsimaisen kolonialismin ylemmydentunteesta, jossa itä näyttäytyy epävarmuuden, kaaoksen, väkivallan ja tehottomuuden maailmana²¹ – ja siksi kontrollin alle ase-

¹⁸ Dalton & Hughes 2001, 42.

¹⁹ Zuberi 2001, 179–192.

²⁰ Said 1978, 6–21.

²¹ Ibid, 300–301.

tettavana. Näitä käsityksiä ovat sitten vuosisadasta toiseen toistaneet länsimainen kirjallisuus, taide, matkakertomukset ja omalla erityisellä tavallaan myös musiikki.

Derek Scottin väitteen mukaan läntisen musiikin orientalistiset tyyli-tyylit ovat aina nojanneet aiemmin luotuihin tyyliin, joiden pohjana ovat olleet itäiset kulttuuriset merkit, eivät etnomusikologiset tosiasiat.²² Näitä musiikillisia merkkejä tarjoi varhaisimmassa vaiheessa Euroopassa turkkilaisen tyylin omainen musiikki, joka oli kehittynyt Wienin piirityksessä 1683 kuullusta turkkilaisesta sotilasmusiikista, antaen aineksia musiikilliseen mielikuvitukseen läntisille ihmisille. Samaten Unkarin mustalaismusiikki, Lähi-itä, Espanja, Pohjois-Afrikka ja Aasia aina Japania ja Kiinaa myöten²³ tarjosivat orientalistis-musiikillisia merkkejä tämän mielikuvituksen kiihottamiseksi.

Täten Scottin mukaan orientalistisen musiikin tehtävä ei ole ollut varsinaisesti matkia itää vaan esittää siitä erilaisia ”kuvitelmia”. Siksi hänen mukaansa orientalismin ideologiassa itä voi varsinkin brittien mielikuvituksessa alkaa jo Espanjasta, jos tarkoituksena on vain merkitä eksoottista kulttuurista toiseutta. Tällainen mielikuvamaalailu on jokaiselle britille tuttua varsinkin Espanjaan liittyviä matkailumainoksia katsellessa. Siksi orientalismin epäilyttävä saavutus on jatkuvasti vahvistaa ja toistaa alunperin vääriä havaintoja²⁴ eli luoda imaginääristä etnisyyttä tai kansallisuutta.

Tämä katkeamaton ”vääринymmärrysten ketju” ulottuu romantiikan ajan musiikista aina nykyiseen popmusiikkiin, jossa orientalistiset topokset, perinteiset kuvat idästä, elävät rinnakkain niitä koskevan post-kolonialistisen kritiikin kanssa. Esimerkkeinä voi nostaa esiin vaikkapa Gilbert & Sullivanin kaltaisten myöhäisviktorianaisen ajan Kauko-itään sijoittuvat musiikkinäytelmät ja niiden vastineet Hollywoodin kultakauden musikaaleissa, jotka toistavat romanttisia tarinoita idän ja ihmisten kohtaamisesta.

Rockmusiikin orientalismin sai puolestaan suurimman innoituksensa hippiliikkeen yrityksistä löytää länsimaisesta kulttuurista eroavaa henkisyttä idästä. Kirjallisuudentutkija Robert Pattison esittää osittain

²² Scott 2003, 155.

²³ Ibid, 158–70.

²⁴ Ibid, 174–176.

yliampuvassa ja kiistanalaisessa kirjassaan, *The Triumph of Vulgarly: Rock Music in the Mirror of Romanticism* (1987), rock-musiikin hengen olevan suoraan sukua 1800-luvun romantiikalle, joten myös rock-kulttuurin orientalismin, vulgääriys ja demonismi periytyivät samoista kohteista kuin romantiikan kirjallisuudessa ja taiteessa.²⁵

Rock-kulttuurille läheisen romanttisen primitiivisyyden alkukoti on Afrikka, mutta orientalistisen katseen erityinen kohde 1960-luvun pop-musiikissa oli Intia.²⁶ Beatlesien mietiskelymatka Intiaan Hollywoodin filmitähtien kanssa oli aikansa ykköseurapiiri uutisia ja intialaisen musiikin ja kulttuurin vaikutus näkyi brittiläisessä popmusiikissa aina Mahavishnu Orchestran jazz-rockista englantilaisen listapopin psykedeliaan. Tässä yhteydessä orientalismin periaatteiden mukaisesti myös sekalainen määrä muita ei-eurooppalaisia musiikillisia merkkejä riitti luomaan vaikutelman itäisyydestä ja eksoottisuudesta.

Pattison esittää mielenkiintoisen toteamuksen, jonka mukaan rock-kulttuurin romantiikka ei löytänyt vastakaikua juutalaisuudesta sen kristinuskoon liittyvien yhteyksien vuoksi, mutta ei myöskään islamilaisuudesta tai kungfutselaisuudesta. Siksi, koska islam on sille liian legalistinen – moraalit rakentuu Muhammedin lain mukaan eikä henkilökohtaisen uskon avulla – ja kungfutselaisuus on taas liian yhteisöllinen ja byrokraattinen uskonto sopiakseen rockin henkeen.²⁷ Sen sijaan Japani ja Kiina, ja laajemmassa mielessä koko Kauko-Itä, herättivät läntisessä rock-kulttuurissa mystisen tunteen siitä, että idän ihminen on luontevammin yhteydessä alkuperäiseen minäänsä. Tällöin länsi on auttamatta rationaalisuutensa vanki ja sillä on – jälleen natsismin demoninen vertauskuva apunaan – Bowien ja Iggy Popin kappaleen *China Girl* mukaan Pattisonin mielestä oudosti vain “hakaristin kuvia päässään”.²⁸

Tässä yhteydessä on merkillepantavaa, että Bowie ei osoittanut koskaan uransa aikana erityistä mielenkiintoa Intiaa kohtaan. Hän ei käynyt koskaan siellä esiintymässä eikä hänen kappaleistaan löydy minkäänlaisia viittauksia tuohon Aasian mantereeseen eteläosaan. Sen

²⁵ Pattison 1987, passim.

²⁶ Ibid, 72–73.

²⁷ Ibid, 70.

²⁸ Ibid, 66–69.

sijaan Tiibet ja siihen liittyvät mielteet kiehtoivat häntä nuoruudesta asti aina 1990-luvulle, jolloin hän sävelsi vielä 1997 levyllään *Earthling* kappaleen ”Seven Years in Tibet”.²⁹ 1960-luvun hippie-euforiasta ja intialais-pakistanilaisen siirtolaisväestön suuresta osuudesta huolimatta Britanniassa, sen ”aasialaisperäisellä väestöllä ei ole ollut ennen nykypäivää asemaa Top of the Popsin ja MTV:n kaltaisten musiikkimedioiden nuorisokulttuurimytologiassa. He ovat paremminkin nähty epämuodikkaina tässä yhteydessä.”³⁰ 1980-luvulla alkaneen World Music-innostuksen yhteydessä myös intialaisperäinen musiikki alkoi kiinnostaa erityisesti siitä kehittyneiden bhangra-, jungle-, ja reggae-johdannaisten kautta, jotka synnyttivät 1990-luvulta alkaen erilaisia fuusiotyyplejä Britannian tanssimusiikkimarkkinoille.³¹ *Earthling* oli Bowien oma, hieman kömpelö, yritys 50-vuotiaana rock-tähdenä ratsastaa ajan kuumimman etnispohjaisen tanssimusiikkityylin drum & bassin harjalla.

Bowie brittiläisenä muukalaisena kahdella mantereella

Bowien pitkin uraa tekemät kokeilut ”etnisten musiikkien” parissa kattoivat hänellä laajan tyylikirjon amerikkalaisesta disco-soulista saksalaiseen 1970-luvun syntetisaattorimusiikkiin ja Kraftwerk-yhtyeen kehittelemään konseptiin ”saksalaisesta industrialistisesta kansanmusiikista” vastakohtana pastoraalille idealle Saksasta *Heimatina*.³² Vedenjakajaksi hänen urallaan muotoutui muukalais-humanoidin rooli Nicolas Roegin elokuvassa *The Man Who Fell to Earth* (1976), jossa maahan kuolevalta kotiplaneetaltaan joutunut ”alien” ottaa itselleen Thomas Jerome Newton-nimisen miehen identiteetin, ja

²⁹ Bowie levytti kappaleesta myös mandariinikiinalaisen version kommentina Kiinan ja Tiibetin välisistä suhteista. http://www.youtube.com/watch?v=iyh2_TF_ZNI. Tarkistettu 24.1.2012.

³⁰ Hyder 2004, 57.

³¹ Reggaella oli vahva vaikutus brittirocktiin jo 1970-luvulla ja myös Länsi-Intian saaristosta peräisin olevalla ska'lla, joiden jamaikalaiset rytmit sekoittuivat monissa yhteyksissä ajan muihin afroamerikkalaisiin musiikkielementteihin, joita 1980-luku mielellään eklektisesti hyödynsi.

³² Albiez & Lindvig 2011, 23.

jonka hauras ja eksynyt olemus vertautuu välittömästi Bowien omaan ”kodittomuuteen” Yhdysvalloissa. Tämä Howard Hughes -tyyppinen erakko ja liikemiesnero ällistyyttä kuin tyhjästä luomallaan imperiumilla koko Amerikkaa, mutta päätyy itse omalaatuisen suhteeseen keskilämmen hotellisiivooja Mary-Loun (Candy Clark) kanssa, joka vilpittömässä arkisuudessaan on kuin banaalin amerikkalaisuuden vertauskuva ”Tommy” Newtonin eksoottisen englantilaisuuden rinnalla (Newtonilla on brittipassi). Paljastaessaan Mary-Loulle todellisen muukalaisuutensa, Nicolas Roeg ja Bowie koettelevat myös katsojan kykyä kohdata toiseutta ja vierautta, ja asettavat jatkuvasti kulttuurisen ”tuttuuden” ja ”outouden” teemat ristivalotukseen, jossa pohdinta vierauden jännittävästä kiehtovuudesta tai vastenmielisyydestä on alati läsnä.

Bowien rooli heijasti kuin tilauksesta hänen kohtaamistaan aluksi kaukaa ihailemansa Yhdysvaltain kanssa. Supertähteys oli paljastanut hänelle amerikkalaisen kulttuurin painajaismaisen ja eksplotiivisen puolen ja kesäkuussa 1976 hän julisti, että ”I’ve rocked my roll. It’s a low form of communication and I’m through with it...”³³ Vuosia Bowie oli toistellut olevansa ”taiteilija”, joka on vain sattumalta päätynyt rock’n’rollin pariin. Inho amerikkalaisen kulttuurin pinnallisuutta kohtaan ja kaipuu kohti ”taiteellista eurooppalaista kotia” sai ilmaisunsa hänen seuraavalla albumilla *Station to Station*, jolla hän aloitti konkreettisen ja musiikillisen matkan kohti Berliiniä ja *Heimatia*.³⁴ *Low’lla* ja *Heroesilla* Brian Enon kanssa toteutetut instrumentaalikappaleet olivat tämän ”henkisemmän eurooppalaisen itäisyyden” ilmentymiä. Vaikka ne liikkuvat Berliinin ahdistavia kylmän sodan tunnelmia ja kaupunkia jakaneen muurin kokemuksista (*Weeping Wall*, 1976) Bowien vierailuun turkkilaisiirtolaisten kansoittamassa kaupunginosassa (*Neuköln*, 1977), edellisen kappaleen itkumuuri oli

³³ Sandford 1996, 150.

³⁴ *The Man Who Fell to Earthin* lopussa aivan kuin amerikkalaisen alkupe räisväestön kohtaloon viitaten alkoholisoitunut Thomas Newton tekee vielä äänilevyn artistinimellä *The Visitor*. Bowien oma vierailu Yhdysvalloissa oli kuitenkin rock-historian kannalta merkityksellinen siksi, että hän oli ensimmäinen valkoinen esiintyjä mustien suosimassa *Soul Train* -ohjelmassa, jossa tämä ”muovisoulin muukalainen” vieraalla musiikillisella maaperällä otettiin sydämellisesti vastaan afroamerikkalaisen yleisön parissa.

Bowien mukaan yhtä hyvin Berliinissä kuin Jerusalemissa³⁵, ja jälkimmäinen sai hänet harvinaisella tavalla ilmaisemaan musiikillisen turhautumisensa maahanmuuttajien oloista.³⁶ Tämä oli siksi merkittävää, koska Bowie ei tietävästi koskaan osoittanut suoranaista huolestumista Britannian maahanmuuton aiheuttamista ongelmista 1970-luvulla. Huumeriippuvuuden aikana esitetyistä sekavista kommenteista, joiden mukaan ”Britannia on valmis toiselle Hitlerille”³⁷ ja ”Hitler oli yksi ensimmäisistä rock-tähdistä”³⁸ paljastui romanttinen demonismi, orientalistisen eksotiikan kääntöpuoli, joka ei selvästi ollut kiinnostunut monikulttuurisuuden arkisista ongelmista kuten maahanmuutosta.³⁹

Voi tietenkin kysyä, onko *Low’n ja Heroesin* instrumentaalikapaleilla mitään tekemistä rock-musiikin kanssa. Paremminkin ne edustavat jo varhaista ambient-musiikkia, josta tuli myöhemmin yksi popmusiikin valtavirran tyyleistä 1990-luvulla, ja joka soveltui hyvin matkailumainosten ja -dokumenttien taustamusiikiksi⁴⁰ sekä orientalistiseksi dekoraatioksi viestimään läntiselle kiireiselle ihmiselle samoja mielteitä ”idästä”, mitä hippiliikkeen aikainen rock-musiikki ihaili.

Bowien toisen vaimon Iman Abdulmajidin mukaan nimetty instrumentaali vuodelta 1978, viittaa jo nimensä kautta ”itämaisyyteen”, mutta ”Warszawa” (1976), ”Mossgarden” (1977) ja ”Secret Life of Arabia” (1977) ovat oivallisia esimerkkejä siitä, miten orientalmi toimii länsimaisessa (pop)musiikissa. Warszawain onomatopoeettinen laulu syntyi Bowien nähtyä Berliini-Moskova junan ikkunasta vilauksen ”surullisista puolalaisista talonpojista.”⁴¹ Englantilaiselle rock-tähdelle outo ja käsittämätön, mutta kiehtovan surumielinen, näky muuntuu muuka-

³⁵ Doggett 2011, 271. Bowiesta tehdyn haastattelukokoomateoksen mukaan hän sanoi syyskuussa 1977 olevansa ”puoliksi juutalainen.” Miles 1980, 126. Pattisonin ajatusten vastaisesti rock-kulttuurista löytyy paljonkin viittauksia juutalaisuuteen eikä pelkästään nykyään muodissa olevan kabbalan harrastuksen kautta.

³⁶ Ibid, 287.

³⁷ Miles 1980, 124–26.

³⁸ O’Hagan 2007.

³⁹ Ks. lisää Doggett 2011, 254–56.

⁴⁰ Ks. lisää Prendergast 2000, passim.

⁴¹ Doggett 2011, 269.

laisuuden ja toiseuden merkiksi, jonka avulla puolalaisuus merkitään espanjalaisuuden rinnalle osaksi vierasta itää.

Bowie vietti myös 1970-luvun lopulla paljon aikaa Japanissa niin työn kuin vapaa-ajan merkeissä. Hän oli Buckleyn mukaan “kuin kotonaan Kaukoidässä, niin juurillaan kuin voisi olla missään päin maailmaa. Zeniläinen tyyneys yhdessä räikeän muodollisuuden kanssa sai hänet välittömästi koukkuun.”⁴² Tältä pohjalta syntynyt ”Moss garden” on instrumentaali, joka on syntynyt Bowien vierailtua Kiotossa japanilaisessa muistopuutarhassa, ja hän soittaa itse siinä japanilaista koto-instrumenttia.⁴³ Maaliskuussa 1980 Bowie teki vielä televisiomainoksen, joka mainosti Crystal Jun Rock-sakea Japanin televisiossa ja levytti mainoksen musiikin myöhemmin nimellä *Crystal Japan* (1980).⁴⁴ Mainoksen silkkipaitainen Bowie ja hänen eteerinen katseensa herättävät kysymyksen, onko hän (post)kolonialistinen englantilainen matkailija vai jo orientalismin tarjoaman lupauksen henkistymisestä ja harmoniasta saavuttanut maailmankansalainen.

Jos Berliini-trilogia heijasti myös lännessä tehtyä sodanjälkeistä surutyötä, *Crystal Japanin* kaltainen kappale kertoo myös tämän työn olevan lopussa, ja globaaliin kulutukseen ja sen lupauksiin liittyvän aikakauden alusta, jossa orientalistisella mielikuvituksella on oma tärkeä osansa. ”Secret Life of Arabia” on Berliini-trilogialla parodia Hollywoodin tähtikultista ja sen kiinnostuksesta erotisoitua ja romanttista itää kohtaan sekä brittien fiksaatiosta Arabian niemimaahan liittyen englantilaisten tutkimusmatkailijoiden ja Arabian Lawrencen vaikutukseen alueella. Se sopi hyvin myös 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun Britanniassa käynnistyneeseen menneen imperiumin ja sen ihmeiden muisteluun, joka toimi konservatiivisena pakona britti-yhteiskuntaa riivaavista rotumellakoista ja siirtolaisuusongelmista.

⁴² Buckley 2005, 349.

⁴³ Ibid, 286–287.

⁴⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=xkNbB7Jn97o&feature=related>. Tarkistettu 29.1.2012. Ks. myös Doggett 2011, 310.

Lodger ja globalisoituvan maailman vuokralainen

Lodger-albumin julkaisu 18.5.1979 sijoittui mielenkiintoisella tavalla ajankohtaan, jolloin hippiaate oli lopullisesti hautautumassa punkin ja uuden aallon musiikin alle, Margaret Thatcher oli juuri saanut ensimmäisen vaalivoittonsa ja konservatiivinen kulttuurinen käänne synnytti edellä mainitun nostalgian Britannian mennyttä loistoa kohtaan. Samaan aikaan afro-karibialainen popmusiikki saavutti yhä suurempaa suosiota Britanniassa reggaen ja skan muodossa⁴⁵ ja muihin etnisiin musiikkityyleihin pohjaavat tanssi- ja taide-rock alkoivat kehittyä.⁴⁶ Sen ideoiden ja musiikillisen tyylin voi katsoa myös heijastavan halua katsoa ohi pitkään jatkuneen ja ahtaan itä-länsi-jaon, jota kylmä sota oli vain vahvistanut.

Lodger kokonaisuena albumina kiinnittyi teemaan, jota voi kutsua postmoderniksi nomadiudeksi globalisoituvassa ja teknistyvässä maailmassa. Erona kahteen muuhun Berliini-trilogian albumiin, se ei sisällä lainkaan instrumentaalikappaleita. Tyyliiltään albumin materiaali oli kuitenkin edelleen kokeellista ja taiteellista rockia, jota Jon Savage kutsui *Melody Makerin* arvostelussaan avant-AOR:ksi:⁴⁷ erikoislaatuiseksi keskittien popmusiikin ja kokeellisuuden yhdistelmäksi.

Levyä voi populaarikulttuurin tutkimuksen kannalta lähestyä aluksi pohtien, mitkä sen edustamat elementit/tekstit ovat relevantteja kysyt-

⁴⁵ Monikulttuurisen the Specials-yhtye julkaisi heinäkuussa 1981 levyn *Ghost Town*, joka ennakoii saman syksyn rotumellakoita ja mielenosoituksia Britannian suurimmissa kaupungeissa. Levy oli myös ska'n ja Ennio Morricone-tyylisten tanssimusiikin muotoon puettu kommentti thatcherismin synnyttämälle nuorisotyöttömyydelle. The making of Ghost Town by the Specials 2007, 28–30. Tällainen Britannian yhteiskunnallinen ja monikulttuurinen todellisuus ei kuitenkaan koskettanut tuskin mitenkään David Bowien kaltaisia supertähtiä.

⁴⁶ *My Life in The Bush of Ghosts* oli *Lodgerilla* mukana hääriineen Brian Enon yhteislevy Talking Headsien David Byrnen kanssa, jossa sen "worldbeatin" (Gittins 2007, 73) ideat uudesta maailmanmusiikista, sämpläyksestä ja taiderockista vietiin eteenpäin. Reynolds 2005, 136–41. Brian Enon työskentely Bowien Berliini-trilogian parissa oli erityisesti *Lodgerilla* ja aiemmilla levyillä hionut näitä musiikillisia ideoita. Ks. esimerkiksi Byrne & Eno: Regiment. <http://www.youtube.com/watch?v=8NWtm3LE-x4&feature=related>. Tarkistettu 29.1.2012.

⁴⁷ Savage 1993 (1979), 160–61.

täessä miten Bowien musiikissa tulee orientalismi ja muukalaisuus esiin. Tekstien paljouden vuoksi musiikkiäänite kytkeytyy nykyisin niin monella tavalla media- ja populaarikulttuuriin, että tutkijan on väistämättä pohdittava mitä kaikkea informaatiota eri (av)-tekstit antavat asetettuun kysymykseen.⁴⁸

Bowien ja *Lodgerin* tapauksessa levyn kappaleiden musiikkianalyysi paljastaa niitä musiikillisia elementtejä, joiden kautta levyn orientalistisia ideoita on tavoiteltu. Samaten kappaleiden lyriikat antavat vihjeitä tästä. Uransa tässä vaiheessa Bowie jo kirjoitti usein tekstinsä beatrunoilija William Burroughsilta omaksumallaan cut & mix-tekniikalla, jonka luonteeseen kuuluva sattumanvaraisuus teki niiden tulkitsemisen entistä vaikeammaksi.⁴⁹ Siksi niiden analysointi tarjoaa ikään kuin johdantolankametodin omaisia vihjeitä taiteilijan tarkoituksista ja maailmankuvasta.⁵⁰ Täten kolmannen, ellei peräti tässä tapauksessa tärkeimmän, tekstin muodostaa itse Bowien ura, tähteys, matkustelu ja hänen antamansa kommentit ja haastattelut töidensä luonteesta. Tähän sisältyy vielä *Lodger*-äänitteen levynkansi⁵¹ ja sen singlehitteihin tehdyt musiikkivideot, puhumattakaan You Tubeen ladatuista fani-visualisoinneista hänen kappaleistaan.

Lodgerin kryptinen levynkansi on paljastava albumin teeman kannalta. Sen kannessa on avautuva postikortin muotoon tehty kuva Bowiesta makaamassa kylpyhuoneen tapaisessa tilassa, nenä väänntyneenä, toinen käsi siteessä ja paita hapsottamassa housuista ulos. Postikortti on osoitettu hänelle itselleen levy-yhtiö RCA:n Lontoon osoitteeseen. Se on kuin Bowien maailmanmatkoilla runnellun doppelgangerin viesti levy-yhtiölle tähden henkisestä ja fyysisestä tilasta. Bowie oli noihin aikoihin erittäin tyytymätön levy-yhtiöönsä ja julkaisi keskinkertaisen tupla-livelevyn *Stage* (1980) päästäkseen eroon epämieluisesta levytys-sopimuksesta. Siksi sumea postikorttikuva hänestä

⁴⁸ Aho 2005, 121–131.

⁴⁹ Tässä tekniikassa valmis teksti leikataan riveittäin liuskoiksi, jotka sekoitetaan ja niistä muodostetaan sattumanvaraisesti järjestynyt uusi teksti. Iain Chambers onkin kuvannut Bowieta tämän tekniikan yhteydessä “mestari-varkaaksi tallentamassa ideoita kamerasilmillään”. Chambers 1993 (1985), 72. Oksanen 2005, 159–168.

⁵⁰ Kallioniemi & Kärki 2012, 172–176.

⁵¹ Ibid, 184–187.

lojumassa kylpyhuoneen lattialla/ruumishuoneen pöydällä on kuin hätähuuto hänen uransa yhdessä merkittävimmissä käännekohtassa.⁵² Samalla se on eräänlainen päätepiste hänen muukalais-harhailuilleen maasta toiseen: loppuunriutunut pyhiinvaeltaja on messiaanisella tavalla asettunut ”vainoojiensa” preparoitavaksi ja kokenut rock-marttyyriin kohtalon muiden kaltaistensa tavoin.

Levyn sisäkannesta löytyvät mustavalkoiset valokuvat vahvistavat tätä tulkintaa esitellen tuntemattoman vainajan lakanan alla ruumishuoneella, kuvan Bowiesta meikattavana levynkannen kuvausessiotia varten sekä valokuvan, jossa etelä-amerikkalaiset sotilasupseerit tutkivat Che Guevaran paareilla makaavaa ruumista. Kaikki tämä sopii hyvin albumin ajatukseen melkein buddhalaisesta ”majailusta” maan päällä ja maallisen matkustavuuden lopullisesta päämäärästä. Siksi levyä voi halutessaan myös kuunnella eräänlaisena teema-albumina, jossa ”lodger” (asukki, vuokralainen) nähdään kodittomana vaeltajana, teknologian vieraannuttamana ja vangitsemana yksilönä⁵³ ja baumanilaisen turistin perikuvana.

Side One

Fantastic Voyage – 02:54 (säv. David Bowie/Brian Eno)

African Night Flight – 02:55 (säv. Bowie/Eno)

Move On – 03:18 (säv. Bowie)

Yassassin (Turkish for: Long Live) – 04:11 (säv. Bowie)

Red Sails – 03:44 (säv. Bowie/Eno)

Side Two

D.J. – 04:00 (säv. Bowie/Eno/Carlos Alomar)

Look Back in Anger – 03:06 (säv. Bowie/Eno)

Boys Keep Swinging – 03:18 (säv. Bowie/Eno)

Repetition – 02:59 (säv. Bowie)

Red Money – 04:18 (säv. Bowie/Alomar)

Sisällön tarkempi erittely paljastaa kuitenkin, miten eri tavoin orientalmi ja Bowien henkilökohtainen elämä näyttäytyvät levyllä. B-puolen kappaleista ”D.J.,” ”Look Back in Anger” ja ”Boys Keep Swinging” muodostuivat albumin singlehiteiksi. ”D.J.” on ristirii-

⁵² Buckley 2005, 347, 357.

⁵³ Immonen 2003, 60.

tainen, uuden aallon henkinen artrock-funk, joka kertoo tiskijukan ahdistuksesta ja irrallisuuden tunteesta ”taiteensa” parissa (”I am a D.J./I am what I play/I got believers/Believing me/I’m home/lost my job/and incurably ill/You think this is easy/realism”) sekä postmodernin ajan kynnyksellä harhailevan ”kulttuurisen turistin”⁵⁴ hämmennyksestä alati laajenevan viihdekulttuurin keskellä. Bowien dj on kuin *The Man Who Fell to Earth*in Thomas Newton katselemassa humanoidin silmillään kymmentä televisiokanavaa yhtäaikaaisesti, kunnes hän hermoromahduksen partaalla huutaa: ”Tämä on liikaa. Viekää nuo kaikki pois.”

”Look Back in Anger” ja ”Boys Keep Swinging” käsittelevät taiteilijoiden ja miesten narsistisen irrationaalista kiinnittymistä oman minuitensa erityisyyteen,⁵⁵ joka usein vain lisää heidän ulkopuolisuuden ja ”muukalaisuuden” tuntuun. ”Repetition” jatkoi vielä tätä teemaa kuvaamalla amerikkalaisen ”äijän”, ordinary Johnnyn, irrallisuudesta kumpuavan turhautumisen synnyttämää perheväkivaltaa. Ordinary Johnny on etuoikeutetun kulttuurisen turistin vastakohta, pakkotahtiiseen työhönsä ja tylsään elämäänsä sidottu ”tavis”, jolla ei ole mahdollisuutta toteuttaa globalisoituvan kulutusyhteiskunnan ”postmodernia nomadiutta” millään tavalla. ”Red Money” on levyn päättävä kappale, joka Peter Doggettin mukaan houkuttelee tulkitsemaan sitä lopultakin supertähden kynästä löytyvänä kommenttina brittiyhteiskunnan kulttuuristen arvojen lisääntyvään polarisaatioon, liberaalin konsensuspolitiikan kuolemaan ja brittiläisen teollisuuden perikatoon, jotka olivat kaikki seurausta Margaret Thatcherin valtaannoususta kaksi viikkoa ennen levyn julkaisua.⁵⁶

A-puolen varhaiset maailmanmusiikin tutkielmat aloittaa ”Fantastic Voyage”, Bowien romanttinen oodi matkustamisen ihanuudelle ja sen

⁵⁴ Doggett 2011, 303.

⁵⁵ Doggett huomauttaa aiheellisesti, että esimerkiksi *Boys Keep Swingingistä* tehty video, joka pyrki satirisoimaan tätä narsismia, voi popmusiikin tekstin merkityspaljoudessa myös vahvistaa ”miehistä” jengi-mentaliteettia. Ibid, 304. <http://www.youtube.com/watch?v=UMhFyWEMID4&ob=av2e>. Tarkistettu 30.1.2011. *Look Back in Anger* viittaa mahdollisesti John Osbornen samannimisen näytelmän (1956) ”ulkopuoliseen” päähenkilöön, jonka aggressiivinen maskuliinisuus tulee esiin britti-imperiumiin kohdistuvien sarkastisten, mutta myös nostalgisoivien, palopuheiden muodossa.

⁵⁶ Ibid, 305.

sielua puhdistavalle voimalle. Kappaleen tenhoa kuitenkin heikentää sen tekstin anteeksipyytelevä sävy (”They wipe out an entire race/and I’ve got to write it down”) liittyen Bowien aiempiin fasistisiin harharetkiin, jotka eivät sovi miehen senhetkisiin pyrkimyksiin nousta globaaliksi poptähdeksi. ”African Night Flightia” voisi kutsua valkoisen miehen varhaiseksi yritykseksi tehdä rap-musiikkia tai maailmanmusiikilliseksi kollaasiksi, jonka suahelinkielinen kertosaie (”Asanti habari habari habari/Asanti nabana nabana nabana”), afrikkalaiset rummut, Brian Enon ”etninen” piano, viidakon äänet ja heinäsirkkatulva-efekti muodostavat ”afrikkalaisuuteen” liitetyt merkit, jotka kohtaavat länsimaisen taiderockin.⁵⁷ Bowie oli jo näihin aikoihin voittanut lentopelkonsa ja hänen matkakuumeensa ei näinä aikoina kohdistunut pelkästään Afrikkaan – hän vieraili siellä erityisesti Nairobissa ja Mombasassa – vaan myös edelleen Japaniin ja Indonesiaan.⁵⁸ Kappaleen antama kuva Afrikasta luonnonvoimien vallassa olevana ”pimeänä mantereena” sekoittuu niin brittien historialliseen siirtomaasuhteeseen Afrikkaa kohtaan kuin baumannilaisen turistin hektiseen liikkumiseen, jossa paikat ja kulttuurit sekoittuvat keskenään luoden sekavia vaikutelmia toiseudesta ja vieraudesta.

”Yassassin (Turkish for: Long Live)” on pseudo-reggae turkkilaisin maustein⁵⁹, joka jatkaa matkakertomuksen omaista muistikirjamotiivia⁶⁰ ja sisältää viuluosuuden, joka tuo mieleen länsimaisen musiikin yhden varhaisimmista orientalistisista motiiveista – mustalaisorkesterin. ”Move Onissa” jatkuvan liikkeelläolon nomadistinen utooppisuus kiteytyy kappaleen romanttisessa tekstissä (”Cyprus is my island/When the going’s rough/I would like to find you/Somewhere in a place like that”) ja *Station to Station* albumilta tutusta liikkeellä olevan junan rytmistä. ”Red Sails” vie puolestaan kuulijan ”Secret Life of Arabian” tavoin Hollywoodin merirosvoelokuvan pariin, jossa nykyajan englantilainen Erroll Flynn -tyyppinen palkkasoturi riehuu Kiinanmerellä⁶¹

⁵⁷ Buckley 2005, 351.

⁵⁸ Roberts 1999, 56. Doggett 2011, 299–300.

⁵⁹ Tähän Peter Doggett huomauttaakin, että Bowien turkkilaiset voisivat yhtä hyvin olla karibialaisia tai afroamerikkalaisia. Ibid, 302.

⁶⁰ Buckley 2005, 351.

⁶¹ Ibid, 352.

ja eteenpäin rullaava rytmi synnyttää vaikutelman purjelaivasta halkomassa vesiä maailman merillä.

Kaikkinensa *Lodger* kertoi mielenkiintoisella tavalla miten *anglo*-amerikkalainen pop ja rock pyrkivät rikkomaan rajojaan ja miten vielä 1970-luvun lopulla se oli oman *afro*-amerikkalaisuutensa vanki. Albumin erilaiset etnis-musiikilliset merkit ovat toisaalta satunnaisia, toisaalta kuin suuntaviittoja siitä, miten globalisoituva angloamerikkalainen viihdekulttuuri alkoi hyödyntää yhä laajemmin tätä kuvastoa 1980-luvulla. Myös läntisen (taide)rockin tapa käyttää näitä orientalistisia merkkejä musiikillisissa kokeiluissaan synnytti tilanteen, jossa ero kokeilevan taiteen ja pelkän ornamenttiikan välillä oli kuin veteen piirretty viiva. Jälkimmäistä kuvaa hyvin popmusiikin historiasta löytyvät novelty-levytykset, joiden ”musiikillisena koukkuna” on orientalistisesti hyödynnetty etnis-musiikillinen elementti. Esimerkki tästä on *Lodgerin* tapaan vuonna 1979 julkaistu englantilaisen Queen-yhtyeen kappale ”Mustapha”, joka on yritys näyttää länsimaista rockia ja turkkilaishenkistä musiikkia. Yhtyeen laulajalla Freddie Mercuryllä (1946–1991) tämä tarve ehkä kumpusi hänen taustastaan: Mercury, syntymänimeltään Farrokh Bulsara, oli asunut osan nuoruudestaan Sansibarissa ja Intiassa, joista kummastakin löytyy merkittävä muslimiväestö.⁶² Mercuryllä nämä musiikilliset merkit olivat kutakuinkin lapsuudesta tuttuja, ja hänet voi luokitella anglointialaiseksi, mutta *Lodgerilla* Brian Enon eklektisen instrumenttivalikoiman (mm. ambient-surina, piano, varusteltu piano, hevostrumpetti, eroica-torvi) kokeellis-leikkilinen käyttö on tarkoitettu synnyttämään tietoisin äänimaailman, jonka taiderock on korostetusti ”imaginäärinen itämainen”. Juuri tällaisista maailmanmusiikin dekoraatioista tuli 1980-luvulla tärkeä osa läntistä world music-ilmioita ja sen johdannaisia niin hip hop-musiikissa kuin erinäisissä new age-tyyleissä.

⁶² http://en.wikipedia.org/wiki/Mustapha_%28Queen_song%29. <http://www.youtube.com/watch?v=8qLdk6Xu8J4&feature=related>. Tarkistettu 30.1.2012.

Loppusanat: David Bowie, muukalaisuus ja monikulttuurisuus

Lodger oli Bowien uran käännekohta, jonka jälkeen hänestä tuli tavanomaisempi, mutta samalla entistä suosituampi supertähti. Varhaiset maailmanmusiikkikokeilut muuttuivat 1980-luvun alussa *China Girlin* (1983) ja *Let's Dance* -videoiden (1983) kaltaisiksi orienttiin sijoitetuiksi tarinoiksi, jotka heijastelivat muutenkin ajan popmusiikin "uusromantiikkaa" ja sen musiikkivideoiden parissa suosittuja orientalistisia aiheita. Sekä *China Girl* että *Let's Dance* kuvattiin Australiassa, ensimmäinen Sydneyn kiinalaiskortteleissa ja toinen pääosassa kaksi Australian aboriginaaliväestöön kuuluvaa nuorta.⁶³ Jo aiemmin Duran Duran oli tehnyt kuuluisaksi muodostuneen videonsa *Rio* (1982) Sri Lankalla, joka viitoitti tietä populaarikulttuurissa alkaneelle orientin uudelle kuvaamiselle. Erityisesti Kauko-Itä tuli suosituksi kohteeksi brittiläisten uusromantikkojen parissa,⁶⁴ ja Japani säilyi Bowien erityisen kiinnostuksen kohteena, mikä paljastui albumin *Scary Monsters and Super Creeps* (1980) kansiaiheessa ja sisällössä.⁶⁵

Ikävällä tavalla hänen musiikillinen matkansa eri kulttuureiden parissa taantui yhä enemmän *The Tonight* -albumilla (1984) esitetyn kaltaisiksi fragmenteiksi ei-angloamerikkalaisesta musiikista. Kappaleet "Tumble and Twirl" ja "Don't look down", joista ensimmäinen kuvasi Bowien ja Iggy Popin matkoja Jaavalla ja Balilla⁶⁶ edustivat Bowien uralla tilannetta, jossa orientalismista oli tulossa pelkkää musiikillista dekoraatiota hänen töihinsä, ja baumanilainen globaali flanööri oli taantumassa perinteiseksi turistiksi. Poikkeus tästä linjasta oli näyttelijäsuoritus japanilaisen ohjaajan Nagisa Oshiman elokuvassa *Merry Christmas Mr. Lawrence* (1983)⁶⁷, jossa Bowie esitti majuri Jack Celliersiä, japanilaisten sotavankileiriin Jaavalle 1942 joutunutta englantilaista upseeria, jonka tarinassa japanilaisen ja englantilaisen kulttuurin yhteentörmäys asettaa ne kummatkin toiseuden yhteyteen paljastaen samalla niiden yhtäläisyyksiä.

⁶³ http://en.wikipedia.org/wiki/China_Girl_%28song%29. <http://www.youtube.com/watch?v=N4d7Wp9kKjA&feature=fvst>. Tarkistettu 30.1.2012.

⁶⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=WhC8LnFd2LE>. Tarkistettu 30.1.2012.

⁶⁵ Ks. lisää Doggett 2011, 311.

⁶⁶ Murray 1984, 14, 18, 74.

⁶⁷ Wise 2003, 90.

Vaikka tällainen elokuva kritisoi orientalismin yksipuolisuutta, orientalististen merkkien käyttö laajeni länsimaisessa media- ja kultuskulttuurissa pitkin 1980-lukua. Sämpläys, hiphop ja uudet etnis-pohjaiset tanssityylit uhkasivat angloamerikkalaisen populaarimusiikin ylivaltaa synnyttäen vastareaktion 1990-luvun kaltaisia uskansal-lisia brittipop-ilmioitä, jotka paljastivat, kuinka “nostalgia on jatku-vasti läsnä brittiläisessä kulttuurissa”.⁶⁸ Samalla vieraiden kulttuurien ja toiseuden kohtaamiseen liittyvä ”jännittävä muukalaisuus” – yksi rock-musiikin peruselementeistä 1950-luvulta alkaen – on laimentunut jatkuvasti lisääntyvän kulttuurisen vuorovaikutuksen tähden.

Siksi orientalismin rooli on muuttunut yhä kaksinaisemmaksi rock-kulttuurissa. Se on edelleen kansainvälistyvän populaarikulttuurin ja kokeellisen popmusiikin tärkeä ainesosa, mutta samalla myös osa Saidin kuvaamaa dekoratiivista itämaisyyttä. Ainakin siihen asti kunnes uusi Beatles tai Sex Pistols löytyy vaikkapa Kirgiisiasta.

⁶⁸ Adams 2008, 469–88.

Lähteet

Painetut lähteet ja alkuperäiskirjallisuus

Kureishi, Hanif: *Esikaupunkien Buddha*. Alkuteos: The Buddha of Suburbia (1990). Suom. Seppo Lopenen. WSOY, Helsinki 1991.

Äänite

David Bowie: *Lodger*. Digital EMI Remaster 1999. RCA-Records. CD 724352190904. (1979). Nauhoitettu: Mountain-studios, Montreux, Sveitsi, syyskuu 1978. Record Plant-studios, New York, maaliskuu 1979. Tuottaja(t) David Bowie, Tony Visconti. Levy-yhtiö: RCA-Records. Kokoonpano: David Bowie: laulu, piano, syntetisaattori, chamberlain, kitara. Brian Eno: ambient-surina, piano, varusteltu piano, hevostrumppi, eroica-torvi, syntetisaattorit, kitarakäsittelyt. Adrian Belew: kitara, mandoliini. Carlos Alomar: kitara. Dennis Davis: lyömäsoittimet. George Murray: basso. Sean Mayes: piano. Simon House: viulu, mandoliini. Roger Powell: syntetisaattori. Tony Visconti: mandoliini, kitara, komppikitara, taustalaulu.

Elokuva

The Man Who Fell to Earth. Britannia 1976. O: Nicholas Roeg. K: Paul Mayersberg, Walter Tevisin romaanista. T: Michael Deeley. Ku: Anthony B. Richmond. N: David Bowie, Candy Clark, Rip Torn, Buck Henry. Blu-Ray DVD: Optimum Classic Studio Canal 2011. 139 min.

Tutkimuskirjallisuus

- Adams, Ruth: The Englishness of English Punk: Sex Pistols, Subcultures, and Nostalgia. *Popular music and Society*. Vol. 31, 4/2008, 469–88.
- Albiez, Sean & Lindvig, Kyrre Tromm: Autobahn and Heimatklänge: Soundtracking the FRG. *Kraftwerk. Music Non-Stop*. Toim. Albiez, Sean & Pattie, David. Continuum, Lontoo, 2011, 15–43.
- Aho, Marko: Tekstien paljous. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville. Vastapaino, Tampere, 2007, 121–31.
- Baddeley, Gavin: *Goth Chic*. Alkuteos *Goth Chic. A Connoisseur's Guide to Dark Culture*. Suom. Ike Vil. Like, Helsinki, 2006.
- Bauman, Zygmunt: From Pilgrim to Tourist – Or a Short History of Identity. *Questions of Identity*. Toim. Hall, Stuart & duGay, Paul. Sage, Lontoo, 1996, 18–36.
- Buckley, David: *David Bowie*. Alkuteos *Strange Fascination – David Bowie: The Definitive Story*. Suom. Hannu Tervaharju. Like, Helsinki, 2005.
- Chambers, Iain: Among the Fragments. *The Bowie Companion*. Toim. Thomson, Elizabeth & Gutman, David. MacMillan, Lontoo, 1993 (1985), 67–76.

- Dalton, Stephen and Hughes, Rob: Trans-Europe Excess. *Uncut* April 2001, 38–66.
- Doggett, Peter: *The Man Who Sold the World. David Bowie and the 1970s*. Lontoo, The Bodley Head, 2011.
- Gittins, Ian: Art Decade. *60 years of Bowie*. Mojo Classic 2007, 70–73.
- Hanley, Lynsey: The Man Who Sold the World by Peter Doggett – review. *The Guardian* Thursday 22 December 2011. <http://www.guardian.co.uk/books/2011/12/22/peter-doggett-david-bowie-review?INTCMP=SRCH>. Tarkistettu 19.1.2012.
- Hyder, Rehan: *Brimful of Asia. Negotiating Ethnicity on the UK Music Scene*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Ashgate, Aldershot, 2004.
- Immonen, Tenho: *David Bowie – Outo viehätyä. Musiikillinen elämäkerta & diskografia*. POP-lehti, Tampere, 2003.
- Kallioniemi, Kari: *Blitzistä Blairismiin. Englantilainen populaarikulttuuri ja yhteiskunta toisen maailmansodan jälkeen*. K&h, Turku, 2006.
- Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi: Elokuvan tulkintakerroksia: Ken Russellin Lisztomania (1975) kulttuurihistorian moniäänisenä audiovisuaalisena lähteenä. *Kulttuurihistorian metodikirja*. Toim. Asko Nivala ja Rami Mähkä. K & h, Turku, 2012.
- MacDonald, Ian: White Lines, Black Magic: Bowie's Dark Doings. *The People's Music*. Pimlico, Lontoo, 2003, 159–78.
- The making of Ghost Town by the Specials. *Uncut* October 2007, 28–30.
- Miles: *In his Own Words: Bowie*. Omnibus Press, Lontoo, 1980.
- Mulholland, Garry: Stardust Memories. *Uncut* April 2012, 24–36.
- Murray, Charles Shaar: Let's talk, A Conversation with David Bowie. *Rolling Stone Magazine*. Vol. 433/1984, 14–18, 74.
- O'Hagan, Sean: Rockers who flirt with the Heil life. *Observer* Sunday April 22 2007. <http://www.guardian.co.uk/music/2007/apr/22/features.review?INTCMP=SRCH>. Tarkistettu 25.1.2012.
- Oksanen, Atte: Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville. Vastapaino, Tampere, 2007, 159–78.
- Pattison, Robert: *The Triumph of Vulgarität: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. Oxford University Press, New York, 1987.
- Prendergast, Mark: *Ambient Century. From Mabler to Trance – The Evolution of Sound in the Electronic Age*. Bloomsbury, Lontoo, 2000.
- Quantick, David: Lodger. *The Ultimate Music Guide Bowie*. From the Makers of Uncut, 2011, 104–05.
- Reynolds, Simon: *Rip it Up and Start Again. Post-punk 1978–84*. Faber & Faber, Lontoo, 2005.
- Roberts, Chris: Station to Station. *Uncut* October 1999, 44–64.
- Said, Edward W: *Orientalism*. Penguin Books, Lontoo, 2003 (1978).
- Sandford, Christopher: *Bowie. Loving the Alien*. Little, Brown & Company, Lontoo, 1996.
- Savage, Jon: Avant-AOR. *The Bowie Companion*. Toim. Thomson, Elizabeth & Gutman, David. MacMillan, Lontoo, 1993 (1979), 160–61.
- Scott, Derek B.: *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*. Oxford University Press, Oxford, 2003.
- Sharp, Ken: Travels with Bowie. *Record Collector* October 2008, 46–47.
- Spitz, Marc: *David Bowie. Alkuteos Bowie – A Biography*. Suom. J.Pekka Mäkelä. Otava, Helsinki, 2010
- Zuberi, Nabeel: *Sounds English: Transnational Popular Music*. University of Illinois Press, Champaign, 2001.
- Wise, Damon: The Spotlight Kid. *Mojo David Bowie Special Edition* 2004, 86–91.