

Sympaattisempaa, arvokkaampaa ja uniikimpaa:  
Kasettien julkaisutoiminta 2000–2010-luvun suomalaisessa underground-kulttuurissa

Atte Häkkinen  
Pro gradu -tutkielma  
Turun yliopisto  
Historian, kulttuurin ja taiteiden  
tutkimuksen laitos  
Musiikkitiede  
Heinäkuu 2013

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

HÄKKINEN, ATTE: Sympaattisempaa, arvokkaampaa ja uniikimpaa:  
Kasettien julkaisutoiminta 2000–2010-luvun suomalaisessa  
underground-kulttuurissa

Pro Gradu-tutkielma, 83 s., 1 liites.

Musiikkitiede

Heinäkuu 2013

---

Tutkimuksen aiheena oli C-kasettien julkaisutoiminta 2000- ja 2010-luvun suomalaisessa underground-kulttuurissa. Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää millaisena välineenä ja musiikkiformaattina kasettien julkaisijat kokevat kasetin. Lisäksi tarkasteltiin mitä kasettien julkaiseminen ja siihen liittyvät kokemukset kertovat tämän hetken suomalaisesta underground-kulttuurista.

Tutkimuksessa haastateltiin neljää kasetteja julkaissutta henkilöä. Haastatteluista yksi oli parihaastattelu ja kaksi muuta olivat yksilöhaastatteluja. Metodologia oli hermeneuttis-fenomenologinen kenttätyö, jota laajennettiin Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin muotoilemilla nomadismien ja rihmaston käsitteillä.

Yksi työn päätavoitteista oli tutkia miten mannermainen filosofia sopisi yhteen empiiristen menetelmien kanssa. Tarkoituksena oli selvittää millaista tietoa mannermainen filosofia yhdessä kenttätyön ja etnografian kanssa antaisivat suomalaisesta underground-kulttuurista 2000- ja 2010-luvuilla.

Tutkimuksessa selvisi, että underground-kasettien julkaisutoiminta 2000- ja 2010-luvuilla on ollut varsin vilkasta ja uusia kasetteja julkaistaan edelleen. Suurin osa kaseteista leviää underground-kulttuurin sisällä, joten ne eivät välttämättä päädy levykauppojen hyllyille. Kasettien julkaisemiseen löytyi monia syitä. Tärkeimmät näistä olivat taloudelliset tekijät ja eräänlainen eettinen nomadismi, joka tarkoittaa vallitsevien käytänteiden ulkopuolella toimimista. Kasettien julkaiseminen on halpaa ja tästä syystä se on mahdollista pienilläkin resursseilla. Kasettien julkaiseminen on myös väylä julkaista musiikkia ilman levy-yhtiöiden panostusta. Käytännössä mitä tahansa musiikkia voidaan julkaista kasettina. Kasettien painosmäärät liikkuvat korkeintaan muutamissa sadoissa nimikettä kohden.

Tutkimusaiheena kasettien julkaisu osoittautui hyväksi alustaksi testata kenttätyön ja etnografian toimivuutta filosofisten teorioiden kanssa. Tutkimuksen edetessä osoittautui, että heideggeriläinen hermeneuttinen fenomenologia sekä Deleuzen ja Guattarin filosofia oli mahdollista saada toimimaan saman tutkimuksen sisällä. Niiden tarjoamat erilaiset ratkaisumallit eivät olleet toisiaan poissulkevia.

Asiasanat: avantgarde, fenomenologia, hermeneutiikka, underground, äänikasetit, etnomusikologia, etnografia, punk, alakulttuuri, mannermainen filosofia, äänite, musiikki

Sisällys	
1. Johdanto	2
1.1 Tutkimustehtävä	4
1.2 Tutkimusaineisto	7
1.3 Menetelmistä ja keskeisistä käsitteistä	8
1.4 Aiempi tutkimus ja musiikintutkimuksellinen konteksti	10
1.5 Aineisto ja tutkimuksen kulku	12
2. Menetelmät ja keskeiset käsitteet	15
2.1 Hermeneutiikan historiaa ja keskeisiä ajatuksia	21
2.2 Hermeneuttisen tradition ja fenomenologian suhteesta	21
2.3 Mitä on fenomenologia?	23
2.4 Heideggerin fenomenologian keskeisiä ajatuksia	24
2.5 Hermeneuttis-fenomenologinen kenttätyö	24
3. Underground-kasettien kulttuurihistoriaa	27
3.1 Deadheadit 1960-luvulla	29
3.2 Arkistojen havinaa 1970-luvulta: Erkki Kurenniemen kasetit	30
3.3 Kasettilevy-yhtiö Roir 1970- ja 1980-luvun taitteessa	31
3.4 Kansainvälinen kasettikulttuuri 1980-luvulla	31
3.5 Kasettimuistoja 1990-luvulta ja 2000-luvun alusta	32
4. C-kasettien julkaiseminen 2000- ja 2010-luvun suomalaisessa undergroundissa	33
4.1 Kasettien materiaalisuus	36
4.1.1 Käsityö ja kansitaide	37
4.1.2 Kasettien tuotanto käytännössä	43
4.1.3 Kasetin soundi	46
4.2 Kaupallinen kasetti	48
4.3 Kasettinostalgia	55
4.4 Kasettiskene ja kansainvälisyys	56
4.5 Kasettien julkaisu statementtina	63
4.6 Kasettien tuotanto skenejen ja genrejen rihmastona	65
5. Johtopäätökset	70
Lähteet	77
Liite	84

# 1. Johdanto

C-kasetteja näkee nykyään paljon, mutta kuulee vähän. Eniten kasetteja tulee nykyään vastaan kirpputoreilla, joissa ihmiset haluavat päästä niistä eroon. Kasetti ei ole kokenut samanlaista arvon nousua kuin vanhat vinyylilevyt, vaan niiden hinnat pyörivät kirpputoreilla muutamista senteistä euroihin. Kasetit ovat kuitenkin siinä mielessä muodikkaita, että niiden kuvia käytetään vaatekuoseissa, kännyköiden suojakansissa, lakanoissa, koruissa, laukuissa, pankkikorteissa, taiteessa ja niin edelleen. Täysin hiljainen formaatti kasetti ei kuitenkaan 2000–2010-luvulla ole. Kasetteja on nimittäin kuultu radio-ohjelmissa ja dj-illoissa. Niitä voi löytää digitoituina erilaisilta blogi-sivustoilta. Kasetissa on jotain sellaista, mikä viehättää tänä aikana.

Minulle kasetti näyttäytyy formaattina, jolla omanlainen soundi ja joka tuntuu kädessä tietynlaiselta. Tuoreessa kasetissa on omanlaisensa muovin tuoksu, kun taas vanhat kasetit haisevat usein kirpputoreille ja ihmisten varastoille. Kun kasetin laittaa soittimeen, kokemus on erilainen kuin CD:ssä tai vinyylissä. Kasetin puolet ovat kestoltaan tietyn pituisia ja haluamaansa hittibiisiä täytyy etsiä kelaamalla kasettia. Kasetit ovat myös tallennettuja palasia historiasta. Kasetteiltani löytyy vanhoja Avaruusromua- ja Metalliliitto-ohjelmia 1990-luvulta. Ne ovat muistoja ajalta, jolloin nuorille ja nuorille aikuisille suunnattu radiokanava Radiomafia oli voimissaan.

Tämä tutkimus ei kuitenkaan nojaa historiaan vaan sen keskiössä on kasetin musiikkikulttuurinen asema tänä päivänä. Olen itse julkaissut kasetteja ja huomannut, kuinka ihmiset ovat suhtautuneet harrastukseen paikoin huvittuneesti ja paikoin yllättyneesti. Valtaosalla ihmisistä ei vaikuta olevan tietoa siitä, että kasetteja ylipäänsä julkaistaan edelleen. Kasetissa on jotain sympaattista ja haurasta. Kasetti herättää muistoja, mutta samalla se on käytännöllinen ja kaupallisesti järkevä ratkaisu julkaista musiikkia, jonka markkinat ovat pienet. Englanninkielisessä tutkimuskirjallisuudessa kasettilevymerkeistä puhuttaessa käytetään käsitettä *microlabel*. Termi kuvaa julkaisutoimintaa, joka on vielä vinyyliä omakustannelevymerkkejäkin pienempää.

Kasetin käyttäjälle kasetissa on kolme osaa: itse kasetti eli magneettinauha ja sitä suojaava kuori, kasetin kansilehti ja kotelo. Magneettinauha on kasetin haurain osa. Kasettien kanssa tekemisissä olleilla saattaa olla kokemuksia kaseteista, joiden nauhat jäivät kasettisoittimeen sisälle ja jotka hyvässä lykyssä saattoi keräillä takaisin sisälle kasettiin. Magneettinauha saattaa myös kuluu puhki, jos kasettia soitetaan tarpeeksi

paljon. Kaikki magneettinauhaan liittyvät seikat vaikuttavat myös siihen, miltä kasetti kuulostaa. Kasettien kotelot vaihtelevat läpinäkyvistä eri värisiin, samoin kasetit. Kasetin kansilehtiä on erilaisia ja myös eri muotoisia. Halvimmillaan kansilehdet on voitu tehdä valokopiokoneella tai sitten piirtämällä ja leikkaamalla ne itse. Kaupallisissa kaseteissa saattaa olla neliväripainatus. Kasettien pituudet vaihtelevat. Kasetin yksi etu onkin siinä, että kasetin pituuden voi kasettipainoissa määritellä itse, ja kasetteihin mahtuu enemmän musiikkia kuin esimerkiksi CD-levylle tai vinyylille. Toisaalta on mahdollisuus tehdä myös hyvin lyhyitä kasetteja.

Kaiken kaikkiaan kasetit muodostavat hyvin moninaisen teollisuuden haaran, joka on kulkenut tiensä levykauppojen hyllyiltä ja huoltoasemilta pienen piirin harrastukseksi. Kaseteilla julkaistaan edelleen musiikkia. Kasettimyynnin volyymi on laskenut huomattavasti huippuvuosista, mutta kaseteilla on edelleen omat harrastajansa. Kasettimyynnin volyymi tuskin tulee koskaan enää saavuttamaan niitä mittasuhteita, jotka sillä on ollut 1980-luvun huippuvuosina, mutta se on kuitenkin elpynyt kaikkein synkimmistä ajoista. Vuonna 2009 kasettivalmistaja japanilainen TDK kertoi, että tyhjien kasettien myynti oli kaksinkertaistunut (Helsingin Sanomat 2009). Brittiläinen kasettitehdas Tapeline valittelee nettisivuillaan vuonna 2011, että heidän kasettilinjansa on ruuhkaantunut (Tapeline, luettu 19.4.2013).

Suomessa ei 2000-luvulla uskottu, että kasetti voisi tulla takaisin. Ylen vuonna 2009 tekemässä tamperelaisen levykauppa Swampin edustajan Emmi Seppäsen haastattelussa käy ilmi, että C-kasetista puhutaan lähinnä kierrätysmateriaalina, jolla ei ole musiikinkuuntelijalle käyttöä toisin kuin paluun tehneellä vinyylillä (Yle, luettu 19.4.2013). Toisaalta vuonna 2013 Musiikintuottajat – IFPI Finland Ry:n apulaisjohtaja Tommi Kyyrä kertoi *Ilta-Sanomissa*, että yhdistyksen jäsenyhtiöiden mukaan tilanne näyttää siltä, että äänitteitä ei enää julkaista C-kasetteina. Tyhjien C-kasettien myynnistä Kyyrä ei osannut sanoa. Vuonna 2012 C-kasettien myynti laski 100,6 prosenttia, sillä myytyjä kasetteja oli miinus neljä kappaletta. Luku selittyy sillä, että kasetit oli myyty palautusoikeudella (Ilta-Sanomat, luettu 20.4.2013). C-kasetteja on kuitenkin julkaistu tasaisesti Suomessa myös 2000- ja 2010-luvuilla, vaikka valtamediassa sen on uskottu olevan kuollut formaatti.

Tämä tutkimus käsittelee kasettien julkaisutoimintaa 2000–2010-lukujen suomalaisessa underground-kulttuurissa. Tutkimuksessa on haastateltu neljää henkilöä, jotka ovat viime vuosina julkaisseet kasetteja. Tutkimus on myös yritys yhdistää fenomenologia ja kenttätö. Keskiössä ovat julkaisijoiden kokemukset kasettien

julkaisemisesta. Seuraavassa luvussa määrittelen tarkemmin tutkimukseni tavoitteet.

## 1.1 Tutkimustehtävä

Tutkimukseni käsittelee C-kasettien julkaisutoimintaa underground-kulttuurissa 2000-2010-luvun Suomessa. C-kasettien julkaisutoiminta on vilkastunut 2010-luvulle tultaessa ja kasettien kohdalla voidaan puhua pienimuotoisesta muoti-ilmioistä, joka näkyy kulttuurissamme monella tapaa. Tutkimukseni on kuitenkin rajattu nimenomaan underground-kasettien julkaisutoimintaan.

Tässä tutkimuksessa underground on diskursiivinen kattokäsite. Se on viitekehys, jonka puitteissa tutkimushaastattelut on tehty. Tavoitteenani on ollut saada selvyys siihen, millainen tallentamisen, tekemisen ja levittämisen väline kasetti on 2000–2010-lukujen Suomessa ja miksi juuri underground-kulttuuri suosii kasettiformaattia.

Kasetilla on muuntuva historiansa, eikä se ole sama esine kuin esimerkiksi 1980-luvulla. Vaikka kasetti on ilmiselvästi vanhentunutta teknologiaa, se elää maailmassa, jossa analoginen ja digitaalinen formaatti kohtaavat. Tutkinkin kasettia kokemuksellisesta näkökulmasta. Toisin sanoen kysyn seuraavaa: *millaisena välineenä ja formaattina kasettien julkaisijat kokevat kasetin ja mitä kasetti ja siihen liittyvät kokemukset kertovat tämän hetken suomalaisesta underground-kulttuurista?* Tämän pääkysymyksen ohella tutkimuksellani on myös teoreettisia ja menetelmällisiä tavoitteita: tutkin kuinka hyvin fenomenologinen ja hermeneuttinen ajattelu sopii yhteen etnomusikologisen kenttätyön kanssa.

Underground-C-kasettien julkaiseminen 2000- ja 2010-luvuilla ei rajaudu mihinkään tiettyyn musiikkigenreen. Kasetteina on viime vuosina ilmestynyt monenlaista marginaalimusiikkia punkin alagenreistä kokeelliseen kansanmusiikkiin. Kasettien painosmäärät ovat pieniä, ja usein ne pyörivät korkeintaan muutamissa sadoissa. Tämä johtaa siihen, että kasettijulkaisu saatetaan myydä nopeasti loppuun.

Demoformaattina kasetti on jälleen vakiinnuttanut paikkansa CDR:n rinnalla. CDR:llä tarkoitetaan laserlevyä, jonka pinnalle käyttäjä voi polttaa haluamaansa dataa eli esimerkiksi musiikkia. Kaupallisesta CD-levystä CDR eroaa siinä, että tehdasvalmisteisessa sarjatuotetussa CD-levyssä on pohjana lasimasterlevy (engl. *glass master*), josta CD-levyt ovat kopioita. Tehdasvalmistettu CD on kestävämpi kuin CDR-levy, mutta erona on myös se, että tehdasvalmisteisia CD-levyjä ei yleensä valmisteta

500 kappaletta vähempää. Poikkeuksia tietenkin on.

Undergroundissa on hankalaa vetää rajaa demon ja varsinaisen julkaisun välille, koska tietty harrastelijamaisuus ja lo-fi-soundi-ihanteet on otettu osaksi undergroundin estetiikkaa. Lo-fi on esteettinen ihanne, joka suosii halpoja nauhoituslaitteistoja ja kotistudioita. Lo-fi-soundimaailma voi olla tarkoituksellisesti hyvinkin koruton ja karu. Tietyissä tapauksissa saatetaan pyrkiä jopa äärimmäiseen rumuuteen. Toisaalta lo-fi voi tarkoittaa myös kotikutoista soundimaailmaa, jolla on pyrkimys jonkinlaiseen inhimillisyyden korostamiseen aikana, jolloin kaikki pienimmätkin soittovirheet ja väärät äänet ovat tietokoneella korjattavissa. Lo-fi:n vastakohtana on termi Hi-fi (engl. *High Fidelity*), jolla tarkoitetaan mahdollisimman hyvää äänentoistoa.

Underground-bändit saattavat edelleen nauhoittaa levynsä vanhalla kasettipohjaisella neliraiturilla sen sijaan, että menisivät digitaaliseen Pro Tools -studioon. Pro Tools on äänitysalan ammattilaisten käyttämä digitaalisen äänen työasema (engl. *digital audio workstation*). Käytännössä se on siis ohjelmiston ja digitaalisten äänityslaitteiden yhdistelmä, joka on korvannut pääosin analogiset nauhurit. Underground-bändien kohdalla matalaan teknologiaan tyytyminen on tietoinen valinta, joka ei välttämättä liity esimerkiksi levytysbudjettiin, vaan bändit haluavat, että heidän musiikkinsa kuulostaa tietynlaiselta.

Analogisella nauhoittamisella tarkoitetaan sitä, että ääni tallennetaan analogisesti jollekin pinnalle. Äänitettävä pinta voi olla esimerkiksi vahasynteri, sellakkalevy, vinyylilevy tai magneettinauha. Pinnalta ääni on uudelleen luettavissa siihen tarkoitukseen sopivalla laitteistolla, kuten fonografilla, gramfonilla, levysoittimella tai erilaisilla magnetofoneilla eli nauhureilla. Nauhoja ja nauhureita on paljon C-kasettinauhureista erilaisiin kelanauhureihin, mutta niissä kaikissa mekanismi on suunnilleen sama. Niissä kaikissa on kaksi kelaa, joiden välissä kulkee magneettinauha, jota voidaan kuunnella nauhurin magneettipäiden avulla ja toistaa vahvistettuna kaiuttimista.

Digitaalinen nauhoittaminen eroaa analogisesta siinä, että siinä ääni muutetaan numeeriseksi biteiksi, joista muodostuu näyte eli sample (engl. *sample*). Se on käytännössä bittijono, joka koostuu binaarinumerosarjasta, eli ykkösistä ja nolista, joka on tietokonepohjaisella laitteistolla muunnettavissa analogiseksi ääneksi, joka tulee kaiuttimista. Tätä varten tietokonepohjaisissa laitteistoissa on analogi–digitaali-muunnin. Tietokoneen äänikortissa on myös digitaali–analogi-muunnin, jolla ääni saadaan takaisin kuultavaan muotoon. Ihmisen korva on analoginen, ja se vastaanottaa

äänenpaineen vaihtelut ja tulkitsee ne musiikiksi tarvittaessa. Kasetti ja erilaiset muut nauhaformaatit ovat analogisia formaatteja, samoin ovat erilaiset vinyyliformaatit, kuten 5", 7", 10" ja 12" vinyylilevyt. Digitaalisia musiikkiformaatteja ovat CD-levy, CD-R-levy, DVD, Blue-Ray ja kaikki ääneen soveltuvat tiedostomuodot, kuten mp3, flac, ogg, wav ja niin edelleen. Myös vinyylin ja CD-levyn levyn hybridejä on olemassa. Hellacopters julkaisi vuonna 2008 *Head off*-nimisen albumin, jonka erikoisversiossa on CD-levyn toisella puolella 5" vinyylilevy, jolla on yksi kappale (Discogs, luettu 21.4.2013). Tällaiset hybridit ovat kuitenkin hyvin harvinaisia. Tavallisempi digitaalisen ja analogisen formaatin hybridi on vinyylilevy, jossa on CD-levy mukana tai sitten vinyyli tai kasetti, jonka mukana tulee latauskoodit tiedostopalvelimeen, josta materiaalin voi halutessaan ladata tietokoneelle tai kuunnella nettistreamina suoraan internetistä.

Yksi C-kasettiin liittyvästä analogisen ja digitaalisen formaatin hybrideistä liittyy 1970-luvun lopun ja 1980-luvun 8-bittisiin tietokoneisiin, joissa oli käytössä kasettiasemat. Tällaisia olivat esimerkiksi erilaiset Commodore- ja Atari-tietokoneet. Tavallisille C-kaseteille pystyi tallentamaan ohjelmia ja pelejä, joita saattoi käyttää tietokoneissa. Tekniikka perustui siihen, että analoginen ääni oli analogi–digitaali-muuntimen kautta tulkittavissa biteiksi ja toisin eli biteistä ääneksi digitaali–analogi-muuntimen kautta. Modeemi toimii hiukan samalla mekanismilla eli siinä analoginen puhelinsignaali muutetaan biteiksi ja dataa voidaan liikutella linjoja pitkin paikasta toiseen. C-kasetin turmioksi tietokonekäytössä kuitenkin osoittautui datan latausnopeus tai toisin sanoen hitaus. Kun tekniikka kehittyi 16-bittisiin järjestelmiin, niin C-kasetteja ei enää käytetty tallennusvälineinä vaan tilalle tulivat erilaiset diskettiformaatit ja toisaalta dataa pystyi tallentamaan suurempia määriä tietokoneen kiintolevyille. 8-bittisillä tietokoneilla on kuitenkin edelleen omat harrastajapiirinsä olemassa, ja esimerkiksi musiikkia tehdään vanhoilla Commodore 64 tietokoneilla edelleen. Kotimaisia Commodore 64 -artisteja ovat esimerkiksi Tero ja 64mula.

Keskustelu digitaalisten ja analogisten formaattien eduista ja haitoista on käynyt musiikin harrastaja- ja ammattilaispiireissä ankarana 1970-luvulta lähtien, jolloin ensimmäiset äänityskäyttöön tarkoitetut digitaalinauhurit esiteltiin. Usein kuulee puhuttavan analogisen äänen lämmöstä ja digitaalisen kylmyydestä. Käytännössä täysin analogisia nauhoitteita tulee hyvin harvoin vastaan, ja nauhoitteet ovatkin hybridejä, joissa käytetään sekä analogista, että digitaalista nauhoitustekniikkaa. Tämä sen vuoksi, että viimeistään siinä vaiheessa, kun nauhoite lähetetään painettavaksi, painopaikat



haluavat materiaalin usein digitaalisena. Lisäksi molemmissa, sekä analogisessa, että digitaalisessa nauhoittamisessa, on tiettyjä etuja ja rajoitteita, joita yhdistelemällä päästään haluttuun lopputulokseen. Analogisen soundin tuoma pehmeys ja tapa kompressoida ääntä voidaan yhdistää digitaalisen äänitystekniikan helppoutteen muokata äänitiedostoja ja sekä sen edullisuuteen. Analoginauha maksaa tällä hetkellä enemmän kuin tietokoneen muisti, joten siinä missä tietokoneelle voi periaatteessa äänittää loputtomasti raitoja, analoginen nauha on kallista, ja sen kanssa täytyy olla tarkempi ottojen suhteen. Tietty kyseinen seikkakin voidaan nähdä joissain tilanteissa etuna. Kaikki riippuu siitä mitä halutaan tehdä.

Kasetille voidaan äänittää miten tahansa nauhoitettua musiikkia, mutta kasetin omat fyysiset edellytykset asettavat tietynlaisia reunaehtoja sille, miltä musiikki kasetilta kuunneltuna kuulostaa. Bassotaajuudet tulevat keskeltä ja analogikompressio muuttaa musiikin dynamiikkaa. Lisäksi kasetin äänenväri on hiukan tummempi kuin esimerkiksi CD-levyssä. Kasetille on myös ominaista kohina, jota ei koskaan saada täysin poistettua. Nämä seikat voidaan kuulla positiivisina tai negatiivisina asioina, ja niitä voidaan käyttää hyväksi kasettijulkaisuissa.

## 1.2 Tutkimusaineisto

Aineistoni on kerätty haastatteleamalla ihmisiä, joilla on omat kasettilevymerkit.

Tutkittavia Kasettilevymerkkejä on yhteensä kolme: Ruton Music, Mielelön mutantti ja Shitsuck Tapes and Stuff.

Rutonin tapauksessa haastattelin kasettimerkin toista perustajaa eli elokuvaohjaaja Mika Taanilaa. Hän on keskittynyt pääosin dokumenttielokuvaan, joissa hän yhdistelee kokeellisia elementtejä perinteiseen elokuvakerrontaan. Taanila on myös tehnyt musiikkivideoita kotimaisille yhtyeille, kuten Circlelle, 22 Pistepirkolle ja Kauko Röyhkälle. Nuoruudessaan Mika Taanila on soittanut yhtyeissä Swissair ja Musiikkivyöry. Rutonin toinen perustaja on Jussi Lehtisalo, joka on tullut tunnetuksi Circle-yhtyeestä ja Ektro Records -levy-yhtiöstään.

Mielettömän mutantin kohdalla haastattelin kyseisen kasettimerkin perustajia eli Kiti Elorantaa ja Teemu Bergmania. Kiti Eloranta on tullut tunnetuksi garagepunkkia soittavan The Splitsin laulaja-kitaristina. Teemu Bergman on tullut tunnetuksi viime aikoina medioissa hyvin esillä olleista Kakkahätä-77 ja Pää Kiinni -yhtyeistä. Hänet tunnetaan myös yhtyeistä Nazi Death Camp, Vaasankatu SS, Heartburns, Maho Neitsyt

ja Liimannarina.

Shitsuck Tapes & Stuffin tapauksessa haastateltavana oli kasettilevymerkin perustaja Aki Kuosmanen. Shitsuck Tapes & Stuff on vuodesta 2000 lähtien julkaissut yli viisikymmentä kasettia. Kuosmanen on myös soittanut useissa suomalaisissa punkbändeissä, kuten Aortaortassa, Åbo Kickelissä, Sörsselsönsissä ja Taistelukulassa.

Tutkin kasettilevymerkkejä, jotka ovat julkaisseet enemmän kuin kolme kasettia. Undergroundissa julkaisutoiminta eroaa kaupallisesta julkaisutoiminnasta siinä, että varsinaisia levy-yhtiöitä ei yleensä taustalta löydy. Underground-kasettien julkaisusta on myös hyvin hankala saada minkäänlaista tilastotietoa, koska osa julkaistavista kaseteista kopioidaan itse. Käsittelyssä olevat levymerkit eivät ole ainoita, jotka ovat Suomessa julkaisseet kasetteja 2000- ja 2010-luvuilla. Muita aktiivisia levymerkkejä ovat esimerkiksi Bemböle cassettes ja TNT Tapes & Records Service.

Keskityn kasettien julkaisutoimintaan, koska ilman kasettien julkaisua ei olisi myöskään kasettien kulutusta ja käyttöä. Kulutus ja julkaisutoiminta kulkevat käsikädessä ja voidaan puhua kokonaisvaltaisesta kasettiharrastuksesta, jossa kasetteja julkaisseet tahot usein vaihtavat kasetteja keskenään ja myyvät niitä eteenpäin.

### 1.3 Menetelmistä ja keskeisistä käsitteistä

Musiikintutkimuksellinen metodiikkani pohjaa laajassa mielessä etnomusikologiaan, sillä lähestyn kohdeilmiöitäni inhimillisenä ja musiikillisena toimintana, joka on osa kulttuuria ja yhteiskuntaa. Etnomusikologiseen tutkimusotteeseen liittyy työssäni myös etnomusikologinen kenttätyö, jolla on mahdollisuus päästä käsiksi tutkimuskohteeseen, josta ei ole mediatekstejä tai muuta lähdeaineistoa tarpeeksi saatavilla tutkimusta ajatellen. Kasettien julkaisu on 2000–2010-luvuilla niin marginaalista ja aihetta koskevaa kirjallisuutta sekä aikakausi- ja päivälehtiaineistoa on hyvin vähän, jolloin aiheesta saa parhaiten selvää kysymällä siitä kasettien julkaisijoilta itseltään.

Etnografisella tutkimusmetodilla päästään myös käsiksi kasettien kokemukselliseen ulottuvuuteen. Tutkimuksen idean taustalla on Peter Manuelin kasettitutkimus *Cassette Culture Popular Music and Technology in North India* vuodelta 1993.

Täydennän etnomusikologis-etnografista tutkimusotettani käyttäen apuna mannermaista filosofiaa. Tavoitteeni ei ole käyttää vain yhtä filosofista lähestymistapaa vaan yhdistellä erilaisia ajattelutapoja tarpeen mukaan. Ajattelutapojen yhdistelemisestä sain idean Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin kirjasta *Thousand Plateaus* (1987, alap.

ransk. Mille Plateux, 1980). Englanniksi kirjan kääntänyt Brian Massumi vertaa *Thousand Plateaus* 'n esipuheessa kirjaa äänilevyyn. ”Kun ostat levyn, siellä on aina kappaleita, jotka jättävät sinut kylmäksi. Hyppää ne yli. Et ajattele levyä kuin suljettua kirjaa, joka sinun tulisi ottaa tai jättää. Jotkut kappaleet voi kuunnella uudelleen ja uudelleen. Ne seuraavat sinua. Huomaat hyräileväsi niitä jokapäiväisessä elämässäsi”, (Deleuze & Guattari 1987: xiii–xiv<sup>1</sup>). Aionkin heidän kannustamaan käyttää niitä ajattelumalleja, jotka koen omikseni ja joista on tutkimuksen kannalta hyötyä. Niitä, jotka ovat jääneet ”päähän soimaan”. Ajattelutapa on myös linjassa kokemuksellisuuden kanssa. Vaikka tutkin kasettijulkaisijoiden kokemuksia kasettien julkaisemista, haluan myös säilyttää oman kokemuksellisuuteni tutkimusta ohjaavana piirteenä. Tämä on yksi syy siihen, miksi olen valinnut juuri fenomenologian tutkimustavakseni.

Viime vuosina on ilmestynyt artikkeleita, joissa mannermainen filosofia ja ennen kaikkea fenomenologia ja hermeneutiikka on otettu osaksi kenttätöitä (ks. Titon 2008: 28). Fenomenologiaa on käytetty myös muualla kuin etnomusikologian puolella. Musiikintutkija Juha Torvinen (2007: 48) esittelee fenomenologisen tutkimuksensa yhdeksi lähtöoletukseksi seuraavan ajatuksen: ”Fenomenologia tarjoaa tieteenfilosofisen perusluonteensa myötä musiikintutkimukselle kiinnostavan (itse)reflektioperspektiivin, yhden mahdollisen 'paradigman ylittävän eettisen tilan””. Torvinen tosin jatkaa, ettei aidosti kriittinen tutkimuksellinen itsereflektio voi rajautua vain yksittäisiin metodeihin tai tutkimuksiin vaan sen on kohdistuttava myös erilaisiin reflektioperspektiiveihin (mts., 48). Fenomenologiasta, hermeneutiikasta ja heideggerilaisesta hermeneuttisesta fenomenologiasta on hyötyä etnomusikologista kenttätöitä tehdessä juuri itsereflektion osalta.

Laajentaessani työni kenttätöistä yhteiskunnalliseen analyysiin, siirryn marxilaisesta perinteestä kohti postmodernia yhteiskuntakritiikkiä, jossa Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin filosofia näyttölee suhteellisen suurta roolia. Tutkimukseni painopiste on kuitenkin nimenomaan hermeneuttis-fenomenologisessa kenttätöissä ja muu mannermainen filosofia toimii lähinnä analyysin apuna ja eräänlaisena käsitteellisenä työkalupakkina. Esimerkiksi feministifilosofi Rosi Braidotti tiivistää Deleuzen ja Guattarin ajattelun olevan eräänlaista filosofista nomadismia, jossa taloudellisen hyödyn sijaan painotetaan kollektiivisuutta (Väättäinen 2009: 14). Tämä

---

<sup>1</sup> ”When you buy a record there are always cuts that leave you cold. You skip them. You don't approach a record as a closed book that you have to take or leave. Other cuts you may listen to over and over again. They follow you. You find yourself humming them under your breath as you go about your daily business.” Suom. AH

filosofia luo tietynlaisen etiikan, joka on helposti löydettävistä myös undergroundin toimintaperiaatteista.

Käsittelen tutkimukseni teoreettis-filosofista ja metodologista taustaa tarkemmin luvussa 2.

#### 1.4 Aiempi tutkimus ja musiikintutkimuksellinen konteksti

Tutkimus jatkaa kandidaatintyötäni *Underground, free folk ja suomalaisen populaarimusiikin salattu kulttuurihistoria* (2010), jossa tutkin The Wire -lehden artikkelin pohjalta suomalaisen undergroundiin liittyviä diskursseja ja diskurssien suhdetta Birminghamin koulukunnan luomaan alakulttuuriteoriaan. Artikkelissa käsitellään useita turkulaisen alakulttuurin vaikuttajia ja muun muassa vapaaseen improvisaatioon keskittyntä Tulipesä-klubia. Kasettitutkimuksessani haastattelen Turun alakulttuurissa toiminutta henkilöä eli Mielelön mutantti kasetti-levymerkin pyörittäjää Teemu Bergmania.

Suomalaisella 1960-luvun undergroundilla on kaksi synnyinkotia ja ne ovat Turku ja Helsinki. Varsinkin viime vuosina tutkimuskirjallisuudessa on korostettu Turun merkittävyyttä suomalaisen undergroundin synnyinkotina. Tähän ottaa kantaa esimerkiksi Matti Komulaisen ja Petri Leppäsen kirja *U:n aurinko nousi lännestä: Turun undergroundin historia* (2009).

Undergroundia on myös jonkin verran käsitelty suomalaisen musiikkihistorian perusteoksissa. Tällaisia ovat Pekka Jalkasen ja Vesa Kurkelan kirjoittama *Suomen musiikin historia* -kirjasarjan osa *Populaarimusiikki* (2003) ja Seppo Bruunin, Jukka Lindforsin, Santtu Luodon ja Markku Salon kirjoittama *Jee jee jee - suomalaisen rockin historia* (2002). *Populaarimusiikki* on suomalaisen populaarimusiikin historian yleisesitys 1800-luvulta tähän päivään. *Jee jee jee* taas on suomalaisen rockin historia. Kirjoista *Jee jee jee* käsittelee undergroundia laajemmin. Myös kansainvälisessä tutkimuksessa undergroundia on käsitelty. Omaa työtäni kaikkein lähimpänä on Ian Matthew Staubin gradu Wesleyanin yliopistoon nimeltään *Redubbing the Underground: Cassette Culture in Transition* (2010, luettu 1.7.2013.). Staub käsittelee työssään underground-C-kasettien julkaisemisen ja internetin välistä suhdetta.

Kandidaatintyössäni löysin yhteensä kahdeksan undergroundia koskevaa diskurssia ja niistä tämän tutkimuksen kannalta olennaisimmat ovat tee-se-itse-diskurssi ja vaihtoehto-diskurssi. Tee-se-itse-diskurssiin kuuluu, että underground-yhtyeet usein

julkaisevat materiaalinsa itse, ja tämä osaltaan selittää halpojen formaattien, kuten kasetin, suosion. Undergroundin vaihtoehto-diskurssi taas näkyy ja kuuluu monella tasolla. Vaihtoehtoa vallitsevalle kulttuurille haetaan lähes kaikilla mahdollisilla keinoilla soivan musiikin estetiikasta yhteiden visuaalisiin ilmeisiin. Myös erikoiset formaatit liittyvät nimenomaan vaihtoehto-diskurssiin.

Undergroundista puhuttaessa on tarpeellista viitata alakulttuuriteoriaan. Suomea koskevaa alakulttuuritutkimusta on tehty jonkin verran nuorisotutkimuksen puolella. On kuitenkin huomattava, että alakulttuuriteoria on kehitetty nimenomaan nuorisotutkimuksen tarpeisiin ja tästä syystä se soveltuu vain valikoiden tutkimukseen, jossa käsitellään aikuisten toimijuutta. Heiskanen ja Mitchell toteavatkin tutkimuksessaan *Lättähatuista punkkareihin: suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä* (1985), että nuoriso tulee mukaan kuvioihin vasta siinä vaiheessa, kun kulttuuri laajenee pois avantgarde- ja underground-kulttuurin piiristä ja alkaa saada itselleen kannattajia nuorison eri yhteiskuntaluokista (Heiskanen & Mitchell 1985: 40–43).

Uudemman kirjallisuuden suhteen olen keskittynyt alakulttuuriteorian kritiikkiin ja toisaalta sen tulkintoihin postmodernissa maailmassa. Tähän minulla on lähteenä David Muggletonin ja Rupert Weinzierlin *The Post-Subcultures Reader* (2003). Kirja lähtee liikkeelle Birminghamin yliopiston Centre for Contemporary Cultural Studiesin 1970-luvulla kehittämästä alakulttuuriteoriasta, jossa alakulttuurit nähtiin luokkasidonnaisena vastarintana ja toisaalta sopeutumisenä. Kirja ei tyydy alakulttuuriteorian selitysmalliin vaan lähtee päivittämään sitä vastamaan postmodernin maailman tarpeita. Tärkeiksi ajattelijoiksi muodostuvat Judith Butler (performatiivisen identiteetin rakentuminen), Pierre Bourdieu (makuerottelut ja sosiaalisen kulttuurin kentät), sekä Michael Maffesoli (postmodernit yhteisöllisyyden heimot).

Tavoitteeni on sitoa toisiinsa etnomusikologisesti orientoitunut kenttätyö ja tämän hetken musiikkiteollisuuden analyysi, joka laajentuu analyysiin yhteiskunnasta. Underground-kulttuurista ja kaseteista tulee eräänlainen tirkistysaukko tämän hetken vallitseviin käytänteisiin. Ajatus on hieman samanlainen kuin Carlo Ginzburgin mikrohistoriallisessa metodissa, jossa rajatun tutkimuskohteen avulla pyritään valottamaan yhteiskunnassa vallinneita suurempia kokonaisuuksia. Mikrohistoriallinen metodi lähtee ajatuksesta, että ”Jumala on yksityiskohdissa” – arkkitehti-muotoilija Mies van der Rohe (1886–1969) kuuluisaa lausumaa lainatakseni. Mikrohistoriallisen metodin esimuotoja olivat esimerkiksi Leo Tolstoin romaani *Sota ja Rauha*, jossa sota

ei hahmotu selkeänä historiankertomuksena vaan lukuisten erilaisten ihmisten kokemuksina tapahtuneista asioista. (Ginzburg 2012: 209.)

Fenomenologista etnomusikologiaa on tehty 1980-luvulta lähtien. Harris M. Berger (2008: 68) mainitsee, että Ruth Stonen tutkimus *Let the Inside Be Sweet* vuodelta 1982 on ensimmäinen etnomusikologinen tutkimus, joka perustui fenomenologiaan. Tämän jälkeen fenomenologis-etnomusikologisia tutkimuksia on tullut vuosien varrella useita. Itse käytän esimerkkitutkimuksina etnomusikologian saralta Harris M. Bergerin tutkimusta *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience* (1999) ja toisaalta Jeff Titonin, Timothy Ricen ja Bergerin artikkeleita aiheesta Gregory Barzin ja Timothy J. Cooleyn toimittamasta kirjasta *Shadows in the Field New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology* (2008).

Viime vuosina on ilmestynyt jonkin verran suomalaista fenomenologista musiikkiteieteellistä tutkimusta. Tällaisia ovat Juha Torvisen väitöskirja *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä* (2007) ja *Musiikki* -lehden numero 1/2008, jonka pääteemana on fenomenologinen musiikin tutkimus. Myös Anne Tarvaisen väitöstutkimus *Laulajan ääni ja ilmaisu: kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk* (2012), on fenomenologinen tutkimus laulajan äänen ja ilmaisun kokemuksellisesta lähestymistavasta.

Fenomenologia on myös filosofian puolella suosittua ja suomennoksia alan klassikkokirjallisuudesta tehdään jatkuvasti. Viime vuosina on myös ilmestynyt jonkin verran fenomenologiaa esittelevää kirjallisuutta, josta käyttämäni Timo Miettisen, Simo Pulkisen ja Joonas Taipaleen toimittama *Fenomenologian ydinkysymyksiä* (2010) on hyvä esimerkki. Myös Martin Heideggerin suhdetta politiikkaan on käsitelty suomeksi ja tästä esimerkkinä on Tere Vadénin *Heidegger, Zizek ja vallankumous* (2012).

## 1.5 Aineisto ja tutkimuksen kulku

Tutkimustani motivoi se seikka, että 2000-luvulla alkoi kasettien julkaisu jälleen kasvaa ja kaseteista tuli pienimuotoinen muoti-ilmiö 2010-luvulle tultaessa. Se, miksi kasetteja julkaistaan, kiinnostaa minua. Kaseteissa on ainoastaan nostalgiata mukana, mutta ne saattavat olla julkaisumuotona myös äärimmäisen käytännöllinen ja nopea ratkaisu varsinkin, jos julkaistava musiikki on marginaalista tai musiikki halutaan julkaista

fyysisessä formaatissa nopeasti. Kasetit tietyllä tapaa saavat arviomaan kulttuuriamme uudella tavalla. Niiden kautta on 2000- ja 2010-luvuilla voitu ottaa kantaa esimerkiksi kulutuskäyttäytymiseen tai arvioida suhdettamme menneisyyteen. Yksi motiivi kasettitutkimukselle oli myös tutkimuskohteen osittainen helppous. Tunsin henkilökohtaisesti kasettijulkaisijoita ja olin julkaissut kasetteja itse. Näin ollen kasettien julkaiseminen ei ollut minulle vieras asia vaan tiesin ketkä kasetteja julkaisivat 2000- ja 2010-luvun suomalaisessa undergroundissa. Keskustelu olikin siinä mielessä luonnollista, että kasettikulttuuria luonnehtiva diskurssi eli underground oli sen verran selvä asia haastattelijalle ja haastateltaville, ettei sitä tarvinnut erikseen mainita.

Shitsuck Tapes & Stuffin Aki Kuosmasta haastattelin 7.7.2011 hänen kotonaan Hervannassa Tampereella. Tein haastattelun MacBook tietokoneen Audacity-ohjelmalla ja Shure 58 -mikrofonilla. Haastattelu kesti tunnin ja kaksikymmentä minuuttia (1 h 20 min).

Ruton Musicin Mika Taanilaa haastattelin 24.10.2011 Cafe Lemon Grassissa Helsingin Töölössä. Taanilan haastattelun tein Zoom H2 -nauhurilla. Haastattelu kesti tunnin ja kaksikymmentäviisi minuuttia (1 h 25 min).

Mielettömän mutantin Kiti Elorantaa ja Teemu Bergmania haastattelin 5.12.2011 Lepakkomiehessä Helsingin Kalliossa. Haastattelun tein Zoom H2 -nauhurilla. Yhteishaastattelun kesto oli yhteensä tunti ja kolme minuuttia (1 h 3 min). Sen aikana pidettiin yhteensä kolme taukoa. Muissa haastatteluissa nauhoitus oli yhtenäinen.

Haastattelut olivat luonteeltaan avoimia teemahaastatteluja. Haastattelurunko on liitteenä (ks. liite). Minulla oli valmiiksi kirjoitettuja kysymyksiä, joita kysyin, kun tilanne sitä vaati, mutta pääasiassa haastattelut tehtiin käymällä vapaamuotoista keskustelua valmiiden teemojen ympärillä. Haastattelurungon teemoja olivat: kasetti formaattina, materiaalisuus ja kasetti tulevaisuuden formaattina. Haastattelujen lopussa oli vapaan sanan vuoro. Kysymäni kysymykset olivat tarkoituksella jätetty suhteellisen avoimiksi ja perustuivat kuvailemista vaativiin kysymyssanoihin, kuten miltä, mikä ja millainen. Tarkoituksena oli, että haastateltavat nimenomaan kuvailisivat kokemuksiaan kasettien julkaisutoiminnasta sen sijaan, että vain tyytyisivät toteamaan jonkin asian oikeaksi tai vääräksi. Tarkoitukseni oli löytää kokemus kaseteista fenomenologisesti ymmärrettynä.

Haastattelujen purkamisen ja analysoinnin aloitin 16.4.2012. Ensimmäisenä etsin haastatteluille yhteisiä asioita ja päädyin löytämään viisi pääteemaa, jotka ovat

kasettien materiaalisuus, kaupallinen kasetti, kasettinostalgia, kasettiskene ja kasetti statementtina eli mielenilmauksena. Kyseiset seikat nousivat esiin kaikissa haastatteluissa, vaikka haastateltavat eivät tunteneet toisiaan ja käytännössä he edustivat kaikki suomalaisen undergroundin hyvinkin erilaisia puolia. Jaettuani tekstin teemoihin aloitin syvemmän analysoinnin käymällä jokaisen haastattelun läpi ja kirjoittamalla puhtaaksi sen, mitä haastateltavilla oli sanottavaa. Haastattelut on litteroitu puhekielisyysineen, eikä haastatteluja ole siistitty esimerkiksi kirosanoista. Litteroinnin yhteydessä puheessa esiintyvät tauot on huomioitu käyttämällä merkintää ”(.)”. Litteroinnin yhteydessä on myös poistettu tiettyjä toisteisia puhekielisiä ilmauksia, kuten esimerkiksi ”niinku” ja ”totanoinaa”.

Syvemmän analyysin tein kesällä 2012. Tästä etenin Deleuzen ja Guattarin käsittelemään rihmastolliseen ajattelumalliin. Elokuussa 2012 minulla alkoivat työt Turun Levykauppa Äxässä, joten tutkimukseen tekoon tuli pieni tauko. Huomasin kuitenkin, että levykaupassa työskentely auttoi graduani siinä määrin, että sain ensi kertaa jonkin asteista tilastotietoa kasettien julkaisemisesta ja toisaalta oli ilo seurata kuinka uusia kasetteja ilmestyi. Tämä graduprojektini alkuperäisiin suunnitelmiin kuulumaton käänne (työskentely levykaupassa) asettui siten lopulta varsin luontevasti osaksi tutkimukseni omakohtaisuutta (fenomenologiaa) painottavaa metodologiaa.



## 2. Menetelmät ja keskeiset käsitteet

Tutkimukseni pohjautuu hermeneuttisfenomenologiselle kenttätyölle. Kysymyksessä on metodi, joka laajentaa perinteiseen etnomusikologiseen tutkimukseen usein kuuluvaa etnografista lähestymistapaa tietoisemmalla filosofisella ulottuvuudella. Taustalla on ongelma, joka on lähtenyt liikkeelle 1950-luvulla lingvisti Kenneth Piken (1912–2000) käsitteistä *emisistinen* ja *etisistinen* (engl. *emic* ja *etic*), jotka ovat muodostuneet etnomusikologialle tärkeiksi. Etisistisillä ilmiöillä tarkoitetaan merkityksiä, joita tieteellisesti koulutetut asiantuntijat antavat kulttuureille ja kielelle ikään kuin ulkopuolelta. Emisistisillä ilmiöillä taas tarkoitetaan merkityksiä, jotka nousevat kulttuurissa sisällä olevien ja esimerkiksi paikallista kieltä puhuvien keskuudesta. (Rice 2008: 53) Olen tutkimusta tehdessäni kasettien julkaisijana, kuluttajana ja kaseteilla soittavana muusikkona ristiriitaisessa tilanteessa. Missä mielessä minun on käsitettävä itseni koulutetuksi tarkkailijaksi (etistinen lähestymistapa) ja missä mielessä kulttuurin sisäpiiriläiseksi (emisistinen lähestymistapa). Fenomenologia onneksi hyväksyy subjekti- ja objekti-käsitteiden ristiriitaisuuden, joten minun ei ole pakko valita puoltani, vaan voin liikkua edellä mainittujen positioiden välissä. Käyn seuraavassa läpi keskeistä fenomenologiaan liittyvää käsitteistöä, fenomenologian historiaa ja pyrin selittämään kuinka se liittyy etnomusikologiseen kenttätyöhön.

Kenneth Piken ajattelun juuret ovat löydettävissä Rene Descartesin (1596–1650) filosofiasta. Descartesin filosofiaa voidaan pitää modernin luonnontieteen kehityksen kannalta keskeisenä. Tiukka dikotominen jako minään ja toiseen, subjektiin ja objektiin, loi pohjan tieteelliselle ajattelutavalle, jossa on olemassa tutkija ja tästä erillinen tutkittava kohde. Musiikkitieteen sisälläkin on saanut kannatusta ajatus, jossa nuottikuva muodostaa matemaattisen todellisuuden, jota pidetään itse musiikkina. Näin musiikissa ei olisi olennaista sen aistein havaittavat osatekijät vaan nuottikuvan matemaattinen todellisuus, jota voidaan objektiivisesti tutkia. Kyseinen näkemys on tosin tullut musiikkitieteen sisällä monta kertaa haastetuksi.

Hermeneuttis-fenomenologinen kenttätyö soveltuu kasettitutkimukseen monestakin syystä. Kasetit ovat ilmiö, jota on lähdettävä käsittelemään ilmiöstä itsestään käsin. Tämä on tärkeää ensinnäkin siitä syystä, että suomalaisessa kontekstissa kasettia on tutkittu toistaiseksi vähän. Kasetteihin liittyy vahva kokemuksellinen aspekti. Kasetit saavat merkityksensä juuri ihmisten kokemusten kautta. Näitä seikkoja

fenomenologia tutkii. Toisaalta kenttätöön liittyy olennaisesti myös hermeneutiikka. Haastattelupuhe muodostaa tekstin jonka kanssa tutkija on dialogissa. Dialogisuuteen liittyy myös omien asenteidensa ja ennakkoluulojen huomioiminen. Tämä on erityisen tärkeää, kun tutkimuskohde on lähellä omaa toimintakenttää myös tutkimuksen ulkopuolella. Hermeneutiikkaan liittyy sen hyväksyminen, että aineistosta on mahdollista löytää aina vain uusia tulkintoja ja tasoja. Tutkijan tehtävänä on myös vetää raja siihen kuinka pitkälle hän haluaa tulkintansa viedä. Hermeneutiikassa painotetaan kokonaisuuksien ymmärtämistä. Ymmärtämistä tapahtuu, kun ihminen käsittää asioiden viittaavan toisiinsa ja muodostavan eräänlaisen spiraalin, joka porautuu yhä syvemmälle asian ytimeen. Filosofin Martin Heideggerin (1889-1976) mukaan kaikki ihmisenä oleminen on ymmärtämistä, siis hermeneutiikkaa, koska tulkitsemme koko ajan tilanteita joissa olemme.

Yksi hermeneuttis-fenomenologisen kenttätöön haasteista on kysymys siitä, kuinka suhtautua tekniikkaan ja esineisiin. Martin Heideggeriltä löytyy paljon esimerkkejä erilaisista esineistä, kuten vasarasta, sekä niiden käytöstä. Heideggerin esinekulttuurin käsite on holistinen ja se toimii konkreettisesti maailmassa. Kasettia ei voi olla ilman kasettisoittimia, magneettinauhaa tai muoviva. Toisaalta kasetin olemassaolo liittyy sosiaalisuuteen. Kasettia ei voi olla ilman, että on olemassa jokin yhteisö, joka sitä vaalii.

Käyn seuraavassa läpi tutkimuksessani käytettyjä käsitteitä. Käsitteet on jaoteltu hierarkkisessa järjestyksessä, jossa tutkimuksessani suuremman roolin saavat käsitteet käsitellään ensin ja yksityiskohtaisempiin analyyseihin ja pohdintoihin liittyvät käsitteet tämän jälkeen. Määrittelemäni käsitteet ovat *underground*, *mainstream*, *skene*, *rihmasto*, *avantgarde*, *DIY*, *kasettikulttuuri*, *nomadismi*, *uusmaterialismi* ja *alakulttuuri*.

*Underground-kulttuuri* on tutkimuksessani kattokäsite omaehtoiselle toiminnalle jota esiintyy perinteisten markkinakoneistojen ulkopuolella. Käsite määrittyy niiden merkitysten kautta, joita ihmiset undergroundille antavat eri aikoina. Kysymyksessä on siis diskursiivisesti määriteltävistä oleva käsite, jonka juuret ovat 1960-luvun underground-kulttuurissa mutta joka myöhemmin on laajentunut käsittämään yleisemmin toimintaa, jota esiintyy perinteisten markkinointikanavien ulkopuolella. Muodollista koulutusta undergroundissa ei tarvita ja jokainen voi halutessaan tehdä näköistään underground-taidetta. Tämä ei kuitenkaan poista sitä tosiseikkaa, että underground-musiikissa on aina ollut mukana myös niitä henkilöitä, joilla on muodollinen, esimerkiksi musiikkialan koulutus. Undergroundia koskevasta

puheesta on mahdollisuus löytää diskursseja, jotka ovat määrittäneet undergroundia 1960-luvulta tähän päivään. Underground ei ole musiikkigenre vaan ennen kaikkea toimintatapa. Esimerkiksi itse kustannetut sarjakuvat ja pienlehdet voidaan lukea undergroundiin kuuluviksi. Oman tutkimukseni keskiössä ovat underground-C-kasetit.

Vastakohtana tällaiselle underground-kulttuurissa esiintyvälle toiminnalle käytetään usein *mainstream*-käsitettä, jolla voidaan viitata Theodor Adornon populaarikulttuurikritiikistä lähteneeseen massakulttuuriteoriaan. Adorno vertasi tekstissään *On Popular Music* (1942) toisiinsa vakavaksi musiikiksi kutsumaansa taidemusiikkia ja populaarimusiikkia. *On Popular Music* -tekstin diskurssit ovat siirtyneet keskusteluun, jota käydään undergroundin ja mainstreamin suhteesta. Tässä suhteessa underground nähdään autenttisempänä kuin kaupallinen mainstream. Undergroundin ja mainstreamin rajaa on kuitenkin mahdoton vetää käyttämättä väkivaltaa, ja usein bändit aloittavat toimintansa underground-kulttuurista ihan jo siitä syystä, että se on halvempaa ja siirtyvät levy-yhtiön löytymisen myötä mainstreamin puolelle. Myös undergroundin puolella kaupalliset diskurssit ovat merkittäviä ja tutkimuksen haastateltavat sanovatkin suoraan kasetin olevan myös kaupallisesti kannattava formaatti, vaikka jonkinlaisen mikroteollisuuden puitteissa liikutaankin.

Undergroundia on hedelmällistä pohtia *skene*-käsitteen avulla. Terminä skeneä käytetään usein alakulttuuri-termin kanssa päällekkäin, esimerkiksi sosiologi ja nuorisotutkija Paul Hodkinsonin töissä (Longhurst 2007: 52–53). Kanadalaisen taidehistorioitsijan ja kommunikaatitutkijan Will Strawin mukaan skene on kulttuurillinen tila, jossa musiikilliset käytännöt esiintyvät eräänlaisena vaikutteiden ”ristiinpolytysprosessina”. (Longhurst 2007: 52–53.) Skenet ovat paikallisia, esimerkiksi kaupunkikohtaisia, musiikkiaktiivien yhteisöjä, jotka ovat suhteessa muihin skeneihin ja ympäröivään kulttuuriin. Kasettien kohdalla skenen käsite on kuitenkin ongelmallinen, sillä osa tutkimukseni haasteltavista korostaa, että mitään kasettiskeneä ei ole olemassa. Toisaalta haastattelussa on myös ihmisiä, jotka kuuluvat hyvin kiinteästi punkskeneen. Kulttuurintutkija Stuart Hall on puhunut postmodernista identiteetistä ”liikkuvana juhlanä”, jossa subjektilla ei ole kiinteää olemusta tai pysyvää identiteettiä (Hall 1999: 23). Lähemmän tarkastelun tuloksena on kuitenkin mahdollista löytää underground-kulttuurista jatkumo, joka sitoo toisiinsa hyvin monenlaisia musiikkikulttuurin muotoja aina 1960-luvun lopusta tähän päivään. Juuri tämän seikan havaitseminen on yksi esimerkki siitä, kuinka liikkuminen emistisen ja etisistisen lähestymistavan välillä voi tuoda uudenlaista tietoa: kasettikulttuurin sisällä toimija ei

välttämättä havaitse sitä, millä tavalla hänen toimintansa on osa laajempaa kokonaisuutta, skeneä.

Käytän tutkimuksessani Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin *A Thousand Plateaus* -teoksessa esittelemää *rihmaston* käsitettä kuvaamaan sitä, kuinka underground-kulttuurissa skenet ja genret muodostuvat. Rihmasto-käsitteellä voidaan kuvata ilmiöitä joilla ei ole selkeitä syy–seuraus-suhteita tai joilla ei ole olemassa varsinaista keskustaa. Kyseessä ei ole lukkoon lyöty järjestelmä. Rihmastollinen ajattelu mahdollistaa kokeilujen ja tulkintojen tekemisen, kun skenet ja genret käsitetään kytkeytyneinä, alati muuttuvina asioina. Rihmasto muuttuu sen mukaan, millaisia ovia siihen avaa. Tanssintutkija Hanna Väätäisen (2009: 25) mukaan rihmasto on tien löytämistä yhdestä paikasta toiseen. Koska underground-kulttuuri on genrekirjoltaan laaja ja sisältää hyvin erilaisia toisiinsa kytkeytyneitä mutta kuitenkin erillään olevia skenejä, on rihmaston käsite perusteltu. Tutkija voi astua rihmastoon sisään mistä kohtaa tahansa ja sitä kautta löytää uusia rihmastoja. Termi on mielestäni hyvä kuvaamaan sitä moneutta, joka undergroundin sisältä voi löytää. Eri toimijat ovat kytkeytyneet hyvin monenlaisiin erilaisiin projekteihin, joiden kautta he ovat yhteydessä toisiinsa. Rihmastollinen ajattelu ei tutki asioiden alkuperää tai lopputulosta vaan niitä suhteita, joiden kautta asiat ovat kytköksissä toisiinsa.

*Avantgarde*-käsitettä käytetään kuvaamaan taidetta, joka tekee radikaalia eroa sitä edeltäviin taidesuuntauksiin (Samson, luettu 20.10.2011). Tutkimuksessani *avantgarde*- ja *underground* -käsitteet kytetään toisiinsa siten, että *avantgarde* nähdään *undergroundia* historiallisesti varhaisempänä ilmiönä. *Undergroundista* ei oikeastaan puhuttu ennen 1960-lukua, kun taas *avantgarde* on käsitteenä ollut olemassa jo 1800-luvulta lähtien (Samson, luettu 20.10.2011).

*Avantgardemusiikin* ja *undergroundin* suhde on ollut läheinen 1960-luvun lopulta asti. *Avantgardea* voidaankin pitää *undergroundin* esiasteena. Näiden kahden väliseksi eroksi voidaan määritellä se, että *avantgarde*-liikkeessä oli mukana pääosin musiikkialan koulutuksen saanutta väkeä eli säveltäjiä ja muusikoita. *Underground* taas oli ja on laajempi kulttuurillinen liike, jossa eri alojen taiteilijat kohtasivat ja kohtaavat. *Avantgarde* voidaan myös määritellä musiikin genreksi, jossa pääosassa on tietynlainen rajojen ylittäminen ja uusien ilmaisutapojen löytäminen musiikille. Näin *avantgarde* voidaan myös käsittää tietynlaisena antigenrenä, koska siinä pyrkimys on päästä perinteisen genreajattelun ulkopuolelle. Jotkut 2000- ja 2010-luvun suomalaisista kasettijulkaisuista voidaan luokitella *avantgardeen* kuuluviksi. Tällaisia ovat

esimerkiksi *Kuollut muisto* -yhtyeen kasetit, jotka edustavat itse tehdyillä perinnesoitimilla toteutettua hälymusiikkia eli noisea. Underground-musiikin kohdalla on kuitenkin vaikea rajata, että milloin puhutaan avantgardesta ja milloin jostain muusta. Jos undergroundia halutaan ajatella tietynlaisena genrejä sitovana sateenvarjo-käsitteenä, niin avantgarden alle voisi lukea monia underground-musiikin genrejä edellä mainitusta noisesta improvisaatioon ja kokeelliseen rockiin. Varsinkin kasettijulkaisuissa on avantgarden henki läsnä ja musiikki saattaa olla kuulokovaltaan lähempänä taidemusiikin avantgardeteoksia kuin esimerkiksi länsimaista pop-musiikkia. Kasettijulkaisuilta löytyy hyvinkin monenlaista musiikkia, joita kaikkia tuntuu yhdistävän tietty viehtymys ”matalantason” (lo-fi) äänenlaatuun ja tiettyihin esteettisiin ideaaleihin.

*DIY* tulee englanninkielen sanoista do-it-yourself (tee-se-itse). Sillä tarkoitetaan kulttuurin muotoa, joka toimii kaupallisen institutionalisoituneen kulttuurin ulkopuolella. Samaan tyyliin kuin ruohonjuuren poliittinen aktivismi, DIY toimii informaation ja vaihdannan verkkona (Laderman 2010: 7). Omakustannelevyt, zinet (pienlehdet), sarjakuvat, videot ja vaikkapa bootleg-nauhoitukset kuuluvat kaikki DIY-kulttuuriin. Käsite on määrittynyt 1970-luvun punk-liikkeen kautta, mutta sen juuret voidaan nähdä jo 1960-luvun underground-kulttuurissa. Myös 2000- ja 2010-luvun underground nojaa vahvasti DIY-kulttuurin tapaan toimia itse.

Tutkimuskäsite *kasettikulttuuri* tulee Peter Manuelin tutkimuksesta *Cassette Culture* (1993). Manuelin tutkimus sitoo kasetit sosiopoliittisiin näkökulmiin. Manuelin teoksesta on löydettävissä yhtymäkohtia kasettikulttuuriin suomalaisessa undergroundissa, mutta on selvää, että kontekstit luovat suuria eroja ilmiöiden välille. Manuelin käyttämä kirjallinen repertuaari koostuu muun muassa Karl Marxin, Theodor Adornon ja Herbert Marcusen teoksista. Manuelin tekstissä on havaittavissa diskurssi, jossa Pohjois-Intian kasettikulttuuria pohditaan eri yhteiskuntaluokkien näkökulmista. Omassa tutkimuksessani kasettikulttuurin käsite nousee esiin haastatteluissa, ja sillä viitataan 1970-luvulla alkunsa saaneeseen kansainväliseen kasettikulttuuriin, johon liittyi kirjeenvaihto kasettijulkaisijoiden kesken. Kasettien avulla musiikki saatiin leviämään ympäri maailmaa, ja vaikka toiminta oli paikallisesti pientä, niin se oli kuitenkin hyvinkin globaalia aikana ennen internetiä.

*Nomadismi* on Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin käyttämä käsite, joka on sukua antropologiassa esiintyvälle nomadismien käsitteelle. Nomadismilla tarkoitetaan perinteisesti kiertolaisuutta ja termin painopisteessä ovat erilaiset kiertelevät

heimokulttuurit. Deleuzin ja Guattarin teksteissä käsite kuitenkin muuttaa merkitystään siinä mielessä, että siitä tulee abstraktimpi. Antropologia on kiinnostunut antropologisista tosiasioista (de facto), Deleuze ja Guattari taas painottavat sitä, että ihmisellä on oikeus ajatella tietyllä tavalla (de jure) ja käyttävät käsitettä filosofisena työkaluna. (Bogue 2007:115) Deleuzen ja Guattarin ajattelussa nomadismi nähdään asettumisena jonkinlaista keskusta tai valtioita tai vallitsevaa asiantilaa (engl. state) vastaan. Tällä tavoin sillä voidaan kuvata esimerkiksi marginaalisia ilmiöitä tai käytänteitä, jotka toimivat vallitsevia käytänteitä vastaan. Tähän tutkimukseen käsite sopii hyvin, koska C-kasettien julkaiseminen voidaan nähdä jonkinlaisena eettisenä nomadismina, jossa kieltäydytään toimimasta vallitsevien käytänteiden mukaisesti ja tuloksena on jonkinlainen kiertolaisuus, jossa liikutaan keskuksen ulkopuolella. Myös ensimmäisessä tekemässäni kasetteja koskevassa haastattelussa haastateltava käsitti olevansa jollain lailla ulkopuolinen ja toimivansa yksin järjestelmien ulkopuolella. Tällaisia järjestelmiä on esimerkiksi yritysmuotoinen levyteollisuus.

*Uusmaterialismi* laajentaa Karl Marxiin pohjaavan taloudellisen materialismin koskemaan muita kuin taloudellisia seikkoja. Uusmaterialistisessa, kuten materialistisessa ajatteluperinteessä ylipäätään, kaiken alkuperäksi mielletään materiaaliset olosuhteet. Ne vain laajennetaan muutakin kuin yksin taloutta koskeviksi. Esimerkiksi poliittiset päätökset vaikuttavat suoraan ympäristömme materiaaliin olosuhteisiin (biopolitiikka) ja kulutustottumuksemme globaalilla tasolla maapallon hyvinvointiin (bioetiikka) (Coole & Frost 2010: 15). Ajatuksena uusmaterialismissa on nähdä kaiken kytkeytyminen kaikkeen niin, että loppujen lopuksi on vain kysymys materian eri muodoista. Tällöin emme voi erottaa esimerkiksi luontoa ja kulttuuria keskenään, koska kulttuuri vaikuttaa luontoon ja luonto kulttuuriin.

Undergroundista puhuttaessa on aiheellista viitata alakulttuuriteoriaan. *Alakulttuurissa* ei ole kysymys dikotomisesta yläluokka vastaan kansankulttuuri -suhteesta, vaan esimerkiksi englantilainen punk-liike on nähty työväenkulttuurin alakulttuurina. Tällöin työväenkulttuuri on se emokulttuuri, jolta peritään ja omitaan asioita (Ehrnrooth 1988: 178). Alakulttuurikäsitteen rinnalla käytetään myös käsitteitä vaihtohtokulttuuri ja vastakulttuuri. Vaihtohtokulttuurilla tarkoitetaan valtavirtakulttuurin rinnalla kulkevia toimintamuotoja ja vastakulttuuri taas vastustaa valtakulttuuria toiminnallaan (Raippa 2002: 8–9).

## 2.1 Hermeneutiikan historiaa ja keskeisiä ajatuksia

Hermeneuttinen perinne lähti liikkeelle uskonpuhdistuksen herättämästä tarpeesta luoda protestanttisille kirkonmiehille apukeinoja pyhien kirjojen tulkintaan. Friedrich Schleiermacher (1768–1834) esitti, että ymmärtääksemme tekstiä, meidän tulee ymmärtää luova ajatus sen taustalla. Ongelma on, miten tämä ymmärtäminen tapahtuu. (Kannisto 2002: 318.)

Schleiermacherin lisäksi toinen hermeneutiikan keskeinen uranuurtaja eli Wilhelm Dilthey (1833–1911) jäsentää ajatukset reaalina psykologisina tosiseikkoina. Onnistuessaan ymmärtäjä käy läpi sen psykologisen tilan tai aktin, joka on tuottanut ymmärryksen kohteena olevan ilmaisun. Ymmärtäjä käy siis läpi jo kertaalleen eletyn. Schleiermacherille tämän mahdollistaa inhimillisten subjektien psykologinen samanluontoisuus, Diltheyllä kaiken subjektiivisen tajunnan pohjalla virtaava elämän yhteisyys. Ymmärtäminen oli heille inhimilliseen elämään lähtemättömästi liittyvä syvällinen alkuilmiö. Schleiermacherilla se tarkoitti kykyä samastua kohteeseensa ylittäen yleiset säännönmukaisuudet ymmärtäen kohde yksilöllisyydessään. Dilthey puolestaan korostaa, että ymmärtäjän täytyy käyttää koko psykologisten kykyjensä skaalaa. (Kannisto 2002: 318.)

## 2.2 Hermeneuttisen tradition ja fenomenologian suhteesta

Wilhelm Dilthey etsi 1800- ja 1900-lukujen taitteessa ulospääsyä psykologismistaan. Psykologismilla tarkoitetaan ajattelutapaa, jossa ei-psykologisia ilmiötä selitetään psykologian keinoin. Muutoksen taustalla oli Georg Wilhelm Friedrich Hegelin (1770–1831) ja Edmund Husserlin (1859–1938) vaikutus. Hegel synnytti Diltheyn ajattelussa objektiivisen hengen idean. Objektiivisen hengen ideaan Dilthey yhdisti kuuluvaksi sen mikä nykyisin käsitetään kulttuuriksi eli kielen, elämäntavat, elämäntyyli, perheen, taiteen, uskonnon, filosofian ja niin edelleen. Diltheyn vaikutus taas näkyy fenomenologiassa ajatuksena, jossa pelkän kokemuksen kuvauksella pyritään pääsemään apriorisiin ideaaleihin kokemuksen muotoihin. Psykologisen tilan *merkitys* oli näissä ideaalimuodoissa jollakin tavoin itsessään läsnä. (Kannisto 2002: 318.)

Edmund Husserlia pidetään fenomenologiaksi kutsutun liikkeen perustajana. Fenomenologia ei ole yhtenäinen oppisuuntaus, vaan se on nimenomaan liike.

Fenomenologi Paul Ricoeurin mukaan sen historia koostuu perustajansa ajatuksiin kohdistuvista ”kerettiläisistä” tulkinnoista (Timonen, Pulkkinen, Taipale 2010: 9.) Fenomenologia eroaa esimerkiksi kartesiolaisesta ajattelusta siinä, että alkuvaiheen fenomenologia painottaa subjektiivista kokemusta. Fenomenologian muodostumista ”kerettiläisistä” tulkinnoista kuvaa se, että jo pian alan perustajan, Husserlin jälkeen tätä subjektikeskeisyyttä alettiin kritisoida esimerkiksi Heideggerin hermeneuttisessa fenomenologiassa. Subjektiivisuutta koskeva kysymyksenasettelu on kuitenkin olennainen. Fenomenologia ei luettele *mitä* koemme, vaan se pyrkii vastaamaan kysymykseen *miten* me koemme todellisuuden. (Timonen, Pulkkinen, Taipale 2010: 11.)

Husserl näki fenomenologian ankarana tieteenä, jonka tehtävä oli palata asioihin itseensä. Ankaruus tarkoitti tutkimusta ilman tutkimuskohteen ilmenemisen luonteeseen vaikuttavia sitoumuksia ja ennako-oletuksia. Kohteen omaa olemusta täytyi kunnioittaa (Torvinen 2008: 4–6). Asioilla itse Husserl tarkoittaa sitä kokemusmaailmaa ja konkreettista todellisuutta, jossa jo elämme. Taustalla on ajatus, jonka mukaan länsimainen luonnontieteellinen kartesiolainen tiedekäsitys oli vieraantunut siitä maailmasta jossa elämme.

Fenomenologia imi varsinkin Martin Heideggerin ajattelussa vaikutteita hermeneutiikasta. Hermeneutiikan kohdalla puhutaan usein hermeneuttisesta kehästä. Tällä tarkoitetaan ymmärtämisen kehärakennetta. Heideggerin oppilaan filosofi Hans-Georg Gadamerin (2004: 29–40) mukaan Heideggerin pohdiskelu ei huipennu siihen, että hän havaitsee tämän kehärakenteen vaan siihen, että kehällä on ontologisesti positiivinen merkitys. Gadamerin mukaan ymmärtämisen tapahtuu siten, että tekstin lukija tunnistaa omat ennakoasenteensa ja antaa tekstin vapaaehtoisesti sanoa hänelle jotain. Omat ennakkonäkemykset ja ennakkoluulot tiedostetaan ja ymmärtämistä läpäisee historiallinen tietoisuus.

Musiikintutkija Juha Torvinen (2008: 4) näkee fenomenologian paluuna anarkiaan. Tällä hän viittaa sanan kreikankieliseen merkitykseen, jolla tarkoitetaan ajattelun lähtökohtia, jotka lähtevät ”puhtaasti” alusta. Tällä on tarkoitettu myös fenomenologian lähtökohtien kyseenalaistamista, mikä on johtanut edellä mainittuihin ”kerettiläisiin” tulkintoihin fenomenologiasta. Nämä tulkinnat on kuitenkin nähtävä positiivisessa valossa, sillä ne ovat vieneet fenomenologiaa liikkeenä eteenpäin.



## 2.3 Mitä on fenomenologia?

Fenomenologiaa on kuvailtu lukuisilla eri tavoilla. Sitä on kutsuttu ”ilmiöiden tieteeksi”, ”opiksi olemuksista”, ”deskriptiiviseksi filosofiaksi” ja niin edelleen. Nämä lukuisat määritelmät kertovat fenomenologian epäyhtenäisyydestä ja heterogeenisyydestä. Historiallisesti tarkasteltuna fenomenologian liike muodostuu hyvinkin kirjavasta joukosta toisistaan poikkeavia ajattelijoita. Fenomenologialla ei ole myöskään mitään tiettyä tutkimuskohdetta eikä sen määrittely ole helppoa tarkastelemalla fenomenologisen tutkimuksen tuloksia, koska alan keskeinen käsitteistö hyvin monitulkintaista. (Torvinen 2007: 19.)

Fenomenologian määrittely sen tutkimustuloksia tarkastelemalla ei ole helppoa, koska fenomenologiaa voidaan pitää ennen kaikkea filosofisena asenteena. Asenne perustuu irti otolle niin arkiasenteesta kuin perinteen välittämistä ongelmista. Fenomenologialle on ominaista jatkuva paluu ajattelun lähtökohtiin. Sille on tyypillistä kysyä ajattelun ontologista pohjaa ja kuvata kokemuksen yleistä rakennetta. Tämä on totta kai äärimmäisen haasteellista ja fenomenologian tavoitteita voidaankin pitää ennen kaikkea ihanteina. Ihanteellisemmillaan fenomenologia on kuvailevaa tiedettä, joka pysyy tukevasti kiinni ilmiöissä asettamatta oman toimintansa kautta ilmiöihin mitään sellaista, jota niihin ei kuulu. Tässä se eroaa erityisesti luonnontieteistä, jotka jäsentävät jotain tiettyä todellisuuden aluetta (biologia orgaanista todellisuutta, psykologia psyykkistä todellisuutta, fysiikka matemaattista todellisuutta ja niin edelleen) aina lähtökohtaisesti jonkun teoria- ja menetelmävalineistön muodostaman tulkintakehyksen läpi. Esimerkiksi klassiselle fysiikalle todellisuus ei voi näyttäytyä koskaan mitenkään muuten kuin klassisen fysiikan ja sen matemaattisesti hahmotettavien lainalaisuuksien puitteissa (ks. Miettinen, Pulkkinen, Taipale 2010: 10-12).

Vaikka luonnontiede ja fenomenologia asetetaan usein vastakkain, ne ovat vastakkaisia vain siinä mielessä, että luonnontiede ei vastaa ihmisen välitöntä kokemusta asioista. Esimerkiksi auringon lasku ei näyttäydy kokemuksessa taivaankappaleiden matemaattisena mallina vaan erilaisina merkityksinä. Ihmisen kokemus on kuitenkin rajallinen ja siinä mielessä sen ylittämiseksi tarvitaan erilaisia tieteitä, jotka antavat muutakin kuin kokemuksellista tietoa asioista. Kokemuksen ylittävien asioiden tutkiminen ei kuitenkaan ole fenomenologian tehtävä vaan tehtävänä on tutkia sitä perustaa ja perimmäistä motivaatiota, jonka välittömään kokemuksellisuuteen liittyvät ilmiöt tarjoavat (ja fenomenologian mukaan *vain* ne

lipääntään voivat tarjota) niin erityistieteille kuin kulttuurille ja yhteiskunnalekin.

## 2.4 Heideggerin fenomenologian keskeisiä ajatuksia

Tutkimukseni kannalta keskeisin fenomenologinen ajattelija on Husserlin oppilas Martin Heidegger (1889–1976). Kuten on jo aiemmin mainittu, fenomenologinen liike perustuu Husserlin ajatusten ”kerettiläisille” tulkinnoille. Näin ollen ei oikeastaan voida puhua Husserlin seuraajista, vaan ehkä enemmänkin keskustelukumppaneista, jotka käyvät väittelyä siitä, mitä on fenomenologia.

Heideggerin tuotannon keskeinen teema on *olemisen* -käsite. Heidegger näkee fenomenologian ensisijaisesti metodikäsitteenä, jonka avulla hän pääteoksessaan *Oleminen ja aika* (2000, alkut. *Sein und Zeit* 1926) lähti etsimään kreikkalaista alkuperäistä olemisen tapaa. Tästä lähtökohdasta käsin Heidegger päätyy tutkimaan ihmisen olemisen ontologista rakennetta. Lähtökohdasta nousee kysymys, että miten ihminen suhtautuu omaan olemiseensa, josta käytetään Olemisen ja ajan suomennoksessa nimitystä *täälläolo* (saks. *Dasein*). Tämä avaa tulkintojen kehän, joka taas yhdistää hermeneutiikan fenomenologiaan. Kaikki ihmisenä oleminen on ymmärtämistä.

Heidegger tarjoaa välineistöä ja käsitteitä kysymykselle *miten ihminen on maailmassa?* Vaikka Heideggerin projekti tähtää hyvinkin pitkälle meneviin ontologisia rakenteita koskeviin syvällisiin kysymyksiin, sen metodinen arvo on tämän tutkimuksen kannalta siinä, että se tarjoaa välineistöä tutkia maailmaa ennakkoluulot huomioon ottaen ilmiöstä käsin. Tutkimuksessani olen kiinnostunut esimerkiksi siitä *miten* juuri tämä kasetti *tässä ja nyt* on mielekäs tutkimukseen osallistuvalla henkilöille. Tilanteellinen mielekkyys on aina *ainutkertaista*. Esineellä ei ole mitään pysyvää identiteettiä, vaan se merkityksellistyy eri tilanteissa aina uudestaan ja uudestaan. Näin asiasta voidaan esittää hermeneuttisia tulkintoja, jotka eivät koskaan saavuta päätepistettään, vaan syvenevät aina uusien tulkintojen myötä. Martin Heidegger nousee tärkeäksi, kun käsitellään kuinka kasettien julkaiseminen on suhteessa maailmaan.

## 2.5 Hermeneuttis-fenomenologinen kenttätyö

Musiikin- ja kulttuurintutkija Helmi Järviluoma (1991: 138–145) määrittelee kentän

asenteeksi. Kyseessä ei siis ole välttämättä mikään fyysinen paikka tai aineisto, vaan suhtautumistapa. Kuten edellä tuli ilmi, myös fenomenologiaa on kutsuttu filosofiseksi asenteeksi (Miettinen, Pulkkinen, Taipale 2010: 10). Järviluoma (1991: 143) korostaa, Jacques Derridaan viitaten, että tutkijan on pantava syrjään oman yhteiskuntansa itsestään selvyudet ja perinteiset ennakkoluuloiset ajatukset. Vain siten hän voi päteväytyä etnografina ja oikeuttaa tutkimuspaikkansa *kentäksi*. Juuri edellä mainittujen itsestään selvyyksien ja perinteiden tiedostaminen ja niiden mahdollinen ylittäminen on myös fenomenologian avaintehtäviä. Etnomusikologi Harris M. Berger (2008) on tutkinut kuinka musiikki merkityksellistyy musiikin tekijöiden ja kuuntelijoiden kokemuksissa. Bergerin (2008: 70) mukaan fenomenologinen etnomusikologia kuitenkin eroaa perinteisestä populaarimusiikin tutkimuksesta siten, että fenomenologisessa etnomusikologiassa tutkija on osallisena musiikkikäsitteiden eroihin ja yhtenäisyyteen. Tutkija ei ole vain ulkopuolinen tarkkailija, joka tarkkailee musiikkikulttuuria siitä näkökulmasta käsin, että onko kulttuurin alkuperä ”korruptoitunut” vai ei. Ajatuksena on ymmärtää sosiaalinen maailma monimutkaisina suhteina, joka ovat liittyneinä toisiinsa sosiaalisiin maailmoihin. Tämä ajatus taas liittyy tutkimukseni metodiikassa edellä esittelemiini rihmaston ja nomadismien käsitteisiin.

Itselleni kenttä on myös sitä, että olen ollut mukana julkaisemassa, nauhoittamassa, miksaamassa ja masteroimassa kasetteja. En siis millään tavalla voi asettua tutkimuskenttäni ulkopuolelle vaan olen automaattisesti osa sitä toimintani kautta. Kenttää on kaikki se, joka omassa toiminnassani liittyy kasetteihin. Myös nykyinen työni levykaupassa on kiinteä osa kentällä oloa, mistä käsin olen päässyt seuraamaan kuinka kasetteja ostetaan ja myydään. Näin ollen haastattelut ovat vain yksi osa sitä laajempaa tutkimuskenttää, johon tutkimuksessani keskityn.

Fenomenologinen kenttätö lähtee aina liikkeelle ilmiöstä. Se ei siis pyri arvottamaan jonkin asian olevan merkittävämpää kuin toinen, vaan pyrkimys on antaa ilmiön, tässä tapauksessa kasetin, kertoa itsestään tutkittavien ja tutkijan kokemuksista käsin. Koska kyseessä on hermeneuttis-fenomenologinen kenttätö, tarkoituksena on myös ymmärtää, että kyseessä on aina hermeneuttinen tulkinta. Tulkinta ei ole koskaan lukkoon lyöty vaan kehämäinen. Ilmiö syvenee sitä tutkittaessa, mutta päätepidettävä sille on mahdoton löytää. Tämä ei kuitenkaan tarkoita tutkimuksen jatkumista ikuisesti vaan inhimillisen äärellisyyden hyväksymistä. Voimme kuvata ilmiötä vain tiettyyn pisteeseen asti, vaikka sen sisältä löytyykin loputtomasti uusia tasoja.

Fenomenologiaa on usein pidetty epäpoliittisena liikkeenä ja toisaalta

epäilyttävän poliittisena Heideggerin natsisymptioiden vuoksi. Tästä huolimatta Berger näkee, että fenomenologian yhdistäminen esimerkiksi alakulttuuriteoriaan on hedelmällistä. Harris M. Berger itse yhdistelee marxilaisuutta työhönsä (Berger 2008: 74-75). Itse pyrin suuntaamaan fenomenologisesta ja etnografisesta kenttätystä pidemmälle kohti Deleuzen ja Guattarin yhteiskuntateorioita.

### 3. Underground-kasettien kulttuurihistoriaa

C-kasetti syntyi 1960-luvulla hollantilaisen Philips-yhtiön hankkeena luoda ”idioottivarma” nauhuri, jossa yhdistyisivät levyn helppo käsiteltävyys ja nauhan tarjoama mahdollisuus tehdä itse nauhoituksia. Sony Walkmanin tarjoama mahdollisuus kasettien kuunteluun ihmisen liikkeessa loi pohjaa tämän hetken teknologialle, jossa mukana kannettavat musiikinsoittolaitteet ovat arkipäivää. Kasetti on aina ollut edullinen ja helposti kuljetettava formaatti. Lisäksi muusikot saattoivat itse tallentaa musiikkia ilman kalliita studioita. Musiikkia pystyttiin tekemään ilman kaupallisilla intresseillä varustettuja levy-yhtiöitä.

Kasetin historiaa ajatellessa on aloitettava ääniteteollisuuden varhaisvaiheesta. Nauhoitetun äänen historia lähtee liikkeelle Thomas Alva Edisonin (1847–1931) fonografisyylinteristä. Edisonin keksinnössä kalvoon kiinnitetty neula kaiversi tinapaperille äänenvärahdyksiä vastaavan uran, joka voitiin toistaa. Edison patentoi tuotteensa ja esitteli sille erilaisia käyttötapoja North American Review -lehden kesäkuun numerossa vuodelta 1878. Käyttötapoja oli esimerkiksi seuraavat: kirjeen kirjoittaminen ilman pikakirjoittajan apua, puhuvat äänikirjat sokeille, puhetekniikan opetus, perheenjäsenten puheen nauhoittaminen jälkipolville, soittorasiat ja lelut, erilaiset kellot, erilaisten kielten laulusumisharjoitukset, käyttö opetuksen apuvälineenä, sekä käyttö yhdessä puhelimen kanssa. (Library of Congress, luettu 23.4.2013) Huomattavaa on, että Edison ei kehittänyt fonografisyylinteriä varsinaisesti musiikkikäyttöön.

Kasetin historia alkaa vuodesta 1963, jolloin ensimmäinen C-kasettinauhuri (engl. *The Compact Cassette Recorder*) esiteltiin Philips-yhtiön toimesta. Tosin jo tätä ennen oli hollantilainen Philips tuonut markkinoille erilaisia kelanauhureita 1950-luvulta alkaen. Vuonna 1953 yhtiö julkaisi ensimmäisen patterikäyttöisen kannettavan kelanauhurin (EL 3530) (Bijsterveld & Van Dijck 2009: 28). Kelanauhuriakaan ei alun perin markkinoitu ensisijaisesti musiikkikäyttöön, vaan markkinoinnissa painotettiin nauhan mahdollisuutta toimia eräänlaisena koko perheen äänialbumina, johon voitiin tallentaa esimerkiksi lasten ensimmäisiä sanoja tai muita merkittäviä hetkiä. Nauhat toimivat hyvin samaan tapaan kuin valokuvat. Nauhoille voitiin myös äänittää esimerkiksi kirjeitä tai esitelmiä. Helpon liikuteltavuutensa vuoksi ne soveltuivat myös harjoitusnauhoitteiden tekoon. Kelanauhureiden mahdollisuudet olivat äärimmäisen

monipuoliset mutta nauhojen kanssa touhuaminen vaati kuluttajilta työtä. Kelanauhojen kanssa työskentely vaati samanlaista harrastuneisuutta kuin filmiprojektorien kanssa toimiminen aikanaan. Kärsimättömällä käyttäjällä menikin äkkiä sormi suuhun magneettisten päiden ja koneiston kanssa näprätessä.

1960-luvun alussa yhdysvaltalainen RCA-yhtiö yritti myydä omaa kilpailevaa tuotettaan, jossa magneettikelat olivat kasetin sisällä. Kuitenkin vasta vuonna 1963 saatiin markkinoille Philipsin lanseeraama C-kasetti (engl. *Compact Cassette*), josta oli tarkoitus tulla uusi ääninauhoitstandardi. Tämän vuoksi Philips laittoi C-kasetin tekniset piirustuksen ja tuotannolliset yksityiskohdat ilmaiseksi jakoon. Kyseinen seikka oli ennen kuulumatonta aikana, jolloin yritykset pitivät tiukasti kiinni patenteistaan. Philipsin toiminta muistuttaakin paljon esimerkiksi vapaan lähdekoodin järjestelmiä, kuten Linuxia näinä päivinä. Linuxin ajatuksena on ollut, että kuka tahansa koodaustaitoinen voi tehdä Linuxiin ohjelmia ja kehittää itse käyttöjärjestelmää eteenpäin. Kasetin kohdalla tekniset piirustukset toimivat ohjeina elektroniikkavalmistajille, ja näin kuluttaja saattoi varmistua siitä, että C-kasetti toimi jokaisessa markkinoilla olevassa kasettisoittimessa. Käytännössä kasetti oli vain miniatyyriversio avokelanauhasta sillä erotuksella, että nauhoja suojaasi kotelo.

Kasettia kehitettiin 1960-luvulta 1990-luvulle hyvin monin tavoin ja perinteinen C-kasetti sai rinnalleen myös kahdeksanraitaisen kasetin (engl. 8-track tape), joka oli suosiossa 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa. Yhdysvaltalaiset autonvalmistajat asensivat autoihinsa kahdeksanraitaisia soittimia, joten kahdeksanraitaisen kasettien kulutus kulki käsi kädessä autonvalmistuksen kanssa. Kahdeksanraitaisen kasetin ero C-kasettiin oli siinä, että kahdeksanraitaisessa kasetissa oli neljä rinnakkaista stereoraitaa, kun C-kasetissa oli kaksi. Vuonna 1974 syntyi Sony-yhtiön Elcaset, joka oli käytännössä suurikokoinen C-kasetti. Vaihtoehtoisilla kaseteilla pyrittiin yhdistämään kelanauhojen nauhaleveydestä seurannut laatu ja kasetin käyttökelpoinen pakkausmuoto.

Pienikokoinen C-kasetti kuitenkin pysyi kasettiteollisuuden standardina pitkään. Syitä olivat helppo kuljetettavuus ja edullisuus. Vielä nykyäänkin maissa, jossa ihmisillä ei välttämättä ole varaa tietokoneisiin, C-kasetti saattaa olla keskeinen tapa kuunnella musiikkia ja äänittää sitä. C-kasetin laatua on yritetty vuosien varrella parantaa kokeilemalla erilaisia metalliyhdisteitä, kuten kromin ja raudan yhdistelmiä, nauhojen ja magneettipäiden parantamiseksi. Vuonna 1979 Sony toi markkinoille Walkmanin, joka muutti musiikin kuuntelun siten, että kuuntelu ei ollut enää paikkaan

sidottua.

Liikuteltavana musiikkiteknologian välineenä kasettia on käytetty musiikin tuottamiseen, kopioimiseen ja paikallisen musiikin levittämiseen. Kasetilla on myös ollut roolinsa uusien musiikkityylien luomisessa. Erityisesti rap ja punk levisivät pitkälti kasettien voimalla. Sama koskee myös äärimetallin muotoja, kuten thrash metallia, death metallia ja black metallia. Kaseteilla on myös tärkeä rooli länsimaiden ulkopuolella. Sillä on ollut oma poliittinen roolinsa muslimimaiden poliittisessa propagandassa, Intian elokuvamusiikin leviämässä ja jaavalaisen musiikin leviämässä. Kun kyse on ollut paikallisen musiikin tallentamisesta ja esittämisestä kasetti on ollut helppo vaihtoehto ihmisille, joilla ei ole välttämättä ollut varaa tietokoneisiin. Ennen digitaalisten formaattien valtakautta kasetti oli myös se pääasiallinen formaatti, jolla piraattilevyt ja bootlegit (ilman lupaa tehdyt äänitteet) levisivät.

### 3.1 Deadheadit 1960-luvulla

Underground-kasettien kulttuurihistorian voidaan katsoa alkaneen 1960-luvun lopulla Grateful Dead -yhtyeen fanikunnasta eli deadheadeistä. Deadheadit kulkivat yhtyeen mukana ja nauhoittivat Grateful Deadin keikkoja kaseteille, joita jaettiin fanien kesken. Onkin sanottu, että Grateful Dead on dokumentoiduin bändi rockmusiikin historiassa. (Weiner 1999: xix). Vuonna 1971 perustettiin fanien toimesta ryhmä: ”The First Free Underground Grateful Dead Tape Exchange”, jonka tehtävä oli vaihtaa Grateful Deadin kasetteja fanien kesken. Deadheadien ideologiaan kuului, että kasetteja nimenomaan vaihdeltiin, eikä varsinaisesti myyty. Ajatus oli pitää yllä kulttimaineeseen nousseen yhtyeen perintöä. Käytännössä Deadheadit tekivät bootleg-nauhoja Grateful Deadin konserteista. Yhtye itse ei vastustanut kasettien vaihdantakulttuuria.

Varsinainen rock-musiikin bootleggaus oli käynnistynyt vuonna 1968, kun Bob Dylanilta julkaistiin valkoisiin kansiin pakattu tupla-albumi, jota myytiin Los Angelesin musiikkiliikkeisiin. Levykauppiat ristivät albumin *The Great White Wonderiksi*. Levy-yhtiöt olivat ihmeissään bootlegista. He eivät voineet nostaa syytettyä bootleggaajia vastaan, koska eivät tienneet keitä nämä olivat. Varsinaista lainsäädäntöä bootlegejä vastaan ei vielä ollut. Oli myös epäselvää oliko Dylanilla oikeuksia lauluihinsa. (Marshall 2005: 114–115.)

*The Great White Wonderin* julkaisi kaksikko Dub ja Ken, jotka albumin tuotoilla

ostivat siirrettävän nauhoituskaluston ja nauhoittivat ensimmäisen konsertti-bootleg-nauhoitteen Rolling Stonesin konsertista. Konsertti julkaistiin bootleg-albumina nimeltä *Live'r Than You'll Ever Be* vuonna 1969. Bootleggauksen ensimmäinen aalto osuu vuoden 1969 kuudelle viimeiselle kuukaudelle. Se levisi Yhdysvaltojen länsirannikolle, koska San Franciscossa ja Los Angelesissä toimi vinyylipainoja, jotka eivät tiedustelleet nauhoitteiden alkuperästä. Länsirannikko oli myös uuden radikaalin alakulttuurin kasvualue. Sen ajatuksiin kuului, että musiikkia oli tehtävä fanien, eikä levy-yhtiöiden ehdoilla, artisteja huijaamatta. (Marshall 2005: 115.)

Bootleg-kasetit ovat olleet olennainen osa underground-kulttuuria 1960-luvun lopulta saakka ja niiden laatu on vaihdellut salaa konsertteihin kuljetetuista nauhureista äänityksiin, jotka on nauhoitettu suoraan miksauspyödestä. Myös erilaisista demonauhoituksista on olemassa bootleg-kasetteja. Usein kaseteille on tarttunut harvinaista materiaa, jota ei olisi muuten saatavilla. Osa bootlegeistä on saanut kulttistatuksen underground-harrastajien keskuudessa.

### 3.2 Arkistojen havinaa 1970-luvulta: Erkki Kurenniemen kasetit

Suomalainen taiteilija, suunnittelija ja ajattelija Erkki Kurenniemi piti vuosina 1971 ja 1974 yksityistä kasettipäiväkirjaa, joihin hän tallensi mietteitään ja tietoja teknisistä innovaatioistaan. Kasetti toimi Kurenniemellä nimenomaan tallennusvälineenä. Hänen suhteensa kasettiin mukaili itse asiassa hyvin pitkälle sellaista ajatusmaailmaa, jonka pohjalta Philips laitteen alun perin kehitti. Hänen tallennusvälineen käyttönsä mukailee myös aiemmin luettelemiani Thomas Alva Edisonin muotoilemia käyttötarkoituksia nauhoitetulle äänelle.

Otteita Kurenniemen äänipäiväkirjasta on kuultu Mika Taanilan dokumentissa *The Dawn of DIMI (2002)*, Rutonin julkaisemalla kasetilla *Dry '73-9-8*, sekä Circlen ja Kurenniemen mashup-levyllä *Rakkaus tulessa*. *Dry '73-9-8* -kasetilla kuullaan ensimmäisen kerran DIMI-T syntetisaattorin testausta. *Rakkaus tulessa* taas on konseptiltaan hämmentävä yhdistelmä arkistomateriaalia ja rock-musiikkia. Taustana Kurenniemen puheelle toimii Circlen kasettinauhoite.

Erkki Kurenniemen nauhoitukset ovat osa suomalaisten underground-C-kasettien historiaa, vaikka äänitteet julkaistiin vasta 2011. Ne kertovat siitä, kuinka kasettia on käytetty nimenomaan yleistallentimena ja toisaalta myös siitä, kuinka nykyinen underground-kasettikulttuuri toimii tehden näkyviin kytkeviä menneeseen.



Kurenniemi oli aktiivisesti mukana underground-kulttuurin varhaisvuosissa luoden soittimia esimerkiksi M. A. Nummiselle. On kuitenkin väärin sanoa, että suomalainen underground-C-kasettien julkaisutoiminta olisi alkanut Erkki Kurenniemestä, koska Kurenniemi ei julkaissut mitään. Kurenniemeltä julkaistu materiaali on arkistoluontoista sekä C-kasettien ja undergroundin kulttuurihistoriaa.

### 3.3 Kasettilevy-yhtiö Roir 1970- ja 1980-luvun taitteessa

Mielettömän mutantin Teemu Bergman ja Shitsuck Tapes & Stuffin Aki Kuosmanen mainitsevat molemmat haastattelujen yhteydessä kasettilevymerkki Roirin. Tämä vuonna 1979 perustettu yhdysvaltalainen pienlevy-yhtiö keskittyi alkuaikoinaan pelkästään kasettien julkaisemiseen ja tästä tulikin Roirin tunnusmerkki. Suurin osa Roirin julkaisemasta musiikista oli punkia tai no wave -genren edustajia. Levy-yhtiö on toiminut esikuvana myös suomalaisille kasettimerkeille ja se on yksi syy siihen miksi kasettia suositaan niin paljon juuri punkin viitekehäksessä. On huomioitava, että Roir perustettiin samana vuonna kuin Sony Walkman tuli markkinoille ja teki kasetista helposti mukana kulkevan formaatin.

Roir-kaseteilla on olemassa tietty kulttiarvo ja kasettilevy-yhtiönä se laajensi musiikin julkaisutoiminnan koskemaan myös muuta musiikkia kuin punkrockia. Roirin julkaisemat kasetit ovat olleet ponnahduslauta monelle yhtyeelle ja levymerkki tunnetaankin tästä pioneerityöstään. Esimerkiksi The Dictatorsin, Suiciden, New York Dollsin, Germsin, Bad Brainsin ja Einstürzende Neubautenin musiikki on levinnyt nimenomaan Roirin kasettien avulla, ja sitä voidaan pitää yhtenä vaikutusvaltaisimmista kasettilevymerkeistä maailmassa.

### 3.4 Kansainvälinen kasettikulttuuri 1980-luvulla

Monella tapaa kasettien kulta-aikana voidaan pitää 1980-lukua. Kasettien myynti oli huipussaan vuonna 1988, jolloin japanilainen elektroniikkayhtiö TDK myi niitä yli kolme miljardia kappaletta (Helsingin sanomat, luettu 19.4.2013). Undergroundin kohdalla kyseinen ajankohta tarkoitti kansainvälisen kasettikulttuurin syntymistä. Kasetteja vaihdeltiin postin välityksellä ja niille oli mahdollisuus tehdä myös kokoelmia eli niin kutsuttuja mixtapeja. Toiminta muistutti paljon deadheadien puuhia

vuosikymmen aiemmin.

Monet aikalaismuusikot ovat kutsuneet niin sanottua *tape-trading-kulttuuria* oman aikansa internetiksi. Tape Traidingiin kuului aktiivinen maiden rajoja ylittävä kirjeenvaihto kasettiharrastajien kesken. Tape Traidingiin kuuluivat olennaisesti myös pienlehdet eli zinet. Niitä julkaistiin valtavasti eri puolilla maailmaa ja ne liittyivät olennaisesti myös kasettien vaihdantaan. Käytännössä kirjeenvaihto, kasettien vaihtelu ja zinet loivat omat mediansa, joissa artistihaastattelut, bändien arvostelut ja erilaiset pienet ilmoitukset elivät omaa elämäänsä. Nykyisin vastaava toiminta on siirtynyt pääasiassa internettiin, vaikka paperisia pienlehtiäkin yhä julkaistaan.

### 3.5 Kasettimuistoja 1990-luvulta ja 2000-luvun alusta

C-kasetti piti pintansa vielä 1990-luvulla. Se oli formaatti, jota ajankohdan uutuusformaatti CD ei täysin syrjäyttänyt. Suurin syy tähän oli hinta. Kasetit olivat halpoja ja kopiot kiersivät kouluissa ja kodeissa samaan tapaan kuin Youtube-linkit tai mp3-tiedostot nykyisin. Musiikkimaailmassa kasetti oli pääasiallinen demo-formaatti, vaikka sen rinnalle alkoikin vähitellen nousta myös CDR. Haastateltavat muistelevat, että suurin syy siihen, miksi he kuuntelivat nuorena niin paljon kasetteja, oli raha. Kasetille nauhoitettiin musiikkia radiosta ja alkuperäisiä levyjä kopioitiin kaseteille. Haastateltaville kasetit liittyvät nimenomaan lapsuuteen ja nuoruuteen, ja sitä kautta niihin on muodostunut nostalginen suhde.

Uusi musiikkiformaatti CDR nousi suosioon 2000-luvun alussa. CDR oli ollut olemassa jo vuodesta 1988, mutta vasta 1990-luvun puolivälistä lähtien polttavien CD-asemien hinnat olivat sitä luokkaa, että tavallisilla kuluttajilla oli niihin varaa. Tämä myös vaikutti siihen, että yhä enemmän demoja julkaistiin CDR-levyinä. 2000-luvun alkupuolelta alkaen polttavat CD-asetat olivat jo jokaisen kotitietokoneen vakiokalustoa. CDR valtasi hetkeksi pienjulkaisumarkkinat ja kasetit saivat siirtyä syrjään. CDR-formaatti ei tosin saanut varauksetonta hyväksyntää musiikkipiireissä, sillä levyt eivät pyörineen kaikilla CD-soittimilla ja formaattia ei pidetty kestäväenä.

## 4. C-kasettien julkaiseminen 2000- ja 2010-luvun suomalaisessa undergroundissa

Tein tutkimukseeni kolme haastattelua joista kaksi oli yksilöhaastatteluja ja yksi oli parihaastattelu. Yksilöhaastatteluissa haastateltavina olivat Ruton Musicin Mika Taanila ja Shitsuck Tapes & Stuffin Aki Kuosmanen. Parihaastattelussa haastateltavana olivat Mioletön mutantti kasettilevymerkin Kiti Eloranta ja Teemu Bergman. Haastattelut olivat teemahaastatteluja. Teemana oli kasettien julkaiseminen suomalaisessa 2000- ja 2010-luvun underground-kulttuurissa.

Kasetti hahmottuu haastatteluissa nimenomaan kokemuksellisenä elementtinä, joka eroaa muiden ääniteformaattien luomasta kokemuksesta. Kasetilla on omanlainen paikkansa yhdessä koetussa maailmassamme. Seuraavassa esimerkissä Mika Taanila kuvailee kokemustaan kaseteista.

Mä en osaa tätä niinku purkaa, et miten sen niinku kuvailis, mut tota siin on niinku sellainen määrätty painoarvo, et jos mä saan esimerkiksi kaverin tekemän kasetin, niin se on huikkeesti erilainen se kokemus, jos mä kuuntelisin kaverin lähettämän mp3-tiedoston tai meen johonkin saakelin Soundcloudiin tai johonkin kuuntelemaan jotakin aineetonta. Kuulostaa kauheen naiviilta ja silleen pinnalliselta, niinku se onkin, mut se liittyy kuitenkin siihen, et miten se musiikki ei ole yksinomaan ääniaaltoja ilmassa, et siihen liittyy jonkinlainen kokemus jostain. On se sitten koneesta tai klikkailusta tai upeesta vanhasta vinyylistä tai mistä tahansa. Kaseteissa se on oikeastaan kaikkein hauraimmillaan. (Taanilan haastattelu 2011: 12:28.)

Kasettien julkaisijoille ei ole se ja sama, missä formaatissa musiikkia kuunnellaan. Musiikin materiaallinen muoto eli fyysinen kasetti herättää ihmisissä muistoja, ja se saa myös pohtimaan musiikkia formaatin kautta. Näin se myös vaikuttaa kokemukseen soivasta äänimassasta. Musiikki on erilaista eri formaateista kuunneltuna. Se saa merkityksiä erilaisten suhteiden kautta. Näitä suhteita olen käsitellyt tutkimukseni teemoissa, kuten kasettien materiaalisuus, kaupallinen kasetti, kasettinostalgia, kasettiskene ja kansainvälisyys, kasettien julkaisu statementtina, kasettien tuotanto skenejen ja genrejen rihmastona (ks. luvu 4.1–4.7).

Undergroundin yksi selkeä piirre on toimijuus. Underground-kulttuurissa ei varsinaisesti ole erikseen yleisöä ja esiintyjä, vaan tyypillistä on, että kaikki osallistuvat kulttuuritoimintaan tekemällä erilaisia asioita. Toiset soittavat ja laulavat, toiset tekevät ruokaa ja myyvät lippuja, kolmannet raportoivat tapahtumista pienlehtiin ja internetiin.

Toiminta eroaa alakulttuuriteorian hahmottelemista toimintamalleista siinä, että undergroundin sateenvarjon alle mahtuu hyvinkin eri ikäistä väkeä. Voidaan ajatella, että alakulttuuri on väylä undergroundiin, mutta underground eroaa alakulttuurista siinä, että undergroundissa on pääosin kysymyksessä aikuisten toimijuus ja se ei täten kuulu nuorisotutkimuksen piiriin.

Underground-kulttuuria yhdistävät distrot eli yksittäiset levymyyjät, jotka pitävät esimerkiksi nettisivuillaan listaa levyistään. Distrojen pitäjät vaihtavat levyjä toisiin levyihin ja toisaalta voivat ostaa niitä isompia eriä niin sanottuun tukkuhintaan muilta distroilta. Levyjä voi distrojen varastoissa olla muutamista kappaleista satoihin ja jopa tuhansiin nimikkeisiin. Itse asiassa joistain distroista on myöhemmin muodostunut levykauppoja, kun tilat ovat käyneet pieneksi ja homma ammattimaistunut siinä määrin, että yritysmuoto on ollut kannattavampi tapa jatkaa levyjen julkaisua ja myyntiä. Distrot ovat keskeinen kanava, jota kautta musiikki leviää ostajille.

Perinteisesti distrojen lisäksi musiikin levityksessä tärkeitä ovat olleet myös zinet. Ne ovat pienimuotoisia lehtiä, joissa on materiaalia bändihaastatteluista erilaisiin levymainoksiin ja arvioihin. Toki zinet voivat keskittyä muuhunkin kuin musiikkiin, ja Suomen pienlehtimarkkinoita ovatkin viime vuosina ilahduttaneet esimerkiksi Touko Rengon ja Mikko Suikkasen toimittama jääkiekkoon keskittynyt zine *Keesi päässä, lapa jäässä* (Renko & Suikkanen, luettu 4.7.2013) ja Ville Angerin toimittama ruoka-aiheinen zine *Trapped Under Slice* (Anger, luettu 4.7.2013). Myös omakustannesarjakuvat ovat usein zine-muotoisia.

Zinet voidaan tehdä kopiokoneella tai ne voidaan painaa painopaikassa. Nykyisin zinejä ei enää ilmesty samalla tavoin kuin ennen ja niiden tilalle ovat tulleet erilaiset blogit ja keskustelupalstat, joissa ilmestyneistä levyistä ja kaseteista keskustellaan. Paperizinejäkin kuitenkin ilmestyy vielä, ja ne muodostavat omat harrastajakuntansa samoin kuin kasetit. Pienlehtien ja kasettien välillä on myös selkeitä linkkejä olemassa. Jouni Parkun toimittaman *Ajaksen valo* -zinen numerossa #3/2012 on haastateltavana Kassumessu -radio-ohjelmaa tekevä Räjähdyttäjät-yhtyeestä ja TNT-tapesista tuttu Jukka Nousiainen. Kassumessun idea on ollut levymessujen tyyliin myydä levyjä, mutta eroavaisuutena on se, että kassumessuilla myydään kasetteja. Kassumessun ympärille myöhemmin tuli radio-ohjelma ja Nousiainen toimii pyydettäessä kasetti-dj:nä. Hän myös tekee käytännössä bootleg-nauhoja kaseteille keikoista, joita voi kuulla Kasettimessu-ohjelmassa. Liveäänitteiden soittamiseen radiossa hän pyytää luvan nauhoittamiltaan artisteilta. (Parkku 2012.) Jouni Parkun

*Ajatuksen valo* -zinen erikoisnumerossa #5,99 vuodelta 2013 on ajatuksena ollut tehdä niin kutsuttu splitti-lehti kotkalaisen Puukotus-yhtyeen ja porilaisen Musta oksennus -yhtyeen splitti-kasettijulkaisun ympärille. Lehti on taitettu siten, että lehdellä ei ole varsinaista etukantta, vaan lukija voi halutessaan lukea kumman tahansa puolen ensin samaan tyyliin kuin kuunnellessaan splitti-kasettia. Yhtyeet myös esittävät toisilleen kysymyksiä.

Zinejen historia ulottuu underground-kulttuurin alkuhämäriin 1960-luvulle, jolloin Yhdysvalloissa alkoi ilmestyä pienlehtiä. Ne löysivät tiensä myös Suomeen ja käynnistivät suomalaisen zine-kulttuurin. Toki täytyy muistaa, että tätä ennen varsinkin erilaiset yhdistykset, uskonnolliset seurat, harrastajapiirit ja muut olivat julkaisseet ja julkaisevat omia lehtiään. Underground-kulttuuriin kuuluvat myös elimellisesti underground-sarjakuvat, joilla on oma estetiikkansa. Underground-sarjakuvapiirtäjät saattavat myös olla underground-muusikkoja. Seksihullujen-yhtyeen kitaristi-laulaja Jyrki Nissinen on yksi tällainen sarjakuvataiteilija. Seksihullujen lisäksi Nissisellä on sooloprojekti omalla nimellään sekä yhtye nimeltä Jyrki Nissinen & Hot Visions. Hän on koulutettu taiteilija, jonka teoksia voi ihaila gallerioissa ja ostaa seinilleen. Tässä mielessä Nissinen on undergroundin lisäksi kiinni myös taideinstituutioissa. Hän myös on toiminut kuvataideopettajana, joten hän on ammattinsa kautta kiinni toiminnassa, jota ei voida pitää undergroundina.

Undergroundissa on kysymys omaehtoisesta luovasta toiminnasta ja tietynlaisista rajanvedoista. Kyse on nimeämisestä ja diskurssista. Rajat ovat suhteessa vallitsevaan kulttuuriin ja underground pyrkii haastamaan niitä olemalla jollain tavalla autenttisemmän estetiikan puolesta puhuja. Autenttisuus saattaa tarkoittaa matalaa teknologiaa, omia jakelukanavia, epäsuosittuja musiikinlajeja tai jotenkin muuten vastakarvaan kulkemista. Tärkeintä on toiminnan omaehtoisuus, vaikka totta kai myös underground-musiikin sisällä syntyy erilaisia trendejä ja liikkeitä. Tietty ehdottomuus ja periaatteellisuus on kuitenkin toiminnassa tärkeää.

Undergroundissa on myös löydettävissä erilaisia historiallisia kerrostumia, ja ilmiöt saattavat viitata menneeseen aikaan hyvinkin suoraan, kuten Rutonin julkaisemien Kurenniemen arkistokasettien tapauksessa. Kyse voi myös olla menneisyyden kopioimisesta ja halusta päästä takaisin tuotantoarvoihin, jotka hallitsivat esimerkiksi 1970-luvun lopun punkkia tai esimerkiksi 1980-luvun death metal -demokasetteja.

Undergroundissa kyse on tietynlaisten viittaussuhteiden rihmastosta, jossa

erilaiset vaikutteet, aikatasot ja diskurssit limittyvät. Usein kulttuurissa sisällä olevat henkilöt ovat melkoisia tietopankkeja jonkin tietyn ajan genrestä ja siinä vallinneista ajattelutavoista. Undergroundiin liittyy myös monia elämäntapoihin liittyviä seikkoja, jotka vallitsevat tiettyjä ryhmiä eri genrejen sisällä. Tällaisina voidaan nähdä esimerkiksi *straight edge* -liike, johon liittyy olennaisesti päihteistä kieltäytyminen ja hardcore punk -musiikki. Underground-genret laajentuvat usein pelkäästä musiikista koskemaan laajemmin kulttuuria ja esimerkiksi bändien sanoituksista voi lukea hyvinkin kantaaottavaa elämäntapojen kommentointia tavalla tai toisella.

#### 4.1 Kasettien materiaalisuus

Ruton Musicin Mika Taanila kuvailee kasetin olevan ennen kaikkea inhimillinen formaatti. Siinä on hänen mukaansa käsityön lämpö ja yksilöllisyys. Vaikka Ruton musicin kasetit ovatkin tehtaassa painettuja, niiden kannet on käsin taiteltu, leikattu muotoonsa ja niihin on laitettu Rutonin omia leimoja ja merkintöjä. Kasettien painatus on pienteollisuutta hyvin minimaalisessa muodossa ja Taanilan mukaan siinä säilyy musiikin tekijän ja musiikin vastaanottajan välinen orgaaninen tai elimellinen yhteys. (Taanilan haastattelu 2011: 12:28.)

Mika Taanilan ajatukset käyvät yksiin niiden Heideggerin käsitysten kanssa, joiden mukaan esimerkiksi vasaraa ei ajatella ensisijaisesti ominaisuuksien, vaan kokemuksen kannalta. Kokemus vasarasta on se, että vasara on esimerkiksi painava (Heidegger 2000: 198). Samalla tavalla Mika Taanilan edellä kuvaama hauraus on kokemus kasetista. Se ei liity niinkään psykologisiin tekijöihin kuin siihen, kuinka kasetti suhtautuu muihin esineisiin ja on osa välinekokonaisuutta ihmisen kokemuksessa fenomenologisessa mielessä ymmärrettynä. Kasetit ovat myös eri tavalla käsilläolevia kuin CD. Kokemuksessa kasetti tulee eri tavalla suuntautumisen kohteeksi johtuen siitä, että se on mekaanisempi, vanhentuneempi ja jollain tavalla epäkäytännöllinenkin. Tästä syystä se on myös hedelmällinen tutkimuskohde, koska se toimii eräänlaisena merkitysautomaattina hermeneuttisessa kehässä. Usein ihmisillä on kaseteista jonkinlainen mielipide. Ne herättävät tunteita ja nostalgisia muistoja. Kasettia saatetaan myös halveksia sen ominaisuuksien vuoksi. Jokainen mielipide tai muisto avaa tutkijalle mahdollisuuden tehdä kasetista luomista merkityksistä uusia tulkintoja. Mitä enemmän tulkintoja tehdään, sitä paremmin saadaan tietoa siitä millainen esine kasetti tänä päivänä on ja mitä se kertoo tämän hetken kulttuurista.

Kokemus kasetista on erilainen kuin kokemus digitaalisesta formaatista, kuten nettistreamin tai mp3:sen kuuntelu. Sen myöntää jokainen haastateltava. Kaverin nauhoittama mixtape on henkilökohtaisempi kuin lähetetty mp3-tiedosto tai linkki stream-palveluun, kuten Soundcloudiin. Teemu Bergman kertoo vuorostaan mixtapeista seuraavaa:

Ja mun mielest musiikin niinku paras muoto mitä mä oon sitä viime aikoina kuunnellut, on joku frendin, jonka sä tiedät, et sil on hyvä musiikkimaku, tekemä kokoelmakasetti. Voihan sitä tehdä vaikka kokoelma CDR:n, mut mul on edelleenkin Walkman, mil voi kuunnella kasettei. Se ei skippaile raitoja, eikä se muutenkaan täkyile, vaikka levyssä oiskin vähän räkää. Vittu mikä formaatti on joku CDR, joka on... Kasetin korvaajahan on CDR, mut kuka vittu maksaa mitään rahaa CDR:stä ja mikä formaatti se edes on? (Bergmanin & Elorannan haastattelu 2011: I 05:28.)

Shitsuck Tapes & Stuffin Aki Kuosmasen mukaan kasetissa ei ole kysymys esimerkiksi paremmasta äänentoistosta vaan kokonaisestetiikasta, johon liittyvät kasetin kannet ja niiden askartelu ja taittelu. Kasettia hän kuvaa formaattina jonkinlaiseksi väliinpuotoajaksi, jolla on kuitenkin oma vähän erikoinen paikkansa. (Kuosmasen haastattelu 2011: 14:49.) Kasetti on Mika Taanilan mukaan inhimillinen formaatti, jota hän vertaa filmiin, jossa naarmut ja roskat eivät välttämättä haittaa. Kyseessä ei ole optimi, mutta riittävän hyvä formaatti tiettyyn tarkoitukseen. (Taanilan haastattelu 2011: 19:53.)

Haastateltavat sympatisoivat kasettia ja kokevat kasetin tietynlaisen epätäydellisyyden tuovan jonkinlaista inhimillistä lisäarvoa formaattiin. Kasetti ei kiillä, kuten uuden ajan laserlevy, mutta se on luotettava ja mekaaninen formaatti, jonka epätäydellisyys on anteeksi annettavaa.

#### 4.1.1 Käsityö ja kansitaide

Mika Taanila tekee kansitaiteen Rutonin Musicin julkaisemiin kasetteihin. Pieni mittakaava avaa kansitaiteilijalle omat mahdollisuutensa taitella kansia ja löytää luovia ratkaisuja kansien suhteen. Taanila näkee kasetit kansitaiteineen sarjallisina taideteoksina, jotka ovat verrattavissa grafiikan lehteen. Ruton Music -levymerkin kasettien painosmäärä on ilmoitettu kasettien kansilehdissä. Kasetin kannet ovat periaatteessa identtisiä, mutta saattavat erota toisistaan leikkausjäljen tai muun inhimillisen syyn perusteella. Taanila antaa seuraavanlaisen kuvauksen Rutonin

julkaiseman Slussenanalys -yhtyeen musiikista ja kansitaiteesta.

Mutta täs sitten taas idiksenä oli, tota, mitenhän tätä kuvailis, tää on jonkinlaist free rockia tai hardrockia. Hyvin aggressiivista, mutta tehty rock-soittimilla. Mutta tota porilainen bändi, mutta tota ruotsalainen konsepti eli tota slussenin alamaailmasta kertovia biisejä ja tota niinpä nää kannet on kaikki ruottiks ja tota 1950-luvun lopun miestenlehdestä tehty kollaasi ja tota jokaisen kasetin mukana on erilainen pelikortti aikuisviihdeteemalla ja Rutonin leimalla ja sit tääl on vaan tällainen toisenlainen ja sit tää mainosflaba. (Taanilan haastattelu 2011: 31:55.)

Ruton Music -kasettimerkki sai nimensä tuotantomusiikkia julkaisevasta Bruton Music -levy-yhtiöstä. Ensimmäisen Rutonin julkaiseman Circlen *Noiduttu* -kasetin (2011) idea on käsitetaiteellinen eli kappaleiden nimet on otettu suoraan Brutonin julkaisemalta albumilta. Kasetti sisältää myös suullisen arvion jokaisesta kappaleesta (Taanilan haastattelu 31:55). Kahdessa ensimmäisessä Rutonin julkaisemassa kasetissa on myös mukana grafiikkaa, jossa viitataan 1980-luvulla levyteollisuuden masinoimaan *Home Taping Is Killing Music* -kampanjaan, jonka tehtävänä oli ehkäistä kasettipiratismia. Kampanjan logona oli kasetti, jonka alapuolella oli luut ristissä. (Elborough 2009: 367.)

Kasetin fyysinen muoto aiheuttaa sen, että kasetin yksi puoli on periaatteessa kuunneltava alusta loppuun. Kasetin tekijä on valinnut kappalejärjestyksen, eikä kappaleiden yli voi hypätä yhtä helposti kuin CD:llä. Tämä luo kasetin tekijälle mahdollisuuden dramaturgian luomiseen. Rutonin kasetteihin onkin merkitty kuinka kauan kasetti kestää. Ne painetaan Englannissa Tapelinella, jossa tilaaja voi määritellä tarkkaan kuinka pitkän kasetin hän haluaa itselleen. Kyseessä on taiteellinen ja esteettinen ratkaisu.

Esimerkiksi ton Erkin [Kurenniemi] tapauksessa tuntui tärkeältä panna sinne hiljaisuutta ja tämmösiä juttui, joita ei välttämättä kukaan huomaa tai... Se on ihan sama niinku tai ei nyt ihan sama, mut jollain taval niinku tossa fiilis on kanssa, et jollain lailla sen välineen pohtiminen, et se on kuitenkin niin pienimuotoinen ja se on täynnä rajoitteita, niin se on niinku hauskaa. Toi on taiteessa laajemminkin tai ainakin monissa elokuvaprojekteissa on huomannut, et mitä enemmän on rajoitteita, on niinku sellaisia sääntöjä minkä puitteis pitää toimia, niin se on sitä mielenkiintoisempaa. Mielenkiintoisempi sit pohtii sitä. (Taanilan haastattelu 2011: 55:05.)

Kasettia Taanila pohtii myös sen kautta, että niissä on tietty leikillisuus läsnä. Niiden julkaisu on mahdollisuuksiensa myötä lähellä kuvanveistoa. Siihen kuuluu elementtejä joita voi muovaila, kuten kesto, kasetin väri ja niin edelleen. Vaikka kyseessä onkin



yhdistelmä tiettyä ääniteformaattia ja käsityötä, niin Taanilan itsensä mukaan hänen ajattelutapansa saattaa tulla kuvanveiston puolelta. (Taanilan haastattelu 2011: 57:14.)

Mika Taanila kuuntelee kasetteja autossaan. Vanhemmat autot ovatkin usein luonteva paikka kuunnella kasetteja. Suomessa liikenteessä olevan henkilöautokannan keski-ikä oli vuonna 2011 10,7 vuotta, joten ei ihme, että suuressa osassa autoja on vielä C-kasettisoittimet (Autoalan tiedotuskeskus, luettu 1.5.2013). Kasettien olemassaolo onkin riippuvainen soittimista. Toisaalta, koska kasetteja pystyy itse kopioimaan soittimilla, varsinaiset kasettipainot eivät ole välttämättömiä kasettijulkaisujen olemassaoloa ajatellen. Kasetit joka tapauksessa kuuluvat välinekokonaisuuteen, jossa olennainen osa ovat nimenomaan kasettisoittimet. Kasettisoittimet eivät kuitenkaan ole mikään kuriositeetti, kiitos Philipsin vapaan patenttiratkaisun, vaan käytettyjä soittimia on markkinoilla ja toisaalta uusiakin soittimia edelleen tehdään. Yhdysvaltalaisen DJ-laitteistoihin erikoistuneen Numark Industries -merkin alabrändi Ion Audio valmistaa usb-portilla varustettuja kasettisoittimia. Lisäksi ainakin japanilainen Tascam valmistaa kasettisoittimia studiokäyttöön. Erilaiset formaatit antavat mahdollisuuden erilaisten historiallisten kerrostumien käyttöön taideprojektien teossa. Taanilakin korostaa vapautta valita formaattien väliltä:

Sama ku mä niinku päivätyökseni teen elokuvia, niin siin saa tai musta on upeeta, et on kaiken näköisiä uusia formaatteja ja tulee innovaatioita, mutta yhtä aikaa sitten uusien digimallien kanssa elää 18-millinen filmi ja 16-millinen ja on niit laitteita ja mahdollist tehdä ja valita, et mikä on mihinkin projektiin sopiva, et en mä mielestäni mikään sellainen fanaattinen oo, et musiikki pitäis julkaista kaseteilla, mut meil on nyt tää pieni Ruton Music ja kiva mieltii, et mitä sen puitteissa voi tehdä niinku minkälaisii taiteellisii juttui sitten niinku. Kyl mä uskon, että kasetilla on tulevaisuus ilman muuta. (Taanilan haastattelu 2011: 1:21:14.)

Mieletön mutantti -kasettimerkin Kiti Elorannalle kasetissa on tärkeää nimenomaan fyysinen esine, johon liittyy esimerkiksi kansitaide. Hänen mukaansa joillekin ihmisille riittää musiikki Youtubesta kuunneltuna, mutta ei kaikille. Teemu Bergman puhuu samassa haastattelussa siitä, kuinka netin ääressä musiikin kuunteleminen on hänelle vieras tapa ja vertaa kokemusta siihen, jos seksi vaihdettaisiin nettipornoon. Toisaalta ihmiset tutustuvat netin kautta uuteen materiaaliin ja hankkivat sen sitä kautta myös fyysisinä esineinä, jatkaa Eloranta aiheesta.

Käsityötä nimenomaan, et oikei sä voit tilata jostain lafkasta valmiiksi, et ne on kaikki niinku tosi suoraan leikatut kannet, tosi hyvää painojälkee, mut ei

se ensinnäkään vaikuta a) sisältöön millään tavoin ja b) niinku, et mikä tahansa mikä on tosi hyvää, niin se muoto missä se on ja jos sä näät oikeesti, et joku on leikannu saksilla vähän vinoon, ni se tekee siitä jopa sympaattisemman ja arvokkaampaa ja uniikimpaa sillai, et me ollaan tehty näitä kolmekymmentä kappaletta omin pikku kätösin askarreltu tai 200 kappaletta ihan sama silläkin on, et ne on tehny sen vaivan ja tehny sen. Vaikka se ois kokoelma muidenkin tuotoksii, ni silti siin on nähty aina vaivaa ja se on mun mielest arvokasta. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: III 13:44.)

Käsityön elementti on se, joka saa haastateltavat arvostamaan kasetteja. Käsityöläisyys tulee myös puheeksi, kun keskustellaan Mielettömän mutantin julkaisemasta Seksihullut -yhtyeen julkaisusta. Seksihulluja on Mielettömän mutantti julkaissut kasetilla ja Temmi Kongi -levymerkin puitteissa vinyylinä. Temmi Kongin levymerkin perustaja Roope Seppälä kaivertaa itse levyt omistamallaan vinyylikaivertimella, joka on tietävästi Suomen ainoa tällä hetkellä (Ylioppilaslehti, luettu 1.5.2013.). Yhtyeen levyihin ja kasetteihin kuuluu tietynlainen estetiikka, jonka tärkeyttä Eloranta korostaa.

Kuka muu kasettilafkoist ois voinu julkaista Seksihulluja? Mun mielest se ois ollu niiden arvo vähättelevää, jos niille tulee todella kiittäväkantinen todella hieno. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: V 02:26.)

Haastateltavat ovat kasetin kestävydestä montaa mieltä. Kuten muissakin formaateissa ja esineissä yleensä, kuluttajan käyttö vaikuttaa tuotteen käyttöikään. Elorannan mukaan nauhassa pelottaa se, että kasetin nauha kuluu puhki tai kasettimankka syö nauhan. Kasetti ei ole ikuinen formaatti. Se on kulutustuote. Kasetin käyttöikään tosin vaikuttavat myös kasetin kuunteluympäristö. Kasetteja kuunnellaan autoissa, korvalapuilla ja patterimankkoissa, kun taas vinyyli on tarkoitettu ensisijaisesti kotikuunteluun, vaikka myös kannettavia vinyylisoittimia on toki olemassa. Kiti Elorannan ja Teemu Bergmanin haastattelussa nousee esiin, että tietyt klassikkolevyt on hyvä pitää hyllyssä vinyyleinä juuri kestävyytensä vuoksi. Kasetti nähdään täten enemmän kulutustavarana, jolla on tietty käyttöikä. Myös kasetin hinta vaikuttaa asiaan, sillä kyseessä on halvempi tuote kuin vinyyli. Bergman kuitenkin korostaa, että kysymys on kuitenkin ennen kaikkea musiikin kuuntelusta, ei musiikin formaatista. Eloranta puolestaan uskoo vinyylin voittokulkuun juuri kestävyytensä ansiosta ja kasetti nähdään marginaalimpana tapauksena, joka ei koskaan tule olemaan valtavirtaa. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: III 14:47.) Shitsuck Tapes & Stuffin Aki Kuosmanen kuvaa tilannetta seuraavasti:

Tekniikan kehittyminen tuntuu olevan vähän sellaista, että jossain vaiheessa kaikki on menossa pois. Aina tulee jotain uutta formaattia tai aina pitäis hankkia ne samat levyt jossain uudessa muodossa. Että jos teollisuus saisi määrällä sen, että missä vaiheessa mikäkin formaatti on kulkenut tiensä loppuun, niin ois kai ne menny jo ajat sitte pois. Mä en tiedä valmistetaanko kasettinauhureita, kun esimerkiks VHS-nauhureiden valmistaminen on lopetettu. Niitä ei mun mielestä valmista mikään merkki enää. Ja itse asiassa tosta ei ole mulla tietoa, että mitä toi laitteistotilanne on tällä hetkellä. Ja ehkä senkin takia tohon koko julkaisutouhuun tulee suhtauduttua sellaisella mentaliteetilla, että no niitä menee sen verran, kun niitä nyt sattuu menemään. Mutta esimerkiksi tyhjien C-kasettien saatavuus tuntuu olevan huomattavasti parempi kuin esimerkiksi VHS-nauhojen saatavuus, että siinä mielessä se poismeno on vähän hitaampi ainakin. (Kuosmasen haastattelu 2011: 12:52.)

Tällä hetkellä kilpailevia formaatteja on paljon. Hyvänä esimerkkinä on Led Zeppelinin *Celebration day* live-levy (2012), josta on markkinoilla yhdeksän erilaista versiota eli levy on saatavana vinyylinä, blue-raynä, blue-ray-audiona, dvd:nä ja CD:nä. Yhdeksän versiot eroavat toisistaan lähinnä siinä, että mitä eri formaattien yhdistelmiä pakettiin on milloinkin laitettu.

Tekemissäni haastattelussa vilahtelee usein sana taide. Mika Taanila puhuu kaseteista pienimuotoisina taideteoksina ja vertaa niitä grafiikan alan töihin. Hän myös puhuu siitä kuinka kasettien kanssa toimiminen on lähellä kuvanveistoa. Myös Kiti Eloranta ja Teemu Bergmanin kanssa tehdyissä haastatteluissa puhutaan kansitaiteesta ja mainitaan suomalainen taideskene, joka on tätä nykyä lähellä punkskeneä. Myös Aki Kuosmanen puhuu kasettien kansitaiteesta. Huomattavaa on, että taiteesta puhuttaessa kyse on aina kansista. Kaseteissa onkin enemmänkin kysymys kokonaisuudesta, josta musiikki on vain yksi osa.

C-kasettia on myös käytetty taideteoksena muuallakin kuin underground-musiikin puolella. Kuva- ja äänitaiteilija Christian Marclay on tehnyt C-kaseteista teoksia, joissa C-kasetit, niiden kotelot ja kaseteissa olevat nauhat muodostavat erilaisia kollaaseja. Julkaisijoista Aki Kuosmasta kiinnostaa C-kasetti nimenomaan esteettisen ulkomuodon takia.

C-kasetti-formaattiin mä olen ite kiintynyt. (.) En mitenkään kauhean järjellisistä syistä tai sellaisista syistä, että niissä ois jotenkin parempi äänentoisto kuin (.) koska sitä se ei ole (.) Ne on esteettisesti aika viehättäviä mun mielestä. Just jotkut 1980-luvun loppupuolen DTK-nauhat, missä oli valtavat kelat mitkä pyörii siellä sisällä. Se on jotain missä onnistuttiin todella hienosti. (Kuosmasen haastattelu 2011: 14:49.)

Musiikin tutkimuksen puitteissa ollaan oltu perinteisesti hyvin kiinnostuneita teoskäsityksistä ja rankimman autonomiaestetiikan käsitysten mukaan teos onkin jonkinlainen transdentaali ilmiö, joka ei varsinaisesti ole sidoksissa materiaaliseen maailmaan. Teoksena on silti voitu nähdä esimerkiksi partituuri. Underground-musiikin kohdalla voidaan tehdä huomio, että kappaleita ei perinteisessä mielessä mielletä teoksiksi ja yhtyeillä tuskin koskaan on partituureja käytössään, eikä suurin osa underground-muusikoista osaa lukea nuotteja. Tämä ei tietenkään poista sitä tosiseikkaa, että undergroundin piirissä on myös musiikin alan koulutuksen saaneita henkilöitä mukana. Underground-musiikissa on kuitenkin omat kanonisoituneet teoksensa ja nämä teokset ovat äänilevyjä. Esimerkiksi Roirin julkaisemat kasetit voidaan nähdä kasettikulttuurin sisällä kanonisoituina teoksina.

Pienjulkaisuja voidaan hyvällä syyllä pitää sarjallisina taideteoksina, jotka ovat sukua sarjalliselle poptaiteelle ja grafiikalle. Varsinkin kasettien kohdalla kysymys on niin pienistä painosmääristä, että tietty taideteoksen määritelmä täyttyy. On kuitenkin muistettava, että underground-kasettien kohdalla musiikki on vain yksi teoksen ulottuvuus. Teosmaisuus tulee kokonaisuudesta, joka muodostuu pienestä määrästä kasetteja, niiden nauhan sisältämästä musiikista, niiden kansista ja niistä pienistä eroista, jotka tekevät jokaisesta kasetista uniikin. Ero tehdas tuotettuun CD-levyyn on huomattava, vaikka täytyykin huomata, että kasetti voidaan ymmärtää taideteoksena ainoastaan silloin, kun joku pitää sitä taideteoksena. Punk-kasettia tuskin kukaan kuluttaja varsinaisesti pitää taideteoksena, mutta Kiasmassa myytävät Rutonin julkaisut on helppo ymmärtää taiteen alaan kuuluvaksi. Tilannetta hämärtää se, että underground-kulttuurissa on paljon eri alojen taiteilijoita, jotka soittavat esimerkiksi punk-bändeissä. Esimerkiksi Seksihullujen kokoonpanossa on, aiemmin mainitsemani Jyrki Nissisen lisäksi, suurin osa jäsenistä kuvataiteilijoita. On siis lähinnä diskursiivinen kysymys, että milloin on kyse taiteesta ja milloin ei. Nämä kyseiset ilmiöt hämärtävät taiteen määritelmää ja saavat meidät muistamaan, että kyseessä on loppujen lopuksi vain 1700-luvun lopulta käytössä ollut käsite, joka on aina hyvin kontekstisidonnainen. Toisaalta myös punk ja taide ovat alusta alkaen kulkeneet käsikkäin ja punk-liikkeessä kansitaiteilijat ovat olleet aina suuressa roolissa.

Underground toimii pääosin taideinstituution ulkopuolella. Tällä tarkoitan sitä, että sitä ei rahoiteta apurahoin vaan töitä tehdään ilman ulkopuolista rahoitusta ja omalla riskillä. Näin ollen se on tietysti mielessä aina institutionalisoituneen

taidekäsityksen ulkopuolella. Kukaan julkaisijoista ei puhu kasettien sisältämästä musiikista taiteena. Taide-käsitteellä onkin populaarimusiikissa ollut elitistinen leima ja sillä on viitattu lähinnä länsimaiseen taidemusiikkiin. Toisaalta 1960-luvun loppumainingeissa syntynyt underground-rock oli rinnastettavissa taiteeseen, eikä myöskään ollut vierasta, että tekijöitä saattoi tulla taidemusiikin puolelta.

#### 4.1.2 Kasettien tuotanto käytännössä

Suomalaisten kasettilevymerkkien julkaisut kopioidaan itse tai niiden kopioimiseen käytetään yrityksiä. Suomessa on vielä muutamia kasettipainoja, mutta pääosin kasettien tuotanto on siirtynyt englantilaisen Tapeline-yrityksen harteille. Yritykseltä tilatessaan kasetin julkaisija voi valita kasettien värit, nauhojen pituudet ja kotelot haluamastaan valikoimasta. Kasettien toimitusaika on kaksi viikkoa ja lopputuotteen hinta määräytyy sen mukaan kuinka paljon kasetteja painattaa ja minkälaiset kasetit ja kotelot haluaa.

Suomessa on vielä muutama toimiva kasettipaino, joissa voi painattaa underground-kasetteja. Kolmen haastateltavan kanssa tuli puheeksi helsinkiläinen Äänitys ja monistuspalvelu Jouni Kontulainen, joka on keskittynyt kristillisten puheiden tallentamiseen, mutta monistaa muitakin kasetteja tarpeen mukaan. Taanilan mukaan Jouni Kontulaisen monistuspalvelu on jopa halvempi kuin Tapeline ja kasetit saa Helsingistä käsin hoidettua ilman postikuluja. (Taanilan haastattelu 2011: 1:15:29.) Myös Mielettömän mutantin kasetit on painettu Kontulaisen painossa. Aki Kuosmasen Shitsuck tilaa kasetit Tapelinelta, mutta kopioi ne itse.

Kasettien tekemiseen Suomessa saattaa liittyä omanlainen kokemusmaailmansa. Mika Taanila kertoo Jouni Kontulaisen kanssa toimimisesta seuraavanlaisia kokemuksia.

Mut se on kyl hyvä. Siin on kyl todella niinku alakulttuuri se Jounin kuvio, mut siin oli hyvä ku se puhelimes niinku soitti, et tää on niinku painosmäärät ja muut ja et tääl olis niinku CDR:t et laitanks mä vaikka postiin? Että ei ei, et se on melkein parempikin, et vie vaimolle, et vaimo on tuol lähetyksen kirpparil töissä Hakaniemessä. Et se katuosoite on tämä ja tämä. Et se on melkein parempi, et vie sinne vaimolle. En tiedä miks, mut et okei mä vien sinne. Ehkä se ajatteli, et mä teen heräteostoksia siel samal tai jotain niinku varmaan teinkin. Mut sellaisii tosihyvii yksityiskohtii, et siin on mahtava meininki. (Taanilan haastattelu 2011: 1:17:43.)

Myös Mielettömän mutantin kasetit on teetetty Jouni Kontulaisen kasettipajalla, joskin Teemu Bergman ja Kiti Eloranta mainitsevat, että jos jotain pitäisi nyt julkaista, niin he käyttäisivät Tapelinea.

Kasettikulttuuri Suomessa on hyvin selkeästi osa undergroundkulttuuria. Tämä näkyy pääasiassa keskusteludiskurssina, jossa haastattelut käydään. Haastattelija ja haastateltu tietävät diskurssin ja kontekstin, jossa kasetteja julkaistaan, joten underground-kulttuuria ei erikseen tarvitse mainita. Kaikki kaupallisten jakelukanavien ulkopuolinen julkaisutoiminta ei kuitenkaan ole aina undergroundia, jos sillä tarkoitetaan 1960- ja 1970-lukujen taiteessa kehittynyttä kulttuurimuotoa, jota leimaa tietynlainen vastakulttuurillisuus ja kapinahenki. Haastatteluissa käy selville, että pienjulkaisuja tehdään yhä paljon uskonnollisissa piireissä ja esimerkiksi puhekasetteja julkaistaan saarnamiehiltä ja -naisilta edelleen. Uskonnollisissa piireissä on aina oltu aktiivisia painamaan itse esimerkiksi lehtiä, joten tietty itse tekemisen meininki on siinäkin läsnä. Vaikea kuitenkin kuvitella minkään pienen seurakunnan askartelupiirin tuntevan itseään underground-kulttuurin osaksi, vaikka toiminnallisia yhtäläisyyksiä on havaittavissa. Toisaalta underground-kasettien julkaisijat käyttävät kyllä kasettien tekemiseen uskonnollisten piirien apua, kuten esimerkiksi Jouni Kontulaisen kasettipajaa.

Kasettien kannet tulostetaan, leikataan ja taitellaan usein itse. Niihin liimataan tarroja ja ne koristellaan kasettilevymerkin tyylin mukaisiksi. Kasetin tekemiseen liittyy käsityöläisyys ja vaivannäkö, jota Eloranta kuvaa seuraavasti.

On siinä se pointti tavallaan, että saa myös tehdä alusta loppuun, mut myös Teemu sano, et totta kai myö ollaan kämäsiikin toisaalta tai tavallaan on joutun mietti, et missä saa tehtyy jotain kansii ees painettuu ihan yksinkertaisest vaan printtii ja välil on kokeiltu eri paksust paperii sinne ja tuliks vähän liian paksut kannet ja onhan se nyt helvetistä taitella niit kansii, mut taas toisaalta mulle itelle oli niinku oli niinku tehdä se, ei nyt täysin alusta loppuun, mutta kuitenkin aika paljon siinä oli sitä tekemistäkin. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: III, 02:26.)

Käsityö, askartelu ja leikillisuus nouseekin kaseteista keskusteltaessa usein esille.

Kasetteja julkaistaan sen takia, että se on hauskaa ja toisaalta sen kautta saa musiikin helposti ja nopeasti ihmisten saataville. Osa bändeistä ottaa kasetin julkaisun omiin käsiinsä sen helppouden vuoksi ja osa käyttää olemassa olevia kasettimerkkejä.

Käytännössä uusia kasettimerkkejä syntyy, kun kasetteja julkaistaan ja bändit perustavat kasettimerkin kasetin julkaisun yhteydessä.

Kasetti on myös noussut Teemu Bergmanin ja Kiti Elorannan mukaan pienimuotoiseksi muoti-ilmiöksi ja Bergman sanookin, että nyt kasetteja julkaisevat tahot ovat eräällä tavalla perässä hiihtelijöitä, mutta lisää samaan hengenvetoon, ettei sillä juurikaan ole merkitystä. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I, 23:27.) Kasettien julkaisemiseen liittyy kuitenkin aina tietynlainen vaivannäkö, joka osittain tuo kokemuksellisen merkityksen kasettiin ja saa sen tuntumaan henkilökohtaisemmalta kuin alusta loppuun asti tehdastuotetut musiikkiformaatit, kuten CD ja vinyyli.

Internet on tuonut mukanaan sen, että kasettien musiikki voivat olla fyysisen muotonsa lisäksi myös digitaalisesti saatavilla. Joihinkin 2000- ja 2010-luvulla julkaistuihin kasetteihin onkin laitattu latauslipukkeet mukaan. Ne sisältävät koodin, jolla musiikin voi tiedostoina ladata koneelleen tai kuunnella internetistä stream-palvelun kautta.

Voi olla, et mä tosta meiningistä oon jäänny jälkeen, et tossa nyt yks kasetti julkaisu tuli missä bändiltä tuli mukaan myös sellainen latauslipuke, että sai jostain bandcampistä ladattua, jonkun salasanan kanssa ne samat biisit ja ei kai siinä mitään. Laitoin ne lipukkeet siihen kyllä mukaan, mutta sitten mietin sitäkin, että noista kahdesta, vaikka nauhaa pystyy edelleen soittamaan, mutta onko Bandcampia enää olemassa ja onko ne fileet siellä. (Kuosmasen haastattelu 2011: 1:12:57.)

Arkistoitavuus onkin kasetin tärkeimpiä fyysisiä vahvuuksia. Bittimaailmassa tärkeää on kopioitavuus, ja koska muisti halpenee jatkuvasti, on suurempia määriä dataa mahdollista tallentaa. Internetin luomien etujen haittapuolena on datan katoavaisuus. Esimerkiksi kymmenen vuotta sitten rakennettuja verkkosivuja voi olla hankalaa löytää netistä ainakaan siinä muodossa, mitä ne olivat. Sama koskee esimerkiksi mp3-tiedostoja ja niitä ylläpitäviä palvelimia. Kun palvelin suljetaan, niin data häviää internetistä ellei sitä satu olemaan jonkun käyttäjän koneella, joka sitten lataa materiaalin takaisin internetiin. Fyysinen kasetti säilyy, kuten myös vinyyli. CD:n kohdalla ongelma on sama kuin muiden digitaalisten formaattien eli kun bittirakenteeseen tulee virhe eli tarpeeksi naarmuja tai vastaavaa, niin data on sen jälkeen lukukelvotonta. Sen sijaan huonokuntoiseltakin vinyyliltä voidaan lukea materiaalia ulos. Kasettien ongelma on lähinnä nauhan puhki kuluminen. Katkeaminen ei haittaa, sillä poikki menneet nauhatkin voidaan teipata kokoon.

Kasetti on formaatti, jonka päälle voi nauhoittaa. Haastatteleman kasettilevymerkkien pyörittäjät eivät ole törmänneet ilmiöön, jossa heidän julkaisemien

kasettien päälle olisi nauhoitettu uutta materiaalia.

Joo ei oo vieläkään tullut vastaan mikä on sinällään vähän harmikasta, koska se ois myös jonkinlaista asiakaspalautetta tai tällaista, että no niin Aki tää oli jo niin huono, että tän päälle joutu jo äänittämään, että lisää tätä. (Kuosmasen haastattelu 2011: 1:10:10.)

Aki Kuosmasen ironia on osa kasetteihin liittyvää diskurssia, jossa kasetteihin suhtaudutaan eräänlaisena vakavana kannanottona, mutta toisaalta suhtautumista värittää myös lämmin huumori, joka ajautuu ajoittain absurdin komiikankin puolelle. Kasettien julkaisu voidaan nähdä myös eettis-ekologisenä ratkaisuna, koska mahdollisuus kasettien päälle äänittämiseen on olemassa. Ero CDR-levyihin on selkeä.

Joo se on oikeastaan mulla ollu yhtenä kysymyksenä mukana, että jos saa käteensä julkaisullisen jotakin ihan kelvotonta jätettä, niin ainakin sille voi tehdä jotakin. Sen päälle voi äänittää. Sitten taas joku CDR-levy, niin maailmasta alkaa loppua ne kasvimaat, johon niitä voi laittaa linnunpeläteiks, että aika täyttä alkaa olla. (Kuosmasen haastattelu 2011: 40:47.)

Käytettyjä CDR-levyjä käytetään myös liikenteenvalvontakameroiden sisällä silloin, kun telineissä ei käytetä varsinaista kameraa. Lisäksi käytettyjä cd-levyjä käytetään asvaltin valmistukseen. Kasetin julkaisu onkin nykyisin jonkinasteinen kannanotto. Oli kyseessä sitten materiaalin säilytys, eettinen valinta, muoti-ilmiö tai ihan vain edullisuus, nopeus ja helppous, niin kasettia ei julkaista ilman suhdetta vallitseviin formaatteihin, kuten CD-levyihin tai vinyyliin.

#### 4.1.3 Kasetin soundi

Kasetin soundiin liittyy tietynlaisia äänellisiä ihanteita, jotka eroavat digitaalisista formaateista. Ylipäänsä analogisen formaatin äänenväri on erilainen kuin digitaalisen formaatin. Haastateltavat puhuvat analogisesta fiiliksestä. Konkreettisesti kasetin soundiin vaikuttaa nauhan leveys, nauhan kunto, kasettisoittimen äänipää ja muut vastaavat seikat, joten on luonnollista, että soundi on erilainen kuin CD:llä. Kasetti fyysisenä esineenä pitää ääntä. Kun se laitetaan soittimeen, siitä kuuluu mekaanista kolinaa ja kun se otetaan pois ja laitetaan takaisin koteloon, kuuluu kannen klonksauttamisen ääni. Aki Kuosmasen mukaan kyseessä on kokemuspohjainen juttu, jota on vaikea kuvailla riittävästi. Mika Taanilalle kasetin soundi on ”riittävän hyvä”.



Kiti Elorannan ja Teemu Bergmannin mielestä kasetti kuulostaa paremmalta kuin CD.

Kiti Eloranta kuvailee kokemustaan seuraavasti:

Mut me tykätään kummatkii räkäsest musiikista ja semmosesta, et se kuulostaa sellaiselt, et soitetaan kellarissa, et ei oo niinku tarkoitus saada mahdollisimman puhtainta ja kliineintä soundia. Mun mielest kasetti toimii siinä just tosi hyvin. No toki se riippuu bändistäkin ja näin, et ei se aina mee totaaliseest noin. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: III, 06:50.)

Underground-musiikissa on tietyt ihanteet, joita kasetin soundi palvelee. Bergman kertoo, että analogisen soundin hakeminen on saanut bändit kokeilemaan äänitystekniikan rajoja oikeaa soundia hankkiessa.

Mä oon kuullu sellaisii juttui, et tosi monet bändit teki ysärillä silleen, et ne nauhoitti levynsä mahdollisimman digitaalisesti digitaalisessä studiossa. Sitte ne veti sen CD:lle sitte ne kopioi sen levyn CD-mankalle siis silleen CD-mankalta kasetille, et siihen saatiin sellainen analoginen fiilis, mut ymmärtäähän ton myös, koska myö ollaan nauhoitettu meidän vanhan bändin kans analogisii nauhoi, ni pelkästään se kela sitä nauhaa maksaa, jonku sata euroo ja sata euroo jo ylittää meidän budjetin. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: III, 05:58.)

Teemu Bergman jatkaa, että esimerkiksi punkrock-bändi Pagans on nauhoittanut materiaaliaan 4-kanavaisella kasettinauhurilla ja samoin on tehnyt punkrockia soittava Reatars. Usein olosuhteet ja budjetit määrittävät sen miltä underground-musiikki kuulostaa. Kyse voi olla myös hyvin tarkkaan etukäteen määritellystä esteettisestä ratkaisusta. Bergmanin mukaan analogisella nauhoitusvälineistöllä saa parempaa jälkeä aikaiseksi kuin digitaalisella, mutta kysymys on myös siitä kuka laitteita osaa käyttää. Vaikka analoginen estetiikka onkin haastateltavien puheissa vahvasti esillä, käytäntö osoittaa, että kyse on kompromisseista. Vaikka materiaali olisi nauhoitettu kasettinauhurilla, saatetaan masteroidut versiot toimittaa CDR-levyillä, joka taas on formaatiltaan digitaalinen. Ylipäänsä täysanalogisen musiikkituotannon ylläpitäminen on nyky maailmassa hankalaa, sillä yleensä tuotannon jossakin vaiheessa käytetään tietokoneita ja ääni täytyy muuttaa analogisesta digitaaliseksi. Täysanalogisen musiikin tekeminen voi olla nyky maailmassa kallistakin, koska analoginen nauha maksaa, kun taas digitaalinen muisti on halpaa. Tietysti kasetille voi nauhoittaa materiaalia myös suoraan, mutta harva julkaisija toimii niin. Toisaalta esimerkiksi punk-bändi Räjyittäjien jäsenet ovat nauhoittaneet kasetteja keikoilta ja myyneet niitä suoraan yleisölle.

Fyysisiltä ominaisuuksiltaan kasetissa on otettava huomioon nauhan pituus ja ratkaistava se, että onko nauhan kummallakin puolilla eri kappaleet vai alkaako kasetti nauhan loppumisen jälkeen alusta. Kasetille masteroinnin hienous taas piilee siinä, että periaatteessa kuka tahansa voi tehdä sen. Aki Kuosmasen mukaan vinyylissä masterointi on tarkempaa ja hän valitteleeikin niin kutsutusta *Loudness Warista*. Termi tarkoittaa sitä, että CD-masterit on yritetty saada aina vain soimaan lujempaa. Tämä piirre hävittää samalla dynamiikkaa musiikista (ks. Hodgson 2009: 221).

Sitten kun on tehty siirtymää takaisin vinyyliin, niin siinä vaiheessa on hukattu iso osa ammattitaitoa mikä siihen vinyylin masterointiin ja prässäykseen aikoinaan liittyi. Ja oon kuullu aika kauheita vinyylipainoksi, mitkä kuulostaa siltä, että ne on prässätty suoraan CD:ltä ja levyjen kannet on painettu suoraan CD:stä. (Kuosmasen haastattelu 2011: 58:35.)

Aki Kuosmanen kopioi kasetit omalla laitteistollaan, joka on käytännössä kaksipesäinen kasettinauhuri. Nauhat toimitetaan kasetteina tai CDR-levyinä, jotka on masteroitu valmiiksi. Oman kasettipainon kätevyys on siinä, että kasetteja voi tehdä sitä mukaan, kun niitä tilataan. Painosmäärää säädellään sen mukaan, kuinka paljon Kuosmanen tekee kansia kasetteihin.

Analogisen nauhan kanssa työskennellessä nauhan fyysiset ominaisuudet aiheuttavat tiettyjä reunaehtoja musiikkiin. Analoginauha tekee esimerkiksi bassotaajuuksista monoa. Tämä tarkoittaa sitä, että digitaalisesti toteutetut stereolaajentimet eivät esimerkiksi kunnolla toimi kasettijulkaisuissa. Lisäksi kaseteilla tapahtuu nauhakompressiota eli kasetti niin sanotusti lyttää soundia, jos nauhoitettu signaali on tarpeeksi voimakas. Tällöin äänen dynamiikka-alue vähenee ja keskimääräinen voimakkuus kasvaa. Nauhakompressio on voimakasta kaseteissa, koska nauhan leveys vaikuttaa kompressioon. Jos kasetille nauhoittaa niin kovalla signaalia, että ääni säröytyy, niin se on eri kuuloista kuin digitaalisissa formaateissa. Näitä kyseisiä ominaisuuksia käytetäänkin hyödyksi nauhoituksissa, joita tehdään kasettinauhureilla.

## 4.2 Kaupallinen kasetti

Mika Taanila kuvailee kasettia äärimmäisen kaupalliseksi formaatiksi. Tällä hän tarkoittaa sitä, että kasetin menekki on yllättänyt Ruton Musicin kasettijulkaisijat. Sen

kasetit on myyty loppuun muutamassa tunnissa, ja Taanila arvelee syynä olevan sen, että ihmiset kokevat kasetin jollain lailla henkilökohtaisempaan formaattiin verrattuna muihin saatavilla oleviin formaatteihin (Taanilan haastattelu 2011: 12:28). Kasetin kaupallisuuteen liittyy myös se seikka, että niitä on halpa tehdä ja kasetteja voi julkaista pieni määrä kerrallaan. Pieni julkaisumäärä ja kasettien halpa hinta mahdollistavat myös hyvin eri tyyppisen musiikin julkaisemisen. Taanila haaveileekin, että Ruton voisi julkaista jossain vaiheessa puhenuhoituksia, kenttä-äänityksiä, anonyymien henkilöiden tekemiä mixtapeja ja ylipäänsä musiikkia tai ääntä, jota saattaa kirpputoreilta tulla satunnaisesti vastaan ja joiden tekijää ei välttämättä edes tiedetä. (Taanilan haastattelu 2011: 31:55.) Hän korostaa, että vaikka kasetti formaattina onkin kaupallinen, niin varsinainen tarkoitus kasettien julkaisussa ei ole tehdä voittoa vaan päästä niin sanotusti plus miinus nolla -tilanteeseen. Rutonin Musicin kaseteissa ei ole latauslipukkeita mukana. Ainoa muoto, jossa sen julkaisemaa musiikkia voi kuunnella, on kasetti, ellei sitten joku ole siirtänyt materiaalia kasetilta internetiin. Ajatuksena on pitää kasetti pienimuotoisena taideteoksena joskin Ruton joutuu painimaan sen seikan kanssa, että kaikki haluavat eivät välttämättä saa kasettia, jos painosmäärä on todella pieni. (Taanilan haastattelu 2011: 35:37.) Toisaalta kasetteihin, pieniin painosmääriin ja siihen, että niitä ei välttämättä myydä kaupoissa, liittyy myös se, että hankala saatavuus voi olla kasetille eduksi. Taanilan mukaan esimerkiksi kokemus elokuvasta muuttuu, jos elokuva on liian helposti saatavilla ja ladattavissa internet-sivuilta. Kohtuullinen vaivannäkö kasettien hankkimisen eteen korostaa niiden erityistä luonnetta. (Taanilan haastattelu 2011: 17:33.)

Rutonin kasetit myydään Mika Taanilan yhteistyökumppanin Jussi Lehtisaloon nettikaupan kautta. Lehtisalo on musiikkipiireissä tuttu bändinsä Circlen kautta ja häntä seurataan kansainvälisesti. Circlellä on vannoutuneita faneja, jotka ostavat kaiken mitä yhtye julkaisee, joten sen kaseteille on selkeä ostajakunta olemassa. (Taanilan haastattelu 2011: 41:13.) Jussi Lehtisalolla on itseasiassa useampikin levymerkki ja Rutonin jäsenet pohtivat, että minkälainen materiaali olisi sopivaa juuri kasetilla julkaistavaksi. Mika Taanilan tehtävä on huolehtia kansimateriaaleista ja Jussi Lehtisalo hoitaa rahaliikenne, sekä kasettien masteroinnin. Ruton-kasettien pääpaino on arkistojulkaisuissa ja uudessa musiikissa. (Taanilan haastattelu 2011: 42:52.) Sen kasetteja on myynyt myös nykytaidemuseo Kiasman kauppa, mutta kauppa ei käy samaa tahtia sitä kautta kuin Lehtisaloon Ektro Recordsin verkkokaupan kautta.

Kiti Elorannan mukaan kasetti on formaatti, joka mahdollistaa musiikin

tuomisen ihmisille helposti, halvalla ja nopeasti (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 1:20). Mielelön mutantti kasettimerkin toiminta käynnistyi, kun Maakuntaradion-yhtyeen LP haluttiin julkaista vinyylin lisäksi kasettina. Vinyylin kohdalla Bergman toteaa huomanneensa seuraavanlaisen ilmiön.

Sit varsinkin ku mä oon huomannut, et vinyylist on tullut vähän semmonen muoti-ilmiö, et kaikki maksaa järjettömii summii vinyyleist. Sit tuli huomattuu, et vinyyli on vähän niinku uus CD, CD on uus kasetti ja kasetti on uus vinyyli. Nii kuitenkin, et mä oon huomannu, että levyjä tulee ostettua lähinnä sen takia, että saa jotain vitun typeriä skenepisteitä ja et hei mä omistan tän. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: 1:54.)

Teemu Bergmanin toteamuksesta tuleekin mieleen Pierre Bourdieurin kulttuurillisen pääoman käsite, jossa levyt toimivat eräänlaisena kulttuurisena lisäarvona underground-kulttuurissa (Grenfell 2008: 101). Levyjen omistamisella synnytetään hierarkioita underground-kulttuurin sisään. Vinyylilevyjen hinnat eivät ole aina olleet yhtä korkealla ja aiemmin vinyylejä suosittiinkin lähinnä sen vuoksi, että niitä oli suhteellisen halpaa tehdä ja täten myös kuluttajahinta oli edullinen ja kuluttajat tekivät enemmän heräteostoksia. Yksi kasetin edullisen hinnan eduista onkin se, että ihmiset voivat tutustua bändien musiikkiin ilman suurta rahallista panosta ja näin myös ostokynnys on alhainen. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 04:47.)

Teemu Bergman myöntää, että kasetti on kaupallinen formaatti. Sillä voi maksimoida voitot hyvin. Samaan aikaan vinyyliä teon hinta on noussut sellaisiin mittasuhteisiin, että 7" EP:n hinnalla saa tehtyä suunnilleen 12" täyspitkän ja tämä taas näkyy kuluttajahinnoissa sekä siinä, että bändien on taloudellisesti kannattavampaa tehdä täyspitkiä vinyylejä, vaikka materiaalia olisi vain EP:n verran. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 06:31.) Lisäksi, Bergmanin mukaan, kasetteja voi painaa halutun määrän. Sadan kappaleen vinyylin hinta hipoo taivaita, kun taas kasettien kappalemäärän voi julkaisija määrittää tarkalleen itse ilman suurta taloudellista riskiä. Kasettien pienet painosmäärät menevät myös nopeasti kaupaksi. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 07:49.) Kasettien kuluttajahinnoissakin on tosin eroja. Esimerkiksi Primitive Reaction -levymerkin julkaisema black metal -yhtye Beheritin *Engram* -kasetti maksoi kuluttajalle 9,90 euroa. Se on Teemu Bergmanin ja Kiti Elorannan mukaan liian korkea hinta kasetista. Toisaalta Bergman tuumaa, että myös underground-skeneissä on eroja ja syystä tai toisesta black metallin kuuntelijat ovat valmiita maksamaan musiikista suurempia summia kuin esimerkiksi punkin kuuntelijat.

(Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: II 1:14.)

Yksi kasetin omakseen ottanut underground-kulttuuri on hiphop, jonka suuretkin tähdet ovat saattaneet alun perin löytyä nimenomaan kasettien kautta. Kiti Eloranta puhuu veljensä hiphop-harrastuksesta Suomessa:

Mä jopa luulen, et jonkin sortin räppimeininki on vieläkin kasetilla, mitä mä oon joskus broidiltani kuullu, koska se tietää taas tommosta musasta enemmän. Esimerkiksi mun veli on kakstuhatluvulla itte julkaissut kasettii kans vähän enemmän tollaises hiphop-musiikis tai miksi sitä ny sitte sanois. Se on tehny sit ihan vaan niinku. Tosiaan kassulla on se etu, et sen maksaminen ei tuu sen kalliimmaks vaikka sä tekisit niitä vähä. Niit on tehty vaikka muutama kymmenen ja käyny itte myymässä sellaisissa levykaupoissa, joissa tollainen musta musiikki, soul ja jazz ja hiphop on menekkinä ihan vaan niinku kurioositeettina, et siin ei oo periaattees niinku mitään voittoa, sillä et se saa ihmisten kuultavaks sitä, et jos jotain kiinnostaa, et sekin on saannu jopa ne myytyy, mut aika pienet piirit ne on mun mielest. Siin on sellainen nopeus ja edullisuus on varmaan ne asiat mitkä ratkaisee. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: II 1:45.)

Suomalaiset hiphop-artistit, kuten Asa ja Karri Koira ovat julkaisseet viime aikaiset julkaisunsa kasettina CD:n ja vinyyli-julkaisun rinnalle. Kasettijulkaisua voidaan pitää kurioositeettina vallalla oleviin formaatteihin nähden, mutta tavallaan juuri kasetti kytee kyseessä olevat artistit hip hopin pitkään kasettien julkaisuperinteeseen. Asan *Foetida – Use Your Illusion III* -studioalbumi (2012) liittyy myös kasetteihin siinä mielessä, että kyseinen julkaisu liittyy Asan *Foetida* -mixtapesarjaan, vaikka kyseessä ei varsinaisesti olekaan mixtape. Karri Koiran kohdalla taas kasettijulkaisu liittyy siihen 1990-lukulaiseen r'n'b:n yleisestetiikkaan, joka on Karri Koiran ja hänen kanssaan soittavien muusikoiden omaa henkilöhistoriaa.

Edellä mainittujen kasettijulkaisujen takana on vuonna 1997 perustettu suomenkieliseen rap-musiikkiin keskittynyt levy-yhtiö Monsp. Se on julkaissut kasetteja täyspitkistä levyistään vuodesta 2004 lähtien ja ensimmäiset myös kasetilla julkaistu albumit ovat Memmy Possen *Huolestuttavia merkkejä* (2004) ja Ruudolfin *Doupeimmat jumala seivaa* (2004). Monsp on julkaissut yli kymmene kasettia, joista suurin osa on 2010-luvulta. Itse asiassa Monsp on pitänyt seitsemän vuoden tauon kasettijulkaisuissaan, sillä Ruudolfin *Doupeimmat jumala seivaa on julkaistu* 2004 ja DJ Kridlokkin *UG-solo* on julkaistu 2011. Monspin 2010-luvulla julkaisemia kasetteja ovat DJ Kridlokkin *UG-solo* lisäksi Eevil Stöön *Stöö of Destruction vol. 1* (2011), UG/OD:n *Fattaplatta* (2012), Loost Koosin *Pienempi kuin kolme* (2012), Eevil Stöö & Koku Koon *Fuck Vivaldi* (2012), Karri Koiran *K.O.I.R.A.* (2012), Tuutti Mörkön *On*

*totta* (2013), Loost koosin *Wincave Mixtape Vol 1* (2013) ja Aivovuodon *Aivovuoto* (2013). (Monsp Records, luettu 1.5.2013.)

Monsp ei kerro sivuillaan kasettijulkaisujensa painosmääriä, mutta koska sen vinyylijulkaisujen painokset ovat pyörineet muutamissa sadoissa, niin voi olettaa, että kasettijulkaisujen painosmäärät ovat vielä pienemmät. Kasetteja voi tilata ennakkoon Levykauppa Äxän sivuilta ja Monspin omasta nettikaupasta. Monsp on selkeästi osa räpin undergroundia, vaikka levy-yhtiön alaisuudessa toimii myös valtavirtaan ponnahtaneita artisteja, kuten Jare ja VilleGalle eli JVG, sekä uuden levyn myötä myös Karri Koira.

Kasettien edullisuus aiheuttaa myös sen, että pienituloisilla on varaa julkaisutoimintaan ja ylipäänsä kynnys julkaista jotain on matala. Teemu Bergman ja Kiti Eloranta myöntävät, että jos he eivät julkaisisi kasetteja, niin heillä ei olisi varaa julkaista yhtään mitään. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: II 03:03.) Mielettömän mutantin julkaisemilla äänitteillä on selkeästi menekkiä ja esimerkiksi Maakuntaradion vinyylijulkaisu ja kasettijulkaisu ovat tukeneet toisiaan. Kiti Eloranta iloitsee kasettien menekistä:

Se oli tosi siistiä, et tosi moni ihminen tuli sanomaan, et ilman tätä kasettii, jos me ei oltais maksettu pari euroo, ni ne ei ois ees tienny, et tää on näin hyvä bändi. Ne on jopa hankkinu sen LP:nkin siihen niinku seuraks. No niin, et mul on tää autossa tää kasetti tai en mä tiedä, et onko kellään autossa enää kasettisoitinta tai jossain muualla, ni sit viel oikeesti innostunut siit bändistä, ni mikäs vois olla mukavampaa ku bändi, josta ite tykkää ja jotku sitten huomaakin sen kautta ja mä uskon, et kovin moni ei ois sit vinyylii menny ostamaan 15 eurol, kympillä, mitä ikinä se maksokaan ilman, et ne ois kuullu sitä kasettii tai menny ees keikoille. Tuli aika paljon sellaista palautetta. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: II 09:51.)

Kasettilevymerkkeihin nojaamisen sijaan Mielettömän mutantin parivaljakko korostaa sitä, että bändit voivat julkaista materiaaliaan itse. Kasettien halpa tuotantohinta tekee sen, että kaseteista voi saada jopa 200–900%:n voitot, kun taas 7":n vinyylistä ei enää välttämättä pääse enää edes omilleen, sanoo Bergman. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 12:39.) Pienen määrän kasetteja voi viiden hengen bändi tehdä niin, että kukin bändin jäsen sijoittaa kasettiin suunnilleen kympin jolloin painosmääräksi tulee 50 kasettia, jatkaa Kiti Eloranta. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: II 13:43.)

Vaikka kasetti onkin kaupallinen formaatti ja sillä on mahdollisuus päästä voitolle, niin kasettien myynnistä ei koskaan voi tulla myyjien varsinaista elinkeinoa.

Tämä johtuu kasettien pienistä painomääristä ja ideologiasta, jonka mukaan kasettien myynnissä täytyy päästä omilleen niin, ettei kasettien kuluttajahinta nouse liian korkeaksi. Kyse on enemmänkin vapaaehtoisesta kulttuurityöstä, jonka arvo on siinä, että musiikki leviää, eikä siinä, että musiikilla pystyisi tekemään rahaa. Toisaalta kaikkeen julkaisemiseen liittyy aina rahan menettämisen riski oli formaatti tai materiaali mitä tahansa.

Kasetit myydään ”kädestä käteen” tai niitä myydään yksityishenkilöiden pyörittämien distrojen kautta. Distroille Mioletön mutantti on tehnyt paljousalennuksia eli jos distro tilaa esimerkiksi kymmenen kasettia, niin kasettien hinta on halvempi kuin silloin, jos yksittäinen kuluttaja tilaa yhden kasetin. Ajatuksena on, että kasetit leviäisivät mahdollisimman laajalle ja myyjiä olisi useita eri paikkakunnilla ja jopa ympäri maailmaa. Toisaalta yksittäisiä kasetteja on vaihdettu esimerkiksi oluttuoppeihin tai annettu ilmaiseksi promo-kappaleina tietyille henkilöille, toteaa Eloranta. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: 21:34.)

Aki Kuosmanen aloitti kasettilevymerkki Shitsuck Tapes and Stuffin 2000-luvun alussa ja kertoo alkuinnostuksestaan seuraavaa:

Ehkä innostuin sen takia, että kukaan muu ei tuntunut ole niistä siinä vaiheessa enää kiinnostunut. Että julkaisutoiminta oli siirtynyt sellaisiin itsepoltettuihin CDR-levyihin. (.) Ja mun ei ollut oikeastaan tarkoitus saada mitään kaupaksi. Se oli siinä mielessä ihan hyvä idea julkaista sellaisessa formaatissa, jolla ei ollut oikein minkäänlaista kysyntää enää. Mutta se sitten lähti vähän lapasesta. Se touhu. (Kuosmasen haastattelu 2011: 0.37.)

Kuosmanen kertoo saaneensa kasetteja myytyä ja hänen kasettimerkkinsä onkin julkaissut viimeisen kymmenen vuoden aikana yli viisikymmentä kasettia. Hän kertoo, että kasettien julkaiseminen tulee olemaan aina marginaalissa, koska suurta kilpailuasetelmaa muihin formaatteihin nähden tuskin pystyy muodostumaan. Kasetit ovat lähinnä sellaista pientä näpertelyä johon isommat julkaisijat eivät ole lähteneet mukaan, vaikka esimerkiksi vinyylin paluusta puhutaan. Kaseteilla ei ole enää suurta kysyntää. (Kuosmasen haastattelu 2011: 7:47.)

Shitsuck Tapes & Stuffin julkaisutoiminta alkoi Aki Kuosmasen omista projekteista, mutta laajeni siitä sitten muiden bändeihin. Jotkut julkaisut ovat merkittävämpiä kuin toiset ja esimerkiksi sarjakuvapiirtäjä ja muusikko Jyrki Nissisen soolokasetti on ollut myyvimpien nimikkeiden joukossa Shitsuckin julkaisuista. Nissinen on myös tunnettu Seksihullut-yhtyeestä. Voidaan ajatella, että Kuosmasen

julkaiseman kasetin kautta Jyrki Nissinen eteni vinyylituljulkaisulle. Joistakin julkaisuista Shitsuck on joutunut resurssisyistä kieltäytymään. (Kuosmasen haastattelu 2011: 27:40.) Kasetti toimii formaattina niille julkaisuille, joita kannattaa painaa suhteellisen pieni määrä. Jos bändi taas myy satoja tai tuhansia levyjä, niin kasetin ja julkaisijoiden rajat alkavat tulla vastaan ja bändin kannattaa julkaista esimerkiksi vinyyli tai CD. Toisaalta kasetille on mahdollista julkaista materiaalia, jota ei yksinkertaisesti kannata julkaista muutamaa sataa levyä enempää. Näin se mahdollistaa musiikin julkaisun myös niiden genrejen musiikin julkaisun, joilla ei perinteisessä mielessä ole kaupallista potentiaalia. (Kuosmasen haastattelu 2011: 48:33.)

Kasetin kaupallisuus liittyy sen halpaan hintaan ja pieniin painosmääriin. Kaseteilla on mahdollista tehdä suhteellisen paljon voittoa valmistuskustannuksiin nähden, mutta jos ottaa huomioon painosmäärien pienuuden ja kasettien edulliset myyntihinnat, kaseteista ei jää julkaisijalle samaa määrää voittoa kuin esimerkiksi CD:n julkaisusta. Toisaalta materiaalia voi nykyisin julkaista ja myydä internetissä, jolloin varsinaisilta painokustannuksilta vältytään. Kasettien julkaisu voidaankin nähdä lähinnä kulttuuriryönä, jolla halutaan edesauttaa underground-kulttuurin olemassaoloa. Kasettijulkaisija ei kerää taloudellista vaan kulttuurista pääomaa.

Kasetilla on underground-kulttuurissa edelleen tietyllä tapaa halpa maine. Kasettien keräily ei ole koskaan saanut samankaltaista harrastajakulttuuria ympärilleen kuin vinyylien keräily ja näin ollen kaseteista ei myöskään makseta yhtä suuria summia. Niiden halpuus liittyy myös kasetteihin statementtina. Niillä vastustetaan ajatusmallia, jossa kenellä tahansa on valta omistaa harvinainen levy, jos henkilö on tarpeeksi varakas. Kasetteihin pitäisi olla varaa kenellä tahansa.

Tulkintani mukaan kasetit nousivat uudelleen undergroundiin lähinnä vinyylilevyjen kallistumisen myötä. Tämä puolestaan johtuu siitä, että vinyylien painokustannukset ovat nousseet merkittävästi 1990-luvun jälkeen. Punk-yhtyeen 7" vinyylin myyntihinta 1990-luvulla oli 17 markkaa eli noin kolme euroa. Nykyisin vastaavasta pyydetään noin 4–7 euroa tai yli. Tšekkiin liittyminen EU:hun vaikutti nostaneen hintoja ainakin tšekkiläisessä GZCD-vinyyliprässäämössä, jossa suuri osa punk-vinyyleistä painettiin 1990-luvulla. Käytännössä pienempien julkaisujen, kuten seitsemän- ja kymmentuumaisen vinyylilevyjen myyntihintaa on mahdoton pitää alhaisena, mikäli haluaa pitää julkaisutoiminnan tappiottomana. Tähän ongelmaan kasetti on 2000- ja 2010-luvuilla tarjonnut oivallisen vaihtoehdon, koska musiikkia on pystytty myymään jopa alle sen, mitä seitsemäntuumainen vinyyli maksoi aiemmin.



Kasetteja myydään hyvin varustetuissa levykaupoissa jonkin verran, mutta niissä kasetin hinta määräytyy verojen ja katteen mukaan. Kädestä käteen myytäessä kasetin julkaisijat harvemmin maksavat veroja tuotteistaan ihan jo siitä syystä, että painosmäärät ovat pieniä ja rahaa julkaisussa on kiinni korkeintaan muutamia satoja euroja. Viime aikoina myös tietyt levy-yhtiöt ovat kunnostautuneet kasettien julkaisijoina, kuten levy-yhtiö Monspin tapaus osoittaa.

### 4.3 Kasettinostalgia

Kaikki julkaisijat myöntävät, että kasetteihin liittyy aimo annos nostalgiaa. Mika Taanila sanoo, että kasettien kanssa on kiva toimia siitä syystä, että se on osa omaa henkilöhistoriaa. Kasetit vievät takaisin tiettyyn aikaan ja niiden kanssa toimiminen on luontevaa. (Taanilan haastattelu 2011: 12:28.) Mika Taanilan perheeseen ostettiin kasettimankka vuonna 1972. Kasettisoitinta käytettiin radiosta nauhoittamiseen ja myyntikasetteja ostettiin viikkorahoilla. Kasettiäänitteiden tekeminen jatkui pitkälle 1990-luvulle. Taanila kertoo, että ennen CD:n valtakautta hänellä ei ollut oikeastaan juuri muuta mahdollisuutta kuin kuunnella musiikkia kaseteilta. (Taanilan haastattelu 2011: 11:12.)

Mika Taanilan mukaan tällä hetkellä on menossa historiassa vaihe, jolle on ominaista taaksepäin katsominen. Myös Ruton Musicin toiminnassa kyseinen ilmiö näkyy siinä, että puolet julkaisuista on arkistojulkaisuja. Tilanne ei ole aina ollut sama ja Taanilan mukaan 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa kaikki kovimmat bändit tekivät futuristista musiikkia siksi, että taaksepäin katsominen koettiin nolona asiana. Bändit eivät halunneet toistaa asioita joita oli jo tehty vaan tehdä jotain mitä ei oltu. (Taanilan haastattelu 2011: 59:19.)

Kasetit edustavat Taanilalle nostalgiaa hänen oman henkilöhistoriansa kautta. Hänelle kyseessä ovat intuitiiviset taideprojektit, joista ei pysty ulkoistamaan itseään (Taanilan haastattelu 2011: 1:03:30). Kasetin luonne on kuitenkin muuttunut vuosien saatossa. Syitä kasettien julkaisulle 1980-luvulla olivat se, että kasetti oli halpa, käytännöllinen ja realistinen formaatti julkaistavaksi. Nykyisin Taanila näkee kasettijulkaisujen syynä pienimuotoisen opposition. Julkaiseminen asettaa haasteita kuluttajalle. Painosmäärät ovat pieniä ja formaatti sellainen, ettei kaikilla ole kasettisoittimia, joilla kasetteja voi pyörittää. (Taanilan haastattelu 2011: 1:04:36.)

Mielettömän mutantin toiminta lähti käyntiin lähti käyntiin Teemu Bergmanin

ehdotuksesta. Kiti Elorannalla ja Teemu Bergmanilla on molemmilla lapsuudesta saakka lähtenyt suhde kasetteihin. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu: I 1:20.) Eloranta muistelee, että kasetti on varhaisin musiikkiformaatti, jota hän on itse käyttänyt. Koska lapsena ei ollut varaa ”oikeisiin levyihin”, tuli kasetista se formaatti, jolle tehtiin kokoelmia ja nauhoiteltiin milloin mitäkin. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 2:49.) Bergman kertoo samanlaista tarinaa. Levyjä sai yhden vuodessa tai kuukaudessa, joten kasetista tuli edullisuutensa kautta tärkeä formaatti hankkia musiikkia (Bergmanin & Elorannan haastattelu 2011: I 3:32). Kaseteilla on tietty nostalgia-arvo olemassa, koska niitä kuluttavat ihmiset jakavat samanlaisia kokemuksia kaseteista. Rahaa ei ollut levyihin ja kasetista on sen vuoksi muodostunut formaatti, joka on lähellä sydäntä. Kiti Eloranta sanookin suoraan, että monille kasetin kuuntelijoista kasetti on formaatti, jota kuunnellaan nostalgisista syistä. Kasetista on myös tullut pieni muotoinen muoti-ilmiö vinyyliä hinnan nousun myötä. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 07:25.)

#### 4.4 Kasettiskene ja kansainvälisyys

Suomalainen underground-kulttuuri on syntymähetkestään lähtien ollut kansainvälistä ja vaikutteita on saatu ympäri maailmaa. Kasetit ovat liittyneet underground-kulttuuriin tiiviisti sen vuoksi, että kasetti on ollut helppo väline liikutella musiikkia esimerkiksi mantereiden välillä. Tämä seikka johtuu siitä, että kasetti pienen kokonsa vuoksi on ollut halvempi lähettää postissa ulkomaille kuin vinyyli. Lisäksi kasetti on mahdollistanut omien kokoelmien teon.

Mika Taanilalla kasettien julkaisu lähti käyntiin vuonna 1980, kun hän yhdessä Anton Nikkisen kanssa perusti Valtavat ihmesilmälasit Records -kasettilevymerkkin. Taanilalla ja Nikkisellä oli myös Swissair -niminen bändi, joka julkaisi omaa musiikkia kasettimerkin kautta.

Meil oli sellainen bändi ku Swissair ja alettiin julkaista omia äänitteitä ja tota näin tehtiinkin ja piti olla merkki siihen ja tuota me oltiin 15-vuotiaita silloin ja ei ollut oikein rahaa ja mahdollisuuksia oikein muuhun. Me oltiin kuultu, että jotkut oli tehny omakustanneseiskatuumaisia ja mikä ton ajan punkskeneen ja tollaiseen liitty, mut meille se oli ehkä suurempi ja realistisempi vaihtoehto tehdä kasetteja. Ne tehtiin käsin kopioimalla himassa, yks kerrallaan. Kannot tehtiin myös aikalailla kopioimalla. Toiminta oli pienimuotoista ja kasetteja tehtiin 40-50 oli kopiomäärä. Sitä tehtiin muuta vuosi ja hitsi ku nää pääsee silleen kyl unohtumaan, mut ton voi tsekata mut mä sanoisin, et 16-17 eri albumia julkaistiin. Sit noi musahommat mun

osalta jäi tai ei ne jääny, mut pari-kolme vuotta julkaistiin noita kasetteja. Sitten mä ite kiinnostuin elokuvasta enemmän ja pääsinkin opiskelee alaa ja tota oon ollut niissä merkeissä. (Taanilan haastattelu 2011: 07:40.)

Suomalainen kasettiskene on verkottunut, mutta Taanila kyseenalaistaa puhumisen varsinaisesta skenestä (Taanilan haastattelu 2011: 21:30). Joka tapauksessa Taanilasta on ollut juttu esimerkiksi Special Intrests -zinessä, joka on keskittynyt noise ja power electronics genreihin (Aspa 2011). Zineä tekee Mikko Aspa, joka taas on julkaissut noise ja power electronics kasetteja 1990-luvulla ensin Nykto Tapes -nimellä ja myöhemmin laajentanut toimintaansa kaseteista perustaen Freak Animal -levymerkin, joka julkaisee kasettien lisäksi myös vinyylejä sekä CD- ja CDR-levyjä. Aspa julkaisee myös black metallia Northern Heritage levymerkin kautta ja soittaa lukuisissa bändeissä, jotka ovat erikoistuneet musiikin äärimmäisimpiin genreihin.

Mika Taanila kertoo, että 1980-luvun Suomessa ei ollut kasettiskeneä. Vaaralliset lelut -yhtye oli julkaissut *Hedelmiä* -kasetin vuonna 1980, mutta kasettien julkaisutoiminta ei ollut kovinkaan systemaattista. Valtavat ihmesilmäläsit -kasettimerkki verkottui lähinnä ulkomaalaisten toimijoiden kanssa ja kasetit levisivät lähinnä *New Music Express* -lehden kautta. Yleisesti puhuttiinkin kansainvälisestä kasettikulttuurista ja jos jokin skene oli olemassa, niin se hahmottui tuon termin kautta. Pääosin Valtavat ihmesilmäläsit -levymerkin kasetit menivät vaihtoihin eli ulkomailta tuli kasetteja tekijöille. Levymerkki julkaisi parin vuoden aikana yli kymmenen kasettia, joten siinä mielessä toiminta kuitenkin oli huomattavan systemaattista 1980-luvun viitekehystä ajatellen. (Taanilan haastattelu 2011: 21:30.) Taanila kuvailee 1980-luvun kasettikulttuuria seuraavasti:

Ja se oli hyvä se tota 1981 niin tota New Musical Expressis oli tällainen palsta. En nyt muista kuinka kauan se ilmesty, mutta se oli joitain kuukausii tai puol vuotta tai jotain, mut siel oli viikottain tällainen palsta jossa puitiin just omakustannejulkaisuja joista lähes kaikki oli kasetteja ja sitä kautta mekin saatiin kaikki kontaktit, et niis arvioitiin muutamal lauseel meijän kasetteja ja niis oli kaikki tiedot sitte ja sehän on älyttömän hidasta hommaa. Se oli niinku. (.) Nyt tuntuu niin kaukaiselta. Postipaketteja, kirjeitä ja hidasta postinkulkua ja muuta, mut omalla tavallaan tosi intensiivistä, et totta kai fanzinet liitty siihen, et ulkomail tuntu, et hyvin paljon samat tyypit julkaisee lehtiä ja kasetteja, että meil oli pelkästään tota. (.) Antonil oli tällainen lehti kyllä tai no jaa kyllä sekin itte asiassa liittyy, et Antoni julkaisi tällaista kuin Jee, joka oli kopiofanzine, useamman numeron. (Taanilan haastattelu 2011: 23:49.)

Toimintamallit kasettien julkaisemiseen otettiin punkin puolelta. Valtavien ihmesilmäläsitien tärkeäksi vaikuttajaksi Mika Taanila mainitsee *Hilse*-lehden ja

tietenkin jo mainitun *New Music Expressin*. Punkin ajatusmaailma kannusti käsitykseen, jonka mukaan musiikkia pystyi tekemään ja julkaisemaan matalalla kynnyksellä. Käytännössä kuka tahansa saattoi tehdä ja julkaista musiikkia, jopa ilman aiempaa kokemusta musiikin teosta tai julkaisuutoiminnasta. Punk-vaikutteista huolimatta Valtavat ihmesilmäläsit -levymerkin julkaisema musiikki ei ollut punkkia, vaan kokeellista musiikkia, jota saatettaisiin nykyisin pitää post-punkkina. Valtavien ihmesilmäläsien julkaisemalle musiikille ei kuitenkaan ollut vielä 1980-luvulla mitään genre-nimitystä olemassa. (Taanilan haastattelu 2011: 25:04.)

Ruton Musicin kasetit myydään Jussi Lehtisaloon nettikaupasta käsin, joten jollain tavalla ne kytkeytyvät yhteen Lehtisaloon muun julkaiseman musiikin kanssa, joka on useimmiten jonkinlaista kokeellista rock-musiikkia. Taanila ei kuitenkaan sano tietävänsä ketkä muut Suomessa kasetteja julkaisevat. (Taanilan haastattelu 2011: 1:07:34.)

Toi voi olla mielenkiintoistakin sun jutun kannalta, että juurikaan tyypit, jotka julkaisee kasetteja, jos ei ne paljo ees tiedä, että mitä muita kasetteja julkaistaan. Ei se välttämättä hyvä tai huono oo, mut se voi olla ihan mielenkiintoista. (Taanilan haastattelu 2011: 1:08:38.)

Kiti Eloranta kertoo, että kasetteja julkaisevat pääasiassa sellaiset punk-bändit, jotka haluavat nopeasti ja edullisesti musiikin ihmisten saataville. Tällainen bändi on esimerkiksi Räjäyttäjät, joka on julkaissut musiikkinsa oman TNT Tapes -kasettilevymerkin kautta. Toisena vaihtoehtona on nuori bändi, jolla ei ole varaa julkaista äänitystään vinyylinä.

Sama on vähän niinku Helsingin ulkopuolisilla bändeillä niin typerältä kuin tämmönen kuulostaakin, mut oikeesti niil ei oo välttämättä vaan kontakteja tai ne ei välttämättä tunne ihmisii, joille ne vois tyrkytellä omii julkaisuja, vaikka se ois tosi hyvää ja useinhan noillekin on bändeille ensin vaikka kasettijulkaisujen ja keikkojen myötä erilaisii diilejä, et joku julkaisee niiden vinyylin tai jotain muuta, et kyl ne levittää sit musiikkia jossakin muussakin muodossa, mut se on sellainen helppo ehkä ensiaskel. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 03:27.)

Toisaalta Teemu Bergman toteaa, että relevantteja punk-bändejä tulee myös muualta kuin Helsingistä, mutta niistä ei välttämättä tiedetä Helsingissä ja toisaalta Tampereella suositut bändit eivät välttämättä suosittuja Helsingissä eikä Helsingissä suositut bändit Tampereella. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 04:08.) Suomalainen punkskene vaikuttaakin olevan kytköksissä suurimpiin kaupunkeihin ja muualla

toiminta on enemmänkin nomadista eli yksittäisiä toimijoita on siellä täällä. Teemu Bergman kuvaa tilannetta seuraavasti.

Onhan se silleen meidän suhtautuminen, ku mehän asutaan kaiken keskellä periaattees täällä, et mihin kaikki punkrock-toiminta keskittyy, ni onhan se kiva, et meille aina isketään kasetteja käteen, mut me ollaan molemmat niinku pikkukaupunkien kasvatteja ja silleen, et täytyy sanoa, et onhan tää meidän suhtautuminen aika elitistinen siinä suhteessa, että ei kaikki ihmiset, jotka tuntee, et niiden intressit ei oo subutex tai jääkiekko, ni ei niille tulla tyrkyttämään mitään kasetteja käteen, et otappas tosta meidän uus kasetti tai CDR tai vinyyliseiska tai LP whatever, mut siinä mieles siinä on myös paikkansa sille, että sul ei tarvi olla kuin internetyhteys, ni sä kuulet punkrock-musaa. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: 09:14.)

Kiti Eloranta ja Teemu Bergman mainitsevat myös toisen helsinkiläisen kasettilevymymerkin eli Roina Rekordsin. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että kasettilevymerkkien toiminta on hyvin marginaalista ja niillä ei ole välttämättä keskenään juurikaan tekemistä, vaikka joitain kytköksiä saattaakin löytyä.

Mieletön mutantti on julkaissut Maakuntaradiota, Seksihulluja, Liimannarinaa ja Heartburnsia. Teemu Bergman pohtii, että jos hän julkaisisi vielä jotain bändejä, niin ne olisivat ulkomaalaisia. Suomessa kasetista on tullut jonkinasteinen muoti-ilmiö ja suomalaiset bändit voivat ihan hyvin julkaista materiaalinsa itse. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 11:08.) Mieletön mutantti on ollut yhteyksissä muutamiiin ulkomaalaisiin bändeihin, mutta mitään sen suurempaa ei ole vielä julkaisurintamalla tapahtunut koskien niitä. Asenne kasettijulkaisuja kohtaan on, Bergmanin mukaan, kuitenkin ollut periaatteessa myönteinen.

Sen on kyl huomannut, et jos sä saatana yrittäisit. (.) Joku lafka on julkaissu joltain bändiltä LP:n ja sä yrittäisit, et saisko täst tehdä tällaisen suomipainoksen, ni nehän yrittää pyytää sulta saatana kaikki osuuden studiomaksuista ja osuuden kaikist mitkä ny paikalliset teostot sattuu olemaan ja tälläisii, mut jos sä sanot, että mä vois in julkaista tän kasettina Suomessa, ni kaikki on vaan, et well go ahead who fucking cares. Ihan ku kasetti ei ois yhtään mitään. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 14:57.)

Toisaalta Mielettömälle mutantille on tullut yhteydenottoja heidän omista julkaisuistaan. Kasettien halvat hinnat ja mannerten väliset kalliit postikulut eivät välttämättä korreloi, joten esimerkiksi, kun Yhdysvalloista yritettiin tilata useampaa Liimannarinan kasettia selvisi, että olisi halvempaa lähettää CDR-masteri Yhdysvaltoihin ja painattaa yksi painos kasetteja siellä. Teemu Bergmanin mukaan sama periaate

koskee muutenkin ulkomaalaisia yhtyeitä.

Miks vitussa tilata jotain vitun kasettei Suomes, jotka on ihan vitun kämäsest vasuril tehty täältä, ku sä voit... Me voidaan lähettää sulle se CDR ja julkaise ite se! Juttele bändin kaa ja vaikka tää kuulostikii, et mitä sä sanoit, et vinyylis on mahdoton tehdä sellaista voittoo, ni ei me nyt silti rahan takii olla mitään tehty. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 16:24.)

Mielettömän mutantti on tehnyt muutamia vaihtoja kasettien suhteen ja distrot ovat tilanneet niitä, mutta toiminta on ollut hyvin pienimuotoista. Enemmänkin kasetteja on myyty keikoilla kädestä käteen. Teemu Bergman vertaakin kasettikauppaa huumekauppaan.

Vähän sama juttu ku kokaiinidiileis, että sitte ku saat sata grammaa tai kilon vittu koksuu, ni et sä todellakin halua laittaa sitä kaappiin ja jäähä oottelee tuomioo, vaan mahdollisimman nopeasti eteenpäin. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 21:03.)

Kasettien julkaisutoiminta vaikuttaa olevan sukupuolittunut niin, että kasetteja julkaisevat pääasiassa miespuoliset henkilöt. Kiti Eloranta kuvaa tilannetta seuraavasti:

Itte muutenkin huomannu noissa musabisneksissä, että naiset on usein niinku musiikin kuluttajia ja valitettavast tekijöitä on aika vähän, koska se on vähän niinku joku urheilu tai mikä tahansa, ni monesti semmonen niinku, et aika moni ajattelee, et niinku pojat ny tekee tätä ja ei meil oo niinku jakoo tähän. Ei me olla soitettu niinku lapsest saakka kitaroita ja perusteltu bändejä, mut ite on saannu tehdä onneksi jotain eli julkaista ja soitella ja näin. Kyl naisetkin voi yhtä hyvin tehdä ja pitäiskin tehdä. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 04:27.)

Jonkin verran naisia on kuitenkin kasettien julkaisutoiminnassa Kiti Elorannan lisäksi mukana. Tällaisia ovat Ei tämä tähän jää -kasettimerkkiä pyörittävä Kristiina Tuominen ja Räävi Rekords and Stuffia pyörittävä Noora Kallioniemi, jotka ovat molemmat julkaisseet muutaman kasetin.

Kasetit liikkuvat ympäri Suomea postin välityksellä ja Teemu Bergman kertoo joutuneensa outoon tilanteeseen, kun oli saanut Räjäyttäjien kasetin ilman saatekirjettä. Räjäyttäjät olivat löytäneet Mielettömän mutantin yhteystiedot luultavasti kirjeestä, kun olivat tilanneet kasetteja Mielettömältä mutantilta. Poikkeuksellinen mainostempu toimi ja bändi on yksi tämän hetken suosituimmista punkrock-orkestereista Suomessa.

Teemu Bergman sanoo, että punkskene ja taideskene ovat Suomessa jossain

määrin yhteneväiset (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: IV 00:56). Esimerkiksi Seksihulluissa vaikuttaa kuvataiteilijoita. Underground-kulttuuriin ylipäänsä kuuluu, että tekijät ovat usein kulttuurin moniottelijoita, jotka toimivat kuvataiteen, sarjakuvan, pienlehtien ja musiikin kentässä tehden mitä milloinkin.

Aki Kuosmanen kertoo, että hän on tuntenut olonsa yksinäiseksi julkaisujensa kanssa. Kaikki julkaisijat ovat hänen mukaansa erillään. Varsinaisia piirejä ei ole, joiden kanssa voisi kasettivaihtoja tehdä vaan toiminta on hajallaan ympäri Suomea. (Kuosmasen haastattelu 2011: 18:22.) Toisaalta uusia kasettimerkkeitä, kuten Kuosmasen mainitsema Ruton, on syntynyt, joten voisi ajatella, että toiminta olisi kasvamassa. Pieniä kasettilevymerkkejä on ollut vuosien saatossa muutamia, joskaan ne eivät paljon mainosta itseään, joten vaihtoja ei Shitsuck Tapes ole näiden merkkien kanssa tehnyt.

Ehkä tän toisaalta kuuluukin olla tällaista tällä lailla pienempää touhua, että toisin kuin sitten jotkut pienlevymerkit, jotka sitten vaihtelee levyjä keskenään ja toimittaa niitä levyjä johonkin distroihiin myyntiin ja niin no muuta. Ehkä kasettien julkaisijoilta niitä menee sen verran kuin niitä menee. Että ehkä siinä mielessä ehkä sellaista suurempaa alakulttuuria ei saa rakennettua. (Kuosmasen haastattelu 2011: 20:42.)

Shitsuckin julkaisemista kaseteista on otettu 50–100 kappaleen painos. Jossain tapauksissa kasetteja on otettu vähän enemmän ja joissain tapauksissa kansia on jäänyt kuljeksimaan Kuosmasen huoneistoon eli painosta ei ole myyty loppuun. (Kuosmasen haastattelu 2011: 24:20.) Toisaalta Shitsuckin julkaisema materiaalikaan ei aina välttämättä ole sitä kaikkein kaupallisinta sorttia.

Jaa sitten, kun nää julkaisut tai julkaistavat esiintyjät on vähän sellaisia. Nii ne saattaa olla jonkun tyypin sivuprojekteja tai sitten jotain brasilialaista psykedeliaa, josta ei oo silleen ennakkokokemusta kenelläkään täällä päin. Niitä voi olla hankala saada kaupaksi. Joten siinäkin mielessä ne saattaa mennä vain yksittäisenä kuriositeettina jonkun hyllyyn. (Kuosmasen haastattelu 2011: 24:20.)

Kasettijulkaisuilla voikin törmätä 2000- ja 2010-luvulla todella hämmentäviin musiikkityyleihin, joiden julkaiseminen missään muussa muodossa ei olisi kaupallisesti järkevää.

Suomalaisen undergroundin sisällä kasettien julkaisutoiminta vaikuttaa nomadistiselta hankkeelta. Kasettijulkaisijat eivät välttämättä ole tietoisia muista julkaisijoista ja varsinaista kilpailua kasettimerkkien kohdalla ei ole havaittavissa.

Kasettimerkeistä, joita haastattelin, Mielelön mutantti on selkeimmin keskittynyt punkin julkaisemiseen ja diskurssi, jossa haastattelu käytiin oli punk-diskurssi, jossa kaikki asiat liittyvät jollain tavalla punkkiin. Näin ollen myös kasetti käsitettiin nimenomaan punk-formaatiksi, vaikka keskustelussa sivuttiinkin hiphopia ja black metallia. Muuten kasettien julkaisijat vaikuttavat olevan yksittäisiä asianharrastajia, joita yhdistävät tietynlainen keskustan ulkopuolella toiminen. Tämä johtuu tulkintani mukaan siitä, että kaseteilla on eri tavalla marginaalinen asema verrattuna esimerkiksi vinyyliin, jonka uudesta tulemisesta on puhuttu jo kauan. Jotkut levy-yhtiötkin ovat julkaisseet myös kasetteja, mutta niiden julkaisemista voidaan pitää lähinnä kuriositeettina. Kasetti on loppujen lopuksi marginaalinen jo senkin vuoksi, että kasettisoittimet ovat nykytalouksissa suhteellisen harvinaisia.

Suomalaisista levy-yhtiölle levyttäneistä yhtyeistä ainakin Viikate, Beherit ja Polkabilly Rebels ovat julkaisseet 2000- ja 2010-luvulla kasetin. Radio-Rockin haastattelussaan J. Karjalainen kertoo, että hänen kohdalla C-kasetin julkaisu liittyy nostalgiaan ja automatkoihin, joita tehtiin perheen kanssa (Karjalainen, luettu 1.5.2013). Tästä syystä Polkabilly Rebelsin julkaiseminen kasettina oli perusteltua. Radio-Rockin haastattelussa tulee esiin myös kasetin eri puolille muodostuva tietynlainen draaman kaari. Voi helposti kuvitella, että nostalgiaan viittaavat syyt ovat myös olleet motivaatioina Viikatteen ja Beheritin tapauksissa. Viikatteen kohdalla bändin imago ja musiikki tulvii viittauksia menneeseen aikaan. Beheritin kohdalla kasetin suosiminen liittyy myös menneeseen aikaan. Kasetin julkaiseminen viittaa 1990-luvun alussa julkaistuihin black metal -kasetteihin. Beherit puolustaa paikkaansa kotimaisen black metallin kulttinimenä ja kasetin julkaissut Primitive Reaction levymerkki onkin keskittynyt lähinnä underground-black metallin julkaisemiseen. Beheritin Engram CD:n julkaisi Spinefarm, joka on Suomen mittakaavassa yksi tärkeimmistä metalliin keskittyneistä levy-yhtiöistä. Kasettijulkaisuja on 2000- ja 2010-luvulla tullut lähes mistä tahansa genrestä.

Kasettikulttuuri on do-it-yourself (diy) eli tee-se-itse-kulttuuria. Itse tekeminen näkyy selvimmin kasetin kansien taiteilussa. Se, kuinka pitkälle itse tekeminen viedään, riippuu projektista. Ehkä pisimmälle viety esimerkki itse tekemisestä on soitinrakentaja Juhana Nyrhisen Kuollut muisto -yhtye, jonka kaseteilla soitettut instrumentit on Nyrhisen itse alusta loppuun asti rakentamia. Nyrhinen on myös nauhoittanut Kuolleen muiston materiaalin. Underground-kulttuurissa tehdään mahdollisimman monta asiaa itse, koska se on kustannustehokasta ja toisaalta sillä voidaan pitää yllä tietynlaista



autenttisuuden ihannetta. Vastakohdaksi voidaan asettaa mainstream-kulttuuri jossa kilpailua käydään siitä kuinka saadaan myytyä mahdollisimman paljon levyjä. Tee-se-itse-kulttuurissa on tietysti myös vastaavia ihanteita, mutta rajatummin. Käytännössä kasetteja ei tehdä sen vuoksi, että niitä voitaisiin myydä mahdollisimman paljon vaan tietynlaisen eksklusiivisuuden vuoksi. Jos kasetteja vertaa muihin kulutusesineisiin, niin niihin voidaan löytää vertailukohtia esimerkiksi design-esineistä, joiden arvoa ei määritä yksikköjen määrä, vaan nimenomaan se, että tavaraa on olemassa rajatusti.

Kasettien kanssa toimivat ihmiset puhuvat kasettikulttuurista. Haastatteluissa Mika Taanila sanoo, että 1980-luvulla kansainvälisessä keskustelussa puhuttiin Cassette Culturesta. Tällä tarkoitettiin kasettien vaihdantataloutta ja kaseteista kirjoittamista. Aikana ennen internetiä kasetteja vaihdettiin ja kasetin vaihtajat olivat toisiinsa kirjeenvaihdossa. Nykyinen kasettien julkaisutoiminta on haastattelujen perusteella jonkinlaista keskuksen ulkopuolella toimimista. Kasettijulkaisijoilla ei näyttäisi olevan paljoa kontakteja toisiin kasettijulkaisijoihin. Tämä tulkinta saattaa johtua siitä, että haastattelin kasettijulkaisijoita, jotka ovat keskittyneet erilaisiin genreihin. Mieleton mutantti on selkeimmin pelkkään punkkiin keskittynyt kasettimerkki. Shitsuckin julkaisukirjo on laaja, ja yli viidestä–kymmenestä julkaistusta kasetista löytyy genrejä Amiga-tietokoneella tehdystä italodiskosta punkkiin ja doom metalliin. Ruton Music taas on keskittynyt erilaisiin arkistojulkaisuihin ja kokeellisemman musiikin lajeihin. Kasettien julkaisu kuitenkin eroaa pienimuotoisuutensa vuoksi esimerkiksi vinyyliin julkaisusta. Kasetteja voidaan myydä pelkästään kädestä käteen, koska painosmäärät ovat yleensä hyvin pieniä verrattuna esimerkiksi cd-tuotantoon.

#### 4.5 Kasettien julkaisutoiminta stamenttina

Kasettien julkaiseminen on aina mielipiteenilmaus jostain eli statement. Mika Taanilan mukaan se on statement digikulttuuria ja informaation vapaata kulkua vastaan. Taanila sanoo, että hän yrittää omassa elämässään jarrutella nopeata teknologiaa käyttämällä vanhaa kännykkää, autoa ja kirjoittamalla postikortteja. Taanilan kohdalla kasettien julkaisu ei liity pelkästään nostalgiaan vaan kyse on hiljaisesta oppositiosta. (Taanilan haastattelu 2011: 1:04:36.) Kasettien tapauksessa kokemuksesta tekee intensiivisemmän se, että niiden kanssa joutuu näkemään kohtuullisesti vaivaa musiikin hankkimisen eteen.

Et tällainen viestintä aikana, jolloin kaikki on älyttömän helppoa ja on kaikki maailman musiikki hyvin helposti saatavilla ja sama pätee elokuvaan ja kirjoihin ja tällä tavalla kyl siin jotain samalla katoaa. Mä tiedän hirveen paljon tuttuja kavereita ja itekkin syyllistyn vaikkapa elokuvien suhteen sellaiseen ajattelutapaan, että joku leffa on katottavissa siellä ja siellä saitilla tai et se on älyttömän helposti DVD:llä saatavilla, niin se johtaa siihen, että okei se on helposti saatavilla ja silloin sitä ei tuu koskaan katottua. Se on niinku liian helppoa ja siitä tulee sellainen illuusio, et se on jo tavallaan ”tsekattu”, vaikka siitä ei ole sillä tavalla kokemusta, et se on olemassa. Jollain tavalla kyl mä. (.) Sama pätee musta musiikkiin, että tota aika paljon kuuntelen musiikkia, mut se on musta hyvä, et joutuu nähdä vaivaa sen eteen. (Taanilan haastattelu 2011: 17:33.)

Mielettömän mutantin jäsenille kasetti on statement vinylikeräilijöiden luomaa musiikin kulutuskulttuuria vastaan, jossa levyt saa se henkilö, joka tarjoaa niistä eniten. Musiikkia täytyy olla edullisesti saatavilla ja tästä syystä julkaistaan kasetteja. Toisaalta haastattelussa käy ilmi, että kasetteja halutaan myydä oikeisiin koteihin eli niiden myyminen ei ole mitään torikauppaa, vaan kasetteja myydään niille ihmisille, jotka ovat niistä aidosti kiinnostuneita. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 26:00.) Statement liittyy myös reiluuteen, jolla taistellaan myös punkin sisällä elävää business-ajattelua vastaan. Asiat pyritään tekemään mahdollisimman reilusti. Hinnat pyritään pitämään alhaisina, bändeille maksetaan keikoista hyvin ja nuoria bändejä autetaan alkuun. Teemu Bergmanin ja Kiti Elorannan puheessa korostuu tietynlainen vilpittön innostus asiaa kohtaan. Töitä tehdään rakkaudesta musiikkiin eikä esimerkiksi kaupallisen voiton tavoittelun vuoksi, vaikka taloudellinen riski kasettien kohdalla onkin pieni. (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: I 32:44.) Koko kasettitoiminta perustuu pitkälle ihmisten väliseen luottamukseen (Bergmanin ja Elorannan haastattelu 2011: 03:25). Sillä ylläpidetään ammatillisia ystävyysuhteita.

Aki Kuosmanen perusti Shitsuck Tapesin pääosin eettisistä syistä. 2000-luvun alussa CDR-asetat olivat vallanneet kotitietokoneet ja kenellä tahansa, jolla oli tietokone ja polttoasema, oli mahdollista polttaa hengentuotoksena laserlevylle. Alkuvaiheessa trendi oli, että levyjä saatettiin myydä oikeina CD-levyinä, kannet olivat mitä olivat ja myös levyjen hinnat saattoivat olla oikeiden levyjen luokkaa. Kuosmasta ärsytti vilpillinen kaupankäynti ja hän halusi tuoda enemmän rehellisyyttä äänitejulkaisuun käymällä julkaisemaan kasetteja. Toinen syy oli ekologinen. Kasettinauhon päälle pystyi ainakin nauhoittamaan, jos sisältö ei miellyttänyt. Käytettyä CDR-levyä taas ei voinut Kuosmasen mukaan oikeastaan käyttää mihinkään muuhun kuin lintujen pelotteluun kasvimailla. (Kuosmasen haastattelu 2011: 40:47.)

Kasettien julkaisemisella päästään vielä käsiksi siihen lapsenomaiseenkin

maailmaan, jossa ihmisten toiminnan moottorina toimii joku muukin kuin raha. Eräällä tapaa kyse on leikistä, jossa kasetin julkaisijalla ja kasettijulkaisun tehneellä artistilla tai yhteellä on omat tiedostetut roolinsa. Asiaan suhtaudutaan positiivisesti leikkimielellä, vaikka musiikki tekeminen ja myös kasetin julkaiseminen on vaatinut paljon työtä. Kaikki tietävät, että kasetilla ei päästä listamenestyjiksi ainakaan suoraan, vaikka kasettijulkaisukin voi edellä auttaa bändien tai artistien urakehitystä. Leikki tulee siinäkin mielessä väistämättä mieleen, että kasetti on tuttu formaatti kasettiharrastajien lapsuudesta. Se on formaattina jotain sellaista, joka pyöri leikkihuoneessa samaan aikaan, kun leikittiin legoilla tai piirreltiin sarjakuvia. Se on osa tietyn sukupolven lapsuuden maailmaa ja tuo paljon muistoja mieleen. Siten kasettiin statementtinä kuuluu vahva nostalginen ulottuvuus, josta oli tarkemmin puhe luvussa 4.3.

#### 4.6 Kasettien tuotanto skenejen ja genrejen rihmastona

Underground-kulttuuria voidaan hahmottaa Deleuzen ja Guatterin käsittein *rihmastona*. (Deleuze & Guattari 2009: 3; Martin-Jones 2008). Deleuzen ja Guattarin ajattelulle ylipäätään on tyypillistä liikkeen ja dynaamisuuden korostaminen, ja myös rihmasto-käsitteellä on pyrkimys hahmottaa ilmiöitä, jotka eivät ole staattisia ja jotka eivät hahmotu puumaisesti alku- ja loppupisteen välisenä syiden (juuret) ja seurausten (latvus) ketjuna. Rihmasto-käsitteen avulla voidaan luoda tiedosta, joka hahmottaa jonkin kokonaisuuden eri osien tapoja olla suhteessa hyvin moninaisin tavoin. Undergroundiin tämä kyseinen ajattelutapa liittyy hyvinkin suoraan, sillä Deleuze ja Guattari puhuvat *Thousand Plateaus* -kirjassaan erityisesti amerikkalaiselle kulttuurille ominaisesta rihmastosta, jonka osia ovat beatnikit, underground, bändit ja jengit. Näitä kaikkia yhdistää ulkopuolisuus, yhteiskunnan ja vallitsevien normien ulkopuolella toiminen (Deleuze & Guattari 2009: 4). Ulkopuolisuuden ajatus kytkeytyy Deleuzin ja Guattarin ajattelussa myös nomadismien käsitteeseen. Nomadismi on toimimista keskuksien ulkopuolella, kulloisenkin toiminnan muodolle erityisessä ja valtavirrasta poikkeavassa eettisessä tilassa.

Rihmasto ei kuitenkaan ole täysi vastakohta mainitulle puumaiselle ajattelutavalle, sillä Deleuzen ja Guattarin ajattelussa korostetaan uusien ajatuslinjojen, syy–seuraus-suhteiden ja merkitysyhteyksien luomista, ei niinkään pysyttäytymistä länsimaisessa tieteessä tavallisessa dikotomisessa vastakkainasettelussa, josta esimerkkinä elokuvatutkija David Martin-Jones käyttää vastakkainasettelua oikean ja

väärän välillä. Martin-Jones (2008: 3–4) vertaa rihmastoja metsään. On mahdotonta sanoa, että metsässä olisi kysymys jostakin yhdestä totuudesta. Mitään ”tosi-puuta” ei ole olemassa. Se, mikä on olemassa on kokonaisuus, joka koostuu lukuisista puista. Metsän voidaan ajatella olevan myös kooste erilaisista totuuksista. Yhtä alkuperää on mahdoton löytää, koska on mahdotonta sanoa, että mikä puu tuli ensin. Myös jokainen yksittäinen puu on kooste, johon kuuluu yhtä lailla niin vesi, auringonpaiste kuin maaperäkin. Ilman edellä mainittuja elementtejä ei puuta olisi olemassa, vaikka sen siemen olisikin. Kaikki on rihmastoitunutta ja puun ilmenemismuoto on vain yksi puoli rihmastoja.

Myös Martin-Jones kuvaa underground-kulttuuria rihmastoksi. Martin-Jones (2008: 5) kuvaa nykypäivän underground-protestiliikettä, johon kuuluvat ilmiöt kytkeytyvät toisiinsa rihmastollisesti internetin avulla. Voi sanoa, että ennen internetiä juuri kasetit ja kirjeenvaihto oli underground-kulttuurin rihmastollisen verkostoitumisen tapa.

Kasettien tuotanto oli ja on edelleen rihmasto, jonka eri osien väliset suhteen muodostuvat tiettyjen asialle omistautuneiden keskushenkilöiden kautta. Tämä ei ole minkäänlainen hierarkkinen jaottelu, mutta on selvää, että kun esimerkiksi Aki Kuosmasen Shitsuck Tapes & Stuff on julkaissut yli 50 kasettia, niin hän on luonut kytkentöjä useampaan suuntaan kuin julkaisijat, jotka ovat julkaisseet vain yhden kasetin.

Undergroundille tyypillistä on, että siihen kirjautuneet tahot pysyvät sen piirissä mahdollisesti koko elämänsä ja tästä syystä myös underground-rihmasto saattaa olla hyvinkin laaja. Tällä hetkellä M.A. Numminen, Markku Into ja muut ensimmäisen aallon undergroundin käynnistäjät ovat vielä elossa, ja underground-rihmaston Suomessa muodostuminen voidaan nähdä alkavan heistä. Täytyy kuitenkin muistaa, että koska metsässä ei ole yhtä ensimmäistä puuta, niin ei myöskään underground syntynyt tyhjästä. Sen vaikuttimiin kuului beat-kulttuuri ja muut ulkomailta tulleet virtaukset mutta myös kotimainen avantgarde-liike, joka toki sekin oli verkostoitunut vahvasti kansainvälisesti. Tästä ajatteluketjusta voidaan huomata miten rihmasto toimii ja kuinka tietystä rihmaston osasta voi löytää uusia rihmastoja, jotka laajenevat taas eri suuntiin. Jos underground-rihmastoja ajatellaan metsänä, niin sille välttämättömiä olivat Suomen tietynlainen kansainvälisyyskehitys, johon kuuluivat ulkomailta tilatut pienlehdet, ulkomaalaisten esiintyjien vierailu Suomessa ja ilmapiiri johon vaikuttivat kansainväliset virtaukset, kuten happeningit. Jos taas ajatellaan C-kasettien julkaisua,

niin C-kasetilla teknisenä formaattina oli merkitystä. Luonnollisesti underground-C-kasetteja ei kannattanut julkaista ennen kuin C-kasetit olivat yleistyneet Suomessa. Underground-musiikkia oli toki jo ennen C-kasettiaikaa julkaistu vinyylinä, mutta kasetti mahdollisti entistä paremman kansainvälisen verkottumisen.

Rihmastomainen lähestymistapa on itselleni helppo tapa ymmärtää undergroundia ilmiönä. Undergroundia on vaikea ajatella historiallisesti lineaarisena ilmiönä, jossa olisi kysymys tietynlaisesta kehitymisestä jostain yksittäisestä lähtöpisteestä aina vain paremmaksi. Musiikin tekemisen muodoille on tyypillistä historiallisten vaikutteiden hyödyntäminen ja paluu tekemään asioita esimerkiksi vanhentuneiksi koetuilla välineillä, kuten neliraitanauhureilla, tai halu julkaista musiikkia formaateissa, jotka ovat monen ihmisen mielestä tulleet jo tiensä päähän. Pyrkimyksenä saattaa myös olla halu tehdä näkyväksi erilaisia suhteita historiaan. Kun esimerkiksi Roton Music julkaisee Erkki Kurenniemen arkistonauhoituksia, on kyseessä halu kunnioittaa undergroundia traditiona ja kertoa, että esimerkiksi noise-musiikissa ei varsinaisesti ole kysymys mistään uudesta ilmiöstä: samankaltaista melua on tehty jo 1970-luvulla. Kyse on myös autenttisuuden ihanteesta ja eräänlaisten referenssipisteiden löytämisestä omalle tekemiselle. Kasettien julkaisijat vaikuttavat olevan hyvin perillä formaattinsa historiasta ja vanhoista kasettilevymerkeistä. He ovat sitoutuneet tietynlaiseen julkaisutraditioon. Tavoitteena on lisäksi esikuvien kunnioitus, mutta myös nykykäytäntöjen vastaisten uusien toimintatapojen hyödyntäminen.

Kasettien julkaisussa ei ole kysymys ilmiöstä, jolle on olemassa jokin varsinainen alku- ja päätepiste, vaikka tietenkin teknisenä alkupisteenä voidaan nähdä kasettiformaatin patenttoiminen 1960-luvulla. Tätäkin ”alkuhetkeä” kuitenkin edelsi pitkä tekninen kehitys aina Thomas Alva Edisonista alkaen ja tällekin kehitykselle taas oli omat vaikuttimensa olemassa. Tämä alkupiste ei siis kerro kuin yhden teknisen yksityiskohdan siitä, mistä kasettikulttuurissa on kysymys. Formaattina kasetti sitoo erilaisia skenejä ja genrejä toisiinsa, ja esimerkiksi keskustelussa Mielettömän mutantin Kiti Elorannan ja Teemu Bergmanin kanssa vilahtelevat niin rap kuin black metallikin. Kokemuksellisesti kasetti on formaatti, joka antaa vapauden julkaista sitä mitä halutaan ilman suurta taloudellista riskiä. Huokeutensa takia se muodostaa myös taloudellisista puitteista riippumattoman nomadisen tilan, jossa toimia. Kasetin julkaisemisella onkin kiinteä yhteys musiikin julkaisemisen demokratisoitumiseen ja erilaisten genrejen esiintuloon ympäri maailman.

Kasettia koskevassa rihmastossa ei ole kysymys siitä, että kasetit kertoisivat vain

yhtä tarinaa. Kasetin suosio 2000- ja 2010-luvuilla kertoo siitä, että se on hyvin monimuotoinen formaatti, joka palvelee erilaisia tarkoituksia. On helppo yhtyä David Martin-Jonesin metsävertaukseen, sillä kasettijulkaisun voi Suomessa nähdä olevan eräänlainen käsitteellinen metsä. Kasettijulkaisu-rihmaston voi hyvin ajatella myös karttana, joka tässä tutkimuksessa rajautuu Suomeen. Jos ajatellaan käsitteellistä metsää, niin julkaisutoiminta on tiheämpää suurissa kaupungeissa. Kasettien julkaisijoita on eniten pääkaupunkiseudulla yksinkertaisesti siksi, että siellä asuu eniten ihmisiä. Tästä huolimatta rihmasto ulottuu koko Suomen alueelle Lappia myöten. Pienissä kaupungeissa on bändejä, jotka julkaisevat kasetteja ja levittävät niitä.

Tämän tutkimuksen aikana Mioletön mutantti -kasettimerkin Teemu Bergmanin Pää Kii-yhtye voitti kriitikko-Emman ja Bergman pääsi esiintymään esimerkiksi toimittaja Arto Nybergin TV-ohjelmassa, minkä tuloksena hänen olemustaan kommentoitiin iltapäivälehdissä. Pää Kiistä oli vuoden sisällä tullut Suomen suosituimpiin lukeutuva punk-bändi, jonka levyä on tätä kirjoittaessa myyty yli 5000 kappaletta. Voidaanko Teemu Bergmania siis pitää enää underground-vaikuttajana, kun toiminta leviää näin laajasti undergroundin ulkopuolelle? Mielestäni voidaan. Kyseessä on edelleen underground-toimija, jonka bändit ja tekeminen on hyvin pitkälle undergroundin ihanteiden mukaista, vaikka eräänlainen läpimurto underground-kuvioiden ulkopuolelle tapahtuikin.

Elämme mielenkiintoista aikaa sillä myös suomalaisen undergroundin tärkeimpiin vaikuttajiin kuuluvan Läjä Äijälän hardcore-yhtye Terveet Kädet oli ehdolla Emman saajaksi. Jotain underground-rihmaston monimuotoisuudesta kertoo sekin, että Bergmania haastatellut Arto Nyberg on ollut avustamassa Kaaos-nimistä zineä 1980-luvun alussa (Inkinen 2009: 137). Kaaos-zinen yhteydessä julkaistiin myös muutama kokoelmakasetti, jotka sisälsivät ajalle tyypillistä hardcore-punkkia. (Levyhylly, luettu 1.5.2013.)

Undergroundin ja mainstream-kulttuurin suhdetta voidaan myös käsitellä rihmasto-käsitteen avulla metsävertausta hyödyntäen. Undergroundin ja mainstreamin välille ei voida tehdä mitään karkeaa ja selvää rajaa, vaan tilannetta voidaan hahmottaa esimerkiksi siten, kuinka havumetsä ja lehtimetsä limittyvät toisiinsa. Molemmat puutyyppit mahtuvat samaan maastoon, mutta on myös olemassa metsiä, joissa ei ole havupuita ja metsiä joissa ei ole lehtipuita. Molemmat puutyyppit ovat hyvin samantyyppisiä perusrakenteiltaan ja ne tarvitsevat samoja asioita, mutta ne ovat kuitenkin selkeästi erilaisia puutyyppisiä, jotka viihtyvät menestyvät erilaisessa

maastossa. Samalla tapaa kulttuurissamme on alueita joihin mainstream-kulttuuri ei ulotu ja alueita joihin underground-kulttuuri ei ulotu. Kyseiset tilat voivat olla esimerkiksi fyysisiä paikkoja tai sitten mentaalisia tiloja.

Undergroundin kohdalla perinteinen puumainen ajattelutapa ei toimi, vaan ilmiön rihmasto ulottuu moneen suuntaan. Kyseessä ei ole mikään yksiselitteinen pukeutumistyyli tai musiikinlaji tai vastaava, vaan monimuotoinen ilmiö joka on levittänyt vaikutteensa lähes kaikille kulttuurin osa-alueille. Historiallisestikin voi undergroundin ajatella olevan yhtä lailla säilyttävää kuin uutta luovaa. Erilaiset historialliset tasot liikkuvat ilmiön sisällä moneen suuntaan.

## 5. Johtopäätökset

Tässä tutkimuksessa olen käsitellyt sitä, millaisena formaattina kasettien julkaisijat kokevat kasetin. Haastattelin neljää underground-kulttuurissa vaikuttavaa toimijaa kasettien julkaisemista koskien. Tutkimuksen metodi oli hermeneuttisfenomenologinen kenttätyö, jota täydensin Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin rihmaston käsitteellä. Fenomenologian vaikutus näkyi haastattelukysymyksissä, jotka oli laadittu niin, että haastateltavat vastasivat kysymyksiin siitä millainen kokemus kasettien julkaiseminen heidän mielestään oli. Hermeneutiikka taas vaikutti haastattelutekstin analysointiin ja oman paikkani hahmottamiseen tutkijana. Haasteena oli myös päättää alati syvenevä tulkinnan kehä niin, että se palveli mahdollisimman hyvin tätä tutkimusta.

Tutkimuksen herneuttis-fenomenologisen kenttätyön ja siihen kuuluvien haastattelujen avulla kartoitin underground-toimijoiden kokemuksia kasettien julkaisemisesta. En tavoitellut haastatteluissa vastauksia siihen, *mitä* kasettijulkaisutoiminta on 2000- ja 2010-luvun suomalaisessa undergroundissa, vaan *millaista* se on. Fenomenologian suurin anti oli siinä, että fenomenologisen otteen avulla pystyin toimimaan dialogissa tutkimuskohteen kanssa. En olisi voinut tehdä tutkimusta vain objektiivisena tarkkailijana, vaan olen ollut tutkimuksen alusta lähtien itsekkin osa underground-kasettien julkaisutoimintaa. Nämä seikat olivat myös osa omien ennakkokäsitysteni tunnistamista. Kasetti sitoi keskustelun aiheena haastattelut toisiinsa ja vaikka kasettijulkaisijat eivät tunteneet toisiaan, niin he viittasivat samoihin diskursseista.

Fenomenologista kenttätyöstä etenin analyysiin, jota laajensin Gilles Deleuzin ja Felix Guattarin rihmaston käsitteellä. Deleuzin ja Guattarin filosofian voidaan ajatella olevan ristiriidassa heideggerilaisen hermeneuttisen fenomenologian kanssa, koska hermeneuttinen fenomenologia ulottuu vain asioihin, joista meillä voi olla kokemusta, mutta tämä ei tarkoita, että fenomenologia olisi käyttökeltvotonta. Omassa tutkimuksessani fenomenologia tarjosi väylän hahmottaa tutkimuskenttää kokemuksista käsin ja koska kokemukset kasettien julkaisemisesta oli tutkimukseni keskiössä, valinta oli perusteltu.

Martin Heideggerin ajattelu eroaa Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin ajattelusta siinä, että Heideggerin tavoitteena on jonkinlaisen alkuperän löytäminen asioille. *Olemisessa ja ajassa* se tarkoitti Antiikin kreikkalaisen olemistavan löytämistä, koska



traditio oli sen peittänyt. Deleuze ja Guattari ovat taas kiinnostuneet erilaisista tulemisista. Rihmastollisen ajattelun taustalla on tavoite päästä tilanteeseen, jossa alkuperää on mahdoton löytää ja jäljellä on spinozalainen ykseyden ja moneuden yhdistelmä, jossa olemassa yksi luonto, josta voi kuitenkin löytää valtavasti erilaista liikettä. Itse näen nämä kaksi erilaista ajatuslinjaa lähinnä työvälineinä.

Tutkimukseni alussa oli tärkeää tunnistaa fenomenologisella otteella ennakoasenteeni ja se, mitä jo tiedän aiheesta. Haastattelukysymyksiin fenomenologia ja Heideggerin ajatukset vaikuttivat hyvinkin suoraan. Ne eivät kuitenkaan tuntuneet toimivan, kun ryhdyin tekemään analyysia. Vaikka Heideggerin ajattelussa voidaan nähdä myös sosiaalisia ulottuvuuksia niin koin, että Deleuzen ja Guattarin rihmasto-käsitteellä pystyy kuvaamaan undergroundia paremmin. Tähän saattoi vaikuttaa myös se, että Deleuze ja Guattari elivät aikana jolloin undergroundista alettiin puhua ja he myös käyttivät rihmaston käsitettä kuvaamaan amerikkalaista undergroundia. Guattari ja Deleuze myös kannustavat ajatuskokeiluihin tutkimusta tehdessä ja metsä-metaforan käyttäminen undergroundin kuvailemiseen oli tällainen kokeilu. En kuitenkaan näe ristiriitaa siinä, että hyödynsin työni alussa Heideggerin ajatuksia, vaikka asetinkin ne myöhemmin sivuun. Tavoitteeni ei ollut tehdä tutkimusta vain yhden filosofin ajatusten pohjalta, vaan käyttää niitä välineitä, joista kussakin tilanteessa oli hyötyä.

Hermeneuttisen ja rihmastollisen ajattelun eroavat siinä, että niissä käsitys tiedosta on erilainen. Jos tietoa ajatellaan kuvana, niin rihmastollinen ajattelu levittää eteemme maastokartan, jossa kaikki ovat kytkeytyneinä toisiinsa. Hermeneuttinen ajattelutapa on taas vertikaalisempi. Se muistuttaa enemmän spiraalia, joka porautuu yhä uusien tulkintojen kautta kohti yhä syvempää käsitystä asioista. Nämä ajattelumallit eivät ole toisiaan poissulkevia, mutta niiden liike on erilainen. Hermeneutiikka suuntaa kohti alkuperää, kun taas rihmastollisessa ajattelussa on kysymys muutoksessa olevista prosesseista ja tulemisista. Molempia tapoja voidaan käyttää hyödyksi, jos sopivat tutkimuskohteen luonteeseen. Joskus yksi reitti vie johonkin asti, mutta tämän jälkeen on valittava uusi suunta, jotta pääsee perille.

Tutkimuksessani huomasin, että kasettien vahva puoli musiikkiformaattina on ollut se, että kuka tahansa voi julkaista niitä pienillä kuluilla. Julkaisukynnys on matala ja tästä syystä kaseteilla julkaistaan materiaalia, jota muuten ei välttämättä olisi saatavilla. Kasettien julkaisu on näkyvä osa 2000- ja 2010-luvun undergroundia. Vaikka niistä ei varsinaista tilastotietoa saakaan, niin julkaisuutoimintaa on siinä määrin, että Teemu Bergman ja Kiti Eloranta kutsuvat sitä pienimuotoiseksi muoti-ilmiöksi. Uskon,

että varsinkin 2010-luku tullaan muistamaan suomalaisessa undergroundissa vuosikymmenenä jolloin C-kasetit tekivät paluun. Undergroundin ja muodin välillä ei ole nähtävissä ristiriitaa. Underground-kulttuuri ei ole immuuni muoti-ilmiölle, vaan senkin sisällä toiset ilmiöt ovat suosituimpia kuin toiset ja erilaiset virtaukset elävät sykleissä aivan kuten valtavirran kulttuurissakin.

Kasettikulttuuria on ollut siitä lähtien, kun kasetteja on valmistettu. Ensimmäiset merkit siitä tulivat tutkimukseni mukaan Grateful Deadin fanikunnan myötä. Tämän jälkeen kasetteja on vaihdettu, myyty ja ostettu maailmanlaajuisesti. Kasettien vaihdantakulttuuri loi oman verkkonsa, joka toimi kirjeenvaihdon yhteydessä ja ajoi hyvin pitkälti samaa asiaa kuin internet tänä päivänä. Kasettien kautta oli helppo levittää musiikkia ympäri maailmaa ja marginaalisemmatkin genret löysivät sitä kautta väylän julkaista materiaalia. Lisäksi kasettikulttuuri demokratisoi musiikin kulutusta, koska oikeastaan kenellä tahansa oli varaa kasetteihin. Vielä tänäkin päivänä kasetti toimii musiikin levittämisen apuna alueilla, joilla ihmisillä ei välttämättä ole varaa esimerkiksi tietokoneisiin. Länsimaissa kasetti saattaa nykyisin olla kurioositeetti, mutta se on edelleen tärkeä väline pienille paikallisille yhtyeille, jotka haluavat materiaalinsa ulos fyysisessä formaattissa. Kasetin rinnalla elää yhä CDR-formaatti, ja on julkaisijoita, jotka ovat keskittyneet lähinnä CDR-levyihin. Tällainen on esimerkiksi 267 Lattajjaa -levymerkki (267 Lattajjaa, luettu 3.5.2013), joka on julkaissut kymmeniä CDR-levyjä, mutta myös kasetteja. Samoin Lal Lal Lal -levymerkki on julkaissut kasetteja, CDR-levyjä ja vinyylejä (Lal Lal Lal, luettu 6.7.2013). Eri formaatit elävät rinnakkain, eikä niitä tarvitse nähdä toistensa vastakohtina.

Underground-musiikkia ja avantgardea ei voi käyttää synonyymeinä, mutta underground-kulttuurista voi löytää kytkeitä avantgarde-kulttuuriin. Jos avantgardea ajatellaan kasettiformaatin kautta, niin osa kaseteilla julkaistusta musiikista voi mieltää avantgardeksi. Näin avantgarde voidaan nähdä musiikkigenrenä, jolle on ominaista äänikokeilut ja musiikillisten rajojen rikkominen. Tällaista musiikkia on julkaistu C-kasettina jonkin verran 2000- ja 2010-luvun suomalaisessa undergroundissa. Nykyisin on kuitenkin vaikea puhua avantgardesta, koska niin monet genret pitävät sisällään lupauksen äänikokeiluista ja musiikillisten rajojen rikkomisesta. Tällaisia genrejä ovat esimerkiksi hälyääniin perustuva noise ja äänenväreillä maalaamiseen keskittynyt ambient. Lisäksi on lukuisia improvisaatiosta ammentavia genrejä, kuten vapaata folkia, vapaata jazzia ja puhdasta vapaata improvisaatiota, joka ei varsinaisesti ole genre, vaan musiikillinen ajattelutapa. Nämä kaikki genret ja ajattelumallit voidaan nähdä

avantgardena tuntemamme tradition osina ja kaikkia edellä mainittuja genrejä on julkaistu kaseteilla underground-kulttuurin sisällä 2000- ja 2010-luvun Suomessa.

Kasettien julkaisutoiminta on tutkimukseni mukaan mitä näkyvimmin DIY- eli tee-se-itse-kulttuuria. Käsitteitä DIY- ja underground voi pitää toisiinsa lomittuneina, koska undergroundiin liittyy olennaisesti omaehtoinen toiminta. DIY näkyy kasettien julkaisussa käsityöläisyytenä, jossa arvostetaan esimerkiksi sitä, että kasettien kannet askarrellaan itse. Kasetit myös saatetaan kopioida itse, niin kuin Shitsuck Tapes & Stuff -kasettimerkin Aki Kuosmanen tekee. Kasettien julkaisu on osa sitä vaihdannan ja mikrotalouden verkkoa, johon kuuluvat zinet, omakustannesarjakuvat tai bootleg-nauhoitukset.

Mika Taanila puhui haastattelussaan kansainvälisestä kasettikulttuurista ja siitä, kuinka kasettien julkaisu ei ollut kovinkaan systemaattista Suomessa vielä 1980-luvulla. Varsinaisesta suomalaisesta kasettikulttuurista ei voida puhua hänen mukaansa vielä 1980-luvun alun kontekstissa (Taanilan haastattelu 2011: 21:30). Nykyisin Suomessa on tutkimukseni mukaan selkeästi kasettikulttuuri olemassa. Kasettien julkaiseminen on suhteellisen systemaattista ja niitä julkaistaan jatkuvasti lisää. Tämän tutkimuksen perusteella vaikuttaisi myös siltä, että kasetti on tullut jäädäkseen. Tietenkin kyseessä voi olla myös pienimuotoinen muoti-ilmiö, mutta on vaikea kuvitella, etteikö nykyinen kasettitrendi myös jättäisi kiinteitä toimintamalleja musiikkikulttuuriin. Ainakin rap-levy-yhtiö Monspin tapaus osoittaa, kuinka kasetteja julkaistaan heiltä 2010-luvulla enemmän verrattuna 2000-lukuun. Tästä huolimatta on vaikea uskoa, että kasettiformaatti nousisi koskaan takaisin niihin myyntilukemiin, jotka sillä oli 1980-luvulla. C-kasetin tehtävä 2010-luvulla on tarjota kuluttajalle jotain kilpailevia formaatteja pienempää ja rajatumpaa. Edellä mainittuja piirteitä tukevat kasetin pieni koko ja äärimmäisen rajatut painokset.

Tutkimukseni perusteella suomalaiset underground-C-kasetit myydään pääasiassa Suomeen. Poikkeuksena on kuitenkin Ruton Music, jonka materiaalista suuri osa liikkuu ulkomaille Jussi Lehtisaloon Ektro Recordsin verkkokaupan kautta. Underground-C-kasettien julkaisu on tältä osin muuttunut 1980-luvusta, jolloin suomalaiset underground-C-kasetit menivät kaikki pääasiallisesti ulkomaille ja jolloin kirjeenvaihto oli olennainen osa tuota kulttuuria. Kirjeenvaihdon loppumiseen vaikuttaa internet, jossa kontakteja pääosin nykyisin luodaan ja ylläpidetään. Kasettien julkaisu kuitenkin vaikuttaa myös nomadistiselta hankkeelta siinä mielessä, että kasettien julkaisijat tuovat esille, että he eivät välttämättä tiedä muita suomalaisia

kasettien julkaisijoita. Jokainen tämän tutkimuksen haastateltava puhuu jonkinasteisista ulkomaankontakteista, joten täysin periferiassa ei suomalaisessakaan kasettikulttuurissa kuitenkaan eletä. Kasettien julkaisussa on kuitenkin se erikoinen seikka, että kasettien valmistuskulut saattavat olla pienemmät kuin kasettien toimituskulut, joten voi olla taloudellisesti järkevämpää teettää Yhdysvalloissa oma kasettipainos kuin lähettää Suomesta kasetteja sinne myytäväksi. Tämä seikka tietenkin osaltaan saattaa tyrehdyttää kontaktit tiettyihin suuntiin. Pallo heitetään toiselle osapuolelle, jonka täytyy päättää, että alkaako hän kasettijulkaisijaksi vai ei sen sijaan, että vain myisi C-kasetteja.

C-kasettien julkaisutoiminta voidaan nähdä nomadistisena hankkeena mikäli nomadismille annetaan puhtaasti teoreettinen merkitys eikä sitä sekoiteta antropologian nomadismiin käsitteeseen. Deleuze ja Guattari käyttävät nomadismiin käsitettä kuvaamaan toimintaa, joka tapahtuu keskusten ulkopuolella. C-kasettien julkaisutoiminnan voidaan ajatella toimivan perinteisen levy-yhtiö-vetoisen musiikkiteollisuuden ulkopuolella. Kasetteja voi julkaista kuka tahansa ilman suurta rahallista panostusta. Kasetilla voi julkaista juuri sellaista musiikkia kuin haluaa ilman niin kutsuttujen portinvartijoiden läsnäoloa. Näin kasetti toimii tavallaan omilla säännöillään vallitsevan järjestelmän ulkopuolella. C-kasetti-julkaisemisen päämäärä ei ole myydä mahdollisimman monta tuotetta vaan myydä niitä juuri sen verran, kun tuotetta on painettu. Joistain underground-C-kaseteista on tullut useampia painoksia, mutta usein kasettipainokset ovat hyvin rajattuja ja pääasiallisesti uusia painoksia ei oteta. Kaikkien haastateltavien puheissa nomadismi näkyy myös siinä, että he kokevat olevansa julkaisutoiminnan ulkokehällä. Kontakteja muihin julkaisijoihin ei välttämättä ole ja toiminta on hyvin pienimuotoista. Nomadismi voidaan nähdä myös eettisenä ratkaisuna ja tietynä kannanottona nykyistä kulutusyhteiskuntaa kohtaan.

Talous tulee haastatteluissa monta kertaa puheeksi. Rahaa on käytössä vähän, joten kasetti voi olla ainoa formaatti, CDR:n lisäksi, jota on mahdollista julkaista käytettävissä olevin resurssein. Materiaaliset olosuhteet siis johtavat kasettien julkaisemiseen. Kuitenkin varsinkin Shitsuck Tapes & Stuffin Aki Kuosmasen puheissa korostuvat myös uusmaterialistisiksi tulkittavissa olevat näkökohdat. Kuosmanen puhuu haastattelussaan siitä kuinka tietynlainen ekologinen herääminen oli johtanut kasettien julkaisemiseen. C-kasettien julkaisutoiminnassa on kyse mielenilmauksesta sitä ajattelutapaa vastaan, jonka mukaan kulutustottumuksissamme kaiken pitäisi olla uusinta uutta. Kasetin kautta voidaan hahmottaa monenlaisia materiaalisia olosuhteita:

taloudellisia, ekologisia, poliittisia ja niin edelleen. Kysymyksessä on näiden olosuhteiden limittyminen toisiinsa. Taloudelliset olosuhteet vaikuttavat siihen kuinka ympäristökysymykset nousevat esiin ja nämä puolestaan eivät ole irrallaan poliittisista kysymyksistä. Kysymys on jälleen kerran rihmastosta, jota voidaan seurata moneen suuntaan.

Tutkimuksessani haastateltavat toteavat, että kasettien julkaisutoiminta on niin pientä ja erillään kaikesta muusta julkaisutoiminnasta, että varsinaista alakulttuuria siitä ei muodostu. Tutkimuskäsitteenä taas Birminghamin koulukunnan alakulttuuriteoria toimii varsin huonosti kasettitutkimukseen johtuen jo siitä, että alakulttuuriteoria on kehitetty nuorisokulttuurin tutkimusta ajatellen. Kaikki haastattelemani ihmiset ovat yli 30-vuotiaita, joten nuorisokulttuurista ei ole mielekästä puhua. Toinen vaikeus johtuu siitä, että perinteisessä alakulttuuriteoriassa ajatellaan, että alakulttuurista kasvaa jossain vaiheessa ulos. Näin ei kuitenkaan ole haastattelemani henkilöiden kohdalla käynyt, vaan tietynlainen alakulttuurisamastuminen jatkuu heidän kohdallaan luultavasti läpi elämän.

Olen työssäni käsitellyt underground-kulttuurin eri osa-alueita kasettiformaatin kautta ja tullut siihen tulokseen, että underground-kasettien julkaisutoimintaa on hedelmällisintä kuvata rihmasto-käsitteen avulla. Rihmaston avulla on mahdollisuus käsitellä sitä verkkoa, jossa erilaiset genret ja skenet ovat kytkeytyneet toisiinsa C-kasetti-formaatin kautta. Kuten on aiemmin mainittu C-kasetti eräänlaisena kuriositeettina tuo näkyville musiikkikulttuurissa laajemminkin vallitsevia asiantiloja. Ajatus on hyvin samanlainen kuin historian puolella mikrohistoriallisessa metodissa, jossa yksittäistapausten kautta saadaan kuva jostain yleisemmästä. Formaatti luo eräänlaisen tirkistysaukon tämän päivän musiikkikulttuureihin ja tekee näkyväksi sitä monimuotoisuutta, joka jää piiloon, jos tarkastelemme esimerkiksi vain myyntitilastoja. Undergroundin voi nähdä vain poikkeamana valtavirran musiikkikulttuurista, mutta asia ei ole niin yksinkertainen. Moni tämän hetken listamenestyjä on saanut kannuksensa underground-kulttuurista ja yhtyeet myös tekevät kytkeviä yhteyksiä undergroundiin näkyviksi esittämällä suurelle yleisölle underground-yhtyeiden lainakappaleita. Tällaisina esimerkkeinä voidaan nähdä esimerkiksi Kotiteollisuuden cover-levyt ja Apulannan Terveet Kädet -coveroinnit ja PMMP:n keikoilla kuullut Mana Mana ja Ypö-Viis-versioinnit.

Underground diskursiivisena sateenvarjokäsitteenä on hedelmällinen tutkittaessa mitä tahansa 1960-luvun jälkeistä musiikkikulttuuria, johon liittyy viehtymys

omaehtoiseen toimintaan ja instituutioiden ulkopuolella toimiminen. Haluaisin nähdä undergroundin laajempaa ajattelutapana, jonka avulla on mahdollisuus ylittää skenejen ja genrejen rajoja. Näin ollen se myös tarjoaisi jatkotutkimusmahdollisuuksia alueille, joita ei ole vielä tutkittu. Rihmastollinen ajattelutapa, hermeneuttinen fenomenologia, etnografia ja kenttätyö ovat tutkimuksessani osoittautuneet toimivaksi yhdistelmäksi.

# Lähteet

## 1. Haastattelut

Kuosmanen, Aki. 7.7.2011, Tampere.

Bergman, Teemu & Eloranta, Kiti. 5.12.2011, Helsinki.

Taanila, Mika. 24.10.2011, Helsinki.

Kaikki haastattelut ovat Atte Häkkisen tekemiä. Nauhat ja transkriptiot ovat haastattelijan hallussa. Haastatteluviittausten yhteydessä oleva numerosarja viittaa haastattelutiedoston minuutti- ja sekuntiarvoon. Teemu Bergmanin ja Kiti Elorannan yhteishaastattelu on tehty useammassa osassa ja haastatteluviittauksessa oleva roomalainen numero kertoo sen, kuinka mones haastattelun osa on kyseessä.

## 2. Internet-lähteet

267 Lattajjaa. ”267 lattajjaa - releases”,

<<http://www.dlc.fi/~hhaahti/267lattajjaa/releases.html>> (Luettu 3.5.2013.)

Anger, Ville. ”Trapped Under Slice”,

<<https://www.facebook.com/TrappedUnderSlice>> (Luettu 4.7.2013.)

Autoalan tiedotuskeskus. ”Henkilöautokannan keski-ian kehitys”,

<[http://www.autoalantiedotuskeskus.fi/tilastot/suomen\\_autokanta/autokannan\\_kehitys/henkiloautokannan\\_keski-ian\\_kehitys](http://www.autoalantiedotuskeskus.fi/tilastot/suomen_autokanta/autokannan_kehitys/henkiloautokannan_keski-ian_kehitys)> (Luettu 1.5.2013.)

Discogs. ”Hellacopters, the - Head off (CD, album) at Discogs”,

<<http://www.discogs.com/Hellacopters-Head-Off/release/1719971>> (Luettu 21.4.2013.)

Helsingin Sanomat. ”C-kasettien myynti kääntyi kasvuun”,

<[http://www.hs.fi/kulttuuri/artikkeli/C-](http://www.hs.fi/kulttuuri/artikkeli/C-kasettien+myynti+kääntyi+kasvuun/1135246054019)

[kasettien+myynti+kääntyi+kasvuun/1135246054019](http://www.hs.fi/kulttuuri/artikkeli/C-kasettien+myynti+kääntyi+kasvuun/1135246054019)> (Luettu 19.4.2013.)

Iltä-Sanommat. ”Yllättävä tieto c-kaseteista: myynti romahti 100,6 prosenttia”,  
<<http://www.iltasanomat.fi/kotimaa/art-1288535309621.html>> (Luettu 20.4.2013.)

Karjalainen, Jukka. ”Polkabilly Rebels ilmestyy myös C-kasettina”, Radio Cityn  
haastattelu 26.3.2010,  
<<http://www.youtube.com/watch?v=RcuA5G3Hqug>> (Luettu 1.5.2013.)

Lal Lal Lal Records. ”Lal Lal Lal”, <http://www.haamu.com/lallallal/> (Luettu 6.7.2013.)

Levyhylly. ”Kaaos lehden kokoelmakasetti 2 1983”,  
<<http://jaxen.blogspot.fi/2012/09/kaaos-lehden-kokoelmakasetti-1983.html>> (Luettu  
1.5.2013.)

Library of Congress. ”The History of the Edison Cylinder Phonograph” ,  
<<http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edcyldr.html>> (Luettu 23.4.2013.)

Monsp Records. ”Monsp Records: Julkaisut”,  
<<http://www.monsp.com/julkaisut.php>> (Luettu 1.5.2013.)

Renko, Touko & Suikkanen, Mikko. ”Keesi päässä, lapa jäässä”,  
<<http://dl.dropboxusercontent.com/u/8596478/kplj-zine-2010.pdf>> (Luettu 4.7.2013.)

Samson, Jim. ”Avant garde.” In Grove Music Online. Oxford Music Online,  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01573>> (Luettu  
20.10.2011.)

Staub, Ian Matthew 2010. ”Redubbing the Underground: Cassette Culture in  
Transition” Honors Theses - All. Paper 418,  
<[http://wescholar.wesleyan.edu/etd\\_hon\\_theses/418](http://wescholar.wesleyan.edu/etd_hon_theses/418)> (Luettu 1.7.2013.)

Tapeline. ”Cassette duplication - Tapeline Ltd”,  
<[http://tapeline.info/v2/index.php?seo\\_path=cassette-duplication/cassette-duplication&PHPSESSID=826eda3cc6cab6fe2e06d5a49c0fb795](http://tapeline.info/v2/index.php?seo_path=cassette-duplication/cassette-duplication&PHPSESSID=826eda3cc6cab6fe2e06d5a49c0fb795)> (Luettu 19.4.2013.)



Yle. ”C-kasetti kumpuaa nostalgiaa”,  
<[http://yle.fi/uutiset/c-kasetti\\_kumpuaa\\_nostalgiaa/5276694](http://yle.fi/uutiset/c-kasetti_kumpuaa_nostalgiaa/5276694)> (Luettu 19.4.2013.)

Ylioppilaslehti. ”Vinyyliä sorvaamassa”,  
<<http://ylioppilaslehti.fi/2012/02/vinyylia-sorvaamassa/>> (Luettu 1.5.2013.)

### 3. Kirjallisuus

Adorno, Theodor W. 1942. *On Popular Music*. New York: Institute of Social Research.

Ajatuksen valo #5,99. 2013.

Aspa, Mikko 2011. ”Mika Taanila: Early days noise maker and experimental documentary maker from Finland”. *Special Interests* #6/2011. 32-36.

Berger, Harris M. 1999. *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hannover: University Press of New England.

Berger, Harris M. 2008. ”Phenomenology and the Ethnography of Popular Music: Ethnomusicology at the Juncture of Cultural Studies and Folklore”. *Shadows in the Field - New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* - 2. painos. Toim. Barz, Gregory & Cooley, Timothy. Oxford: Oxford University Press. 62-76.

Bogue, Ronald 2007. *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Abingdon, UK: Ashgate.

Bijsterveld, Karin & Van Dijck, José 2009. *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bruun, Seppo; Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu. Salo 2002. *Jee jee jee: suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.

Coole, Diana & Frost, Samantha 2010. *New Materialism: Ontology, Agency, and*

*Politics*. Durham & London: Duke University Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix 2009 [1980]. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Käänt. Massumi, Brian. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ehrnrooth, Jari 1988. *Hevirock ja hevarit: Myytit, tyylit, alakulttuuri*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Elborough, Travis 2009. *Vinyl Countdown: The Album from LP to iPod and Back Again*. Washington: Soft Skull Press.

Gadamer, Hans-Georg 2004. *Hermeneutiikka: ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suom. Nikander, Ismo. Tampere: Vastapaino.

Ginzburg, Carlo 1996. *Johtolankoja: Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus.

Ginzburg, Carlo 2012. *Threads and Traces: True False Fictive*. Käänt. Tedeschi, Anne & Tedeschi, John. Berkeley, CA: University of California Press.

Grenfell, Michael 2008. *Pierre Bourdieu: Key Concepts*. Durham: Acumen.

Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Toim. Lehtonen Mikko & Herkman Juha. Suom. Lehtonen Mikko & Herkman Juha. Tampere: Vastapaino.

Heidegger, Martin 2000 [1927]. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.

Heiskanen, Ilkka & Mitchell, Ritva 1985. *Lättähatuista punkkareihin: Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurin kohtaamisen kolme vuosikymmentä*. Keuruu: Otava.

Hodgson, Jay 2010. *Understanding Records : A Field Guide to Recording Practice*. London: Continuum International Publishing.

Hotanen, Juha 2010. ”Merleau-Ponty ja ruumiillinen subjekti”. *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Toim. Timo Miettinen, Simo Pulkkinen & Joonas Taipale. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. 134-151.

Inkinen, Juha-Pekka 2009. *Punk on kuollut, eläkään hardcore*. Helsinki: Like.

Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa 2003. *Suomen musiikin historia: populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.

Järviluoma, Helmi 1991. ”Kenttä tutkijan asenteena”. *Kansanmusiikin tutkimus – Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus. 138-149.

Kannisto, Heikki 2002. ”Ymmärtäminen, kritiikki ja hermeneutiikka”, *Nykyajan filosofia*. Toim. Niiniluoto, Ilkka & Saarinen, Esa. Helsinki: WSOY. 366-373.

Komulainen, Matti & Leppänen, Petri 2009. *U:n aurinko nousi lännestä*. Turku: Sammakko.

Laderman, David 2010. *Punk Slash! Musicals: Tracking Slip-Sync on Film*. Austin, TX: University of Texas Press.

Longhurst, Brian 2007. *Cultural Change and Ordinary Life*. England: Open University Press.

Manuel, Peter 1993. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: The Chicago University Press.

Marshall, Lee 2005. *Bootlegging: Romanticism and Copyright In the Music Industry*. Cornwall: TJ International Ltd.

Martin-Jones, David & Sutton, Damian 2008. *Deleuze Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*. London: I.B. Tauris.

Miettinen, Timo; Pulkkinen, Simo & Taipale, Joonas 2010. ”Johdanto”. *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Toim. Timo Miettinen, Simo Pulkkinen & Joonas Taipale. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. 9-25.

Muggleton, David & Weinzierl, Rupert 2003. *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.

Niiniluoto, Ilka & Saarinen, Esa 2002. ”Filosofia muutoksen tilassa: johdanto nykyajan filosofiaan”. *Nykyajan filosofia*. Toim. Niiniluoto, Ilka & Saarinen, Esa. Helsinki: WSOY. 13-42.

Nordin, Svante 1995. *Filosofian historia*. Suom. Heiskanen, Jukka. Oulu: Pohjoinen.

Parkku, Jouni 2012. ”Kassumessu!”. *Ajatuksen valo* #3/2012. 14-18.

Pulkkinen, Simo 2010. ”Husserlin fenomenologinen menetelmä”. *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Toim. Timo Miettinen, Simo Pulkkinen & Joonas Taipale. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. 25-45.

Raippa, Ritva 2002. *Punkin kaksi vuosikymmentä: etnografiaa ja punkkareiden elämäkertoja*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Rice, Timothy 2008. ”Towards a Mediation of Field Methods and Field Experience”. *Shadows in the Field - New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* 2. painos. Toim. Gregory Barz & Timothy Cooley. Oxford: Oxford University Press.

Tarvainen, Anne 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu: kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: Tampere University Press.

Titon, Jeff 2008. ”Knowing Fieldwork”. *Shadows in the Field - New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* 2. painos. Toim. Gregory Barz & Timothy Cooley. Oxford: Oxford University Press. 25-42.

Torvinen, Juha 2008. ”Fenomenologinen musiikintutkimus: lähtökohtia kriittiseen keskusteluun”. *Musiikki 1/2008*. 3-17.

Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona - Filosofinen tutkimus eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Vadén, Tere 2012. *Heidegger, Žižek ja vallankumous*. Helsinki: Gaudeamus.

Väätäinen, Hanna 2009. *Liikkeessä pysymisen taika*. Tampere: Eetos.

Weiner, Robert G. 1999. *Perspectives on the Grateful Dead: Critical Writings*. Westport, CT: Greenwood Press.

# Liite

## Haastattelurunko ja -kysymykset

### 1. Kasetti formaattina

Kuinka innostuit kasettien julkaisemisesta?

Mitä kasetit sinulle merkitsevät?

Miksi kasetteja julkaistaan?

Minkälaisena näet kasettien julkaisun suhteessa vinyyylien ja cd-levyjen ja digitaalisten formaattien (mp3, ogg, flac) julkaisuun?

Ketkä kasetteja Suomessa julkaisevat?

Millainen formaatti kasetti mielestäsi on?

Kuinka laajaa kasettien julkaisu on ollut ja on 2000-luvun Suomessa?

Onko kasettien julkaisujen määrässä näkynyt muutoksia 2000-luvulla?

Näetkö yhteyttä kasettien ja nostalgian välillä?

Millaista musiikkia olet julkaissut kasettina?

Millaisista painosmääristä puhutaan ja ketkä kasetteja kuluttavat?

Painatko kasetteja itse vai painatatko ne jossain?

### 2. Materiaalisuus

Miltä kasetti mielestäsi kuulostaa?

Pitääkö kasettien julkaisussa ottaa jotain erityistä huomioon esimerkiksi musiikin nauhoittamista tai masterointia ajatellen?

### 3. Kasetti tulevaisuuden formaattina

Aiotko jatkaa kasettien julkaisua ja jos aiot niin miksi?

Millaisena näet kasetin tulevaisuuden?

### 4. Vapaa sana

Unohtuiko keskustelusta asioita, jotka vielä haluaisit nostaa esiin kasetteihin liittyen?