

Oskari Jokinen

MUSTAN PARAATIN OHIMARSSI

Goottilainen musiikki Soundissa, Rumbassa ja Suosikissa
vuosina 1978–1989

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Marraskuu 2019

TIIVISTELMÄ

Oskari Jokinen: Mustan paraatin ohimarssi – Goottilainen musiikki Soundissa, Rumbassa ja Suosikissa vuosina 1987–1989

Pro gradu -tutkielma, 103 sivua, 2 liitesivua

Tampereen yliopisto

Historian oppiaine

Marraskuu 2019

Tutkielmassa selvitetään goottilaisen musiikin saamaa vastaanottoa suomalaisissa populaarimusiikkilehdissä vuosina 1978–1989. Diskurssianalyysin avulla tarkastellaan puhetapoja, joita goottilaista musiikkia käsiteltäessä käytettiin. Aikarajaus ulottuu goottilaisen musiikin ja synkän post-punkin syntyvuosista 1980-luvun lopulle, jolloin goottilaisen musiikin suurin suosio oli jo hiipunut. Tutkielman keskiössä on tyyllilajin saama valtavirtainen huomio, jonka vuoksi tarkastelu kohdistuu valtavirtaisiin populaarimusiikkilehtiin. Aineistona käytetään aikakauden merkittävimpiä valtavirtaisia populaarimusiikkilehtiä Soundia, Rumbaa ja Suosikkia. Tutkielmassa kiinnitetään myös huomiota goottilaisen musiikin määritelmien kehittymiseen valtavirtaisessa keskustelussa sekä tyyllilajiin liittyvän määrittelyn problematiikkaan.

Tutkielmassa ilmenee, miten goottilainen musiikki oli 1980-luvulla Suomessa näkyvä ja keskusteltu ilmiö, mutta sen saama huomio populaarimusiikkitutkimuksessa on vielä suppea. Tyyllilaji oli 1980-luvulla lähes valtavirtainen ilmiö punkmusiikin ja post-punkin vanavedessä, mutta hiipui sittemmin alakulttuuri-ilmiöksi. Goottilainen musiikki otettiin aluksi positiivisesti vastaan, mutta sen valtavirtainen suosio rapautui nopeasti vuosikymmenen puolivälille tultaessa. Goottilainen tyyllilaji sai kuitenkin 1980-luvun lopulla uudenlaista hyväksyntää, kun se oli asettunut alakulttuuriseen lokeroon.

Goottilaisen musiikkiin liittyvät puhetavat ovat keskeisesti sidoksissa yleisiin populaarimusiikkiin liittyviin puhetapoihin. Tutkielmassa tunnistetaan niin yleisiä rockdiskurssiin liittyviä puhetapoja kuin goottilaiselle musiikille erityisiä aiheita. Goottilaisen musiikin alun suosiota ja sittemmin koittanutta laskua selitetään tarkastelemalla puhetapoja liittyen musiikin synkkään ilmaisuun, sen uskottavuuteen ja kytkökseen rockmusiikin perinteeseen ja ideologiaan.

Avainsanat: goottilainen rock, goottilainen musiikki, gootti, goth, postpunk, rock, musiikkilehdet, populaarimusiikki, musiikki

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO.....	1
1.2 Tutkimuskysymys ja aikarajaus.....	2
1.3 Aineisto.....	3
1.4 Aikaisempi tutkimus.....	3
1.5 Diskurssianalyysi.....	5
1.6 Ongelmallinen gootti.....	6
1.7 Rockjournalismin luonteesta.....	8
Goottilainen musiikki suomalaisissa rock-lehdissä.....	10
2. Muuttuva goottilaisuus.....	11
2.1 Punkin kuolema ja uuden aallon kritiikki.....	11
2.2 Goottilainen genrekudelman.....	17
2.3 Rock löydetään uudelleen.....	24
3. Musiikin autenttisuudesta ja goottilaisesta ideologiasta.....	31
3.1 Populaarimusiikki poliittisuuden puristuksessa.....	32
3.2 Synkkä estetiikka ja goottilaisen musiikin uskottavuuden haasteet.....	38
3.3 ”Ei se ole täyttä skeidaa, mitä me puhutaan ja tehdään” – autenttisuudesta.....	44
Goottilaisen rockin elinkaari suomalaisissa rock-lehdissä.....	53
4. Uuden aallon aallonharja ja -pohja (1978–1982).....	53
4.1 Gootin aamunkoitto.....	53
4.2 Joy Divisionin myytti ja punkin kuolema.....	56
3. Suomigootin nousu ja tuho, kansainvälinen käymistila (1983–1985).....	62
3.1 Musta Paraati.....	63
3.2 ”Varamustatparaatit”.....	67
3.3 Suomalaisen synkän musiikin outolinnut – Liikkuvat Lapset ja Pyhät Nuket.....	70
3.4 Kansainvälinen goottirock ja gootti ohimenevänä muoti-ilmiönä.....	74
4. Goottien marginalisaatio ja uuden aallon jälkimainingit (1986–1989).....	83
4.1 Suomen kahden vuoden horros ja uuden goottilaisuuden kasvu.....	83
4.2 Räsynukketanssin päätös.....	88
4.3 Gootin toinen aalto kansainvälisesti.....	93
2.2 Pitkän 1980-luvun goottirockin jälkipyykki musiikkilehdissä.....	95
5. PÄÄTELMÄT.....	98
Lähteet ja kirjallisuus.....	102
LIITE 1.....	104
Tutkielmassa esiintyvistä yhtyeistä.....	104

1. JOHDANTO

Tämän tutkielman innoittajana on toiminut oma satunnainen kosketukseni goottilaisen alakulttuurin kanssa Tampereella ja muualla. Tutkielman edetessä minulle valkeni, miten alakulttuurimaisesta luonteestaan huolimatta goottilaiset vaikutteet ovat olennainen osa populaarikulttuuria. Olikin enteellistä, miten keväällä 2016 työskennellessäni tutkielman parissa Tampereen kaupunginkirjasto Metson musiikkiosastolla minua tuijotti hyllyltä suomalaisen post-punkin ja goottilaisen rockin koelma *Black Lips And Long Raincoats*. Yhtäkkiä näin joka paikassa ympärilläni Joy Divisionin *Unknown Pleasures* -albumin kansikuvan. Vuoden 2017 jouluna lukemani Sofi Oksasen *Baby Jane* -romaanin hahmot kuuntelivat Mustaa Paraatia ja Lords of the New Churchia. Tutkielmaprosessin aikana goottilaiset yökerhot joissa vierailin ovat ehtineet lopettaa toimintansa, mutta goottilainen alakulttuuri jatkaa elämäänsä, niin kuin se on 1980-luvulta lähtien tehnyt.

Goottikulttuuri on musiikin ja omaleimaisen estetiikkansa ympärille järjestäytynyt länsimainen alakulttuuri. Sen juuret ovat 1980-luvun vaihteessa synkkeneviä sävyjä omaksuneessa brittiläisessä post-punkissa. Termiä goottilainen itsessään käytettiin jo 1960-luvulta, esimerkiksi The Doors -yhtyeen kohdalla.¹ Sellaiset bändit, kuin Siouxsie & the Banshees, The Cure ja Bauhaus ovat goottikulttuurin alkuaikojen tärkeimpiä bändejä. Bauhausin singleä *Bela Lugosi's Dead* (1979) pidetään keskeisenä genren ja kulttuurin viitoittajana.² Goottimusiikki vietti aikaa rockin aallonharjalla 1980-luvun ensimmäisellä puoliskolla, mutta vaipui sittemmin valtavirran ulkopuolelle 1980-luvun puolivälissä. Vuosikymmenen alun populaari goottilainen rock väistyi, tehden tilaa alakulttuurimaiselle ilmaisulle vuosikymmenen lopulla. Sittemmin goottilainen kulttuuri on levittänyt vaikutteitaan erityisesti metallimusiikkiin.³ Suomessa goottikulttuuri on vaikuttanut 1980-luvun alusta lähtien. Kuten kansainvälisestikin, se nautti suurta suosiota vuosikymmenen alkupuolella, mutta menestys hiiptui muutaman vuoden jälkeen, jonka jälkeen goottilaisuus jäi elämään alakulttuurina. Tampereella on vuodesta 2001 lähtien järjestetty tiettävästi maailman pohjoisin goottifestivaali Lumous Gothic Festival.

Goottilainen rock nousi punk-musiikin vanavedessä nopeasti valtavirtaiseen suosioon 1980-luvulla, mutta sen alennustila oli yhtä nopea. Goottilainen ilmaisu osoittautui valtavirtaan sopimattomaksi. Suomalaisen Musta Paraati -yhtyeen on kuvattu joutuneen omana aikanaan niin punkkarien kuin

¹Stickney, John, 'Four Doors to the Future: Gothic Rock is Their Thing', *The Williams Record* [<https://web.archive.org/web/20140309190848/http://mildequator.com/performancehistory/concertinfo/1967/671022.html>]. Luettu 14.10.2019.

²Hodkinson 2002, 35–36.

³Voltti, Sirkku, 'Sukellus synkkään syleilyyn: goottityylin pukeutumiskuvan tarkastelua'. Teoksessa Salasuo, Mikko; Poikolainen, Janne & Komonen, Pauli (toim.), *Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Nuorisotutkimusverkosto: Helsinki, 2012, 237.

”diskohileidenkin” halveksimaksi, kun edeltävälle yhtyeen jäsenet olivat pettäneet punkin hengen, jälkimmäisille synkkä porukka taas oli liian lähellä punkkia.⁴ Kansainvälisestäkin goottilaista rockia on kuvailtu muun muassa väliinpuotoajaksi punkin ja grungen välillä.⁵ Kuten tutkielmasta ilmenee, nähtiin goottilaisuuden synkkä tyyli lopulta valtavirralle sopimattomaksi ja myös monet tyyllilajiin kuuluneet yhtyeet aktiivisesti siirtyivät tyyllilajin parista toisiin tyyleihin. Goottilaisuus jäi kuitenkin 1990-luvullakin elämään alakulttuurin lisäksi siitä vaikutteita ottaneissa yhtyeissä, kuten HIM, 69 eyes ja Type O Negative.

1.2 Tutkimuskysymys ja aikarajaus

Tutkielmassa selvitetään, minkälaisen vastaanoton goottirock sai Suomessa 1970–80-luvuilla. Tätä selvitetään tutkimuskysymyksellä, *miten goottirockista kirjoitettiin Soundissa, Rumbassa ja Suosikissa vuosina 1978–1989?* Alakysymyksinä toimivat *minkäläistä kuvaa rocklehdissä luotiin goottirockista ja millä reaktioita perusteltiin.* Musiikkijournalismi ja -kriitikki olivat varsinkin ennen internetin yleistymistä tärkeitä musiikkimaailman portinvartijoita. Aikana ennen suoratoistoa kuluttajalla ei välttämättä ollut mahdollisuutta omakätisesti tutustua uuteen musiikkiin, joten kriitikon asema oli keskeinen sitä kuvaa luodessa, mikä on hyvää ja mikä huonoa musiikkia.⁶ Musiikkilehdet ja musiikkikriitikki ovat edelleen voimissaan oleva instituutio, mikä kielii niiden jatkuvasta suosiosta ja keskeisyydestä nykypäivänäkin, vaikka musiikin kuuntelijoilla on entistä parempi mahdollisuus henkilökohtaisesti tutustua musiikkiin internetin kautta.

Musiikkijournalismi on myös keskeinen tapa laadullisesti tarkastella musiikin vastaanottamia reaktioita. Pelkän myyntimenestyksen tarkastelu mahdollisesti kertoisi jotain musiikin suosiosta, mutta luvut eivät sisällä perusteluita ja mahdollisia syitä suosiolle. Koska musiikkilehdet eivät kuvaa käsittelemäänsä todellisuutta täysin objektiivisesti, on tutkimus goottitutkimuksen ohella myös rocklehtitutkimusta. Siinä missä tarkkailun alaisena ovat käsitykset goottirockista, joutuvat syyniin myös näitä näkemyksiä omanneet lehdet.

Goottirock on keskeinen osa rock- ja populaarimusiikin historiaa. Tyyllilajia on kuitenkin alettu kunnolla tutkia vasta viime vuosikymmeninä⁷ ja Suomessa sen tutkimus on edelleen vähäistä. Goottilaisen musiikin vaikutus populaarikulttuurin ei ole merkityksetön, joten myös sen tutkimukseen on syytä panostaa. Aikarajauksen alkupää on vuodessa 1978, jolloin eräs ensimmäisistä goottibändeistä, Siouxsie & the Banshees, alkoi julkaista levyjään. Rajauksen loppupää sijoittuu 1980-luvun loppuun vuoteen 1989, jolloin goottirockin menestyksen vuodet olivat takana päin.

⁴Bruun et al 1998, 327.

⁵Harriman & Bontje 2014, 8.

⁶Oesch 1989; 32, 34.

⁷Siegel 2005, 1–2.

1.3 Aineisto

Aineistoina käytetään Rumbassa, Soundissa ja Suosikissa julkaistuja juttuja, haastatteluja ja levyarvioita. Rumba ja Soundi ovat laajalti luettuja ja pitkäikäisiä suomalaisia rocklehtiä. Suosikki oli myös lakkautukseensa vuoteen 2012 asti laajalti luettu nuorisokulttuurinen lehti. Rockjournalismi eli pitkään nuorisolehtien siipien suojassa, päivälehtien kulttuuriosastojen keskittyessä enemmän taidemusiikkiin.⁸ Ennen varsinaisen rockjournalismin syntyä Suomessa 1960-luvun jälkeen populaari- tai nuorisomusiikki oli harvoissa käsissä. Iskelmä, Musiikki-Viesti/Suosikki⁹, Stump ja Intro olivat pääasiallisia vetovastuullisia mitä tuli nuorisomusiikkiin.¹⁰ Näistä ensimmäinen lopetti toimintansa vuonna 1967, kolmas 1970 ja neljäs 1976 (mutta jatkoi eri nimellä vuoteen 1979 asti).¹¹ Suosikki ainoana säilyi 2000-luvun alkuun asti.

Myös monet rocklehdet olivat lyhytaikaisia, Musan ilmestyessä 1972–1978¹², Uuden Laulun 1975–1982 (toisella nimellä vielä vuoteen 1986)¹³ ja Back Beatin 1980–1983.¹⁴ Nämä lehdet eivät saavuttaneet riittävän suurta menekkiä ja joutuivatkin toimimaan taloudellisesti huonoissa olosuhteissa. Asiaa ei helpottanut myöskään se, että varsinkin Uusi Laulu ja Back Beat toimivat suomalaisen musiikkilehtiä tutkineen Pekka Oeschin mukaan hyvin zinemäiseltä¹⁵, underground-pohjalta, mikä rajoitti potentiaalista lukijakuntaa.¹⁶ Soundi (1974–) ja Rumba (1983–) osoittautuivat taloudellisesti kaikkein menestyneimmiksi ja näin myös pitkäikäisimmiksi. Lehdet ovat siis kattava otos suomalaisen nuorisomusiikkijournalismin maailmaan 1980-luvulla. Soundi ja Rumba merkittävinä kilpakumppaneina ovat oivia tarjoamaan laajan katsauksen rock-journalismiin.¹⁷ Suosikki taas huomattavasti valtavirtaisemmalla otteellaan on hyvä populaarimpi katsaus aikakautensa ilmiöihin.

1.4 Aikaisempi tutkimus

Goottikulttuuria on kansainvälisesti tutkittu runsaasti englanninkielisessä maailmassa, niin Iso-Britanniassa kuin Yhdysvalloissakin. Keskeinen teos Iso-Britannian goottialakulttuurista on Paul Hodkinsonin *Goth: identity, style and subculture* (2002). Teos keskittyy ennen kaikkea alakulttuurin kuvaamiseen sosiaalitieteellisestä ja etnografisesta näkökulmasta, eivätkä suhteet valtakulttuuriin ja

⁸Hurri, Merja, 'Musiikkijournalismi tutkimuskohteena'. Teoksessa Lehtiranta, Erkki & Saalonen, Kristiina (toim.), *Musiikkijournalismi: musiikin ja median kohtaamisista*. Sibelius-Akatemia: Helsinki, 1993, 75.

⁹Nimi vaihdettiin Suosikkiin vuonna 1961. Oesch 1989, 44.

¹⁰Oesch 1989, 42.

¹¹Oesch 1989, 46–50.

¹²Oesch 1989, 63–67.

¹³Oesch 1989, 76.

¹⁴Oesch 1989, 78.

¹⁵Zine tarkoittaa harrastajapohjalta tehtyjä omatekoisia pienlehtiä, jotka ovat yleisiä etenkin punk-alakulttuurissa.

¹⁶Oesch 1989, 78–79.

¹⁷Rumban populaarisessa historiikissa esitetään Rumban perustamisen erääksi motiiviksi toisaalta rocklehtien puutetta, toisaalta musiikkijournalismin elitismia. Ottaen huomioon, että Soundia julkaistiin jo Rumban perustamisen aikaan vuonna 1983, ovat perustelut nähtävissä Soundin kritiikkinä. Halme 2003, 17–19.

tiedotusvälineisiin tule siinä yhtä eksplisiittiseksi. Micah Issitt on tehnyt vastaavanlaisen tutkimuksen goottialakulttuurista Yhdysvalloissa teoksessa *Goths: a guide to an American Subculture* (2011). Goottilaista estetiikkaa ja alakulttuurin historiaa 1980-luvulla käsitellään laajemmin Andi Harrimanin ja Marloes Bontjen kirjassa *Some Wear Leather, Some Wear Lace: A Worldwide Compendium of Postpunk and Goth in the 1980s* (2014). Carol Siegelin teos *Goth's Dark Empire* (2005) pureutuu goottilaisuuteen feministisen teorian kautta. Populaarisemmin goottirockia on tutkittu tai sivuttu myös runsaasti, esimerkiksi toimittaja Mick Mercerin kirjassa *21st Century Goth*, toimittaja Gavin Baddeleyn *Goth Chic: A Connoisseur's Guide to Dark Culture* (2002) (myös suomennettu) ja toimittaja Simon Reynoldsin *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984* (2005). Goottilaista äänimaailmaa valottaa tutkija Isabella van Elferen yleisemmin goottilaisia kulttuurivirtauksia käsittelevässä teoksessaan *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny* (2012).

Siegel esittää kirjassaan, että goottialakulttuuri on ollut melko pienen akateemisen kiinnostuksen kohteena ennen 2000-lukua ja ensimmäisenä sitä alkoivat tutkia brittiläiset tutkijat, vaikka alakulttuuri oli hyvin tunnettu myös Yhdysvalloissa, viimeistään Columbinen koulusurmien jälkeen vuonna 1999.¹⁸ Kansainvälisesti goottia alettiin tutkia enemmän 2000-luvun myötä, mutta suomalainen tutkimus aiheesta on jäänyt senkin jälkeen vähäiseksi, vaikka myös Suomessa goottilainen musiikki oli näkyvästi pinnalla 1980-luvulla. Ainoa yksinomaan goottia käsittelevä tutkielma on Laura Schwöbelin pro gradu -tutkielma *Finnish Gothic Subculture* (Jyväskylän yliopisto, historian ja etnologian laitos, 2006). Tutkimuksessa on etnografinen ote ja se keskittyy erityisesti goottilaisen tyylin kuvaukseen, ei sen suhteisiin esimerkiksi musiikkijournalismin kanssa. Goottikulttuurin esteettisiä puolia on sivuttu nuorisotutkimuksessa Mikko Salasuon et al teoksessa *Katukulttuuri: nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa* (2012). Nimenomaan goottilaiseen estetiikkaan on keskitytty runsaasti ja esimerkiksi goottilaista pukeutumista esitellään Jutta-Maria Valtosen opinnäytetyössä *Goth Couture – goottivaatemallisto* (Kymenlaakson ammattikorkeakoulu, 2004).

Goottirockia on suomalaisessa alakulttuuri- ja rockhistoriassa sivuttu, mutta siihen ei varsinaisesti ole paneuduttu. *Jee jee jee: suomalaisen rockin historia* tuo goottilaisen musiikin esille pääpiirteissään ja vaikka se ei syväle sen kiemuroihin sukellakaan, esitellään siinä useita tärkeitä yhtyeitä, musiikkiklubeja ja muusikoita.. Goottilaisen musiikin ohella tarkastellaan myös sitä lähellä ollutta uusromanttista musiikkikulttuuria. Keskeiset suomalaisen goottirockin pioneerit, kuten Musta Paraati, Syyskuu ja Two Witches, nousevat esille, mutta monet keskeiset tekijät jäävät myös mainitsematta.¹⁹ Mustahuulien, kuten goottilaisia kirjassa nimitetään, tarina hajaantuu maininnoiksi parilla-

¹⁸Siegel 2005, 1–2.

¹⁹Bruun et al 1998, 327, 335, 488.

kymmenellä sivulla. Kirjassa mainitaan hämmästyttävänkin monta pienempää ja suurempaa yhtyettä, mutta yhtenäinen kokonaiskuva jää vähäiseksi.

Musiikkijournalismissa suhtautumista populaarimusiikkiin liittyviin kulttuureihin on käsitelty hevimusiikin kohdalla Tomi Gullsténin pro gradu -tutkielmassa *Metallille menetetyt: suomalainen hevimusiikki Soundissa, Rumbassa ja Suosikissa 1980-luvulla* (Tampereen yliopisto, historian oppiaine, 2013). Tutkielman lähestymistapa aiheeseen on toiminut tälle tutkielmalle esikuvana otteensa puolesta, vaikka aiheet eroavat.

1.5 Diskurssianalyysi

Diskurssianalyysi on luonnollinen metodi tutkimuskysymykselle, joka tarkastelee erilaisia puheta-
poja. Diskurssianalyysi perustuu ajatukselle kielen suhteellisesta läpinäkymättömyydestä. Kieli ei kuvaa todellisuutta sitä arvottamatta, vaan tapa, jolla käytämme kieltä, muovaa myös käsitystämme asioista, joita kielellä käsittelemme. Tätä kutsutaan myös kielen sosiaaliskonstruktivisuudeksi. Tarkalleen ottaen diskurssianalyysia voi kuvailla tavaksi tutkia kielen käyttöä ja muuta merkitysvälitteistä toimintaa, joka ottaa selvää miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan kommunikatiivisissa käytännöissä.²⁰

Diskurssi itsessään tarkoittaa tulkintarepertuaaria, eli systeemiä, jonka puitteissa sen alaisuuteen asettuvia seikkoja käsitellään.²¹ Kyllin hegemoninen diskurssi ohjata hyvinkin voimakkaasti sitä, miten kustakin ilmiöstä keskustellaan. Vastakkaiset näkökannat voidaan sivuuttaa helposti, mikäli ne eivät saa kylliksi kannatusta, vaikka sinällään niissä olisikin perää. Diskurssit eivät missään mielessä ole ehdottomia, vaan inhimillisinä konstruktiona ne ovat luonnollisesti aina muutettavissa joko aktiivisen vaikuttamisen tai yleisen mentaliteetin muuttumisen kautta. Niiden noudattaminen kommunikaatiossa ei myöskään ole mitenkään luonnonlainomaista ja määräävyyden asteita on erilaisia. Samaa ilmiötä koskevat diskurssit voivat vaihdella kontekstista toiseen. Alakulttuurimaista musiikkia ja valtavirtaista musiikkia voidaan käsitellä esimerkiksi tuotantoarvojen suhteen hyvin eri tavoin. Karkeat tuotantoarvot valtavirtaisessa radiohitissä nostattavat kulmia, mutta alakulttuurimusiikissa se voi olla aivan arkipäiväistä.

Diskurssi ei ole tekstistä automaattisesti esiin nouseva seikka, vaan se on tutkimuksen aikana kerätyistä palasista koottu lopputulos. Oleellisia eivät myöskään ole yksittäiset sanat, puheenparret tai keskustelutavat, vaan niiden luoman järjestelmän vaikutus inhimilliseen toimintaan. Koska tulkintarepertuaarin olemassaolon ajatellaan muovaavan käsittelemäänsä todellisuutta, täytyy kiinnostuk-

²⁰Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 9–10.

²¹Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 26–27.

senkin kiinnittyä myös sen vaikutuksiin.²² Toisaalta esimerkiksi musiikkijournalismin suhteen voidaan esittää, että suoran syy-seuraus-suhteen tunnistaminen on hankalaa. Vaikka journalisteilla on valta vaikuttaa julkiseen keskusteluun, eivät he kuitenkaan voi ehdottomasti määrätä sitä, miten musiikista keskustellaan. Kulttuurikritiikki ja estetiikka ovat voimakkaan subjektiivisia alueita, joilla on vaikea sanoa viimeistä sanaa jonkin tuotteen hyvyydestä tai huonoudesta. Suoraa yhteyttä arvosteluiden vaikutuksesta musiikin menestykseen ei ainakaan aiempina vuosikymmeninä voitu osoittaa. Kaikki kuuntelijat eivät myöskään altistu musiikkikritiikille, jolloin toimittajien määrittelyvalta ei ole ehdoton.²³ Turvallisempaa olisi ehkä olettaa, että musiikkikritiikki heijastelee tietynlaisen kuulijakunnan mieltymyksiä, mutta ei yksinvaltaisesti määritä niitä.

Varsinkin aineiston alkupäätä tutkittaessa täytyy pitää mielessä, että gootti ei ollut vielä alkuaikoinaan selkeästi erottunut omaksi alalajikseen. Tämän vuoksi nimenomaan diskurssista puhuminen voi olla ongelmallista, sillä toimittajien tietoisuudessa ei välttämättä edes ollut sitä ilmiötä, jota koskevaa merkityksenantoa tutkielmassa on selvitetty. Artistit, jotka nykyään ymmärretään goottilaisiksi, eivät välttämättä omana aikanaan näyttäneet täysin selkeästi toistensa genretovereina. Edemäs 1980-luvulle tultaessa gootin voi sanoa eriytyneen paremmin tunnistettavaksi alalajiksi, jonka ympärille voisi olettaa diskursseja muodostuvan.

Diskurssianalyysiin on tutkielmassa suhtauduttu löyhällä otteella. Metodi on toiminut yleisenä tarkastelua ohjaavana tapana, jossa tietynlaisiin puhetapoihin, sananparsiin ja yksittäisiin käsitteisiin on kiinnitetty tarkasti huomiota, mutta aineiston tarkastelussa ei ole käytetty mitään tiettyä systemaattista tarkastelutapaa. Tutkielman tekstissä ei myöskään eksplikoida metodin käyttöä samoilla tavoin kuten esimerkiksi sosiaalitieteiden parissa edellytettäisiin. Diskurssianalyttinen ote on kuitenkin yleinen periaate aineiston käsittelyssä.

1.6 Ongelmallinen gootti

Gootti käsitteenä pakoilee määrittelyä siinä mielessä, että genren nimi on kehittynyt paljon ilmiötä itseään myöhemmin. Vaikka adjektiivina goottilaisuutta on käytetty musiikin ja kulttuurituotteiden kuvaamiseen jo aiemmin, ei ensimmäisten goottimusiikiksi myöhemmin ymmärrettyjen bändien syntyessä niitä nimitetty välittömästi gootiksi. Alun perin määrettä gootti ei edes käytetty varsinaisesti goottibändien yhteydessä. Kaikki goottikulttuuriin ja musiikkiin vaikuttaneet muusikot ja taiteentekijät eivät välttämättä itse olleet gootteja, esimerkiksi David Bowie, The Doors ja New York Dolls. Gootin synty oli tiiviisti kytköksissä post-punkiin ja yleisesti aikansa uuden aallon musiikkiin ja itse goottimusiikki kehittyi niiden suojassa. Kaikki goottipioneeritkaan eivät välttämättä myö-

²²Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 28.

²³Oesch 1989, 131–132.

hemmin ole määritelmää syleilleet, kuten on legendaarisen The Sisters of Mercyn kohdalla, jonka laulaja Andrew Eldritch on kieltänyt gootti-sanana käytön keikkamainonnassaan.²⁴ Syynä on mahdollisesti lokeroinnin vierastaminen ja negatiivisen leiman välttäminen. Goottiin on liitetty sen suosion päivien jälkeen runsaasti negatiivisia konnotaatioita. Näin esittää Gavin Baddeley²⁵ ja suomalainen muusikko Jyrki Witch:

Sillon 2000-luvun alkupuolella, kun tota, meidän valtamedia löysi uuden kivan termin [gootti], mitä ne oli vihanneet sitä ennen niinkun 20 vuotta, oli naurettu kaikelle mikä alko sillä kiro-sanalla G[ootti], ja tota. Sit jos aikaisemmin joku sano olevansa goottibändi niin voit olla varma, että arvostelut oli hyvinkin tuomitsevia.²⁶

Aineistoa tarkasteltaessa ilmenee, että 1980-luvun kontekstissa käsitteet gootti ja goottirock ovat paikoin hyvin anakronistisia. Silloin kun nimitystä käytettiin, oli se yleensä johdonmukaista, eikä myöhemmin selkeästi ”epägoottilaisiksi” ymmärrettyjä yhtyeitä tavattu kutsua satunnaisesti goottilaisiksi. Termiä ei kuitenkaan käytetty jatkuvasti ja kaikista niistä yhtyeistä, joita tutkielmassa tarkastellaan. Gootti-sanana sijasta käytettiin useammin kuitenkin monenlaisia epämääräisempiä ilmaisuja, kuten synkistelypunk tai mustahuulimusiikki. Toisinaan vain yleisesti kuvailtiin musiikin ilmapiiriä esimerkiksi synkän kohtalokkaaksi tai dramaattiseksi. Kuten tutkielmassa tulee ilmi, näiden käsitteiden ja kuvailujen käyttö ei ollut siitä huolimatta satunnaista, vaan ne toimivat melko tarkasti protonimityksinä gootille aikana, jolloin käsite ei ollut muovautunut loppuun saakka.

Keskustellessani goottimusiikko Jyrki Witchin kanssa goottilaisuuden luonteesta hän määritteli goottilaisuuden pitkälti ”mentaalipuolen asiaksi”, eli kyse on hyvin paljon myös identifikaatiosta, niin itse tehdystä kuin ulkoakin päin tulevasta, ei vain tarkalleen määriteltävästä musiikillisesta tyylistä. Tällöin on hyvä huomata, että goottibändiksi myöhemmin ymmärretty yhtye ei välttämättä itsekään ole alun perin nähnyt itsensä edustavan mitään erityisempää tai uudempaa kuin vain punkin uutta suuntausta. Kuten tutkielmassani käy lopulta ilmi, gootti-/synkkyys-/angstimusiikin leimasta tuli 1980-luvun puolivälin jälkeen riippakivi, jota monet ennen synkistelleet yhtyeet eivät halunneet enää jalkaansa kahlehdittavan, jos olivat alun perinkään halunneet.

Goottirockin määrittelyssä on lopulta genreihin liittyvän perimmäisen epätieteellisyyden vuoksi otettu populaari lähestymistapa. Koska musiikilliset tyylilajit harvoin ovat kirkossa kuulutettuja ja tieteellisten teosten kansiin painettuja, on genremääritelmiä haettu sieltä, mistä niitä on saatu. Roy Shukerin kirjan *Understanding Popular Music Culture* lopussa on osittainen lista erilaisista genreis-

²⁴Baddeley 2005, 366.

²⁵Baddeley 2005, 365–366.

²⁶Jyrki Witchin haastattelu, 7.2.2016.

tä ja niiden edustajista, samaten Reynoldsin *Rip It Up and Start Again* -teoksessa goottimusiikkia käsittelevän artikkelin alussa luetellaan yhtyeitä, joita ainakin kirjoittaja itse tulkitsee goottigenreen kuuluviksi. Samaten on hyödynnetty verkkotietosanakirja Wikipedian artikkeleissa käytettyjä genremääritelmiä ja musiikkisivusto Discogsin määritelmiä. Koska genremääritelmät ovat lopulta yhtä lailla yleisön kuin yhtyeidenkin käsissä sekä mentaalipuolen asia, niitä ei tarvitse pitää tämän tutkielman keskeisimpänä teoreettisena kysymyksenä.

Koska ero post-punkin, goottirockin, tietynlaisen punk-rockin ja taiteellisen rockin välillä ei ole aina selvä, on tässä tutkielmassa käytetty kattokäsitteenä goottilaista musiikkia. Lavealla termillä on pyritty kiinnittämään huomiota siihen käsitteelliseen moninaisuuteen, millä goottilaiseen tyyliin kuuluva musiikki ilmeni ja millä sitä käsiteltiin.

1.7 Rockjournalismin luonteesta

Rocklehdet eroavat yleismusiikillisista ja nuorisolehdistä siten, että niitä on yleensä toimitettu niin kutsuttua rockideologiaa silmällä pitäen, linjaten ne osaksi rockkulttuuria itseään. Tätä ideologiaa eivät aina rocktutkijatkaan tunnu täysin selvästi määrittelevän, mutta esimerkiksi rocktutkija Simon Frith lähestyy käsitettä musiikin artistilähtöisyyden ja tunneperustaisuuden kautta.²⁷ Vastakohta rockille on popin kyynisempi kaupallisuus ja levy-yhtiövetoisuus. Rock oli uutta kansanmusiikkia, ihmiseltä ihmiselle, ei levy-yhtiöltä kuluttajille. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut rockin olevan epä-kaupallista, ainoastaan eri tavoin kaupallista.²⁸ Tähän samaan tyyliin monet varhaiset rocklehdet usein perustettiin harrastepohjalta. Joskus pienlehtitaustalla operoivat toimittajat perustivat ammatillisemman lehden tai sitten jo olemassa olevaan lehteen rekrytoitiin ”skeneen” kuuluvia toimittajia. Musiikintutkija Pekka Oesch kuvaa esimerkiksi Soundin perustamista seuraavasti: ”Soundinkin tekemisessä oli takana enemmän idealismia kuin osaamista tai taloudellisia voimavaroja”.²⁹ Rockideologian lisäksi rocklehdille on tyypillisempää keskittyä nimenomaan musiikkiin, eikä yleiseen lifestyle-uutisointiin, mikä on Suosikin tapaisissa nuorisolehdissä yleistä.

Rockideologian jännitteisyys popin kaupallisuuden kanssa näyttäytyy esimerkiksi suhteessa levyarvosteluihin. Siinä missä tavalliset nuorisolehdet ovat melko kunnianhimottomia levyarvostelujensa eivätkä aina vaadi arvostelun kohteiltaan varsinaisia taiteellisia meriittejä,³⁰ otetaan rocklehdissä levyarvostelut totisemmin. Tätä kuvaa muun muassa Soundin päätoimittajan Timo Kanervan edellytys vuonna 1987, että ”meidän levy arvostelut nyt pyrkii oleen [--] asiantuntevia taikka [--] sisältää

²⁷Frith 1988, 15–16.

²⁸Frith 1988, 45–46.

²⁹Oesch 1989, 69.

³⁰Oesch 1989, 58.

tietyn määrän faktaa”.³¹ Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa rocklehdistö haki 1960–1970-luvuilla voimavaroja underground-lehdistöstä, joka toi niiden tyyliin omaa kapinallista puhetapaansa.³² Samaten Suomessa rocklehdet ovat toimineet aluksi amatöörimäiseltä pohjalta. Rumban perustajien Kimmo Miettisen ja Rami Kuusisen taustat olivat vankasti heidän omissa punkpienlehdistään. Koko alkuperäisen Rumban päätoimittajisto oli haalittu kasaan Miettisen pienlehtien Hilseen ja Bambin sekä Kuusisen pienlehden Aivopesun ympäriltä.³³

Rocklehtien voi siis nähdä pyrkivän tietynlaiseen rockilmaisuun. Soundin päätoimittaja Timo Kärneri avasi 1980-luvun lopulla lehden toimituksellista linjaa kontrastoimalla sitä sanomalehtikirjoitteluun, joka Soundissa olisi hänen mukaansa epäsopevaa.³⁴ Soundin ilmekin itse lehdissä huokuu vastaavaa rockhenkeä: etenkin lehden alkutaipaleella tekstejä aseteltiin perinteisen siistin taiton periaatteita venyttäen, kielenkäyttö arvosteluissa oli ja on edelleen värikästä ja joskus leipätekstin sekaan raapustettiin käsin kirjoittaen huomautuksia. Soundissakin kuitenkin näkyi jo 1980-luvulla selkeänä ammatillinen ote ja kaupalliset intressit, kun lehdissä oli runsaasti musiikkiliikkeiden ja soitinvalmistajien mainoksia. Samaten Rumban ilmeessä näkyi vastaavaa tasapainottelua asiallisuuden, asenteen ja kaupallisuuden välillä. Toimittajien rekrytoinnissa Kimmo Miettinen on kuvannut keskeisintä olleen näiden punktaustan varmistaminen,³⁵ mutta samaan aikaan hän on nähnyt Rumban muunakin kuin oman piirinsä keskisenä huvitteluna:

Toisaalta mulle Rumbaan liittyi myös paljon ei-musiikillisia tekijöitä. Rumbahan oli meidän mielestä aivan lyömätön bisnes-idea, sen avulla saataisiin paitsi rahaa, myös valtaa musiikkibisneksen piirissä.³⁶

Aineistona käytetty Suosikki eroaa visuaaliselta ilmeeltään ja sisällöltään varsinaisista rocklehdistä merkittävästi. 1970–1980-luvuilla Suosikki oli Suomen luetuimpia nuortenlehtiä ja toimi suuren kustantajan alaisuudessa, jolloin sen ilme oli huomattavasti rocklehtiä kevyempi. Rocklehtien riehakkaan anarkistisuuden sijasta Suosikki oli ilmeeltään enemmän iltapäivälehtimäinen, sensaatiomainen ja räväkkä. Suosikin rakenne erosi rocklehdistä siten, että esimerkiksi musiikkiarvostelujen ja ylipäänsä musiikin osuus lehdissä oli huomattavasti alhaisempi. Myös arvostelujen luonne erosi rocklehtien anarkistisesta ammattimaisuudesta ja ne olivat usein näkemyksiltään paljon sovinnaisempia.

Sekä rockmusiikin että -lehdistön taustalla oleva rockideologia ei ole aivan täysin ristiriidatonta.

³¹Oesch 1989, 75.

³²Oesch 1989, 38–39.

³³Halme 2003, 11–12.

³⁴Oesch 1989, 75.

³⁵Halme 2003, 15.

³⁶Halme 2003, 16.

Vaikka rockmusiikki pyritäänkin esittämään uutena kansanmusiikkina, taiteena suoraan muusikoilta kuuntelijoille, sisältää se kuitenkin samoja kaupallisia rakenteita, mistä popmusiikkia yleensä syytetään ja johon rockia pyritäänkin usein kontrastoimaan. Niin aidoksi nähty rock kuin kaupalliseksi nähty poppikin tuotetaan samoissa kaupallisissa prosesseissa levy-yhtiöiden, mainonnan ja levykauppojen kautta³⁷ ja kuten kaikessa populaarikulttuurissa, keskeisin menestyksen mitta on lopulta juuri menestys, eli myynti.³⁸ Irti lähtemättömästä kaupallisuudesta huolimatta rockmusiikki kuitenkin pitää kiinni taiteellisuuden ja aitouden manttelistaan, ehkä juuri tämän kaupallisuuden risteämän vuoksi. Jos kerran populaarimusiikin keskeinen piirre ja päämäärä on kaupallinen menestys, ei tämä ole myöskään häpeä. Rockmusiikin kohdalla suosituimmaksi nousee musiikki, joka ainakin onnistuu vaikuttamaan autenttiselta ja puhuttelemaan yleisöä.³⁹

Goottilainen musiikki suomalaisissa rock-lehdissä

Goottilaista musiikkia lähestytään tutkielmassa tarttumalla ensin lehdissä musiikin ympärillä velloneisiin teemoihin liittyen synkkyyteen, poliittisuuteen, autenttisuuteen ja muuhun. Käsittelyn ensimmäisessä osassa siis valaistetaan eri näkulmista goottilaista musiikkia ja sitä ympäröinyttä keskustelua. Toisessa osassa tarkastellaan goottilaisen musiikin elinkaarta suomalaisissa musiikkilehdissä ja seurataan tarkemmin sen nousua ja vaipumista takaisin varjoihin.

Huomautuksia julkaisujen nimistä

Käsittelyn aikana tullaan useaan kertaan viittaamaan samoihin yhtyeisiin ja mainitsemaan lukuisia arvosteltuja singlejä ja albumeita. Pitkät yhtyeiden nimet on usein lyhennetty ensimmäisen maininnan jälkeen. Aineistossa esiintyy kolmea erilaista julkaisutyyppiä: albumeita, singlejä ja niiden välille sijoittuvia EP:tä (Extended play) tai maxi-singlejä. Kutakin tyyppiä käsitellään näillä nimillä, kaikista eri julkaisutyypeistä puhuttaessa käytetään termiä levy. Arvostelujen nimet on viitteissä kirjoitettu sellaisenaan ja etenkin aikarajauksen alkupäässä yhtyeiden kirjoitusasut vaihtelevat ja julkaisujen nimissä esiintyy runsaasti kirjoitusvirheitä. Kaikkien käsiteltyjen kirjoitusten kohdalla ei välttämättä ollut selvää kuka on laatinut kirjoituksen, joten kirjoittaja mainitaan aina, kun se on ollut saatavilla.

Tarkasteluajankohtana valtaosa musiikista julkaistiin vinylilevyillä⁴⁰, CD-formaatin popularisoi-

³⁷Shuker 2013, 97.

³⁸Frith 1988, 64.

³⁹Frith 1988, 45–46.

⁴⁰Vinyylit ovat yleensä joko 12-tuumaisia tai 7-tuumaisia kaksipuolisia äänilevyjä. Muunlaiset koot ovat harvinaisempia. Albumit (LP, Long play) julkaistaan pääsääntöisesti yhdellä tai useammalla 12-tuumaisella levyllä, singlet taas 7-tuumaisilla. Levyillä voi olla kaksi erilaista pyörimisnopeutta, 33 1/3 tai 45 kierrosta minuutissa. Pääsääntöisesti 12-tuumaiset levyt soitetaan hitaammalla nopeudella, 7-tuumaiset taas nopeammalla.

tuessa vasta 1980-luvun loppupuolella. Vinyylilevyjen ominaisuuksiin liittyen arvosteluissa saatetaan puhua esimerkiksi urasta, viitaten kappaleeseen tai A- ja B-puoliin, ykkös- ja kakospuoleen tai kääntöpuoleen, viitaten vinyylilevyn eri puoliskoihin. Perinteisesti singlejulkaisuilla parhaimmaksi koettu kappale julkaistiin A-puolella, B-puolen ollessa usein varattu pienemmän hittipotentiaalin omaaville kappaleille, uudelleenmiksauksille tai instrumentaaleille.

2. Muuttuva goottilaisuus

Goottilainen musiikki syntyi keskellä musiikillista vallankumousta. Riehakas ja anarkistinen punk oli tuonut 1970-luvun lopulla populaarimusiikin kentälle lähtemättömän vaikutuksensa ja se oli kirjoittanut populaarimusiikin sääntöjä ja estetiikkaa uudelleen. Musiikkilehdet niin Suomessa kuin kansainvälisestikin eivät olleet varmoja rockin tulevasta uudesta suunnasta. Punk ja sen vanavedessä kulkenut gootti olivat kenties uudistaa koko populaarimusiikin, kunnes 1980-luvun edetessä alkoi olla vähitellen selvää, ettei valtavirtakulttuuria noin vain voi muuttaa. Punkin räjähdysmäistä syntyä ja leviämistä sekä kehittymistä taiteellisen alavireen omaaviksi punkinjälkeisiksi tyylilajeiksi seurasi nopea vastaliike ja uudelleenkorjaus kohti perinteisemmän rockin suuntaa.

2.1 Punkin kuolema ja uuden aallon kritiikki

Post-punkin ja goottirockin kehitys tapahtuivat hetkellä, kun suurta huomiota saavuttanut punk-musiikki alkoi menettää uutuudenviehätystään. Punk alkoi kohdata sen elinvoimaan liittyvää kritiikkiä ja toimittajat etsivät post-punkista uutta suuntaa populaarimusiikille. Post-punkinkaan kehitys ei näyttäytynyt täysin positiivisena, kun sen nähtiin joskus palauttavan musiikkiin aiempia, epäterveitä tendenssejä. Erilaiset punkinjälkeiset genret artikuloitiin 1980-luvun alussa vielä hyvin puutteellisesti, kun uudesta aallosta ja punkinjälkeisestä musiikista puhuttiin usein yhtenä monoliittina. Musiikkitoimittajien kritiikin kärki jäikin usein epäselväksi. Punkin ja post-punkin kritiikit sulautuivat monesti yhteen ja oli selvää, että punkin vallankumous siirtyi 1980-luvun alun myötä käymistilaan.

Punkin katsotaan populaarissa ymmärryksessä nousseen vastavoimaksi 1970-luvulla vallinneelle progressiivisen rockin suuntaukselle ja ylipäänsä aiempien vuosikymmenten populaarimusiikin jähmeälle kaupallisuudelle ja levy-yhtiövetoisuudelle. Punkille ominainen tee-se-itse-mentaliteetti haastoi aiemman tavan tehdä musiikkia ja toi sen lähemmäs kuuntelijoita. Musiikki oli ainakin periaatteessa jokaisen luotavissa ja konkreettisestikin muusikot olivat lähempänä yleisöään, kun välistä poistettiin suuret levy-yhtiöt ja palautettiin musiikki maanpinnalle, soittajien ja kuulijoiden väliseksi.⁴¹ Punk ei jälkikäteen tarkastellen suinkaan luonut länsimaista populaarimusiikkia uudelleen, mutta se nosti esiin suuren määrän uuden sukupolven tähtiä, jotka veivät punkillista ilmaisua punkinjäl-

⁴¹Frith 1988, 166–167.

keisiin genreihin.

Punkin aloittama vallankumous alkoi pian 1980-luvun vaihteessa syödä omia lapsiaan. Punk oli tuonut vapauden populaarimusiikkiin, mutta se joutui pian syytetyksi juuriensa unohtamisesta. Eräs symboli punkin perustavanlaatuiselle muutokselle oli Sex Pistolsin laulajan John Lydonin (Johnny Rotten) eroaminen aiemmasta bändistään vuonna 1978 ja urauurtavan post-punkyhtye Public Image Ltd.:n perustaminen. Journalisti Simon Reynoldsin mukaan Lydonin käänös pois alkuperäisestä punkista oli joillekin faneille jopa pyhäinhäväästys: entinen ”kulttuuriterroristi” onkin oikeasti ”hipsteri”.⁴² Punkin puhdas anarkia ei enää kiinnostanut kaikkia punkkareitakaan, mutta siirtymä ei ollut helppo. Taistelu punkin puolesta suomalaisten rocklehtien sivuilla alkoi jo vuonna 1978, kun Pertti Ström⁴³ ilmaisi albumiarvostelujen yhteydessä huolensa punkkiin kohdistuvasta kritiikistä. Punkin ja uuden aallon musiikin ennustettiin hänen mukaansa kuolevan jo kuluvana vuonna. Hän pyrki puolustamaan punkkia ja sen sivuilmiöitä vihaisin äänenpainoin:

Kaikkihan kuitenkin tajuavat, että niin laaja ilmiö kuin uusi aalto ON, ei voi olla mikään lehtien kehitlemä kupla. Lehdet eivät sitä synnyttäneet eivätkä ne jumaliste pysty tappamaan-kaan.⁴⁴

Lukijakirjeissä monesti vaikeroitiin punkin säilymisen puolesta,⁴⁵ mutta toimittajat ja musiikkivaikuttajat itse vaikuttivat skeptisemmiltä punkin elinvoimaa kohtaan. Kattokäsitteellä ”uusi aalto” suomittiin punkinjälkeistä musiikkia usein hyvin yleisluontoisesti, tarkempia esimerkkejä tarjoamatta. Suosikin artikkelissa ”Onko punk kuollut” vuodelta 1981 sekä Eppu Normaalin laulaja Martti Syrjä että Poko Rekordsin silloinen omistaja Epe Helenius käyttivät tästä alennustilasta esimerkkinä post-punkyhtye Talking Headsia. Syrjän mukaan yhtye oli esimerkki ”tyhmien ihmisten musiikin” muuttumisesta ”viisaiden ihmisten tyhmyydeksi”. Epe Heleniukselle yhtye oli sairas ja ”muoti-bändi”. Juho Juntunen ei erityisesti nimennyt esimerkkejä, mutta hänen näkemyksensä uuden aallon alennustilasta oli hyvin samankaltainen:

Valitettavasti muutamat uuden aallon yhtyeen ovat unohtaneet, mitä vastaan ne tappelivat vielä kolme vuotta sitten. Ne ovat alkaneet tehdä musiikkia itselleen ja älymystölle, ja niistä on tullut vielä kylmempiä ja naurettavampia ilmiöitä kuin 70-luvun alun progeyhtyeistä.

⁴²Reynolds 2005, 4.

⁴³Pertti Ström oli alun perin rocktoimittaja Juho Juntusen käyttämä salanimi, jonka kuitenkin levy-yhtiö Poko Rekordsin perustaja Epe Helenius otti myös käyttöön arvostellessaan singlejä Soundissa. Kontiainen 2004, 59–60. Kirjoitus tässä luultavasti Heleniuksen.

⁴⁴Ström, Pertti, ”Pertti Ström ja albumit warning! These albums are punkerous!”, *Soundi* 7/1978.

⁴⁵Esimerkiksi Mishka, ”Punk ei saa kuolla”, mielipidekirjoitus, *Suosikki* 1/1981; 6 persoonaa, ”Punkin syvin olemus”, mielipidekirjoitus, *Suosikki* 3/1981; ”Onko punk kuollut”, *Suosikki* 3/1981.

Lainauksen loppupuolella viitattiin selkeästi käsitykseen punkin missiosta turhaan vaikeutetun musiikin vastustamiseksi. Juntunen kuitenkin myös lisäsi, ettei punk hänen mielestään ollut kuollut. ”Hienostelijat” olivat vain ottaneet sen hallintaansa.

Toimittaja Jyrki Siukonen⁴⁶ puolestaan oli jo vajaata vuotta aikaisemmin todennut Soundissa, miten musiikkimaailma kaipasi ”uutta uutta aaltoa”. Siukonen peräänkuulutti, miten punkkarien itsekin tulisi osata uudistua. Suunnaksi punk-musiikille hän suositteli ”uusprogea” jonka hän kertoi jo Englannissa orastavan.⁴⁷ Juntusen ja Siukosen näkemykset progesta tai uusprogesta siis erosivat. Suosikin artikkelissa punkista Jyrki Siukonen toisaalta tuomitsi liiallisten ulkomaisten vaikutteiden omaksumisen:

Suomessa tilanne on ilahduttava, kunhan ei otettaisi liikaa mallia tulevaisuudessa Englannista, jossa vaatteet ja poseeraaminen ovat muodostuneet välttämättömäksi elinehdoksi nuorille luoville bändeille.

Jutussa haastateltujen näkemykset eivät olleet yhteneviä sen suhteen, oliko punk lopulta jokin erityinen vallankumous, joka olisi tuonut populaarimusiikkiin jotain, mitä siellä ei ennestään ollut. Jotkut olivat sitä mieltä, että punkin välittömin positiivinen vaikutus oli vuoteen 1981 mennessä jo hälyntynyt ja näivettynyt. Toiset eivät nähneet punkissa pohjimmiltaan mitään erityistä. Jokaisella haastateltavalla oli kuitenkin käsitys aidosta punkista jonain, joka on jo jäänyt taakse.⁴⁸ Etenkin Juntusen ja Siukosen kommentit antoivat kuvan, että uuden aallon alennustilassa oli kyse laajemmastakin ilmiöstä, kuin vain punkista: kritiikki älymystön musiikkia ja englantilaista poseeraamista kohtaan tekivät selväksi, että post-punk ja syntyvaihettaan läpi käyvä goottirock nostettiin tikunnokkaan tämän huonon trendin airuina.

Suosikissa punkin väistyminen tuotiin esille kirjoituksissa uusromanttisesta rockista. Vuoden 1980 keväällä julkaistiin tyyliin ja pukeutumiseen keskittyvä juttu uusromanttisesta rockista ja ”blitzistä”, lontoolaisesta räväkästä uusromanttisen ja futuristisen rockin tyylistä. Uusromanttista musiikkia ja muotia sekä futuristista glam rockia on pidetty yhtenä tärkeänä goottilaisen estetiikan edelläkävijänä.⁴⁹ Suosikin sivuilla uusromanttinen musiikki ilmensi ymmärrystä jonkin punkinjälkeisen liikehdinnän syntymisestä ja tässä suhteessa kytkeytyy ajatukseen punkin kuolemasta. Jutussa ei varsinaiseen post-punkiin tai goottilaiseen musiikkiin viitata, mutta näiden yhteys uusromanttiseen musiikkiin on mielenkiintoinen sattuma.

⁴⁶Jyrki Siukonen (1959–) toimi useissa punk-yhtyeissä 1980- ja 1990-luvuilla sekä kirjoitti Soundin lisäksi myös Hilselle (Miettinen 1983, 42). Tämän lisäksi hän tuotti useita Päät-yhtyeen albumeita. ’Päät recordings’. [<http://www.finnmusic.net/main.php?60555c5248077554511253426e13>]. Luettu 16.10.2019.

⁴⁷Siukonen, Jyrki, ”Jyrkin kantrikalenteri”, *Soundi* 6/1980.

⁴⁸”Onko punk kuollut”, *Suosikki* 3/1981.

⁴⁹Harriman & Bontje 2014, 14, 16.

Uusromantikoista kirjoitettaessa korostettiin, miten tämä uusi ilmiö oli tuoreinta ja muodikkainta, nyt jo ikääntyneen punkin syrjäyttävää.

Menneen ajan punk on nyt BLITZ.[--] Siinä missä 'vanha kunnon punkkari' tyytyi värjäämään tukkansa mustaksi ja valkoiseksi, Blitz-nuori kaataa säästelemättä punaista, oranssia, turkoosia, violetta, kultaa, hopeaa ja voitte vain kuvitella mitä värejä hiuksiinsa.[--]Punk on lopullisesti kuollut ja kuopattu, julistaa Lontoon muodinluojat r. y. – katseen tulevaisuuteen luo nyt Blitz.⁵⁰

Puheellaan uusromantiikasta kautta myös Suosikki oli selvästi mukana pönkittämässä ajatusta punkin kuolemasta. Niin Soundin, Rumban kuin Suosikinkin sivuilla kirjoitettiin, että punk on jo väistynyt tai ainakin sen tulisi väistyä. Sama koski sen perinnettä jatkavia post-punk-yhtyeitä. Goottirock oli 1980-luvun alun jälkeen näkyvässä osassa tätä kritiikkiä. Tyylilajin sittemmin kanonisoidut nimet, kuten Banshees, Bauhaus ja Virgin Prunes, saivat osakseen ankaraa kritiikkiä. Punkin aikojen todettiin olevan jo vähitellen ohitse ja myös jälkipunkkinen musiikki oli jämähtänyt paikalleen, tekotaiteellisuuden suohon.

Taidetta negatiivisessa merkityksessä

Alkuaskelistaan lähtien goottimusiikille tekotaiteellisuuden hetteikkö oli riski. Bansheesin kohdalla tämä oli ilmeistä, kun vielä ensisinglellään yhtyeen tyyli oli toimittajan silmissä punkista eteenpäin kehittyntä ja hioutunutta,⁵¹ mutta se muuttui jo ensimmäisestä albumista lähtien ”punkin pahimman vihollisen”, progressiivisen rockin, perilliseksi. *The Scream* -albumin arvostelussa vuodelta 1979 Mikko Montonen⁵² kirjoitti yhtyeestä seuraavasti:

Väistämätöntä oli, että 1970-luvun alkua hallinnut niin sanottu progressiivinen rock jätti lähtemättömät jälkensä myös uuteen muusikkosukupolveen. Eikä yksinomaan niihin, jotka jatkaisivat progen nimissä, vaan myös moniin punk-otsakkeen alla läpimurtonsa tehneisiin. Yhä pyritään vaikeuttamaan musiikkia pelkäämään sen takia, että se kuulostaisi monimutkaisemmalta. Kuten Siouxi and the Banshees.

Toimittaja tähdensi, ettei yhtye ollut hänestä täysin hakoteillä, mutta havitteli siitä huolimatta vääränlaisia vaikutteita. Musiikista tuli synkän elinvoimaisuuden ohella sisäänpäin kääntynyttä, tekotaiteellista ja poseeraavaa. Siinä oli voimansa, joka kuitenkin peitettiin turhaan vaikeaselkoisuuden

⁵⁰”Lontoon uusi kohkamuoti: Tervetuloa hurjapäät – nyt tahdin määrää BLITZ!”, *Suosikki* 5/1980.

⁵¹Montonen, Mikko, ”Siouxi and the Banshees: Honk Kong Garden”, *Soundi* 9/1978.

⁵²Mikko Montonen (1957–2016) oli pitkän linjan toimittaja, jota on kuvailtu ”punksukupolven äänitorveksi” ja 1970-luvun lopun ”rockvallankumouksen” ykkösauctoriteetiksi. Näin häntä voidaan tietyn varauksin pitää suomalaisena versiona myöhemmin esille tulevasta John Peelistä. Talvio, Otto, ’Mikko Montonen’. [<http://www.hs.fi/muistot/art-200002908174.html>]. Luettu 16.10.2019.

alle.⁵³ Seuraavan albumin *Join Handsin* kohdalla kritiikki jatkui samansuuntaisena, kun ”[--]jylhä massiivisuus tuntuu muodostuneen yhä itsetarkoituksellisemmaksi”.⁵⁴ Myös Suosikissa kommentoitiin vuonna 1980 pilkalliseen sävyyn Bansheesin taiteellisia pyrkimyksiä, kun yhtyeen musiikkia kutsuttiin sen kolmannen albumin *Kaleidoscope* arvostelussa ”taiteelliseksi” ja ”vaikuttavaksi”, sarkastisin lainausmerkein, sekä kysytään, mihin jäi punk.⁵⁵ Edes tulevien vuosien taiteellinen pelastus, The Cure, ei voinut tätä suota aluksi kiertää. Vaikka yhtyeen vastaanottama kritiikki ei varsinkaan tulevaisuudessa ollut samaa luokkaa kuin aikalaisensa Bansheesin, sortui sekin Mikko Montosen korvissa ”itsekeskeiseen fiksailuun” ensimmäisellä albumillaan.⁵⁶

Toimittajat esittivät myös omasta näkökulmastaan onnistuneita esimerkkejä tulevan vuosikymmenen uudesta musiikista. Post-punkin kiistattomana kärkinimenä lyhytikäinen Joy Division ilmensi herkkyyttä, synkkyyttä ja raastavaa elämää lähestulkoon ilman poikkipuolista sanaa musiikkitoimittajilta. Juhani Kansi piti myös ei-goottilaista post-punkyhtye Talking Headsia malliesimerkkinä punkin puhdistamasta ilmapiiristä ja hän arvuutteli uutta aaltoa jopa tulevan vuosikymmenen musiikiksi,⁵⁷ vaikka vuotta myöhemmin edellä esitellyssä punkin kuolemaa käsittelevässä artikkelissa Suosikissa Talking Heads nimettiin myös uuden aallon älykkömusiikin pahimmaksi edustajaksi.⁵⁸ Bansheesia ja The Curea kritisoinut Mikko Montonen taas esitti Soundissa niinkään ei-goottilaista The Fallia keskeiseksi esimerkiksi kaikille postpunkkareille. Montosen mielestä yhtye ei toistanut vanhoja kliseitä ja sortunut konservatiivisuuteen, vaan löysi tiensä ulos punkista tuoreella tavalla.⁵⁹ Musiikkitoimittajien miellyttäminen 1980-luvun uuden aallon rockilla oli selkeästi kapea nuora. Toisaalta punkinjälkeisen musiikin täytyi olla muutakin kuin suoraviivaista rockia, toisaalta vanhoihin progemusiikin paheisiin ei saanut langeta.

Monille toimittajille suhde musiikin koettuun taiteellisuuteen oli ongelmallinen. Myös kansainvälisesti post-punkia kohtaan tunnettiin epäluuloa, sillä taidekouluja käyneiden muusikoiden koettiin myyvän punkin periaatteet.⁶⁰ Tutkijat Harriman ja Bontje kuvailevat, että vaikka punkin musiikillisesta perinteestä ei haluttukaan erota, oli post-punkin imago konservatiivinen, kun se siisti musiikista poliittisen sanoman ja toi tilalle taiteellisen, jopa aristokraattisen individualistisen imagon.⁶¹ Tämä imago johti toimittajien huoleen nykymusiikin suunnasta. Post-punk pyrki löytämään punkin jälkeen taiteellisemmän musiikin uudelleen, mikä joskus tulkittiin paluuna epäterveelle 1970-luvul-

⁵³Montonen, Mikko, ”Siouxie and the Banshees: The Scream / Penetration: Moving Targets”, *Soundi*, 3/1979.

⁵⁴Montonen, Mikko, ”Siouxie and the Banshees: Join Hands”, *Soundi* 10/1979.

⁵⁵Luzifer, ”Siouxie and the Banshees: Kaleidoscope”, *Suosikki* 11/1980.

⁵⁶Montonen, Mikko, ”Cure: Three Imaginary Boys”, *Soundi* 8/1979.

⁵⁷Kansi, Juhani, ”Talking Heads: Fear of Music”, *Soundi* 1/1980.

⁵⁸”Onko punk kuollut”, *Suosikki* 3/1981.

⁵⁹Montonen, Mikko, ”Fall: Live at the Witch Trials”, *Soundi* 11/1979.

⁶⁰Reynolds 2005, xvii–xviii.

⁶¹Harriman & Bontje 2014, 14.

le. Taiteellisuuden käsite näytti muuttuneen suoranaiseksi solvaukseksi. Tämä asenne näkyi muun muassa Leena Lehtisen arvostelussa The Fallin albumista, kun toimittaja kehui musiikin olevan taiteellista, mutta ei kuitenkaan ”sanan tyypillisessä, negatiivisessa mielessä”.⁶²

Punkin kuoleman jälkeen täytyi siis löytää musiikilleen tie eteenpäin, mutta kokeiluja ei saanut tehdä liikaa. Gootit ylittivät tämän rajan toistuvasti, huonoin tuloksin. Virgin Prunesille irvailtiin Soundissa sen ”revitään ja raavitaan ja roikutaan ovissa -taiteesta”⁶³, Bansheesin musiikin taiteellisuudesta puhuttiin nenäkkäästi lainausmerkein.⁶⁴ Bauhaus, tylsät rockin modernistit tuomittiin varhain, jo ennen goottilaisen musiikin suurinta menestystä.⁶⁵ Toisaalta Bansheesia toisinaan keuhuttiin siitä, että ainakin sen ”muodoltaan rajoitettu ilmaisu” oli ollut sille ominaista alusta asti.⁶⁶ Tämä oli Bansheesille leimallista koko sen uran ajan: hyvässä ja pahassa yhtyeen aina kuitenkin nähtiin johdonmukaisesti pysyvän tyylissään.

Suosikissa oli nähtävissä sama tendenssi, vaikka aiheesta kirjoittaminen olikin vähäisempää. Suosikissa kirjoitettiin verrattain vähän punkinjälkeisistä yhtyeistä. Muissa lehdissä kaikkein suurinta kritiikkiä kirjoittaneet yhtyeet, kuten Bauhaus ja Virgin Prunes, loistivat poissaolollaan täysin. Kun goottilainen musiikki pääsi käsittelyyn, oli Suosikin arvio harvoin positiivinen. Oli kyse sitten Mustan Paraatin ”omituisista makeiluasioista”,⁶⁷ Ratsian paikallaan polkemisesta⁶⁸ tai Bansheesin halveksunnasta,⁶⁹ goottimusiikki oli Suosikin tyyliauktoriteeteille epämieluisaa. Toisaalta länsimaisen rockin merkkipaaluja kartoittavassa ”Rockin ABC” -juttusarjassa nostettiin Joy Division yllättäen esiin vuonna 1983⁷⁰ ja Banshees vuonna 1985.⁷¹ Vuosikymmenen alussa Suosikin suhde uuteen musiikkiin oli siis pilkallinen ja sivuuttava, mutta elämään jääneet klassikot alkoivat jälkikäteen saada tunnustusta.

Post-punkin kehitys tapahtui hetkellä, kun punkin ensimmäinen aalto oli saavuttanut lakipisteensä ja sen luovaa voimaa alettiin suomalaisissa lehdissä epäillä. Post-punkyhtyeet tekivät tietystä mielessä konservatiivisen korjausliikkeen omaksumalla musiikkiinsa toisinaan halveksittua taiteellisuuden alavirettä ja riisumalla musiikistaan kaikkein ilmeisimmän poliittisuuden. Goottilaiset yhtyeet toimivat 1980-luvun vaihteessa hyvin lavean post-punkin määritelmän sisällä ja vaikka erilaisten myö-

⁶²Lehtinen, Leena, ”THE FALL: Grotesque (After The Gramme)”, *Soundi* 5/1981.

⁶³Arvostelija epäselvä, ”Virgin Prunes: Moments and Mine (Despite Straight Lines) / In the Greylight / War”, *Soundi* 8/1981.

⁶⁴Siukonen, Jyrki, ”Siouxie and the Banshees: Juju”, *Soundi* 8/1981.

⁶⁵Kansi, Juhani, ”Bauhaus: In The Flat Field”, *Soundi* 7/1981.

⁶⁶Siukonen, Jyrki, ”Siouxie and the Banshees: Once Upon A Time/The Singles”, *Soundi* 3/1982.

⁶⁷Juke Box Jury, ”Musta Paraati ’Romanssi/Kädet’”, *Suosikki* 11/1982,.

⁶⁸Juke Box Jury, ”Ratsia: TÄÄLTÄ TULEE YÖ / Uudet jumalat”, *Suosikki* 1/1981.

⁶⁹Luzifer, ”Siouxie and the Banshees: Kaleidoscope”, *Suosikki* 11/1980.

⁷⁰”Rock ABC osa 17”, *Suosikki* 4/1983.

⁷¹”Rock ABC osa 41”, *Suosikki* 5/1985.

hemmin goottilaisina nähtyjen yhtyeiden välille vedettiin yhteyksiä, ei niitä selkeästi erotettu muusta post-punkkisesta liikehdinnästä. Jo ennen kuin goottilainen musiikki selkeästi artikuloitui omaksi tyyllilajikseen, olivat syytökset tekotaiteellisuudesta ja sisäänpäin kääntyneisyydestä osa siitä käytettyä puhetapaa. Goottien tie valtavirran kyljessä määritteli sen imagoa pitkään, kunnes sille kehittyi selkeämmin oma, alakulttuurimaisempi määritelmänsä. Goottilaisen musiikin kuva kuitenkin muuttui paljon, ennen kuin sitä varten keksittiin kyllin vakaa määritelmä, eikä tuo määritelmä vielä 1980-luvun alkupuolella näyttäytynyt täysin johdonmukaisena.

2.2 Goottilainen genrekudelma

Goottilaisesta musiikista käytetyt nimitykset kehittyivät 1980-luvulla vähitellen ja moninaisten musiikillisten ilmiöiden siivittämänä. Goottirock kehittyi post-punkin vanavedessä ja monet gootin pioneereista olivat samaan aikaan post-punkin suuria nimiä. Varsinaisesta goottirockista ei puhuttu järjestelmällisesti vielä 1980-luvun alkuvuosinakaan, kun tyyllilaji eli suuruuden hetkiään. Goottilaisen musiikin artikulaatio kehittyi pikkuhiljaa ja vaikka siitä oli aavistuksia jo musiikin syntyhetkestä alkaen, ei se muodostunut täysin järjestelmälliseksi kokonaisuudeksi 1980-luvun aikana.

Gootti-termiä käytettiin monenlaisissa yhteyksissä ennen kuin se alkoi vakiintua kuvaamaan synkkää post-punkia, toisaalta myös goottilaista musiikkia kuvailtiin monenlaisin tavoin ennen kuin sille jähmettyi tarkempi käsite. Uraauurtavan rockyhtyeen The Doorsin musiikkia kuvailtiin toisinaan 1960-luvulla termillä goottilainen, 1970–80-luvuilla termiä käytti silloin tällöin post-punk-yhtye Joy Divisionin tuottaja Tony Wilson, jonka lisäksi ainakin englantilaiset post-punk- ja goottiyhtyeet UK Decay ja Southern Death Cult käyttivät sanaa omasta musiikistaan. Tutkija Paul Hodkinsonin mukaan termin popularisoi kuitenkin ennen kaikkea musiikkilehdistö, etenkin New Musical Expressin toimittaja David Dorrell.⁷² Simon Reynoldsin mukaan termin käyttö alkoi neutraalissa merkityksessä 1980-luvun vaihteessa esimerkiksi Factory Recordsin toisen perustajan Martin Hannettin käytössä, mutta se kehittyi nopeasti pitkälti pilkkatermiksi, jolla soimattiin erityisesti Bauhausin musiikkia. Käsite kuitenkin otettiin uudelleen goottien käyttöön, kun gootista alettiin Reynoldsin mukaan rakentaa synkeää vastavoimaa uuden popmusiikin pirteydelle.⁷³ Harrimanin & Bontjen mukaan goottitermin popularisoituminen tapahtui vasta myöhään 1980-luvulla, jota ennen laaja valikoima erilaisia tyyliä kulki sellaisten termien alla kuin ”new romantics”, ”new wavers”, ”the bats” ja ”morbids”.⁷⁴

Edellä mainitut tutkijoiden luonnehdinnat gootti-termin käytöstä ovat syntyneet pitkään 1980-luvun

⁷²Hodkinson 2002, 36–37.

⁷³Reynolds 2005, 420.

⁷⁴Harriman & Bontje 2014, 8.

jälkeen ja kiinnittävät vain vähän huomiota toisaalta laajuuteen, jolla termiä käytettiin, toisaalta sen epäjohdonmukaisuuteen. Pitkälle 1980-luvulle sittemmin goottilaisina pidettyjä yhtyeitä kuvailtiin Suomessa hyvin vaihtelevilla tavoilla. Jo Bansheesin ja Bauhausin varhaisten julkaisujen yhteydessä puhuttiin musiikin goottilaisista sävyistä ja goottilaisesta raskaudesta,⁷⁵ mutta Bansheesia moitittiin myös progen perilliseksi.⁷⁶ The Cure oli poppia,⁷⁷ Bauhaus psykorockia, Iggy Popista muistuttavaa⁷⁸ ja davidbowiemaista.⁷⁹ The Damned oli entisten punkkareiden uuspsykeä.⁸⁰ Silloinkin kun yhtyeitä nimitettiin myöhemmin vuosikymmenellä goottilaisiksi, oli esimerkiksi Russian Love ”neurogoottirockia”⁸¹ ja The Mission goottipoppia,⁸² tai goottipunkkia⁸³. Yhtyeet itse eivät kärkeästi tarttuneet genrekysymykseen ainakaan goottilaisuuttaan puolustaakseen. Esimerkiksi Bansheesin laulaja väitteli haastattelussaan vuonna 1982 pitkällisesti toimittajan kanssa musiikkinsa popmaisuudesta, eikä maininnut lainkaan post-punkkia tai goottia.⁸⁴ Monet yhtyeet 1980-luvun alusta lähtien myös vetosivat olevansa vain ihan tavallista rockia, tendenssin vahvistuessa, kun synkän taiderockin leima kävi liian raskaaksi. Yleisesti ottaen määritelmiä haluttiin kuin leimautumisen pelossa vältellä viimeiseen asti.

Vaikka goottirockin käsite ei 1980-luvun vaihteen pioneiryhtyeiden kohdalla vielä Suomessa vakiintunut, nähtiin yhtyeet kuitenkin osana samaa tyylillistä verkkoa. Yhtyeiden musiikista puhuttiin samoilla synkkyuden ympärillä pyörivillä sanankäänteillä. Vaikka kansainvälisiä yhtyeitä ei olisi vertailtu keskenään, niitä kaikkia verrattiin hyvin usein Joy Divisioniin. Vuosikymmenen alussa Soundissa näitä yhtyeitä arvioi lähes yksinomaan toimittaja Juhani Kansi, jolla täten oli merkittävä rooli tämän käsitteellisen verkon luomisessa.⁸⁵ Suomalaisia yhtyeitä rinnastettiin toisiinsa yleisemmin. Vaikka siis näille yhtyeille ei aina epäselvän synkkyuden käsitteen lisäksi ollut yhteistä nimitystä, oli niistä käytetty puhetapa hyvin samanlainen.

⁷⁵Montonen, Mikko, ”Siouxsie and the Banshees: Join Hands”, *Soundi* 10/1979; Kansi, Juhani, ”Bauhaus: In The Flat Field”, *Soundi* 7/1981.

⁷⁶Montonen, Mikko, ”Siouxsie and the Banshees: The Scream / Penetration: Moving Targets”, *Soundi*, 3/1979.

⁷⁷Esim. Arvostelija epäselvä, ”Cure: Boys Don’t Cry / Plastic Passion”, *Soundi*, 8/1979, 64; Montonen, Mikko, ”Cure: Three Imaginary Boys”, *Soundi* 8/1979.

⁷⁸Miettinen, ”Bauhaus: Mask”, *Soundi* 2/1982.

⁷⁹Gordon, Dougie, ”Bauhaus”, *Soundi* 4/1983.

⁸⁰Montonen, Mikko, ”DAMNED: Friday 13th EP (Nems). CAPTAIN SENSIBLE: This Is Your Captain Speaking (Crass).”, *Soundi* 1/1982.

⁸¹Miettinen, Kale, Ismo, Katz, ”Uudemot: Russian Love”, *Rumba* 15/1987.

⁸²Kuusinen, Rami, ”THE MISSION: The First Chapter”, *Rumba* 15/1987.

⁸³Ojala, Pertti, ”THE MISSION: The First Chapter”, *Soundi* 9/1987.

⁸⁴Gordon, Dougie, ”Vinkuintiaanin lemmenkutsu. Siouxsie Sue”, *Soundi* 4/1982.

⁸⁵Kansi, Juhani, ”The Cure: Seventeen Seconds”, *Soundi* 6/1980; Kansi, Juhani, ”Siouxsie & the Banshees: Kaleidoscope”, *Soundi* 11/1980; Kansi, Juhani, ”Bauhaus: In The Flat Field”, *Soundi* 7/1981; Arvostelija epäselvä, ”Ratsia: Eilisen jälkeen/Hiljaisuus”, *Soundi* 9/1981; Ojala, Pertti, ”Ratsia: Jäljet”, *Soundi* 9/1982.

Yökerho Batcave – goottilainen lepakkoluola

Vielä 1980-luvun vaihteessa Bansheesin ja Bauhausin musiikkia kuvailtiin adjektiivilla goottilainen, mutta vuosikymmenen edetessä alettiin puhua varsinaisista gootityhteistä. Erityisesti goottilaisiksi yhtyeiksi alettiin kutsua niin kutsuttuja Batcave-yhtyeitä, jotka profiloituivat ennen kaikkea niiden yhteydestä lontoolaiseen Batcave-yökerhoon. Batcave oli vuosina 1982–1985 toiminut yökerho, josta tuli goottilaisen genrekudelman suosituin tukikohta Iso-Britanniassa. Yökerho oli monenlaisien goottien suosiossa, mutta erityisesti sen piiristä nousivat yhtyeet Alien Sex Fiend, Specimen ja Sex Gang Children.⁸⁶

Batcave-yhtyeistä eniten näkyvyyttä Suomessa sai Alien Sex Fiend. Sitä myös vertailtiin muita verrokkejaan enemmän tavanomaisempiin gootityhteisiin, kuten Southern Death Cultiin, Virgin Prunesiin,⁸⁷ Nick Caveen ja Sisters of Mercyyn. Alien Sex Fiend itse rinnasti musiikkinsa Joy Divisioniin ja Sex Pistolsiin.⁸⁸ Alien Sex Fiendia kutsuttiin musiikkilehdissä goottilaiseksi punkiksi.⁸⁹ Yhtye ei itse aina arvostanut Batcaveen ja goottilaisuuteen liittyviä nimitystä,⁹⁰ mutta määritelmä oli toimittajien suosiossa.

Myös Batcave-yhtyeitä kuvattiin kattavalla määrällä erilaisia nimityksiä. Batcave-yhtyeet olivat niin goottilaista rockia kuin hautapunkia, kauhurockia, positive punkia⁹¹ ja goottilaista punkia.⁹² Itse nimitys Batcave-yhtye oli siinä mielessä epäselvä, että nimityksen saamiseksi tuntui riittävän vain se, että soitti kyseisessä yökerhossa. Tämän vuoksi esimerkiksi Flesh For Lulu haastattelussaan Rumbassa torjui olevansa Batcave-yhtye, vaikka sattui siellä soittamaan.⁹³ Toisaalta esimerkiksi aikaisempia goottilaisen musiikin pioneereja, kuten The Curea, Bansheesia ja Bauhausia ei koskaan nimitetty termillä, vaikka ne soittivatkin yökerhossa ja niiden jäsenet viettivät siellä vapaa-aikaansa. Batcave-musiikin yhteydessä käytettiin myös toisinaan Suomessa harvinaista positive punkin käsitettä. Termi kehitettiin alun perin brittiläisessä musiikkilehdissä, jossa se oli väliaikainen, lopulta gootiksi muovautunut termi, jota käytettiin joskus rinnakkain post-punkin kanssa.⁹⁴ Vaikka kansainvälisesti nimitys oli yleisluontoisempi, tarkoitettiin sillä Suomessa yleensä Batcave-yhtyeitä, erityi-

⁸⁶Hodkinson 2002, 36.

⁸⁷Kemppainen, Heikki, ”*Alien Sex Fiend*: WHO’S BEEN SLEEPING IN MY BRAIN, *Sex Gang Children*: LIVE”, *Rumba* 6/1984.

⁸⁸Halme, Markku, ”ALIEN SEX FIEND: The Levyarvostelu”, *Rumba* 20/1985.

⁸⁹General Njassa, ”ALIEN SEX FIEND: Acid Bath”, *Rumba* 1/1985.

⁹⁰Halme, Markku, ”ALIEN SEX FIEND: The Levyarvostelu”, *Rumba* 20/1985.

⁹¹Kemppainen, Heikki, ”*Alien Sex Fiend*: WHO’S BEEN SLEEPING IN MY BRAIN, *Sex Gang Children*: LIVE”, *Rumba* 6/1984.

⁹²General Njassa, ”ALIEN SEX FIEND: Acid Bath”, *Rumba* 1/1985.

⁹³Lehtinen, Leena, ”Flesh For Lulu”, *Rumba* 5/1984.

⁹⁴Hodkinson 2002, 36.

sesti Alien Sex Fiendiä,⁹⁵ ja joskus eräänä ensimmäisistä goottiyhtyeistä pidettyä Southern Death Cultia.⁹⁶ Alien Sex Fiendin jäsenet kuvailivat myös itse musiikkiaan tämän termin kautta.

Ei me haluta rypeä kurjuudessa vaan pitää hauskaa ja tehdä ihmiset iloisiksi. Kaikki muut meidän aikoihimme syntyneet bändit yrittää poseerata ja olla mahdollisimman paljon jotain, tyllykkäitä, isoja, ammattilaisia, kun meillä taas on vanha kunnon positiivinen punk-asetus, me soitetaan mitä pystytään. Eikä me haluta soittaa sitä samaa, mitä kaikki muut muka rock and roll -bändit soittaa[--].⁹⁷

Yllättäen vielä niinkin myöhään kuin vuonna 1985 Alien Sex Fiend näki punk- ja goottivaikutteisen musiikkinsa jonakin uusia musiikillisia uria uurtava projektina. Vaikka yhtye yhdistettiin goottilaiseen traditioon, se kuitenkin itse pyrki erottautumaan tyyllilajiin liitetystä negatiivisista stereotyyppioista, kuten synkistelystä ja poseerauksesta.

Seuraavassa kappaleessa kuvataan, miten post-punk väitetyksi kehittyi kyseenalaistamaan vallitsevaa rock-traditiota. Batcave-musiikin yhteydessä nostettiin Soundissa esille myös popin vastainen agenda. Ottaen huomioon niin perinteisemmän goottilaisen musiikin kuin Batcave-musiikinkin synkät ja makaaberit vaikutteet tuntuu loogiselta, että se aseteltaisiin vastakkain kiiltokuvamaisen ja pirteän popin kanssa. Todellisuudessa tällaiset rinnastukset jäivät kuitenkin vähäisiksi, mutta nousivat esille esimerkiksi Killing Joke -yhtyeen haastattelun yhteydessä, kun yhtyeen laulaja Jaz Coleman messusi fanaattisesti muun muassa popmusiikkiin liittyvistä näkemyksistään.⁹⁸ Soundin Batcave-reportaasissa vuonna 1984 teema kuitenkin asetettiin selkeästi goottilaisen tyyllilajin keskiöön, viitaten todennäköisesti ajankohdan muovin mukaisesti nimenomaan Batcave-musiikkiin.

Goottirock, joka muodostuu räikeästä pukeutumisesta, äänestä musiikista sekä kuoleman ja kauhun teemoilla leikittelystä, ei ehkä vielä ole saanut otettaan yleisön mielikuvituksesta. Se on kuitenkin yksi jo valmiina olevista suuntauksista, joka saattaa siinä onnistua kun kyllästyminen puhdaskasvoisiin poptähtiimme saavuttaa sen asteen, että lehdistö ikävystyy eikä yleisö pysy enää nielemään.

Goottirock jutussa samaistettiin nimenomaan Alien Sex Fiendiin, Flesh For Luluun, Specimeniin ja muihin Batcave-yhtyeinä pidettyihin kokoonpanoihin. Goottilaisista sävyistä ja goottilaisesta synkkärockista puhuttiin tänä aikana kyllä muidenkin synkkien yhtyeiden kohdalla, mutta juuri Batcave-yhtyeistä puhuttiin selkeimmin goottirockina. Tässä popinvastaisuuden tulkinnassa goottirockina ei

⁹⁵Kemppainen, Heikki, ”*Alien Sex Fiend: WHO’S BEEN SLEEPING IN MY BRAIN, Sex Gang Children: LIVE*”, *Rumba* 6/1984.

⁹⁶Väänänen, Päivi, ”Kesän hurjat festivaali-vieraat: Cult!”, *Suosikki* 6/1986.

⁹⁷Halme, Markku, ”ALIEN SEX FIEND: The Levyarvostelu”, *Rumba* 20/1985.

⁹⁸Lehtinen, Leena, ”Killing Joke: Taistelu jatkuu”, *Rumba* 8/1984.

ymmärretty esimerkiksi Bauhausia ja The Curea, jotka toimivat ajoittain myös poppimaiselta pohjalta.

Radikaalista Batcave-yökerhosta ja musiikista oli helppo konstruoida jotain järkyttävää ja valtavirtaa järisyttävää. Koska post-punk ja goottilainen musiikki olivat hetkellisesti nostaneet päätään valtavirran pinnan ylle, oli kenties myös mahdollista nähdä se jonkinlaisena haastajana kiiltokuvapopille, sen sijaan että se olisi ollut vain alakulttuuri-ilmiö. Suhde pop-musiikkiin näyttäytyi jutussa kuitenkin epäselvänä. Siinä missä toimittaja tuntui puhuvan Batcaven yhtyeistä poppia haastavana voimana, uusromanttisen syntikkapop-yhtyeen *Pleasure and the Beastin* johtohahmo Mark Fuller toisaalta otti jutussa poppia uudistavan näkökulman:

Popissa on jotakin oikein pahasti vialla ellei se enää pelota mammoilta ja papoilta paskoja housuun. Kymmenen vuotta sitten David Bowieta pidettiin miehenä joka viettelee nuorison turmioon – nyt jokainen vanha harppu tahtoisu juoda kupin teetä Boy Georgen kanssa. On aika käydä joidenkin ihmisten hermoille [...].⁹⁹

Jutun asiayhteydestä ei käy täysin selväksi, oliko *Pleasure and the Beast* juuri Batcaveen yhteydessä ollut yhtye. Toimittajan oma implikaatio jutussa kuitenkin oli kuvata tämä uusi puoli rock-musiikista jonkinlaisena uudistajana. Koko gootin kuvaa suomalaisissa musiikkilehdissä maininta popinvas-taisuudesta luonnehti huonosti. Useimpien muusikoiden näkemykset eivät olleet edellä mainitulla tavalla radikaaleja, kuvailivatpa monet jopa omaa musiikkiaan poppimaisuuden kautta.

Uuspunkkisen manttelin päälle pukenut Batcave-gootti sai Suomessa ja ennen kaikkea Rumbassa jokseenkin positiivisen vastaanoton aikana, jona vuosikymmenen alun goottilaisen post-punkin nousu oli jo taittunut. Mustan Paraatin suuruuden vuodet olivat jo takana päin ja kansainvälisestikin useilla tyyllilajin tärkeillä yhtyeillä oli käynnissä muutosvaihe. Lehdissä ilmenneestä suosiosta huolimatta Batcave-tyyli ei kuitenkaan saanut Suomessa varsinaisia jäljittelijöitään. Mistään valtavirtaisesta suosiosta ei myöskään ollut missään vaiheessa kyse, eivätkä Batcave-yhtyeet päätyneet levylistojen kärkeen. Valtavirrasta poikkeava ja leimallisen alakulttuurinen Batcave-musiikki kuitenkin luultavasti oli kiinnostava aihe ainakin hetkellisen speaktaakkelin ja tirkistelyn hengessä. Rocklehdissä toimi myös toimittajia, jotka olivat valmiita nostamaan uuden aallon ilmiöitä, siis myös goottirockia ja Batcavea, esille kenties enemmän kuin niiden kaupallinen suosio olisi edellyttänyt.

Batcave-musiikin liittäminen vahvasti nimenomaan goottilaiseen musiikkiin on äkkiseltään erikoista. Tyyllillisesti vuosikymmenen alun synkkä post-punk oli varsin erilaista verrattuna Batcave-musiikkiin, vaikka niitä yhdistivät ainakin pinnallisesti synkkyyden teemat. Goottilaisuuden käyttö

⁹⁹Steels, Mark, ”Kauhusta nousee uusi sukupolvi”, *Soundi* 2/1984.

nimityksenä on mahdollisesti syntynyt löyhästä samankaltaisuudesta mitä tulee synkkyyden estetiikan hyödyntämiseen ja löyhästä assosiaatiosta, joka syntyi sen myötä, että sekä Batcave-yhtyeet että synkän post-punkin yhtyeet vierailivat yökerhossa. Toisaalta yhtyeet itse saattoivat rinnastaa itseään synkän post-punkin yhtyeisiin, joten Batcaven voi nähdä myös päälle päin erikoisena goottilaisuuden kehityksen oksana, jonka kulttuurihistorialliset kytkökset muuhun tyyliin ovat nähtävissä.

Vuosikymmenen lopun kulttuurinen kehitys

Vuosikymmenen loppupuolella suosiota saavuttaneet yhtyeet Sisters of Mercy, The Mission ja Fields of the Nephilim ovat merkittäviä goottilaisen uudistajia. Näistä Sisters of Mercy oli ehdottomasti kaikkein vaikutusvaltaisimman. Yhtye oli perustettu jo vuonna 1981, mutta nousi kuuluisuuteen vasta vuosikymmenen puolivälin jälkeen. The Missionin perusti Sisters of Mercysta eronnut kitaristi Wayne Hussey, Fields of the Nephilimiä taas kritisoitiin Suomessa Sisters of Mercyn ”spagetti-western-imagon” jäljittelystä.¹⁰⁰ Harriman & Bontje nimeävät Sisters of Mercyn debyyttialbumin *First and Last and Always* ensimmäiseksi todelliseksi goottilialbumiksi, erotuksena pelkästä synkistä post-punkista, sillä siinä hiottiin loppuun estetiikka ja ilmaisu, joka on säilynyt goottimusiikissa pitkälle 2000-luvulle asti.¹⁰¹ Tämä uusi tyyli herätti goottilaisen estetiikan uudelleen henkiin, kun se 1980-luvun alun jälkeen oli hiipunut. Tyyli oli samaan aikaan jotakin alkuperäisestä post-punkista muistuttavaa kuin myös omaperäisiä elementtejä, jotka erottivat sen siitä. Näiden yhtyeiden tyylin kehitys oli myös osa rockin uudelleen löytämisen diskurssia, kun toimittajien suosimassa musiikissa ainakin näennäisesti vähentyivät post-punkkimaisina pidetyt taiteellisuuden ja kokeilevuuden alavireet, joiden sijasta palattiin perinteisempään rock-estetiikkaan.

Etenkin Sisters of Mercy ja The Mission ovatkin mielenkiintoinen yhdistelmä vanhan ajan goottilaista synkistelyä ja perinteistä rockia. Suomalaisissa musiikkilehdissä The Sisters of Mercya kuvattiin ennen kaikkea suurena goottilaisena sankarina,¹⁰² mutta kansainvälisesti Andrew Eldritch ilmaisi inhonsa sitä kohtaan, että yhtyettä pidetään goottilaisena tai ylipäänsä post-punkista nousseena.¹⁰³ The Missionia nimitettiin Rumbassa ”kultin ylipapiksi”, tarkoittaen rock-kliseiden rock’n’rollin, seksin ja huumeiden kulttia.¹⁰⁴ Rock-kliseiden ohella yhtyettä kuitenkin rinnastettiin myös esimerkiksi Bansheisiin. Yhtye oli goottilaista, vaikka sen nähtiin selkeästi olevan jotain muuta kuin

¹⁰⁰Jones, Harri, ”Aina ja ikuisesti”, *Rumba* 3/1988; Pennanen, Timo, ”FIELDS OF THE NEPHILIM: Moonchild”, *Rumba* 14/1988.

¹⁰¹Harriman & Bontje 2014, 37.

¹⁰²Esimerkiksi Jones, Harri, ”Aina ja ikuisesti”, *Rumba* 3/1988; Suihkonen, Markku, ”SISTERS OF MERCY: Floodland”, *Rumba* 4/1988.

¹⁰³Haastatteluista esim. Du Noyer, Paul, ”Mister Sister – From a Murmur to a Moan”. *New Musical Express* 3/1985. [http://www.ultimatesistersguide.org/images/mag/mister_sister.jpg]. Luettu 21.1.2019; Jones, Harri, ”Aina ja ikuisesti”, *Rumba* 3/1988.

¹⁰⁴Berglund, Joose, ”MISSION: God’s Own Message”, *Rumba* 2/1987.

post-punkia.¹⁰⁵ Yhtyeet ammensivat menneiden aikojen rockista, yhdistäen gootin synkän imagon mahtipontiseen rockiin.

Suomalaisen goottirockin 1980-luvun lopun nimet muodostivat poikkeuksen goottilaisen musiikin kehitykseen. Suomalaiset yhtyeet eivät seuranneet niin Batcave-musiikin kuin Sisters of Mercyn, The Cultin ja The Missioninkaan esimerkkiä menneiden vuosikymmenten rockin suuntaan. Esimerkiksi oululaisen Russian Loven kerrottiin palaavan pikemminkin vuosikymmenen alkuun, Joy Divisionin, Mustan Paraatin ja Bauhausin pariin.¹⁰⁶ Yhtyeen musiikki viittasi selkeämmin takavuosien post-punkiin kuin nykytrendiin rockiin ja kuulosti toimittajien korviin nostalgiselta. Toisaalta Russian Loveakin yllättäen pidettiin osoituksena psykedeelisen trendin noususta, mikä monesti liitettiin vuosikymmenen puolivälissä rock-trendin uuteen nousuun.¹⁰⁷

Tamperelaisen Two Witchesin musiikin verrokkit jäävät hyvin vähäisiksi, kun toimittajat eivät vertaa yhtyettä suoranaisesti mihinkään aikalaisiin tai edeltäjiinsä. Se ehdottomasti oli estetiikaltaan läpikotaisin goottilaista siinä määrin, että se sai niin moitteita jälkijättöisyydestä¹⁰⁸ kuin kehuja uskalluksesta toimia oman näkemyksensä mukaisesti,¹⁰⁹ aivan kuten Banshees kymmenisen vuotta aikaisemmin. Suomalaiset uuden polven goottilaiset yhtyeet tuntuivat jättäneen väliin niin Batcave-vaiheen kuin taaksepäin nojaavan goottilaisen rockin ja vain omaksuivat 1980-luvun post-punkkiset ihanteet uudelleen, kuitenkin ainakin Two Witchesin kohdalla uudemmalle goottilaiselle musiikille tyypilliseen visuaalisesti dramaattisempaan tyyliin.

Gootin muodonmuutos yhden vuosikymmenen sisällä oli monessa mielessä huimaava. Vuosikymmenen alussa uuden ajan musiikkina pidetty tyylilaji joutui muutamassa vuodessa rockin näivettymisen syntipukiksi ja unohduksiin, nostaen kuitenkin jatkuvasti erilaisia uusia muotoja itsestään kestävään kulttisuosioon. Gootin erilaisilla muodonmuutoksilla oli keskenään kenties vain kulttuurihistoriallista yhtenevyyttä. Ilman mustia vaatteita ja kalpeita muusikoita voisi kyseessä vain sanoa olevan hajanainen kasa post-punk-, punk- ja rockyhtyeitä. Kaikkien erilaisten goottilaisen musiikin muotojen lävitse virtasi kuitenkin sama goottilaisuuden energia, jonka aikanaan Siouxsie and the Banshees, The Cure, Bauhaus ja Joy Division kehittivät. Goottilaisissa yhtyeissä oli samanaikaisesti paljon samaa ja paljon erilaista, mutta niiden perusluonteen lähteen toimittajat ja kuuntelijat tunnistivat kerta toisensa jälkeen. Post-punkiin kytkeytyvä perusluonne näyttäytyi kui-

¹⁰⁵Kiuru, Arto, ”Pakanalähetyistä maailman ääriä”, *Rumba* 7/1987.

¹⁰⁶Sammo, Kari, ”Musta tuntuu”, *Rumba* 24/1988.

¹⁰⁷Pettersson, Bo, ”SHELLEYAN ORPHAN: Century Flower; RUSSIAN LOVE: Nergal”, *Soundi* 9/1989.

¹⁰⁸Sundholm, Jukka, ”New Torpedoes: TWO WITCHES: Like Christopher Lee / Vampire Girl; RUSSIAN LOVE: Two/Paper Dolls”, *Rumba* 15/1989.

¹⁰⁹Nieminen, Alex, ”TWO WITCHES: Cat’s Eyes (Black Lipstick Mix) – Child / ADVANCED ART: From Nothing To Nothing – Steel”, *Soundi* 4/1989.

tenkin 1980-luvun puolivälissä uhkana rock-musiikin perinteiselle estetiikalle. Aikalaisanalyysissä post-punkin nähtiin rakentaneen taiteellisen umpikujan, josta lopulta murtauduttiin ulos löytämällä menneiden vuosikymmenten musiikilliset vaikutteet uudestaan.

2.3 Rock löydetään uudelleen

Punk- ja post-punk-musiikki saapuivat populaarimusiikin areenalle muuttamaan tapaa ja tyyliä, jolla musiikkia tehtiin, ainakin sen tekijöiden ja joidenkin kriitikoiden silmissä. Musiikillinen vallankumous oli 1970-luvun lopulla ja vuosikymmenen vaihteessa innolla vastaanotettu ilmiö, mutta alkuhukan hävennyttyä huolestuttiin rock-musiikin juurien kadottamisesta. Ratkaisuja post-punkin suoranaiseen kuvainraastamiseen lähdettiin toisinaan etsimään juuri sieltä, mitä post-punk lähti kyseenalaistamaan, 1960–1970-lukujen rockista.

Post-punk-yhtye Southern Death Cult aloitti uransa uuden aallon nostaessa päätään ja lyhensi vähitellen nimensä The Cultiksi. Yhtyettä on muisteltu jälkikäteen tärkeänä goottilaisena pioneerina,¹¹⁰ mutta se oli myös avainasemassa kehityksessä, jossa goottilaiset vaikutteet jätettiin taakse. Kun The Cult alkoi albumiensa *Love* (1985) ja *Electric* (1987) myötä muuttaa tyyliään goottilaisesta rockista 1960–70-luvuilta vaikutteita ottaneeseen hard rockiin, alettiin suomalaisissa rocklehdissä keskustella post-punk-musiikin historiallisista juurista. Jotkin toimittajat ja yhtyeet näkivät synkän rockin taiteellisen vararikon johtuvan siitä, että se oli pyrkinyt irtautumaan rockin perustavanlaatuisista perinteistä, joihin olisi nyt palattava.

Rockin unohtamisen tematiikka esiintyy myös kansainvälisessä post-punk-kirjallisuudessa. Toimittaja Simon Reynolds on esittänyt, että punk oli viime kädessä epäonnistunut vallankumouksessa, jonka se oli aloittanut. Se ei ollut murskannut levy-yhtiöitä ja kaupallisuutta vaan pikemminkin tarjonnut niille piristysruiskeen, kun kapinamusiikki oli ollut mahdollista kaapata kaupallisiin tarkoituksiin. Syynä tälle oli riittämätön irrottautuminen aiemmasta musiikin perinteestä. Vaikka ironisesti myös post-punkia kritisoitiin punkin perinteen unohtamisesta, koska se omaksui taiderockin imagon, kokivat postpunkkarit Reynoldsin mukaan ilmentävänsä punkin jatkuvaa muutosta edellyttävää perusluonnetta. Populaarimusiikkia ei voinut kumota vanhoilla keinoilla, joten radikaali muutos vaatisi radikaalia musiikkia.¹¹¹ Reynoldsin tausta on journalismissa, hänen tulkintansa on paikoitellen hyvin asenteellinen ja ilmentää osin myös yksinomaan kirjoittajansa tulkintoja. Kirja otettiin ilmestymisensä jälkeen vastaan innolla, mutta tulkintoja on myös kritisoitu,¹¹² jonka vuoksi ainakin

¹¹⁰Reynolds 2005, 438.

¹¹¹Reynolds 2005, xxvii–xix.

¹¹² Ogg, Alex, “Beyond Rip It Up: Towards A New Definition Of Post Punk?”. The Quietus [https://thequietus.com/articles/02854-looking-beyond-simon-reynolds-rip-it-up-towards-a-new-definition-of-post-punk]. Luettu 16.1.2019.

väitteiden äärimmäisimpiin implikaatioihin tulee suhtautua varauksella. Post-punkiin sisältyvästä vallankumouksesta puhui kuitenkin myös Suomessa 1980-luvulla uuden aallon musiikkiin keskittyneitä yökerhoja perustanut Pete Europa, jonka mukaan post-punk viimeisteli punkin aloittaman individualisaatioprosessin.¹¹³

Reynoldsin esittämät postpunkkiset päämäärät voidaan nähdä kuitenkin myös antiteettisinä alkupe räisen punkin estetiikan kanssa. Simon Frith kuvailee punkin vallankumouksen olleen enemmän kumous rockin sisällä, ei sieltä ulos. Hän huomauttaa punkin hyödyntäneen monia tavanomaisia populaarimusiikin konventioita myös mustan musiikin, esimerkiksi reggaen, perinteestä.¹¹⁴ Simon Reynolds sen sijaan kuvaa punkin päämäärien olleen nimenomaan mustan musiikin estetiikan häivyttämisessä, siinä missä taas post-punk osin palautti niitä.¹¹⁵ Nämä kaksi tulkintaa ovat jännitteisiä, mutta molemmissa nähdään punkin tuottaneen jonkinlaisen esteettisen käänteän. Riippumatta siitä, menikö punk kyllin pitkälle vai ei, Reynolds näki post-punkin tietoisena radikaalina musiikillisena liikkeenä.

Vaikka Reynolds puhuu selväsanaisesti post-punkin jatkamasta vallankumouksesta, suomalaisissa musiikkilehdissä tämä kanta ei näkynyt yhtä voimakkaasti. Useimmat post-punkmuusikot vetosivat vain epäselviin taiteellisuuden ja itseilmaisun arvoihin, eivätkä puhuneet olevansa tekemässä minäänlaista esteettistä vallankumousta. Musiikkitoimittajat tekivät Suomessa ani harvoin vihjauksia yhtyeiden musiikissaan tekemiin rock-kriittisiin kannanottoihin. Kuitenkin esimerkiksi Bansheesin ensisinglen *Hong Kong Gardenin* arvostelussa vuonna 1978 yhtyeen mainitaan kritisoineen joitakin rockin ”tämänhetkisiä ilmentymiä”. Toisaalta kantojen mainitaan kritisoivan vain tiettyjä ilmentymiä, ei rock-kulttuuria kokonaisuudessaan. Mainittu kritiikki ja kritisoidut ilmentymät jäävät arvostelussa kuitenkin hämärän peittoon.¹¹⁶ Reynoldsin mukaan kansainvälisissä haastatteluissa Bansheesin kitaristi Steve Severin selväsanaisesti puhui rockista velttona ja vääristyneenä, esittäen yhtyeen päämääräksi kliseiden riisumisen siitä.¹¹⁷

Kaikkein selkeimmin suomalaisissa musiikkilehdissä keskusteluun rockin muutoksessa osallistuttiin Kimmo Miettisen katsauksessa Rumbassa 1980-luvun populaarimusiikista vuodelta 1989. Artikkelissa Miettinen artikuloi hyvin selvästi sen, minkä Reynolds toi myös esille parikymmentä vuotta myöhemmin, mutta josta ei tunnu näkyneen jälkeäkään vielä kymmenisen vuotta aiemmin. Läpi jutun kulki lanka, jossa post-punkin kuvattiin lyöneen rock-musiikin pirstaleiksi, mutta sittemmin

¹¹³Harriman & Bontje 2014, 14.

¹¹⁴Frith 1983, 22–23, 166–167, 186.

¹¹⁵Reynolds 2005, xx.

¹¹⁶Montonen, Mikko, ”Siouxie and the Banshees: Honk Kong Garden”, *Soundi* 9/1978.

¹¹⁷Reynolds 2005, 426.

imeneen kuiviin musiikillisen vallankumouksen. Lopulta musiikin oli katsottava jälleen taaksepäin. Muutoksen huonompaan Miettinen selitti osin vahinkona, ”pikemminkin oikean rock’n’rollin kuin oman näkemyksen puutteena”, toisaalta myös jonkinlaisena yhteiskunnallisen tilanteen realiteettina. Miettinen vihjasi 1980-alun poliittisiin ja yhteiskunnallisiin muutoksiin, joiden lomaan ”ambioton ajelehtimiselämänmuoto” sopi naiivia ja konservatiivista rockia paremmin.

Post-punkin valtakausi 1980-luvun alussa oli Miettiselle taantuvaa popbisneksen mustaa aikaa, jonka aikana häntä alkoivat kiinnostaa hetki hetkeltä enemmän menneiden vuosikymmenien klassikot. Huomionarvoista on, että suomalaisen gootin tuon ajan tärkeitä nimiä, kuten Mustaa Paraatia, Ret Marutia, Syyskuuta ja AD:ta Miettinen ei yksilöinyt kritiikin kohteiksi, vaan Miettinen pikemminkin nosti niitä esiin positiivisina ilmiöinä. Vuoden 1985 Miettinen nimesi käännekohdaksi, jossa rock alkoi taas nostaa päätään. Lopulta sellaiset yhtyeet kuin Nomads, Fuzztones, Hüsker Dü ja Lime Spiders, alkoivat palauttaa rockia takaisin oikealle reitilleen. Miettiselle garage rock ja australialainen rock olivat tendenssejä, jotka 1980-luvun loppupuoliskolla tekivät tärkeimmän korjausliikkeen.¹¹⁸

Kultistien korjausliike

Miettinen ei analyysissään maininnut The Cult -yhtyettä, jonka muutos oli merkittävin nimenomaan post punk -tyylilajin sisällä ja josta suomalaisissa rocklehdissä puhuttiin runsaasti sen muodonmuutoksen aikaan. Puhe The Cultin pyrkimyksistä hakea uusia uria ilmensi hyvin samanlaisia elementtejä kuin Miettisen oma analyysi. Rumban haastattelussa yhtyeestä vuonna 1986 se nimettiin ingresissä niin revivalistiksi kuin Led Zeppelinin reinkarnaatioksi. Toimittaja Joose Berglund kuvasi, että yhtyeen lyhentäessä vähitellen nimensä Southern Death Cultista pelkkään The Cultiin se ryhtyi samalla muodonmuutokseen, jossa se ravisteli synkät teemat irti. Berglund näki jo The Cultin kahden ensimmäisen albumin, *Dreamtimen* ja *Loven*, olleen irtiottoja goottilaisesta tyylistä, vaikka nykypäivänä esimerkiksi Discogs-musiikkisivustolla ne lasketaan vielä goottirockiin kuuluviksi.¹¹⁹

Yhtye itse osallistui tietoisesti tähän muodonmuutoksen diskurssiin. Yhtyeen kitaristi Billy Duffy esitti haastattelussa vuonna 1986 analyysin 1980-luvun alusta, joka myötäili voimakkaasti Miettisen näkemystä.

Post-punk virtaushan oli silloin vallalla, kun tämä bändi perustettiin – kaikilla oli hassu käsitys siitä, miltä sinun piti kuulostaa; oli suorastaan pakko olla joku vaihtoehtoinen! Siitä syntyi sitten eräänlainen tyhjiö – ei ollut enää mielenkiintoisia bändejä. Minä

¹¹⁸Miettinen, ”Kuulapään 80-luku”, *Rumba* 24/1989.

¹¹⁹The Cult – Dreamtime. Discogs [<https://www.discogs.com/The-Cult-Dreamtime/master/584>] Luettu 15.1.2019; The Cult – Love. Discogs [<https://www.discogs.com/The-Cult-Love/master/767>] Luettu 15.1.2019.

olin digannut jotakin **Birthday Party** ja yhtäkkiä sitäkään ei ollut enää olemassa. Tuntui luonnolliselta alkaa ostaa vanhoja levyjä, **Doorsia**, Hendrixiä, **Joplinia**, koska uusia kiinnostavia ei enää ilmestynyt.

Puheessa vaihtoehtoisuuden pakosta näkyy selkeästi tuolloinen vähintäänkin jälkijätöinen käsitys siitä, että post-punk-musiikilla pyrittiin kulkemaan eri suuntaan kuin mihin rock tavanomaisesti oli suunnannut. Vuosikymmenen puolivälille tultaessa post-punk oli jo syvällä alennustilassaan ja aiempina vuosina The Cult oli itsekin vielä sen pauloissa. Vuonna 1986 The Cult halusi kuitenkin tämän sijasta lisää ”showbiziä” ja traditionaalista rock’n’roll-perinnettä.

...että musiikki olisi vähemmän laskelmoitua ja enemmän vain soitettua...

Laulaja Ian Astburyn kerrottiin samoihin aikoihin alkaneen kasvattaa hiuksiaan.¹²⁰ Kaikki rock-kliiseet olivat haastattelussa kasassa ja tulkinta viime vuosien historiasta hyvin selkeä. Suosikissa Juho Juntunen totesi samana vuonna yhtyeen *Love*-albumin arvostelussa, miten se saisi yhtyeen kannattajat nyrpistämään nenäänsä levyn normalisoitumisen ja hevikitarasoundien vuoksi.¹²¹

Vaikka The Cultin muodonmuutoksen olisi voinut tulkita myös ”trendiloikkaukseksi”, puhuihan yhtye avoimesti myös halusta kasvattaa yleisöään, oli muodonmuutos The Cultille kuitenkin hyvin onnistunut. Toisinaan lehtien kirjoittelussa The Cultista esiintyi myös epäilevää puhetta ”uusvanhasta uuspsykeilystä” sekä heavy-musiikkia epäilevää tai jopa inhoavaa sävyä.¹²² Heikki Kemppaisen arvio *Electric*-albumista oli suorastaan raivostunut, kun hän tuomitsi yhtyeen ”hippipaskan” ja hevin totaalisesti. Kemppainen tiedosti, että tie suosioon oli yhtyeelle nyt auki, mutta henkilökohtaisesti hän nosti vuoden 1982 Southern Death Cultin valovuosia The Cultin nykyisen ”junttihevin” edelle.¹²³ The Cult oli lyönyt viimeinen naulan goottirockin arkkuun vuonna 1987. Yhtyeen haastattelussa Rumbassa vuoden 1987 keväällä goottilainen liike lytättiin täysin. Siitä oli yhtyeen mukaan tullut epätoivoista pyristelyä, yhtyeistä pelkkiä ”hörhöbändejä”. Nyt The Cult nosti esikuvikseen Led Zeppelinin ja AC/DC:n. Myös tie suursuosioon oli yhtyeelle nyt auki. Haastattelussa maalailtiin suuri narratiivi, jossa kuvailtiin kokonaisuudessaan vajoaminen post-punkiin ja ylösnousemus sen alhosta. *Electric*-albumin tuottaneen Rick Rubinin kuvaillaan halunneen riisua kaiken ylimääräisen ja kaivaa juuret esiin. Kitaristi Billy Duffy kertoi 1980-luvun yhtyeiden unohtaneen blues-rockin täysin punkin jälkeen. Palaaminen näihin soundeihin kuvattiin yhtyeelle ympyrän sulkemiseksi, mihin muut yhtyeet eivät vielä olleet kyenneet.¹²⁴ The Cultin myöhempi maine puhui selkeää kieltään

¹²⁰Berglund, Joose, ”The Cult: kahden vuosikymmenen taika”, *Rumba* 5/1986.

¹²¹Juntunen, Juho, ”CULT: Love”, *Suosikki* 4/1986.

¹²²Kärkkäinen, Heidi, ”Nyt häkellyttävät”, *Suosikki* 4/1986.

¹²³Kemppainen, Heikki, ”THE CULT: Electric”, *Soundi* 5/1987.

¹²⁴General Njassa & Sorjanen, Axa, ”Ympyrä sulkeutuu”, *Rumba* 9/1987.

muodonmuutoksesta. Yhtyeen seuraavat singlet ja albumi levy *Sonic Temple* saivat useimmilta toimittajilta kokonaisuudessaan puhtaat paperit muodonmuutoksesta, joka oli parempaan päin.¹²⁵

Tämän ajan kirjoittelussa The Cultista oli erikoista, että bändille annettiin aikaisempaa suurempi rooli koko synkän post-punkin pioneerina. Bändi nostettiin toistuvasti esille tyyllilajin juurista puhuttaessa ja sen kerrottiin jopa olleen pääasiallinen inspiraation lähde Mustalle Paraatille Suomessa.¹²⁶ Tyyllilajin marginalisointumiskehityksessä The Cult eittämättä oli näkyvin ja onnistunein tyyllilajin parista ulos kehittymisessä. Simon Reynolds myös nimeää The Cultin ja Sisters of Mercyn suurimmiksi syiksi goottilaisuuden ”taantumisessa post-punk versioksi hevimetallista”.¹²⁷ Samaten Reynolds kutsuu Southern Death Cultin singleä *Fatman* merkittäväksi goottirockin virstanpylvääksi, siitäkin huolimatta että yhtye myöhemmin katkaisi siteensä tyyllilajiin.¹²⁸

Aikalaiskirjoittelussa ennen vuosikymmenen loppua yhtyeen vaikutti olleen kuitenkin paljon vähäisempi. Yhtyettä ei mainittu muiden yhtyeiden kohdalla minään suvereenina vaikuttimena, niin kuin esimerkiksi Joy Division mainittiin. Vaikka Southern Death Cult perustettiin jo 1983, goottirockin aallonharjalla, vaikuttaa 1980-luvun lopun suomalaisten rocklehtien kirjoittelu yhtyeestä jonkinasteiselta revisionismilta. Musiikkilehdet alkoivat antaa The Cultille merkittävää vaikuttajan roolia vasta suurimman gootthuuman ollessa jo takanapäin. Aikaisempina vuosina esimerkiksi Siouxsie & the Bansheesille, The Curelle, Bauhausille ja Lords of the New Churchille annettiin huomattavasti merkittävämpi asema. Merkillepantavaa oli, että tätä manttelia puettiin sen päälle heti, kun yhtye alkoi valmistella tyylinvaihdostaan. Tarkoituksellisesti tai sattumalta yhtyeestä pyrittiin tekemään genren suurta pioneeria, kuin esimerkiksi ja kehotukseksi muillekin yhtyeille. The Cultin esimerkkiä oli syytä seurata, mikäli tahtoi säilyttää ajankohtaisuutensa.

Jotkin goottilaisen musiikin yhtyeet pyrkivät myös seuraamaan The Cultin onnistunutta linjaa. Jälkijunassa goottiaallolle lähteneet Batfish Boys¹²⁹ ja Balaam & the Angel¹³⁰ muuttivat tyyliään selkeästi perinteisemmän hard rockin suuntaan 1980-luvun puolivälin jälkeen. The Cultiin verrattavaa suosiota ne eivät saaneet, vaikka Batfish Boysia ohimenevästi siihen rinnastettiin. Lords of the New Church julisti vuonna 1986 ”käyvänsä nykymusiikkia vaivaavan dinosaurustaudin kimppuun

¹²⁵Juntunen, Juho, ”THE CULT: Wild Flower (Extended Rock Mix) / Wild Flower (Guitar Dub) – Love Trooper”, *Soundi* 11/1987; Juntunen, Juho, ”THE CULT: Sonic Temple”, *Soundi* 5/1989; Lehtinen, Leena, ”The Cult – äänten tempelissä”, *Suosikki* 7/1989.

¹²⁶Berglund, Joose, ”The Cult: kahden vuosikymmenen taika”, *Rumba* 5/1986; General Njassa & Sorjanen, Axa, ”Ympyrä sulkeutuu”, *Rumba* 9/1987; Kemppainen, Heikki, ”THE CULT: Electric”, *Soundi* 5/1987; Jones, Harri, ”Aina ja ikuisesti”, *Rumba* 3/1988.

¹²⁷Reynolds 2005, 436.

¹²⁸Reynolds 2005, 438.

¹²⁹Kuusinen, Rami, ”THE BATFISH BOYS: Crocodile Tears”, *Rumba* 11/1986; Pop Jenkins, ”THE BATFISH BOYS: Justine”, *Rumba* 3/1987; Nero, Elvis, ”BATFISH BOYS: The Bomb Song”, *Rumba* 9/1987.

¹³⁰Kuusinen, Rami, ”BALAAM & THE ANGEL: Live Free Or Die”, *Rumba* 12/1988.

kunnon rock'n'rollilla”. Heille tosin taistelussa kyse oli nimenomaan musiikin taantumisesta punkkia edeltävään aikaan.¹³¹ Suomessa jatkuvassa kovassa vastatuulella ollut Pyhät Nuket pyrki löytämään itseään uudelleen vuosikymmenen lopulla, nyt hevivaikuttein. Yhtye kuitenkin tuomittiin toistuvasti jälkijättöiseksi ja turhanpäiväiseksi.¹³² Vaikka yhtye yrittikin kehittää ilmaisuaan, ei se kahden ensimmäisen albuminsa jälkeen kyennyt säilyttämään uskottavuuttaan rocklehtien sivuilla.¹³³ Toisin kuin The Cultin kohdalla, Pyhät Nuket koettiin armottomasti tyyliloikkareiksi, kun ne lyhyen ajan sisään pyrkivät useasti keksimään itseään uudestaan.

Goottilaiset rockarit

Alkuperäinen rock ja goottilainen musiikki eivät kuitenkaan olleet ehdottomasti toistensa vastakohtia kaikkien silmissä. 1980-luvun lopun suurimmat goottilaiset tähdet The Sisters of Mercy ja The Mission molemmat kokivat itsensä nimenomaan aiempien vuosikymmenten tyyllisiksi rock-yhtyeiksi ja edeltävän johtohahmo Andrew Eldritch useaan otteeseen ilmaisi inhonsa gootti-nimitystä kohtaan.¹³⁴ Perinteisiä rock-yhtyeitä ihailnut Eldritch ei lähtenyt The Cultin tavoin etsimään ”oikeaa” rockia synkän post-punkin ulkopuolelta, vaan Simon Reynolds kuvailee yhtyeen pikemminkin tuoneen rockin sinne takaisin.¹³⁵ The Missionia vertailtiin Led Zeppeliniin¹³⁶ sekä U2:een¹³⁷, ja yhtye itsekin kertoi ammentavansa 1960–80-lukujen parhaita puolia.¹³⁸ The Mission ei pyrkinyt taistelemaan goottilaisuutta vastaan, mutta näyttäytyi selkeästi kaikkena muuna kuin vuosikymmenen alun post-punkkina. Yhtyeet osoittivat, etteivät goottilaiset elementit olleet irrottamattomasti post-punkiin kytkeytyviä tai rockin vastaisia ilmiöitä, vaan myös muihin tyyliin sopiva vaikutte.

Puhe alkuperäisestä rockista ei ollut aivan uusi asia, kun The Cult singahti maailmanmaineeseensa. Jo vuonna 1982 Lords of the New Church vakuutteli, ettei sen musiikki ollut mitään hetken muotivirtausta, vaan yksinkertaisesti hyvää rockia. Myös toimittajat kuvailivat yhtyeen musiikkia näin etenkin sen kolmannen albumin *Method To Our Madness* jälkeen.¹³⁹ Pyhät Nuket pyrki jo vuosi-

¹³¹Berglund, Joose, ”Lordsien toinen tuleminen”, *Suosikki* 05B/1986.

¹³²Berglund, Joose, ”Pyhät Nuket – musiikkia vai meikkileikkejä?”, *Rumba* 3/1986.

¹³³Didiot, Stu P. (Klinikka 269.), ”Avoin kirje Pyhille Nukeille”, *Rumba* 5/1986; Kuusinen, Rami, ”NUKET: Piiskattu maa”, *Rumba* 11/1986; Lehtinen, Leena, ”Hardcoren perillisten kolmas näytös”, *Rumba* 12/1986: Juke Box Jury, ”NUKET: PIISKATTU MAA/ Sateenkaaren maa”, *Suosikki* 7/1986.

¹³⁴Jones, Harri, ”Aina ja ikuisesti”, *Rumba* 3/1988.

¹³⁵Reynolds 2005, 437.

¹³⁶Ojala, Pertti, ”MISSION: Severina / Tomorrow Never Knows”, *Soundi* 5/1987.

¹³⁷Nevalainen, Petri, ”THE MISSION: God’s Own Medicine”, *Soundi* 2/1987; Valli, Virve, ”THE MISSION: Wasteland”, *Rumba* 4/1987.

¹³⁸Kiuru, Arto, ”Pakanalähetystä maailman ääriillä”, *Rumba* 7/1987.

¹³⁹Koivio, Esa, ”PUNKIN ENSIMMÄINEN SUPERBÄNDI – Voi voi, ei kuulosta hyvältä...”, *Soundi* 10/1982; Berglund, Joose, ”Lords Of The New Church – Jumalan ja ulkomaalaistoimiston armosta”, *Rumba* 17/1984; Kuusinen, Rami, ”BIG COUNTRY: Steeltown, LORDS OF THE NEW CHURCH: The Method To Our Madness”, *Rumba* 17/1984; Juntunen, Juho, ”LORDS OF THE NEW CHURCH: The Method To Our Madness”, *Suosikki* 1/1985.

kymmenen alussa erottamaan itsensä Mustasta Paraatista nimenomaan rockiin vetoamalla.¹⁴⁰ Myös Musta Paraati havitteli itselleen rock-imagoa, kun se ensimmäisen albuminsa jälkeen halusi ravistaa mustuuden taakan harteiltaan.¹⁴¹

Rockin tarkka merkitys pakoilee määritelmiä, kun sitä on kautta populaarimusiikin historian käytetty hyvin laajoihin tarkoituksiin. Toisaalta se on toinen puoli populaarimusiikin karkeasta kahtiajaosta popin ja rockin välillä, toisaalta se on 1980-luvun post-punk-diskurssissa ollut symboli alkuperäisestä musiikista, jota punkin jälkeläiset olivat tulleet tuhoamaan. Heavy, punk rock ja rock'n'roll ovat epäilemättä kaikki rockia, mutta eivät silti sama asia. Kun muistaa, miten The Curesta puhuttiin musiikkilehdissä voimakkaasti nimenomaan poppina, miten Pleasure and the Beastin laulaja pyrki kuvailemaan uuden aallon musiikkia uuden radikalismien tuomisena popmusiikkiin, ei goottilaisuuden asemasta populaarimusiikin kentällä tule yhtään yksinkertaisempi.

Post-punkkiin liittyvään rock-diskurssiin osallistuneilla oli kaikilla oma käsityksensä rockin ja ”aidon” rockin merkityksestä, mutta ilmeisesti määritelmät olivat siinä määrin limittyviä, etteivät käsitteen moninaiset käyttötavat luoneet semanttista umpikujaa. Näin siis The Cultin missio ja Kimmo Miettisen haave blues rockin palauttamisesta eivät varsinaisesti olleet ristiriidassa sen kanssa, että Batcave-yhtye Alien Sex Fiend ei halunnut tyytyä ”heavyrokin yy-kaa-koo-neeheh” vaan viittasi haluavansa soittaa oikeaa rock'n'rollia.¹⁴² Turkulaisen Ret Marutin konserttiarvostelussa yhtyeen esitystä kuvattiin sanoin ”25 minuuttia muodokasta ja voimakasta musiikkikummadraamaa varustetuna kohtuullisella ahdistusbonuksella”, mutta yhtye itse halusi olla vain rock'n'roll-yhtye, ei taidebändi tai uussynkkyysbändi. Toisaalta puhuessaan havittelemastaan rumputyylistä yhtyeen laulaja myös huomautti, ettei heidän musiikkiinsa sovi mikään ”traditionaalinen keskittylin rockkompipi”.¹⁴³ Rock vaikutti olleen hyvin laaja, mutta ideologiselta merkitykseltään sen käyttäjille ainakin jokseenkin ilmeinen käsite. Vaikka toisinaan rockia saatettiin käyttää epäselvänä negatiivisena ilmauksena yksioikoisesta musiikista, nähtiin se yleensä merkkinä alkuperäisestä populaarimusiikillisesta ihanteesta.

Taiteelliseen vararikkoon joutuneet post-punkkiset vaikutteet pyyhittiin pois 1980-luvun puolivälissä usein siirtymällä aikaisempien vuosikymmenten rockin poluille. Aina muutoksen ei tarvinnut olla totaalinen, vaan post-punkin ja tumman tyylin piirissä saattoi pysytellä, mutta silti samalla puhua musiikistaan vanhojen aikojen rockina. Aina uudet goottilaiset supertähdet eivät edes omasta mielestään olleet synkän tyylin edustajia, vaan nimenomaan vanhojen aikojen seuraajia. Ristiriita

¹⁴⁰Junna, Mika, ”Riistetyt punkkarit seuraavat muotia – PYHIEN NUKKIEN SOTATANSSI”, *Soundi* 5/1984.

¹⁴¹Kuusinen, Rami, ”Musta Paraati – Pois peilitalon sokkeloista”, *Rumba* 5/1984; Kempainen, Heikki, ”Mustan Paraatin uusi suunta”, *Soundi* 9/1984.

¹⁴²Halme, Markku, ”ALIEN SEX FIEND: The Levyarvostelu”, *Rumba* 20/1985.

¹⁴³Esimerkiksi Lehtonen, Petri, ”Ret Marut”, *Rumba* 6/1984.

yhtyeiden omien aikomusten ja yleisöjen sekä toimittajien tulkintojen välillä olivat joskus huomattavia. Tähän epäilemättä vaikuttivat genreihin liittyvien rajausten ja määritelmien koetut kahleet ja vajavuudet.

Etenkin kun goottilainen musiikki 1980-luvulla joutui epäsuosioon, goottilaiseksi ei luonnollisesti haluttu leimautua, vaikka musiikki olisi sellaiseksi ollut tulkittavissa. Gootin kehitys oli selkeästi vielä kesken kautta 1980-luvun ja käsitys siitä, miten moninainen musiikki saattoi olla goottia, oli vielä epäselvää. Tässä ja edellisessä alaluvussa kuvaillusta esteettisestä kehityksestä ja kasvukivuisista huolimatta goottilaisuuden ydinajatus kuitenkin vaikuttaa säilyneen yhtenäisenä, eikä kulttuurisen jatkumon muodostaminen erilaisten goottilaisten yhtyeiden ketjun läpi ollut vuosikymmenen lopulakaan mitenkään haastavaa. Sisäänpäin kääntynyt ja länsimaisen populaarimusiikin perustojen purkamisesta syytetty goottilainen musiikki koki vuosikymmenen mittaan useita iskuja, mutta ei lopulta muuttunut perusluonteeltaan valtavasti. Niin Joy Division, The Cure, The Sisters of Mercy kuin Two Witches olivat toimittajien ymmärryksessä osa samaa kulttuuria. Näiden yhtyeiden välisen verkoston muodostaminen näyttäytyi hyvin helppona, vaikka niiden musiikillisen tyylin voi nähdä hyvin moninaisena. Tärkein yhdistävä tekijä yhtyeillä on lopulta jaettu kulttuurihistoriallinen ja esteettinen kytkös.

3. Musiikin autenttisuudesta ja goottilaisesta ideologiasta

Goottilaisen rockiin ei tyypillisesti liitetä mitään erityisiä yhteiskunnallisia arvoja. Siinä missä punkissa ja hip hop -musiikissa poliittinen sisältö nähdään itsestään selvänä elementtinä, ulkopuolelta katsottuna goottilaiseen musiikkiin harvoin liitetään minkäänlaista ideologiaa. Populaarimusiikin yleiseen ideologiaan liitetään itseilmaisuuksiin ja vapautteen liittyviä arvoja. Folk-musiikista arvoja kaapanneena musiikinlajina rock-musiikki ainakin väittää toimivansa kaupallisuudestaan huolimatta kuulijoiden ja soittajien yhdysiteenä ja tarpeen tullen myös vastakulttuurina.¹⁴⁴ Simon Frith kuvaa rockin olevan historiallisesti nimenomaan nuorisomusiikkia, koska nuorisoon on liitetty ajatus hedonismista ja vapaudesta (kuluttamiseen).¹⁴⁵ Goottilaisen alakulttuurin jäsenet itse kytkevät tyyliinsä yleiset yksilön itseilmaisuuksiin, vapautteen ja suvaitsevaisuuteen liittyvät arvot vedoten esimerkiksi alakulttuurin esteettiseen poikkeavuuteen ja suhteelliseen marginaalisuuteen.

Post-punkin ja goottilaisen musiikin poliittiset kytkökset nousivat harvakseltaan esiin 1980-luvun rocklehtien sivuilla. Poliittisuus ja musiikin ideologia nousivat esiin ennen kaikkea tilanteissa, joissa yhtyeet pelkäsivät leimautuvansa liiallisen poliittisiksi. Pyrkimys määritellä oman musiikin ideologisia raameja on populaarikulttuuriin liittyvien yhteiskunnallisten reunaehto- ja näkökulmasta

¹⁴⁴Frith 1988, 54–57.

¹⁴⁵Frith 1988, 188–190.

mielenkiintoinen tema, joka eksplisiittisesti nousee harvoin haastatteluissa esiin. Silloin kun se nousee, päästään monesti käsiksi populaarimusiikkiin liittyviin perusristiriitoihin.

3.1 Populaarimusiikki poliittisuuden puristuksessa

Politiikan ja kulttuurin kytkökset ovat irrottamattomat. Tiukimman mahdollisen tulkinnan mukaan kaikenlainen kulttuuri ilmentää jonkinlaisia ideologisia arvoja, implisiittisesti tai eksplisiittisesti. Arvot ilmenevät musiikissa yhtyeiden estetiikassa, sanoituksissa ja yhtyeiden jäsenten henkilökohtaisissa arvoissa. Moniin musiikinlajeihin poliittisuus kuuluu hyvin leimallisesti, toisiin poliittinen alavire on voinut syntyä jälkikäteen. Esimerkiksi punkkiin liitetään usein voimakkaasti yhteiskuntakriittisyys ja anarkistinen maailmankuva, vaikka kaikki punk-muusikot ja alakulttuurin jäsenet eivät välttämättä näitä arvoja edustaisikaan. Punkin piiristä on noussut myös vasemmistolaiselle maailmankuvulle vastakkaisia ilmiöitä, kuten Oi!-punkista kehittynyt rasistinen ja antivassemmistolainen RAC-tyylilaji (Rock Against Communism). Poliittikka voi näyttäytyä yleisluontoisina kulttuurisina arvoina tai ääneen lausuttuina poliittisina julistuksina. Suhtautuminen musiikin poliittisuuteen ei ole yksinkertaista. Etenkin äärimmäisimmissä musiikin ja taiteen tyylilajeissa saatetaan käyttää tehokkeinoina shokeeraavia elementtejä, jotka on tarkoitettu järkyttämään, mutta joilla ei välttämättä ole syvempää ideologista merkitystä. Joskus taas ideologinen sisältö pyritään piilottamaan taiteen manttelin suojiin, jotta kritiikiltä voitaisiin suojautua. Toisinaan taide on vain taidetta, toisinaan se on paljon enemmänkin.

Poliittisuus goottilaisessa musiikissa on kahtalainen ilmiö. Äärimmäisen poliittinen punk loi tiettyjä odotuksia, joita vasten siitä syntyneet musiikinlajit joutuivat itseään peilaamaan. Post-punk-tutkimuksessa on havaittavissa kaksi ristiriitaista tendenssiä mitä tulee poliittisuuteen. Goottilaista musiikkia pyritään toisaalta maalaamaan epäpoliittiseksi, sillä se on voimakkaan yksilökeskeistä, toisaalta tätä yksilökeskeisyyttä pidetään nimenomaan osoituksena poliittisesta sisällöstä. Tutkijat Andi Harriman ja Marloes Bontje eivät aivan kategorisesti rajaa politiikkaa ulos gootin ilmaisukeinoista, mutta korostavat kuitenkin selkeästi sen individualistista ja yksilön ilmaisuun liittyvää painotusta, joka maalaa kuvaa epäpoliittisesta ja yksilökeskeisestä kulttuurista.¹⁴⁶ Uraa uurtava goottitutkija Paul Hodkinson rajaa poliittisuuden selkeästi gootille epätyypilliseksi ominaisuudeksi. Sen sijaan hän nostaa goottilaisen ideologian keskiöön oman identiteetin vaalimisen ja kriittisen asenteen kaupallista kuluttajaidentiteettiä kohtaan.¹⁴⁷ Tutkija Carol Siegel puhuu voimakkaasti goottilaisuuden poliittisuuden puolesta, kritisoiden nimenomaan Hodkinsonin näkemyksiä. Sen sijaan, että gootikkulttuurin keskittyminen yksilön ilmaisuun olisi epäyhteiskunnallinen valinta, Siegel esittää,

¹⁴⁶Harriman & Bontje, 14.

¹⁴⁷Hodkinson 2002, 76–77.

että myös yksilöön keskittyvissä alakulttuureissa on poliittisia vivahteita. Siegelin oma tutkimus korostaa goottilaisen alakulttuurin sukupuolista ja seksuaalista transgressiivisuutta, joille hän antaa individualististen motiivien lisäksi voimakkaan poliittisen sävyn. Siinä missä Hodgkinson vierastaa strukturalistista ajattelua ja vastakulttuurinäkökulmaa, nostaa Siegel nämä keskiöön ja näkee myös goottilakulttuurin ominaisuudet tietoisesti valtakulttuuria vastaan hankaavina, siis poliittisina.¹⁴⁸

Tällaista näkemystä tukee esimerkiksi suomalainen alakulttuurivaikuttaja Pete Europan luonnehdinta uusromanttisen musiikin merkityksestä Suomessa. Hän kuvailee uusromanttisen musiikin olleen yhtenä tekijänä sen kulttuurisen sorron purkamisessa, joka suomalaisia vaivasi pitkälle 1900-luvun lopulle saakka. Vuosisatoja Suomi oli ensin Ruotsin osana, sitten Venäjän ja samaan aikaan luterilainen kristinusko löi konservatiivista leimaansa yhteiskuntaan. Uusromanttinen musiikki auttoi murtautumaan kuoresta ulos.¹⁴⁹ Europan luonnehdinta on dramaattinen ja hänen omansa, mutta sillä on mielenkiintoisia kytköksiä goottilaisen musiikin tutkimuksen kanssa.

Uusliberalismi ja musiikki

Myös musiikkitoimittaja Simon Reynolds puhuu gootista epäpoliittisena, mutta avaa myös uudenlaisia poliittisuuden näkökulmia huomioillaan. Hän kuvaa todellisuuspakoiseksi kritisoitua gootia vaihtoehdoksi 1980-luvulla uudelleen nousseelle Oi!- ja 83'-punkille. Reynolds kuvaa goottilaisia pyrkimyksiä yrityksenä tuoda elämään energisyyttä ilman ”englantilaista tavanomaisuutta”, poliittisuuden korvaamisena sadunomaisuudella.¹⁵⁰ Tämän epäpoliittisuuden hän sanoo näkyvän post-punkissa ylipäättävänsäkin: saarnaaminen vaihtui henkilökohtaisiin sanomiin ja todellisuudesta etäännyttämiseen. Post-punkin nousun huomautetaan osuneen yksin uusliberalismin nousun kanssa länsimaissa (Reynolds nostaa esiin erityisesti Margaret Thatcherin nousun Iso-Britanniassa ja Ronald Reaganin Yhdysvalloissa), jonka annetaan ymmärtää toimineen katalyyttinä post-punkin etäiselle ja melankoliselle tyylille. 1980-luvun goottilaisista suurista nimistä lähes kaikki olivat kotoisin Iso-Britanniasta, suurimmista nimistä ainoastaan Nick Cave oli kotoisin Australiasta, mutta hänkin oli muuttanut Iso-Britanniaan vuonna 1980. Hiipuvilta Keski-Englannin teollisuusseuduilta nousevien yhtyeiden (esimerkiksi Joy Division oli kotoisin Manchesterista) selitetään kanavoineen suuruutensa päivät ohittaneiden paikkakuntien näivettymistä ja vieraantumista.¹⁵¹ Myös Siegel nostaa brittiläisen yhteiskunnallisen kehityksen tärkeäksi niveleksi gootin kehityksessä.¹⁵² Thatcherilainen Iso-Britannia nousi esiin joskus myös aikalaiskirjoittelussa, nimenomaan Joy Divisionin yhteydessä.

¹⁴⁸Siegel 2005, 21–23.

¹⁴⁹Harriman & Bontje 2014, 21.

¹⁵⁰Reynolds 2005, 424.

¹⁵¹Reynolds 2005, xxiii–xxv.

¹⁵²Siegel 2005, 24.

Elettiin Lontoon keskikesää, Englannin kesän ainoata kuumaa viikkoa. Mielessä oli Joy Divisionin laulajan, Ian Curtisin traaginen itsemurha. Hän hirtti itsensä 18.5. 23-vuotiaana. NME kertoi lisää surullisia uutisia: Malcolm Owen (Ruts) löydettiin kuolleena äitinsä kylpyammeesta, kuolinsyy heroisiin yliannostus. Peter Sellers taisteli pari päivää hengestään lontoolaisessa sairaalassa. Hän hävisi. Päivälehdet repivät Sellersin kuolemasta kaiken mahdollisen, ja kadunkulmissa tehtiin rahaa sensaatiolla. Samoilla sivuilla kerrottiin työttömyyden masentavista luvuista. Thatcherin hallitus valmistautui uhraamaan miljoonia amerikkalaisiin ohjuksiin. Kauppojen ikkunoissa mainostettiin Policen suurta ulkoilmakonserttia.¹⁵³

Soundin kirjoituksessa asetetaan voimakkaasti vastakkain vuoden 1980 kesän kontradiktioit. Keskelä kauneinta kesää (post)punkkarit ja rakastettu näyttelijä kuolivat traagisesti, kuolemista tuli sensaatioita, mutta suuret menestyvät yhtyeet ja tekijät elivät suuressa suosiossa ja oletettavasti tekivät sillä runsaasti rahaa. Koko tämän kulttuurisen kehän taustalla häämötti Thatcherin Iso-Britannia, varmistuksena tilanteen synkkyudesta ja absurdiudesta.

Jälkitekollinen kurjuus nousi esiin niin ikään Joy Divisionia käsittelevässä jutussa Soundissa vuoden 1982 huhtikuussa. Yhtyeen tarinan kuvailtiin alkaneen harmaasta teollisuuskaupungista synkkine työläiskortteleineen ja autioine makasiineineen, jossa nuoret lorvailivat, kunnes löysivät punkin. Joy Divisionin musiikin kuvailtiin purkaneen tuntoja, jotka eivät arjessa päässeet ulos. Jutun kuvituksessa esiintyi myös mustavalkoinen, varsin teollinen ja kolkko ratapiha.¹⁵⁴ Pieni, mutta tuskin merkityksetön, yksityiskohta lienee myös Joy Divisionin levy-yhtiön nimi, Factory Records. Joy Divisionin taustalta voi löytää runsaasti piileviä poliittisia motivaattoreita. Julkilausuttuja poliittisia mielipiteitä yhtyeeltä ei ainakaan Suomessa esitetty, mutta Juhani Kansin kirjoittelu hiipuvan teollisuus-Englannin nuorista vaikuttaa hyvin alleviivaavalta.

Hyvin avointa oman aikansa politiikan kritiikkiä oli nähtävissä myös esimerkiksi The Sisters of Mercyn vuonna 1990 julkaistun kappaleen ”Dr Jeep” musiikkivideossa. Absurdille tasolle nousevassa videossa yhtye esiintyi suuren televisioseinin edessä, jossa välähtelivät niin Ronald Reaganin, George Bush vanhemman kuin Muammar Gaddafinkin hahmot. Kulutus- ja mediakriittiseen videon mahtui myös annos itseironiaa, kun yhtyeen uusin albumi *Vision Thing* välähteli videon mitaan jatkuvasti.¹⁵⁵

Myös Kimmo Miettisen analyysissä 1980-luvun musiikista Rumbassa vuonna 1989 hän näki post-

¹⁵³Kansi, Juhani, ”Rockin keskitysleiri: punkin uhrin, levymogulit, akronin mutantit, perverssit videoihmeet...”, *Soundi* 9/1980.

¹⁵⁴Kansi, Juhani, ”Julmuuksien näyttely”, *Soundi* 4/1982.

¹⁵⁵ Musiikkivideo esimerkiksi Youtube, ”The Sisters of Mercy – Dr. Jeep (Extended Edition)”. [<https://www.youtube.com/watch?v=ZlJz9-4N-s0>]. Viitattu 6.8.2019.

punkkisen estetiikan nousseen tuon ajan yhteiskunnallisen tilanteen siivittämänä, vaikka hän ei kummemmin avannutkaan, mitä nämä yhteiskunnalliset trendit olivat.

Toisaalta ajan henki – elimme ”lopunaikoja”, teinit – oli ratkaisevasti muutenkin muuttunut, muistelkaapa vain 80-luvun alussa tapahtuneita poliittisia muutoksia, sosiaalisen ajattelun/käyttämisen malleja, muotia, mitä vain. Eihän uusitsekeskeiseen, skeptisaneemiseen moderniin 80-lukuun yksinkertaisesti sopinut naivi ja konservatiivinen rokki sekä poppi, piti olla ambiotonta ajelehtimiselämänmuotoa tukevaa ambienssimusaa, jolta vaadittiin mieluummin pinnallista älykkyyttä, viileää tyyliä kuin raakaa energiaa tai pelkistettyjä tunteita.¹⁵⁶

Miettisen analyysi viittaa jonkinlaiseen apatian kulttuuriin. Vaikka uusliberalismia ei tekstissä mainitakaan, asettui sen kulttuurisen vaikutuksen kasvu juuri 1970–1980-luvuille.

Thatcherilaisen Iso-Britannian vaikutusta on tutkittu myös metallimusiikkiin liittyen. Tomi Gullsténin pro gradu -tutkielmassa suomalaisesta heavimusiikista hän toteaa, että Iso-Britanniassa uusliberalistinen poliittinen kulttuuri ja talouspolitiikka sekä niiden kiihdyttämä eriarvoistuminen olivat tärkeä kulttuurinen konteksti heavimusiikin synnylle. Suomessa ei Gullsténin mukaan kuitenkaan ollut samankaltaista yhteiskunnallista tilannetta, eikä Suomessa heavimusiikin kehitystä voi siis täysin uusliberalistisella kehityksellä selittää.¹⁵⁷ Myös Miettisen edellä kuvattu analyysi keskittyy ennen kaikkea kansainväliseen (englantilaiseen) kontekstiin. Suomeen uusliberalistinen politiikka ei levinnyt samassa tahdissa englanninkielisen maailman kanssa, eivätkä sen kulttuuriset vaikutuksetkaan näin tänne juurtuneet 1980-luvun aikana. Verkottuneessa maailmassa etenkin kansainvälistä musiikkijournalismia seuranneiden toimittajien oli kuitenkin helppo välittää musiikkiin liitettyjä kansainvälisiä tulkintoja Suomeen asti.

Porvarillisia tunteja vastaan vai paremman maailman puolesta?

Mielenkiintoisena ristiriitana aiempaan punkkulttuuriin nähden monet post-punkmuusikot flirttailevat myös kaikella muulla kuin vasemmistolaisella kuvastolla. Sekä yhtyeet Joy Division että The March Violets ottivat nimensä natsi-Saksaan liittyvistä ilmiöistä. Joy Division viittasi romaaniin *House of Dolls*, jossa natsien keskitysleirillä toimineita bordelleja kutsuttiin tällä nimellä. The March Violets taas viittaa NSDAP:hen natsien valtaannousun myötä vuonna 1933 liittyneisiin uusiin tulokkaisiin.¹⁵⁸ Theatre of Hate'n ensimmäiset levyt julkaistiin levymerkillä ”SS” ja yhtyeen kitaristi Kirk Brandon muodosti Theatre of Hate'n jälkeen yhtyeen Spear of Destiny, jolla viitataan

¹⁵⁶Miettinen, ”Kuulapään 80-luku”, *Rumba* 24/1989.

¹⁵⁷Gullstén, Tomi: Metallille menetetyt: suomalainen heavimusiikki Soundissa, Rumbassa ja Suosikissa 1980-luvulla. Tampereen yliopisto, 2013. [<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/94623/GRADU-1385038690.pdf?sequence=1>].

¹⁵⁸Reynolds 2005, 435.

muun muassa natsien havittelemaan pyhäinjäännökseen.¹⁵⁹ Bansheesin laulaja Siouxsie Sioux leikitteli natsisymboliikalla usein etenkin uransa alkupuolella, vaikka selittikin myöhemmin, että symboliikka oli suunnattu porvarillista sovinnaisuutta vastaan, ei tarkoitettu varsinaiseksi poliittiseksi julistukseksi.¹⁶⁰ Myös Nick Cave flirttaili hakaristeillä. The Birthday Partyn kokoelmalevyn kanteen oli piilotettu hakaristikuvio, ja Cave käytti sellaista esimerkiksi Rumban haastattelussa vuonna 1985. Myös Cave selitti symbolin vain aiheuttavan hänessä ”väristyksiä” sen psykologisen voimakkuuden takia, eikä hän ollut kiinnostunut siitä poliittisten kytkösten vuoksi.¹⁶¹ Porvarillisen sovinnaisuuden loukkaaminen ei sikäli ollut post-punkille uutta. Jo Sex Pistolsin basisti Sid Vicious oli kohahduttavasti käyttänyt hakaristipaitaa. Natsisymboliikalla leikittely oli monille muusikoille vain keino kiinnittää huomio itseensä, mutta juuri hakaristin ja natsien valinta niin monen muusikon kohdalla oli mielenkiintoinen sattuma.

Useimmat edellä olevista analyyseista on kuitenkin tehty jälkikäteen. Suomalaisissa musiikkilehdissä julkaistut ulostulot vastasivat ennemmin epäpoliittisuutta korostavia näkemyksiä. Juho Juntunen kirjoitti *Suosikissa* vuonna 1986 uusromantikkojen aikanaan vaihtaneen luokkatietoisuuden yökerhojen parrasvaloihin.¹⁶² Monien yhtyeiden haastatteluissa kyllä tiedusteltiin niiden poliittisia näkemyksiä, mutta useimmat olivat haluttomia sitoutumaan muuhun kuin omaan itseilmaisuuksensa. Bansheesin laulajan Siouxsie Siouxin haastattelussa vuonna 1982 hänen yhtyeensä mainittiin ”ojentaneen yhteiskunnalle kahta sormea” (viitaten brittiläiseen loukkaavaan käsimerkkiin), mutta Sioux itse kielsi vahvasti haluavansa leimautua yhtään minkään aatteen kannattajaksi. Tärkeintä hänelle oli musiikki ja itseilmaisuus ilman julkilausuttuja yhteiskunnallisia näkemyksiä.¹⁶³

Toisaalta myöhemmin yhtye harmitteli, kun ei Etelä-Amerikan kiertueellaan voinut ottaa kantaa poliittisiin teemoihin tai ”tehdä diplomatiia Englannin nuorison edustajana”. Banshees oli yhtyeen omien sanojen mukaan ensimmäinen englantilainen yhtye Argentiinassa Falklandin sodan jälkeen ja se olisi halunnut käyttää asemaansa suhteiden käsittelyyn, siihen kuitenkin kiertuejärjestäjiltä lupaa saamatta. Yhtye kommentoi jutussa kiertueella näkemäänsä sosiaalista epätasa-arvoa, mutta korostaa kuitenkin ennen kaikkea olevansa oman tyyliensä asialla, ei minkään aatteen. Toimittaja ilmaisi samassa yhteydessä poikkeuksellisen julkilausutusti näkemyksensä punk-musiikin muutosvoimasta.

Nyt tuntuu lähes itsestään selvältä, että punk ei pystynyt aikoinaan muuttamaan maailmaa lähinnä siksi, että siinä oli liikaa sylkeä, räkää ja rumuutta glamourin, eleganssin ja romantiikan

¹⁵⁹Reynolds 2005, 436.

¹⁶⁰Hodkinson 2002, 36; Reynolds 2005, 435.

¹⁶¹Beyond the Blackout (käänt. Lehtinen, Leena), ”Luolamies”, *Rumba* 8/1985, 15–16.

¹⁶²Juntunen, Juho, ”Punk 10 vuotta osa 2 – Oi! toi kapinan takaisin rokkiin!”, *Suosikki* 05B/1986, 46–47.

¹⁶³Gordon, Dougie, ”Vinkuintiaanin lemменkutsu. Siouxsie Sue”, *Soundi* 4/1982.

kustannuksella.¹⁶⁴

Vaikka post-punk riisuikin poliittisen ilmaisun musiikissaan minimiin, voi ainakin toimittajan tulkinnan perusteella esittää, että tämä tehtiin olosuhteiden pakosta. Maailmaa ei voitaisi muuttaa räyhämällä, vaan tekemällä ihmisten olo mukavaksi. Rockin kykyyn muuttaa maailmaa ehkä petyttiin tykkänään.

Politiikan ja suosion puristuksessa

Poliittisuus on yleensä taiteilijoille ongelmallinen tekijä. Jos haluaa vain tehdä taidetta, voi liian avoimilla poliittisilla kannanotoilla helposti vahingoittaa imagoaan ja menestystään. Väärä kannanotto väärässä paikassa voi tarkoittaa kuulijoiden menettämistä ja kenties imagon pysyvää tahriutumista. Toiset artistit taas pohjaavat taiteensa lähtökohtaisesti poliittiselle sanomalle tai haluavat käyttää näkyvyyttään kannattamiensa asioiden edistämiseen. Edellä Banshees ehkä yllättäen harmittelee, ettei voinut Etelä-Amerikassa ottaa kantaa sosiaalisiin kysymyksiin, mutta usein yhtyeet korostivat nimenomaan sitä vahinkoa, jota päälle liimatuista kannanotoista voisi koitua. The Curen Robert Smith koki Soundissa vuonna 1984, että yhtye oli tässä vaiheessa päässyt asemaan, jossa yhtyeen ei ollut enää mahdollista tuoda ilmi henkilökohtaisia kantoja, vaikka ne olisivatkin sinänsä kannatettavia. Toimittaja totesi tähän lakonisesti, että yhtye kenties pelkäsi taloudellisia seuraamuksia.¹⁶⁵ Vuonna 1989 yhtye mainitsi, ettei kokenut edes hyväntekeväisyyskonsertteja hyvänä ideana.¹⁶⁶

Suomalainen Russian Love tuomitsi haastattelussaan päälle liimatut poliittiset kannanotot asioina, jotka vain pilaavat muuten hyvän musiikin. Yhtyettä itseään ei politiikka kiinnostanut, joten kannanotot tuntuivat turhilta.¹⁶⁷ Musta Paraati tuntui ennakoivan jonkinlaista kritiikkiä poliittisuudesta, kun se toi laulajanvaihdoksensa yhteydessä esiin, ettei entisen punkyhtye Laman laulajan Epen siirtyminen yhtyeeseen tekisi musiikista aiempaa poliittisempää.¹⁶⁸

Toisille muusikoille poliittisuus tuntui olevan henkilökohtaisesti itsestään selvää. Lords of the New Churchin haastattelussa Soundissa vuonna 1982 laulaja Stiv Bators ja kitaristi Brian James lausuvat hyvinkin voimakkaita mielipiteitä, joissa rockmusiikki rinnastettiin uskontoon. Koska monille nuorille musiikki oli uskontoa tärkeämpää ja toisaalta kirkko oli vieraantunut tavallisista ihmisistä, oli heidän mukaansa muusikoilla suuri vastuu siinä, mitä sanotaan. Koko bändi ei kuitenkaan nähin

¹⁶⁴Roberts/S.I.N., Christ, ”Postmodernia glamourbillyä?”, *Rumba* 3/1987.

¹⁶⁵Gordon, Dougie, ”The Cure – tästä ei hoito parane”, *Soundi* 7/1984.

¹⁶⁶Koivio, Esa, ”Curen 10 vuotta ja 10 albumia. Robert Smith on jo veteraani”, *Soundi* 5/1989.

¹⁶⁷Sammo, Kari, ”Musta tuntuu”, *Rumba* 24/1988.

¹⁶⁸Kuusinen, Rami, ”Musta Paraati – Pois peilitalon sokkeloista”, *Rumba* 5/1984.

dramaattisiin lausuntoihin yhtynyt.¹⁶⁹ Stiv Bators rinnasti itseään jopa uudeksi Jeesukseksi. Yhtyeen kannanotot olivat dramaattisia, eikä toimittajakaan pitänyt niitä aivan totisina.¹⁷⁰ Lordsin poliittisuus lähenteli myös aivan perinteistä rock-ideologiaa, jossa yleisö palvoo ihailemaansa muusikkoa kuin profeettaa.

Myös Killing Joken laulaja Jaz Coleman vaahtosi usein poliittisista näkemyksistään myös silloin, kun niitä ei tiedusteltu. Jos monien post-punkkarien on nähty flirttailleen fasisisella kuvastolla, oli Colemanin maailmankuva paikoitellen avoimen nihilistinen ja fasismia hipova. Samaan hengenveetoon hän kritisoi profeettallisesti perinteistä politiikkaa, kapitalismia sekä uusliberalismia, ja ennusti valtavan konfliktin uhkaavan koko pohjoista pallonpuoliskoa.¹⁷¹ Coleman kuvaili maailman muuttuvan jatkuvasti väkivaltaisemmaksi ja yhtyeen pyrkineen kuvaamaan tätä kehitystä musiikillaan. Vaikka hän ei pitänytkaan itseään fasistina, ei Colemanin mielestä ihmisiä ollut myöskään tehty tassa-arvoisiksi.¹⁷² Kun sattumalta Killing Joken kitaristia Geordie Walkeria kuvattiin Rumban konserttiarvostelussa ”varmasti arjalaiseksi”,¹⁷³ ja myös Liikkuvien Lasten kitaristin ”salskeaa arjalaisryhtiä” verrattiin lehdessä juuri Killing Joken kitaristiin.¹⁷⁴

Post-punk-yhtyeillä ei ollut johdonmukaista suhtautumista politiikkaan. Haastattelutilanteissa monet muusikot olivat valmiita ottamaan kantaa milloin mihinkin kysymykseen, mutta musiikissa toimittajat harvemmin tunnistivat mitään poliittisia painotuksia. Vaikka Paul Hodkinson ja Carol Siegel ovatkin eri mieltä goottilaisen musiikin yksilökeskeisyyden merkityksestä, ovat he molemmat sikäli kysymyksen ytimessä, että goottilaiselle musiikille kollektiivia tärkeämpänä näyttäytyi yksilö. Siinä missä Hodkinsonille tyyli näyttäytyy alakulttuurin tärkeimpänä substanssina, on Siegel taipuvainen näkemään henkilökohtaisen nimenomaan poliittisena. Punkkiin liitettyä vasemmistolaista työväenidentiteettiä ei musiikilla pyritty rakentamaan, vaan yhteisöllisimmilläänkin keskiössä oli alakulttuuriyhteisön jäsenet, joiden oli tärkeää voida ilmaista itseään autenttisella tavalla osana yhteisöä. Tämä laajempaan julistuksellisuuteen eivät gootit kuitenkaan vaikuttaneet pyrkivän.

3.2 Synkkä estetiikka ja goottilaisen musiikin uskottavuuden haasteet

Kirjoittaessaan goottilaisesta musiikista toimittajat tarttuivat ennen kaikkea musiikin synkkyyteen, niin äänimaailman kuin kuvallisenkin estetiikan saralla. Synkkyys niin kiehtoi kuin vieraannuttikin. Sopivasti käytettynä synkkyys laajensi tajuntaa ja lisäsi ymmärrystä maailmasta, huonoimmillaan se muutti tunnelman tunkkaiseksi, tekotaiteelliseksi ja sisäänpäin lämpiäväksi. Ylenpalttinen synkkyys

¹⁶⁹Koivio, Esa, ”PUNKIN ENSIMMÄINEN SUPERBÄNDI’ – Voi voi, ei kuulosta hyvältä...”, *Soundi* 10/1982.

¹⁷⁰Väänänen, Päivi, ”Uuden kirkon herrojen MUSTA MESSU”, *Suosikki* 4B/1985.

¹⁷¹Lehtinen, Leena, ”Killing Joke: Taistelu jatkuu”, *Rumba* 8/1984.

¹⁷²Gordon, Dougie, ”What a killing joke! Sattuu vain kun nauraa”, *Soundi* 3/1984.

¹⁷³Kuusinen, Rami, ”Ilkeä harlekiini virnistää – Killing Joke”, *Rumba* 7/1984.

¹⁷⁴Kuusinen, Rami, ”Elämää Lulun jälkeen”, *Rumba* 13/1985.

loi musiikille jopa uskottavuuden haasteita, kun toimittajat halusivat tarkastella, voiko muusikko oikeasti toimia tosissaan loputtoman synkin eväin.

Goottilaisen musiikin eräs leimallisimmista piirteistä on kiistatta sen synkkyys. Kolkko äänimaailma ja tummat teemat olivat 1980-luvun alussa yleinen tyyllisuunta, jonka turvin goottilainen musiikki saattoi kehittyä tuon tyylin täydellistäjäksi. Goottilaista musiikkia koskevassa tutkimuksessa goottilaisuutta on kuvattu jopa tietoisesti vastareaktioksi 1980-luvun alun uusromanttista ja uuspoppista estetiikkaa vastaan, joka vallitsi popin valtavirrassa.¹⁷⁵ Kuitenkin jo goottilaisen musiikin ollessa jokseenkin valtavirtaista sen tummaa estetiikkaa kritisoitiin toistuvasti. Vasta marginalisoiduttuaan gootti saavutti nykyaikana tunnustettavimman muotonsa ja voitaisiin esittää, että sen edustama synkkyys sai tarvittavan kulttuurisen siedettävyyden.

Sillä aikaa synkistelyä syytettiin kuitenkin moraalipaniikin tyyllisesti jopa nuorison ongelmien kasvattamisesta, kuten suomalaisen Silmät-yhtyeen singlen kohdalla tehtiin.

Ei niitä maailma ilosimpia lauluja eikä eloisimpia rytmejä. Mikä hätänä? Sori, en voi auttaa. J o t k u t meistä ovat ihan tyytyväisiä ja suhteellisen onnellisia. Ei tämä maailma nyt niin paha ole, että sama Mustan Paraatin piisi pitää aina uudelleen ja uudelleen tehdä. Tämä levy vain lisää nuorison ahdistusta.¹⁷⁶

Marginalisoiduttuaan goottilainen musiikki sai mahdollisuuden olla avoimesti sitä, mitä se on. Joko kyse oli yleisestä kulttuurisen siedettävyyden noususta tai goottilaisten yhtyeiden löytämästä ymmärrettävämmästä synkkyuden ilmaisusta. Ennen tätä synkkyys kuitenkin oli hyvin jakava ominaisuus: yksille se oli lohdullista melankoliaa, toisille tukahduttavaa masentavuutta.

Kuristavaa vai vapauttavaa?

Goottilaisen musiikin synkkyyteen kiinnitettiin lehdissä alusta lähtien ja toistuvasti huomiota. Siitä muodostui nopeasti keskeinen kiistakapula, jonka hyvydestä ja huonoudesta kamppailtiin. Synkkyuden ytimeen pureuduttiin myös nopeasti, esittäen jopa yllättävän selkeästi, mikä synkkyuden rooli musiikissa oikein on (tai mikä se toimittajien mielestä tulisi olla). Jo Bansheesin ensisinglen *Hong Kong Gardenin* arvostelussa tämä tuotiin esiin lyhyessä katkelmassa:

Kitara vie viiden minuutin kokemuksessa mukanaan avartaen, ei eskapisesti[sic].¹⁷⁷

Eksplisiittisesti synkkyys ei tullut tässä esiin, mutta useissa muissa katkelmissa avartavuus ja tajunnan laajentaminen liitettiin selvästi synkkyuden teemoihin. Talking Headsin musiikissa toimittaja

¹⁷⁵Reynolds 2005, 420; Harriman & Bontje 2014, 16.

¹⁷⁶Wallenius, Waldemar ”SILMÄT: Haudattu / Toinen maailma”, *Soundi* 3/1984.

¹⁷⁷Montonen, Mikko, ”Siouxie and the Banshees: Honk Kong Garden”, *Soundi* 9/1978.

Juhani Kansi näki aluksi vierailta ja pelottavilta tuntuja elementtejä, jotka kuitenkin lopulta päätyivät laajentamaan tajuntaa.¹⁷⁸ Kansi kuvaili myös The Curen uran alkupään albumien havittelevan avartavaa vaikutelmaa.¹⁷⁹ Myös Bansheesin musiikki sai häneltä positiivista huomiota silloin kun musiikki sai *Kaleidoscope*-albumilla ”ahdistuneeseen kuvaansa” uutta kirkkautta,¹⁸⁰ siis ilmeisenä poikkeuksena aiempiin, ahdistuneempiin levyihin. Erityisesti Joy Divisionin tapa ilmentää ahdistusta musiikissaan täydellisti tämän estetiikan:

Joy Divisionin tummat sävyt, hypnoottiset kompit, repivät ja välillä niin kauniit soundit, sekä Curtisin laulutulkinnat aiheuttavat väristyksiä. Ne avaavat ajatuksille uusia kanavia, vapauttavat ja puhdistavat päässä piileviä jännityksiä. Joy Divisionin keskittynyt kuuntelu puhdistaa ja antaa voimaa. Hetken kuluttua se riisuu sinut alastomaksi.¹⁸¹

Myöhemmissä kronologisissa luvuissa kuvataan tarkemmin Joy Divisionin merkitystä 1980-luvun post-punkin vastaanotossa Suomessa. Joy Division nousi 1980-luvun alussa verrokiksi, jota oli vaikea välttää ja mahdoton ylittää. On huomioitavaa, että yllä olevat luonnehdinnat ovat kaikki peräisin toimittaja Juhani Kansilta, jolla oli keskeinen asema 1980-luvun alun synkästä post-punkista kirjoittamisessa, Jyrki Siukosen ja Mikko Montosen ohella, kun Rumbaa ei oltu vielä perustettu. Juhani Kansilla oli selkeä mieltymys Joy Divisioniin, jota hän päätyi suitsuttamaan lehdissä ilman kritiikin sanaa. Samalla hän rakensi yhtyeestä post-punkin suurinta nimeä, johon kaikkia yhtyeitä armoitettiin verrattiin.

Kriitikoiden hampaat iskivät goottilaiseen synkkyyteen kiinni aivan alusta lähtien. Suhtautuminen oli kuitenkin aluksi ambivalenttia. Banshees kohtasi kritiikkiä ennen kaikkea sisäänpäin kääntyneen ja elitistisen imagonsa vuoksi, ei siksi, että sen musiikki olisi ollut tukahduttavan synkkää. Käänteentekeväenä levynä pidettyä Southern Death Cultin singleä *Fatman* keuhuttiin vuonna 1983 maaniseksi ja massiiviseksi, vaikka se ”ei operoi iloisin keinoin” ja oli ”UK:n johtavia kulttibändejä”.¹⁸² Irlantilaisen Virgin Prunesin haastattelussa suorastaan iloteltiin yhtyeen tummalla mystisyydellä ja synkkyydellä.¹⁸³ Kun suomalaista Mustaa Paraatia juhlittiin sen suosion huipulla, ei ainakaan aluksi synkkyyttä peitelty, vaan yhtye itsekin perusteli sitä luonnollisesti mukana kulkevana tekijänä.¹⁸⁴ Toisinaan post-punkin ja goottilaisen synkkyyden arvuuteltiin jopa olevan tulevan vuosikymmenen

¹⁷⁸Kansi, Juhani, ”Talking Heads: Fear of Music”, *Soundi* 1/1980.

¹⁷⁹Kansi, Juhani, ”The Cure: Seventeen Seconds”, *Soundi* 6/1980; Kansi, Juhani, ”The Cure: Faith”, *Soundi* 9/1981.

¹⁸⁰Kansi, Juhani, ”Siouxsie & the Banshees: Kaleidoscope”, *Soundi* 11/1980.

¹⁸¹Kansi, Juhani, ”Rockin keskitysleiri: punkin uhrin, levymogulit, akronin mutantit, perverssit videoihmeet...”, *Soundi* 9/1980.

¹⁸²Aulis & Erkki, ”SOUTHERN DEATH CULT: Fatman”, *Soundi* 1/1983.

¹⁸³Gordon, Dougie, ”Synkkyys on ilomme”, *Soundi* 4/1983.

¹⁸⁴Kansi, Juhani, ”Kädettömien, jalattomien saatto, kuolon kulku, musta paraati”, *Soundi* 5/1983.

määräävä tyyli.¹⁸⁵ Todellisuudessa 1980-luvun myötä monet yhtyeet alkoivat kuitenkin riisua yltään goottilaisia vaikutteita tai ainakin puheen tasolla etäännyttämään itseään tyylistä.

Goottilainen muotivirtaus hiipuu

Goottilaisten pioneerien suosio luonnollisesti synnytti jäljittelijöitä ja myöhemmin tyyliin mukaan hypänneitä. Goottilaisuuden nopea suosio ja yhtä äkillinen laskusuhdanne nostattivat kritiikkiä, jossa jälkijunassa mukaan hypänneitä moitittiin muodin perässä laukkaamisesta, ennen kaikkea suomalaisten yhtyeiden tapauksessa. Goottilaisen estetiikan kehystäminen lehdistössä johti siihen, että liian myöhään tyylin omaksuneet nähtiin nimenomaan sen ajankohtaisuutta hyväksi käyttävinä. Mustan Paraatin aikalaiset Syyskuu, Psykye ja Silmät molemmat pyrkivät erottautumaan Mustan Paraatin tyylistä ennen kaikkea sen muodikkuuden ja ajankohtaisuuden vuoksi. Syyskuu vetosi omaksuneensa tyylin jo ennen Mustan Paraatin sensaatiota. Silmillä oli erityisenä rasite se, että yhtyeen laulaja Jore Vastelin oli ennen toiminut Mustassa Paraatissa.¹⁸⁶ Kaikkein raskainta kritiikkiä sai helsinkiläinen Kuudes Tunti, jossa Vastelin myös lauloi. Heikki Kemppaisen kirjoittamassa haastattelussa Soundissa yhtyettä kuvailtiin olevan mahdoton erottaa Silmistä, Mustasta Paraatista tai Pyhistä Nukeista. Toimittaja ei peittänyt kyllästyneisyyttään yhtyeen haastattelussa ja asenne ilmeisesti välittyi myös yhtyeelle, joka haastattelun lopuksi vetosi: ”Ei se ole täyttä skeidaa, mitä me puhutaan ja tehdään”.¹⁸⁷ Suomalainen Pyhät Nuket kunnostautui musiikillaan niin punkin, post-punkin kuin hard rockinkin saralla, ja sai jatkuvien tyylinvaihdostensa johdosta osakseen ankaraa tyyli-loikkarin kritiikkiä.¹⁸⁸

Synkän post-punkin ja goottilaisuuden suuruuden hetket olivat 1980-luvun puolivälissä jääneet taakse, kun rocklehdissä koettiin ilmiön jo toistavan liikaa itseään. Eloon jääneet yhtyeet joutuivat tässä vaiheessa laajentamaan estetiikkaansa, elleivät ne sitä olleet jo tehneet. Gootin kuolemasta ei kuitenkaan tässäkin vaiheessa ollut kyse, vaikka rocklehdissä muutos joskus kuvattiinkin sellaisenaan.¹⁸⁹ The Curen musiikki seurasi melankolista linjaansa kuten aiemminkin ja Nick Cave näyttäytyi yhä hienostuneena gootin blueskummisetänä. Varsinaisen goottilaisen rockin piirissä siirtymä post-punkista rockiin tarkoitti myös synkkyyteen liittyvän suhteen muutosta. Tämä näkyi etenkin kirjoituksissa The Sisters of Mercysta ja The Missionista. Siinä missä vuosikymmenen alun post-punk oli

¹⁸⁵Kivelä, Kari ”Hefty Load: Hefty Load; Jeanne d arc”, *Rumba* 1/1984.

¹⁸⁶Väänänen, Päivi, ”Uudet bändit, uudet kasvot: myrkkyä, metallia ja mustaa nahkaa!”, *Suosikki* 4/1984; Valli, Virve, ”Psykye soittaa MUTANTTIMUSIIKKIA”, *Rumba* 2/1985.

¹⁸⁷Kemppainen, Heikki, ”KUUSI kuolettavan tylsää tuntia”, *Soundi* 10/1984.

¹⁸⁸Kervinen, Matti, ”PYHÄT NUKET: Enkelit sulkivat silmänsä & Syntynyt elään”, *Rumba* 7/1985; Miettinen, ”PYHÄT NUKET: Enkelit sulkivat silmänsä”, *Rumba* 8/1985; Frangén, Simo ja Heikura, Pasi, ”Pyhät Nuket valinkauhassa”, *Rumba* 8/1985; Väänänen, Päivi, ”(EPÄ)PYHÄT NUKET: Meidät on etsintäkuulutettu USA:ssa 7:ssä osavaltiossa!”, *Suosikki* 4/1985.

¹⁸⁹Palomäki, Harri, ”SIOUXSIE AND THE BANSHEES: Through The Looking Glass”, *Rumba* 7/1987; Palomäki, Harri, ”THE CURE: Kiss Me Kiss Me Kiss Me”, *Rumba* 12/1987.

herkkää ja taiteellista ilmaisua havittelevaa, muuttui myöhemmin goottilainen rock kuin parodiaksi tästä vanhemmasta estetiikasta. The Sisters of Mercyn ensimmäisen albumin *First And Last And Always* arvostelussa toimittaja Joose Berglund pilaili yhtyeen dramaattisella kuvastolla, kuvaillen kuinka yön pimeydessä mustiin pukeutunut yhtye kaivaa Jim Morrisonin hautaa auki, aurinkolasit nenällä ja Bauhaus kuulokkeista soiden. Arvostelu ei kuitenkaan ollut missään määrin kritisoiva, vaan kiinnitti huomiota yhtyeen pohjimmiltaan ylinäyteltyyn ja liki karnevalisoituun imagoon.

Ja uskokaa tai älkää – huolimatta siitä, että Sisters Of Mercy on periaatteessa äärettömän korni ja plastiikkinen yhtye, se tekee vallan mainioita ja hupaisia poppiäänitteitä pohjalta 'on niin synkeätä, kauheeta, kylmää ja ahdistaa'. Aikamme viihdyttäväisimpiä yhtyeitä – niin kauan kun kuuntelija vain muistaa hymähtää poikain kulteille ja riiteille.¹⁹⁰

Andrew Eldritch ei itsekään sanoutunut koomisuudesta irti. Hän pikemminkin piti omana vahvuutenaan sitä, että toisin kuin The Cult, kaiken mahtipontisuuden ja melodramatiikankin ympäröimänä hän ymmärsi oman typeryytensä.¹⁹¹

The Mission omaksui tyypillisen rock-imagon seksin ja rock'n'rollin hengessä, josta post-punkin taiteellinen ja herkkä alavire olivat kaukana. Yhtye sai liikkeelle sekä ”mustamaskeja madame Siouxin hiusvahakabinetista” että suuren yleisön, ja Wayne Hussey kritisoi rock-musiikin moralismia, jossa hänen mukaansa kehoitetaan kaihtamaan huumeita ja seksiä.¹⁹² Myös The Missionin musiikki näyttäytyi joillekin toimittajille epäuskottavana ja kornina, suorastaan naurettavana. Rami Kuusiseläen yhtyeen ensimmäinen albumi *The First Chapter* oli jälkijättöistä, koomista halpahallipsykedeliaa, ja kaikki yhtyeen imagon tosissaan ottavat typeryksiä. Myös myöhempi single *Tower of Strength* tuomittiin korniksi ja tyhjäänpäiväiseksi.¹⁹³ The Sisters of Mercyn esimerkkiä seuraten myös jotkin yhtyeen fanit yhtyivät käsitykseen The Missionin koomisesta alavireestä. Rumban lukijapalstalla otettiin vuonna 1987 kantaa The Missionia kritisoineisiin konserttiarvosteluihin ja pyrittiin puolustelemaan yhtyeen kornia imagoa. Kirjoittaja halusi kiinnittää huomiota yhtyeen pohjimmaiseen itseironisuuteen. Kirjoittajan mukaan kyse on enemmän mahtipontisuudesta ja huumorista kuin liiasta totisuudesta.¹⁹⁴ Kun 1980-luvun edetessä goottilainen rock alkoi menettää uskottavuuttaan totaalisen synkkyytensä vuoksi, näyttäytyy The Sisters of Mercyn ja The Missionin korniuteen ja itseironisuuteen tähtäävä taktiikka tehokkaana ja ajanmukaisena. Aika ei ollut välttämättä enää oikea liian vakavalle päätökselle, mutta pukeutuessaan tällaiseen teatraaliseen asuun sai goottilainen musiikki ehkä

¹⁹⁰Berglund, Joose, ”SISTERS OF MERCY: First And Last And Always”, *Rumba* 10/1985.

¹⁹¹Jones, Harri, ”Aina ja ikuisesti”, *Rumba* 3/1988.

¹⁹²Kiuru, Arto, ”Pakanalähetystä maailman ääriillä”, *Rumba* 7/1987.

¹⁹³Kuusinen, Rami, ”THE MISSION: The First Chapter”, *Rumba* 15/1987; Kuusinen, Rami, ”THE MISSION: Tower Of Strength”, *Rumba* 5/1988.

¹⁹⁴Klinikka 269., ”Röyh. Nimimerkillä Iglussa pää jäätyy”, *Rumba* 16/1987.

paremman kontekstin ja suuremman siedettävyyden itselleen aikaiseksi.

Aivan kaikki 1980-luvun lopun gootiyhtyeet eivät operoineet melodramaattiselta pohjalta. Monet suomalaiset vuosikymmenen lopun yhtyeet ponnistivat pikemminkin aiemman, lähtökohtaisesti vakavamman post-punk-estetiikan pohjalta. Verrattuna päättyvän vuosikymmenen uusiin goottilaisiin tähtiin, niiden musiikin kommentoitiin huomattavasti useammin olevan selkeä nojaus taaksepäin, vuosikymmenen alkuun. Monen yhtyeen synkkyys koettiin jälkijättöiseksi ja toiseen aikaan kuuluvaksi¹⁹⁵ sekä turhan totiseksi.¹⁹⁶ Siinä missä vuosikymmenen alussa kritiikkiä saivat ne, joiden koettiin kulkevan silloisen muodin mukana, oli nyt yhtä lailla epäsopivaa seurata vanhaa muotia. Hieman ristiriitaisesti näyttäisi siltä, että aiemmin liian tiiviisti muotia seuranneet yhtyeet eivät kehittäneet tarpeeksi variaatiota vallitsevaan tyyliin, kun taas myöhemmin vanhaan palanneet yhtyeet poikkesivat liikaa tyylistä, joka sen hetken populaarimusiikille ja goottilaiselle musiikille koettiin oikeaksi suunnaksi. Monet näistä uusvanhaa tyyliä kokeilleista 1980-luvun lopun yhtyeistä eivät olleetkaan pitkäikäisiä. Jotkin yhtyeet, kuten The Mission ja Xymox kuitenkin myös hyötyivät toimittajien nostalgian tunteesta, kun niiden kerrottiin herättävän mukavia muistoja vuosikymmenen alusta.¹⁹⁷

Suomalainen Two Witches tuntui poikkeavan muista aikansa verrokeista. Sen tyyli dramaattisine pukeutumisineen selkeästi poikkesi vuosikymmenen alun tyylistä, mutta se ei myöskään ottanut mallia Sisters of Mercyn ja The Missionin tyylisestä rock-revivalismista. Vaikka yhtyeestä ei koskaan Suomessa muodostunut minkäänlaista sensaatiota, vaan se on nykyaikanakin jäänyt Mustan Paraatin uusien tulemisten varjoon, on se suomalaisen goottimusiikin pitkäikäisimpänä ilmiönä selkeästi löytänyt elinvoimaisimman yhdistelmänsä.

Yllättäen goottirockin alennustilan yhteydessä esiin nostettiin myös myöhemmin suomirockin klassikoksi noussut Yö. Yhtyettä on rinnastettu gootiaikalaisiin suomirockin historiateoksessa *Jee jee jeessä*¹⁹⁸ ja myös omana ainakaan vertailut tulivat rocklehdissä esiin. Yötä ei pidetty varsinaisen goottilaisen tyyllilajin edustajana, mutta yhtyeen tumman romanttisuuden teemojen vuoksi sen nähtiin toimivan osin samalla maaperällä. Toimittaja Jyrki Siukonen näki Yön ja Suomen goottilaisen estetiikan kumpuavan samasta lähteestä, mutta koki Yön toteuttavan sitä aidommin ja ylivertaisemmin.

¹⁹⁵Miettinen, ”INFEKTIO, Helsinki”, *Rumba* 18/1985; Miettinen, ”ASPASIA, Seinäjoki”, *Rumba* 20/1985; Korpi, Ari, ”PLAYDEAD: This Side Of Heaven”, *Rumba* 24/1985.

¹⁹⁶Miettinen, ”Uudemot: Absence D’Espirit”, *Rumba* 19/1986.

¹⁹⁷General Njassa & Vainikainen, Vilma, ”THE MISSION: Like A Hurricane”, *Rumba* 18/1986; Suihkonen, Markku, ”XYMOX: Twist Of Shadows”, *Rumba* 12/1989.

¹⁹⁸Bruun et al 1998, 364.

Tässä on siis salaisuuden ratkaisu: ei liikoja höpinöitä taiteellisuudesta, ei ulkomailta ideoitua kohtalonomaisuutta, ei edes muodikkaita kansainvälisiä soundeja, vaan jalat maassa tehtyä rehellistä ja yksinkertaisuudessaan tarttuvaa musiikkia.

Siukonen ei suoraan nimennyt yhtyeitä, joiden koki kopioivan tyyliinsä ulkomailta, mutta vihjailut osoittivat hyvin selvästi synkän post-punkin suuntaan. Hän piti yhtyettä tarvittavana muutosvoimana suomalaisen rockin jäykkyyden purkamisessa. Yö otti itsekin puheeksi goottiyhtyeet, mainiten miten sitä on verrattu joskus Mustaan Paraatiin. He myös lainasivat suomalaista Syyskuu-goottiyhtyettä, kun heiltä kysyttiin, onko yhtyeellä kilpailijoita.

Ei...tai kaikkihan meidän keikkoja syö, mutta laulaahan Syyskuukin että 'Yön varjossa olen turvassa...''¹⁹⁹

Yö vastaanotti monesti hyvin samantyylistä palautetta kuin sen goottilaiset aikalaiset. Yhtyeen moitittiin samaistuvan kansainvälisempään rocktyyliin ja he olivat pimeyden romantikkoja, jotka kuitenkin olivat sen verran uskottavia, että sanoma vaikutti koetulta eikä kornilta.²⁰⁰ Toisaalta toiset toimittajat eivät ymmärtäneet yhtyeen tyyliä ja menestystä lainkaan. Tunnelmia ja sointia saatettiin kritisoida kalseiksi, yhtyeen teemoja yleisabstraktiksi epätoivon filosofiaksi²⁰¹ ja pateettiseksi urbaaniksi angstiksi.²⁰²

Jälkikäteen katsottuna on selvää, ettei Yö ollut goottilaista musiikkia ja rinnastukset olivat vain pinnallisia, ajankohdasta johtuvia. Yön ympärillä käyty keskustelu kuitenkin kuvasi hyvin goottilaisen rockin ongelmia 1980-luvulla. Musiikki näyttäytyi auttamattoman tuontiluonteisena ja keinotekoisena. Tyyliin kohdistuneen alkunnostuksen jälkeen toimittajille muodostui käsitys musiikin pohjimmaisesta epäuskottavuudesta ja tätä vastaan syntyi voimakas vastareaktio. 1980-luvun alussa Suomessakin vajottiin kuin lumoutuneeseen uneen, josta kuitenkin pian herätettiin tokkuraisina. Myöhemmin näitä aikoja muisteltiin lapsellisina ja naurettavina. Jo 1980-luvun lopulla kehittyi kuitenkin myös moderni goottilaisuuden muoto, joka mielenkiintoisella tavalla onnistui yhdistämään toisaalta synkän estetiikan, toisaalta syömään itseensä korniuden ja epäuskottavuuden syytökset ja tekemään niistä itselleen voimavaran. Tähän ilmiöön osana muusikoiden autenttisuuden ihannetta paneudutaan seuraavaksi.

3.3 "Ei se ole täyttä skeidaa, mitä me puhutaan ja tehdään" – autenttisuudesta

Kaupallisen luonteen lisäksi väitteet autenttisuudesta ovat keskeinen osa populaarimusiikin ideolo-

¹⁹⁹Siukonen, Jyrki, "Saanks mä tulla teille YÖks?", *Soundi* 11/1983.

²⁰⁰Alanen, Asko, "YÖ: Varietee", *Soundi* 1/1984.

²⁰¹Heikkilä, Pauli, "YÖ: Häät/Antakaa heidän juosta", *Soundi* 11/1984.

²⁰²Niemi, Jussi, "YÖ: Kuorotyttö / Kaupungin valot", *Soundi* 6/1985.

giaa. Musiikin aitous on siitä käytävissä arkikeskusteluissa usein vilisevä väite,²⁰³ jolla pyritään analysoimaan sitä, herättääkö musiikin kokeminen oikeanlaisia tunteita ja vaikuttaako musiikin esittäjä vilpittömältä tulkittessaan näitä tunteita. Goottilaiset muusikot ilmensivät monesti estetiikkaa, jonka rehellisyyttä toimittajat halusivat kyseenalaistaa. Goottilainen musiikki joutui pitkään painimaan kysymyksen kanssa, voiko tällaista musiikkia tehdä tosissaan. Erääksi ulospääsäksi autenttisuuden kahleista muodostui sittemmin estetiikan totaalinen liioittelu ja karnevalisointi.

Vaikka populaarimusiikki ja ennen kaikkea rock ovatkin kaupallisia taiteenlajeja, ovat ne samalla antiteesejä etenkin klassisen musiikin järjestäytyneelle musikaalisuudelle, Sen sijaan ne ovat spontaanimpia välineitä emotionaalisen, sosiaalisen ja fyysisen erityistilan saavuttamiseksi. Rock-musiikkia enemmän tunnetaan kuin tiedetään.²⁰⁴ Autenttisuus sijaitsee yhtä lailla musiikissa kuin muusikossa itsessään, sillä populaarimusiikki on äärimmäisen henkilöytynyttä. Pystyäkseen ilmaisemaan autenttisia tunteita, on niiden lausujan myös oltava uskottava. Populaarimusiikin luonteeseen musiikkina ”meiltä meille” ja sen kykyyn tulkita kuuntelijoidensa tunteita uskotaan tiiviisti, vaikka muusikot itse elävätkin usein täysin toisenlaista elämää kuin heidän kuuntelijansa.²⁰⁵

Autenttisuuden kaipuu on yleisesti ottaen keskeinen piirre nykykulttuurissa. Nykyajan individualistisessa kulttuurissa ihmistä kehoitetaan joka käänteessä toimimaan oman todellisen minänsä mukaisesti, vaikka yhteiskunta todellisuudessa vetäisikin monessa suhteessa vastakkaiseen suuntaan esimerkiksi vaateissa tietystä hyväksyttävästä käytöksestä ja kulttuurisista arvoista.²⁰⁶ Erityisen näkyvä tämä ristiriita on yhteiskunnan kaupallistumisessa, kun ihmisten mieltymyksiä pyritään voimakkaasti manipuloimaan esimerkiksi mainonnan kautta. Teollisuus- ja informaatioyhteiskunnan kehittyminen on johtanut tutkijoiden Philip Vanninin ja J. Patrick Williamsin mukaan voimakkaan epäautenttiseen kehitykseen. Kommunikaatio on kasvavan epähenkilökohtaista ja etäistä, kasvavaan informaatiotulvaan ei aina voi luottaa ja kaupallistuminen tavaramuotoistaa ihmissuhteita. Autenttisuuden kaipuu on nykyihmiselle valtava, mikä on johtanut hyvin ristiriitaisesti myös tämän kaipuun kaupallistamiseen.²⁰⁷ Populaarimusiikki on erikoisten ilmiöiden risteyskohdassa, kun se maailman eräänä suosituimpana taiteenlajina vastaa ihmisten kokemusten kaipuuseen, mutta on samalla itse laskelmoitua ja voitontavoittelun keskiössä tapahtuvaa toimintaa. Populaarimusiikin pohjimmainen ristiriitaisuus näyttäytyy siinä, että onnistunut populaarimusiikki näyttäytyy omaperäisenä ja joskus

²⁰³Frith 1996, 71.

²⁰⁴Frith 1988, 16–18.

²⁰⁵Frith 1988, 79–81.

²⁰⁶Guignon 2004, 4–5.

²⁰⁷Vannini, Philip & Williams, J. Patrick, ‘Authenticity in Culture, Self and Society’. Teoksessa Vannini, Philip & Williams, J. Patrick (toim.), *Authenticity in Culture, Self and Society*. Ashgate Publishing Company. Surrey 2009, s. 1–2.

epäkaupallisena, mutta samalla myy hyvin.²⁰⁸

Musiikin uskottavuus ja autenttisuus nousivat goottilaisen musiikin yhteydessä esiin erityisesti silloin, kun musiikki alkoi menettää valtavirtaista suosiotaan 1980-luvun puolivälin jälkeen. Toimittajat olivat herkkiä epäaitoudelle jo 1980-luvun vaihteesta lähtien, kun Bansheesin ja The Curen ensijulkaisuja ylistettiin ja kritisoitiin. Puhe poseeraamisesta, sisäänpäin lämpiävyydestä ja itsekeskeisyydestä vaikuttivat tuomitsevilta arvioilta aitouden sekä punkkiin liittyvien genreedotusten että yleisemmän aitouspuheen kannalta. Rockin ideologiaan kuuluu ajatus välittömästä suhteesta muusikon ja kuulijan välillä, jonka lisäksi punk oli entisestään pyrkinyt rikkomaan muusikoista rakennettuja epäjumalankuvia. Muun muassa tutkija Simon Frith kertoo muusikon ottavan riskin, mikäli hän ei tee musiikistaan yleisölle lähestyttävää, vaan sortuu vaikeaselkoisuuteen. Tällöin hän laiminlyö kommunikatiivisuuden yleisön ja esiintyjän välillä.²⁰⁹ Banshees sai juuri tällaista kritiikkiä debyyttialbumilleen *Soundissa* vuonna 1979.

Onnettomuudekseen Banshees haluaa olla vahvasti elitistinen bändi, eikä kukaan ole sen suhteen enempää elitistinen kuin yhtyeen jäsenet itse. Omaan erinomaisuuteensa ja ainutlaatuisuuteensa he tuntuvat myös olevan suurimpia uskojia – tai ainakin antavat sellaisen vaikutelman. Ei yhtyeestä suinkaan turhaan ole kohuttu, mutta vähän turhan suurella äänellä kuitenkin. Bändi pyörii omassa pienessä erinomaisessa maailmassaan ylenkatsoen muiden typeryyttä. Ja korostaakseen ylemmyyttään kuulijoihinsa verrattuna se tekee musiikistaan vaikeasti sulateltavaa ja raskasta. Huomattavasti enemmän kuin olisi tarpeen musiikin laadukkuuden suhteen. Bansheeseilla on erittäin hyviä piisejä ja sanoituksia, mutta valitettavasti yhtye samanaikaisesti korostaa vastenmielisyyttään.²¹⁰

Arvostelussa Mikko Montonen reagoi Bansheesin tyyliin voimakkaasti, kuin pettyneenä siihen, että yhtye kehtasi tehdä musiikkia, joka oli liian vaikeaa. Samaan aikaan konservatiivinen, riskejä ottamaton tyyli olisi luultavasti jäänyt täysin huomiotta. Myös The Curea vaivasi aluksi ”itsekeskeinen fiksailu”, joka ei kuitenkaan kestänyt yhtyeen kohdalla kovinkaan pitkään, vaikka sitä ajoittain syytettiin progressiivisen rockin vaikutteista.²¹¹ Punkin nousua seuranneena aikana progressiivinen rock nähtiin punkin uudistamien rock-ihanteiden vastaisena voimana.

Täysin vastakkaista aitouspuhetta ilmeni Bansheesin kohdalla kuitenkin vuonna 1985 konserttiarvostelun yhteydessä. Siinä missä samassa yhteydessä esiintynyttä Killing Jokea kritisoitiin arvostelussa pahaiseksi kakaraksi, joka kosiskeli halvasti yleisöään kuin juuri ne yhtyeet, joita Killing Joke

²⁰⁸Frith 1996, 69.

²⁰⁹Frith 1996, 57–58.

²¹⁰Montonen, Mikko, ”Siouxie and the Banshees: The Scream / Penetration: Moving Targets”, *Soundi*, 3/1979.

²¹¹Montonen, Mikko, ”Cure: Three Imaginary Boys”, *Soundi* 8/1979.

tyypillisesti itse kritisoi, oli Banshees tyylikkyyden perikuva. Toimittajalle syntyi konsertista korkeakulttuurinen tunnelma, jossa yleisöön ei teennäisesti otettu yhteyttä, vaan tilanne säilytettiin spontaanina. Silti hän ei nähnyt siinä mitään tekotaiteellista tai etäistä.²¹² Muutamien vuosien aikana Bansheesin elitistisyys olikin kenties muuttunut vain tyylikkyydeksi. Yhtye itsekin korosti draamatisuuden ja tietynlaisen etäännyttämisen merkitystä tyyliinsään, koska liika tavanomaisuus rikkoisi sen havittelemaa vaikutelmaa. Yhtyeen taide olisi kärsinyt liiasta tuttavallisuudesta yleisön kanssa.²¹³ Samalla kun se perusteli teatraalisuuttaan harkituksi vedoksi, tuntui yhtye kuitenkin samalla vetoavan myös vaikutelman tekemiseen yleisöön. Laulaja Siouxsie Sioux kertoi haastattelussa vuonna 1987, että yhtye sai runsaasti ihailijakirjeitä sotilailta ja vangeilta, perustellen ilmiötä sillä, että yhtye onnistuu luomaan vapauttavia unia ja unelmia.²¹⁴ Rock-yhtyeenä myös Bansheesille yhteys yleisöön oli tärkeä ja se arvosti sitä, mutta samaan aikaan tyyliin kuului myös itsensä tietoinen etäännyttäminen siitä.

Arkielämästä poikkeavat teemat ovat ja olivat elimellisiä osia niin gootin musiikillista kuin ulkonäöllistä estetiikkaa. Etenkin 1980-luvun lopulla kehittyneeseen dramaattiseen ja yliampuvaan goottilaiseen tyyliin oli jo lähtökohtaisesti rakennettu sisälle jonkinlainen perimmäinen epäaitous. Dramaattinen pukeutuminen ja musiikki olivat tyylin elimellisiä osia, mutta epäonnistuessaan ne oli myös helppo tulkita kiusalliseksi esittämiseksi. Joy Divisionin musiikissa ilmaisuvoimaa tuotti musiikin traagisen sanoman uskottavuus ja luonnollisuus,²¹⁵ kun taas Bansheesin kritisoitiin samaan aikaan olevan harvoin aidoimmillaan.²¹⁶ Molempien yhtyeiden kohdalla voi olla varma, että aitoutta varmasti haviteltiin, mutta syytä tai toisesta vain toisen kohdalla sen nähtiin onnistuneen. Syytökset poseerauksesta ja teeskentelystä olivatkin yleisiä silloin, kun vaikutelman luomisessa ei onnistuttu.

Etenkin Bauhaus kohtasi lyhyen uransa aikana runsaasti syytöksiä liiallisesta totisuudesta ja epäuskottavasta teeskentelystä. Milloin sen musiikki ei ”modernin ajan vaatimusten täyttämisestä” huolimatta herännyt eloon,²¹⁷ milloin sillä oli tyylistään liikoja luuleva totinen ”böö-böö-linja”,²¹⁸ Bauhaus oli toimittajien silmissä raskaasti ”teeskentelyn teräksisen seinän” takana ennen sen käännöstä kaupallisemmaksi koettuun tyyliin yhtyeen kolmannen albumin *She's Gone Out* kohdalla. Autenttisuuden ja kaupallisuuden risteyskohtaa silmällä pitäen oli silmiinpistävä erikoista, että nimen-

²¹²Berglund, Joose, ”Banshee alangon yössä”, *Rumba* 17/1985.

²¹³Reynolds 2005, 427.

²¹⁴Roberts/S.I.N., Christ, ”Postmodernia glamourbillyä?”, *Rumba* 3/1987.

²¹⁵Kansi, Juhani, ”Rockin keskitysleiri: punkin uhrin, levymogulit, akronin mutantit, perverssit videoihmeet...”, *Soundi* 9/1980.

²¹⁶Kansi, Juhani, ”Siouxsie & the Banshees: Kaleidoscope”, *Soundi* 11/1980.

²¹⁷Ojala, Pertti, ”BAUHAUS: The Sky's Gone Out”, *Soundi* 2/1983.

²¹⁸Siukonen, Jyrki, ”BAUHAUS: Lagartija Nick / Paranoia paranoia”, *Soundi* 3/1983.

omaan kaupallinen käänne, johon kuului muun muassa David Bowien Ziggy Stardust -kappaleen cover-versio, koettiin jollain tapaa aidompana käänteenä kuin goottipioneerina toimiminen joitakin vuosia aiemmin. Ainakaan Bauhausia vuonna 1983 haastatelleen Dougie Gordonin silmissä ei autenttisuuden kannalta ollut ristiriitaista pitää alakulttuurisesta tyylistä siirtymistä valtavirtaisemmalle uralle avartavana ja positiivisena muutoksena.²¹⁹

Goottilaisuuden tyylitelty estetiikka on selkeästi tavallisesta poikkeavaa ja myös tunnistettavaa maasta ja kulttuurista toiseen. Verrattuna punkmusiikin suorasukaisuuteen ja mutkattomuuteen gootin dramaattisuus näyttäytyi maanläheisyyden antiteesinä, johon suhtauduttiin epäileväisesti, kuten sen koko tekotaiteellisena nähtyyn ilmaisuun. Goottilaisuuden teennäisyys ja todellisuudesta vieraantuneisuus näkyi esimerkiksi Yö-yhtyeen haastattelussa, jossa yhtyeen raikkaampi ilmaisu asetettiin vastakkain goottilaisen tunkkaisuuden kanssa.

Heidän uransa alkutaival on joka tapauksessa ollut onnistunut, tuntuu kuin yleisö olisi kaivannut jotakin heidän kaltaistaan mielummin, kuin kansainvälistettyjä ja artistisuuttaan pursuavia uusia yrittäjiä. Mikä neuroottisessa helsinkiläisposeeraajassa puhuttelisi ujoa suomalaistyttöä, jolla on kunnon koti ja kohtuullinen lukuaineiden keskiarvo?²²⁰

Artistisuuttaan pursuavien yrittäjien ja tavallisten ujojen suomalaistyttöjen asettaminen vastakkain oli erityisen terävä autenttisuuteen kohdistunut syytös. Katkelmassa haluttiin muistuttaa, että musiikki kuului loppujen lopuksi ”tavalliselle väelle”, jonka tuntemukset olivat kaukana ulkomaisten poseeraajien mieltymyksistä. Maininta kansainvälistyneisyydestä on myös mielenkiintoinen omaperäisyyteen liittyvä väite. Vaikka populaarimusiikki on aina luonteeltaan erottamattomasti ylikansallista ja globaalia, koettiin Yön olevan jollain tavalla suomalaisempaa ja paikallisempaa kuin post-punk-yhtyeiden. Tämä siitäkkin huolimatta, että punkin ja syntikkapopin/-rockin tyylilajit eivät olleet missään määrin vähemmän kansainvälisiä kuin ilmiöt ennen ja jälkeen post-punkin. Musiikin ja kansallisuuden kietoutuminen nousi esiin samoihin aikoihin myös Liikkuvien Lasten ja suomalaisen rockyhtyeen Kansanturvamusiikkikomission haastatteluissa.

Musta tuntuu että tällä hetkellä Suomessa odotetaan jotain älytöntä pukeutumista – kun se oliskin jotain omaa, mut kun se on aina jotain englantilaista...olisko kukaan tehnyt mitään omaa...joku Juicen kalju ja se kauhee maha, joka kasvaa päivä päivältä, se on paljon parempi kuin joku Mike Monroe värjättyine teko-olemuksineen...[--]²²¹

Mutta [Kansanturvamusiikkikomissio] haisee Birthday Partyta

²¹⁹Gordon, Dougie, ”Bauhaus”, *Soundi* 4/1983.

²²⁰Siukonen, Jyrki, ”Saanks mä tulla teille YÖks?”, *Soundi* 11/1983.

²²¹Siukonen, Jyrki, ”Keskiluokka tarvitsee meitä!”, *Soundi* 8/1983.

ja muilta edeltä mainituilta mausteilta. Sitä ei voi kieltää. Eikö tällainen musa ole hyvin epäsuomalaista?

– Kai se on hyvinkin suomalaista, ehtii basisti Salonsaari laukaamaan takaisin.[--]

– Onhan tämä meidän musiikki paljon suomalaisempaa kuin esimerkiksi maailmanlopun etsiminen mustista kuteista ja niiteistä. Miksi maailmanloppua pitäisi sieltä etsiä, koska se löytyy kirkonkylän Shelliltäkin, jatkaa Mällinen.²²²

Molemmissa katkelmissa vedotaan selvästi jonkinlaisen suomalaisuuden puolesta kansainvälisyyttä ja englantilaisuutta vastaan. Liikkuvat Lapset voidaan laskea suomalaiseen post-punk-traditioon, mutta tästä huolimatta sekin osallistuu suomalaisen tavallisuuden puolusteluun kansainvälistä poseeraamista vastaan. Suomalaisuus rinnastuu jälleen väitteisiin aitoudesta. Juice Leskisen kalju ja kirkonkylän Shell ovat paitsi lähempänä todellisuutta kuin ulkomainen kohtalokkuuden havittelu, mutta ne ovat myös ehdottomasti suomalaisempia, eli ovat nimenomaan suomalaisille aidompia ja puhuttelevampia kokemuksia. Mielenkiintoinen kysymys lienee, mikä esimerkiksi The Curen ja Joy Divisionin melankoliassa ja neuroottisuudessa voisi olla erityisen englantilaista.

Aiemmassa alaluvussa kuvattiin, miten epäonnistuessaan synkkyys näyttäytyi tukahduttavana ja täten epäsuotavana. Tukahduttavuus oli toisaalta esteettistä, jossa loputon synkistely ei lopulta tuntunut hyvältä, mutta toisaalta se oli myös haaste ilmaisunvapaudelle ja liikkumatilalle, kun yleisö alkoi yhtäkkiä odottaa jotain tiettyä tyyliä jatkuvasti. Smith vetosi toistuvasti haluavansa tehdä omanlaistaan musiikkia, jolloin synkkyytteen jumiutumisen näyttäytyi hänelle pakkopaitana.

Jos jotkut ihmiset eivät tavoittaneet meitä Pornographyn aikaan, niin emme me heidän takiaan ala puhaltamaan henkeä **Joy Divisionin** ruumiiseen. Cure teki sitä aikansa – nykyään ovat uuden sukupolven bändit, jotka jatkavat tummalla saralla. Emme halunneet lukita itseämme synkkään loukkoon ja vain jatkaa soittamista. Me olimme pakotettuja tekemään hieman pop-vivahteisempaa kamaa tai sitten jättämään homman sikseen.²²³

Synkkyydellä oli myös erityisiä autenttisuuden haasteita, jotka tulivat ilmeisiksi, kun goottilaiset yhtyeet väläyttelivät musiikissaan huumoria. Aiemmin kuvattiin, miten Rami Kuusinen piti The Missionia dramaattisuudessaan naurettavana, kun taas näihin näkemyksiin vastanneet yhtyeen ihailijat selittivät tietyn koomisuuden olevan osa sen harkittua tyyliä. Autenttisuuden kannalta olisi luonnollista ajatella, että säröjen luominen dramatiikkaan murentaisi kohtalokkuuteen tähtäävän yhtyeen imagoa. Käytännössä dramatiikka tuntui kuitenkin usein vaativan sopivaa annosta itsetietoisuutta. Tukahduttavaa synkkyyttä oli kenties mahdollista torjua olemalla itse etukäteen itseironinen ja leikittelemällä omalla pohjimmaisella typeryydellään. Näin The Missionin oli luonnollista olla

²²²Kempainen, Heikki, ”Kansanturvamusiikkikomissio: RUJOJA, RAAPIVIA RYTMEJÄ”, *Rumba* 14/1984.

²²³Berglund, Joose, ”Soinnutuksia sielun syövereistä”, *Rumba* 16/1985.

dramaattisuudessaan tarkoituksellisen ylilyövä, koska se oli keino torjua kritiikkiä. The Sisters of Mercyn laulaja Andrew Eldritch tuntui selittävän samoin vuonna 1988, kun häneltä kysyttiin, kuinka vakavissaan hän todella on.

Oh yeah, täytyy myöntää etten oikein ymmärrä enkä ole koskaan ymmärtänyt koko tätä gothic-juttua. Se on jotenkin lapsellista. [--] Olen kyllä nähnyt [The Cultin videoita] televisiossa ja he näyttävät typeriltä. Heillä ei näytä olevan minkäänlaista perspektiivisiä tekemisessään. Eivät näytä ymmärtävän sitä kuinka typerää se mitä he tekevät on. Minä ymmärrään oman tekemiseni typeryyden.²²⁴

Tästä lausunnosta huolimatta yhtyeen oma imago oli häpeilemättömän dramaattinen, Eldritch'in omine mustine laseineen ja nahkahousuineen.

Koomisuuden ja synkkyyden nivominen yhteen vaikutti välttämättömältä 1980-luvun lopun strategialta, mutta huumorin välähdyksiä oli myös aiemmin. Goottilaista leimaa karttaneen Nick Caven kuulumisuuteen nostanut yhtye The Birthday Party parodioi vuonna 1981 goottilaista estetiikkaa kappaleella ”Release the Bats”. Julkaisusta tuli goottien syleilemä alakulttuurihitti.²²⁵ Goottilaisella estetiikalla pilaileva kappale oli ilmiselvää parodiaa, mutta samaan aikaan se saavutti myös goottien keskuudessa suurta epäironista suosiota. Nick Cavella itsellään oli ongelmallinen suhde goottilaiseen tyyliin, joten kappale on helppo nähdä torjuntana niitä kohtaan, jotka suhtautuivat The Birthday Partyyn jonkinlaisena goottilaisuuden airuena.

Lords of the New Churchin haastattelu Soundissa vuonna 1982 päättyi laulaja Stiv Batorsin paatokselliseen puheenvuoroon yhtyeen symboliikan merkityksestä, johon toimittaja suhtautui huvittuneesti. Haastattelun päätteeksi Esa Koivio kuvasi etsineensä huumorin pilkettä laulajan silmistä, sitä kuitenkaan löytämättä.²²⁶ Toimittaja ei voinut ottaa yhtyeen puheita musiikin uususkonnollisesta luonteesta kovinkaan tosissaan ja hän tuntui luottavan siihen, että yhtye itse paljastaisi oman typeryytensä. Jos yhtyeet toisinaan itse paljastivat oman epärehellisyytensä, oli toimittajien reaktio yhtä epäuskoinen. Liikkuvien Lasten haastattelussa vuonna 1985 laulaja Tuula Amberla pilaili yhtyeen ”Varjokuvia”-kappaleen sanoituksilla, pitäen niitä dramaattisuudessaan humoristisina. Muu yhtye ja toimittaja puolustelivat suhtautuvansa kappaleeseen tosissaan, mutta Amberlalle kappale oli totisesti otettuna vain naiivi.²²⁷ Myös goottilaisuuden ja teennäisyyden ruhtinaan Bauhausin kappale ”1-2-3-4” sai toimittajan hämmästelemään, onko yhtyeellä sittenkin huumorintajua sen haudanvakavasta

²²⁴Jones, Harri, ”Aina ja ikuisesti”, *Rumba* 3/1988.

²²⁵Reynolds 2005, 431.

²²⁶Koivio, Esa, ”PUNKIN ENSIMMÄINEN SUPERBÄNDI’ – Voi voi, ei kuulosta hyvältä...”, *Soundi* 10/1982.

²²⁷Kuusinen, Rami, ”Elämää Lulun jälkeen”, *Rumba* 13/1985.

tyylistä huolimatta.²²⁸ Huumori oli pitkään ollut haudanvakavana pidetyn synkän post-punkin ja goottilaisen musiikin sivumaku. Huumorilla toisaalta pyrittiin keventämään pikimustaa tyyliä, toisaalta vakuuttelemaan, että ei yhtye tätä kaikkea nyt aivan tosissaan ota.

Goottilaisilla muusikoilla ja kuuntelijoilla oli, Andrew Eldritch'in sanoin, alusta lähtien itsetietoisuutta omasta typeryydestään, mikä herätti runsaasti ihmetystä toimittajissa, jotka usein maalasivat ehdottoman haudanvakavaa kuvaa goottilaisista muusikoista ja postpunkkareista. Syitä tälle ei aina tarvinnut etsiä muusikkoja itseään kauempaa. Toimittajien kultivoima totaalisen synkkyyden imagon oli painolasti, jota vastaan monet muusikot kerta toisensa jälkeen kamppailivat. Muusikot eivät selvästi ainakaan yksilöinä halunneet profiloitua synkän musiikkinsa vuoksi synkkinä ihmisinä, mikä itsessään on valtava osoitus autenttisuudesta rock-musiikissa. Laadukkaan musiikin nähdään kumpuavan vahvasti sen tekijästä, minkä vuoksi valtavan surullisen musiikin tekijän luulisi myös olevan valtavan surullinen.

Aitouden performatiivisuus

On aiheellista kysyä miksi, kuten aiemmin tutkielmassa on esitetty, goottilainen musiikki tuntui saavan 1980-luvun lopun myötä uutta kulttuurista hyväksyntää siitä huolimatta, että lähes koko vuosikymmenen puoliväli oli käytetty tyyllilajin raskaaseen kritisointiin. Vuosikymmenen alun synkkää post-punkia seuranneen goottilaisen rockin ei voi katsoa luopuneen rock-toimittajia vaivanneesta synkkyydestä, vaan The Sisters of Mercyn ja The Missionin kaltaiset yhtyeet pikemminkin veivät sen melodramaattisuudessaan äärimmäiselle tasolle. Yhtyeet ja kuuntelijat tuntuivat itsekin tiedostavan tämän. Koomisuus ei kuitenkaan ollut herätys korjausliikkeisiin, vaan tietoinen tyyllillinen valinta.

Tällainen suhtautuminen vaikuttaa äkkiseltään haasteena musiikilliselle uskottavuudelle. 1980-luvun lopun goottilaisten yhtyeiden synkkyys oli aiempaa dramatisoidumpaa, eikä puhe oman typeryyden ymmärtämisestä varsinaisesti ruokkinut käsitystä siitä, että tähän dramaattiseen imagoon oltaisiin suhtauduttu yhtään aiempaa vakavammin. Musiikkiin itseensä yhtyeet kuitenkin suhtautuivat täydellisellä vakavuudella, koska kyse ei ollut minkäänlaisesta parodioinnista. The Sisters of Mercyn, The Missionin, Fields of the Nephilimin ja suomalaisen Two Witchesin saamat kehu, tai ainakin totaalisen torjunnan puuttuminen, puhuivat aiempaa suuremman hyväksynnän puolesta. Perinteinen käsitys kytköksestä aitouden, uskottavuuden ja suosion välillä tuntui katkenneen.

Artikkelissaan muusikko Lady Gagan liitetystä aitouspuheesta tutkija Salli Anttonen kuvailee kahden eri käsitystä musiikkiin liitetystä autenttisuudesta, traditionaalista käsitystä ja modernistista käsi-

²²⁸Lehtinen, Leena, ”Bauhaus: The Passion of Lovers/1-2-3-4”, Soundi 11/1981.

tystä. Traditionaalinen käsitys on rock-musiikille perinteinen käsitys muusikon henkilökohtaisesta kytköksestä toisaalta musiikkiin, toisaalta yleisöön. Modernistinen käsitys taas on pop-musiikille leimallista performatiivista aitoutta, jossa muusikko rakentaa itselleen pohjimmiltaan avoimen epätodellisen roolin.²²⁹ Hän mainitsee erityisesti glam rockin ja punkin toimineen pioneereina tällaiselle keinotekoiselle itsensä tuottamiselle. Autenttisuuden sijasta ”epäautenttiseen aitouteen” kuuluu räikeän keinotekoisien imagon luominen ja sen rakentaminen voimavaraksi. Musiikin vaikuttavuus ei enää nouse väitetystä yhteydestä yleisön ja esiintyjän välillä vaan ikään kuin sadunomaisista arvoista, jotka esiintyjä omaksuu. Hahmon tarkoitus on luoda juhlinnan ja paon maailma, jonka samaistuttavuus perustuu enemmän eskapismiin kuin lupaukseen yhteisöllisyydestä.²³⁰

Tällaisen autenttisuustulkinnan valossa goottilaisen musiikin voi katsoa 1980-luvun lopulla omaksumeen avoimemman sadunomaisemman imagon kuin joitakin vuosia aiemmin. Yhtyeiden rakentama uudenlainen tyyli hyväksyttiin myös kriitikoiden parissa aiempaa vahvemmin. Vaikka jo synkän post-punkin tyyli oli nähtävissä eskapismien ja fantasian elementtejä, tyylin vieminen äärimmilleen varsinaisen goottilaisen aikana oli omiaan luomaan todellisen synkän ilonpidon maailman, jossa oleellista ei ollut se, että kukaan muusikoista tai kuuntelijoista olisi oikeasti perinpohjaisen synkää tai varsinaisesti uskoisi siihen, mitä musiikissa sanottiin. Sen sijaan oleelliseksi muodostui synkän fantasian luominen, joka samaan aikaan oli hyvin vakavaa, mutta kuitenkin ironisuuden viittaan puettavissa. Tällainen fantasiamaailma ei välttämättä ole sen epätodellisempi kuin maanläheisemmätkään visiot ja unelmat. Kyse voi sen sijaan olla aidoista tunteista, jotka on haluttu pukea uudelleenlaiseen muotoon tai peräti tunteista, joiden ilmaisu tällaisella poikkeavalla tavalla on helpompaa.

Toisin sanoen voisi väittää, että goottilainen rock saavutti vuosikymmenen lopulla oman tarkoin artikuloitun genreautenttisuutensa, erottaen sen autenttisuuskäsityksen perinteisestä yleisestä rockautenttisuudesta. Goottilaiselle rockille ei välttämättä ollut tarpeellisia väitteet siitä, että sen teemat olisivat ”tosia” siinä missä perinteinen rock-musiikki niin väittää. Sen sijaan tyyli-ilmaisukeinoksi muodostui eskapistinen tyyli, joka mahdollisesti kyllä käsitteli oikeita tunteita ja ajatuksia, mutta puki ne tyyli-ilmaisun dramatiikkaan. Vaikka Andrew Eldritch ja The Mission ymmärsivätkin oman typeryytensä, he silti saattoivat tehdä musiikkiaan vakavissaan sen vuoksi, että myös tämän melodramaattisuuden kuoren alla saattoi olla sanoma niille, jotka tyyli-ilmaisun viestin ymmärsivät ja hyväksyivät. Tähän luultavasti viitattiin myös silloin, kun Two Witchesin ensijulkaisuihin ei suhtauduttu varsinaisesti innokkaasti, mutta yhtyeen tunnustettiin hallitsevan oman tyyli-ilmaisun tyylikkäästi.²³¹ Näin toimittajat viestittivät, että vaikka yhtyeen omaksuma tyyli-ilmaisun ei ollut valtaviirran tai hei-

²²⁹Anttonen 2015, 82–83.

²³⁰Anttonen 2015, 98–99.

²³¹Nieminen, Alex, ”TWO WITCHES: Cat’s Eyes (Black Lipstick Mix) – Child / ADVANCED ART: From Nothing To

dän makunsa mukaisia, sen viesti toimi sillä kielellä, millä se esitettiin.

Avain goottilaisen rockin oman lokeron muodostumiselle syntyi loppujen lopuksi kenties tyyllilajin löydettyä tasapainokohdan kapealta nuoralta, jolle se oli 1980-luvulla asetettu. Kuolemanvakavana musiikkina sillä ei ollut pitkään elinmahdollisuuksia, koska valtavirrassa toimittajat ja kuuntelijat eivät kauaa jaksaneet viettää aikaa vain synkissä syövereissä. Selkeän sadunomaisuuden, sekä ajoittaisen itseironisuuden, kutominen musiikkiin kuitenkin takasi sille kulttuurista siedettävyyttä, jonka turvin se saattoi olla kyllin vakava ollakseen aidosti synkkämielistä musiikkia, mutta kuitenkin näyttäytyä myös esteettisenä leikkittelynä, ettei naurettavuudesta tullut vain taakka, vaan jopa voimavara.

Goottilaisen rockin elinkaari suomalaisissa rock-lehdissä

Edellä on kuvattu niitä keskeisiä teemoja, jotka nousivat goottilaisesta musiikista puhuttaessa esiin ja jotka vaikuttivat siitä lehdissä luotuun kuvaan. Teemojen kautta avautuu se puhetapa, jolla synkästä post-punkista ja goottilaisesta musiikista puhuttiin 1980-luvulla ja jonka myötä se ensin nousi aallonharjalle, pudotakseen myöhemmin varsin korkealta. Seuraavassa osiossa tarkastellaan puhettavan ilmenemistä kronologisessa katsannossa. Aiemmin esitetyt havainnot osin toistuvat, mutta ne kiinnitetään selkeämmin ajankohtaansa ja tuodaan tarkemmin vaihe vaiheelta esille, miten goottilaisen musiikin musta aurinko nousi ja laski.

4. Uuden aallon aallonharja ja -pohja (1978–1982)

Vuonna 1978 punk oli voimansa tunnossa. Legendaarinen Sex Pistolsin *Never Mind the Bollocks* -albumi julkaistiin edellisenä vuotena ja monet punk-yhtyeet, kuten Ramones, The Damned ja The Clash olivat luoneet punkin keihäänkärjen, jolla se pureutuisi populaarimusiikin ytimeen seuraaviksi vuosiksi. Myös monet aloittelevat gootti- ja post-punk-yhtyeet ponnistivat nimenomaan punkin pohjalta. Siouxsie and the Banshees ja Joy Division aloittivat uransa punk-piireistä, mutta kehittivät myöhemmin synkän rockin pioneereiksi. Vuosikymmenen vaihteessa monet tyyllilajin kannalta keskeiset yhtyeet näkivät päivänvalon ja loivat perustan sekä klassiselle post-punk-tyylille että varhaiselle goottilaiselle musiikille.

4.1 Gootin aamunkoitto

Vuonna 1978 brittiläinen Siouxsie and the Banshees (Banshees) julkaisi ensimmäisen singlensä *Hong Kong Garden* ja goottilainen musiikki otti yhdet ensimmäisistä askelistaan. Ensimmäinen kir-

Nothing – Steel”, *Soundi* 4/1989; Ojala, Pertti, ”RUSSIAN LOVE: Two – Paper Dolls (Break The Records) / TWO WITCHES: Like Christopher Lee – Vampire Girl”, *Soundi* 9/1989; Miettinen, ”RUSSIAN LOVE/TWO WITCHES: Two/Paper Dolls // Like Christopher Lee/Vampire Girl”, *Rumba* 18/1989.

joitus aiheesta Suomessa oli Soundin arvostelu *Hong Kong Gardenista*. Arvostelu oli singlearvioksi poikkeuksellinen pitkä. Banshees kuvattiin arvostelussa vielä voimakkaasti punkin näkökulmasta, joka oli kirjoitushetkellä valtavassa suosiossa. Banshees nimettiin yhdeksi Lontoon varhaisimmista punkbändejä, mitä korostettiin huomauttamalla sittemmin Sex Pistolsissa mainetta niittäneen Sid Viciousin toimineen eräässä konsertissa Bansheesin rumpalina.

Tästä punk-näkökulmasta huolimatta arvostelussa tuotiin esiin myös yhtyeen selkeä poikkeavuus muusta punk-ympäristöstä. Vaikka yhtye selkeästi nimettiin punk-yhtyeeksi, sitä ei kuvattu läpikotaisen punkkilaiseksi.

Tuosta epämusiikillisesta startista kokoonpano on muovautunut nykyiseen muotoonsa, ja päämäärät ovat selkiytyneet. Ne eivät suinkaan sinänsä ole rockin vastaisia, vaan kielteisinä koetaan useat sen tämänhetkiset ilmentymät.

Päämäärät, joista toimittaja puhui, jäivät epäselviksi. Niillä saatettiin ehkä viitata juuri punkkiin ja sen ytimessä olevaan kulttuurikritiikkiin, olihan yhtyettä kutsuttu varhaiseksi punk-bändiksi. Ilmaisu voitaisiin tulkita kuitenkin myös punk-kritiikkinä, olihan punk tässä vaiheessa jo lunastanut paikansa populaarimusiikin huipulla ja on vaikea kuvitella, että pelkkä punk-musiikki tässä vaiheessa olisi enää näyttäytynyt suurena populaarimusiikin kritiikkinä. Huomattavaa oli myös, että Sid Viciousin ajan kuvioiden viitattiin olleen epämusiikillinen startti, josta eteenpäin nämä päämäärät ovat kehittyneet. Toimittajan epäselvät sanavalinnat herättävät kysymyksen, millaisena musiikkina hän Bansheesia oikein piti. Oliko se punkkia vai jo tiensä ulos löytänyttä postpunkkia, mille tietenkään ei tässä vaiheessa vielä ollut olemassa käsitettä?

Arvostelussa nousi esiin erityisiä elementtejä ja puhetapoja, jotka olivat myöhemminkin leimallisia etenkin Bansheesille, mutta myös goottimusiikille yleisesti. Jotakin punkista eroavaa enteiltiin, kun yhtyeen soinnista puhuttiin poikkeuksellisena ja ilmaisukeinoiltaan ennakkoluulottomana. Singlen B-puolen ”Voices”-kappaleessa mainittiin vallitsevan ”[--]laantumaton jännitys, josta Siouxien äänet muodostavat osan”. Lisäksi ”[k]itara vie viiden minuutin kokemuksessa mukanaan avartaen, ei eskapis[tis]esti.”²³² Ilmaisut ovat melko epätarkkoja, mutta sisältävät selvästi konnotaatioita jonkinlaisesta poikkeavuudesta, vieraasta äänimaailmasta ja poikkeuksellisesta ilmaisusta. Tällaiset puhe- tavat toistuivat lukuisia kertoja myöhemminkin nimenomaan goottilaisten yhtyeiden kohdalla. Ensisinglen ihailu muuntui yhtyeen ensimmäisen albumin *The Scream* myötä tyrmistykseksi. Toimittaja Mikko Montonen arvosteli niin *Hong Kong Gardenin* kuin *The Screaminkin*, mutta siinä missä edeltävä teos olisi hänelle jännittävä mestariteos, olikin sitä seurannut albumi kaikkea muuta.

²³²Montonen, Mikko, ”Siouxie and the Banshees: Honk Kong Garden”, *Soundi* 9/1978.

Montonen tuomitsi yhtäkkiä Bansheesin musiikin tahallisesti vaikeutetuksi, ”vahingollisella tavalla progen perilliseksi”. Yhtyeen musiikki oli Montosen mukaan vaikeasti sulateltavaa ja raskasta, jotta yhtye pystyi korostamaan omaa ylemmyyttään.²³³ Myös tämän kritiikin äänenpainot ja sisältö olivat jotain, jotka toistuivat myöhemmin niin yleisessä goottilaisen musiikin kritiikissä kuin erityisesti Bansheesin kohtaamassa ajoittaisessa rajussa arvostelussa.

Vuoden 1979 lopulla toinen goottilegenda, The Cure, nousi myös julkisuuteen. Toimittaja Mikko Montonen arvosteli myös The Curen varhaiset julkaisut, mikä antoi hänelle merkittävän määrittelyvallan varhaisen post-punk-musiikin julkikuvan luomisessa. Tällainen tiettyjen toimittajien merkittävä vaikutusvalta oli tyypillistä myöhemminkin, kun pieni määrä kirjoittajia laati valtaosan kaikista synkkää post-punkia käsittelevistä arvosteluista ja näin olivat mielipiteineen hyvin merkittävässä asemassa.

Yhtyeen ensimmäinen hitti, single *Killing an Arab*, ei päätenyt Soundiin arvosteltavaksi, vaikka sen suosioon myöhemmissä arvosteluissa viitattiinkin. Reaktio The Curen seuraavaan singleen oli hyvin innostunut ja *Boys Don't Cry* -kappaleelle povattiin listahittiyttä.²³⁴ Kuten kävi Bansheesinkin kohdalla, ensisinglejen ihastusta kelattiin hieman taaksepäin ensimmäisen albumin kohdalla. The Curen *Three Imaginary Boys* -albumista puhuttiin hyvin samankaltaisin sanoin kuin Bansheesista aiemmin. Musiikin tyyliä ja viehätystä kuvailtaessa viitattiin synkkyyteen, painostavuuteen ja mystisyyteen. Arvostelu peräti aloitettiin sanoin ”Cure, nuori kolmikko Lontoon liepeiltä, tarttuu salamyhkäisesti luisella otteellaan.” Goottimusiikkiin usein liitetty makaaberius nousi hyvin selvästi esille.

Vaikka kokonaisuudessaan toimittaja oli hyvin mieltynyt yhtyeeseen, näki hän The Curessakin ongelmia, vieläpä samankaltaisia kuin Bansheesilla:

Viaton salaperäisyys lukeutuu Curen voimakeinoihin, mutta taipuessaan mystisismiksi se heijastaa bändissä ajoittain ilmenevää turhan selvää itsekeskeisen fiksailun rasiitetta.²³⁵

Montonen oli kehunut niin Bansheesia kuin The Cureakin mullistaviksi ja uudennlaisiksi yhtyeiksi. Ne tuntuivat olleen kuitenkin jopa liian uudennlaisia, sillä molemmat yhtyeet saivat häneltä myös hyvin samantyylistä kritiikkiä. Punk-vallankumouksen keskelle tupsahtaneet varhaiset gootit tuntuivat näyttäneen joskus liian suurena poikkeuksena populaarikulttuurin epäjumalankuvia kaatamaan saapuneeseen punkkiin.

Niin The Cure kuin Bansheeskin olivat synkkiä ja kohtalonomaisia, mutta eivät näyttäneet toi-

²³³Montonen, Mikko, ”Siouxi ja the Banshees: The Scream / Penetration: Moving Targets”, *Soundi*, 3/1979.

²³⁴Arvostelija epäselvä, ”Cure: Boys Don't Cry / Plastic Passion”, *Soundi*, 8/1979.

²³⁵Montonen, Mikko, ”Cure: Three Imaginary Boys”, *Soundi* 8/1979.

mittajan puheessa aivan täysin samanlaisina. Banshees liitettiin tiukasti punk-liikkeeseen, kun taas The Curen julkaisujen kohdalla musiikin viitattiin toistuvasti olevan milloin mitäkin poppia. *Three Imaginary Boys* oli uutta musiikkia popin ja tuonpuoleisen välimailta, *Boys Don't Cry* taas melodisen jyrkää pop-kappale. Kumpaakaan yhtyettä ei tässä vaiheessa nimitetty goottilaiseksi musiikiksi, vaan niistä puhuttiin yleisesti punkinjälkeisenä liikehdintänä. Vaikka jo tässä varhaisessa vaiheessa myöhemmin goottilaisina pioneereina pidetyistä yhtyeistä puhuttiin hyvin samankaltaisin sanankäännein, ei niitä vielä ymmärretty miksiäkään uudeksi, pysyväksi musiikilliseksi liikkeeksi. Samankaltaisuuksistaan huolimatta Banshees ja The Cure ainakin pintapuolisesti lähestyivät melankolista mystisyyttä eri suunnista, eikä niiden ollut syytä olettaa edustavan mitään suurempaa kattokäsitettä. Goottilainen itsemääritys ja goottilaisuuden tunnistaminen saivat odottaa vielä joitakin vuosia.

4.2 Joy Divisionin myytti ja punkin kuolema

Vuosikymmenen vaihtuessa post-punk ja goottilainen rock alkoivat yleistyä. Edellisen vuosikymmenen lopulla aloittaneiden Bansheesin ja The Curen ohella julkisuuteen nousi muitakin tyyliuunnan kannalta tärkeitä yhtyeitä, kuten Joy Division, Bauhaus ja Lords of the New Church. Etenkin The Curen tapauksessa yhtyeen suurin menestys oli vasta edessäpäin. Suomalaistakin goottilaista alkoi vähitellen ilmestyä. Samaan aikaan 1980-luvun alku oli kuitenkin käännekohta punkinjälkeiselle musiikille. Jo pian punkin kehittymisen jälkeen musiikki alkoi etsiä itselleen uusia uria ja niin liiallinen vanhoissa perinteissä pysyminen kuin ylenmääräinen kokeilukin saattoivat saada osakseen vastalauseita. Vallankumous alkoi syödä omia lapsiaan, kun yhtäkkiä punkin nousuvedessä pinnalle nousseita muusikoita alettiin epäillä saman musiikillisen näivettymisen airuiksi, kuin mitä he itse lähtivät 1970-luvun lopulla purkamaan.

Laskelmoivat poseeraajat

Synkän post-punkin leimallinen synkkyys ja kohtalokkuus eivät viehättäneet musiikkitoimittajia kauaa. Jotkin yhtyeet säilyttivät alkuperäisen ja positiivisen taiteellisen imagonsa, toiset tuomittiin armotta jäljittelijöiksi ja tylsiksi tekotaiteilijoiksi. Bansheesin kohdalla muutos oli välittömästi huomattavissa jo ensisinglen ja -albumin välillä. *The Scream* -albumin jälkeen alkanut voimakas kritiikki tekotaiteellisuudesta jatkui etenkin toimittajien Montosen ja Jyrki Siukosen kirjoituksissa. Tulevien singlejen arvosteluissa kritiikki ”matalapaineisesta painostavatunnelmaisuudesta”²³⁶ ja ”kohtalokkuushaluisesta monotonisesta kailotuksesta”²³⁷ vain jatkui. Yhtyeellä oli kuitenkin myös tukijansa²³⁸ ja yhtye nousi toistuvasti myös levylistoille.

²³⁶Montonen, Mikko, ”Siouxsie & the Banshees: Happy House / Drop Dead / Celebration”, *Soundi* 5/1980, 47–48.

²³⁷Siukonen, Jyrki, ”Siouxsie and the Banshees: Juju”, *Soundi* 8/1981.

²³⁸Miettinen, ”Siouxsie & the Banshees: Arabian Nights/// Supernatural Thing / Congo Conga 12””, *Soundi* 12/1981; Gordon, Dougie, ”Vinkuintiaanin lemменkutsu. Siouxsie Sue”, *Soundi* 4/1982.

Bansheesin ohella myös vuonna 1978 perustettu ja levyjään 1980-luvun vaihteessa julkaisemaan alkanut Bauhaus keräsi raskasta kritiikkiä musiikillaan. Bauhaus oli tylsää rockin modernismia. *In The Flat Field* -albumin arvostelussa tuomitaan, miten ”[--]modernismi on enemmän teoria kuin luonnostaan syntyvä ilmaisukeino”. Jopa musiikin synkkään tunnelmaan otettiin aiempaa selkeämmin kantaa. Synkkiä teemoja ei kritisoitu pelkästään niiden painostavuuden vuoksi, vaan jopa moralistisesta näkökulmasta.

Albumi kuvastaa pelottavaa vieraantumista elämästä. Se tarjoaa tien hiipivään itsetuhoon. Tai pitäisikö sanoa, että tämä maailma tarjoaa tien itsetuhoon ja tämä albumi kuvastaa sitä.²³⁹

Tekotaiteellisuudessa rämpivät myös muut post-punkkarit, suuremmat ja pienemmät. Killing Joke sai toimittaja Juho Juntuselta poikkeuksellisen rajun lyttäyksen²⁴⁰ ja Virgin Prunes tuomittiin synkkyydestään ja epäoriginaaliudesta.²⁴¹ Bauhausin, Killing Joken ja Virgin Prunesin vastaanottama kritiikki oli aivan omaa luokkaansa ja jopa Bansheesin kritiikki jäi niiden varjoon. Kaikkiin niihin kohdistunut kritiikki kumpusi kuitenkin samasta lähteestä. Niiden ilmaisu koettiin aivan liian vieraaksi ja niiden koettiin rikkovan joitakin ääneen lausumattomia populaarimusiikin periaatteita. Toimittajat tasapainoilivat esteettisissä vaatimuksissaan epäselvin eväin, samaan aikaan toivoen omaperäisyyttä ja punkista eteenpäin liikkuvaa musiikkia, mutta kuitenkin edellyttäen, etteivät yhtyeet sorru liiallisiin taiteellisiin kokeiluihin, oman mystisyytensä korostamiseen ja ennen kaikkea ylenmääräiseen synkkämielisyyteen.

Goottilaisen musiikin mallioppilaat

Goottilaisen musiikin inhokkien ohella musiikkilehdillä oli myös suosikkeja. Niin The Cure kuin Joy Divisionin olivat synkän rockin mallioppilaita, joista varsinkin jälkimmäinen oli monille toimittajille malliesimerkki oikeanlaisesta ahdistuksesta. Etenkin toimittaja Juhani Kansi, joka kirjoitti vuosikymmenen vaihteessa runsaasti synkän post-punkin yhtyeistä, ei säästellyt sanojaan mitä tuli ennen kaikkea Joy Divisionin ylistämiseen.

The Curea ja Joy Divisionia yhdisti se, miten niiden johtohahmojen imago luettiin voimakkaasti sisälle yhtyeiden musiikkiin. Robert Smithin rinnalla muut The Curen jäsenet jäivät selkeästi hänen varjoonsa esimerkiksi bändin toisen albumin *Seventeen Seconds* arvostelussa.

Curen musiikista ja teksteistä vastaa Robert Smith. Tämä pieni kaunis mies laulaa poikamaisella, hieman surumielisellä äänellä

²³⁹Kansi, Juhani, ”Bauhaus: In The Flat Field”, *Soundi* 7/1981.

²⁴⁰Juntunen, Juho, ”Killing Joke”, *Soundi* 3/1981.

²⁴¹Arvostelija epäselvä, ”Virgin Prunes: Moments and Mine (Despite Straight Lines) / In the Greylight / War”, *Soundi* 8/1981.

ja [soittaa] Fender Jazzmaster kitaraa. Soundi on ohut ja helisevä. Usein hän näppäilee yksittäisiä ääniä ja komppaa yksinkertaisia rytmejä otteilla, joissa on salaperäinen sävy. Hänen musiikkinsa on pohjimmiltaan yksinkertaista.²⁴²

Yhtyeen musiikki oli ollut aiemmin poikamaista pirteyttä, nyt taas pehmeää apaattisuutta. Kaikki tämä luettiin voimakkaasti sisään Smithin omaan hahmoon. Albumin *Faith* arvostelussa ei viitattu suoraan Smithiin, mutta musiikkia kuvailtiin silti poikamaiseksi, hennoksi, ihmetteleväksi ja viattomaksi. Toisin kuin Banshees tai Bauhaus, The Cure vältti sudenkuopat, vaikka Kansin mukaan kävikin lähellä niitä: ”Monotonisuus uhkaa, mutta elämä voittaa. Cure saa kiinni kipinästä ja antaa meille tunnelmia. TILAA riittää ajatuksille ja tunteille.”²⁴³

Lyhytikäinen, mutta voimakkaan vaikutusvaltainen Joy Division oli kiistaton 1980-luvun post-punkin suurin nimi. Kirjoitukset yhtyeestä saivat omana aikanaan liki myyttisiä mittasuhteita, kun jutut ja arviot yhtyeestä ylistivät sitä kaunokirjalliseen tyyliin maasta taivaaseen. Laulaja Ian Curtisin persoonaan ja kuolemaan²⁴⁴ palattiin kirjoituksissa toistuvasti ja hänestä maalattiin suorastaan messiaanista hahmoa, jonka musiikki toi lohtua maailmasta vieraantuneille kuuntelijoille. Artikkelissaan brittiläisen rockin senhetkisistä ilmiöistä vuonna 1980 Juhani Kansi aloitti Suomessa Joy Divisionia lähes poikkeuksetta ylistäneen tyylin. Yhtyeen musiikkia tarkasteltiin lähes yksinomaan laulajan kuoleman kautta, eikä pieninkään symboliikka jäänyt jutussa perkaamatta.

Ian Curtisin laulu paljastaa sen, että hän koki elämän hyvin voimakkaasri ja herkästi, niin voimakkaasti, ettei hän enää kestänyt sitä. Hänen musiikkinsa auttaa meitä kestäämään.²⁴⁵

Yhtyeen ensimmäistä albumia *Unknown Pleasures* ei vielä Soundin sivuilla sen ilmestyessä noteerattu, mutta ylistävä tyyli jatkui Jussi Niemen ja Seppo Pietikäisen arvostelussa yhtyeen *Closer*-albumista vuodelta 1980. Kirjoittajat löysivät musiikista yhteyksiä saksalaiseen ekspressionistiseen grafiikkaan ja liki raamatullisiin, ylösnousemukseen viittaaviin elementteihin asti. Joy Divisionin musiikki iski arvostelijoiden mukaan erityisellä tavalla 1980-luvun musiikilliseen tilanteeseen, sillä ”suuren massan keskuudessa [on] vallalla avoimesti kaupallinen, anti-taiteellinen tyyli”. Arvostelussa tiivistyi hyvin yleinen suhtautuminen yhtyeeseen:

’Closer’ on luultavasti synkintä musiikkia mitä olen aikoihin kuullut. Mutta omituista tässä on se, ettei tämän kuunteleminen

²⁴²Kansi, Juhani, ”The Cure: Seventeen Seconds”, *Soundi* 6/1980.

²⁴³Kansi, Juhani, ”The Cure: Faith”, *Soundi* 9/1981.

²⁴⁴Ian Curtis (1956–1980) toimi Joy Divisionissa (aiemmin Warsaw) laulajana koko sen toiminnan ajan. Häntä on pidetty keskeisenä voimana Joy Divisionin takana. Curtis kärsi masennuksesta ja epilepsiasta, joka vakavoitui kiertue-elämän myötä. Todennäköisesti näihin ongelmiin liittyen hän teki itsemurhan juuri ennen Joy Divisionin toisen albumin julkaisua, johtaen bändin hajoamiseen. Curtis 2014.

²⁴⁵Kansi, Juhani, ”Rockin keskitysleiri: punkin uhrin, levymogulit, akronin mutantit, perverssit videoihmeet...”, *Soundi* 9/1980.

kuitenkaan masenna...

Niin kylmän todellista kuin se onkin. Syy on ehkä se, että soundeiltaan tämä on kuin taivaasta tulevaa, sellaisesta olemisen asteesta, jossa kaikki kipu ja kauheus on jo ohitettu ja karua maanpäällisyyttä voidaan tarkastella kylmästi ja silti pienellä kaiholla. Eikö sinunkin korviin Ian Curtisin äänessä ole jotain tuonpuoleista? Selkäpiitä karmiva ajatus, kun tietää että mies teki itsemurhan kohta levynteon jälkeen...²⁴⁶

Curtisin kuolemasta puhuminen sai irvokkaita, jopa ylistäviä sävyjä. Joy Divisionin musiikista maallatiin taivaallista, ei vähiten Curtisin ennenaikaisen lopun vuoksi. Aivan kaikki arvostelut eivät tähän ylistävään linjaan yhtyneet,²⁴⁷ mutta tällaiset äänet jäivät vähemmistöön.

Closer-albumin luonnehdinnat ovat yksi avain sen ymmärtämiseen, miksi Joy Divisionia ylistettiin, mutta monet muut post-punk-yhtyeet astuivat sudenkuoppiin. Kritiikin kohteeksi joutuessaan goottilaisen musiikin yhtyeet koettiin yleensä tukahduttaviksi ja yltiöpäisen synkiksi, kun taas Joy Division nähtiin synkkyydessään kuitenkin lohdullisena ja vapauttavana. Monesti Joy Divisionia myös rinnastettiin suoraan muihin yhtyeisiin. Mitkään vuosikymmenen alun suuret synkän rockin yhtyeet eivät välttyneet näiltä vertauksilta. The Curea ei vertauksella varsinaisesti kritisoitu, mutta Joy Divisionin yksinkertaisesti selitettiin luovan paremmin ”maanisen ja suggestiivisen fiiliksen”, jota myös The Cure tavoitteli, mutta ei aivan siihen yltänyt.²⁴⁸ Bansheesiin vertaus taas kohdistui selkeämmin kritiikkinä. Huolimatta Bansheesin senioriasemasta synkän post-punkin saralla, jäi se kolmannen albuminsa *Kaleidoscope* arvostelussa Joy Divisioniin nähden vain kehnon jäljittelijän asemaan:

Levyn sävyt ovat kiehtovia. Salaperäisyys, jonkinlainen eteerisyys leijuu levyn soinneissa. Tarvittaisiin vain enemmän hyviä piisejä[--]. Bändillä on soundi, visio, oma juttu, mutta ei riittävästi melodioita eikä kunnon piisejä. Niinpä jonkin parin soinnun vaihtelu jää staattiseksi piinaksi. Joy Division pystyi yhdellä soinnulla luomaan vapauttavan ja koskettavan tunnelman. Banshees ei pysty.²⁴⁹

Kun Bauhausin musiikki jätti ahdistuneeksi, Joy Divisionin musiikki vapautti ja opetti.²⁵⁰ Kun suomalainen punkbändi Ratsia muutti viimeisillä julkaisuillaan tyyliään synkempään suuntaan, oli musiikki vain ”englantilaisen rockin” matkimista ja rivien välistä myös Joy Divisionin jäljittelyä.²⁵¹ Joissakin ensimmäisissä arvosteluissaan myös Joy Divisionin jäsenten perustama New Order oli vähällä jäädä edeltäjänsä varjoon. Eräessä konserttiarvostelussa toimittaja tuntui vain vaivoin pääse-

²⁴⁶Niemi, Jussi & Pietikäinen, Seppo, ”Joy Division: Closer”, *Soundi* 9/1980.

²⁴⁷Ström, Pertti, ”Joy Division: Love Will Tear Us Apart / These Days”, *Soundi* 11/1980.

²⁴⁸Kansi, Juhani, ”The Cure: Seventeen Seconds”, *Soundi* 6/1980.

²⁴⁹Kansi, Juhani, ”Siouxsie & the Banshees: Kaleidoscope”, *Soundi* 11/1980.

²⁵⁰Kansi, Juhani, ”Bauhaus: In The Flat Field”, *Soundi* 7/1981.

²⁵¹Arvostelija epäselvä, ”Ratsia: Eilisen jälkeen/Hiljaisuus”, *Soundi* 9/1981; Ojala, Pertti, ”Ratsia: Jäljet”, *Soundi* 9/1982.

vän eroon Joy Divisionin muistostaan ja lausuikin ääneen sen, mikä lukuisissa muista vertailuissa huokui:

Mitä Joy Divisionin jälkeen? Voiko Joy Divisionin jälkeen ylipäätään olla mitään? Tai ehkä sittenkin, jatkuvuus? New Order jatkoi siitä mihin Joy Division jäi. New Order on tietysti New Order, mutta vertaamista ei juuri voi välttää, yhtymäkohtia löytyy.²⁵²

Joy Divisionin muisto hiipui vuosikymmenen edetessä, mutta siihen palattiin vielä vuosikymmenen loppupuolella, kun sen varhaisia radionauhoituksia toimittaja John Peelin ohjelmassa alettiin julkaista. Joy Divisionin voimakas vaikutus on säilynyt nykypäivään saakka ja se nousee yhä esille 1980-luvun alun post-punkin malliesimerkkinä. Yhtyeen ensimmäisen albumin *Unknown Pleasures* kansi on legendaarinen ja kuvittaa edelleen T-paitoja. Kansikuva on löytänyt tiensä myös suomalaisen rap-artisti Eevil Stöön kommandopipoon. Vielä vuonna 2015 esimerkiksi suomalaista rockyhtyettä Lasten Hautausmaata on rinnastettu Joy Divisioniin.²⁵³

Suosikki kirjoitti vielä tässä vaiheessa hyvin vähän kansainvälisestä post-punkista. Poikkeus tehtiin muissa lehdissä vähemmälle huomiolle jääneen Theatre of Hate -yhtyeen kohdalla, joka sai Suosikilta poikkeuksellisia kehuja. Yhtyeestä kirjoitettiin Suosikille tyypilliseen tähtikulttuurin tyyliin, kun yhtyeen laulajaa verrattiin James Deaniin ja Marlon Brandoon,²⁵⁴ toisaalta siitä tehtiin myös vakavasti otettava levyarvostelu, jossa toimittaja Juho Juntunen kehui yhtyeen musiikkia omintakeiseksi ja ehdottomaksi.²⁵⁵ Suosikin sivuilla käytiin myös hyvin ajankohtaista keskustelua punkin nykytilasta. Erityisen hyvin tämä näkyi muun muassa artikkelissa ”Onko punk kuollut?”,²⁵⁶ joka muistutti Soundin sivuilla käytyä keskustelua post-punkmusiikista ja sen tilasta. Molemmissa lehdissä ilmennyt keskustelu oli selkeä osoitus kyllästymisestä punkin tiettyjä kehityssuuntia kohtaan, jotka vielä hieman aiemmin nähtiin populaarimusiikin uutena lupauksena. Niin Soundissa kuin Suosikisakin ilmaistiin pettymystä punkinjälkeiseen musiikkiin hyvin pian sen jälkeen, kun punkkiin itseensä oli alettu kyllästyä.

Suomalaisen gootin ensiaskeleet

Suomalaisen goottimusiikin ensimmäinen aalto lähti liikkeelle toden teolla vuonna 1983, kun Musta Paraati ampaisi suosioon ensimmäisen albuminsa myötä. Ensimmäisiä gootin välähdyksiä oli kui-

²⁵²Lehtinen, Leena, ”Taivas on täällä, Tukholmassa!”, *Soundi* 9/1981.

²⁵³Vanhatalo, Kimmo, ”Haastattelussa Lasten hautausmaa: ”Miten niin meidän musiikkimme on synkkää?””.

[<http://www.rumba.fi/uutiset/haastattelussa-lasten-hautausmaa-miten-niin-meidan-musiikkimme-on-synkkaa/>]. Luettu 16.10.2019.

²⁵⁴”Festivaalivieraat, Kirk Brandon: ”Theatre of Hate – tietoisuutta ja elämänasennetta”, *Suosikki* 7/1982.

²⁵⁵Luzifer, ”Theatre of Hate: Westworld”, *Suosikki* 8/1982.

²⁵⁶”Onko punk kuollut”, *Suosikki* 3/1981.

tenkin nähtävissä jo punkbändi Ratsian viimeisissä vaiheissa vuosina 1981–1982, kun ennen hajomistaan se uitti varpaitaan synkemmässä tyyliässä, vaikkakin huonolla menestyksellä. Soundissa *Eilisen jälkeen* -singleä kritisoitiin väkinäiseksi, kun sen tyylin kuvailtiin olevan ”Lontoosta haettua” ja ”Enklantilaista, enklantilaista”. Musiikkityyliä rinnastettiin Joy Divisioniin, joka voi olla aivan yhtä hyvin kehu kuin moite mielikuvituksen puutteesta.²⁵⁷ Suosikissa arvostelijaraati oli pitkälti kyllästynyt singlen melankoliseen sanomaan ja antoi sille arvosanaksi 25/50.²⁵⁸ Bändin viimeisen albumin *Jäljet* arvostelussa Soundissa bändiä ei varsinaisesti kritisoitu tyylinvaihdoksestaan, vaikka sitä kenties syyllistävästi rinnastettiin Joy Divisioniin ja muihin ajan yhtyeiden ”moderniin rockiin”.²⁵⁹

Suomalaisen goottimusiikin suurten yhtyeiden Liikkuvien Lapsien ja Mustan Paraatin ensijulkaisut ehdittiin arvostella vielä vuoden 1982 lopulla. Mustan Paraatin single *Romanssi* herätti välittömästi arvostelijoiden ihastuksen. Soundin arvostelussa puhuttiin musiikista, jossa on ”tuntemuksia jostain menneestä ja unohtuneesta”, joka on täynnä kohtalonomaisuutta. Musiikin synkkyys tuotiin esiin positiivisena vaikuttimena, eikä vain kopiona Joy Divisionista.²⁶⁰ Suosikissakin single herätti suurta innostusta, vaikka Ripatti kritisoi musiikin sisältävän ”omituisia makeiluasioita”, siis post-punkin tuttuja kompastuskiviä.²⁶¹

Liikkuvista Lapsista ei puhuttu yksiselitteisesti synkkänä musiikkina, vaan taidebändinä ja psykeedelisenä punkkina, jotka eivät kuvauksina gootillekaan täysin tuntemattomia ole. Liikkuvien Lasten vastaanotto Soundissa oli innostunutta, ei vähiten siksi, että sen kuvattiin tuovan muutosta suomalaiseseen musiikkielämään.

Rock-musiikin tila on meillä jo pitemmän aikaa ollut masentava, mutta pientä lohtua tulevan suhteen antavat juuri tämänkaltaiset uudet tuoret tulokkaat, joilla ei ole vielä painolastia harteillaan.²⁶²

Kuten Bansheesin ensisinglen kohdalla, lausunnot musiikin tilasta ovat hankalia tulkita. Vuoden 1982 lopulla punk ei ollut Suomessakaan enää uusi ilmiö, vaan sitä kohtaan oltiin ehditty olla jo voimakkaan kriittisiä. Post-punk ja orastava goottilainen musiikkikin olivat ehtineet jo kerätä kriittikkä. Siihen nähden, kuinka kansainvälinen goottimusiikki oli toisinaan kovassakin vastatulessa, otettiin suomalaiset pioneerit vastaan hyvin innostuneesti. Liikkuvista Lapsista puhuttiin jopa puhdistavana tuulena, joka toisi muutosta suomalaiseen populaarimusiikkiin. Vaikka kansainvälinen

²⁵⁷Arvostelijat epäselviä, ”Ratsia: Eilisen jälkeen/Hiljaisuus”, *Soundi* 9/1981.

²⁵⁸Ripatti, Tapani et al, ”Ratsia ’Eilisen jälkeen/Hiljaisuus’”, *Suosikki* 9/1981.

²⁵⁹Ojala, Pertti, ”Ratsia: Jäljet”, *Soundi* 9/1982.

²⁶⁰Wallenius, Waldemar, ”Musta Paraati: Romanssi / Kädet”, *Soundi* 11/1982.

²⁶¹Ripatti, Tapani et al, ”Musta Paraati ’Romanssi/Kädet’”, *Suosikki* 11/1982.

²⁶²Junna, Mika, ”Liikkuvat Lapset: Oodi miehelle / Radio seuraa onneain”, *Soundi* 12/1982.

goottilainen musiikki alkoi olla jo toisinaan vastatulessa, suhtauduttiin suomalaisiin tulokkaisiin vielä hyvin positiivisesti. Joko niiden nähtiin olevan aidosti taiteellisesti omalaatuisia yhtyeitä tai sitten kotimaisille tekijöille haluttiin tietoisesti tai tiedostamatta antaa armonaikaa, jona näyttää kyntensä.

3. Suomigootin nousu ja tuho, kansainvälinen käymistila (1983–1985)

Suomeen goottilainen ilmiö rantautui toden teolla vuonna 1983, kun Musta Paraati nousi ensimmäisillä julkaisuillaan koko rock-kansan tietoisuuteen. Mustan Paraatin vanavedessä nousi julkisuuteen useita muitakin suomigoottibändejä, joiden myötä goottirock ja siitä vaikuttanut musiikki nousi suomalaiseen valtavirtaan lyhyeksi aikaa. Rocklehdistö kuitenkin hyvin nopeasti muuttui skeptiseksi kaikkia Mustan Paraatin jäljittelijöinä pitämiään yhtyeitä kohtaan ja synkän rockin yhtyeet itsekkin alkoivat vieroksua goottilaista leimaa. Mustan Paraatin myrskyisä ura päättyi hyvin pian sen saavutettua suurimman menestyksensä. Goottilaisten yhtyeiden sijasta sellaiset yhtyeet kuin Yö, Dingo ja lukuisat jälkimmäisestä vaikuttuneet, nousivat suomalaisten ikivihreiden klassikoiden joukkoon. Näiden yhtyeiden juuria tarkastellessa on helppo osoittaa kulttuurihistoriallisia yhtäläisyyksiä goottilaisten yhtyeiden kanssa. Pitkällä tähtäimellä ne kuitenkin onnistuivat luomaan paremmin valtavirtaiset vaatimukset kestävän estetiikan.

Vuosikymmenen puoliväliä voi pitää vedenjakajana myös kansainväliselle goottirockille. The Curen albumi *Pornography* vuodelta 1982 oli synkkien teemojen huipentuma, jonka jälkeen yhtye siirtyi kevyemmän tyylin pariin ja tämän myötä saavutti suurimman suosionsa, vaikka se ei koskaan melankolisuudesta luopunutkaan. Vastahakoinen gootin uranuurtaja The Birthday Party lopetti toimintansa ja mutta myöskään sen soolouralle suunnannut laulaja Nick Cave ei vaihtanut pois melankoliselta vaihteelta, vaan muuntautui pikemminkin goottilaisuuden hienostuneeksi blues-kummisedäksi. Surumielisen post-punk-tyyppisen goottimusiikin rinnalle nousi tänä aikana myös riehakkaampi, punk-vetoinen Batcave-musiikki. Rocklehtien näkökulmasta gootti alkoi toden teolla saavuttaa viimeisen käyttöpäiväänsä ja sen aika populaarimusiikin parrasvaloissa oli nopeasti ohitse.

Suomalaisen rock-utisoinnin kannalta vuosi 1983 oli myös merkkipaalu, sillä Rumbaa alettiin julkaista. Rumba toi kolmannen vaihtoehdon Suosikin ja etenkin Soundin hallitsemalle nuorisomusiikkijournalismin kentälle ja toi myös alalle toisenlaista otetta. Rumban taustajoukot operoivat vahvalta pienlehtitaustalta, joka oli omiaan vaikuttamaan myös Rumban tyyliin ja tuomaan poikkeamaa Soundin vuosi vuodelta asiatyylisemmäksi muuttuneelle otteelle.

3.1 Musta Paraati

Jo vuoden 1982 lopulla julkaistut Mustan Paraatin (Paraati) julkaisut herättivät välitöntä positiivista huomiota sekä Soundissa että Suosikissa. Vaikka yhtye ehtikin julkaista 1980-luvun uransa aikana²⁶³ vain kaksi albumia ja joitakin singlejä, oli sen saavuttama menestys ainutkertainen 1980-luvun suomalaisen synkän musiikin saralla. Paraatin sensaatio tiivistyi yhtyeen hajoamista käsittelevän Rumban uutisen sisältämässä lyhyessä historiakatsauksessa vuodelta 1985:

Heti ensisinglellään **Romanssi** (1982) Musta paraati astui punkinjälkeisen uuden rockin kotimaiseen eturiviin. Albumi **Peilitalossa** jää suomalaisen rockin merkkiteokseksi ja se myös pohjusti Paraatin maineen kesäksi -83, jolloin bändi oli yksi festivaalien kysytyimmistä kotimaisista esiintyjistä.²⁶⁴

Paraati nähtiin vallankumouksellisena yhtyeenä suomalaisen populaarimusiikin saralla. Yhtyeen ensimmäisen albumin *Peilitalossa* arvostelussa Soundissa vuonna 1983 yhtye esitettiin liki ainoana punkista eteenpäin kehittyneenä bändinä, joka on poikkeus Suomen jähmeäksi koettuihin rockpiireihin. Vaikka Paraatinkin muutoksen mainittiin olevan epätäydellinen ("Kuitenkin se kärsii vielä asenteista, jotka tekivät punkista oman itsensä parodian."), puhui bändin yhtäkkinen menestys ja suitsutus puolestaan.²⁶⁵ Yhtyeen julkaisut rankattiin arvosteluissa monesti kunkin numeron parhaimmiksi niin Soundissa kuin Rumbassakin.²⁶⁶

Yhtyeen haastattelu Soundissa keväällä 1983 esitti siitä uutta pelastajaa, suomalaisen rockmusiikin tilaan viitaten. Tälle pelastajalle vihjattiin olevan runsaasti tilausta, sillä sekä bändi että toimittaja korostivat, miten menestys on ollut nopeaa ja yhtäkkistä. Yhtyeen kuvataan siis iskeneen kovasti kaivattuun rakoon ja tarpeeseen.²⁶⁷ Suosikin haastattelussa vuoden 1983 puolivälissä yhtye itsekin puki tätä manttelia ylleen silloisen laulajansa General Njassan suulla.

[Toimittaja:] Mustan Paraatin nousu suomalaisen rockin huipulle ei ole mikään sattuma.

[Njassa:] –Täällä ei rockin suhteen ole pitkään aikaan tapahtunut yhtään mitään. Samat vanhat bändit kiertää keikkapaikasta toiseen, kuka niistä jaksaa kiinnostua.

–Ja sitten kun ulkomailla keksitään vaikka joku syntikkajuttu, niin täällä ollaan heti matkimassa ja työntämässä syntikoita

²⁶³Musta Paraati on sittemmin koottu uudelleen vuosina 2015 ja 2018, bändin uralle tyypillisesti molemmilla kerroilla uuden laulajan voimin. Jokelainen, Jarkko, "80-luvun kulttisuosikki Musta Paraati tekee paluun Provinssirockissa" [<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002803528.html>]. Luettu 16.10.2019; Schildt, Saku, "Musta Paraati marssii nyt ulkomaille: laulukielenä on englantia, laulajana Jyrki 69 – katso uusi video!" [<https://www.soundi.fi/uutiset/musta-paraati-marssii-nyt-ulkomaille-laulukielena-on-englanti-laulajana-jyrki69-katso-uusi-video/>]. Luettu 22.8.2019.

²⁶⁴"Mustan Paraatin loppu", *Rumba* 23½/1985.

²⁶⁵Niemi, Jussi, "MUSTA PARAATI: Peilitalossa", *Soundi* 5/1983.

²⁶⁶Jortikka, Jorma, "MUSTA PARAATI: Johtaja / Jää", *Soundi* 11/1983; Kauppinen, Jari, "Musta Paraati: Myrsky nousee", *Rumba* 10/1984.

²⁶⁷Kansi, Juhani, "Kädettömien, jalattomien saatto, kuolon kulku, musta paraati", *Soundi* 5/1983.

humppalevyihin asti.

–Kaikki omaperäinen puuttuu täkäläisiltä bändeiltä.²⁶⁸

Siihen nähden, miten monet legendoiksi muodostuneet kansainväliset synkät post-punk-yhtyeet olivat keränneet Suomenkin populaarimusiikkilehdissä jo runsaasti kehuja ja kritiikkiä, Mustan Paraatin uutuudenviehätys tuntui varsin liioitellulta. Suomalaista ja kansainvälistä musiikkiympäristöä näytettiin käsittelevän erillisinä sektoreina ja suomalaisille yhtyeille oltiin ainakin vuosikymmenen alkuvuosina valmiita antamaan armonaikaa. Tyytymättömyys näihinkin yhtyeisiin kuitenkin nousi pian.

Toisin kuin aiemmin mainittujen yhtyeiden, kuten The Curen, Bauhausin ja Ratsian, kohdalla, Paraatia verrattiin hyvin harvoin muihin yhtyeisiin. Soundin ensimmäisessä haastattelussa sen tyyliä kuvattiin Killing Joken ja Joy Divisionin viitoittamaksi,²⁶⁹ mutta muutoin yhtyeen ansiot olivat sen omia. Lyhyen uransa aikana yhtye saavutti julkisnäkyvyyttä siinä määrin, että bändin toista laulajaa Njassaa haastateltiin Suosikin ”50 kysymystä” -palstalla²⁷⁰ ja kolmatta laulajaa Epeä taas Rumban tähtipalstalla.²⁷¹ Tämä ei suomalaisten yhtyeiden kohdalla ollut itsestäänselvyys, sillä etenkin Suosikin palstalla tila oli varattu selkeästi valtavirrassa soljuville hahmoille.

Paraatin musiikin pelastava voima kumpusi niin punkkiin liitetyn uuden tekemisen asenteesta kuin jokseenkin ristiriitaisesti myös yhtyeen punkista pois kääntymisestä. Kuten edellisessä luvussa tuotiin esille, 1980-luvun vaihteessa käytiin keskustelua punkin nykytilasta. Punkin relevanssista ja olemassaolosta keskusteltiin jopa televisiossa asti.²⁷² Soundin haastattelussa vuonna 1983 Paraati yritti säilyttää yhteytensä punk-menneisyyteensä, mutta oli myös kriittinen sen nykymuotoja kohtaan. Yhtye kritisoi, miten vanhoja punkaikoja ei enää ollut ja nykyään ”ollaank punk” vain muodin ja imagon vuoksi.²⁷³ Vuoden 1984 alussa yhtyeen laulaja oli vaihtunut toistamiseen General Njassasta punkyhtye Laman entiseen laulajaan Epeen, jolloin luonnollisesti yhtyeen suhde punkkiin nousi jälleen esille. Punkista oli Epen mukaan tullut vain kaikkea vihaavien ja viinalla läträävien musiikkia. Yleiskuva suomalaisen rockin tilasta ei kuitenkaan ollut yhtyeelle täysin yksimielinen (kursiivilla toimittaja):

²⁶⁸Fagerlund, Markku, ”Heinäköngät kumoon! Nyt marssii Musta Paraati”, *Suosikki* 7/1983.

²⁶⁹Kansi, Juhani, ”Kädettömien, jalattomien saatto, kuolon kulku, musta paraati”, *Soundi* 5/1983.

²⁷⁰Väänänen, Päivi ”50 pehmokysymystä: General Njassa: TÄRKEINTÄ ON PALAA!!!!”, *Suosikki* 11/1983.

²⁷¹Kuusinen, Rami, ”Tähdet kertovat: Epen käärmeet”, *Rumba* 7/1984.

²⁷²Esim. Väänänen, Päivi, ”Heitä riistetään, lyödään ja pelätään, mutta PUNK ELÄÄ!”, *Suosikki* 4/1984; Kemppainen, Heikki, ”Suomalainen hardcore: niitit epä-jär-jes-tyk-ses-sä”, *Rumba* 11/1984. Mielenkiintoisesti sekä Kemppaisen jutussa että Soundin 5/83 ja Rumban 5/84 Mustan Paraatin haastatteluissa viitataan kaikissa TV2:n Iltatähti-ohjelmaan, jossa muun muassa Rumban tuleva päätoimittaja Kimmo Miettinen oli 13.4.1982 vieraana keskustelemassa punkista – ja jutuissa haastateltujen ärtymyksestä päätellen sitä myös kritisoimassa. Yle Areena, ”Iltatähti – Punk”. [<http://areena.yle.fi/1-3468339>]. Luettu 16.10.2019.

²⁷³Kansi, Juhani, ”Kädettömien, jalattomien saatto, kuolon kulku, musta paraati”, *Soundi* 5/1983, 91–93.

Kaikki puhuu Suomi-rockin noususta. Teidän mielipide?

Panda: On se havaittavissa, on vitusti uusia bändejä.

Nimiä?

Panda: **Silmät...Sedät** (naurua)...toi **Arbeit** oli ihan lupaava kun mä näin sen. Useet bändin tsiigaa jotain omaa eikä tyydy oleen Hurriganeskopioita.

Saku: Vitut ne mitään tsiigaa, melkein kaikilla on sama kaava: mustat vaatteet ja syntikkaa.²⁷⁴

Katkelmassa mainitut Silmät ja Arbeit (myöhemmin Psykye) kuuluivat Paraatin, Liikkuvien Lasten ja muiden ohella vuosina 1982–1984 nousseisiin suomalaisen goottilaisen musiikin yhtyeisiin. Silmät-yhtyeen laulaja Jore oli lisäksi toiminut laulajana Paraatin ensimmäisellä albumilla.

Kitaristi Sakun kiivas kommentti mustiin vaatteisiin liittyen kuvasti terävästi Paraatin kokemaa nopeaa asennemuutosta vuosina 1983–1984. Jo suosionsa huipulla Paraati pyristeli ainakin puheen tasolla voimakkaasti saavuttamaansa synkkyyden imagoa vastaan, mikä muun muassa aiemmassa katkelmassa näyttäytyy mielenkiintoisena ristiriitana. Vaikka basisti Panda nimesi pitkälti nimenomaan goottilaisia yhtyeitä edustamaan hänen näkemystään tervehtyneestä musiikkiympäristöstä, Sakun kommentti ja bändin omat pyrkimykset päästä eroon synkästä imagosta tekivät toteamuksesta ristiriitaisen.

Paraati oli suomalaisen gootin tasolla sensaatio, mutta toimittajat pitivät yhtyeen musiikkia kuitenkin avoimesti kaikkea muuta kuin taiteellisenä. Ottaen huomioon post-punk-musiikin kansainvälisen imagon älykköjen jopa tekotaiteellisenä musiikkina, on suomalaisen synkän post-punkin näyttäytyminen huomattavasti populaarimpana huomionarvoista. Soundin *Peilitalossa*-albumin arvostelussa vuonna 1983 toimittaja Jussi Niemi peräti harmitteli debyyttialbumin yksioikoisuutta.

Musiikissa kiitellään 80-lukulaiseksi jokaista bändiä, joka heijastelee aikaansa. Eikö olisi jo aika ”rikkoa jokainen peili”, ennen kuin olemme tällä impotentilla ja tunteellisesti kuvottavan yksitoikkoisella runkkari-narsismilla pelanneet itsemme pussiin, josta ei ole ulospääsyä? Pelkkä peilaus on liian helppoa: siihen ei liity oivallusta. Oivallus on muutoksen äiti.

Hyvistä puolistaan huolimatta Paraati oli Niemen mukaan itsekin vielä ”peilitaloasteella”.²⁷⁵ Vaikka pohdinta ei vaikuttanut murskaavalta kritiikiltä, toi se kuitenkin terävästi mieleen etenkin Joy Divisionin ympärillä pyörineen keskustelun oikeanlaisen synkkyyden dynamiikasta: on helppoa olla masentava, mutta vaikeampaa olla rakentava. Lainaus heijasteli siis etenkin Bansheesia ja Bauhausia kohdannutta kritiikkiä sisäänpäin lämpiävyyden vaaroista. Tällaisista puutteista huolimatta on kuitenkin keskeistä huomata, ettei Paraatia täysin niiden vuoksi tuomittu.

²⁷⁴Kuusinen, Rami, ”Musta Paraati – Pois peilitalon sokkeloista”, *Rumba* 5/1984, 16–18.

²⁷⁵Niemi, Jussi, ”MUSTA PARAATI: Peilitalossa”, *Soundi* 5/1983.

Epen liityttyä yhtyeeseen Paraati selkeästi pyrki irtisanoutumaan taiteellisesta imagosta. Jo Rumban haastattelun otsikko ”Musta Paraati – Pois peilitalon sokkeloista” kuvasti siirtymää toisaalta pois synkkyyden teemoista, toisaalta taiteellisenä pidetyistä elementeistä. Itse haastattelussa yhtyeen jäsenet myös selkeästi puhuivat tällaisia elementtejä vastaan.

Miten nykyinen Musta Paraati eroaa edellisen kokoonpanon ajoista?

Saku: Enempi rokkia...

Panda: Se on suurempaa [--]

Saku: Se alko mennä niin taiteeks tossa (vanhan Paraatin) loppuvaiheessa.

Suurempaa rokkia bändi selventää haluna luopua koskettimien käytöstä. Haviteltua tyyliä se vertasi Lords of the New Churchiin, joka huomionarvoisesti myös liitettiin goottilaisen musiikin piiriin, mutta etenkin myöhempinä vaiheinaan rockmaisemman imagon kautta.²⁷⁶ Paraatin siirtymää ei lehdissä yleensä kommentoitu tuomitsevaan sävyyn, eli suunta oli pitkälti lehtien näkökulmasta oikea. Poikkeuksena oli kuitenkin aiemmin mainittu Jussi Niemen arvostelu *Peilitalossa*-albumista, sekä Soundin viimeinen haastattelu Paraatista syksyllä 1984. Haastattelussa toimittaja Heikki Kemppainen pohti bändin heikkouksia:

Musta Paraati ei ole ehkä niinkään tyhmä, vaan ennemminkin tyhjä. Tämä ”tyhjä” ei tarkoita totaalista tyhjyyttä, sillä Mustassa Paraatissa on enemmän musiikillisen maukkauden aineksia kuin monessa muussa suomalaisessa rock-bändissä. Lähinnä ”tyhjä” tarkoittaa älyllistä tyhjyyttä. Musta Paraati ei sittenkään sukella tarpeeksi syvälle eikä kurkoita tarpeeksi korkealle.

Jutussa bändin jäsenet toistelivat, etteivät ole ”kelaajajätkiä” ja toivoivat voivansa tehdä suurempaa rokkia, mitä toimittaja harmitteli: ”Tänä vuonna suomalaiset rockin tekijät eivät ole halunneet nähdä rokkia ajattelevana olentona. Paitsi Kauko Röyhkä, Ismo Alanko ja Neiti X.”²⁷⁷ Suora rock ja pyrkimykset keventää tyyliä ilmeisesti kostautuivat, sillä toisen albumin *Käärmeet* arvostelussa Soundissa vuonna 1984 soinnin moitittiin jäävän jälkeen ensimmäisestä, joka oli täynnä tunnekuohua ja silkkaa mielihyvää.²⁷⁸ Luultavasti tyylillisten erimielisyyksiensä ja jäsenvaihdostensa järjestyttämänä Musta Paraati lopulta hajosi melko vähin äänin vuonna 1985.

Suosikissa vastaanvainen puhe taiteellisuudesta tai synkkyydestä ei ollut vallitsevana ja ainokainen bändistä julkaistu haastattelu vuonna 1983 näyttäytyi aivan eri valossa kuin kahdessa muussa lehdessä. Vaikka bändille ajankohtaiseen kysymykseen synkkyydestä kyllä otettiin kantaa, ei muiden lehtien tavoin yhtyeeltä tivattu älykäästä musiikkia. Pikemminkin yhtyeen tähtiaseman myötä

²⁷⁶Kuusinen, Rami, ”Musta Paraati – Pois peilitalon sokkeloista”, *Rumba* 5/1984.

²⁷⁷Kemppainen, Heikki, ”Mustan Paraatin uusi suunta”, *Soundi* 9/1984.

²⁷⁸Ojala, Pertti, ”MUSTA PARAATI: Käärmeet”, *Soundi* 11/1984.

siitä maalattiin ”pikkutyttöjen suosikkibändiä” ja idolikulttuurin kohdetta. Tätä suhtautumista ei muissa lehdissä esiintynyt lainkaan. Haastattelussa yhtye ei itse lainkaan pyristellyt toimittajan luomaa imagoa vastaan, pikemminkin päinvastoin. General Njassa letkautti haastattelussa muun muassa: ”[t]äytyyhän pikkugööltselläkin olla joku ihanne, kun Hanoit on aina matkoilla”. Haastattelun lopuksi kerrottiin myös skandaalimaiseksi tarkoitettu tarina siitä, miten erään keikan jälkeen yhtyeen keikkabussissa vierailleen fanin äiti oli tullut hakemaan tämän pois.²⁷⁹ Tällainen skandaalimaisuus oli suuressa kontrastissa bändin muissa lehdissä antamiin lausuntoihin. Soundin haastattelussa hieman aikaisemmin Paraati esimerkiksi mainitsi oudoksi hysteerisen fanituksen ja nimikirjoitusten pyytämisen ja sen, että juttutuokioihin yhtyeen kanssa ei suhtauduttu ”kuin ihminen ihmiselle”.²⁸⁰

Musta Paraati tiivistää erinomaisesti lyhyen uransa aikana kehityssuunnan, johon monen goottirock-yhtyeen täytyi 1980-luvun puolivälissä mukautua. Punk-pohjalta noussut yhtye saavutti ensin suurta ihastusta tunteisiin vetoavalla tulkinnallaan, mutta pyrki pian ravistamaan yltään tukahduttavaksi koetun genreviitan. Itsensä keksiminen uudelleen ei kuitenkaan aina onnistunut ja ura jäi legendan asemasta huolimatta lyhyeksi.

3.2 ”Varamustatparaatit”

Musta Paraati nousi ensimmäisenä suurten kuulijajoukkojen tietoisuuteen, mutta ei ollut aikakauden ainoa goottilainen yhtye. Yhtye kuitenkin jätti monesti hengenheimolaiset varjoonsa, joiden täytyi pyristellä Mustan Paraatin kopion leimaa vastaan. Yrityksistä huolimatta 1980-luvun alussa Musta Paraati oli suomalaisen goottilaisen musiikin suvereeni valti.

Synkällä rockilla oli Suomessa 1980-luvulla siinä määrin nostetta, että jo vuonna 1983 julkaistiin ensimmäinen goottirockin kokoelmalevy *Jeanne d’Arc – Johanna palaa* Johanna-pienlevymerkillä. Johanna julkaisi kaikki Mustan Paraatin levyt, mutta myös 1980-luvun suuria nimiä, kuten Dave Lindholmia ja Tuomari Nurmioita.²⁸¹ Kokoelmalla esiintyivät Mustan Paraatin ohella Silmät, Kolme seisoo vinossa, Apres Demain ja Geisha. Kuten Mustan Paraatinkin kohdalla, ainakin vielä tässä vaiheessa yhtyeiden kykyä kehittää punkkia eteenpäin kehuttiin vuolaasti. Toimittaja peräti kehui yhtyeiden edustavan sitä, mitä koko 1980-luvun rock tulee olemaan. Kuten Mustan Paraatinkin ensijulkaisujen yhteydessä, arvostelun sävy oli haltioitunut.²⁸² Arvostelun perusteella olisi voinut kuvitella, että vielä 1980-luvun alussa synkällä post-punkilla voisi kenties olla todelliset menestyksen

²⁷⁹Fagerlund, Markku, ”Heinäkengät kumoon! Nyt marssii Musta Paraati!”, *Suosikki* 7/1983.

²⁸⁰Kansi, Juhani, ”Kädettömien, jalattomien saatto, kuolon kulku, musta paraati”, *Soundi* 5/1983, 91–93.

²⁸¹Finnmusic, ”Johanna – record label information”. [<http://www.finnmusic.net/main.php?6657545c0155605c1f47444e21>]. Luettu 16.10.2019.

²⁸²Kivelä, Kari ”Hefty Load: Hefty Load; Jeanne d arc”, *Rumba* 1/1984.

mahdollisuudet. Mitään uutta suuntaa populaarimusiikille siitä ei kuitenkaan tullut.

Monet suomalaiset goottiyhtyeet ovat jääneet populaarimusiikin historiassa varsin vähäiselle huomiolle Mustan Paraatin rinnalla. Vaikka omana aikanaan pienempiä suomalaisia yhtyeitä rinnastettiin Mustaan Paraatiin ja aikansa kansainvälisiin bändeihin, saivat ne myös vilpitöntä ja omaehtoistakin huomiota musiikkilehdissä. Pahimmillaan yhtye saattoi kylläkin joutua ”varamustaparaatin” asemaan, kuten Mustan Paraatin ensimmäisen laulajan Joren uutta Silmät-yhtyettä eräässä arvostelussa kritisoitiin.²⁸³ Tämän vuoksi suomalaiset yhtyeet monesti huolestuivat tukahduttavalta tuntuvasta tumman musiikin leimasta ja siitä, ettei niitä tarkasteltaisi itsenäisinä yhtyeinä. Synkkyyden leima ja ”kulttibändiys” olivat 1980-luvun puolivälistä eteenpäin monille yhtyeille taakka, josta haluttiin päästä eroon. Nämä teemat tulevat erityisesti esiin hieman myöhemmin kansainvälisen goottirockin yhteydessä.

Mustan Paraatin tyyliä rinnastettiin harvoin kansainvälisiin verrokkeihin, mutta lukuisia pienempiä suomalaisia tekijöitä verrattiin usein erityisesti Killing Jokeen, Birthday Partyyn ja Bauhausiin. Jotkin yhtyeet pyrkivät myös itse aktiivisesti rinnastamaan itseään suuriin ulkomaisiin nimiin. Esimerkiksi Syyskuu ja Ret Marut vaatimattomasti kuvailivat Rumbassa musiikillisia pyrkimyksiään samansuuntaisiksi Joy Divisionin kanssa.²⁸⁴ Syyskuu kuitenkin myös vakuutteli olleensa suorastaan yllättynyt kuullessaan Joy Divisionia (omien sanojensa mukaan) ensimmäistä kertaa ja huomatesaan sen olevan samankaltaista oman musiikkinsa kanssa.²⁸⁵ Vastaavanlaista mahdollista puolittoutumista oli havaittavissa Ret Marutin kohdalla, kun yhtyeen laulaja Rea Peltola mainitsi Suosikissa, miten hänen on kerrottu kuulostavan Bansheesin Siouxsie Siouxsilta, mutta samalla väittää, ettei kuitenkaan koskaan itse olisi hänen laulamistaan kuullut.²⁸⁶

Haastatteluissa yhtyeet ottivat yleensä melko hyvin vastaan vertailut ulkomaisiin genreä määrittäneisiin esikuviiin. Rinnastukset suomalaisiin kuvioihin olivat monimutkaisempia. Syyskuulle kaikenlainen vertautuminen Mustaan Paraatiin oli vastenmielistä. Syyskuun ensimmäisessä haastattelussa Soundissa toimittaja ei edes pyrkinyt voimakkaasti rinnastamaan yhtyettä Mustaan Paraatiin, mutta yhtye koki silti tarpeelliseksi todistella erilaisuuttaan siihen nähden:

Mutta eivätpä nämä uudetkaan suomalaiset yhtyeet ole niin kovia. Musta Paraatikin on aika vihattava juttu, vaikka sen ensimmäinen single lupasi paljon.²⁸⁷

Yhtye toisti Rumbassa puolisen vuotta myöhemmin, miten se ei kokenut minkäänlaista yhteenkuu-

²⁸³Ripatti, Tapani et al, ”SILMÄT: HAUDATTU/ Toinen maailma”, *Suosikki* 2/1984.

²⁸⁴Lehtonen, Petri, ”Ret Marut”, *Rumba* 6/1984.

²⁸⁵Berglund, Joose, ”Syyskuu”, *Rumba* 11/1984.

²⁸⁶Kärkkäinen, Heidi, ”Kuukauden kärkkäät”, *Suosikki* 5/1984.

²⁸⁷Juntunen, Juho, ”Syyskuu”, *Soundi* 10/1983.

luvuutta ”tummien bändien”, kuten Pyhien Nukkien ja Mustan Paraatin kanssa.²⁸⁸ Niin Syyskuu kuin Silmätkin pyrkivät toistuvasti erottumaan ”mustien bändien muotiaallosta”, joka koettiin rasitteeksi.²⁸⁹

Vuosina 1983–1985 suomalaiset goottiyhtyeet otettiin yleensä hyvin vastaan silloin, kun niitä ei epäilty epämuodikkaan synkiksi tai Mustan Paraatin jäljittelijöiksi. Syyskuuta haastateltiin Soundissa jo Musta Paraati -huuman aikana vuonna 1983, jossa sitä Mustan Paraatin ja Liikkuvien Lasten tavoin keuhuttiin musiikillisen vallankumouksen airueksi.²⁹⁰ Myöhemmin Rumbassa yhtye perusteli omaa ajankohtaisuuttaan ja omaperäisyyttään kertomalla aloittaneensa projektinsa kauan ennen Mustaa Paraatia.²⁹¹

Tutuksi käyneenä tendenssinä oli, että kun Soundissa ja Rumbassa musiikki esitettiin rockin stagnaatiota helpottavana, nähtiin se Suosikissa ikävystyttävänä ja vieroksuttavana. Kun Syyskuun esikoissingle *Susi* esiteltiin Soundissa vuoden 1983 lopulla suomalaisena Birthday Partyna (tarkoittaen vertausta kehuna),²⁹² Suosikissa se leimattiin junttiudeksi ja koheltamiseksi.²⁹³ Suosikissakin mustahuuliyhtyeiden oli mahdollista saada kehuja singlearvostelupalstan ulkopuolella, kun esimerkiksi Päivi Väänäsen uutuuksiyhtyeitä esittelevässä jutussa sekä Syyskuu että Silmät saivat kehuja.²⁹⁴ Yllättäen kuitenkin Silmät sai konservatiiviselta vaikuttavaa moraalipaniikkiluonteista kritiikkiä juuri Soundissa (vaikkakin mahdollisesti ironialla tarkoitettua), kun sen singlen pelättiin lisäävän nuorison ahdistusta.²⁹⁵

Edellä käsiteltyjen keskisuurten goottiyhtyeiden saama vastaanotto oli monesti kahtalaista. Toisaalta ne pääsivät samalle aallonharjalle Mustan Paraatin kanssa, toisaalta ne myös saivat kritiikkiään Mustan Paraatin kopioina. Pienempien ja myöhemmin aloittaneiden yhtyeiden vastaanotto oli sen sijaan huomattavasti negatiivisempaa. Vielä Mustan Paraatin, Syyskuun, Liikkuvien Lasten ja Silmien aloittaessa uraansa oli synkän post-punkin maine Suomessa hyvä, mutta myöhemmin aloittaneet pienemmälle maineelle jääneet yhtyeet saapuivat areenalle tuulen jo käännyttyä. Tällaiset yhtyeet tuomittiin yleensä toisaalta epärehellisiksi ja itseisarvoiseksi shokeeraamiseksi,²⁹⁶ toisaalta

²⁸⁸Berglund, Joose, ”Syyskuu”, *Rumba* 11/1984.

²⁸⁹Väänänen, Päivi, ”Uudet bändit, uudet kasvat: myrkkyä, metallia ja mustaa nahkaa!”, *Suosikki* 4/1984.

²⁹⁰Juntunen, Juho, ”Syyskuu”, *Soundi* 10/1983.

²⁹¹Berglund, Joose, ”Syyskuu”, *Rumba* 11/1984.

²⁹²Ojala, Pertti, ”SYYSKUU: Susi / Dracula”, *Soundi* 12/1983.

²⁹³Ripatti, Tapani et al, ”SYYSKUU: SUSI/Dracula”, *Suosikki* 2/1984.

²⁹⁴Väänänen, Päivi, ”Uudet bändit, uudet kasvat: myrkkyä, metallia ja mustaa nahkaa!”, *Suosikki* 4/1984.

²⁹⁵Wallenius, Waldemar ”SILMÄT: Haudattu / Toinen maailma”, *Soundi* 3/1984.

²⁹⁶Jortikka, Jorma, ”PIN-UPS: A Middle-aged Housewife Eating An Avocado Even Though She Should Be Cooking Chickenlegs For Her Bodybuilder Husband / A Man Who Ate Strawberry Jelly And Became A Veevee”, *Soundi* 11/1983.

vain ajastaan jäljessä oleviksi ja tutuksi käyvien maneerien täyttämiksi.²⁹⁷ Yhtyeiden ei nähty keksivän enää mitään uutta, vaan niiden musiikki oli pelkkää ”synkkäämustaasurumielisyyttä”.²⁹⁸ Kaikkein tylyimmin tämän muotoili toimittaja Heikki Kemppainen helsinkiläistä Kuudes Tunti -yhtyettä haastatellessaan: ”[--]jos bändin nimi olisi Silmät, Musta Paraati tai Pyhät Nuket, kukaan ei huomaisi mitään eroa”.²⁹⁹

On merkittävää huomata, että useimmat pienet goottiyhtyeet vuosikymmenen puolivälistä eteenpäin nousivat lehdissä esille pitkälti demoarvosteluina. Demoja arvosteli tähän aikaan systemaattisesti pelkästään Rumba ja liki yksinoikeudella toimittaja Kimmo Miettinen, joka oli myös lehden toinen perustaja ja ensimmäinen päätoimittaja. Hänen enenevässä määrin raskas antipatiansa goottilaista musiikkia kohtaan pääsi siis merkittävässä määrin vaikuttamaan näiden bändien julkikuvaan lehden sivuilla ja koko suomalaisen rockjournalismin kentällä.

Vuonna 1985 oli päästy kauas siitä, kun synkän rockin yhtyeet olivat suomalaisen rockin uudistumisen sanansaattajia. Suurin synkän rockin uutuuteen liittyvä ihastus haihtui tänä aikana lähes kokonaan. Aivan kaikki yhtyeet eivät tämän ilmiön jalkoihin jääneet, mutta useiden kohdalla mustan musiikin viimeinen käyttöpäivä näkyi kirjoittelussa joko kummasteluna tai suoranaisena vieroksuntana. Bändit ottivat usein itsekkin kantaa epämuodikkaaksi muuttuvaa synkkää musiikkia vastaan, mutta mielenkiintoista oli, että ne usein silti jatkoivat synkällä linjallaan siihen asti kunnes ne löysivät oman lokeronsa tai kuolivat pois.

3.3 Suomalaisen synkän musiikin outolinnut – Liikkuvat Lapset ja Pyhät Nuket

Selkeästi goottilaisempien yhtyeiden ohella synkän post-punkin tyylilajiin yhdistettiin 1980-luvun alkupuolella myös kohtalaisessa suosiossa olleet suomalaiset yhtyeet Liikkuvat Lapset ja Pyhät Nuket. Kumpikaan ei ollut puhtaasti goottilainen bändi ja etenkin Liikkuvien Lasten rooli gootin tarinassa on monimutkainen, sillä tarkastelluista yhtyeistä se seurasi kaikkein vähiten Mustan Paraatin jalanjäljissä. Yhtye ei ollut imagoiltaan erityisen goottilainen, mutta sitä kuitenkin arvosteluissa rinnastettiin samaan aikaan toimineisiin goottilaisiin yhtyeisiin. Liikkuvien Lasten kohdalla oli suoranaisten goottirockin sijasta kyse yleisemmästä taiteellisesta post-punkista, joka kuitenkin hyödynsi siinä määrin synkkiä teemoja musiikissaan, että omana aikanaan se yhdistettiin myös goottilaisiin yhtyeisiin.

Pyhät Nuket on helppo rinnastaa samoihin aikoihin toimineeseen kansainväliseen kuuluisuuteen

²⁹⁷Miettinen, ”ARBEIT, Pori”, *Rumba* 3/1984; Miettinen, ”INFEKTIO, Helsinki”, *Rumba* 18/1985; Miettinen, ”ASPASIA, Seinäjoki”, *Rumba* 20/1985.

²⁹⁸Miettinen, ”HEXENHAUS, Pori”, *Rumba* 6/1984.

²⁹⁹Kemppainen, Heikki, ”KUUSI kuolettavan tylsää tuntia”, *Soundi* 10/1984.

Lords of the New Churchiin. Molemmissa yhtyeissä oli kyse punkinjälkeisistä superyhtyeistä, jotka tasapainottelivat goottirockin ja glam rockiin nojaavan rock'n'rollin välillä. Molemmat kuitenkin julkaisivat myös goottilaiseen musiikkiin liitettävissä olevaa musiikkia, vaikka pyrkivätkin myöhemmin keksimään itseään uudelleen. Niin ikään Pyhiä Nukkeja rinnastettiin musiikkilehdissä runsaasti muihin goottilaisiin yhtyeisiin, uransa aluksi erityisesti Mustaan Paraatiin.

Liikkuvat Lapset

Liikkuvat Lapset oli liki kliseisessä mielessä taidebändin ruumiillistuma. Samoihin aikoihin Paraa-tin kanssa musiikkilehtien sivuille noussut yhtye sai yhtä lailla lämpimän vastaanoton, mutta sen jatko ei ollut aivan yhtä ruusuinen. Useat toimittajat kyllä arvosteluissaan kehuivat yhtyeen omaperäisyyttä, samalla suomalaisten kuluttajien rahvaanomaisuutta kritisoiden, koska he eivät olleet yhtyettä vielä noteeranneet.³⁰⁰ Soundin ja Rumban toimittajat pyrkivät voimakkaasti kertomaan kuuli-joille, mistä heidän tulisi pitää, samalla taistellen yhtyeeseen kohdistuneita kaupallisia realiteetteja vastaan. Hyvin harvan yhtyeen kohdalla toimittiin samoin. Toimittajien pyrkimys vakuuttaa yleisölle oman esteettisen ymmärryksensä ylivertauisuus näkyi hyvin silmiinpistävästi ja toi mielenkiintoi-sella tavalla mieleen, millaisessa kaupallisten ja esteettisten vaatimusten ristiaallokossa musiikki-journalismi operoi. Samaan aikaan sen tulee kanavoida lukijoidensa mieltymyksiä, mutta kuitenkin myös edistää heidän makuaan.³⁰¹

Suosikissa suhtautuminen Liikkuviin Lapsiin taas oli harvoin haltioitunutta. Kuten aiemminkin, sii-nä missä lehden singleraati totesi yhtyeen vastenmieliseksi, oli albumipalstan Juho Juntunen mones-ti vastaanottavaisempi. Yhtyeen singlejä arvosteltiin aneemisiksi,³⁰² naurettaviksi ja yksitoikkoisik-si,³⁰³ kun taas Juntuselle albumi *Viettelyksen vaunu* oli rankkaa ja omaehtoista.³⁰⁴ Poikkeuksen teki Liikkuvien Lasten solistin Tuula Amberlan ei-postpunkkinen sooloprojekti, joka puolestaan sai Suo-sikissa runsaasti huomiota, ja oli myös valtavirtainen kaupallinen menestys.

Liikkuvat Lapset näyttäytyy outolintuna sen vuoksi, että sen musiikkia rinnastettiin varsinaisiin goottiyhtyeisiin harvakseltaan, mutta kuitenkin sen verran usein, että yhteys on todettavissa. Rin-nastuksia tehtiin niin Syyskuuhun,³⁰⁵ Ret Marutiin, Bansheesiin, Killing Jokeen³⁰⁶ kuin Birthday

³⁰⁰Siukonen, Jyrki, "Keskiluokka tarvitsee meitä!", *Soundi* 8/1983; Junna, Mika, "LIKKUVAT LAPSET: Liikkuvat Lapset", *Soundi* 8/1983; Sundholm, "Liikkuvat Lapset", *Rumba* 15/1984; Junna, Mika, "Liiterin lapset rokkia rakastaa", *Soundi* 12/1984; Kuusinen, Rami, "Elämää Lulun jälkeen", *Rumba* 13/1985.

³⁰¹ Frith 1988, 185.

³⁰²Juke Box Jury, "Liikkuvat lapset: Varjokuvat/Ylellisyyden kosto", *Suosikki* 4/1984.

³⁰³Ripatti, Tapani et al, "LIKKUVAT LAPSET: VIETTELYKSEN VAUNU/Siegfrid", *Suosikki* 6/1985.

³⁰⁴Juntunen, Juho, "LIKKUVAT LAPSET: Viettelyksen vaunu", *Suosikki* 8/1985.

³⁰⁵Miettinen, "LIKKUVAT LAPSET: Varjokuvat", *Rumba* 7/1984.

³⁰⁶Kuusinen, Rami, "Elämää Lulun jälkeen", *Rumba* 13/1985.

Partyyinkin.³⁰⁷ Mustaan Paraatiin yhtyettä ei rinnastettu missään vaiheessa, vaikka Liikkuvat Lapset itse otti joskus yhtyeeseen kantaa, epäilemättä yhtyeen suosion vuoksi. Soundin haastattelussa vuonna 1983 yhtye lähinnä naureskeli Mustan Paraatin keskinkertaiselle laulutyölle, erityisesti silloiselle laulajalle General Njassalle.³⁰⁸

Liikkuvien Lasten musiikkia kuvailtiin usein synkäksi, tummasävyiseksi ja jopa angstiseksi. Yhtye ei itse tavoitellut minkäänlaista jähmeää genretystä, eikä yleensä verrannut itseään mihinkään muuhun yhtyeeseen. Silloin kun se niin teki, oli verrokkina esimerkiksi Kauko Röyhkä.³⁰⁹ Yleisesti ottaen yhtyeen asenne omaan itseensä säilyi kepeänä. Musiikin ajoittaisista synkistä teemoista huolimatta yhtyeen jäsenet antoivat itsestään toisinaan jopa hölmön kuvan esimerkiksi kuvaamalla itseään suomirockin maidoksi (kerman sijasta)³¹⁰ tai puhumalla haastatteluissa pornolehdistä.³¹¹ Genretyksen ongelmat ovat Liikkuvien Lapsien kohdalla ilmeiset, sillä sen musiikki ja siihen liitetyt konnotaatiot eivät olleet yhtyeen visuaalisen imagon ja omien rinnastusten kanssa yhteneväiset.

Toisin kuin monet selkeämmin goottilaiset yhtyeet, Liikkuvien Lasten täytyi pyristellä hyvin vähän ulkoa annettuja määritelmiä vastaan. Vaikka vielä vuonna 1983 yhtyeen laulaja Tuula Amberla toteasi ”[--][m]usta tuntuu kauheen kiusalliselta, että tekni ootte yrittäny ympätä mua jo englantilaisen rockämmän rooliin, nahkahousut jalassa kovana lavalle”,³¹² kirjoittivat toimittajat vuonna 1985 muun muassa ”[t]ummanpuhuvaa rockia ei varmaankaan ole helppo tehdä näin persoonallisesti” ja ”[kappaleissa on] varsin visuaaliset tekstit, joiden kuvaamia maisemia ei suomalaisessa rockissa ole ennen Liikkuvia Lapsia juurikaan esitelty”.³¹³ Jossain post-punkin ja avantgarden välimaastossa yhtyeelle tarjoutui liikkumatilaa ja mukavuutta, jossa rajoittavia määritelmiä oli vaikea tehdä, ja Liikkuvien Lasten oli mahdollista toimia omana itsenään. Liikkuvat Lapset onnistui olemaan kyllin synkkä olematta toivoton, kyllin taiteellinen olematta teennäinen. Koska se ei varsinaisesti ollut goottilaista musiikkia, ei sen myöskään tarvinnut kärsiä vahinkoa, kun muodikkaat mustat yhtyeet menettivät suosionsa.

Pyhät Nuket

Pyhistä Nukeista outolinnun tekee sen tavanomaista selkeämpi punk-estetiikka, toisaalta glam rockista muistuttava rock’n’roll-estetiikka. Kansainvälisesti yhtyettä saattoi verrata Lords of the New Churchiin, sillä molemmat olivat useista eri yhtyeistä muodostettuja punkin superyhtyeitä. Toisin

³⁰⁷Sundholm, ”Liikkuvat Lapset”, *Rumba* 15/1984.

³⁰⁸Siukonen, Jyrki, ”Keskiluokka tarvitsee meitä!”, *Soundi* 8/1983.

³⁰⁹Kuusinen, Rami, ”Elämää Lulun jälkeen”, *Rumba* 13/1985.

³¹⁰Kuusinen, Rami, ”Elämää Lulun jälkeen”, *Rumba* 13/1985.

³¹¹Junna, Mika, ”Liiterin lapset rokkia rakastaa”, *Soundi* 12/1984.

³¹²Siukonen, Jyrki, ”Keskiluokka tarvitsee meitä!”, *Soundi* 8/1983.

³¹³Ojala, Pertti, ”LIKKUVAT LAPSET: Viettelyksen vaunu”, *Soundi* 7/1985.

kuin Liikkuvia Lapsia, Pyhiä Nukkeja rinnastettiin varsinkin sen uran alkuaikoina usein viljalti Mustaan Paraatiin, eikä Pyhät Nuket ollut tästä itse mielissään. Yhtye pitäytyi omissa rinnastuksissaan ennemmin Lords of the New Churchissa. Esimerkiksi koskettimien käytöstä puhuttaessa yhtye korosti Soundin haastattelussa vuonna 1984, miten soitin oli vain taustalla toimiva lisävivahde, aivan kuten Lordseilla.

Rike: - Ehkä me otetaan syntikkakin mukaan keikoille, mutta mun mielestä homma toimii paremmin pelkillä kitaroilla... ettei menis sellaiseks Musta Paraati -pelleilyks.³¹⁴

Huvittavasti hieman aiemmin Musta Paraati oli Rumbassa verrannut omaa suhtautumistaan koskettimien käyttöön juuri Lords of the New Churchiin.³¹⁵ Pyhien Nukkejen torjunnasta huolimatta toimittajien tekemä vertailu Mustaan Paraatiin oli kuitenkin sinnikästä. Pyhiä Nukkeja ei toisaalta väitetty aivan täydelliseksi kopioksikaan, kuten ”varamustaparaatien” kohdalla kävi. Yhtyeiden tyyllilajeissa nähtiin kuitenkin paljon samankaltaisuuksia.

Jos Mustaa Paraatia ei olisi, voisi tämän bändin sanoa avaavan uusia väyliä suomalaisen rockmusiikin ahtojäissä... Mutta kun Paraati oli ja on vieläkin. Musta Paraati ja Pyhät Nuket painivat nimittäin samassa sarjassa, joskin hieman erilaisin eväin. Nuket ovat nuorempia kundeja ja tekevät särmikkäämpää & raempaa musiikkia.[--]rumpuihin olisin kaivannut lisää napakkuutta ja avaruutta, mutta ehkä on toisaalta hyvä ettei yhtyeen sointi muistuta liikaa Mustan Paraatin debyyttisoundeja.³¹⁶

Suosikissa Juho Juntunen rinnasti yhtyettä Mustaan Paraatiin positiivisessa mielessä Pyhien Nukkejen ensimmäisen albumin *Kuoleman sotatanssin* arvostelun yhteydessä. Juntusen mukaan Pyhät Nuket jatkoi arvokkaasti siitä, mihin Musta Paraati oli jäänyt.³¹⁷ Ensimmäisten julkaisujen saamista kehuista huolimatta yhtye ei itse tyytynyt gootti-imagoon, vaan hakeutui sinnikkäästi toisille urille. *Kuoleman sotatanssin* jälkeen vertaukset Mustaan Paraatiin vähentyivät ja myös kriitikot alkoivat tehdä enemmän vertauksia Lordsiin.³¹⁸ Suosikissa yhtyeen nähtiin edelleen kuitenkin seuraavan Mustan Paraatin askeleissa.³¹⁹ Myöhemmin vertailukohteet siirtyivät kuitenkin Hanoi Rocksiiin, Yöhön ja Dingoön, edelleen yhtyeen omaksi harmiksi.³²⁰ Pyhät Nuket ei koskaan vaikuttanut löytäneen täysin omaa uomaansa.

³¹⁴Junna, Mika, ”Riistetyt punkkarit seuraavat muotia – PYHIEN NUKKIEN SOTATANSSI”, *Soundi* 5/1984.

³¹⁵Kuusinen, Rami, ”Musta Paraati – Pois peilitalon sokkeloista”, *Rumba* 5/1984.

³¹⁶Junna, Mika, ”PYHÄT NUKET: Pyhät Nuket”, *Soundi* 4/1984.

³¹⁷Juntunen, Juho, ”PYHÄT NUKET: Kuoleman sotatanssi”, *Suosikki* 6/1984.

³¹⁸Mattila, PJ, ”*Pyhät Nuket*: KUOLEMAN SOTATANSSI”, *Rumba* 10/1984.

³¹⁹Juntunen, Juho, ”PYHÄT NUKET: Kuoleman sotatanssi”, *Suosikki* 6/1984.

³²⁰Kervinen, Matti, ”PYHÄT NUKET: Enkelit sulkivat silmänsä & Syntynyt elään”, *Rumba* 7/1985; Frangén, Simo ja Heikura, Pasi, ”Pyhät Nuket valinkauhassa”, *Rumba* 8/1985; Jukebox Jury, ”PYHÄT NUKET: ENKELIT SULKIVAT SILMÄNSÄ/Desperado”, *Suosikki* 4/1985.

Pyhät Nuket jakoi kuitenkin myös mielipiteitä ja toisinaan niin Pyhät Nuket kuin Musta Paraatikin tuomittiin ”mustan meren rosvolaivoiksi, jotka etsivät omaperäisyyden kadonnutta aarretta”.³²¹ Etenkin Kimmo Miettisen arvostelu Rumbassa singlestä *Enkelit sulkivat silmänsä* oli sävyltään raju.

Pyhät Nuket on yksi maan huonomaineisimpia yhtyeitä, eikä syyttä. Huonona **Musta Paraati**-kopiona aloittanut bändi jatkaa uudella älpeellään puoliksi Paraatin (vuosia sitten) viitoittamalla teillä ja puoliksi kopioimalla rankasti **Dingo/Yö**-sektorin mahtipopbändejä. Eikä yhtyeen uskottavuutta suinkaan kohenna se että **Riistetyt**- nimellä sama ryhmä rahastaa hardcore-markkinoita. [--] Jos tieto provinssiin todella kulkee *näin* hitaasti, jos *'musta'* ja *'synkkyys'* on kovia sanoja siellä jossakin juuri nyt, niin maaseutu on nuutuneet Nukkensa ansainnut.³²²

Pyhien Nukkejen goottilainen vaihde kesti lopulta lyhyen aikaa ja se siirtyi ensimmäisen albuminsa jälkeen Hanoi Rocksin, Dington ja The Cultin viitoittamaan suuntaan. Nopeita muutoksia tyyliinsään bändi selitti itse luonnollisena kehityksenä, mutta musiikkilehtien tuomioissa kehitys nähtiin useammin itsensä myymisenä ja trendiloikkimisena.³²³ Vaikka punkkimaisempi ja glamrockimaisempi imago ehkä tarjosi yhtyeelle liikkumatilaa tänä aikana useat bändit peittäneen Mustan Paraatin varjon alla, oli muutoksella selkeästi myös haittapuolensa.

3.4 Kansainvälinen goottilainen ja gootti ohimenevänä muoti-ilmiönä

Kansainvälisen goottilaisen kohdalla vuosina 1983–1985 goottilaista alettiin genrenä artikuloida uusin tavoin ja myös tarkemmin. Synkästä rockista, synkistelystä ja punkin jälkeisestä musiikista puhumisen lisäksi alettiin tuoda esille nykyaikaisempia goottilaisiin viittaavia nimityksiä. Tällaisia nimityksiä olivat positive punk, Batcave-punk ja goottilainen. Mielenkiintoisesti näillä nimityksillä ei yleensä viitattu Bansheesin, Bauhausin ja The Curen kaltaisiin pioneiryhtyeisiin vaan niiden kanssa rinnakkain syntyneeseen ”radikaalin synkkyuden” yhtyeisiin. Kun tavanomaisesti ymmärryksessä goottilainen nähdään hartaana ja herkkänä, pitsinä ja vampyyreina, kehittyi 1980-luvulla myös aivan toisenlaista musiikkia. Post-punkin hillityn perillisen lisäksi kehittyi myös lontoolaiseen Batcave-yökerhoon voimakkaasti liitetty riehakkaampi goottilaisuus, jossa synkkyuden ja hautausmaiden teemat otettiin käyttöön huomattavasti karnevalisoidummin.

Käsitettä goottilaisuus ei artikuloitu 1980-luvulla kovinkaan tarkasti, kun sekä hillittyjen goottilaisten neerien että Batcaven rajumpienkin tekijöiden oli mahdollista olla ongelmattomasti goottilaista

³²¹Kauppinen, Jari, ”Pyhät Nuket: Tää yö on meidän”, *Rumba* 10/1984.

³²²Miettinen, ”PYHÄT NUKET: Enkelit sulkivat silmänsä”, *Rumba* 8/1985.

³²³Kervinen, Matti, ”PYHÄT NUKET: Enkelit sulkivat silmänsä & Syntynyt elään”, *Rumba* 7/1985; Miettinen, ”PYHÄT NUKET: Enkelit sulkivat silmänsä”, *Rumba* 8/1985; Frangén, Simo ja Heikura, Pasi, ”Pyhät Nuket valinkauhassa”, *Rumba* 8/1985; Väänänen, Päivi, "(EPÄ)PYHÄT NUKET: Meidät on etsintäkuulutettu USA:ssa 7:ssä osavaltiossa!", *Suosikki* 4/1985.

rockia. Yhteyttä Batcave-punkin ja synkän post-punkin välillä ei lehdissä ryhdytty missään vaiheessa pohtimaan ja vaikka esimerkiksi Bansheesin kuvailu goottilaiseksi jatkui myös vuosina 1983–1985, oli termi goottirock varattu tänä aikana juuri Batcave-yhtyeiden kuvaamiseen. Synkkä post-punk ja Batcave-punk kulkivat mielenkiintoisesti rinnakkain saman estetiikan ojanviertä, mutta kuitenkin sen eri törmillä. Näinä vuosina voidaan hahmottaa myös selkeä ero suhtautumisessa post-punk-lähtöisen musiikin ja Batcave-yhtyeiden välillä. Lukuun ottamatta suvereneja supertähtiään, edeltävä tyylilaji nähtiin enenevässä määrin aikansa eläneenä, Batcave-punk taas kenties jonkinlaisena alkuperäisen gootin uutena muodonmuutoksena, näin siis tuoreempana ja elinvoimaisempana.

Suomalaista goottimusiikkia tarkastellessa piirtyi esiin kaari, jossa musiikki ensin otettiin vastaan suuren innostuksen saattelemana, kunnes muutaman vuoden päästä se alkoi menettää uutuuden hohtoa. Kun Mustan Paraatin Suomessa popularisoima tyyli ensin tuuletti suomalaista musiikki-ilmastoa, muutaman vuoden päästä oli goottilaisuudesta muuttumassa *musica non grata*. Liikkuvien Lasten haastattelussa Rumbassa vuonna 1986 toimittaja kirjoitti, kuinka suomalaiset yhtyeet Ret Marut, Musta Paraati, Sielun Veljet ja Liikkuvat Lapset olivat vuonna 1983 lupauksia paremmasta huomisesta, kuitenkin sittemmin lisäten: ”No, siitä paremmasta tulevaisuudesta voidaan nyttemmin olla montaakin mieltä.”³²⁴ Sama kuvio ei kansainvälisen goottirockin kohdalla toistunut aivan täysin. Suosionsa huipulla eläneet Banshees, The Cure ja Lords eivät yhtäkkiä sortuneet täysiksi mitätömyyksiksi. Monet yhtyeet vaikuttivat kuitenkin itse hakeutuneen vähitellen uusille urille, ehkä yleisön paineesta, ehkä yhtyeen omista taiteellisista pyrkimyksistä johtuen. Muutos näkyi voimakkaasti reaktioissa The Curen *Pornography*-albumiin ja sen jälkeiseen tuotantoon sekä Bauhausiin ja Virgin Prunesiin liittyvässä kulttibändipuheessa.

Toimittaja Simon Reynolds pitää vuosia 1983–1984 selkeänä alamäkenä goottimusiikille. Syyksi hän esittää urauurtavien yhtyeiden siirtymisen kohti valtavirtaista tyyliä.³²⁵ Puhe alennustilasta näyttäytyy kuitenkin ristiriitaisena. Toisaalta useimmat goottimusiikin pioneerit joutuivatkin tarkastelemaan uudelleen synkintä menneisyyttään, toisaalta tyylinmuutokset olivat usein vain osittaisia. Niin The Cure kuin Bansheeskin laajensivat repertuaariaan 1980-luvun puolivälin jälkeen kohti moninaisempaa ilmaisua, eivätkä enää puhtaassa mielessä olleet goottirockia. Sekä The Cure että Banshees jatkoivat omintakeisella tyylillään, eikä esimerkiksi Banshees muuttunut musiikkitoimittajille yhtään yksiselitteisemmin miellyttäväksi ja helposti nieltäväksi tulevaisuudessakaan. Reynolds kuvaa Bansheesin kasvaneen ulos goottigenrestä levyllään *A Kiss in the Dreamhouse*

³²⁴Nikkola, ”Viiden vuoden perheterapia”, *Rumba* 23/1986.

³²⁵ Reynolds 2005, 438.

vuonna 1982,³²⁶ mutta suomalaisten toimittajien suhtautumisessa yhtyeeseen ei tänäkään aikana näkynyt mitään merkittävää muutosta. Banshees nähtiin uransa alusta lähtien omintakeisena ja vaikeasti lokeroitavissa olevana yhtyeenä, jonka tyyllillisistä valinnoista oltiin toistuvasti montaa mieltä.

Goottilaisuuden totaalista alennustilaa vastaan puhuu myös punk-pioneeri The Damnedin muodonmuutos kohti synkempää musiikkia 1980-luvun alkupuoliskolla. The Damned siirtyi goottilaiselle uralle hyvissä ajoin tyyllilajin ollessa muotia vuosikymmenen alussa, mutta sen suosio toimittajien silmissä ei hävinnyt vuosikymmenen edetessäkään.³²⁷ Vuonna 1983 hajonnut ja goottilaiseen musiikkiin toisinaan liitetty Birthday Party oli myös vielä hajoamisensa hetkellä suosionsa huipulla ja toimittajat asettelivat sille niin ikään hajonneen Bauhausin manttelia.³²⁸

Gootit haluavat selkeämmille vesille

Vuonna 1982 julkaistu *Pornography* oli The Curen siihenastisen musiikillisen tyylin huipentuma. Albumin ensimmäisen kappaleen ”One Hundred Years” ensimmäistä lausetta ”It doesn’t matter if we all die” käytettiin The Curen synkkyyden huipentuman symbolina useissa jutuissa pitkään albumin julkaisun jälkeenkin.³²⁹ Yhdysvaltalainen Spin-lehti listasi albumin vuonna 2005 koko goottilaisen estetiikan yhdeksi suurimmista käännteistä, näyttelijä Bela Lugosin syntymän ja Rocky Horror Picture Show -elokuvan ohella.³³⁰ Soundin arvostelussa albumista vuonna 1982 toimittaja kuvasi yhtyeen tien olleen tasaisesti kohti synkempää musiikkia. Synkkyys paistoi kaikessa albumin ensisanoista ja kansikuvasta lähtien. Nyt kuitenkin yhtye oli päätyntyn pisteeseen, josta se ei voisi enää edetä.

Albumin kannen kuvat antavat jo viitteitä siitä, ettei Cure ole hauskanpidon asialla. Yhtye tuntuu näkevän lopun olevan tulossa niin yleismaailmallisesti kuin myös yksilötason ihmissuhteissa. Kaikki tekee kuolemaa tai on ainakin pahasti vääristymässä. Lohtua tai valoa ei Curen maailmassa tänä päivänä ole näkyvisä.

Tällä tiellä bändi tuskin enää pystyy etenemään. Nimiraita ”Pornographyn” ja samalla koko albumin viimeiset sanat kuvannevat myös Curen omaa tilaa: ”I must fight this sickness, find a

³²⁶ Reynolds 2005, 429

³²⁷ Halme, Markku, ”THE DAMNED: Phantasmagoria”, *Rumba* 16/1985; Juntunen, Juho, ”THE DAMNED: Phantasmagoria”, *Suosikki* 10/1985; Sillanmäki, Martti, ”Kymmenen vuotta Kirottuja”, *Rumba* 12/1986; Juntunen, Juho, ”DAMNED: Anything”, *Suosikki* 3/1987.

³²⁸ Jortikka, Jorma, ”THE BIRTHDAY PARTY: Sonny’s Burning – Wild World / Fears of Gun – Deep In The Woods”, *Soundi* 5/1983.

³²⁹ Lehtola, Jyrki, ”The Cure: JAPANESE WHISPERS – SINGLES NOV’82 – NOV’83”, *Rumba* 5/1984; Kauppinen, Jari, ”The Cure: Catepillar”, *Rumba* 10/1984; Berglund, Joose, ”Soinnutuksia sielun syövereistä”, *Rumba* 16/1985.

³³⁰ Beaujon, Andrew, ”66.6 Greatest Moments in Goth”, *Spin* April 2005.

cure...”³³¹

Pornographyn äärimmäisyydestä puhuttiin musiikkilehdissä vedenjakajana yhtyeelle ja sitä seuraavien julkaisujen arvosteluissa yhtyeen uuden musiikin puhuttiin toistuvasti siirtyvän kevyemmille urille pohjan saavuttaneen synkkyyden jälkeen. *Caterpillar*-singlen arvostelussa Rumbassa *Pornographya* kuvailtiin erään kauden päätökseksi, syntynyttä uutta linjaa taas toisen aluksi.³³² Uusi, kevyempi linja otettiin selvällä innostuksella vastaan, vanhan synkän linjan kannattajille jopa irvailtiin heidän kaipuustaan vanhan The Curen tunnelmiin. Toisaalta vaikka The Curen *Japanese Whispers* -singlekokoelman arvostelussa korostetaan yhtyeen uutta kevyempää linjaa, nostetaan siinä myös hattua yhtyeen edelleen olemassa oleville melankolisille puolille.³³³ Suosikin Lontoon kirjeenvaihtaja Ilpo Musto suositteli yhtyettä muutoksen jälkeen täysin rinnoin, jopa esittäen, että *Pornographyn* jälkeisten julkaisujen myötä siitä oli tullut ”vihdoin varteenotettava rockbändi”,³³⁴ yhtyeen aiempaa menestystä hieman aliarvioiden. Kuitenkin myös Soundissa Mika Junna esitti, että *The Love Cats* -singlen myötä yhtyeen suosio oli vasta alkanut toden teolla avautua.³³⁵ Yleinen asenne oli, että The Curen tyylin tuuletuessa synkkien tunnelmien jälkeen, oli sen tie menestykseen vahvasti auki. *Pornographyn* ajan tunnelmilla ei pitkällä tähtäimellä olisi ollut toimittajien mukaan tulevaisuutta.³³⁶

Poikkeuksena oli erityisesti runsaasti Rumbaan kirjoittanut toimittaja Joose Berglund, joka ainoana tuntui yhä arvostavan *Pornographyn* aikaista Curea vilpittömästi. Hänelle albumi oli ”eräs kaikkien aikojen komeimmista, kauneimmista ja synkimmistä äänitteistä”, sen sijaan vuonna 1984 silloinen tuorein albumi *The Top* oli vain progen kuollutta henkeä herättävä ”curesaurus”.³³⁷ Hän kommentoi myös yhtyeen seuraavan albumin *The Head On The Door* kulkevan näitä samoja, kevenneitä polkuja. Toisaalta hän löysi levyiltä myös tuttuja, synkempiä sävyjä.³³⁸

Vuosikymmenen puolivälissä näytti kenties siltä, että yksi goottilaisuuden suurista pioneereista oli poistunut täysin juuriltaan. *The Head on the Doorin* arvostelu Rumbassa toisaalta antoi myös ymmärtää, ettei ainakaan The Curen aiemman synkkyyden vakaan ystävän Joose Berglundin mielestä synkkiä sävyjä oltu täydellisesti hylätty. Vuosikymmenen lopun kehityskulut, joihin palataan seuraavassa luvussa, antoivat myös ymmärtää näin. Vuonna 1989 julkaistu albumi *Disintegration* oli paluu yhtyeen goottilaisille juurille ja levy on eräs sen menestyneimpiä. Se on saanut jopa kunnia-

³³¹Ojala, Pertti, ”Positive Noise: Change of Heart, Cure: Pornography”, *Soundi* 8/1982.

³³²Kauppinen, Jari, ”The Cure: Caterpillar”, *Rumba* 10/1984.

³³³Lehtola, Jyrki, ”**The Cure**: JAPANESE WHISPERS – SINGLES NOV’82 – NOV’83”, *Rumba* 5/1984.

³³⁴Musto, Ilpo, ”London Calling”, *Suosikki* 11/1985.

³³⁵Junna, Mika, ”THE CURE: Concert”, *Soundi* 2/1985.

³³⁶Ojala, Pertti, ”CURE: The Head On The Door”, *Soundi* 10/1985.

³³⁷Berglund, Joose, ”**The Cure**: THE TOP”, *Rumba* 11/1984.

³³⁸Berglund, Joose, ”THE CURE: The Head On The Door”, *Rumba* 20/1985.

maininnan South Park -tv-sarjassa, jossa sen mainitaan olevan paras albumi, joka on koskaan tehty.³³⁹ The Curen synkkyys, joka yhtyeen alkuvuosista asti oli näyttäytynyt jonain poikamaisena melankoliana, ei ollut kaikonnut edes silloin, kun yhtyeen goottilaisten vaikutteiden kerrottiin olevan loppuun kulutetut.

The Curen ohella myös The Cultin kehitys ulos goottityylistä oli ajankohdalle tyypillinen esimerkki tyyllilajin tilasta 1980-luvun puolivälissä. The Cult sai nimensä yhtyeen laulajan Ian Astburyn edelliseltä yhtyeeltä Southern Death Cultilta, kun nimi lyheni ensin Death Cultiksi ja lopulta The Cultiksi. Aluksi Southern Death Cult ja The Cult soittivat goottirockia, jonka saralla yhtyettä keuhuttiin Soundissa Iso-Britannian johtavaksi kulttibändiksi Bauhausin jalanjäljissä.³⁴⁰ Nimenvaihdosten myötä yhtyeen linjan kuvattiin kuitenkin muuttuneen optimistisemmaksi³⁴¹ ja ”normaalimmaksi”.³⁴² 1980-luvun puolivälin jälkeen yhtye teki rajumman tyylinmuutoksen kuin mikään aikakautensa goottiyhtye ja nousi valtavaan menestykseen omaksuttuaan hard rock -tyylin. Kyseessä oli aktiivinen muutos, jota perusteltiin post-punk-musiikin taiteellisella vararikolla ja perustavanlaatuisella rock-perinteiden unohtamisella 1980-luvun alussa.³⁴³ Tarkemmin The Cultin ympärillä vellonutta keskustelua alkuperäisten rock-juurien uudesta löytämisestä käsiteltiin aiemmin.

Kulttibändien kaupalliset haaveet

Etenkin Bauhausia ja Virgin Prunesia koskevissa jutuissa yhtyeiden omaksumasta goottilaisesta tyylistä alettiin 1980-luvun puolivälissä puhua voimakkaasti käsitteen kulttibändi kautta. Kultti-nimitys oli uudenlainen artikulaation muoto goottilaisesta musiikista puhuttaessa. Sanalla kultti viitataan arkikielessä palvontamenoihin ja niitä suorittaviin tahoihin, etenkin pakanallisessa merkityksessä. On helppo nähdä, miten synkäksi ja mystiseksi rakennettu gootti veti puoleensa tällaista nimitystä. Sanaa käytetään myös merkityksessä kulttisuosio, viitaten alakulttuuriseen suosioon ja yleisöön. Goottityhtyeisiin kohdistettuna nimitys perustui varmasti molempiin merkityksiin. Useita yhtyeitä kuvattiin tällä kulttimääritelmällä, niin The Cultia, The Curea,³⁴⁴ Birthday Partya³⁴⁵ kuin yleisluontoisempia suomalaisia synkkien sävyjen rockyhtyeitä Ritualia ja Shadowplaytakin.³⁴⁶ Goottilaisesta imagoista puhuminen kulttibändiytenä oli erikoista ottaen huomioon Mustan Paraatin ja sen seuraajien suuren suosion Suomessa. Kansainvälisiä punkinjälkeisiä suuryhtyeitä The Curea, Bansheesia ja Lordsia ei myöskään voine varsinaisiksi pienyhtyeiksi lokeroida.

³³⁹South Park, 1. tuotantokausi, 12. jakso.

³⁴⁰Aulis & Erkki, ”SOUTHERN DEATH CULT: Fatman”, *Soundi* 1/1983.

³⁴¹Koivio, Esa, ”Southern Death Cult – heimopäälliköt”, *Soundi* 9/1984.

³⁴²Juntunen, Juhon, ”THE CULT: She Sells Sanctuary / No. 13”, *Soundi* 12/1985.

³⁴³General Njassa & Sorjanen, Axa, ”Ympyrä sulkeutuu”, *Rumba* 9/1987.

³⁴⁴Hyypä, Eero, ”THE CULT: She Sells Sanctuary”, *Rumba* 16/1985.

³⁴⁵Kempainen, Heikki, ”Hardcore”, *Soundi* 5/1985.

³⁴⁶Sundholm, ”RITUAL, SHADOWPLAY, Rock-klubi, Turku”, *Rumba* 9/1985.

Synkän post-punkin suosion lasku näkyi monen yhtyeen kohdalla puheena suhteesta kulttibändiyteen ja siihen, tulisiko tästä imagosta päästä eroon. Bauhausin *Sky's Gone Out* albumin arvostelussa Soundissa toimittaja Pertti Ojala epäili yhtyeen kyllästyneen kulttibändin maineeseen ja pyrkineen korjaamaan tilannetta coveroimalla aikansa suuria kevyen rockin nimiä David Bowieta, Marc Bolania ja Brian Enoa.³⁴⁷ Eräässä yhtyeen haastattelussa vuonna 1983 toimittaja Gordon Dougie kuvasi yhtyeen tilannetta albumin *In The Flat Field* jälkeisessä tilanteessa jopa seuraavasti:

Ontot melodiat takasivat sen, että tämä albumi säilyi pienen kulttiporukan omaisuutena. Se oli aivan liian klaustrofobinen suurelle yleisölle. [--]Teeskentelyn teräksisen seinän oli löydettävä uusia keinoja nostaa itsensä undergroundin kultaisesta mädännäisydestä.

Haastattelussa asetettiin kaupallinen menestys hyvin terävästi vastakkain goottilaisen alakulttuurisen ilmaisun kanssa. Itsekeskeisyyden toimittaja kertoi vähitellen haihtuneen Bowie-covereiden myötä ja laulaja Peter Murphyn omaksuttua Bowien keksimän mielikuvitushahmon Ziggy Stardustin manttelin. Toimittaja myös totesi pisteliäästi ”[h]e etsivät inspiraatiota muusikon roolista ja halajavat kuitenkin kaupallisen menestyksen mammonaa”.³⁴⁸ Toimittaja ei kyseenalaistanut yhtyeen pyrkimyksiä laajentaa ilmaisuaan, mutta kuitenkin vihjaili, että yhtye ratsasti Ziggy Stardustin imagolla. Huomautus mammonasta on kahtalainen: toisaalta on selvää, että useimmat muusikot haluavat tulla toimeen musiikillaan, mutta vihjailu suosion- ja rahanhaluisuudesta voi olla terävä loukkaus, jos sillä vihjaillaan toimintaa, jossa autenttinen ilmaisu vaihdetaan ennemmin kaupalliseen menestykseen. Vaikka toimittaja koki Bauhausin avautumisen positiivisena suuntana, ei hän silti voinut välttyä esittämästä kehitystä itsensä myymisenä.

Vaikka Jorma Jortikka kehui vuoden 1983 lopulla Bauhausin avautumisen jatkuneen singlellä *She's In Parties*,³⁴⁹ ei yhtye kestänyt muodonmuutosta ja samana vuotena yhtye hajosi. Bauhausia muisteltiin jälkikäteen ”tietoisesti suosituksi”³⁵⁰, helposti vanhenevaksi ja ”oikeastaan huvittavaksi”.³⁵¹ Goottiin liittyvä muodonmuutos kuitenkin jatkui myös Bauhausin hajoamisen jälkeen. Yhtyeen uusi kokoonpano Love & Rockets, josta laulaja Peter Murphy puuttui, joutuisi muutaman vuoden päästä vastaamaan jatkuvasti goottiaikojen tekemisistään. Kun yhtye nousi 1980-luvun lopulla suosioon, vaikutti siltä, että se olisi kernaasti jättänyt menneisyydestään keskustelemisen sikseen. Rumban haastattelussa vuonna 1988 yhtye ei kuitenkaan itsekään pystynyt malttamaan Bauhausista puhumista. Uuden yhtyeen suojista Bauhaus tuomittiin yhden yön ihmeksi ja aallonharjalla ratsastajak-

³⁴⁷Ojala, Pertti, ”BAUHAUS: The Sky's Gone Out”, *Soundi* 2/1983.

³⁴⁸Gordon, Dougie, ”Bauhaus”, *Soundi* 4/1983.

³⁴⁹Jortikka, Jorma, ”BAUHAUS: She's In Parties / Departure”, *Soundi* 5/1983.

³⁵⁰Pop Jenkins, ”PETER MURPHY: Tale Of The Tongue”, *Rumba* 3/1987.

³⁵¹Rytöhonka, Tapani, ”PETER MURPHY: Love Hysteria”, *Soundi* 7/1988.

si, vaikka toisaalta sen myös myönnettiin olleen vähiten teennäisin kaikista tuon ajan yhtyeistä.³⁵²

Kaikesta huolimatta edes Love & Rocketsin musiikki ei tuntunut ottaneen tarpeeksi suurta loikkaa ulos vanhasta tyylijajistaan. Monet toimittajat kommentoivat yhtyeen tehneen hyvin selkeän isänmurhan, mutta yhtä monet näkivät sen kulkevan yhä tutuilla reiteillä. *Love And Rockets* -albumilla vuonna 1989 oli yhä ”bauhaustelevia kappaleita”,³⁵³ se oli myös ”kaupallista Bauhausia”, joka oli koomista yrittäessään olla sekä kevyttä että angstista.³⁵⁴ Toimittajilla ei ollut täyttä itseluottamusta sanaa viimeistä sanaa Love & Rocketsin nykytilasta. Toisaalta yhtye nähtiin goottilaisilta juuriltaan irronneena, toisaalta ei:

Sen merkitys, mitä bändi nyt tekee, voidaan ymmärtää vain menneiden hetkien valossa. Se selittää, miksi Love and Rocket-sissa kummittelee edelleen Bauhausin kirjo. Heidän on ollut mahdotonta ravistaa yltään vanha iho uutta seremoniaa varten, kuten monsieur Cohen asian ilmaisi vuosikymmen sitten. Ei siis ole mikään sattuma, että Love And Rockets mässäilee mustilla asuilla, idän filosofioilla ja makaabereilla mielikuvilla. Raskaan monumentalismin goottilaiset yhteydet ovat saattaneet hävitä, mutta heidän esi-isiensä Syd Barretin ja Marc Bolanin henki elää yhä.³⁵⁵

Bauhausin tarkastelu tiivistää hyvin goottimusiikin alennustilan; vuosikymmenen alun edesottamukset, joissa aikanaan ihmiset olivat täysillä mukana, koettiin vuosia myöhemmin kiusallisina ja ylimainostettuina. Gootissa oltiin mukana kuin nuoruuden huumassa, alun perin innoissaan, mutta aikuistuesssa näitä aikoja häpeillen. Myös Peter Murphyn soolouran vaihtoehtorockia kutsuttiin yksinkertaisesti aikuistumisprosessiksi, mielenmuutokseksi hieman hölmöjen menneiden vuosien jälkeen.³⁵⁶ Siihen nähden, miten Bauhausista on muodostunut kiistaton goottilainen klassikko, oli sen kohtaama tuomitseva puhe kulttibändiydestä aivan ainutlaatuista. Edes toimittajien suosikki-inhokki Banshees ei joutunut samanlaisen kritiikin uhriksi, eikä sillä toisaalta ollut missään vaiheessa erityistä tarvetta irtisanoutua aiemmasta tyylistään. Kansainvälisistä yhtyeistä ehkä juuri Bauhaus on paras rinnastus suomalaiseen Mustaan Paraatiin. Molemmat yhtyeet olivat oman aikansa sensaatioita, jotka pyrkivät ulos goottilaisesta tyylistä, joskin eri suuntiin. Muutoksen järjestykset kuitenkin ravistelivat ne molemmat palasiksi.

Virgin Prunes ei noussut 1980-luvulla Bauhausiin verrattavaan suosioon, mutta sen imago kulttibändinä oli samankaltainen. Siinä missä Bauhausin kuvattiin pyristelleen loppuvaiheissaan kulttiyh-

³⁵²Kosonen, Pauli, ”Rakkautta ydinaseiden varjossa”, *Rumba* 12/1988.

³⁵³Pop-Jori, ”LOVE AND ROCKETS: Love And Rockets”, *Rumba* 17/1989.

³⁵⁴Rytöhonka, Tapani, ”LOVE AND ROCKETS: Love And Rockets”, *Soundi* 10/1989.

³⁵⁵Gordon, Dougie, ”Bauhausin raunioista nousee Love & Rockets”, *Soundi* 12/1989.

³⁵⁶Rytöhonka, Tapani, ”PETER MURPHY: Love Hysteria”, *Soundi* 7/1988.

tyeen asemaa vastaan, kerrottiin Virgin Prunesin sen sijaan ottaneen nimikkeen mielellään vastaan.

Heidän menestystään ei mitata kansikuvien tai kovien myyntilukujen mittapuilla. He eivät tunnu piittaavan menestyksestä, miksi siis mitata sitä? Tästä syystä he ovatkin joutuneet ”riippumattomille listoille” ja kulttibändin asemaan.

Yhtye vahvisti tämän omalla suullaan myöhemmin samassa haastattelussa. Keskusteltaessa yhtyeen kehnosta taloudellisesta menestyksestä, tätä rahallista tilannetta toisaalta harmiteltiin, mutta toisaalta sitä pidettiin parempana vaihtoehtona itsensä myymiseen nähden.

Guggi: – On löydyttävä tilaa sellaisille yhtyeille kuin Virgin Prunes. Me emme halua mukaan rockmusiikin ja -teollisuuden oravanpyörään. Eiväthän ihmiset voi olla täysin kuuroja tällaiselle musiikille.

Gavin: – Soitamme sitä, mitä haluamme soittaa ja tulemme jatkamaan samaa rataa.³⁵⁷

Etenkään Virgin Prunesin kohdalla ei ollut epäselvää, että kyse oli häpeilemättömän alakulttuurisesta musiikista. Toistuvasti kulttibändiksi, pahaenteiseksi ja pelottavaksi³⁵⁸ kuvailtu yhtye oli imagoltaan Bauhausin ohella kuin goottibändin prototyyppi. Se oli yhtye, joka toimittajien mukaan valitsi pakanalliset kuolemanriitit ja mustan valkoisen sijasta,³⁵⁹ pukeutui kuin villi-ihmiset ja mustan magian harjoittajat.³⁶⁰ Näinä vuosina tämä tarkoitti enenevässä määrin kulttibändin ja alakulttuuriyhtyeen asemaa. Vaikka myös Virgin Prunes sai joskus tekotaiteellisuuteen ja vääränlaiseen ilmaisuun liittyvää kritiikkiä,³⁶¹ on huomattavaa, ettei se selkeästi halunnut luopua vielä 1980-luvun puolella goottilaisesta tyylistään. Puhe goottilaisen alakulttuurin katoamisesta ja goottilaisten muusikoiden kääntymisestä muunlaisen tyylin pariin vaikuttaa tämänkin esimerkin valossa liioittelulta.

Kaupallisuus ja kulttibändiys nousivat esiin myös Bansheesin kohdalla, kun yhtyeeltä tiedusteltiin syitä sen koettuihin tyylinmuutoksiin vuonna 1986 (kursiivilla toimittaja).

Me emme ole koskaan myyneet itseämme halvalla, mutta olemme jatkuvasti pyrkineet kaupallistamaan musiikkiamme oman näkemyksenne mukaan. Jokainen julkaisemamme single voisi meidän mielestämme yltää listaykköseksi.

Ja samalla tuhota Bansheesien kulttibändimaineen?

Siouxsie: – Niin emmehän me halua rikastua musiikillamme. Kukapa haluaisi listaykkösen ja mukavasti rahaa pankkitilille?³⁶²

³⁵⁷Gordon, Dougie, ”Synkkyys on ilomme”, *Soundi* 4/1983.

³⁵⁸Jortikka, Jorma, ”VIRGIN PRUNES: If I Die I Die”, *Soundi* 4/1983.

³⁵⁹Gordon, Dougie, ”Synkkyys on ilomme”, *Soundi* 4/1983.

³⁶⁰Jortikka, Jorma, ”VIRGIN PRUNES: If I Die I Die”, *Soundi* 4/1983.

³⁶¹Arvostelija epäselvä, ”Virgin Prunes: Moments and Mine (Despite Straight Lines) / In the Greylight / War”, *Soundi* 8/1981.

³⁶²Koivio, Esa, ”SIOUXSIE & THE BANSHEES: Teimme yhtä LP:tä kaksi vuotta!”, *Soundi* 6/1986.

Toimittajan kysymys ja Siouxsie Siouxin vastaus ovat ironian täyttämiä, mutta puhuvat tärkeistä odotuksista sekä musiikkiteollisuuden lainalaisuuksista. Goottilaisten yhtyeiden ominaisuutena on pidetty kulttiasemaa, joka on edellyttänyt tiettyä alakulttuurisuutta ja huonoa valtavirtaista kaupallista potentiaalia. Jokainen muusikko haluaisi kuitenkin menestyä musiikillaan, mutta samalla olla myymättä itseään. Luovuuden ja kaupallisuuden ristiriita on kapitalistisen kulttuuriteollisuuden ytimessä. Katkelmassa kuitenkin ilmenee myös, miten Banshees ei aseta omaleimaisuutta ja kaupallista menestystä täysin vastakkaisiksi ilmiöiksi. Puhe oman näkemyksen mukaisesta kaupallistamisesta viestii asenteesta, jonka mukaan kaupallinen menestys ei ole riippuvaista täydellisestä alakulttuurisesta tai genren mukaisesta ilmaisusta luopumisesta. Juuri Bansheesin ja The Curen kohdalla olikin 1980-luvun puolivälissä leimallista, että niiden samaan aikaan nähtiin väitetysti siirtyvän kulttibändimäisestä tyylistä kohti kaupallisesti uskottavampaa tyyliä, mutta niiden tyylin omaleimaisuus ei arvosteluiden perusteella tuntunut vähentyvän.

Nahkahousugoottien esiinmarssi

Vuosikymmenen puolivälissä suosiota alkoi saada Sisters of Mercyn ja The Missionin siivittämänä kolmas merkittävä goottilaisen rockin muoto. Aiempien vuosikymmenten rockia ja goottilaista synkkyyttä yhdistelevä goottilainen rock on post-punk-vaikutteisen musiikin rinnalla merkittävä goottilaisen musiikin imagoon vaikuttanut tyyli. Sen kaksi pääasiallista edustajaa, Sisters of Mercy ja The Mission, ovat edelleen tunnustettuja goottilaisia arkkityyppejä.

Sisters of Mercyn ensimmäisen albumin *First And Last And Always* arvostelussa Rumbassa vuonna 1985 esiintyi mielenkiintoinen rekisteri, jossa toimittaja Joose Berglund ei toisaalta kritisoinut yhtyettä, mutta kuitenkin kuvaili sen olemaan vähän naurettava, korni ja plastiikkinen. Yleisestikin arvostelu oli kuin parodia gootin estetiikasta ja juurista: mustiin pukeutunut (ja öisinkin aurinkolaseja käyttävä) yhtye kuuntelee korvalappustereoista Bauhausia samalla, kun se kaivaa The Doorsin laulajaa Jim Morrisonia ylös haudastaan.³⁶³ Puhetapa kieli mielenkiintoisesta suhtautumisesta goottilaisen synkkyuden ilmaisuun. Vuosikymmenen alun totisen tulkinnan rinnalla sijaa sai dramatisoitu, ”plastiikkinen” tulkinta, jossa goottilaisilla stereotyypeillä saattoi leikitellä ja niitä voitiin käyttää ylilyöväällä ja ironisoivalla tavalla.

Tästä ilmaisutavasta huolimatta goottirockin negatiivisesta leimasta kieli kuitenkin se, että kiistattona goottiuden suurnimenä jopa Sisters of Mercyn nokkamies Andrew Eldritch itsekin karsasti goottileimaa.³⁶⁴ Post-punkin historiasta kirjoittanut Simon Reynolds tuomitsee mielenkiintoisesti Sisters of Mercyn (sekä The Cultin) kehityksen taantumuksena, jossa post-punk-vaikutteet yhdistet-

³⁶³Berglund, Joose, ”SISTERS OF MERCY: First And Last And Always”, *Rumba* 10/1985.

³⁶⁴Jones, Harri, ”Aina ja ikuisesti”, *Rumba* 3/1988, 38; Baddeley 2005, 366.

tiin heviversiointeihin. Hän siteeraa juurikin Sisters of Mercyn Andrew Eldritchia, joka halusi korostaa musiikkinsa nimenomaista rock-luonnetta sekä rock-musiikin typeryyttä ja estottomuutta, verrattuna aikaisempien vuosien post-punk-taiteiluun.³⁶⁵ Asenne selittää hyvin miksi yhtye ei ole gootti-nimitystä syleillyt.

4. Goottien marginalisaatio ja uuden aallon jälkimainingit (1986–1989)

Vuosikymmenen puoliväli oli voimakas muutosvaihe suomalaiselle goottirockille. Vaikka tyylilajin yhtyeet eivät kokonaan kaikonneet, ei musiikki enää koskaan noussut samanlaiseen suosioon kuin 1980-luvun alussa, kun Musta Paraati ja sen hengenheimolaiset ihastuttivat rockkansaa. Vuonna 1987 perustettu suomalaisen nykygootin suuri nimi Two Witches sai osakseen vain rajattua kulttisuosiota, vaikka se on noussut sittemmin suomalaisen goottirockin pitkäikäisimmäksi, eniten levyttäneimmäksi ja kansainvälisesti suosituimmaksi yhtyeeksi.

Kansainvälisesti tilanne oli samanlainen. Paine uskottavamman musiikin suuntaan oli voimakas ja näkyi niin toimittajien kirjoittelussa kuin monien yhtyeiden toiminnassa. Goottirockilla oli yhä korkean profiilin edustajansa: The Mission ja Sisters of Mercy olivat kansainvälisiä gootin toisen aallon suuria bändejä, eivätkä monet takavuosien suuret goottirockin nimet, kuten The Cure, olleet oikeastaan todellista pesäeroa tyylilajiin tehneet. 1980-luvun alun kaltaista huumaa ei kuitenkaan goottirockille ollut enää tiedossa. Myös goottirockin estetiikka oli kokenut muutoksia. 1980-luvun alun punk-lähtöinen musiikki oli tehnyt tilaa dramaattisemmalle, jopa yliampuvan teatraaliselle syntetiselle. Kun goottirockia tarkastelee vuonna 1989 ja vertaa sitä siihen, miltä se näytti vuosikymmenen alussa, on kasvokkain rajusti muuttuneen ilmiön kanssa.

4.1 Suomen kahden vuoden horros ja uuden goottilaisuuden kasvu

Mustan Paraatin hajoamisen myötä vuonna 1985 suomalaiselta goottirockilta tuntui kadonneen pohja. Monet Mustan Paraatin menestyksen myötä huomiota saaneet yhtyeet, kuten Syyskuu ja Silmät, päättivät uransa ennen Paraatia, eikä niiden perään lehdissä muisteltu. Toiset yhtyeet, kuten Liikkuvat Lapset, Pyhät Nuket ja Psykyke, jatkoivat uraansa, mutta ne lipuivat kaikki gootin piiristä muihin tyylilajeihin, kunnes lopulta osa niistäkin hajosi. Useimmat vuosien 1983–1985 pienet yhtyeet jäivät unholaan. Vaikka lukuisia pienempiä bändejä syntyi yhä, kuihtuivat ne monesti ensimmäisten levytystensä jälkeen. Soundissa ja Rumbassa näitä pienempiä yhtyeitä nousi esiin enää harvakseltaan, mutta tasaisesti. Suosikissa nousivat pinnalle vain takavuosien suuret nimet Liikkuvat Lapset ja Pyhät Nuket, eikä siellä huomioitu vuosikymmenen loppupuolella kulttisuosiota saavuttaneita uudempia yhtyeitä, kuten aiemmin mainittua Sisters of Mercya ja suomalaista Two Witchesia.

³⁶⁵Reynolds 2005, 436–437.

Gootin suuret ajat olivat Suomessa ohitse, mistä puhui useimpien bändien lyhytikäisyys. Näihin pikkubändeihin suhtauduttiin kahtalaisella tavalla: monet niistä otettiin vastaan mukiinmenevänä musiikkina omassa mustassa marginaalissaan, toisiin suhtauduttiin ajalle tyypillisellä perusinholla synkkää rockia kohtaan. Aiempien vuosien tendenssejä seuraillen musiikki koettiin tylsäksi ja harmaaksi, kenties vielä entistä korostuneemmin. Yhtyeiltä penättiin kehitystä kohti toisenlaista esteetiikkaa, koska goottirockin nähtiin olevan jo taakse jääneen ajan ilmiö. Synkällä rockilla saattoi kuitenkin saada yhä hyviä arvioita, kuten suomalaiset Dorian Gray³⁶⁶ ja Nymfodite³⁶⁷ osoittivat. Goottilaisesta luonteestaan huolimatta nämä yhtyeet myönnettiin omalla sarallaan lupaaviksi ja mielenkiintoisiksi, vaikka niille ei suurempaa arvostusta suotukaan. Toisaalta Dorian Grayn ensimmäiseen demoon suhtauduttiin vielä epäillen ja Musta Romanssi³⁶⁸ sekä Portobello³⁶⁹ saivat penseän vastaanoton, koska niitä epäiltiin menneiden aikojen jäänteiksi. Absence D'Esprit,³⁷⁰ Hearthill³⁷¹ ja aiemmin mainittu Nymfodite³⁷² saivat suurimmat kehunsa siitä, että ne pyrkivät löytämään reittiä ulos mustasta tunkkaudestaan.

Aikaisemmista vuosista selvinneetkin yhtyeet pyrkivät jättämään synkän rockin sikseen. Muutos ei kuitenkaan taannut menestystä Liikkuville Lapsille, Pyhille Nukeille ja Psyykkeelle. Kovimmin muutoksen hakeminen iski Psyykkeeseen, joka haki uusia uria 1980-luvulla suureen suosioon nousutta Dingoa seurailemalla. Pyrkimys tuomittiin täydellisesti ja muutos porigootista porirockkiin herätti lähinnä peittelemätöntä inhoa.³⁷³

Varsinainen Pyhät Nuket hajosi jo vuonna 1985, mutta sen jatkaja Nuket, laulajaa vaihtaneena, jatkoi sen kivistä polkua pilkan ja itsensä myymisen syytösten keskellä. Pyhät Nuket oli jo ennen vuotta 1985 käymässä lävitse rock'n'roll-muodonmuutosta. Sama ilmiö oli näkynyt myös Mustan Paraatin kohdalla haluna alkaa soittaa suurempaa rockia ilman aikakauden post-punkille tyypillisiä synkkiä ja taiteellisia vaikutteita. Pyhien Nukkejen vuosikymmenen alkupuolen loikkaus punkista kohti Lords of the New Churchin, Dington ja Mustan Paraatin sekoitusta tuomittiin monesti trendiloikaksi ja Nukkejen vuosien 1986–1989 siirtymä kohti rock'n'rollia tuomittiin samoin sävyin. Kuten aiemminkin, bändi pyrki selittämään kehitystä luonnollisena kasvuprosessina, mutta toimittajat

³⁶⁶Kervinen, Matti, ”DORIAN GRAY: 1986 A.D.; KIIMA: Kiima; MAHO NEITSYT: Vitustakos näistä tietää”, *Rumba* 7/1986; Kirjoittaja epäselvä, ”DORIAN GRAY: 1986 ad -EP (?). KIIMA: EP”, *Soundi* 5/1986; Miettinen, ”Uudemot: DORIAN GRAY”, *Rumba* 21/1986.

³⁶⁷Suihkonen, Markku, ”NYMFODITE: Rumpalittyttö”, *Rumba* 13/1986; Kostiainen, Pasi, ”NYMFODITE: Mene pois”, *Rumba* 1/1987; Miettinen, ”Uudemot: NYMFODITE”, *Rumba* 12/1987.

³⁶⁸Junna, Mika, ”MUSTA ROMANSSI EP: Argentiina – Vapaus – Hyvää yötä / Allah – The A.O.R. – Eternity”, *Soundi* 12/1987; Pop Jenkins, ”Musta Romanssi: Argentiina”, *Rumba* 24/1987.

³⁶⁹Kale, Ismo, Katz, Miettinen, ”Uudemot: Portobello”, *Rumba* 15/1987.

³⁷⁰Miettinen, ”Uudemot: Absence D'Esprit”, *Rumba* 19/1986.

³⁷¹Miettinen, ”Uudemot: Hearthill”, *Rumba* 1/1987; Miettinen, ”Uudemot: Hearthill”, *Rumba* 15/1987.

³⁷²Miettinen, ”Uudemot: NYMFODITE”, *Rumba* 12/1987.

³⁷³Lehtinen, Leena, ”PSYYKE: Ruusutarha; AIKA: Musta timantti”, *Rumba* 6/1986.

eivät selitystä nielleet. Nukkeja ei enää rinnastettu gootirockyhtyeisiin, mutta sen muutosta verrattiin osuvasti kansainvälisesti suosittuun The Cultin vastaavaan kaltaiseen siirtymään. Toisin kuin The Cult, Nuket ei onnistunut ravistelemaan jäljittelijän imagoaan harteiltaan missään vaiheessa.³⁷⁴

Liikkuvien Lasten asema goottimusiikin kartalla ei alun perinkään ollut selkeä. Suomalaisen musiikin kentällä sille annettiin aiempina vuosina ja myös koko sen loppu-uran aikana vuoteen 1987 asti oma lokero, jossa sitä ei helposti verrattu mihinkään muuhun yhtyeeseen, kotimaiseen tai muuhun. Sekä Soundissa että Rumbassa sen lippua jaksettiin kantaa hyvin pitkään kaupallisen menestyksen hitaasta alusta huolimatta, vedoten sen uniikkiin ilmaisuun ja taiteellisiin meriitteihin. Vuosina 1986–1987 kuitenkin alettiin yhtyeen kohdalla puhua valtavirtaistumiskehityksestä. Vaikka edelleenkin Suosikissa yhtyeen vuonna 1986 julkaistua singleä *Sinut haluan* kritisoitiin synkäksi ja ahdistavaksi³⁷⁵ ja sekä Soundissa että Rumbassa sen myönnettiin olevan raskas,³⁷⁶ annettiin myöhemmissä arvosteluissa ja haastatteluissa ymmärtää, että Liikkuvien Lastenkin suunta on kohti leveämpiä levymarkkinoita. Rumban haastattelussa vuoden 1986 lopulla yhtyeen kerrottiin päässeen eroon ”taide/postpunk-vääristymistä” ja kirjoittaneen sopimuksen suuren levy-yhtiön EMI:n kanssa. Erikoisena piikittelynä yhtyeen mainittiin myös muuttuneen ”itse ajatteleviksi yksilöiksi”,³⁷⁷ ikään kuin vastakohtana muusikoille, joiden nähtiin orjallisesti seurailleen jotain vuosikymmenen alusta periytyntä tyyliä. Kuitenkin Liikkuvat Lapset hajosi vuonna 1987, juuri kun lehtikirjoittelun perusteella sille olisivat auenneet suuret markkinat ja menestys. Vuoden lopulla julkaistussa Tuula Amberlan sooloprojektin haastattelussa Amberla totesi, ettei Liikkuvia Lapsia juuri kukaan jäänyt kaipaamaan,³⁷⁸ vaikka vielä vajaata vuotta aikaisemmin Amberla tuomitsi juuri sivuprojektinsa ”rataanpyöränä” toimimiseksi. Liikkuvat Lapset ilmeisesti lopulta hylättiin nimenomaan siksi, ettei sen epäkaupallista potentiaalia enää kestäty.³⁷⁹

Liikkuvien Lasten, Pyhien Nukkejen ja Psyhykkeen katoaminen yksi kerrallaan oli lopullinen naula 1980-luvun alun suomalaisen goottilaisen post-punkin arkkuun. Tyyllilajin kaikki alkuperäiset yhtyeet olivat hajooneet. Toisin kuin kansainvälisten yhtyeiden kohdalla, eivät yhtyeet kyenneet muuttamaan muotoaan ja takaamaan pitkäaikaista suosiota. The Curen, Bansheesin ja The Cultin kaltaisia menestystarinoita ei Suomessa ilmennyt. Vuosikymmenen lopulla kuitenkin helsinkiläisessä Le-

³⁷⁴Berglund, Joose, ”Pyhät Nuket – musiikkia vai meikkileikkejä?”, *Rumba* 3/1986; Kuusinen, Rami, ”NUKET: Piiskattu maa”, *Rumba* 11/1986; Berglund, Joose, ”NUKET: Kolmas näytös”, *Rumba* 12/1986; Juntunen, Juho, ”NUKET: On maantiellä mittaa”, *Suosikki* 6/1988.

³⁷⁵Juke Box Jury, ”LIKKUVAT LAPSET: SINUT HALUAN/Marssi”, *Suosikki* 4/1986.

³⁷⁶Nikkola, Jari, ”LIKKUVAT LAPSET: Sinut haluan”, *Rumba* 4/1986; Jortikka, Jorma, ”LIKKUVAT LAPSET: Sinut haluan / Marssi”, *Soundi* 3/1986.

³⁷⁷Nikkola, ”Viiden vuoden perheterapia”, *Rumba* 23/1986.

³⁷⁸Juntunen, Juho, ”Tulevaisuus on hyvä, vaikka Lulu on kuollut ja lapset eivät liiku”, *Soundi* 12/1987.

³⁷⁹Junna, Mika, ”Kuolleet kaupungin LAPSET”, *Soundi* 2/1987.

pakko-yökerhossa pidettiin vielä 1980-luvun alun tunnelmiin katsantoa tehnyt reunion-ilta.³⁸⁰ Lisäksi jotkin yhtyeet, kuten Pyhät Nuket, Musta Paraati ja Psykyke, ovat sittemmin tehneet 2010-luvulla paluukonsertteja 1980-luvun hengessä.

1980-luvun aikana goottilainen musiikki koki muodonmuutoksen punkinjälkeisestä musiikista leimallisen mustan kauhuromanttisen imagonsa omaavaksi, jollaisena se nykyään tunnetaan. Kansainvälisesti kehitys näkyi kauhurockisten Batcave-yhtyeiden ja synkän dramaattisten goottirock-musiikin suurten tähtien synnyssä. Suomessa Batcave-yhtyeiden välivaihe jäi tapahtumatta, vaikka Psykyke halusikin rinnastaa itsensä Sex Gang Childreniin ja Sisters of Mercyyn.³⁸¹ Kun kansainväliset Batcave-yhtyeet, kuten Alien Sex Fiend ja Specimen, aiheuttivat pahennusta suomalaistenkin musiikkilehtien sivuilla, elivät synkän rockin bändit Suomessa horrosvaihettaan. Kun goottilainen rock nosti päätään Suomessa jälleen vuoden 1987 jälkeen, otti se arsenaaliinsa häpeilemättömästi vampyyrit ja kuoleman alavireen, ilman Batcave-vaiheen riehakkuutta ja parodisuuteen yltävää yli-lyömistä. Toisaalta tämä tyyli ei myöskään seurailut The Missionin ja Sisters of Mercyn viitoittamaa rock'n'roll-imagoa, vaan oli jonkinlainen hillitty hybridi.

Uusgoottilaiset

1980-luvun lopun Suomen uudet goottilaiset uranuurtajat Russian Love ja Two Witches olivat luonteeltaan selkeästi alakulttuurisempia kuin niiden puolen vuosikymmenen takaiset edeltäjät. Siinä missä Musta Paraati valloitti musiikkilehtien sivut ja myyntilistojen kärjet jo ensijulkaisustaan lähtien, jäivät uudet tulokkaat selkeästi pienemmälle huomiolle. Sekä Russian Love että Two Witches julkaisivat levyjään aluksi omakustanteina omien levy-yhtiöidensä kautta. Monet Two Witchesin ensimmäisistä julkaisuista ovat split-singlejä synkän syntikkapopin yhtyeen Advanced Artin kanssa. Yhtyeet pitivät yhtä tekemällä muun muassa yhteisjulkaisuja ja esiintymällä Two Witchesin jäsenten järjestämällä Black Celebration -klubilla Tampereella vuoden 1988 alussa.

Suomen kahden vuoden hiljaiselon aikana toiminnassa oli myös joitakin pienempiä yhtyeitä, joita tuotiin esille aiemmassa käsittelyluvussa. Vaikka nämäkin yhtyeet saattoivat saada rajallista kiitosta musiikkilehdissä, eivät ne kaikesta huolimatta onnistuneet kantamaan itseään muutamia julkaisuja pidemmälle. Useimmiten kritiikkinä näitä yhtyeitä kohtaan oli pyrkimys kiinnittyä liiaksi vuosikymmenen alun tyyliin, tylsään tukahduttavaan harmauteen. Kun Russian Love ja Two Witches vuoden 1988 alussa arvosteltiin ensi kertaa Soundissa ja Rumbassa, eivät arvostelijat peitelleet sitä, että myös nämä yhtyeet olivat liikkeellä voimakkaan goottilaisin sävyin. Myös niitä kritisoiitiin syntikistelystä, mutta täyttä tyrmäystä niille ei annettu. Russian Loven ensimmäisen demon perusteella

³⁸⁰Kärkkäinen, Heidi, ”Inside by Heidi”, *Suosikki* 12/1987.

³⁸¹Valli, Virve, ”Psykyke soittaa MUTANTTIMUSIIKKIA”, *Rumba* 2/1985.

yhtyettä kehuittiin Rumbassa hyväksi angstibändiksi ja ”neurogoottirockiksi”, joka olisi kaksi vuotta sitten ollut hyvinkin laadukas.³⁸²

Russian Love oli liikkeellä vielä suhteellisen tutuin post-punk-sävyin, siinä missä Two Witches omaksui paljon räikeämmän goottilaisen estetiikan. Two Witches ei lehtien sivuilla saavuttanut yhtä suurta suosiota kuin Russian Love (vaikka sen myöhemmät vaiheet olivatkin valoisimmat) ja yhtye jäikin joskus samoilla julkaisuilla esiintyneen Advanced Artin jalkoihin,³⁸³ mutta myöhemmin se sai kehuja omilla säännöillä pelaamisesta.³⁸⁴ Vampyyriestetiikallakaan leikkely ei herättänyt toimittajan inhoa, vaan pikemminkin keräsi kehuja tyylikkäästä tunnelman luomisesta.³⁸⁵ Kun kaikki kolme yhtyettä, Russian Love, Two Witches ja Advanced Art, esiintyivät Tampereen Black Celebration -klubilla vuonna 1988, sai jokainen yhtye harvinaislaatuista suitsutusta. Russian Loven harmiteltiin jäävän ilman ansaitsemaansa huomiota yleisöltä, Two Witchesia taas kehuittiin omaperäisimmäksi ja kokeilevimmaksi bändiksi koko iltana, niin runolliseksi kuin dramaattiseksi. Suomen julistettiin saaneen uuden synkän kulttibändin. Julistus oli liki ennenkuulumaton kehu goottilaiselle yhtyeelle aikana, jolloin synkällä dramatiikalla sai yleensä osakseen vain kritiikkiä. Esiintyjä kehuittiin tyylikkyydestään, mikä oli yllättävää siihen nähden, minkä verran goottirockareita oli vuosien varrella kritisoitu muovisuudesta, teennäisyydestä ja yliyrittämisestä.

Yleishuomiona kaikista neljästä Black Celebration -klubissa esiintyneestä yhtyeestä: bändit olivat tyylikkäitä lavalla – mustia pukuja, komeita kampauksia, ei lainkaan rikkinäisiä farkkuja tai heinähattuja. Eli nämä aloittelevat yhtyeet voisivat opettaa monelle A-sarjan Suomirockbändille miltä lavalla pitäisi näyttää.³⁸⁶

Toisen aallon gootitkaan eivät kuitenkaan selvinneet ilman kritiikkiä. Jotkin arviot tuttuun tapaan kritisoivat yhtyeitä taaksepäin tuijottamisesta, laskevan ja epäuskottavan trendin edustamisesta, tunteköyhyydestä sekä ”goottidivisioonapaatuksesta”.³⁸⁷ Goottirock ihastutti ja vihastutti, mutta menestys puhui puolestaan. Toisin kuin lukuisilla 1980-luvun lyhytikäisillä suomalaisilla goottirock-bändeillä, Russian Loven ura jatkui pitkälle 1990-luvulle ja Two Witchesin ei ole lakannut vielä. Musiikki on jäänyt marginaaliyleisön ilmiöksi, mutta tuo pieni elämä on hyvin elinvoimaista.

³⁸²Miettinen, Kale, Ismo, Katz, ”Uudemot: Russian Love”, *Rumba* 15/1987.

³⁸³Sundholm, ”TWO WITCHES: Pimeyden jousi/Cat’s Eyes; ADVANCED ART: Black Roses/No Answers No Solutions (7”)”, *Rumba* 23/1988.

³⁸⁴Nieminen, Alex, ”TWO WITCHES: Cat’s Eyes (Black Lipstick Mix) – Child / ADVANCED ART: From Nothing To Nothing – Steel”, *Soundi* 4/1989.

³⁸⁵Ojala, Pertti, ”RUSSIAN LOVE: Two – Paper Dolls (Break The Records) / TWO WITCHES: Like Christopher Lee – Vampire Girl”, *Soundi* 9/1989.

³⁸⁶Mäkinen, Tero, ”Alive: DD, Russian Love, Two Witches, Advanced Art. Black Celebration -klubi, Tampere”, *Rumba* 6/1988.

³⁸⁷Sundholm, Jukka, ”New Torpedoes: TWO WITCHES: Like Christopher Lee / Vampire Girl; RUSSIAN LOVE: Two/Paper Dolls”, *Rumba* 15/1989; Luoto, Santtu, ”TWO WITCHES & ADVANCED ART: Candy 2”, *Rumba* 4/1989; Miettinen, ”RUSSIAN LOVE/TWO WITCHES: Two/Paper Dolls // Like Christopher Lee/Vampire Girl”, *Rumba* 18/1989.

4.2 Räsynukketanssin päätös

Vuosikymmenen puolivälin jälkeen goottilaisen musiikin marginalisaation tie näyttäytyi monelle toimittajalle itsestäänselvytenä. Musiikkilehtien sivuilla rakennettiin kuvaa, miten goottilaiset muusikot itse kääntyivät tyylilajiaan vastaan ja muutoksessaan viivyttelevät olivat tuomittuja taiteelliseen alennustilaan. Kuva goottilaisuuden täydestä katoamisesta ei kuitenkaan ollut todenmukainen. Sen sijaan goottilaisuus muutti muotoaan, mutta myös herätti henkiin hyvin tuttuja ilmene- mismuotoja 1980-luvun alusta.

Goottirockille voidaan osoittaa muutamia merkittäviä käännekohtia 1980-luvulta. Tyylilajin margi- nalisoitumisen kannalta kaikkein oleellisimpia olivat The Curen ”synkkyyskrapula” *Pornography*- albumin myötä vuoden 1982 jälkeen, Bauhausin hajoaminen vuonna 1983 sekä The Cultin tyylin- vaihto goottirockista hard rockiin albumien *Love* ja *Electric* myötä vuosina 1985–1987. Nämä ta- pahtumat herättivät musiikkilehdistön pohtimaan gootin väistymistä ”terveemmän” musiikillisen kehityksen edeltä. Goottirockin suurten nimien poistumista synkän musiikin areenalta pidettiin osoituksena tyylin olemattomasta tulevaisuudesta. Etenkin The Cultin muodonmuutokselle annettiin vuosina 1986–1989 yllättävän paljon painoarvoa siihen nähden, että yhtye ilmestyi kuvioihin vasta vuonna 1983, siis vuosia sen jälkeen, kun Banshees, The Cure, Joy Division ja Bauhaus olivat po- pularisoineet synkän post-punkin. The Cultin rooli goottilaisena auktoriteettina vaikuttaa huomatta- vasti uutisoitua jälkisyntyisemmältä.

Kuten aiemmin käsitellyn Suomen kohdalla, alkuperäinen post-punk-perustainen goottirock oli vä- hemmistössä myös kansainvälisesti 1980-luvun puolivälistä eteenpäin. Niin vihattu ja rakastettu Banshees, maineeseen noussut The Cure kuin tyyliloikkauksen juhlistu airut The Cult pyrkivät ha- nakasti uusille urille. Jo aiemmin esiteltiin Bansheesin laulajan Siouxsie Siouxin lainaus, jossa tämä ironisesti selitti yhtyeen suhdetta heidän omaan tyyliinsä ja ulkoisiin odotuksiin (toimittajan kysy- mykset kursiivilla).

Kuinka paljon kaupallisuuden paineita levy-yhtiönne kasasi nis- kaanne?

Siouxsie: – Tietysti joku Creatures-sivuprojekti oli helpompi to- teuttaa siinä mielessä että meille ei pantu mitään rajoituksia, mutta sellaiselle pohjalle on mahdoton yrittää rakentaa uraa täs- sä bisneksessä. Me emme ole koskaan myyneet itseämme hal- valla, mutta olemme jatkuvasti pyrkineet kaupallistamaan mu- siikkiamme oman näkemyksenne mukaan. Jokainen julkaise- mamme single voisi meidän mielestämme yltää listaykköseksi.

Ja samalla tuhota Bansheesien kulttibändimaineen?

Siouxsie: – Niin emmehän me halua rikastua musiikillamme.

Kukapa haluaisi listaykkösen ja mukavasti rahaa pankkitilille?³⁸⁸

Kulttibändiys ja kaupallisuus olivat auttamattomasti vastakohtia ja näytti siltä, että jälkimmäinen veisi voiton. Muutoksen täydellisyydestä voi olla kuitenkin montaa mieltä. Bansheesin yleisön todettiin vuonna 1986 edelleen olevan mustiin pukeutujia³⁸⁹ ja yhtyeen musiikki oli edelleen toisinaan ”tuttua englantilaista mustaa pullaa”.³⁹⁰ Kaikki toimittajat eivät myöskään olleet tässäkin vaiheessa heti ensimmäisenä synkkyyttä tuomitsemassa. Yhtyeen vuonna 1986 ilmestyneen *Tinderbox*-albumin arvostellut Matti Kervinen totesi Rumbassa kaipaavansa takaisin yhtyeen vanhaa tyyliä ja ilmoitti ryömivänsä takaisin mustiin syövereihin, kunnes yhtye palaisi taas juurilleen.³⁹¹

Banshees julkaisi vuonna 1987 cover-kappaleista koostuvan albumin *Through the Looking Glass*. Albumin arvostelussa Rumbassa mainittiin, miten ”[v]iimeisetkin gootit alkavat kohta lopetella räsynuketanssiaan.”³⁹² The Cultin kitaristi Billy Duff kommentoi samana vuonna Rumbassa sääliään sävyyn Bansheesin päätöstä levyttää cover-albumi avatessaan oman yhtyeensä kehitystä:

– Tavallaan kysymys on siitä, että jokaisen on suljettava omat ympyränsä itse. Siouxsie And The Banshees teki sen levyttämällä täyden lp:n cover-versioita. He eivät tienneet mihin mennä, raukat. Minä en pelkää katsoa taaksepäin.³⁹³

Bansheesin repertuaari oli 1980-luvun aikana kiistatta laajentunut, mutta tämä tapahtui räsynuketanssin päättymisen sijasta poukkoilevaan ja arvaamattomaan tyyliin siirtymisenä, jossa sekoitettiin aikalaistoimittajien silmissä niin kamaripopppia,³⁹⁴ punkin rankkuutta kuin yhtyeen omia taiteellisesti ymmärrettyjä kokeiluja.³⁹⁵

Bansheesin nähtiin olevan lajinsa viimeinen edustaja, jonka taipuminen tietäisi viimeistä naulaa oman aikakautensa goottilaisen musiikin arkkuun. Billy Duffyn kommentissa näkyi 1980-luvun loppupuoliskolla syntynyt alkuperäisen rockin diskurssi, jonka pioneerina The Cult toimi näkyvästi ja onnistuneesti. Myös tutkijat Andi Harriman & Marloes Bontje ovat pitäneet vuotta 1987 käännekohtana gootille. Heidän mukaansa kaupallinen menestys oli laimentanut usean uraa uurtaneen goottiyhtyeen tyylin valtavirtaisemmaksi. Gootin puhtaus oli kärsinyt kolauksen, kun uudet gootibändit olivat paljon aikaisempaa sopuisampia valtavirran kanssa. Tyyllilajin alakulttuurimaisuutta oli hälventänyt jo pelkästään se, että goottivaatteitakin sai yhtäkkiä paljon helpommin käsiinsä kauppal-

³⁸⁸Koivio, Esa, ”SIOUXSIE & THE BANSHEES: Teimme yhtä LP:tä kaksi vuotta!”, *Soundi* 6/1986.

³⁸⁹Tolkki, Kristiina, ”Siouxsie and The Banshees. Lontoo”, *Rumba* 1/1986.

³⁹⁰Juke Box Jury, ”SIOUXSIE & THE BANSHEES: SONG FROM THE EDGE OF THE WORLD/The whole price of blood”, *Suosikki* 10/1987.

³⁹¹Kervinen, Matti, ”SIOUXSIE & THE BANSHEES: Tinderbox”, *Rumba* 10/1986.

³⁹²Palomäki, Harri, ”SIOUXSIE AND THE BANSHEES: Through The Looking Glass”, *Rumba* 7/1987.

³⁹³General Njassa & Sorjanen, Axa, ”Ympyrä sulkeutuu”, *Rumba* 9/1987.

³⁹⁴Kervinen, Matti, ”SIOUXSIE & THE BANSHEES: Tinderbox”, *Rumba* 10/1986.

³⁹⁵Roberts/S.I.N., Christ, ”Postmodernia glamourbillyä?”, *Rumba* 3/1987.

lisista lähteistä.³⁹⁶ Bansheesin räsynukketanssin päättymisen julistaminen vaikutti kuitenkin liioitellulta siinä mielessä, että tässäkin vaiheessa Bansheesin arvaamaton tyyllinen heittelehtiminen loi epävarmuutta siitä, millaista musiikkia yhtye oikeastaan teki.

The Curen puhuttiin jo aiempina vuosina keventäneen linjaansa *Pornography*-albumin jälkeen ja jättäneen post-punkin mustat vaiheet taaksensa. *Standing On The Beach* -singlekokoelman arvostelussa Rumbassa vuonna 1986 käytiin lävitse yhtyeen vaiheita ja esitettiin narratiivi, jossa alun ”poukkoilevan pentuvaiheen” kautta oli kuljettu ”post-punkin mustisvaiheeseen” ja lopulta värikkääseen ja ilmavaan poppiin.³⁹⁷ Yhtye itsekin antoi ymmärtää jättäneensä synkistelyn taakseen. Rumban haastattelussa kesällä 1987 Robert Smith ihmetteli, miksi yleisö ja lehdistö oletti yhtyeen pukeutuvan aina vain mustaan.³⁹⁸ The Cure julistettiin Rumbassa *Kiss Me Kiss Me Kiss Me* -albumin arvostelussa vuonna 1987 ainoaksi 1980-luvun alun post-punk-yhtyeeksi, joka oli onnistunut säilyttämään luomisvoimansa, siinä missä muut yhtyeet eivät olleet halukkaita murtautumaan genrensä konventioista ulos.

The Cure taitaa olla vuosikymmenen alun postpunkin suurista nimistä ainoa, joka vielä merkitsee jotain. Club Smith on selviytynyt, koska sillä on ollut terveen epäkunnioittava asenne, paitsi musiikkibisneksen, myös ns. rockpiirien kirjoittamattomia sääntöjä kohtaan, sekä uskallusta tarpeen vaatiessa karistaa matkan varrella kertynyt myyttinen painolasti, saattamalla itsensä naurunalaiseksi.³⁹⁹

Yllättäen Smith kuitenkin myös valitteli yhtyeellä olevan liikaakin suosiota uusimman albumin myötä. Hän kertoi pyrkineensä rauhoittamaan tilannetta muun muassa esiintymällä televisiossa hame päällä ja leikkaamalla hiuksiaan.⁴⁰⁰ Vuosia jatkuneesta valtavirtaistumispuheesta johtuen oli erikoista, että The Curen vuonna 1989 ilmestynyt albumi *Disintegration* palasi joitakin vuosia aiemmin selkeässä paitsiossa olleen goottityylin pariin ja päättyi olemaan eräs yhtyeen suosituimmista julkaistuista. The Cure ei toisaalta halunnut itseään lokeroitavan mihinkään tarkkaan ilmaisuun, mutta yhtyeen nokkamiestä Robert Smithiä selkeästi häiritsi myös liialliseen suosioon liittyvät odotukset.

Myöskään The Curen räsynukketanssi ei siis näyttänyt olevan lopussa. The Curesta kirjoittaminen säilytti silmiinpistävästi sen puhutavan, mikä sitä oli seurannut yhtyeen perustamisesta lähtien. Jopa albumi *Kiss Me Kiss Me Kiss Me* oli arkipäivän kauhua, arvaamatonta⁴⁰¹ ja ”jotkin kappaleet synk-

³⁹⁶Harriman & Bontje 2014, 40–43.

³⁹⁷Berglund, Joose, ”THE CURE: Standing on the beach”, *Rumba* 14/1986.

³⁹⁸Black, Johnny/S.I.N., ”Hämärän rajamailla”, *Rumba* 12/1987.

³⁹⁹Palomäki, Harri, ”THE CURE: Kiss Me Kiss Me Kiss Me”, *Rumba* 12/1987.

⁴⁰⁰Black, Johnny/S.I.N., ”Hämärän rajamailla”, *Rumba* 12/1987.

⁴⁰¹Palomäki, Harri, ”THE CURE: Kiss Me Kiss Me Kiss Me”, *Rumba* 12/1987.

kyydessään kuin aiempien levyjen ylijäämää”.⁴⁰² Yhtyeen konserttiarvostelussa Suosikissa vuonna 1989 kirjoitettiin sen kulttibändiluonteesta ja ”erinomaisen masennuksen lauluista”. Puhe kulttibändiydestä oli erikoista ja kenties hankalasti tulkittavaa, sillä aiemmin kun käsitettä käytettiin erityisesti Bauhausin ja Virgin Prunesin yhteydessä, oli kyse selkeästi The Curea alakulttuurillisemmista yhtyeistä. Vaikka arvostelussa suhtauduttiin varauksella kulttibändeihin (ja Curen kulttibändiyteen sen suosion vuoksi), päätettiin arvio sanoihin ”Jos Cure ei ole enää kulttibändi, niin mitä se on?”.⁴⁰³

Oma mielenkiintoinen lukunsa olivat goottilaiset pioneerit, jotka eivät omasta vastustelustaan huolimatta tahtoneet päästä eroon synkän musiikin vaikutuspiiristä. Vuonna 1983 perustettu Nick Cave & the Bad Seeds oli jo perustamisestaan lähtien pyrkinyt erottautumaan goottilaisesta tyylilajista, mutta eroavaisuudet näyttivät osin vain retorisilta. Erontekoa pyrkivät rakentamaan niin yhtyeen laulaja Nick Cave itse kuin siitä kirjoittaneet toimittajatkin. Caven synkän estetiikan taiteellisuutta pohdittiin Rumbassa cover-albumin *Kicking Against the Pricks* arvostelussa vuonna 1986:

Ainakaan tämä [tyyli] ei olisi mahdollista ilman sitä elintärkeää kipinää, joka jo 80-luvun vaihteessa erotti Caven brittiläisestä, itse luomiensa puitteiden hitaasti tukahduttamasta goottilaisesta liikehdinnästä.

Arvostelussa luonnehdittiin Caven tulkintoja hillityiksi ja vahvoiksi, lisäten:

”Kyseessä ei ole ’urbaanin angstin’ tai ilmeisesti edesmenneen ’positive punkin’ koulukunnan väkivaltainen, raiskaava versiointi[–]”.⁴⁰⁴

Caven konventiot sivuuttavasta asenteesta muistutettiin alin omaan niin popahtavan *Tender Prey* -albumin arvostelussa kuin yhtyeen haastattelussakin

Nick Cave ei piitannut jokaikisessä lehtijutussa rytkytetystä synkkyydestä, vaan päätti antaa kevyen muistutuksen siitä, kuka määrittelee hänen musiikkinsa rajat.⁴⁰⁵

Kuin muistutuksena ettei Nick Cave ole pelkästään goottihörhöjen kummisetä hän julkaisi kesällä kokoelman laulutekstejään höystettynä valikoiduilla pienoisenäytelmillä ja esseillä.⁴⁰⁶

Goottimusiikin leima oli retorisella tasolla Cavelle ja hänen tukijoilleen selkeästi vierastettava ilmiö, vaikka samaan aikaan hänen yhtyeensä musiikkia kuvailtiin samalla tavoin synkäksi kuin goottejakin saatettiin kuvailla. Vuonna 1986 julkaistu albumi *Your Funeral...My Trial* oli toimittaja

⁴⁰²Jortikka, Jorma, ”THE CURE: Kiss Me Kiss Me Kiss Me”, *Soundi* 7/1987.

⁴⁰³Isokangas, Antti, ”The Curen loistokas joutsenlaulu”, *Suosikki* 8/1989.

⁴⁰⁴Rytöhonka, Tapani, ”NICK CAVE AND THE BAD SEEDS: Kicking Against The Pricks”, *Rumba* 18/1986.

⁴⁰⁵Jortikka, Jorma, ”NICK CAVE AND THE BAD SEEDS: Tender Prey”, *Soundi* 11/1988.

⁴⁰⁶Jortikka, Jorma, ”Kid Congo Crampseista Bad Seedsiin: ’Ei samaa kaavaa: tämä bändi kehittyy jatkuvasti!’”, *Soundi* 11/1988.

Heikki Kempvaiselle ”ennemmin töröttäviä luita kuin kukkivia kauniita kukkia”.⁴⁰⁷ Suosikin Virve Valli kuvaili Caven konserttia vuonna 1988 esitykseksi ”kaikille mustahuulifaneilleen ja muille diggareille”.⁴⁰⁸ Albumi *Tender Prey* innoitti Soundin Jorma Jortikkaa jopa kuvailemaan Cavea seuraavasti vuonna 1988.

Nick Cavelle on ikuisuudesta ikuisuuteen maalattu musta ovi, josta astua omaan pieneen, ahdistavaa, synkkään ja mustaan huoneeseen.⁴⁰⁹

Aivan kuten The Sisters of Mercyn kohdalla, Nick Cave ja hänen musiikkinsa oli erinomaisen goottilaista, mutta muusikko ei halunnut sen vaikuttavan siltä. Syy löytyy epäilemättä kulttuurisesta painolastista, joka goottilaiseen tyyliin julkisuudessa liitettiin.

Mustasta ei tule valkoista

Monet kansainväliset 1980-luvun alun yhtyeet ja goottirockin uudet tulokkaat jatkoivat toimintaansa siitäkin huolimatta, että goottirock oli toimittajien mukaan menettänyt kaiken uskottavuutensa vuosia sitten. Virgin Prunes, The Damned ja monet uudemmat yhtyeet julkaisivat goottilaista musiikkiaan, toiset paremmalla,⁴¹⁰ toiset kehnommalla vastaanotolla.⁴¹¹ Monet uusista yhtyeistä jäivät yhden julkaisun projekteiksi, toiset, kuten Xymox (myöhemmin Clan of Xymox) ovat jatkaneet nykypäivään saakka. Näistä yhtyeistä kirjoitettaessa otettiin lähes aina kantaa gootin historialliseen painolastiin. Sai yhtye sitten hyvän tai huonon arvion, bändin suhde genren historiaan aina oli aina selvitettävä. Joko yhtye oli goottilainen ”rock’n’roll-dinosauri” tai sitten se onnistui tuomaan tuoreutta ”ylitarjonnan tuhoamaan eskapismitrendiin”. Goottien oli aina vastattava aiempien goottien teoista. Toisinaan yhtyeiden goottitaustaa pyrittiin häivyttämään ikään kuin selityksenä sille, miksi musiikki koettiin elinvoimaiseksi. Nimimerkki JB, todennäköisesti toimittaja Joose Berglund, kirjoitti Rumban yleisönosastopalstalla vuonna 1987 seuraavasti:

Itse asiassa sanomani piti sekin, että ei Virgin Prunes mikään mustahuulibändi ole (tuskin koskaan ollutkaan), vaan pikemminkin taiteellisesti ja humoristisestikin omalla tummalla tavallaan merkittävä yhteensiittäjä[...].⁴¹²

Vanhan punk-legendan The Damnedin kohdalla ei kuitenkaan turvauduttu tämänkaltaiseen defens-

⁴⁰⁷Kempainen, Heikki, ”NICK CAVE & THE BAD SEEDS: Your Funeral...My Trial”, *Soundi* 12/1986.

⁴⁰⁸Valli, Virve, ”Uusimmat uutiset Lontoosta”, *Suosikki* 10/1988.

⁴⁰⁹Jortikka, Jorma, ”NICK CAVE AND THE BAD SEEDS: Tender Prey”, *Soundi* 11/1988.

⁴¹⁰Sillanmäki, Martti, ”Kymmenen vuotta Kirottuja”, *Rumba* 12/1986; Berglund, Joose, ”VIRGIN PRUNES: The Moon Looked Down And Laughed”, *Rumba* 17/1986; Halme, Markku, ”TELTALE HEARTS: The Eight Till Late”, *Rumba* 15/1987; Pop-Jori, ”SPASMODIQUE: Start To Believe/Someone’s Out There To Get You...”, *Rumba* 24/1988; Suihkonen, Markku, ”XYMOX: Twist Of Shadows”, *Rumba* 12/1989.

⁴¹¹Berglund, Joose, ”ROSE OF AVALANCHE: Always Three”, *Rumba* 6/1987.

⁴¹²”Norsunluutorni. Yksi Curen puolesta, nimimerkillä JB.”, *Rumba* 23/1987.

siin. Bändin pyrkimykset muuttaa tyyliään punkista joksikin muuksi puolusteltiin ymmärrettävänä, eikä synkempää nykytuotantoa pyritty selittelemään saati torjumaan.⁴¹³ Vakava tunnelmointi, uhkaava tunnelma ja Jim Morrisonista muistuttava tyyli tuottivat peräti positiivisia värityksiä.⁴¹⁴

Musiikkilehdissä oli ehdottomasti goottilaisuudesta pois päin työntävä paine, joka ei kuitenkaan ollut ehdoton. Vuosikymmenen alun goottilaiset pioneerit kieltämättä laajensivat usein repertuaariansa siten, ettei niitä voi pitää puhtaasti goottilaisen rockin yhtyeitä, mutta yhtä lailla esimerkiksi The Curen musiikista saattoi edelleen erottaa ne vaikutteet, jotka toivat sille alun perin goottilaisen leiman. Nick Caven kaltaiset aktiiviset goottilaisuuden vieroksijat eivät retorisesti kikkailusta huolimatta kuitenkaan varsinaisesti siirtyneet iloisen purkkapopin pariin. Kaikkia goottilaisia yhtyeitä ei lehdistön paine myöskään kiinnostanut ja ne jatkoivat mahdollisuuksien mukaan toimintaansa häpeilemättömän tummalla sävyllään niin kuin aina ennenkin. Synkän musiikin alennustila vaikuttikin enemmän retoriselta keinolta ottaa etäisyyttä tyyliin, josta oli aiemmin saatu yliannostus.

4.3 Gootin toinen aalto kansainvälisesti

The Sisters of Mercyn ja The Missionin kaltaisten yhtyeiden edustamaa teatraalista goottilaista tyyliä, jota kutsun tässä toisen aallon goottirockiksi, erottaa vuosikymmenen alun ensimmäisestä aallosta sen kaukaisempi suhde alkuperäiseen post-punkkiin. Siinä missä ensimmäisen aallon yhtyeille oli tyypillistä herkempi ja hienovaraisempi suhde synkkään estetiikkaan, heittäytyivät toisen aallon gootit siihen usein huomattavasti kokonaisvaltaisemmin ja teatraalisemmin. Kansainvälisesti The Mission, Sisters of Mercy ja Fields of the Nephilim, Suomessa taas Two Witches, erosivat selkeästi vuosikymmenen alun herkästä Joy Divisionista ja The Curesta tai avantgardistisesta Bansheesista.

Sisters of Mercy ei varsinaisesti ollut uusi tulokas 1980-luvun loppupuolella, sillä se perustettiin jo post-punkin alkutaipaleella vuonna 1980. Yhtye alkoi kuitenkin julkaista albumeita vasta vuonna 1985 ja sai tällöin suurempaa näkyvyyttä. Toisen aallon dramaattisen synkkyyden henki pursusi bändiä käsittelevästä kirjoittelusta voimakkaana. Single *This Corrosion* oli toimittajan korvissa mustaa huumoria, jossa synkkyys ja ahdistavuus laskettiin iloiseksi asiaksi.⁴¹⁵ Soundin arvostelussa samasta singlestä yhtyeen linjaa kutsuttiin pateettiseksi ja mustanpuhuvaksi, eikä välttämättä tarkoittaen arviota edes negatiivisesti.⁴¹⁶

Toisaalta yhtyeen haastattelussa Rumbassa vuonna 1988 toimittaja arvioi yhtyeen goottilaisimman

⁴¹³Halme, Markku, ”The DAMNED: vanha ruusu vai uusi luuska?”, *Rumba* 16/1986.

⁴¹⁴Juntunen, Juhon, ”DAMNED: Anything”, *Suosikki* 3/1987.

⁴¹⁵General Njassa, ”SISTERS OF MERCY: This Corrosion”, *Rumba* 23/1987.

⁴¹⁶Junna, Mika, ”THE SISTERS OF MERCY: The Corrosion / Torch”, *Soundi* 12/1987.

vaiheen olevan jo ohitse. Arvio perustui mahdollisesti ensimmäistä albumia seuranneiden levytysten laajentuneeseen ilmaisuun, toisaalta ehkä yhtyeen nokkamiehen Andrew Eldritchin omiin lausuntoihin. Laulaja Andrew Eldritch suhtautui haastattelussa ”gothic-juttuihin” hieman epäillen, pitäen niitä lapsellisina. Eldritch tuntui suhtautuvan goottilaisuuteen yltiöpäisenä vakavuutena, johon pitäisi osata suhtautua enemmän tai vähemmän ironisesti. Toisaalta hän kritisoi myös tässä vaiheessa tukevasti hard rockissa seisovaa The Cultia perspektiivittömäksi yhtyeeksi, joka ei osannut nähdä omaa typeryyttään, toisin kuin Eldritch itse. Jutussa korostettiin Sisters of Mercyn äärimmäistä dramaattisuutta, mutta samaan aikaan sen toteuttamista voimakkaan itseironisesti.⁴¹⁷ ”Gothic-juttujen” halveksunnasta huolimatta yhtye näyttäytyi hyvin dramaattisena, jollaisena esiintymistä ei oikeastaan edes selitelty tai häpeilty.

Sisters of Mercyn entiset jäsenet Wayne Hussey ja Craig Adams perustivat vuonna 1986 gootin toisen aallon toisen suurnimen, The Missionin. Yhtye nousi nopeasti lehtien sivuille, epäilemättä Sisters of Mercyn maineen siivittämänä. Myös The Missionin tyylin kirjoitettiin olevan häpeilemättömän goottilainen: musiikki oli kohtalokasta ja kauniin uhmakasta ”länkytystä”⁴¹⁸ ja kitaristi Hussey kultin ylipappi, jonka musiikki yhdisti Bauhausin ja Bansheesin kevytiskelmään.⁴¹⁹ Vaikka lausunnoissaan yhtye liitti itsensä enemmän seksin, huumeiden ja rock’n’rollin perinteeseen ja painotti musiikkinsa keveää luonnetta,⁴²⁰ kuvaili esimerkiksi Rumban Rami Kuusinen The Missionin kuuntelijoiden suhtautuvan yhtyeeseen ”mustisyhtyeenä”. Hänelle itselleen yhtye oli ”hörhöryhmä”, joka operoi ”halpahallipsykedeliaimagolla”,⁴²¹ mitkä ovat päteviä goottilaisia nimityksiä nekin. Samaten Pertti Ojalalle The Missionin musiikki oli ”laajojen mustapukuisten joukkojen” suosiossa, vaikka hänelle se oli vain harvinaisen sävytöntä goottipunkkia.⁴²² Toimittajille yhtyeen musiikki tuntui näyttäytyvän jopa loukkaavan falskina, vaikka joskus yleisönosastokirjoituksissa yhtyeen kannattajat halusivat muistuttaa yhtyeen tahallisesta huumorista.⁴²³ Kritiikistä huolimatta yhtyeen suosio vaikutti kuitenkin omassa tyylissään kiistattomalta. Yhtyeen koomisena näyttäytyvä dramaattisuus ei selkeästi haitannut sen suosiota ja uskottavuutta.

1980-luvun lopun uusgoottilaisiin lukeutuu myös Fields of the Nephilim. Yhtyeen vastaanotto jäi huomattavasti The Missionia ja Sisters of Mercyä negatiivisemmaksi, kun esimerkiksi Rumbassa yhtyeen nähtiin lähinnä kopioivan näistä jälkimmäistä.⁴²⁴ Sekä albumin *The Nephilim* ja singlen

⁴¹⁷Jones, Harri, ”Aina ja ikuisesti”, *Rumba* 3/1988.

⁴¹⁸General Njassa & Väinikainen, Vilma, ”THE MISSION: Like A Hurricane”, *Rumba* 18/1986.

⁴¹⁹Berglund, Joose, ”MISSION: God’s Own Message”, *Rumba* 2/1987.

⁴²⁰Esim. Kiuru, Arto, ”Pakanalähetystä maailman ääriillä”, *Rumba* 7/1987; Swift, Emma, ”Brittipopin uudet kasvot”, *Suosikki* 6/1987.

⁴²¹Kuusinen, Rami, ”THE MISSION: The First Chapter”, *Rumba* 15/1987.

⁴²²Ojala, Pertti, ”THE MISSION: The First Chapter”, *Soundi* 9/1987.

⁴²³Klinikka 269., ”Röyh. Nimimerkillä Iglussa pää jäätyy”, *Rumba* 16/1987.

⁴²⁴Pääkkönen, Rik, ”FIELDS OF THE NEPHILIM: The Nephilim”, *Rumba* 19/1988.

Moonchild goottilaisuus tunnistettiin vaivattomasti.⁴²⁵

Muotoansa muuttaneita goottilaisia ei enää otettu vastaan uusina pelastajina, mutta niiden paikka omassa alakulttuurissaan tunnistettiin. Valtavirtaan ne eivät kuitenkaan enää kuuluneet, vaan vuosikymmenen lopun goottilaiset draamatikot olivat auttamattomasti kulttibändejä. Samoin kuin vuosikymmenen alun pioneeriyhtyeiden ei voi katsoa tosiasiallisesti hylänneen goottilaisia vaikutteita, ei goottirockinkaan voi sanoa vielä 1980-luvun lopulla kuolleen. Siinä missä vuosikymmenen alussa synkkyyttä toteutettiin herkästi ja totaalisesti, vaihdettiin vuosikymmenen lopulla herkkyyden tilalle vain karnevalisointi ja teatraalisuus. Synkkyys kuitenkin jäi. 1990-luvulla gootin renessanssi jatkui niin toisen aallon goottilaisten voimin kuin kasvavan genrediffuusionkin siivillä. Goottirockin esteetiikkaa tihkui metallimusiikin pariin ja sen yhteydet elektroniseen musiikkiin lähentyivät.

2.2 Pitkän 1980-luvun goottirockin jälkipyykki musiikkilehdissä

Vuodesta 1978 vuoteen 1989 kestäneen gootin pitkän 1980-luvun aikana post-punkista goottirockiksi kehittynyt musiikillinen ilmiö koki ensimmäisen aaltonsa suuruuden ja toisen aaltonsa marginalisaation. Punkin vanavedessä kansainväliseen suosioon noussut goottilainen rock kulutti luomisvoimansa suuren yleisön silmissä pian loppuun ja jäi lopulta kulttiväen musiikiksi, jollaisena se nykyaikana muistetaan. Marginalisaatiolta saattoi välttyä vain liudentamalla ilmaisuaan ja hakemalla uutta taiteellista kotia toisista musiikillisista vaikutteista, kuten popista (The Cure) tai hard rockista (The Cult), kuitenkin monesti juuriaan unohtamatta. Nopeasta loppuun palamisestaan huolimatta synkän rockin merkitys populaarimusiikin historialle ei jäänyt merkityksettömäksi. 1980-luvun lopulla toimittajat kääntyivätkin katsomaan taakse päin ja väistämättä esiin nousivat vuosikymmenen alun post-punk, synkkä rock ja goottilainen rock, johon kaikesta sen kiistanalaisuudesta huolimatta oli otettava kantaa.

Kaikkein mittavimmin näin tehtiin Rumbassa, jossa toimittaja Kimmo Miettinen kirjoitti vuoden 1989 lopulla 1980-luvun populaarimusiikin historiaa analysoivan artikkelin ”Kuulapään 80-luku”. Artikkelialkoi seuraavasti.

Kappas vaan pikku poppeijoonit, kylläpä 80-luvullekin on mahtunut vähän helevetisti tilitapahtumia! Peri-positiivisen 70-luvun lopun jälkeen kampeennuttiin 80-luvulle hämmennyksen vallassa, laahustettiin haamun lailla eksyksissä post-punk -krapulassa, sorruttiin negatiiviseen ajatteluun ja moraalismelodiiseen rappioon, unohdettiin omat ja musiikkimme juuret, hätkähdettiin turhuudesta ja tylsyydestä hereille, löydettiin uudelleen valo ja eletään par-aikaa iloisen ihmetyksen vallassa kärsimätöntä kulta-aikaa.

⁴²⁵Pennanen, Timo, ”FIELDS OF THE NEPHILIM: Moonchild”, *Rumba* 14/1988.

Synkän rockin ilmiö oli Miettisen analyysissä myöhäispuberteettinen virheliike, joka oli ennen kaikkea seurausta aikakauden ideologisista vaatimuksista. Kyseessä oli ennemmin turha kapina, kuin tarpeellinen musikaalinen muutos.

Mutta nopeammin kuin ehdit hihkaista ”mustahuuli”, alkoi rätväkkä ja melodinen punkiksi kutsuttu rock’n’rollin muoto, kuin myös hyppybiittinen ja melodinen 2-Tone -ska, tehdä tilaa visionäärisemmille, tummasävyisemmille yhtyeille, jotka pikeminkin manipuloivat tunnelmia ja pelasivat totaalisella soundilla kuin kirjoittivat hyviä biisejä ja laittoivat metkoja riffejä/melodioita ihastuttavaan järjestykseen. **Joy Division** tuntui istuvan usean selkeäsuuntaisen ja motivoivan vuoden jälkeisen moraaliseologiseen krapulatilaan. Jos ei muuta keksi, niin ainahan voi näyttää synkältä, opetella kyyniseksi ja asennoitua kansainvälisen välinpitämättömästi. Eli syöksyimme myöhäispuberteetin duuriperiodista suoraviivaisesti, aikuisen mustavalikoisella kaikkitietävyydellä postmyöhäispuben mollikauteen.

Pääsyllisiä tähän ilmiöön oli Miettisen mukaan englantilainen musiikkilehdistö, ennen kaikkea *New Musical Express*, *Melody Maker* ja *Sounds*. Näissä lehdissä toimittajat analysoivat ja politisoivat musiikin piloille, suosivat mieluummin pinnallista älykkyyttä kuin raakaa energiaa ja tunteita. Tummanpuhuvien ja pateettisten brittibändien valtakausi oli Miettiselle mustaa aikaa popbisneksessä. Vaikka jotkin yhtyeet, kuten suomalaiset *Musta Paraati* ja *Syyskuu*, keräsivät Miettiseltä myös kiitosta,⁴²⁶ oli hänen jälkikäteisarvionsa jopa poikkeuksellisen raju. Analyysi ei ollut täysin jälkiviihas, sillä kritiikki gootirockareiden poseeraamisesta ja sisäänpäin kääntymisestä alkoi jo 1980-luvun alussa. Miettisen kritiikki rocklehtien virheliikkeistä ei kuitenkaan ollut diskurssi, joka suomalaisissa musiikkilehdissä olisi aiemmin noussut esille. Pelkästään suomalaisella lehtiaineistolla Miettisen väitettä on vaikea todentaa, sillä toimittajat eivät käytännössä koskaan ottaneet eksplisiitista kantaa kansainvälisiin lehtiin tai muihin musiikkilehtiin ylipäätään. Tässä mielessä yksittäisen toimittajan analyysi tulee luonnollisesti jättää omaan arvoonsa. Ajatus rockmusiikin perustavanlaatuisesta juuriensa unohtamisesta sen sijaan oli myös Suomessa keskustelua aikaansaanut tema, kuten aiemmin on todettu.

Myös Suosikissa huomioitiin vuosien takaiset tuulet. Vuonna 1987 järjestettiin Helsingissä *Bela Lugosi* -klubin uusintailta. 1980-luvun alussa toiminut helsinkiläinen *Bela Lugosi* oli aikanaan keskeisimpiä suomalaisten postpunkkareiden ja goottien kokoontumispaikkoja.⁴²⁷ Vuonna 1987 aika oli kypsä suomalaisille gooteille *Mustalle Paraatille* ja *Syyskuulle* ravistella hetkeksi pölyjä musiikistaan ja Suosikillekin muistella hetken aikaa taakse jäänyttä muotisynkistelijöiden valtakautta.

⁴²⁶Miettinen, ”Kuulapään 80-luku”, *Rumba* 24/1989.

⁴²⁷Lindfors, Jukka, ”Bela Lugosi esittäytyy”. Yle Elävä Arkisto, 16.5.2007 [<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/05/16/bela-lugosi-esittaytyy>]. Luettu 16.10.2019.

[Uusromanttisen muodin] jälkeen röyhelöt alkoivat karista pois, mutta hassut hiuslaitteet, tumma meikki puuterikerroksen päällä, mustat kuteet ja hallitun hillitty ja hieman ylimielinen käytös jäivät.[--] Lokakuussa 1987 Bela Lugosi -klubi ja synkkikset palasivat keskuuteemme yhdeksi illaksi ja paikaksi oli valittu Vanha [ylioppilastalo]. Musta paraati ja Syyskuu ravistivat pölyt niskoiltaan ja astuivat vielä kerran lavalle heittämään setit. Myöntää täytyy, että Mustan paraatin musiikissa oli vielä vetoa eivätkä parhaat biisit olleet menettäneet kovinkaan paljoa tenhoaan vuosien saatossa, mutta Syyskuun revival kallistui tragikoomisuuden puolelle.⁴²⁸

Vuosikymmenen lopulla palattiin kansainvälisestäikin vuosikymmenen alun alkuperäisiin synkkiin tunnelmiin, kun alettiin julkaista The Peel Sessions -nauhoituksia. The Peel Sessions -äänitteet olivat BBC:n kuuluisan radiotoimittajan John Peelin⁴²⁹ radio-ohjelmassa esiintyneiden nousevien tähtien esiintymisistä koostettuja julkaisuja. 1980-luvun lopulle tultaessa monet kymmenen vuoden takaiset nousukkaat olivat jo liki instituutioiksi nousseita, mikä antoi uudelleenjulkaisuille vahvan nostalgisen sävyn. Äänitteet marssivat esille musiikillisen maailman, joka oli jo vuosia sitten ohitettu. Peelin ohjelmassa esiintyivät aikanaan myös useimmat suurimmat goottirockarit, kuten The Cure, Banshees, Joy Division ja Birthday Party.

Rumbassa esiin nostetuissa The Peel Sessions -äänitteissä kuultiin Joy Divisionia, Xmal Deutschlandia ja Birthday Partyä. Gootin kunnianpalautuksena näitä arvosteluja ei voida kuitenkaan pitää. Jo lopettaneet Birthday Party ja Joy Division saivat tunnustusta roolistaan synkän musiikin airuina, jotka osasivat lopettaa oikeaan aikaan,⁴³⁰ mutta Xmal Deutschland oli toimittajan silmissä vain jälkijättöinen teeskentelijä.⁴³¹ Vielä vuosikymmenen lopullakin Joy Division sai osakseen myyttisen ja traagisen angstin isoisän roolin,⁴³² jonka musiikillinen merkitys lienee ollut 1980-luvun lopulla paremmin nähtävissä kuin sen alussa.

Koko vuosikymmenen useita toimittajia syvästi ärsyttänyt goottirock ei päästänyt heitä poistumaan 1980-luvulta vielä kerran huomiota vaatimatta. Kaikesta vastaanottamastaan kritiikistä huolimatta goottirock nousi vuosikymmenen aikana toistuvasti kivensä alta kuuntelijoita ja toimittajia inhotta-

⁴²⁸Kärkkäinen, Heidi, "Inside by Heidi", *Suosikki* 12/1987.

⁴²⁹John Peel (1939–2004) oli brittiläinen radiotoimittaja ja BBC Radio 1:n pitkäaikainen DJ. Peelin vaikutusta moderniin populaarimusiikkiin on kuvailtu merkittäväksi, sillä useat nykyaikana tunnetut musiikin supertähdet, kuten Led Zeppelin, David Bowie ja Pink Floyd, ovat saaneet uransa alkutaipaleella nostetta hänen ohjelmassaan. Cavanagh, David, "How John Peel created our musical world". *The Guardian*, 25.9.2015. [<https://www.theguardian.com/books/2015/sep/25/how-john-peel-created-our-musical-world>]. Luettu 14.1.2019; Reynolds 2005, 220–221.

⁴³⁰Valli, Virve, "THE PEEL SESSION: Birthday Party", *Rumba* 4/1987.

⁴³¹Sorjanen, Axa, "THE PEEL SESSIONS: The Screaming Blue Messiahs, Joy Division, Xmal Deutschland", *Rumba* 2/1987.

⁴³²Luoto, Santtu, "JOY DIVISION: Atmosphere", *Rumba* 15/1988; Roo Ketvel, "JOY DIVISION: Substance", *Rumba* 15/1988; Ojala, Pertti, "JOY DIVISION: Atmosphere / The Only Mistake – Sound Of Music", *Soundi* 8/1988.

maan. Kun goottirockin estetiikka selvästi taisteli toimittajien tyyliä vastaan voisi luulla, että siitä vaikeneminen olisi ollut kaikkein järkevin ja tehokkain tapa osoittaa, ettei tällaisella musiikilla ollut asiaa populaarimusiikin hiekkalaatikolle. Itsepäisesti valtavirran synkkiin lokeroihin pesiytynyt goottirock ei kuitenkaan suostunut tuhoutumaan tai olemaan provosoimatta. Vuosikymmenen lopulla tehdyissä katsauksissa menneisyyteen korostettiin goottilaisen musiikin taakse jäänyttä luonnetta, täysin sivuuttaen miten myös vuosikymmenen lopulla syntyi yhä puhtaasti goottilaisina pidettäviä yhtyeitä, jotka eivät vaikutteitaan häpeilleet. Erona vuosikymmenen alkuun tietysti oli, että useimmat näistä olivat puhtaasti alakulttuurisia kulttibändejä.

5. PÄÄTELMÄT

Goottilainen musiikki saapui suomalaisten rocklehtien sivuille kovalla ryminällä punkin aallonharjalla ja sai nauttia suhteellisen valtavirtaisesta suosiosta useiden vuosien ajan. Goottilaisuuden ytimestä löydettiin kuitenkin pian elementtejä, joita suomalaiset musiikkitoimittajat alkoivat vierastaa. Toimittajat ilmaisivat pian vieraantumisen monien yhtyeiden liiallisesta synkkyudesta, koetusta mielikuvituksettomuudesta ja paikalleen jähmettymisestä. Musiikkitoimittajat hylkäsivät goottilaiset synkistelijät lähes yhtä nopeasti kuin heidät oli otettu vastaan. Vaikka jotkin toimittajat olivat nähneet post-punkin ja goottilaisuuden 1980-luvun suurena tyyliä, nousi vuosikymmenen puolivälissä enenevässä määrin näkemys, jonka mukaan postpunk olikin riistänyt rock-musiikilta sen perimmäisen luonteen. Tätä näkemystä lähtivät edistämään niin monet toimittajat kuin jotkin yhtyeetkin.

Goottilaisen rockin kohtaloksi kävi lopulta sen periksiantamaton ja irrottamaton synkkyys. Jälkikäteen vaikuttaa ilmiselvältä, että melodramatiikkaan, teatraalisuuteen ja painostavuuteen nojannut musiikki ei voinut sinnitellä suuren yleisön levylautasilla loputtomasti, ei edes melankolisen rock-musiikin Suomessa. Toimittajat vaativat tumman sävyjä laveampaa väripalettia, mutta monet muusikot selvisivät muutoksesta myös toteuttamalla synkkyyttään uusilla ja omaperäisemmillä tavoilla. The Curen poikamainen haikeus ei toimittajia haitannut Pornographyn suurimman melankoliavaiheen väistyttyä. Toisaalta koko tyylin saattoi kehystää uudestaan ja viedä karnevalisoitumisen alueelle, kuten The Sisters of Mercy ja The Mission päätyivät tekemään. Goottilaisen musiikin laitamilla leikittelevä Nick Cave ei ole kadottanut goottilaisen kummisetän imagoaan tähänkään päivään mennessä, eikä kriitikoiden suosiota.

Oleellista on kuitenkin huomata, että vaikka 1980-luvulla musiikkilehdissä annettiin ymmärtää goottilaisen musiikin aikakauden päättyneen yhtä nopeasti kuin se oli alkanutkin, oli kyse enemmän toimittajien kärkkäydestä julistaa liike kuoliaaksi kuin täysin todenmukaisesta arviosta. Niiden-

kin yhtyeiden, joiden katsottiin riisuneen goottilaiset vaikutteet musiikistaan, saattoi edelleen huomata kävelevän tuttuja polkuja pitkin. Esimerkiksi The Curen musiikista goottilaisen melankolian vaikutteita saattoi löytää vielä 1980-luvun lopullakin, vaikka yhtye itsekin oli pyrkinyt näyttävyytensä goottilaisia ympyröitä suurempana. Goottilaisuudesta irrottautuminen olikin yhtä paljon retorinen temppu kuin aito suunnanmuutos. Vaikka The Cultin kaltaiset yhtyeet todella murtautuivat goottilaisen rockin piiristä ulos, ja samalla loivat diskursiiviset puitteet goottilaisen alennustilan maalailulle, omaksuivat monet goottilaisuuden halveksijat ainoastaan tuon puhettavan, mutta säilyttivät itsellään vapauden ilmaista synkkiä sävyjä yhtä paljon kuin edelleenkin. Kenties goottilaisuudesta irtisanoutuminen nähtiin ennen kaikkea vapautena tehdä muunlaistakin musiikkia, kuin vuosikymmenen alun aavemaista mystiikkaa, mutta samalla oikeutena tehdä juuri sellaista musiikkia kuin haluaa ilman genretyksen kahleita. Toimittajien kärkkäydessä nostaa ja sitten tuomita musiikkityylejä ensin punk-musiikin, sitten goottilaisen musiikin kohdalla on huomattavissa tarvetta pysytellä aktiivisesti aallonharjalla ja pyrkimystä toimimaan trendien edelläkävijänä. Journalismin eräänä keskeisenä tehtävänä voidaan nähdä julkisen keskustelun määrittely ja jouduttaminen, ja menestyvän journalistin mittariksi voidaan määrittellä kyky tuoda yleisöjen tietoon asioita, joista nämä eivät vielä ole tietoisia. Musiikkijournalistin on siksi erityisen tärkeää tunnistaa se, mikä tulee olemaan tulevaisuuden seuraava Iso Juttu, silläkin uhalla, että tehdyt päätelmät musiikkiympäristön vallitsevasta tilasta ovat hätiköityjä.

Melankolia tuotti muusikoille myös perustavanlaatuisen uskottavuuden ongelman, ainakin näennäisesti. Paitsi että synkkyys ei ollut pitkällä tähtäimellä suosiota kerryttävä tunne, se ei myöskään vaikuttanut uskottavalta asenteelta ylläpitää. Rock-musiikkiin liittyvät autenttisuusvaatteet asettivat kyseenalaisiksi goottilaisten muusikoiden rehellisyyden itselleen ja yleisölleen, mikä ainakin osaltaan uhkasi tehdä musiikista epäuskottavaa. The Curea seuranneessa musiikkilehtien melankolisuuspuheessa näkyi hyvin, miten Robert Smithin henkilökohtainen synkkyys heijastui myös musiikkiin, mutta muusikon aikuistuttua ja elämän tasaannuttua myös tummimmat sävyt hälvenivät. Äärimmäisin esimerkki traagisen elämän ja traagisen musiikin yhteyksistä oli tottakai Joy Division ja Ian Curtis. Synkkää asennetta ei katsottu voitavan ylläpitää loputtomasti, ainakaan ilman tuhoisia seurauksia. Koska synkkyys on goottilaisen musiikin määrittävä ominaisuus, ei ilman sitä voinut olla goottilaisuuttakaan. Toisaalta vuosikymmenen lopulla koittanut goottilaisen rockin teatraalinen käänös toi ulospääsyn myös potentiaalisista autenttisuuden ongelmista. The Sisters of Mercy ja The Missionin omaksuma ylidramatisoitu asenne musiikkiin loi uudenlaisen diskursiivisen rekisterin, jossa synkkyys irrotettiin vakavuuden vaatimuksista. Synkkyuden viljely musiikissa tuntui ylipäänsä menettävän vakavuutensa vaatimuksia kohti 1980-luvun loppua. Kenties goottilaisen musiikin putoa-

minen rock-musiikin valtavirrasta ravisti sen yltä myös tiukat autenttisuuden vaateet, jonka jälkeen synkkyys oli ymmärrettävissä sellaisena kuin se ehkä alunperinkin oli tarkoitettu, osana tyyliteltyä kerrontaa ja imagoa.

Goottilaiseen musiikkiin liittyvät puhetavat säilyivät koko 1980-luvun ajan melko yhtenäisinä. Vaikka Suomessa populaarimusiikista kirjoitti kolme eri lehteä, oli niiden toimittajakunta monesti päällekkäistä, mikä heijastui myös niiden sivuilla ilmaistuihin mielipiteisiin. Suurimmat erot olivat nähtävissä Suosikin ja muiden lehtien välillä. Suosikin selkeästi kevyt ja erityisen valtavirtainen katsantokanta musiikkiin tarkoitti, että positiivista huomiota lehdessä saivat vain kaikista populaareimmat goottilaisen musiikin muodot, kuten suomalainen Musta Paraati. Soundin ja Rumban välillä erojen löytäminen on huomattavasti hankalampaa. Merkittävin ero lienee Rumban suurempi fokus pienimpiinkin yhtyeisiin perustamisestaan lähtien. Muilta osin goottilainen musiikki nähtiin niiden sivuilla hyvin samoin tavoin. Suomalaisessa musiikkijournalismissa ei ainakaan gootin kohdalla ollut tilaa kuin nyanssieroihin. Suurempia eroja tuotti kahden lehden maantieteellinen nokittelu: Soundia julkaistiin Tampereelta käsin, Rumbaa taas Helsingissä. Goottilaisen musiikin aallonharja- ja pohja ilmenivät näissä lehdissä pitkälti identtisesti, jonka vuoksi on vaikea yleensä erottaa, onko näkemys Rumbassa vai Soundissa esitetty.

Huolimatta verrattain suuresta suosioistaan 1980-luvun Suomessa, ei suomalainen synkkä post-punk ole jättänyt populaarimusiikin kirjoitettuun historiaan merkittävää jälkeä. Jee jee jee: suomalaisen rockin historia mainitsee parillakymmenellä sivullaan erinäisiä goottilaisen musiikin yhtyeitä ja tuo esille pieninä hippusina goottilaisen musiikin ympärillä kehittyneitä kulttuuria. Kokonaiskuva kirjassa jää kuitenkin hajanaiseksi. Sittemmin monien yhtyeiden levyjä on julkaistu kokoelmina ja uusintapainoksina, kuten Mustaa Paraatia ja Psykettä. Musta Paraati on myös koottu 2010-luvulla useampaan kertaan uudestaan, minkä myötä 1980-luvun goottilainen musiikki on saanut jälleen jonkinlaista nostetta.

Post-punkin vaikutteet väistyivät 1980-luvun loppuvaiheilla lopulta goottilaisesta musiikistakin, antaen tilaa niin perinteisemmälle rockille kuin elektronisenkin musiikin virtauksille 1990-luvulta eteenpäin. Koko 1980-luvun kultti- ja valtavirtasuosion reunalla tasapainoillut goottilainen rock kääntyi lopulta selkeästi alakulttuurisen yleisön pariin. Nykyaikana goottilaisuus on edelleen selkeän omaleimainen alakulttuuri, joka elää omassa vahvassa ja synkässä marginaalissaan. Alkuperäiset punk- ja rock-vaikutteet ovat tehneet tilaa enenevässä määrin myös elektroniselle musiikille ja monet goottitapahtumat niin kansainvälisesti kuin Suomessakin ovat yhtä lailla rockin kuin elektronisen musiikin tapahtumia. 2000-luvulla melankolinen musiikki on kokenut taas uutta nousua, sikäli

kuin se koskaan on rock-musiikin ilmaisuvalikoimasta poistunutkaan. Uussynkät yhtyeet, kuten Lasten Hautausmaa, Musta Valo ja Kuudes Silmä, nojaavat uudelleen 1980-luvun alun synkkiin tunnelmiin. The Cure ja Nick Cave ovat niinkään jatkaneet melankolisen musiikkinsa uraa vuosikymmeniä goottilaisuudesta irrottautumisen jälkeenkin. Melankolia ja goottilaisuus eivät ole koskaan päästäneet populaarimusiikkia otteestaan goottilaisuuden kivisestä tiestä huolimatta.

Ceterum censeo capitalismum esse delendum

Lähteet ja kirjallisuus

I PAINETUT LÄHTEET

Rumba 1983–1989

Soundi 1978–1989

Suosikki 1978–1989

II HAASTATTELUT

Jyrki Witch, s. 1966, muusikko ja tapahtumanjärjestäjä. 7.2.2016, Tampere, haastattelija Oskari Jokinen, tekijän hallussa.

III TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Anttonen, Salli, ”’The lie becomes the truth’ – Constructions of authenticity in *Rolling Stone*’s cover stories of Lady Gaga’, *Etnomusikologian vuosikirja* 27 (2015), 82–121.

Baddeley, Gavin: *Goth chic: johdatus pimeään puolen estetiikkaan*. Like-kustannus: Helsinki, 2005 (englanninkielinen alkuteos 2002).

Bruun, Seppo; Lindfors, Jukka; Luoto, Santtu & Salo, Markku: *Jee jee jee: suomalaisen rockin historia*. WSOY: Helsinki, 1998.

Curtis, Deborah: *Touching from a Distance*. Faber & Faber: Lontoo, 2014.

Frith, Simon: *Rockin potku: nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Vastapaino: Tampere, 1988.

Frith, Simon: *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford University Press: Oxford 1996.

Guignon, Charles: *On Being Authentic*. Routledge: New York, 2010.

Gullstén, Tomi: *Metallille menetetyt: suomalainen hevimusiikki Soundissa, Rumbassa ja Suosikissa 1980-luvulla*. Tampereen yliopisto, 2013.

[<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/94623/GRADU-1385038690.pdf?sequence=1>]

Halme, Markku: *Rumba: 20 vuotta rockin takahuoneessa*. WSOY: Helsinki, 2003.

Harriman, Andi & Bontje, Marloes: *Some Wear Leather, Some Wear Lace: A Worldwide*

- Compendium of Postpunk and Goth in the 1980s*. Intellect: Bristol 2014.
- Hodkinson, Paul: *Goth: identity, style and subculture*. Berg: Oxford, 2002.
- Kontiainen, Vesa: *Aitoa suomirokkia – Poko Rekordsin historia*. Like-kustannus: Helsinki, 2004.
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi; Suoninen, Eero: *Diskurssianalyysin aakkoset*. Vastapaino: Tampere, 1993.
- Lehtiranta, Erkki & Saalonen, Kristiina (toim.): *Musiikkijournalismi: musiikin ja median kohtaamisia*. Sibelius-Akatemia: Helsinki, 1993.
- Middleton, Richard: *Voicing the popular: on the subjects of popular music*. Routledge: New York, 2005.
- Miettinen: *Muistelmat: ensimmäiset viisi vuottani Suomi-rockin sekatyöläisenä*. Jee-Jee Music: Tampere, 1983.
- Oesch, Pekka: *Levyarvostelun tuolla puolen: neljä näkökulmaa rockkriittikkiin*. Työväen musiikki-instituutti: Helsinki 1989.
- Reynolds, Simon: *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*. Faber & Faber: Lontoo, 2005.
- Salasuo, Mikko et al. (toim.): *Katukulttuuri: nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Nuorisotutkimusverkosto: Helsinki, 2012.
- Siegel, Carol: *Goth's Dark Empire*. Indiana University Press: Bloomington 2005.
- Schwöbel, Laura: *Finnish Gothic Subculture*. Jyväskylän yliopisto, 2006.
[https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/8045/urn_nbn_fi_jyu-2007106.pdf?sequence=1]
- Shuker, Roy: *Understanding popular music culture*. Routledge: New York, 2013 (1994).

LIITE 1

Tutkielmassa esiintyvistä yhtyeistä

Tutkielmassa mainitaan useita yhtyeitä ja muusikoita, joista yhdet ovat tunnettuja populaarimusiikin perusnimiä, toiset vähemmän tiedettyjä alakulttuuriryhtyeitä. Summaan lyhyesti tutkielman kannalta keskeisimmät yhtyeet ja niiden toimintavuodet.

Siouxsie and the Banshees. Toiminnassa vuosina 1976–1996. Punk-rockin vanavedessä nousut englantilainen post-punkin ja goottilaisen rockin yhtye, jonka laulajana ja näkyvimpänä jäsenenä toimi goottilaisen estetiikan merkittävä uranuurtaja Siouxsie Sioux (syntymänimeltään Susan Janet Ballion). Soitti post-punkin ja goottilaisen rockin ohella myös vaihtoehtorockia.

The Cure. Perustettu vuonna 1976. Pitkäikäisin edelleen toiminnassa oleva englantilaisen goottilaisen rockin alkuaikoina perustettu yhtye. Johdossa laulaja-kitaristi Robert Smith. Siirtyi alkuaikojensa hempeän goottilaisen rockin jälkeen melankolisen kevyen rockin ja popin alueelle.

Joy Division. Toiminnassa vuosina 1976–1980. Tunnetuin 1980-luvun vaihteen post-punkyhtyeistä. Englantilainen yhtye vei tyylilajin melankolian huippuunsa, kunnes hajosi laulaja Ian Curtisin itsemurhan jälkeen. Yhtye henkilöityi monesti voimakkaasti Curtisin melankoliseen ja maaniseen persoonaan. Jäljelle jääneet jäsenet perustivat syntikkapop-yhtye New Orderin.

Bauhaus. Toiminnassa vuosina 1978–1983. Post-punk-musiikin alkuaikojen legendaarinen englantilainen yhtye, jota pidetään goottilaisen musiikin merkittävänä uranuurtajana. Siirtyi myöhemmin puhtaan goottirockin sijasta vaihtoehtorockiin, mutta julkaisi kenties kaikkien aikojen tunnetuimman goottikappaleen ”Bela Lugosi’s Dead”. Hajottuaan jäsenet perustivat ilman laulaja Peter Murphya yhtyeen Love and Rockets.

The Lords of the New Church. Toiminnassa vuosina 1982–1989. Tunnetuista englantilaisista punk-muusikoista koottu punkin superyhtye, joka ensimmäisillä julkaisuillaan oli merkittävä goottilaisen musiikin supertähti. Muun muassa suomalainen Pyhät Nuket otti yhtyeestä runsaasti vaikutteita.

The Cult. Toiminnassa 1981–1995 ja vuodesta 2006 eteenpäin. Alun perin Southern Death Cult -nimellä perustettu yhtye aloitti post-punk- ja goottimusiikilla, kunnes 1980-luvun puolivälistä eteenpäin nousi klassisen rockin aallonharjalle.

The Sisters of Mercy. Perustettu vuonna 1980. Post-punkin alkuvuosina perustettu englantilainen yhtye, joka kuitenkin on tunnetuin sen 1980-luvun puolivälissä vähitellen inspiroimasta rock-vaikutteisemmasta goottilaisesta rockista.

Nick Cave. The Birthday Party -yhtyeessä vuosina 1976–1983 toiminut australialainen muusikko, joka on tunnettu erityisesti Nick Cave & the Bad Seeds -projektistaan (perustettu vuonna 1983). Halusi irrottautua voimakkaasti uransa alkukauden post-punkvaikutteisesta musiikista ja on tehnyt sittemmin uraa melankolisen bluesin ja rockin saralla.

Killing Joke. Perustettu vuonna 1978. Yhdistettiin vuosikymmenen vaihteessa post-punk-liikehdintään, mutta siirtyi sittemmin industrial-musiikin suuntaan.

Alien Sex Fiend. Perustettu vuonna 1982. Englantilainen riehakkaan ja hyvin punk-vaikutteisen gootin Batcave-tyylilajin pioneiryhtye,

Virgin Prunes. Toiminnassa vuosina 1977–1986. Irlantilainen vähäisemmälle huomiolle jäänyt post-punkin ja goottilaisen rockin yhtye.

Musta Paraati. Toiminnassa vuosina 1981–1985 ja vuodesta 2015 eteenpäin. Suomalaisen goottilaisen rockin kotimaassa menestynein nimi, joka nousi perustamisensa jälkeen nopeasti valtavirtaiseen suosioon asti, mutta hajosi sittemmin musiikillisiin erimielisyyksiin. Perustettu uudestaan 2000-luvulla.

Pyhät Nuket. Perustettu vuonna 1983. The Lords of the New Churchin tyylin jalanjäljissä perustettu yhtye, joka alkuaikojensa hardcore-punk- ja goottivaikutteisen musiikin jälkeen siirtyi 1970-luvun kitararockin suuntaan.

Two Witches. Perustettu vuonna 1987. Kansainvälisesti Suomen tunnetuin goottirock-yhtye ja pitkäikäisin yhtäjaksoisesti toiminut. Yhtyeen perustaja Jyrki Witch järjestää myös tamperelaista Lumous Gothic Festival -tapahtumaa.