

**TAMPEREEN YLIOPISTO**

---

**Taina Viitamäki**

**“It Is Love, Not Rock Stardom”**

**POPARTISTI MORRISSEYN JULKISUUSKUVA LEHDISTÖSSÄ**

---

**Etnomusikologian pro gradu –tutkielma  
Kansanperinteen laitos  
Syyskuu 2000**

## TAMPEREEN YLIOPISTO

Kansanperinteen laitos

VIITAMÄKI, TAINA: ”It Is Love, Not Rock Stardom” - Popartisti Morrissey'n julkisuuskuva lehdistössä

Pro gradu -tutkielma, 113 sivua

Etnomusikologia

Syyskuu 2000

---

Tutkielmassa tarkastelen englantilaisen popartistin, laulajan ja tekstintekijän Steven Morrissey'n (s. 1959) julkisuuskuvaa ja sen rakentumista lehdistössä. Etsin vastausta siihen, mikä tekee Morrissey'sta suosittua poptähtä. Lisäksi pohdin sitä, miten Morrissey'n julkisuuskuva on vuosien varrella jatkuvasti muuntunut. Tarkastelen myös Morrissey'n sijoittumista kontekstiinsa, englantilaisen popnähtävyyden ja popjulkisuuden kentälle.

Tutkimusaineisto koostuu pääosin englantilaisissa ja amerikkalaisissa popmusiikkijulkaisuissa vv. 1983 – 1999 ilmestyneistä haastatteluista. Tutkimuksen lähestymistapa on diskurssianalyttinen. Tutkin Morrissey'n haastatteluista erottuvia diskursseja, moniulotteisia todellisuuden merkityksellistämisen tapoja. Näiden diskurssien avulla muodostan yhden tulkinnan Morrissey'n julkisuuskuvasta. Tuon esiin julkisuuskuvan eri puolia ja tasoja, mikä sinänsä on merkki julkisuuskuvan fragmentaarisuudesta.

Aineistosta erottuu selkeästi kuusi diskurssia, jotka nivoutuvat kiinteästi toisiinsa. Tarkastelen diskursseja lähinnä artikulaatioteoriaan tukeutuen. Artikulaation avulla hajanaiselta tuntuvaa popartistin julkisuuskuvaa voidaan ymmärtää. Tarkastelemani diskurssit ovat 1) mediadiskurssi, 2) autenttisuus ja auteurismi, 3) taiteilijakuva ja suhde faneihin, 4) seksuaalisuusdiskurssi, 5) popdiskurssi ja 6) omakuva ja vanheneva poptähti.

Diskurssien perusteella voidaan todeta, että Morrissey'n tapa rakentaa julkisuuskuvaa on monipuolinen ja ristiriitainen. Hän on sekä boheemi että dandy, niin moderni individualisti kuin postmoderni uusauteur. Samalla Morrissey on selkeästi ambivalentti poptähti. Julkinen ja yksityinen sekoittuvat toisiinsa, mikä on yksi 1980- ja 1990-lukujen mediajulkisuuden ilmiöistä. Morrissey'n julkisuuskuvan sirpalemaisuus, sen monenlaiset mahdollisuudet, voidaan nähdä yhtenä selityksenä Morrissey'n menestyksekkäälle uralle. Vaikka Morrissey'n julkisuuskuva on fragmentaarinen, siinä toistuu popmusiikin historian elementtejä.

# SISÄLTÖ

<b>1. JOHDANTO</b> .....	1
1.1 Tähtystän tähteen.....	1
1.2 Tutkimuksen rajaus ja kysymyksenasettelu .....	3
1.3 Fani tutkijana – tutkija fanina?.....	6
1.4 Tutkimusmenetelmät ja diskurssianalyysi.....	7
1.5 Aikaisempi tutkimus.....	8
1.6 Tutkimuksen eteneminen ja tutkimusaineisto .....	9
<b>2. TEORIA JA KESKEINEN KÄSITTEISTÖ</b> .....	12
2.1 Artikulaatioteoreettinen lähtökohta .....	12
2.2 Kuvittelua: Imago ja mielikuva.....	13
2.2.1 Kuvista syntyvä julkisuuskuva.....	15
2.2.2 Julkisuuden tähtikuvaa rakentamassa.....	17
<b>3. KATSAUS ENGLANTILAISEEN TÄHTEYSHISTORIAAN, MUSIIKKITEOLLISUUTEEN JA -LEHDISTÖÖN</b> .....	20
3.1 Tähtikuvioita Englannin poptaivaalla.....	20
3.2 Popmusiikin ja –lehdistön tila 1980-luvun alun Englannissa.....	22
<b>4. MORRISSEY TUTKIMUSKOHTEENA</b> .....	26
4.1 Morrissey'n elämänvaiheista ennen uraa.....	26
4.2 The Smiths 1982-1987 .....	29
4.3 Morrissey soolouralla .....	32
4.4 ”Sing Your Life” – Morrissey'n lauluäänien ja –tyylin tarkastelua .....	34
<b>5. ANALYYSIA JA TULKINTAA</b> .....	37
5.1 Johdatusta Morrissey'n tähtiaineksiin.....	37
5.2 Morrissey'n monet diskurssit.....	42
5.2.1 Mediadiskurssi: uhri, petos, puolustus ja mahdollisuus .....	44
5.2.2 Autenttisuus ja auteurismi .....	50
5.2.3 Taiteilijakuva ja suhde faneihin.....	60
5.2.4 Kaiken mahdollistava seksuaalisuus: sukupuoleton seksisymboli.....	70
5.2.5 Popdiskurssi.....	78
5.2.5.1 Musiikin ja idolien merkitys.....	78
5.2.5.2 Suhde musiikkiteollisuuteen.....	83
5.2.5.3 Popmusiikin ja –tähtien kuolema.....	87
5.2.6 Omakuva ja vanheneva poptähti: Arkkipuberteettinen kohtaa ”vanhan ja viisaan” .....	89
<b>6. JOHTOPÄÄTÖKSET</b> .....	98
<b>LÄHTEET</b> .....	104

*”I often pass a mirror and I glance into it slightly, and I don’t really recognize myself at all.  
You can look into a mirror and wonder – where have I seen that person before?  
And then you remember. It was at a neighbour’s funeral, and it was the corpse.”*  
Morrissey (Morley 1988; Blitz)

## 1. JOHDANTO

### 1.1 Tähtystän tähteen

Tutkielmassani keskityn tarkastelemaan englantilaisen popartistin, laulajan ja tekstintekijän Steven Morrissey’n (s. 1959) julkisuuskuvaa ja sen rakentumista hänen lehtihaastattelujensa pohjalta. Tutkin puhetta ”popikonista”<sup>1</sup>, joka uransa alkuaikoina The Smiths-yhtyeen laulajana esiintyi kukkakimppu takataskussa, helmet kaulassa ja kuulolaite korvassa ylisuuren naisten paitaan pukeutuneena. Popmaailman Oscar Wildeksi toisinaan nimetty Morrissey sekoittaa perinteisesti feministisiksi katsottuja arvoja ja ominaisuuksia maskuliiniseen.<sup>2</sup> Imagorepertuaariaan Morrissey on sittemmin laajentanut mm. nyrkkeilyviehtymyksellään<sup>3</sup>, joka voidaan käsittää aggressiivisuuden ja näin ollen myös maskuliinisuuden ihannoinniksi. Viimeisimmällä *Oye Esteban*<sup>4</sup>-kiertueellaan (vv. 1999-2000) laulaja esiintyi mm. vartalonmyötäiseen nahkapukuun sonnustautuneena.<sup>5</sup>

Morrissey’n tähteydessä tähden ruumiillisuus, tai paremminkin se, miten hän ruumiillisuutta tuo esiin, ei sinänsä kuitenkaan ole mielestäni vallitsevin ominaisuus. Kiinnostavaa Morrisseyssä on hänen tapansa rakentaa julkisuuskuvansa nimenomaan lehtihaastatteluissa. Näitä tapoja tarkastelen tässä tutkimuksessa.

---

<sup>1</sup> Popikonilla tarkoitan tähteä, joka julkisuuden myötä käsitetään jonkin (asian) symboliksi.

<sup>2</sup> Feminiinisyys ja maskuliinisuus eivät ole toistensa vastakohtia, vaan kulttuurisen sukupuolen määreitä (Halonen 1999, 124).

<sup>3</sup> Morrissey on sanonut nauttivansa nyrkkeilyn katselemisesta; hän on liittänyt nyrkkeilyn lähinnä levynkansitaiteensa yhteyteen: *Southpaw Grammar* -albumilla (1995) ja *Boxers*-singlellä (1995) on tosin jo nimiensäkin puolesta yhteys ko. urheilulajiin.

<sup>4</sup> *Oye Esteban* (Hey, Steven) -nimellä Morrissey viittaa omaan etunimeensä, jonka hän hylkäsi jo ennen varsinaisen uransa alkua. Fanit käyttävät Morrisseyistä ainakin nimiä Moz, Mozzer ja Mozza.

<sup>5</sup> Morrissey haastattelussa (Black 1985; *ZigZag*): *But you’ve been portrayed as such a dear little flower child, sprawled across Oscar Wilde every night...* “Mmmm... yes. Well, it’s better than the old phallic guitar bit. I mean if I came on in black leather --- this monster of rock’n’roll machismo, I’d probably be... hugely successful...”

The Smithsiä on tituleerattu yhdeksi 1980-luvun merkittävimmistä brittibändeistä, ja yhtyeen albumi *The Queen is Dead* (1986) on useissa äänestyksissä päässyt ”Top 10:iin” kaikkien aikojen parhaiden pitkäsoittojen sarjassa. Kohtalaisista listasijoituksista huolimatta Morrissey ja The Smithsin musiikki ei juuri koskaan ole soinut radiokanavilla.<sup>6</sup> Soolo-Morrissey'n suosion huipun voidaan katsoa sijoittuvan 1990-luvun alun ensimmäiselle puoliskolle. ”Kulttisuosio”<sup>7</sup> on vakaata – siellä missä Morrissey konsertoi, keikkapaikka on täynnä vannoutuneita faneja, ei niinkään uteliaita ”sunnuntaidiggareita”. Suosio näkyy myös Internetissä: Morrisseyllä on omistettu satoja fanisivuja.

Omintakeiset laulutekstit ja lavaesiintyminen olivat ne tekijät, jotka manchesteriläisen The Smithsin alkutaipaleella herättivät median kiinnostuksen erityisesti yhtyeen laulaja-tekstintekijään. Julian Stringer (1992, 17) arveleekin Morrissey'n olleen 1980-luvun haastatelluin tähti. Independent-levy-yhtiö *Rough Trade* ei varsinaisesti markkinoinut The Smithsiä, vaan verbaalisesti lahjakas Morrissey keskittyi promotoimaan yhtyettään käyttämällä lehdistöä vaikutuskanavanaan. Lehdistö on yksi merkittävistä populaarimusiikin markkinointikanavista, mutta The Smithsillä sen merkitys oli erityinen juuri siksi, että yhtye ei juurikaan julkaissut musiikkivideoita, jotka populaarimusiikin kohdalla on nähty yhdeksi tärkeimmistä promootiovälineistä.

Morrissey on tuonut esille niin lauluteksteissään kuin haastatteluissaankin mielipiteitä, jotka monimielisyydessään ovat aiheuttaneet runsaasti keskustelua ja jonkinasteisia skandaaleja.<sup>8</sup> Lisäksi hän on julkisesti vastustanut mm. lihansyöntiä ja kuningashuonetta sekä julistanut omaa selibaattiaan ja puhunut feminismin puolesta. Morrissey on yhtä aikaa sekä suora että ambivalentti, ja hän on koko uransa ajan asettanut vallitsevia

---

<sup>6</sup> The Smiths saavutti albumilistan ykkössijan Englannissa albumilla *Meat Is Murder* (1985) ja kokoelmalla *Best I* (1992). Morrisseylla on niin ikään kaksi ykkössijaa soolouransa ajalta: debyyttialbumi *Viva Hate!* (1988) ja *Vauxhall And I* (1994). (Guinness Rockopedia 1998.)

<sup>7</sup> ”Kulttisuosio” on usein musiikkijournalismissa esiintyvä termi. Tarkoitin sillä tässä suosittua ja palvotun artistin statusta suhteellisen pienen, mutta uskollisen fanijoukon keskuudessa, kun verrataan esim. Madonnan tai The Rolling Stonesin ”megatähteyteen”.

<sup>8</sup> Morrisseyta on syytetty jopa pedofiiliksi ja fasistiksi.

normeja vastaan. Toisaalta Morrissey on enemmän tai vähemmän tietoisesti poiminut tähtikuvaansa vaikutteita pophistoriasta ja liittänyt ne omiin käyttötarkoituksiinsa.

Morrissey'n laulutekstit ovat pinnallisesti tarkasteltuna käsitelleet hyvinkin monia aiheita; taustalta ”löytyvät” teemat ovat kuitenkin pysyneet vuosien saatossa samoina. Morrissey'n tekstejä kuvaa mielestäni oivasti Olli-Erkki Makkosen (1995, 232) romanttiselle ironialle antama luonnehdinta: ”Raadollisen todellisuuden ja maailmankaikkeutta syleilevän romantiikan välillä on ristiriita, josta syntyy katkeransuloinen ironia.” Selvinä johtoteemoina Morrissey käsittelee lauluissaan ihmissuhteita, seksuaalisuutta ja rakkautta sekä edellisten yhteenkietouman aiheuttamia ongelmia. Morrissey tarkastelee myös poptähteyttä, sekä laajemmin yhteiskunnallisia, mutta kuitenkin yleisesti tunnustettuja epäkohtia. Samat aihepiirit toistuvat pitkälti myös lehtihaastatteluissa. Sukupuolisuus tai paremminkin sen häivyttäminen, englantilaisuus, musiikkibisnes ja yhteiskunnan mädännäisyys ovat olleet polemiikin aiheina niin haastatteluissa kuin levyarvosteluissakin. Vaikka Morrissey lauluteksteissään viittaakin edellä mainittuihin aihepiireihin, on media ollut erityisen kiinnostunut siitä, miten teemat liittyvät Morrisseyhin yksityishenkilönä.

Morrissey on jo vuosia kiehtonut minua moniulotteisuutensa vuoksi siinä määrin, että valinnanvaraa tutkielman aiheeksi ei ollut. Tämä artisti kiinnostaa minua musiikin ohella erityisesti tietynlaisen hauraan, mutta samalla voimakkaan karismansa takia. Ujous ja esiintymisvietti yhdistyvät hänessä androgyyniksi kokonaisuudeksi. Tutkimuksessa tarkastelen Morrissey'n monitahoista ja äärimmäisen kompleksia julkisuuskuvaa diskurssianalyttiseen näkökulmaan pohjautuen.

## **1.2 Tutkimuksen rajaus ja kysymyksenasettelu**

Tutkimuksen aineistoksi olen valinnut joukon kansainvälisessä musiikkilehdistössä julkaistuja Morrissey-haastatteluja. Tulkitsemani Morrissey'n julkisuuskuva on yksi näkemys siitä, millainen kuva hänestä mediateksteissä, tässä tapauksessa lehtihaastatteluissa, välittyy. Tutkimuksessa keskityn haastatteluteksteihin, ja jätän esimerkiksi laulutekstit lähes kokonaan tarkastelun ulkopuolelle. Laulutekstejä on analysoitu aiemminkin (mm. Hubbs 1996; Kylkialo 1996; Nylén [valmisteilla oleva pro gradu -tutkielma]; Viitamäki 1997), sen sijaan mediatekstejä ei juurikaan, joten

tutkimuksen käytännöllinen rajausta tällä tavalla tuntuu mielekkäältä. Useat Morrissey-aiheiset Internetin fanisivut sisältävät tulkintoja lauluteksteistä, joten varsinaiseen laulutekstien tutkimukseen ryhtyminen vaatisi mielestäni erityisen ja tuoreen näkökulman. Lisäksi laulutekstianalyysin ja haastatteluteksteistä diskurssien avulla tulkitun julkisuuskuvan suhde on vähintäänkin mutkikas jo sen takia, että ”tapahtumapaikka” on eri. Tuon Morrissey'n laulutekstejä esiin kuitenkin ajoittain, mikäli ne tuntuvat jollain kiinnostavalla tavalla tuovan näkökulmaa Morrisseyhin tähtenä. Tarkoitin tällä sitä, että pyrin valottamaan Morrissey'n tapoja representoida imagoaan kontrastoimalla niitä lauluteksteihin.

Tutkimusaineistoni koostuu haastatteluista vuosien 1983-1999 välillä. Näin ollen kiinnostavaa on tarkastella myös sitä, miten Morrissey'n uran aikainen julkinen kuva ”kehittyy”, ja miten julkisuuskuvat muokkaantuu jatkuvasti uudestaan. ”Vanheneva popartisti” -teeman ohella tarkastelen myös sitä, millaisella aikakaudella The Smiths-yhtye aloitti taipaleensa, ja millaisia tulkintoja independent-levy-yhtiöiden esiinnoususta 1970-1980 -lukujen vaihteessa on tehty. Tutkimuksen kannalta oleellista on pohtia sitä, miten Morrissey sijoittuu englantilaisen populaarimusiikin kentällä: mitä perinteitä hän mahdollisesti jatkaa ja millaisia uusia elementtejä hän on tuonut popmusiikkikulttuuriin.

Haastattelutekstejä tarkasteltaessa on mietittävä myös sitä, missä määrin on syytä kiinnittää huomiota toimittajan kysymyksenasetteluihin, kommentteihin (Morrissey'n puheen välissä) ja tulkintoihin. Onhan toimittajilla ja heidän taustaorganisaatioillaan, ”portinvartijoilla”, oleellinen rooli julkisuuskuvan rakennusprosessissa. Haastattelujen otsikot jo sinänsä kiihottavat tutkijan mieltä: jonkinlaisen ennakkokäsityksen voi muodostaa pelkästään ”Born To Be Wilde”, ”The Cradle Snatchers”, ”The Loneliest Monk”, ”Shakespeare or bacon?” ja ”The Sorrow And The Pity” -tyyppisten otsikoiden perusteella. Pohtia voisi myös haastattelijan roolia ja tarkoitusperiä: Onko kyse pelkästä promootiosta, vai onko haastattelijan itse kenties haastateltavan ihailija? Yleensä haastattelu julkaistaan, kun uusi levy on juuri ilmestynyt tai ilmestymäisillään, tai kun artisti on lähdessä kiertueelle.

Karvonen (1997, 256) toteaa, että haastatellun puhe on myös haastattelijan tuottamaa. Toimittaja on jossain suhteessa haastateltavaan, ja tuottaa

haastattelutilanteesta tekstin, jossa tietyt puolet haastateltavasta tuodaan esiin. Pekkilä (1996, 229) korostaa lehdessä julkaistun haastattelun eroa verrattuna tutkijan itse tekemään haastatteluun informantista. Lehtijutun muodossa julkaistu haastattelu ei enää ole kahdenkeskinen asia, vaan se tehdään alunperinkin yleisöä ja yleisön tarvetta silmälläpitäen. Lehtihaastattelu ei ole raportti keskustelusta, vaan eräänlainen tähteyden myyttiä tukeva metateksti. Haastattelu on oma todellisuutensa, ei kuvaus siitä. Myös Berger (1997, 15) huomauttaa, että monet ilmiöt, joita emme välttämättä tulkitse narratiivisiksi, ovat itse asiassa juuri sellaisia, tai ne on rakennettu kertomuksen kaltaisiksi. Esimerkiksi mielikuvia Morrissey'n ”englantilaisuudesta” herättää jo pelkästään niinkin triviaalilta tuntuva asia kuin se, että hänen kuvaillaan usein siemailevan teetä haastattelun tuoksinnassa.

Perimmäisenä tutkimusongelmanani on kysymys siitä, mikä tekee Morrissey'sta suosituksen pohtäjän. Tähän ongelmaan etsin vastausta tutkimalla julkisuuskuvaa. Millainen on Morrissey'n haastattelujen pohjalta tulkittu julkisuuskuva, eli millaisista diskursseista Morrissey'n julkisuuskuva rakentuu? Tarkastelen sitä, miten Morrissey'n julkisuuskuva on vuosien aikana muuttunut: millaisena laulaja nähtiin uran alussa, millaisena hänet nähdään nykyisin. Julkisuuskuvaa tarkastelemalla etsin vastausta myös siihen, mihin laulaja julkisilla lausunnoillaan pyrkii, tai paremminkin, millaisia tulkintarepertuaareja julkisuuskuvasta löytyy. En varmastikaan voi löytää absoluuttista totuutta siihen, mitä ja millaisia ovat Morrissey'n ”todelliset” motiivit median maailmassa. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulmasta kieltä, tässä tapauksessa haastattelutekstejä, tarkastellaankin nimenomaan osana todellisuutta itseään, ei väylänä todellisuuteen.

Tutkielmassani pyrin osoittamaan sen, miten julkisuuskuvalla on eri puolia, ja miten se on hajanainen, ristiriitainen ja epätäydellinen. Julkisuuskuva ja sen sisältämät diskurssit on pyrittävä sijoittamaan omaan aikaansa, historialliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiinsa. Julkisuuskuvan eri puolet ja tasot ovat siis näkökulmia Morrisseyhin popartistina hänen uransa eri vaiheissa. En pyri muodostamaan mitään ”täydellistä” julkisuuskuvaa, sillä se on sekä teoriassa että käytännössä mahdotonta.



### 1.3 Fani tutkijana – tutkija fanina?

Morrissey viittaa haastatteluissaan usein toisiin haastatteluihin tai lehtiartikkeleihin, joissa hänet on tulkittu väärin. Samaa teemaa hän käsittelee muutamissa lauluissaan (mm. ”Journalists Who Lie”; *Our Frank*, 1991). Tästä syystä onkin fanina aluksi ehkä hieman pelottavaakin lähteä tekemään tulkintoja julkisuuskuvasta. Puoliksi tiedostamaton ja täysin absurdi pelko vaanii alati fani-tutkijaa. Fanina ei halua tehdä ”vääräyttä” idolilleen. Tutkijana taas tekstejä on tarkasteltava mahdollisimman paljon niistä ulkopuolelle irtautuneena, ja samalla niihin lähes kiinni kasvaneena. Dilemmaa ovat tahoillaan pohtineet mm. Simon Frith (1996) ja Lawrence Grossberg (1995). Tieteessä on pyrittävä objektiivisuuteen; tämä ei silti tarkoita sitä, että tutkijan olisi täysin irtauduttava fanin roolista.<sup>9</sup> Tunnepuolta ei mielestäni tarvitse yrittää sulkea kokonaan tieteenkään (joka on perinteisesti määritelty maskuliinisen rationaaliseksi, järkipäiseksi<sup>10</sup>) ulkopuolelle. Objektiivisuuden ongelmaa pohtinut Eskola (1998, 17) toteaaakin mielestäni osuvasti, että tutkija voi *yrittää* tunnistaa omat esioletuksensa ja arvostuksensa. Objektiivisuus syntyy oman subjektiivisuutensa – tai monikossa subjektiivisuuksiensa – tunnistamisesta.

Toisaalta ehkä naiiviltakin kuulostava pelkoni on turha, sillä minua ei tässä kiinnostakaan se, pitävätkö toimittajien väittämät ”todella” paikkansa ja onko Morrissey ”todella” sanonut niin kuin haastatteluartikkeleissa lukee (ovat argumentit sitten miten ällistyttävän törkeitä tai ihastuttavia hyvänsä). Tarkastelen mediatekstiä sellaisena kuin se lehdissä julkaistuissa haastatteluissa tuodaan esiin. Heiniön (1999, 53) mukaan lukijalle on totta se mitä lehdessä seisoo, eikä hänellä ole mahdollisuutta eikä sisäistä tarvetta tarkistaa lausuntojen autenttisuutta. Mielestäni kuitenkin esimerkiksi fani-lukijalle idolin negatiiviselta ja yllättäviltä tuntuvat kommentit herättävät monesti epäilyt toimittajan epäkorrektista siteerauksesta ja liioittelusta. Fanien keskinäisessä viestinnässä pohdinnan alla saattaakin olla nimenomaan se, mitä idoli on todella sanonut (mikä on ”totuus”), ja miksi toimittaja on sen mahdollisesti tulkinnut ”väärin”. Tässä tutkimuksessa edellä esittämäni argumentaatio on kuitenkin irrelevantti.

---

<sup>9</sup> Toisaalta objektiivisuutta ja faniutta ei voida edes käsittää toistensa vastapoleiksi.

<sup>10</sup> Objektiivisuusproblematiikkaa erityisesti journalismissa pohtii Irma Kaarina Halonen väitöskirjassaan *Matka journalismin sukupuolittumisen strategisille alueille* (1999). Samalla hän sivuaa myös tieteen objektiivisuusmääritelmiä (ibid., 40).

## 1.4 Tutkimusmenetelmät ja diskurssianalyysi

Julkisuuskuvatutkimuksessa, kuten missä tahansa muussa laadullisessa tutkimuksessa, tutkija joutuu tekemään valintoja, jotka vaikuttavat tutkimuksen tuloksiin. Kysymys on keskeisen erottamisesta epäolennaisesta. Hirsjärven ym. (1997, 218) esittämän mukaan laadullinen tutkimus ei etene niinkään lineaarisesti, vaan tutkimustyö on hyvinkin polveilevaa; kuvaaminen, luokittelu ja yhdisteleminen kulkevat kaikki käsi kädessä. Niin myös tässä tutkimuksessa: kävin haastatteluaineistoa läpi useaan otteeseen, ja näillä lukukerroilla teemoittelin aineiston karkeasti. Koska aineisto on laaja, se mahdollisti tutkimukseen ryhtyessäni hyvinkin monenlaisten näkökulmien tarkastelemisen. Toisaalta, olin tutustunut useimpiin haastatteluihin jo vuosia ennen tutkimusidean syntymistä, joten aiemmat luennat varmasti jollain, ainakin tiedostamattomalla tavalla, vaikuttivat siihen, miten aloin tutkia haastatteluja.

Haastatteluja läpikäydessä teemojen ”löytäminen” ja tyypittelemisen oli varsin helppoa. Sen sijaan kategorioiden selkeä rajaaminen tuntui ongelmalliselta. Tulinkin siihen tulokseen, ettei menetelmä voikaan olla rajaava. Katteeseen kuuluminen ei voi sulkea pois sitä mahdollisuutta, että teema kuuluisi toiseenkin, jopa vastakkaiselta tuntuvaan ryhmään. Tämä johtuu jo pelkästään haastatteluaineiston moniulotteisesta tavasta rakentaa todellisuutta. Etsin aineistosta eroja ja yhtäläisyyksiä ja muodostin niistä repertuaareja, asiakokonaisuuksia. Diskurssit voivat olla rinnakkaisia, mutta myös kilpailevia merkityssysteemejä (Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 29). Lisäksi niiden rajat ovat kaikkea muuta kuin selkeitä. Tekstin merkitys riippuu siitä, millaisessa diskurssissa se kulloinkin on.

Tutkimusote tässä tutkimuksessa on siis diskurssianalyttinen. Analyysivälineenä diskurssianalyysi soveltuu monenlaisen aineiston tutkimiseen, ja se toimii lähinnä teoreettis-metodologisena viitekehyksenä. Eskolan (1998, 197-198) mukaan diskurssianalyttiselle lähestymistavalle on keskeistä se, että keskenään yhteensovittamattomia havaintoja ei puristeta väkivalloin yhteen. Ei siis pyritä ehdoin tahdoin etsimään samankaltaisuutta sieltä, missä sitä ei ole. Diskurssianalyysissa huomio kiinnittyy siihen, että tekstit eivät kuvaa kohdettaan, vaan pikemminkin aktiivisesti muodostavat jonkinlaisen version asioista. Diskurssit ”muodostuvat”

artikulaation avulla, eri elementtien yhdistelemisen tuloksena. Artikulaatioteoriaa selvitan luvussa 2.1.

Diskurssianalyysin perusajatuksena on siis se, että suhde ”todellisuuteen” on erilainen kuin yleensä on ajateltu. Toisin sanoen, ”totuutta” ei etsitä - mitään yhtä ”totuutta” ei ole olemassa. Diskurssissa on kyse lähinnä *tavasta merkityksellistää* todellisuutta. Toiseksi, kieltä ei nähdä välineenä jonkin muun asian tutkimiseksi, vaan kieli ja sen funktiot ovat itsessään tutkimuskohteita. Kolmanneksi, tekstistä etsitään erilaisia selittämistapoja eli kielen variaatioita sekä ristiriitoja ja repertuaareja. Niin ikään tekstiä tulkitaan siinä kontekstissa, missä se on tuotettu. (Eskola 1998, 200.) Näin mahdollistuu pääsy pois ”pienoismaailmoista”, ja ilmiötä voidaan tarkastella laajemmissa yhteyksissä.

Tutkimuksessani tarkastelen haastattelutekstejä julkisuuden ja poptähteyden kontekstissa. Tutkin Morrisseyta poptähtenä, osana englantilaista popmusiikkikulttuuria ja mediajulkisuutta. Morrissey'n julkisuuskuva ilmenee niin fragmentaarisenä, ettei se voi olla millään tavalla homogeeninen diskursiivinen muodostelma. Kyse onkin monista, toistensa kanssa ristiriitaisistakin diskursseista, diskurssien ”keitoksesta”. Analyysissa muodostan Morrissey'n puheesta diskursseja ja aladiskursseja, joita samalla kommentoin. Tutkimuksessa keskityn analysoimaan ensisijaisesti puheen sisällön diskursseja, en niinkään haastattelujen kerronnan tyyliseikkoja tai sanavalintaa.

## 1.5 Aikaisempi tutkimus

Morrissey on ollut tarkastelun kohteena useaan otteeseen aikaisemminkin. Siinä missä toimittajia ja faneja, myös tutkijoita ovat kiinnostaneet erityisesti Morrissey'n laulutekstit ja tietyt teemat, lähinnä englantilaisuus ja seksuaalisuus. Artistin nimi esiintyy populaarimusiikin yleisluontoisessa tutkimuskirjallisuudessa, mutta varsinaisiin Morrisseyta tai The Smiths -yhtyettä käsitteleviin tutkimuksiin törmää kuitenkin harvoin. Julian Stringer (1992) ja Kari Kallioniemi (1998) pohtivat tahoillaan The Smithsin ja Morrissey'n konstruoimaa ”kuvitteellista Englantia” (Imaginary England). Ainut löytämäni musiikkitiedettä sivuava Morrissey-tutkimus on Nadine Hubbsin (1996) artikkeli *Music of the 'Fourth Gender': Morrissey and the Sexual Politics of*

*Melodic Countour*, jossa Hubbs käsittelee Morrissey'n ambivalenttia seksuaalisuutta ja sen ilmenemistä muutamissa The Smiths -kappaleissa.

Morrissey on innoittanut graduntekoon aiemmin myös Hannu Kylkisaloon (1996), joka on tutkinut Morrissey'n laulutekstien intertekstuaalisia suhteita. Kylkisalo tarkastelee työssään erityisesti viattomuus-teemaa. Niin ikään Morrissey on tutkimuksen kohteena Antti Nylénillä, joka valmistelee Helsingin yliopistossa yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielman melankolian ja narsismin teemoista Morrissey'n lauluteksteissä.

Julkisuuskuvan tarkasteluun olen ammentanut vinkkejä lähinnä Erkki Karvosen (1997) väitöskirjasta *Imagologia* ja Mikko Heiniön (1999) kirjoittamasta Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvaa käsittelevästä tutkimuksesta. Haluan mainita myös Paula Jaakkolan (1999) pro gradu -tutkielman, joka diskurssianalyysin keinoin käsittelee tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuvaa ja tähteyttä lehdissä.

## 1.6 Tutkimuksen eteneminen ja tutkimusaineisto

Tutkimuksen teoriaosuudessa selvitän sitä, mitä julkisuuskuvalla voidaan tarkoittaa. Lisäksi tuon esiin muutamia näkemyksiä koskien tähteyksiä yleensä. Tarkastelen myös artikulaatioteoriaa ja sen soveltuvuutta diskurssianalyysiin ja käsillä olevaan aineistoon sekä tutkimuksen aiheeseen. Kolmannessa luvussa tarkastelen pohtähteyttä erityisesti englantilaisessa populaarikulttuurissa. Käsitelen myös kahden musiikkiteollisuuden ”mahdin”, levy-yhtiöiden ja musiikkilehdistön asemaa ja näiden suhdetta toisiinsa 1980-luvun Englannissa.

Neljännessä luvussa keskityn tarkastelemaan tutkimuksen kohteena olevaa artistia, Morrisseyä. Tuon esille hänen elämänvaihteitaan ennen julkisen uran alkua, The Smiths-yhtyeessä sekä soolokaudella, joka jatkuu edelleen. Jo tämä luku sisältää analyysinomaisia piirteitä ja se voidaankin käsitellä yhdeksi diskurssiksi. Olen pitäytynyt lähes kokonaan Morrissey'n elämäntarinassa siten kuin se lehtihaastatteluissa tuodaan esiin. Samalla tarkastelen lyhyesti sitä, miten haastatteluartikkeleissa käsitellään esimerkiksi The Smiths-yhtyeen hajoamista. Neljännessä luvussa kuvailen myös Morrissey'n lauluääntä ja -tyyliä.

Analyysin ja tulkinnan olen tarkoituksella puristanut yhdeksi luvuksi. Tällä tavalla lukijallekin toivottavasti helpommin avautuu jonkinlainen kokonaiskuva, hajanaisesta aiheesta ja koko tähtikuvan fragmentaarisuudesta huolimatta. Haluan kuitenkin korostaa sitä, etten tällä ratkaisulla pyri painottamaan jonkin tietyn kokonaiskuvan muodostamisen tärkeyttä ja pakkoa – tällainen vaikuttaisi perin keinotekoiselta. Tässä luvussa analysoin Morrissey'n ja toimittajien puheen valitsemiini diskursseihin samalla puhetta kommentoiden. Johtopäätöksissä tuon esiin tutkimustulokset ja vastaan alussa esittämiini tutkimuskysymyksiin. Pyrin myös määrittelemään Morrissey'n laajemmalle tasolle ja sijoittamaan artistin populaarimusiikin mediajulkisuuden kontekstiin.

Tutkimusaineisto, Morrissey'n haastattelut, on julkaistu pääosin englantilaisissa ja amerikkalaisissa musiikkilehdissä vuosina 1983-1999. Aineisto on varsin heterogeeninen, eikä voidakaan sanoa, että jokin tietty musiikkijulkaisu hallitsisi lähteenä haastatteluaineistoa. Haastatteluja on julkaistu sellaisissa englantilaisissa viikoittain ilmestyvissä popmusiikkilehdissä ("inkies") kuten *Melody Maker* ja *New Musical Express*, kuukausijulkaisuissa *Q Magazine*, *Select* ja *Vox* sekä yleisluonteisemmissa nuorisokulttuuria käsittelevissä "tyylilehdissä" ("style bibles") *Blitz* ja *The Face*. Morrissey'n haastatteluja julkaistiin 1990-luvulla kuitenkin ehkä musiikkilehtiä useammin (laadukkaissa) englantilaisissa sanomalehdissä, mm. *The Guardian*issa ja *Observer*issa.

Aineisto käsittää yhteensä noin 80 haastatteluartikkelia. Lähdeluettelo kattaa vain ne haastattelut, joihin tutkimuksessa viitataan. Suurin osa alun perin musiikkilehdissä julkaistuista haastatteluista on luettavissa Internetin WWW-sivuilla (pääasiassa osoitteessa: <http://arcane.morrissey-solo.com>), joita olenkin hyödyntänyt materiaalin kokoamisessa. Osa aineistosta on myös hallussani alkuperäisenä, osa artikkelikopioina. Ilman haastattelujen saamista Internetistä monien, varsinkin 1980-luvun alkupuolen englantilaisissa musiikkilehdissä ilmestyneiden, ja vastaavasti 1990-luvulla englantilaisissa yleisluonteisissa sanomalehdissä ilmestyneiden artikkelien kerääminen olisi ollut hyvin hankalaa.

Internetin käyttöä aineistolähteenä voi pohtia ja kritisoidakin; artikkelit on kopioitu WWW-sivustoille alkuperäisistä, mistä johtuukin se, että sivustosta tulostamani

artikkeli ei ole välttämättä edes tekstiltään täysin alkuperäistä vastaava. En siis voi olla täysin varma artikkelin paikkansapitävyydestä mediatekstinä, sellaisena kuin se alun perin on ilmestynyt.

Lehtiaineistoon viitataan tutkimuksessa kirjoittajan nimellä, jota seuraa artikkelin alkuperäinen julkaisuvuosi ja julkaisun nimi. Mikäli kirjoittaja on tuntematon, viite käsittää ainoastaan julkaisun nimen ja julkaisuvuoden. Lähdeluetteloon olen sijoittanut erikseen alkuperäiset lehtiartikkelilähteet ja Internet-aineiston. Internet-aineiston viitetiedot sisältävät myös URL-osoitteen ja päivämäärän, jolloin olen tekstin lukenut tai tulostanut.

## 2. TEORIA JA KESKEINEN KÄSITTEISTÖ

### 2.1 Artikulaatioteoreettinen lähtökohta

Artikulaatio voidaan määritellä käytännöksi, jossa nivelletään toisiinsa aineksia, joilla ei välttämättä ole aiempaa keskinäistä suhdetta (Grossberg 1995, 268). Käsitteiden seuraavassa sitä, miten artikulaatio tällaisessa ”niveltämisen” merkityksessä kulttuurintutkimuksessa tarkoittaa, ja miten se soveltuu omaan tutkimukseeni.

Karvosen (1997, 245) mukaan artikulaatio on kamppailua tai kilpailua merkitysten tuotannosta ja todellisuuden määrittelystä. Niin ikään siinä on kyse itseiden määrittelystä, subjektiivisuuden tuottamisesta, yhteiskunnallisesti määräytyneestä toimivuudesta ja toimintakykyisyydestä. Artikulaatioteoria painottaa kulttuuristen tekstien ja kontekstien välisten suhteiden prosessinomaisuutta ja tästä seuraavaa merkitysten monimuotoisuutta. Teksti, konteksti ja lukijoiden käytännöt eivät ole yksittäisiä ja itseidenttisiä kokonaisuuksia, jotka olisivat olemassa ennen astumistaan merkityksen muodostumisen prosesseihin. (Lehtonen 1998, 217.) asiat ovat aina kytkettyinä joihinkin yhteyksiin tai asemoituina kontekstiin. Karvonen (1993, 25) muistuttaa, että artikulaatiossa on itse asiassa kyse yhteyksistä irrottamisesta ja uusiin yhteyksiin asemoimisesta, de- ja rekontekstualisoinnista.

Jotta saisin paremmin selvää tutkimuskohteestani, Morrissey'n julkisuuskuvaa rakentavista teksteistä, käytän hyväkseni artikulaatioteoreettisia lähtökohtia. Artikulaatio sopii tähän tutkimukseen erityisen hyvin siksi, että teorian mukaan kulttuuri nähdään jatkuvassa muutosprosessissa olevaksi (Karvonen 1993, 17). Artikulaation tuloksena on rakentunut diskursseja, joiden kautta julkisuuskuvaa tulkitaan.

Keskeistä on pohtia ensinnäkin poptähden julkisuuskuvan rakennuksessa mukana olevia elementtejä, ja miten ne kytkeytyvät toisiinsa juuri Morrissey'n tapauksessa. Toisaalta pyrin myös määrittelemään sen kontekstin, kentän, jolle artisti paikantuu ja jossa tämä on ”tuotettu”. Huomio kiinnittyy ilmiötä ympäröiviin yhteiskunnallisiin tekijöihin, kuten musiikin tuotantoon ja kulutukseen. Ilmiötä tarkastellaan historiallisena kenttänä, eikä siitä irtautuneena yksilöllisenä kokonaisuutena. Morrissey'n julkisuuskuvat

määrittäykkin suhteessa kaikkeen muuhun. Tämän tutkimuksen kohdalla voidaan kysyä, millaisiin yhteyksiin Morrissey kulloinkin liitetään.

Tähteys perustuu pitkälti erilaisten tähtielementtien nivoutumisesta syntyvään jännitteeseen. Tarkastelen jännitteitä paitsi diskurssien sisällä ja välillä, myös diskurssin ja kontekstin välillä. Tutkimuskohteestani voidaan todeta esimerkiksi se, että Morrissey on irtaantunut median maailmasta (ts. hän ei ”tarvitse” sitä, hän toimii mediassa omilla ehdoillaan, hän kamppailee mediaa vastaan). Toisaalta hän on tiukasti kiinni ”mediapelissä”, median kontekstissa. Seksuaalisuusdiskurssissa taas tarkastelen sitä, miten Morrissey disartikuloi (irrottaa, hajottaa) ”perinteiset” sukupuoliluokittelut ja mahdollistaa näin uudenlaiset kytkennät. Vaikka Morrissey näennäisesti saattaakin pysyä yhtenä ja samana poptähtenä, niin itse asiassa hänen ”hahmonsaa” onkin muunneltu, reartikuloitu parinkymmenen vuoden aikana useaan otteeseen. Morrissey (ja kaikki julkisuuskuvan rakentajat) ottaa jatkuvasti uusia elementtejä ”maailmaansa”, muuntaa ne omiin käyttötarkoituksiinsa ja tällä tavalla antaa niille uudenlaisen merkityksen. Julkisuuskuva artikuloituu jatkuvasti esimerkiksi Morrissey'n haastattelujen diskursseissa.

## 2.2 Kuvittelua: Imago ja mielikuva

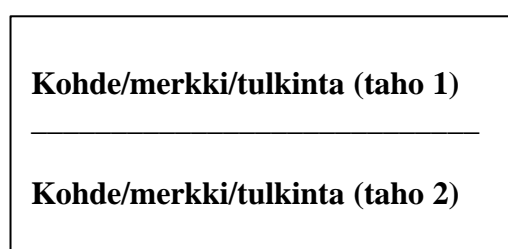
Julkisuuskuva-käsitteen monimerkityksellisyyttä kuvaa hyvin Karvosen huomio, jonka mukaan julkisuuskuvalla on kaksi puolta: ”yhtäältä asiasta puhutaan *jonakin ulkoisena, visuaalisena ja viestinnällisenä* ja toisaalta siitä puhutaan *ihmismielen ja tietoisuuden sisäisenä (mielikuvan) asiana*” (Karvonen 1997, 18).

Karvonen jakaakin julkisuuskuvan imagoon ja mielikuvaan. Imago voidaan käsittää viestinnällisenä tai esittävänä, merkkien ja symbolien tuottamisen puolena, mikä perustuu lähettäjäpuolen toimintaan. Mielikuva taas pohjautuu ”vastaanottajan” omaan elämäntilanteeseen ja omiin tarpeisiin. Imagon merkitys muodostetaan saatujen tietojen, viestien ja ilmenemien perusteella mielikuvaksi. Tällöin kyse on vastaajapuolen aktiivisuudesta. (Karvonen 1997, 32.) Julkisuuskuva ei rakennu lineaarisesti, vaan paremminkin spiraalinomaisesti. Se muodostuu kaikkien prosessissa mukana olevien toimijoiden (perinteisesti ”lähettäjiin” ja ”vastaanottajiin”) tulkinnoista. Kukin toimija vaikuttaa mielikuvia viestimällä julkisuuskuvan rakentumiseen.



Julkisuuskuvan voisi siis määrittellä jonkin asian tai henkilön julkiseksi kuvaksi, joka koostuu erilaisista käsitystasoista, mielikuvista. Kuva on aina hajanainen. Keskeistä julkisuuskuvan määrittelyssä on kommunikaatio: viestintä, sanomien välittäminen, tuottaa julkisuuskuvaa. Heiniö (1999, 64) toteaa, että mikäli kuvaa ei synny, ei henkilöä yhteisöllisessä mielessä oikeastaan edes ole olemassa. Lisäksi Heiniö (ibid., 61) muistuttaa julkisuuskuvan olevan kokonaisuutena viime kädessä tutkijan konstruoima synteesi niistä jotakin asiaa koskevista käsityksistä, joita hän pitää tutkimuskysymystensä kannalta relevantteina.

Karvonen esittelee semioottista imagokäsitystä, joka perustuu näkemykseen imagosta kahden eri yhteiskunnallisen tahon synnyttämänä. Nämä tahot merkityksellistävät todellisuuden tai määrittelevät tilanteen eri tavoin omista asemistaan käsin (kuviot 1). (Karvonen 1997, 33.) Huomio kiinnittyy siis tässä tapauksessa kontekstiin, ei kahteen yksittäiseen rakentajaan.



**Kuvio 1.** Semioottinen imagokäsitys ja kahden eri yhteiskunnallisen tahon ”todellisuuden” merkityksellistämisen suhde. Lähde: Karvonen 1997, 33.

Näillä kahdella eri taholla on myös omat erilaiset tapansa määrittellä ja merkityksellistää todellisuuden tilanne, tapahtuma tai kohde. Karvonen (1997, 43) esittääkin, että imagossa ja mielikuvissa onkin kysymys kamppailusta ja kilvoittelusta sen suhteen, minkä yhteiskunnallisen tahon retoriikalla ja intresseistä käsin merkityksellistetty todellisuus (imago) pääsee vallitsevaan asemaan ihmisten mielissä (mielikuva) ja siten asettuu ensisijaiseksi ymmärtämisen välineeksi asioita käsittämään pyrittäessä. Imago ja mielikuva ovat kietoutuneet hyvinkin tiukasti toisiinsa.

”Journalistisesta kuvasta” voidaan puhua silloin, kun kuva ilmentää sitä, miten jokin asia, henkilö tai tapahtuma merkityksellistetään journalistisessa käytännössä (Karvonen 1997, 31). Omassa tutkimuksessani täsmällisin termi julkisuuskuvalle tässä tapauksessa olisikin journalistinen kuva, sillä tutkin nimenomaan lehtihaastattelujen pohjalta muotoutuvaa artistin julkista kuvaa. Käsitteen monimutkaisuutta osoittaa jälleen Karvosen toteamus, jonka mukaan tällainen journalistinen kuva ei välttämättä ole sama kuin eri asemilla olevien kansalaisten kuvat asiasta. Median voimakkuudesta osoituksena on se, että jostakin ”todellisuudesta” (imagosta) on saattanut tulla sosiaalinen instituutio, esimerkiksi henkilö kiinnitetään jonkin asian symboliksi. (Ibid.)

Pitäydyn tässä tutkimuksessa kuitenkin julkisuuskuvat-termissä, joka mielestäni selkeimmin kertoo, että ilmiötä tarkastellaan mediajulkisuuden kontekstissa. Julkisuuskuvassa yhdistyvät Karvosen esittämät viestinnälliset (imago) ja psykologiset (mielikuva) näkökulmat. Terminä julkisuuskuvat on imagoa ”laajempi”: imago-sana herättää helposti visuaalisia mielleyhtymiä. Tarkastelen julkisuuskuvaa tutkimuksessani diskurssien tuotteenä.

### 2.2.1 Kuvista syntyvä julkisuuskuvat

Hahmotan seuraavassa julkisuuskuvan rakentumista sen eri tasoilla, joita voidaan katsoa olevan viisi. Samansuuntaisen tietoteoreettisen tulkinnan julkisuuskuvan eri tasoista antaa myös Erkki Karvonen (1997, 275-276). Näillä kuvan tasoilla hahmotan sitä prosessia, jossa media, ja tässä nimenomaan journalismi, välittää käsityksen jostakin kohteesta tai lähteestä yleisölle. Kyse on aina jonkin tason kuvasta. Morrisseyta on mahdollista tarkastella siis vain esityksenä. Haluan kuitenkin muistuttaa, että useat julkisuuskuvan määritelmistä vaikuttavat varsin mekaanisilta. Silti yksinkertainen malliajattelu voi toimia apuvälineenä monimutkaisen todellisuuden selvittämisessä (Pekkilä 1996, 239).

Ensimmäinen taso, tässä tapauksessa Morrissey'n oma kuva tai käsitys itsestään omassa mielessään, ei kuulu varsinaiseen julkiseen kuvaan. Kyseessä on yksityinen (ja muille salainen) mielikuva, ulospäin ilmaisevien identiteetti tai useiden identiteettien kooste. Pohtia voi, onko tällaisen kuvan olemassaolo edes mahdollinen. Ihminen ”peilaa”

itseään muuhun maailmaan (ympäristöönsä) ja muodostaa tämän perusteella ”oman kuvansa”.

Kuvan toisen tason (mm. Morrissey'n puhe toimittajille ja hänen musiikillinen tuotantonsa) voidaan katsoa kuuluvan julkisuuskuvan ”puhtaimpaan”<sup>11</sup> tasoon. Tämä taso on artistin hallinnassa: vain hän voi päättää, miltä tämä metakuva näyttää. Ehkei sittenkään: voiko populaariartisti nykypäivänä päättää imagostaan edes tällä tasolla?<sup>12</sup> Grossberg (1998, 153) ehdottaakin, että luovat taiteilijat eivät enää ”massamedian” ja populaarikulttuurin ”massatuotannon” aikakautena ole kokonaan itse vastuussa luomistaan teoksista. Sama pätee mielestäni julkisuuskuvan rakentamisessa.

Julkisuuskuvan kolmas taso on se mielikuva, jonka (tässä tapauksessa) toimittaja muodostaa Morrissey'stä häntä haastatellessaan. Journalistin tulkintaan vaikuttaa journalistinen käytäntö ja kulttuuri. Journalisti toimii myös suhteessa tiettyyn aikakauteen. (Karvonen 1997, 267.) Kirjoitusten tyyli pohjautuu pitkälti kunkin lehtikonseptin historiaan - keltainen lehdistö kirjoittaa eri tavalla kuin esimerkiksi ”laatulehdet” *The Times* ja *The Guardian*. Lehtien artikkelit suunnataan tietyille lukijakunnalle, ja ”raflaavuus” kuuluu oleellisena osana populaarimusiikin viikkolehtien toimittajien kirjoitustyyliin - uutudenviehätys ja dramaattisuus myyvät. Näin ollen toimittaja voi muokata kuvaa aivan toiseksi kuin mitä lähde on alunperin tarkoittanut. Toimittaja on siis saattanut haastattelun lehtijutun muotoon, ja osallistuu näin julkisen mielipiteen muokkaamiseen. Tämä julkisuuskuvan neljäs taso, journalistinen esitys, on se osa Morrissey'n julkisuuskuvaa, minkä toimittaja haluaa lukijoille antaa.

Viides taso on lukijan muodostama kuva Morrissey'stä lehtijutun (ja musiikin, mikäli lukija tuntee tätä puolta) perusteella. Lukijan käsitys on mielikuva. Tulkintaan vaikuttavat lukijan aiemmat käsitykset aiheesta. Lukijan haastattelusta muodostama

---

<sup>11</sup> Vaikkakaan mitään ”puhdasta” ei ole edes olemassa; kuva on aina jollain tavalla rakennettu.

<sup>12</sup> Kuvan ensimmäisen ja toisen tason väliseen suhteeseen kuuluu kiinteästi keskustelu sekä auteur- että autenttisuus-käsitteistä, joita on pohdittu paljon niin kirjallisuuden, elokuvan kuin populaarimusiikinkin tutkimuksessa. Autenttisuus käsitteenä on vähintäänkin kyseenalainen ja myytinomainen. Morrissey kyseenalaistaa originaaliuden ajatuksen: ”I wonder if originality is possible anymore. To me that's not important. What is important is that we have a conviction that is quite rare. We write good lyrics and everything we say and do, we mean.” (Worrall 1983; *Melody Maker*.)

mielikuva taas vaikuttaa siihen, miten hän kokee artistin musiikin. Yhtä lailla haastatteluista saatu mielikuva on seurausta siitä, miten lukija kokee artistin musiikin.

Lukijoiden näkemys tulee esiin keskusteluissa ja kyselytutkimuksissa, ja nämä tulkinnat ja mielikuvat vaikuttavat tätä kautta sosiaaliseen todellisuuteen (Karvonen 1997, 276). Vain harvoin lukijan ääni tosin pääsee kuuluville, ja vielä harvemmin lukijat voivat ilmaista kritiikkinsä mediaa kohtaan. Toisaalta kuitenkin lukijan suhtautuminen näkyy toiminnassa ja näin ollen esimerkiksi levymyyntitilastoissa. Julkisuuskuvan voidaan siis katsoa koostuvan edellä mainituista kuvatasoista (2-5), mikäli se ylipäättään halutaan käsittää jonkinlaisena kuvien summana. Yhdistelmä ei tässä tapauksessa tarkoita sitä, että tasot olisivat toistensa kanssa samanlaajuisia ja yhtä näkyvässä tai merkittävässä osassa julkisuuskuvan rakennusprosessissa. Prosessi ei myöskään ole yksisuuntainen, vaan kyse on ”vaihtokaupasta” (ibid., 277). Esimerkiksi lähde antaa journalistille jutunaiheen, ja journalisti puolestaan luovuttaa lähteelle mediajulkisuutta.

Tässä tutkimuksessa keskityn tarkastelemaan julkisuuskuvan neljännen ja viidennen tason muodostamaa kokonaisuutta: journalistista kirjoitusta, jota tulkitseen kirjoituksesta saamani mielikuvan perusteella, ja jonka mielikuvan puolestani saatan tekstiksi tähän tutkimukseen. Toisaalta tulkintaani vaikuttaa ainakin jossain määrin myös Morrissey'n esittämä musiikki ja hänen konserttiesiintymisensä (mielikuvani kuvan toisesta tasosta).

### **2.2.2 Julkisuuden tähtikuvaa rakentamassa**

Poptähtien julkisuuskuvat vaikuttaa hyvinkin kompleksilta, mikä johtuu osaksi varmasti mediatekstien runsaudesta ja fragmentaarisuudesta. Edellä esittämäni julkisuuskuvan määritelmä on varsin lähellä ”tähtikuvan” määritelmää. Myöskään tähtikuva ei koskaan ole täydellinen. Tähtikuvan määritelmiä tarkastelemalla päästään kuitenkin jollain tapaa konkreettisemmalle maaperälle ja lähemmäksi sellaista julkisuuskuvakäsitystä, jossa sen rakentumista pohditaan tähteyden elementtien lähtökohdista.

Tarkastelen seuraavassa lyhyesti muutamia tähtikuvalle ja tähteydelle annettuja määritelmiä. Elokuvatutkija Christine Gledhillin mukaan ”tähtirakenne” (star structure) koostuu neljästä eri tasosta: 1) ihminen yksityishenkilönä, 2) hänen elokuvaroolinsa, 3) edelliset tasot yhdistävä tähtipersona sekä 4) kaikki kolme tasoa kattava tähtikuva.

Sekä tähden että tähtikuvan kattotermiksi voidaan nostaa käsite tähteys. Tähteys ilmaisee käsitteenä ilmiön kulttuurista ulottuvuutta ja niitä tapoja, joilla tähdet yleisölle näyttäytyvät. Elokuvatähteyteen verrattuna tähtikuvat popmusiikissa rakentuvat eri tavalla ja kompleksisemmin jo pelkästään siksi, että pop tähden julkisten esiintymisten kirjo on laajempi (live-esiintymiset, haastattelut). (Mäkelä 1999, 13.) Simon Frith (1996, 199) pitää poptähteä ja elokuvatähteä yhdenvertaisina ainakin siinä suhteessa, että kummatkin kertovat tarinaa. Frith rajaa tarkastelun tässä nimenomaan esiintymistilanteeseen ja tarkastelee esim. laulajan tähtipersonaa hänen äänensä kautta. Poplaulaja tulkitsee laulujen kertomuksia ja näyttelijä näyttelee eri rooleja kuitenkin niin, että molemmat säilyttävät yksilöllisen persoonallisuutensa. Frithin mielestä poplaulajan ”todellinen minä” kuuluu nimenomaan hänen lauluäänensä.

Samoin kuin julkisuuskuva, myös tähtikuva ja tähteyden kriteerit ovat jatkuvassa muutoksessa. Esimerkiksi 1950-luvulla ”tähtitehtailun” nuoruusvuosina potentiaalinen tähti yritettiin ”muokata” fyysisesti johonkin valmiiseen muottiin. Elvistä kutsuttiin kitaraa soittavaksi Marlon Brandoksi, ja Cliff Richardiin taas viitattiin Britannian Elviksenä. (Buxton 1983, 436.) Tällaiset viittaukset ovat tuttuja nykyäänkin. Julkisuuskuvan ja tähden persoonan väliltä voidaan löytää jännitteitä, esim. ristiriitoja. Juuri nämä jännitteet ovat Richard Dyerin (1979, 69-70) mukaan oleellisia julkisuuskuvassa siten, että tähteys mahdollistaa useiden erilaisten, mutta kuitenkin rajallisten merkityskenttien muodostamisen. Tähti voidaan ”tuntea” vain näiden julkisuuskuvan merkitysijöiden (signifying elements) kautta (Stringer 1992, 15).

Tähteyksilmiöön oleellisena piirteenä kuuluu tähden ambivalenttius. Tähti on samalla tavallinen ja epätavallinen; juuri tämä tekee hänestä tähden. Suosion ja menestyksen edellytyksinä Dyer (1979, 48-49) mainitsee taidot ja kyvyt, jotka tekevät tähdestä erikoisen ja erottavat tämän ”tavallisista” ihmisistä, onnekkaan sattuman ja kovan työn sekä ammattilaisuuden. Pitkäaikaiselle tähteydelle tyypillistä on yleensä se, että imago muuttuu. Muutosta voidaan pitää melkeinpä tähteyden elinehtona. Tähti ”keksii” persoonansa uudelleen ja hallitsee itseään ja tuotantoprosessia.

Grossberg (1995, 114) puhuu tähdestä pessimistiseen sävyyn historiattomana. Hänen mukaansa tähdellä ei tarvitse olla valmista identiteettiä, jonka pohjalle hänen maineensa perustuisi. Tähdiksi tuleminen ei perustu Grossbergin mielestä lahjakkuuteen, vaan

tähti voidaan hetkessä rakentaa tukeutuen pr-toimintaan ja näyttävyyteen. Itse asiassa yleisö huomaa tähden kyvyt vasta sen jälkeen, kun se on tunnistanut tähden jossain muussa yhteydessä. Morrissey'n kohdalla tällainen ”historiaton tähti” -perspektiivi ei kuitenkaan toteudu. Vahvana olettamuksena on se, että historialla nimenomaan oli tärkeä merkitys Morrissey'n julkisuuskuvan muokkautumisessa ja tähteyden synnyssä. Tarkastelun kohteena on se, mille ”pohjalle” Morrissey'n tähteyttä alettiin rakentaa.

Julkisuuskuvan ja tähteyden määritelmillä olen halunnut havainnollistaa termien monimuotoisuutta ja sirpalemaisuuutta sekä sitä, että ne eivät millään tavalla ole staattisia, vaan jatkuvasti ajassa ja paikassa muuntautuvia. Samalla kuitenkin tutkimuskohteeni on edelleen paikantunut selvemmin: tarkastelen Morrisseyta tähtenä; sitä, miten diskurssit rakentavat artistin julkisuuskuvaa tähteyden suuntaan, mutta toisaalta myös tähteydestä pois kohti auteuria.

### 3. KATSAUS ENGLANTILAISEEN TÄHTEYSHISTORIAAN, MUSIIKKITEOLLISUUTEEN JA -LEHDISTÖÖN

#### 3.1 Tähtikuvioita Englannin pop-tähtivaivalla

Käsittelen seuraavassa lyhyesti englantilaiselle pop-tähteydelle tyypillisiä piirteitä tukeutuen lähinnä Kari Kallioniemen kirjaan *Dandy, soul-mies ja rock-sankari* (1990). Tarkastelen sitä kontekstuaalista taustaa, jonka ”pohjalle” Morrisseyinkin tähteys perustuu.

Englantilaisen pop-tähteyden termistöön kuuluvat eittämättä ainakin seuraavat sanat: dandy ja camp. Pop-tähtien esi-isässä Oscar Wildessa nämä ominaisuudet kiteytyivät: hän oli modernin kaupunkikulttuurin havainnoija, liioittelua ja teennäisyyttä rakastava vakava, mutta jatkuvasti ironiaa viljelevä ”tarkkailija” (Kallioniemi 1990, 18-19). Englantilaisen pop-tähden identiteetti on karkeasti sanottuna jakautunut kahtia: yhtäältä se on kova, työväenluokkainen ja maskuliininen, ”autenttinen” (esim. Rolling Stones) ja toisaalta taas dandymäisen camp (David Bowie) (Kallioniemi 1998, 93). Brittiläisyyteen liittyy unelma individualismista, yksilönä olemisesta ”massakulttuurin” aikakaudella, mikä taas liittyy näkemykseen boheemista taiteilijasta ja eksentrikosta. Boheemi ymmärretään yhtäältä vapaana, ”markkinoiden” yläpuolella olevana, mutta toisaalta boheemi kuitenkin joutuu jatkuvasti markkinoiden määriteltäväksi.

Kallioniemi (1990, 37) pitää englantilaista eksentrikkoa lahjana popkulttuurille. Eksentrikon prototyyppi oli siis 1880-luvulla syntynyt dandy-hahmo, joka toi esille camp-sensibiliteetin. Campissa paljastuu ”alkuperäisen” ja jäljennöksen sekoittuminen, joka on oleellinen osa myös nykyculttuuria (ibid., 19). Dandy flirttailee jatkuvasti genderin (sosiaalisen sukupuolen) kustannuksella; toisaalta hän tekee kapinallisuudesta oman tyykinsä (Kallioniemi 1998, 97).

Tämän tutkimuksen osalta on huomio suunnattava pop-tähteyden rinnalla myös 1950-luvulle, johon Morrissey'n tuotanto ja henkilö jatkuvasti viittaa. Yksi Morrissey'n suurimmista idoleista on James Dean, jota Kallioniemi (1990, 27) kuvaa 50-lukulaisen hermostuneen valkoisen nuorukaisen arkkityypiksi. Toisaalta Morrissey'n esikuvat liittyvät englantilaiseen elokuvaan ja kirjallisuuteen, jotka 50-luvun lopulla viljelivät

sitkeästi kuvaa ”nuoresta vihaisesta miehestä” (Angry Young Man). Kallioniemen mukaan tämä nuori vihainen mies oli ”mustan” sensibiliateetin omaava ”työväenluokkainen sankari, joka toimi samaistumiskohteena niin jazzia diggailevan beatnikin, rock ’n’ rollia kuuntelevan teddy-pojan kuin vaatekokeiluja harrastavan taideopiskelijan, modernistin eli ”modin”, välillä”. Kulttuuri alkoi tulla viitteitä, jotka eivät välittäneet perinteisistä eroista korkea- ja populaarikulttuurien välillä. (Ibid., 40.)

1960-luvun manageri- ja popmuusikkopolvi halusi yhdistää nämä kaksi todellisuutta. He pyrkivät tekemään taiteesta populaarikulttuuria ja populaarikulttuurista taidetta. Korkea- ja populaarikulttuurin välisten erojen tietoinen hämärtäminen jatkoi illuusiota demokraattisesta kulttuurista ja luokattomasta yhteiskunnasta. Näyttämönä toimi ”svengaava Lontoo”, jonka elämänpiiriin kuului mm. homokulttuuri. Siinä oli perinteisesti yhdistynyt camp-sensibiliateetti, poseeraus ja maanalainen drag-kulttuuri, josta rockvallankumouksen yhteydessä tuli yksi tapa järkyttää ”taantumuksellisia”. Svengaavan Lontoon, jonka kultakausi päättyi 1966-67, keskeinen elementti oli niin ikään ”nuoruuden idea”. Popkulttuurin avulla oli mahdollista tavoitella nuorekasta elämänasennetta. Modernismi tarkoitti kiihkeää nykyhetken ja sen trendien seuraamista. 60-luvun brittelokuva puolestaan suosi nuorta, omasta seksuaalisuudestaan hämmentynyttä miestyyppejä. (Kallioniemi 1990, 54-56.) Tällainen oli esimerkiksi Terence Tramp, joka esiintyy myös The Smiths-singlen *What Difference Does It Make* (1984) kansikuvassa.<sup>13</sup>

Populaarimusiikki alkoi 1960-luvun lopulla jakaantua ”poppiin” ja ”rockiin” tai ”hurmioituneeseen ja kaupalliseen” ja ”kokeilevaan ja musiikin autonomiaan uskovaan” kastiin. Tämä oli seurausta popmusiikin sisälle syntyneestä korkeakulttuurin kaanonista. Jako sai aikaan kilpailua artistien ja yhtyeiden välille siitä, kuka olisi edistyksellisin, syvämietteisin, ”oudoin” tai liikkeissään yllätyksellisin. (Kallioniemi 1990, 63.) 1960-luvun loppupuolella nostalgia ja teknologia yhdistyivät tuloksena mm. psykedeelinen pop. 1970-lukulaista popmusiikkia kuvaavat parhaiten termit retroismi ja kierrätys. Popmusiikki näkyi mediassa entistä enemmän, ja tämä takasi myös ”kuvitteellisen” 60-luvun säilymisen popdiskurssissa (Kallioniemi 1998, 266). 70-luvun hallitseva



camptähti oli David Bowie, joka leikitteli sukupuolirooleilla mm. glam-rockin muodossa ja viittasi taiteessaan jatkuvasti sekä menneeseen että tulevaisuuteen. 1970-luvun puolivälin jälkeen punk kyseenalaisti popkulttuurin hierarkiat tavalla, johon mikään muu tyyli ei ollut aiemmin pystynyt. Diskomusiikin ja reggaen ohella se hyökkäsi vakavaa 70-lukulaista rock-kulttuuria vastaan. (Ibid., 288.)

Edellä kuvaillut popmusiikkiin liittyvät ideat ovat säilyneet nykypäivään asti. 1980-luvulla pop- ja rocktähtien stereotypit sekoittuivat keskenään, mikä ilmensi postmodernismin kokemuksen liittymistä popmusiikkiin (Kallioniemi 1990, 147). Postmodernismin myötä alettiin puhua pop-tähtien ja -musiikin kuolemasta, sekä englantilaisen identiteetin katoamisesta (Kallioniemi 1998, 275). Kuvaa romanttisesta rocktähtestä oltiin haudattamassa, ja tilalle tuli MTV-aikakauden ”metatähteyttä”, joka äärimmilleen vietyine kuvatietoisuuksineen, simulaatioineen ja jatkuvine viittauksineen itse tähteyden prosessiin näytti tekevän perinteisen rocktähteyden naurunalaiseksi (Mäkelä 1996, 26). Rock- ja pop-tähteyttä ei todistettavasti kuitenkaan ole kuollut. Mikäli olisi, tämänkin tutkimuksen viitekehystä pitäisi tarkentaa uudelleen.

### 3.2 Popmusiikin ja -lehdistön tila 1980-luvun alun Englannissa

Punkin vastareaktioksi muodostui 1970-luvun lopulla ns. post-punk-pop, joka käsitti hyvinkin monenlaisien tyylien kirjjon. Kategoriaan kuuluivat mm. New Romantics -artistit (esim. Human League, Duran Duran ja OMD), joiden imago perustui teatraalisuuteen ja anti-realistisiin lauluteksteihin, kimallukseen ja glamouriin. (Kallioniemi 1998, 318.) Punkin jälkeinen optimismi ja teknologian hyödyntäminen olivat ominaisia ”uuden aallon” (new wave) piirteitä. ”Uusi aalto” pyrki yhdistämään vakavuuden (”head culture”) ja ”pinnallisen” mielihyvän (”body culture”) toisiinsa. (Reynolds 1985, 467, 469.) The Smithsin voidaan katsoa olevan vastareaktio niin punkille kuin sitä välittömästi seuraaville tyyliille. Tarkastelen seuraavassa sitä, miten englantilainen musiikkiteollisuus oli rakentunut 1980-luvun alussa, ja millainen ”ylihistoriallisuus” leimaa pienten paikallisten levy-yhtiöiden ja suurten kansainvälisten levy-yhtiöiden suhdetta.

---

<sup>13</sup> Simon Frith (1989, 170) on puhunut ns. poikakultista (”cult of the boy”), joka viittaa nimenomaan siihen, miten ”helppoa” esimerkiksi teini-ikäisten poikien oli samastua Morrissey'n kaltaiseen artistiin, jolle tämän oma seksuaalisuutensakin näytti olevan mysteeri.

Punkin myötä independent-levy-yhtiöt nousivat kilpailemaan markkinaosuuksista johtavien, suurten levy-yhtiöiden rinnalle.<sup>14</sup> Vuoteen 1982 mennessä independent-yhtiöillä oli 18 prosentin osuus levymyynnistä Iso-Britanniassa, ja arviolta koko maassa oli yli 4500 independent-levymerkkiä. Vaikka independent-sektorin taloudellista merkitystä on vaikea arvioida, sen keskeisyydestä kertonee jotain se, että brittiläisessä mediassa independent-yhtiöistä keskusteltiin musiikkilehdistönkin ulkopuolella. Musiikkilehdistä erityisesti *New Musical Express* puhui indie-rockin puolesta, vaikkakin yksi merkittävimmistä independent-levy-yhtiöiden ”markkinoijista” olivatkin erilaiset, useimmiten paikalliset fanilehdet (fanzinet). Radioaalloilla indie-rock soi paljolti BBC:n John Peelin ansiosta. (Rowe 1995, 34-37.)

Indie-artistien on katsottu kuuluvan ns. marginaalimusiikin tuottajiin ja olevan hyvinkin omistautuneita taiteelleen, kun taas isojen levy-yhtiöiden on väitetty panostavan mainstreamiin ja keskittyvän pelkästään rahantekoon ja artistien tuotteistamiseen. Tällainen kahtiajako on monesti tarkoittanut myös sitä, että independent-artistin ”autenttisuus” on nähty uskottavana ja musiikki muutenkin progressiivisena. Käsitys indie-sektorin ja major-levy-yhtiöiden vastapolaariosta ei kuitenkaan pidä täysin paikkaansa, vaan niiden välillä on vahva riippuvuus. (Rowe 1995, 24.) Rowe avaa keskustelun koskemaan muutakin kuin valtataistelua sinänsä: kyse ei perimmänsä ole paremmuudesta suhteessa toiseen. Kuuluminen ”suureen ja kauniiseen” levy-yhtiöön ei välttämättä tarkoita sitä, että musiikki kuuluisi valtavirtaan. Toisaalta, indie-artistiksi itseään kutsuva on nykyäänkin uskottavampi, vaikka nimitys ”indie” onkin kokenut jonkinasteisen inflaation.

Rowen (1995, 28) mukaan independent-major -vastakkainasettelu perustuu selvästi kulttuuri-kaupallisuus -kahtiajakoon, jossa ”hyvä” ja ”hoivaava” kulttuurikapitalismi erottuu julmasta. Independent- ja major-levy-yhtiöiden suhde voidaan Rowen mielestä nähdä hyötyaspektista siten, että ensiksi mainitut toimivat ikään kuin ”päiväkoteina” (nurseries), joista suurille markkinoille pääsevät ennakolta potentiaalisiksi menestyviksi artisteiksi indie-sektorilla todetut esiintyjät (myös Frith 1988, 94). Independent-

---

<sup>14</sup> 1970-luvulla ja 1980-luvun alussa musiikkimarkkinoita hallitsivat yhteensä jatkuvasti yli 40 prosentin markkinaosuudella *EMI*, *CBS*, *WEA* and *Polydor* (Rowe 1995, 33).

yhtiöiden esiinnousu selitetään usein paitsi halvan äänitystekniikan suomalla mahdollisuudella tuottaa musiikkia, myös kuluttajien tyytymättömyydellä suurten levy-yhtiöiden panosta kohtaan. Rowe (ibid., 38-39) tähdentää kuitenkin, että kysyntä ei ole riittävä ehto alternative-musiikin tuotannolle, vaikkakin edellä mainittu talouden ja teknologian selitysmalli olisikin looginen ja ”helppo”. Wicken (1990, 128) mukaan levy-yhtiöt sijoittavat artisteihin, jotka ”käyvät kaupaksi”, eivätkä niihin, joita ”ihmiset haluavat” (vaikka pintapuolisesti tarkasteltuna kyseessä näyttäisikin olevan sama asia).

Syytä independent-suuntaukseen voi sen sijaan etsiä punkista. Punk musiikkityylinä ja ”retorisena asenteena” oli merkittävä tekijä independent-yhtiöiden esiinnousussa. ”Tee-se-itse” (DIY - do it yourself) -ideologiansa mukaisesti punk oli vastaisuksi teknistyneelle ja kaupalliselle rockmusiikille.<sup>15</sup> Riippumattomien levy-yhtiöiden synty ei kuitenkaan perustu ”taidetta taiteen vuoksi” -idealismille, vaan syy independent-rockin voimistumiseen on monitahoinen yhdistelmä sosiaalisia, kulttuurisia, taloudellisia ja poliittisia ilmiöitä. (Rowe 1995, 42.)

Merkittävimmät englantilaiset popmusiikkilehdet 1980-luvulla (ja edelleen) olivat viikkojulkaisut *New Musical Express* ja *Melody Maker*, joista ensin mainittu oli keskittynyt erityisesti indie-musiikkiin, paikallisiin ”sceneihin”. Toisen merkittävän, musiikkilehdistölle haasteen antaneen lehtiformaatin muodostivat sellaiset ”tyylilehdet” kuten *The Face* ja *Blitz*, jotka panostivat selkeästi kuvitukseen ja joiden tyylistä tuli niiden sisältö. Tyylilehdiltä mallia ottivat mm. 80- ja 90-luvun musiikkilehdet *Q magazine* ja *Vox*. *Q magazin*en linja perustui kuitenkin sisällöllisesti enemmänkin ”inkies”-julkaisujen perinteeseen.<sup>16</sup> Musiikkilehdistön kategorioista mainittakoon vielä fanilehdet (fanzine), joita myytiin ”suoramyyntin” ohella yleensä vain alternative-tyyppisissä kirjakaupoissa, sekä lähinnä teini-ikäisille suunnatut lehdet (”teen glossies”), esimerkiksi *Smash Hits*. (Shuker 1994, 86, 88-90.)

Musiikkilehdistöstä ei populaarimusiikin tutkimuksissa ole kirjoitettu paljoakaan. Sillä on kuitenkin tärkeä osa musiikin markkinoinnissa ja musiikin kulttuurisen merkityksen

---

<sup>15</sup> Punk ei toki ollut ensimmäinen ”tee se itse”-periaatetta kannattava populaarimusiikin suuntaus, vaan tällainen oli mm. skiffle, amerikkalaisen folkbluesin brittiläinen versio (Frith 1988, 101).

määrittäjänä. (Shuker 1994, 72, 78.) Frith korostaa musiikkilehtien ja ääniteyhtiöiden symbioosia ja sanoo, että ne eivät työskentele yhdessä siksi, että yhtiöiden mainostus "kontrolloisi" musiikkilehtiä, vaan koska niiden yleiskuva maailmasta ja niiden yleiset rockin tulkinnat ovat suunnilleen samanlaiset. Lehdet ovat osa rockin suodatusprosessia: levy-yhtiöt saavat niiltä ennakkoviitteitä yleisön mausta. (Frith 1988, 182-183.) Frith kutsuu musiikkilehtiä kuluttajaoppaiksi; Shuker (1994, 92) puolestaan puhuu elämäntyylin käsikirjoista. Shuker huomauttaa myös, että musiikkilehdistön ja levy-yhtiöiden välillä pidetään yllä näennäistä etäisyyttä korostamalla tuotteen kulttuurista merkitystä (ibid., 97). Englantilaisen rocklehdistön kritisoijat ovat huomauttaneet, että lehdistö on kyllä kiinnostunut uusista ilmiöistä, muttei juurikaan kirjoita jo paikkansa vakiinnuttaneista artisteista (Kallioniemi 1998, 161).

---

<sup>16</sup> Amerikkalaisella *Rolling Stonella* on useiden mielestä kuitenkin popmusiikkilehdistön "mielipidejohtajan" asema. Lehden nykyinen formaatti muistuttaa paljolti *Q*-lehteä. (Shuker 1994, 88.)

## 4. MORRISSEY TUTKIMUSKOhteena

### 4.1 Morrissey'n elämänavaiheista ennen uraa<sup>17</sup>

Steven Patrick Morrissey syntyi 22.5.1959 pohjoisenglantilaisessa Manchesterin kaupungissa työväenluokkaiseen perheeseen, jossa Morrissey'n lisäksi oli tätä pari vuotta vanhempi tytär. Irlannista Manchesteriin 1950-luvulla muuttaneet vanhemmat erosivat Morrissey'n ollessa 17-vuotias. Morrissey'n mukaan lapsuuden muistot ovat ainakin yksi syy hänen laulujensa teemoihin.<sup>18</sup>

There was --- no such thing as strong language or nudity--- Unfortunately. I was raised with the notion that excitement and exuberance and extremities were something other people did and were not for me, and I must always have a very firm grip on every situation I was.

Which was also slightly damaging to me... Morrissey haastattelussa: Shaw (1994, 105; *Details*).

Samaan vaikutteiden kirjoon perheensä rakkaudettomuuden ohella Morrissey liittyy Manchesterissä 1960-luvun alkupuolella tapahtuneen nummimurhatragedian. Morrissey koki itse olleensa potentiaalinen uhri.<sup>19</sup> Morrissey oli jo lapsena hyvin kiinnostunut musiikista ja kirjallisuudesta. Kirjainnostuksen ja mm. kipinän tutustua Oscar Wilden tuotantoon hän peri äidiltään Elizabeth Dwyerilta, joka oli kirjastonhoitaja.

---

<sup>17</sup> Biografioiden tarkastelun sijaan olen päätenyt kirjoittamaan Morrissey'n lapsuudesta ja nuoruudesta tukeutuen siihen, mitä hän tutkimukseni lehtihaastatteluissa on itse kertonut. Ratkaisu tukee mielestäni paremmin ajatusta julkisuuskuvan tarkastelusta siten kuin tutkimukseni kysymyksenasettelukin sallii. En kuitenkaan väitä, että lehtihaastattelu olisi yhtään sen "totuudenmukaisempi" kuin biografiakaan: kummatkin rakentavat tähden imagoa. Nick Kent (1985; *The Face*) kirjoittaa Morrissey'n suhteesta biografioiden seuraavasti: "Yet the process of using other people's recollections to establish a more objective focus is anathema to Morrissey. In fact, he turns quite ashen at the suggestion." Morrissey on hyökkävään tapansa kritisoinut Mick Middlesein (1988) *The Smiths* -biografiaa: "I don't really expect his book to be found anywhere other than the fiction section! It was so riddled with inaccuracies that to me it was a thrilling commodity. I learn so much." (Pye 1986; *New Musical Express*). Johnny Roganin (1992) *Morrissey & Marr: The Severed Alliance* -kirjaa Morrissey on kommentoinut mm. seuraavasti: "And since I've dissociated myself from the book, the press assumes that everything that's in it must be true" (Lokko 1992; *Slitz*).

<sup>18</sup> Robert Christgau toteaa, että esim. sellaisten artistien kuin Morrissey'n ja Kurt Cobainin musiikkiin on mahdoton päästä "syvälle sisään" ellei ota näiden artistien kärsimyksiä vakavasti. Niin ikään Christgau painottaa, että edellä mainittu on varmasti yhtä oleellinen tekijä bändin [hän puhuu Nirvanasta] menestykselle kuin tämän "kehittämättömältä kuulostava punk-metal-pop melu" [inchoate-sounding punk-metal-pop noise]. (Christgau 2000.) Morrissey'n lapsuuden kuvaukset muistuttavat jossain määrin Tori Amosin julkituomia kokemuksia (ks. esim. Koivisto 1997).

<sup>19</sup> Nummimurhia käsittelee The Smithsin kappale "Suffer Little Children" (*The Smiths*, 1984).

Morrissey'n irlantilaiset sukujuuret jäävät usein huomiotta kaiken englantilaisuuskeskustelun tiimellyksessä. Anglo-irlantilaisuus on kuitenkin tärkeä, mutta valitettavan usein unohdettu osa Manchesterin musiikillista identiteettiä (Kallioniemi 1998, 359). Esimerkiksi Morrissey ja Oasis eivät olekaan niin ”perienglantilaisia” kuin miksi heidät on tulkittu. Toisaalta seuraavassa sitaatissa ilmenevä irlantilaisuuden esilletuominen voi johtua erityisesti siitä, että haastattelu julkaistiin *The Irish Times*issa, jossa teema oli kontekstiinsa ”luonnollisesti” sopiva.

My Irishness was never something I hid or camouflaged. I grew up in a strong Irish community. Of course, early on I'd be teased about it, I was called 'Paddy' from an early age. I mean, there I was, born, braised and bred in Manchester but I was still always called 'Paddy'. And this was back in the 1960s when it was a bitter and malevolent slur. But that's how Manchester people are – they're extremely critical of everything and everybody.

Morrissey haastattelussa: Boyd (1999; *The Irish Times*).

Ehkäpä juuri Morrissey'n irlantilaiset juuret ovat syynä siihen, että hän on voinut omaksua yhteiskunnallisen tarkkailijan roolin, ja että hänestä on tullut nimenomaan Englannin ja englantilaisuuden kommentoija. Irlantilaisuus on mahdollistanut hänen outsider-positionensa.<sup>20</sup> Kouluvuosista Morrisseylla ei ole juuri mitään hyvää sanottavaa, ja koulunkäynti olikin hänelle lähinnä ”välttämätön paha”<sup>21</sup> termin varsinaisessa merkityksessä.

Morrissey kertoo haastatteluissaan dramaattisin sanakääntein myös katolisuuden merkityksestä koulunkäynnissä ja kasvatuksessa. Tämä kokemusmaailma on esillä vahvasti varsinkin *Meat Is Murder* -albumin sanoituksissa. Lähimmäisenrakkaus (*Charity begins at home*) vaihtui Morrissey'n tekstissä julmuuteen (*Barbarism begins at home*).

I could never really make the connection between Christian and Catholic. I always imagined that Christ would look down upon the Catholic church and totally dissociate himself from it. I went to severe schools, working class schools, where they would almost

<sup>20</sup> Samanlaista positiota on omalla kohdallaan pohtinut Michael O'Shaughnessy (1999, 169).

<sup>21</sup> Morrissey tarkastelee koulu-teemaa lauluissaan ”The Headmaster Ritual” (*Meat Is Murder*, 1985) ja ”The Teachers are afraid of the pupils” (*Southpaw Grammar*, 1995), jossa sympatia on ensiksi mainittuun kappaleeseen verrattuna kääntynytkin opettajien puolelle.

chop your fingers off for your own good, and if you missed church on Sunday and went to school on a Monday and they quizzed you on it, you'd be sent to the gallows. It was like 'Brush your teeth NOW or you will DIE IN HELL and you will ROT and all these SNAKES will EAT you'. And I remember all these religious figures, statues, which used to petrify living child. All these snakes trodden underfoot and blood everywhere. I thought it was so morbid. Morrissey haastattelussa: McCormick (1984; *Hot Press*).

Morrissey kertoo haastatteluissa, miten hän saattoi linnoittautua useiksi päiviksi ja viikoiksi huoneeseensa eikä juuri pitänyt yhteyttä ulkomaailmaan. Nuoruusvuosina hän uneksi musiikkitoimittajan urasta, ja kirjoitteli fanzineihin ja mm. *Record Mirror* -lehteen.

Morrissey otti popmaailman vakavasti, eikä kyse todellakaan ollut hauskanpidosta. Musiikki oli hänelle elämän ydin, ei vapaa-ajan harrastus, kuten useimmille muille. Hän yritti kirjoittaa lauluja, mutta ne jäivät puolitiehen, koska hän ei osannut soittaa mitään instrumenttia (McCormick 1984; *Hot Press*). Hän toimi myös New York Dolls -fan clubin puheenjohtajana ja julkaisi yhtyeestä 1980-luvun alussa kirjasen. Fanaattisesti Morrissey suhtautui niin ikään mm. 1960-luvun naisartisteihin (esim. Cilla Blackiin ja Sandie Shaw'hon<sup>22</sup>). Popmusiikin ohella kiinnostus kohdistui elokuvaan ja kirjallisuuteen. Näytelmäkirjailija Shelagh Delaneyllä on merkittävä osa Morrissey'n taiteessa: Morrissey on siteerannut Delaneytä sekä suoraan että epäsuorasti lauluteksteissään, ja Delaney'n kuva näkyy myös The Smithsien levykansissa.

Morrissey ei voinut sietää ajatusta työnteosta ja sanoutui irti ajatuksesta, jonka mukaan työväenluokkaisen ainut mahdollisuus oli ”rehellisen” työn tekeminen. Työnteosta kieltäytymisestä Morrissey on laulanut mm. The Smiths-kappaleissa “Heaven Knows I'm Miserable Now” ja “You've Got Everything Now” (*Hatful Of Hollow*, 1984).

It's this working class idea that one is born simply to work, so if you don't you must be of no value to the human race. Because I didn't work, it was a cardinal sin. Morrissey haastattelussa: Van Poznak (1984; *The Face*).

---

<sup>22</sup> Shaw levytti v. 1984 The Smiths-kappaleen “Hand in Glove” (*Hello Angel*, 1988). Morrissey kirjoitti laulutekstejä Shaw'lle. Shaw sitä vastoin lauloi myöhemmin Morrisseyesta ”Steven (you don't eat meat)” -kappaleessa (*Are You Ready To Be Heartbroken?* 1986). The Smithsin historiasta löytyy yhteys myös Cilla Blackiin: yhtye levytti viimeisen singlensä (*Girlfriend In A Coma*, 1987) b-puolelle Blackin levyttämän kappaleen ”Work Is A Four-Letter Word”.

*I was looking for a job  
and then I found a job  
and heaven knows I'm miserable now*  
(“Heaven Knows I'm Miserable Now”; *Hatful Of Hollow*, 1984)

Morrissey on sanonut jo nuorena omanneensa tunteen siitä, että jonain päivänä hänestä tulee laulaja, suosittu pop-tähti, jota sanaa hän ei itsestään kuitenkaan halua käyttää. Hän ei miellä itseään pop- tai rocktähdiksi, kuten useissa yhteyksissä tulee esiin. Morrissey'n pop-tähteyttä ja sen suhdetta mm. autenttisuuteen ja auteurkäsitteeseen tarkastelen varsinaisessa analyysiosuudessa.

*But your voice, you've always had it. When younger, were you a “closet singer”, did you sing on the sly in front of a mirror?*  
Everyday. There hasn't been a single day where I haven't acted as the singer on the sly. I've always known I had a voice. But we're never sure of its worth as long as we have never been in front of a microphone and an audience. My first public performance provided me the biggest relief of my life. My years of secret rehearsals hadn't been in vain. I think there isn't any more powerful means of artistic expression than singing. The whole personality of an individual is revealed in their singing: the way they sing and, above all, the words they choose to sing. Morrissey haastattelussa: *Rock Sound* (1993).

## 4.2 The Smiths 1982-1987

Morrisseyta ei pelkkä fanius tyydyttänyt. Ennen The Smithsiä hän esiintyi laulajana manchesteriläisbändi The Nosebleedsissä kummempaa suosiota saavuttamatta. Toukokuussa 1982 Morrissey'n ollessa 22-vuotias hän tapasi kitaristi Johnny Maherin (sitten Marr) ja nämä ryhtyivät yhteistyöhön ottaen käyttöön nimen The Smiths, joka oli vastareaktio pitkille ja ”tekotaiteellisille syntsapopbändien” nimille. Vielä saman vuoden puolella mukaan tulivat rumpali Mike Joyce ja basisti Andy Rourke, joiden kanssa Marr oli soittanut aiemmin.

The Smiths solmi levytyssopimuksen arvostetun lontoolaisen independent-levy-yhtiön *Rough Trade* kanssa v. 1983. Morrissey'n mukaan yhtyeen kohdalla oli tärkeää juuri se, että sopimusta ei tehty manchesteriläisen *Factory* kanssa. The Smiths ei halunnut kantaa paikallisuuden leimaa, eikä ”indie” heille merkinnytkään paikallisuutta. Toisaalta



Morrissey ei halunnut bändiään luokiteltavan edes independent-kategoriaan (Worrall 1983; *Melody Maker*). Levy-yhtiövalinnasta huolimatta The Smiths-artikkelien ja haastattelujen yhteydessä Manchester mainitaan lähes poikkeuksetta. Musiikkilehdet halusivatkin mitä ilmeisimmin korostaa tällaisia paikallisia ”scenejä”, ja tällä tavalla samalla voimistaa englantilaisuuden mielikuvaa.

When The Smiths first appeared they seemed to be a reaction against the opulence/corpulence of *nouveau riche* New Pop. Really, they were a return to a different vision of “new pop”, the Postcard ideal. The Smiths were the second coming of Postcard – the whiter-than-white “pure pop”; the sexual ambiguity; the Luddite insistence on guitars; Edwyn Collins’ avowed rating of romance over sex; the swoon instead of the earthy R&B rasp; the flustered undanceability. (Reynolds 1987, 28; *Melody Maker*.)

The Smithsin musiikkia voisi kuvailla kliseisesti termillä “melodinen kitarapop”. Yhtyeen kokoonpano oli muutenkin hyvin perinteinen (laulu, kitara, basso, rummut). Reynolds kuvaa edellä The Smithsin musiikkia ”ei-tanssittavaksi”. Määritelmään lienee ainakin osittain syynä Morrissey'n elämäntapa (”antiruumiillisuus”) ja laulutekstit<sup>23</sup> (ruumiillisen nautinnon kyseenalaistaminen) sekä julkiset lausunnot tanssimusiikin (dance music) merkityksettömyydestä. Ei-tanssittavaa musiikkia kutsutaan usein myös kuuntelumusiikiksi. The Smithsin musiikki ei sinänsä varsinaisesti ole sen ei-tanssittavampaa kuin valtavirtahitit. Kiinnostavaa olisi tarkastella ennemminkin sitä, millä tavalla The Smithsin ja Morrissey'n musiikkia tanssitaan, ja miten tanssityyli eroaa muun musiikin tanssimistavasta (mikäli se eroaa).

Musiikillisesti The Smithsin laulut sisältävät kaikkea hempeän surumielisistä ja riisutusta äänimaailmasta aggressiiviseen ”kitaravallisoundiin” ja intensiiviseen taustakomppiin. Musiikkia onkin mahdoton rajata mihinkään yhteen kehykseen. The Smiths julkaisi uransa aikana neljä varsinaista albumia, *The Smiths* (1984), *Meat Is Murder* (1985), *The Queen Is Dead* (1986) ja *Strangeways, Here We Come* (1987). Vuonna 1984 ilmestyi kokoelmana pidetty *Hatful of Hollow*; myöhemmin The Smiths-kokoomia on julkaistu enemmänkin. Livealbumi *Rank* julkaistiin postuumisti v. 1988. Cover-lauluja lukuun ottamatta kaikki The Smithsin levyttämät kappaleet ovat

<sup>23</sup> Morrissey laulaa kappaleessa ”Panic” (*The World Won't Listen*, 1986): *Burn down the disco / Hang the blessed DJ / Because the music that they constantly play / IT SAYS NOTHING TO ME ABOUT MY LIFE.*

Morrissey'n sanoittamia ja Johnny Marrin säveltämiä. Morrissey'n laulutekstit muuttuivat *Meat Is Murder* -levyn myötä yhteiskunnallisesti kantaaottavammiksi. Debyyttilevyllä laululyriikka oli henkilökohtaisempaa, lähinnä ihmissuhteiden pohdintaa eri näkökulmista. Lauluteksteille ominaista on koko Morrissey'n uran ajan ollut niiden viittaavuus: innoittajat ja viholliset ovat kumpikin saaneet osansa, ja Morrissey on viljellyt jatkuvasti (välillä absurdiakin) ironiaansa. Katkeruus ja tunteellisuus kietoutuvat toisiinsa, mikä on selkeää music hall -laulujen perintöä (Frith 1988, 39).

The Smiths-yhtyeen julkisuuskuva perustui 1980-luvulla hyvin pitkälle adjektiiveihin "miserable" (onneton, kurja) ja "morbid" (sairaalloinen) (Stringer 1992, 25), jotka yhdistettiin lähes kyseenalaistamattomasti Morrisseyhin henkilönä. Stringerin mukaan The Smithsin viehätys piili juuri siinä, että tähän "kurjuuteen" yhdistyi vastapoleena musiikin aggressiivinen, jopa ilakoivan tanssittava vastamelodia ja tekstien ironinen huumori.

Stringer (1992, 16-17) toteaa niin ikään, että The Smithsin debyyttialbumin jälkeen yhtye kehittyi musiikillisesti. Yhtyeen jokainen jäsen loi itselleen oman tyylinsä. Samalla laulut sovitettiin "tähtivälineiksi" – The Smiths oli lahjakas sekä musiikillisessa mielessä että imagonrakentajana. Jotta yleisön kasvavasta kiinnostuksesta Morrissey'n tähteyttä kohtaan saatiin kaikki hyöty irti, Morrissey'n ääni oli laulujen hallitsevin elementti. David Rowen (1995, 92) mukaan The Smithsin urassa kiteytyvät ne jännitteet, joista (englantilainen) rockkulttuuri on muotoutunut: riippumattomuus, paikallinen (manchesteriläinen) ja alueellinen (pohjoisenglantilainen) identiteetti, listamenestys, ambivalentti poliittisuus, indie-status, kiihkeät fanit, siirtyminen suureen levy-yhtiöön ja lopulta hajoaminen, joka tapahtui siis vuonna 1987.

Simon Reynolds kuvaa The Smithsin hajoamista seuraavasti:

So The Smiths: ye olde stories of something unspoilt being strangled by the success engendered by its very novelty, of love, crushed by the wheels of industry. It's the tragedy at the core of rock: how can something essentially private withstand the pressure of going public. (Reynolds 1988b; *Melody Maker*.)

Yhtyeen hajoamista koskevassa kirjoittelussa tulee selvästi esiin musiikkiteollisuuden ja artistisen lähtökohdan ristiriita. Esimerkiksi Reynolds kuvailee musiikkimarkkinoita ja suosiota kliseemäisillä fraaseilla ”crushed by the wheels of industry” ja ”strangled by the success” – markkinavoimien jyrä murskasi The Smithsin ja suosio kuristi yhtyeen. Toisaalta on otettava huomioon musiikkilehden konteksti; Reynolds ei kirjoittamissaan artikkeleissa peittele faniuttaan. Morrissey kieltää oman aktiivisuutensa ja osallisuutensa The Smiths-yhtyeen hajoamiseen ja samalla rakentaa yhtyeensä ainutlaatuisuutta ja herkkäluonteisuutta vertaamalla sitä maalaukseen, joka ”vietiin pois”.

The Smiths were almost like a painting --- every month you'd add a little bit here and a little bit there... but it wasn't quite complete and it was whipped away. And I find it quite hard to adapt to that. Those people who patted me on the back and said, 'Oh! Smiths split! *Very clever, very wise, very cunning*'... I hadn't a clue what they were talking about. Even people who enjoyed the music thought the split was very timely; it's a very popular attitude that the split occurred at the right time. I get quite violent when people say that to me. Morrissey haastattelussa: Brown (1988; *New Musical Express*).

Kirjoittelussa näkyy se, miten yhtyeen hajoamiselta puuttuu tekijä. Hajoaminen tapahtui; passiivimuoto häivyttää tekijän. Toisaalta syyllistä oli helppo hakea ”ison ja pahan” musiikkiteollisuuden keskeltä, olihan The Smiths hetkeä aikaisemmin siirtynyt *Rough Trade*stä *EMI*:in. Yhtye menetti ikään kuin kontrollin eikä pystynyt enää ohjailemaan tapahtumien kulkua.

### 4.3 Morrissey soolouralla

Morrissey siirtyi soolouralle välittömästi The Smithsin hajoamisen jälkeen, ja jo vuoden 1988 keväällä ilmestyi *Viva Hate!*, joka musiikillisesti jatkoi pitkälti The Smithsin jalanjäljissä. Morrisseylla oli levytyssopimus *EMI*:n kanssa ja hänen toivomuksestaan herätettiin henkiin *His Master's Voice* -levymerkki.<sup>24</sup> Albumi pääsi Britannian listaykköseksi ja sisälsi parin ”radioystävällisen” hittikappaleen lisäksi mm. laulun

---

<sup>24</sup> Morrissey kertoo: “I was presented with a great choice of defunct labels and designs... things like Decca. I didn't want to be on EMI, and Parlophone seemed like the obvious mod suggestion, which I didn't really want either. His Master's Voice, I thought, had a certain perverted grandiosity and thus spoke to me very directly. I'm the only artist on it.” (Reynolds 1988a; *Melody Maker*.)

”Margaret on the Guillotine”, jonka sanoma ja kohde ei jäänyt kenellekään epäselväksi. Huhupuheiden mukaan tekstitys sai poliisit jopa tekemään kotietsinnän Morrissey'n taloon mahdollisen tappovälineen olemassaolon varalta.

Morrissey on soolourallaan julkaissut tähän mennessä *Viva Hate!* -debyytin ohella viisi albumia (kokoelmia en tässä huomioi): *Kill Uncle* (1991), *Your Arsenal* (1992), *Vauxhall And I* (1994), *Southpaw Grammar* (1995) ja *Maladjusted* (1997), joista debyytin ohella *Vauxhall And I* ylsi listaykköseksi Englannissa. Vuodesta 1991 lähtien Morrissey'n lauluja ovat säveltäneet pääasiassa hänen yhtyeessään nykyisinkin soittavat kitaristit Alain Whyte ja Boz Boorer.

”Rockahtavamman” *Your Arsenalin* myötä Morrissey'n suosio Yhdysvalloissa kasvoi samassa suhteessa kuin se hänen kotimaassaan laski.<sup>25</sup> Syitä suosion laskuun voi hakea provosoivan tuntuista live-esiintymisestä (Finsbury Park, Lontoo 1992), jossa lavarekvisiittaan kuului Union Jack, Iso-Britannian lippu. Fasistisia konnotaatioita tämä herätti joissakin erityisesti sellaisten kappaleiden kuten ”Bengali In Platforms” (*Viva Hate!*, 1988) ja ”The National Front Disco” (*Your Arsenal*, 1992) takia. Kiinnostus Morrissey'n määritelmiin englantilaisuudesta kohosi entisestään.

*Vauxhall And I* -levyllä Morrissey palaa henkilökohtaisten laulutekstien pariin ja pohtii mm. julkisuuden ja henkilökohtaisen elämänsä välisiä ristiriitoja. Tätä seuraava *Southpaw Grammar* heittää ainakin osittain hyvästit kolmen minuutin hiteille, kun taas Morrissey'n viimeisin albumi *Maladjusted* sisältää jälleen ”tyypillisempiä” Morrissey-kappaleita. Tällä levyllä draama ja balladinomaisuus vuorottelevat. Esimerkiksi ”Trouble Loves Me” rakentuu viihteellisten elementtien ympärille ja noudattaa hyvin pitkälle ABABC-rakennetta. Toisaalta kappaleen kliimaksinen C-osa kitarasooloineen ei ole mitenkään tyypillistä Morrisseyta. *Maladjusted*-albumin kappale ”Sorrow Will Come In The End” edustaa Morrissey'n ”kyllä minä niille vielä näytän” -osastoa, jossa dramatiikkaa lisää se, että Morrissey ei laula kappaletta, vaan lausuu tekstin

---

<sup>25</sup> “Laudatory reviews have appeared in unlikely places (*Entertainment Weekly*), profiles have been popping up in major U.S. magazines and Morrissey's been invited to make several TV appearances, including “The Tonight Show”. (Dieckmann 1991; *Musician*)

“The Americans are the only ones who express a real desire to see me. To play elsewhere seems to me a waste of time and energy. I don't believe in the old assumption that you have to go and conquer hostile lands.” Morrissey haastattelussa: *Rock Sound* (1993).

ruoskaniskujen ja valssimusiikin säestämänä. Näin hän siirtää vastuun kuulijalle: vain tämä voi päättää onko kappale tehty ”kieli poskessa” vai haudanvakavasti. Albumin lauluteksteissä sekoittuvat toisiinsa Morrissey'n haastatteluissakin esiintulevat itsetietoisuuden ja katkeruuden tunteet. Morrissey'n teksteistä paistaa läpi ulkopuolisuus, josta artisti on ylpeä jopa siinä määrin, että laulaa saatanankin hylänneen hänet, ”Satan Rejected My Soul”.

Vuonna 1995 Morrissey siirtyi *EMI*:stä *BMG/RCA Victorille*<sup>26</sup>, ja jälleen v. 1997 *Islandille*. Tällä hetkellä (kesällä 2000) Morrisseyllä ei ole levytyssopimusta. Manageriongelmista, The Smithsin aikaisista tekijänpalkkiosotkuista ja tästä johtuvista oikeudenkäynneistä rumpali Mike Joyce ja Morrissey/Marrin välillä, sekä vähäisestä promootiosta huolimatta Morrissey on parin viime vuoden aikana tehnyt kaksi menestyksekkästä maailmankiertuetta. The Smithsin aikaisten Manchesterin ja Lontoon vuosien jälkeen Morrissey on asunut Dublinissa. Nykyään Morrissey asuu Los Angelesissa.

#### 4.4 ”Sing Your Life” - Morrissey'n lauluäänien ja -tyylin tarkastelua

Ennen siirtymistä varsinaiseen haastatteluanalyysiin lienee paikallaan kuvailla Morrissey'n tähtikuvaan oleellisesti liittyvää elementtiä, lauluääntä. Morrissey'n lauluääni ja -tyyli käsittää kaksi erilaista tapaa laulaa. Artisti laulaa paikoin nasaalisti ja falsettotyylillä, johon yhdistyy voimakas vibraton käyttö. Toisaalta taas Morrissey'n laulutyyliä voisi kuvailla pehmeäksi crooning-tyyppiseksi ja ”folkahtavaksi” lauluksi. Huokaukset, joidenkin sanojen korostaminen ja äänensävyyn muutokset ovat hyvin tyyppillisiä. Melodia liikkuu usein kapealla intervallisektorilla, ja saman sävelen peräkkäisestä toistolla huomio kiinnittyy laulajan äänensävyyn ja sanojen sisältöön. Morrissey kuuluu brittiläisen tradition laulajakaartiin kiinteästi siinä mielessä, että esiintyessään hän ikään kuin katselee ja kommentoi omaa esiintymistään (ks. Frith 1988, 84).

---

<sup>26</sup> Morrissey vastaa toimittajan kysymykseen [*Why RCA? Elvis Presley?*] seuraavasti: “Well, partly. I can't deny that. But it sounds good, doesn't it, RCA? Modern record labels don't sound good. Morrissey and RCA sounds good, don't you agree?” (Maconie 1995, 105; *Q Magazine*.)

Morrissey'n laulutyylille on tyypillistä myös selkeä artikulointi, mikä ei tässä tapauksessa kuitenkaan tarkoita välttämättä sitä, että laulutyylisi olisi tavanomainen. Morrissey artikuloi jossain mielessä jopa ”yli”, ja juuri tällä tapaa hän pitää pilkkanaan yläluokkaista Englantia.<sup>27</sup> Mielestäni Morrissey onnistuu kutomaan musiikin ja verbaalin esityksen yhteen siten, että esitys säilyttää jännitteensä alusta loppuun. Esimerkiksi viimeisimmän albumin *Maladjusted*in nimikappale kuulostaa siltä, kuin Morrissey laulaisi tekstinsä spontaanisti ”prima vista”. Hän varioi samaa melodista teemaa koko laulun ajan. Kappale ei musiikillisesti juurikaan kasva, vaan dynamiikka on vakio. Lauluteksti ei perustu toistoille, eli se ei ole jakautunut varsinaisiin osiin, kuten ei musiikkikaan (periaatteessa kappale koostuu pelkistä A-osista). Tämä ”A-osa” koostuu yleensä lauseen mittaisista fraaseista, joita Morrissey improvisoi melodisesti kuitenkin niin, että melodia liikkuu pääosin vain terssin laajuisella alueella. Tekstin ja melodian ei-toistuvuus aiheuttaa sen, että kuulija ei saa kappaletta hallintaansa kovinkaan helposti. Kappale päättyy muusta poiketen falsetonomaiseen toistoon *There's nothing wrong with you*, joka ei kuitenkaan käsittäkseni ole Morrissey'n, vaan kitaristi Alain Whyten ääni. Tämän taas voisi tulkita niin, että teksti on suunnattu Morrisseylle.

Frith (1996, 182) puhuessaan laululyriikan ja runouden erosta sekä lyriikka-analyysin pitämisestä kiinni itse soivassa musiikissa tiivistää onnistuneen poplaulun idean seuraavasti: ”The best pop songs, in short, are those that can be heard as a *struggle* between verbal and musical rhetoric, between the singer and the song.” Juuri tällainen ”taistelu” on kuultavissa ”Maladjustedissa” ja monissa muissa Morrissey'n lauluissa. Morrissey'n laulutapa ja hänen laulutextinsä eivät ”kohtaa” perinteisessä mielessä; jos tekstin esimerkiksi lukee levynkannesta etukäteen, muodostuu kuulijalle jonkinlainen ennakkokäsitys siitä, miltä itse musiikki luultavasti kuulostaa. Morrissey'n kohdalla tekstistä harvoin voi päätellä etukäteen, millainen sävellys on kyseessä (ks. esim. Stringer 1992, 23). Hyvinkin synkkä teksteiteema voi yhdistyä hempeään ja melodiseen sävelkulkun.

On mielenkiintoista, miten Morrissey'n sanoitukset ovat innoittaneet analyysihin, ja valitettavaa, että itse laulutapa ja äänenkäyttö yhdessä sanoitusten kanssa on jäänyt

---

<sup>27</sup> Simon Frith (1996, 209) kirjoittaa music hall –artistien ”kunniallisesta” englannin kielen ääntämisestä, ja viittaa samalla postmoderniin performanssiin. (Alkuperäinen viittaus: Bailey, Peter (1994):

lähes kokonaan huomiotta. Mielestäni Morrissey onnistuu kertomaan tunnetiloista, eli vaikuttamaan yleisöönsä vähintään yhtä paljon äänellään kuin sanoituksillaan. Artistin viehätys perustuukin luultavasti hänen äänensä *ytimeen* ("the grain of the voice") suhteessa persoonaan (ks. Barthes 1977, 295).

---

"Conspiracies of Meaning: Music Hall and the Knowingness of Popular Culture", Past and Present 144.)

## 5. ANALYYSIA JA TULKINTAA

### 5.1 Johdatusta Morrissey'n tähtiaineeseen

Kun journalisti kohtaa Morrissey'n, kyseessä on molemminpuolinen haaste. Tai tällä tapaa ainakin useat Morrisseyta haastatelleet toimittajat ovat kuvanneet tilannetta haastatteluartikkeleissa. Laulajan haastattelut jo sinänsä ovat oma diskurssinsa popjournalismissa. Kallioniemi (1998, 336) kutsuukin Morrissey'n haastatteluita artistin, journalistien ja fanien väliseksi ”salaiseksi dialogiksi” (hidden dialogue).

Morrissey'n haastattelujen antamaa ensivaikutelmaa artistista voisi luonnehtia sanalla ”itsevarma”. Nick Kent kirjoittaa:

To his father, he was a “complete fruitcake”, to his contemporaries “the village idiot”. Yet in the treacherous image-bloated clone-zone of pop, his is the voice that speaks out against a tide of rabid conformity. But what if all Morrissey’s candour merely hides his own insecurity and doubt? (Kent 1985; *The Face*.)

Kent siis kysyy, mitä jos Morrissey ei ”oikeasti” olekaan itsevarma, vaan varmuuden takana piilee jotain aivan muuta. Lukijalle annetaan vihjeitä Morrissey'n mahdollisesta epävarmuudesta. Kentin kommentaarissa tulee esille myös musiikkiteollisuuden yllä leijuva ”petollisuuden” ilmapiiri. Tässä toimittajan käyttämä kieli kuvastaa sitä relationaalista ajattelutapaa, jossa imago ymmärretään helposti ”näytökseksi” (Karvonen 1999, 99). Dan Steinbock (1981, 147) kirjoittaa edellä mainittuun itsevarmuuteen ja sen taustalla häilyvään epävarmuuteen liittyen seuraavaa:

Narsismissa taasen ihminen vaikuttaa luottavan itseensä, teeskentelystä on tullut hänen toinen luontonsa, hänen paljonpuhuttu ”luonnollisuutensa”: hänen itsetuntonsa on alhainen, minkä seikan hän pyrkii kompensoimaan usein mahtailevalla pöyhkeydellään. Siksi vaikka hän näennäisesti kaikkivoipaisuudessaan rehentelee ja kerskuu kernaasti vastuustaan, teoistaan ja ratkaisuksistaan, ovat ne pitkälti toisten sanelemia, koska hän karttaa vastuuta vielä ahkerammin kuin autoritaarinen ihminen, jolla on tietty ”kunniantuntonsa”. Narsistinen ihminen ei saata juuri myöntää tarvitsevansa ohjeita ja neuvoja, joiden olemassaolon hän helposti kieltää, mutta joiden ehdoin tietää sisimmässään toimivan. Hänen tottelevaisuutensa onkin aina ristiriitaista, siihen sisältyy helposti halu ”näyttää niille”.



Steinbock toteaa niin ikään, että tällä tavalla narsistinen ihminen voi yhtä hyvin orjuuttaa kuin vapauttaakin itsensä. Tekstin ottaminen tähän yhteyteen saattaa tuntua jokseenkin keinotekoiselta. En voi kuitenkaan olla yhdistämättä tätä Steinbockin tulkintaa narsismista joissakin Morrissey'n lehtihaastatteluissa esille tuotuihin laulajan ominaisuuksiin. Julkisuuden henkilön, tässä tapauksessa tähden, on mielestäni ainakin jollain tasolla oltavakin narsistinen. Vastakohtien esilletuominen, toisaalla itsevarmuus ja toisaalla varmuuden alta pilkottava hauraus, ovat luomassa tähden karismaa. Narsistisia konnotaatioita herättävät erityisesti Morrissey'n puhe esiintymistilanteesta ja suhteestaan faneihin, minkä hän näkee rakkaudenosoituksena. Toisaalta narsismi liittyy Morrissey'n mediadiskurssiin, jossa ilmenee se, miten artisti kokee olevansa koko median vihan kohteena. Mm. näitä asioita käsittelemässä analyysiluvussa.

The holier-than-thou aspect of Morrissey's public profile has naturally enough tempted numerous journalists to try and bring him down, though none have met with any great success (Bailie 1987; *Record Mirror*).

Tässä toimittaja väittää, että Morrissey'n julkinen hahmo on "luonnollisesti" houkutelut mediaa haastamaan artistin. Tällainen skandaalien ja erikoisuuksien löytäminen sieltäkin, missä niitä ei välttämättä ole, on tyypillistä erityisesti ns. keltaisen lehdistön perinteessä. Bailie antaa ymmärtää, että haastateltavan vastustaminen ja alastomaksi riisuminen olisi haastattelujen ja sitä myötä lehtiartikkelien itsetarkoitus.

*Select* (Harrison 1994, 74) sen sijaan huomioi, että Morrisseylla on haastattelutilanteissa tapana puhua itsestään ei niin mairittelevin sanakääntein. Lukijahan ei voi tietää, millä äänensävyllä haastateltu on asiat ilmaissut. Tämä epätietoisuus korostuu entisestään, jos kyseessä on ironisia ja piikikkaita kommentteja yleisestikin viljelevä julkisuuden henkilö. Morrissey'n imagossa tyypillistä on mielestäni se, että hänen asemansa itsetietoisena artistina korostuu nimenomaan tällaisten "itseparjailujen" avulla. Toisaalta lisäselittelyt aiheuttavat sen, että ambivalenttius ja ristiriitaisuus kasvaa entisestään, ja niiden myötä myös kiinnostavuus.

Varsin tyypillinen piirre haastatteluartikkeleissa on se, että toimittajat korostavat joltain osin metaforisellakin kielellä Morrissey'n olevan vastakohtien artisti.

To meet Morrissey is to meet somebody of unsettling calm. Broad, square and white, he is imbued with the same sense of enormity that marks the great men of religion. He is – in varying measures – bashful, sarcastic and serene. Thankfully his often caustic wit and his elastic ego are countered by his zealotry and passion. At times he is both Missionary and heathen. And at times he writes the best love songs since The Buzzcocks. (Dorrell 1983; *New Musical Express*.)

Toimittaja puhuu levottomasta tyyneydestä ja vertaa tähteä hengelliseen johtajatyyppeihin. Morrissey on (ilman sanaa ”kuin”) samaan aikaan sekä lähetyssaarnaaja että pakana. Näin Morrisseyta kuvaillaan *New Musical Express* -lehdessä The Smiths-yhtyeen alkuaikoina, yhdessä ensimmäisistä haastatteluista. Tähän mennessä The Smiths oli jo ennättänyt aiheuttaa skandaalin brittimediassa: *The Sun* yhdisti ”Handsome Devil” -kappaleen pedofiliakonnotaatiot muitta mutkitta Morrisseyhin henkilöinä.<sup>28</sup> Morrissey'n asema julkisuudessa oli näin ollen taattu ja tähtikuvan rakentaminen alkoi jo varhaisessa vaiheessa. Oleellista Morrissey'n julkisuudessa heti uran alussa oli se, että ”koko kansa” tuli hänestä tietoiseksi mm. juuri The Smithsiä ympäröivien skandaalinomaisten seikkojen takia. Morrissey'n tunsivat tavalla tai toisella muutkin kuin *NME*:n vakiolukijat.

*New Musical Express*issä (Dorrell 1983) tuodaan esille Morrissey'n erityislaatuisia ominaisuuksia – niitä, jotka eivät välttämättä perinteisesti kuulu rocktähten, ainakaan ”elävien kirjoissa” olevan, kliseisiin. Toimittaja rakentaa mielikuvaa jonkinlaisesta viattomasta, jopa yliluonnollisesta Morrisseysta: artistista, joka elää selibaatissa, ei juo eikä kiroile, ja joka laulaa kuin kiirastuleen joutunut (tai ehkäpä vapaaehtoisesti siellä viruva) enkeli. Kaiken lisäksi Morrissey ottaa kantaakseen muidenkin kärsimykset. Tällaista kuvausta voi tuskin olla yhdistämättä Kristus-hahmoon. Morrissey'n mystisyyttä rakennetaan mm. messias-metaforalla (Phillips 1988; *Sounds*), vertauksella Morrisseysta viittä tuhatta opetuslasta (faniaan) ruokkivana pelastajana.

---

<sup>28</sup> Morrissey kommentoi tätä seuraavasti: ”It’s quite laughable coming from the newspaper like The Sun – which is so obviously obsessed with every aspect of sex. So it’s all really a total travesty of human nature that it’s thrown at us, such sensitive and relatively restrained people. I live a life that befits a priest virtually and to be splashed about as a child molester... it’s just unutterable.” (Dorrell 1983; *New Musical Express*.)

Either you love Morrissey and everything he personifies or you'll never, ever, understand the innermost secrets of pop music (Lokko 1992; *Slitz*).

Tällaisella tulkinnalla toimittaja asettaa ehtoja popmusiikin "syvälle" ymmärtämiselle. Salaisuudet eivät avaudu ilman Morrisseyä. Lause on journalistisesti hienostunut, mutta suora kehoitus ottamaan selvää. Toisaalta se antaa lukijalle mahdollisuuden täyttymykseen ja hyvinolontunteeseen. Koska lukija useissa tapauksissa on fani, tästä seuraa se, että juuri *hän* voi *todella ymmärtää*, mitä popmusiikki syvimmillään on. Tällaisella salaisella merkityksellä toimittaja rinnastaa popmusiikin uskonnon kaltaiseksi asiaksi.

Toimittajien moninaiset määritelmät kertovat jotain artistin, ja laajemmin tähti-ilmiön, kompleksisuudesta. Vaikka tähteyden ja julkisuuskuvan monisäikeisyys tiedostetaan, ne halutaan monesti silti nähdä määriteltävänä ja "jähmettyneenä". Määritelmät puhuvat itsessään määrittelemisen tärkeyden puolesta ja vastakohtaisuuksien vetovoimasta. Lukija ei pohdi näin ollen ainoastaan sitä, mitä Morrissey kertoo itsestään ja mitä sanottavaa toimittajalla on haastateltavastaan, vaan myös sitä, mitä Morrissey tai toimittaja ehkä jättävätkin kertomatta.

Medialla on tarve määritellä ja kategorisoida. Näin korostetaan ikään kuin huomaamatta sitä, kenelle ja missä kontekstissa puhutaan. Morrissey'n "outoutta" ei voida kieltää:

Morrissey is incontrovertibly strange. Everybody says so, including the man himself. "God forbid that I should be normal." The form his strangeness takes is harder to fathom. The entire time I was with him, he tittered away at his own jokes, one plentiful eyebrow raised; stared out of the bright, blue, combative eyes – full of things he's not going to tell you, should you ever dare to ask; and exuded a surface impatience not that distinct from outright hostility. (Mackenzie 1997; *The Guardian*.)

Laulaja ei siis olekaan "yksi meistä", tai kuten *Record Mirror* (Bailie 1987) asian ilmaisee, "Ordinary Joe" ("normaali", heteroseksuaalinen?), vaan jotain muuta. Mackenzien tekstistä rakentuu mielikuva hysteerisestä, salaperäisestä ja ilkikurisesta, jopa vihamielisestä Morrisseyä, joka hihittää omille jutuilleen. Tässä myönteisyys ja kielteisyys yhdistetään kokonaisuudeksi, jota ei ole edes mahdollista ymmärtää. Voiko

tällaista artistia edes ottaa vakavasti? Toisaalta hysteerisyys viittaa feministisiksi katsottuihin piirteisiin, joiden näkyminen rock-kirjoittelussa ei ole kovinkaan tavallista. Tällainen ”outous”, Morrissey'n käyttäytyminen, viittaa moderniin taiteilijaboheemiin. Morrissey ei ole vain outo, vaan erittäin outo - liian kummallinen jäädäkseen huomiotta. Artistin ei tarvitse toimia median sääntöjen mukaan, eikä hänellä ole aikomustakaan ”paljastaa” itseään.

Morrissey'n omasta musiikista lehtihaastatteluissa puhutaan vain harvoin. Nadine Hubbs (1996, 273) viittaakin tähän puutteeseen toteamalla, että lehdissä nekin vähäiset olemassaolevat viittaukset musiikin rakenteellisiin erityisominaisuuksiin liitetään turhan helposti Morrissey'n gender-problematiikkaan keskittyen nimenomaan sanoituksiin ja itse persoonaan. Väitän, että tämä kertoo lähinnä musiikkianalyysin hankaluudesta (mm. musiikin abstraktius) verrattuna näennäisesti ”helppoon” tekstianalyysiin. Oettaessa huomioon popmusiikin lehdistön konteksti voidaan todeta, että musiikista puhuminen ei ole popmusiikkilehdissä yleisestikään mitenkään tavallista. Huomio kiinnitetään tähteyteen, jossa muut tekijät ovat vähintään yhtä tärkeitä kuin itse soiva musiikki. Musiikista puhuminen liittyy lähinnä lauluteksteihin ja artistin esikuviin. Tähteä verrataan usein toisiin tähtiin, ja hänet paikannetaan näin popmusiikin kentälle. Koironen (1993, 97-98) väittää, että esimerkiksi popmusiikin arvostelujen kielenkäyttö kertoo subjektiivisesti painottuneesta suhtautumistavasta, ja näin ollen musiikin arvon määräytymisestä reseption mukaan. Samanlaisten arvoteorioiden mukaan taidemusiikin arvomaailman painopiste on itse musiikissa. Katson kuitenkin niin populaari- kuin taidemusiikinkin kietoutuvan subjektiivisuuteen; kumpikin perinne on varsin henkilöitynyt.

Tarkastelen seuraavassa Morrissey'n haastatteluista muodostuneita diskursseja. Julkisuuskuvat riippuu siitä, minkä puolen siitä haluaa nähdä; ts. millainen mielikuva tiettyä aikana on itselle hallitseva. Kukin ”lukee” Morrissey'n imagoa omalla tavallaan. Tuloksentekijäni Morrissey'n julkisuuskuvaa rakentavista diskursseista haluan edelleen painottaa sitä, että olen poiminut haastatteluista omasta mielestäni merkitykselliset asiat, ne elementit, jotka kiinnostavimmin antavat näkemyksen artistin kompleksista tähtikuvasta. On siis tarpeen muistuttaa, että tässäkin tutkimuksessa todellisuutta rakennetaan ja siitä muodostetaan yksi tulkinta. Olen jättänyt tarkastelun ulkopuolelle Morrissey'n representoiman ”englantilaisuuden”, sillä mm. Kari Kallioniemi (1998) on

tutkinut aihetta kattavasti väitöskirjassaan. Samaa teemaa on käsitellyt myös Julian Stringer (1992), ja hieman suppeammin Martin Cloonan (1998).

## 5.2 Morrissey'n monet diskurssit

Analysoin ja tulkiten seuraavassa Morrissey'n julkisuuskuvaa haastatteluaineistosta muodostettujen diskurssien avulla. Diskurssit olen nimennyt seuraavasti: 1) mediadiskurssi, 2) autenttisuus ja auteurismi, 3) taiteilijakuva ja suhde faneihin, 4) kaiken mahdollistava seksuaalisuus, 5) popdiskurssi ja 6) omakuva ja vanheneva poptähti. Nämä päädiskurssit sisältävät mahdollisesti myös ”pienempiä” aladiskursseja. Pääpaino diskursseissa on tähteyden elementtien tarkastelussa, siis siinä, miten Morrissey ja journalismi rakentavat tähtikuvaa, ja miten tämä kuva jatkuvasti muuttuu.

Haastatteluaineistosta muodostetut diskurssit ovat osittain päällekkäisiä. Esimerkiksi mediadiskurssin teemat voivat toisaalta liittyä myös autenttisuuskurssiin, ja tämän teemat taas seksuaalisuuskurssiin. Diskurssit eivät missään nimessä ole ”saaria”, kuten eivät kontekstitkaan (Grossberg 1995, 256). Diskurssit voivat myös olla ristiriidassa keskenään. Tämä kertoo lähinnä siitä, että kieltä voidaan käyttää monella tavalla. Kyse ei siis ole käyttäjän ”epäjohdonmukaisuudesta”. (Valtonen 1998, 101.) Tarkastelen myös diskursseja diskurssien sisällä siten, että esimerkiksi mediadiskurssi jakaantuu erilaisiin aladiskursseihin. Saman tekstin tulkinta vaihtelee sen mukaan, missä diskurssissa se kulloinkin on.

Morrissey'n haastattelutekstejä tarkasteltaessa mieleen tulee väistämättä ajatus siitä, että artisti ironisoi ja kommentoi niissä itseään ja julkisuuskuvansa; sitä, mitä hän itsestään ajattelee sekä sitä, mitä hän ajattelee muiden hänestä ajattelevan. Artisti katsoo itseään lukijana, hän ”lukee” omaa imagoaan. Morrisseyta voisi tässäkin yhteydessä siis kutsua ”ulkopuoliseksi”. Tähti vaikuttaa aiheista huolimatta hyvin itsevarmalta niin ajatustensa kuin taiteensa suhteen. Useissa tapauksissa itsevarmuus ja itsetietoisuus korostuvat juuri siksi, että haastatteluissa Morrissey vastaa jokaiseen hänelle osoitettuun kysymykseen. Artisti lipuu toimittajan otteesta.

...once the tape recorder is switched off, there's complete silence. And it's the silent handshake, and the silent walk to the lift, and the silent walk to the lobby. It's almost as if

there's nothing else to say, or no other language or conversation to be had. Morrissey haastattelussa: Thomas (1992; *Spin*).

Kyse on yksityisen ja julkisen suhteesta. Tällä lausumalla Morrissey korostaa sitä, että hän on antautunut haastattelutilanteeseen kokonaan ja suhtautuu siihen vakavasti, eikä täten jätä mitään kertomatta. Jäljelle jää vain mysteerisyyttä korostava täydellinen hiljaisuus. Yhtäältä Morrissey merkityksellistää haastattelutilanteen, toisaalta hän tekee sen tyhjäksi eleettömällä poistumisella ”näyttämöltä”. Tällainen tilanteiden dramatisointi tulee esille myös Morrissey'n lauluteksteissä, esim. ”Driving Your Girlfriend Home” -kappaleen (*Kill Uncle*, 1991) viimeisessä säkeistössä, jota ennen ystävän tyttöystävä on esittänyt varsin perustavaa laatua olevia kysymyksiä ilmeisen hysterisenä. Morrissey laulaa lakonisesti: *I'm parking / outside her home / and we're shaking / goodnight, so politely*. Kappale päättyy A-osaa melodisesti noudattaen ja viimeisen sanan myötä aivan kuin verrattuna nauhurin pysäyttämiseen – popkappaleelle odottamattomalla tavalla ilman erityistä codaa. Samaan ketjuun sopinee myös Morrissey'n kuvaus esiintymistilanteesta:

The moment is the performance, and when it's over the communication is over as well, because all you ever want to say to people is in that one hour and fifteen minutes. Morrissey haastattelussa: Keeps (1992; *Details*).

Kysyä tietenkin sopii, missä kulkee yksityisen ja julkisen raja, ja onko sitä ylipäänsä mahdollista ja tarpeen määritellä? Vain yleisesti julkisina pidetyistä aihealueista keskustelu saattaa estää tabuina tai marginaalisina pidettyjen aiheiden pääsyn eetteriin (Halonen 1999, 29). Journalismin kirjoittamattomista säännöistä kertoo jotain seuraavakin toteamus: ”Morrissey's propensity to speak about No Sex has become such an explicit, expected and expedient feature of The Smiths' interview experience that it takes certain amount of courage on behalf of the interviewer not to touch the subject.” (Owen 1986; *Melody Maker*.) Mikko Heiniö (1999, 9) huomioikin, että juuri diskurssi pyörittää kirjoittajia. Niin kuin popartistit, myöskään musiikkijournalistit eivät ole

oman itsensä herroja”<sup>29</sup>. Diskurssi määrää sen, mistä, miten, millä ehdoilla ja miksi puhutaan.

### 5.2.1 Mediadiskurssi: uhri, petos, puolustus ja mahdollisuus

*All of the rumours keeping me grounded / I never said that they were completely unfounded.*<sup>30</sup>

Morrissey päättää v. 1994 ilmestyneen *Vauxhall And I* -albuminsa kappaleeseen ”Speedway”, jossa hän pitää yllä ennemminkin haastatteluteksteissä esiin nousevaa median uhri -tyyppistä keskustelua. Laulu on merkittävä nimenomaan siksi, että tässä tekstissä Morrissey ensimmäistä kertaa tuo esiin näkökulman, jossa kaikki hänestä julkisuudessa liikkuvat huhut eivät välttämättä olekaan pelkästään huhuja, mutta jossa hän toisaalta samalla onnistuu piikittämään lehdistöä toteamalla, ”etten koskaan sanonutkaan että ne [huhut] olisivat täysin perättömiä”. Mediapelissä Morrissey näyttäytyy samalla hetkellä sekä häviäjänä että voittajana.

Yksi ehkä kaikkein tarkkanäköisimmistä Morrissey'n analyysoijista, Michael Bracewell<sup>31</sup> (1999; *The Times Magazine*), tuo esiin tavallisen julkisuuden elementin: sen, miten jokin ominaisuus voidaan kokea yhdessä vaiheessa myönteisenä, toisessa taas kielteisenä ja epäedullisena. Tämä kertoo siitä, että imago muuttuu, ja mielikuvat vaihtelevat. Eri ihmiset kokevat Morrissey'n merkityksen erilaisina. Myös kontekstuaaliset muutokset on otettava huomioon. Median maailma muuttui 1990-luvun kuluessa entistä enemmän hetkeen, tähän aikaan orientoituneemmaksi ja fragmentaariseksi. Ilmiöt kestävät vain lyhyen ajan, eivätkä pidempiaikasta uraa luoneet artistit enää ole popjulkisuuden polttopisteessä.

Kuten moni muu julkisuuden henkilö, Morrisseykin puhuu jatkuvasti siitä, miten media on kohdellut häntä kaltoin. Mielenkiintoisen tästä teemasta tekee sen, että artistin mukaan juuri häntä on riepoteltu eniten. Tässä mediadiskurssissa tarkastelen niitä

---

<sup>29</sup> Herroista voidaankin myös musiikkijournalismin kohdalla, sillä valtaosa popmedian tekijöistä on ollut (ja on edelleenkin) miespuolisia.

<sup>30</sup> Morrissey kappaleessa ”Speedway” (*Vauxhall And I*, 1994).

<sup>31</sup> Bracewell on kirjoittanut mm. Linder Sterlingin *Morrissey Shot* -kuvateoksen (1992) esipuheen ja käsittelee Morrisseyä niin ikään teoksessaan *England Is Mine* (1998).

tapoja, joilla Morrissey mediasta puhuu. Mediadiskurssi jakautuu neljään pääteemaan, joissa Morrissey 1) käsittelee itseään uhrina, 2) tarkastelee mediaa yleisemmin petollisena toimijana, 3) puolustelee itseään ja 4) näkee median myös mahdollisuutenaan, eräänlaisena vaikutuskanavana.

Morrissey viittaa usein haastatteluissa toisiin hänestä tehtyihin haastatteluihin ja artikkeleihin, ja kommentoi niissä konstruoitua imagoaan. Morrissey puhuu haastattelujen ristiriitaisesta olemuksesta – siitä, miten ”väärä” ja ”oikea” kuva niistä välittyy. Morrissey kertoo, että ”valheet” ja huhut hänestä ovat sietämättömiä, toisaalta hän kuitenkin sanoo olevansa kaiken sen yläpuolella (Maconie 1994, 94; *Q Magazine*). Kärjistetysti, sama asia merkitsee ikään kuin kaikkea ja ei-mitään; Morrissey sekä hallitsee että ei hallitse mediaa. Hän tuo ironisesti esille sen, miten media ”todella” rakentaa imagoa ilman, että hänellä olisi asian kanssa mitään tekemistä:

*So when the tabloids write nonsense, you're truly offended?*

It does hurt me, because it isn't true. They compile fictitious quotes. ---

*But as long as you're not silly and thoughtless, then so what?*

Well, I accept that... but people are reading it, people are thinking it might be true, and I don't like that. I don't get drunk and forget. I just wish that people would represent me as being more fascinating than I actually am instead of so much less. When these fictitious quotes appear, why can't they just be *fabulous*?

*It's out of your control.*

Yes, and I don't like that. It might ruin all my carefully prepared work!

Morrissey haastattelussa: Morley (1988; *Blitz*).

Artisti näyttää tiedostavan ja tuntevan sen kentän, jossa on esillä jatkuvasti joko itse tai siten, että häneen viitataan. Morrissey sanoo olevansa tietoinen huhujen merkityksestä mediassa.<sup>32</sup> Julkisuuden henkilöistä liikkuvat huhut perustuvat paljolti heidän moniulotteisuuteensa ja siihen, että he kertovat pitävänsä yksityisen ja julkisen persoonansa erillään.

---

<sup>32</sup> Kansanperinteen tutkija Leea Virtanen (1999, 154) toteaa, että huhuja kehittyi erityisesti silloin, kun virallinen informaatio ei täytän uutisnälkää. Huhu on myös keino sopeutua muutokseen, kun tapahtumaa ei voida ymmärtää entisten käsitysten pohjalta.



But I'm well aware that rumours are more important than the truth. I've been called many names in my time, not all of them ill-fitting. Rather than defend myself I simply feel beyond it all. Morrissey haastattelussa: Maconie (1994, 94; *Q Magazine*).

Erytisesti brittiläisen musiikkilehdistön tilanne on Morrissey'n mukaan ”absurdi”: ”wanting what doesn't exist, and not wanting what exists” (Di Martino 1994; *Raygun*). Artisti näkee lehdistön ikään kuin alati tyydyttymättömänä. Tästä nousee jälleen journalistisen retoriikan perusperiaate: löytää dramatiikkaa sieltäkin missä sitä ei välttämättä ”ilmiselvästi” ole. On muistettava myös se, että 1990-luvulla Morrissey kieltäytyi antamasta haastatteluja suurimmalle osalle brittiläisistä musiikkilehdistä.

Vuonna 1991 Morrissey kertoo *Musician*-lehdessä (Dieckmann 1991), että englantilainen lehdistö kosti hänelle, koska hän ei enää suostunut antamaan haastatteluja. Morrissey ei toisaalta ylistä amerikkalaistakaan lehdistöä. Esimerkiksi v. 1992 *Spin*in (Thomas 1992) artikkelissa hän muistuttaa, miten Madison Square Gardenissa pidetty konsertti oli loppuunmyyty huolimatta siitä, että sitä ei julkisesti mainostettu. Tällä tavalla hän puhuu itsestään sensuurin uhrina. Uhrina oloaan Morrissey kommentoi myös viittaamalla keltaisen lehdistön tapaan herättää huomio skandaalinkäryisillä otsikoilla:

But after all's said and done, I'm still *here*, the press are still not convinced. We're still at the stage where if I rescued a kitten from drowning they'd say, 'Morrissey Mauls Kitten's Body'. So what can you do? --- Maybe we should make a record for Ethiopia... Morrissey haastattelussa: Kelly (1985; *New Musical Express*).

Morrissey viittaa epäilemättä *USA for Africa* -hyväntekeväisyysprojektiin, jossa yli 40 artistia kokoontui levyntekoon kerätäkseen rahaa Etiopian nälkäänäkeville. Morrissey on kritisoinut tätä ja samanlaisia projekteja kaksinaismoralistisiksi.<sup>33</sup> Kari Kallioniemen

---

<sup>33</sup> Morrissey kommentoi hyväntekeväisyysprojekti *Band Aid* v. 1986 seuraavasti: ”If it had dealt with a domestic issue I don't believe it would have received any attention whatsoever. I'm sure the organizers would have been kicked to death. If we talk about unemployment in England we're slapped across the face. I think there was something almost glamorous about the whole Ethiopian epic. In the first instance it was far away, overseas. Pop stars, film stars, it was and still is escapism. The glamour veils a more serious question, knowing the world is controlled why are such things allowed to happen. But I'm also appalled that guilt of such an occurrence should be placed upon the shoulders of the British public. It's absurd. How many people in England live below the poverty line?” (Pye 1986; *New Musical Express*). *We are the World* -kappaletta ja *USA for Africa* -projektia tutkinut Greil Marcus (1989, 277) toteaa tähän

(1998, 345) mukaan tällainen vastarinta voidaan nähdä Morrissey'n haluna korostaa historiaa ja yksilöitä.

Morrissey'n puhe siitä, miten media "vääristelee totuutta", voitaisiin tulkita eräänlaiseksi petollisuuskurssin ylläpitämiseksi. Petollisuuskurssilla tarkoitan tässä sitä, miten Morrissey itse tuo julki ja käsittelee omaa imagoaan, ja vastaavasti sitä, millaisena ja miten lehdistö on sen julkisuudessa esittänyt. Petollisuuskurssi kulminoituu Morrissey'n pohdintaan lehdistön tulkinnan "todenmukaisuudesta".

Uhri- ja petollisuuskurssi ovat toisiinsa kietoutuneita; edellisessä Morrissey puhuu itsestään ja jälkimmäisessä mediasta yleisemmällä tasolla. Yleensä petollisuuskurssilla tarkoitetaan keskustelua siitä, onko luotu imago rehellinen ja todellisuudenmukainen. Imagon on yleisesti ajateltu olevan jonkinlainen "valetodellisuus", illuusio, ja pyrkivän ihmisten manipuloimiseen (Karvonen 1997, 267).

*Does the bad press affect you?*

Yes, it does. Simply because the attacks against me in the press are always personal, never musical. They never talk about my voice, yet it's not bad, is it? The problem is that it's too good to talk about. The press is only interested in my personality and private life. How, in these conditions, can it not cause me pain sometimes? Morrissey haastattelussa: *Rock Sound* (1993).

Morrissey tuo esille kysymyksen siitä, miksi lehdissä ei koskaan kirjoiteta hänen musiikistaan, vaan "hyökkäykset" ovat aina henkilökohtaisia. Morrissey'n retorinen ase löytyy kahdesta tätä seuraavasta lauseesta: "They never talk about my voice, yet it's not bad, is it? The problem is that it's too good to talk about." Siis: Morrissey'n lauluääni on liian hyvä jotta siitä voitaisiin edes puhua. Kommentissa korostuvat itsevarmuus ja kysymyksen osoittaminen takaisin toimittajalle. "Not bad" ja "too good" ovat Morrissey'n sanakirjassa toistensa synonyymit. Hän hakee vahvistusta omaan mielipiteeseensä ensin toimittajalta käyttäen nimenomaan "ei huono" -termiä. Välitön oma vastaus sisältää sitä vastoin "liian hyvä" -sanaparin, mikä kohottaa Morrissey'n

---

sopivasti: "As Oscar Wilde might have said it, it takes a strong man to listen without laughing. Or throwing up."

lopulta kaiken kritiikin yläpuolelle. Puolustus toimii tässäkin tapauksessa parhaana hyökkäyksenä.

Morrissey'n mielestä hänen tapansa puhua avoimesti omasta persoonastaan on osoitus rehellisyydestä; juuri tämän takia häntä tulisi arvostaa. Laulajan kielteisyys mediaa kohtaan kiteytyy tässä: "all they want is to criticize and hurt" (*Rock Sound* 1993). Lausahdus on suunnattu oikeastaan koko ihmiskuntaa kohtaan. Pyrkimys liioitteluun on yksi Morrissey'n julkisuuskuvan tärkeimmistä elementeistä: "You can dress up as The Pope and they'll still be out for you" (Harrison 1994, 78; *Select*).

Puolustusdiskurssissa Morrissey korostaa esiintyvänsä omana itsenään, tai paremminkin *olevansa* oma itsensä. Yksityisen ja julkisen välille piirretty viiva vaikuttaa entistä häilyvämmältä. Samaan tapaan rakentuu kuva herkästä, mutta samalla taisteluasemissa olevasta laulajasta. "Kyllä minä niille näytän" -mentaliteetti näkyy tässä:

...I'm so dedicated and I'm really prepared to go down with the ship, whatever happens. And I'm prepared to risk everything because I don't have anything else. This is all that I have and this is all that I am, and all those very dramatic statements.. but it's absolutely true. So if somebody from the Daily Mail comes along and shoots me, that's the way it has to be. I'll die defending what I say. Morrissey haastattelussa: *Melody Maker* (1985, 25).

Morrissey'n mukaan ei ole mahdollistakaan, että hänet ymmärrettäisiin juuri hänen tarkoittamallaan tavalla. Vaikka Morrissey painottaa median tärkeyttä promootiovälineenä, saa media häneltä useimmiten kuitenkin pelkästään kielteisiä kannanottoja. Morrissey'n lausunnoissa tulee usein esille myös se, miten hänen pitää jatkuvasti todistella kykyjään artistina lehdistölle ja muulle medialle toisin kuin muiden, yhtä suuren suosion saavuttaneiden artistien. Vaikka Morrissey'n haastattelutekstien perusteella voikin todeta, että hän haluaa torjua kaikki vertailut toisiin artisteihin ja pysyä ikään kuin omissa kategoriassaan yksin ja "ulkopuolisena", ja näin ollen ainutlaatuisena, tässä mediakeskustelussa hän kuitenkin vertaa itseään toisiin. Morrissey kertoo olevansa median suhteen uhrin asemassa enemmän kuin muut tähdet: "I'm treated like some escaped convict, constantly having to explain oneself fully, the basis of one's mere existence" (Shaw 1994, 102, 104; *Details*).

Vaikka lehdistö muun median ohella on yksi vaikutusvaltaisimmista markkinointikanavista, Morrissey vähättelee sen asemaa ja tähdentää olevansa oman onnensa seppä menestyksensä osalta: "Everything I've done is in spite of a million handicaps, in spite of a million critics" (Boyd 1999; *The Irish Times*).

I certainly had my small piece of luck. But important is the day when luck decides to smile on you, that you know what you're going to do with it. That's why I don't feel I have been helped by anyone. Nothing's been easy for me. I even reckon I suffered more than the average artist. I've always been and still am subjected to the kind of treatment people usually keep to newcomers. In spite of my notoriety, of my sizeable past success, I'm still obliged to justify myself, to explain myself, to prove myself. My records aren't on the radio, my videos aren't on TV. This said, I've never been the kind of singer you discover on MTV or FM. I don't belong to this system. Which is rather reassuring, besides. Morrissey haastattelussa: *Rock Sound* (1993).

Edellä oleva kuvaa hyvin Morrissey'n ulkopuolisuutta ja boheemiutta. Hän ei halua olla "osa systeemiä", vaan sanoutuu irti popmusiikin konventioista, mitä pitää myönteisenä asiana. Toisaalta tällainen irtisanoutuminen mahdollistaa auteurismin korostamisen. Morrissey'n suosio perustuu hänen omilla ehdoillaan tekemäänsä musiikkiin ja ilman mainoskikkoja saavutettuun suosioon (Ali 1993; *Alternative Press*). Kaikesta huolimatta hän näkee mediassa myös omat mahdollisuutensa ja hyväksyy tähteyden mukanaan tuomat "kiroukset" (mm. Van Poznak 1984; *The Face*). *The Face* haastattelussa Morrissey vähättelee julkisuuden negatiivisia puolia: yleisö tekee oletuksia, joista hänen ei kuitenkaan tarvitse välittää, olivatpa oletukset sitten oikeita tai vääriä. Tästä nousee Morrissey'n mediadiskurssien paradoksi. Yhtäältä Morrissey'n haastatteluartikkelit käsittelevät jatkuvasti sitä, miten kyllästynyt artisti on huonoon julkisuuteen; toisaalta tällä huonolla julkisuudella ei ole mitään merkitystä. Tai ehkä sittenkin on näin: Morrissey kyllä hyväksyy julkisuuden sudenkuopat, muttei välttämättä pysty niitä täysin käsittelemään. Mielenkiintoista on se, miksi asiasta sitten vääjäämättä keskustellaan.

Artistin mahdollisuus menestyä ja näkyä julkisuudessa on nimenomaan siinä, että hän "pitää itsestään meteliä" tai tekee jotain, mikä herättää median huomion. Morrissey pitää mielipiteiden esiintuomista artistin elinehtona (Jones 1984, 25; *Melody Maker*).

Morrissey tiedostaa sen, että mitä tahansa hän sanookin, se viehättää joitakin ja ärsyttää muita. Yleensäkin ”luennat” Morrisseyta jakautuvat pitkälti kahtia: häntä joko palvotaan ja ihailaan uskollisesti tai vihataan sydämen pohjasta. Morrisseyta kuulee harvoin neutraaleja mielipiteitä.

Mediadiskurssin keskeisin teema on se, miten Morrissey käsittelee oman julkisuuskuvansa ”todenmukaisuutta”. Uhrina oleminen, median petollisuus, puolustautuminen ja median näkeminen pop-tähdelle kallisarvoisena mahdollisuutena kietoutuvat diskursseina toisiinsa. Morrissey on median suhteen niin aktiivinen kuin passiivinen, optimisti kuin pessimistikin. Yhtäältä hän väittää, että pop-tähtien velvollisuus on sanoa mielipiteensä; toisaalta taas hän näkee koko median turhana ja pyrkii pois sen vaikutuspiiristä. Pessimismi ilmenee lakonisena toteamuksena, että häntä ei milloinkaan voida ymmärtää hänen tarkoittamallaan tavalla. Syitä voidaan tietenkin hakea mm. Morrissey'n viljelemästä camp-huumorista. Balettipukuisesta pastorista laulavan kun täytyy olla vähintäänkin kiero. Mediadiskurssista on havaittavissa hyvin individualistinen artisti, moderni boheemi, joka sanoutuu irti mediasta ja kohoaa sen yläpuolelle. Toisaalta taas Morrissey on eittämättä median vanki: ilman julkisuutta ei pop-tähti-Morrisseyta olisi olemassakaan. Näin ollen artisti tarvitsee niin lehdistöä kuin muutakin mediaa. Individualismi näkyy mediadiskurssissa myös siten, että Morrissey korostaa olevansa oma, sama ja yksi itsensä.

### **5.2.2 Autenttisuus ja auteurismi**

Autenttisuus ja tähteyks on populaarimusiikissa (erityisesti rockissa) koettu ristiriitaisiksi. Mäkelä (1999, 18-19) pohtiikin, onko tällainen vastapolaarion muodostaminen postmodernin aikakaudella enää edes relevanttia, varsinkin kun autenttisuus käsitteenä voidaan määritellä eri tavalla eri kontekstissa. Jokainen määrittelee autenttisuuden kriteerit itse. Se, mikä on autenttista ja mikä ei, on määriteltävissä pelkästään subjektiivisesti, ja toisaalta kontekstista riippuen. Autenttisuus on ennemminkin puhetapa, eikä se itsessään merkitse mitään. Sillä pyritään lähinnä erottautumaan muista. Sen sijaan että tarkasteltaisiin sitä, mikä on autenttista ja mikä ei, olisikin pohdittava sitä, miten autenttisuutta tuotetaan ja mitkä ovat sen kriteerit.

Autenttisuus yhdistetään huomattavasti helpommin rock- kuin popmusiikkiin. Tähän lienee syynä autenttisuuden liittäminen rocktähteyteen erityisesti 1960-luvulla, samaan aikaan kun popmusiikkia syytettiin ylenpalttisesta kaupallistumisesta (Mäkelä 1999, 26). Populaarimusiikin tutkimuskirjallisuudessa esim. Bruce Springsteen mainitaan usein kärjistetysti sanoen artisteista autenttisimpana: hän tuo katu-uskottavana artistina esiin tavallisen työläisen tuntoja kitarapainotteisessa rockmusiikissaan. Toisaalta fanit ja kriitikot antavat autenttisuuden arvon helposti omille idoleilleen ja muusikot vastaavasti omalle musiikilleen riippumatta musiikin tyylistä. Autenttisuuden ja aitouden ideologiat siis vaihtelevat ja ne voivat ilmetä rock-kulttuurissa monella eri tavalla (ks. Grossberg 1995, 47). Goodwin (1988, 268) puolestaan huomauttaa, että autenttisuuden todistelu on muusikoiden keskuudessa oleellista juuri sen takia, että he voivat näin osoittaa musiikilliset kykynsä. Richard Dyer (1979, 69) kirjoittaa elokuvatähteyteen liittyvästä autenttisuudesta. Hänen mukaansa autenttisuus syntyy tähden haastattelujen kautta; näin ihmiset saavat tietoa tähden ”todellisesta” persoonasta. Tällä Dyer viitanee tavallisuuteen, ei niinkään ”todelliseen” persoonaan. Kaikki mediatekstit rakentavat nimenomaan imagoa, eikä niiden avulla voida ”tuntea” itse persoonaa.

Autenttisuuden esilletuominen on huomattavaa varsinkin Morrissey'n uran alkuaikoina The Smiths-yhtyeen läpilyönnin jälkeen. Morrissey pyrki lausunnoillaan vahvistamaan yhtyeen asemaa sekä vakuuttamaan yleisön ja kriitikot erityislaatuisuudellaan. Uran myöhemmässä vaiheessa kysymys autenttisuudesta liittyy haastatteluissa lähinnä keskusteluun popmusiikin ja -tähden kuolemasta sekä tähden johtaneista syistä. Tämän teeman olen kytkenyt popdiskurssiin (luku 5.2.5), vaikkakin aihe on kietoutunut myös autenttisuuden problematiikkaan.

As far as my lyrics are concerned, I'm quite convinced that I'm the only person who really puts his life completely on the line. I always felt it would be necessary to risk social and public embarrassment by saying certain things and by being unnecessarily honest. And I've always done that. I felt it was time to open their heart and say: this is how I really feel.  
Morrissey haastattelussa: *Star Hits* (1985).

Morrissey'n tapa toimia artistina vaikuttaa tässä tapauksessa siis siltä, kuin hän ei tekisi varsinaista eroa yksityisen ja julkisen välille. Poikkeuksetta haastatteluista nousee rehellisyyden vaikutelma; Morrissey panee yksityisyytensä ”peliin” senkin uhalla, että vastustajien ja kriitikkojen joukko kasvaisi. Suzy Mackenzie (1997; *The Guardian*)

kirjoittaa Morrissey'n individualismista ja sanoo, että ellei Morrissey voi olla yksi ”asia”, hän ei ole mitään. Morrissey'n jakaminen erilaisiksi ”ääniksi” ei siis tule artistin omasta mielestä kysymykseen.

Morrissey'n julkisuus on kautta hänen uransa käsittänyt perinteisesti hyvin yksityiseksi katsottuja elementtejä. Hän on puhunut varsin avoimesti mm. masennuksestaan. Voi kysyä, mihin Morrissey näillä ”paljastuksillaan” pyrkii – voisihan hän yhtä hyvin kieltäytyä vastaamasta journalistien esittämiin kysymyksiin. Pyrkiikö Morrissey näin ollen rakentamaan julkista kuvaansa ”normaaliksi” autenttisemmaksi ja ”maanläheiseksi”, ja tällä tavalla osoittamaan tavallisuutensa, joka on yleensä määritelty tähteyden olennaiseksi elementiksi?

Morrissey siis paitsi korostaa laittavansa itsensä ”peiliin” musiikkia tehdessään, myös ilmentää sanomisillaan sitä, miten kaikki mitä hän tuottaa on osa häntä itseään. Morrissey'n mukaan yksityistä Morrisseyta ja vastaavasti julkista Morrisseyta ei siis ole olemassakaan, vaan yksityinen ja julkinen on yksi ja sama artisti. Eron kieltämisellä hän erottautuu muista tähdistä.

And I know that people who dislike me will dislike me even more for saying this, but I don't have another life. I don't exist as another person, somewhere else doing something else with other people. There is no other me. There is no clocking off. Morrissey haastattelussa: Bracewell (1999; *The Times Magazine*).

Morrissey ei halua tulla määritellyksi tähdeksi, tai hän ei ainakaan koe olevansa sellainen. Kategoriasta kieltäytyminen on merkki pyrkimyksestä boheemiuteen. Boheemin vaikutelmaa vahvistavat Morrissey'n viittaukset kirjallisuuteen, irrottautuminen (tai kieltäytyminen) yhteiskunnasta ja juurettomuus (kaipuu pois, samalla kaipuu kotiin).

[What I do] is not pop music, it's not rock music, and this is why I feel insulted if I am viewed as a 'rock star' of a 'pop star', because it's not that. And you may almost smile as I say that [laughs], but it's just beyond that. Or it's not beyond that, it's actually something else. Morrissey haastattelussa: Thomas (1992; *Spin*).

Vaikka populaarimusiikki yleisesti käsitetään hyvinkin laajaksi kategoriaksi, Morrissey mieltää sen musiikkina, jota hän arvostaa (Lokko 1992; *Slitz*). Näin ollen esimerkiksi tanssimusiikki (dance music) ei tähän genreen kuulu. Populaarimusiikki terminä on Morrissey'n mukaan 1950-lukulainen. Termien ”pop music” ja ”rock ’n’ roll” käyttäminen kertoo kuitenkin siitä, että Morrissey jollain tavalla jaottelee popin ja rockin. Samalla hän sijoittaa itsensä tiettyyn asemaan viittaamalla menneisyyteen. Morrissey'n näkemys on varsin eklektinen ja 60-lukulaisen modernistinen.

Toisaalta Morrissey pyrkii eroon omista esikuvista. Tämä voi olla merkki siitä, että artisti ei halua enää tulla yhdistetyksi muihin, vaan kokee itsessään olevansa ”kokonainen”, ehjä ja itseriittävä tähti. Morrissey mainitsee kuitenkin Elviksen ja Billy Fury'n (Lokko 1992; *Slitz*). Lausunnoissa tulee esiin keskustelu siitä, onko mahdollista olla samaan aikaan aito ja poptähti. Morrissey'n mielestä näin ei välttämättä ole. Onko siis niin, että hän pyrkii tähteydestä pois päin kohti (arvostetumpaa) auteurstatusta?

Auteurismi liittyy läheisesti autenttisuuteen. Roy Shuker (1994, 114) on määritellyt auteurismin kriteerit rockmusiikissa. Tarkastelenkin seuraavassa sitä, miten nämä kriteerit sopivat Morrisseyhin, ja miten Morrissey luo auteur-kuvaansa haastatteluissa.

Shukerin mukaan auteurin aseman saavuttaakseen artistin on oltava innovatiivinen ja pystyttävä rikkomaan ja sekoittamaan musiikillisia genererajoja. Vaikka Morrissey ei musiikillisessa mielessä uransa aikana ole juuri muuttanut tyyliään 1990-luvun alun rockabillyvaikutteita lukuun ottamatta (Morrissey on laulaja ja tekstintekijä, ei säveltäjä), on hän uransa alusta lähtien kyennyt luomaan erikoislaatuisia ja muista poikkeavia sanoituksia, ja rikkonut perinteisiä popmusiikin sanoitusten konventioita. On kuitenkin todettava, että Morrissey ei suinkaan ole mikään poikkeus kiistanalaisten sanoitusten kirjoittajana. Morrissey viittaa teksteissään (myös levykansissa<sup>34</sup>) populaarikulttuurin eri aikakausien hahmoihin vaihtelevista näkökulmista ja näin osaltaan hahmottaa paikkaansa popkulttuurissa.

---

<sup>34</sup> Morrissey'n levykansien kuvamaailmaa on tarkastellut ansiokkaasti mm. Antti Nylén (1999).



Niin The Smithsin kuin Morrissey'n soolotuotantokin on musiikillisessa mielessä melodista. Äänimaisema vaihtelee sentimentaalisesta aggressiiviseen kuitenkin niin, että sanoitusten sisältö ei välttämättä vastaa sen musiikillista kuvamaailmaa. Tästä hyvä esimerkki on Morrissey'n ensimmäisen sooloalbumin kappale ”Margaret On The Guillotine”, jossa laulaja toistaa *When will you die?* -säettä hyvinkin levollisella äänellä ja akustisen kitaran säestyksellä.

The Smithsin voidaan katsoa olevan vastareaktio sekä uusromanttiselle popille että punkille – edellistä kuvaa hyvin se, että yhtye nimettiin yksinkertaisesti The Smithsiksi eikä imago perustunut muutenkaan esim. erityiseen pukeutumiseen, teatraalisuuteen. Punkrockista erottuen The Smiths keskittyi vahvoihin melodioihin ja hyvin toisistaan erottuvaan instrumentointiin pääpainon ollessa kuitenkin Morrissey'n selkeästi artikuloituissa (ääntämissä) ja realistissa lauluteksteissä. Morrissey'n lauluissa tärkeää on nimenomaan hänen *tapansa* esittää tunteita, eivät niinkään tunteet sinänsä.<sup>35</sup> Morrissey'n laulutyyliä olen tarkastellut luvussa 4.4.

We don't have to be cool anymore; that is really the most basic thing about Smithdom.  
Morrissey haastattelussa: Pye (1983; *Melody Maker*).

Tulkitsen Morrissey'n sanoman ”coolituden” kahleista vapautumisesta työväenluokkaisuuden ideologian vahvistamiseksi. ”Smith-popuskonnon” seuraajan ei tarvinnut edes yrittää esittää olevansa ”chic”. Toisin sanoen, fanien ei tarvinnut etsiä tyyliään, vaan tyyliä oli sallittua. Mielestäni juuri tämä tekee Morrissey'sta omalla tavallaan ”coolin” ulkopuolisen tarkkailijan. ”Cooliudesta” vapautuminen on toisaalta myös merkki irtautumisesta maskuliinisuuden konventioista, ja näin askel työväenluokkaisuudesta pois päin. Yhtä lailla ideologia kertoo punkin perinteestä.

Ainutlaatuisuuden korostaminen nousee esiin jatkuvasti. Onko sitten niin, että Morrissey kokee suosionsa ja asemansa koko ajan jollain tapaa uhatuksi? Joka tapauksessa artisti onnistuu kääntämään nämä epämiellyttävältäkin kuulostavat määritelmät (”outsider”) omaksi henkilökohtaiseksi voitokseen, ja samalla myös julkisuuskuvansa vahvuudeksi. Kun sekä Morrissey että media puhuu

---

<sup>35</sup> Tästä tunteiden esiintuomisesta kirjoittaa Simon Frith (1996, 200).

ulkopuolisuudesta, tulee mieleen väistämättä ajatus siitä, että juuri tämä teema tekee eron Morrissey'n ja tähteyden välille, ja näin ollen voimistaa ajatusta autenttisuudesta ja boheemiudesta. Seuraavassa Morrissey korostaakin sitä, miten tämä ulkopuolisuus on (ainoastaan) hänelle ”luonnollista”, ei niinkään pakonomaista kapinaa.

The writer Michael Bracewell recently described me as the outsider's outsider --- That rang true. Whatever's in vogue isn't me. That's not enforced rebellion, it's quite natural. I can't think of any other pop artist for whom it seems to be natural. Morrissey haastattelussa: *Crossing* (1997; *The Big Issue*).

Shukerin toisen auteur-teesin mukaan tekijän on kyettävä esittämään itse tekemiään lauluja. Morrissey'n maine perustuu pitkälti hänen lahjakkuuteensa tekstikirjoittajana ja karismaattisena esiintyjänä. Morrissey'n haastatteluissa erittäin näkyvä piirre on artistin itsetietoisuus ja sen esilletuominen, mikä osaltaan vahvistaa autenttisuuden mielikuvaa (ks. Grossberg 1995, 48). Artisti määrittelee myös sen, kuka ja miten (vain olemalla konserttipaikalla) ylipäättään voi ymmärtää sitä ”maagista” suhdetta, joka artistin ja yleisön välillä on (Kelly 1985; *New Musical Express*). Konserttitilanteen spontaanisuuden ja kollektiivisuuden tunteen esilletuominen korostaa niin ikään Morrissey'n autenttisuutta. Live-esiintyminen on rockmuusikoiden yleinen käsitys tavasta, jolla he voivat todistaa aitoutensa. Tarkastelen esiintymistilannetta jäljempänä luvussa 5.2.3.

Morrissey'n autenttisuutta ylläpitävät hänen esiintuomansa seikat paitsi haastattelulausuntojen rehellisyydestä, myös lyriikkojen realismista ja anti-escapeismista. Morrissey käyttää usein termiä ”fundamental language”. Autenttisuuden ja auteurin statuksen vaikutelmaa lisää se, että Morrissey sanoo laulutekstiensä olevan omaelämäkerrallisia: “But the songs, and the album title, and the sleeve, and whatever you might wish to investigate, are simply... me” (Dieckmann 1991; *Musician*). Lyriikat kertovat elämästä ”tässä ja nyt”, eivätkä pakene kuvitteelliseen maailmaan.

But I like to feel that whatever assessments people make of the Smiths, the Smiths speak absolutely for now, singing about the way people live as opposed to the way people don't live which seems to be the cast-iron mode of songwriting these days. We live in a world which is unlike the way Top Forty records convey it. Morrissey haastattelussa: Fricke (1986; *Rolling Stone*).

Se, että Morrissey ei halua tuoda esille laulutekstiensä merkityksiä, vaan pitää kaikki tulkinnat avoimina, on yksi tekijä Morrissey'n ympärille muodostuneelle salaperäisyydelle. Varsinkin lehdistöä ja faneja on vuosikaudet kiihottanut ajatus siitä, mitä Morrissey *todella* teksteillään tarkoittaa. Morrissey'n kiinnostavuus on ilmeistä juuri tämän takia: artisti itse pitää tekstejään sekä ”helppoina” että merkittävinä. Laulutekstien selittämättömyys, tai niiden mahdollistamat useat selitykset, on myös merkki postmodernista. Morrissey häivyttää usein laulutekstiensä roolihenkilöiden sukupuolen tai vaihtaa näkökulmaa niin, että kuulijalle jää hyvin epäselväksi se, kuka milloinkin ”puhuu” ja kenelle. Se, että Morrissey ei anna teksteillensä merkityksiä julkisuudessa, mahdollistaa useat luennat ilman, että ”lukija” tuntisi tulkinneensa tekstejä ”väärin”. Aitouden mielikuvaa vahvistaa se, että hän ilmaisee laulavansa juuri niin kuin puhuikin; toisin sanoen, hän ei yritä matkia jotain toista artistia, tai peittää aksenttiaan (Nine 1997; *Melody Maker*).

Shukerin esille tuoma auteurismin, ja samalla autenttisuuden kriteeri tekijän kyvystä esittää omaa musiikkiaan tulee Morrissey'n haastattelujen kohdalla esille artistin kommentoissa esiintymistilannetta. Morrissey'n merkki innovatiivisuudesta voisi olla The Smithsin alkuaikoina artistin lavaesiintymisen yhteydessä ”käyttämät” kukat. Morrissey selittää kukkien merkitsevän inhimillisyyden palauttamista Manchesterin musiikkielämään. Kukat eivät hänen mukaansa olleet mikään ”mediatemppu”, vaan jonkinlainen merkki toivosta; siitä, että ihmiset uskaltaisivat näyttää avoimesti tunteitaan (Worrall 1983; *Melody Maker*). Samalla Morrissey uskoi tällä eleellä (kukkien esilläpidolla) pitävänsä huolta yleisöstään (ibid.). Originaaliuden ajatus on tässä tiiviisti läsnä; Morrissey halusi tarjota yleisölle jotain todellista, inhimillistä, lämmintä ja intiimiä. Voidaan puhua Morrissey'n omasta eskapismista, tietynlaisesta todellisuudenpakoilusta. Kukat kun olivat kaikkea muuta kuin mitä Manchesterin kaduilla voi nähdä. Kukkaismaailma oli Morrisseylla silti aivan toinen kuin 1960-luvun psykedelian ”flowerpopissa”. Toisaalta kukkakimpun voisi tulkita toimivan Morrissey'n kohdalla eräänlaisena maskuliinisen sähkökitaran vastineena, toisaalta taas myös vastareaktiona sille. Selvää lienee, että se oli Morrissey'n kohdalla jonkinlainen tähtiväline nimenomaan uutuusarvon ja erikoisen käyttötavan takia.

”Lähemmäksi luontoon” tarkoitti Morrissey'n kohdalla herkkyyden palauttamista popmaailmaan. Tällaiseen tekoon Morrissey oli suorastaan ”pakotettu”. Hän koki olevansa vastuullinen tylsän musiikkimaailman saattamisesta takaisin johonkin merkitykselliseen. Tämä teema toistuu useissa haastatteluissa. Eräänlaisena taiteilijan vastuuna Morrissey pitää sitä, että hänellä ja yhtyeellään ei ole mitään muuta vaihtoehtoa kuin tehdä ja esittää juuri *sitä* musiikkia, jota he esittävät. Hän puhuu The Smithsistä ”avoimena kirjana”, kaikkien ymmärrettävissä olevana, helposti lähestyttävänä (Pye 1983; *Melody Maker*). Vaikka Morrissey kuvailee yhtyettään tällä tavalla, hän pyrkii eroon perinteisesti popille ominaiseksi määritellystä ”helppoudesta” korostamalla musiikin merkityksellisyyttä.

Kolmantena kriteerinä Shuker mainitsee tekijän kontrollin tuotantoprosessissa. Morrissey painottaa haastatteluissa koko uransa ajan sitä, miten vapaa hän on kaikista musiikkibisneksen auktoriteeteista, mutta jälleen – kuten niin monta kertaa aiemmin – uhri nimenomaan sen vuoksi, ettei omana itsenään olemista hyväksytä.

Everything I've achieved, I've earned, and nobody has handed it to me, and that kind of existence is hard to understand for the music industry. They don't understand the language of being your own person. Don't get me wrong, I wouldn't change it. But I just feel anger, because when you repeatedly do things against what seems like all the odds there comes a time when the size of your audience should be recognized and you should be treated accordingly. Morrissey haastattelussa: Thomas (1992; *Spin*).

On tärkeää huomata, että The Smiths tunnetaan erityisesti indie-yhtyeenä. Yleisen käsityksen mukaan independent-sektorilla artisti pystyy paremmin kontrolloimaan omaa asemaansa ja tekemään päätöksiä olematta itse painostuksen alaisena. Olemalla ”indie” artistin on katsottu olevan jollain tapaa rehellisempi: musiikki on artistisen luovuuden tulosta, ei mittojen mukaan tehtyä turvallista (ja tavallista) listapoppia. Rowe (1995, 23) toteaa, että postmodernin popin aikana hyväksikäyttäjä-tähti herättää ihailua huomattavasti enemmän kuin uhrimentaliteetilla esiintuleva ”the naïve exploited”. Morrissey'n rooli samaan aikaan itsetietoisena artistina ja musiikkibisneksen uhrina monimutkaistaa hänen tähti-imagoaan.

*Jamming*-lehdessä (1984) Morrissey viittaa promootion (kaupallisuuden) ja omaperäisyyden (autenttisuuden) väliseen kahtiajakoon ja toteaa, että käyttämällä hyväksi vaikutuskanavia ja olemalla älykäs artisti on mahdollista ylläpitää kontrollia ja pysyä samalla suosittuna pitkänkin ajan. Morrissey ei näe mitään ristiriitaa kaupallisuuden ja taiteellisuuden välillä. Hän ei peittele myöskään sitä, että haluaa tulla suosituksi. Poptähdelle tyypillisesti Morrissey sen sijaan kieltää kaupallisuuden ensisijaisuuden ja sanoo menestyksestä huolimatta pysyneensä tavallisena.

Shuker määrittelee auteurin kriteereiksi lisäksi tekijän oman linjan ja korkean profiilin säilyttämisen läpi uran. Morrissey'n suosio on kestänyt jo lähes parin vuosikymmenen ajan. Vuonna 1984 Morrissey sanoi *Jamming*-lehden (Young 1984) haastattelussa, ettei näe mitään syytä, miksi The Smithsin täytyisi jollain tavalla muuttua. Hänen mielestään muuttuminen kertoo pelkästään siitä, että artisti on imagostaan epävarma. Edelleen vuonna 1987 Morrissey painotti sitä, että The Smiths ei ole juurikaan muuttunut; yhtye pysyttelee erossa poptähteydestä (Du Noyer 1987; *Q Magazine*).

Seuraava laulajan ironinen kommentti kärjistää ajatuksen hänen ulkopuolisuudestaan. Kutsumalla itseään ”huijariksi” ja ”rikkuriksi” Morrissey kääntää korttipakan nurinpäin: yleensä nimenomaan popmaailmaan kuuluvan katsotaan rakentavan tietoisesti imagoaan ja näin ollen tavalla tai toisella ”huijaamaan” yleisöä olemalla julkkis, siis jokin muu kuin mikä yksityisessä elämässä. Morrissey'n lahjakkuus ja viehäytys kiteytyy mielestäni erinomaisesti tämäntyyppisessä itseironiassa ja identiteettileikissä. Ikään kuin hän huijaisi koko maailmaa olemallakin juuri oma itsensä, eikä ”väärennös”, kuten kaikki tietenkin luulevat.

*While Madonna finds her latest marketing angle in trendy S&M, while Ice T gets censored and Pearl Jam takes care of angst in white suburbia, where does Morrissey fit into pop music today?*

“Nowhere”, he answers quickly like he’s been waiting to answer this question since the Smiths first alienated the music industry in 1983. “I feel like a complete imposter, a trespasser.”--- Morrissey haastattelussa: Ali (1993; *Alternative Press*).

Kallioniemen (1998, 339) mukaan Morrissey kantaa yllään eräänlaista ”uusauteurin” viittaa, joka ei varsinaisesti liity 1960-lukulaiseen käsitykseen auteurista. Sen sijaan

Morrissey dekonstruoi tähteyttä ja on selvästi osa uutta pop- ja tanssikulttuuria (vaikka Kallioniemi toteaaakin, että Morrissey itse kieltäisikin jyrkästi sellaiset väitteet). Morrissey rakentaa tähteyttään viittaamalla menneisyyden usein traagisiin, jollain tapaa myyttisiin hahmoihin (Oscar Wilde, James Dean) ja music hall -tradition autenttisen viihdyttäjänä pidettyyn George Formbyyn. Hän kieltää kuitenkin jyrkästi suosion muuttaneen häntä mitenkään – kaikkein vähiten hän haluaa sekaantua likaiseen, korruptoituneeseen popmaailmaan (Morrissey käyttää sanaa ”whoredom”, huoruus). Samaa aihetta sivuaa The Smithsin ”Paint A Vulgar Picture” (*Strangeways, Here We Come*, 1987), jossa Morrissey laulaa fanin ja tähden suhteesta sekä tähden ”antautumisesta” pahan musiikkibisneksen vietäväksi.

I have no interest in a Grammy nomination --- and I have no interest in any aspects of whoredom. I will always stubbornly remain *me*, and nothing will change me. All the rewards that I have? The success is in the completion of the record and my personal enjoyment of the record. I'm not really looking for anybody to hand me a small gold statue.  
Morrissey haastattelussa: Di Martino (1994; *Raygun*).

*BPI, MTV, BBC*

*”Please them! Please them!”*

*(sadly, this was your life)*

*but you could have said no*

*if you'd wanted to*

*you could have walked away*

*...couldn't you?*

--

*At the record company meeting*

*On their hands – at last! – a dead star!*

*But they cannot taint you in my eyes*

*No, they cannot touch you now*

*No, they cannot hurt you my darling*

*They cannot touch you now*

*But me and my 'true love'*

*Will never meet again*

(”Paint A Vulgar Picture”; *Strangeways, Here We Come*, 1987)

Autenttisuus- ja auteurdiskurssi kulminoituu Morrissey'n jatkuvaan tavallisuuden korostamiseen. Diskurssissa toistuu kysymys yksityisen ja julkisen välillä olevasta

hämärästä rajasta. Morrissey ei halua olla tähti, ja hän rakentaakin puheellaan ympärilleen auteurin auraa. Vaikka Morrissey kieltäytyy tähteydestä, hän selkeästi kuitenkin on tähti, samalla myös auteur. Diskurssissa käy ilmi se, että Morrissey täyttää Shukerin auteurille määrittämät kriteerit. Vertaamalla itseään toisiin artisteihin Morrissey erottautuu muista ja korostaa ainutlaatuisuuttaan ja autenttisuuttaan. Hän painottaa uniikkeja visioitaan. Visiot artisti toteuttaa perustavaa laatua olevalla ("fundamental") omaehtoisella (independent) taiteellaan, jota hän kutsuu samalla helpotajaiseksi ja ymmärrettäväksi, mutta myös merkittäväksi. Morrissey'n autenttisuus perustuu haastattelujen perusteella omaelämäkerrallisiin lauluteksteihin ja tekstien yksityisten, mutta kaikille yhteisten tunteiden välittämiseen yleisölle. Laulutekstien merkitysten etsimisen Morrissey jättää kuitenkin kuulijan vastuulle. Morrisseyssa kaikki on *häntä itseään*. Artisti sanoutuu irti koko "systemistä", ja kuvailee ulkopuolisuuttaan ainoastaan itselleen luontaiseksi positioksi. Janne Mäkelän (2000, 230) mukaan populaarimusiikkia ja -kulttuuria määrittävät nykyhetken tarttuminen ja menneisyyden ammentaminen. Tällainen oleminen-tässä-ja-nyt ja tuleminen-sieltä-ja-eilen näkyy selkeästi Morrissey'n haastatteluissa ja taiteessa kokonaisuudessaan.

### 5.2.3 Taiteilijakuva ja suhde faneihin

He fulfills stardom's ultimate criteria – no matter how much is written about him, he remains unknown (Parsons 1993; *Vox*).

Morrissey perustaa menestyksensä "from rags to riches" (ryysyistä rikkauksiin) -tyyppiselle tarinalle ja vahvistaa näin myyttiä taiteilijan kokemasta kärsimyksestä ja ahdistuksesta (ankea lapsuus, teini-iän depressio), ja sitä seuraavasta luovuuden voimasta, joka johtaa menestykseen. Turhautuminen ja luovuuden projisoinnin vaikeus tulevat esiin Morrissey'n kuvauksissa ajasta ennen The Smithsiä. Hän tuo selkeästi esille myös sen, että ilman näitä kärsimyksiä hänestä ei olisi tullut The Smithsin laulajaa.

I had quite a happy childhood until I was six or seven, after that it was horrendous. At the age of eight I became very isolated – we had a lot of family problems at that time – and that tends to orchestrate your life. I had a foul adolescence and a foul teenage existence. Except you can't really call it an existence. I just sort of scraped through, escaping into films and books until the Smiths happened and allowed me to live again! --- I think if I'd led an

acceptably frivolous teenage life I wouldn't be singing in this group. I'm sure if you have a great time and get everything you want, all the friends you want, then you tend not to be so ambitious. If you're deprived of certain things it makes you very resilient and you kick very hard for what you want. And I wanted something very special because I'd led such an unspecial life previous to The Smiths. Morrissey haastattelussa: Black (1983; *Sounds*).

Tällainen taiteilija-erakkomaisuus on yksi romanttisista myyteistä (ks. esim. Tiainen 1998). Myyttisyyttä vahvistaa niin ikään se, että Morrissey hylkäsi omat etunimensä, ja Steven Patrick Morrissey'n elämä vaihtui Morrissey'n elämään ("Steven Morrissey kuoli").<sup>36</sup> Näin Morrissey'n voidaan katsoa luoneen uuden taiteilijaidentiteetin. Tulkitsen tämän niin, että Morrissey'n kohdalla kyse on ilmeisesti muusta kuin yrityksestä erottaa julkinen ja yksityinen puoli toisistaan. Morrisseyhan ei näe eroa yksityisen ja julkisen välillä. Nimen vaihtaminen mahdollisti vapautumisen, muutoksen ja uudenlaisen asennoitumisen julkisuuden haasteisiin. Kiintoisaa Morrissey'n kuvauksessa on se, että hän puhuu Stevenistä kuin toisesta henkilöstä viittamalla välillä henkilöön sanalla "hän", ei "minä".

When The Smiths began it was very important that I wouldn't be that horrible, stupid, sloppy Steven. He would have to be locked in a box and put on top of the wardrobe. I needed to feel differently and rather than adopt some glamorous pop star name, I eradicated Steven which seemed to make perfect sense. Suddenly I was a totally different person. Now when I meet pre-Smith people who call me Steven, I sit there and wonder who they're talking about. I always despised the name Steven, though being spelt with a 'v' rather than a 'ph' made life slightly more tolerable. But it was very important that Steven be drowned nonetheless. Morrissey haastattelussa: Van Poznak (1984; *The Face*).

*Vox*-lehden haastattelu (Parsons 1993) kontrastoi edellä olevaa Morrissey'n kertomusta etunimestä irtautumisestaan. Morrissey yhdistää nimen "kauheaan, tyhmään, nyhkyyn", kun taas Parsonsin mukaan Steve[n] nimenä yhdistyy mielikuviin tyypillisestä "kovasta jätkästä", "ilkeästä elukasta". Puhuuko Morrissey *The Face* -artikkelissa itsestään vai nimeensä liitetyistä konnotaatioista, sitä katkelma ei tuo esille.

---

<sup>36</sup> Morrissey'n nimeä on useissa yhteyksissä (mm. Söderling & Ritamäki 1990, 179) virheellisesti pidetty taiteilijanimenä – ts. hänen kerrotaan ottaneen nimensä mm. elokuvaohjaaja Paul Morrissey'ltä, mikä ei pidä paikkaansa. Morrissey on artistin oma sukunimi.



Parsons väittää kuitenkin, että etunimestä irtautuminen oli selkeä imagonrakennustempu.

Sekä Morrissey että toimittajat kuvaavat ”romanttisen poplören”<sup>37</sup> perinnettä noudattaen The Smiths-yhtyeen syntyhetkiä ikään kuin kohtalon määräämäksi kahden neron (Morrissey'n ja kitaristi Johnny Marrin) tapaamiseksi.<sup>38</sup> Lehtonen (1998, 221) toteaa teemaan liittyen, että ”romantiikan myötä tuli muotiin myytti poikkeusyksilöistä – noista neroista, jotka jollain meille kuolevaisille käsittämättömällä tavalla onnistuivat luomaan uutta sielunsa tutkimattomista mutta myös pohjattoman rikkaista syvyyksistä. Kyseinen myytti on muodikas vielä tänäkin päivänä. Se perustuu dikotomialle, jossa poikkeusyksilöiden nerous ja luovuus ovat toisena napana, joiden vastakohtana taas on meidän kuolevaisten rutiininomainen ja ei-yksilöllinen arki.”

Frith (1988, 68) esittää, että showbisneksen myytti yhtäläistää popmenestyksen ja nerouden tai onnen. Juuri tällaisia myyttejä ylläpidetään kertomuksilla The Smithsin ”synnystä”. Nämä kertomukset sisältävät mm. kommentteja siitä, miten ”Morrissey'n elämä jälleen alkoi” (Black 1983; *Sounds*) ja miten Morrisseylla ja Johnny Marrilla oli ”yhteinen visio, joka yksinkertaisesti *oli pakko* toteuttaa” (Pye 1983; *Melody Maker*). *The Face* (Kent 1985) kertoo tarinan Morrissey'sta, joka pari vuotta ennen uransa alkua teki demonauhan, jossa hän lauloi mm. Bessie Smith -coverin ”Wake Up Johnny”. Johnny viittaa tässä tapauksessa kitaristi Marriin. Morrissey kertoo visiostaan seuraavasti:

It was an event I'd always looked forward to and unconsciously been waiting for since my childhood. Time was passing – I was 22 – and Johnny was much younger, but it seemed that I'd hung around for a very long time waiting for this magical mystical event, which definitely occurred. I had a slight tremulous feeling a long time before then, that something very unusual would happen to me and I interpreted it as fame of some magnitude. Morrissey haastattelussa: Leboff (1987, 26; *Melody Maker*).

<sup>37</sup> Termiä käyttää mm. Kallioniemi (1990, 49).

<sup>38</sup> Samanlaisia tarinoita liittyy Lennon–McCartney ja Jagger–Richards -parivaljakoiden kohtaamisten lisäksi mm. Pet Shop Boys -kaksikon Neil Tennantin ja Chris Lowen ensitapaamiseen, jota Tennant ironisoi kappaleessa ”Opportunities (Let's Make Lots Of Money)”: *I've got the brain, you've got the looks/Let's make lots of money* (Please, 1986).

Kyseessä on *sankaritarina*, johon kytkeytyy vielä Morrissey'n rooli eräänlaisena *neuvonantajana*.

It's quite curious but I seem to get masses of letters, people writing to me telling me their problems. They write telling me of trouble they're having at school, or in love or with their parents, or saying they identify with some song. It seems as though people who have quite difficult lives see me as some kind of a kindred spirit, or a person who has some of the answers which of course isn't true. But, ehm, it's much more interesting than just simply the usual fan letters where they just want to know what size shoes you take. So it's quite curious but I do get the impression people treat me quite seriously instead of just being a popular figure, a nonsensical pop star, which of course, I wouldn't want to be. Morrissey haastattelussa: McCormick (1984; *Hot Press*).

Tällainen fanipostin saaminen on tyypillinen kuuluisuuden ilmiö.<sup>39</sup> Julkisuuden henkilö saattaa tuntea jossain määrin ”sankarin neuroosia”, koska tuntee syyllisyyttä tai epävarmuutta siitä, ettei ole se henkilö, jonka muut ajattelevat hänen olevan (Karvonen 1999, 278). Morrissey on kuitenkin mieluummin vakavasti otettava artisti kuin ”älytön poptähti”. Tähteä ei Morrissey'n mielestä voiskaan ottaa vakavasti. Oikeastaan Morrissey määrittelee edellä itsensä faniensa kautta, ikään kuin faniensa suulla (”they treat me...”).

Sankari on samalla anti-sankari. Tällainen hahmo oli jo Odysseus; monivivahteisuus ja ambivalenttius teki hänestä kiinnostavan antiikin myyttisen hahmon. Morrissey tuo peittelemättä esiin heikkouksiaan ja tällä tavalla rikkoo (maskuliinista) sankari-myyttiä. Morrissey puhuu omista sankareistaan (idoleistaan) ja on samalla faniensa sankari (idoli). Fanius Morrissey'n kohdalla ei rajaudu siis pelkästään yleisöön, vaan hän painottaa vahvasti olevansa itse osa fanijoukkoa. Ehkä tämän seikan vuoksi fanit ovat tunteneet erikoislaatuista läheisyyttä ja sielunveljeyttä idolinsa kanssa. Toisin sanoen, Morrissey'n tähtiominaisuuksiin kuuluva tavallisuus ja elämän ongelmien esiintuominen ovat kaventaneet idolin ja fanien välistä kuilua. Tämän kuilun kapeneminen näkyy keikoilla ”kosketusmaniana”. Morrissey'n konserteissa fanit yrittävät kiivetä lavalle ja koskettaa idoliaan hinnalla millä hyvänsä. Tällainen fanin osallistuminen, siirtyminen

---

<sup>39</sup> Morrisseyta on lehdissä kutsuttu niin termeillä *agony aunt* (mm. McCormick 1984; *Hot Press*) kuin *agony uncle* (Strikes 1984; *Record Mirror*). Kyseessä on henkilö, joka vastaa lehdessä lukijoiden henkilökohtaisiin kysymyksiin.

lavan edustalta lavalle, kuului jo punkrockin ideologiaan (Rowe 1995, 43). Fani voi olla sekä objekti että subjekti suhteessa idoliin.

Roy Shuker (1994, 246) esittää, että fanien vahva identifikaatio tähden kanssa tuottaa mielihyvää, vaikka identifikaatioon liittyy negatiivisiakin tunteita. Tämä sopii mielestäni erityisen hyvin Morrissey'n konserttien kontekstiin: yksityinen tuska (esim. ironiset mutta tummasävyiset sanoitukset) muuttuu yhteiseksi ja samalla jaetuksi mielihyväksi. Myös Kallioniemi (1998, 340) tähdentää, että Morrissey'n vetovoima perustuu tämän tähtikuvaan faniuden ja tähteyden yhdistämisestä ("as a fan as a star as a fan").

Morrissey kommentoi suhdettaan faneihin:

Yes, it's very personal --- which is preferable because I don't feel like a pop idol or a pop star and I don't live like one or act like one so I think they simply respond to something they see within me. I think if you like certain groups who are strutting and sexist, then you're responding in that way towards them. I'm none of those things so therefore the response I receive is completely different. It does seem to be absolute, real, genuine love. Morrissey haastattelussa: Ali (1993; *Alternative Press*).

Ydinsana tässä on rakkaus. On sanottu, että esiintymisvietti liittyy rakastamisen kaipuuseen ja erityisesti kaipuuseen tulla rakastetuksi. Morrissey'n lavakarisma on jotakin sellaista, jossa yleisön on helppo unohtaa muu yhtye. Hän onnistuu vangitsemaan yleisön eläytymällä itse täysin laulujensa maailmaan sekä lavaliikehdintänsä että eleittänsä avulla. Esitys sisältää siinä määrin tunnetta, että yleisö voi samastua koko persoonaan. Toisaalta Morrissey ei rajoita tähtipersonaansa ja esiintymistään mihinkään yhteen muottiin. Tämä ominaisuus mahdollistaa laajan yleisön; ei voida sanoa että Morrissey'n yleisö koostuisi joistain tiettytyyppisistä ihmisistä.

Morrissey vertaa esiintymistilannetta toisten artistien, kuten Madonnan ja George Michaelin konsertteihin. Hän ei usko, että näiden artistien fanit *todella* rakastavat idoleitaan samalla tavalla kuin fanit rakastavat Morrisseytä. (Thomas 1992; *Spin.*) Laulaja kontrastoi kaupallisen suosion ja todellisen, rehellisen menestyksen. Olemalla *aito* häntä *todella* rakastetaan. Tämä rakkaus johtuu Morrissey mukaan osaksi myös

siitä, että media ("musiikkiteollisuus ja sen koko suku") on yleensä aina ylenkatsonut hänet artistina ja persoonana. Näin ollen fanien sympatia tulee esiin konserttitilanteessa.

*What about those people who jump onstage and kiss you?*

That's more romantic than sexual. I think it is love, not rock stardom. It is quite personal. I just love that. Wouldn't you? ---

*What is the source of this love?*

Trust. I think admiring me, shall we say, is quite a task. Because if you say you like Morrissey, then you have to explain why. Morrissey haastattelussa: Keeps (1992; *Details*).

Morrissey'n mukaan ihailunosoitukset ovat romanttisia, ja koko ilmiössä on kyse rakkaudesta, ei niinkään rocktähteydestä. Esiintymistilanne on siis Morrisseylle varsin henkilökohtainen kokemus. Hän määrittelee niin ikään sen, millaista on olla Morrissey'n ihailija. "Tehtävä on aikamoinen": sekä fanien että hänen itsensä pitää alituisesti todistaa ja selittää olemassaoloon ja paikkaansa.

His fans imagine him as a wiser, poetic best friend, stricken by a tragic *weltschmerz* that only their love can heal. At his concerts a stream of fans of both sexes ritually charge the stage to hug him for a second. It has become a set piece of his shows. (Shaw 1994, 105; *Details*.)

Käsitykseni mukaan kyseessä ei ole pelkkä platoninen rakkaussuhde, vaan Morrissey selvästi poptähdelle tyypilliseen tapaan viettelee yleisöä esiintyessään sekä katsekontaktein että lähestymällä faneja ikään kuin aikeissa koskettaa heitä, ja sitten taas perääntymällä toisinaan vahingoniloinenkin ilme kasvoillaan. Jollain ehkä hieman perverssilläkin tavalla Morrissey onnistuu luomaan Shaw'n mainitsemasta *maailmantuskastaan* viettelevää. Morrissey on kuitenkin selvästi *halun kohde*, objekti, koska hän ilmaisee kuuluvansa kaikille, jotka häntä rakastavat. Vaikka Morrissey'n konserteissa "kosketusmania" on aiheuttanut joskus kaaosmaisiakin tilanteita, Morrissey haluaa antaa faneilleen vapauden tehdä mitä nämä haluavat. Toisaalta kontrollin puute näkyy haluna suojella ihailijoita.

I have a paternal attitude towards the fans, I feel protective towards them. Morrissey haastattelussa: Neville (1984; *The Face*).

Konserttitilanteen ja Morrissey'n suhtautumisen siihen ymmärtää paremmin, kun tuntee hänen oman suhteensa popfaniuteen – sen, miten vakavasti, suorastaan fanaattisesti, Morrissey on aina suhtautunut ihailemiinsa henkilöihin ja musiikkiin, samoin kuin kirjoihin ja elokuviin. Ne ovat koko elämä.

...It's a very fundamental way, everybody needs friends and a lot of people don't have them. And a lot of people who buy records believe that the artists who make the records are their friends. They believe that they know these people, and they believe that they're actually involved in these people's lives and it's a comfort. We shouldn't have a condescending attitude to that. Morrissey haastattelussa: *Melody Maker* (1985, 25).

Morrissey kuuluu ilmeisesti itse ”heihin” (they). Hän ymmärtää faniutta kaikesta päätellen paremmin kuin yksikään toinen popartisti. Kiinnostavan ristiriitaisuuden luo fanien ja Morrissey'n intiimin suhteen vertaaminen toimittajien ja Morrissey'n suhteeseen, joka vaikuttaa toisinaan hyvinkin hankalalta:

It takes all number of hitches, provisos and cancellations, but eventually our first interview with Morrissey in a year and a half is finalised. Indeed, sometimes along the way it seemed that negotiating for global disarmament would have made an easier, more thankful task. (Bailie 1987; *Record Mirror*.)

Tämä kuvastaa sitä valtavaa etäisyyttä, joka artistin ja median välillä on. Toisaalta journalistikin on taipuvainen liioitteluun. Morrissey'n vaikeastilähestyttävä ja särmikäs persoona lienee syynä siihen, että media niin helposti spekuloi artistin tähtikuvaa ja lisää samalla vettä myllyyn. Epäilemättä Morrissey tekee näin myös itse. Morrissey ymmärtää artistin säilyttävän kiinnostavuutensa salaisuuksista ja arvoituksista ainoastaan hienovaraisesti vihjailemalla. Hän sanoo *Slitz*-lehdessä (Lokko 1992), että siinä vaiheessa kun popartistista on tullut koko maailman omaisuutta, eikä artistin ja fanin suhde ole enää ”kahdenkeskinen”, artistin ura on käytännössä ohi. Väite on merkki Morrissey'n loppumattomasta pyrkimyksestä individualismiin. Tämän taas voi tulkita niin, että Morrissey'n mielestä artistin muuttuessa massamedian tähdeksi tai julkikkiseksi hän menettää uskottavuutensa.

*Details*-lehti (Shaw 1994, 104) väittää, että Morrissey oli nimenomaan "poikien idoli": mies, jota pojat voivat rakastaa, ei niinkään himokkaasti, vaan siksi, että Morrisseyssä henkilöityy heidän yksinäisyytensä. Saattoi ollakin niin, että The Smithsin aikana valtaosa faneista oli miehiä. Sen sijaan omien konserttikokemusteni perusteella voi sanoa, että fanijoukossa on naisia suurin piirtein yhtä paljon kuin miehiäkin. Shaw'n tekstistä saa sen käsityksen, että fanius olisi "herkkää"; konserttitilanne on tosiasiaa hyvin päinvastainen. Aggressio tulee esiin positiivisella tavalla nimenomaan halulla kurottua kohti Morrisseyä. Aggressio ylittää harvoin kuitenkaan väkivaltaisuuksien rajapyykkiä. Totta on se, että useimmiten juuri miespuoliset fanit imitoivat Morrissey'n ulkonäköä.<sup>40</sup>

...I find people who're quite artistic and creative crawl from dreadful conditions, where people who're cushioned in life tend not to produce anything dramatically artistic. To me popular music is still the voice of the working class, collective rage in a way, though seldom angst ridden. But it does really seem like the one sole opportunity for someone from a working class background to step forward and have their say. It's really the last refuge for the articulate but penniless humans. Morrissey haastattelussa: *New Musical Express* (1984).

Popmusiikki (popular music) on ja pysyy Morrisseyllä työväenluokan äänenä. Ainut keino työväenluokkaiselle ihmiselle saada aikaan muutosta on popmusiikki. Morrissey ei tämän mukaan pyri pois työväenluokasta (ei esimerkiksi omaa taidekoulutusta), vaikka vastustaakin "perinteistä" työväenluokkaista tulevaisuutta – siis työntekoa. Dramaattisuus ja liioittelu näkyy erityisesti sanoissa "the last refuge", viimeinen turva. Dave Haslam (1999, xxvii) mukaan Manchesterin työväenluokalla on pitkät perinteet "tee se itse" -mentaliteetin suhteen. Syitä popkulttuuriseen luovuuteen voidaan etsiä eskapismien tarpeesta ja mahdollisuuksien vähäisyydestä. Noel Gallagher on sanonut: "When my generation left school, they had only three choices offered them: football, music or the dole" (ibid.). Popilla ja tähteydellä on Morrissey'n mukaan myös toisenlainen etunsa: "Making records seems to legitimise one's insanity, which is very

---

<sup>40</sup> Toukokuussa 1998 osallistuin Manchesterissa Morrissey'n syntymäpäivän kunniaksi järjestettyyn klubi-iltaan paikallisessa Star & Garter -pubissa. Paikalla oli hämmästyttävän paljon Morrisseyä ulkonäöllisesti muistuttavia faneja.

useful” (Thomas 1992; *Spin*). Poptähdelle kylähulluuskin on sallittua. Morrissey näkee popmusiikissa mahdollisuuden siihen, että mielipiteet otetaan vakavasti.

I always had a religious obsession with fame. I always thought being famous was the only thing worth doing in human life, and anything else was just perfunctory. I thought anonymity was easy: it was easy to be a simple, nodding individual who got on the bus. I wasn't terribly impressed by obscurity.

*Did you have a rich sense of destiny and difference?*

I always knew something, shall we say, *peculiar* was going to happen. I think real, true artists do have that instinct. Morrissey haastattelussa: Reynolds (1988b; *Melody Maker*).

Jo ennen uraansa Morrissey suhtautui kuuluisuuteen pakkomielteisen intohimoisesti. Lauluteksteissään Morrissey on pohtinut mainetta ainakin kappaleessa “Frankly, Mr. Shankly” (*The Queen Is Dead*, 1986), jossa hän laulaa: *Fame fame fatal fame / It can play hideous tricks on the brain / But still I'd rather be famous, than righteous or holy / Any day, any day, any day...* Morrisseyllä maine on kaksijakoinen: yhtäältä hän sanoo, että se ei ole muuttanut häntä mitenkään<sup>41</sup>; toisaalta maine on tuhoisa ja tekee kepposiaan pääkopassa. Morrissey yrittää kuitenkin välttää tekopyhyttä laulamalla, että hän kaikesta huolimatta on sittenkin mieluummin kuuluisa kuin vanhurskas tai pyhä. Hän julistaa samassa kappaleessa: *I want to go down to musical history*.

Most of the songs are about my own life, which has been quite tragic, so most of the songs are concerned with tragedy in some way. I treat tragedy in a very personal and real way. I speak from the direct experience, as down-to-earth as I can. Ultimately it is very optimistic. I feel I have been very explicit in all the songs I have written. I really have to write very personal, I can't hide behind things. I can't join in the short-sightedness of modern lyricists. There seems that there is this messy, unwritten law that you cannot say certain things. I have to be open, but I find it impossible on a 'friendship' level. Because of that, it is all channeled into The Smiths. Because I was silent for so long, it is now quite easy for me, just to express everything. I'm not interested in painting my personality in the songs – that sounds a little artificial. I'm totally immersed in the whole idea of this group – 25 hours a day. I'll stand by it to the death. Morrissey haastattelussa: *Jamming* (1984).

---

<sup>41</sup> “I used to think success and fame and fortune would make me happy, but now I realise it comes from too deep inside you to be changed by any of that... Not that I've made any money yet.” Morrissey haastattelussa: McCormick (1984; *Hot Press*).

Tällä selityksellä taiteen tekemisestä palataan samalla auteurismin ja autenttisuuden pariin, mutta yhtymiä voi löytää myös mediadiskurssin kanssa. Morrissey'n *täytyy* kirjoittaa hyvin henkilökohtaisia tekstejä ja puristaa niihin koko henkilökohtainen historiansa, joka kaiken lisäksi on *tragedia*. Romanttisesta taiteilijakuvasta poiketen Morrissey ei koe tuntevansa luomisen tuskaa, mutta dramatisoi sen sijaan omistautumistaan yhtyeelle. Hän puhuu The Smithsistä kuin rakastetustaan: ”Seison vierelläsi kuolemaan asti”. Toisaalla Morrissey pohtii menestyksen dilemmaa. Vaikuttaa siltä, että menestys ei vastannut Morrissey'n odotuksia. Tällainen ”famous when dead”<sup>42</sup> -myytti tulee esiin useaan otteeseen haastatteluteksteissä:

If I were knocked down tomorrow by a passing train, I would be considered the most important artist ever in the history of English pop music, which today I am not considered to be. Morrissey haastattelussa: Dieckmann (1991; *Musician*).

Morrissey'n muusa on viha: ”Hate makes the world go round” (Reynolds 1988a; *Melody Maker*). Viha ja vastenmielisyys tavallisuutta kohtaan ovat artistin avaimia luovuuteen. Pako kaikesta normaalista ja vihan näkeminen myönteisenä voimana – kaikki tällaiset näkemykset ovat Morrissey'n sanoin ”painokelvottomia” (Du Noyer 1987; *Q Magazine*) – tekee artistista vähintäänkin oudon linnun. Morrissey kertoo omista tekemisistään hyvin itsevarmasti.

I do have very clear sights of what I have to do to, as it were, live up to it all. --- I've still yet to touch perfection... I'll know when I do it, and I think it will be totally enchanting to affect other people's lives with a form of perfection. It will be like marriage! Morrissey haastattelussa: Morley (1988; *Blitz*).

Tulevaisuudenviisio ja aavistus omasta täydellisestä onnistumisesta luovat kuvaa epäinhimillisestä olennoista. ”Avioliiton solmiminen” tapahtui ainakin useiden kriitikoiden, ehkä myös Morrissey'n itsensä mielestä v. 1994 *Vauxhall And I* -levyn ilmestymisen myötä. Mielikuva inhimillisyyden yläpuolelle (tai ulkopuolelle) siirtymisestä syntyy myös seuraavasta:

---

<sup>42</sup> Morrissey esiintyy ”Famous when dead” –rintamerkki kauluksessa *Selectin* (1994) haastatteluartikkelin kuvassa.



They're [artists] not really people, are they? Not really. Because eventually you end up having had a lifestyle or an experience which most other people have never had. Because before you had the fame or success, you were working towards it. And your mind was very locked into that. And then when it happens to you, it really takes you further away from the human race. But it is a great journey. Morrissey haastattelussa: *Melody Maker* (1997).

Taiteilijoiden ei-ihmisyys tulee tässä esiin tavalla, jolla Morrissey kuin viittaa itseensä. Hän kutsuu kuuluisuutta v. 1997 ”mahtavaksi matkaksi”. Metafora tuo mieleen pyhiinvaellusmatkan ja juurettoman pop-turistin (ks. Kallioniemi 1998, 350).

Morrissey'n taiteilijakuva käsittää hyvin romanttisia piirteitä. Sekä taiteilija-Morrissey'n että The Smiths-yhtyeen synnystä kirjoitetaan lehdissä ja myyttiä uusinnetaan perinteisen poplajan mallin mukaan. Popmusiikki oli Morrissey'n ainut vaihtoehto, ja elämän tarkoitus. Samalla diskurssissa toistuu yksityinen-julkinen -dikotomia, joka tässä purkautuu ongelmattomaksi ykseydeksi. Sankaruus ja anti-sankaruus Morrissey'n tähtielementteinä korostavat ambivalenttiutta, mutta Morrissey yhtä aikaa sekä tähtenä (erilaisena) että fanina (yhtenä meistä) myös edesauttaa yleisön samastumista. Morrissey'n ja fanien välisen suhteen erikoisuudesta jotain kertoo myös ”kosketusmania”. Artisti puhuu rakkaudesta, ei tähteydestä. Hän pysyy siis ”yhtenä meistä”. Taiteilijakuvaan liittyvät oleellisina elementteinä kuitenkin myös itsetietoisuus, aggressiivisuus, yliluonnollisuus (”visiot”) ja seksuaalisuus.

#### **5.2.4 Kaiken mahdollistava seksuaalisuus: sukupuoliaton seksisymboli**

”Masennuksesta menestykseen, muttei onnellisuuteen” -teeman ohella Morrissey'n haastatteluissa on läsnä seksuaalisuus-teema, joka on selkeästi sidoksissa ensiksi mainittuun. Tähän keskusteluun tarkastelunäkökulmaa voisi ammentaa Richard Dyerin (1993) teoksesta *The Matter of Images: Essays on Representation*, jossa Dyer pohtii homoseksuaalisuuden yhdistämistä ”murheelliseen, kurjaan nuorukaiseen” (sad young man). Useat Dyerin mainitsemista ominaisuuksista on tarkastelemisani haastatteluissa liitetty Morrisseyhin – samalla Morrissey on pitkälti rakentanut taiteensa näiden teemojen ympärille.

Dyerin ”sad young man” on yhdistelmä niin kristinuskoa (alastoman, kärsivän nuoren miehen palvonta), romantiikan runoilijoita (jotka ovat näennäisesti heteroseksuaalisia, mutta hyvin ”feminiinejä” pitkin hiuksineen, kalpeine kasvoineen ja ylitunteellisine luonteineen) kuin ”kolmatta sukupuolta” (naisen sielu miehen ruumiissa tai päinvastoin)<sup>43</sup>. Myös urbaanin vieraantuneisuuden traditio, kaupunkiympäristön ymmärtäminen yksinäisyyden, löystyneen moraalisen järjestyksen maailmana liittyy tällaisen nuorukaisen maailmankuvaan. Rakkaus on ohikiitävää ja se ymmärretään ennen muuta kauppatavarana. Dyer mainitsee lisäksi ”valkoisuuden”, nuoruuden ja melankolian. (Dyer 1993, 77-80.) Näin laaja kirjo mahdollistaa useat tulkinnat ja onkin vaarallisen helppoa vetää näistä yhtäläisyyksiä Morrisseyhin henkilönä. Morrissey'n taiteessa edellä mainitut ominaisuudet voi tulkita näkyvän mm. levykansissa<sup>44</sup> ja lauluteksteissä, joissa ”perinteiset” sukupuoliroolit on häivytetty, ja ”oikean” rakkauden olemassaolo kyseenalaistetaan (mm. kappaleessa ”(Love Is Just A) Miserable Lie”; *The Smiths*, 1984). Kaikki olemassaoleva rakkaus on Morrissey'n teksteissä vain lumetta; ihmiset uskovat itselleen ja toisilleen rakastavansa, vaikka eivät niin oikeasti teekään. Tämä vastaa lähinnä Dyerin ”urbaanin vieraantuneisuuden” teemaa.

Morrissey'n lauluteksteissä kaipuu kohdistuu yleensä johonkin lähellä olevaan saavuttamattomaan tai menetettyyn kertaan tietäen, että positio on muuttumaton. Kyseessä ei ole niinkään halu vaan kaipaus, melankolia<sup>45</sup>. Mick Jagger lauloi *I can't get no satisfaction* – Morrisseylla teema on sama. Kukaan ei pysty heitä tyydyttämään. Erona on se, että Morrissey'n teksteissä tyydytykselle sanotaan ei kiitos. Morrissey etsii jotain parempaa koskaan sitä saavuttamatta.

And The Smiths were important because of their extremism, their unbalanced view of the world, their *partiality*. Morrissey is a character in a pop era of nonentities, and characters are always lopsided, contrary, incomplete, the sum of wounds and bigotries. There's no such thing as a full-founded character. Morrissey is "half a person", his very being constituted around lack, maladjustment – this is the vantage point from which he launches

---

<sup>43</sup> Vaikkakin Morrissey julistaa olevansa ”neljännen sukupuolen” lähettiläs. Käyttämällä ”neljäs sukupuoli” -termiä Morrissey käsittääkseni pyrkii lähinnä hämärtämään sukupuolista luokittelua.

<sup>44</sup> ”The Warhol-inspired 'cover stars' on the record sleeves are clearly gay icons” (Stringer 1992, 24).

his impossible demands on life, his denial of the reality principle. Satisfaction and adjustment could never enter The Smiths' picture, for this would breach their identity. (Reynolds 1987, 28; *Melody Maker*.)

Reynoldsin mukaan Morrissey'n elämälle asettamat vaatimukset ja kiellot estävät sen, että artistista koskaan tulisi "kokonaista" ja ehjää. Morrissey on fyysisesti useimpien mielestä hyvin vetovoimainen. Laulujen teemat ja Morrissey'n ulkonäkö ovat kuitenkin toistensa kanssa voimakkaassa ristiriidassa. Eleet ja ilmeet sitä vastoin soveltuvat laulujen kuvastoon. Artisti laulaa useimmiten karuista elämän tosiasioista, mutta verhoaa ne romanttiseen melodraamaan, ja saa aiheet kuulostamaan vastustamattomilta. Morrissey estetisoi realismin. Hän laulaa kappaleessa "There Is A Light That Never Goes Out" (*The Queen Is Dead*; 1986): *To die by your side / such a heavenly way to die.*

Mihin sitten sijoittuu Morrissey'n selibaattius? Voidaanko selibaattijulistus tulkita tähteyden vauhdittajaksi? Selibaatti on Morrissey'n kohdalla Hubbsin (1996, 270-271) mukaan jollain tapaa uskottava, koska artisti kaataa sukupuoliset ja seksuaaliset kategoriat. Macho-tyyppisenä hän olisi huomattavasti epäuskottavampi. Morrissey sijoittaa itsensä uniikkiin asemaan selibaattiudensa johdosta: "It's just right for me and wrong for the rest of the population" (Leboff 1987, 27; *Melody Maker*). Morrissey'n selibaattijulistuksessa on kyse eron tekemisestä. Samalla kun hän irtautuu vapaaehtoisesti edes yrittämästä rakentaa pysyviä ihmissuhteita, hänestä tulee ainutlaatuinen ilmiö popmaailmassa. Tällä elementillä hän erottautuu muista tähdistä. Toisaalta selibaattiudesta ei 1990-luvun loppupuolen haastatteluissa puhuttu enää sanallakaan. Aihe oli menettänyt kiinnostavuutensa. Vai onko niin, että Morrissey'n ikääntyessä asia menetti jollain tapaa merkityksensä? Syytä voi etsiä myös siitä, miten Morrissey 1990-luvulla alkoi flirttailla kovemman, ja samalla rocktähdelle "sopivamman" imagon kanssa.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Morrissey'n melankolia lähentelee mielestäni "malmborgilaista melankoliaa", jossa yhdistyvät hyvän katoamisen eleginen kaipuu ja sarkastista (ehkä joskus myrkyllistä) hymyä henkivä epäsuorin ajanlatteuden kanssa (Eerikäinen 1998, 447).

*I wasn't going to ask about your sex life, but...*

I think I try to be very unisexual/asexual about the way I write. I haven't pinned any gender on the table and been very forthright. I think by being completely sexless, it has caused some degree of attention, so people believe I'm totally obsessed with sex. It's a strange paradox – if I wrote about breasts, people would probably ask me about The Clash all the time. Because I've said publicly that I'm not interested in sex, people are always asking me about it. So much rock 'n' roll is masturbatory in a way, very phallic at times – sex is almost completely linked with it. But I can't help that – it's just the history of the entire syndrome. I think it *is* very masturbatory because it is the height of glamour. It's just like somebody standing on stage saying, 'I'm up here, this is what I can do, you must worship me now'. I think that sex element does come into it. Morrissey haastattelussa: *Jamming* (1984).

Morrissey tuo esiin sen, miten julkisuudessa jokin asia kärjistetään, ja ”alkuperäinen” merkitys muuttuu täysin päinvastaiseksi. Kysymyksessä on uskottavuuden problematiikka. Laulutekstien seksuaaliset vihjeet, lavaesiintyminen ja Morrissey'n ulkonäkö kertovat jostain muusta kuin sukupuolettomasta persoonasta. Koska Morrisseyta ei ole helppo määritellä, uskottavuus on koetuksella. Seksin merkityksettömyydellä Morrissey jatkaa punkin perinnettä.

Varsinkin Morrissey'n uran alkuaikoina hänen seksuaalinen suuntautuneisuutensa oli yksi huomiota herättävimmistä keskustelunaiheista populaarimusiikissa. Morrissey ei sopinut turvallisen perheenisän, ei liioin tavoitellun poikamiehen, vielä vähemmän suorituskykyä uhkuvan maskuliinisen cockrocktähtien kategoriaan. Artisti tuntui olevan tässä suhteessa määrittelemätön ja valmiiden luokittelujen ulkopuolella, siis hyvin postmoderni. Olisiko sitten niin, että selibaattijulistus yhdistettynä herkkään ja heikkoudet esiintuovaan persoonaan oli se tekijä, joka herätti epäilyt artistin mahdollisesta homoudesta? Sukupuolikategorioista luopuminen antoi vihjeitä homosensibiliteetistä. Samoin Morrissey'n pukeutuminen ja muu lavarekvisiitta erityisesti The Smithsin alkuaikoina viittasi ainakin jollain tapaa teatraalisuuteen, mikä taas oli osa brittiläistä gender-bending traditiota. Tällä puolestaan oli yhteys

---

<sup>46</sup> Samalla tavalla kävi Kallioniemen (1998, 312) mukaan David Bowielle: “Playing with notions of authenticity was acceptable for him, but when he began to be ‘real’ or ‘common’, it was not plausible for a star like Bowie.”

homoseksuaalisuuteen tai androgyniaan. Osatekijänä homovihjailujen syntyyn oli varmasti myös Morrissey'n tapa laulaa falsettotyylillä.

*Sounds*-lehden haastattelussa (McCullough 1983) Morrissey kertoi olevansa ”neljännen sukupuolen lähettiläs”, joka mielestäni viittaa lähinnä androgyyneihin ihanteisiin (ks. Viitamäki 1997, 39). Homosensibiliteetti Morrissey'n taiteessa lienee yksi tärkeimmistä syistä siihen, miksi hänen on odotettu paljastavan myös henkilökohtainen suuntautuvuutensa. Koska artisti on kertonut laulujensa olevan omaelämäkerrallisia, on homous liitetty myös Morrissey'n yksityiseen persoonaan. Homouden myöntämisellä (oli ”totuus” sitten millainen tahansa) Morrissey luultavasti monien mielestä legitimoisi auteur-statuksensa.

*Are you gay?*

I feel that I am quite vulnerable and that's quite good enough because I wouldn't want to be thought of as Tarzan of Jane or whatever! I'd rather be thought of as someone quite sensitive who could understand women in a way that wasn't really sexual. I hate men who can only see women in a sexual way – to me that's criminal and I want to change that. I don't recognize such terms as heterosexual, homosexual, bisexual and I think it's important that there's someone in pop music who's like that. These words do great damage, they confuse people and they make people feel unhappy so I want to do away with them.

Morrissey haastattelussa: *Star Hits* (1985).

Tässä laulajalta kysytään suoraan, onko hän homoseksuaalinen. Kysymykseen odotetaan selvästi suoraa, joko myöntävää tai kieltävää vastausta. Morrissey sen sijaan väistää suoran vastauksen mahdollisuuden, ja toteaa tuntevansa itsensä haavoittuvaksi. Toisessa ääripäässä myhäilee itse Tarzan (tarkemmin sanottuna ”Tarzan of Jane”), jollainen artisti ei missään nimessä halua olla.<sup>47</sup> Morrissey korostaa pysymistä kaikkien valmiiden kategorioiden ulkopuolella, tai paremminkin, hän vastustaa niiden kategorioiden olemassaoloa. Samalla hän rakentaa uudenlaista suhtautumistapaa mm. naisia kohtaan – että nainen voitaisiin nähdä myös epäseksuaalisena ”olentona”, tai että tapa jolla nainen yleensä ”tulkitaan” ei olisi seksuaalisuuden rasittama. Oleellista on se, että kategorioista vapautumalla Morrissey myös välttää paljastamasta omaa positiotaan.

---

<sup>47</sup> Olli Löytty (1995, 142) kertoo kirjojen Tarzanin olevan viktoriaanisen perinteen englantilainen, useita kieliä taitava aatelismies, ja elokuvien Tarzanin puolestaan muskeleitaan pullisteleva villi, joka puhuu murahduksin.

Seuraavassa esimerkki edustaa Morrissey'n ambivalenttia seksuaalisuuskäsitystä ja tapaa rakentaa julkisuuskuvaa:

*There's a lot of guesswork concerning your sexuality, but it seems very important to your work.*

People do try and join up the dots to come up with some kind of answer... There may well be no answer. I have to say, and this sounds rehearsed, I've always felt closer to transexuality than anything else.

*What is your ideal sexual experience?*

I don't have a vision of it at all. Why do people ask me questions like this?

*Because you ask for it. You're the only person who can seriously be asked those questions.*

Oh, come now.

Is there any sex in Morrissey?

None whatsoever. Which in itself is quite sexy.

*What happened to the sex?*

It was never there. Not thoroughly, so to speak.

*What happened?*

Nothing! It goes back to being an incredibly unpopular person. No one asked. Morrissey haastattelussa: Morley (1988; *Blitz*).

Toimittaja pyörii jatkuvasti saman kysymyksen ympärillä saamatta ainuttakaan myöntävää vastausta. ”There may well be no answer” – Morrissey on niin irtaantunut seksuaalisuudesta, että jopa vastauksen löytäminen on mahdotonta. Heti perään hän kuitenkin toteaa transseksuaalisuuden olevan lähinnä itseään. Edelleen vastaus jättää paljastamatta varsinaista seksuaalista orientaatiota. Erityisen kiinnostava on se tapa, jolla Morrissey tekee seksin poissaolosta seksikästä. Morrissey on yksi harvoista, ellei sitten ainoa poptähti, joka julkisesti ”tunnustaa” seksin poissaolon, ja on siitä ilmeisen ylpeä.

Vuonna 1992 Morrissey kertoo *Details*-lehdessä (Keeps 1992) miehenä olemisen vaikeudesta; siitä, miten miehen odotetaan olevan voimakas ja macho, ja miten ainoastaan nämä piirteet nähdään viehättävinä. Kymmenisen vuotta aiemmin Morrissey keskittyi feminismiin esilletuomiseen (esim. McCullough 1983; *Sounds*). Heikko mies ja voimakas nainen saavat Morrissey'n sympatiat puolelleen, mutta toisaalta Morrissey ihailee myös kriminaaleja (aiheesta enemmän luvussa 5.2.5.1). Samaan tapaan kuin

erilaiset sukupuoli-kategorisoinnit Morrissey kyseenalaistaa tunteiden arvottamisen ja kääntää yleensä negatiivisina pidetyt ominaisuudet, esim. yksinäisyyden (vrt. myytti kärsivästä taiteilijasta) ja väkivaltaisuuksien, positiivisiksi piirteiksi. Morrissey'n mielestä päästäkseen ”jonnekin” (eteenpäin) ihmisen on oltava väkivaltainen. Samalla hän kuitenkin huomauttaa olevansa henkilökohtaisesti ”parantumattoman rauhanomainen”. (*Melody Maker* 1985, 25.)

Yksinäisyyden ja aggressiivisuuden liitto tuntuu vaikeuttavan Morrissey'n tähti-identiteetin määrittelyä. Vielä vähemmän se auttaa sijoittamaan artistia seksuaalisesti. Maskuliininen aggressio liitetään usein johonkin kollektiiviseen. 1990-luvulla Morrissey toi esille viehtymyksensä nyrkkeilyyn. Tämä näkyi erityisen hyvin *Selectin* artikkelissa, jossa kuvituskin liittyi kokonaan kyseiseen urheilulajiin.<sup>48</sup> Nyrkkeilyinnostustaan Morrissey perustelee sillä, että koska aggressiota (tai muuta ”fyysistä toimintaa”) ei hänen omassa elämässään lavaesiintymistä lukuun ottamatta ole käytännössä lainkaan, nyrkkeilyn katseleminen antaa hänelle tyydytystä. Lisäksi kyse on ”romanttisesta glamourista”. (Harrison 1994, 73; *Select*.)

Nyrkkeilyn yhteydessä Morrissey siis näkee maskuliinisuuden positiivisena. Jokinen (1995, 99) kirjoittaa:

Maskuliinisuuden representaatioihin kulttuuriteksteissä kuuluu, että positiiviset väkivaltasankarit vastustavat väkivallan käyttöä, mutta hallitsevat sen tiukan paikan tullen. He eivät ole pasifisteja. He kykenevät tarpeen sitä vaatiessa voittamaan vastustajansa. Tässä piilee väkivallan ja maskuliinisuuden välinen yhteys. Kultivoitunut mies ei käyttäydy väkivaltaisesti, mutta hänen tulee olla valmis väkivaltaan, jos tilanne niin vaatii. Tämä myös implikoi oletusta, jonka mukaan väkivallan taito on miehelle yhtä luonnollista kuin parran kasvu.

Morrissey kiinnitti imagoonsa nyrkkeilyinnostuksen myötä elementtejä, joita hänen kaikista viimeksi odotettiin representoivan. Hän oli tosin aiemminkin laulanut kovista

---

<sup>48</sup> Kuvissa Morrissey esiintyy yhtä lukuunottamatta joko nyrkkeilykehässä yksin tai nyrkkeilijöiden seurassa. Kuva, joka ei suoraan liity nyrkkeilyyn, antaa viitteitä Morrissey'n uudesta, kovemmasta imagosta. Siinä artisti kuvataan kallistamassa (olut)pulloa huulillaan, nyrkkirautaa toisessa kädessä ja takinkauluksessa ”Famous when dead” -rintamerkki. Kuvateksti kertoo Morrissey'n sanoneen: ”I don't by any means want to turn into a 52-year-old lad, but equally I am no longer strapped to the Women's Studies section of Waterstones on Kensington High Street night and day...”

miehistä, mutta toi maskuliinisuuden merkit näkyville ”fyysisesti” 1990-luvun puolivälissä levynkansitaiteessa ja haastatteluissaan, erityisesti kuvituksessa. Toisaalta Jokisen kirjoitukseen viitaten Morrissey'n fyysisyys voitaisiin tulkita ei-luontaiseksi; näin ollen hän ”tyytyy” osaansa passiivisena katsojana. Morrissey'n suhde väkivaltaan on jollain tapaa ristiriitainen: toisaalta hän ihailee positiivisia väkivaltasankareita (nyrkkeilijöitä), ja näin kiinnostus on legimitoitu. Toisaalta hän on kuitenkin viehätynyt myös ”oikeista” kriminaaleista. Vuonna 1993 *Vox*-lehdessä Morrissey'ltä kysyttiin, miksi hän on niin ihastunut machoon, työväenluokkaiseen nuorisoon:

Above all, I envy their sense of freedom --- They don't need to use their imagination all that much, they act upon impulse – and that's very enviable. Theirs is the naturalness which I think is a great art form, which I can't even aspire to. (Parsons 1993; *Vox*.)

Vaikka Morrissey toisaalla julistaa omaa luonnollisuuttaan ja vapauttaan, ominaisuus tässä yhteydessä on artistin saavuttamattomissa, koska kyse on fyysisyydestä. *Books aren't Stanley knives*, laulaa Morrissey kappaleessa ”Reader Meet Author” (*Southpaw Grammar*, 1995). Morrissey ei siis toimikaan välttämättä niin kuin hän tahtois, vaan niin kuin hänen on ”pakko”. Tämä antaa viitteitä Morrissey'n olemisesta oman imagonsa vankina.

Morrisseylla on tapana haastatteluissa myös punnita oikeana pidettyä moraalista toimintaa. Tyypillistä on, että hän asettaa oppositioon saman asian kaksi ääripäätä ja näin haluaa lopulta kyseenalaistaa niiden erilaisuuden (esim. myymälävarkaus vs. ydinasevarustelu). Esimerkiksi tässä voidaan nähdä Morrissey'n ”rooli” heikkojen puolustajana ja vahvojen (vallan) vastustajana.

Seksuaalisuusdiskurssi on Morrissey'n diskursseista vaikeaselkoisin. Samat elementit tekevät Morrissey'stä niin aseksuaalin tai selibaatissa elävän maailman yksinäisimmän miehen, androgyynin camp-popparin kuin seksisymbolinkin, jota haluavat yhtä lailla niin miehet kuin naisetkin. Tulkinnat ovat hämmentävän moninaisia. Kaikki ne tavat, joilla Morrissey representoi mm. seksuaalisuutta tai sukupuoleettomuutta, toimivat kuitenkin tähtivälineinä. Näin Morrissey mahdollistaa hyvin laajan yleisön. Ainutlaatuinen tähti-imago rakentuu elementtejä yhdistelemällä. Rooleilla leikkiminen voidaan toisaalta nähdä myös itse roolien korostajana; ne ovat *vain* rooleja eivätkä näin



ollen liity suoraan tähden persoonaan (Dyer 1979, 67). Tämä viittaa suoraan campiin, jonka elementtejä (liioittelu ja teennäisyys sekä ”vakavuus” ja ”hilpeys” toisiinsa sekoittuneina) Morrissey'nkin voidaan katsoa representoivan. Tuomalla esille seksuaalisuuden ristiriitaisuus asioiden eroavaisuudet voidaan verhoilla, ja tällä tavalla kyseenalaistaa stereotyypit (ibid., 72). Tämä toimii myös toisinpäin: stereotyyppien olemassaolon esiintuomisella eroja voidaan myös korostaa.

### 5.2.5 Popdiskurssi

Käsittelen seuraavassa sitä, miten Morrissey haastatteluissa merkityksellistää musiikin. Esille tulee myös se tapa, jolla hän puhuu omista idoleistaan. Haastatteluteksteissä yhtenä hallitsevana teemana on Morrissey'n suhde musiikkiteollisuuteen. Millaisena hän kokee oman positionsa muusikoiden ja suosittujen artistien kentällä? Morrissey puhuu myös popmusiikin ja –tähden kuolemasta. Olen nimennyt tämän aihealueen kokonaisuudessaan popdiskurssiksi.

#### 5.2.5.1 Musiikin ja idoliin merkitys

Kuten jo aiemmin esittelemissäni diskursseissa on tullut ilmi, musiikki on Morrisseylle ”elämää suurempaa”: ”Pop music saved me” (Boyd 1999; *The Irish Times*). Paitsi että hän puhuu musiikin merkityksestä omassa elämässään, hän yleistää popmusiikin merkitsemään lähes kaikkea myös muiden ihmisten kohdalla (Worrall 1983; *Melody Maker*). Haastatteluissa artistin musiikista sinänsä puhutaan harvemmin. Silloin tällöin Morrissey selittää, mitä hän joillakin kappaleilla tai laulujen nimillä tarkoittaa. Yleisempää varsinkin uran alkuaikoina oli puhua musiikista kokonaisvaltaisena kokemuksena kuitenkin niin, että artistin oma merkitys kokemuksen rakentamisessa näkyy.

Popmusiikki on Morrisseylle kirkkaasti muita taidemuotoja, samoin politiikkaa, tärkeämpää (Boyd 1999; *The Irish Times*). Se, että artistin musiikista ei haastatteluissa juuri puhuta, johtuu muustakin kuin musiikkijournalistien ”asiantuntemattomuudesta”. Artisti oli jo aiemmin todennut musiikista puhumattomuuden liittyvän lähinnä siihen, että hänen lauluäänensä on journalismille ”liian hyvä”, joten siitä ei toimittajille kannata puhua. Morrissey ei itse tunnu edes haluavan analysoida omaa musiikkiaan –

onko sitten niin, että hän ei siihen pysty. Kun muusikoita pyytää kuvailemaan itse sävellys- ja sanoitusprosessia, tavallisin vastaus lienee, että ”kirjoitin sen kertaistumalta paperinenäliinaan lentokoneessa” tai ”vihelsin sen hätäpäissäni kaverin puhelinvastaajaan, jotten unohtaisi”. Toisaalta tulee muistaa se, että popmusiikkimediassa myös muilla tekijöillä kuin musiikilla on keskeinen merkitys. Laulaja ei nouse ”pinnalle” suinkaan pelkän äänensä perusteella. Tärkeää on myös se, miten hänen persoonaansa mediassa rakennetaan ja miten onnistuneesti imago soveltuu yhteen musiikin kanssa.

Morrisseylle laulujen kirjoittaminen on keino ymmärtää itseään. Hän painottaa, että popmusiikissa on *sittenkin* mahdollisuus olla *suuri* individualisti. (Morley 1988; *Blitz*.) Artisti näkee itsensä ennen kaikkea yksilönä, ja samalla omaehtoisena, riippumattomana aateurina. Morrissey'n vakava suhtautuminen popmusiikkiin näkyy seuraavassa:

*Is pop music trivial?*

How can it be? Songs rule people's lives. People are just waiting for a voice, someone to say something. There's so much depth in The Smiths' music that when people say to me, you sang that song and I cried, I'm not surprised. I understand completely, it's happened to me. I've purchased records that are Biblical; you think, 'this person understands me, nobody else does'. It's like having an immovable friend. Morrissey haastattelussa: Van Poznak (1984; *The Face*).

Morrisseylle albumit ovat raamatullisia ja idolit ystäviä, jotka ymmärtävät häntä paremmin kuin kukaan muu. Kyse on nimenomaan laulajista, lauluäänestä, ei niinkään kokonaisista yhtyeistä tai lauluista sinänsä. Morrissey ei juurikaan ole kiinnostunut muiden oman aikansa muusikoiden musiikista. Frithin (1988, 85-86) mukaan tämä onkin rockmuusikoille tyypillinen piirre: he ovat taipuvaisia tyylliseen konservatiivisuuteen, ja heidän musiikillisten arvojensa juuret ovat heidän *menneissä* kokemuksissaan kuulijoina. Morrissey'n kohdalla tämä ilmenee viittauksina erityisesti kirjallisiin esikuviin, mikä taas voi johtua ensisijaisesti siitä, että Morrissey on sanoittaja, eikä sävellä itse laulujaan. Toisaalta oletan, että Morrissey kuitenkin suurilta osin itse säveltää laulumelodian sointupohjan ”päälle”.<sup>49</sup>

## Morrissey suhtautuu hyvin kyynisesti aikalaisiinsa, muihin poptähtiin:

I think of myself and marvel at the fact that there is someone in popular music who is not mute. I read other people's interviews and I'm fast asleep before I reach the end of the first paragraph – people making records are so dramatically dull; the people who are considered to be the heart of the music industry and the final saviours of pop are so remarkably dim. I feel it is quite irregular and virtually immoral for someone in my place to be able to get from one sentence to another, regardless of what I'm talking about. Recently, I've been out to see groups – considered to be the pulse of modern popular music – and I've come away laughing hysterically. I feel sad that so many bland creatures could be the centre of such intellectual probing. Morrissey haastattelussa: Young (1984; *Jamming*).

Morrissey näkee musiikkimaailman tylsänä ja toteaa wildelaisesti: "And I can forgive people of anything except dullness" (Harrison 1994, 74; *Select*). Hän pitää musiikkilehdistöä hyvin moraalittomana – tähdelle annetaan lupa puhua mistä tahansa, ja mitäänsanomattomista ilmiöistä kirjoittavat lehdet tuhlaavat palstatilaa. Näyttäisi siltä, että Morrissey kutsuu mediaa toisaalta myös "älylliseksi"; toisaalta kommentti voi olla hyvin ironinen, tai sitten hän kohdistaa termin lukijoiden suuntaan.

Morrissey puhuu runouden ja romaanin kuolemasta. Esille tulee myös kiinnostus romanttisen taiteilijakuvan ylläpitämisestä kohtaan; kuvaan, jossa taiteella itsessään on taiteilijaa suurempi merkitys. Hänen idolinsa ovat kauan sitten eläneitä ihmisiä: "People who just did their art silently, quietly and perhaps unhappily, and then died" (Ali 1993; *Alternative Press*). Samaan teemaan viittaa "Cemetery Gates" (*The Queen Is Dead*, 1986). Morrissey laulaa unohdetuista ihmisistä, joiden elämä muistutti hyvin paljon "tavallisen" ihmisen elämää.

*A dreaded sunny day  
So I meet you at the cemetery gates  
Keats and Yeats are on your side  
While Wilde is on mine  
So when we go inside and we gravely read the stones  
All those people all those lives  
Where are they now?  
With loves, and hates*

---

<sup>49</sup> Oletus on pelkkä arvio; missään haastattelussa ei selvitetä itse sävellysprosessia.

*And passions just like mine  
They were born  
And then they lived  
And then they died  
Seems so unfair  
I want to cry*  
("Cemetery Gates"; *The Queen Is Dead*, 1986)

Fanikulttuuriin Morrissey liitti itsensä julkisesti jo ennen The Smithsiäkin: hän on kirjoittanut kirjat idoleistaan James Deanista (*James Dean Is Not Dead*; Babylon Books 1981) ja glamrock-yhtyeestä The New York Dollsista (ei saatavilla). Hän mainitsee toistuvasti Oscar Wilden tärkeimmäksi esikuvakseen, mutta toimittajat myös vertaavat Morrisseyta Wildeen viitaten mitä ilmeisimmin kummankin lennokkaisiin "aforismeihin". Yksi haastatteluista (Brown 1988; *New Musical Express*) on jopa tehty huoneessa, jossa Wilde pidätettiin v. 1895.<sup>50</sup> Morrissey on erityisen viehätynyt ihmisiin, joita elämä on kohdellut kaltoin. Toisaalta artisti tuo esiin kiinnostuksensa vahvoihin persooniin ja fyysiseen voimaan, ruumiillisuuteen. Kari Kallioniemi (1998, 346) onkin todennut, että Morrissey käyttää identiteetin ja samalla taiteensa rakentamisessa kaikkea sitä, mikä häntä itseään viehättää.

I like that, the failures, people who look like they're failing. I'm really quite fascinated by failure... in other people of course. Morrissey haastattelussa: Webb (1984; *Undress*).

I'm enormously attracted to people who can look after themselves. I'm obsessed by the physical, in the sense that it almost always works. It's a great power to be very physical, to be able to storm through life with swaying shoulders, instead of creeping and just simply relying on your Thesaurus. It doesn't work! I've had so many conversations with people trying to convince them of a particular point, and although I find words central to my life... Morrissey haastattelussa: Reynolds (1988a; *Melody Maker*).

James Deanin ihannointi ei perustu suinkaan hänen näyttelijäläheisyyteensä, vaan tapaan, jolla Dean Morrissey'n mukaan edusti aikaansa ja sukupolveaan (McCormick 1984; *Hot*

---

<sup>50</sup> Morrissey sanoo: "I thought the aura of the room would create some interesting physical vibrations, but they seem to have painted over even the energy. I'd be very surprised if there's anything left from when He was lounging about." (Brown 1988; *New Musical Express*.)

*Press*). Paitsi runoilijat ja näyttelijät, Morrissey'n idolijoukkoon kuuluvat mm. Krayn gangsteriveljekset, joista (ja joille?) hän laulaa kappaleessa ”The Last of the Famous International Playboys” (*Bona Drag*, 1990). Laulussa tämä viimeinen kansainvälinen playboy on seurannut idoleitaan aina vankilaan asti. Morrisseyllä näiden ihmisten ihannointi ei perustu itse henkilöihin vaan siihen tyyliin, pahamaineisuuteen, jolla nämä saavuttavat kuuluisuuden (Levy 1989; *Record Mirror*). Morrissey mainitsee myös rikollisten glamourin, heidän toimimisensa eräänlaisina roolimalleina tavalliselle kansalle, jotta nämäkin voisivat ”nauraa laeille ja järjestykselle” (Lokko 1992; *Slitz*). Laulu kiteyttää kuuluisuuden motiivin, halun tulla huomioduksi, pidetyksi, rakastetuksi.

*But I never wanted to kill*

*I AM NOT NATURALLY EVIL*

*Such things I do*

*Just to make myself*

*More attractive to you*

*HAVE I FAILED?*

(“The Last of the Famous International Playboys”; *Bona Drag*, 1990)

Mitä sitten tämä idolijoukko kertoo Morrisseystä tähtenä? Artistin ihailemissa ihmisissä on ominaisuuksia, jotka nivoutuvat myös Morrissey'n omaan julkisuuskuvaan. Toisin sanoen, Morrissey saa nämä idolit näyttämään itsensä kaltaisilta, ja vastaavasti itsensä idoliensa kaltaiselta. Hän kokee tullessa kohdelluksi väärin esimerkiksi musiikkilehdistössä. Morrissey'n seksuaalisuuttaan on puitu mediassa artistin itsensä mukaan väärin johtopäätöksin; näin ollen hän on jonkinasteinen ”uhri” (Oscar Wilde tuomittiin vankeuteen homoseksuaalisuudesta). Voi kysyä, mihin Morrissey pyrkii viittauksillaan mainitsemiinsa esikuviin? Hänen idolinsa ovat yleensä melko tuntemattomia lukuun ottamatta Wildea ja muutamia muita kirjailijoita, sekä James Deania ja music hall -viihdyttäjää George Formbya. Vaikuttaa siltä, että Morrissey haluaa tuoda näkyville ainutlaatuista makuaan ja samalla luoda oman taiteilijakuvansa ympärille samanlaisen, hieman mystisenkin ja kuolemattoman auran kuin mitä hänen innoittajiensa yllä ”leijuu”, pitkälti mm. Morrissey'n ansiosta. Se mielikuva, joka haastattelujen ja laulutekstien perusteella Morrissey'n ihailemista henkilöistä syntyy, on helposti siirrettävissä itse artistiin nimenomaan kaikkien yhtäläisyyksien perusteella. Nämä yhtymäkohdat Morrissey on luultavasti ”löytänyt” hyvinkin tietoisesti.

The whole Gracie Fields, George Formby, Frank Randall (a well-known northern comedian) mentality is one I completely worship. I adore those old northern troupers and I'd love to be remembered as following in their tradition, but it seems doubtful I'll be remembered at all. When they bury me in church and chuck earth on my grave, I'd like words "Well at least he tried" engraved on my tombstone. Morrissey haastattelussa: Leboff (1987, 27; *Melody Maker*).

Oman nimen liittäminen muiden kuuluisuuksien joukkoon voi kertoa myös siitä, että Morrissey haluaa olla julkisesti nimenomaan sivistynyt popartisti ja korostaa pysymistä tähteyteen liitettyjen kliseiden ulottumattomissa. Viittauksilla hän myös osoittaa tiedostavansa oman traditionsa, jonka hän on siirtänyt tähtipersonaansa ja taiteeseensa ja antanut näin perinteille oman merkityksensä. Omaksumalla perinteitä Morrissey osoittaa näiden merkityksen, vaikkei välttämättä niitä selitäkään. Idoleihin kytkeytyminen voi toisaalta kertoa siitä, että Morrissey haluaa "varmistaa" ainutlaatuisuutensa; sen, että vakavastiotettavia, samanlaisen "merkillisen" idolijoukon omaavia kilpailijoita ei ilmaannu rinnalle kovinkaan helposti.

Puheella musiikin merkityksestä on lopulta hyvin pieni merkitys Morrissey'n tähtikuvan muotoutumisessa. Kaikki Morrissey'n idolit ovat olleet jollain tapaa ulkopuolisia, ihmisiä, joita on potkinut muukin kuin onni. Morrissey'n haastatteluja ja taidetta hallitsee kyltymätön innostus esikuviin viittaamiseen. Vaikka Morrissey'n esikuvat kuuluvat pitkälti muuhun kuin popmusiikin maailmaan, hän silti pitää nimenomaan popmusiikkia elämää suurempana asiana. Itse asiassa tärkeintä on laulajan ääni, joka on merkki suuresta individualistista. Morrissey on tässä diskurssissa ennen kaikkea moderni nostalgikko.

### **5.2.5.2 Suhde musiikkiteollisuuteen**

Enemmän kuin musiikin merkityksestä itsessään Morrissey'n haastatteluissa puhutaan musiikkiteollisuudesta, yleensä kielteiseen sävyyn. Esiin tulee selkeä jako sankareihin ja roistoihin. Varsinkin lehdistöllä oli erityisesti The Smithsin alkutaipaleella tapana romantisoida independent-mainstream -jakoa niin musiikillisesti kuin teollisestikin ajatellen. Näkyvä teema haastatteluissa on myös kaupallisuuden ja luovuuden

dikotomia. Seuraavassa esimerkissä näkyy hyvin ”independentin” ympärille kietoutunut käsitys sen vastapositiona valtavirtaan verrattuna.

*I wonder if one danger of being on an independent isn't that you are often expected to come up with something less accessible, perhaps linked with the ideals of rebellion and anti-whatever? [sic]*

*Morrissey coughs, trying to conceal a giggle. "I think there was quite a trend towards those ideals, but now people are starting to realise you don't actually get anywhere when you have that attitude. There's been lots of really wonderful people on independent labels who have failed and disappeared and that's a shame. I don't really understand what being an independent group means. I don't feel part of this little thing, whatever it is. --- I wouldn't want The Smiths to be considered in any particular category."* Morrissey haastattelussa: Worrall (1983; *Melody Maker*).

Morrissey ei halua yhteyttä kategorisoitavan millään tavalla. Hänen mielestään siis indie ja kapinallisuus eivät välttämättä yhdisty, tai näiden yhdistelmällä ei voi ainakaan menestyä. Tämä tarkoittaa sitä, että The Smiths pyrki olemaan kapinallinen valtavirran ehdoilla. Toisaalta, The Smithsillä oli levytyssopimus nimenomaan independent-levy-yhtiönä tunnetun *Rough Trade* kanssa.

*Melody Maker*issa (1985, 25) toimittajan Morrisseylle esittämä kysymys sisältää väitteen, jonka mukaan musiikki *heijastaa* (tai: heijastaako se?) sitä ympäröivää yhteiskuntaa. Morrissey'n mielestä ainut yhteiskuntaa *peilaava* musiikki on sitä, joka päätyy independent-listoille. Hän uskoo, että The Smiths on ensimmäinen yhtye, joka ”lyö läpi” ympäröivää todellisuutta ”peilaavalla” musiikilla. *Miten* nämä laulut heijastavat yhteiskuntaa, jää arvoitukseksi. Kyseessä on hyvin yleinen arvolutautunut käsitys tietyn musiikin realistisuudesta ja autenttisuudesta.<sup>51</sup>

Toinen tyypillinen piirre musiikkiteollisuuden kritiikissä on maininta ”pyrkyrien” ilmaantumisesta rinnalle oman suosion myötä. Morrissey ei juurikaan romantisoi riippumatonta levy-yhtiötä:

*How has your relationship with the company changed since you signed?*

---

<sup>51</sup> Kysymystä on pohtinut mm. Richard Middleton (1990, 140-142).

When you become successful, people – if they've had even the vaguest connection with you – claim absolute responsibility for your success. But I can safely and honestly and loudly say that The Smiths have been successful without any help from a living soul anywhere on this planet.

*You can safely say it, but I don't believe you...*

*Please* believe me. It's an absolute fact. For a manager-less group like us to survive is miraculous. The evil forces within this industry are quite monstrously absurd. The Smiths have done it all on their own and that makes everything triple triumph. Rough Trade have done their job and no more. They're bored with The Smiths now. I've seen maximum evidence of this. Morrissey haastattelussa: Kelly (1985; *New Musical Express*).

Onko sitten niin, että The Smithsin promootio puute ei johtunutkaan pelkästään siitä, että yhtye ei sitä halunnut? Morrissey'n lausunnossa on paradoksi: yhtäältä hän puhuu omin ehdoin saavutetusta menestyksestä, ja toisaalta hän tuo esiin tyytymättömyytensä levy-yhtiön mitättömään panokseen. Onko tämä merkki kyynisestä, rockmaailman kliseitä toistavasta artistista? Keith Negus (1996, 48) huomauttaa mielestäni asiallisesti, että vaikka useat tutkijat esittävätkin luovuuden ja kaupallisuuden olevan jo nykyisin toistensa kanssa sopusoinnussa, niin ”ruohonjuuritasolla” muusikot ja fanit kokevat asian edelleen ristiriitaisena.

Vuonna 1987 The Smiths siirtyi *EMI*:in. Tuolloin lehdissä epäiltiin The Smithsin menettävän autonomisuutensa ja uskottavuutensa ”indie-bändinä”. Morrissey piti kuitenkin *EMI*ä luotettavana eikä pelännyt sitä, että levy-yhtiö yrittäisi muuttaa yhtyeen linjaa, tai että heidän olisi esimerkiksi tehtävä musiikkivideoita (Du Noyer 1987; *Q Magazine*). Suureen levy-yhtiöön siirryttyä Morrissey'n oli ”helppo” myös kritisoida voimakkaammin independent-liikettä. Huhujen mukaan The Smiths oli allekirjoittanut ”miljoonien puntien sopimuksen”, josta Morrissey ei kuitenkaan julkisesti juuri halunnut puhua.

I really can't tolerate the trite attitude that's surrounded The Smiths signing to EMI – **the concept that it's like getting into bed with Hitler is pathetic**. The indie scene in England is very negative – groups within the indie movement come and go and you never even hear about them. They're never on TV, never on daytime radio – half of the time I've no idea why the independent movement bothers to exist. They seem to regard remaining isolated from the pop mainstream as being somehow morally virtuous – it's just so self-destructive. Morrissey haastattelussa: Leboff (1987, 26; *Melody Maker*; korostus TV).



Samalla kritiikkiä sai osakseen myös ”iso, paha levy-yhtiö”. Silti Morrissey uskoi, että juuri isot levy-yhtiöt ovat ainoita kanavia, joiden kautta artisti todella voi *vaikuttaa*. Kaiken kaikkiaan Morrissey kuitenkin toteaa, että levyteollisuuskin pitää hänen yhtyettään ”yksityisyrittäjänä” (”private concern”). The Smiths on oma maailmansa, ja levymyynti kohdistuu omiin faneihin. (Leboff 1987, 26; *Melody Maker*.)

Seuraavana vuonna Morrissey toi jälleen esiin romanttisen ajattelutavan koskien independent-yhtiöiden ”taistelumentaliteettia” (Phillips 1988; *Sounds*). Morrissey tiedostaa juuri tämän ajatustavan kiehtovuuden. Lausunnossa paljastuu se, että kuulumalla independent-yhtiöön artisti on ”aidompi”; hän todella panostaa taiteeseensa. Tarkoitin tällä sitä, että artisti on näennäisesti ”aito”. Morrissey huomauttaa myös, että levyteollisuuden pahuudesta puhuminen ei kannata, koska se tulkitaan huomionhakuisuudeksi. Hän kuitenkin jatkaa, ja päättää selostuksen ilmeisen ”vanheneva poptähti” -tyyliseen toteamukseen:

It's actually horrendous business and it's never wise to say so, because that statement always seems very attention seeking and pitiful. But it's truly horrendous business and it's no surprise that most artists end up on heroin or dying. It's very, very vicious. And it's almost impossible to be able to keep anything for yourself because there are so many people wanting to take it off you. It's very difficult. And the amount of people who need things from you is endless. There are those in the industry whose parents weren't even born when I began. It's frightening. Suddenly, I'm dealing with vice presidents of record companies who are 10 years younger than me. And I hear a violin in the background. And the chair with the casters is mine. Morrissey haastattelussa: *Melody Maker* (1997).

*The Guardian*issa (Simpson 1999) Morrissey arvostelee levyteollisuuden tapaa rahastaa 1990-luvun brittipop-ilmillä. Morrissey'n mukaan ”brittipopilla” ei ollut mitään tekemistä 1980-luvun indie-rockin kanssa, vaan se oli selvä yritys rahastaa nimenomaan alkuperäisen indie-liikkeen kustannuksella. Media huomioi brittipopin kuitenkin voimakkaammin kuin minkään toisen ilmiön sitten punkin, ja siitä kirjoittivat muutkin kuin musiikkilehdet (Kallioniemi 1998, 404). Ehkä tämä on osasyynä siihen, että myös Morrissey'n haastatteluja julkaistiin 1990-luvun loppupuolella enimmäkseen englantilaisissa laatusanomalehdissä.

Mielenkiintoiseksi Morrissey'n suhteen musiikkiteollisuuteen tekee se, että pitkistä urasta ja uskollisesta fanikannasta huolimatta hänellä ei tällä hetkellä ole levytys sopimusta. Yhdessä viimeisimmistä haastatteluistaan (Boyd 1999; *The Irish Times*) Morrissey kertoo, että hän on aina tuntenut olevansa riippumaton, independent, sanan varsinaisessa merkityksessä. Vuonna 1983 Morrissey kielsi The Smithsin kuuluvan indie-kategoriaan; tuolloin hän halusi päästä irti sille annetuista merkityksistä ja rajoitteista. Vuonna 1999 hän kuitenkin on independent ja ulkopuolinen, koska ei halua tulla määritellyksi ”tuotteeksi”.

Morrissey'n suhde musiikkiteollisuuteen muistuttaa pitkälti hänen suhdettaan toiseen markkinakoneeseen, mediaan. Diskurssi on hyvin yhtäläinen: toisaalta Morrissey irtautuu musiikkibisneksen sanelemista säännöistä, toisaalta hän on ilmiselvästi niistä riippuvainen. Viime vuosina irtaantuminen on korostunut, koska artistilla ei ole ollut levytys sopimusta. Näin ollen hän voi kutsua itseään riippumattomaksi. Tähtikuva spiralisoi jälleen boheemin suuntaan. Morrissey'n suhde indieen ja suuriin levy-yhtiöihin on vaihdellut uran aikana sen mukaan, mihin ”kategoriaan” hän kulloinkin on itse kuulunut. Kuitenkin Morrissey myös jatkaa independent-liikkeen romantisoitua.

### 5.2.5.3 Popmusiikin ja -tähten kuolema

”Enter the twenty-four hour party people, exit Morrissey” (Haslam 1999, 133).

Populaarimusiikissa auteurismin olemassaoloa kyseenalaisti mm. teknomusiikki. Frith ja monet muut puhuivat rockin kuolemasta, joka oli tapahtunut punkin myötä. Buxton (1983, 437) puolestaan viittasi tähden kuolemaan, johon oli hänen mukaansa kaksikin syytä. Tietotekniikan myötä tekijän osuus musiikkituotannossa hämärtyi, toisaalta äänilevylläkään ei enää ollut niin tärkeää sosiaalista käyttöarvoa kuin aiemmin. Hyvästien heittäminen historialle oli postmodernin perusfilosofia.

Morrissey osallistui vastaavaan keskusteluun haastatteluissaan, ja puhui tähden ja popmusiikin tuhosta. Vuonna 1989 (Levy; *Record Mirror*) hän esimerkiksi tähdensi jatkuvuuden tärkeyttä, mutta totesi kuitenkin pessimistiseen sävyyn, ettei hänellä ole manttelinperijöitä. Juuri tästä syystä hän ei voisi luopua urastaankaan. Morrisseylle

popmusiikin kuolema liittyi vahvasti myös huoleen englantilaisen identiteetin kuolemasta.

Yltiöoptimistinen suhtautuminen popmusiikin tulevaisuuteen tuo mieleen Morrissey'n roolin eräänlaisena tuomiopäivän ennustajana. Artisti heittää kaiken tulevaisuudentoivon, ja samalla nimeää The Smithsin saavutuksen ”ainutlaatuiseksi”. Hän pyrkii liioitteluun puhumalla ”kulttuurisesta erämaasta” ja siitä, että kaikki tarinat on jo kerrottu, ja että The Smiths kertoi sen viimeisenkin tarinan. (Pye 1986; *New Musical Express*.)

Tanssimusiikki [dance music], johon Morrissey viittaa puhuessaan *Top Of The Pops* -ohjelmaan pääsystä vain olemalla ”musta”, on hänen mukaansa tärkein syy popmusiikin kuolemalle. Tanssimusiikki ei Morrissey'n mielestä ole popmusiikkia lainkaan (Maconie 1995, 108; *Q Magazine*). *Melody Maker*issa (Owen 1986) Morrissey mainitsee listamusiikin, joka ei *heijasta* ympäröivää todellisuutta. Samaa tanssimusiikin historiattomuutta, ja näin ollen merkityksettömyyttä, Morrissey painottaa v. 1991:

*You really hate dance music, don't you? Which makes you a real outsider these days...*

I'm not so blind as to not be aware of that, but, believe me, I'm happy to be in that category. I could never ever begin to explain to you the utter loathing I feel for, as you say, dance music. I think dance music has destroyed everything. It certainly killed the pop star. It is bought by audiences who do not care about the personalities involved in music making. I despise the advent of the 12-inch remix, the multi mix, the dance mix, the etcetera mix. It's all just another nail in the pop coffin. For people such as I, who don't take drugs, there's no way that you could ever become involved in that scene, that you could even understand it.--- Dance records are generally made by people who are not sensitive, who don't care about the history of music. And to me that's the most important element. They don't care at all about the past. They don't care about what has gone before. Morrissey haastattelussa: Kemp (1991; *Select*).

Samanlaisen kohtelun saa rapmusiikki (Di Martino 1994; *Raygun*). Morrissey disartikuloi tanssimusiikin irti populaarimusiikista, ja tällä tavalla tekee siitä syntipukin. Puheeseen popmusiikin kuolemasta kuuluu runsaasti nostalgiaa. Morrissey kertoo mm. 7-tuumaisen singlen olevan syy hänen olemassaolonsa ja lisää: ”All of the great Elvis Presley singles were under two minutes, and in those two minutes you just felt this tumultuous, massive human sexual emotion” (Kemp 1991; *Select*). Toisaalla Morrissey

paheksuu sitä, että englantilaista musiikkia ("a particular English sound and a particular English accent") ei enää soiteta radiossa, ja että musiikillinen ilmapiiri on täysin kansainvälinen (Ali 1993; *Alternative Press*). Morrissey toteaaakin olevansa yksi viimeisistä jäljelläolevista "aitoenglantilaisista" popartisteista. Kiinnostavaa on tanssimusiikin ja historiattomuuden yhtäläistäminen. Morrissey'n mielestä näyttääkin olevan niin, että historiattomuus tarkoittaa ensisijaisesti tekijän puuttumista. Tanssimusiikilla sinänsä on oma historiansa ja sen lähtökohdat ovat osa populaarimusiikin perinnettä. Hän puhuu tanssimusiikista ikään kuin autonomisena kokonaisuutena, jolla ei ole yhtymäkohtia muun populaarimusiikin kanssa; kärjistäen sanottuna, sillä ei ole mitään tekemistä musiikin kanssa. Toisaalta haastattelujen perusteella voi päättyä myös sellaiseen tulkintaan, että historiallisuus ei sinänsä ole Morrisseylle itseisarvo. Hän ei pidä tärkeänä sitä, onko musiikki uutta vai vanhaa. Oleellista sen sijaan on se, mikä musiikki on hyvää ja mikä huonoa.

Mitä Morrissey tarkoittaa puhuessaan popmusiikin kuolemasta? Morrissey määrittelee *Select*issä (Kemp 1991) musiikin tärkeimmiksi elementeiksi voimakasäänisen laulun ja käyttökelpoisen (useful) tekstirakenteen. Morrissey'n määritelmä ei ole yllättävä, onhan hän itse laulaja ja laulutekstien kirjoittaja. Yksilöllisyyden häviäminen, ja nimenomaan laulajan "katoaminen", merkitsee Morrisseyille popmusiikin ja samalla tähden kuolemaa. Tässä diskurssissa tulee esille se, että Morrissey'n näkemys popmusiikista on varsin eklektinen. Popmusiikin kuolemaa korostamalla hän ikään kuin painottaa omien idoliensa (jotka useimmiten sijoittuvat 1950- ja 1960-luvulle) merkitystä: katse pysyy tiukasti menneisyydessä. Samalla tähän kaikkeen löytyy syyllinenkin: tanssimusiikki tappoi popin ja tähden.

### **5.2.6 Omakuva ja vanheneva poptähti: Arkkipuberteettinen kohtaa "vanhan ja viisaan"**

Janne Mäkelän (1996, 26) mukaan rocktähten ikääntyminen ja siihen liittyvä selviytymisen eetos on nykyisin arkipäivää rock-kulttuurissa. Mäkelä jatkaa: "Viisikymppiset rocktähdet ovat kehilleet oman taiteensa siitä, mitä ja miten tarinoida tiedotusvälineille seksin, huumeiden ja rock 'n' rollin parissa vietetyistä vilpistä vuosista." Tässä diskurssissa käsitelen aihetta tarkastelemalla mm. sitä, miten Morrissey'n roolista vanhenevana poptähtenä puhutaan. Mäkelän lausuman suhteen

voidaan todeta, että Morrissey'n kohdalla tarinointi on juuri tätä, tosin se ei juurikaan sisällä seksiä, huumeita, eikä liioin rock 'n' rollia. Voineeko vuosia edes kutsua villoiksi. Jäljelle tästä kolmiyhteydestä ei jää juuri mitään, mutta Morrisseyhan onkin vasta 41-vuotias.

Merkitysten ristiriitaisuutena haastatteluissa näkyy menneisyys-nykyisyys-tulevaisuus -aihe. Toisaalta Morrisseylle on tärkeää ”tässä ja nyt”, jolla ajattelutavalla hän pyrkii haastatteluissa pois menneisyyden tarkastelusta kuitenkin siinä onnistumatta. Menneisyys-nykyisyys -polaario on eräänlainen kilpaileva diskurssipari. Uran alkuvaiheen haastatteluissa tämä polaario antaa mielikuvan artistista, joka vielä imagonrakennusprosessin alkuvaiheessa vaikuttaa vahvuksiensa suhteen epätietoiselta. Toisaalta menneisyys ja nykyisyys taistelevat toistensa kanssa jatkuvasti. Morrisseyta on joissain yhteyksissä kutsuttu ”ikuisiksi teini-ikäiseksi”. Onko hän siis vieläkin kasvanut aikuiseksi?

---People don't really change, do they? They don't change. And the playground antagonisms are replaced by other... more adult antagonisms. Morrissey haastattelussa: Reynolds (1988a; *Melody Maker*).

The Smithsin alkuvaiheessa Morrissey väittää, että hänen menneisyytensä ei voi kiinnostaa ketään, koska se on kertakaikkisen tylsä (”dramatically dull”) (Pye 1983; *Melody Maker*). Vaikuttaa siltä, että jatkossa Morrissey'n menneisyys kiinnosti mediaa erityisen paljon, eikä tähti kieltäytynyt keskustelemasta aiheesta. Vuonna 1985 Morrissey puolestaan sanoi, että nimenomaan menneisyys on tärkeää, koska tulevaisuus ei näytä kovinkaan houkuttelevalta (Kelly 1985; *New Musical Express*). Menneeseen, ankeudesta huolimatta, oli aina jossain määrin turvallista paeta.

Morrissey siis pohjaakin imagonsa pitkälti kertomuksiinsa uraa edeltävästä elämästään. Vuonna 1987 Morrissey myönsi tuntevansa epävarmuutta tulevaisuutta kohtaan, koska ”mikään ei ole muuttunut” (Du Noyer 1987; *Q Magazine*). Oliko sitten niin, että menestys ja tähteys eivät siis olleetkaan tuoneet sitä, mitä Morrissey ehkä oli odottanut? Simon Reynolds (1988a; *Melody Maker*) vertaa Morrisseyta Sinéad O'Connoriin:

...the way both of you seem to have stopped living in order to document more completely your adolescence.

But my life never really started at any stage – which I know you won't believe, but it's true – so it never really got stopped at any point. But obviously the past is what makes any person. It's because of *your* past that you're sitting there now, with your list on your knee. Not because of the future or the present. I can't *help* thinking about the past. Morrissey haastattelussa: Reynolds (1988a; *Melody Maker*).

Morrissey puhuu jälleen menneisyyden merkityksestä ja siitä, miten hänen elämänsä ei missään vaiheessa edes alkanut. Tällä artisti rakentaa mysteerisyyden auraa; Morrissey ei ainakaan elä tässä maailmassa. Hän myöntää toisaalla toivovansa joskus olevansa tavallinen ("simple drunkard") (Kemp 1991; *Select*).

1990-luvulla Morrisseyta on syytetty valtavirtaistumisesta (esim. Parsons 1993; *Vox*). Mistä tämä johtuu? Morrissey'n musiikki ja laulutekstit sinänsä eivät ole sanottavasti muuttuneet mitenkään: niitä ei voi mielestäni kutsua yhtään enempää "mainstreamiksi" kuin mitä ne olivat 1980-luvulla, vaikka Morrissey'n laulutapa ei ehkä olekaan enää niin radikaali kuin mitä se oli ensimmäisillä The Smiths-singleillä. Johtuuko tämä mielikuva sitten siitä, että Morrissey vanhenee, ja on jo poptähdeksi iäkäs (vaikkakin rokkitähdiksi vasta keski-ikäinen)? Indie-leima kiinnitetään yleensä helposti nuoriin. Lisäksi Morrissey'n suosio on niin ikään varmistanut artistin taloudellisen menestymisen: esimerkiksi Morrissey'n ulkoisessa olemuksessa tämä näkyy ainakin esiintymisasujen valinnassa. Second-hand -vaatetus on vaihtunut Gucciin. Juuri tämän takia joidenkin fanien ja kriitikoiden mielestä Morrissey'n esiintyminen ei ole enää niin uskottavaa. Edustaako tämä imago enää "rehellisesti" sitä työväenluokkaista, elämän allikoista luovuutensa imevää Morrisseyta, jollainen hän oli vielä 1990-luvun alussa? Morrissey'n tapaus muistuttaa osin sitä, miten David Bowielle kävi kun hänestä tuli "tavallisempi".

Morrissey on eittämättä rikas. On selvää, että hän pyrkii edelleen uudentamaan julkisuuskuvansa viittaamalla menneisyyteen. Mäkelä (1996, 25) kirjoittaa Robert Pattisonia siteeraten, että rokkisankari on tai on olevinaan kotoisin alemmasta luokasta, tai ainakin hän halveksii keskiluokkaa. Rahan hyväksyminen merkitsisi paikalleen pysähtymistä ja luovuuden kuolemaa.

Popmusiikin tyylien rajat muuttuivat 1990-luvulla entistä häilyvimmiksi, rajoja rikottiin ja marginaalisuus tarkoitti ennemminkin äärimmäisyyksiä (Hänninen 1999, 35). Tältä pohjalta tarkasteltuna Morrissey eittämättä musiikillisesti kuuluisikin mainstreamiin. Lisäksi Morrissey on entistä valikoidummin antanut haastatteluja, ei niinkään enää ensisijaisesti musiikkilehdille, vaan sellaisille päivälehdille kuten *The Times* ja *The Guardian*. Ehkä myös tämän takia Morrissey'n imago vaikuttaa keskiluokkaistuneen.

Regardless of what you do or what you wear or what you say, if you fall into the public eye however you look appears as an image --- If you have no image, if you become popular and people begin to mimic you, how you dress can seem to be something that's quite manufactured and contrived, which of course it never ever was. I think the image trap is just there and everybody goes into it. It strangles most people. Morrissey haastattelussa: McCormick (1984; *Hot Press*).

Tässä Morrissey siis väittää hänen olevan luonnollisen, eikä mitään imagoa (keinotekoista) ole olemassa. Hänelle imago jo sinänsä vaikuttaa melko kielteiseltä termiltä.

Unfortunately, a lot of people think I did sit in a room with papier-mache and straw and string and created this persona. But nothing has changed. It's still the feeling of being the solitary introvert on the hill and not being part of the McDonald's queue. I still haven't found love or religion. Morrissey haastattelussa: Brown (1991; *Details*).

Morrissey kertoo *Undress*-lehdessä (Webb 1984) haluavansa näyttää ulkoisesti James Deanin ja Oscar Wilden ”risteytykseltä” ja jatkaa, että ”monet teennäiset ihmiset ovat todellisia aarteita”. Morrisseylle ”teeskenteleminen” ei siis välttämättä tarkoita pahaa. Tämä viittaa siihen, että Morrissey'n mielestä myös imago voi siis olla aito. Morrissey puhuikin imagonrakennuksesta jokaisen ihmisen kohdalla, oli tämä kuuluisa tai ei. Hän sanoo ymmärtävänsä, miksi hänen imagonsa The Smithsin alkua ajoilta on iskostunut ihmisten mieliin (Levy 1985; *Record Mirror*). Vuonna 1993 artisti kuitenkin nimenomaan paheksuu sitä, että hänen uransa alun ”kukkais-Morrissey” on jäänyt ihmisille hallitsevaksi mielikuvaksi.

I think the worst misconceptions are that I'm weak and flowery and too poetic for my own good... and also depressing --- I've never experienced one night, one concert which wasn't

a completely exuberant, overblown emotional and loud affair. So, I don't understand this strange notion that I'm some kind of cross-legged folk artist who's lying in a bed of daffodils singing about some twee matters. The opposite is true because all these terms are very submissive and derogatory and I feel that there's more strength, more passion and more anger in my performance than there is in most people's performance. Morrissey haastattelussa: Ali (1993; *Alternative Press*).

Yleensä ottaen tähtikuva muodostuukin hyvin pitkälle ensivaikutelman perusteella eikä Morrissey tee poikkeusta. Vielä vuonna 1999 media viittaa ja vertaa tähteä uran alkuaikojen Morrisseyhin.

Morrisseyta voisi haastattelujen perusteella kuvailla oman tähtikuvansa vangiksi. Tätä tulkintaa puoltaa mm. Simon Reynoldsin toteamus:

---Morrissey can't "develop" as an artist. How can he grow when his very being is constructed around the petulant refusal – "I won't grow up"? The refusal to be responsible and motivated, to get a job, to take on the brutalisation and disenchantment entailed in "gainful" employment. The refusal to collude in the state of dreamlessness that is adulthood, even to the pyrrhic point of clinging stubbornly to the state of being unsatisfied, forever. Having perfected this petulant stance, all he can do is *reiterate* it – with a self-deprecating acknowledgement of the onset of self-parody, "Stop Me If You Think You've Heard This One Before". Not that Morrissey's misery is something we simply identify with. What The Smiths were about was narcissism, damaged, exploding back with a defiant fantasy of martyrdom. The Smiths seduce us into aspiring to the same heroic pitch of failure and exile. The tragedy of The Smiths is that Morrissey can only become the victim of the perfection of his style. Like Jagger, like Rotten he is condemned to live out its pantomime forever. (Reynolds 1987, 28; *Melody Maker*.)

Reynolds pönkittää tällä muuttumattomuutta, joka viittaa ensinnäkin mielikuvaan arkkipuberteettisesta hahmosta. Tämä korostuu myös sen takia, että Morrissey viittaa toistuvasti menneisyyteen. Toisaalta tällainen muuttumattomuus, tähteyden vankina pysyminen, oman tyylin säilyttäminen, antaa viitteitä auteurista. *Musician*-lehden haastattelu (Dieckmann 1991) ylläpitää samanlaista Morrissey'n imagoa. Morrissey ei pysty, halusi hän sitä tai ei, irtautumaan Dieckmannin mukaan julkisuuskuvastaan, koska hän edelleen "ruikuttaa", mikä taasen ei sovi kolmikymppiselle (miespuoliselle) rocktähdelle. Mielenkiintoista kommentissa on se, että kirjoittaja ikään kuin itse irtisanoutuu musiikkilehden kontekstista. Tämä on erityisen tyypillistä haastattelujen



kerronnassa: toimittajat painottavat monesti sitä, että media pitää yllä tietynlaista kuvaa artistista. Samalla he kuitenkin itse ”syyllistyvät” perinteen jatkamiseen.

Morrissey vastustaa ajatusta taiteellisesta kehityksestä, ja näin ollen muutoksesta (Reynolds 1988a; *Melody Maker*). Muuttumattomuudesta kertoo niin ikään se, että Morrissey kieltäytyy tähteyden kliseistä; toisaalta vapaaehtoisesti, toisaalta koska ei muuhun pysty (mm. Morley 1988; *Blitz*, *Rock Sound* 1993, Bracewell 1999; *The Times Magazine*).

Morrissey pohtii omaa imagoaan:

*Is it strange to be in your 30's and still feel like a teenager?*

Yes, because I always had a high expectation that I would go through magical transformations into adulthood and on to less trivial things, shall we say. But unfortunately, that hasn't happened. I think your seventeenth year stays with you for the rest of your life, for better or worse, and you just learn how to cope with that. We all of us carry an image inside ourselves of how we'd like to be. But sadly, that image is always unreachable, totally unreachable. Morrissey haastattelussa: Dieckmann (1991; *Musician*).

---when you've struck the grand old age of 33, you have to come to some basic conclusions about your lifestyle and practically every night of my life has been the same, so it's not as if I've had ups and downs. The day always ends the same way, with exactly the same scenario. I'm closing the door and putting the lights out and fumbling for a book. And that's it. I find that very unfortunate, but then, I could have a wooden leg. Morrissey haastattelussa: Thomas (1992; *Spin*).

Molemmassa esimerkeissä vahvistuu edelleen se mielikuva, jonka mukaan Morrissey on pettynyt sekä aikuisuuteen että kuuluisuuteen. Hänen mielestään jokaisen ihmisen itsestään muodostama mielikuva on saavuttamaton. Ihminen on aina matkalla, etsimässä omaa itseään, eikä tunnista itseään edes peilikuvasta. Tälläkin perusteella Morrisseyta voisi kutsua jollain tapaa juurettomaksi. Kuuluisuuden ja tavallisuuden yhdistäminen on Morrissey'n dilemma. Kuuluisuudesta huolimatta hänen yksityiselämänsä ei ole juurikaan muuttunut.

*Q*-lehdessä (Maconie 1994, 98) Morrissey tuo oikeastaan ensimmäisen kerran esille sen, että muutosta on tapahtunut ("despite how I look, I'm not a teenager") ja että hän on päässyt eroon menneisyyden haamusta, The Smithsin aikaisesta imagostaan. Laulaja kuvaa *Select*-lehdessä (Harrison 1994, 78) *Vauxhall And I* -levynsä tuottaneen sellaista mielihyvää, jota mikään aiempi levy ei ole hänelle tuonut. Tässä saattoi olla kyse siitä "avioliitosta", josta Morrissey oli aiemmin puhunut. Albumi oli menestys niin kaupallisesti kuin kriitikoidenkin mielestä. Tämä muutoksen myöntäminen mahdollistaa myös sen, että Morrissey toteaa, ettei hän enää ole kiinnostunut kuuluisuudesta: "Fame was the spur, but it isn't now. I actually find it slightly embarrassing and a slight infringement." (Shaw 1994, 104; *Details*.) Sama haastattelu paljastaa, että Morrissey, toisin kuin poptähtien odotetaan, näyttää aina vain paremmalta mitä vanhemmaksi hän tulee. *The Times* pohtii Morrissey'n tähtikuvaa. Ulkonäkö, jota kuvaillaan viitaten Morrissey'n vanhenemiseen, ei vastaa artistin käytöstä:

With his lantern jaw and thinning quiff now beginning to make him look like the kind of middle-aged Northerner you would expect to find drinking stout and smoking a pipe in the local snug, Morrissey delivers his outlandish comments in a gently chiding tone. He actually drinks mineral water and has never smoked. A surprisingly tall, willowy figure, he combines unbridled egocentricity with a mildly deferential air. Much of what he says is accompanied by a mischievous sparkle in his eye. You mustn't call Morrissey an "act", let alone a "pop star" --- most will know of him, but none could name, let alone whistle, any of his 18 hits. (Sinclair 1995; *The Times*.)

Toimittaja tuo selvästi julki oman mielikuvansa Morrissey'sta popmaailmasta ulkona olevana "julkiksena" eikä puhu hänestä laulajana. "Julkiksen" määritelmä sisältää yleensä käsityksen siitä, että henkilö on "tunnettu tunnettuudestaan". "Uhkaavasta" ikääntymisestä merkinä oli myös kysymys Morrissey'n vetäytymissuunnitelmista. Huhuja uran päättymisestä oli liikkeellä erityisesti henkilökohtaisen ripittäytymisen, *Vauxhall And I* -albumin jälkeen. Kysymyksiin siitä, haluaako Morrissey "rocknestorin" leiman, hän vastasi osittain sekä myöntävästi (Sinclair 1995; *The Times*) että kieltävästi:

Not particularly, because the celebration of those people is that they are still alive and they go on and on about how healthy they are as if it's a miracle. That's not for me. I don't want

to stick around longer than necessary. So why are *you* still here, I can hear millions of people saying. The Rolling Stones are an industry and nothing more. I've met Keith and Mick and they were very, very nice. The only useless thing is the music. Do people listen? Part of me thinks that the notion of pop and rock being for young people is very true.

*You favour a compulsory retirement age then?*

Yes, I do. It should be whatever age I'm not. Morrissey haastattelussa: Maconie (1995, 108; *Q Magazine*).

Oman julkisuuskuvan pohtiminen palaa spiraalinomaisesti takaisin kysymykseen autenttisuudesta ja aitoudesta. *The Big Issue* -lehden haastattelua lukiessa tuntuu siltä, että paljoakaan ei ole muuttunut sitten vuoden 1983. Morrissey vannoo edelleen aitoutensa nimeen ja kutsuu itseään ”tienvarsiharvinaisuudeksi” (Crossing 1997; *The Big Issue*). Pohdinta Morrissey'n julkisuuskuvan muutoksesta ja hänen omasta käsityksestään asiaan päättyköön artistin toteamukseen *The Irish Times* -lehdessä: tarina Morrisseyta on vielä puoliksi kertomaton.

*Ever thought of writing an autobiography?*

Yes, and I have started it. There are so many points to settle. I just don't think it would ever make the shelves – there'd be writs flying all over the place. There are so many things that I have never stated. The Morrissey story is still a half untold story. Even though I've had acres and acres of press over the years, there's still a great deal I want to say. Morrissey haastattelussa: Boyd (1999; *The Irish Times*).

Tässä diskurssissa olen pohtinut sitä, millä tavalla Morrissey rakentaa julkisuuskuvansa perustaen sen muuttumattomuuteensa. Morrisseyille imago on kahtalainen: toisaalla hän myöntää sen olevan rakennettu, toisaalta taas hän väittää, että mitään imagoa ei ole olemassa. Tulos on jälleen sama: kaikki on *häntä*. Aineistossa tulee esiin kuitenkin se, että Morrissey tavalla tai toisella pysyy jatkuvasti The Smithsin alkuaikojen imagonsa vankina. Vasta v. 1994 hän puhuu tapahtuneesta muutoksesta, jolloin hän myös pystyi vapautumaan suosion kahleista. Kaikesta huolimatta Morrissey vaikuttaa pettyneeltä sekä kuuluisuuteen että aikuisuuteen. Dilemma piilee siinä, että vaikka Morrissey on usein korostanut lapsuutensa ja teini-ikänsä ankeutta ja sitä, kuinka hän tuota aikaa vihaa, hän kuitenkin palaa siihen jatkuvasti. Tulevaisuus ei näytä Morrisseyta kiinnostavan, ts. hän ei näe tulevaa. Tämä on selkeä yhtymäkohta popmusiikin ja -tähtien kuoleman diskurssiin. Morrissey ei tähteyden

”todellisuudessaan” halua vanheta, vaan kiinnittyy tähden näennäiseen muuttumattomuuden ideaaliin. Tästä vanhenemisen ongelmasta kertoo mielestäni jollain tapaa ja osittain ristiriitaisestikin myös se, että Morrissey on viime vuosina julkaissut useita kokoelmalevyjä. Tulevaisuus ei ole edes aavikolla näkyvä kangastus. Ja mitäpä siitä, Morrissey'n palapeli on vielä aukkoja täynnä.

## 6. JOHTOPÄÄTÖKSET

Tutkimuksessa olen tarkastellut englantilaisen popartistin, laulaja ja tekstintekijä Morrissey'n julkisuuskuvaa lehdistössä diskurssianalyttisesti. Tutkimus osoittaa kaikella tavalla ensinnäkin englantilaisen populaarimusiikkijulkisuuden fragmentaarisuuden. Laaja aineisto ja se, että tutkimus ei ole rajoittunut mihinkään yhteen teemaan, puhumattakaan tutkimuskohteeni kompleksista julkisuuskuvasta, on puolestaan aiheuttanut sen, että diskursiivinen kokonaisuus voi vaikuttaa hyvinkin vaikeasti hahmotettavalta. Tässä luvussa pyrin sijoittamaan Morrissey'n diskursiivisesta ”keitoksesta” rakentuvan julkisuuskuvan laajempiin yhteyksiin, kontekstuaaliselle kentälle. Keskeistä on tarkastella sitä, miten Morrissey sijoittuu englantilaisen populaarimusiikin kentällä: mitä perinteitä hän on jatkanut ja millaisia uusia elementtejä hän on mahdollisesti popmusiikkikulttuuriin tuonut.

Haastatteluaineistosta erottui kuusi diskurssia, jotka kaikki lomittuvat jollain tavalla toisiinsa. En yrittänytkään väkivalloin rajata aiheita kuulumaan vain yhteen diskurssiin, vaan toin esille sen, kuinka diskurssit nivoutuvat tiiviisti toisiinsa. Osittain tästä syystä diskurssit rakentuivatkin laajoiksi kokonaisuuksiksi, joita työstin lähinnä dialogisesti. Diskurssien laajuus on ensi sijaisesti merkki Morrissey'n julkisuuskuvan monimuotoisuudesta.

Morrissey'n kuudesta keskeisimmästä diskurssista ensimmäisenä esittelin mediadiskurssin, joka käsittää artistin näkemykset median uhrina olemisesta, median petollisuudesta, artistin puolustautumisaspektin ja median näkemisen mahdollisuutena. Nämä aladiskurssit kietoutuvat toisiinsa. Tässä diskurssissa ilmenee se, miten Morrissey irrottautuu mediasta, mutta on samalla tiukasti siitä riippuvainen ja sen määriteltävänä. Artisti siis asettaa itsensä median ”yläpuolelle” ja näin rakentaa kuvaa individuaalisuudesta ja boheemiudesta. Toisaalta esille tulee selkeästi se, millä tavalla media on artistin ”elinehto”. Morrissey'n suhteesta mediaan tekee kiinnostavan se, että artisti ei omien sanojensa mukaan tee eroa yksityisen ja julkisen välillä. Onko sitten niin, että juuri tämän takia Morrissey jatkuvasti puhuu mediasta: hän ei ota vastaan mahdollista kritiikkiä poptähtenä, vaan ”omana itsenään”, mikä taas johtaa siihen, ettei hän voi vain kohauttaa olkapäitään. Esiin tulee median ja ”lähteen” vastavuoroisuuden epätasapaino: Morrissey'n mukaan media vääristelee ”totuutta” siitä huolimatta, että hän

on kaikissa yhteyksissä rehellinen. Morrissey ja media eivät kuitenkaan ole niin kaukana toisistaan kuin miltä ensin saattaisi näyttää. Molempien aseena tuntuvat olevan dramatisointi ja liioittelu. Ehkä juuri siksi niin Morrissey kuin mediakin näyttävät elävän jatkuvassa viha-rakkaussuhteessa.

Morrissey'n toinen diskurssi rakentuu autenttisuuden ja auteurismin teemoille. Olennaisinta on artistin tavallisuuden korostuminen; yksityisen ja julkisen välillä on veteen piirretty raja, jos sitäkään. Morrisseyssa kaikki on *häntä itseään*. Autenttisuutta rakennetaan niin ikään puhumalla Morrisseysta ”ulkopuolisena”. Tässä diskurssissa ilmenee myös se, miten Morrissey toisaalta irrottautuu tähteydestä ja selvästi pyrkii rakentamaan auteurin auraa. Toisaalta kuitenkin Morrisseyssa on sekä tähden että auteurin elementtejä. Haastatteluissa Morrissey'n yksityispersoonasta keskustellaan huomattavan paljon. Hän on sekä tavallinen että erikoinen (ambivalentti), mutta myös omanlaisensa tyylin rakentanut pitkän linjan artisti, auteur, joka sanoutuu irti ”systemistä”. Morrissey täyttää mielestäni Roy Shukerin auteurille määrittelemät kriteerit, joihin kuuluvat innovatiivisuus, omien laulujen tekeminen ja esittäminen, tuotantoprosessin kontrolli sekä oman linjan ja korkean profiilin säilyttäminen läpi uran.

Morrissey'n taiteilijakuva rakentuu pitkälti myytistämisen pohjalle, mikä jatkaa poplören perintöä (”romanttisesta poploresta” on kirjoittanut mm. Kari Kallioniemi 1990, 49). Morrissey on niin sankari kuin anti-sankarikin ja individuaalisuuteen pyrkivä visionääri, joka jo varhain ”tiesi” tulevaisuutensa popartistiksi. Hän ei kirjoita lauluja pelkästä halusta, vaan siksi, että hänen *täytyy*. Työväenluokkaiseen taustaansa viitaten Morrisseylla ei ole muuta mahdollisuutta. Artisti kietoo itsensä voimakkaasti työväenluokkaisuuteen, mutta pyrkii siitä myös pois. Vastakohtaisuudet näkyvät tässä diskurssissa myös mm. siinä, että artistin käyttövoimana on samaan aikaan sekä oma viha ja vastenmielisyys kaikkea normaalia kohtaan että konserttikokemuksissa näkyvä fanien rakkaus laulajaa kohtaan, mikä tulee esiin mm. ”kosketusmaniana”. Vaikuttaa siltä, että Morrissey on jatkuvalla matkalla ”popturistina”. Hän sijoittuu jonkinlaiseen ”välitilaan” esimerkiksi siitä syystä, että hänessä kohtaavat niin fanius kuin poptähteyksin.

Seksuaalisuusdiskurssi on Morrissey'n diskursseista monitahoisin. Morrissey'n julkisuuskuvat käsittää samaan aikaan sekä aseksuaalin että seksisymbolin ja lähes kaikki variaatiot siltä väliltä. Morrissey'n seksuaalisuusdiskurssia voidaan selittää

artikulaatioteorian avulla. Diskurssi osoittaa, että Morrissey sekoittaa seksuaalisuuden ja sukupuolisuuden korttipakan täysin. Hän rikkoo perinteiset konventiot ja mahdollistaa näin uudenlaiset kytkennät. Seksuaalisuusdiskurssi osoittaa niin ikään sen, että tämänkaltaisella dis- ja reartikuloinnilla, erilaisilla seksuaalisuuden ja sosiaalisen sukupuolisuuden representaatioilla, Morrissey paitsi tekee eron muihin artisteihin, myös mahdollistaa hyvin laajan yleisön.

Popdiskurssi, johon olen kytkenyt niin Morrissey'n suhteen musiikkiin, musiikkiteollisuuteen ja idoleihinsa kuin keskusteluun popmusiikin ja –tähten kuolemasta, osoittaa sen, miten Morrissey jatkuvasti liittää itsensä menneeseen ja tällä tavalla korostaa historian tärkeyttä. Hän rakentaa julkisuuskuvansa mm. viittaamalla ihailemiinsa henkilöihin, joita hän ja myös toimittajat kuvailevat siten, että lukijalle syntyy mielikuva idolien ja artistin yhteisistä ominaisuuksista. Aladiskursseista suhde musiikkiteollisuuteen vastaa pitkälti Morrissey'n tapaa puhua mediasta. Morrissey on näissä diskursseissa moderni nostalgikko sekä romantisointiin pyrkivä individualistinen boheemi, joka osoittaa turhautumisen nykypopulaarimusiikkiin puhumalla kulttuurisesta erämaasta ja tähden kuolemasta.

Tarkasteltaessa Morrisseytä vanhenevana pop-tähtenä voidaan todeta, että diskursseissa toistuvat menneisyyden, nykyisen ja tulevan välinen kamppailu. Samalla kun useat journalistit ovat kuvailleet Morrisseytä oman imagonsa vangiksi, myös Morrissey'n oma menneisyyden ja muuttumattomuuden korostaminen puhuu väitteen puolesta. Niin ikään se on jälleen merkki auteurista. Menneisyyden tärkeys voi olla merkki siitäkin, että tähti ei halua vanheta. Onhan niin, että pop- ja rocktähten vanheneminen on aina jollain tapaa pelottavaa ja jopa häpeällistä, sillä taustalla vaikuttaa joka tapauksessa ihanne ikuisesta nuoruudesta ja kyvykkyydestä. Morrissey rakentaa julkisuuskuvansa pitkälti vedoten yksityisen ja julkisen välisen eron poissaoloon: ei siis ole olemassa varsinaisesti yksityistä Morrisseytä ja popartisti-Morrisseytä, vaan vain yksi Morrissey. Kuitenkin tarkastelemani Morrissey on tässä tutkimuksessa nimenomaan popartisti, pop-tähti. Onko sitten niin, että koska Morrissey näyttää olevan hyvin kiinnittynyt omaan tähteyteensä ja sen rakentamistapoihin mm. korostamalla popmusiikin tärkeyttä ja idoleitaan, vanheneminen ja tulevaisuuden kohtaaminen vaikuttaa entistä vaikeammalta? Hän ikään kuin kohtaa tulevaisuuden tähteyden elementissä, näennäisessä todellisuudessa. Mielenkiintoista on se, että Morrissey'n idolijoukkokin

koostuu lähinnä suhteellisen nuorena kuolleista, ja siten ”ikuisen nuoruuden” säilyttäneistä henkilöistä.

Tutkimuksen alussa asetin itselleni kunnianhimoisen tavoitteen selvittää sitä, mikä tekee Morrisseyta suosittu popartistin. Morrissey'n julkisuuskuvan sirpaleita hamuamalla olen tullut siihen tulokseen, että juuri tämä sirpaleisuus selittää Morrissey'n suosion ainakin osittain. Mikäli artisti olisi ”selitettävissä” yksinkertaisella tavalla, hän ei varmasti olisikaan niin suosittu. Morrissey'n julkisuuskuvan olennainen piirre on sen monipuolisuus ja ristiriitaisuus. Mistä tämä ristiriitaisuus sitten kertoo? Morrissey'n julkisuuskuvaa rakentavat elementit eivät itsessään ole pohtähteydessä mitenkään ainutlaatuisia, vaan tärkeää on se tapa, jolla Morrissey ja media nivovat nämä elementit toisiinsa muodostaen näennäisesti ”kokonaisen” popartistin ”todellisen” julkisuuskuvan. Vaikka olen useaan otteeseen tutkimuksen kuluessa puhunut julkisuuskuvasta sirpalemaisena, ei se tarkoita sitä, etteikö julkisuuskuvaan ja tutkimuskohteeseen voisi saada jonkinlaista otetta. Juuri artikulaatio-käsitteen avulla popartistin julkisuuskuvaa voidaan ymmärtää.

Tutkimusprosessin edetessä kiinnitin tavallista herkistyneemmin huomiota Morrissey'n ohella myös muihin populaarimusiikin ilmiöiden julkisuuskuvan rakentamistapoihin. Aloittaessani kirjoittamaan tätä lukua olin edellisenä päivänä törmännyt kahteenkin eri haastatteluun, joissa kummatkin artistit (Sinéad O'Connor ja Steely Dan) toivat esille hyvin samanlaisia tapoja rakentaa esimerkiksi autenttisuuden ja auteurin auraa kuin mitä olin omassa tutkimusaineistossani havainnut Morrissey'n tekevän. Vaikuttaakin siltä, että tässä tapauksessa Morrissey ei mitenkään eroa ”keskiverto” haastateltavasta. On periaatteessa aivan sama, lukeeko haastattelua HIM-yhtyeen Ville Valosta tai Morrisseyta; molemmat vakuuttavat olevansa ainutlaatuisia popmusiikin kentällä. Näin varmasti onkin. Kahta samanlaista artistia kun ei maailmaan mahdu – kukaan ei voi kopioida toista täydellisesti. Näin ollen jokaisella on myös omanlaisensa julkisuuskuvat, vaikka se sanoiksi saattamisen yhteydessä alkaakin muistuttaa toisista artisteista. Tämä puolestaan on väistämätöntäkin. Jokaisen artistin julkisuuskuvaa olisikin tarkkailtava kontekstuaalisessa ympäristössä, ei siitä irtautuneena. Vaikka Morrissey'n julkisuuskuvat onkin fragmentaarinen, siinä toistuu kuitenkin keskeisiä populaarimusiikin historiaan kuuluvia elementtejä.



Morrissey jatkaa brittiläisen popmusiikin perinnettä tähtikuvaansa rakentamalla. Hän on ulkopuolinen, kaiken yläpuolella oleva boheemi ja dandy, niin moderni individualisti kuin postmoderni uusauteurkin. Individualismi on perinteisesti kuulunut englantilaisuuden ihanteisiin, ja Morrissey osoittaa diskursseissa tämän elementin hyvin selkeästi omakseen. Hän korostaa erilaisuuttaan rakentamalla julkisuuskuvansa pop-tähteyden vanhoista elementeistä kuitenkin niin, että järjestää nämä elementit omalla tavallaan. Morrissey tekee postmodernin nimenomaan hänen julkisuuskuvansa moneus ja tietynlainen leikittely ja kokeilun asenne. Esimerkiksi Morrissey'n viittaukset idoleihin ja heidän tuotantonsa niin haastatteluissa kuin lauluteksteissäkin ovat merkki hänen tavastaan luoda sirpalemaisesta elämänalueiden kirjosta jotain ”kokonaista”. Tässä lienee yksi Morrissey'n artistisuuden kulmakivistä; hän onnistuu nivomaan hyvinkin erilaisia elementtejä yhteen uskottavaksi esitykseksi, jota hän kutsuu ”todellisuudeksi”. Kiehtovuutta luo juuri se, että Morrissey voi hetkenä minä hyvänsä siteerata haastattelussa Oscar Wildea tai laulaa Shelagh Delaney'n sanoin. Toisaalla hän voi samaan aikaan olla sekä maailman yksinäisin ihminen että palvotuun popjumala. Tämä tapa tuntuu soveltuvan Morrisseylle ikään kuin ”luonnollisesti”, uskottavasti. Toinen Morrissey'n valteista on eittämättä se, että hänen julkisuuskuvansa perustuu pitkälti yksityiseen, henkilökohtaiseen elämäntyylisiin. Julkinen ja yksityinen sekoittuvat, ja näin Morrissey rakentaa tähteyttä, eikä ole enää ”pelkkä” kuvapersoonaa. Morrissey'n tapaus osoittaa sen, että pop-tähteyden ja auteurismi eivät sulje toisiaan pois, vaan julkisuuskuvat voi rakentua näiden yhdistelmästä.

Morrissey taistelee valtavirran paineita vastaan korostamalla riippumattomuuttaan (niin levybisneksessä kuin median maailmastakin) ja irtautumistaan tähteyden kliseistä. Morrissey sijoittuu monella tapaa eräänlaiseen ”välitilaan”. Vaikka häntä voidaan popartistina yrittää määritellä, häneen ei kuitenkaan pysty saamaan täydellistä otetta. Erityisen kiinnostavan Morrissey'n pop-tähteydestä tekee se, että tällaisista ristiriitaisista elementeistä huolimatta artisti on pystynyt ylläpitämään uskottavuutensa, mistä on osoituksena laaja yleisö. Morrissey esiintyy riippumattomana, independent-artistina nykyään erityisen korostuneesti siksi, että hänellä ei ole levytyssopimusta. Vaikka Morrissey'n voidaan jossain mielessä sanoa keskiluokkaistuneen taloudellisen vaurastumisensa myötä, hän edelleen imuroi ”tavallisen” (työväenluokkaisen) ihmisen tuntemuksia ja palauttaa ne takaisin yleisölle lauluissaan ja muussa julkisessa esiintymisessään. Morrissey'n julkisuuskuvat muistuttaa mm. brittiläisestä 50- ja 60-

luvun elokuvan ”uuden ajan realismista”. Hän dokumentoi paitsi yksityisiä, myös yhteiskunnallisen todellisuuden jännitteitä kuitenkin niin, että pyrkii rikkomaan työväenluokan rakenteita ja mahdollistaa tällä tavalla jonkinasteisen vapautumisen. Varmasti juuri tämän takia niin moni fani on sanonut, että Morrissey laulaa juuri niistä asioista ja sillä tavalla kuin he itse ajattelevat, mutta joita he eivät ole koskaan osanneet tai uskaltaneet ”pukea sanoiksi”.

Morrissey'n julkisuuskuva on fragmentaarisuuden ominaisuudessaan 1980- ja 1990-lukujen postmodernin popmusiikkijulkisuuden ”tuote”. Johan Fornäs (1998, 15) puhuu medioitumisesta, kulttuurin sidonnaisuudesta viestinnällisiin medioihin, jonka seurauksena symbolien, tekstien ja diskurssien merkitykset ovat muuttuneet entistä ongelmallisemmiksi, mutta samalla ne ovat kuitenkin nousseet huomion polttopisteeseen. Mediateksteille on ominaista niiden refleksiivisyys. Ne ottavat teemoikseen yhä useammin itseään peilaavat ihmiset: ne esittävät subjekteja, jotka puhuvat siitä, keitä he ovat, tai ne luovat avoimia, epävakaita tai kompleksisia omakuvia (ibid., 253). Morrissey'n julkisuuskuvan postmodernisuus näkyy paitsi kuvan moneutena, myös julkisen ja yksityisen välisen rajan häilyvyytenä. Morrissey operoi paitsi yksityisen ja julkisen, myös mm. tavallisuuden ja ainutlaatuisuuden, ”autenttisen” ja illusionaarisen imagon leikkauspisteessä. Juuri se seikka, että Morrissey ei kallistu näiden poolien jommalle kummalle puolelle, vaan taiteilee niiden välillä, on varmasti yksi tärkeimmistä syistä Morrissey'n menestykselle ja pitkälle uralle.

## LÄHTEET

### Kirjallisuus

- BARTHES, Roland 1977. The Grain Of The Voice. Teoksessa: *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Ed. Simon Frith & Andrew Goodwin. London, Routledge. 1990. S. 293-300.
- BERGER, Arthur Asa 1997. *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. Thousand Oaks, Sage Publications.
- BRACEWELL, Michael 1998. *England Is Mine: Pop Life in Albion from Wilde to Goldie*. London, Flamingo.
- BUXTON, David 1983. Rock Music, the Star System, and the Rise of Consumerism. Teoksessa: *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Ed. Simon Frith & Andrew Goodwin. London, Routledge. 1990. S. 427-440.
- CLOONAN, Martin 1998. What Do They Know of England? "Englishness" and Popular Music in the Mid-1990s. Teoksessa: *Music On Show*. Ed. Helmi Järviluoma & Tarja Rautiainen. S. 66-72.
- DYER, Richard 1979. *Stars*. London, BFI.
- DYER, Richard 1993. *The Matter of Images: Essays on Representation*. London, Routledge.
- EERIKÄINEN, Hannu 1998. Tarmo Malmberg – melankolinen modernisti. Teoksessa: *Mediatieteen kysymyksiä 2: Kirjoituksia modernista ja postmodernista kulttuurista*. Toim. Sam Inkinen, Eva Sundgren & Mauri Ylä-Kotola. Lapin yliopisto. S. 407-454.
- ESKOLA, Jari & SUORANTA, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere, Vastapaino.
- FORNÄS, Johan 1998. *Kulttuuriteoria: Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Tampere, Vastapaino.
- FRITH, Simon 1988. *Rockin potku*. Jyväskylä, Vastapaino.
- FRITH, Simon 1989. *Music For Pleasure: Essays In The Sociology Of Pop*. Cambridge, Polity Press.
- FRITH, Simon 1996. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford, Oxford University Press.
- GOODWIN, Andrew 1988. Sample And Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction. Teoksessa: *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Ed. Simon Frith & Andrew Goodwin. London, Routledge. 1990. S. 258-273.

- GROSSBERG, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät: Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Tampere, Vastapaino.
- GROSSBERG, Lawrence & WARTELLA, Ellen & WHITNEY, D. Charles 1998. *Media Making: Mass Media in a Popular Culture*. London, Sage Publications.
- Guinness Rockopedia* 1998. The Ultimate A-Z of Rock & Pop. London, Guinness Publishing.
- HALONEN, Irma Kaarina 1999. *Matka journalismin sukupuolittumisen strategisille alueille*. Tampere, Tampereen yliopisto.
- HASLAM, Dave 1999. *Manchester England: The Story of the Pop Cult City*. London, Fourth Estate.
- HEINIÖ, Mikko 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä: Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975-1985*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- HIRSJÄRVI, Sirkka & REMES, Pirkko & SAJAVAARA, Paula 1997. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki, Kirjayhtymä.
- JAAKKOLA, Paula 1999. *Tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuva ja tähteys lehdistössä vuosina 1985 - 1998. Diskurssiteoreettinen lehdistöanalyysi*. Musiikkitieteen pro gradu –tutkielma. Helsinki, Helsingin yliopisto.
- JOKINEN, Arja & JUHILA, Kirsi & SUONINEN, Eero 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere, Vastapaino.
- JOKINEN, Arto 1995. Potentiaalinen peto: Police-aurinkolasimainoksen maskuliiniset merkit. Teoksessa: *Aatamin puvussa*. Toim. Mikko Lehtonen. Tampere, Tampereen yliopisto. S. 89-102.
- KALLIONIEMI, Kari 1990. *Dandy, soul-mies ja rock-sankari*. Helsinki, Kansan Sivistystyön Liitto.
- KALLIONIEMI, Kari 1998. *“Put the Needle on the Record and Think of England” - Notions of Englishness in the Post-War Debate on British Pop Music*. Academic Dissertation: Cultural History, School of History. Turku, University of Turku.
- KARVONEN, Erkki 1997. *Imagologia: Imagon teorioiden esittelyä, analyysiä, kritiikkiä*. Tampere, Tampereen yliopisto.
- KARVONEN, Erkki 1999. *Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Tampere, Gaudeamus.

- KOIRANEN, Sirpa 1993. Musiikkiarvostelijan kielenkäyttö kulttuuriarvojen heijastajana. Teoksessa: *Musiikkijournalismi: Musiikin ja median kohtaamisia*. Toim. Erkki Lehtiranta & Kristiina Saalonen. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. S. 86-100.
- KYLKISALO, Hannu 1996. *Viattomuuden aika - Steven Morrissey'n laulutekstien intertekstuaalisista suhteista*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- LEHTONEN, Mikko 1998. *Merkitysten maailma: Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. 2. painos. Tampere, Vastapaino.
- LÖYTTY, Olli 1995. Tarzan: herras- vai apinamies. Teoksessa: *Aatamin puvussa*. Toim. Mikko Lehtonen. Tampere, Tampereen yliopisto. S. 141-158.
- MAKKONEN, Olli-Erkki 1995. Clive Barkerin koominen ja groteski maailma. Teoksessa: *Musta lammas: kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia, N:o 8. Saarijärvi, Joensuun yliopisto. S. 216-241.
- MARCUS, Greil 1989. We Are the World? Teoksessa: *Zoot Suits and Second-Hand Dresses: An Anthology of Fashion and Music*. Ed. Angela McRobbie. London, Macmillan. S. 276-282.
- MIDDLES, Mick 1988. *The Smiths: The Complete Story*. London, Omnibus Press.
- MIDDLETON, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Open University Press.
- MORRISSEY, Steven 1981. *James Dean Is Not Dead*. Manchester, Babylon Books.
- MÄKELÄ, Janne 2000. Ismo: Suomalaisen rock-ateurismin jäljillä. Teoksessa: *Pohjan tähteet: Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*. Toim. Hannu Salmi & Kari Kallioniemi. Helsinki, Gummerus. S. 212-233.
- NEGUS, Keith 1996. *Popular music in theory: An introduction*. London, Wesleyan University Press.
- O'SHAUGHNESSY, Michael 1999. *Media and Society: An Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- REYNOLDS, Simon 1985. New Pop and Its Aftermath. Teoksessa: *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Ed. Simon Frith & Andrew Goodwin. London, Routledge. 1990. S. 466-471.
- ROGAN, Johnny 1992. *Morrissey & Marr: The Severed Alliance*. London, Omnibus Press.
- ROWE, David 1995. *Popular Cultures: Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*. London, Sage Publications.

- SHUKER, Roy 1994. *Understanding Popular Music*. London, Routledge.
- STEINBOCK, Dan 1981. *Narsismin fasismi*. Jyväskylä, Gummerus.
- STERLING, Linder 1992. *Morrissey Shot*. New York, Hyperion.
- SÖDERLING, Trygve & RITAMÄKI, Tapani 1990. *Som en smutsig hund. Rock-antologin*. Hangö, Editum.
- VALTONEN, Sanna 1998. Hyvä, paha media: Diskurssianalyysi kriittisen mediatutkimuksen menetelmänä. Teoksessa: *Media-analyysi: Tekstistä tulkintaan*. Toim. Anu Kantola, Inka Moring & Esa Väliverronen. Tampere. S. 93-121.
- WICKE, Peter 1990. *Rock Music: Culture, aesthetics and sociology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- VIRTANEN, Leea 1999. *Ellun kana ja Turusen pyssy*. Porvoo, WSOY.

### **Lehtiartikkelit**

- HARRISON, Andrew 1994. Hand In Glove. *Select*, May, 70-78.
- HUBBS, Nadine 1996. Music of the "Fourth Gender": Morrissey and the Sexual Politics of Melodic Contour. *Genders* 23, 266-296.
- HÄNNINEN, Ulla 1999. Tuote nimeltä Britannia. *Yliopisto* 11, 34-36.
- JONES, Allan 1984. The Blue Romantics. *Melody Maker*, 3 March, 24-25.
- KARVONEN, Erkki 1993. Koplataan, koplataan! Eräs muotoilu artikulaatioteoriasta. *Tiedotustutkimus* 3, 17-30.
- KOIVISTO, Outi 1997. Muusa/muusikko: Tori Amos populaarimusiikin naamiaisissa. *Musiikin Suunta* 19 (3), 17-28.
- LEBOFF, Gary 1987. Goodbye Cruel World. *Melody Maker*, 26 September, 26-27.
- MACONIE, Stuart 1994. Hello, Cruel World. *Q Magazine*, April, 92-99.
- MACONIE, Stuart 1995. "Do You Fu\*@in' Want Some?" *Q Magazine*, September 1995, 102-108.
- Melody Maker* 1985. Trial By Jury. 16 March, 23-26.
- MÄKELÄ, Janne 1996. Poptähti on aito asia: Näkökulmia poptähteyden kulttuuriseen tutkimukseen. *Kulttuuritutkimus* 13 (2), 20-27.

MÄKELÄ, Janne 1999. Tähtisumun taakse: Reittejä populaarimusiikin tähti-ilmiön kulttuuriseen tutkimukseen. *Musiikin suunta* 21 (4), 12-21.

NYLÉN, Antti 1999. Steven Morrissey'n kuvamaailma: pop, nostalgia ja persoona. *Kuva* 2, 54-56.

PEKKILÄ, Erkki 1996. Etnomusikologia ja mediatodellisuus. *Etnomusikologian vuosikirja* 1996 (8), 227-241.

PYE, Ian 1983. Magnificent Obsessions. *Melody Maker*, 26 November.

REYNOLDS, Simon 1987. How Soon Is Now? *Melody Maker*, 26 September, 28.

SHAW, William 1994. Homme Alone 2. *Details*, April, 102-106, 168-169.

STRINGER, Julian 1992. The Smiths: repressed (but remarkably dressed). *Popular Music* 11 (1), 15-26.

TIAINEN, Milla 1998. Norsunluutornista ideoiden maailmaan: Taiteilijan ja luovuuden romanttiset representaatiot Einojuhani Rautavaaran teksteissä. *Musiikin Suunta* 20 (3), 33-38.

VIITAMÄKI, Taina 1997. "I'm not the man you think I am" – Morrissey'n neljäs sukupuoli. *Musiikin Suunta* 19 (3), 29-40.

### Internetaineisto

ALI, Lorraine 1993. The Man You Love To Hate To Love. *Alternative Press*, February. <<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1993/cantlove.htm>>. Haettu 19.1.2000.

BAILIE, Stuart 1987. The Boy In The Bubble. *Record Mirror*, 14 February. <<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1987/bubble.htm>>. Haettu 18.1.2000.

BLACK, Antonella 1985. Shakespeare Or Bacon? *ZigZag*, May. <<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1985/zigzag.htm>>. Haettu 15.1.2000.

BLACK, Bill 1983. Keep Young And Beautiful. *Sounds*, 19 November. <<http://www.shocking.com/~despair/charmed.htm>>. Haettu 1.3.1997. Nykyinen URL: <<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1983/charmed.htm>>.

BOYD, Brian 1999. Paddy English Man. *The Irish Times*, 20 November. <<http://www.ireland.com/newspaper/features/1999/1120/fea9.htm>>. Haettu 23.11.1999.

- BRACEWELL, Michael 1999. Heaven Knows I'm Not Miserable Now. *The Times Magazine*, 6 November.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1999/times.htm>>.  
Haettu 23.11.1999.
- BROWN, Len 1988. Born To Be Wilde. *New Musical Express*, 13 February.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1988/chest.htm>>.  
Haettu 18.1.2000.
- BROWN, Len 1991. I'll Astonish You. *Details*, March.  
URL-lähde tuntematon. Haettu 27.1.1997.
- CHRISTGAU, Robert 2000. *Grown Up All Wrong* –kirjan siteeraus.  
<<http://www.morrissey-solo.com>>. Luettu 10.4.2000.
- CROSSING, Gary 1997. Heaven Knows I'm Happier Now. *The Big Issue*, 14-20 July.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1997/bigissue.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- DI MARTINO, Dave 1994. The Loneliest Monk. *Raygun*, March.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1994/monk.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- DIECKMANN, Katherine 1991. Morrissey Suffers The Curse Of The Reasonably Unique. *Musician*, June.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1991/musician.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- DORRELL, David 1983. The Smiths Hunt! *New Musical Express*, 24 September.  
<<http://www.shocking.com/~despair/smhunt.htm>>.  
Haettu 1.3.1997. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1983/smhunt.htm>>.
- DU NOYER, Paul 1987. Oh, Such Drama! *Q Magazine*, August.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1987/q.htm>>.  
Haettu 18.1.2000.
- FRICKE, David 1986. Keeping Up With The Smiths. *Rolling Stone*, 9 October.  
<<http://www.shocking.com/~despair/keeping.htm>>.  
Haettu 1.3.1997. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1986/keeping.htm>>.
- Jamming* 1984. The Smiths. 6 May.  
<<http://www.shocking.com/~despair/jamming.htm>>.  
Haettu 1.3.1997. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1984/jamming.htm>>.



- KEEPS, David 1992. *Homme Alone. Details*, December.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1992/alone.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- KELLY, Danny 1985. *The Further Thoughts Of Chairman Mo. New Musical Express*, 8 June.  
<<http://www.shocking.com/~despair/chairman.htm>>.  
Haettu 1.3.1997. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1985/chairman.htm>>.
- KEMP, Mark 1991. *Wake Me When It's Over. Select*, July.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1991/wakeme.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- KENT, Nick 1985. *Dreamer In The Real World. The Face*, May.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1985/dreamer.htm>>.  
Haettu 15.1.2000.
- LEVY, Eleanor 1985. *Fake. Record Mirror*, 3 August.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1985/fake.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- LEVY, Eleanor 1989. *Playboy Of The Western World. Record Mirror*, 11 February.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1989/playboy2.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- LOKKO, Anders 1992. *Fan-Mail. Slitz*, September.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1992/slitz.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- MACKENZIE, Suzie 1997. *After The Affair. The Guardian*, 2 August.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1997/affair.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- McCORMICK, Neil 1984. *All Men Have Secrets and These are Morrissey's. Hot Press*, 4 May.  
<<http://www.shocking.com/~despair/allmen.htm>>.  
Haettu 1.3.1997. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1984/allmen.htm>>.
- McCULLOUGH, Dave 1983. *Handsome Devils. Sounds*, 4 June.  
<<http://www.shocking.com/~despair/sounds1.htm>>.  
Haettu 28.11.1996. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1983/sounds1.htm>>.
- Melody Maker* 1997. *Shrink Rap*. 14 October.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1997/shrink.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.

- MORLEY, Paul 1988. Wilde Child. *Blitz*, April.  
<<http://www.shocking.com/~despair/blitz.htm>>.  
Haettu 1.3.1997. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1988blitz.htm>>.
- NEVILLE, Katie 1984. The Post-cool school. *Face*, February.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1984/postcool.htm>>.  
Haettu 15.1.2000.
- New Musical Express* 1984. A Suitable Case For Treatment. 22/29 December.  
<<http://www.shocking.com/~despair/suitable.htm>>.  
Haettu 1.3.1997. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1984/suitable.htm>>.
- NINE, Jennifer 1997. The Importance Of Being Morrissey. *Melody Maker*, 9 August.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1997/import.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- OWEN, Frank 1986. Home Thoughts From Abroad. *Melody Maker*, 26 September.  
<<http://www.shocking.com/~despair/abroad.htm>>.  
Haettu 9.6.1996. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1986/abroad.htm>>.
- PARSONS, Tony 1993. What Now, Mozzer? *Vox*, April.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1993/whatnow.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- PHILLIPS, Shaun 1988. Private Diary Of A Middle-Aged Man. *Sounds*, 18 June.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1988/diary.htm>>.  
Haettu 18.1.2000.
- PYE, Ian 1986. Some Mothers Do 'Ave 'Em. *New Musical Express*, 7 June.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1986/mothers.htm>>.  
Haettu 18.1.2000.
- REYNOLDS, Simon 1988a. Songs Of Love And Hate. *Melody Maker*, 12 March.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1988/songs.htm>>.  
Haettu 18.1.2000.
- REYNOLDS, Simon 1988b. Songs Of Love And Hate. *Melody Maker*, 19 March.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1988/songs2.htm>>.  
Haettu 18.1.2000.
- Rock Sound* 1993. The Ugly Duck. January.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/interviews/1993/uglyduck.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- SIMPSON, Mark 1999. The Man Who Murdered Pop. *The Guardian*, 5 November.  
<[www.guardianunlimited.co.uk/friday\\_review/story/0,3605,99716,00.html](http://www.guardianunlimited.co.uk/friday_review/story/0,3605,99716,00.html)>.  
Haettu 8.11.1999.

- SINCLAIR, David 1995. This Charming Android. *The Times*, February.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1995/android.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- Star Hits* 1985. 20 Questions.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1985/20quest.htm>>.  
Haettu 15.1.2000.
- STRIKES, Andy 1984. Morrissey Dancing. *Record Mirror*, February.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1984/dancing.htm>>.  
Haettu 15.1.2000.
- THOMAS, David 1992. The Sorrow and the Pity. *Spin*, November.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/moz/interviews/1992/sorrow.htm>>.  
Haettu 19.1.2000.
- VAN POZNAK, Elissa 1984. Morrissey. *The Face*, July.  
<<http://www.shocking.com/~despair/mozface.htm>>.  
Haettu 9.6.1996. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1984/mozface.htm>>.
- WEBB, Iain 1984. This Handsome Devil. *Undress*.  
<<http://www.shocking.com/~despair/clothes.htm>>.  
Haettu 9.6.1996. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1984/clothes.htm>>.
- WORRALL, Frank 1983. The Cradle Snatchers. *Melody Maker*, 3 September.  
<<http://www.shocking.com/~despair/cradle.htm>>.  
Haettu 1.3.1997. Nykyinen URL:  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1983/cradle.htm>>.
- YOUNG, Russell 1984. Morrissey's Year. *Jamming*, December.  
<<http://arcane.morrissey-solo.com/smiths/interviews/1984/year.htm>>.  
Haettu 15.1.2000.

### **Muut lähteet**

- NYLÉN, Antti 2000. *Melankolia Steven Morrissey'n lauluteksteissä*. Seminaarityö /  
Julkaisematon pro gradu –tutkielma. Helsingin yliopisto.

### **Äänitteet**

#### *Albumit:*

- MORRISSEY (1988) *Viva Hate!* HMV CDCSD 3787.  
MORRISSEY (1990) *Bona Drag*. HMV CDCSD 3788.  
MORRISSEY (1991) *Kill Uncle*. HMV CDCSD 3789.

- MORRISSEY (1992) *Your Arsenal*. HMV CDCSD 3790.  
MORRISSEY (1994) *Vauxhall And I*. Parlophone CDPCSD 148.  
MORRISSEY (1995) *Southpaw Grammar*. RCA/Victor 74321299532.  
MORRISSEY (1997) *Maladjusted*. Mercury 536036-2.  
PET SHOP BOYS (1986) *Please*. Parlophone 2405201.  
SANDIE SHAW (1988) *Hello Angel*. Rough Trade 110.  
THE SMITHS (1984) *The Smiths*. WEA 4509-91892-2 (Rough Trade 61).  
THE SMITHS (1984) *Hatful Of Hollow*. Rough Trade 76.  
THE SMITHS (1985) *Meat Is Murder*. WEA 4509-91895-2 (Rough Trade 81).  
THE SMITHS (1986) *The Queen Is Dead*. WEA 4509-91896-2 (Rough Trade 96).  
THE SMITHS (1987) *The World Won't Listen*. WEA 4509-91892-2 (Rough Trade 101).  
THE SMITHS (1987) *Strangeways, Here We Come* WEA 4509-91899-2 (Rough Trade 106).  
THE SMITHS (1988) *Rank*. WEA 4509-91900 (Rough Trade 126).  
THE SMITHS (1992) *Best I*. WEA 4509-90327-2.

*Singlet:*

- MORRISSEY (1991) *Our Frank*. HMV CD POP 1625.  
MORRISSEY (1995) *Boxers*. Parlophone CDR 6400.  
SANDIE SHAW (1986) *Are You Ready To Be Heartbroken?* Polydor POSP 793.  
THE SMITHS (1984) *What Difference Does It Make?* RTT 146.  
THE SMITHS (1987) *Girlfriend In A Coma*. RTT 197.