Populaarimusiikki, audiovisuaalinen estetiikka ja natsismin lumo

28.2.2023

Fasismi, lumo, totalitarismi, populaarimusiikki, audiovisuaalisuus, estetiikka

Kimi Kärki

kimi.karki [a] uniarts.fi

Dosentti, lehtori

Kulttuurinen musiikintutkimus

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Seinäjoen yksikkö

Populaarimusiikin historiaa tutkittaessa on usein tarkasteltu myös musiikkiin sitoutuneen liikkeen ja – kohti nykyhetkeä tultaessa – myös audiovisuaalisuuden historiaa. Siis sitä, miten ääni ja kuva ovat suhteessa toisiinsa sitoutuneita. Musiikintutkija Nicholas Cook (1998, viii) on käyttänyt tässä yhteydessä interaktion käsitettä, ääni ja kuva ovat siis aistimellisessa vuorovaikutuksessa. Audiovisuaalisuudessa ei nimittäin välttämättä ole kysymys aistien sulautumisesta toisiinsa kokemuksellisesti, mitä perinteisesti on nimitetty synestesiaksi, vaan tämä suhde on monimuotoisempi ja tulkinnallisesti ristiriitaisempi. Kuvan ja äänen välillä voi myös tarkoituksellisesti olla eriaikaisuutta ja ristiriitoja. Nykyään synkronointi, eli populaarimusiikin sitouttaminen kuvaan, esimerkiksi elokuvien soundtrackeille, on yksi keskeinen musiikkiteollisuuden taloudellinen kulmakivi.

Miksi tämä populaarimusiikin valjastaminen liikkuvan kuvan merkitysyhteyteen on lumoavaa? Ja miksi tuo lumo perustuu paitsi populaarimusiikin affektiiviseen voimaan, myös sen sidonnaisuuteen niin populaarimusiikin omiin kulttuuriperintöprosesseihin kuin laajempiin historiakulttuurisiin yhteyksiin? Itse asiassa tuo viittaussuhde menneisyyteen tuottaa usein osaltaan kokemukseen affektiivista lumoa. Tämä lumo kohdistuu yllättävänkin usein johonkin historian kipupisteeseen. Itseäni kiinnostavat natsismin jättämät tiedostetut ja kenties tiedostamatta jääneet jäljet länsimaisessa audiovisuaalisessa estetiikassa. Populaarimusiikin piirissä viittaukset natsismiin ja sen vaikutushistoriaan ovat pääosin kriittisiä, mutta aiheeseen liittyvässä lumossa on kyse myös kiinnostavasta kiinnittymisestä eurooppalaisen pimeän

kulttuuriperinnön jatkumoon. Pahuus ja sen ilmenemismuodot sekä kiinnittyminen esimerkiksi mahtipontisuuteen, spektaakkeleihin, mytologioihin ja teknologiaan kiinnostavat ja kiehtovat ihmisiä. Tähän mennessä pimeää perintöä onkin käsitteellistetty paikkoihin ja turismiin (Thomas et al. 2019) – natsisimin osalta keskitysleirit, Nürnbergin paraatipaikat ja muu arkkitehtuuri, taistelukentät – sekä materiaalisuuteen kuten univormuihin, symboleihin ja muuhun militaristisesti ylevöittävään visuaaliseen estetiikkaan liittyen. Populaarimusiikin ja siihen liittyvän audiovisuaalisen estetiikan osalta voidaan todeta tutkimustyölle olevan edelleen tarvetta (Kallioniemi ja Kärki 2019).

Menneisyyden audiovisuaaliset lähteet on hyvä tulkita suhteessa aikalaiskonteksteihinsa ja niiden teknologisiin ehtoihin. Populaarimusiikki, elokuvat ja musiikkivideot sisältävät aina aikansa tuotantoratkaisuihin liittyviä elementtejä, esimerkiksi instrumentteihin, miksaukseen, tallennusmenetelmiin, leikkaukseen ja näyttämöllepanoon liittyen. Viime aikoina nostalgiaa on toisaalta nimenomaan tuotettu digitaalisesti menneisyyden tuotantoratkaisuja jäljitellen: äänilevyn toisinnettu rahina, videoiden ja valokuvien filtteröinti, erilaisten analogisten teknologioiden digitaalinen mallintaminen sekä toisaalta menneisyyden teknologioiden materiaalinen uudelleentuleminen ovat esimerkkejä vintageen liittyvästä arvostuksesta ja retroilmiöiden kaupallisesta voimasta. Toimittaja Simon Reynolds (2011) on nimittänyt tätä ilmiötä ”retromaniaksi”. Siinä on kysymys vanhan jäljittelystä ja autenttiseen vanhaan liittyvästä lumosta.

Nostalgisella kaipuulla menneisyyteen on kuitenkin myös synkkään kulttuuriperintöön liittyvä puolensa. Lumoava estetiikka voi olla ideologisilta lähtökohdiltaan totalitaristista, väkivaltaista, misogynistista ja rasistista. Siksi tarvitsemme jatkuvaa mediakriittistä historiantutkimusta taustoittamaan esteettisen lumon syitä. Mielestäni tarvitsemme myös lumoon kohdistuvaa monitieteistä ja taiteellista tutkimusta esteettisenä, historiallisena ja ruumiillisena kategoriana: miksi lumoudumme, mikä tekee tietyistä audiovisuaalisista aineistoista affektiivisia?

Olen jo yli 20 vuotta tarkastellut niin opetuksessani kuin tutkimuksellisesti kansallissosialistisen estetiikan vaikutusta myöhempään kulttuuriin ja erityisesti populaarimusiikin historiaan. Esseisti Walter Benjamin totesi aikoinaan vaikutusvaltaisessa esseessään ”Taideteos teknisen uusinnettavuuden aikakaudella” (1935/1989) natsien estetisoineen politiikan ja kommunistien tämän seurauksena politisoineen estetiikan. Benjamin pohti taideteoksen ainutkertaisuuden katoamista, mikä resonoi hyvin nykyisen kulttuuriteollisuuden kritiikkinä. Viitisen vuotta myöhemmin hän juutalaisena mieluummin päätti elämänsä kuin jäi natsien käsiin Ranskan ja

Francon Espanjan rajalla. Natsien esteettisen politiikan jatkeeksi oli syntynyt teollinen ja yhä mekaanisempi, tehokkaampi murhan koneisto. Mahdollistiko ja oikeuttiko esteettinen lumo ja propagandistinen joukkosuggestio osaltaan holokaustin suorittajilleen? Oli miten oli, politiikan ja estetiikan suhde on määritellyt pitkälti erilaisia 1900-luvun totalitarismeja ja niiden historiallisia jälkiä. Itseäni on populaarikulttuurin historiaan erikoistuneena kulttuurihistorioitsijana kiinnostanut erityisesti totalitaristisen estetiikan myöhempi kaupallistaminen ja kommentointi audiovisuaalisissa teoksissa. Yhtenä keskeisenä tutkimuskohteenani ovat olleet — muun muassa väitöskirjassani (2014) — areenarockin massiiviset live-esitykset. Nämä teknisesti yhä monimutkaisemmat mediaspektaakkelit ovat hyödyntäneet natsien joukkokokousestetiikkaa niin tiedostamattaan kuin täysin tietoisesti.

Natsien joukkokokouksien yhtaikaisesti banaaliin ja lumoavaan estetiikkaan viitattiin jo varhaisissa parodioissa: Hitlerin ja paraatijoukkojen katkonainen, toisteiseksi ja edestakaiseksi leikattu tanssi ’Lambeth Walkin’ tahtiin Leni Riefenstahlin *Tahdon riemuvoiton* (1935) kuvin sisältyy vuoden 1942 propagandaelokuvaan *Schichlegruber Doing the Lambeth Walk*. Sen tekijä Charles A. Ridley osui ilmeisesti kultasuoneen: kolmannen valtakunnan propagandaministeri Joseph Goeppelsin väitetään olleen suunniltaan raivosta elokuvan nähtyään. Musiikin leikittelevä voima ja oivaltava leikkaus alistavat korskean hanhenmarssin ja tyhjentävät sen synkän propagandistisen voiman ja oppressiivisuuden. Jo aiemmin Charles Chaplin tanssi diktaattori Adenoid Hynkelin hahmossa hellästi ja pehmeästi karttapallon kanssa Richard Wagnerin *Lohengrinin* (1848) herkän alkusoiton tahtiin, mutta lopulta yltyy pomputtelemaan palloa pyllyllään, pöydän päällä maaten. Chaplinin *Diktaattori* (1940) olisi kuitenkin tekijänsä mukaan saattanut jäädä tekemättä, jos hän olisi tiennyt keskitysleireistä; tämä olisi tietenkin ollut suuri menetys elokuvan historialle. Nämä molemmat sodanaikaiset antinatsistiset audiovisualisoinnit käyttivät taitavasti parodioissaan hyödykseen musiikin ja kuvan ristiriitoja. Riefenstahlin toisteinen *Führerprinzip*, johtajan esittäminen ainoana yksilönä massoja vasten, käännettiin itseään vastaan huumorin avulla.

Stadionrockin tietoinen suhde tähteyttä voimistavan teknologian lumoon on taas näkynyt muun muassa Pink Floydin *The Wall* -teoksen eri versioissa — levyllä (1979), livenä (1980–1981) ja Alan Parkerin ohjaamana elokuvana (1982) se kommentoi suoraan musiikin totalitaristista voimaa ja vertasi rocktähteä diktaattoriin (Kärki 2015). Jo aiemmin tämä vertaus nähtiin Ken Russellin elokuvassa *Lisztomania* (1975), joka yhdistää 1800-luvun romantiikan totalitarismiin, rock-estetiikkaan ja spektaakkeliin (Kallioniemi ja Kärki 2012). Yhdessä tämän elokuvan

mieleenpainuvimmista kohtauksista säveltäjä Richard Wagner (Paul Nicholas) nousee haudasta zombie-Hitlerinä, joka hyökkää juutalaiseen gettoon sähkökitara-konekiväärin kanssa, häntä taas vastustaa Franz Liszt (The Who -yhtyeen Roger Daltrey), joka lopulta ohjaa avaruusalusta syntetisaattorilla. Antinatsististen rockelokuvien leikki historialla ja yleisöllä, konserttien yleisöjen rinnastaminen paraatikenttien sotilasrivistöihin tai fanaattisiin kannattajiin, noudattaa Siegfried Kracauerin (1963/1995) ajatusta massaornamentista — rockspektaakkelin rituaalinomaisessa yleisön osallistumisessa taputuksiin voi edelleen nähdä ja kuulla kaikuja Nürnbergin Luitpold- ja Zeppelinkentän koreografioista.

Aina ei kaikki mediakriittinen aines mene täysin kuten artistit toivovat. Taiteellinen toiminta pakenee nimittäin tulkinnassa ja kulttuuriperintöprosesseissa tekijöiltään. Kun U2-yhtye käytti filmimateriaalia Riefenstahlin *Tahdon riemuvoitosta* ja *Olympiasta* (1938) *Zoo TV: Live from Sydney* -konserttitaltioinnin (1993) alussa, australialainen yleisö yltyy taputtamaan varsin täsmällisesti tahdissa mukana. Itse hämmästyin Helsingin olympiastadionilla vuonna 2010, kun sama yhtye marssitti pyöreälle ”avaruushämähäkki”-lavalleen suuren joukon Amnesty Internationalin vapaaehtoisia valonheittimien kanssa. He muodostivat taivaalle valopylväiden ympyrän. Tästä ideasta huomattavasti massiivisempi versio, ilmatorjuntavalonheitinten avulla luotu ”valon katedraali” (*Lichtdom*) tai ”sininen temppeli” oli nähty niin Nürnbergin yössä kuin Berliinin olympialaisissa 1936. Innovaation takana oli Hitlerin lempiarkkitehti Albert Speer. Tekikö U2 tälläkin kertaa satiiria Speerin muistelmissaan kuvaamasta ”rakennetusta megalomaniasta” (*Gebaute Megalomanie*)? Jos ele oli tietoinen referenssi, kumarran heille ambivalenssin mestareina, mutta epäilen mahtipontisten teatraalisten stadioneleiden kirjon olevan sen veran rajattu, että tapahtui uskomaton yhteensattuma. Stadionrockin estetiikka on pääosin yksinkertaista ja liioittelevaa, mutta tätä banaaliutta voi lieventää tahallisella monitulkintaisuudella, joka jättää tarkkailijalleen mietittävää ja hiukan epämukavan olon. Vinoon käännetyllä spektaakkelilla voi ilman muuta käydä spektaakkelia vastaan (Debord 1995, teesit 204–209; Pyhtilä 2005, 59–66).

Johtamani hanke *Fasismin lumo ja affektiivinen perintö suomalaisessa kulttuurissa* (Koneen Säätiö 2021–2024) pyrkii tutkimuksen lisäksi toteuttamaan tähän lumoon liittyviä esityksiä, eli tutkimaan ja purkamaan estetiikkaan liittyvää fasinaatiota ja tarinallistamista myös esittävän taiteen keinoin. Olemme hankkeen piirissä päätyneet tekemään Wagnerin hengessä ”koneoopperaa”, nykyiseen ääni- ja esitysteknologiaan sitoutunutta kokonaistaideteosta, jonka audiossa säveltäjä ja musiikkitieteen dosentti Petri Kuljuntausta hyödyntää keinoälykuoroja, granulaarisynteesiä sekä

epämukavia alataajuuksia. Granulaarisynteesissä soiva ääniaines sisältää äärimmäisen pieniä ”äänirakeita”, joiden avulla musiikkiin voidaan piilottaa erilaisia sävyjä olemassa olevasta musiikista, mukaan lukien populaarimusiikkia. Esityssarjan alkuperäinen työnimi *He sanoivat: ”rajat kiinni ja uunit auki”* viittaa kuulemaani kommenttiin Syyrian pakolaiskriisin yhteydessä eräältä ”maahanmuuttokriittiseltä” muusikolta. Hän olisi epäilemättä loukkaantunut, jos olisin kutsunut häntä rasistiksi. Holokaustiviittaus taas oli varmasti ”pelkkä läppä”.

Pimeä kulttuuriperintö liittyykin ihmiskunnan irrationaalisiin, tuhoa aiheuttaviin ja pahuutta edistäviin puoliin, jotka ilmenevät joskus diskursiivisesti. Me näemme sen turismin tutkimuksen kontekstia laajempana kulttuurifilosofisena käsitteenä, joka projektimme yhteydessä assosioituu fasistisiin ideologioihin ja niiden uusiin ilmenemismuotoihin suomalaisessa kulttuurissa.

Hankkeemme on loppujen lopuksi monin tavoin sitoutunut musiikin pimeän kulttuuriperinnön tutkimukselliseen kartoittamiseen. Populaarimusiikin pimeän perinnön parissa työskentelevät erityisesti dosentti Kari Kallioniemi, joka tutkii kylmän sodan aikaista esteettis-eksploitatiivista populaarikulttuuria ja tarkastelee natsiviittauksia muun muassa Wigwamin, Juice Leskisen ja Kollaa kestää -yhteen musiikissa sekä FT Aila Mustamo, joka pureutuu kansallissosialistisen black metalin alakulttuuriin ja genren muusikoiden ja fanien maailmankuvaan. Itse tarkastelen suomalaisen uusnatsisimin yhteyksiä esoteeriseen ajatteluun ja mytologioihin, yhtenä tutkimuskohteena neofolk-alakulttuurin piirissä ihannoitu melankolinen ja konservatiivinen vanhaeurooppalaisuus ja suoranainen fasismi. Kaikki tutkijamme tuottavat materiaalia esityssarjaan, jonka lankoja pitelee käsissään teatteriohjaaja Fiikka Forsman. Esityssarjan teokset toteutuvat vuosina 2023 ja 2024, ensin työpajoina ja sitten laajempina kokonaisuuksina.

Populaarimusiikin pimeä perintö elää siis monenlaisessa historiakulttuurisesti taaksepäin viittaavassa uudessa musiikissa. Täten siihen tulee jatkuvasti uudenlaisia kerroksia, jotka tuottavat tuoreita tulkinnan mahdollisuuksia niin tutkijoille kuin populaarimusiikin kuuntelijoille. Teossarjamme pyrkii tuomaan tähän tulkinnan kehään tutkimukseen perustuvia mutta taiteen avulla ilmaistavia tasoja. Tervetuloa historian, affektien, politiikan, taiteen ja populaarimusiikin törmäyspisteille!

***

FT Kimi Kärki

Kirjoittaja on turkulainen kulttuurihistorioitsija, joka toimii lehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa (kulttuurinen musiikintutkimus) ja on kulttuuriperinnön tutkimuksen dosentti Turun yliopistossa sekä alue- ja kulttuurintutkimuksen dosentti Helsingin yliopistossa.

Lähteet

Benjamin, Walter. 1989. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Alkuteos: Gesammelte Schriften (1972). Suom. Raija Sironen. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.). Kansan sivistystyön liitto. Jyväskylä: Tutkijaliitto.

Cook, Nicholas. 2000 (1998). *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.

Debord, Guy. 1995. *The Society of the Spectacle*. Alkuteos La Société du spectacle (1967). Trans. by Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books.

Kallioniemi, Kari ja Kimi Kärki. 2012. ”Elokuvan tulkintakerroksia – Ken Russellin Lisztomania (1975) kulttuurihistorian moniäänisenä audiovisuaalisena lähteenä.” Teoksessa *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Toim. Asko Nivala ja Rami Mähkä. Turku: k&h, 170–190. Online: https://www.utupub.fi/handle/10024/118590 (viitattu 5.2.2023)

Kallioniemi, Kari ja Kimi Kärki. 2019. ”Populaarikulttuurin estetisoima ja normalisoima natsismi.” *Lähikuva* Vol. 32 no. 1. Totalitarismi, taide, kokemus, 67–71. https://journal.fi/lahikuva/article/view/80167 (viitattu 5.2.2023)

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

Kärki, Kimi. 2015. “Evolutions of the Wall, 1979–2013”. Teoksessa *The Arena Concert. Music, Media and Mass Entertainment*. Toim. Ben Halligan, Kirsty Fairclough-Isaacs, Nicola Spelman, Rob Edgar. London: Bloomsbury, 57–70.

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

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

Thomas, Suzie, Vesa-Pekka Herva, Oula Seitsonen ja Eerika Koskinen-Koivisto. 2019. “Dark Heritage”. Teoksessa *Encyclopedia of Global Archaeology*. Living

Edition. https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-319-51726-1_3197-1 (viitattu 5.2.2023)