# Jimi Hendrixin ”Star-Spangled Banner”: näkökulmia Woodstock-festivaalin (1969) aikalaiskontekstiin ja kulttuuriperintöön

28.2.2023

**Woodstock, Jimi Hendrix, rock-musiikki, festivaalit, vastakulttuuri, 1960-luku, Vietnamin sota, Yhdysvaltojen historia**

**Rami Mähkä**
rarema [a] utu.fi
FT, dosentti
Digitaalinen kulttuuri
Turun yliopisto

*Elokuussa 1969 Yhdysvalloissa järjestetty Woodstock-festivaali on kiistatta toisen maailmansodan jälkeisen populaarimusiikin kulttuuriperinnön avaintapahtumia. Varsin amatöörimäisesti järjestetty, valtavaksi massatapahtumaksi muodostunut festivaali tiivisti aikakauden vastakulttuuristen virtausten, järjestäjien kaupallisten intressien ja suurten rock-tähtien esiintymisen kudelman, jolla on jälkikatsannossa karnevalistinen luonne.*

*Viranomaiset luokittelivat festivaalin potentiaaliseksi kriisialueeksi sen täysin puutteellisten järjestelyiden takia, mutta valtava ihmisjoukko käyttäytyi uskomattoman suvaitsevaisesti ja rauhallisesti. Jimi Hendrixin tulkinta Yhdysvaltain kansallislaulusta oli aikanaan festivaalin kokonaisuudessa alaviite, mutta vain kuukausia myöhemmin ensi-iltansa saaneen ja valtavaksi menestykseksi muodostuneen Woodstock-dokumenttielokuvan (Wadleigh, 1970) ansiosta esityksestä tuli yksi festivaalin ja 1960-luvun jälkipuoliskon hippikulttuurin kulttuuriperinnön symboleista.*

Woodstockin musiikkifestivaali, koko nimeltään *Woodstock Music and Art Fair Presents An Aquarian Exposition*, järjestettiin New Yorkin osavaltioissa Yhdysvalloissa 15.–17.8.1969. Festivaalin konseptina oli ”3 Days of Peace & Music”, ”kolme päivää rauhaa ja musiikkia”. Festivaali oli, nimensä mukaisesti, tarkoitus järjestää Woodstockin kaupungissa, joka oli tunnettu taiteilijoiden retriittinä ja jonka varsinkin Bob Dylan oli tehnyt tunnetuksi 1960-luvulla. Paikalliset eivät, järjestyshäiriöitä peläten, kuitenkaan tapahtumaa kaupunkiinsa halunneet. Paniikinomaisten

vaiheiden jälkeen Max Yasgur -niminen maatalousyrittäjä lopulta vuokrasi järjestäjien käyttöön 700 eekkeriä Bethel-nimisessä pikkukaupungissa sijaitsevalta maatilaltaan vain kuukautta ennen festivaaliviikonloppua. Vaikka paikka oli yli 60 kilometriä Woodstockin kaupungista, festivaalin nimi säilytettiin ennallaan markkinointisyistä. Tapahtumaan odotettiin (toivottiin) 50 000 kävijää, mutta lopulta paikalle ilmaantui odottamaton ihmistulva, ja yhteensä kävijöitä on arvioitu olleen yli 400 000. (Ks. esim. O'Donnell 2019, 6.)

Festivaalin järjestelyt olivat näin paikoin täysin puutteelliset ja kaoottiset niin yleisölle kuin esiintyjillekin. Monet artistit piti lennättää täysin festivaalivieraiden autoista tukkeutuneiden teiden takia alueelle helikopterilla, ja siltikin moni pääsi esiintymään tunteja aikataulusta myöhässä. Lippumaksujen kerääminen todettiin mahdottomaksi ja varsin pian festivaali julistettiin ilmaistapahtumaksi. (Shapiro & Glebbeek 1990, 383–384.)

Tarkastelen tässä artikkelissa Woodstock-festivaalia aikakauden yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa sekä tapahtuman jälkiarviointeja ja perintöä. Lähtökohtanani on festivaalin pää- ja päätösesiintyjänä olleen Jimi Hendrixin (1942–1970) esiintyminen. Olosuhteet, joissa Hendrix lopulta esiintyi, kuvastavat monin tavoin Woodstockia tapahtumana sekä sen jälkimainetta ja perintöä, joissa keskeisessä asemassa on reilu puoli vuotta festivaalin jälkeen julkaistu dokumenttielokuva *Woodstock*. Nostan esiin erityisesti Hendrixin kannalta keskeisiä ajankohdan yhteiskunnallisia kysymyksiä sekä tarkastelen muutaman esimerkin kautta, miten Woodstockin perintöä on pyritty kuratoimaan muun muassa tuoreeltaan mainitun elokuvan sekä paljon myöhempien Hendrix-julkaisujen kautta. Kriittisistä näkökohdistani huolimatta on selvää, että Woodstock on ainutlaatuinen tapahtuma lajissaan, eikä vastaavaa ole nähty sen jälkeen.

En siis tässä katsausartikkelissa pyri kriittisesti analysoimaan Woodstockia ja sen kulttuurista merkitystä tietystä näkökulmasta vaan tarkastelemaan festivaalia ja sen perintöä moninäkökulmaisen tutkimuksellisen kritiikin kautta. Myöhemmät Woodstock-nimellä järjestetyt festivaalit (1994, 1999, peruttu 50-vuotisjuhlafestivaali 2019) ovat luonnollisesti osa alkuperäisen festivaalin perintöä, mutta en käsittele niitä tässä tekstissä, kuten en myöskään paikoin lähes obsessiivisesti Woodstockin kulttuuriperintöä vaalivia tahoja. Sen sijaan kontekstini ovat: Hendrixin klassikoksi muodostunut tulkinta Yhdysvaltain kansallislaulusta; aikakauden paikoin keinotekoinenkin dikotomia kapinallisen, jopa utooppisen vastakulttuurin ja markkinataloudellisen populaarikulttuurin välillä, josta Woodstock on malliesimerkki; kolmantena Woodstockin perinnön tulkinnat kapealla otannalla.

Esiintyminen Woodstock-festivaaleilla on epäilemättä yhdysvaltalaismuusikko Jimi Hendrixin tunnetuin konserttiesiintyminen. Se johtuu osin siitä, että valokuvat Hendrixistä valkoisessa, turkoosikoristeisessa hapsutakissa, leveälahkeisissa farkuissa ja aniliininpunaisessa, otsapannaksi kietaistussa huivissa soittamassa valkoista Fender Stratocasteria eivät ole yleisiä ainoastaan Hendrixiä käsittelevissä lähteissä, vaan myös tärkeä osa Woodstockia ja laajemmin 1960-luvun jälkipuoliskon länsimaista kulttuuria tarkasteltavissa julkaisuissa. Sama koskee, joskin pienemmässä mittakaavassa, filmitallennetta Hendrixin avantgardistisesta tulkinnasta Yhdysvaltain kansallislaulusta.

Fricke kirjoittaa, että Hendrixin tulkinta ”Star-Spangled Bannerista” Woodstockissa oli ”kansallislaulu uudelle Amerikalle”, joka soi samalla, kun festivaalilta jo lähteneet olivat matkalla ”vanhan Amerikan” ”ilkeään, pimeään vatsaan” (Fricke 1999, 7). Doggettin dramaattinen yhteiskunnallinen luenta Hendrixin ”Star-Spangled Bannerista” puolestaan samalla purkaa ja rakentaa Woodstockin perintöä ja Hendrixin esiintymistä festivaalin ja aikakauden symbolina: ”Neljän minuutin ajan hän [Hendrix] ja hänen kitaransa yhtyivät mahtailevaan kivun ilmaukseen, joka samanaikaisesti demonstroi Hendrixin taidon ja karkotti demoneja, jotka saattoivat olla henkilökohtaisia tai kansallisia. […] esityksestä oli mahdoton erottaa henkilö musiikistaan hänen kitaransa kirskuessa tuskaisia pudotuksia niiden räjähtäessä kuin ilotulitteet Woodstockin rättiväsyneiden yleisönrippeiden yllä.” (Doggett 2004, 59–60. Suom. R.M.) USA:n yhteiskunnallisten ongelmien, joihin myös Hendrix oli herännyt, sekä hänen oman elämänsä akuuttien haasteiden ristitulessa ”demonien” erittely olisi ollut hänellekin varmasti vaikeaa (ks. Mähkä 2019b, 165–172, passim.).

Oli kuitenkin varsin lähellä, ettei sittemmin yhdeksi aikakauden avaintapahtumista määrittynyt festivaali olisi jäänyt historiaan lähinnä legendana, niin aikalaisille kuin myöhemmille sukupolville. Lisäksi kolmipäiväisen Woodstockin arvioidusta 400 000 ihmisen yleisöstä oli jäljellä enää noin 30–40 000, kun Hendrix festivaalin viimeisenä ja pääesiintyjänä astui viimeinen lavalle. Yleisökadon syy oli, että Hendrixin piti esiintyä festivaaliviikonlopun viimeisenä iltana, joka oli sunnuntai. Festivaalia suuren osan ajasta hallinneet vaikeat sääolosuhteet johtivat siihen, että Hendrix pääsi lopulta lavalle maanantaiaamuna. Suurin osa yleisöstä oli poistunut, joko aikataulusyistä tai yksinkertaisesti siksi, ettei uskonut Hendrixin esiintyvän lainkaan. Esiintyminen oli *tapahtumahetkellä* siis tavallaan festivaalin antikliimaksi [1]. (Ks. myös Unterberger 2009, 101.)

*Kuva 1. Jimi Hendrix esittämässä Yhdysvaltain kansallislaulua Woodstockissa elokuussa 1969. Kuva: kuvakaappaus Jimi Hendrix: Live at Woodstock -DVD:ltä.*

## Improvisoidut järjestelyt

Festivaalijärjestäjät uskoivat festivaalista tulevan poikkeuksellisen tapahtuman, joten he päättivät tallentaa ainakin osan siitä filmille. Yritykset saada jokin suurista elokuvastudioista mukaan epäonnistuivat. Niinpä he palkkasivat pari kuvaajaa, jotta edes jotain festivaalista saataisiin talteen. Pari päivää ennen festivaalin alkua kaksi elokuvantekijää, Michael Wadleigh ja Bob Maurice, ilmaantuivat kuvaan. Lopulta iso studio, Warner, varmisti elokuvahankkeen rahoituksen. 15 kameraa kuvasi 16-milliselle värifilmille niin paljon materiaalia kuin mahdollista. Eastman Kodak -yhtiön ilmoituksen mukaan missään tapahtumassa ei aiemmin oltu käytetty samassa ajassa yhtä paljon filmiä kuin Woodstockissa. (McDermott 2010.)

Hendrixin esiintymisen aikaan vain muutama kamera oli enää käytössä ja niihin oli saatavilla erittäin vähän filmiä. Ohjaaja Wadleigh piti kuitenkin Hendrixin esiintymistä merkittävänä, ja teki parhaansa, että mahdollisimman paljon saatiin filmille. Tämä johti siihen, ettei koko konserttia saatu taltioitua, koska kuvaajat pitivät taukoja muun muassa kappaleiden välissä. Toisaalta oli onnekas sattuma, että kameroista loppui filmi hieman ennen konsertin todellista taiteellista huippuosiota, sisältäen edellä mainitun kansallislaulun. Muutama minuutti myöhemmin kelan vaihto olisi ilmeisesti osunut mainitun, sittemmin ikoniseksi muodostuneen esityksen aikaan. (Ibid.)

Tästä filmiryhmällä ei kuitenkaan ollut mitään tietoa, vaan kyseessä oli puhdas sattuma – rumpali Mitch Mitchellin mukaan kansallislaulun esittäminen ylipäätään oli Hendrixin spontaani päätös, tai ainakaan yhtyeelle ei ollut sen esittämisestä mainittu (Fricke 1999, 16).

Myös musiikkiesitykset päätettiin nauhoittaa. Muun muassa Hendrixin osuuden äänittänyt Eddie Kramer on kertonut erittäin improvisoiduista järjestelyistä, joista tuli osa Woodstockin tarinaa, hyvässä ja pahassa. Kun hänet kuljetettiin ensimmäisen festivaalipäivän aamuna alueelle, henkilökunnalle ei ollut erityistä kuljetusreittiä, vaan hekin joutuivat jalkautumaan noin mailin päässä ja kävelemään alueelle yleisön tavoin. Edes päälava ei ollut vielä valmis, vaan hän näki horisontissa ensimmäisenä nosturin, jonka avulla lavaa rakennettiin. Ihmisten määrä alkoi käydä hänelle samalla selväksi. Hän kuvaa kokemusta ”bisarriksi” alkamassa olleen tapahtuman yllättävän suuren mittakaavan ja ilmeisen hataran logistisen rakenteen johdosta. Jopa äänityskalusto oli raavittu kokoon sieltä ja täältä. (“Recording Woodstock” *Jimi Hendrix: Live at Woodstock* 2010.)

Lava oli suunniteltu konseptiltaan hienosti, ja vastaavaa käytettiin myöhemmin (onnistuneesti) muilla festivaaleilla: lava oli ympyrä, joka oli jaettu väliseinällä kahteen puoliskoon. Ideana oli, että samalla kun yhdellä, yleisöön suuntautuvalla, esiinnyttiin, vastakkaisella laitettiin valmiiksi toinen lava, esiintyjien vaihtovälin minimoiden. Lavan rengasmekanismi kuitenkin hajosi lähes heti, eikä sitä saatu korjattua. Kramer äänittäjänä puolestaan istui peräkärryssä, josta ei nähnyt ulos, mitä hän piti pelottavana, koska ihmismäärä vaikutti hallitsemattomalta. Tunnetta ei helpottanut paikalla olleen kuuluisan promoottoriammattilaisen Bill Grahamin kylmä toteamus, että ”jos tuo ihmisjoukko alkaa mellakoida, kuolemme kaikki”. Juontajana toiminut Chip Monck piti rauhallisella tyylillään tilanteen kasassa samalla, kun järjestäjät ”juoksivat paikasta toiseen kuin päättömät kanat” yrittäessään improvisoida logistiikkaa toimimaan yleisöryntäyksen edessä. (Ibid.)

*Kuva 2. Murto-osa Woodstockin yleisöstä lavalta nähtynä. Kuva: kuvakaappaus Woodstock-DVD:ltä.*

## Hendrixin improvisoitu yhtye ja sen perinnön kuratointi

Hendrix oli koonnut Woodstockin-esiintymistään varten uuden kokoonpanon hajotettuaan yksipuolisella ilmoituksella aiemmin samana kesänä The Jimi Hendrix Experience -bändin, jonka kanssa hän oli noussut parissa vuodessa tuntemattomuudesta yhdeksi maailman menestyvimmistä populaarimusiikin tekijöistä ja kovapalkkaisimmista esiintyjistä. Uuteen kokoonpanoon, jonka nimeksi Hendrix ilmoitti – tosin epämuodollisella, lähinnä heitonomaisella tyylillä bändin jo ollessa lavalla – Gypsy Sun and Rainbows, tuli tosin Experience-rumpali Mitch Mitchell. Hänen lisäkseen lavalla nähtiin basisti Billy Cox, Hendrixin armeija- ja soittokaveri 1960-luvun alusta, jolla oli vankka Chitlin' Circuit -tausta.

Kitaristi Larry Lee, myös vanha Hendrixin ja Coxin soittokaveri, oli selvästi liian suuren musiikillisen haasteen edessä Hendrixin musiikin kanssa, ja itse asiassa lähti omasta aloitteestaan yhtyeestä varsin pian Woodstockin jälkeen. Bändissä oli lisäksi kaksi perkussionistia, Juma Sultan ja Jerry Velez. Heidän musiikillista panostaan on niin ikään pidettävä vaatimattomana, ellei suorastaan olemattomana – visuaaliseen ilmeeseen he vaikuttivat suurestikin tanssimalla villisti soittaessaan rytmisoittimiaan. On toisaalta mahdoton sanoa, kuinka paljon he vaikuttivat yhtyeen soundiin itse konsertissa, mutta julkaistuilla tallenteilla heidän soittoaan ei juuri kuule. Sama koskee Leen

kitaraa, joka on miksattu mahdollisimman alas. Konsertin äänittäneen, Hendrixin lähimmän työtoverin Eddie Kramerin mielestä keikka oli muutamaa huippukohtaa lukuun ottamatta heikkotasoinen ja hän on kertonut silloin miettineensä, onko Hendrixin ura jopa kääntymässä kohti loppua. (Unterberger 1999, 100–101.)

Hendrix lähestyi Woodstockin esiintymistä siis uudella bändikonseptilla. Ehkä kahden perkussionistin (plus yhden rumpalin) mukaanotto oli noususSa olleen Santanan – joka tulisi myös esiintymään Woodstockissa – bändisoundin vaikutusta. Hendrix oli myös halukas kokeilemaan uutta materiaalia, mitä settilistaan päätyikin, muun muassa ”Message to Love”, ”Izabella” sekä instrumentaali ”Jam Back at the House”. Tiettävästi vanhempaa levytettyä mutta ennen konsertissa esittämätöntä materiaalia kokeiltiin myös. Harjoituksissa kokeiltu *Axis: Bold as Love* -LP:n (1967) kappale ”If Six Was Nine” (Shapiro & Glebbeek 1990, 382) olisi sopinut Woodstockin eetokseen – johon palaan alla – täydellisesti, sillä se kertoo kapinallisuudesta ja ulkopuoliseksi jättäytymisestä, tosin ei kollektiivin vaan yksilön tasolla.

Joka tapauksessa Hendrixin letkautus keikan alussa, ”We’re just a band of gypsies”, kiertelevä romanisoittajaseurue, viittaa romanttiseen mielikuvaan leirinuotion äärellä musisoivista, modernin yhteiskunnan oravanpyörän jättäneistä kaunosieluista ja sellaisenaan se sopi täydellisesti tilanteeseen. Hän käytti nimeä ”Band of Gypsys” väliaikaisesta kokoonpanostaan myöhemmin. Se tuotti Hendrixin ainoan elinaikana julkaistun konserttitallenteen Hendrixin viimeisenä elinvuonna 1970.

*Kuva 3. Hendrix esiintyi Woodstockissa kokeilevalla yhtyeellä. Kuva: kuvakaappaus Jimi Hendrix: Live at Woodstock -DVD:ltä.*

Festivaalin monin tavoin mystifioidun maineen takia voi luontevasti ymmärtää, miksi Hendrixin esiintyminen niin ikään mytologisoitui: “Woodstock ei ollut Hendrixin paras esiintyminen, mutta se oli kaikkein rehellisin”, toteaa esimerkiksi Fricke (1999, 21). Väite vaatisi perusteluja, koska ilmeisen keskeneräisen ja sellaisena tuntemattoman yhtyeen tuomista suurfestivaalin pääesiintyjäksi voisi pitää myös vedätyksenä, siis tietynlaisena epärehellisyytenä. Keskeistä Fricken väitteen lähdekriittiselle arvioinnille on, missä yhteydessä hän väitteen esittää. Kyseessä on Hendrixin oikeudet omistavan Experience Hendrixin CD-julkaisu Hendrixin Woodstockin esiintymisestä.

Tämä selittää, miksi Fricke kirjoittaa levyn vihkosessa, että ”tämä levy on se, miltä Hendrixin esiintyminen kuulosti, järjestyksessä, miten se tapahtui, lähes nuotilleen”, todeten kuitenkin hieman myöhemmin, että levyltä on jätetty pois kaksi edellä mainitun kakkoskitaristi Larry Leen kappaletta, jotka tämä myös lauloi. Syynä hänen mukaansa on, etteivät ne ole tarpeeksi tasokkaita esityksiä, ja siksi niiden paikka on korkeintaan bootleg-levyillä. (Fricke 1999, 9, 13). Kappaleet on jätetty pois myös konsertin DVD- ja Blu-ray-julkaisuilta.

Toisin sanoen Experience Hendrix on pyyhkinyt kappaleet pois Hendrixin esiintymisen historiasta. Tässä mielessä Fricken kritiikki *Woodstock*-elokuvan festivaalin representaatiota (tarkastelen tätä alla) kohtaan kuulostaa yhtäkkiä oudolta, ontolta. Kuten yllä totesin, on mahdoton arvioida, miltä yhtye kuulosti paikan päällä, mutta kuten Doggett toteaa (2004, 60), Lee miksattiin selvästikin mahdollisimman alas Experience Hendrixin Woodstock-julkaisuilla. Kyse on Hendrixin musiikillisen perinnön määrätietoisesta kuratoinnista. (Ks. lisää Mähkä 2019a.)

Samaa tointa, Hendrixin jälkeenjääneen tuotannon kuratointia, 1970-luvun puolivälistä 1990-luvun puoliväliin hoitanut tuottaja Alan Douglas oli manipuloinut Hendrixin esiintymisen dokumentaatiota vieläkin radikaalimmin viitisen vuotta ennen Experience Hendrixin julkaisua. Hän oli rajannut julkaisun yhden CD:n mittaiseksi, mikä tarkoitti, ettei koko konserttia olisi edes voinut sisällyttää julkaisuun. Leen raitoja ei – ehkä tässä kohtaa voi jo sanoa luonnollisesti – ole mukana, ja lisäksi Douglas on editoinut kappalejärjestystä radikaalisti. (Ks. myös Doggett 2004, 92.) Konsertin tunnetuin ja epäilemättä parhaana pidetty sekvenssi ”Star-Spangled Banner” – ”Purple Haze” – ”[Woodstock] Improvisation” – ”Villanova Junction” on kuitenkin oikeassa järjestyksessä.

Se oli, tosin ilman viimeksi mainittua kappaletta, julkaistu sellaisenaan jo *Woodstock*-elokuvan soundtrackilla vuonna 1970.

## *Woodstock*-elokuvan representaatio Woodstockista

Peter Doggett toteaa (2004, 59), että *Woodstock*-elokuva loi legendan, joka on sittemmin, aikalaismuisteluissa yhä enemmän korostuneiden epämukavuuksien kuten sateen, mudan ja liikenneruuhkien takia, hiljalleen rapissut. Tämä ei tarkoita, etteikö festivaali olisi 1960-luvun symboli – kolme päivää rakkautta, rauhaa ja sukupolven yhdistänyttä musiikkia, se on vain joutunut uudelleen arvioinnin kohteeksi.

Myös Fricke kokee, että Woodstock-elokuva on ammattimaisesti manipuloitu tulkinta festivaalista. Yhdistettynä valikoivaan aikalaismuistiin ja ”parfymoituun nostalgiaan” elokuva tulee aina symboloimaan kaikkea sitä oikeamielistä ja puhdistavaa, joita ajattelemme rock-festivaalikokemuksen ytimen pitävän sisällään. Woodstockin aura hautaa hänen mukaansa alleen suuren osan siitä, millainen festivaalikokemus todellisuudessa oli. (Fricke 1999, 4.)

Elokuva ei dokumenttigenrelle ominaisesti pyri rekonstruoimaan festivaalia esimerkiksi kronologian suhteen – joskin festivaalin ensimmäinen (Richie Havens) ja viimeinen (Hendrix) artisti kehystävät musiikillisen kaaren – vaan elokuva on huolellisesti editoitu valtavasta filmimäärästä luomaan tunnelmia ja vaikutelmia siitä, millainen tapahtuma Woodstock oli ja mitä se edusti. Bennett nostaa esiin yhden elokuvan tunnetuimmista kohdista, eli Country Joe McDonaldin esiintymisen. McDonald esiintyi spontaanisti mies-ja-kitara-konseptilla festivaalin alkuvaiheessa, koska ohjelmaan merkittyjen sähköisten bändien kalustoa ei oltu saatu vielä paikalle. McDonaldin mukaan hän vain soitteli ja lauloi ainakin 25 minuuttia kenenkään yleisöstä sen enempää häneen huomiota kiinnittämättä. (Bennett 2004, 46–47.)

Hän päätti herätellä yleisöä ja pyysi tätä toistamaan perässään: ”F” – ”U” – ”C” – ”K”, ja näistä muodostuvaa sanaa, minkä yleisö tekikin. Sitten hän aloitti kappaleensa ”I-Feel-I’m-Fixin’-to-Die” (1967) (johon palaan alla eri asiayhteydessä), jonka kertosäkeeseen hän kehotti yleisöä liittymään. Elokuvassa tämä on sijoitettu jälkipuoliskolle, ja leikkauksen avulla se saadaan näyttämään festivaalin avainhetkeltä, odotetulta tapahtumalta ja vieläpä mahdollisesti McDonaldin setin aloituskappaleelta. Elokuvaan lisättiin myös tekstitys kappaleen sardoniseen kertosäkeeseen, rohkaisten elokuvayleisöjä laulamaan mukana, eräänlaisena immersiivisenä elementtinä. (Ibid.)

*Kuva 4. Country Joe McDonaldin esiintyminen on Woodstock-elokuvan kuuluisimpia kohtauksia. Kuva: kuvakaappaus Woodstock-DVD:ltä.*

*Woodstock*-elokuva toi joka tapauksessa festivaalien maailman kenen tahansa elokuvissa kävijän nähtäväksi ja kuultavaksi, erityisesti niille, jotka eivät olisi edes vakavasti harkinneet vastaaville festivaaleille osallistumista. Elokuvantekijät ovat olleet tästä taatusti alusta asti tietoisia, varsinkin kun festivaali saavutti tuoreeltaan laajoja ja monenlaisia reaktioita mediassa. Tekijät ovat luoneet elokuvallaan harkitun representaation sekä Woodstockista erikseen että laajemmin vastakulttuurin elämäntavasta. Festivaalikulttuurin hedonismi ja hauskanpito esiintyvät elokuvassa raamatun Edenin puutarhan kaltaisena luonnontilana, jossa epäkohdat on pääosin piilotettu katsojalta. Jopa surkeat sääolosuhteet käännetään mutaliukumäkinä esitetyksi huviksi. Huumeisiin ja seksiin viitataan toistuvasti, mutta niitä ei ymmärrettävästi juurikaan näytetä. Kun epäharmoniaa ja -järjestystä esitetään, se kytketään kaupallisten toimijoiden rimpuiluna ihmispaljouden aiheuttamien haasteiden edessä. (Anderton 2020, 203–204.) Toisin sanoen elokuvan implikaation mukaan ongelmat johtuivat ympäröivän yhteiskunnan ja kulttuurin rakenteiden pettämisestä.

Elokuvan merkitystä Woodstockin maineelle on vaikea yliarvoida. Se oli sekä arvostelu- että taloudellinen menestys. Sen bruttotuotto oli noin 50 miljoonaa dollaria. Ennen kaikkea se muutti mielikuvat liikkuvaksi kuvaksi ja ääneksi. On mielenkiintoista, että festivaalilla työskennellyt Kramer kertoi kokeneensa *Woodstock*-elokuvan sen tuoreeltaan nähtyään masentavana, koska Hendrix antoi kaikkensa lavalla, mutta editoinnin takia – muta, pieneksi alkuperäisestä käynyt yleisö –

elokuva sai tämän esiintymisen näyttämään huonolta. Toisin sanoen hän kokee elokuvan vieneen jotain pois Hendrixin osuudesta, vaikka, kuten alussa totesin, juuri elokuva teki Hendrixin esiintymisestä ikonisen. Kramer kuitenkin lopulta tyytyy mukailemaan valtakäsitystä: ”Taidamme kuitenkin kaikki rakastaa Woodstockia”. (“Recording Woodstock” *Jimi Hendrix: Live at Woodstock* 2010.) Toisin sanoen hän päätyy ohittamaan epäkohdat Woodstockin historiallisen auran ja kulttuuriperinnöllisen erityisyyden säilyttämisen vuoksi – epäilemättä osin työnantajansa, Experience Hendrixin, etujen lähtökohdasta. Viimeksi mainitun tavoite on luonnollisesti Hendrixin esiintymisen ylevöittäminen.

## Festivaalijärjestäjien taloudelliset intressit

Woodstock oli konserttipromoottori Michael Langin ja Capitol Records -levy-yhtiössä työskennelleen Arthur Kornfeldin idea. Etsiessään rahoittajia he näkivät sijoittajien John Robertsin ja Joel Rosenmanin ilmoituksen *New York Timesissa* ja *Wall Street Journalissa*, jossa viimeksi mainitut viittasivat ”rajoittamattomaan pääomaan”, joka heidän käytössään oli ja jota he olivat halukkaita sijoittamaan ”mielenkiintoisiin” ja ”epätavallisiin” kohteisiin. (O’Donnell 2019, 2–3.)

Lang kirjoitti myöhemmin, että festivaalin ajatuksena oli työntää hetkeksi sivuun poliittiset asiat ja keskittyä luomaan maailma, jonka avulla osoitettaisiin, että rauha ja yhteisymmärrys olivat mahdollisia, ja joka olisi vastakulttuurin arvon todistuskappale. Hän halusi viitata Vesimiehen aikaan, astrologien ennustamaan periodiin 1900-luvun jälkipuoliskolla, jolloin tähdet ja planeetat asettuisivat asemaan, joka mahdollistaisi suuremman ymmärryksen, sympatian ja luottamuksen. Konseptiksi tämän toteuttamiselle päätettiin ”kolme päivää rauhaa ja musiikkia”. (Ibid, 3–4.)

Langin mukaan he suunnittelivat, että ruoan myyntioikeudet festivaalialueella olisivat heille merkittävä taloudellisen voiton tekemisen väline. Palveluntarjoajan löytäminen osoittautui kuitenkin hyvin hankalaksi, pääsyyn ollessa mittakaavan (alkuperäinen suunniteltu 50 000 kävijää) ja sijainnin yhdistelmä. Festivaalin yleisömenestystä epäiltiin. Lopulta sopimus syntyi pienen Food for Love -yrityksen kanssa, jolla ei ollut kokemusta isommista tapahtumista. Vaikka se ei kyennyt palvelemaan yleisömassaa, se nosti hintoja kesken tapahtuman, mistä suuttuneena ihmiset tuhosivat kaksi myyntipistettä. Lopulta ruokaa toimitettiin paikalle käytännössä hätäapuna eri lähteistä. (Ibid., 10–11.)

Shapiro ja Glebbeek esittävät Hendrix-elämäkerrassaan varsin kolean, jopa kyynisen näkemyksen Woodstockin konseptista ja toteutuksesta. Heidän mielestään lähes myyttisen maineen festivaalin

myötä saanut Lang rahoittajat löydettyään vain yhtäkkiä tajusi, että nyt olisi mahdollisuus päästä historiaan järjestämällä ”maailman suurimmat rock-bileet” – käyttämällä niiden järjestämiseen jonkun muun rahaa. Shapiro ja Glebbeek kuvaavat, miten Langin ja rahoittajien Roberts ja Rosenman välit kävivät yhä kireämmiksi kustannusten noustessa ja viimeksi mainittujen kokiessa, että heitä pidettiin pelkkänä pankkina. Lang totesi, ettei hän halunnut ”pukumiehiä” pilaamaan festivaalin ympärille rakentuvia ”viboja”. Shapiron ja Glebbeekin mukaan Lang oli itse terävä liikemies, jolla oli ”paljon enemmän spirituaalisesti yhteistä rahoittajiensa kanssa kuin kumpikaan osapuoli haluaisi myöntää”. (Shapiro & Glebbeek 1990, 383.) On joka tapauksessa selvää, että Woodstockin ”vibojen” ja jälkimaineen kannalta vastakkainasettelu idealistisen festivaalijärjestäjän ja puhtaasti taloudellisin motiivein mukana olleiden liikemiesten välillä sopii erinomaisesti tarinaan.

Fricke ironisoi festivaalin tunnuslausetta kirjoittamalla, että kolmen päivän ajan Max Yasgurin 600 eekkerin [yllä arvio eri lähteessä 700 eekkeriä – triviaalia toki] maatilalla ”rauha ja meteli” ottivat riemuvoiton äärimmäisistä fyysisistä vaatimuksista, ”hippikapitalismin hutiloiduista mekanismeista” ja lopulta silkasta huonosta tuurista, eli surkeista sääolosuhteista. Fricken mielestä yleisö suhtautui hämmästyttävällä tyyneydellä ja arkijärjellä ylikapasiteetin sekä vajavaisen suunnittelun ja organisoinnin aiheuttamiin ongelmiin, kun taas New Yorkin osavaltion viranomaiset julistivat Yasgurin maatilan kriisialueeksi ilmeisen puutteellisten palveluiden vuoksi. (Fricke 1999, 4.) Viranomaiset seurasivat huolestuneina alueen olojen jatkuvaa huononemista ja kansalliskaartin lähettämistä paikalle harkittiin. Lang onnistui vakuuttamaan viranomaisille, että kaikista vaikeuksista huolimatta ihmiset ovat rauhallisia ja käyttäytyvät toisiaan kohtaan kunnioittavasti. Woodstockia logistisesta näkökulmasta tutkinut O’Donnell kuitenkin toteaa, että ruoan vähyyden, puutteellisten saniteettitilojen ja lääkehuollon vajavaisuuden takia suuri katastrofi roikkui koko ajan ilmassa. (O’Donnell 2019, 7–8.) Siltä vältyttiin, mikä on aivan keskeistä festivaalin jälkimaineen ja kulttuuriperinnön kannalta.

Jeff Nuttall luonnehti vastakulttuuria seuraavasti kirjassaan *Bomb Culture* (1968): “vaistonvaraista keskeneräiseksi jättämistä, oven sulkemista puoliksi, elokuvista lähtöä kesken elokuvan” (Nuttall 1970, 105–106; ks. myös Mähkä 2016, 38–39, 42). Tämä tarkoittaa kaikkien valtakulttuurin ja järjestäytyneen yhteiskunnan konventioiden haastamista ja rikkomista. Tietyssä mielessä Woodstockissa ja vastaavilla festivaaleilla normien haastaminen oli juuri tätä. Robert Hewison taas väittää, että [todellisen] vastakulttuurin ja ”popin” [eli populaarikulttuurin] välinen ero on, että

viimeksi mainittu nauttii ”massakulttuurin hedelmistä”, mikä on ristiriidassa vastakulttuuristen arvojen kanssa (Hewison 1986, 52; ks. myös Mähkä 2016, 37–38). Woodstockissa oli ennen kaikkea kyse ”massakulttuurista”, ja nimenomaan ”oikean” vastakulttuurin piirissä vihatun kapitalismin tuottamasta massa- eli populaarikulttuurista: pelkästään esiintyjät edustivat taiteensa ohella suurta bisnestä, eli levyteollisuutta. Tarvitaankin sekä vastakulttuurin että populaarikulttuurin käsitteet määrittelemään Woodstock.

Tämän asetelman kannalta on merkittävää, että vaikka tuolloin monet yleisöjen jäsenet vaativat, että musiikin tulisi olla ilmaista, todellisuudessa tunnettujen artistien palkkiot olivat nopeassa nousussa, kehitys, joka 1970-luvun alussa johti monen kuuluisan konserttisalin sulkemiseen. Myös jättifestivaalit vaikuttivat kehitykseen. Hendrixin konserttipalkkio moninkertaistui Woodstockin ja *Woodstock*-elokuvan seurauksena. (Laing 2004, 10.) Promoottori Bill Grahamin mielestä suurin johtopäätös, minkä Woodstockista saattoi vetää, olikin, että rock on isoa bisnestä (sit. Street 2004, 39).

## Vastakulttuuri ja karnevalismi

Vastakulttuuri oli leimallisesti 1960-luvulla syntynyt ilmiö, jonka konkreettisimpia ilmentymiä olivat mielenosoitukset sekä niistä eskaloituneet opiskelija- ja kansalaisoikeusmellakat. Niitä oli Yhdysvaltojen suurkaupungeissa sekä yliopistokampuksilla, sekä myös Euroopassa, tunnetuimpana Pariisin kevät vuonna 1968. Vastakulttuuri oli kuitenkin pääsääntöisesti rauhanomaista, ja sitä edustivat näkyvimmin hipit, jollaisiksi Woodstockin yleisön huomattavaa osaa voinee kutsua. Vastakulttuuri on enemmän tai vähemmän muotoiltujen ja sovittujen ideoiden ja käytänteiden järjestelmä, joka on antagonistisessa suhteessa väestön valtavirran hallitsevaan kulttuuriin.

Hendrixin tulkinta Yhdysvaltain kansallislaulusta Woodstockissa oli ehdottomasti vastakulttuuria. Hendrix tarttui valtion ja kansakunnan pyhimpään kappaleeseen, sabotoi raa’alla tavalla sen harmonian ja lisäsi mukaan avantgardistista ääntä, tehden siitä oman vastakulttuurisen versionsa. Hendrixin ollessa hieman festivaalin jälkeen vieraana suositussa talk show’ssa *The Dick Cavett Show* sen isäntä nosti aiheen esiin. Hendrix yrittää ainakin näennäisesti sivuuttaa aiheen toteamalla, että ”olen amerikkalainen, siksi soitin sen”. Cavett puhuttelee ohjelman katsojia todeten, että ”muistakaa Hendrixin palvellen maataan [toisessa maailmansodassa legendaarisen maineen saaneessa] 101. maahanlaskudivisioonassa, ennen kuin kirjoitatte ikäviä palautekirjeitänne ohjelmaan”. (*The Dick Cavett Show* DVD 2011.)

Hendrix kysyy, ”mitä kirjeitä?”, mihin Cavett vastaa, että kun kansallislaulu esitetään ”epäkonventionaalisesti”, ihmiset reagoivat varmasti. Tähän Hendrix toteaa, että hänestä esitys oli ”kaunis”, lisäten sitten hymyillen, “mutta tiedä sitten”, saaden yleisön naurahtamaan. (Ibid.) On vaikea sanoa, kuinka ennalta sovittu aihe oli, sekä on mielenkiintoista pohtia, moniko ohjelman vakiokatsojista oli asiasta edes tietoinen, saati kuullut Hendrixin esityksen paikan päällä, mutta joka tapauksessa Cavettin ohjelmassa käyty keskustelu muodostui osaksi Woodstockin – ja Hendrixin – legendaa.

Kuten Townsend tiivistää, *Woodstockin* kuvasto ja soundit ovat ”legendaarisia”: hipit rauhanmerkkeineen tanssimassa ja huojumassa ekstaattisesti musiikin tahtiin, polttamassa pilveä ja nappailemassa LSD:tä (ja varoittaen muita ”huonosta haposta”, johon festivaaleilla on törmätty); kaikkein kuuluisimpana elementtinä alastomuus, niin lammessa uineet kuin mutavelliksi muuttuneilla poluilla ilman eston häivää vaeltelevat ihmiset. Kaikesta huokuu optimismin ja idealismin utooppinen ihmemaailma, joka näyttää ottavan syleilyyn kaikki paikallaolijat huolimatta sateesta ja niukkuudesta. Jopa haastatellut paikalliset ilmaisevat ihailunsa ja tukensa rauhanomaisille nautiskelijoille, jotka ovat ottaneet heidän pikkukaupunkinsa haltuunsa. (Townsend 2016, 21.) Maatilanomistaja Yasgur nousi myös lavalle ja piti vuolaan ylistys- ja kiitospuheen festivaalikansalle, jonka hän totesi osoittaneen maailmalle tapahtuneen mahdolliseksi. Hän toivotti lopuksi yleisölle Jumalan siunausta. (Ks. myös Norman 2022, 248.)

Populaarikulttuurin historiassa 1960-luvun lopun suuret ulkoilmakonsertit ja -festivaalit ovat lähes synonyymisiä transatlanttisen hippien vastakulttuurin kanssa. Simon Frith on todennut (sit. Anderton 2020), että ne tarjosivat mahdollisuuden vastakulttuurisen yhteisön materiaaliselle toteutumiselle, joka oli erittäin visuaalinen tapa nuorille vastustaa vanhempiensa hallitsevan kulttuurin hegemonisia arvoja. Anderton näkeekin festivaalit ”bahtinilaisittain” karnevalismina, hetkellisenä irtautumisena yhteiskunnan normeista ja säännöistä. Joillekin ne olivat ”viikonloppuhippiyttä”, toisille aidosti malli siitä, millainen yhteiskunta voisi olla. Festivaalit olivat kuitenkin sulkeistettuja tapahtumia, joiden kulttuuria pääsivät todistamaan vain sinne menneet, vaikka sen ilmauksia toki näkyi yhä enemmän myös täysin julkisissa tiloissa 1960-luvun lopulla. (Anderton 2020, 202–203.)

Woodstockin aikaan vastakulttuurissa oli mukana vahva ”paluu maalle” -ideologia, jonka selvimpiä ilmauksia olivat ruraalit kommuunit ja yhteisöt Pohjois-Amerikassa ja Länsi-Euroopassa. Tämä romanttinen pastoraali sai ilmaisunsa myös aikakauden populaarimusiikissa; tästä hyvänä

esimerkkinä Canned Heatin ”Going up the Country” (1968) soi *Woodstock*-elokuvan alkupuolella. *The Greening of America* -teoksen (1970) kirjoittanut Yalen yliopiston oikeustieteen professori Charles Reich näki puolestaan, että vastakulttuurin hippiestetiikka ja ympäristöorientaatio auttaisivat horjuttamaan tai jopa kukistamaan teollistuneen ja hypertuotteistetun länsimaisen valtakulttuurin. Tässä ”uudella musiikilla”, eli aikakauden rockilla, oli keskeinen merkitys. Hän povasi ”vallankumousta” [2], joka tulisi olemaan erilainen kuin edeltäneet. Bennettin mielestä Woodstock osoitti, että vaikka vastakulttuuri promotoi ympäristötietoisuutta, festivaaliväen taakseen jättämät valtava jätemäärä oli konkreettisempi asia. (Ala-Ketola 1985, 20, 24–26, passim; Bennett 2019, 218.)

Englantilainen bluespioneeri (siis pioneeri Englannissa), Yhdysvaltoihin työskentelemään siirtynyt John Mayall teki noin vuosi Woodstockin jälkeen albumin *USA Union* (1970), jonka avausraita ”Nature’s Disappearing” kommentoi yhä laajemmin tiedostettuja ympäristöongelmia, jotka ihmisen taloudellis-tuotannollinen toiminta aiheutti. Kuitenkin suurin osa albumista käsitteli Mayallin henkilökohtaista romanttista ihmissuhdetta, ei yhteiskunnallisia kysymyksiä. Tämän voi katsoa vastaavan Woodstockia: ihmiset tulivat ensi sijassa kuuntelemaan musiikkia ja pitämään hauskaa, samalla yhteiskunnalliset asiat tiedostaen.

Festivaalilla ollut (mutta ennen Hendrixin viivästynyttä esiintymistä niin monen muun tavoin lähtemään joutunut) Fricke kuvaa festivaalialueen näkymää mielenkiintoisesti ”epäpyhäksi sotkuksi”, jossa ”loistava luonnon amfiteatteri” (viitaten maastoon, jossa lava oli pystytetty loivan mäen alapuolelle) oli joutunut sateen, eroosion, jalanjälkien sekä valtavan jätemäärän pahoin runtelemaksi. Tuloksena oli ”mutakuoppa”, joka oli ”telttojen, makuupussien ja kaikenlaisen muun pilalle kastuneena hylkykuntoon päätyneen irtaimen hautausmaa”. Tämä oli se näky, jonka Hendrix kohtasi astuessaan lavalle maanantaiaamuna noin yhdeksältä. Kuten Fricke toteaa, se ei voinut näyttää Hendrixille taivaalta, paratiisilta, vaan ”häpeälliseltä […], horisonttiin ulottuvalta jätteiden kentältä.” (Fricke 1999, 4.) Alueen siivoaminen kesti viikkoja. (O’Donnell 2019, 12.)

Tämä ilmeinen ristiriita on osin selitettävissä sillä, että festivaaleille osallistuneet nuoret olivat kasvaneet ennennäkemättömän materiaalisen yltäkylläisyyden keskellä. He olivat tottuneet tavarapaljouteen, ja läpimärän makuupussin tai teltan hylkääminen festivaalipellolle ja uusien ostaminen kaupasta oli helppo, rutiininomainen ratkaisu.

*Kuva 5. Festivaalialueen siivous on alkanut ihmisten poistuttua. Kuva: kuvakaappaus Woodstock-DVD:ltä.*

Festivaalilla oli toisaalta selkeä subversiivinen, ellei potentiaalisesti vallankumouksellinen ulottuvuus: viranomaisraporttien mukaan huumeet ja alastomuus rikkoivat lakia, mutta kaikkien epäiltyjen pidättäminen oli käytännössä mahdotonta ja olisi todennäköisesti johtanut mielenosoituksiin, ellei pahempaan. (Warner 2004, 63.) Shapiron ja Glebbeekin mielestä monille yleisöstä pelkkä Woodstockissa käynti olikin lähimpänä vallankumousta, mitä he eläessään kokivat, sen lisäksi että ”huusi ’pig’ poliisille 500 jaardin päästä tai piti Che Gueveran julistetta kotinsa seinällä”. Hendrix lähestyi tätä asetelmaa eri tulokulmasta; hän oli Ritchie Havensin ja Sly Stonen ohella ainoa musta (muttei ”värillinen”) esiintyjä, ja yleisöstäkin vain mikroskooppisen pieni osa oli tummaihoisia. Niinpä Hendrix oli festivaalilla ikään kuin tarkkailijan roolissa. Lisäksi hänen näkemyksensä esimerkiksi Vietnamin sodasta oli joskus ambivalentimpi kuin Woodstock-väen enemmistön – kylmän sodan yhdysvaltalaisena kasvattina hänelle sodassa oli pohjimmiltaan kommunisminvastaisesta sodasta, näkökulma, mihin edellä mainittu asepalvelus oli epäilemättä myös vaikuttanut. (Shapiro & Glebbeek 1990, 385–388; Mähkä 2019b, 159.)

## Vietnamin sota Woodstockissa

Vietnamin sota oli monin tavoin läsnä Woodstockissa. Epäilemättä tunnetuin ja joka tapauksessa kirjaimellisin Vietnamin sodan kommentaari oli edellä mainittu Country Joe McDonaldin kappale

”I-Feel-I’m-Fixin’-to-Die” (1967). Kappale on satiirisen tekohilpeä *rag*, jossa vanhempien ylpeinä sotaan lähettämä nuori laulaa itsestään ja kohtalotovereistaan, ”seuraava pysäkki on Vietnam, jipii, kuolemme kaikki!”. Yhdysvaltain armeijan takissa esiintynyt McDonald oli monella tapaa Vietnamin sodan vastaisen liikkeen tiivistymä: hän ei ollut palvellut Vietnamissa, vaan USA:n laivastossa Japanissa 1960-luvun alussa, mutta habitukseltaan – asetakki ja pitkät hiukset – hän muistutti sotaa vastaan mieltä osoittaneita Vietnamin veteraaneja. Imago oli epäilemättä tarkkaan harkittu.

Eleanor Peters toteaa, että vastaavalla tavalla kuin hipit nähtiin laiskoina dropouteina ja uhkana yhteiskunnalle, ajatus kaikkialle kurottuneesta 1960-luvun jälkipuolen ”flower and love” -aikakaudesta on myytti, jopa siinä määrin, että 1960-luku oli enemmän idea kuin eletty todellisuus (Peters 2019, 17). Näin voi toki sanoa mistä tahansa aikakaudeksi määriteltävästä ajanjaksosta, mutta Peters yhdistää tämän paljon ambivalentimpaan osaan 1960-luvun myyttiä. Ensinnäkin nuorekas, vastakulttuurinen liike, joka ajoi sosiaalisia ja poliittisia muutoksia ja tuki kansalaisoikeusliikettä, aiheutti toiminnallaan levottomuutta ja mellakoita, jotka olivat ristiriidassa ”rauhaa ja rakkautta” -eetoksen kanssa. (Ibid.)

Protesti- ja muutosmieliala näkyi myös musiikissa, sekä alullepanevana tekijänä että vastakulttuurisen ilmapiirin tulkitsijana, mutta asetelma ei ole yhtä viaton kuin päällepäin näyttäisi. Peters siteeraa (2019, 18) Theodor Adornoa, kapitalistisen massakulttuurin kriittisen tutkimuksen klassikkoa. Vasemmistolaisena Adornon helposti olettaisi tukevan korporatiivista USA:ta ja kapitalismia vastaan asettuneita kulttuuritoimijoita, mutta hän näkee protestilaulujen tekemisen esimerkiksi Vietnamin sodasta – siis sotaa paikan päällä kokemattomien toimesta – eksploitatiivisena, kauheuksien muuttamisena kulutettaviksi kaupallisiksi tuotteiksi. Adornon kritiikki osuu yhteiskunnallisesti tiedostavan ajan musiikkikulttuurin perusristiriitoihin.

Shapiro ja Glebbeek toteavat, että kun Hendrix esitti Yhdysvaltain kansallislaulun konsertissaan Los Angeles Forumissa joitakin kuukausia ennen Woodstockia, *Los Angeles Timesin* kriitikko syytti tätä ”halvasta sensationalismista”, josta puuttui Country Joe McDonaldin, Phil Ochsin, the Fugsin ”tai muiden kirjallisesti sivistyneiden” artistien rehellisyys. Kuitenkin Hendrixin Woodstockissa esittämä versio ”Star-Spangled Bannerista” on yleisesti hyväksytty malliesimerkki kansallislaulun käyttämisestä ”meidän” hyväksemme ”niitä” vastaan, toimien siis ruohonjuuritason protestina valtaapitäviä vastaan. Shapiro ja Glebbeek toteavat lähes lakonisesti, että poliittisesta näkökulmasta katsoen Woodstock, parhaina esimerkkeinä Country Joe McDonald, Crosby, Stills and Nash sekä Joan Baez, oli leppoisa tapahtuma, jossa hyvin toimeentuleva valkoinen keskiluokka

purki angstiaan Vietnamin sodan toimiessa valtion moraalisen korruption metaforana. (Shapiro & Glebbeek 1990, 385–386.)

Hendrixin tavoin afroamerikkalainen rock-kitaristi Vernon Reid (yhtye Living Color) on luonnehtinut ensin mainitun Woodstock-tulkintaa Yhdysvaltain kansallislaulusta tavalla, jossa yhdistyvät ajan yhteiskunnan etniset jännitteet, ajatus aikakauden lopusta mutta myös tulevaisuudesta tavoilla, jotka Hendrix olisi epäilemättä tunnistanut ja joihin hän olisi todennäköisesti yhtynyt:

> Woodstock oli hippiaikakauden loppu. Ja Hendrix oli mies sen huipulla. Oli kuin hän olisi ollut vuoren huipulla. Se soolo [Hendrixin tulkinta kansallislaulusta] on Martin Luther Kingin ”I Have a Dream”-puhe esitettynä kitaralla: ”En tulle pääsemään kanssanne sinne, mutta olen nähnyt sen vuoren[3]”. (Sit. Fricke 1999, 21.)

Charles Shaar Murrayn mukaan Reid luuli nuorena erheellisesti [osin varmasti siksi, että afroamerikkalaiset olivat niin selvästi yliedustettuina sotaan lähetetyistä asevelvollisista], että Hendrix oli Vietnamin veteraani, mutta Reidin näkemys, jonka mukaan Hendrix tarttui Vietnamin sodan kokemukseen kokonaisvaltaisesti, ”täysin immersiivisesti”, ja tulkitsi sitä kitarallaan, kuten Woodstockin ”Star-Spangled Bannerissa” [ja toisena tunnettuna esimerkkinä ”Machine Gun” levyltä *Band of Gypsys*, 1970], on puolestaan täysin osuva. (Sit. Murray 1990, 23.) Hendrix ei niinkään kommentoinut sotaa kuin tulkitsi sitä ex-sotilaana ja mustana amerikkalaisena, mihin Reidkin viittaa King-vertauksellaan.

Hendrixin ”Star-Spangled Banner” saattaa aluksi kuulostaa ilkikuriselta vastakulttuuriselta subversiolta niin asiayhteyden – rock-festivaali – kuin tulkinnan tasolla, mutta se muuttui todelliseksi liveperformanssiksi viimeistään silloin, kun kansallislaulun sanoituksessa mainitaan ”raketit ja punainen hehku”; samalla hetkellä Hendrix luo äänet mielikuvalle kitarallaan, rakettien – pommien – lennosta ja räjähdyksistä. Esitykseen sisältyy myös katkelma sotilashautajaiskappaletta ”Taps”, joka trumpetin sijaan esitetään yliohjatulla sähkökitaralla. (Townsend 2016, 27.) Se oli muistutus patriotismin synkästä puolesta, sodassa kaatuneista ja juuri tuolloinkin parhaillaan kaatuvista.

Murrayn mukaan Hendrixin Woodstockin kansallislaulutulkinta oli asetelmana ”murhaavan ironinen”: ”musta mies, valkoinen sähkökitara, lähes täysin valkoinen yleisö rypemässä itse

tuottamallaan vetisellä mutapellolla; tutun melodian selkeät, puhtaat trumpettimaiset äänet vaivoin läpäisemässä kyynelkaasupilviä, rypälepommien räjähdyksiä, kuolevien kirkumista, liekkien rätinää, ihmislihan palamisesta syntyviä paksuja savupatsaita ja ylläpuolella leijailevien helikopterien säksätystä.” (Murray 1990, 23–24.) Ironiaa lisäsi, että akuutimpien sairastapausten lennättämisen sairaalaan hoitivat Yhdysvaltojen armeijan *Huey*-helikopterit, joista oli tullut Vietnamin sodan symboli television reportaasien kautta (O’Donnell 2019, 9). Murray päättelee, että Francis Ford Coppolan päätös palkata Hendrix-imitaattori Randy Hansen soittamaan avantgardistinen kitararaita Vietnam-elokuvansa *Ilmestyskirja. Nyt.* (Apocalypse Now, 1979) kohtaukseen saattaa hyvinkin olla johdannainen Hendrixin Woodstockin esiintymisestä, jonka Coppola oli varmasti *Woodstock*-elokuvassa nähnyt. (Murray 1990, 23–24; ks. myös Whiteley 2004, 25–26.)[4]

*Kuva 6. Vuonna 1969 Vietnamin sodalta oli mahdoton välttyä Yhdysvalloissa. Televisiouutisista tutut Huey-helikopterit toimivat ilmasiltana myös Woodstockissa. Kuva: kuvakaappaus Woodstock-DVD:ltä.*

Englantilainen, The Animals -yhtyeen entinen laulaja Eric Burdon, joka oli myös Hendrixin läheinen tuttu, kommentoi Hendrixiä toteamalla, että mikäli joku [valkoinen] haluaa tietää, mitä yhdysvaltalainen musta kokee nykyään, mikä tämän mielentilan on, kannattaa mennä katsomaan Hendrixin esiintymistä. Samalla ymmärtää, miksi USA:ssa on rotumellakoita ja miksi maa on ajautumassa sisällissotaan. Burdonin mielestä Hendrix on kitaravelho, mutta tämän musiikki on

”niin häiriintynyttä ja räjähtävää”, ”manaten pois sukupolvien aikana kertynyttä vihaa”. (Sit. Bennett 2004, xviii.) Ambivalentiksi Burdonin lausuman teki, että hän itse oli vuosina 1969–1970 WAR-nimisen yhtyeen laulaja ja keulakuva (Eric Burdon and WAR). Yhtyeen soittajat olivat puolestaan afroamerikkalaisia. Yhtyeen toisen albumin nimi oli *Black Man’s Burdon* (1970), viitaten ironisesti Rudyard Kiplingin imperialismin ajan runoon ”White Man’s Burden” (1899), ”valkoisen miehen taakka”. Woodstockin kontekstissa juuri tähän Murray viittaa yllä: Hendrixin pääesiintyjyys oli tavallaan anomalia valkoisen, ilmeisen keskiluokkaisen tapahtuman kontekstissa, tosin vastaten samalla täydellisesti hänen asemaansa rock-musiikin historian todella harvoista mustista tähdistä.

## Woodstock festivaalikulttuurin murroksena ja aikakauden loppuna

Eräs Woodstockiin osallistuneista kertoo, miten kollektiivinen kokemus festivaali oli. Hänen mukaansa ihmiset todella jakoivat keskenään kaiken, oli kyse ruoasta, savukkeista, huumeista, huomiosta tai seksistä. Ihmiset olivat hänen mukaansa yhtä, vaikkakin kuin ”sardiinit purkissa”. Kuitenkin samalla se oli kulminaatiopiste: ihmiset olivat Woodstockissa tehneet rauhan ja rakkauden julkilausuman, nyt oli aika nostaa nyrkit ilmaan. Muistelijan mukaan ilmapiiri festivaaleilla ja konserteissa muuttui siitä eteenpäin. Ihmiset kantoivat ylösalaisin käännettyjä Yhdysvaltain lippuja mukanaan; ”kaikki olivat valmiita sotaan”. (Zaptor 1987, 200–201.)

Woodstockin mainetta kehystävät ja alleviivaavat sen jälkeiset suurfestivaalit [5]. Näistä ilmeisin esimerkki on Altamont, joka järjestettiin Kaliforniassa joulukuussa 1969, eli vain kuukausia Woodstockin jälkeen. Pääesiintyjänä oli The Rolling Stones, ja tapahtumaa mainostettiin nimenomaan ilmaiskonserttina. Mukana oli Woodstockissa esiintyneitä nimiartisteja kuten Santana, Crosby, Stills, Nash & Young sekä Jefferson Airplane. Yleisömääräksi on arvioitu 300 000. Festivaalin jälkimaine oli huono, sillä yleisössä alkoi ilmetä epäjärjestystä, mikä johti tragediaan. Osa järjestäjien apuna olleista Helvetin Enkeleistä alkoi myös käyttäytyä väkivaltaisesti, ja jopa osa esiintyjistä joutui hyökkäysten kohteeksi. Yksi ihminen surmattiin (musta nuori mies valkoisen yleisön keskellä, kameraryhmä tallensi surman; ks. esim. Coates 2006, 67.), kolme muuta kuoli alkoholin ja huumeiden pahentamassa kaaoksessa tapaturmaisesti. Altamont onkin nähty Woodstockin antimyyttinä, ”alter egona”, dystopiana viimeksi mainitun utopialle. Lisäksi molempien mielikuvat vakiinnutti tuoreeltaan julkaistu elokuva (Altamontin tapauksessa *Gimme Shelter*, Albert Maysles, David Maysles ja Charlotte Zwerin, 1970). (Ks. esim. Laing 2004, 13–14.)

Altamont on siis ylevöittänyt Woodstockia entisestään, joskin on selvää, että Woodstock rauhallisuudessaan todella oli poikkeus festivaalina (ks. esim. Coates 2006, 59–60). [6]

Kun Hendrix saapui pitkästä aikaa esiintymään Britanniaan, Isle of Wight -festivaalille, elokuun lopussa 1970, *Woodstock*-elokuvan Hendrix-osuus – erityisesti ”Star-Spangled Banner” – asetti odotukset niin korkealle, ettei yhtye pääosin kyennyt niihin vastaamaan (Doggett 2004, 61). Hendrix oli tietysti hyvin tietoinen tapahtumien samankaltaisuudesta, ja tällä kertaa hän esitti Iso-Britannian kansallishymnin ”God Save the Queen” heti konsertin aluksi. Pyydettyään puolivillaisesti yleisöä nousemaan seisomaan ja laulamaan mukana, mutisten (näennäisen) ironisesti perään ”ja jollette laula, haistakaa v—u”, mikä aiheutti naurunremakan brittiyleisössä, hän alkoi soittaa. Tulkinta kappaleesta on fuzz-soundistaan huolimatta hillitty (ks. myös Norman 2022, 298–299), ja se jää lopulta lyhyeksi, lähinnä viittaukseksi Woodstockiin ja toisaalta paluuseen Britanniaan, jossa hänestä alun perin tuli tähti.

Kuten Unterberger toteaa, Isle of Wight -festivaali ei ole lähellekään yhtä tunnettu tai muisteltu kuin Woodstock, vaikka esiintyjälista oli lähes yhtä vakuuttava (muun muassa The Doors, The Who, Miles Davis, Leonard Cohen, Free, Donovan ja niin edelleen). Hänellä on tähän erinomainen selitys: vaikka – epäilemättä *Woodstock*-elokuvan menestyksen innoittamana – festivaalin esitykset filmattiin, kuten myös kehystävää materiaalia festivaalialueelta ja sen lähistöltä, Murray Lernerin ohjaama elokuva ilmestyi vasta yli 25 vuotta myöhemmin. (Unterberger 2009, 118.) Siitä ei tullut aikalaiskokemus, eikä populaarikulttuurin klassikko myöhemminkään. Elokuva *Message to Love: The Isle of Wight Festival*, 1997) on nimetty Jimi Hendrixin kappaleen (joka on myös elokuvan ensimmäinen musiikkiesitys) mukaan, mikä ei ole yllättävää. Se viittaa yhtäältä laajemmin ajan rock-festivaalien ”rauha ja rakkaus”-teemaan että implisiittisesti Woodstockiin (festivaalina ja elokuvana). Tässä vaiheessa Isle of Wight -elokuvalla oli toki musiikki- ja populaarikulttuurihistoriallinen arvo, mutta ei retrospektiivisestikään merkittävää kulttuurista impaktia kuten *Woodstock*-elokuvalla.

Myös Isle of Wightilla esiintymisolosuhteet olivat Hendrixiä vastaan, mutta eri tavalla: kuten esiintymisen tallenteista voi todeta, Hendrixin yliohjatut kitaralaitteet nappasivat radioaaltosignaaleja turvamiesten radiopuhelimista ja toistivat niitä soiton sekaan. Ilmiö ei suinkaan ollut poikkeuksellinen, mutta poikkeuksellista oli häiriöiden tiheys ja voimakkuus. Konserttifilmiltä on nähtävissä Hendrixin epätoivoa hipova turhautuminen, mutta kuten Doggett toteaa (2004, 62), hän puskee konsertin läpi väkisin. Keikka loppuu epäsuoraan Woodstock-

viittaukseen, kun Hendrix mutisee vilpittömän kuuloisena valtavalle yleisölle: ”Peace, happiness and all the other good shit”, heittää turhautuneena kitaransa lattialle ja kävelee pois.

Hendrix esiintyi alle viikkoa myöhemmin Saksan Fehmarn-saarella järjestetyllä festivaalilla, jonka nimi oli ”Love and Peace” (ks. esim. Norman 2022, 302–303). Nimestään huolimatta se päättyi totaaliseen väkivaltaiseen kaaokseen. Hendrixin elämä päättyi tapaturmaisesti vajaa kolme viikkoa myöhemmin. 1960-luku oli päättynyt.

## Lopuksi

Wacksmanin mukaan haaveet kovaäänisen sähköisen rock-musiikin kulttuurivallankumouksellisesta voimasta, jota artistipuolella edusti muun muassa detroitilainen MC5-yhtye, menettivät uskottavuuttaan vuoteen 1970 tultaessa. Woodstock ja Altamont oli jo mytologisoitu rock ’n’ roll -utopian riemuvoitoksi (Woodstock) ja sen välittömästi seuranneeksi tuhoutumiseksi (Altamont). Tämän seurauksena rock-yhteisön yhtenäisyys alkoi hajaantua myös siinä mielessä, että monet alkoivat pitää 1960-lukua – Woodstockiakin – hallinnutta kovaäänistä rock-musiikkia aikansa eläneenä, etsien hiljaisempaa, introspektiivisempaa musiikkia. (Wacksman 1999, 239.)

Näkemys on samaan aikaan osuva, virheellinen ja Woodstockia romantisoiva. Epäilemättä rock-musiikin yhteiskuntaa muuttava potentiaali unohdettiin pian Woodstockin utooppisen latauksen varsin nopeasti haihduttua. ”Rock-yhteisön” – ilman määritelmää ilmaus on vähintään häilyvä – homogeenisyys oli aina vain lavea idea, joka kytkettiin ajatukseen vasta- ja populaarikulttuurin kumouksellisesta voimasta. Samalla Wacksmanin ajattelu seuraa yllä siteerattua Eddie Krameria ja niin monia muita: me kaikki rakastamme Woodstockia.

Olen tässä artikkelissa luonut katsauksen Woodstockin erilaisiin konteksteihin. Keskityin kolmeen asiaan: Hendrixin alun perin kokonaisuudessa pieneen, mutta sittemmin avainhetkeksi muodostuneeseen tulkintaan Yhdysvaltain kansallislaulusta; Woodstockin ja aikakauden osin keinotekoisesti luotuun dikotomiaan kapinallisen, jopa utooppisen vastakulttuurin ja markkinataloudellisen populaarikulttuurin välillä; sekä Woodstockin perinnön tulkintoihin, joskin hyvin kapealla otannalla – aineistoa olisi loputtomasti.

Festivaali moninaisine kulttuuriperintöineen ja vaikutushistorioineen on yhä avainreferenssi 1960-luvun länsimaisen historian tarkastelussa. Sitä ei ole syytä vähätellä historialliselta painoarvoltaan saati menestykseltään. On kuitenkin syytä muistaa kriittisyys: festivaali ei ollut paluu luontoon,

vaan kaupallinen festivaali, jonka välitön ympäristöllinen vaikutus ei vastaa ajatusta kapitalistisen, keskiluokkaisen valtakulttuurin mekanismeista irtautumisesta; pikemminkin se oli esimerkki heikosti suunnittelultaan ja infrastruktuuriltaan toteutetusta karnevaalista, josta tuli ihmeen kaupalla huikea menestys. Woodstock oli improvisoiden toteutettu versio utopiasta, jonka toteuttamiseen laajemmin yhteiskuntamallina tuskin uskoivat edes sen suurimmat ihailijat. Huikein oppitunti ihmisyyden parhaista puolista on, ettei logistista katastrofia koko ajan hiponut tilanne kääntynyt väkivaltaiseksi kaaokseksi, vaan yleisö todella sopeutui olosuhteisiin, joskin osa tästä selittynee nautintoaineilla. Joka tapauksessa festivaali kokonaisuutena oli kiistaton menestys ja sen jälkimaine ansaittu.

***

Ollessaan järjestämässä vuonna 1986 edellä mainitulla Los Angeles Forumilla ”tervetulojuhlia” Vietnamin veteraaneille, yksi *Woodstock*-elokuvan todellisista tähdistä, Country Joe McDonald, totesi, että vaikka hän ei ole Vietnamin sodan veteraani, hän on ”Vietnamin aikakauden veteraani”, ja että ”Woodstock-sukupolvi ei hylkää omiaan” (Sit. Hochman 1986). Toisin sanoen McDonald kumppaneineen oli nyt osa Reaganin ajan Yhdysvaltoja, jonka yksi piirre – myös Reagania vastustaneiden keskuudessa – olivat Vietnamin sodasta tehdyt monet suurelokuvat sekä ylipäätään ajatus veteraanien kunnianpalautuksesta näiden traumaattisten kokemusten takia. Viimeksi mainitussa latenttina kontekstina olivat sotilaita vastaan tehty kampanjointi ja avoin halveksunta kotirintamalla. *Los Angeles Timesin* ”kotiinpaluu”-tapahtumasta tekemän jutun otsikko ilmaisee ’hienovaraisesti’ eron Woodstockin ajan ja 1980-luvun puolivälin välillä: ”Country Joe Sings Pro-Vietnam[7] Tune Now” (Hochman 1986).

Tämäkin tarina osoittaa, että Woodstock taipuu moninaisiin konteksteihin. Woodstockin perintö elää, ja täysin syystä. Siinä on kuitenkin vielä paljon tutkittavaa, sillä niin moni konteksti on tänä päivänä yhtä relevantti kuin tuolloin, ympäristönäkökulmasta tuotantosuhteiden ja niiden usein kaupallisten sovellusten näennäisen subversiiviseen käyttöön.

## Lähteet

*Kaikki linkit tarkistettu 23.1.2023*

### Aineisto

Doggett, Peter. 2004. *Jimi Hendrix: The Complete Guide to His Music*. Lontoo: Omnibus.

Dunn, Jeremy. 2013. *The Dutch Woodstock*. DVD/CD oheisessee. Kustannuspaikka tuntematon. Gonzo Multimedia.

Fricke, David. 1999. *Jimi Hendrix: Live at Woodstock*. CD oheisessee. Yhdysvallat: Experience Hendrix.

Hendrix, Jimi. 1999. *Live at Woodstock*. DVD. Sony.

Hendrix, Jimi. 2010. ”Recording Woodstock”. *Jimi Hendrix: Live at Woodstock*. Blu-ray. Yhdysvallat: Experience Hendrix.

Hendrix, Jimi. 2010. “A Second Look”. *Jimi Hendrix: Live at Woodstock*. Blu-ray. Yhdysvallat: Experience Hendrix.

Hendrix, Jimi. 2010. *Live at Woodstock*. Blu-ray. Sony.

Hendrix, Jimi. 2011. *The Dick Cavett Show*. DVD. Sony.

Hochman, Steve. 1986. Country Joe Sings Pro-Vietnam Tune Now. *Los Angeles Times* 24.2.1986. https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-02-24-ca-11604-story.html.

Laing, Dave. 2004. The Three Woodstocks and the Live Music Scene. Teoksessa Andy Bennett (toim.) *Remembering Woodstock*. Burlington, VT: Ashgate: 1–17.

McDermott, John. 2010. *Jimi Hendrix: Live at Woodstock*. Blu-ray oheisessee. Yhdysvallat: Experience Hendrix.

Nuttall, Jeff. 1970 (1968). *Bomb Culture*. Lontoo: Paladin.

*Woodstock: 3 Days of Peace and Music: The Director’s Cut: Ultimate Collector’s Edition*. 2009. Ohj. Michael Wadleigh. Warner.

Zaptor, Jason. 1987. Ei otsikkoa. Teoksessa Joan Morrison & Robert K. Morrison (toim.) *From Camelot to Kent State: The Sixties Experience in the Words of Those Who Lived It*. New York, NY: Times Books: 197–201.

## Kirjallisuus

Ahonen, Kimmo & Rami Mähkä. 2020. Imperialistinen trippi Kauko-Itään: Coppolan *Ilmestyskirja. Nyt* Vietnamin sodan historiatulkintana. *Lähikuva* 3–4/2020: 25–43. https://doi.org/10.23994/lk.100438

Ala-Ketola, Marja. 1985. *Hippejä, jippejä, beatnikkejä. Amerikan 1960-luvun vastakulttuuriliikkeiden historiaa*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.

Anderton, Chris. 2020. From Woodstock to Glastonbury to the Isle of Wight: The Role of Festival Films in the Construction of the Countercultural Carnivalesque. *Popular Music and Society* 43:2: 201–215. https://doi.org/10.1080/03007766.2019.1687670

Bennett, Andy. 2004. Introduction. Teoksessa Andy Bennett (toim.) *Remembering Woodstock*. Burlington, VT: Ashgate: xiv–xxi.

Bennett, Andy. 2019. Woodstock 2019: The Spirit of Woodstock in the Post-risk Era. *Popular Music and Society* 43:2: 216–227. https://web.s.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=ff80e6f0-c26e-4772-8c52-2462eb5c4d08%40redis

Coates, Norma. 2006. If Anything, Blame Woodstock. The Rolling Stones: Altamont, December 6, 1969. Teoksessa Ian Inglis (toim.) *Performance and Popular Music: History, Place and Time*. Burlington, VT: Ashgate: 58–69. https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/reader.action?docID=429756&ppg=75

Hewison, Robert. 1986. *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960–75*. Lontoo: Methuen.

Murray, Charles Shaar. 1990. *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and Post-War Pop*. Lontoo: Faber and Faber. https://www.jstor.org/stable/853068

Mähkä, Rami. 2019a. “As you’ve never heard him before!” Jimi Hendrixin musiikin tuotteistaminen 1971–2018. *Musiikki* Vol. 49, 2–3/2019: 118–143. https://musiikki.journal.fi/article/view/87872

Mähkä, Rami. 2019b. ”Have You Ever Been to Electric Ladyland?” Tulevaisuus ja utopia Jimi Hendrixin musiikissa. Teoksessa Leskelä-Kärki, Maarit, Ahonen, Marika ja Heikkilä, Niko (toim.) *Toivon ja raivon vuosi 1968*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura: 155–174. http://hdl.handle.net/10138/300703

Mähkä, Rami. 2016. *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Turku: omakustanne. https://utuvolter.fi/permalink/358FIN_UTUR/1cgjm0n/alma9918404445405971

Norman, Philip. 2022. *Wild Thing: Jimi Hendrixin lyhyt ja vaikuttava elämä*. Alkuteos: *Wild Thing: The Short, Spellbinding Life of Jimi Hendrix* (2020). Suomentanut Jussi Niemi. Rajamäki: Aviador.

O'Donnell, James. 2019. The Woodstock Festival: The Logistics behind the Legendary Concert of 1969. Hudson River Valley Institute. https://www.hudsonrivervalley.org/documents/401021/1058093/woodstock_logistics.pdf/c3080049-b6ad-4469-b3eb-1a4b9a723365

Peters, Eleanor. 2019. *The Use and Abuse of Music: Criminal Records*. Iso-Britannia: Emerald Publishing. https://doi.org/10.1108/9781787569997

Shapiro, Harry & Caesar Glebbeek. 1990. *Jimi Hendrix: Electric Gypsy*. Lontoo: Mandarin.

Street, John. 2004. 'This is your Woodstock': Popular Memories and Political Myths. Teoksessa Andy Bennett (toim.) *Remembering Woodstock*. Burlington, VT: Ashgate: 29–42.

Townsend, David N. 2016. *Rock 'n' Roll and War and Peace*. Kustannuspaikka tuntematon: CreateSpace.

Unterberger, Richie. 2009. *The Rough Guide to Jimi Hendrix*. Lontoo: Rough Guides.

Wacksman, Steve. 1999. *Instruments of Terror: The Electric Guitar and Shaping of Musical Experience*. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo: Harvard University Press.

Warner, Simon. 2004. Reporting Woodstock: Some Contemporary Press Reflections on the Festival. Teoksessa Andy Bennett (toim.) *Remembering Woodstock*. Burlington, VT: Ashgate: 55–74.

Whiteley, Sheila. 2004. '1, 2, 3, 4 What Are We Fighting 4?' Music, Meaning and 'The Star Spangled Banner'. Teoksessa Andy Bennett (toim.) *Remembering Woodstock*. Burlington, VT: Ashgate: 18–28.

## Viitteet

[1] Ja kuitenkaan se ei ollut, minkä epävirallinen, vasta 2000-luvulla julkaistu mustavalkofilmi, täysin eri kuvakulmasta yleisön reaktioita tallentanut materiaali todistaa. "A Second Look" 2010. (*Jimi Hendrix: Live at Woodstock*).

[2] Laajemmin katsoen, siis Reichiin suoraan mitenkään liittymättä, ajan LSD-kulttuurille oikeastaan kaikki perinteiset poliittiset ideologiat olivat merkityksettömiä. Tajunnan laajentaminen merkitsi, että termit kuten ”ideologia”, ”vallankumous” ja ”uskonto” olivat vapaasisältöisiä, viitteellisiä käsitteitä, orientaatiota haaveiltuun yhteiskunnalliseen muutokseen. Ks. Mähkä 2019b, 170–171.

[3] Sattumaa tai ei, Hendrixin kappale ”Voodoo Child (Slight Return)” (1968), jonka hän julisti muutamaan otteeseen ”Yhdysvaltojen uudeksi kansallislauluksi”, alkaa säkeillä ”Seison vuoren vieressä ja isken sen maahan kämmensyrjälläni” (suom. R.M.). Ks. Mähkä 2019b.

[4] Coppolan elokuvasta ja Vietnamin sodan yhdysvaltalaiskontekstista ks. Ahonen ja Mähkä 2020.

[5] Rotterdamissa järjestettiin kesäkuussa 1970 Holland Pop, jota markkinoitiin sloganilla ”The Dutch Woodstock” sekä Euroopan suurimmaksi ”Love-Festivaliksi”, jossa esiintyvät maailman parhaat pop-yhtyeet. Suuri osa Woodstockin nimekkäimmistä yhtyeistä esiintyikin, mutta Hendrix syystä tai toisesta ei. Ks. Dunn 2013.

[6] Woodstockissa kuoli kaksi ihmistä tapaturmaisesti. Ks. O’Donnell 2019, 9–10.

[7] Huom. “Pro-Vietnam”; maan nimi on Yhdysvalloissa sodan ja sen jälkipyykin kontekstissa synonyymi ”Vietnamin sodalle”.