

Postmodernin olemus

Identiteetti pseudotodellisuuden valtaamassa yhteiskunnassa

Esimerkkihenkilönä David Bowie



Kuva: Jenna Turunen

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

Ylikulju, Teemu:

Postmodernin olemus

Identiteetti pseudotodellisuuksien valtaamassa yhteiskunnassa

Esimerkkihenkilönä David Bowie

Pro-gradu tutkielma, 83 s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Toukokuu 2011

TIIVISTELMÄ

Nyky aikaisten länsimaisten yhteiskuntien sanotaan elävän postmodernia aikakautta. Pro-gradu työssäni tutustutan lukijan postmodernin käsitteeseen ja käyn läpi eri tutkijoiden näkemyksiä postmodernista identiteetistä ja sen niin sanotusta pirstoutumisesta tai hajautumisesta, ja mitä noilla termeillä pyritään identiteetistä sanomaan. Ovatko identiteettimme todellakin pirstoutuneet vai pyrkiikö pirstoutumisen termi vain kuvaamaan muuttuneita uudenlaisia identiteettejämme. Jos identiteetti kuitenkin mielletään pirstoutuneeksi, onko tämä mahdollisesti subjektin hyvinvointia heikentävä vai vahvista seikka. Kuinka yksilö voisi hyötyä postmodernista identiteettipolitiikasta ja sopeutua elämään identiteettiä koskevien uudenlaisten haasteiden kanssa. Tutkin myös tietämisen ja totuuden käsitysten muutoksia eri aikakausilla ja mitä ne tarkoittavat erityisesti postmodernissa tilassa subjektin roolia koskien. Totuuskäsitys ja identiteetti ovat läheisessä yhteydessä toisiinsa. Onko vanha sanonta – vanhoina hyvinä aikoina – oikeutettu postmodernissa tilassa, jossa usko tieteisiin on hiipumassa, filosofia menettänyt arvonsa, suuret kertomukset kuolleet ja identiteetistä, ja koko yhteiskunnasta puhuttaessa pirstoutumisen käsite tulee usein esille. Käytän työssäni esimerkkinä David Bowien elämää lapsuudesta hänen viimeisimmän alter egonsa lopettamiseen ja Eurooppaan muuttoon. Hänen tarinassa ja taiteessa useat postmodernille tyypilliset ilmiöt tulevat erityisen hyvin esille.

Avainsanat: postmoderni, identiteetti, totuuskäsitys, pirstoutuminen, ylevä, pastissipersonallisuus, habitaatti, David Bowie, alter ego

SISÄLLYS

1.	JOHDANTO	1
2.	Postmoderni	4
2.1.	Määrittelyä	4
2.2.	Totuuskäsitys	7
2.2.1.	Modernista postmoderniin: suurten kertomusten kuolema	7
2.2.2.	Tieteellisen tiedon ja filosofian romahdus	10
2.2.3.	Kuinka todellisuus esitetään	11
2.3.	Postmoderni identiteetti	13
2.3.1.	Muuttuneet subjektikäsitteet	14
2.3.2.	Identiteetti nopeiden muutosten riepotelevana	16
2.3.3.	Pirstoutunut identiteetti	19
2.3.4.	Vapautta ja ristiriitoja	21
3.	Kuka David Robert Jones on	23
3.1.	Lapsuus ja perhe	23
4.	Ziggy Stardust and the Spiders from Mars	27
4.1.	Aineksia Ziggyä varten	29
4.1.1.	Lindsay Kempin oppilaana	29
4.1.2.	Freddie Burretti ja Andy Warhol	32
4.1.3.	Camp-estetiikka	34
4.1.4.	Heteronormatiivisuuden vastustus	35
4.1.5.	The Legendary Stardust Cowboy ja Vince Taylor	36
4.1.6.	Muut vaikuttimet	37
4.2.	Ziggy muutoshakuisuuden esikuvana	41
4.3.	Rockin dekonstruointi	44
4.4.	Ziggyn kuolema	46
5.	Aladdin Sane	48
5.1.	Ziggystä Aladdin Saneksi	48
5.2.	Diamond Dogs	50
6.	Thin White Duke	52
6.1.	Postmodernille ominainen emootioköyhyys	52
6.2.	Fasismilla leikkittely	54
6.3.	Bowie korkea- ja populaarikulttuurien yhdistäjänä	56
6.4.	Psyykkisen tuhon rajalla	57
7.	Rooliton Bowie	59
7.1.	Cut-up tekniikka	60
7.2.	Bowie Broadwaylla	60
8.	Postmoderni taide ja Bowie	61
8.1.	Postmodernin taiteen olemus	62
8.2.	Postmodernin estetiikan filosofia	66
8.3.	Bowie postmodernina yksilönä ja taiteilijana	68
8.3.1.	Bowie itsetutkiskelun innoittajana	69
8.3.2.	Bowie ajan hengen tulkitsijana	71
9.	Yhteenveto	74
	Lähteet:	79

1. JOHDANTO

Nykyaikaisten länsimaisten yhteiskuntien sanotaan elävän postmodernia¹ aikakautta. Pro-gradu työssäni tutustutan lukijan postmodernin käsitteeseen ja käyn läpi eri tutkijoiden näkemyksiä postmodernista identiteetistä² ja sen niin sanotusta pirstoutumisesta tai hajautumisesta, ja mitä noilla termeillä pyritään identiteetistä sanomaan. Globalisaatio ja massamedian leviäminen ympäri maailmaa ovat lisänneet huomattavasti ihmisten tietoutta maailmasta ja tämä on asettanut myös kysymyksen itsestä tai minuudesta uuteen valoon. Ovatko identiteettimme todellakin pirstoutuneet vai pyrkiikö pirstoutumisen termi vain kuvaamaan uudenlaisia identiteettejämme. Jos identiteetti kuitenkin mielletään pirstoutuneeksi, tuleeko tämä kokea subjektin tilaa heikentävänä vai vahvistavana seikkana. Kuinka yksilö voisi hyötyä postmodernista identiteettipolitiikasta ja sopeutua elämään identiteettiä koskevien uudenlaisten haasteiden kanssa. Tutkin myös tietämisen ja totuuden käsitysten muutoksia eri aikakausilla ja mitä ne tarkoittavat erityisesti postmodernissa tilassa subjektin roolia koskien. Totuuskäsitys ja identiteetti ovat läheisessä yhteydessä toisiinsa. Kipinän aiheeseeni sain muun muassa usein kuullusta sanonnasta – noina vanhoina hyvinä aikoina. Onko todellakin niin, että postmoderni tila kuljettaa yksilöä aina vain ahdistavampaan suuntaan ja tämän sanonnan voisi nyky-yhteiskunnassa perustellusti ilmaista, vai olisiko kysymys pohjimmiltaan nostalgian kaipuusta ja sopeutumisen ongelmasta muuttuvassa maailmassa.

Esimerkkihenkilönä postmodernista persoonallisuudesta ja identiteetistä käytän David Robert Jonesia, joka paremmin tunnetaan taiteilijanimellä David Bowie, sekä hänen alter egojaan Ziggy Stardustista Thin White Dukeen. Ziggy Stardust hahmo syntyi 60-luvulla, jota pidetään Englannin historian kiistellyimpänä vuosikymmenenä suurine yhteiskunnallisine muutoksineen. Tästä alkoi hänen alter egojensa kausi, joka päättyi hänen nähdessään ainoaksi mahdollisuudeksi paeta Eurooppaan alter egojaan, julkisuutta ja huumeita, jotka olivat lopullisesti hajottamassa hänen persoonallisuutensa. Bowiesta kehkeytyi yksi kaikkien aikojen tunnetuimmista

¹ Nurmi, Rekiaro, Rekiaro, Sorjanen 2001, 349: **postmoderni**: Nykyajan pirstoutuneelle yhteiskunnalle ja kulttuurille ominainen. Taiteesta puhuttaessa tarkoitetaan 1970-luvulla modernismin pohjalta syntyneistä taiteen ja kirjallisuuden suuntauksista, joissa mm. yhdistellään vapaasti erilaisia tyylejä ja ammennetaan populaarikulttuuria.

² Nurmi, Rekiaro, Rekiaro, Sorjanen 2001, 170: **identiteetti**: henkilöllisyys. Psyk. persoonallisuus.

pop/rock tähdistä. Työssään hän yhdisti pop/rock musiikin ja teatterin saumattomaksi kokonaisuudeksi.

Bowien kanssa paljon työskennellyt ja ystäväystynyt useiden rock-legendojen valokuvaaja Mick Rock kertoo näkemyksensä dokumentissa *Biography: David Bowie*, jonka mukaan Bowie olisi huomattavasti suurempi vaikuttaja moderniin rock-kulttuuriin kuin esimerkiksi sellaiset laajalti tunnetut yhtyeet kuin The Rolling Stones tai The Beatles³.

Lähdekirjallisuudeksi olen valinnut arvostetuimpia Bowiesta tehtyjä kirjoja. Pääteoksena Bowieta koskien, käytän David Buckleyn Bowiesta kirjoittamaa kattavaa elämäkertaa, joka sai alkunsa Buckleyn vuosina 1993-1998 Liverpoolin yliopistolle tekemästään tohtorin väitöskirjasta. Buckleyllä on ollut tutkimusta ja kirjaa tehdessään mahdollisuus haastatella ja olla kirjeenvaihdossa useiden Bowien uraan keskeisesti liittyvien henkilöiden sekä fanien kanssa. Bowie itse tuki Buckleytä työssään tehdä hänestä ensimmäinen kattava elämäkerta. Kirjan valmistumisen viime hetkillä Bowie kuitenkin kieltäytyi allekirjoittamasta kirjaa ja kutsui sitä omalla BowieNet verkkosivustollaan rahastukseksi. Buckley itse arvelee kirjansa toisen painoksen esipuheessa, että Bowie kieltäytyi hyväksymästä teosta virallisena elämäkertana, koska kirja pääsee mahdollisesti liiankin lähelle todellista David Bowieta⁴. Mahdollista on myös, että Bowie suuttui joistakin kirjan tulkinnoista. Buckley pitää Bowieta media-aikakauden Kristus-hahmona ja yhdistää laulun *Starman* suoraan Markuksen evankeliumin kohtaan ”*Sallikaa lasten tulla minun tyköni*” Bowien laulaessa⁵:

*Let the children use it
Let the children lose it
Let all the children boogie*

”*Starman*” 1972

Buckley'n tulkinta on vähintäänkin omituinen. Joka tapauksessa Bowie ei ole koskaan juurikaan nauttinut hänen mystisen olemuksensa tai töidensä analysoimisesta. Helsingin Sanomien journalisti Harri Uusitorppa näkeekin kirjan virallisen

³ Engel 2008 tv-dokumentti.

⁴ Buckley 1999, 16.

⁵ Buckley 1999, 161.

hyväksymisen kieltämisen olleen Bowien ainoa keino säilyttää Bowie-myytti⁶. Buckley on riisunut kirjastaan lähes kaiken akateemisuuden, mutta en näe sitä heikkoutena, mitä tulee kirjan lähdeteokselliseen arvoon.

Kirjaa ja väitöskirjaa varten on haastateltu laajalti Bowiesta informaatiota omaavia ihmisiä ja kyseisen teoksen tarkoituksena onkin hahmottaa David Jonesin elämäntulkintaa ja hänen valtaisan kulttuurista merkitystä. Se ei pyri teoretisoimaan päähenkilön elämää. Olen myös käyttänyt sellaista kirja- ja videomateriaalia, joka koskee Bowieta lähellä olleita ihmisiä hänen noustessaan tähteyteen ja kiertäessään maailmaa yhtenä maailman tunnetuimmista supertähdistä. Lisäksi olen käyttänyt tv- ja lehtihaastatteluita. Käytän Bowieta ja hänen taidettaan esimerkkeinä, koska hänessä postmodernia tilaa ja identiteettiä koskevat kysymykset tulevat erityisen hyvin esille. Bowie pyrkii teatterimaisella rockesiintymisellään viestittämään yleisölleen totuuden monitulkintaisesta olemuksesta, korostaen ja rohkaisten samalla yleisöään tutkimaan ja muuntamaan itseään kohti paremminvoivaa minuutta.

Työni teoriaosuus postmodernin tilan olemuksesta ja sen vaikutuksesta totuuskäsitysten muutoksiin ja subjektin identiteettiä koskeviin kysymyksiin tulee näitä teorioita käsittelevistä kirjoista. Olen käyttänyt alan johtavimpien nimien, kuten Stuart Hallin ja Zygmunt Baumanin ajatuksia postmodernista tilasta ja identiteetistä. Myös muiden kirjoituksia postmodernista on hyödynnetty. Liittäessäni Bowien työn postmoderniin taiteeseen, suurimmat roolit saavat Jean-François Lyotardin käsitykset postmodernista estetiikasta ja sen tarkoituksista, sekä Immanuel Kantin kehittämä ylevän estetiikka.

Sivuaineopintoni psykologia ja sosiaalipsykologia näkyvät osittain työssäni, vaikkakin olen pyrkinyt välttämään laajamittaista psykologisiin persoonallisuusteorioihin pohjautuvaa argumentointia. Psykologiset näkemykset koskevat identiteetin kysymystä, eivätkä vaadi lukijalta perehtyneisyyttä psykologian tieteenalaan asioiden ymmärtämiseksi.

Työni alussa pyrin määrittelemään ja rajaamaan työni kannalta merkittäviä käsitteitä postmodernista yhteiskunnasta.

⁶ Helsingin Sanomat 2002.

Tutkin totuuden ja tietämyksen muuttuneita käsityksiä eri aikakausina romantiikasta postmoderniin ja erityisesti postmodernille tilalle ominaisia näkemyksiä näistä käsitteistä. Käyn läpi postmodernin yhteiskunnan yksilölle tuomaa identiteetin itsenäisen rakentamisen mahdollisuutta. Lukija tutustuu myös identiteettien vapautumisen tuomiin ongelmiin. Otan esille ajatuksen postmodernista tilasta motivoitumattomana kokonaisuutena, joka elää lähinnä sattumanvaraisuuden armoilla ja, jossa subjektin teoilla ei ole juurikaan merkitystä hänen tulevaisuutensa suhteen. Olennaisia käsitteitä ovat myös *sosiaalinen saturaatio*, *pastissipersoonallisuus* ja *aidon epäaitouden muotoutuminen kulttuuriseksi logiikaksi*.

Seuraavaksi lukija voi tutustua David Jonesin tarinaan tuntemattomuudesta maailmantähdiksi alter egoineen, ja kuinka kaiken tämän tuoma ahdistus pakotti hänet lopulta vetäytymään syrjään ja kasaamaan itsensä uudelleen. Lopuksi esittelen postmodernin taiteen estetiikan, ja kuinka tämä tulee esille Bowien työssä hänen toimiessa ikään kuin postmodernin tilan olemuksen kertojana tai ilmituojana.

2. Postmoderni

2.1. Määrittelyä

Postmodernin käsite on häilyväinen ja säilynyt jokseenkin epäselvänä nykypäivään saakka. Teoreetikoiden määrittelyissä postmodernista on eroja, eivätkä kaikki edes osaa sanoa mitään absoluuttisen varmaa postmodernin olemuksesta. Poliittinen teoreetikko Fredric Jameson kysyykin kirjassaan *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, että onko postmodernin käsite ollenkaan käyttökelpoinen tai mitkä olisivat sen perustavanlaatuisia piirteitä⁷. Hän kertoo artikkelissaan *Postmodernism and Consumer Society* käyttävänsä postmodernin käsitettä merkinä uudesta aikakaudesta, jonka tarkoitus on asettaa uudet muodolliset kulttuuriset piirteet tasapainoon uudentyypisen sosiaalisen elämän ja ekonomisen järjestyksen kanssa.⁸ Sosiologi Zygmunt Bauman näkee postmodernin syntyneen modernin tullessa tietoiseksi itsestään ja vapautuessaan väärästä tietoisuudesta. Postmodernin tilan voidaan katsoa saavuttaneen lopullisen muotonsa 1900-luvun lopulla.⁹

⁷ Jameson 1991, 55.

⁸ Jameson 1983, 113.

⁹ Bauman 1996, 17,191-192.

Baumanille postmoderni näyttäytyy modernin aikakauden asettamien toimintojen hajottamisena, purkamisena ja vapauttamisena. Näissä toiminnoissa ihmisiä pyrittiin väkisin kiskomaan ihanteellisiin tiloihinsa, tiloihin, joissa vallitsisi rationaalinen täydellisyys ja täydellinen rationaalisuus. Bauman näkee postmodernissa teoriassa olennaiseksi edistysmetaforan hylkäämisen. Länsimaisessa nyky-yhteiskunnassa kokonaisuuden ajallisuuden esittäminen lineaarisesti käy mahdottomaksi, koska postmoderni ajankuva syntyy hetkittäisistä järjestäytyneistä kokonaisuuksien saarekkeista. Nämä saarekkeet muodostuvat suurimmilta osin sattumanvaraisesti ja ne ovat alati muutoksessa.¹⁰ Edistysmetaforasta ei voida puhua, jos suurin osa kokonaisuuksista perustuu sattumien määrittelemiin rakennelmiin.

Bauman käyttää *habitaatin* käsitettä, jolla hän tarkoittaa vallitsevaan paikkaan, olotilaan ja ympäristöön liittyviä määritteleviä tekijöitä. Hänen mukaansa nykyajan habitaatit ovat jatkuvassa kaaoksessa ja niiden olotilaa voidaan kuvata kroonisena *määrittelemättömyytenä*. Tästä luonnollisesti johtuu habitaattien loputtoman *ambivalentti* olemus. Bauman lisää vielä, että habitaattien kontingenteille (sattumanvaraisille) tiloille ei löydy mitään järkevää tai loogista syytä. Postmodernit habitaatit ovat olemukseltaan motivoitumattomia ja vaikuttaa siltä, ettei niitä hallitse deterministisen logiikan pelisäännöt. Tämä tekee koko modernin sosiologian ja yleensäkin ihmistieteiden vahvimmasta tutkimusstrategiasta, tilastollisesta analyysistä, täysin aseettoman. Kaaosta on mahdotonta ennustaa. Bauman näkeekin postmodernin ajallisuuspiirteen metaforaksi käyvän hyvin ajatuksen brownilaisesta liikkeestä:

Mikään hetkellinen tila ei välttämättä ole seurausta edellisestä, eikä riittävä syy seuraavaan tilaan.

Tällöin postmodernin hetkellinen tilanne on sekä *määräytymätön* ja *ei-määräävä*. Postmodernin olemuksesta seuraa myös, että se on vähemmän rajoittunut historiastaan (historia on vähemmän merkityksellinen huomion kohdistuessa entistä painokkaammin nykyhetkeen) ja olemuksellaan ehkäisee tulevaisuuden kolonisoimisen.¹¹

Veijo Hietala kertoo teoksessaan *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? Johdatusta postmoderniin ja populaarikulttuuriin* postmodernin taiteen syntymiselle voitavan

¹⁰ Bauman 1996, 194-195, 241.

¹¹ Bauman 1996, 195-200.

määrittää suhteellisen tarkka aika 1960-luvun loppupuolelle, modernismin ikään kuin ajautuessa umpikujaan. Sen sijaan modernin ja postmodernin kulttuurien välinen rajanveto on hankalampaa. Englannin kielen ja vertailevan kirjallisuuden professori Linda Hutcheon sanoo kirjassaan *A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction*, että postmodernia ei voi yksinkertaisesti käyttää synonyyminä nykyajalle, eikä se ole maailmanlaajuinen ilmiö, vaan sijoittuu lähinnä Eurooppaan ja Amerikkaan¹². Jameson kertoo puolestaan juuri olennaiseksi katsoa postmodernia myöhäiskapitalismin logiikan kulttuurisena dominanttina, eikä vain tyyllisenä ominaisuutena. Jameson kuitenkin huomauttaa, että kaikki nykyajan kulttuuriset tuotteet eivät suinkaan ole ”postmoderneja.”¹³

Käsitteen monimuotoisuudesta ja epäselvyydestä huolimatta ajankuvalle on kuitenkin löydettävissä sille ominaisia piirteitä, jotka tekevät sille pesäeroa modernin¹⁴ aikakauden kanssa. Baumanin mukaan modernismin tietyt merkittävät käsitteet on hylättävä, jotta voidaan puhua postmodernista¹⁵.

Hietala kertoo kirjailija Peter Wollenin erottavan kolme erityispiirrettä postmodernille: 1) lajityyppien hämärtyminen, 2) yläkulttuurin ja massakulttuurin välisen rajan hämärtyminen, 3) kuvan merkityksen ja jäljittelykulttuurin kasvu. Emeritusprofessori Janet Wolff puolestaan näkee postmodernin ominaisuuksiksi 4) sirpaleisuuden ja kokonaisuuksien häviämisen, 5) yhtenäisen minuuden katoamisen, sekä 6) ironian ja itse refleksiivisyyden kulttuurituotteissa. Jean-François Lyotard lisää luetteloon vielä 7) suurten kertomusten kuolemisen ja teoreetikko Fredric Jameson 8) merkkien syvyydettömyyden, 9) historiantajun katoamisen sekä 10) nostalgian.¹⁶

Seuraavana käsittelen työni kannalta olennaisia postmodernille ajankuvalle ominaisia piirteitä, joista tarkastelen erityisesti postmodernia käsitystä totuuden olemuksesta ja identiteetistä. Käytän yllälueteltuja postmodernin erityispiirteitä vapaamuotoisesti luettelematta niitä erityisesti. Postmodernin tilan piirteet tulevat esille tekstin sisällöstä.

¹² Hutcheon 1988, 4.

¹³ Jameson 1991, 6, 45-46.

¹⁴ Nurmi, Rekiaro, Rekiaro, Sorjanen 2001, 281. **moderni:** Taiteessa ja kirjallisuudessa 1900-luvun alkupuolella uutta luovia tyyliuuntia. Uudenaikaisuuden tavoittelu.

¹⁵ Bauman 1996, 191.

¹⁶ Hietala 1992, 31.

Ei myöskään ole poissuljettua, että modernismi tai jokin muukin aikakausi sisältäisi näitä ominaisuuksia. Sen sijaan postmodernissa ne tulevat esille korostetusti tähänastista maailmanhistoriaa tarkasteltaessa.

2.2. Totuuskäsitys

Käsitys todellisuudesta on muuttunut aikakaudesta toiseen. Näen työssäni oleelliseksi kuitenkin kuvata todellisuuskäsityksen muutosta vain modernista postmoderniin. Postmodernille on tullut yhä ominaisemmaksi totuuden olemuksen järkkyminen, toisin sanoen, mihinkään on enää vaikea uskoa. Olennaisemmaksi onkin ehkä tullut se, miten todellisuutta pyritään esittämään.

2.2.1. Modernista postmoderniin: suurten kertomusten kuolema

Psykologi Kenneth Gergen kirjoittaa kirjassaan *Saturated Self*, kuinka romantiikan ajalla yksilöä ja hänen ydinolemustaan pidettiin haihattelevaisena ja saavuttamattomissa olevana mysteerinä. Modernina aikakautena puolestaan ihmisen ”minuuden” uskottiin olevan yksiselitteisesti selitettävissä tieteellä. Yksilö toimi siis järkevästi, ja täten voimme kasvattaa lapsistamme järkeviä toimijoita ja rakentaa täydellisen maailman. Tämä tulee erityisen hyvin esille psykologiassa behaviorismin¹⁷ nousussa suosituimmaksi psykologian haaraksi 1900-luvun alusta lähtien. Baumanin mukaan modernin tila uskoi järjen voimaan, rationaalinen ajattelu voittaa himojen hallitsemattomuuden, totuudet korvaavat taikauskon ja ihminen voi suunnittelemalla toteuttaa itsellensä miellyttävän historian¹⁸. Modernilla aikakaudella oli olemassa ajatus yhtenäisestä tieteen paikkansapitävyydestä. Hietala kertoo länsimaisen ihmisen syntyneen itse asiassa renessanssin¹⁹ aikaan ihmiskeskeisen maailmankuvan vallatessa asemaa ja kirkon menettäessä asemansa johtajana ja taikauskon hiipuesssa. Nyt ihmistä alettiin tulkita pikemminkin tiedon kuin uskonnollisin perustein. Renessanssin humanismi muokkasi yksilöstä ”vapaan subjektin”. Hietalan mukaan modernissa ideologiassa tieto ja tiede eivät kuitenkaan olleet päämäärä sinänsä, mutta tiedon

¹⁷ Nordling & Toivio 2011, 58-59. **behaviorismi**: Psykologian tutkimussuunta, jossa kohdetta tutkitaan laboratorio olosuhteissa. Behaviorismissa ei nähty tietoisuuden tutkimista olennaiseksi psykologiassa. Olennaista oli ehdollistamisen käsite, jonka avulla suuntauksen tunnetuimpiin nimiin kuuluvan J.B. Watsonin mukaan ihmisestä pystyttiin muokkaamaan käytännössä mitä tahansa ehdollistamisen avulla.

¹⁸ Bauman 1996, 236.

¹⁹ Nurmi, Rekiaro, Rekiaro, Sorjanen 2001, 379. **renessanssi**: Italiasta 1300-luvulta alkaen muualle Eurooppaan levinnyt antiikin kulttuuria uudelleen henkiin herättänyt tieteen ja taiteen suuntaus.

kautta uskottiin ihmisen olotilan ja ympäröivien olosuhteiden jatkuvasti kohenevan. Ideologia uskoi tieteen kaikkivoipaisuuteen. Ihmisen järjen uskottiin pystyvän tunkeutumaan fyysiseen todellisuuteen sekä yhteiskunnallisten ongelmien ytimeen ja saattamaan kaikki rationaalisen kontrollin hallintaan.²⁰ Postmoderni kuitenkin kumosi modernismin ajatuksen tieteellä selitettävissä olevasta yksilöstä.²¹

Hietala kertoo ranskalaisen filosofin ja kulttuuriteoreetikon Jean-François Lyotardin ajatuksesta suurten kertomusten²² tai metakertomusten kuolemasta postmodernilla aikakaudella. Metakertomukset ovat yhteiskunnan ideologisia, uskonnollisia ja filosofisia kertomuksia tai näkemyksiä, jotka nostavat esiin vain yhden ainoan oikean tavan elää, toimia ja asennoitua maailmaan. Suuret kertomukset olivat tyypillisiä modernille aikakaudelle.²³ Valtiotieteilijä ja filosofi Tuija Pulkkinen kertoo Lyotardin artikkelissa *Vastaus kysymykseen: Mitä postmoderni on?* koskevassa esipuheessaan postmodernille tilalle olevan tyypillistä, että yksi työ ei synny enää toisesta. Postmoderni aika tottelee paradoksista logiikkaa.²⁴ Syy-seuraussuhdetta ei tunnu löytyvän. Pulkkinen näkee jokaisen yksittäisen työn olevan ikään kuin siirto pelissä, jonkinlainen kokeilu, mutta ei ole olemassa mitään suurta kertomusta, joka kasaisi yksittäiset siirrot eheäksi kokonaisuudeksi²⁵. Lyotard näkeekin mahdottomaksi modernin esiintymisen ilman, että se särkisi uskottavuutta ja paljastaisi samalla, kuinka vähäistä uskottavuus todellisuuteen on²⁶. Käsittääkseni Lyotard tarkoittaa tässä lähinnä postmodernia aikakautta tai käyttää tässä kohtaa modernia yleensä kaiken uudenlaisen esiintymisen käsitteenä.

Hietala kertoo aikaisempien aikakausien suurien tarinoiden ja ideologioiden olevan päämäärähakuisia. Niissä on aina ollut määrätynlainen strategia, jota noudattamalla on ajateltu päästävän ihanteelliseen lopputulokseen. Uskonnossa Jumala voittaa lopulta, sosialismissa päädytään täydelliseen kommunismiin ja demokratiassa vallitsee lopulta täydellinen tasa-arvo ja kaikkien hyvinvointi. Tällaisille suurille tarinoille, ideologioille ja teorioille on ollut tyypillistä vastakohtaparit, joilla maailmaa hahmotetaan, teoria – käytäntö, mieli – ruumis, tieto – todellisuus.

²⁰ Hietala 1992, 29-30.

²¹ Gergen 1991, 47.

²² Hietala 1992, 37. **suuret kertomukset:** Esimerkiksi uskomus kapitalismin jatkuvan taloudellisen kasvun teoriaan.

²³ Hietala 1992, 36.

²⁴ Pulkkinen 1986, 142.

²⁵ Ibid.

²⁶ Lyotard 1985, 151.

Hietala kertoo postmodernin teorian pyrkivän tällaisten vastakohtaparien häivyttämiseen.²⁷ Tästä voidaan pitää yhtenä esimerkkinä ihmiskuvan muuttumista kartesiolaisesta dualistisesta²⁸ ihmiskuvasta enemmänkin psykofyysissosiaaliseen ihmiskuvaan, jossa ihminen nähdään mentaalisten (hengellisten), biologisten ja sosiaalisten tekijöiden yhdistelmänä.

Filosofi Susan Bordon puhuu artikkelissaan *Feminism, Postmodernism, and Gender-Scepticism* filosofi Thomas Nagelin nimeämästä käsitteestä ”ei-kenenkään näkökulma” (the view from nowhere). Feministit vaativat, että ei ole olemassa ”ei-kenenkään näkökulmaa” ja he ovatkin usein huomauttaneet, että useat yleismaailmallisina pidetyt teorit ovat tiedostaen tai tiedostamattaan miesnormatiivisia teorioita.²⁹ Hietalan mukaan vastaavaa on tapahtunut länsimaissa postmodernin osoittaessa, että suuret kertomukset ovatkin ”ei-kenenkään näkökulman” sijasta juuri länsimaisia, valkoisia ja miehisiä näkökulmia asioiden tiloista ja kehityksistä. Karkeasti sanottuna tämä tarkoittaa, että maailmanhistoria onkin länsimaisen, valkoisen heteromiehen näkökulmasta kirjoitettua historiaa ja maailmanhistorian kirjallisuus hänen kaanoninsa³⁰. Hietala näkee kuitenkin suurten kertomusten kuolemassa sekä positiivisen että negatiivisen sävyn. Positiivista se on sikäli, että suuria kertomuksia ei enää tarvita, koska on saavuttu ristiriidattomaan tulevaisuuteen katsovaan hyvinvointiyhteiskuntaan. Negatiivista on puolestaan se, että kaikki ihmisen keksimät ismit ideologioineen ovat osoittautuneet epäpäteviksi ja niiden kehittelemät utopiat ovat osoittautuneet mahdottomiksi saavuttaa.³¹ Esi-isiemme suuret pohdinnat teorioineen eivät siis ole käytännössä johtaneet parempaan yhteiskuntaan tai parempaan ihmisyyteen teknologisesta kehityksestä huolimatta. Ihminen vaikuttaa olevan ihmisyytensä vanki. Biologisesti perityt halut ja himot, epäily ja omanedun tavoittelemisen ovat tukahduttaneet utopioiden syntymisen tai niiden pitkäkestoisen olemassaolon. Suuret kertomukset ovat menettäneet uskottavuutensa ja muuttuneet hyödyttömiksi.

²⁷ Hietala 1992, 37.

²⁸ Oxford Dictionaries: **kartesiolainen dualismi**: Todellisuus on jakautunut kahteen itsenäiseen alueeseen, henkeen ja materiaan. Dualistisessa ihmiskuvassa erotetaan sielu ja keho selvästi erillisiksi alueikseen.

²⁹ Bordon 1990, 137-138.

³⁰ Oxford Dictionaries: **kaanon**: Yleinen laki, sääntö tai periaate, jonka mukaan jokin on tuomittu/arvotettu. Tässä tekstiyhteydessä tarkoittaa yleisiä periaatteita, joiden mukaan maailmanhistoria on kirjoitettu.

³¹ Hietala 1992, 37.

2.2.2. Tieteellisen tiedon ja filosofian romahdus

Kuten Gergen kirjassaan osoittaa, on postmodernilla aikakaudella myös akateeminen maailma joutunut uskottavuuden kriisiin. Modernin aikana tieteenlajeja ja eri koulukuntia oli huomattavasti vähemmän kuin 1900-luvun loppua lähestyttäessä.³² Kulttuurintutkija Lawrence Grossberg kertoo kirjassaan *Mielihyvän kytkennät*, kuinka postmodernille ajankuvalle on ominaista hyökätä kaikkia aikaisempia rakenteen muotoja vastaan moninaisuudella ja eriytymisellä³³. Kun eri tieteenalat esittävät eriytyviä näkemyksiä todellisuudesta sekä maailman ja ihmisen olemuksesta, on totuuden käsitteestä tullut ongelmallinen. Mitä uskoa, kun erilaisista luotettavista lähteistä saatu tieto on ristiriidassa keskenään? Samaan totuuden kyseenalaistamiseen tai puutteeseen luotettavan tiedon olemassaolosta viittaa Bauman kirjoittaessaan ”intellektuellien³⁴ näkymättömyydestä”. Intellektuellit eivät ole lakanneet olemasta tai puhumasta, mutta ketään ei enää jaksa kiinnostaa, mitä he tekevät tai sanovat. Intellektuellien viestejä ei enää arvosteta niin paljon kuin valistuksen ja modernin ajalla. Modernille ajalle tyypillinen varmuus on hävinnyt postmodernista ajankuvasta. Bauman lisää postmodernin ihmisen tulleen myös epätietoiseksi, mihin seikkoihin varmuutta ylipäättään tarvittaisiin. Ajatus kiteytyy Baumanin mukaan hyvin tiedejournalisti François de Closetsin sanoihin:

*Yhtä hyvin Pariisissa kuin Moskovassa etsitään vastauksia ilman, että ensin on osattu kysyä.*³⁵

Mielenkiintoista kyllä, Bauman kertoo postmodernilla aikakaudella tiedonsaannin mahdollisuuden muuttuneen sosiaalisen asemoitumisen oleellisimmaksi tunnukseksi. Tämä on johtanut informaation viehätyksen lisääntymiseen ja asiantuntijoiden yhä entisestään kasvavaan valtaan. Näin informaatiosta on tullut tärkein voimavara asiantuntijoiden ollessa minän koostamisessa olennaisen tärkeitä välittäjiä.³⁶ Baumanin näkemyksen mukaan asiantuntijoilla on siis aikaista enemmän valtaa ja informaatiosta on tullut entistäkin tärkeämpi väline menestykseen. Maailmaa selittäviä intellektuelleja ei kuitenkaan enää jakseta kuunnella, koska heidän oletetaan puhuvan

³² Gergen 1991, 85-86.

³³ Grossberg 1995, 81-82.

³⁴ Oxford Dictionaries: **intellektuelli**: Henkilö, joka pyrkii järjeistämään ja selittämään asioita objektiivisesti koskien erityisesti abstrakteja asioita.

³⁵ Bauman 1996, 147-148, 155.

³⁶ Bauman 1996, 204.

käytännön kannalta turhia filosofisia asioita, jotka eivät tuo mitään selvyyttä postmodernin todellisuuden olemukseen tai helpotusta arkielämään. Tämä seikka viittaa nykyhetken korostumiseen postmodernissa tilassa, jossa ei nähdä enää järkeväksi tehdä suunnitelmia pitkälle tulevaisuuteen, eikä historialle anneta suurtakaan painoarvoa.

Onko filosofisella pohdiskelulla totuudesta, moraalista ja etiikasta postmodernissa maailmassa enää suurtakaan merkitystä? David E. Klemm kirjoittaa artikkelissaan *Two ways of Avoiding Tragedy* esse kokoelmateoksessa *Postmodernism, Literature and The Future of Theology*:

Laki on rakennettu sisään maailmantalouden kilpailujärjestelmään, mikä tekee filosofisesta diskurssista lopulta varsin yhdentekevän: maksimoi taloudellinen hyöty... tämä laki saa normin roolin – ei suinkaan vetoamalla totuuteen. Totuuteen vetoaminen ei pysty kyseenalaistamaan lakia.³⁷

Bauman näkeekin filosofisen diskurssin merkityksen romahtaneen siirryttäessä modernista postmoderniin. Nykyään ei ole juurikaan merkitystä filosofien sanomisilla tai sanomatta jättämisillä. Kaaos ja kontingenssi³⁸, jotka modernin järkeilyn ja logiikan oli tarkoitus karkottaa, palaavatkin nyt entistä kovempina takaisin. Postmoderni yhteiskunta ei enää edes pyri olemaan kansalaisia kontingenssilta suojaava tekijä. Modernin suunnittelema universaali totuuden ja vallan välinen sopusointuinen liitto ei koskaan ehtinyt kunnolla syntyäkään, ennen kuin kaaos jälleen valtasi maailman.³⁹

2.2.3. Kuinka todellisuus esitetään

Gergenin mukaan keskeiseksi kysymykseksi onkin tullut se, kuinka todellisuus esitetään, sen sijaan, että pyrkisimme löytämään maailman ja olemisen todellisen luonteen. Objekteja objektivoidaan, todellisuuden sijasta etsimme todellisuuden erilaisia konstruktioita.⁴⁰ Gergen ottaa esille myös sosiologi, filosofi Jean Baudrillardin ja postmodernin semiologisti ja novellisti Umberto Econ käyttämän

³⁷ Jasper 1993, 18-19.

³⁸ Oxford Dictionaries: **kontingenssi**: Välttämättömyyden puuttuminen. Se, että jokin asia on kuten se on, ei tarkoita sitä, että sen tarvitsisi olla niin. Tapahtumien epävarmuus.

³⁹ Bauman 1996, 236-239.

⁴⁰ Gergen 1991, 134.

käsitteen *hypertodellisuudesta* (hyperreality). Baudrillard ei näe postmodernin todellisuuden rakentuvan objektiivisesta todellisuudesta, vaan todellisuutena suhteesta sanoihin ja aikaisempiin kirjoituksiin, joiden perusteella muodostamme kuvan todellisuudesta. Tämä todellisuus voi olla varsin vääristynyt, koska joukossa saattaa olla totena pidettyjä vääristyneitä lausuntoja kustakin asiasta. Eco puolestaan näkee ihmisten mielikuvitusten janoavan ”totuutta”. Totuuden ollessa saavuttamattomissa ihmisten täytyy luoda keksittyjä totuuksia. Aikojen kuluessa nämä keksityt todellisuudet korvaavat oikeat totuudet ja täten niistä tulee ”aitoja” totuuksia. Samankaltaisesta pseudotodellisuudesta puhuu myös kirjailija, historioitsija Daniel Boorstin kirjassaan *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. Objektiivinen todellisuus korvataan lavastetuilla todellisuuksilla, kuten esimerkiksi poliitikot vuotavat strategisesti vain tiettyjä tietoja lehdistöön luodakseen kansalle illusionäärinen vaikutelman, että muutosta parempaan on tulossa, vaikka todellisuus olisi aivan toinen.⁴¹ Gergenin esille ottamaa todellisuuden esittämisen tärkeyttä tukee Hietalan huomautus, että kertomuksen ilmiasu poikkeaa väistämättäkin totuudesta. Jokainen kertomus ”vääristelee” pakostakin todellisia tapahtumia, eikä tyhjentävää todenmukaista kertomusta ole olemassakaan. Hietala pitää kertomista jopa sadistisena toimenpiteenä, joka pakottaa todelliset monimerkitykselliset tapahtumat yksinkertaiseen kertovaan muottiin.⁴² Tästä voidaan päätellä, että huolimatta totuuden kertomisen mahdottomuudesta, on tarinan hyvyydellä ja tarinan kertojan taitavuudella suuri merkitys, jotta todellisuus vääristyisi mahdollisimman vähän.

Postmodernista käsityksestä kertomuksen olemuksesta ja kykenemättömyydestä kertoa totuutta seuraa Hietalan mukaan väistämättä faktan ja fiktion sekoittuminen. Huolimatta siitä, että vaikka uutisryhmä pyrkisi kuvaamaan/esittämään mahdollisimman tarkasti tapahtumien kulun, joutuu se kuitenkin turvautumaan perinteisiin fiktiivisiin tarinankerronnan menetelmiin.⁴³ Uutiseen on valittava tietty osa materiaalista, jotain otetaan mukaan, jotain on jätettävä pois. Joka tapauksessa se epäonnistuu kertomaan tapahtumat sellaisina kuin ne oikeasti tapahtuivat. Tämän lisäksi Hietala korostaa kertomuksen vastaanottajan osuutta. Kertomuksen diskurssi luo tarinalle vain kehykset, joita vastaanottaja joutuu täydentämään kertomuksen kerronnan antamista vihjeistä. Jokainen vastaanottaja luonnollisesti luo omanlaisensa

⁴¹ Gergen 1991, 119-122, 270.

⁴² Hietala 1992, 42.

⁴³ Hietala 1992, 43.

tulkinnan kertomuksesta ja tämä tulkinta vaihtelee myös saman kokijan tulkintakertojen välillä.⁴⁴ Tämä väistämättä muuttaa alkuperäisen tarinan merkityssisältöä. Näkisin oleelliseksi myös seikan, että tulkitsijasta riippuen kertomuksen tulkinta voi joko lähentyä tai etääntyä todellisuudesta. Tulkitsijan oma historia, tietovaranto ja elämäkokemus ohjaavat tulkintaa. Hietala korostaa vielä postmodernin median tuomaa manipulatiivisuuden mahdollisuutta. Kertomuksessa ideologialliset tai uskonnolliset päämäärät voidaan tuottaa yleisölle tutummassa muodossa, kuten hyvien ja pahojen rooleissa. Tällaisten aatteellisten seikkojen manipulatiivinen vaikutus kätkemällä ne yleisölle tuttuihin rooleihin/tapahtumiin, toimii huomattavasti paremmin kuin esimerkiksi tuomalla ne esiin uskonnollisten tarinoiden abstrakteilla käsitemaailmoilla.⁴⁵ Manipulatiivisuuden mahdollisuus median maailmassa on kuitenkin omiaan luomaan entistä skeptisempää suhtautumista totuuteen.

Palaan myöhemmin työssäni, käsitellessäni taiteen ja postmodernin estetiikan filosofiaa taiteen pyrkimykseen kertoa totuus, sen siinä vääjäämättä epäonnistuessa. Arkitotuus ja filosofinen totuus on kuitenkin erotettava siinä mielessä, että arkitotuus pyrkii käsittelemään asioita, jotka ovat havaittavissa aisteillamme, filosofiset pohdinnat puolestaan pyrkivät pikemminkin selvittämään universumin olemisen ja ajattelemisen luonnetta abstraktilla tasolla.

Seuraavaksi tutustumme käsitykseen subjektin identiteetistä ja kuinka käsitykset ihmisen minuuden synnystä ja roolista yhteiskunnassa eri aikakausilla ovat muuttuneet. Tarkastelen myös postmodernin identiteetin subjektille tuomia uusia mahdollisuuksia ja rajoituksia tai taakkoja, jotka voivat johtaa identiteettiongelmiin tai jopa mielenterveydellisiin sairauksiin.

2.3. Postmoderni identiteetti

Kulttuuri- ja mediatutkimuksen professori Michael R Real toteaa kirjassaan *Exploring Media Culture: A guide (Communication and Human Values)*, että nykyaikaiset postmodernit persoonalliset identiteettimme eivät ole enää yhtenäisiä kokonaisuuksia. Real kertoo myös tietoisuutemme muuttuneen monikerroksiseksi. Silti identiteettimme

⁴⁴ Hietala 1992, 43.

⁴⁵ Ibid.

ja tietoisuutemme ovat selviytymisen kannalta tärkeimpiä ominaisuuksiamme. Nämä sisäiset piirteet tai ominaisuudet heijastavat ja ohjaavat meitä kaikessa mitä teemme.⁴⁶ Pulkkinen kertoo postmodernissa tilassa suurten kertomusten kuoleamisen lisäksi myös haaveen yhteisestä selvästä kielestä kadonneen. Valistus ei (eikä myöskään moderni) pystynytkään paljastamaan maailman olemusta, vaan se osoittautui vain meidän itsemme heijastajaksi. Postmodernissa tilassa kyseenalaistetaan myös niitä rajoja, jonka hallitsijaksi moderni pyrki tulemaan. Aika, subjekti ja materia näyttävät eri valossa.⁴⁷ Tarkastelen ensin identiteetin kannalta olennaista subjektin käsitteen muuttumista aikakaudesta toiseen. Seuraavaksi käsitteelen identiteetin käsitettä nopeasti muuttuvassa postmodernissa tilassa. Tämän jälkeen pureudun identiteetin pirstoutumisen käsitteeseen. Olennaista on myös tutkia postmodernin identiteetin tuomia vapauden ja rajoitusten määreitä. Lopuksi perehdyn mahdollisuuteen identiteetin jatkuvan rakentamisen tasapainon löytämiseen postmodernilla aikakaudella.

2.3.1. Muuttuneet subjektikäsitteet

Stuart Hall erottaa kolme hyvin erilaista näkemystä subjektin olotilasta, valistuksen subjektista postmoderniin subjektiin⁴⁸.

Valistuksen subjekti

Valistuksen ajalla, joka on 1700-luvun jälkipuoliskolla syntynyt aatevirtaus, tulkitsi Hallin mukaan subjektin järjellä varustetuksi yhtenäiseksi yksilöksi. Subjektin ja identiteetin nähtiin syntyvän yksilössä syntymän hetkellä. Tämä subjekti oli varustettu tiedolla ja toimintakykyisyydellä ja sillä oli sisäinen, läpi elämän samanlaisena pysyvä eheä ydin. Subjektin ydin oli yksilön identiteetti.⁴⁹ Koska identiteetti nähtiin syntyvän ja pysyvän muuttumattomana läpi elämän, voidaan valistuksen ajan subjekti- ja identiteettikäsitteitä pitää läpeensä individualistisena. Sosiaalisen kanssakäymisen ei nähty vaikuttavan ydinminään, identiteetin keskukseen.

⁴⁶ Real 1996, 18.

⁴⁷ Pulkkinen 1986, 142.

⁴⁸ Hall 1999, 21.

⁴⁹ Hall 1999, 21.

Sosiologinen subjekti

Valistusta seurasi vahvasti tieteeseen uskova moderni aikakausi 1900-luvun alusta lähtien. Hall kertoo sosiologisen subjektikäsitteen kuvastavan modernin ajan subjektia. Subjektin sisäisen ytimen ei nähty olevan enää autonominen ja itseään ylläpitävä, vaan se muodostui suhteista ”merkityksellisiin toisiin⁵⁰”, joiden kautta yksilö omaksui vallitsevat arvot, normit, symbolit ja käytänteet. Identiteetti syntyi siis yksilön ja yhteiskunnan välisessä vuorovaikutuksessa. Sisäisen ”tosi minän” ajateltiin olevan olemassa, mutta se ei enää pysynyt samanlaisena läpi elämän, vaan muokkautui jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa.⁵¹ Yksilöä ei siis enää nähty täysin autonomisena ja muuttumattomana yksikkönä, vaan kokonaisuutena, johon vaikuttivat yksilön perimän lisäksi vahvasti myös sosiaaliset tekijät

Postmoderni subjekti

Hall kertoo vielä modernilla ajalla eheänä kokonaisuutena pidetyn identiteetin muuttuneen pirstoutuneeksi postmodernissa tilassa. Enää ei voida puhua yhdestä identiteetistä, vaan useista identiteeteistä, jotka ovat keskenään vuorovaikutuksessa ja joskus jopa kokonaan yhteensovittamattomia. Kulttuurisiin identiteetteihimme liittyvästä identifikaatioprosessista on tullut yhä avoimempi, pluralisempi ja monimutkaisempi. Enää ei voida puhua valistuksen ja modernin ajan eheistä, kiinteistä ja pysyvistä subjekteista. Identiteetistä on tullut historiallisesti määrittynyt. Subjekti omaksuu eri identiteettejä eri tilanteissa, mutta nämä identiteetit eivät muodosta mitään eheää yhtenäistä keskusta tai ydintä.⁵² Kirjailija Joanne Benford ottaa esille kirjassaan *Postmodern Aesthetics and Poetics* ajatuksen, että postmoderni subjekti ei ole enää olemassa maailmasta irrallaan, vaan se on jotain, joka syntyi maailmasta ja on täysin maailman muodostama tai määrittelemä⁵³. Postmoderniin subjektiin viittaa myös sosiaalityöntekijä Thomas Singerin ja psykologi Catherine Kaplinskyn kirjoittama artikkeli *Cultural Complexes in Analysis*. Artikkelin käsittelee kulttuurisia komplekseja, jotka muodostavat kollektiivisen tietoisuuden ja alitajunnan. Kulttuuriset kompleksit liittyvät läheisesti Carl Jungin kehittämään analyttiseen

⁵⁰ Dictionary.com: **merkitykselliset toiset**: Ihmiset, joilla on vaikutusta yksilön asenteisiin, käyttäytymiseen ja hyvinvointiin.

⁵¹ Hall 1999, 21-22.

⁵² Hall 1999, 22-23.

⁵³ Benford 2008, 8.

psykologian teoriaan, jossa yksilö käy individuaation (itseksi tuleminen) prosessia läpi elämänsä sosiaalisessa ympäristössään.⁵⁴

Hall näkee siis identifikaatiomme vaihtelevan tilanteesta toiseen. Seuraavaksi tarkastelen, mitä postmodernille tilalle ominainen nopeiden tilanteiden ja habitaattien muuttuminen tekee identiteetille.

2.3.2. Identiteetti nopeiden muutosten riepotelevana

Zygmunt Bauman kirjoittaa kirjassaan *Liquid Modernity* (Notkea moderni), postmodernin olevan yksilöllistetty moderni, yksilön harteille on laskettu mallinmuodostuksen taakka ja vastuu epäonnistumisesta. Ihmisistä on tullut vapaampia ja riippuvuussuhteista notkeampia.⁵⁵ Ihmissuhteet, niiden merkitys ja ajallisuus (suhteiden kesto) ovat muuttuneet. Kenneth Gergenin mukaan traditionaalisissa yhteiskunnissa, joihin romantiikan-, valistuksen- ja moderninkin maailmankuvat kuuluvat, ihmisillä oli yhtenäinen käsitys identiteetistään ympäröivässä maailmassa. Ihmissuhteet olivat luotettavia ja kanssakäyminen tapahtui useimmiten kasvokkain. Sosiaalisen kyllästymisen (social saturation) seurauksena ihmiset saavat tai joutuvat sopimaan yhä useampia ihmissuhteita ja käsitys itsestä sekä yhtenäisestä identiteetistä on alkanut muuttua. Joutuessaan vedetyksi useaan eri suuntaan ja omaksuessaan useita eri identiteettejä vaihtelevissa olosuhteissa omat tunteet saattavat alkaa tuntumaan vieraantuneilta. Postmodernin ihmisen tietoisuus on alkanut menettää uskoaan traditionaalisille kulttuureille päivänselviin asioihin, kuten autenttisuuteen, vilpittömyyteen, omiin tunteisiinsa ja hallitusten johtajuuteen. Tämän tilalle on tullut identiteettejä, jotka voidaan pyyhkiä pois ja kirjoittaa uudelleen alati vaihtuvassa sosiaalisessa verkostossa.⁵⁶ Tällainen identiteettien pluralisuus voi saada ihmisen tuntemaan olonsa yksinäiseksi, eikä yhtenäistä minän kokemusta välttämättä synny kuten aikaisemmin. Bauman kirjoittaakin, että postmodernissa tilassa vedämme vaikutuspiiriimme yhä useampia yksilöitä samalla tiedostaen, että he todennäköisesti

⁵⁴ Kaplinsky, Singer 2010, 25-30.

⁵⁵ Bauman 2002, 15.

⁵⁶ Gergen 1991, 147-148, 228.

kokevat itsensä muukalaisiksi⁵⁷. Näyttäisi siis siltä, että subjekti on myös pakotettu tekemään emotionaalisesti vähemmän rationaalisia päätöksiä ihmissuhteita koskien.

Gergen kertoo postmoderniin ajankuvaan liittyvän ”itsensä asuttamisen” (self populating) käsitteen. Sulautamme yhä useampia osittaisia identiteettejä toisiinsa sosiaalisen kyllästymisen kautta. 1900-luvun edetessä identiteeteistä on tullut yhä enenevässä määrin merkityksellisten toisten piirteiden asuttamia.⁵⁸ Bauman näkee identiteetin tarpeen olevan yhteistä kaikille ihmisille, mutta erityisesti tuntemuksesta kokea se tarpeena, jonakin päämääränä tai suoriutumisenä, on pikemminkin ominaista länsimaalaisille yhteiskunnille. Modernin- ja postmodernin tilojen syntyessä subjektin oleminen on muuttunut yhä kontingentimmaksi, mikä on aiheuttanut sen, että kaikesta on tullut ”ongelmia” ja ”projekteja”. Identiteetti on kohotettu tietoisuuden tasolle. Länsimaalaisiin elintapoihin kuuluvan kilpailun kiristyessä me koemme myös identiteettimme yhä enemmän uhatuksi.⁵⁹

Gergenin mukaan yksilöille on alkanut tulla epäselväksi, mitä persoonaa tai identiteettiä tulisi pitää ”ydinminänä” (huom. Hall ei näe ydinminän käsitettä enää mielekkääksi postmodernissa tilassa). Hän puhuikin *pastissipersonallisuudesta* (pastiche personality), jolla hän tarkoittaa ihmistä eräänlaisena sosiaalisena kameleonttina, joka jatkuvasti napsii osasia eri identiteeteistä ja käyttää niitä hyväkseen jatkuvasti vaihtelevassa sosiaalisessa ympäristössä.⁶⁰ Baumanin käsitteistöissä pastissipersonallisuuden korvaa *minän koostamisprosessi*, jolla hän tarkoittaa, että minän rakentamista ei enää pidetä elämänprojektina, vaan pyritään pikemminkin koostamaan kuhunkin habitaattiin sopivia hetkittäisiä minuuksia. Postmodernilla minän koostamisella ei ole mitään päämäärää, tavoitteita, saatikka pysyvää suuntaa. Minuutta koostetaan alati muuttuvissa loogisesti determinoimattomissa ja täten ennustettavuuden ulkopuolella olevissa habitaateissa. Ennustamattomuutensa johdosta habitaateissa on mahdotonta asettaa päämääriä. Yksilön minän koostaminen ei myöskään ole kumulatiivinen prosessi. Koska päämäärää tai suuntaa ei ole, tapahtuu koostaminen välillä purkamalla entistä ja välillä rakentamalla uutta, uusia asioita omaksutaan, vanhoista luovutaan, asioita opitaan ja

⁵⁷ Bauman 1996, 16-17.

⁵⁸ Gergen 1991, 49,71.

⁵⁹ Bauman 1996, 162-163.

⁶⁰ Gergen 1991, 150.

unohdetaan kulloisenkin habitaatin vaatimalla tavalla.⁶¹ Samankaltaisia postmodernille ajalle tyypillisen näkemyksen itsensä muuttamisesta tuovat esille psykologit Hazel Markus ja Paula Nurius puhuessaan *mahdollisista minuuksista* (possible selves). Moninaisista vaihtoehtoista ihmiset etsiskelevät ominaisuuksia, joita he voisivat liittää itseensä, miksi he haluaisivat tulla ja välttelevät samalla niitä, joiksi he ehkä pelkäävät tulevansa. Mahdolliset *minät* ovat kognitiivisia käsityksiä toivosta, peloista, tavoitteista ja uhista ja ne antavat meille käsityksen tämänhetkisestä *minuudesta* ja ohjaavat meitä muuttumaan tulevaisuuden *minäksi*.⁶²

Psykologi Mark Snyder jakaa pastissipersonallisuudet *vahvasti itseä-monitoroiviin- ja heikosti itseä-monitoroiviin* yksilöihin. Vahvasti monitoroivat ovat yksilöitä, jotka ovat erityisen tarkkoja ja taitavia siinä, kuinka he esiintyvät kulloisessakin sosiaalisessa tilanteessa. Heikosti monitoroivat puolestaan käyttäytyvät vahvasti tunteidensa mukaan, käyttäytyen ehkä tökeröstikin muiden läsnäolosta ja mielipiteistä liiemmin piittaamatta.⁶³ Voisi kuvitella, että vahvasti itseään monitoroiva yksilö menestyy paremmin postmodernissa yhteiskunnassa. Heikosti itseään monitoroiva ei kykene sopeutumaan kyllin hyvin nopeasti muuttuviin olosuhteisiin, toisin sanoen identifikaatioprosessi jää vajaaksi. Toisaalta erittäin nopeisiin identifikaatioprosesseihin kykenevä yksilö voi joutua kokemaan ahdistusta tukahdutettujen emootioiden takia, mutta postmodernissa kilpailuyhteiskunnassa tämä emootioiden kieltäminen on tullut yhä oleellisemmaksi yhteiskunnassa menestymisen saavuttamiseksi.

Gergen kertoo sosiologi Louis Zurcherin kehittäneen postmodernia ihmistä koskevan käsitteen *muuttuva minuus* (mutable self)⁶⁴. Zurcherin mukaan kulttuurin muuttuvat vaatimukset vaativat uudenlaista suhtautumista ”minään”. Traditionaalinen malli identiteetin vakaudesta (minä objektina) tulisi korvata ajatuksella minuuden muuttuvaisuudesta joustavalla, avoimella ja uusia asioita sietävällä minuudella (minä prosessina). Zurcher kollegoineen kuitenkin huomauttaa tällaisen muuttuvan minuuden osoittautuvan mahdollisesti ongelmalliseksi. Yksilöiden muuttuvat

⁶¹ Bauman 1996, 197, 200-201.

⁶² Markus, Nurius 1986, 954.

⁶³ Snyder 1979, 85-128.

⁶⁴ Gergen 1991, 154.

minuudet saattavat johtaa siihen, että ihmisistä alkaa muokkautua narsistisia persoonallisuuksia.⁶⁵

2.3.3. Pirstoutunut identiteetti

Postmodernia identiteettiä kuvataan usein sanalla pirstoutunut. Kulttuuriteoreetikko Angela McRobbie esittää kuitenkin pirstoutumisen käsitteen ongelmaiseksi. On epäselvää, milloin tämä pirstoutuminen on tapahtunut ja mitä identiteetin pirstoutuminen ylipäätään tarkoittaa. Onko pirstoutuminen mahdollisesti ”toisenlaista ihmisyyttä”? Lisäksi McRobbie toteaa, että identiteettien hajanaisuus ei ole pelkästään postmodernissa tilassa elävien ihmisten asia, vaan ahdistusta ja paniikkia on esiintynyt kulttuurissa ja taiteessa ainakin viimeisen 150 vuoden ajan.⁶⁶

Nyky aikaisten kulttuuristen teorioiden analyysoija Fredric Jamesonin mukaan postmoderni identiteetti yhdistetään pirstoutuneeseen ”ihmisen varjoon”. Hän väittää nykyajan pinnallisen massakulttuurin ja massatietoisuuden kuvastavan subjektin skitsofreenista olemusta.⁶⁷ Sosiologi Stuart Hall näkee asian puolestaan päinvastaisena. Tummaihoisena maahanmuuttajana Englannissa hän on tuntenut itsensä aina ulkopuoliseksi marginaalissa⁶⁸ olevaksi. Nyt postmodernista ajankuvasta, kun kaikki tuntevat olevansa ”hajallaan”, onkin tullut paradoksaalisesti Hallille modernia edustava tila. Muiden tuntiessa itsensä ulkopuoliseksi, hän on alkanut tuntea olonsa kotoisaksi. Hallin mukaan postmoderni on merkinnyt hänelle siirtymistä marginaalista keskiöön⁶⁹. Näyttäisi siis siltä, että identiteettien pirstoutuminen ei välttämättä olekaan yksiselitteisen huono asia. Hall näkee identiteettien rakentuvan erojen kautta ja olevan suurenmoinen etu, kun yksilö oivaltaa tämän ja alkaa käsittää elämänsä eron politiikan kautta.⁷⁰ Valkoihoinen eroaa tummaihoisesta ulkonäöllisesti, vaikka kuinka pyrkisi olemaan välittämättä tästä eroavaisuudesta. Hallin mukaan meidän kaikkien on käsiteltävä identiteettejämme ja nyky-

⁶⁵ Zurcher, Wood 1988, 35.

⁶⁶ McRobbie 1994, 28.

⁶⁷ Jameson 1991, 55-58.

⁶⁸ Hietala 1992, 45. **keskus ja marginaali**: Marginalisoitu osapuoli nähdään postmodernissa teoriassa toisena tai toiseutena, kielteisenä ja oman identiteetin uhkana. Keskuksen kuuluvat puolestaan hallitsevat vallankäyttöä ja merkitysten muodostamista.

⁶⁹ Hall 2002, 9.

⁷⁰ Hall 2002, 11-13.

yhteiskunnassa (länsimaalaisessa) tämä tarkoittaa politiikkaa, jossa rakennetaan yhteneväisyyksiä eroista⁷¹.

Hallin mukaan sosiologisen ammattikunnan - ja mielestäni myös muiden tieteenalojen - piirissä identiteetin käsite on liian mutkikas ja heikosti ymmärretty, että sille olisi olemassa lopullisia selityksiä, tai että sitä voisi jotenkin testata⁷². Myös identiteetin kriisiytymisestä on erilaisia näkemyksiä. Hall kirjoittaa, että yleisen käsityksen mukaan identiteetti joutuu kriisiin, kun vakaa ”minätunto” katoaa, mitä myös subjektin paikaltaan siirtymiseksi kutsutaan. Kulttuurintutkija Kobena Mercer tuo ilmi, että identiteetistä tulee ongelma vasta kun se on kriisissä⁷³. Hallin mielestä yhteensaatettu, täysin yhtenäinen ja johdonmukainen identiteetti on mahdotonta saavuttaa, sitä voidaan pitää fantasiana⁷⁴. Arabialainen runoilija Sami Ma’ari lienee tarkoittanut samaa asiaa kirjoittaessaan identiteettiongelmaisen olevan sellaisen, jolla on yksinkertainen, selkeärajainen ja lopullinen identiteetti⁷⁵.

Kulttuuritutkimuksen professori Lawrence Grossberg näkee postmodernin viittaavan alueisiin, joissa merkitysten ja arvojen ennestään itsestään selvänä pidetyt mielikuvat, sekä mielen ja tahdon affektiivinen yhteneväisyys disartikuloituvat. Tämän vuoksi on mahdotonta saada selvyyttä siihen, mikä on tärkeää. Sentimentalisuus tulee yhä tärkeämmäksi ja aitouden mahdottomuuden kieltävän ironisen kyynisyyden osuus kasvaa. Tämän seurauksena yksilöt alkavat ottaa käyttöönsä erilaisia kulttuurisia identiteettejä panostamatta niihin itse lainkaan. Aidosta epäaitoudesta tulee populaaria logiikkaa, jonka seurauksena tietoisesta huijaamisesta tulee ainoa mahdollinen tapa reagoida ympäristöön.⁷⁶ Yksinkertaistettuna tämä tarkoittaa sitä, että ulkomaailman ja subjektin mielen välinen sekamelska saa ihmisen toimimaan irrationaalisesti suhteessa aitouteen. Postmoderni tila painostaa näin ihmistä toimimaan mahdollisesti vastoin moraalisia ja eettisiä näkemyksiään.

Näen pirstoutumisen käsitteen tulleen postmoderniin tilaan siitä, että länsimaalainen yhteiskunta tarjoaa tai asettaa subjektille enemmän tasapainoiltavaa pirstoutumista

⁷¹ Hall 2002, 15.

⁷² Hall 2002, 20-21.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Hall 2002, 23.

⁷⁵ Baier 1985, 19.

⁷⁶ Grossberg 1995, 27-28.

vastaan, se pyrkii tavallaan tuomaan pirstoutumisen selvemmin esille. McRobbie tarkoittanee samansuuntaista näkökulmaa kirjoittaessaan, että nykyajan moninaiset pirstoutuneet identiteetit eivät tarkoita ihmisten poliittisen kyvyn menettämistä, vaan postmoderni yhteiskunta on luonut uusia, ehkä vaikeammin hallittavia taistelutantereita identiteeteille⁷⁷. Kuten huomasimme, toisille tämä voi myös luoda mahdollisuuden yhtenäisempään identiteettikäsitykseen.

2.3.4. Vapautta ja ristiriitoja

Nick Stevenson kertoo postmodernin identiteettipolitiikan muuttuneen alun vapauden tunteen jälkeen myös rajoittavaksi tekijäksi. Ihmiset alkoivat ihmetellä, että mitä jos ”todellista minää” ei olekaan olemassa, mitä sitten, jos minuuttakaan ei löydäkään. Määrääkö kaupallisuus ja mediakulttuuri meidän identiteettimme ja mitä suuntaa meidän pitäisi seurata median tuomista lukemattomista vaihtoehdoista.⁷⁸ Halusimme tai emme, Real näkee mediakulttuurista joka tapauksessa tulleen erottamaton osa postmodernia tilaa⁷⁹. Hall kertoo politiikan teoreetikon Ernesto Laclaun (1990) näkevän vakaiden identiteettien pirstoutumisen avaavan mahdollisuuksia uusille identiteettien artikulaatioille luoden uudenlaisia subjekteja⁸⁰. Postmoderni tila ei siis toimi minään identiteettien lopullisena tuhoajana, vaan tuo uudenlaisen käsityksen identiteetistä muuttuvana ominaisuutena.

Psykologian professori Toshio Kawai puolestaan käyttää artikkelissaan *Postmodern Consciousness in The Novels of Haruki Murakami: An emerging Cultural Complex* nykyaikaisesta historiallisesta tietämyksestä nimitystä postmoderni tietoisuus. Kawai näkee postmodernien identiteettiongelmien syntyvän kollektiivisen tietoisuuden ja individuaalisen tietoisuuden ristiriitaisuuksista. Hän tulkitsee Murakamin romaaneiden heijastavan nykyajan japanilaisen kulttuurin kaipuuta entisaikojen myytteihin. Nykyään ihmiset elävät maailmassa, jossa mikä tahansa on mahdollista, mutta mikään ei ole enää merkityksellistä. Myyttien ja todellisuuden raja-aidat eivät ole japanilaisessa kulttuurissa niin selkeitä kuin muissa länsimaissa ja siksi tämä kaipuu näkyy japanilaisessa kulttuurissa selkeämmin.⁸¹ Länteen kuuluvissa

⁷⁷ McRobbie 1994, 50.

⁷⁸ Stevenson 2006, 39-40.

⁷⁹ Real 1996, 237.

⁸⁰ Hall 2002, 26.

⁸¹ Kawai 2004, 91-97.

länsimaisissa postmoderneissa yhteiskunnissa kulttuurisista komplekseista on nopeasti muodostunut yhä monimutkaisempia. Yhteiskuntien monimutkaisuus yhdistettynä länessä asuvan länsimaalaisen subjektin lisääntyneisiin mahdollisuuksiin ja vapaampaan identiteetin muodostamiseen, sekä lisääntyneeseen itsetietoisuuteen, on luonut yhä suurempia ristiriitaisuuksia kollektiivisen tietoisuuden ja individuaalisen tietoisuuden välille. Suurten kertomusten ollessa kuolleita, on meidän kuitenkin helpompi sopeutua näihin ristiriitaisuuksiin.

Aikaisemmin kirjoitetusta voidaan päätellä, että toisille subjektin paikaltaan siirtyminen johtaa identiteetikriisiin. Joidenkin käsitysten mukaan kriisi puolestaan syntyy vasta, kun subjekti erehtyy kuvittelemaan, että hänellä on eheä, loppuunsaatettu identiteetti. Identiteetin pirstoutuminen nähdään siis sekä epämääräisenä käsitteenä että negatiivisena yksilön identiteettiä kuvaavana tilana. Toisille tämä pirstoutuminen voi kuitenkin tuoda lohtua heidän identiteettinsä siirtyessä marginaalista keskiöön tämän toimiessa positiivisena yksilön hyvinvointia edistävänä ilmiönä. McRobbie sanoo pirstoutumisen jatkuneen jo ainakin 150 vuoden ajan, mutta en näkisi identiteettien pirstoutumisille olevan katsottavissa mitään tarkkaa aikaa koko ihmiskunnan historian saatossa. Näkisin jokaisen subjektin sisällä tätä kamppailua identiteetistä tapahtuvan enemmän tai vähemmän koko yksilön elämänkaaren läpi (lukuunottamatta varhaista vauvaikää, jolloin en näkisi identiteetin käsitettä vielä mielekkäästi käytettäväksi). Näkemystäni tukee muun muassa *Mielenterveyden* psykologia kirjassa Nordlingin ja Toivion mukaan jungilainen näkemys persoonallisuudesta tilana, joka jatkuvasti hakee itseään. Persoonallisuus on vahvasti sidoksissa ihmiskunnan yhteiseen historiaan, kollektiiviseen alitajuntaan.⁸²

Seuraavaksi tutustutan lukijan David Robert Jonesin elämään. Tarkastelen, kuinka hän näyttäytyy postmoderniin maailmaan hyvin sopeutuvana yksilönä ja kuinka hän taiteessaan tuo esille postmodernin ongelmakohtia, ja pyrkii taiteilijana ja ihmisenä ohjaamaan yleisöä sopeutumaan paremmin postmoderniin yhteiskuntaan ja luomaan itselleen mieleisen identiteetin.

⁸² Nordling & Toivio 2011, 37.

3. Kuka David Robert Jones on

David Robert Jones tunnetaan parhaiten nimellä David Bowie. Aloittaessaan muusikon uraansa hän vakiinnutti itselleen nimen David Bowie ja tätä nimeä hän käyttää vielä tänäkin päivänä, vaikka virallisiin asiakirjoihin kirjoittaakin edelleen ristimänimensä David Jones. Bowie on saavuttanut pitkäkestoisella urallaan auteurin⁸³ aseman.

3.1. Lapsuus ja perhe

Musiikkijournalisti David Buckley kertoo kattavassa Bowien elämäkerrallisessa kirjassaan *David Bowie* David Robert Jonesin syntyneen alempaan keskiluokkaiseen, englantilaiseen perheeseen, tammikuun 8. päivänä vuonna 1947. Tämä oli päivälleen 12 vuotta myöhemmin kuin hänen nuoruutensa sankari Elvis Presley syntyi. Hän aloitti koulutiensä jo alle viisivuotiaana Stockwell Junior Schoolissa. Bowie ei ollut koulussa erityisen lahjakas, vaan epäonnistuttuaan lukion pääsykokeissa hän meni Bromleyn Technical High Schooliin, joka oli tyypillinen koulu niille, jotka eivät harkinneet yliopistoon menemistä⁸⁴. Journalisti Henry Edwardsin ja Bowien lähipiiriin kuuluneen Tony Zanettan kirjoittaman kirjan *Starman: The David Bowie Story* mukaan Bowie opetteli koulussa piirtämistä, maalausta, typografiaa ja graafista suunnittelua ihailemansa opettajan Owen Framptonin johdolla. Frampton toimi hyvänä oppaana Bowielle rohkaisten oppilaitaan yksilölliseen ilmaisuun.⁸⁵ Buckley kertoo Davidin jättäneen koulun vuonna -63 kuusitoistavuotiaana ja saaneen hyväksytyin arvosanan ainoastaan taiteessa. Hän sai koulusta vielä muistoksi rockmaailman kummallisimmat silmät. Davidilla oli intiimi suhde parhaan kaverinsa George Underwoodin tyttöystävän kanssa ja hän joutui tämän takia tappeluun Georgen kanssa. Tuloksena oli monen leikkauksen jälkeen pysyvästi laajentunut ja halvaantunut vasen pupilli. Silmän näkökyky oli heikentynyt ja silmä näyttää

⁸³ Kaarina Nikusen toimittamassa kirjassa *Fanikirja* (s. 96-97) on luettavissa populäärimusiikin tutkijan Roy Shukerin määritelmiä auteurismista. Auteuri on artisti, joka kaupallisesta välineistöstä huolimatta onnistuu ylläpitämään omia esteettisiä visioitaan. Artistin täytyy kyetä hallitsemaan, muuttamaan ja sulauttamaan musiikillisia genrejä yhteen.

Auteuri ei jämähdä yhdenlaiseen musiikkityyliin, vaan on seikkailunhaluinen kokeilemaan uudenlaisia suuntauksia kaupallisista fiaskoista huolimatta. Auteurilla on oltava omat visiot musiikista ja hänen on oltava lahjakas säveltäjä ja sanoittaja ja tuotantoprosessin on oltava artistin itsensä hallinnassa.

⁸⁴ Buckley 1999, 32, 40.

⁸⁵ Edwards, Zanetta 1986, 9.

laajentuneen pupillin takia myös eriväriseltä kuin oikea silmä. Tulevaa uraa ajatellen Davidin mystisen näköisestä katseesta oli kuitenkin vain pelkkää hyötyä.⁸⁶ David ei siis koskaan varsinaisesti käynyt taidekoulua. Huolimatta Bowien intellektuelleilta kuulostavilta puheilta ja kirjoituksilta, hän ei ole akateemisesti koulutettu. Buckley kertoo Bowien saaneen Framptonilta juuri Bowien persoonalle sopivaa johdatusta taiteen pariin. Frampton oli erinomainen opettaja, sillä hän pyrki välttelemään kaavoihin kangistunutta opetustyyliä.⁸⁷ Opettajansa opastamana Bowie sai toteuttaa rajoituksetta visioitaan ja tämä luomisen vapaus on näkynyt koko hänen taiteilijauransa aikana. Vaikkei Bowie käynyt taidekoulua, kertoo Buckley hänen viettäneen paljon aikaa 60-luvulla sekä taiteilijoiden että sellaisten muusikoiden kanssa, joilla oli taiteellinen koulutus tai jotka opiskelivat taiteita.⁸⁸ Näiltä ihmisiltä Bowie pystyi imemään tietoa ja taitoa tulevaa uraansa varten.

Buckley kertoo molemmilla Bowien vanhemmista olleen jo entuudestaan yksi lapsi aikaisemmasta suhteesta, Bowien velipuoli Terry ja siskopuoli Annette. Davidin perheessä ei ilmeisesti ollut juurikaan fyysistä kosketusta vanhempien ja lasten välillä ja emootioiden ilmaisu oli muutenkin köyhää.⁸⁹ Musiikkitoimittaja ja rock-kirjailija Mark Spitzin mukaan David oli kuitenkin vanhempiensa suosikkilapsi ja hän koki syyllisyyttä tämän johdosta. Terryä kohtaan vanhemmat suhtautuivat välinpitämättömästi.⁹⁰ Edwardsin ja Zanettan mukaan vanhempien suhtautuminen Terryyn johtui siitä, että Terry muistutti heitä kumpaakin jostain ikävästä. Äitiä (Peggy) siitä, että hänellä oli menneisyys, jonka hän halusi unohtaa ja isää (John) siitä, että Peggyllä oli ollut aiempia intiimejä miessuhteita.⁹¹ Näiden ikävien muisteloiden aiheuttamat patoutumat kohdistuivat Terryyn. Buckleyn mukaan lapsuuden hyytävällä emotionaalisella ilmapiirillä on otaksuttu olevan suuri vaikutus Bowien tuotannon musiikin kylmäkiskoisuuteen. Edwards ja Zanetta kertovat Bowien isän toimineen kuitenkin suurena kannustajana poikansa suunnatessa viihdetaitelijaksi ja heidän välinsä pysyivät läheisinä aina isän kuolemaan saakka⁹².

⁸⁶ Buckley 1999, 40.

⁸⁷ Buckley 1999, 43.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Buckley 1999, 31-32.

⁹⁰ Spitz 2009, 39.

⁹¹ Edwards, Zanetta 1986, 4.

⁹² Edwards, Zanetta 1986, 6.

Velipuoli Terryllä on ollut olennainen vaikutus Bowien tuotantoon. Bowien kanssa ystäväystynyt ja useita intiimejä haastatteluja viiden vuoden ajan Bowien kanssa ennen Ziggy Stardust kautta tehnyt englantilainen journalisti ja rock-kirjoittaja George Tremlett kertoo kirjassaan *David Bowie: Living On The Brink*, Davidin ihailleen suuresti velipuoltaan, joka oli mm. entisenä merimiehenä matkustanut kahdesti ympäri maapallon. Terry tutustutti Davidin beat-kirjallisuuteen ja rock- ja jazz-musiikkiin.⁹³ Bowien suvussa oli äidin puolelta esiintynyt perinnöllistä taipumusta psyykkisiin ongelmiin ja mielisairauden ja jakautuneen persoonallisuuden teemat seuraavat koko Bowien tuotantoa. Musiikkijournalisti Christopher Sandford kirjoittaa kirjassaan *Bowie – Loving The Alien* suvussa kulkevan sairauden olleen jopa elinvoimaisen tärkeä myötävaikuttaja Bowien uran kannalta⁹⁴. Terry sairastui skitsofreniaan nuorella iällä ja tämä alkoi etäännyttää mielisairauksia kammoavaa Davidia aiemmin kovin rakkaasta ja läheisestä velipuolestaan. Buckleyn mukaan vuonna -58 armeijasta palannut älykäs ja komea Terry oli jo sairastunut tautiin ja äiti ajoi hänet pois kotoa. Tämä oli nuorelle Bowielle kova paikka, mutta he kuitenkin pysyivät Terryn kanssa erittäin läheisinä Bowien nuoruusvuosien ajan. Bowie seurasi musiikista kiinnostunutta Terryä tämän retkillä livekonsertteja katsomassa. 60-luvun jälkipuoliskolla Bowie koki kuitenkin jotain, joka sai hänet pelkäämään sairastunutta velipuoltaan yhä enemmän. Paluumatkallaan Creamin konsertista Terry sai vakavan skitsofreenisen kohtauksen ja rajujen hallusinaatioiden riivaamana raapi kauhun vallassa polvillaan maata ”nähdessään maasta kohoavan helvetin liekkiä”. Tämä oli nuorelle Bowielle kauhistuttava kokemus. Kammoksuessaan velipuoltaan Bowie alkoi ottaa yhä suurempaa etäisyyttä häneen. Pelkona oli myös oma sairastuminen. Terryn elämässä hallusinaatiot ja ääniharhat ottivat yhä suurempaa roolia ja hän viettikin taudin pahentuessa loppuelämänsä mielisairaaloissa.⁹⁵

Terryllä on ollut vahva vaikutus varsinkin Bowien uran alkupuolen tuotantoon. Musiikkijournalisti Jonathan Wingate kertoo jakautuneen persoonallisuuden ja skitsofrenian olevan teemoja, jotka toistuvat Bowien koko tuotannossa⁹⁶. Näyttelijä, kirjailija ja journalisti Nicholas Pegg tuo esille kirjassaan *The Complete Bowie*, kuinka Bowie itsekin myöntää, että Terryn sairaudella ja tietoisuudella suvussaan piilevästä

⁹³ Tremlett 1998, 19-20.

⁹⁴ Sandford 1997, 14.

⁹⁵ Buckley 1999, 38-39.

⁹⁶ David Bowie: Music in Review DVD 2007.

mielisairaudesta on ollut vaikutusta hänen aikaisempaan 70-luvun tuotantonsa⁹⁷. Buckleyn mukaan levyllä *The Man Who Sold The World* oleva kappale *All The Madman* kertoo suoraan Terry'n ahdingosta ja on samalla myös mielenosoitus yhteiskuntaa vastaan, joka piilottaa mielisairaat laitoksiin. Bowie kertoo itse avoimesti hulluuden pelostaan vuoden -93 Radio 1:n haastattelussa.

*Itselleen voi tehdä suurta psykologista vahinkoa yrittäessään vältellä hulluuden uhkaa. Alkaa lähestyä juuri sitä, mitä pelkää...
...erilaisista henkisistä ongelmista ja eritasoisista mielisairausten asteista kärsiviä sukulaisia tuntui löytyvän vaikka millä mitalla...
...itsemurhia oli aivan liikaa minun makuuni ja se pelotti minua suunnattomasti ... niin kauan kuin siirsin nuo psykologiset painolastit musiikkiini ja työhöni, kykenin aina heittämään taakan harteiltani.*

-Bowie⁹⁸

Bowie kertoo vuoden 2002 MuchMoreMusicin TV-dokumentissa, että tietyt teemat, kuten erilaisuus, eristyneisyys, tuskaisuus ja pelko ovat esiintyneet hänen tuotannossaan alusta asti hyvin johdonmukaisesti eristyneisyyden noustessa vahvimmin esille⁹⁹. Nämä Bowien tuotannossa usein esiintyvät teemat ovat olennaisia myös keskustelussa postmodernista identiteetistä.

Peggin mukaan Bowien tuotannon ehkä kiistellyimmän, mysteerisimmän ja pelottavimman kappaleen *Hunky Dory* albumilla olevan *The Bewley Brothers*¹⁰⁰:n on usein tulkittu kertovan hänen pelokkaasta suhteestaan mielisairauteen ja velipuoleensa Terryyn. Bowie itse kertoi kappaleesta aluksi, että sanoitus on tarkoituksella tehty sekavaksi amerikkalaista yleisöä ajatellen, joka tunnettiin varsin innokkaana kappaleiden sanoitusten tulkitsijana: ”*Read whatever in hell they want to read into it.*” Myöhemmin Bowie vilpittömän oloisesti myöntää, että laulu todella kertoi paljon hänestä ja Terryistä: ”*very much based on myself and my brother*”. Vuoden 2000 haastattelussa Bowie vielä lisäsi kappaleen mystisyyttä kertomalla, että hän ei ollut edes varma, oliko Terry oikea ihminen vai yksi Davidin doppelgängereistä¹⁰¹:

I was never quite sure what real position Terry had in my life, whether Terry was a real person or whether

⁹⁷ Pegg 2004, 37.

⁹⁸ Buckley 1999, 112-113.

⁹⁹ MuchMoreMusic 2002.

¹⁰⁰ Bowie 1971.

¹⁰¹ Oxford Dictionaries: **doppelgänger**: kaksoisolento

*I was actually referring to another part of me, and I think
'Bewlay Brothers' was really about that.*

-Bowie¹⁰²

Laulusta on monia tulkintoja, mutta salaisuus säilynee Bowielle tuttuun tyyliin tekijällä itsellään hänen vain sekoittaessa pakkaa sanomalla: ”*I cant’t imagine what the person who wrote that had on his mind at the time.*” Tuottaja Ken Scottin mukaan Bowie oli raidan äänityksen aikaan sanonut hänelle, että biisissä ei ole mitään järkeä: ”*the lyrics make absolutely no sense*”.¹⁰³ Buckley tulkitsee kappaleen kertovan identiteetin käsitteestä, sen muuttuvaisuudesta ja lopulta hajoamisesta¹⁰⁴. Bowiella on taipumusta tehdä välillä jokseenkin sekavia sanoituksia paljastamatta niiden todellisia tarkoitusperiä tai ajatustensa motiiveja. Autenttisia, muut tulkinnat poissulkevia taiteellisten tekstien merkityksiä ei ole olemassakaan. Totuuskäsitystä käsitellessäni, otin esille Gergenin ajatuksen, että todellisuutta oleellisemmaksi on tullut se, miten todellisuutta pyritään esittämään. Bowie on myös mahdollisesti pyrkinyt viestittämään yleisölle, että jokaisen tulee tulkita tekstiä omasta perspektiivistään elämäkokemuksensa kontekstissa. Teoksen sisältö näyttyy erilaisena eri havainnoitsijoille. Monitulkintainen taideteos antaa mahdollisuuden tarkastella teosta eri konteksteissa ja erilaisista historiallisista näkökulmista, mahdollistaen todellisuuskäsityksien löytymisen laajalle kirjolle erilaisia elämäkokemuksia. Tämä tukee Gergenin näkemystä todellisuuden esittämisen keinon tärkeydestä.

Seuraavaksi tutustutan lukijan David Bowien suurimpaan alter egoon Ziggy Stardustiin, joka nosti hänet lähes tuntemattomasta lontoolaisnuorukaisesta maailmanmaineeseen.

4. Ziggy Stardust and the Spiders from Mars

Ziggy Stardust oli ensimmäinen Bowien luoma suuri alter ego. Seuraavassa hahmotan Ziggy Stardustin ”elämäkerran”, miten, miksi ja millä aineksilla David Robert Jones synnytti tuollaisen alter egon, antoi sille elämän ja lopulta tuhosi sen suuren hysterisen Ziggy-buumin hulluannuttaman yleisön edessä. Daily Newsin

¹⁰² Pegg 2004, 37.

¹⁰³ Pegg 2004, 37-38.

¹⁰⁴ Buckley 1999, 127.

musiikkikriitikko Jim Farber hahmottaa Ziggy Stardustin itsensä toteuttavaksi ennustukseksi, jossa Bowie esitti maailman suurinta rock-tähteä lopulta todella tullakseen sellaiseksi¹⁰⁵.

Buckley kertoo, että kirjailija ja musiikkikriitikko Jon Savagen mielestä *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* oli ensimmäinen postmodernistinen popalbumi. Bowie sekoitti albumissa otteita todellisuudesta ja fiktiosta. Ziggy Stardustin hahmossa hän oli tuleva poptähti, joka kertoi avaruudesta tulleesta kuvitteellisesta androgyynistä¹⁰⁶ poptähdestä, jonka perusideana oli levittää sanomaa toivosta kansalle, jolla on enää viisi vuotta elinaikaa jäljellä. Tyypilliseen rokkitähteen tapaan myös Ziggy-hahmo kuolee seksin ja huumeiden kyllästämään elämäntapaan. Bowie loi idean rokkitähtenä olemisesta/teeskentelemisestä ennen kuin varsinaisesti oli rokkitähti. Myöhemmin tätä strategiaa ovat käyttäneet menestyneesti monet artistit.¹⁰⁷

Bowie oli laulanut ja esiintynyt useissa bändeissä omana itsenään saavuttamatta mainittavaa menestystä. Hän oli lisäksi alkanut pelätä esiintymistään hipinnäköisenä artistina. Bowie kertoo, kuinka skinheadien heittelemät palavat tupakat saivat hänet haluamaan lopettaa esiintymiset kokonaan: ”*Olin täysin vainoharhainen ja lakkasin esiintymästä*”. Ziggy toimi täten myös puolustusmekanismina.¹⁰⁸ Hahmon syntymiseen vaikutti myös Bowien esiintymispelko. Vuoden 2002 haastattelussa Bowie kertoo olleensa uransa alkuaikoina äärimmäisen ujo ja oli paljon helpompaa esiintyä ja tulkita kappaleita lavalla jossain roolihahmossa kuin omana ”alastomana” itsenään¹⁰⁹. Sandfordin mukaan Bowie kertoi myöhemmin alter egojen olevan yhdenlaista hulluutta, joiden kautta hän yritti pysyä järjissään¹¹⁰.

Rockjournalisti Tenho Immonen kertoo kirjassaan *David Bowie – rockin kameleontti*, Bowien kehittäneen Ziggyn nähdessään samannimisen vaateliikkeen Lontoossa. Nimi sopi oivasti, koska se viittasi myös läheisesti Bowien kunnioittamaan laulusolistiin Iggy Popiin (James Newell Osterberg) sekä 60-luvun huippumalliin ja ikoniin

¹⁰⁵ Engel 2008.

¹⁰⁶ Oxford Dictionaries: **androgeeni**: osittain mies, osittain naispuolinen henkilö.

¹⁰⁷ Buckley 1999, 157-158.

¹⁰⁸ Buckley 1999, 172-173.

¹⁰⁹ MuchMoreMusic 2002.

¹¹⁰ Sandford 1997, 15.

Twiggyyn (Lesley Lawson). Seuraavassa hahmotan niitä aineksia, joista Bowie synnytti Ziggy Stardustin.

4.1. Aineksia Ziggyä varten

Ziggy Stardust ei syntynyt hetkessä, vaan oli pitkällisen prosessin lopputulos. Hahmoa varten Bowie teki erilaisia bändikokeiluja, omaksui aineksia eri taiteenlajeista, kirjallisuudesta ja jatkuvasti tarkkaili ihmisiä omaksuakseen heistä mielenkiintoisia puolia. Tämä oli Bowien ominaisuus, jonka aikaisemmin Gergenin ajatuksia lainaten määrittelin pastissipersoonallisuudeksi.

Bowien lapsuuden idoleihin kuului mm. Elvis Presley ja James Brown ja yleensäkin amerikkalainen blues-musiikki. Bowie oli erityisen viehättynyt saksofonisti Ronnie Rossin esiintymisestä. Myöhemmin hän kävi ottamassa Rossilta saksofonitunteja. Saksofonin soittaminen teki nuoresta Bowiesta erilaisen ikätovereihinsa nähden. Toverukset George Underwood ja Bowie tekivät bändikokeiluja ja perustivat ensimmäisen virallisen bändinsä The Kon-Rads. Myöhemmin David oli mukana useissa eri bändeissä useilla eri nimillä, lopulta vakinaistaessaan esiintymisnimensä David Bowieksi. Buckleyn mukaan Bowien oli sekaannuksen estämiseksi muutettava nimensä, koska pinnalle oli juuri noussut yhtye The Monkees, jossa yhden jäsenen nimi oli Davy Jones. Nimen Bowie-osa viittaa texasilaiseen seikkailijaan Jim Bowieen, joka käytti kaksiteräistä puukkoa. Kaksiteräisyys luo mielikuvan ajatuksesta, että asioilla on aina enemmän kuin vain yksi puoli.¹¹¹

4.1.1. Lindsay Kempin oppilaana

Edwards ja Zanetta kertovat kirjassaan *Stardust: The David Bowie Story* Davidin olleen kiinnostunut miehestä nimeltä Lindsay Kemp. Kemp oli pantomiimitaiteilija, joka käytti Bowien musiikkia teatteriesityksissä ennen kuin Bowiella oli minkäänlaista menestystä. Bowiella oli takanaan bändi- ja single yrityksissään lukuisia epäonnistumisia. Hän meni tapaamaan pantomiimitaiteilija Kempia ja he tekivät sopimuksen, että Kemp opettaisi Bowielle pantomiimia, jos tämä säveltäisi musiikkia hänen esityksiinsä. Bowie ihastui Kempin ja hänen ryhmänsä suureelliseen

¹¹¹ Buckley 1999, 48-49.

dramaattisuuteen sekä lavalla että sen ulkopuolella. Kemp ylisti suuria kirjailijoita sekä muusikoita ja osoitti jatkuvasti kunnioitusta kabuki-teatterille, jacobeanilaiselle draamalle, antiikin Kreikan- ja Rooman teatterille sekä Commedia dell'artelle. Nuori Bowie osallistui Kempin pantomiimi kiertueeseen nimeltä *Pierrot in Turquoise*.¹¹² Stevensonin kirjassa Bowie kuvailee Kempia seuraavasti:

*He lived on his emotions, he was a wonderful influence.
His day-to-day life was the most theatrical thing I have
seen, ever.*

*-Bowie*¹¹³

Daniel Abinerin ohjaamassa TV-dokumentissa Mick Rock kertoo Lindsay Kempin vaikuttaneen vahvasti myös Bowien kasvojen ulkonäköön meikkauksen myötä¹¹⁴.

Bowie kertoo Kempistä ainokaisessa kirjassaan *Moonage Daydream: The Life and Times of Ziggy Stardust* vuodelta 2005:

*Toured with him intermittently over a couple of years, learning
everything I could. From make-up to costume, his ideas of
evaluated reality stuck and his commitment to breaking down the
parametres between on-stage and off-stage life remained firmly
in my soul.*

*-Bowie*¹¹⁵

Spitz kertoo Kempin esitelleen Bowielle myös japanilaista teatteriperinnettä¹¹⁶. Vuosia myöhemmin, Bowiella ollessa jo takana suuria kiertueita ympäri maailmaa, hän kertoo Russell Hartyn haastattelussa 1975, että jännittäväintä hänen urallaan on ollut työskentely Lindsay Kempin pantomiimiryhmän kanssa¹¹⁷. Buckleyn mukaan Bowie tuli Kempin johdattamana erityisen kiinnostuneeksi japanilaisesta tyylielystä teatterista, erityisesti sen kabuki- ja no-teatterimuodoista. Ziggyn esiintyminen perustuikin pitkälle kabuki-teatterin ytimeen. Bowie käynnistikin pitkälle kestävänsä yleisen kiinnostuksen itää kohtaan ja näin edesauttoi pop rockin kansainvälistymistä, tullen myöhemmin myös yhdeksi Japanin suosituimmista maailmantähdistä. Ziggyn konserteissa yhdistyi toverihenki (rock-keikka) sekä ylpeä muodollisuus (kabuki-

¹¹² Edwards, Zanetta 1986,41, 49-50.

¹¹³ Stevenson 2006, 26.

¹¹⁴ Abiner 1999, TV.

¹¹⁵ Bowie, Rock 2005, 72.

¹¹⁶ Spitz 2009, 130.

¹¹⁷ Harty 1975.

teatteri). Kabuki sopi Ziggy-show`hun täydellisesti myös siinä mielessä, että se on jo perusluonteeltaan sukupuolirooleja sekoittava, koska siinä näyttelevät vain miehet. Myös teatterimuodon visuaalisuus kiinnosti Bowieta, koska Kabukissa on räikeää, mutta muodollista värien vastakkainasettelua. Ziggyn kasvomeikki muistutti paljolti kabuki-teatterin maskeeraustyyliä. Kabukista tuli myös idea Ziggyn jatkuviin asujen vaihdoksiin.¹¹⁸ Spitz kertoo Bowien saaneen idean ”rakkausken” otsaan kiinnittämisestä Ziggyn loppuaikoina aasialaistaustaiselta älymystöperheen lapselta Calvin Mark Leelta, joka toimi Mercury-levymerkin johtajistossa ja kuului ilmeisesti myös Davidin rakastajiin¹¹⁹. Kabuki-teatterissa asunvaihdokset viittaavat persoonallisuuden vaihdoksiin. Bowie käytti asusteiden vaihtoa samassa tarkoituksessa kuin japanilaisessa teatteriperinteessä vaihtaessaan laulua ja ottaessaan eri roolin, persoonallisuuden tai esittäessään persoonallisuuden eri puolia tulkitessaan eri kappaleita. Bowie itse kertoo Alan Yentobin Bowiesta kertovassa dokumenttielokuvassa *Cracked Actor*, kuinka hän koki roolinsa asujen vaihdoksen kuvaavan eri persoonallisuutta tai persoonallisuuden osa-alueita¹²⁰. Tämä oli erityisen tarpeellista varsinkin tulevan jakomielitautisen alter egon Aladdin Sanen (hahmo esitellään myöhemmin) kohdalla. Asujen vaihto viittasi myös vahvasti postmodernin tilan aiheuttamiin identiteettien pirstoutumisiin tai persoonallisuuksien useiden eri puolien ilmenemiseen samassa subjektissa.

Alan Yentobin ohjaamassa dokumentissa *Cracked Actor* vuodelta -75, (Bowie oli tällöin kiertueella nimeltä *Diamond Dogs*) Bowien eläessä Aladdin Sane kauttansa, hän kertoo alun perinkin olleensa kiinnostuneempi ilmaisemaan mielensisäisiä tiloja kasvojen ilmeillä ja kehonkielellä lyriikan sijasta. Bowie pyrki käyttämään artikulaatiota niin vähän kuin oli pakollista laulun verbaalisen sanoman kannalta, ja tuomaan kehollaan uuden ulottuvuuden ilmaisuun tehostaakseen sanomaansa.

*Thats really how it started. I wanted to portray material
I had writed.*

*-Bowie*¹²¹

¹¹⁸ Buckley 1999, 145-146.

¹¹⁹ Spitz 2009, 145-146.

¹²⁰ Yentob 1974.

¹²¹ Yentob 1974.

Kempin olemuksesta ja taidenäkemyksestä oli täten suurta hyötyä Bowien ryhtyessä todenteolla yhdistämään teatteria ja rockmusiikkia. Bowie itse kertoo Rudi Dolezalin ja Hannes Rossacherin tv-dokumentissa *David Bowie: Chameleon of Pop* hänelle selvinneen, että taiteessa on mahdollista soveltaa ja käyttää samoja keinoja useissa eri taidemuodoissa:

If you basically know what you want to say.. you lay things like you do in a painting.. I found that I can apply that to music and I can apply that to theatre.. so I felt always.. one helps the other.

-Bowie¹²²

4.1.2. Freddie Burretti ja Andy Warhol

Bowien perustamat bändit The Hype ja Arnold Corns olivat ikään kuin kuivaharjoittelua Ziggy Stardustia varten. Edwardsin ja Zanettan mukaan The Hopen oli tarkoitus olla muutakin kuin pelkkää rokkia, siihen tuli yhdistää Lindsay Kempin kaltaista teatraalisuutta¹²³. The Hype yhtyeen jäsenet myönsivät bändinsä alun perinkin olevan huijausta. Yhtyeessä voi nähdä Bowien ensimmäiset yritykset saada yleisö huomaamaan ne strategiat, joilla popmusiikkia myytiin¹²⁴. Buckley esittelee myös toisen Bowien suunnitteleman, tulevaa Ziggy Stardustia varten kehittämän bändin, Arnold Cornsin. Kyseisessä bändissä oli laulajana erityisen tyylijuinen vaatesuunnittelija Freddie Burretti. Buckley kuvailee Burrettia mieheksi, jonka olemus oli huomattavasti naisellisempi kuin mitä Bowie voisi koskaan tulla olemaan.¹²⁵ Buckley mainitsee Burrettin olevan yksi Bowien Andy Warholin *Factory*¹²⁶-tyyppisistä hahmoista, joka tavallaan testasi Bowien puolesta, olisiko Ziggy Stardust-tyyppisellä teatteripop-hahmolla mahdollisuus pärjätä markkinoilla¹²⁷. Edwards ja Zanetta kertovat Davidin ikään kuin ohjanneen Burrettia Ziggy Stardustiksi ja ottaneen itse Ziggyn roolin, kun aika oli otollinen¹²⁸. Buckley kertoo Arnold Cornsin

¹²² Dolezal, Rossacher s.a:

¹²³ Edwards, Zanetta 1986, 89.

¹²⁴ Buckley 1999, 103.

¹²⁵ Buckley 1999, 142.

¹²⁶ **Andy Warhol** (1928-1987): Amerikkalainen taidemaalari, graafinen taiteilija ja filmintekijä. Warhol oli vaikuttava pop-taiteen puolestapuhuja. Hackett 1991, xi, Warhol ylläpiti **Factory**:na tunnetuksi tullutta yhteisöä, johon kuului värikkäitä persoonia. Factoryssa tehtiin maalaustaidetta, elokuvia ja heillä oli tapana viettää aikansa tiiviisti yhdessä.

¹²⁷ Buckley 1999, 122-123.

¹²⁸ Edwards, Zanetta 1986, 120.

olleen täysi floppi, mutta Bowien ja hänen vaimonsa Angie Bowien läheinen ja tyylijuuri ystävä Freddie Burretti jatkoi kuitenkin yhteistyötä Bowien kanssa suunnitteleamalla kaikki vuoden -72 Ziggy Stardust kiertueella käytetyt asut.¹²⁹

Buckleyn mielestä on helppoa nähdä jälkikäteen, kuinka Bowiesta tuli vuonna -71 poptaiteen provokaattori, joka halusi olla rajusti erilainen, sekä kumota musiikilliset konventiot ja aikansa moraaliset- ja seksuaaliset normit. Bowie oli kiinnostunut kuvataiteilija ja elokuvantekijä Andy Warhollin tavasta tehdä ”lahjattomista” ihmisistä filmitähtiä. Warhol paljasti, kuinka tähteys voidaan rakentaa, eikä se vaadi mitään erityistä lahjakkuutta. Bowie lumoutui ajatuksesta, että tähteys voidaan luoda. Buckley näkee Bowiessa ja Warhollissa paljon yhtäläisyyksiä. He molemmat pelkäsivät suuresti ennen aikaista kuolemaa, kärsivät kovasta lentopelosta, tunsivat raastavaa himoa kuuluisuuteen ja pahamaineisuuteen, tekivät häpeilemättä kaupallista taidetta ja päätyivät lopulta itse bisnesmiehiksi.¹³⁰ Buckley tarkoittanee Bowieta bisnesmiehenä vasta hänen myöhemmällä iällään, sillä uransa alkupuoliskolla Bowie oli kaikkea muuta kuin kaupallinen. Bowien yhtenä alkuperäisenä tarkoituksena olikin osoittaa rockin kaupallisuus Ziggy Stardust hahmollaan. Sandford kertoo Warhollin myöhemmin kertoneen Bowiesta, että hän oli mies, joka kokeili kombinaatioita, joista muut eivät osanneet edes uneksia¹³¹. Stevenson kertoo Bowien omaksuneen Warhollilta kiinnostuksen Pop Artin, ranskalaiselta kirjailijalta ja poliittiselta aktivistilta Jean Genetiltä kyvyn elää tyylikkäästi ja kirjailija William Burroughsilta cut-up tekniikan, jota käsittelem myöhemmin. Pop Artin yhtenä keskeisimpänä ideana oli poistaa taiteesta elitistisyys ja tuoda taide kaikkien kansalaisten läheisyyteen. Pop Art myös rohkaisi artistia hylkäämään romantiikan idean taiteilijasta teoksensa autenttisenä luojana. Taideteoksen ei tarvinnut myöskään olla taiteilijan itsensä syvästä ilmaisusta, vaan se saattoi muotoutua vaikka ironisesta identiteettileikistä. Pop Art hyökkäsi kulttuuripoliittisessa mielessä vakiintunutta taiteen vakavuutta vastaan. Kulttuuri saattoi olla myös hauskaa, eikä vain elitistien oikeus. Warhollin työskentely oli puoliksi vakavaa, puoliksi teatraalista. Warhollin Factoryssä elettiin camp-tyyliä, jossa jokapäiväinen elämä estetisoitiin.¹³²

¹²⁹ Buckley 1999, 123.

¹³⁰ Buckley 1999, 130-134.

¹³¹ Sandford 1997, 115.

¹³² Stevenson 2006, 49-51.

4.1.3. Camp-estetiikka

Buckley näkee camp-estetiikan olleen yksi Bowielle tärkeä vaikutin¹³³. Bowiessa onkin paljon samankaltaisia ominaisuuksia kuin, mitä Susan Sontagin kuvailussa campista artikkelissaan *Notes On Camp*:

Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp"; not a woman, but a "woman." To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of metaphor of life as theater.

-Sontag¹³⁴

Veijo Hietala kertoo campin viittaavan myös subjektin itsetietoiseen asenteeseen. Camp pyrkii ilmaisemaan hovin keinotekoisuuden eleganssin keinoin ja termein sellaista, millä on todellisuudessa tekijälle kuitenkin pohjimmiltaan vakava merkitys.¹³⁵ Bowie käyttää tällaista ilmaisutyyliä usein. Esimerkkinä mainittakoon bi-/homoseksuaalisuus vivahteinen, sanoisinko Bowien camp-äänellä esitetty *John I am Only Dancing*. Kappaleessa laulun päähenkilö rauhoittelee vierestä seuraavaa miestä kertomalla, että hän vain tanssii naisen kanssa, kyseessä ei ole mitään sen vakavampaa, vaikka se häntä kiihottaakin. Sanoista ei kuitenkaan selviä, onko päähenkilön rauhoittelema John tanssivan naisen miesystävä, vai onko John kenties mustasukkainen sen takia, että päähenkilö (Johnin poikaystävä tässä tapauksessa) saattaisi pitää myös naisista. Kertosäkeessä lauletaan:

*She turns me on, but I'm only dancing
She turns me on, but don't get me wrong
I'm only dancing*

“John, I’m only Dancing”1972¹³⁶

Heteronormatiivisesta seksuaalisesta suuntautumisesta poikkeaminen oli 60-70 luvun Englannissa arka aihe. Bowie näki tässä mahdollisuuden edistää uraansa ja toimia samalla esimerkkinä jokaisen oikeudesta olla julkisesti seksuaaliselta suuntautumiseltaan sitä, mitä todellisuudessa on.

¹³³ Buckley 1999, 135.

¹³⁴ Sontag 1964, 280.

¹³⁵ Hietala 1992, 63.

¹³⁶ Bowie 1972.

4.1.4. Heteronormatiivisuuden vastustus

Buckley kertoo Bowien käyneen usein vahvasti biseksuaalisen vaimonsa kanssa ”iskemässä petikumppaneita” esimerkiksi homodisko The Sombrerossa. Mahdollisesti Bowie kävi siellä pikemminkin hakemassa vaikutteita koreasta vaatemuodista kuin iskemässä miehiä.¹³⁷ Buckley kertoo Bowien tehneen vuonna -72 tammikuun 22. päivänä ehkä uransa merkittävimmän haastattelun kertomalla *Melody Maker*-lehdelle olevansa bi-seksuaali. Tämä tapahtui juuri, kun hän oli tullut isäksi ja mennyt naimisiin. Itse asiassa, Bowie otti tällä haastattelulla etäisyyttä homoyhteisöön, koska hän oli aikaisemmin vuonna -70 antanut haastattelun gay-lehti *Jeremylle*, missä ei ollut kuitenkaan puhunut mitään seksuaalisuudestaan¹³⁸. Käsittääkseni homolehdelle antama haastattelu voitiin automaattisesti tulkita homouden tunnustamiseksi. Tremlett kertoo kirjassaan, että bi-seksuaalisen imagon antaminen oli kuitenkin osa julkista show'ta, ja ystävien kesken Bowie tunnettiin heteromiehenä¹³⁹.

Myöntämällä olevansa biseksuaali, Bowie samaan aikaan kieltäytyi olevansa homojen lipunkantaja ja sai suuren yleisön todella huomaamaan hänet. Bowie tällöin kielsi olevansa homo, mutta myönsi olevansa biseksuaali. Buckleyn mukaan useat homot ovat tuominneet Bowien tämän haastattelun jälkeen, mutta julkisuuden kannalta tempu oli kuitenkin ilmeisen tärkeä. ”Kaapistatulo” ei kuitenkaan jäänyt pelkäksi bisnestempuksi, sillä Bowie oli homoseksuaalisuuden laillistamisen jälkeen (Englannissa vuonna 1967) ensimmäinen julkkis, josta tuli julkisesti bi-seksuaali ja, joka avasi näin tien usealle muullekin julkkikselle ja koko kansalle poikkeamalla heteronormatiivisesta mallista. Hietala kertoo postmodernin laajentaneen keskuksen ja marginaalin ongelmakohtia siten, että nyt huomattiin vastinpareissa, kuten länsimaalainen – ei-länsimaalainen, heteroseksuaali – ei-heteroseksuaali parin ensimmäisen osapuolen muodostavan automaattisesti normin, jonka avulla toinen osapuoli pakotetaan marginaaliin ja tulleen täten automaattisesti syrjityksi¹⁴⁰. Näin ollen, Bowien ilmoitus biseksuaalisuudestaan oli erittäin suuri kulttuuriselta merkitykseltään marginaalin aseman kohentamiseksi. Julkisuuden henkilön biseksuaalisuudesta ilmoittaminen on ollut varmasti rohkaisevaa myös niille useille bi-

¹³⁷ Buckley 1999, 108.

¹³⁸ Buckley 1999, 137.

¹³⁹ Tremlett 1997, 9.

¹⁴⁰ Hietala 1992, 44-45.

tai homoseksuaaleille, jotka tunsivat olonsa psyykkisesti epävarmoiksi ja syrjäytyneiksi. Joka tapauksessa, juuri isäksi tulleen miehen biseksuaalisuus oli täydellinen asetelma Bowien imagolle hänen rakentaessaan uutta nousevaa alter egoa.

4.1.5. The Legendary Stardust Cowboy ja Vince Taylor

Nerokkaan musiikinteon lisäksi Bowien taidokkuus tuli esille myös siinä, kuinka hän osasi omaksua ihmisistä tiettyjä kiinnostavia puolia ja yhdistää ne sitten yhdeksi kokonaisuudeksi. Edwardsin ja Zannettan mukaan David napsi osia muun muassa Freddie Burrettista, Bob Dylanista, Jean Genetistä ja Marc Bolanista, ja käytti hyväkseen uraansa rakentaessaan jopa veljensä Terryn skitsofreniaa. Kahdella hahmolla oli kuitenkin erityinen vaikutus Ziggyn syntyyn.

Kehittäessään sarjakuvamaista poptähteä Bowie etsiskeli Buckleyn mukaan vaikutteita popin laitapuolen artisteilta. The Legendary Stardust Cowboy oli muusikko (Norman Carl Odom), jonka parhain saavutus oli päästä Kenny Everettin laatimalle *The Worst Records of All Time* listalle kappaleellaan *Paralyzed*. Kappaletta on verrattu Ed Woodin elokuvaan *Plan Nine From Outer Space*, jota pidetään niin huonona, että siitä on tullut hyvä. Bowie sai Ziggyä varten vaikutteita myös Odomin avaruutta koskevista kappaleista.¹⁴¹ Nimen Stardust osuus tuli mitä ilmeisimmin Odomilta.¹⁴² Buckley kertoo toisen Bowieta erityisesti kiehtoneen hahmon ja kulttiartistin olevan ”Ranskan Presleyksi” tituleerattu englantilainen rocklaulaja Vince Taylor (oikealta nimeltään Brian Holden). Holdenilla oli tapana harrastaa viikon pituisia kovan luokan ryyppy- ja huumeputkia. Bowieta kiinnostivat äärimmäisyyksien hahmot. Hän kommentoi Holdenista:

Tapasin hänet muutaman kerran 60-luvun puolivälissä ja kävin hänen kanssaan muutamissa bileissä. Hän oli täysin sekaisin. Aivan kuutamolla.

-Bowie¹⁴³

Bowie muistelee Holdenin Lontoon kadulla avanneen nelinkontin ollessaan Bowielle Lontoon kartan ja näyttäneen, mille paikoille ufot tulevat laskeutumaan. Viimeisen

¹⁴¹ Buckley 1999, 142-143.

¹⁴² Immonen 2005, 45.

¹⁴³ Buckley 1999, 144.

keikkansa jälkeen Holden vietti suurimman osan ajastaan mielisairaaloissa ja vankilassa, kuollen tosin vapaana miehenä vuonna -91. Holdenin elämä oli täydellinen rock´n´rollin marttyyritarina.¹⁴⁴

Ziggy Stardust hahmon elinkaareen vaikuttivat oletettavasti myös monet rock-maailman tähtien perättäiset kuolemantapaukset. Ziggyn syntyä edelsivät lähihistoriassa Brian Jonesin, Jimi Hendrixin, Janis Joplinin ja Jim Morrisonin kuolemat. Bowien kappale *rock´n´roll suicide* kertoo epäilemättä paljolti näistä ihmiskohtaloista.

4.1.6. Muut vaikuttimet

Bowie oli erityisen vaikuttunut amerikkalaisesta, vuonna 1947 perustetusta The Living Theaterin produktioista:

...our first big UK tour was over, but I still had in my mind theatrical idea that had been sparked off by performances that I had seen by the Living Theatre... ...it was their staging that had really left a big impression on me. The scaffolding and different levels of performance.

-Bowie¹⁴⁵

Bowie kertoo olleensa ihastunut myös lavastaja Sean Kennyn töistä. Kenny mullisti brittiläisen lavatuotannon muun muassa Charles Dickensin kirjoittamassa ja Lionel Bartin säveltämässä ja sanoittamassa musikaalissa *Oliver*:

By the time Ziggy came around I pulled my Kemp/Kenny one-two and put on what I believed to be pretty spirited and different-looking show to anything I had seen up until that point.

-Bowie¹⁴⁶

Stevenson kertoo myös englantilaisella music hall-traditiolla olleen suuri vaikutus etenkin Bowien aikaisempaan tuotantoon ja esiintymiseen. Bowie oli mukana myös Beckenhamin Arts Labissä, jossa kehiteltiin taiteellisia sekoituksia folk musiikista,

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Bowie, Rock 2005, 76.

¹⁴⁶ Ibid.

mimiikasta, runoudesta ja taiteesta. Arts Labissä korostettiin autenttista itseilmaisua kannustavassa ilmapiirissä.¹⁴⁷

Buckleyn mukaan Bowien glam rock haastoi popin maskuliinisuuden olemalla sukupuoliroolien välistä väkivaltaa. Bowie ja samoihin aikoihin menestyvä glam-rokkari Marc Bolan olivat ensimmäisiä miespuolisia tunnettuja ja meikkiä käyttäviä solisteja Englannissa. Vuonna -73 miesten ”naisellisuus” oli jo muotoutunut miesartisteille ehdottomaksi edellytykseksi pärjätäkseen sen aikaisilla markkinoilla. Bowie meni kuitenkin ”tavallisia” glam-rokkareita pitemmälle ja käytti hyväkseen vuosisatojen perinteen omaavaa shamanistisen seksuaalisen riitin perinnettä.¹⁴⁸ Buckley kirjoittaa Ziggy Stardust and The Spiders from Mars -konserttien olevan rakennettu vaakatasossa eri tasoille. Perustasolla esiintyy Bowie itse, mutta yläpuolella olevalla tasolla esiintyi milloin minkäkinlaisia erikoisia hahmoja. Tällainen lavarakennelma oli peräisin vuosisatoja vanhasta pantomiimin ja sirkuksen teatteriperinteestä. Lavarakennelman ja esiintymisen takana oli myös shamanistiseen kulttuuriin kuuluva uskomus ylisestä, alisesta ja nykyhetkestä tai todellisuudesta, jossa elämme nyt. Shamaanin tavoin Bowien ideana esiintymisessä oli toiseksi muuttuminen, toisena esiintyminen.¹⁴⁹

Suurena vaikuttimena Bowien tulevaan hahmoon toimi myös Mod-nuorisokulttuuri¹⁵⁰. Stevenson kertoo Modin syntyneen Lontoossa 60-luvun puolivälissä. Mod-kulttuuri näkyy selvästi Bowien musiikissa ja pukeutumisessa. Modien tyylikkyys ja vaatetuksien yksityiskohtaisuus toimivat kontrastina karkean maskuliinisille rokkareille ja täten Mod-kulttuuri kyseenalaisti koko idean miesten maskuliinisuuden luonnollisuudesta.¹⁵¹ Edwards ja Zanetta kertovat Ziggyn olevan kuin myyttinen hahmo, joka yhdisti mahdollisuuden kuilun maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välillä. Bowie loi täydellisen androgyynin yhdistelmän loukkaamatta kumpaakaan sukupuolta, omaksuessaan vaimostaan Angiesta maskuliinisia piirteitä ja Burretista feminiinisiä piirteitä.¹⁵²

¹⁴⁷ Stevenson 2006, 21, 26.

¹⁴⁸ Buckley 1999, 102-103.

¹⁴⁹ Buckley 1999, 171-172.

¹⁵⁰ Stevenson 2006, 16-17. **Mod** = Modernist. Työväen- ja alemman keskiluokan muodostama alakulttuuri, joka korosti tyylikkyyttä, huolellista vaatetusta, vespa skoottereita, kahvibaareja ja objektien uudelleen identifioimista muotoilun tai muodin avulla. Kuten muutkin alakulttuurit, modit pyrkivät vastustamaan dominoivia käsityksiä normaaliudesta.

¹⁵¹ Stevenson 2006, 16-17.

¹⁵² Edwards, Zanetta 1986, 155.

Ziggyn ja Spidersien esiintymisasuihin vaikutti Stanley Kubrickin ohjaus romaanista *Kellopeleppelsiini*. Elokuvan droogie-huligaanijengiin viitataan myös Ziggy Stardust albumin biisissä *Suffragate City*: ”hey man, droogie don’t crash here”.¹⁵³ Buckleyn mukaan kuitenkin suurin vaikutin Ziggyn tuli japanilaisesta kulttuurista. Ziggyn kampauksesta ja punaisesta hiusten väristä (jota niin miehet kuin naisetkin kopioivat¹⁵⁴) oli vastuussa japanilainen suunnittelija Kansai Yamamoto.¹⁵⁵ Bowie imi vaikutteita kaikkialta ympäristöstään. Russell Hartyn haastattelussa, Bowien ollessa jo muuttunut Ziggy Stardustiksi, hän kertoo olevansa persoonallisuuksien keräilijä, joka voi hetkessä muuttaa aksenttinsa tilanteen vaatimalla tavalla¹⁵⁶.

Alkujaan Bowie oli ajatellut, että Ziggy Stardustista tulisi yhden miehen rock-ooppera show, jonka hän käynnistäisi ja sen jälkeen muut laulavat näyttelijät jatkaisivat Ziggyn esittämistä.

Bowie kertoi Andy Warholin Factoryssä vaikuttavalle Zanettalle hänen vieraillessaan Bowien ja Angien asunnossa Huddon Hallissa:

We’re going to do it as a stage show. When I’m tired of playing Ziggy I can step out, and someone else can take over for me.

*-Bowie*¹⁵⁷

Myöhemmin, vuonna 2002 Bowie muistelee asiaa kirjassaan *Moonage Daydream*:

The Life and Times of Ziggy Stardust:

I think they all thought I was speaking in terms of musical. It’s possible that I was; it’s now hard to remember what direction I had expected him to go. Zig rather grew as he grew.

*-Bowie*¹⁵⁸

Bowiella oli takanaan kolme albumia ja neljätoista singleä, jotka olivat kaupallisesti epäonnistuneita.

¹⁵³ Buckley 1999, 145.

¹⁵⁴ Buckley 1999, 141.

¹⁵⁵ Buckley 1999, 144-146.

¹⁵⁶ Harty 1973.

¹⁵⁷ Edwards, Zanetta 1986, 133.

¹⁵⁸ Bowie, Rock 2005, 11.

Hänen ainoa hittisinglensä *Space Oddity*¹⁵⁹ ei riittänyt nostamaan häntä tähteyteen. Managerinsa DeFriesin ohjeen mukaan Davidin tuli näytellä tähteä tullakseen tähdeksi.¹⁶⁰ Tätä ohjetta Bowie alkoi noudattaa kirjaimellisesti.

Teatteripop-kokeilujen, vakiintuneen bändin perustamisen (*Spiders from Mars*; **Mick (Ronno) Ronson** (kitara, piano, laulu,); **Mick (Woody) Woodmansey** (rummut); **Trevor Bolder** (basso) ja ”kaapistatulon” jälkeen Bowie oli valmis tuomaan esille uuden alter egonsa, kuvitteellisen rocktähten Ziggy Stardustin, josta olisi tuleva vielä tähänkin päivään mennessä maailman kaikkien aikojen suurin rockin kulttihahmo.

Ziggy sai alkunsa huiputuksena, huiputuksena Bowielle itselleen voidakseen esiintyä paljastamatta todellista persoonallisuuttaan ja huiputuksena yleisölle useammallakin eri tasolla. Asetelma sopii hyvin Grossbergin näkemykseen postmodernista tilana, jossa vallitsee aitouden mahdottomuus. Aidosta epäaitoudesta, tietoisesta huijaamisesta on tullut kulttuurista logiikkaa. Ziggyn päästessä kunnolla vauhtiin kolmen eri identiteetin, David Robert Jonesin, David Bowien ja Ziggy Stardustin rajat olivat murtumassa. Yleisö alkoi pitää Ziggystä aitona henkilönä ja Bowie alkoi esiintyä julkisuudessa aina Ziggy-roolissaan. Lopulta hän sekoitti itsekin, kuka todellisuudessa oikein oli. Bowie itse kertoo vuoden -83 haastattelussa, että päätti leikitellä ajatuksella, että hänen hahmonsa antaisivat lehdistölle haastatteluita ja vastaisi kysymyksiin hahmojen kautta, ei David Bowiena¹⁶¹. Buckley kertoo Bowien antaneen ensiesityksensä Ziggynä 28. tammikuuta 72, mutta vuoden -73 alkuun mennessä David Bowie ja Ziggy Stardust olivat muuttuneet yhdeksi. Myöhemmissä haastatteluissa Bowie kertoo Ziggyn olevan hirviö, joka häivytti David Bowien (ja David Jonesin) pois kuvioista kokonaan:

Eteen alkoi nyt tulla todellisia ongelmia, koska nautin hahmosta valtavasti... ...olin liittoutumassa hänen kanssaan... Seuraavaksi vuorossa on matka psykologiseen tuhoon

*-Bowie*¹⁶²

¹⁵⁹ Pegg 2004, 197. **space oddity**: Tänäkin päivänä Bowien parhaiten tunnettu ja eniten myyty single, joka sanoitukseltaan kertoo astronautti Major Tomista, joka jää laitevirian takia ajelehtimaan avaruuteen. Kappaleen on myös tulkittu kertovan muun muassa heroiiniriipistä ja yksilön eristäytyneisyydestä. Merkittävää on myös, että kappale ilmestyi hieman ennen kuin ensimmäinen miehitetty kuulento suoritettiin.

¹⁶⁰ Edwards, Zanetta 1986, 110, 120, 123, 133, 145.

¹⁶¹ Engels 2008.

¹⁶² Buckley 1999, 168, 174.

Tässä tulee esille aikaisemmin käsittelemäni postmodernin tilan aiheuttama vaara minuuden katoamisesta. Pirstoutunut identiteetti alkaa muistuttaa skitsofreenista ”ihmisen varjoa”.

4.2. Ziggy muutoshakuisuuden esikuvana

Kulttuurisosiologi Nick Stevensonin mukaan Bowie edusti kehittymässä olevaa uudestisyntyvää yhteiskuntaa, jossa pohdittiin kysymyksiä seksuaalisuudesta ja sukupuolesta ja jossa ihmisiä rohkaistiin tutkimaan identiteetin kysymyksiä. Bowiessa olennaisinta oli kyky muuttua. Stevenson näkee ylikehittyneiden yhteiskuntien pakottavan ihmisen muuttumaan tai hänestä tulee nopeasti ”vanhentunut”. Bowie oli sisäistänyt hyvin tämän muuttumisen tärkeyden 70-luvulla ja vaikuttaa siltä, että Bowie pyrkii muistuttamaan välillä yleisöään, että on olemassa muitakin kuin vain yksi tapa elää.¹⁶³ Myös musiikillinen yhteisö kaipasi muutosta. Bowien Ziggy-kauden bändissä soittanut Trevor Bolder kertoo DVD:llä *David Bowie: Music in Review*, että noihin aikoihin Englannissa ei nuorisolle ollut olemassa ketään sankarihahmoa pop-rintamalla (toisin kuin heavyssä, esim. Deep Purple), joten Ziggy-supersankarin tulo tapahtui myös erittäin otolliseen aikaan¹⁶⁴.

Stevenson kertoo 60-luvun olleen murrosaikaa kaupallisuuden, massaviestinnän, uusien elämäntyyli-kokeilujen sekä sukupuolen ja seksuaalisuuden politiikalle. Hänen mukaansa 60-luku tulisi nähdä *muutoshakuisuuden* aikakauden symbolina.¹⁶⁵ Englannin kielen professori Linda Hutcheonin mukaan 60-luvun poliittiset, sosiaaliset ja intellektuellit kokeilut auttoivat postmodernia näyttäytymään subjektiviteetin, kielen- ja seksuaalisen identiteetin rajojen rikkojana. Tämä rajojen kyseenalaistaminen johti legitimaation¹⁶⁶ kriisiin.¹⁶⁷ Enää ei osattu sanoa selkeästi, mikä oli norminmukaista käyttäytymistä. Tuona aikakautena ihmiset pystyivät ensimmäistä kertaa itse työstämään identiteettejään, ja tätä muutosta tuleekin tarkastella todellisena massaprojektina ihmisten minäkäsitysten muokkaajana. Stevenson kertoo subjektin

¹⁶³ Stevenson 2006, 2-3.

¹⁶⁴ David Bowie: Music In Review 2007 DVD.

¹⁶⁵ Stevenson 2006, 8-9.

¹⁶⁶ Oxford Dictionaries: **legitimaatio**: lakien tai sääntöjen oikeuttaminen.

¹⁶⁷ Hutcheon 1988, 8.

vapautumisen synnyttäneen kokonaan uuden ajanjakson ja käsitteen, josta voidaan käyttää nimitystä identiteettipolitiikka.¹⁶⁸

Journalisti ja kirjailija Malcolm Dome kertoo Bowien kameleonttimaisten piirteiden tulevan ensikertaa esiin *Hunky Dory* albumilla¹⁶⁹. Buckley näkee tällä Bowien neljännellä varsinaisella albumilla *Hunky Dory*, kappaleella *Changes* vahvoja viittauksia muutoksenhakuisuuteen ja esiintyjän/tähden näkemisestä ”huijarina”¹⁷⁰. Kappaleen *Changes* sanoista oli ennustettavissa Ziggy Stardustin tuleminen:

*So i turned myself to face me
but I've never caught a glimpse
of how thee others must see the faker
I'm much too fast to take that test*

“Changes” 1971¹⁷¹

Kappaleen lopussa Bowie vielä tekee pesäeron itsensä ja rokkareiden välille laulamalla: ”*Look out you rock 'n' rollers*”^{172, 173} Bowie kieltäytyi kuulumasta mihinkään tiettyyn musiikkigenreen. Buckley kertoo, kuinka vuoden -71 haastattelussa Bowie sanoi:

*Musiikki on naamio, jota sanoma käyttää – musiikki on Pierrot*¹⁷⁴
ja minä, esittäjä, olen viesti.

-Bowie¹⁷⁵

Yli kaksikymmentä vuotta myöhemmin hän viittasi samaan asiaan sanomalla:

*Muistaakseni sanoin niihin aikoihin, että musiikin on prostituoitava
itsensä... Jos aiot mennä töihin ilotaloon, sinun
on paras olla talon paras huora.*

-Bowie¹⁷⁶

¹⁶⁸ Stevenson 2006, 38.

¹⁶⁹ David Bowie: Music in Review DVD 2007.

¹⁷⁰ Buckley 1999, 129.

¹⁷¹ Bowie 1972.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Buckley 1999, 129-130.

¹⁷⁴ Storey s.a, 380. **Pierrot** on Commedia dell'arten hahmo, jolla on valkoiseksi maalatut kasvot. Pierrotin hahmo parodioi kaikkialla säheltävää haavoittuvaista ihmistyyppiä. Hahmo peittää välinpitämättömyytensä kaunopuheisuudellaan ja hänen löyhä persoonallisuus on anteeksiannettavissa, koska hänen lapsenomainen intohimoinen uteliaisuus asioihin on myös hellyttävää.

¹⁷⁵ Buckley 1999, 130.

Buckley näkee Ziggy Stardustin olleen ovela jatko *Hunky Dorylle* Bowien hyökätessä rock-ideologian teennäisyyttä vastaan¹⁷⁷. Tässä tulee esille Grossbergin näkemys aitouden mahdottomuudesta, joka synnyttää kyynistä ironiaa. Bowie ironisoi aikansa rock-kuvioita liittämällä tyypillisiä maneereita yhteen hahmoon. Buckley näkeekin Ziggyn päätarkoituksena olleen räjäyttää poptähteyden myytti paljastamalla rock-poseeraukseen olennaisesti kuuluva valheellisuus¹⁷⁸.

Real kertoo postmodernille medialle olevan tyypillistä piirteet, kuten ironia, selkeä kaupallisuus, leikkisä monitulkintaisuus, nostalgian tunne ja taiteiden monimuotoisuus¹⁷⁹. Bowie ymmärsi median vallan. Bowie änkesi itsensä kavereineen ennen julkisuuteen nousuaan muun muassa BBC:n lähetykseen 12. marraskuuta 1964 ”pitkätukkiin kohdistuvien julmuuksien estämisen liiton presidenttinä”¹⁸⁰. Tämän järjestön tehtävänä oli protestoida pitkätukkaisiin miehiin kohdistuvaa sortoa vastaan ja ajaa heidän oikeuksiaan. Operaation motiivina lienee pikemminkin ollut Bowien julkisuushakuisuus kuin vakavan poliittisen sanoman levittäminen. Mick Rock kertoo tapauksesta, jossa Bowien esittämällä teeskennellyllä fellaatiolla Spidersien kitaristi Mick Ronsonin kanssa, oli suuri merkitys Bowien uran kannalta, koska sellainen teko tuohon aikaan oli varsin pöyristyttävää ja takasi yleisön huomion¹⁸¹. Stevenson kertoo Bowien ymmärtäneen musiikin visuaalisen merkityksen aikalaisiaan paremmin¹⁸². Bowien itsensä mukaan, he päättivät tehdä musiikkivideoita jo paljon ennen kuin MTV (aloitti toimintansa vuonna 1981) ja muut sen kaltaiset kanavat olivat toiminnassa:

Rock and I had long decided that to film certain songs was an excellent way of broadcasting and making indelible and concrete representation of the attitude implied by them.

*-Bowie*¹⁸³

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Buckley 1999, 162.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Real 1996, 238.

¹⁸⁰ Michelmores, 1964.

¹⁸¹ Abineri 1999. TV.

¹⁸² Stevenson 2006, 2.

¹⁸³ Bowie, Rock 2005, 152.

Buckley kertoo Bowien jopa itse julistaneensa itsensä popin huijariksi, väärennökseksi. *Changes* kappaleen sanat: ”*Strange fascination*”¹⁸⁴ Buckley tulkitsee Bowien pakonomaiseksi mieltymykseksi olla jatkuvassa muutoksen tilassa pysyäksään pinnalla taiteellisessa mielessä. Postmodernin aikakauden piirteiden ilmaantumisesta ei voi olla huomaamatta, Bowien itse muistellessa aikaa, jolloin hän alkoi kehittää Ziggy hahmoaan.:

*There was a distinct feeling that 'nothing was true' anymore
and that the future was not as clear-cut as it had seemed. If
we needed any truths we could construct them ourselves.*

*-Bowie s*¹⁸⁵

Tässä on nähtävissä Baumanin kuvaus postmodernista tilasta, jossa ei enää hallitse deterministisen logiikan säännöt, vaan habitaatit ja subjektin tila ovat muuttuneet yhä kontingentimmiksi. Siteerauksesta käy ilmi myös Boorstin näkemys pseudotodellisuuden rakentamisesta.

4.3. Rockin dekonstruointi

Buckleyn mukaan ennen Bowieta rockin valtaistuimella istuivat ns. ”kullirokkarit”, kuten The Rolling Stones ja Led Zeppelin. Näiden rokkareiden musikaalisuus ja esiintyminen rinnastettiin heidän machoon seksuaalisuuteensa. Nainen nähtiin himon ja dominoitavan hyväksikäytön kohteena. Bowie oli jotain muuta.¹⁸⁶ Stevenson kertoo Bowiesta kapinallisuuden olevan erityylistä. Ylenpalttisesti machoilevien rokkareiden maskuliinisuus suhtautui torjuvasti feminiinisyteen ja kotielämään, mutta Bowie perversoi tyypillisen rokkareiden hemmottelevan elämäntyylin. Vaikka hänestä olikin tulossa playboy, hän tulisi olemaan aivan toisenlainen playboy.¹⁸⁷ Buckleyn mukaan Bowie ei esiintynyt mitenkään dominoivana tai aggressiivisena, vaan naistenmiehen sijasta hänen olemuksensa edusti enemmänkin itämaista drag queenia. Raakuuden ja animaalisuuden sijaan, Bowie oli enemmänkin älyllinen esteetikko. Stevenson mainitseekin, että Bowien habituksen¹⁸⁸ vahvoina innoittajina ovat mahdollisesti olleet hänen musiikillinen esikuvansa Little Richard (biseksuaali mustaihoinen

¹⁸⁴ Bowie 1972.

¹⁸⁵ Bowie, Rock 2005, 12.

¹⁸⁶ Buckley 1999, 176.

¹⁸⁷ Stevenson, 2006, 10.

¹⁸⁸ Oxford Dictionaries: **habitus**: Yleinen, varsinkin ulospäin näyttäytyvä olemus.

rokkari) ja Bowien suuresti ihailema James Dean, jonka ulkoiseen olemukseen kuului feminiinisiä piirteitä, kuten pehmeä tukka ja pehmeät huulet. Bowie oli erityisen viehättynyt heidän kaltaisistaan erikoisuuksista.¹⁸⁹

Täytyy kuitenkin muistaa, että toisin kuin useimmat rokkarit, Bowien ei ollut tarkoituskaan paljastaa todellista luonnettaan, vaan hän koki esiintymisensä alusta alkaen draamallisena performanssina:

Minä koin sen aina teatterina.

-Bowie¹⁹⁰

Dinah Shore haastattelussa vuodelta -75, Bowien eläessä Thin White Duke-kauttansa, Bowie kertoo, että hän on aina mieluummin näytellyt laulut kuin laulanut ne¹⁹¹.

Stevensonin mukaan 60-luvun yhteiskunta kielsi jyrkästi seksuaalisuuteen liittyvät kysymykset. Bowie teki kokeiluja, joissa ”minä” yhdistettiin poliittisen utopian muotoon, jonka avulla mielikuvituksen politiikka nähtiin mahdollisuutena tulevaisuuteen ilman painostusta. Oli muodostettava uudenvuorokautta tai toisinajatteleva yhteiskunta.¹⁹² Buckley kertoo Ziggy *homoistaneen* pop/rock-scenen. Hän korvasi kliseiset machot eleet omilla homoseksuaalisilla versioillaan. Bowiesta säteili toiseus. Ziggy oli tullut esiintymään ja leikkimään yleisön kanssa ja yhdisti esiintyjän ja yleisön aivan toisella tavalla kuin se yhteenkuuluvaisuuden tunne, joka yleensä syntyy rock-spektaakkeleiden aikana.¹⁹³

Buckley kertoo Bowien nousseen Britannian suurimmaksi tähdeksi vuonna -72. Oletuksista huolimatta, *Hunky Dory* rokkaavampi Ziggy Stardust albumi ei kuitenkaan lyönyt itseään läpi Amerikassa. Bowie ja hänen managerinsa Tony DeFries päättivät valloittaa Amerikan jollain toisella tapaa. Ziggy Stardustin, tuon kabuki-hirviön oli aika poistua kuvioista.¹⁹⁴

¹⁸⁹ Stevenson 2006, 10-11.

¹⁹⁰ Buckley 1999, 175.

¹⁹¹ Shore 1975.

¹⁹² Stevenson 2006, 29-29.

¹⁹³ Buckley 1999, 175-178.

¹⁹⁴ Buckley 1999, 180-181.

4.4. Ziggyn kuolema

Postmodernin bisnesmaailman julmuus tulee esille siinä, miten Bowie lopetti Ziggyn ja bändinsä Marsista tulleine hämähäkkeineen. Buckleyn mukaan DeFriesin suunnitelmaan nostaa Bowie tähdeksi myös Amerikassa kuului bändin hajottaminen¹⁹⁵. Bowie ei ollut ilmoittanut bändin potkujen saamisesta ennen viimeisen keikan loppua muille kuin tähtikitaristilleen Ronnolle, sekä lisäksi lehdistölle, jotta koko maailma saisi lukea uutisen Ziggyn kuolemasta seuraavana päivänä. Ennen viimeistä biisiä *Rock 'n' Roll Suicide*, Hammersmith Odeonilla 3. heinäkuuta 1973, Bowie ilmoitti, että tämä ei ollut pelkästään kiertueen viimeinen keikka, vaan Ziggyn ja koko bändin viimeinen keikka. Tilannetta kuvaa hyvin Baumanin näkemys habitaattien jatkuvasta muutoksesta ja ennustettamattomuudesta sekä subjektin yhä kontingentimmasta olemuksesta. Bändin rumpali ja basisti olivat vielä hetki sitten soittaneet yhdessä maailman kuuluisimmista bändeistä ja nyt heistä oli ilman mitään ennakkovaroitusta tullut työttömiä. Tilanteen raakuutta lisää vielä se, että Bowie ilmoitti asiasta yleisön edessä keikan päätteeksi, eikä erotetuille jäsenille henkilökohtaisesti. Hysterisellä yleisöllä oli vaikeuksia tajuta, että Bowie tarkoitti vain Ziggyn ja Spidersien lopettamista, ei uransa lopettamista artistina.¹⁹⁶ DeFriesin suunnitelmaan kuului, että Bowien oli aika luopua glam rockista ja valloittaa Amerikka toisella tapaa. Buckleyn mukaan syynä oli osaksi myös Bowien alhainen kyllästymiskynnys ja miltei loppuun palaminen kahdeksantoista kuukautta kestäneen Ziggy-kiertueen jälkeen. Bowie itse kommentoi vuonna 2002 Ziggykauden lopun tunnelmia:

I really did want it all to come end... ...completely bored with the whole Ziggy concept, couldn't keep my attention on the performance with much hearth.

-Bowie¹⁹⁷

Syyksi olla kertomatta bändin lakkauttamisesta muille bändin kahdelle jäsenelle, Bowie kertoo noudattaneensa Ronnon pyyntöä:

He also asked me not to mention our plans to either of the others yet, as he hadn't made up his mind whether or not he would have them in his band.

¹⁹⁵ Buckley 1999, 183.

¹⁹⁶ Buckley 1999, 200-201.

¹⁹⁷ Bowie, Rock 2005, 215.

Buckleyn mukaan yhtenä lopettamisen syynä oli myös kaupallinen keino jättää yleisö kaipaamaan lisää. Suuri vaikuttaja lienee myös se, että suuri osa amerikkalaisyleisöstä ei kyennyt sulattamaan osittain homoseksuaaliksi tulkittua hahmoa. Spidersien hajottamisen näennäisenä syynä pidetään sitä, että he olivat alkaneet vaatia lisää palkkaa, koska olivat soittaneet liki samalla nälkäpalkalla bändin alusta saakka, vaikka Ziggy oli noussut tuntemattomuudesta supertähteyteen.¹⁹⁹ Buckley kertoo tuottaja Ken Scottin muistelevan, että Bowie oli tuolloin valtavan nopeiden muutosten riepotelevana. Bowie tunsu tarvetta muuttua ja Scott tuntee Bowien persoonana, joka muuttuessaan haluaa muuttaa myös kaiken ympärillään.²⁰⁰ Yksi mahdollinen syy lisää, miksi Bowie erotti bänditoverinsa. Vaikea sanoa, kuinka paljon bändin lopettaminen on ollut Bowien tahdon mukaista toimintaa. Ilmeisesti DeFries on ohjannut Bowieta noihin aikoihin kuin sätkynukke, ja Bowie on totellut manageriaan suuren rahan toivossa. Joka tapauksessa, vain Mick Ronson jätettiin Bowien leiriin ja muu bändi jäi syystäkin katkeraksi Bowielle. Buckley pitää bändin lopettamista Spidersien ollessa huipulla ja tekemällä se vielä noin brutaalilla tavalla häpeällisenä tekona²⁰¹. Musiikkibisnes pyörii kuitenkin rahalla ja rutiköyhän Bowien on ehkä ollut pakko noudattaa managerinsa ohjeita. Buckley näkee Ziggyn ja Spidersien lopettamisen mahdolliseksi syyksi myös Bowien aidon musiikillisen kokeilunhalun ja siirtymisen tavallaan älyllisemmälle tasolle musiikissaan. Spiderseja ei enää yksinkertaisesti tarvittu, vaan taustalle kaivattiin enemmänkin R&B tyylliseen musiikkiin sopivia soittajia, kuten jazz-pianisti Mike Garson. Edwards ja Zanetta kertovat kirjassaan, että DeFriesin ”perheessä” kuka tahansa voitiin poistaa hetkessä, eikä kukaan tuntenut siitä huonoa omaatuntoa²⁰². Pop-musiikki oli edennyt vuoteen -73 mennessä postmoderniin vaiheeseen, ja nopeat muutokset ja ihmisten hylkäämiset olivat tulleet olennaiseksi osaksi musiikkibisnestä.²⁰³

¹⁹⁸ Bowie, Rock 2005, 231.

¹⁹⁹ Buckley 1999, 202-203.

²⁰⁰ Buckley 1999, 193.

²⁰¹ Buckley 1999, 203.

²⁰² Edwards, Zanetta 1986, 176.

²⁰³ Buckley 1999, 204, 207.

5. Aladdin Sane

Aladdin Sane oli ikään kuin amerikkalaistunut versio Ziggy Stardustista. Bowien musiikki muuttui uudella albumilla *Aladdin Sane*, Ziggyn fantasiapainotteisesta musiikista realistisempaan suuntaan, kuvaten elämän raakoja puolia, kuten huumeita, väkivaltaa ja kuolemaa.

5.1. Ziggystä Aladdin Saneksi

Buckley kertoo Bowien tajunneen jättää glam rock ennen kuin oli liian myöhäistä. Glamista oli muodostumassa parodia omasta itsestään. Useasta Ziggyn tekemästä yrityksestä huolimatta, Bowien tulokset Amerikassa olivat jokseenkin keskinkertaisia. Bowien uuteen, ulkoiseen imagoon kuuluivat jakaus liekinvärissä tukassa ja tyylikkää puvut. Aladdin Sane (A Lad Insane) – soulmies – oli syntynyt. Albumin kannessa Bowien kasvoihin on maalattu salama jakamaan hänen kasvonsa kahtia.²⁰⁴ Bowie itse kertoo salaman kuvaavan hyvin Aladdin Sanen jakautunutta persoonallisuutta²⁰⁵. Buckley kertoo kuvan ottaneen, valokuvaaja Brian Duffyn saaneen idean kuvaan Panasonicin riisinkeittimen logosta.²⁰⁶ Vuonna -74 ilmestynyt *Diamond Dogs* oli Bowien viimeinen glam-kauden albumi. Hänen oli tarkoitus tehdä musikaali George Orwellin romaanista 1984, mutta projekti tyrehtyi Orwellin lesken evätessä Bowielta oikeudet romaaniin. Bowie loi kuitenkin Orwellin Eurasian sijasta oman visionsa tulevaisuuden painajaismaisista olosuhteista. Hunger City oli ydinsodanjälkeinen, teknologisesti alkukantainen helvetti, jota hallitsivat ryöstelevät jengit. Bowie sai vahvasti vaikutteita myös amerikkalaiselta kirjailijalta William Burroughsilta, jonka kirjoissa kuvataan painajaismaisista visioita dystopioista, joissa elää raajarikkoja, narkomaaneja ja seksuaalisesti poikkeavia ja yleensäkin tunne-elämältään häiriintyneitä ihmisiä.²⁰⁷

Bowie alkoi noihin aikoihin toden teolla perehdyttää itseään Amerikan populaarikulttuuriin. Bowie oli myös hyvin kiinnostunut mustan Amerikan musiikista.

²⁰⁴ Buckley 198, 225.

²⁰⁵ Yentob 1974.

²⁰⁶ Buckley 1999, 296.

²⁰⁷ Buckley 1999, 198, 218-220, 224-225, 229.

Omaa versiotaan siitä hän kutsui ”muovisouliksi”. Musiikkijournalisti Jonathan Wingate kertoo Bowien olleen ensimmäinen valkoihoinen, joka esiintyi R&B:iin ja souliin keskittyvässä varieteeshow’ssa *Soul Train*²⁰⁸. Opettajakseen Bowie sai hänen bändissään seuraavat neljätoista vuotta soittavan soul- ja R&B kitaristi Carlos Alomarin. Alomar oli itseoppinut komppikitaristi ja saanut paljon kokemusta soulin suurimpien nimien taustabändeissä soittaessaan. Hän toimi Bowielle siltana Bowien glam rock- ja muovisoul vaiheen välillä. Näin Harlemissa asuva, mustien musiikkia soittava Alomar kommentoi ensivaikutelmiaan Bowiesta:

Kun näkee edessään kalmankalpean, punatukkaisen miehen, niin onhan se vähän outoa... ..Sanoin ”Hitto, näytät todella surkealta!” Jätkä siis painoi 44 kiloa ja oli valkoinen kuin lakana. Hän näytti joltain vitun vampyyriltä.

*-Alomar*²⁰⁹

Ensivaikutelmasta huolimatta Alomar huomasi Bowien olevan hyvin ystävällinen ja äärimmäisen nöyrä ihminen.²¹⁰

Bowie päätyi huumekoukkuun pian Ziggy lopettamisen jälkeen vuoden -73 lopulla. Hänen huumeheureinen matka kohti unohdusta kesti vuodesta -73 vuoteen -76. Bowien yksityiselämä alkoi olla riekaleina. Avioliitto Angieen oli loppusuoralla, velipuoli oli mielisairaalassa, eikä hän nähnyt poikaansa juuri ollenkaan, luottamus manageriin ja ympärillä olevaan MainManin tiimiin alkoi kadota, ja koko rocktähtenä olo kiehtoi häntä yhä vähemmän ja vähemmän. Bowien itsensä tullessa yhä onnettomammaksi, hänen tähteytensä kävi yhä ilmeisemmäksi. Buckley määrittelee Bowien alter egon Aladdin Sanen olevan skitsoidinen kooste, ja tämä pirstoutuminen näkyy myös albumin musiikissa²¹¹. Hän oli allekirjoittanut DeFriesin kanssa sopimuksen, jossa antoi kaikki oikeutensa imagostaan muiden luotavaksi. Niinpä hänestä kirjoitettiin mitä uskomattomimpia keksittyjä asioita, jotka hän sitten vahvisti itse julkisuudessa. Pian Bowie, kovan huumeidenkäytön seurauksena, ei enää kyennyt erottamaan David Jonesista ja David Bowiesta lukemiaan lehtiartikkeleita toisistaan. DeFries oli houkutelut Bowien asemaan, jossa hän luopui tuotantonsa kaikista oikeuksista, maksoi kiertueiden kaikki kulut tulevista mahdollisista rojalteistaan, eläen itse surkealla kuukausipalkalla, samalla tuottaen managerilleen ja MainMan yhtiölle

²⁰⁸ David Bowie: Music In Review 2007 DVD.

²⁰⁹ Buckley 1999, 231.

²¹⁰ Buckley 1999, 230-231.

²¹¹ Ibid.

omaisuuksia.²¹² Bowien ympärille laaja-alaisesti kehittynyt pseudotodellisuus ja arkitodellisuuden ahdistavat tapahtumat huumeineen olivat ajamassa häntä yhä lähemmäs kohti psyykkistä tuhoa.

5.2. Diamond Dogs

Buckleyn mukaan Bowien konsertit muuttuivat entistäkin kunnianhimoisemmiksi Ziggy kiertueen muuttuessa Aladdin Sane kiertueeksi. Journalisti Stephen Davies arvioi Rolling Stones-lehdessä Bowien vuoden -73 ystävänpäivän Radio City Music Hallin keikkaa:

...valkokankaan, jolle heijastettiin animaatiofilminä katsojia kohti valonnopeudella syöksyvä maailmankaikkeus... ...Keskellä häkkiä seisoivat ankarasti tuijottava Bowie puettuna mustaan hopeapukuun... ...Näky oli todella vaikuttava... ...Niitä lauluja, joissa käsiteltiin Bowien karun vainoharhaisia teemoja rocktähtien kuolemasta, lähestyvistä planeetan tuhosta ja tulevasta itsemurhasta, toteutettiin kuin pieniä teatterikappaleita.

- Davies²¹³

Buckley näkee *Diamond Dogs*-kiertueen olleen vielä tänäkin päivänä kaikkien aikojen teatraalisin rock-kiertue. Bowie loi suurta teatteridraamaa valtavine lavasteineen.²¹⁴ Spitz kertoo show'n aikana tanssijoiden muun muassa sitoneen Bowien köysillä *Diamond Dogs* kappaleen aikana. *Cracked Actorin* Bowie lauloi pääkallolle Hamlet-tyyliin. Bowie harrasti lavalla myös varjonyrkkeilyä ja *Space Oddityn* ajaksi hänet nostettiin nojatuolissa istumassa nosturilla yleisön yläpuolelle, josta käsin hän lauloi kappaleen puhelinluuriksi naamioituun mikrofoniiin.²¹⁵ Esiytyksen teatraalisuutta ilmentää myös journalisti Chris Charlesworthin *Melody Makerille* kirjoittama arvostelu, jossa hän kertoo, ettei ole ennen nähnyt konserttia, missä solisti ei ota mitään kontaktia yleisöönsä. Charlesworth kuvailee Bowieta aikansa edistyneimmäksi rockartistiksi, jonka kehittämä modernin musiikin yhdistäminen teatteriin oli huimasti aikaansa edellä.²¹⁶

²¹² Buckley 1999, 184-191.

²¹³ Buckley 1999, 198-199.

²¹⁴ Buckley 1999, 235, 237.

²¹⁵ Spitz 2010, 324-325.

²¹⁶ Charlesworth 1974.

Spitzin mukaan Bowie ei missään vaiheessa konserttia rikkonut ”neljättä seinää”, eikä edes kumartanut kaiken päätteeksi²¹⁷. Kuten aikaisemmin mainitsin, useat supertähdet ovat lainanneet Bowielta esityksiinsä teatraalisuutta, vaikkakaan eivät vie sitä ehkä niin äärimmilleen kuin Bowie. Spitz mainitsee, ettei Elviksen Vegas-show, eivätkä muun muassa U2:n ja Madonnan stadionkiertueet olisi voineet syntyä ilman *Diamond Dogsin* antamaa esikuvaa. Buckley kertoo Bowien ajautuneen kiertueen aikana riitoihin bändinsä kanssa, koska he vaativat lisää palkkaa. Lopulta bändi haastoi Bowien kesken kiertueen oikeuteen, koska he eivät saaneet luvattuja palkkioita. Bowie itse oli rahapulassa tajutessaan, että hän itse oli se, joka maksoi kaikki kiertuekulut massiivisine lavasteineen, ja hänen managerinsa DeFries oli huijannut häntä raha-asioissa heidän yhteistyösä alusta asti. Asiasta raivostuneena Bowie päätti erota DeFriesistä keinolla millä hyvänsä. Huhtikuun 1. päivänä vuonna 1975, pitkien neuvottelujen jälkeen, Bowie pääsi eroon Mainmanin ja DeFriesin imperiumista, joskin tuskallisen huonoin ehdoin. Mainmanille jäisi täysi määräysvalta Bowien tekemisiin syyskuuhun -82 saakka. Lisäksi DeFries sai puolet kaikista levyjen tuotoista *Hunky Dorystä* lähtien sekä 16 % kaikista Bowien tuloista tuohon samaan päivämäärään saakka. Noihin aikoihin Bowie ajautui yhä kovenevaan kokaiinikoukkuun, joka johti emotionaaliseen tyhjyyteen.²¹⁸ Spitz kertoo Bowien sanoneen myöhemmin tuosta ajasta:

Maksoin siitä myöhemmin elämäni pahimmalla maanisdepressiivisellä vaiheella. Psykeni hajosi kokonaan pieniksi sirpaleiksi. Näin harhoja 24 tuntia vuorokaudessa.

-Bowie²¹⁹

Buckley mainitsee Ziggyn ajoista ”normalisoituneen” soulmies Aladdin Sanen olleen kuitenkin Bowien tähänastisen uransa alter egoista epänormaalein persoonallisuus. Bowie tiiraili ufoja taivaalta ja uskoi muukalaisten hyökkäävän minä hetkenä tahansa. Vainoharhaisuutta lähes kaikkeen jatkui kahden seuraavan vuoden ajan.²²⁰ Hänen sen hetkinen vaimonsa, Angie Bowie kertoo Bowien muuttuneen henkilöksi, jonka kanssa ei voinut työskennellä. Lavalla ollessaan hän oli täydellinen, mutta lavalta

²¹⁷ Spitz 2010, 134.

²¹⁸ Buckley 1999, 237, 239-241, 255-256.

²¹⁹ Spitz 2010, 357.

²²⁰ Buckley 1999, 241.

poistuessaan hän muuttui mieheksi, joka tuskin sai edes kahta sanaa sanottua peräkkäin.²²¹

Buckley kertoo Bowien nousseen soulmiehen roolillaan supertähdeksi Amerikassa, vaikkakin kerran saadusta homoseksuaalin maineesta oli vaikea päästä kokonaan eroon²²². Seuraavaksi Bowie päätti kokeilla rahkeitaan elokuva-alalla. Bowielle oli kaavailtu päärooli elokuvassa *The Man Who Fell to Earth*, jossa avaruudesta Amerikkaan tullut muukalainen yrittää hankkia vettä pelastaakseen planeettansa kuivuudelta. Elokuvan kuvausten jälkeen Bowie antoi satelliitin välityksellä haastattelun suositussa keskusteluohjelmassa Russel Harty Plus, jossa hän kertoo olevansa jälleen kerran uudelleen keksimässä itseään²²³. Bowie alkoi muuttua kokaiinin sekoittaman elämänsä kanssa hänen oudoimmaksi ja vakavimmaksi elokuvan roolihahmoa muistuttavaksi alter egoksi Thin White Dukeksi.

6. Thin White Duke

Immonen kuvailee Thin White Dukea amerikkalaistuneeksi soul-Bowieksi. Hän kertoo Bowien sanoneen Thin White Duke -hahmonsä olevan ”romantikko, jolla ei ole tunteita”.²²⁴

6.1. Postmodernille ominainen emootioköyhyys

Buckleyn mukaan ohjaaja Nicholas Roeg valitsi Bowien elokuvansa *Thomas Jerome Newtonin* päärooliin, koska hän oli hurmaantunut Bowien kummallisuudesta, nähtyään hänestä kertovan dokumentin *Cracked Actor*. Roeg oli myös tietoinen Bowien mimiikkataidoista. Elokuvassa avaruudesta tullut muukalainen on ilmeetön, hymytön mies, punaisella tukalla jakauksen ollessa keskellä päätä. Elokuvan kuvausten jälkeen Bowielle ikään kuin jäi rooli päälle, ja hänen viimeisin ja pirstoutunein *Station to Station* albumin yhteydessä esitelty alter ego Thin White Duke oli syntynyt.²²⁵ Buckleyn mukaan Thin White Duke oli Bowien ilkein alter ego.

²²¹ David Bowie: Music In Review 2007 DVD.

²²² Buckley 1999, 263.

²²³ Harty 1975.

²²⁴ Immonen 2005, 78.

²²⁵ Buckley 1999, 268-289.

Hän kuvailee Thin White Dukea sydämettömäksi, tunteettomaksi zombihahmoksi²²⁶. Bowien kokaiinin käytön aiheuttama vainoharhaisuus teki hänestä yhä sulkeutuneemman ulkomaailmaa kohtaan. Hänen esiintyessään vieraana suosituksessa Dick Cavett Show'ssa vuonna 1974, hänen hermostuneisuuttaan ei voinut olla huomaamatta. Välillä Bowie tuntuu olevan enemmän kiinnostuneempi kävelykepeistään kuin haastattelusta.²²⁷ Spitz kertoo Cavettin myöhemmin kommentoineen haastattelua:

Sanoisin, että hänellä oli vieteri hyvin kireällä... Tai sitten hänellä oli vakavia ongelmia nenäontelossaan.

-Cavett²²⁸

Tällä Cavett viittasi kokaiininkäytöstä johtuvaan nenän niiskutteluun. Toisaalta Edwards ja Zanetta kertovat Bowien ottaneen kävelykepin tarkoituksella mukaan show'hun kyetäkseen näyttämään paremmin hermostunutta, ahdistuksessa elävää artistia²²⁹. Dick Cavettiin tämä näyttelemine meni ainakin läpi, mikä sitten lieneekään totuus. Show'n lauluosuuksissa Bowie oli ainakin loistavassa vireessä. Lisäksi vuoden 1976 kuvatulla kiertueen harjoitusvideolla *Thin White Duke Rehearsals*, Bowie on nähtävissä hyväntuulisena ja nauravaisena ja on kaukana Buckley'n kuvaamasta zombihahmosta²³⁰. Ehkä tuo kylmyys ja tunteettomuus näkyivät enemmän julkisuudessa ja Thin White Duke oli Bowielle eräänlainen pakokeino julkisia tilaisuuksia varten.

Buckley kertoo Bowien myöhemmin avautuneen Thin White Duken henkilöahmosta: ”Kaikessa mitä teen, on mukana paljon Buster Keatonia”²³¹. Keaton oli aikansa mestarillinen mykkäelokuvien näyttelijä ja tuli tunnetuksi myös ilmeettömistä kasvoistaan. Thin White Dukea kuvaa hyvin sana ”jähmettyneisyys”. Bowien kasvot olivat jähmettyneet, vailla tunteita.

Kuten työni alun teoriaosuudessa totesin, postmodernille yhteiskunnalle on ominaista habitaattien, ihmissuhteiden ja identifikaatioiden nopea muuttuminen. Otin esille myös heikosti ja vahvasti monitoroivat persoonallisuustyypit. Bowien voisi olettaa

²²⁶ Buckley 1999, 264.

²²⁷ Cavett 1974.

²²⁸ Spitz 2020, 336.

²²⁹ Edwards, Zanetta 1986, 299.

²³⁰ Thin White Duke rehearsals 1976.

²³¹ Buckley 1999, 264.

olevan itseään vahvasti monitoroiva, nopeasti uusiin tilanteisiin sopeutuva persoonallisuus. Kuten aiemmin totesin, tällainen nopea identifikaatio aiheuttaa mahdollisesti emootioiden tukahduttamista ja köyhtymistä ja pahimmillaan johtaa aleksitymiaan²³². Ehkäpä Thin White Duke oli Bowielle jälleen yksi tapa tuoda esille eräs postmodernin tilan ongelmakohta, emootioköyhyys.

Tällaista postmodernille yhteiskunnalle ominaista tunteiden köyhyyttä tai puuttumista Bowie kuvaa osuvasti laulussaan *Young Americans*, etenkin laulun loppupuolella:

*Ain't there one damn song that can me make
break down and cry.*²³³

"Young Americans" 1975

Mikään ei tunnu enää miltään, edes laulujen sanat eivät enää kosketa. Tämä viittaa Kawain näkemykseen postmodernista tilasta, jossa mikä tahansa on mahdollista, mutta mikään ei ole enää merkityksellistä. Yleistä länsimaalaiselle kulttuurille tyypillistä tunteiden ailahtelua ja epätoivoisuutta Bowie kuvaa samaisessa kappaleessa laulaessaan:

*Well, well, well, would you carry a razor, in case
just in case of depression.*²³⁴

"Young Americans" 1975

Epäselvää on, kuinka paljon Bowie itse halusi esittää tunteetonta miestä ja kuinka paljon kokaiinin aiheuttama tunteiden turruttaminen vaikuttivat latistavasti Bowien emootioihin ja alter egon syntyyn.

6.2. Fasismilla leikittely

70-luvulla Bowie leikitteli fasismiin ja Hitlerin ylistämiseen liittyvillä puheillaan jokseenkin vaarallisella tavalla. Suurin syy tälle lienee Bowien tuohon aikaan runsaan kokaiinin käytön sekoittama pää ja siitä johtuva ymmärtämättömyys, että hänen

²³² Nordling, Toivio 2011, 250. **aleksitymia**: Mielenterveydellinen häiriö, jossa henkilöllä on puutteellinen kyky ilmaista ja kokea tunteitaan.

²³³ Bowie 1975.

²³⁴ Ibid.

poliittiset kommenttinsa voisivat vaikuttaa vahvasti yleisöön. Bowie kertoo Playboy lehden toimittaja Cameron Crowelle vuonna -74 antamassaan haastattelussa:

*Rock stars are fascists. Adolf Hitler was one of the first rock stars.
Look at some of his films and see how he moved.
He was a media artist. He used politics and theatrics...
...He staged a country*

-Bowie -76²³⁵

Ymmärrettävää kyllä, jos Hitleriä ylistävät lausunnot aiheuttavat vahvaa suuttumusta, vaikkakin tämä Bowien lausunto pyrkii enemmänkin ihailemaan Hitlerin performatiivisuutta ideologian sijasta. Dolezalin ja Rossacherin dokumentissa Bowie kertoo, että hänellä ei vielääkään oikein ole käsitystä, mitä oli noina aikoina puhunut, mutta suuri osa siitä liittyi luultavasti hänen pakkomielteestään englantilaiseen mytologiaan ja Graalin maljaan, johon hän oli kehittänyt fiksaation ja kaikki muu nousi esille siitä. Berliinissä Bowie kertoo joutuneensa suuriin yhteenottoihin aikaisempien fasististen puheidensa johdosta.²³⁶ Buckley mainitsee Bowien korjanneen julkisesti fasismiin liittyviä lausuntojaan kovasta polemiikista johtuen, sanomalla muun muassa vuonna -77:

Minun kaltaiseni taitelija, joka pyrkii vangitsemaan muutoksen vauhdin, ei voi valita mitään tiettyä politiikkaa tai poliittista asennetta. Kaikki lausuntoni siihen suuntaan [fasismi] olivat yleistä reaktiota ja teatraalisia huomioita siitä, mitä saatoin nähdä tapahtuvan Englannissa.

-Bowie²³⁷

Dolezalin ja Rossacherin dokumentissa Bowie kertoo, kuinka Berliinissä olo myös muutti hänen käsityksiään kolmannesta valtakunnasta:

*Confrontations with that among... german friends there.
Many of whom had parents who were involved in the
Third Reich.. the infantile fascination that I had for that
period was quickly blown away.*

-Bowie.²³⁸

²³⁵ Crowe 1976.

²³⁶ Dolezal, Rossacher s.a:

²³⁷ Buckley 1999, 297.

²³⁸ Dolezal, Rossacher s.a:

Myös Bowien pitkäaikainen ja läheinen kollega Carlos Alomar vähättelee Bowien poliittisia kommentteja:

Se oli pelkkää puhetta. On muistettava, että hän on Pseudo-intellektuelli. Hän on mitä lukee ja niihin aikoihin hän lueskeli kaikenlaista paskaa... meissä on molemmissa hieman saarnamiehen vikaa... hän oli kova poika puhumaan.

-Alomar²³⁹

Bowien antirasistisuudesta kertoo myös se, että hänen vuonna 1983 ilmestyneen albumin *Let's Dance* teema on selkeän antirasistinen, ja hän on lisäksi ollut naimisissa tummaihoisen, somalialaisen naisen Iman Mohamed Abdulmajid kanssa vuodesta 1992.

6.3. Bowie korkea- ja populäärikulttuurien yhdistäjänä

Elokvantutkimuksen lehtori Veijo Hietala kertoo postmodernin yhtenä piirteenä olevan korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välisen rajan hämärtäminen. Brittiläinen kirjallisuuskriitikko F.R. Leavis (1895-1978) näki populaarikulttuurin kansaa moraalisesti köyhdyttävänä ja kansalaisyhteiskuntaa alentavana. 1930-luvulla syntynyt filosofinen ja yhteiskuntateoreettinen Frankfurtin koulukunta puolestaan näki massojen taiteen ideologisena uhkana.²⁴⁰ Frankfurtin koulukuntaan liitetty saksalainen sosiologi Leo Lowenthal tiivistää koulukunnan näkemykset artikkelissaan *Historical Perspectives on Popular Culture* seuraavasti:

A product of popular culture has none of the features of genuine art, but in all its media popularculture proves to have its own genuine characteristics: standardization, stereotypy, conservatism, mendacity, manipulated consumer goods.

-Lowenthal²⁴¹

Bowie on työnsä alkuajoista lähtien ollut rikkomassa tätä kulttuurien välistä raja-aitaa ja puhdistamassa populäärikulttuurin tahrattua mainetta.

²³⁹ Buckley 1999,299.

²⁴⁰ Hietala 1992, 9, 68.

²⁴¹ Lowenthal 1950, 195.

Bowie oli Thin White Duken aikakaudella suosionsa huipulla sekä Amerikassa että ympäri maailmaa. Immonen kertoo Thin White Duke-kiertueella esitetyn konserttia ennen valkokankaalla Luis Buñuelin ja Salvadorin Dalin tekemää ensi-iltansa vuonna 1929 saanutta 15 minuutin surrealistista mykkäelokuvaa *Un chien andalou* (Andalusialainen koira²⁴²). Bowie oli ylistetty valtavirran tähti musiikissa, ja nyt myös elokuvamaailman ihmiset arvostivat häntä. Häneen suhtauduttiin vakavasti otettavana taiteilijana alkuaikojen seksuaaliskandaalien ja muiden omituisuuksien jälkeen. Nyt Bowie kiinnosti sekä korkeakulttuurin että populaarikulttuurin edustajia. Hänestä oli lopulta tullut popmusiikin supertähti ja samaan aikaan korkeakulttuurinen ikoni.

6.4. Psykkisen tuhon rajalla

Buckley kertoo Bowien olleen Thin White Duken aikana jatkuvassa psyykkisen kauhun vallassa, mikä kovan huumeidenkäytön seurauksena on hyvinkin todennäköistä²⁴³. Thin White Duke-hahmon näyttelemiseen tai teeskentelemiseen puolestaan viittaavat Buckleyn haastatteleman, Bowien vanhan ystävän Gus Dudgeonin sanat vuodelta 1998:

En ole nähnyt häntä kuuteen vuoteen, istun drinkki kourassa ja mietin... hän kävelee ohi ja huomaa minut ja vaimoni ja sanoo: "no jumaliste, mitäs kuuluu?" Thin White Duke katoaa ja esiin tulee aivan toinen jäbä... ja kun hän nousee jatkamaan matkaansa ja hattu palaa päähän... hän on siinä paikassa taas Thin White Duke.

-Dudgeon²⁴⁴

Joka tapauksessa on selvää, että Bowie kärsi pahoista huumeiden aiheuttamista vainoharhaisuuksista. Hänellä oli tapana piirrellä suuria pentagrammeja paperille tai huoneistonsa seinille, sillä Spitzin (ja useiden muidenkin lähteiden) mukaan Bowie oli vakuuttunut siitä, että noidat jahtasivat hänen siittiöitään²⁴⁵. Buckley kertoo Bowien alkaneen säilyttää virtsaansa jääkaapissa, jotta velhot eivät voisi käyttää hänen ruumiinnesteitään hänen noitumiseensa²⁴⁶. Spitzin mukaan Bowie oli vakuuttunut siitä, että pahat naiset yrittivät tulla raskaaksi hänen kauttaan saadakseen

²⁴² Immonen 2005, 82.

²⁴³ Buckley 1999, 265.

²⁴⁴ Buckley 1999, 264.

²⁴⁵ Spitz 2010, 357.

²⁴⁶ Buckley 1999, 271.

paholaislapsen. Itse asiassa ajatus on suoraan Roman Polanskin kauhuelokuvaklassikosta *Rosemaryn painajainen* vuodelta 1968²⁴⁷. Bowiella oli todellakin vaikeuksia erottaa faktaa fiktiosta. Spitz kertoo New Yorkin kuuluisan, valkean noidan Walli Elmlarkin mananneen pahat henget pois Bowien kotoa ja uima-altaasta. Walli suoriutui ilmeisen hyvin tehtävästään, sillä Bowien vaimo Angie kertoo uima-altaan alkaneen kuplia ja savuttaa manauksen aikana, sekä Davidin ikkunan ulkopuolella sataneen, vaikka taivas oli kaikkialla muualla Los Angelesissa kirkas.²⁴⁸ Todellisuudessa ongelma lienee ollut Bowien kokaiinin, sekä okkultismi- ja numerologia harrastusten sekoittaman pään sisällä. Bowie muistelee asiaa vuonna -97:

The drugs started to take more severe hold in my life.. it's only this one formless mutant is left behind... by the mid seventies... impossible for me to function in any rational way.

-Bowie²⁴⁹

Buckley kertoo 176 cm pitkän Bowien pahimpina aikoinaan painaneen vain alle neljäkymmentä kiloa, ja hänen syöneen ainoastaan vihreitä ja punaisia paprikoita huuhdottuna alas tölkestä juodulla maidolla. Näin Bowie muisteli aikaa vuonna -98:

Minulla oli jääkaappi täynnä tätä tavaraa... ...silloin kun minulla ei ollut hallusinaatioita, istuin lattialla pimeydessä, jota valaisi vain pikku lamppu jääkaapin oven sisäpuolella, leikkelin paprikoita veitselläni ja sulloin niitä suuhuni... Ruoka-aikani olivat neljältä aamulla ja viideltä iltapäivällä.

-Bowie²⁵⁰

Jokaisella tähdellä on yleensä oma suojeluskuntansa, mutta Bowie meni tässäkin niin äärimmilleen, että hänen luokseen oli lähes mahdoton päästä muiden kuin hänen luottoystävänsä ja hoitajansa Cocon (Corinne Schwab). Coco oli siirtynyt levy-yhtiö Mainmanin sihteerin paikalta Bowien henkilökohtaiseksi avustajaksi ja joksikin aikaa myös rakastetuksi. Hän huolehti Bowiesta tämän paranoian hallitsemisena vuosina olemalla Bowien portinvartija ja pitämällä kaikki tunkeilijat vihamielisesti poissa Davidin läheltä. Lähipiiriin kuuluvien henkilöiden mukaan Coco omisti elämänsä

²⁴⁷ Spitz 2010, 357.

²⁴⁸ Spitz 2010, 359.

²⁴⁹ MuchMoreMusic 2002.

²⁵⁰ Buckley 1999, 270.

täysin Bowielle. Hän on niitä harvoja Bowien uran varrella vaikuttaneita ihmisiä, jotka työskentelevät hänen kanssaan vielä tänäkin päivänä.

Huolimatta siitä, että Bowie oli ehkä parhaimmassa esiintymiskunnossa kuin koskaan ennen, hänen psyykeensä oli murtumispisteessä. Hän tajusi, että hänen oli päästävä pois Amerikasta ja helposti tilattavien kokaiinilähetysten parista. Kesällä vuonna -76 Bowie hylkäsi viimeisen alter egonsa Thin White Duken.²⁵¹ Bowie oli lakannut ”näyttelemästä” roolia. Hän itse kommentoi tarvettaan lähteä pois Los Angelesista Dolezalin ja Rossacherin tv-dokumentissa *David Bowie: Chameleon of Rock*:

I really needed to break it once and for all if I was gonna save my own sanity.. and restructure my way of living. And so I had to get away and Europe seemed to natural place to come to.

-Bowie.²⁵²

7. Rooliton Bowie

Bowie muutti Yhdysvalloista Geneve-järvelle Sveitsiin perheensä Angien ja poikansa Zowien kanssa. Täällä hän saisi olla rauhassa huumeidiilereiltä ja kaikelta muultakin Los Angelesin tuomalta ahdistukselta. Turvautumatta ammattiauttajiin, Bowie päätti pyrkiä huumeista eroon yhdessä ystävänsä, rocklaulaja Iggy Popin kanssa muuttamalla Berliiniin, jossa hän saisi olla kutakuinkin rauhassa medialta. Bowie oli hylännyt kaikki alter egonsa. Edwardsin ja Zanettan mukaan tehostaakseen persooniensa hylkäämistä, hän esiintyi seuraavalla kiertueella ainoastaan Iggy Popin kosketinsoittajana²⁵³. Edes konsertin mainoksissa ei ollut ilmoitettu, että Bowie olisi mukana soittamassa.

Buckleyn mukaan huumeiden ylenmääräisen käytön lopettaminen alkoi hitaasti vähentää Bowien vainoharhaisuutta ja tuntemaan friikin sijasta itsensä jälleen enemmän ihmiseksi. Berliinissä Bowien elimistön puhdistuminen huumeista kesti kaksi vuotta.²⁵⁴

²⁵¹ Buckley 1999, 290-291, 300.

²⁵² Dolezal, Rossacher s.a:

²⁵³ Edwards, Zanetta 1986, 360.

²⁵⁴ Buckley 1999, 321-322.

*Minulla oli päiviä, jolloin huoneessa liikuskelin
kaikenlaista – enkä ollut edes ottanut mitään.*

-Bowie²⁵⁵.

7.1. Cut-up tekniikka

Bowie halusi päästä eroon myös levy-yhtiöiden ahdistavasta painostuksesta kaupalliseen taiteen tekemiseen. Työkumppanikseen hän valitsi kokeellisesta musiikista tunnetun Brian Enon. Bowie käytti tulevilla kahdella levyllään William Burroughsin tunnetuksi tuomaa cut-up tekniikkaa, jossa sanoja leikattiin esimerkiksi sanomalehdistä irti, sekoitettiin ne ja otettiin sitten summassa muodostamaan uusi tarina. Ideana olisi saada sanat irti kontekstistaan ja löytää niille uusia abstrakteja merkityksiä kiinnittämättä huomiota tarinan juoneen. Bowie kertoikin muodostaneen Enon kanssa ”teeskentelyn uuden koulukunnan”. He tekivät musiikkia, joka esitti olevansa taidetta, popmusiikkia, joka lainasi aineksia korkeakulttuurista. Vaikka Bowien myyntiluvut laskivatkin, toivat nämä levyt hänelle myöhemmin suurta kunniaa.²⁵⁶

Cut-up tekniikkaa voidaan verrata postmodernin identiteetin syntymiseen, jossa osasia napsitaan eri lähteistä ilman, että niiden välillä on mitään varsinaista logiikkaa. Hietala kertoo filosofi Jean Baudrillardin uskovan postmodernin massamedian tuhonneen asioiden merkitykset lopullisesti. Kuvien kierrättämisen yhä kiihtyessä, niiden merkitykset vähenevät ja luhistuvat lopulta kasaan kuolevan tähden tavoin.²⁵⁷ Burroughsin cut-up tekniikassa ja Baudrillardin näkemyksessä merkitysten katoamisesta on nähtävissä molemmissa samankaltainen postmoderni vivahde merkitysten ajautumisesta kaaoksen tilaan.

7.2. Bowie Broadwayllä

Alter egojensa jälkeen Bowie tähditti ensimmäisenä rocktähtenä myös Broadwaytä Bernard Pomerancen käsikirjoittamassa ja Jack Hofsissin ohjaamassa näytelmässä *The Elephant Man:ssä* aikavälillä 29.7.1980 - 3.1.1981. Edwardsin ja Zanettan mukaan

²⁵⁵ Buckley 1999, 322.

²⁵⁶ Buckley 1999, 301-306.

²⁵⁷ Hietala 1992, 34.

näytelmän tuottajat olivat ensin varsin skeptisiä Bowien tuodessa heidän mieliinsä lähinnä transseksuaalin Ziggy Stardustin. Pystyisikö mies, joka oli tottunut supertähteyteen ja esiintymään laulajana valtaville yleisöille, suoriutumaan vaikeasta roolista kahdeksana iltana viikossa. Hofsissin tavattua Bowien, hän päätti, että Bowie otettaisiin mukaan ensembleen²⁵⁸. Ammattinäyttelijätkin pelkäsivät, että Bowie, joka oli tottunut olemaan lavalla yksin, pilaisi koko show'n rocktähteydellään ja esittäisi vain itseään lavalla. Hofsissi rauhoitteli näyttelijöitä. Osoittautui, että Bowie käyttäytyi äärimmäisen ammattimaisesti ja kohteliaasti muiden näyttelijöiden keskuudessa. Ainoa seikka, mikä Bowieta huolestutti oli, että hänen täytyisi paljastaa aidot tunteensa ja olemuksensa muille näyttelijöille vuosien julkisuudessa teeskentelyn jälkeen. Bowie kuitenkin pakotti itsensä olemaan aito ja kaikista neljästä eri kyseisen pääroolin näyttelijästä Bowieta pidettiin naturalistisimpana roolissaan.

Esityskauden loppupuolella 8.12.1980 Bowie koki kovia kuullessaan läheisen ystävänsä John Lennonin murhasta, mutta jatkoi kuitenkin roolissa sopimuksensa loppuun asti. Näytelmän kritiikit olivat silkkaa kehua ja Bowie oli viimeinkin päässyt eroon vuosia häntä piinanneesta androgyynisestä Ziggy Stardust leimastaan.²⁵⁹ Dolezalin ja Rossacherin tv-dokumentissa Bowie palauttaa jälleen mieliin Lindsay Kempin seurueen merkityksen Elefanttimiehen roolista selviämiseen:

*I think it probably helped me far more than anything
else for me to be able to do the physical part of the role.*

-Bowie²⁶⁰

Seuraavassa tarkastelen näkemyksiä postmodernin taiteen olemuksesta ja kuinka Bowie näyttäytyy postmodernina yksilönä ja taiteilijana.

8. Postmoderni taide ja Bowie

Benford kertoo sanaa estetiikka käytetyn erilaisissa merkityksissä. Sillä voidaan tarkoittaa yksinkertaisesti jonkin asian kauneutta, tai sillä voidaan tarkoittaa joitain tietyille aikakaudelle ominaisia piirteitä tai periaatteita taiteessa, jotka erottavat sen

²⁵⁸ Nurmi, Rekiaro, Rekiaro, Sorjanen 2001, 105. **ensemble**: taiteilijaseurue.

²⁵⁹ Edwards, Zanetta 1986, 376-382.

²⁶⁰ Dolezal, Rossacher s.a:

muiden aikakausien taiteista. Estetiikalla voidaan tarkoittaa myös yleistä taiteen olemuksen pohdiskelua, sen tarkoitusta ja saavutuksia.²⁶¹

Hietalan mukaan postmoderni taide alkoi kehittyä 1960-luvulla. 1800-luvun lopulla syntynyt modernismi oli käynyt läpi useanlaisia avantgardistisia abstraktisia taiteellisia suuntauksia, kuten impressionismi, surrealismi, dadaismi ja kubismi. Bertolt Brecht oli hajottanut teatterissa neljännen seinän ja Virginia Woolfin kaltaiset kirjailijat olivat kirjoittaneet teoksia, jotka eivät enää noudattaneet romaanin kronologista järjestystä. Hietala pohtii, lieneekö taiteen nopea kehityssuuntauneisuus ollut tietoista tai alitajuista pyrkimystä seurata teollisuuden nopeaa kehitystä. 1960-luvulla abstraktio oli jo tehnyt kaikkea mahdollista ja edessä oli paluu menneisyyteen. Taulut saivat taas esittää jotain, musiikille suotiin rakenne melodioineen ja teatteriin palautettiin neljännen seinän illuusio. Nyt oli aika postmodernille taiteelle.²⁶² Kirjailija Umberto Eco kuvaa postmodernin syntymän tilannetta kirjassaan *Matka arkipäivän epätodellisuuteen* seuraavasti:

*...tulee hetki, jolloin avantgarde (moderni) ei enää voi
päästä pidemmälle... ...postmodernin vastaus modernille
on menneisyyden tunnustamista... ...siihen täytyy palata:
ironisesti, ei viattomasti.*

-Eco²⁶³

8.1. Postmodernin taiteen olemus

Postmoderni maailmankäsitys hylkää universaalien totuuden ja universaalien konsensuksen. Olennaista postmodernin estetiikan olemuksessa on ylevän käsite.

Liotard kertoo ylevän syntyvän, kun esittäjä (taiteilija) ei onnistu esittämään kohdettaan²⁶⁴. Taiteen tekemiseen pitää kuitenkin olla jollain tapaa perehtynyt, jotta pääsisi teoksellaan edes lähemmäksi totuutta kuin ”ei-taiteentekijä”, muuten tulisimme pian tilanteeseen, jossa kaikki työt tulisi määritellä taiteeksi. Taiteilijalla tulee olla synnynnäisten lahjojensa lisäksi harjoitettu kyky ilmaista totuutta. Taide ei kuitenkaan vaadi suurta älykkyyttä, vaan kyse on enemmän henkisistä ominaisuuksista. Vaikka taiteilijan tekemä luonnos ei esitäkään todellista kohdettaan,

²⁶¹ Benford 2008, 5.

²⁶² Hietala 1992, 26-27.

²⁶³ Eco 1985, 359.

²⁶⁴ Lyotard 1985, 152.

voisi se kuitenkin ainakin periaatteessa sitä esittää, mutta tämä on kuitenkin äärimmäisen epätodennäköistä jo silläkin perusteella, että todellisuuteen sisältyy äärettömyyden käsite. Taiteilijan pitäisi siis valita äärettömästä määrästä totuuksia oman näkemyksensä mukainen malli ja pyrkiä tuomaan se esille mahdollisimman tarkasti totuutta imitoiden. Jokaisella on oma kuva/idea maailmasta, mutta kukaan ei pysty esittämään sitä taiteellaan kaikenkattavasti ja osasetkin siitä ovat vain taiteilijan henkilökohtainen ponnistus yrittää päästä lähemmäs todellisuutta. Havainnoitsijan aisti- ja elämäkokemus lisäksi muokkaavat havaintoprosessissa alkuperäistä taideteosta.

Jean-François Lyotard määrittelee artikkelissaan *Vastaus kysymykseen: Mitä postmoderni on?* postmodernin taiteen tehtäväksi luoda viittauksia käsitettävissä olevaan, vaikka tämä ei olekaan esitettävissä. Tarkoituksena ei ole luoda todellisuutta, vaan mahdollisia viittauksia siihen. Tällainen taide hakee uudenlaisia esitysmuotoja tehdäkseen selvemmin aistittavaksi, että on olemassa sellaista, mitä ei voida esittää.²⁶⁵ Lyotard kertoo, kuinka Descartesin ja Augustinuksen subjektifilosofian perinteen mukaan nautinnon ja tuskan ristiriita taiteessa syntyy subjektin kykyjen konfliktina. Konfliktissa on kysymys jonkin käsittämisen ja esittämisen kykyjen ristiriitaisuudesta. Taiteilija luo kokemusmaailmaansa perustuen ”tapauksia” (taideteoksia). Tapauksessa on kauneutta, mikäli nautinnon tunne syntyy teoksen herättämistä intresseistä huolimatta vetoamalla universaaliin konsensukseen.²⁶⁶ Teoksen pitää siis herättää nautintoa ilman minkäänlaista teoksesta irrallaan olevaa käsitteistöä. Lyotard kirjoittaa edellä kuvatun käsityksen mukaan taideteoksen havainnoitsijan käsittämisen kyvyn ja käsitettä vastaavan teoksen esittämisen kyvyn välissä vallitsevan määrittelemätön säännötön sopusointu. Tämä Kantin refleksiivisyydeksi kutsuma sopusointu herättää subjektissa arvostelman ja se on mahdollista kokea nautintona.²⁶⁷ Ylevyys on tunteena kuitenkin erilainen. Siinä teoksen ja havainnoijan välille ei synny sopusointua.

²⁶⁵ Lyotard 1985, 156.

²⁶⁶ Lyotard 1985, 152.

²⁶⁷ Ibid.

Liotard katsoo postmodernin taiteen viehätysten ja avantgardistisen loogisuuden aksioomien löytyvän ylevän²⁶⁸ estetiikasta. Ylevän estetiikka syntyi Immanuel Kantin kehittelemästä ylevän teemasta. Kant piti ylevää tunnetta ja samalla ylevyyden tunnetta affektina, joka tuottaa samaan aikaan sekä tuskaa että nautintoa. Nautinto syntyy tuskasta.²⁶⁹ Irlantilais-brittiläinen kirjailija ja filosofi Kenneth Burk on lisännyt ylevän määritelmään, että ylevyyden synnyttämä uhka on tehtävä vaarattomaksi, jotta ylevyyden tunne saavutetaan. Uhan sivuun työntäminen tai voimattomaksi tekeminen tuottaa eräänlaista mielihyvää.²⁷⁰ Pidän tätä Burkin lisäystä määritelmään erityisen tärkeänä, sillä pelkämästä ahdistuksesta on mahdotonta löytää mielihyvää. David Bowien musiikki sisältää usein synkkiä mielikuvia yhteiskuntien ja ihmisten olemuksista, taudeista ja kohtaloista. Hän kuvaa länsimaalaista yhteiskuntaa usein tilaksi, joka on täynnä ahneita, tunteettomia subjekteja, jotka ovat valmiita riistämään toisilta omaa hyvää tavoitellakseen. Ahdinko on suuri, mutta toivoakin on olemassa. Postmoderni yhteiskunta on saanut aikaan lisääntyviä mielenterveysongelmia ja ahdistusta identiteetin rajojen joutuessa yhä kovempaan koetukseen. Nämä yhteiskunnan ongelmakohdat ovatkin Bowien koko uran keskeisimpiä teemoja. Musiikin tehostaman lyriikan avulla pystytään näihin synkkiin, mutta todellisia ja ajankohtaisia yhteiskuntamme ongelmakohtia käsittelemään turvallisella tavalla. Musiikki lyriikkoineen synnyttää ylevän.

Liotard kirjoittaa artikkelissaan *Ylevä ja avantgarde*, ylevästä kirjoittaneen myös ranskalaisen kirjailijan Nicolas Boileau'n kirjassaan *L'Art poétique* (1674), sekä reettori Longinosen²⁷¹ teoksessaan tai esitelmässään *Péri tou hupsou* (*Korkeammasta tyylistä*, Boileau'n kääntämänä). Longinos ajatteli ylevää olevan puheenpitämisessä esimerkiksi puheen kohokohdissa, mutta huomionarvoisesti myös vaikenemisen kohdalla. Ajattelun ylevyyden Longinos kertoo esiintyvän puheessa ajoittain äärimmäisenä yksinkertaisuutena. Longinos pyrkii määrittelemään ylevän

²⁶⁸ Vainikkala 1990, 19, 26. **ylevän** tärkeimpänä filosofina pidetään Immanuel Kantia. Hänen mukaansa ylevässä on kysymys yrityksestä saada havainnon piiriin jotain, joka ei siihen mahdu tai rikkoo ajatuksen. Vainikkala kuvaa ylevää tilanteeksi, jossa mielikuviutus venytetään rajalle, jossa se napsahtaa poikki. Mielikuvat eivät riitä enää rajaamaan kokemusta. Ylevän tarkka määrittely on mahdotonta, mutta Kantin määrittelemässä ylevässä olennaista on, että sille on ominaista mielen liike kielteisestä myönteiseen, ikään kuin ”negatiivista mielihyvää.”

²⁶⁹ Lyotard 1985, 152.

²⁷⁰ Lyotard 1985, 170.

²⁷¹ Lyotard 1985, 164. On epäselvää, kuka Longinos oli, mutta yleensä hänen esitetään eläneen ensimmäisellä vuosisadalla ajanlaskun alusta. Longinos oli reettori eli hän opetti puhujille niitä ominaisuuksia, joilla yleisöön pystytään tehokkaasti vaikuttamaan. *Péri tou hupsouta* ei pystytä varmasti todistamaan Longinosen kirjoittamaksi. Puhetaidon didaktiikasta muodostui perinne jo Aristoteleen ajoista lähtien, koska oli tärkeitä osata puhua vaikuttavasti kansankokouksissa.

unohtumattomaksi ja paljon ajatuksia herättäväksi. Lyotard yhtyy Longinoksen näkemykseen yksinkertaisen ja vaikenemisen tärkeydestä.²⁷² Tällaiset äänenkäytölliset elementit tulevat erityisen voimakkaasti esille myös musiikissa, muun muassa tempovaihteluiden, staccaattojen ja täydellisten hiljentymisten muodossa, joita taitava säveltäjä osaa käyttää tunnetilojen ja merkitysten luomiseen. Lyotard jää kuitenkin pohtimaan, mitä retoriikasta jää jäljelle, kun Longinos teoksessaan julistaa, että ylevyyden aikaansaamiseksi ”ei ole tärkeämpää kuvaa kuin täysin salattuna pysyvä, jota ei näin ollen voida tiedostaa retoriseksi kuvaksi”.²⁷³ Ehkäpä Longinos on tarkoittanut retoriikasta puhuessaan puhujan aikaansaavan ylevän tunteen vain silloin, kun puhuja saa kuuntelijan ajattelemaan merkittäviä asioita ja tämä ajattelu mahdollistuu vain ”salattuina pysyvien kuvien” avulla. Samaan tapaan taiteilija joko tarkoituksella tai tietämättään luo teokseensa ainesta, joka koskettaa vastaanottajan todellisuuskäsitystä erityislaatusella tavalla. Bowie on usein tarkoituksellisesti luonut epämääräisiä ja monitulkintaisia sanoituksia, jotta tämä jättäisi kuuntelijalle mahdollisuuden tuottaa lyriikalle omia merkityksiä. Tajutessaan oman ajattelun rajoittamattomuuden ihminen voi huomata myös konkreettisen elämänsä uudet mahdollisuudet. Omien mielikuvien ja ajatustyön tuloksena syntynyt ylevä johtaa todennäköisemmin katarttiseen²⁷⁴ kokemukseen tai oivaltaviin ahaa-elämyksiin ja näin ollen myös pysyvämpiin oppimisprosesseihin kuin kronologisesti ja loogisesti kerrottu yksinkertainen tarina.

Boileau päätyy ylevyyden kysymyksessä ajatukseen, että didaktiikka²⁷⁵ on turhaa ylevyyden kohdalla, sillä se ei ole opetettavissa. Lyotard ajattelee asian samoin ja näkee taidokkuuden puutteen hyväksyttävänä, mikäli kyseessä on ”todellinen suuruus”. Boileau toteaa, että ylevyys ei tunne poetiikan sääntöjä, sääntöjen noudattaminen ei riitä taideteoksen luomiseen, vaan taideteoksen luominen vaatii enemmän, se vaatii neroutta. Nerous on jotain käsittämätöntä ja olemukseltaan salattua ja tulee julki ainoastaan vuorovaikutuksessa vastaanottajan kanssa. Boileau mukaan ylevyys ei myöskään ole mitään todistettavissa olevaa, vaan se valloittaa ja järkyttää kokijan tunnemaailmaa.²⁷⁶ Nerouden olemus sotii vahvasti

²⁷² Lyotard 1985, 164-165.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Oxford Dictionaries: **katharsis**: Vapautumisen prosessi, joka tuo helpotusta vaikeisiin tai tukahdutettuihin emootioihin.

²⁷⁵ Nurmi, Rekiaro, Rekiaro, Sorjanen 2001, 84. **didaktiikka**: opetusoppi, opetustapahtuman tutkiminen.

²⁷⁶ Lyotard 1985, 166-167.

poststrukturalistien²⁷⁷ näkemystä vastaan, joiden mukaan koko minuuden käsite on pelkkä harha, kuten Hietala teoksessaan huomauttaa. Heidän mukaansa yksilö on kokonaan kasvatuksen, hallitsevan ideologian ja historiallisen ja ympäröivän kulttuurin tuote. Subjektissa ei siis ole mitään ”omaa”. Poststrukturalistien mukaan teoksen tekijä ei voi olla teoksensa sanoman tuottaja tai alkuperä. Tällöin puhutaan tekijän kuolemasta.²⁷⁸

Amerikkalainen filosofi ja psykologi George Herbert Mead näkee minässä olevan kaksi eri puolta. Subjektiminä (I), joka on spontaani ja toimii aktiivisesti nykyhetkessä, sekä objektiminä (me), joka on minuuden jo toteutunut puoli historioineen²⁷⁹. Mead näkee subjektiminän pystyvän tarkkailemaan ja arvioimaan objektiminää. Minuus tulee objektiksi itselleen.²⁸⁰ Mead näkee minuuden olevan jatkuvassa dialektisessa suhteessa itsensä kanssa. Vaikkakaan subjekti ei kykene syntymään ilman suhdetta toisiin yksilöihin, on se kuitenkin itseään refleктоiva ja vapaan tahdon omaava. Osa minuudesta on olemassa vain suhteessa minuuteen.²⁸¹ Mikäli uskomme Meadin näkemykseen minuudesta - minusta se ainakin tuntuu varsin pätevältä - kumoo se poststrukturalistisen argumentaation nerouden mahdottomuudesta.

8.2. Postmodernin estetiikan filosofia

Liotard päätyy näkemykseen, että oli taiteilijan yritys kuinka hyvä tai taiteilija kuinka lahjakas tahansa, niin lopputulos näyttäytyy aina tuskallisen epätäydellisenä. Taideteokset eivät anna suoraa tietoa todellisuudesta, eikä ole olemassa vapaata käsittämisen kykyä, joka johtaisi kauneuden tunteeseen. Taiteen hyvyys tai kauneus ei ole esitettävissä. Liotardin mielestä nyky maailmassa vallitsee ”vähäinen uskottavuus”, mikä muistuttaa paljolti filosofi Friedrich Nietzschen nihilismin²⁸² käsitettä. Vaikuttaa siis siltä, että länsimaistumisen myötä seurannut nopea tekniikan ja tiedon kehitys on johdattanut meidät kohti yhä suurempaa epätietoisuutta. Tiedon ja

²⁷⁷ Hietala, Veijo 1992, 15, **poststrukturalismi**: Filosofian ja kriittisen teorian suuntaus, joka syntyi strukturalismin ja Ranskan 1960-lukulaisen uusmarxilaisuuden kohtaamisesta.

²⁷⁸ Hietala 1992, 15.

²⁷⁹ Mead 1967, 173-178.

²⁸⁰ Mead 1967, 138.

²⁸¹ Mead 1967, 142-144.

²⁸² Nurmi, Rekiaro, Rekiaro, Sorjanen 2001, 299. **nihilismi**: Yhteiskunnassa vallitsevat säännöt, arvot tai käsitykset hylkäävä tai niitä vastustava ajatussuunta.

teorioiden pluralisuus on vienyt uskon yhteen ainoaan käsitykseen totuudesta, kuten aikaisemmin postmodernia totuuskäsitystä käsitellessäni oli jo puhetta.

Lyotard näkeekin diskurssin suuruuden tai merkittävyyden tulevan todelliseksi diskurssin itsensä ollessa osoitus yksilön ajattelun ja todellisuuden yhteensovittamattomuudesta.²⁸³ Tämä diskurssin merkittävyyden määritelmä on yhdistettävissä myös taiteeseen. Lyotard kertoo nykyajan estetiikan olevan nostalgista ylevän estetiikkaa. Se sallii viittaamisen sellaiseen, mitä ei voida esittää, mutta se ei muodosta kuitenkaan varsinaista ylevän tunnetta tuskan ja nautinnon yhdistymisen muodossa. Postmoderni taide toimii kuitenkin subjektille jatkuvana lohdutuksen ja nautinnon lähteenä, koska sillä on olemassa jokin tunnistettava kokoonpano, johon subjekti voi samaistua.²⁸⁴ Benford puhuu postmodernista taiteesta menetelmänä, joka pyrkii toimimaan mediaattorina ihmisen käsityskyvyn ja ilmaisemattomissa olevan todellisuuden välillä. Taiteen olemukseen näyttää kuuluvan sen pyrkimys saada aikaan sovinto sellaisen kanssa, jonka kanssa sen tekeminen on mahdotonta, sovinto ihmisen käsityskyvyn ulkopuolella olevan kanssa.²⁸⁵

Edellä mainitusta postmodernin taiteen määrittelystä voidaan päätellä, että taide antaa viitteitä tai vihjeitä todellisuudesta, mutta se ei voi siltikään kertoa mitään absoluuttista todellisuudesta. Näiden vihjeiden kautta subjekti voi kuitenkin kokea ahaa-elämyksiä, jotka avartavat kunkin kokemusmaailmassa hämäränpeittoon jääneitä käsitteitä ja käsityksiä ja täten luo subjektille mahdollisesti selkeämmän kuvan todellisuuden tulkitsemisessa. Lyotardin mukaan postmoderni taide kieltäytyy yhteisestä taiteen maun konsensuksesta ja pyrkii etsimään uusia ilmaisumuotoja tehdäkseen helpommin havaittavaksi sen, että on olemassa sellaista, mitä ei voi esittää. Hän ei näe taiteen tehtäväksi todellisuuden luomista, vaan taiteen tulee keksiä viittauksia käsitettävään, jota ei voi esittää, todistaa sen olemassaolosta, jota ei voi esittää.²⁸⁶

Yksilö voi saada jotain tuntumaa todellisuudesta, vaikka lopullinen todellisuus olisikin mahdotonta saavuttaa. Todellisuuden saavuttamattomuus ja ihmisten subjektiiviset

²⁸³ Lyotard 1985, 151-152, 165.

²⁸⁴ Lyotard 1985, 155-156.

²⁸⁵ Benford 2008, 6.

²⁸⁶ Lyotard 1985, 156.

kokemusmaailmat myös mahdollistavat useat eri taidelajit ja ainakin osittain selittävät, miksi ihmiset pitävät eri taiteista ja erilaisista teoksista samankin taidelajin sisällä. Toisin sanoen, jokainen kokee teoksen erityislaatuksella tavallaan elämäkokemuksensa ja kontekstinsa referoimana. Hietala näkeekin yhtenä postfilosofian tärkeänä seurauksena sen oivaltamisen, että merkitykset ja todellisuus käsitetään kulttuurisidonnaisista lähtökohdista käsin²⁸⁷. Tämä selittää myös sen, että taiteen makuasioista on jokseenkin turhaa kiistellä, mutta voitaneen kuitenkin myöntää, että toiset (esim. high art) taidelajit tai teokset vaativat jonkinlaisen tietyn tiedollisen tai taiteellisen käsitystason, jotta kyseistä teosta osattaisiin arvottaa taiteilijan itsensä näkemällään tavalla. Hietala kertooikin populaaritaiteen perustuvan siihen, että hyvinkin erilaisista konteksteista ja taustoista tulevat ihmiset pystyvät referoimaan omia merkityksiään populaaritaiteeseen²⁸⁸. Tällä tavoin voimme asettaa jonkinlaisen raja-aidan korkea- ja populaarikulttuurien välille, vaikkakin se säilyy yhä jokseenkin häilyväisenä.

8.3. Bowie postmodernina yksilönä ja taiteilijana

Bowie on selvästi ollut tietoinen 60-luvulla identiteetin muokkaamisen mahdollisuudesta. Kenenkään ei tulisi automaattisesti tyytyä osaansa, jos ei tunne oloansa onnelliseksi. Stevenson kuitenkin huomauttaa, että vaikkakin 60-luvulla yhteiskunta laajensi identiteettien mahdollisuuksien repertuaaria, kulttuuriset normit määrittivät silti yhä voimakkaasti tietyyntyyppisiä identiteettejä. Vaikka vuosikymmen vapauttikin identiteettien itse rakentamisen, rajoittaa yhteiskunta sitä kuitenkin toisaalta yhteiskunnan asettamien paineiden ja toisaalta sen tarjoamien mahdollisuuksien muodossa. Ei siis ole olemassa identiteettiä, joka olisi suojassa yhteiskunnan tarkastelulta, politisoinnilta ja sanktioimiselta.²⁸⁹ Aikakauden identiteettipolitiikka oli kuitenkin epäilemättä otollinen hetki Bowien kaltaiselle luovalle, älykkäälle ja tähteydestä haaveilevalle nuorukaiselle kokeilla erilaisia tyylejä tulematta torjutuksi liian rajuin ottein.

²⁸⁷ Hietala 1992, 39.

²⁸⁸ Hietala 1992, 73.

²⁸⁹ Stevenson 2006, 38-39.

8.3.1. Bowie itsetutkiskelun innoittajana

Identiteettien vapautuminen toi Bowielle myös mahdollisuuden pelata julkisuuden kanssa sovinnaisuuden sääntöjen kustannuksella kääntämällä pitkään eläneet negatiiviset mielikuvat seksuaalisuudesta hyödykseen. Kulttuuriteoreetikko Angela McRobbien kirjassa *Postmodernism and popular culture* on lainaus Andreas Huyssenin artikkelista *Mapping the postmodern*, jossa hän kertoo, että pop-musiikki oli konteksti, jossa postmoderni nousi ensimmäistä kertaa näkyville suuremmassa mittakaavassa. Merkittävimmät postmodernit trendit nousivat kapinaan modernismin massakulttuuria koskevaa vihamielisyyttä vastaan.²⁹⁰ Buckley kertoo kirjassaan sosiologi-kirjailija Simon Frithin kirjoittaneen Bowiesta seuraavaa:

*Hänen antamansa esimerkki oman itsensä luomisesta oli vakava ja leikillinen – imago taiteena, taide imagona...
...Tähtenä Bowie ei koskaan teeskennellyt 'edustavansa' fanejaan, mutta hän tarjosi noille faneille tavan olla 'tähtiä'. Tähdistä ei tullut jätkäsakin jäseniä, vaan pojista tuli omia tähtiään.*

-Frith²⁹¹

Tämä voidaan tulkita Bowien pyrkimyksenä rohkaista yleisöään kohti postmodernia identiteettiä, vapautta valita osansa ja pyrkiä muuttamaan sitä, ellei tunne nykyistä identiteettiään tyydyttäväksi. Vuoden -74 haastattelussa Bowie kertoi olevansa tyytyväinen, jos saa ihmiset tajuamaan, että heissä on enemmän luonnetta ja voimavaroja kuin he ovat alun perin kuvitelleet. Hän kertoo työllään voivansa rohkaista ihmisiä etsimään uusia puolia sisimmästään, koska suurimmalle osalle ihmisistä se on vaikeaa. Tällä hän ei kuitenkaan tarkoita, että tulisi imitoida Bowieta, vaan ymmärtää se, että yksilö ei ole vain sitä, miksi hänet on ehdollistettu olemaan.²⁹² Stevenson kertoo Bowien pyrkineen sanomaan yleisölle, että löytääkseen elämälle tarkoituksen, yksilön tulee keksiä itsensä uudelleen pirstoutuneessa kulutusyhteiskunnassa. Elämäntarkoitus ei ole jotain mitä löydetään, vaan se luodaan itse.²⁹³ Bowien Ylen toimittajalle Anne Flinkkilälle antamassaan haastattelussa vuonna 1996 käy ilmi, että Bowiella on ollut tarkoituksena havahduttaa yhteiskunta

²⁹⁰ McRobbie 1994, 14.

²⁹¹ Buckley 1999, 208.

²⁹² Yentob 1974.

²⁹³ Stevenson 2002, 46.

huomaamaan 1900-luvun ja postmodernin tilan tuomat yhteiskunnan hyvinvointiin negatiivisesti vaikuttavat seikat ja tämän ymmärryksen kautta pyrkiä kohti eheämpää tulevaisuutta.

*Probably what I have been trying to do is to describe the
twentieth century itself as a corpse.. it's a simple metaphor..
We all have to feel that so that we can grow new skin...
and develop strong legs for the future.*

-Bowie²⁹⁴

Bauman puhuu kirjassaan subjektiivisesta ja objektiivisesta vapaudesta. Subjektiivisella vapaudella tarkoitetaan tunnetta omasta vapaudesta, objektiivinen vapaus puolestaan viittaa todelliseen vapauteen. Bauman ottaa myös esille asian, että olisiko mahdollista, että ihmiset eivät haluakaan olla objektiivisesti vapaita. Voisiko olla niin, että koko ajatus objektiivisesta vapaudesta tuntuu heistä liian pelottavalta. On myös mahdollista, että yksilöt ovat kykenemättömiä tunnistamaan todellista vapautta tai arvioimaan osaansa.²⁹⁵ Bowie onkin työllään pyrkinyt kannustamaan ihmisiä juuri objektiivisen vapauden tutkimiseen ja rohkaisemaan ihmisiä kohti objektiivista itsensä tiedostavaa vapautta.

Stevenson kertoo yksilöiden ja sosiaalisten yhteisöiden identiteettien uudelleenmuotoilun muutoksen saavuttamisen olevan 60-luvun tuote²⁹⁶. Buckleyn mukaan Bowie edusti nuorisolle *outoutta* ja *toiseutta*. Kulttuurikriitikko Paul Willisin mukaan pukeutuminen merkitsee nuorisolle muutakin kuin musiikillisia mieltymyksiä. Ulkoisen imagon muuttaminen tarjoaa samalla myös matkan sisäiseen itsensä tutkiskeluun. Hiuksien lyhentäminen Ziggy-tyyliin ja vaatetuksen muuttaminen loivat myös pesäeroa voimissaan olevaan yhteisölliseen hippikulttuuriin kohti individuaalisempaa yksilöä.²⁹⁷ Buckley kertoo Britanniassa vallinneen jo vuonna -73 aktiivinen Bowie-kultti katujen vilistessä ”Bowie-poikia” ja ”Bowie-tyttöjä”²⁹⁸. Gergen mainitseekin vaatetuksesta ja muodista tulleen keskeinen tekijä minäkuvan luomisessa pastissille persoonallisuudelle postmodernissa yhteiskunnassa. Oikealla vaatetuksella yksilöstä tulee osa suurempaa ja vaatetuksella on mahdollista sulautua

²⁹⁴ Flinkkilä 1996.

²⁹⁵ Bauman 2002, 25-26.

²⁹⁶ Stevenson 2006, 9.

²⁹⁷ Buckley 1999, 209.

²⁹⁸ Buckley 1999, 208.

mihin sosiaaliseen tilanteeseen tahansa.²⁹⁹ Buckley mainitsee Bowien olleen muotiesikuvana myös punkille:

*Punkkarin peruskampaus, piikikäs, oranssiksi värjätty
ja sitten sekaiseksi sotkettu tukka ei olisi tullut kuuloonkaan
ilman Bowien Ziggy-kampausta vuodelta -72.*

-Buckley³⁰⁰

Aina -80 luvulle asti Bowiella ihailijoinen oli valtava vaikutus nuorison muotihanteisiin ja esimerkiksi *The Man Who Fell to Earth:n* päähenkilön duffelitakkiasusteesta tuli jalkapallofanien pukeutumistyyli. Bowie sai aikaan nuorison uudelleenryhmittymisen. Aikaisemmin kunkin tyyllilajin edustajat olivat tarkkoja seurattessaan ikoninsa yksityiskohtaisia piirteitä muodissaan. Bowie osoitti henkilökohtaisen tyylin olevan alituisessa muutoksen aiheuttamassa liikkeen tilassa.³⁰¹

8.3.2. Bowie ajan hengen tulkitsijana

Kuten aikaisemmin totesin, Gergen kertoo postmodernissa nousseen keskeiseksi kysymykseksi sen, miten todellisuutta pyritään lähestymään. Todellisuuden esittäminen sellaisenaan on todettu mahdottomaksi. Buckley näkee Bowiella olevan ainutlaatuinen kyky kiteyttää olennaiset asiat nykyhetkestä ja tuoda ne esiin taiteessaan abstraktilla tavalla käyttämällä erilaisia mielikuvia, kielikuvia ja tekstuureja.³⁰² Bowie ilmaisee käsityksensä nykytilasta ja todellisuudesta lyriikkansa ja teatraalisuuden kautta. Buckley kertoo Bowien aistineen ajan hengen ja tehneen siitä surrealistista teatteria³⁰³.

Postmodernia etiikkaa käsittelevässä kirjassa *Postmodern Ethics* Bauman kertoo postmodernin aikaansaaneen suvaitsevaisuuden itse asiassa synnyttävän suvaitsemattomuutta ”toisia” kohtaan³⁰⁴. Aikaisemmin kerroin tapauksesta, jossa Bowie hankkiutui televisioon vastustamaan pitkätukkiin kohdistuvaa vihamielisyyttä ja sortoa vastaan. Postmoderni suo mahdollisuuksia erilaisten identiteettien

²⁹⁹ Gergen 1991, 154.

³⁰⁰ Buckley 1999, 331.

³⁰¹ Buckley 1999, 331-332.

³⁰² Buckley 1999, 294, 297-298.

³⁰³ Buckley 1999, 298.

³⁰⁴ Bauman 1993, 238.

rakentamiseen, sekä mahdollistaa eri muotien ja tyyllilajien syntyä. Tämä suvaitsevaisuus tuo kuitenkin väistämättä tullessaan erilaisuuden tunnetta niin arvoissa, moraalissa ja tässä tapauksessa hiusmuodissa. Vaikka kyseisessä tapauksessa Bowiella lieneekin ollut enemmän mielessä medianäkyvyys, on hänen tuotannossaan ja elämässään havaittavissa laajamittainen pyrkimys lisätä yleistä suvaitsevaisuutta erilaisuutta kohtaan.

Hall puhuu artikkelissaan *Encoding/Decoding* ensisijaisesta ja vastustavasta lukutavasta. Ensisijainen lukutapa tarkoittaa sanoman tulkintaa hallitsevien ideologioiden tai näkemysten pohjalta.³⁰⁵ Teosta voidaan tulkita esimerkiksi sukupuolen, rodun, seksuaalisuuden tai vaikka uskonnon näkökulmasta. Tarinaa tai uutista tulkitaan siis esimerkiksi suomalaisittain useimmiten kristillisestä näkökulmasta. Vaikka Hall puhuukin lähinnä television tuottamasta kerronnasta, näen sen koskevan yhtäläisesti kaikkia kerronnan eri muotoja. Esimerkiksi näytelmää voidaan tulkita ensisijaisesti eri tavoin näytelmän eri kohdissa. Näytelmän sukupuolellisen sortamisen kohtauksessa katsoja voi katsoa sitä ensisijaisesti feministiseltä kannalta ja näytelmän kansallissosialistisessa kohdassa kokija tulkitsee tapahtumia omaan poliittiseen ideologiaansa tukeutuen. Hietala näkee joidenkin teosten suosion ja kestävyuden perustuvan siihen, että kestävää suosiota osakseen saanut teos kykenee tarjoamaan useanlaisia ensisijaisia tulkintatapoja³⁰⁶. Tämä tarkoittaa myös sitä, että teos jättää avoimeksi kysymyksen oikeasta tavasta tulkita teosta tai antaa ymmärtää, että oikeaa tapaa ei ole olemassakaan, on vain erilaisia näkemyksiä kunkin vastaanottajan kontekstiin, ideologisiin näkemyksiin ja elämänkokemukseen perustuen. Kuten jo aikaisemmin on todettu, Bowie jättää teoksilleen paljon tulkinnanvaraa ja ehkä osittain tiedostamattaankin tekemällä niistä monitulkintaisia. Tunnetuin Bowien uran alun kappaleista on *Space Oddity* vuodelta 1969 ja siinä esiintyvä hahmo *Major Tom*. Kappaleen on tulkittu kertovan muun muassa yksilön vieraantumisen postmodernissa yhteiskunnassa:

*Planet earth is blue and there's
nothing I can do.*

"Space Oddity" 1969

³⁰⁵ Hall 1980, 107-117.

³⁰⁶ Hietala 1992, 59.

Pegg kertoo, että kappaleen voidaan tulkita kertovan myös heroiinin aikaansaamaksi huumeripiksi. Kappaleen alkulaskenta kuvaa aikaa heroiinin injektioista sen vaikutuksen alkamiseen saakka. Huumetulkintaan on myös helppo liittää laulun sanat³⁰⁷:

Floating in most peculiar way

"Space Oddity" 1969

Pegg näkee *Space Oddity*ssä jopa Hamlet-tyylistä pohdiskelua toimettomuuden seurauksista. Kappaleen voi nähdä myös postmodernin subjektin alistumisena omaan kohtaloonsa liian monimutkaisiksi muodostuneiden habitaattien lannistamana³⁰⁸:

*I think my spaceship knows which
way to go*

"Space Oddity" 1969

Pegg kertoo Bowien säilyttäneen kappaleen mysteerisyyden, mutta kertoneen aikanaan, että hän tunsii paljon empatiaa Major Tomia kohtaan³⁰⁹. Myöhemmässä kappaleessaan *Ashes to Ashes* vuodelta 1980, Bowie laulaa kertosaikaisessa:

We know Major Tom's a Junkie

"Ashes to Ashes" 1980

Moni muukin artisti on tulkinnut Major Tomin tarinaa ja tehnyt *Space Oddity*stä omia tulkintoja sekä kokonaan uusia kappaleita. Näen tällaisen teoksen monenlaisen ensisijaisen tulkintavan olevan erityisen otollinen postmodernille aikakaudelle, jossa ideologioiden määrä on suurempi kuin koskaan.

Gergen puhuu läheisyyden ja sitoutuneisuuden kriisistä postmodernina aikakautena. Kriisi alkoi syntyä, kun moderni aikakausi riisui ihmisen romanttisista käsitteistä. Romantiikan aikakaudella yksilö pystyi rakentamaan elämänsä "tosi" rakkauden varaan. Modernille yksilölle rakkaudesta tuli mitattava ominaisuus, jota pidettiin jopa

³⁰⁷ Pegg 2004, 198.

³⁰⁸ Pegg 2004, 197.

³⁰⁹ Ibid.

riippuvuutena.³¹⁰ Bowie tuo tämän asian esille kyynisen hausassa kappaleessa *Love You Till Tuesday* yhdistäessään romantiikan ajalle tyypillisiä tunteenkuvauksia moderniin rakkauskäsitykseen:

*I was very lonely till I met you on Sunday
My passion's never-ending and I love you till Tuesday.*

“Love You Till Tuesday” 1967

Bowie on paljastanut olemuksellaan ja taiteellaan yhteiskunnan valheellisuuden ja keinotekoisuuden tekeytymällä itse erityisen keinotekoiseksi ja valheelliseksi luodessaan alter egojaan. Näin Bowie on toiminut äärimmäisen nihilistisenä postmodernin yhteiskunnan ja identiteetin sanansaattajana. Alter egojensa jälkeenkin Bowie on pyrkinyt suojelemaan yksityisyyttään ja säilynyt suurelle yleisölle jokseenkin mysteerisenä hahmona. Flinkkilän kysyessä haastattelun aikana Bowielta vuonna -96, onko hänellä nytkin päällä joku rooli, Bowie vastaa hetken naureskelun ja mietinnän jälkeen vakavasti:

*I don't know whether I should tell
...I probably am as near as I'll
ever be to in a public way being
who I am.*

-Bowie³¹¹

9. Yhteenveto

Työssäni tarkastelin postmodernin tilan tuomia muutoksia ihmisten käsityksiin lähinnä totuudesta, minuudesta ja identiteetistä. Esimerkkihenkilönä postmodernin kulttuurin edustajasta ja taiteilijasta käytin David Bowieta. Tutustuin myös postmodernistiseen estetiikkaan ja miten tämä estetiikka näkyy Bowiessa.

Postmodernille aikakaudelle on ominaista habitaattien jatkuva nopea kaaosmainen muuttuminen. Habitaatit nähdään määräytymättöminä ja ei-määrävinä. Deterministisen logiikan puuttuessa asioiden kontingenttius on lisääntynyt. Totuuskäsitys on ajautunut kriisiin. Suuriin kertomuksiin ei enää uskota. Usko tieteen

³¹⁰ Gergen 1991, 175-176.

³¹¹ Flinkkilä 1996.

kaikkivoipaisuuteen on hiipunut ja näkemys myös subjektin olemuksesta on muuttunut. Myös filosofisen diskurssin merkitys on romahtanut. Gergenin mukaan autenttisen totuuden löytämisen sijasta oleellisemmaksi on tullut se, kuinka todellisuutta pyritään esittämään. Umberto Eco näkee aitojen totuuksien tilalle tulleen pseudotodellisuuksia.

Postmoderni tila on ajanut subjektin asemaan, jossa vastustetaan suunnitelmallisuutta, kaavailuja ja tulevaisuutta varten tehtyjä uhrauksia nykyhetken mielihyvän kustannuksella. Edellä luetellut olivat modernille tyypillisiä piirteitä, jossa vielä uskottiin nykyhetkestä löytyvän sillan tulevaisuuteen. Enää ei välttämättä myöskään ole tarkoituksenmukaista pyrkiä löytämään yhtä eheää todellista minuutta. Subjektin olemusta ei myöskään enää nähdä synnynnäisenä ominaisuutena, vaan se on jatkuvan muutoksen alainen ja vahvasti alttiina sosiaaliselle vuorovaikutukselle. Identiteetti on joutunut yhä kovemmalle koetukselle habitaattien muuttuvaisuuden kaaoksessa. Identiteettiä on alettu pitää saavutettavana tilana sen sijaan, että se olisi luontainen ominaisuus, kuten useiden kohdalla on ollut aikaisemmilla aikakausilla. Myös ihmissuhteiden vaihtelevuus ja lyhytaikaisuus ovat luoneet kasvavia paineita identiteetille. Bowien elämässä muutos on ollut olennaista. Ziggy Stardust kauden päättyessä, hänen bändinsä erottamisessa tulee ilmi postmodernin maailman raakuus, jossa vanhoja ihmissuhteita poistetaan uusien tieltä. Uransa varrella Bowie lopetti useita muitakin ihmissuhteita.

Postmodernin subjektin tilaa kuvaa osuvasti subjektin vieraantuneisuus, jossa ”ydinminän” olemus on käynyt yhä epäselvemmäksi. Ihmiset ovat alkaneet solmia suhteita, jotka he näkevät jo etukäteen merkityksettömiksi. Postmoderni yhteiskunta on pakottanut subjektin tekemään vähemmän rationaalisia valintoja. Myös Grossbergin näkemys aidon epäaitouden muotoutumisesta populääriksi logiikaksi, viittaa vahvasti siihen, että postmoderni tila painostaa ihmisen toimimaan vastoin moraalisia ja eettisiä näkemyksiään.

Samastun Hallin näkemykseen lopullisen yhteen saatettua identiteetin olemattomuudesta tai mahdottomuudesta. Bowie tuo tämän seikan elämässään ja tuotannossaan näkyvästi esiin alituisen muutoksenhakuisuuden muodossa. Vaikka subjektin yhteiskunnallinen sosiaalinen asema olisikin vakaa, joutuu identiteetti

jatkuvasti kamppailemaan pirstoutumista vastaan. Yksilö elää siis tavallaan jatkuvassa pirstoutuneen identiteetin tilassa, tai ainakin pirstoutumisen uhan alla, mutta tämän ei silti tarvitse tuottaa ahdistusta. Oleellista on, että identiteetin pirstoutumisen tai pirstoutumisen uhan ei tarvitse olla jatkuvasti subjektin tietoisuudessa tai sitä ei ainakaan koeta ahdistusta tuottavaksi. Ahdistusta alkaa esiintyä, jos pirstoutuminen karkaa käsistä, jokin identiteetin osa-alue ei pysy paikallaan, ”minätunto” katoaa merkittävän paljon ja merkittävän pitkäksi aikaa.

Yksilön elämässä hyvinvoinnin kannalta lienee kysymys tasapainoilusta tätä liiallista, ahdistusta tuovaa identiteetin pirstoutumista vastaan. Kun loppuunsaatetun identiteetin saavuttaminen on todettu mahdottomaksi, voidaan subjektin tasapainoilun nuoran alkupääksi asettaa subjektin syntymä (varhaislapsuus) ja loppupääksi (ihmisen) kuolema. Näiden nuoranpäiden välillä subjekti tasapainoilee identiteetin liiallista pirstoutumista vastaan. Bauman kertoo kirjassaan *Liquid Modernity*, identiteetin tasapainon löytyvän, mikäli toiveet ja toimintakyky saavuttavat tasapainon. Tasapainon saavuttamiseksi on tällöin kaksi eri tietä, joko supistetaan tai tukahdutetaan haluja tai lisätään yksilön toimintakykyä.³¹² Kuten Bauman asian ilmaisee, postmodernilla aikakaudella utopiat eivät ole kadonneet, mutta kylläkin muuttuneet. Yhtä selkeää postmodernia identiteettiä ei ole olemassa. Identiteettien rakenteen ja eheyden välillä on varmasti valtaisia eroja. Toiset tekevät kaikkensa säilyttääkseen yhden yksinkertaisen vakaan identiteetin, toisille rajattomuus ja mahdollisuus muuttua jatkuvasti luovat utooppisen tunnelman postmodernin yhteiskunnan olemuksesta.

Postmodernia subjektia voidaan kuvata termillä pastissipersonallisuus, tai puhua minän koostamisprosessista, jossa minää koostetaan jatkuvasti kulloiseenkin habitaattiin sopivaksi hetkittäiseksi minuudeksi. Yksilöt voidaan karkeasti jakaa myös vahvasti tai heikosti itseään monitoroiviin persoonallisuuksiin. Nyky-yhteiskunnan subjektista käytetään usein myös nimitystä pirstoutunut identiteetti. Tämä pirstoutumisen käsite todettiin epäselväksi, mutta käsite kuvastaa yksilön yhä kovenevia haasteita ja muuttumiskyvyn vaatimuksia postmodernissa yhteiskunnassa. Identiteettien pirstoutuminen voidaan nähdä joko subjektin hyvinvointia heikentävänä tai lisäävänä ominaisuutena yksilöstä riippuen. Joka tapauksessa, muuttuva

³¹² Bauman 2002, 25.

yhteiskunta luo uudenlaisia identiteettien artikulaatioita luoden uudenlaisia subjekteja. Postmodernille tilalle ominainen identiteetin muokkaamisen vapaus voidaan nähdä myös hyvinvointia heikentävänä tekijänä, esimerkiksi yksilön ajautuessa ahdinkoon onnistumatta löytämään ”todellista minuuttaan”.

Puhuessani taiteen estetiikasta, en pyrkinyt määrittelemään taiteen ontologiaa (koen tämän mahdottomaksi tehtäväksi), vaan sen motiiveja ja vaikuttimia. Descartesin ja Augustinuksen subjektifilosofian mukaan tapauksessa on kauneutta, mikäli se herättää nautinnon tunnetta ilman, että teoksen herättämään merkitykselliseen sisältöön kiinnitetään huomiota. Tämä on merkittävä huomio, muttei kuitenkaan poista sitä mahdollisuutta, että myös teoksen merkityssisällön käsittelemisen jälkeen teos yhä herättäisi nautinnon tunnetta. Lyotard kertoo havainnoijan ja teoksen esittämisen kyvyn välillä vallitsevan määrittelemättömän säännöttömän sopusoinnun. Immanuel Kant käytti tästä nimitystä refleksiivisyys. Lyotard kokee kuitenkin, että postmodernissa taiteessa subjektin ja teoksen välille ei synny sopusointua. Hän tarkoittaa ylevän estetiikkaa, joka syntyi Kantin kehittämästä ylevän teemasta. Ylevää pidetään affektina, joka tuottaa samalla tuskaa että nautintoa. Nautinto siis syntyy tuskasta. Ymmärrän tämän henkisenä kamppailuna pyrkiä ymmärtämään omaa kokemusmaailmaa ja todellisuutta paremmin. Taiteilija ei kuitenkaan koskaan onnistu esittämään kohdettaan, mutta voi auttaa subjektia jollain tapaa oivaltamaan häntä saavuttamaan paremman käsityksen todellisuudesta. Postmodernia estetiikkaa Lyotard pitää nostalgisena ylevän estetiikkana, joka ei aiheuta nautintoa tuskan kautta, vaan se omaa jotain tunnistettavaa todellisuuteen viittaavaa, johon subjekti voi samaistua, ja joka toimii jatkuvana nautinnon lähteenä.

Taiteen tehtävänä on luoda viittauksia käsitettävissä olevaan, mikä ei ole esitettävissä. Todellisuuden esittäminen todettiin mahdottomaksi ja taiteen tehtäväksi tuleekin näin ylevyyden tunteen synnyttäminen. Taide siis pyrkii nautinnon ja tuskan aiheuttaman konfliktin tai lohdutuksen kautta esittämään subjektille tarkemman kuvan todellisuudesta ja antamaan myös vastauksia minuutta ja identiteettiä koskeviin kysymyksiin. Lyotard näkee kuitenkin postmodernin taiteen olevan enemmänkin nostalgista ylevän estetiikkaa, joka ei synnytä varsinaista ylevän tunnetta, vaan toimii subjektille jatkuvana lohdutuksen lähteenä esittämällä tunnistettavissa olevia kokoonpanoja todellisuudesta.

Esimerkkinä tällaisesta taiteentekijästä käytin David Robert Jonesia (David Bowie), joka on uransa varrella ollut äärimmäinen identiteettinsä muokkaaja ja uusien alter egojen kehittäjä. Bowien uran yhdeksi johtavaksi teemaksi ovat muotoutuneet identiteetti ja erityisesti identiteettien eri mahdollisuudet ja muuttuvaisuus. Bowien voidaan tulkita olevan vahvasti itseään monitoroiva pastissipersonallisuus, joka sopeutuu hyvin nopeisiin habitaattien muutoksiin. Hänestä muodostui yksi kaikkien aikojen arvostetuimpia ja menestyneimpiä artisteja, jonka suosion salaisuus ehkä piileekin juuri hänen muuntautumiskyvyssään ja nerokkaassa kyvyssä luoda viittauksia asioihin, jotka antavat yksilöille parempia työkaluja käsittelemään todellisuuden olemusta. Abstraktin kerronnan, sekä ironian ja huumorin keinoin Bowien taide on monin paikoin tuskaista narratiivia arkitodellisuudesta. Tällaisen taiteen kautta havainnoija voi saada joko suoraan tai oivalluksen kautta lohtua elämäänsä ja kehittyä ihmisenä.

Lähteet:

Painetut:

Baier, L 1985: *Gleichheitszeichen: Streitschriften über Abweichung und Identität*. Wagenbach, Berlin.

Bauman, Zygmunt 1994: *Postmodern Ethics*. Blackwell, Oxford.

Bauman, Zygmunt 1996: *Postmodernin luno*. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Bauman, Zygmunt 2002: *Notkea Moderni (Liquid Modernity)*, suom. Jyrki Vainonen) Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Benford, Joanne 2008: *Postmodern Aesthetics and Poetics*. Moog Enterprises.

Bordon, Susan 1990: *Feminism/Postmodernism, and Gender-Scepticism*. Teoksessa Nicholson, Linda J. 1990: *Feminism/Postmodernism*. Routledge. New York & London.

Bowie, David & Rock, Mick 2005: *Moonage Daydream: The Life and Times of Ziggy Stardust*. Universe Publishing. Singapore.

Buckley, David 1999: *Strange Fascination – David Bowie: The Definitive Story* (suom. Hannu Tervaharju) Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä 2005.

Eco, Umberto 1985: *Matka arkipäivän epätodellisuuteen* (suom. Aira Buffa). WSOY, Porvoo.

Edwards, Henry & Zanetta, Tony 1986: *Stardust: The David Bowie Story*. McGraw-Hill Book Company, New York, St. Louis, San Francisco, Hamburg, Mexico, Toronto.

Gergen, Kenneth 1991: *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. A division of HarperCollins Publishers, Inc.

Grossberg, Lawrence 1995: *Mielihyvän kytkennät* (suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa) Tammer-Paino Oy, Tampere.

Hackett, Pat 1991: *Andy Warhol Diaries*. Grand Central Publishing, USA.

Hall, Stuart 1980: *Encoding/Decoding*. Teoksessa Hall, Stuart – Hobson, Dorothy – Lowe, Andrew – Willis, Paul 2005 *Culture, Media, Language – Working Papers in Cultural Studies 1972 -1979*. Taylor & Francis e-Library.

Hall, Stuart 1999: *Identiteetti* (suom. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman) Tammer-Paino Oy, Tampere 2002.

Hietala, Veijo 1992: *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

- Hutcheon, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Immonen, Tenho 2005: *David Bowie - Rockin kameleontti*. Juvenes Print, Tampere
- Jameson, Fredric 1983: *Postmodernism and Consumer Society*. Teoksessa Foster, Hal 1985: *Postmodern Culture*. The Cromwell Press, Trowbridge, England.
- Jameson, Fredric 1991: *Postmodernism, or, the Cultral Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, London, New York.
- Jasper, David 1993: *Postmodernism, Literature and the Future of Theology*. St Martins Press. New York.
- Kawai, Toshio 2004: *Postmodern Consiousness in The Novels of Haruki Murakami: An emerging Cultural Complex*. Teoksessa Kimbles, Samuel L & Singer, Thomas 2004: *The Cultural Complex*. Brunner-Routledge. USA & Canada
- Kaplinsky, Catherine & Singer, Thomas 2010: *Cultural Complexes in Analysis*. Teoksessa Stein, Murray 201: *Jungian Psychoanalysis: Working in the Spirit of Carl Jung*. Carus Publishing Company. USA.
- Lowenthal, Leo 1950: *Historical Perspectives on Popular Culture*. Teoksessa Bronner S:E. – Kellner D.M. 1989: *Critical Theory and Society. A Reader*. Routledge. New York. London.
- Liotard, Jean-François 1985: *Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on?*(suom. Martti Berger, alun perin julkaistu *Taide* 3/1985) Teoksessa Kotkavirta, Jussi ja Sironen, Esa 1986 *Moderni/Postmoderni: Lähtökohtia keskusteluun*. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.
- Liotard, Jean-François 1985: *Ylevä ja avantgarde* (suom. Hannu Sivenius, alun perin julkaistu *Taide* 2/1985) Teoksessa Kotkavirta, Jussi ja Sironen, Esa 1986 *Moderni/Postmoderni: Lähtökohtia keskusteluun*. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.
- Markus, H. & Nurius, P. 1986. *Possible selves*. *American Psychologist*, 41, 954-969.
- Mead, G.H. 1976: *Mnd, Self and Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist*. Edited and with an Introduction by Charles W. Morris. *The Univeristy of Chicago Press. Chicago & London*.
- McRobbie, Angela 1994: *Postmodernism and Popular Culture*. TJ Press Ltd, Padstow, Cornwall.
- Nikunen, Kaarina (toim) 2008: *Fanikirja*. Gummerus Kirjapaino Oy, Vaajakoski.
- Nordling, Esa & Toivio, Timo 2011: *Mielenterveyden psykologia*. Edita Prima Oy, Helsinki.

Nurmi, Timo & Rekiaro, Ilkka & Rekiaro, Päivi & Sorjanen, Timo 2001. *Suuri sivistyssanakirja*. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Pegg, Nicholas 2004: *The Complete David Bowie; Revised and expanded third edition*. Great Britain, Biddles Ltd.

Pulkkinen, Teija 1986: Esipuhe Jean-François Lyotardin artikkeliin Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on? Teoksessa Kotkavirta, Jussi ja Sironen, Esa 1986 *Moderni/Postmoderni: Lähtökohtia keskusteluun*. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Real, Michael R. 1996: *Exploring media Culture. A guide (Communication and Human Values)* Sage Publications, Inc. USA.

Sandford, Christopher 1997: *Bowie – Loving The Alien*. Warner Books. A Division of Little, Brown and Company. London.

Snyder, Mark 1979: *Self-Monitoring Processes*. Advances in Experimental Social Psychology, vol. 12. Academic Press, New York.

Sontag, Susan 1964: *Notes on Camp*. Teoksessa Sontag, Susan 2001: *Against Interpretation: And Other Essays*. Picador. USA.

Spitz, Mark 2009: *Bowie, A Biography* (suom. J. Pekka Mäkelä) Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu 2010.

Stevenson, Nick 2006: *David Bowie: Fame, Sound and Vision*. Cambridge, UK, Polity Press.

Tremlett, George 1997: *David Bowie: Living on The Brink*. Arrow House Limited. London. Great Britain.

Vainikkala, Erkki (Toim.) 1990: Ylevä – rajakokemus vai ratkaisu. Teoksessa Vainikkala, Erkki 1990 *Sublim, Ylevä, Sublime*. Kirjapaino Kari Ky, Jyväskylä.

Zurcher Louis & Michael Wood 1988: *The Development of Postmodern Self*. Greenwood. New York.

Videomateriaali:

Abineri, Daniel 1999: *Walk on the Wild Side*. Granada Television. Manchester.

Cavett, Nick 1974: *Nick Cavett Show 2nd December 1974*. New York.

Dolezal, Rudi & Rossacher Hannes s.a: *David Bowie: Chameleon of Pop*. DoRo Produktion. Austria.

Engel, Scott 2008: *Biography: David Bowie*. Atlantis Media Corp. USA.

Flinkkilä, Anne 1996: *Ajankohtainen kakkonen: Bowie haastattelu*. YLE kuvanauha.

Harty, Russel 1973: *Russel Harty Plus: David Bowie Interview*. South Bank Studios. London.

Harty, Russel 1975: *Russel Harty Plus: David Bowie Interview*. South Bank Studios. London.

Michelmores, Cliff 1964: *Tonight*. (November) BBC. UK.

MuchMoreMusic 2002: *The Story of David Bowie*. Toronto. Ontario.

Pictorial Press 2007: *David Bowie: Music in Review*. Edgehill Publishing Ltd. London.

Shore, Dinah 1976: *The Dinah Shore Show*. CBS TC (US).

The Thin White Duke Rehearsals 1976.

Yentob, Alan 1974: *Cracked Actor: Omnibus*, BBC.

Äänilevyt (ilmestymisjärjestyksessä):

Bowie, David 1967: *Love You Till Tuesday (single)*. Deram, Decca Studios. London.

Bowie, David 1969: *Space Oddity (single)*. Philips Records (UK), Mercury Records (USA). Trident Studios. London.

Bowie, David 1971: *Hunky Dory (album)*. RCA Records, Trident Studios. London.

Bowie, David 1972: (January): *Changes (single)*. RCA Records, Trident Studios. London.

Bowie, David 1972: (April): *Starman (single)*. RCA Records, Trident Studios. London.

Bowie, David 1972: (September.): *John, I'm Only Dancing (single)*. RCA Records. Olympic Studios. London.

Bowie David 1972: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. RCA Records, Trident Studios. London.

Bowie, David 1975: *Young Americans (single)*. RCA. Sigma Sound Studios. Philadelphia.

Bowie, David 1980: *Ashes to Ashes (single)*. RCA Records. New York.

Lehdet:

Charlesworth, Chris 1974: *Melody Maker*. IPC Media. United Kindom.

Crowe, Cameron 1976: *Playboy* (September). Playboy Enterprices, Inc. United States.

Uusitorppa, Harri 2002: *David Bowien näköinen mies ja myytti*. Helsingin Sanomat. Osastolla, Kulttuuri 19.5.2002

Nettilähteet:

Dictionary.com: <http://dictionary.reference.com/>

Storey, Robert F.: *Pierrot: A Critical history of A Mask*. Saatavilla: <http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&hid=14&sid=9ee5b472-f33e-40fe-b882-1769d8934439%40sessionmgr12> (Luettu 24.12.2010)

Oxford dictionaries: <http://oxforddictionaries.com/?attempted=true> (Luettu 12.3.2011)

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.