Vokalistin kehollinen läsnäolo ja sen vaikutukset kuuntelijaan – esimerkkinä triphop-artisti Tricky

Jarmo Huhta
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2006
Musiikintutkimuksen laitos
Tampereen yliopisto

Tampereen yliopisto

Musiikintutkimuksen laitos

HUHTA, JARMO: Vokalistin kehollinen läsnäolo ja sen vaikutukset kuuntelijaan – esimerkkinä triphop-artisti Tricky

Pro gradu -tutkielma, 90 s.

Etnomusikologia

Toukokuu 2006

Tiivistelmä:

Käsittelen pro gradu -tutkielmassani ilmiötä, jossa musiikinkuuntelija poikkeaa kielellisten merkitysten tuolle puolen. Analysoin mukana laulamista, eli sitä kun kuulija samaistuu vokalistin ääni-ilmaisuun. Tarkastelen myös kokemuksia, joihin ei välttämättä liity mukana laulamista. Kyseessä ovat hetket, jolloin kuuntelijan huomio kiinnittyy musiikin tarjoamien semanttisten merkitysten sijasta pelkästään vokalistin ääni-ilmaisuun. Tutkielmani keskiössä on siis toistaiseksi vähän tutkittu kohde: ajassa tapahtuva kuuntelukokemus.

Lähden siitä, että vokalisoituja lyriikoita sisältävän musiikin kuuntelu ei ole jatkuvaa semanttisen merkityksen tuottamista. Kaikki vokalisoitu musiikki sisältää enemmän tai vähemmän vokalistin kehon ääniä, joihin kuuntelija kiinnittää huomiota. Myös sokeeraava äänenväri ja genrejen välissä liikkuva ilmaisu voi viedä kuuntelijan huomion. Käytän artistiesimerkkinä Trickyä, joka on tarjonnut minulle paitsi voimakkaita samaistumiskokemuksia myös polkuja varhaiseen elämysmaailmaan.

Tutkielmani perusta on psykoanalyyttisessa musiikintutkimuksessa. Pohjaan työni psykoanalyyttiseen ihmiskuvaan ja valjastan tieteenhaaran piirissä kehiteltyjä teorioita musiikintutkimuksen tarkoituksiin. Kuten yleensä, myös tässä yhteydessä psykoanalyyttiseen viitekehykseen sekoittuu semiotiikkaa ja kulttuurintutkimusta. Keskeisiä teoreetikkoja ovat Roland Barthes, Jacques Lacan, Julia Kristeva ja Johan Fornäs. Musiikintutkijoista tärkeimpinä pidän Susanna Välimäkeä, Sean Cubittia, Daniel Falckia, John Shepherdiä ja Simon Frithiä. Useiden psykoanalyyttisesti virittäytyneiden musiikintutkimusten tavoin tässäkin työssä kytketään toisiinsa useita erilaisia psykoanalyyttisia ajatteluperinteitä. Keskeisiä käsitteitä työssäni ovat ”jouissance” ja ”genolaulu”, joita käytän samassa merkityksessä kuin Roland Barthes. Jouissance viittaa kulttuurin ja kielen rajat ylittävään nautinnonkokemukseen. Genolaulu tarkoittaa genren sääntöjä pakenevaa ääni-ilmaisua, joka vie kuuntelijan huomion ääneen sinänsä.

Rakenteellisesti tutkielmani jakautuu kahtia: Musiikkianalyyttisessa osiossa tarkastelen sitä, millä keinoin Tricky tuo ilmi ”kehon läsnäoloa”. Toisessa osiossa käsittelen sitä, miten kuuntelukokemuksessa huomio karkailee vokalistin ilmaisuun, ja miten samaistuminen siihen tapahtuu. Näitä ajatuksia sovellan populaarimusiikin kuunteluun yleensä, en vain Trickyn kuuntelemiseen. Pohdin myös, mitä vaikutuksia näillä kokemuksilla voi olla kuuntelijan identiteettiin. Vahvistamisen lisäksi kuuntelukokemukset voivat horjuttaa kuuntelijan identiteettiä.

Musiikinkuuntelu voi olla yksi väliaikaisen regression väline kaikenikäisille ihmisille. Se voi tarjota ”auditiivisen kohdun”, illuusion idyllistä, jossa elimme vielä äitiimme yhteensulautuneena. Tässä varhaisessa elämysmaailmassa emme muodosta eroa

”minän” (sisäisen) ja ”toisen” (ulkoisen) välillä. Musiikin tarjoamat kuuntelukokemukset – joissa mukana ovat myös tiedostamattomat viettipurkaukset – voivat synnyttää kuitenkin myös kokemuksen epävakaasta identiteetistä. Vokalistin ääni-ilmaisuun samaistuminen voi tarjota meille kokemuksia, joita sosiaalinen tietoisuutemme pyrkii estämään: se voi saada meidät hylkäämään väliaikaisesti esimerkiksi seksuaalisen identiteettimme.

Tutkielmani pyrkii olemaan aiheeseen liittyvän teoreettisen viitekehyksen kiinteyttäjä ja eteenpäinviejä. Tavoitteeni on edistää ymmärrystämme musiikin kuuntelukokemuksesta, ääni-ilmaisuun samaistumisesta ja identiteetistä sekä näiden kolmen suhteesta toisiinsa.

1 ALUKSI 5

2 TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA KÄSITTEISTÖ 10

2.1 Tutkimuksen peruslähtökohdista 10
2.2 Subjekti ja identiteetti 11
2.3 Jouissance 14
2.4 Jouissance vs. plaisir, genolaulu vs. fenolaulu 15
2.5 Semioottinen ja symbolinen 20
2.6 Jouissance ja akustinen peili 24

3 TRICKYN ÄÄNI-ILMAISUN RAKENTUMINEN 26

3.1 Tricky elektronisen tanssimusiikin kentällä 26
3.2 Trickyn suhde rapiin ja toastiin 29
3.3 Trickyn äänenväri 31
3.4 Tricky kehollisen läsnäolon tuottajana 33
3.5 Tricky karnevalistisena vokalistina 34
3.6 Tricky kyborgisena vokalistina 38
3.7 *Tattoo*n analyysi 43
3.8 Kaikulaitteen käyttö *Tattoo*ssa 46
3.9 *She Said*in analyysi 48
3.10 Kaikulaitteen käyttö *She Said*issa 52

4 SAMAISTUMINEN VOKALISTIN ÄÄNI-ILMAISUUN 54

4.1 Samaistumisen eri tasot 54
4.2 Samaistuminen lauluääneen 57
4.3 Jouissance suhteessa taiteilijuuteen, naiseuteen ja nuoruuteen 61
4.4 Samaistumisen ja jouissancen yhteys postmodernismiin 62

5 SAMAISTUMISEN VAIKUTUKSET KUUNTELIJAAN 65

5.1 Yhteys varhaiseen elämysmaailmaan 65
5.2 Identiteetin kyseenalaistaminen 74

6 LOPUKSI 80

LÄHTEET

1 ALUKSI

Lähden tutkimuksessani siitä, että musiikissa ja musiikinkuuntelussa on aina jotakin sellaista, mitä on mahdoton verbalisoida. Sanoja karttelevat elämykset, joissa kuulija laulaa vokaaliesityksen mukana samaistuen voimakkaasti esittäjään. Juuri tällaiset kokemukset ovat kiinnostukseni kohteita.

Käsittelen työssäni ilmiötä, jossa musiikin kuuntelija poikkeaa semanttisten merkitysten tuolle puolen. Analysoin mukana laulamista, eli sitä kun kuulija samaistuu voimakkaasti vokalistin ääni-ilmaisuun. Tarkastelen myös kokemuksia, joihin ei välttämättä liity mukana laulamista. Kyseessä ovat hetket, jolloin kuuntelijan huomio kiinnittyy musiikin tarjoaman semanttisten merkitysten sijasta pelkästään vokalistin ääni-ilmaisuun. Työni keskiössä on siis toistaiseksi vähän tutkittu kohde: ajassa tapahtuva kuuntelukokemus. En tyydy tarkastelemaan pelkästään paperille kirjattua analyysia (kuten nuotinnosta) tai levylle tallennettua ääntä.

Vokalisoituja lyriikoita sisältävän musiikinkuuntelu ei ole jatkuvaa semanttisen merkityksen tuottamista. Kaikki vokalisoitu musiikki sisältää enemmän tai vähemmän vokalistin kehon ääniä, joihin kuuntelija kiinnittää huomiota. Myös sokeeraava äänenväri voi viedä kuuntelijan huomion. Tässä yhteydessä pyrin huomioimaan, että kuten artisti, myös kuuntelija on aina kulttuurinsa kasvatti. Käytän työssäni artistiesimerkkinä elektroniseen tanssimusiikkiin kytkeytyvää Trickyä, jonka ilmaisussa kehon äänet ovat voimakkaasti läsnä, ja jonka äänenväriä pidän idiosynkraattisena. Kyseessä on artisti, jonka koen tarjonneen minulle paitsi voimakkaita samaistumiskokemuksia, myös polkuja varhaiseen elämysmaailmaan.

Rakenteellisesti työni jakautuu kahtia: musiikkianalyyttisemmassa osiossa tarkastelen paitsi Trickyn äänenväriä, myös sitä, millä eri keinoin artisti tuo ilmi kehonsa läsnäoloa. Toisessa osiossa käsittelen sitä, miten musiikin kuuntelukokemuksessa huomio karkailee vokalistin ääni-ilmaisuun sekä sitä, miten samaistuminen siihen tapahtuu. Näitä ajatuksia sovellan populaarimusiikin kuunteluun yleensä, en vain Trickyn kuuntelemiseen. Pohdin myös sitä, mitä vaikutuksia näillä kokemuksilla voi olla kuuntelijan identiteettiin. Tutkimukseni pyrkii olemaan aiheeseen liittyvän teoreettisen viitekehyksen kiinteyttäjä ja eteenpäin viejä. Perimmäinen tavoitteeni on edistää ymmärrystämme musiikin kuuntelemisesta, vokalistin ääni-ilmaisuun samaistumisesta ja identiteetistä sekä näiden kolmen suhteesta toisiinsa.

Tutkielmani perusta on psykoanalyyttisessa musiikintutkimuksessa. Pohjaan työni psykoanalyyttiseen ihmiskuvaan ja valjastan tieteenhaaran piirissä kehiteltyjä teorioita musiikintutkimuksen tarkoituksiin. Kuten yleensä, myös tässä yhteydessä psykoanalyyttiseen viitekehykseen sekoittuu semiotiikkaa ja kulttuurintutkimusta. Keskeinen nimi kulttuurintutkimuksen yhteydessä on Johan Fornäs. Musiikintutkijoista tärkeimpinä pidän psykoanalyysia soveltaneita Susanna Välimäkeä, Sean Cubittia ja Daniel Falckia. Muita työni kannalta tärkeitä musikologeja ovat John Shepherd ja Simon Frith (jotka sinällään eivät ole psykoanalyyttisen musiikintutkimuksen edustajia). Muita keskeisiä teoreetikkoja ovat Roland Barthes, Julia Kristeva ja Jacques Lacan. Useiden psykoanalyyttisesti virittäytyneiden musiikintutkimusten tavoin tässäkin työssä kytketään toisiinsa useita erilaisia psykoanalyyttisia ajatteluperinteitä.: esimerkiksi musiikin terapeuttisten vaikutusten tarkastelu yhdistyy psykoanalyyttiseen musiikkipsykologiaan, joka ”pyrkii selittämään musiikin psykologisia ilmiöitä suhteessa tiedostamattomaan” (Välimäki 2003b, 305). Psykoanalyyttinen ihmiskäsitys näkyy juuri tässä: pyrin tarkastelemaan musiikin suhdetta tiedostamattomaan ja lapsen varhaiseen kokemusmaailmaan.

Esi-kielellisten[1] kokemusten voidaan ajatella olevan pitkälti kehollisia. Vauvan minuus on ensin ja ennen kaikkea ruumiillista (Freud 2001, 26): ”todellisuuden käsittäminen tapahtuu ilman verbaalista sisältöä pelkän muodon avulla” (Rechardt 1984, 91). Lapsen ja äidin välinen kommunikaatio perustuu esimerkiksi erilaisiin iho- ja kehokontakteihin, ääni- ja näköhahmoihin sekä rytmeihin. Näiden aistimusten havaitseminen muistuttaa hyvin paljon musiikin kokemista. Tutkimukseni näkökulman kannalta olennaista on, että varhaisessa elämysmaailmassa vauva ei muodosta vielä eroa ”minän” (sisäisen) ja ”toisen” (ulkoisen) välillä. (Välimäki 1998, 375, 377.) Lähden siitä, että minä–toinen-suhde katkeaa hetkeksi kiinnittäessämme huomion ääneen sinänsä (esimerkiksi vokalistin ääni-ilmaisuun) tai samaistuessamme voimakkaasti vokalistiin. Niinpä musiikkia kuuntelemalla voimme tavallaan saavuttaa yhteyden varhaiseen elämysmaailmaan.

Pyrin lähestymään kohdettani retorisesti, vaikkakin sisällytän siihen myös ei-verbaalia musiikin analyysia. Työni tutkimustulos on ennen kaikkea teksti itsessään: näkökulma Trickyn musiikkiin ja ennen kaikkea verbalisointeja pakenevaan ruumiilliseen elämykseen (tiedostan kyllä hankkeeni paradoksaalisuuden). Tutkimukseni linkit-

[1] Viittaan esikielellisellä varhaiseen kokemusmaailmaan, johon jotkut viittaavat käsitteellä ei-kielellinen. Käytän käsitettä esikielellinen painottaakseni sitä, että varhaisessa kokemusmaailmassa on kyse eräänlaisesta kielen esiasteesta: lapsi pyrkii kommunikoimaan tuolloin äitinsä kanssa primaarikeinoin (Noy 1993, 136).

tyy osaksi kritisismiä, joka on vastareaktio positivistiselle tutkimusperinteelle. Kritisismissä käsitellään paitsi musiikkia sinällään, myös musiikinkuuntelua ja sen synnyttämiä kokemuksia. Keskeisiä kysymyksiä ovat esimerkiksi, minkälaista nautintoa musiikki synnyttää ja mitä arvoa sillä on kuulijoilleen (Kerman 1985, 123). Kyse on hermeneuttis-esteettisestä reflektiosta, ”joka väistämättä liittyy musiikkikokemukseen myös tutkimuksessa” (Mantere 2002, 19). Kriitikot lähestyvät alueita, joista on mahdotonta tuottaa varmaa tieteellistä tietoa. Kritisismi syntyi 1980-luvulla, keskellä humanististen tieteiden kriisiä, jossa kyseenalaistettiin luonnontieteistä peräisin olevat pyrkimykset kovien faktojen tuottamiseen. Uskonsa varmaan tietoon kadottaneet kriitikot eivät enää pyrkineet sanomaan viimeistä sanaa tutkimuskohteestaan, vaan ryhtyivät tuottamaan vastineita musiikkiteoksille: ne olivat musiikin esteettistä lisää, eräänlaista taidetta taiteesta. Tällaisessa tieteellisessä suuntautumisessa ”kauneuden epistemologinen arvo” nousee tarkkuuden edelle (Subotnik 1991, 92). Tämä ei kuitenkaan tarkoita vetelehtiviä ajattelijoita tai löysiä esseitä: tieteellistä kurinalaisuutta ei kritisismikään hylkää (mts. 91, 95).

Kritisismi sijoittuu populaarimusiikintutkimuksen marginaaliin[2]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*in mukaan taidemusiikin tutkimuksesta peritty tapa suosia partituureja ja ”puolueetonta” kontemplaatiota soivan musiikkiobjektin äärellä on valtavirran populaarinmusiikintutkimuksessa jo hylätty. Mutta sen sijaan, että valtavirran tutkijat olisivat alkaneet harrastaa avoimesti subjektiivista musiikinkuuntelua ja kääntyneet kohti sisäistä mielenmaisemaansa, he ovat suuntautuneet kohti musiikin kulttuurillista kontekstia. (Middleton 2001, 151.) Tämä ei ole välttämättä tarkoittanut soivan musiikin hylkäämistä, vaan ennemminkin pyrkimystä tuottaa tutkimuksia, joissa musiikkianalyysi yhdistetään sensitiivisellä tavalla kulttuurianalyysiin. Tällainen tapa on synnyttänyt omalla tavallaan erittäin ansiokkaita analyyseja esimerkiksi siitä, miten merkityksiä tuotetaan tietyn musiikillisen ja verbaalisen diskurssin keinoin[3].

Musiikkiyleisöt, kuulijuus ja musiikin kuunteleminen ovat viime vuosina alkaneet kiinnostaa tutkijoita yhä enemmän (Leppänen 2002, 7). Musiikintutkimuksen yhdeksi metodiksi on ehdotettu kuuntelemista; tällöin ei tarkoiteta perinteistä tapaa tuijottaa nuottikuvaa musiikin soidessa taustalla. Anne Tarvainen (2004, 12) on puhunut ”empaattisesta kuuntelemisesta”, jossa olennaista on samaistuminen. Tällaisessa kuun-

[2] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* kutsuu kritisismiä radikaaliksi musiikkitieteen haaraksi (Middleton 2001, 150). On merkillepantavaa, että teos ei viittaa laisinkaan psykoanalyyttiseen musiikintutkimukseen käsitellessään populaarimusiikintutkimusta.
[3] Ks. Robert Walser 1993.

telemistavassa ”ulkoistetaan tieteiden tarjoamat totuudet ja löydetään tuore asenne kuuntelemiseen”.[4]

Vaikka tämänkin tutkimuksen keskiössä on kuunteleminen ja samaistuminen, ei kyse ole varsinaisesti empaattisen kuuntelemisen metodin hyödyntämisestä. En lähde kuuntelemaan musiikkia varta vasten tietyllä asenteella. Sisäänpäin kääntymisen lisäksi käännyn myös omaan lähimenneisyyteen. Pyrin pääsemään työssäni mahdollisimman lähelle niitä ruumiillisia kokemuksia, joita Tricky on minulle aikoinaan tarjonnut. Kuuntelin kyseistä artistia täysin vailla mitään analyyttisia pyyteitä, silkan nautinnon tähden.

Hieman työni rakenteesta: luvussa 2 käyn läpi soveltamaani teoreettista viitekehystä ja käyttämääni käsitteistöä. Tutkimukseni peruskäsitteitä ovat ”jouissance” ja sen vastapari ”plaisir”. Pyrin niiden käytön avulla hahmottamaan hetkiä, jolloin lakkaamme tuottamasta selkeitä, kielellisiä merkityksiä. Muita täydentäviä käsitteitä ovat ”genolaulu”, ”fenolaulu”, ”semioottinen”, ”symbolinen”, ”subjekti”, ”identiteetti”, ”akustinen peili” ja ”kyborgi”. Kyborgia (jonka otan esille luvussa 3.6) lukuun ottamatta esittelen nämä kaikki seuraavassa luvussa. Työssäni esiintyy myös muita, näkökulmani kannalta vähemmän tärkeitä käsitteitä, jotka esittelen vasta asiayhteydessään.

Luvussa 3 tarkastelen Trickyn ääni-ilmaisun rakentumista. Pyrin paikantamaan Trickyn musiikkikulttuurillisesti ja tuon ilmi sen, mitä tarkoitan ”kehon läsnäololla”. Luvun keskiössä ovat kahden vokaaliraidan analyysit, joissa pyrin hahmottamaan sen, miten artisti tuottaa ääni-ilmaisuaan apunaan äänitys- ja studiotekniikka. Analyysin avulla en pyri sanomaan, että juuri nämä kappaleet juuri näissä musiikillisissa kohdissa avaavat tien varhaiseen elämysmaailmaan. Analyysiani on syytä ajatella jäsennyksenä, jonka avulla demonstroin sellaisia musiikillisia ilmiöitä, jotka ehkä saattavat tuottaa kuulijalleen minä–toinen-suhteen katkaisevia kokemuksia. Tämän lisäksi käsittelen luvussa 3 Trickyä paitsi karnevalistisena, myös kyborgisena artistina.

Ääni-ilmaisun rakentumisen tarkastelun jälkeen siirryn kuuntelukokemuksen analysointiin. Luvussa 4 pyrin jäsentämään sitä, miten kuulija samaistuu vokalistin ääni-ilmaisun tasolle. Ennen kuin voin käsitellä tätä ilmiötä, minun on välttämätöntä käydä läpi sitä, miten musiikkia yleensä kuunnellaan. Lähden siitä, että kyse on jatkuvasta huomion vaihtelusta eri tasolta toiselle. Käsittelen myös jouissancen ja samaistumisen

[4] Empaattista kuuntelemista on kokeiltu myös käytännössä. Ks. Aho 2005.

suhdetta esimerkiksi nuoruuteen (pohtien omia nuoruuden aikaisia hetkiä Trickyn parissa) ja postmodernisoituvaan kulttuuriimme.

Luvussa 5 pohdin sitä, mitä vaikutuksia vokalistin ääni-ilmaisuun samaistumisella voi olla kuulijaan. Tarkastelen sitä, miten voimme saavuttaa eräänlaisen yhteyden varhaislapsuuden kokemusmaailmaan. Esitän myös, miten jouissance ja vokaaliesitykseen samaistuminen voivat toimia paitsi yksilöä terapoivana elämyksenä, myös kokemuksena, joka saa hänet kyseenalaistamaan identiteettinsä. Pyrin jäsentelemään kokemusta, joka voi tuottaa paitsi nautintoa, myös ahdistusta. Lähestyn kuuntelukokemuksiani siis omien, Trickyn tuottamien elämysten kautta. Tällä pyrin täyttämään Välimäen (2003b, 306) vaateet siitä, että psykoanalyyttisen musiikintutkimuksen pitäisi sisältää aina itsereflektiota, jossa tutkija pyrkii avaamaan portteja myös omaan tiedostamattomaansa.

Työni lopuksi ideoin yhtä mahdollista kohdetta jatkotutkimukselle. Esitän ajatuksia siitä, miten jouissance-käsitettä voisi soveltaa eri musiikkityyleistä kirjavan genren, kuten triphopin (jota Trickyn tuotanto edustaa) tutkimukseen.

2 TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA KÄSITTEISTÖ

2.1 Tutkimuksen peruslähtökohdista

Koetan suosia strategiaa, jonka päämääränä on tuottaa ennen kaikkea tietynlainen näkökulma toisaalta musiikinkuunteluun ja toisaalta Trickyn musiikkiin. Peilaan työssäni suhdettani musiikin kuuntelijana Trickyyn. Tutkimukseni on tässä mielessä väistämättä subjektiivinen, käytänhän aineistona omia reaktioita. Uskon kuitenkin, että näiden reaktioiden pohjalta voidaan tehdä laajempia kulttuurillisia yleistyksiä. Muiden ihmisten tapaan tutkija on kulttuurinsa kasvatti: musiikin tuottamat tuntemukset ovat sosiaalisesti konstituoituja. Niinpä hänen reaktionsa voivat tarjota ensikäden aineistoa siitä, minkälaisia vaikutuksia musiikinkuuntelulla on paitsi häneen itseensä, myös muihin ihmisiin. (ks. McClary 1991, 21–22.) Itse en kuitenkaan tämän työn puitteissa tee yleistyksiä – muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta.

Tutkielman loppupuolella suuntaan huomioni Trickyn tarjoamien kuuntelukokemusten kytköksistä identiteettiini. On mahdotonta, ellei suorastaan järjetöntä pyrkiä etsimään todisteita siitä, millainen suhde vallitsee tietynlaisen ääni-ilmaisun ja tietynlaisten identiteetin piirteiden välillä. Työni lukuja 4 ja 5 onkin syytä lukea yhtenä mahdollisena ehdotelmana. Pyrin tarkastelemaan niissä sitä, mitä kuuntelukokemuksien tuottamaan nautintoon ja ahdistukseen voi liittyä.

Siirryn kohta käsittelemään tutkimukseni kannalta olennaisia käsitteitä sekä teoreettista viitekehystä, joka perustuu osittain Lacanin psykoanalyyttisiin teorioihin. Ne eivät perustu kehityspsykologisiin malleihin vaan synkroniseen kielen ja kulttuurin rakenteeseen. Imaginaarisessa järjestyksessä, peilivaiheessa ja symbolisessa järjestyksessä ei ole kyse kehitysvaiheista, jotka seuraavat toinen toisiaan.[5] (Koskela & Rojola 1997, 96.) Kyse on rakenteesta, ”jonka ’sisässä’ me olemme” (mts. 96). Psykoanalyysista tulee Lacanin ajattelussa kielen ja kulttuurin tiedettä. Hänen mukaansa kulttuuri tarjoaa minäkuvia, joihin samaistua. Kuten samaistumisemme peilin heijastamaan kuvaan, myös samaistumisemme ”puhuvan subjektin”[6] positioon on illusorinen. Minä on

[5] Paradoksaalisesti Lacan on käsitellyt imaginaarista, peilivaihetta ja symbolista järjestystä myös diakronisesti (Koskela & Rojola 1997, 94–95).
[6] Selitän termin luvussa 2.2.

vain kielen tuottama efekti, ei itsenäinen, merkitysrakenteista riippumattoman tietoisuuden omaava olio. (mts. 94, 96.) Merkitysjärjestelmien tuottamasta efektistä on kyse myös silloin, kun subjekti kohtaa ratkeaman rakenteessa: kun esimerkiksi musiikkia kuunneltaessa semanttista merkitystä ei synny, vaan kuulijan huomion vie musiikillisten eleiden jatkumo, joissa merkitys on jatkuvasti tulollaan. Tämänkaltaisissa kokemuksissa ei synny ”selkeitä” kulttuurillisia merkityksiä ja jo tässä mielessä elämyksen voi sanoa olevan yksilöä hajauttava. Mutta kyse ei ole kuitenkaan kokemuksen merkityksettömyydestä; kuuntelijalle elämys voi olla hyvinkin *merkityksellinen* – se voi synnyttää tuntemuksia, joita ei voi palauttaa sanoiksi[7].

Lacanilaisesta psykoanalyysista poikkean siinä, että uskon freudilaisen (klassisen) psykoanalyysin teoreetikkojen tavoin musiikin kykyyn viedä meidät varhaiseen kokemusmaailmaan eli esikielelliselle tasolle (Välimäki 2002, 27). Tiukasti lacanilaisessa viitekehyksessä pitäytyvässä ajattelumallissa pidetään loogisesti mahdottomana sitä, että subjekti – ”joka on jo sosialisoitu ja kielessä oleva” (Välimäki 2002, 27) – pääsisi musiikin avulla esiverbaaliseen ulottuvuuteen. Niinpä nojaan myös Kristevaan[8] ja hänen semioottinen–symbolinen-käsitepariinsa. Kristeva ei Lacanin tavoin näe kieltä (symbolista) suljettuna systeeminä, joka ei tarjoaisi pääsyä esikielellisiin kokemuksiin (Shepherd & Wicke 1997, 75). Uskon siihen, että semioottiset prosessit eivät pysähdy, kun ihminen omaksuu kielen ja kasvaa kulttuurin jäseneksi (ks. Fornäs 1998, 209, Välimäki 1998, 373).

2.2 Subjekti ja identiteetti

Subjekti ja identiteetti ovat paitsi laajan merkityskentän omaavia, myös toisiinsa yhteydessä olevia käsitteitä. Vaikka käsitteet jakavat osittain saman käsitekentän, ne on syytä erottaa toisistaan. Joissakin puhetavoissa subjekti ymmärretään ”ajattelevaksi ja toimivaksi minäksi” (Fornäs 1998, 268). Usein kuulee esimerkiksi arkikielessä käytettävän sanaa subjektiivisuus, kun viitataan jonkun lausumaan yksilölliseen, arvoväritteiseen mielipiteeseen. Erotan tässä työssä subjektin identiteetistä.

[7] Susan McClaryn (1991, 21) mukaan vain harvat ovat kykeneviä selittämään verbaalisesti sitä, miten musiikki vaikuttaa heihin. Tässä työssä lähdetään kuitenkin siitä, ettei *kukaan* kykene täysin tyhjentävästi verbalisoimaan musiikin synnyttämiä kokemuksia.

[8] Lacania ja Kristevaa ovat fuusioineet musiikintutkimuksessa esimerkiksi Lawrence Kramer (1995 ja 1998) ja Susanna Välimäki (2005, 163–204).

Sitoudumme yhteiskuntaan aina jonkin tietyn ideologian puitteissa: kun tämän ajan teini vetää löysät farkut jalkaan samaistuessaan machoon hiphop[9]-sankariin, hän on oppinut ideologisen läksynsä. Hän on valinnut (usein mielestään vapaasti) yhden identiteetin niistä monista, joita pirstoutunut kulttuurimme tarjoaa. Ideologialla on usein voima saada meidät kokemaan, että olemme itsenäisiä, vapaita ja yhtenäisiä. (Koskela & Rojola 1997, 127.) Juuri hiphop-farkut jalkaansa vetäissyt teini tuskin kokee olevansa pakkokeinojen uhri: hän ei välttämättä huomaa ympärillään niitä ideologian koneistoja, jotka huomaamattomasti kutsuvat häntä saattamaan jalkaan juuri nuo kyseiset housut (tällaisina koneistoina toimivat esimerkiksi yhteisöllisyyttä vaalivat lausumat kuten: *hei tsiigaa, jäbäki kuuluu posseen!*). Samaistuessamme esimerkiksi kaveripiirin tai median meille tarjoamiin identiteetteihin ovat lacanilaiset peilivaiheen mekanismit aina läsnä (ks. mts. 127). Peilivaiheessa lapsi heijastaa itseään peilikuvansa tai toisen henkilön kautta. Heijastusten kautta lapsi näkee itsensä yhtenäisempänä kuin hän todella on. Kyse on narsistisesta prosessista: vaikka lapsi ”ei tunne itseään yhtenäiseksi erilliseksi minäksi, on peilikuva yhtenäinen ja tuottaa siksi tyydytystä. Kasvaessaan lapsi kohtaa lisää näitä heijastuksia ja hänelle rakentuu minäkuva, joka on perustaltaan on fiktiivinen. (mts. 95.)

Tämä minäkuvien omaksuminen ei kuitenkaan pysähdy myöhemmällä iälläkään. Omaksumme esimerkiksi median tarjoamia identiteettejä tietyn ideologian sisällä. Lumoudumme kuvasta, jonka olemme itsestämme tuottaneet erilaisten samaistusprosessien avulla (ks. Koskela & Rojola 1997, 127). Tunnistamme peilissä toisen: kuvan, ”joka on minä eikä kuitenkaan minä, koska se on kuva” (mts. 95). Esimerkiksi ihmisen seksuaalisuus on periaatteessa elämysten kirjoista rikas kenttä; kuitenkin toteutamme sitä omaksumalla identiteetin, joka on yksi kulttuurin muutamasta vaihtoehdosta[10].

Erään muotoilun mukaan subjektina oleminen on tietoisuutta siitä, että olemme. Sitten vasta kun tiedämme *keitä* tai *millä tavalla* olemme, voimme sanoa omaavamme identiteetin. (ks. Fornäs 1998, 269.) Subjekti ei kuitenkaan tarkkaan ottaen koskaan *ole*: kyse on merkityksellistävästä prosessista (mts. 316), jonka tuloksena saatamme ottaa haltuun hetkellisesti jonkin meille tarjotuista identiteeteistä. Tässä työssä lähdetään sii-

[9] Viittaan sanalla ’hiphop’ musiikkiin, jota on perinteisesti nimitetty rapiksi. Rap on nähty osaksi hiphop-kulttuuria, jonka muita ilmentymiä ovat graffitien maalaaminen, break-tanssi ja dj:t (ks. Negus 1996, 109, ks. Nieminen 2003, 168). Rytmikästä puhetta sisältäviä rap-vokaaleita harrastetaan kuitenkin nykyään myös sellaisissa musiikin lajeissa, jotka ovat sangen kaukana hiphop-kulttuurista. Niinpä alan harrastajat käyttävät nykyään termiä hiphop musiikista, jota perinteisesti on kutsuttu rapiksi. (Nieminen 2003, 168.) Tästä syystä myös itse valitse kyseisen termin.

[10] Vaihtoehto-sana saa kuulostamaan seksuaali-identiteetin rakentumisen turhan tietoiselta toiminnalta, vaikka eittämättä siinä on tietoisia aspektejakin mukana.

tä, että tämä merkityksellistävä prosessi on liikettä semioottiselta tasolle symboliselle tasolle ja takaisin.

Kun subjekti liikkuu symbolisella tasolla, kyse on puhuvasta subjektista. Tähän merkityksen tuotannon alueeseen sisältyy mahdollisuus sanoa ”minä”. Kristevan (1993, 97) mukaan ”merkitsevän kokonaisuuden olemassaolo edellyttää välttämättä puhuvaa subjektia”. Tässä mielessä puhuvan subjektin käsite lähestyy tässä työssä käytettävää identiteetin käsitettä. Kumpaankin liittyy semanttisen merkityksen läsnäolo sekä minän ja toisen välille tehtävä ero. Kun subjekti liikkuu semioottisella tasolla, eroa puhuvan subjektin (minän) ja objektin (toisen) välillä ei ole[11].

Tässä kohtaa on hyvä muistaa, että latinaksi subjekti tarkoittaa ”heitetään jonkin alle”. Subjekti on vastanapaisessa suhteessa käsitteeseen objekti, joka puolestaan tarkoittaa latinaksi asiaa, joka ”heitetään jotakin kohti tai vastaan”. (Fornäs 1998, 268.) Voidaan siis ajatella, että me puhuvina subjekteina alistamme itsemme ”itsetietoisuuden objektille” (mts. 277), sille kuvalle, jonka olemme itsestämme tuottaneet (ks. Koskela & Rojola 1997, 127). Kyseessä on korvikeobjekti, kielellinen merkki, joka on aina todellisen objektin sijainen. Kielen symbolinen taso liittyy olennaisesti tähän prosessiin: identiteetit voivat ilmetä pelkästään ”kommunikatiivis-symbolisessa muodossa” (Fornäs 1998, 277) (tästä toimivat esimerkkinä popkappaleiden lyriikoiden tarjoamat samaistumiskohteet). Lacanilaisittain sanottuna identiteetti voi syntyä vasta, kun ”subjektilla on positio kielessä ’minänä’” (Vanhanen 1997). Myös identiteetin eheyttä pidetään yllä kielen avulla. Stuart Hall (1999, 23) pitää ajatusta täysin yhtenäisestä identiteetistä utopiana[12], joka ei voi toteutua ainakaan postmodernissa kulttuurissa. Hänen mukaansa yksilö voi kuitenkin kokea omaavansa yhtenäisen identiteetin. Tämä kokemus perustuu minä-kertomukseen itsestämme.

Hall (1999, 253) puhuu identiteetin yhteydessä kohtauspaikasta. Identiteettiä voidaan kuitenkin ajatella myös eräänlaisena levähdyspaikkana merkityksellistävässä prosessissa:

> Identiteetit ovat – – pisteitä, joissa kiinnitymme tilapäisesti niihin subjektiasemiin, joita diskursiiviset käytänteet meille rakentavat. Identiteetit ovat ikään kuin positioita, jotka subjektin on pakko omaksua vaikka tämä samalla ”tietääkin” (tietoisuuden kieli johtaa meitä tässä harhaan), että ne ovat rep-

[11] Viittaan jatkossa puhuvaan subjektiin käsitteellä minä ja objektiin käsitteellä toinen.

[12] Tällaisesta ajattelusta poikkeaa esimerkiksi Timo Leisiö (1995, 112–114), jolle identiteetti on koherentti, vakaa ja jatkuva malli, kulttuurinen systeemi päässämme. Leisiön mukaan muutokset tässä systeemissä – sikäli kun niitä tapahtuu – ovat hitaita.

> resentaatioita ja että representaatio rakentuu aina ”puutteen” ja jakautumisen kautta – – ja ettei representaatio voi siten koskaan olla yhtäpitävä – – Subjektin onnistunut liittäminen (suturing) subjektipositioon edellyttää siis paitsi sitä, että subjekteja ”kutsutaan” [esimerkiksi kehumalla farkkuja], myös sitä, että subjektit itse panostavat positioihinsa. (Hall 1999, 253–254.)

2.3 Jouissance

Keskeinen käsite työssäni on jouissance, jota käytän samassa merkityksessä kuin Roland Barthes (1993). Käsite viittaa kulttuurin ja kielen rajat ylittävään nautinnonkokemukseen. Jouissance on vastapari käsitteelle plaisir, joka on mielihyvän kokemus kulttuurin rajoissa, sen merkityksiin palautuva ja siten helposti kielellisiin tulkintoihin taipuva. Jouissance on nautinto: kokemuksena ruumiillinen, merkityksiä kaihtava ja kielen tavoittamattomissa. Kosketuksemme kulttuurin teksteihin tuottavat tuskin koskaan puhtaasti kumpaakin, vaan kyseessä on enemmän abstrakti, tieteellinen kategoriointi. (Barthes 1993, 23, Fiske 1987, 224.)[13] Abstraktioita ei kannata ajatella tutkimuskohteen eksakteina kuvauksina, vaan ennemminkin opastavina valokiiloina (Fornäs 1998, 267). Niinpä ehkä onkin oikein sanoa, että Trickyn kuuntelu on antanut minulle pilkahduksia jouissancesta.

Käyttäessään jouissance-käsitettä Barthes (1993) kirjoittaa ranskalaisen korkeakirjallisuuden kontekstissa. Sittemmin esimerkiksi Johan Fornäs (1998) ja John Fiske (1989) ovat soveltaneet käsitettä massa- ja populaarikulttuurista kirjoittaessaan. Viimeksi mainittu puhuu ”populaareista nautinnoista” (Fiske 1989, 49), joiden yhtenä alaluokkana hän näkee ruumiilliset, merkityksiä pakenevat nautinnot. Fisken (1987, 236) mukaan esimerkiksi television katselu tuottaa paitsi plaisiria myös jouissancea. Hän painottaa, että ruumiilliset ja populaarit nautinnot yleisemminkin ovat lopulta olemassa vain populaarikulttuurin käytänteissä. Ne pakenevat sellaisia teoretisointiyrityksiä, joihin liittyy rakenteiden luonti ja yleistäminen. Niinpä niiden kategorisointiyritykset on nähtävä vain analyyttisena strategiana. (Fiske 1989, 50.)

Jouissancen käsitteen soveltamiseen rohkaisee paitsi Fornäsin ja Fisken esimerkki, myös populaarimusiikin ja teatterin sukulaisuussuhde. Kummassakin on kyse

[13] Tässä mielessä myös totaalinen sulautuminen toiseen on mahdotonta ”sen jälkeen, kun Minä on kerran noussut esiin” (Fornäs 1998, 318). Täydellinen minä–toinen ja puhuva subjekti–objekti-suhteen katkeaminen on mahdotonta. Jouissance- ja samaistumiskokemuksissa on kyse ennemminkin ilmiöstä, joissa minä ja toinen sekä subjekti ja objekti menevät toistensa kanssa limittäin. Analyyttisen otteen säilyttämiseksi en kuitenkaan tuo tekstissäni jatkuvasti ilmi tätä kyseistä asiantilaa.

yleensä kirjoitetun tekstin ääneen lausumisesta. Useimmiten tekstit on kirjoitettu juuri ääneen lausumista silmälläpitäen. Teatterissa ja elokuvassa on yleensä kyse puheesta, Trickyn tuotannossa taas puheenomaisuudesta. Myös tämän päivän kulttuurintutkijoiden käymä debatti on rohkaiseva. Eräät (esim. Grossberg 1992) ovat halunneet hylätä koko merkitys-käsitteen, ”koska (populaari)musiikki sisältää myös sellaisia ruumiillisia, libidonaalisia, emotionaalisia ja poliittisia efektejä, jotka ovat osittain tai kokonaan materiaalisia tai sanoinkuvaamattomia. Yritys palauttaa niitä yksioikoisesti tekstuaalisiin merkityksiin on kyseenalaista” (Rautiainen 1999, 70).

2.4 Jouissance vs. plaisir, genolaulu vs. fenolaulu

Kaikki kulttuuriset tekstit pohjautuvat tiedostamattomien impulssien muunteluun, järjestämiseen ja koodaamiseen sosiaalisten normien mukaan (Fornäs 1998, 212). Musiikin tekoa ohjaavat syntaktiset säännöt, joka strukturoivat semioottista tasoa. Genret ovat kerronnallisten järjestelmien muotoja, jotka säätelevät merkityksen raaka-aineiden tuottamista ja vaikuttavat siihen, kuinka merkitsijöitä muotoillaan (M. Lehtonen 1996, 183). Vastaavasti musiikinkuuntelua ohjaavat tietyt koodit. Tarkoitan koodilla tässä yhteydessä sarjaa sääntöjä, ”joiden perusteella merkille voidaan antaa merkitys” (Veivo 1995, 87). Koodaamattomat elementit edustavat ”raakaa materiaalisuutta”, jotain sellaista, jota soivaa ääntä ympäröivä verbaalinen diskurssi ei ole (vielä) sanallistanut (ks. Fornäs 1998, 212).

Jouissance-tyyppinen nautinto on siis kulttuuristen normien ja merkitysten ulkopuolella tapahtuvaa merkityksenantoa. On syytä muistaa, että se ”miten genoteksti pääsee näkyviin fenoteksissä” riippuu vallitsevista sosiaalisista koodeista (Leraillez 1995, 101). Musiikin raaka materiaalisuus voi saada kuulijan huomion kiinnittymään sanojen sisällön sijasta esimerkiksi vokalistin äänenväriin. Tämä on kuitenkin riippuvaista sosiaalisista ja musiikillisista koodeista. Seuraavassa lainauksessa on teemana jännite kulttuurisesti korrektin laulutavan ja siitä irrottautuvan ”villivapaan” tulkinnan välillä. Toisaalta katkelma käsittelee myös jännitettä semanttisen merkityksen ja merkkien materiaalisuuden välillä. Tämä kirjoittaja[14] näkee jännitteen virittäjäksi Ballsyhtyeen Marjo Leinosen:

[14] Kirjoittaja kertoo siitä, kuinka ”teksteissä esitettyjä ajatuksia ei tule heti seuranneeksi”, koska laulajan ilmaisu on onomatopoeettista. Onomatopoetiikka on kuitenkin yksi harvoja poikkeuksia, jossa musiikki

> Ranskalainen viisaustieteilijä Roland Barthes totesi, että musiikkia on kahta lajia, sitä jota kelpaa kuunnella ja sitä jota kelpaa soittaa. Säveltäjä voi olla heikonpuoleinen kuunneltava, mutta hänen musiikkiaan on suurenmoista soittaa – vaikka huonostikin. Barthes puhui tietysti Schumannista, mutta ajatellaanpa rock-bändiä. Eikö siinä ole yhteisö, jolla on mitä suurin vaara ajautua uskottelemaan itselleen, että kun se kerran rappaa rokkia, yleisön on käytännöllisesti katsoen pakko kieriskellä *nautinnosta* bändin ohella? Näinhän se ei välttämättä tee. Kuulijan innostamiseksi tarvitaan jotain mitä Schumannilta puuttui. Balls-yhtyeen kavereilla on tässä suhteessa käynyt mäihä.
>
> Marjo Leinonen on vähän yllättävä nimivalinta tämän äänityypin laulajalle. Hänen musiikillinen alma materinsa on tuskin ollut Tapiolan lapsikuoro. Leinosella on hämmästyttävät Janis Joplin -valmiudet. Hänessä on *musikaalisuutta*, joka sallii samanlaisen *villivapaan rajojen rikkomisen* ja räiskyvän aksentoinnin. – – *Teksteissä esitettyjä ajatuksia ei tule heti seuranneeksi*. Englanti muuttuu helposti onomatopoetiikaksi Leinosen äännellessä, hänen lisäillessään ylimääräisiä a-artikkeleja ja venytellessään vokaalejaan. (Nurmi 1998, 400.) [kursivointi minun]

Käsitellessään kulttuurisesti korrektin ja epäkorrektin laulutavan suhdetta Barthes (1990) on soveltanut Julia Kristevan vastinpareja geno- ja fenoteksti, jotka on alun perin luotu palvelemaan kirjallisuudentutkimusta. Barthes (1993, 87) sijoittaa *genotekstin* alueeseen, tilaan, jossa subjekti ei liiku symbolisella tasolla (Leraillez 1995, 101). Genotekstiä ei voi täydellisesti määritellä, sillä se on subjektin tapaan olemukseltaan prosessinomainen. Genotekstiin liittyviä ilmiöitä ovat foneettiset ja melodiset elementit, kuten rytmi, intonaatio ja loppusointuisuus. Fenotekstissä on kyse kielestä, joka pyrkii kommunikoimaan. (Leraillez 1995, 101.) Fenoteksti pyrkii noudattamaan konventionaalisia sääntöjä ”ja sen rakenne edellyttää aina [puhuvan] subjektin – – olemassaoloa” (Leraillez 1995, 101).

Laulamista analysoidessaan Barthes muokkaa käsiteparin geno- ja fenolauluksi (geno/pheno-song). Genolaululla hän viittaa sellaiseen laulamisen ja puheen osa-alueeseen, joka ei pyri kommunikoimaan tai representoimaan (tunteita). Se on äänilmaisun materiaalinen ulottuvuus, merkitsijöiden taso. (Barthes 1990, 295.) Mutta eikö musiikissa liikuta aina hyvin materiaalisella tasolla? Huilua soittamalla ei voi sanoa, että ”farkkujesi vetoketju on auki”. Musiikista voidaan vain satunnaisesti osoittaa selkeitä merkitsijän (merkin materiaalisen puolen) ja merkityn (merkin mentaalisen puolen eli tarkoitteen) välisiä suhteita. Tulkitsenkin Barthesin (ks. mp) viittaavan genolaululla sellaisiin musiikillisiin elementteihin, jotka vievät kuulijan huomion materiaan sinänsä:

---

kykenee tuottamaan semanttisesti selkeän merkityksen. On huomattava, että toisin kuin tässä lainaamani kirjoittaja, minä yritän puhua työssäni kokemuksesta, jossa ei synny minkäänlaista semanttista merkitystä. Kyse ei siis ole onomatopoetiikkaa sisältävän musiikin kuuntelemisesta.

pois konventioiden synnyttämästä mielihyvästä, jota esimerkiksi Pop & Jazz Konservatorion oppien mukaisesti tuotettu vibrato voi synnyttää. Barthes (mp.) viittaa fenolaululla sellaiseen laulamiseen, joka pyrkii noudattamaan genren sääntöjä. Fenolaulu tarkoittaa kaikkia niitä esityksen piirteitä, ”jotka muodostavat kulttuurillisten arvojen kudoksen”, eli fenolaululla osoitetaan se, että hallitaan tyyli ja ymmärretään hyvän maun päälle. Fenolauluun kuuluvat myös ne elementit ”joista on tapana puhua”; kääntäen sanottuna genolaulu on aina jotain, jota ei (vielä) musiikkia käsittelevissä puhetavoissa ole verbalisoitu (eli kyseessä ovat koodaamattomat elementit). Barthesin (mts. 296) mukaan genolaulu tuo esiin esittäjän kehon: se ”tuo korviisi yhden ja saman liikkeen syvältä onteloista, kalvoista lihaksista, rustoista”. Maanläheisemmin ilmaistuna Barthesille genolaulua edustavat äänet, joissa on kuultavissa kieli, kurkunpää, hampaat, limakalvot ja nenä.

Kuten yllä olevasta implisiittisesti käy ilmi, juuri genolaulun elementit ajavat kuulijan kokemaan jouissance-tyyppistä, kulttuurin rajat ylittävää nautintoa (Barthes 1990, 296): fenolaulu ”siis vastustaa viimeiseen asti viettiperäistä ja kumouksellista painetta” (Leraillez 1995, 101). Mielestäni tässä yhteydessä pitäisi korostaa kuuntelukokemusten kontekstisidonnaisuutta (Barthes ei tässä yhteydessä näin tee). Se, minkä tyyppinen ääni-ilmaisu lopulta aiheuttaa jouissancea kuulijalleen, on aina riippuvaista useista eri seikoista: esimerkiksi siitä, millä aikakaudella kuulija sattuu elämään ja minkä tyyppistä musiikkia hän on pitänyt tapanaan kuunnella, ja niin edelleen. Tarkoitan siis, että ihmiset voivat kokea toisiinsa nähden hyvin erilaiset artistit genolaulun ja jouissancen lähteinään. Heidän musiikkikulttuurillisesta paikantautuneisuudesta riippuu, kenet he kuulevat kapinallisina ja mahdottomina koodata olemassa olevan koodiston puitteissa. Jos minulle jouissancen lähde on ollut Tricky, Sean Cubittille hän on Chuck Berry. Koskaan ei voi olla varma siitä, että oma jouissancen kohde tyydyttää muiden kuulijoiden nautinnonhalun. Barthes kysyykin oman lähteensä (taidelaulaja Panzeran) äärellä: ”Olenko ainoa, joka havaitsee sen? Kuulenko ääniä äänessä?” (1990, 296). Vaikuttaviin tekijöihin kuuluu kieltämättä se, minkä aikakauden kasvatti kuulija on. Minun – 1990-luvulla nuoruuttani eläneen subjektin – on vaikea ymmärtää, miten Chuck Berry voi tuottaa jollekulle jouissancea. Hänen äänessään toki on raspia, muttei mielestäni kulttuurin koodeja ylittävällä tavalla. Sen sijaan kuullessani Trickyn ääni-ilmaisua ensi kertaa kuulin jotain, mitä minun oli mahdotonta koodata. Viettäessäni aikaa hänen parissaan merkitsijän ja merkityn suhteen syntyminen on häiriintynyt, ja huomioni on kiinnittynyt pelkästään merkitsijän tasolle. Hänen esityksensä ovat tarjon-

neet minulle kokemuksia, joissa olen ”pulahtanut” semioottisessa virrassa. Tricky poispyyhkii kielen, mutta toisella tavalla kuin esimerkiksi rockyhtye Sigur Ros. Kun kyseinen yhtye laulaa keksimällään hopelandic-kielellä (Romanow 2003), Tricky ilmaisee itseään englanniksi. Hänen ilmaisunsa kuitenkin jättää kuulijalle mahdollisuuden käväistä symbolisen tuolla puolen – tilaisuuden päästä hetkeksi irti museemeista ja lyriikoiden semanttisista sisällöistä.

Kuten tuonnempana tulemme huomaamaan, Trickyn ilmaisutavassa toteutuvat useat Barthesin genolaulun piiriin sisällyttämistä elementeistä. Jos lähdetään siitä, että jouissancen syntyminen on aina kulttuurillisesta kontekstista riippuvaista, genolaulun potentiaa pitäisi kuitenkin etsiä myös ääni-ilmaisusta, joka edustaa tietyille kuulijoille kapinaa, mutta jossa kehon äänet eivät ole erityisen korostuneita. Tämän tyyppistä ilmaisua harjoittavat esimerkiksi laulajat, joiden omituinen äänenväri voi ohjata kuulijaa kiinnittämään huomionsa materian (äänen) tasolle sinänsä. Esimerkiksi M. A. Numminen voisi olla tällainen, ei niinkään kehollinen, mutta kulttuurillisessa kontekstissaan varmasti kapinallinen laulaja. Kulttuurillisessa kontekstissaan kapinallinen on myös k. d. lang, jonka ilmaisua Välimäki kuvaa seuraavasti (vastaavilla sanoilla voisi kuvata myös Trickyn vokaalista työskentelyä):

> pikemminkin kuin merkityksiä (merkittyjä, joita voitaisiin nimetä) lang kaivertaa sanoista ja sävelistä – ylenmääräistä ja ylimääräistä merkitsevyyttä, jonka referentti – jos se pitää nimetä – on ainoastaan ruumis. (Välimäki 2003, 31.)

Välimäki (2003) soveltaa langia analysoidessaan Barthesin geno- ja fenolaulu -vastinparia. Hän tuo käsitteiden käyttöön kaipaamaani konteksitajua. Välimäki (2005, 324–326) kysyy, voidaanko geno- ja fenolaulua lopulta erottaa toisistaan. Esimerkiksi k.d. lang ilmiselvästi hallitsee country-musiikille tyypillisen vibraton käytön. Hän kuitenkin saattaa ylikorostaa kyseistä laulamisen konventiota, ylittäen näin kyseisen genren rajat. Kyse on siis ”äänen rososta”, yhtäaikaisesta geno- ja fenolaulannasta (Välimäki 2005, 325). Kuten semioottinen ja symbolinen, myös geno- ja fenolaulu kuuluvat elimellisesti yhteen: ne ”osallistuvat molemmat merkitystä luovaan prosessiin” (Leraillez 1995, 101). Juuri tämän vuoksi kukaan ei voi kokea puhdasta jouissancea. Musiikin kuuntelemisessa tai vaikkapa kirjan lukemisessa on aina kyse liikkeestä janalla, jonka toisessa päässä ovat semanttiset merkitykset ja plaisir, ja toisessa epäselvät merkitykset ja jouissance. Jos lähdetään siitä, että merkityksen tuottaminen vaatii aina puhuvan sub-

jektiuden synnyttämistä (Fiske 1989, 51)[15], voidaan kuitenkin sanoa, että fenolaulu toimii siis ennen kaikkea vastaanottajan tietoisuuden tasolla ja pyrkii synnyttämään semanttisen merkityksen. Genolaulun ainekset puolestaan houkuttelevat vastaanottajaan kohti semioottista tasoa, epäselvien merkitysten aluetta.

Geno- ja fenolaulun elementit siis tavallaan hankaavat toisiaan vasten. Juuri tähän ilmiöön Barthes (1985, 273) viittaa käsitellään ”the grain of the voice” eli äänen roso. Hän viittaa sillä alueeseen, joka sijaitsee kategorioiden (e[s]i-kielellinen–kielellinen, semioottinen–symbolinen, feno–geno, minä–toinen) välissä (Välimäki 2005, 312–313). Äänen roso ja tätä kautta jouissance ovat riippuvaisia kategorioiden olemassaolosta. Toisin sanoen jouissancea ei synnytä niinkään materiaalisuus itse vaan *jännite* materiaalisuuden, merkityksen ja muotosuhteiden välillä. Merkkien materiaalinen puoli voi tuottaa jouissancen vain sosiaalisesti tuotettujen sääntöjen puitteissa. Jouissance-tyyppisen nautinnon kokemista voisi verrata kiellettyjen hedelmien syömiseen; nautinto voi syntyä vasta, kun on olemassa kulttuurin rajat, jotka ylittää. Barthesin (ks. 1985, 255) mukaan erityisesti juuri laulettu musiikki voi synnyttää tämän jännitteen. Vaikka Trickyn ääni on hyvin idiosynkraattinen, hän kuitenkin tukeutuu paitsi englanninkielisiin lyriikoihin, myös eri genrejen konventioihin. Juuri tähän äänen roso viittaa: ihmisäänen kaksoisasemaan kielen ja musiikin tuottajana (Barthes 1985, 269). Tässä mielessä muut instrumentit edustavat puhdasta ääntä, jota ei rasita kielen taakka (ks. Schwarz 1997, 27). Pelkän instrumentaalimusiikinkin voi asettaa kuitenkin tähän kaksoisasemaan, jos käsite ”kieli” ymmärretään laajemmassa merkityksessä. Kuten edellä toin ilmi, fenolaululla viitataan kaikkiin niihin musiikin elementteihin, jotka pyrkivät palvelemaan ilmaisua. Pop & Jazz Konservatorion standardien mukaisesti tuotettu vibrato voi esimerkiksi olla tällainen elementti. Sen kuuleminen voi saada kuuntelijan tuottamaan selkeän semanttisen merkityksen (jolloin ollaan kaukana äänen tasolta): ”vau, olipas puhtaasti tuotettu vibra!”). Voidaan siis ajatella, että musiikin kuuntelemiseen liittyy aina subjektin tasapainoilu materian ja merkityksen välillä; olkoonkin että, ihmisääni tuo ehkä kaikkein radikaaleimmin esiin jaon materiaan ja merkitykseen (ks. Silverman 1988, 44).

Koodaamattomistakin elementeistä voi kuitenkin tulla aikaa myöten tällaisia musiikillisen ilmaisun ja tietyn genren konservoinnin välineitä. Välimäki muistuttaa

[15] Fiske puhuu tässä yhteydessä pelkästä subjektista. Tulkitsen hänen kuitenkin viittaavan kyseisellä käsitteellä entiteettiin, josta tässä työssä käytetään nimitystä puhuva subjekti.

meitä siitä, että kun tutkija määrittelee tiettyjä piirteitä genolaulannaksi, hän samalla tuo ne osaksi musiikkia koskevaa keskustelua. Näin jostain hetki sitten vielä määrittelemättömästä tulee määriteltyä, koodaamattomasta koodattua[16] (Välimäki 2005, 326).

2.5 Semioottinen ja symbolinen

Jouissance-käsitteellä kuvataan kokemusta, joka muistuttaa pienen lapsen kokemusmaailmaa. Tästä olotilasta psykoanalyytikko Julia Kristeva (1993, 124) käyttää nimitystä ”semioottinen khora”. Khora on tila, jossa lapsi (sisämaailma) ja äiti (ulkomaailma) eivät ole vielä eriytyneet. Semioottinen on toinen merkitysten tuotannon[17] kahdesta aspektista (mts. 104, ks. Koskela & Rojola 1997, 151). Sen vastapari on symbolinen, joka:

> assosioituu auktoriteettiin, järjestykseen, tukahduttamiseen, kontrolliin ja isään. Se myös pitää yllä uskoa, että minä on yhtenäinen ja kiinteä. Semioottiselle aspektille on luonteenomaista logiikan ja järjestyksen hyljeksiminen, joiden sijaan tulevat siirtymät, lipsahdukset ja tihentymät. (Koskela & Rojola 1997, 151.)

Psykoanalyyttisessa teoriassa musiikkinautinnon alkuperä liitetään juuri tähän tilaan, aikaan ennen kielellistä tietoisuutta (Lehtonen 1984, 330). Ollessamme vauvoja emme osaa vielä erottaa ruumista ja psyykeä omaksi kokemuspiireikseen (mts. 375). Vauvan elämysmaailma perustuu fyysisiin ja auditiivisiin kontakteihin äidin kanssa. Kyseessä on ”tila” (khora), jonka vauva äidin (tai häntä hoitavan henkilön) kanssa tuottaa. Tuossa vaiheessa vauva ei ole saavuttanut kielellis-käsitteellistä tietoisuutta. Kyseessä ei ole vain yksilön kehitykseen liittyvä varhainen kommunikointitapa; arkaaista kommunikaatiota on esiintynyt myös koko ihmislajin varhaishistoriassa. (ks. Fornäs 1998, 207.) Erään kielen syntyä tarkastelevan teorian mukaan ihmisen kokonaisilmaisussa ääntöelinten käyttö on ollut alkuaan samankaltaista kuin muidenkin ruumiinosien (käsien, kasvojen jne.). Kyse on ollut eräänlaisista nonverbaaliin viestintään laskettavista äänieleistä. (Korhonen 1993, 287–288.)

[16] Aktissa toteutuu myös keskeinen varhaisen jälkistrukturalismin klisee: tutkija pyrkii määrittelemään ilmiön, joka on määritelmän mukaisesti mahdoton käsitteellistää (Välimäki 2005, 326).
[17] On huomattava, että ’merkitys’-sana ei tässä kohtaa viittaa pelkästään semanttisiin merkityksiin, vaan myös varhaislapsuudessa ja musiikinkuuntelussa koettaviin, muotoutumassa oleviin merkityksiin.

Äänihahmot ovat osa niitä perusskeemoja, joihin vauva reagoi pyrkiessään jäsentämään kaaottisena näyttäytyvää maailmaa. Vauva kykenee muodostamaan jonkinlaisia ”sisällöistä vapaita muotoja”. Lapsen seuratessa vanhempiensa toimia hänen huomionsa ei kiinnity puheen tai minkään muun toiminnan symbolisen tason merkityksiin (sisältöön), vaan sen ulkoisesti aistittaviin piirteisiin. (mts. 379–380.) Hänen huomionsa voi siis sanoa kiinnittyvän merkitsijän[18] tasolle.

Mutta vaikka kyseessä ovat kehityksen varhaisvaiheelle ominaiset merkitystyypit (Välimäki 1998, 379), tämänkaltaisten semioottisen tason elämysten kokeminen jatkuu myös myöhemmällä iällä. Semioottiset prosessit eivät pysähdy ihmisen oppiessa kielen, vaan ne jäävät taustavaikuttajiksi (Välimäki 1998, 373). Kyseiset prosessit myllertävät esimerkiksi musiikkia kuunneltaessa. Musiikki (erotuksena kappaleiden sanoituksista) on täynnä epämääräisiä ilmauksia, joille harvoin löytyy selkeää viittauskohdetta. Merkitsijöiden raaka-aineita analysoimalla voidaan musiikista löytää jäsennyksiä, joille on vaikea osoittaa selviä merkityksiä[19]. Semioottisessa on kyse jostakin erottuvasta, ”joka sallii epävarman ja epätäsmällisen jäsennyksen, koska se ei viittaa vielä – – tai ei enää – – teettiselle tietoisuudelle merkittyyn kohteeseen” (Kristeva 1993, 95). Välimäki (1998, 373) puhuu tässä yhteydessä musiikista omanlaisena merkityksenannon modaliteettinaan. Hänen mukaansa laajassa mielessä ”kaikki psyykkinen tapahtuminen on yritystä hahmottaa ja ymmärtää omaa kokemusta ja ympäröivää maailmaa, ja siten se on ajattelutyötä, merkitysprosessia”. Välimäki näkee musiikin olevan selkeästi kytköksessä ”arkaaisemman psyyken” prosesseihin. Musiikissa nonverbaali modaliteetti on dominoivassa asemassa ja siten taiteenlajin elämysmaailmassa merkitykset eivät ole vakiintuneita.

Viimeksi mainittu määritelmä pätee tavallaan myös luonnollisiin kieliin. Niissäkään merkitykset eivät ole muuttumattomia, vaan rakentuvat ajallis-paikallisesti (ks. Fornäs 1998, 208, M. Lehtonen 1996, 58, ks. McClary 1991, 21). Välimäki (1998, 383)

[18] John Shepherdin ja Peter Wicken (1997) mielestä merkitsijän käsitteen käyttö on hyödytöntä musiikintutkimuksessa. He ehdottavat tilalle monikäyttöistä ”sonic saddle” -käsitettä, jolla he viittaavat esimerkiksi äänenväriin ja äänitapahtumaan (Shepherd & Wicke 1997, 168). Pidän kuitenkin merkitsijän käsitteen käyttöä tässä yhteydessä perusteltuna. Onhan kohteenani vokalisoidun musiikin kuuntelukokemus ja siinä tapahtuva semanttisen merkityksen häiriintyminen, jossa kuulemme lausutut sanat merkityksettöminä ääninä (kiinnittäessämme huomion esimerkiksi vokalistin äänenväriin). Tällöin merkitsijät lakkaavat hetkeksi viittaamasta merkittyyn. Tässä yhteydessä on huomattava, että voimme kiinnittää huomiomme myös valmiiksi merkityksettömiin äänteisiin, kuten hengityksen ääniin (joita Trickyn musiikki on pullollaan).

[19] Onomatopoeettisia elementtejä sisältävä musiikki on eräs poikkeus: sen kohdalla voidaan sanoa olevan kyse semanttisessa mielessä selkeästä viittauksesta musiikin ulkopuoliseen todellisuuteen (musiikin avulla voidaan jäljitellä esimerkiksi käen kukuntaa) (ks. Välimäki 1997, 7).

viittaakin musiikillisten merkitysten vakiintumattomuudella niiden epäselvyyteen: kyse ei ole ”asettuneista merkityksistä vaan merkityksen jäsentymisestä ennen referenssin omaksumista”. Tämä ei siis tarkoita täydellistä merkityksen puutetta. Musiikin kuuntelija (kuten myös pieni lapsi) luo muotojen pohjalta alkeellisia merkityksiä: ”ihmisen mieli yksinkertaisesti toimii niin” (Välimäki 1997, 112). Täten musiikin sisältöä (merkitystä) ei lopulta voi erottaa sen muodosta (mp.). Välimäki (1998, 383) painottaa, ettei musiikillisten merkitysten epäselvyys tarkoita sitä, että musiikissa olisi vain vähän merkityksen potentiaalia. Tietyt musiikilliset eleet mahdollistavat itse asiassa rajattoman määrän merkityksiä. Musiikki ei kuitenkaan sisällä sanastoa samassa mielessä kuin luonnolliset kielet (ks. Välimäki 1997, 6–7). Tässä mielessä musiikki ei ole kieli, joka ”voidaan ymmärtää syntaktis-semanttisena systeeminä” (Kurkela 1984, 76)[20]. Otetaan esimerkiksi genrekonventioiden leviäminen: kun verbaalinen diskurssi (esimerkiksi soitto-oppaat) eksplikoi, mikä on oikein ja väärin, musiikki levittää tätä sanaa implikoiden. Musiikki on ihanteiden tai niiden kyseenalaistamisen realisoituma.

Musiikki itsessään siis ”puhuu” harvoin selkeästi ja täten instrumentaalimusiikkia kuunteleva vastaanottaja tuottaa ulkoiseen todellisuuteen viittaavia semanttisia merkityksiä vain poikkeustapauksissa. Lauletussa musiikissa tilanne on kuitenkin toinen, rakentavathan kuulijat selkeitä semanttisia merkityksiä lyriikoiden pohjalta. Lähden kuitenkin siitä, että tällöinkin heidän huomionsa voi välillä karkailla pelkästään vokalistin ääni-ilmaisun tasolle. Merkitsijän ja merkityn suhde sekä minän ja toisen suhde jää tällöin syntymättä, eikä kuulija muodosta semanttista merkitystä. Kuten edellä toin ilmi, tämä avaa pakoreitin puhuvasta subjektiudesta ja identiteet(e)istä. Työni peruslähtökohta on, että paetessaan semanttista merkitystä kuuntelija kykenee kohtaamaan materiaalisen todellisuuden sinänsä: on kyse yhteensulautumisesta. Musiikki siis palauttaa meille lapsuuden kokemusmaailman, jossa emme luo semanttisia merkityksiä. Pakoreitin kielellisestä merkityksestä voivat avata myös jouissance-kokemukset, joissa samaistumme toiseen (joka psykoanalyysissa on sama kuin objekti). Fornäs (1998, 283) puhuu regression käsitteellä näistä elämyksistä, joissa subjekti kokee häivähdyksen kielen ulkopuolisesta eli lapsuuden kokemusmaailmasta. Siihen saadaan kosketus juuri jouis-

[20] On kuitenkin muistettava, ettei verbaaleissa diskursseissakaan ole aina välttämättä ensisijaisena tavoitteena ”selkeiden” symbolisen tason merkitysten tuottaminen. Esimerkkinä tästä ovat ”poeettista kieltä” sisältävät tekstit. Niissä semioottinen taso horjuttaa symbolisen tason merkityksiä ”musiikillisilla” aineksilla: esimerkiksi rytmisillä ominaisuuksilla. (Välimäki 1997, 105–106.) Fornäs (1998, 206) puolestaan muistuttaa meitä siitä, että myös arkipuhe voi avata tien semioottiseen. Tiedostamattomalta ei ole turvassa edes tieteellinen diskurssi, vaikka se tekeekin useimmiten kaikkensa minimoidakseen semioottisen tason (Kristeva 1993, 96).

sancen ”(yhteen)sulautumisen” hetkinä. Luvussa 4 tuon ilmi, miten tämä yhteensulautuminen tapahtuu vokalistin ääni-ilmaisuun samaistumisen kautta. Samaistuminen palauttaa meille hetkeksi khoran kokemusmaailman: äitiin ([M]other) sulautumisen sijasta yhdymme hetkellisesti vokalistiin (other = toinen). Olennaista tässä ilmiössä on, että sekä merkitsijä–merkitty-suhde että minä–toinen-suhde jäävät syntymättä.

Subjektin voi siis nähdä koostuvan paitsi symbolisista, myös semioottisista prosesseista (Fornäs 1998, 316). Tämän huomasi jo Sigmund Freud, joka ”näki subjektin jakautuneeksi tiedostamattomiin vietteihin sekä tietoisiin ajatuksiin ja tekoihin” (mts. 316). Myös lacanilainen ”subjekti on vääjäämättä jakautunut tietoiseen ja tiedostamattomaan” (Vanhanen 1997). Kiinnostukseni kohteena ovat juuri subjektin semioottiset prosessit. Esitän luvussa 5.1 ajatuksia siitä, miten musiikinkuuntelu ja ääni-ilmaisuun samaistuminen voivat antaa yksilölle häivähdyksen yhtenäisyyden kokemuksesta, jonka subjektiksi tulo on tehnyt mahdottomaksi. Viittaan tällä edellä mainittuun ajatukseen itsetietoisuuden objektista. Esimerkiksi kulloinkin omaksumamme identiteetti on aina väistämättä puutteellinen, todellinen minuutemme on symbolisen tasolle astuttaessa väistynyt (eli se on tietoisuutemme ulottumattomissa). Semioottisia prosesseja sisältävässä elämyksessä ei tapahdu samaistumista johonkin symbolisen tason kautta tarjottuun identiteettiin. Tällä kokemuksella voi kuitenkin olla identiteettiä hajauttavia vaikutuksia. Tätä käsittelen luvussa 5.2.

Jouissance-käsitteestä kirjoittaessaan Fornäs (1998, 209) on Kristevaa seuraten painottanut symbolisen ja semioottisen tason yhteenkuuluvuutta. Hänen mukaansa instrumentaalimusiikin tekeminen on ”turha yritys tavoitella jouissancen syvyyksiä”, sillä ”esiverbaalisuudesta periytyvä syvyysulottuvuus ei ole koskaan poistunut verbaalisen järjestyksen materiaalisuudesta”[21]. Semioottinen ei ole symbolisen tason vaihtoehto, ”jota voitaisiin puhua normaalin puheen sijasta” (Välimäki 1997, 106), vaan kummatkin sisältyvät luonnolliseen kieleen (ks. Kristeva 1993, 96). Fornäs (1998, 207) näkee semioottisen tason olevan erittäin tärkeä poplyriikoiden tarjoamissa jouissancen kokemuksissa. Hän ei puhu tässä yhteydessä eksplisiittisesti prosodisista[22] ominaisuuksista. Minua kiinnostavat juuri prosodiikan vaikutukset musiikin kuuntelemisessa: se miten kappaletta kuunneltaessa huomio karkaa vokalistin ääni-ilmaisun ansiosta hetkeksi pelkästään merkitsijän tasolle, pois semanttisista sisällöistä. Esimerkiksi loppusoinnuilla

[21] Fornäs on tässä mielestäni turhan jyrkkä. Itse en halua vähätellä instrumentaalimusiikin mahdollisuuksia tarjota jouissance-kokemuksia (ks. luku 2.4).
[22] Puhutun kielen prosodiaan liittyviä ominaisuuksia ovat esimerkiksi painotus, sävelkulku ja sointiväri (Uusi sivistyssanakirja 1981, 503).

on tietenkin osansa vokalisoidun pop-lyriikan kuuntelun tarjoamissa jouissance-kokemuksissa. Loppusoinnut voivat viedä (vähintäänkin tiedostamatta) kuuntelijan huomion pois lyriikoiden merkityksistä. Itse haluan tarkastella kuitenkin prosodisten piirteiden osuutta tässä kokemuksessa. Kuten jäljempänä käy ilmi, Tricky on tässä yhteydessä oiva artistiesimerkki.

2.6 Jouissance ja akustinen peili

Barthes ei puhu jouissancen yhteydessä suoranaisesti samaistumisesta. Ajatus yhteensulautumisesta on kuitenkin läsnä. Barthesin (1993, 88–89) mukaan jouissance-kokemus kykenee ”lennättämään toimijan [esimerkiksi vokalistin] anonyymin ruumiin, niin sanoakseni, minun [kuuntelijan] korvaani”. Kokemus syntyy, kun esittäjä ”kerää” koko kehonsa ääni-ilmaisuunsa, kun taas kuulijaa ”kerää” koko minuutensa korvaansa (Barthes 1985, 252). Barthesia kiinnostaa kokemuksessa se, miten kuulija kiinnittää huomionsa ääneen itsessään (ks. Välimäki 2005, 311). Häntä, kuten minuakin, kiehtoo siis ilmiö, jossa merkitsijän ja merkityn suhde katkeaa kuuntelijan kiinnittäessä huomionsa pelkästään vokalistin ääni-ilmaisuun. Minua kiinnostaa tämän työn puitteissa myös kokemus, jossa kuulija samaistuu vokalistin ääni-ilmaisuun. Myös tästä elämyksestä loistavat poissaololollaan merkitsijän ja merkityn välinen suhde ja täten myös semanttinen merkitys ja puhuva subjekti: niinpä myös minän ja toisen välinen suhde katkeaa.

Äänen kuuleminen sinänsä ja voimakas samaistuminen ovat siis ilmiöinä hyvin yhdenmukaisia: itse asiassa niitä ei voi täysin varmasti edes erottaa toisistaan (ks. luvun 4.2 ajatuksia jouissancen tiedostamattomasta luonteesta). Niinpä myös voimakkaaseen samaistumiseen on perusteltua viitata jouissance-käsitteellä. Näin tekee esimerkiksi Fornäs (1998, 283), jonka mukaan Kristevan semioottiselle tasolle voidaan saada yhteys ”(yhteen)sulautumisen hetkinä, jouissancen vaikutuksessa”. Tämä symbioosinomainen sulautuminen ja minän hajottaminen perustuu ”varhaisimman lapsuuden muistijälkiin, aikaan ennen ensimmäistä peilaamista Toisessa” (mts. 318).

Otan nyt esille vielä yhden työni kannalta olennaisen käsitteen: akustisen peilin. Kyseessä on käsite, jota esimerkiksi Fornäs ei jouissancen yhteydessä sovella. Pidän sen käyttämistä tässä työssä kuitenkin perusteltuna, sillä se tekee ymmärrettävämmäksi semanttisen merkityksen ja musiikin suhteet sekä siirtymät näiden kahden välillä.

Akustinen peili sijaitsee semioottisen ja symbolisen, minän ja toisen sekä geno- ja fenolaulun *välissä*. Kategorioita pakenevan luonteensa ansiosta käsitteen pystyy kytkemään myös äänen rosoon (Välimäki 2005, 313.) Akustinen peili on jälki-lacanilaisesta viitekehyksestä peräisin olevan termi, jonka avulla on analysoitu muun muassa musiikin ja ”reaalisen” suhdetta (Falck 1996). Kehityspsykologisessa mielessä Lacanin reaalisessa on kyse Kristevan semioottista astetta vähemmän kehittyneemmästä tasosta (Fornäs 1998, 283). Tutkimukseni kannalta on olennaista, että ne kummatkin viittaavat olotilaan, jossa suhdetta puhuvan subjektin ja objektin välillä ei ole. Niinpä tämän kirjoituksen puitteissa näiden käsitteiden viittauskenttiä voi pitää yhteneväisinä.

Peilin idean ymmärtää ehkä parhaiten, jos kuvittelee Lacanin (1988, 141) tavoin peiliä ikkunaksi, josta voi nähdä paitsi itsensä myös, objektit lasin takana. Peilin avulla tapahtuvassa samaistumisessa minä (puhuva subjekti) ja toinen (objekti) menevät siis limittäin. Lapsen kehitykseen kuuluu ”akustinen peilivaihe” (3–8 viikon iässä), joka esiintyy ennen lacanilaista peilivaihetta (Rosolato 1974, 77–81). Lapsi jäsentää akustisen peilin avulla ”sitä, mikä on hänen sisällään tai ulkopuolellaan” (Falck 1996, 25). Peilin kautta heijastuvan ideaalin kuvan avulla lapsi asettaa sisäisen ja ulkoisen todellisuuden erilleen (Lacan 2002, 3–4). Sekä akustinen että lacanilainen peilivaihe siirtää lapsen kohti symbolista. Lacanilaisen ja akustisen peilivaiheen mekanismien voi kuitenkin tulkita olevan läsnä myös myöhemmällä iällä tapahtuvissa samaistumisissa (luvussa 4.2 käsittelen tarkemmin sitä, miten akustinen peili toimii käytännössä ääni-ilmaisuun samaistuttaessa). Niinpä akustista peiliä voi ajatella porttina, josta kuljetaan esikielellisestä kokemuksista kielellisiin ja takaisin. Sekä akustiseen peiliin että semioottiseen khoraan liittyy tiiviin puhuva subjekti–objekti-suhteen katkeaminen (ks. Välimäki 2005, 191 ja 312–313). Kenties voisi sanoa, että kun akustisessa peilissä tällä suhteella leikitellään (vaiheeseen liittyy vielä jokin taju minästä), semioottiselle tasolle siirryttäessä minä ja toinen ovat selkeämmin yhteensulautuneet.

Ennen kuin siirryn samaistumiseen ja sen vaikutuksien tarkasteluun, haluan käsitellä Trickyn ääni-ilmaisua ja ottaa esille kaksi analysoimaani artistin vokaaliraitaa. Kuten edellä toin esille, ne toimivat esimerkkinä siitä, minkälaiset elementit saattavat avata tien samaistumiseen tai merkitsijä–merkitty-suhteen katkeamiseen.

3 TRICKYN ÄÄNI-ILMAISUN RAKENTUMINEN

Tässä luvussa käsittelen Trickyn ääni-ilmaisua ja hänen kehonsa läsnäoloa. Kehon läsnäolon osalta käytän esimerkkinä kahta Trickyn kappaletta, jotka ovat tarjonneet minulle huumaavia kuuntelukokemuksia ja samalla myös samaistumispintoja, joihin olen saanut kosketuksen ääntelemällä vokalistin mukana. Pidän Trickyn ääni-ilmaisun käsittelemistä tärkeänä siksi, koska koen kyseisen artistin olleen minulle jouissance-tyyppisen nautinnon lähde. Vaikka tutkimukseni pääkohde ei ole Trickyn ilmaisu, pidän tämänkaltaisen analyysin mukaan ottamista tärkeänä, sillä mielestäni hänen tuotantonsa tarjoaa oivallisia esimerkkejä taktiikasta, jolla kuuntelija houkutellaan kohdistamaan huomio aika ajoin vokaaliseen ilmaisuun sinänsä. Pyrin myös jäsentämään niitä erontekoja, joita Tricky tekee suhteessa muiden artistien ja genrejen ilmaisutapaan.

3.1. Tricky elektronisen tanssimusiikin kentällä

Triphop – johon Tricky useimmiten liitetään – on elektronisen tanssimusiikin laji, jonka katsotaan muotoutuneen 1990-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Elektronisella tanssimusiikilla tarkoitan musiikkia, joka on tehty hyödyntäen esimerkiksi digitaalista teknologiaa, analogisia syntetisaattoreita ja vinyylilevyjä. Se pitää sisällään genrejä, kuten tekno, house, ambient ja alagenrejä, kuten triphop. Vaikka kaikki mainitut lajit niputetaan elektronisen tanssimusiikin yläkäsitteen alle, kahta viimeksi mainittua pidetään yleisesti enneminkin ”kuuntelumusiikkina” (Tarvainen 2000, 5). Triphopissa fuusioituvat esimerkiksi hiphop-, dub-, ambient-, jazz-, funk-, soul- ja maailmanmusiikkivaikutteet (ks. Cooper 2001, 641–642). Triphopiin on leimallisesti liitetty 1990-luvun alun Bristol, kaupunki, josta myös Tricky on ponnistanut. Kun triphopin innovaattorit (Tricky mukaan lukien) alkoivat johdonmukaisesti käyttää musiikissaan hidastettuja hiphop-taustoja yhdistellen niitä eklektisellä tavalla eri genreihin, alettiin brittiläisessä musiikkilehdistössä puhua triphopista (ks. novadrops 2003).

Trickyn tullessa julkisuuteen hänen tuotoksensa kuultiin sen verran lajillisesti epäpuhtaina, ettei niitä haluttu kategorisoida olemassa olevien genrenimekkeiden avulla. 1990-luvun puolivälissä artistin Helsingin-keikan kokeneelle toimittajalle edes tuon ajan trenditermi triphop ei tuntunut riittävän:

> Hip-hopia se ei ainakaan ollut, trip-hopiksi se ei halunnut tulla eikä oikein rhythm & bluesiksikaan. Hetkittäin hamuiltiin jo rockin liepeitä ja bluesin läsnäolon aisti selvästi. Hip rock? Trick hop? Trip blues??? (Niemi 1995, 36.)

Musiikkitoimittaja pyrkii omalla tavallaan nimeämään genrenimekkeitä pakenevan musiikin. Merkillepantavaa on, ettei toimittaja suinkaan suoraan täräytä ilmoille uutta nimekettä: sitä vastoin lainauksen ensimmäisessä lauseessa hän luettelee ne genret, joita Trickyn musiikki *ei* edusta. Toimittaja pyrkii kuvaamaan artikulaatioprosessia, jossa artisti rakentaa itseyttään tekemällä eroa muihin (genreihin). Mutta eroaminen muista ei välttämättä edellytä täydellistä genren kumoamista (ks. Siivonen 1996, 54) – ainakaan populaarimusiikissa. Artistien toiminnassa on pikemminkin kyse taiteilusta "'konventioiden' ja 'inventioiden' välisellä hiuksenhienolla rajalla" (Jowett 1992, vii).

Kenties on hedelmällisintä nähdä Trickyn tuotanto ja triphop osana vallitsevista genreistä ponnistavaa vähemmistödiskurssia. Kuten kaikki diskurssit, myös vähemmistödiskurssi on reaktio johonkin toiseen diskurssiin. Trickyn tuotannossa voi olla kyse reagoinnista jäykistyneeseen hiphopin valtavirtaan. Uusien genrejen "syntymien voidaan aina nähdä suhteessa edeltäneisiin ja samanaikaisiin genreihin" (Kärjä 2000, 108).

Artistien toimintaa voidaankin tarkastella ennen kaikkea erojen tuottamisena: "merkitys syntyy erossa, mikään ei voi olla itsessään ilman jotain muuta, mitä se ei ole; näin ollen jokaisen olemuksen olemassaoloon kuuluu ero, jonka kautta se ei ole toinen" (Tanni 2002). Tästä näkökulmasta triphopin synty näyttäytyy prosessina, jossa jo olemassa olevan genren sallittuja rajoja alettiin ylittää toistuvasti (ks. Frith 1996, 94). Hiphopin konventioiden purkaminen kuuluu Trickyn musiikissa tempoltaan "liian" hitaina vokaaliraitoina ja "liiallisena" kehon läsnäolona. Hänen ilmaisuaan määrittää myös voimakkaan nariseva tyyli, jota ei rapissa esiinny (lisää tästä luvussa 3.3). Trickyn tuotannossa voi nähdä olevan kyse populaarikulttuurille tyypilliseen tapaan ennemminkin paikallisesta mikrotason murtumisesta, kuin täysin uusista koodistoista[23]. Tricky on ollut mukana luomassa vähemmistödiskurssia nimeltä triphop. Vähemmistödiskurssia tuotettaessa "uusia totuuksia" esitetään väärentämällä olemassa olevia (Deleuze 1992, 285–286). En viittaa vähemmistöllä tässä yhteydessä jonkin diskurssin (esimerkiksi populaarimusiikin) ulkopuolelle suljettuun ryhmään. Vähemmistö voidaan käsittää diskurssin sisäiseksi voimaksi, joka alkaa tuottaa musiikilliseen "kieleen uusia

[23] Korkeakulttuurissa saatetaan ajoittain kieltää jonkin taideteoksen genresidonnaisuus. Kuitenkin avantgardistisistakin teoksista voi löytää genresääntöjä. (ks. Fornäs 1998, 215.)

murteita, jolloin koko kieli muuttuu" (ATP, 104–106, Siivosen 1996, 52 mukaan)[24]. Jos hiphopin ajatellaan edustavan eräänlaista kieltä, triphop voisi olla tällöin sen uusi murre.

Kun haastattelija kysyy Trickyltä "miten ja mistä" hänen kappaleensa syntyvät, Tricky ryhtyy (pop-)artisteille tyypilliseen tapaan korostamaan musiikkinsa riippumattomuutta muista genreistä:

> Yleensä mulla ei ole juuri mitään valmiina kun menen studioon. Mulla on mielessä joku soundi tai fiilis ja yritän saada muutettua sen musiikiksi niin hyvin kuin osaan. – – Mä en koskaan ajattele että nyt teen hip hop -piisin tai bluesin. Mä vaan teen musiikkia ja siitä tulee sitä mitä siitä tulee. (Niemi 1995, 38.)

Myöhemmin Tricky on kuitenkin antanut tiedotusvälineille kommentteja, jotka kertovat hänen tiedostaneen sen, että (populaarimusiikin) artisti on aina genrejen orja. Trickylle tämä ei kuitenkaan tarkoita vallanpuutetta. Seuraava kommentti liittyy *Pre-Millenium Tension* –albumiin, joka ilmestyi *Nearly God*in (jolta tuonnempana analysoimani *Tattoo*-kappale löytyy) jälkeen[25]:

> "Se on vain punk-asenne. Täydellinen punk-asenne." Samassa haastattelussa hän [Tricky] ilmaisi halunsa laaja-alaiseen valtaan musiikissa. "Haluan kontrolloida hip-hoppia", hän julisti. "Haluan kontrolloida junglea, haluan kontrolloida rockia, haluan vain jatkaa kaikkien [everybody] illuusioiden tuhoamista." (Glickman 1997, 220. Käännös JH.)

Eräässä haastattelussa Tricky kertoo kuuntelevansa hiphop-artisteja, muun muassa "Wu-Tang Clania, Pharcydeä, Gravediggazia, 50 ft. Queenia, Method Mania". Teiniiässä hän kertoo kuunnelleensa reggaeta, esimerkiksi Clement Coxsonea ja King Tubbya. Tricky sanoo kasvaneensa reggae-soundsysteemien[26] vaikutuspiirissä. (Niemi 1995, 38.) Hän on siis kuunnellut pääasiassa musiikkia, joka koneiden mukana olosta huolimatta on soundiltaan melko orgaanista. Hiphoppareille tyypilliseen tapaan esimerkiksi Wu-Tang Clan ja Gravediggaz käyttävät musiikkitaustojen selkärankoina sampleja, jotka sisältävät katkelman bändin soitantaa. Myöskin reggae perustuu usein yhtyesoittoon. Kummankin musiikinlajin tuotannossa pyritään usein säilyttämään ääni-

[24] *Christiansands*-kappaleessa Tricky laulaa: "I'll master your language / And in the mean time I'll create my own". Sanan 'language' voi tulkita tässä viittaavan esimerkiksi hiphopiin. *Christiansands* löytyy *Pre-Millenium Tension* –albumilta.
[25] Näen *Nearly God*in ja *Pre-Millenium Tension*in edustavan melko samankaltaisia esteettisiä pyrkimyksiä. Kummatkin sisältävät esimerkiksi hyvin orgaanista ääni-ilmaisua.
[26] Tricky viitannee sanalla 'soundsystems' tässä yhteydessä reggaeta soittaviin dj-ryhmiin.

ilmaisun ihmismäisyys. Etenkin uransa alkupuolella (jolloin *Tattoo* on tuotettu) Tricky esittikin julkisuudessa koneita vastustavia kommentteja: ”Elektronisesti tehty musa on paskaa – – ihmiset haluaa kuulla oikeita soittimia eikä mitään saatanan koneita. Koneitten peli on pelattu” (Niemi 1995, 37). Trickyn uudemmasta tuotannosta tosin löytyy synteettisempiä, elektronisempia sointimaailmoja sisältäviä kappaleita. Ilmaisunsa ”ihmismäisyydestä” hän on kuitenkin tähän päivään asti pitänyt kiinni. Ihmismäisyyttä heikentää satunnaisen voimakkaan äänenvärin suodattamisen lisäksi vain vocoder-efekti, joita Tricky – kuten edellä toin ilmi – käyttää eräissä poikkeustapauksissa.

3.2 Trickyn suhde rapiin ja toastiin

Trickyn on sanottu fuusioivan esityksissään rapia, toastia ja balladilaulantaa (Niemi 1995, 37). Balladilaulannalla tarkoitetaan tässä yhteydessä mitä ilmeisimmin rock-balladeissa tavattavaa laulutyyliä, joka on läheistä sukua niin sanotulle crooner-estetiikalle. Croonerit tuottavat pehmeää ääntä (Mäkelä 1998) ja pysyttäytyvät usein melko matalassa rekisterissä. He laulavat ambitukseltaan suhteellisen suppeita melodioita. Usein esittäjä laulaa kappaleet läheltä mikrofonia, mikä korostaa äänen matalia taajuuksia. Äänentuotanto voi tällöin olla myös hyvin rentoa, mikä mahdollistaa pehmeältä kuulostavan äänenvärin. Välillä kappaleet saattavat sisältää pelkästään puhuttuja osuuksia (niin sanottu ”spoken word” -tyyli). Rap ja toast ottavat balladilaulannasta askeleen puheenomaisuuden suutaan: hyvin harvoin kyseisen tyylin taitajat päästävät suustaan ilmoille melodioita. Melodiat, joiden ambitus on erittäin suppea, saattavat sisältää vain kaksi tai kolme säveltä. Yleensä rap ja toast sisältävät äänen korkeuden vaihtelua puolisävelaskelta (länsimaisen musiikin pienin sävelaskel) suppeammalla alueella eli kyse on puheenomaisesta intonaatiosta. Intonaatio – loppusointujen ja rytmin ohella – edustaa kristevalaisia genotekstin aineksia. Intonaatio on myös elementti, jonka avulla rapparit eroavat toisistaan (Shusterman 1997, 151).

Rap, hiphop-taustojen päälle lausuttu rytminen puhe (ks. Wikipedia 2006), on kehittynyt jamaikalaisesta, 1960-luvulla syntyneestä toast-tyylistä[27]. Jamaikalainen toast kehittyi reggae-soundsysteemien järjestämissä katutansseissa, joissa MC:t alkoivat ”jutella” (chatting) dj:iden levyltä soittamien rytmien päälle. (ks. Forman 2000, 89).

[27] Erotan tässä jamaikalaisen toastin perinteisestä afroamerikkalaisesta toastista, jonka juuret ulottuvat länsiafrikkalaisten griotien suulliseen traditioon (Wikipedia 2006).

Toastaaminen on usein rapia hidastempoisempaa ja aavistuksen verran melodisempaa äänenkäyttöä. Niinpä myös triphopin yhteydessä on usein puhuttu toastaamisesta, vaikka triphoppareiden lauluraidoissa ei ole kyse jamaikalaisen toastaamisen tyylipuhtaasta jäljittelystä: esimerkiksi Tricky ei pyri lausumaan lyriikoita jamaikalaisen aksentin mukaisesti. Tricky ei myöskään suosi jamaikalaisessa toastissa usein tavattavia melodisia tai kielellisiä fraaseja. Silloin tällöin hän intoutuu esittämään lyhyitä, ambitukseltaan erittäin suppeita melodisia fraaseja, joita ei voi palauttaa jamaikalaisiin konventioihin[28] (esimerkiksi kappaleissa *Evolution Revolution Love* ja *Your Name*)[29]. Jamaikalaisessa mielessä epäortodoksista on myös kuiskaava ilmaisutapa, jota Tricky harrastaa muutamissa kappaleissaan (samoin kuin esimerkiksi triphop-artisti Massive Attackin solistit).

Kuten edellä toin ilmi, Trickyn musiikki sisältää rapiin verrattuna hidastempoisempaa ilmaisua: englannin kielen ulostuonti ei ole niissä niin nopeaa[30], etteikö (myös suomalainen) kuulija kykenisi tuottamaan merkitsijä–merkitty-suhdetta lyriikoiden pohjalta. Trickyn kohdalla huomioni on vienyt paitsi äänenväri ja kehon läsnäolo myös fraasien toisto (kappaleessa *She Said*) ja hiphopille vieraat nonsense[31]-pätkät (esimerkiksi kappaleessa *Bom Bom Diggy*).[32] Kappale poikkeaa useimmista rap-kappaleista, joista puuttuu perinteiselle populaarimusiikille tyypilliset nonsense-fraasit, kuten ”shallalaa” ja ”na-na-naaa” (Nieminen 2003, 180). Nonsensen poissaolo vahvistaa rapin osin illusorista kantaaottavuuden eetosta. Rapissa ei kuitenkaan aina ole kyse julistamisväylästä, vaan instrumentaalisesta ilmaisusta: sulavan merkitsijöiden ketjun (niin sanotun flow’n) rakentamisesta esimerkiksi alku- ja loppusointuisuuden avulla. (mp.) Eräät (Kitwana 1994) ovat nähneet hiphopin kantaaottavuuden illuusioksi – varsinkin musiikinlajin kaupallistumisen myötä. Liitämme helposti kaiken rapin kantaaottavuuteen, koska kyse on puheenomaisesta ääni-ilmaisusta: länsimaisessa kulttuurissa puhe on se, jolla yleensä ilmaisemme ajatuksiamme (Nieminen 2003, 180).

---

[28] Esimerkiksi jamaikalaisessa dancehall-genressä melodia voi koostua pelkästään kahden säveltason vaihtelusta (ks. Manuel 2001, 159).

[29] Kappaleet löytyvät *Blowback*-albumilta.

[30] Voidaan ajatella, että liian nopeaa lausutut tekstinpätkät johdattavat kuulijan huomion äänenväriin, rytmiin ja muihin elementteihin, jotka eivät sisällä semanttisen merkityksen potentiaalia. Näin voivat tehdä myös useisiin rap-kappaleisiin istutetut merkityksen nurinkääntämiset (niin sanotut ”semanttiset inversiot”), joiden tehtävä on kätkeä alkuperäinen merkitys valkoihoisilta (Shusterman 1997, 135, 158). Rapinkaan merkityksellisyys ei siis aina piile semantiikassa.

[31] Non*sense* on konnotaatioidensa takia hieman huono termi käytettäväksi tässä yhteydessä. Semanttisesti järjettömillä lyriikan osuuksilla voi olla hyvinkin paljon tekemistä aistien (sense) kanssa, sillä niiden efektiivisyys piilee nimenomaan foneettisella, ei semanttisella tasolla. Haluan todeta myös sen, etten poissulje täysin sitä mahdollisuutta, että jokin sosio-kulttuurinen alaryhmä tuottaisi semanttisia merkityksiä näistä nonsenseksi olettamistani tekstinpätkistä.

[32] Sekä *She Said* että *Bom Bom Diggy* löytyvät *Juxtapose*-albumilta.

3.3 Trickyn äänenväri

Trickyn ääni-ilmaisu on aina edustanut minulle idiosynkraattista poikkeamaa totunnaisista tavoista laulaa tai rapata. Kuunnellessani Trickyn ”vähemmän täydellistä” ilmaisua ensimmäistä kertaa, olin eittämättä vielä oppimaton kuulija, joka järkyttyi artistin kuuntelemisesta. Tricky edusti minulle raakaa materiaalisuutta; siis sellaista materiaalisuutta, jota ei vielä tuolloin (1990-luvun jälkipuoliskolla) oltu ”luokiteltu vallitsevan symbolisen järjestyksen muotosuhteiden ja merkityskaavojen mukaan” (Fornäs 1998, 212). Jouissance-kokemukseni perustuivat juuri tähän asetelmaan; kuten luvussa 2.4 toin esille, jouissance syntyy nimenomaan villivapaan tulkinnan ja sosiaalisesti muotoutuneiden merkitysten sekä normien välisessä jännitteessä (mp.).

Ennen Trickyn löytämistä muistan kuunnelleeni esimerkiksi Nick Cave & Bad Seeds -yhtyettä, erityisesti heidän *The Boatman's Call* -albumiaan. Noista kuuntelukokemuksista ovat päällimmäisenä jääneet mieleen kauniit melodiat, Caven jylhä äänenväri ja lyriikat. Kun kuulin Trickyä ensimmäistä kertaa, huomioni vangitsi hänen äänenvärinsä, jonka raakaa materiaalisuutta voisi kuvata esimerkiksi ”astmaattiseksi kähinäksi” (Norman 1998). Trickyn äänenväri kuulostaa siltä, kuin se olisi jonkin fysiologisen vaurion, studiotekniikan sekä tietoisen esitystavan tulosta. Terveellä äänellä on toki mahdollista jäljitellä sairasta ääntä (Laukkanen & Leino 1999, 20). Trickyn äänenkäytössä ei ehkä kuitenkaan ole kyse pelkästään fysiologisen vaurion jäljittelystä, sillä erään tietolähteen mukaan hän todella sairastaa astmaa (Jackson 1997).

”Kähisijöitä” löytyy toki raskaamman heavymusiikin puolelta runsaasti; Tricky ei kuitenkaan yleensä karju, eikä kilju falsetissa. Jonkinlainen vertailukohta löytyy dubreggaesta, genrestä, joka on laajemminkin läsnä artistin musiikissa. Seuraava lainaus Lee Perryn keikka-arvostelusta sisältää yhden arvion siitä, mikä on syynä Trickyn äänen karheuteen – muutakin on ehkä imetty kuin astmapiippua:

> Ganjan kärhistämä ääni (meille nuoremmille tulee mieleen, ettei se Tricky sitä omaa ääntään itse keksinyt) ampuu lauseita sinne tänne, puhuu yleisölle, kohdistaa huomionsa, tuijottaa hetken ja jatkaa eteenpäin poimien mukaansa vielä yhden kaverin, sillä tänä iltana Lee Perry on totisesti Hamelin Townin hullu pillipiipari. (Ramsay 2003.)

Karheaäänisiä vokalisteja tapaakin usein jamaikalaista toastia sisältävässä musiikissa, kuten esimerkiksi dancehall-genressä. Myös osa rappareista on melko karheaäänisiä. Rapparien ja etenkin dancehall-vokalistien äänenvärin karheus ja nasaalius syntyy usein

intensiivisestä ja kireästä äänenmuodostuksesta. Trickyn äänenväri on kuitenkin erittäin tunnistettava: itse asiassa sana 'karhea' ei tyhjentävästi kuvaa sitä. Ajoittain kyse on eräänlaisesta hauraasta korinasta tai pikemminkin narinasta, joka herättää assosiaation sairauksista kärsivästä artistista. Trickyn narina ei kuitenkaan tapahdu varsinaisessa narinarekisterissä, vaan modaalirekisterissä. Modaalirekisterissä tapahtuvassa narinassa jotkin osat äänihuulista liikkuvat niin nopeasti, että tuloksena syntyy ääntä, josta voidaan erottaa sävelkorkeus.[33] Narinarekisteri on sen sijaan ihmisen äänentuotantoon liittyvä kuriositeettinen "uloke", jonka avulla voidaan saada aikaan "normaalisti" tuotettua ääntä matalampi ääni. Kyseisessä rekisterissä liikuttaessa perustaajuus ei ole sidoksissa äänihuulten pituuteen: "osoituksena tästä on se, että miesten ja naisten narinataajuus on sama (n. 2–70 Hz)" (Laukkanen & Leino 1999, 149). Modaalirekisterissä pitäytyminen mahdollistaa Trickylle sen, että hän voi yhdistää rapille vieraan elementin (voimakkaan narinan) kyseiselle genrelle tyypilliseen elementtiin: intonaatioon.

Tricky eroaa ilmaisutyylillään selkeästi rap- ja dancehall-artisteista. Etenkin dancehall-artistien ääni-ilmaisu on karhean kuuloista myös siksi, että esittäjät hipovat jatkuvasti äänialansa ylärekisterin äärirajoja. Tricky sen sijaan hakeutuu mielellään kohti äänensä alarekisteriä. Frithin mukaan populaarimusiikin käytänteissä korkealta laulavat miesvokalistit viittaavat usein nuoruuteen, machouteen ja seksikkyyteen. Hänen mukaansa on omituista, että seksikkäimpinä pidetyt miesäänet ovat vähiten ruumiillisia (miehisiä). Rockin käytänteistä katsoen Luciano Pavarotin jämerästä rintakehästä kumpuava tenori on ehkä miehinen, mutta ehdottomasti epäseksikkäällä tavalla. (Frith 1996, 195.) Kiss-yhtyeen Paul Stanley kiljuu "Lick it up!", mutta seksikkyys ei välttämättä ole alleviivaavissa sanoissa vaan laulutavassa. Frithin (1996, 194) mukaan poikkeus popstandardeista on esimerkiksi Crash Test Dummies -yhtyeen vokalistin Brad Robertsin äänenkäyttö. Basso-rekisterissä laulava Roberts korostaa vokaali- ja kurkkuäänteitä. Frith sanoo, että vaikka suurin osa kadunmiehistä laulaa tällä tavoin, 1990-luvun popstandardeihin (jotka laulajan soundiin liittyen eivät ole 2000-luvulle tultaessa juurikaan muuttuneet) suhteutettuna Robertsilla on poikkeava, "friikki" lauluääni. Tricky, joka nousi pinnalle samoihin aikoihin kuin Crash Test Dummies, muodosti tuolloin omalla tavallaan vastapoolin kireää äänenkäyttöä suosiville rock-laulajille, rappareille ja dancehall-artisteille: kaikille niille, jotka huutavat "kovaa ja korkealta". Tässä mielessä Tricky on kummajainen valtavirtaradioasemien (teko-)vitaalisissa sfääreis-

[33] Kiitän tästä huomiosta FM Anne Tarvaista.

sä[34]: hänen matala narinansa on johdattanut ainakin minun ajatukseni ajoittain nuoruutensa, miehekkyytensä ja seksikkyytensä menettäneeseen sairaaseen kuolinvuoteellaan.[35]

3.4 Tricky kehollisen läsnäolon tuottajana

Barthesin (1990, 296) mukaan klassisen laulun tekniikkaan kuuluu olennaisena osana kehon läsnäolon tukahduttaminen: esimerkiksi nenän, kurkun ja hampaiden tuottamia ääniä vältellään. Itse havaitsen tämänkaltaisia tendessejä myös populaarimpaa musiikkia kuunnellessani, esimerkiksi koulutettujen jazz-laulajien äänenkäytössä. Trickyn esitykset näyttäytyvät eron tuottamisena ja osoittamisena tällaista estetiikkaa kohtaan.

Tricky on löytänyt tiensä triphop-piireihin hiphopin kautta: vokalistina hänellä on rap-tausta (ks. novadrops 2003). Myös hiphopissa voi kuulla pyrkimyksiä kehon läsnäolon esilletuomiseen. Useat rapparit ”sylkevät” sanoja mikrofoniin, korostaen siten esimerkiksi klusiiliäänteitä. Myöskään voimakkaat, takaiset kurkkuäänteet, joita Trickyn ääni-ilmaisussa tapaa silloin tällöin, eivät ole harvinaisia rapissa (esimerkiksi rappari Roots Manuva suoltaa ulos kurkkuäänteitä). Kurkkuäänteet kuuluvat myös dancehall-ilmaisuun (ks. Manuel 2001, 159). Rapissa tai jamaikalaisessa toastissa ei kuitenkaan esiinny yhtä johdonmukaista ja voimakasta klusiilien[36] (esim. g, k, d), frikatiivien eli hankausäänten (esim. f, s, v) ja hengitysäänien korostamista kuin Trickyn musiikissa. Tässä mielessä Tricky muistuttaa Panzeraa, taidemusiikkiin kytkeytyvää venäläistä bassoa, jonka ääni-ilmaisun Barthes (1990, 296) ottaa esimerkiksi genolaulusta. Hänen mukaansa Panzera ylittää genrensä eli klassisen laulun rajat. Panzeran tapauksessa kyse on r-konsonantin voimakkaasta korostamisesta, mikä manifestoi kurkun olemassaoloa. Panzera ei kuitenkaan kiellä genrensä normeja (ks. luku 3.1), vaan tuottaa genolaulua liioittelemalla fenolaulun elementtiä: r-konsonanttia korostetaan aina klassisessa laulussa. Barthes pitää Panzeran ilmaisutapaa keinotekoisena. Myös Trickyn klusiilien korostamisen ja muun kehon läsnäolon esilletuomisen voi ajatella olevan keinotekoinen ilmaisutapa, jossa genolaulua tuotetaan fenolaulun (eli rapin) elementtejä

[34] Kappaleessa *Money Greedy* Tricky laulaakin: “I can't meet the expectations, Of these radio stations, Cause I move in with different vibrations”. *Money Greedy* löytyy *Angels With Dirty Faces* –albumilta.
[35] Musiikkitoimittaja Mark Pytlik (2003, 311) onkin kuvannut Trickyn esitystapaa ”uupuneeksi muminaksi”.
[36] Klusiili on äänne, jota äännettäessä artikulaatioelimet muodostavat supistuman (Karlsson 1998, 54).

liioittelemalla. Trickyn esitystapaa ei määritä äänenmuodostuksellisten seikkojen aiheuttama pakko, vaan musiikillisten tehokeinojen etsintä.

Hiphopin sekä reggae-dubin tuottajat maustavat ääni-ilmaisunsa ajoittain selkeästi erottuvalla kaiulla, jonka viive on säädetty suhteellisen pitkäksi. Näin tekee myös Tricky eräissä kappaleissaan (esimerkiksi *She Said*, *Hell is Round The Corner*[37], *Money Greedy*). Epätarkkaa päävokaaliraidan tuplausta esiintyy hiphopissa varsin usein ja tätäkin konventiota Tricky on soveltanut tuotannossaan. Etenkin epätarkkojen tuplausten kohdalla on klusiilien ja frikatiivien korostamisen tapaan kyse erittäin johdonmukaisesti viljellystä tyylistä. Trickyn tuotanto näyttäytyy hiphopin sääntöjen rikkomisena siinä mielessä, että hänen musiikissaan kehon läsnäolo on intensiivisempää kuin hiphopissa. Luvuissa 3.8–3.10 käsittelen sitä, miten Tricky hyödyntää kaikulaitetta ja päävokaaliraidan tuplausta pyrkiessään tehostamaan kehon läsnäoloa.

3.5 Tricky karnevalistisena vokalistina

Vaikka Trickyn vokaaliraidat on ajettu hänen ääntään ”täydellistävien” efektien läpi, tämä ei ole tehnyt hänen äänestään täydellistä – ainakaan, jos mittareina pidetään länsimaisen kulttuurin lauluihanteita. Trickyn astmaattinen ääni kuulostaa tulevan kehosta, joka ei kuulu valkoihoiselle, fysiologisesti terveelle miehelle. Hänen äänensä on korosteisen karhea ja epätäydellinen jopa populaarimusiikin standardeihin suhteutettuna. Trickyn ruumiillisuudessa on eräällä tavalla kyse groteskiudesta. Bahtinin (1984, 25) mukaan groteski keho on vastakohta klassiselle miesihanteelle, johon liittyy hioituneisuuden ja täydellisyyden tavoittelu: groteski keho on muodoton ja epätäydellinen (Fiske 1989, 88). Se epäonnistuu (ehkä ajoittain tahallisesti) olemaan kaunis ja symmetrinen. Esimerkkinä käyvät jättiläismäiset, lihan ja läskin symbioosissa usein muodottomaksi paisuneet amerikkalaiset vapaapainijat. Lajin televisioinneissa katsojaa ruokitaan törröttävillä luilla ja kamera zoomataan mielellään loukkaantuneiden rintalastoihin. Bahtin (1984, 29) erottaa ”groteskin realismin” ”’kauneuden estetiikasta’”, jota esimerkiksi klassinen laulu edustaa.

Kun näitä ajatuksia sovelletaan työni yhteyteen, kauneuden estetiikan edustajiksi osoittautuvat kehon ääniä tukahduttamaan pyrkivät, perinteisiin musiikillisiin hy-

[37] Kappale löytyy *Maxinquaye*-albumilta.

veisiin nojautuvat laulajat. Heidän vastapooliaan edustaa esimerkiksi Tricky. Hänen kohdallaan groteski realismi perustuu vokaaliraitoihin, joissa ”zoomataan” sellaisiin elementteihin, jotka kauneuden estetiikan kautta katsottuina näyttäytyvät virheinä. Näitä virheitä ovat esimerkiksi hengityksen äänet, kurkkuäänet ja narina. Trickyn musiikissa kehon äänistä ja narinasta tulee tarkoituksellisia musiikillisia ilmaisukeinoja: kyse ei ole esitystavan synnyttämästä ylijäämästä. Toki rock-laulajien, rapparien ja jamaikalaisten toastaajien tuotoksissa on kuultavissa samankaltaisia tendenssejä. Mutta kuten edellä esitin, Trickyn ilmaisutapaa ei voi palauttaa suoraan edellä mainittuihin lajeihin: Tricky kieltäytyy tavoittelemasta paitsi länsimaisen popmusiikin, myös rapin ja jamaikalaisen toastin ihanteita. Trickyn äänenväri ei ole tarpeeksi nasaalia eikä rekisteriltään tarpeeksi korkea mahtuakseen rapin ja jamaikalaisen toastin konventioihin.

Rapparien ja jamaikalaisten toastaajien ääni-ilmaisu kuulostaa usein kumpuavan epäterveellisiä elämäntapoja harrastavien mustien miesten kehoista. Tarkoitan sitä eroa, jonka kaikki kuulevat verratessaan näiden artistien äänenkäyttöä esimerkiksi Jari Sillanpään esitystapaan; ainakin minä – paitsi näen – myös kuulen hänen äänensä kumpuavan fysiologisesti varsin terveen valkoisen miehen kehosta. Trickyn ”astmaattisen kähinän” kohdalla ei aina ole kyse vain epäterveellisistä elämäntavoista: ajoittain kuulostaa siltä, kuin kyseessä oli sairaan viimeiset ponnistukset. Tricky on siis groteski varsin toisella tapaa kuin amerikkalaiset vapaapainijat. Kyseessä ei ole lauluäänen avulla tapahtuva ylipaisuneen egon ja machouden esittely, johon eräiden cock-rokkareiden voi kuulla ”syyllistyvän”. Tricky vastustaa kauneuden estetiikkaa toisella tapaa: hänen groteski muodottomuuteensa ja hiomattomuuteensa ei synny korkealta ja kovaa kiljumisesta, vaan matalasta narinasta ja kähinästä. Kuten luvussa 3.3 toin esille, usein kuulostaa siltä, että Trickyn äänenväriä olisi muokannut osittain jokin fysiologinen vaurio, ehkäpä astma. En ota tässä kantaa siihen, kuinka paljon äänenväriin ovat vaikuttaneet itse sairaus ja tietoinen esitystapa (esimerkiksi pyrkimys kuulostaa ”coolilta”). Uskon kuitenkin, että musiikintekoon liittyy aina paljon tietoisia valintoja, joista artisti ei välttämättä haastatteluissaan puhu. On myös selvää, että artistin äänessä alkaa kuulla tietynlaisia ominaisuuksia esimerkiksi levyarvostelujen ja haastattelujen myötä. Haastatteluissa ja levyarvioissa on paitsi korostettu Trickyn astmaattista äänenväriä, myös hänen epäterveellistä elämäntapaansa (huumeet ja väärä ruokavalio).

Trickyn esitystavassa on piirteitä, jotka ajavat minut ajattelemaan ”spektaakkelia”: voidaan olettaa, että korostaessaan kehon läsnäoloa esittäjä ei aina pidä ensisijaisena tehtävänään semanttisen merkityksen tuottamista kuulijalle. Spektaakkelissa mer-

kityksestä kieltäydytään asettamalla pinta etualalle (Fiske 1989, 84). Tällöin merkin syvyysulottuvuus häviää, se ei viittaa enää mihinkään ja jäljellä jää pelkkä pinta. Tällöin tietenkin myös merkitsijän ja merkityn suhde katkeaa. Niinpä spektaakkeli vapauttaa vastaanottajan puhuvasta subjektiudesta ja identiteetistä[38] (mp.). Objektit, jotka ovat puhtaita spektaakkeleita, toimivat vain vastaanottajansa kehon ja fysikaalisten aistien tasolla. Pelkäksi merkitsijäksi kuihtunut merkki on mielekäs vain fysikaalisessa läsnäolossaan. (ks. mp.) Merkitsijät eivät pyri viittaamaan mihinkään, vain niiden (eli suun ja kurkun tuottamien foneemien) läsnäolo on tärkeää. Mieleeni tulee *Mellow*-kappale[39], jossa lyriikat ovat semanttisesti hyvin köyhiä, toisteisia ja kliseisiä[40]: ”I’m gonna see my baby, She makes me feel like movin’, She makes me feel high, She makes feel low – – Need my honey, Like you feel”. Sanojen merkitykset eivät ole tärkeitä, lyriikat toimivat ennemminkin ”äänen kulkuvälineenä” (Heinonen 2005, 200). Kappale onkin yksi niistä kolmesta kappaleesta, joiden lyriikoita ei löydy albumin kansista. Mutta *Mellow*in merkityksellisyys ei välttämättä piilekään semantiikassa vaan esitystavassa. Tapansa mukaan Tricky esiintyy hyvin lähellä mikrofonia. Nyt kyse ei kuitenkaan ole narinasta, vaan kuiskaavasta tyylistä. Kuiskaukset sisältävät runsaasti ilmaa, joka viittaa hengitykseen, ihmisen läheisyyteen. Kun kuiskaukset yhdistyvät falsettiin ja venytettyihin frikatiiveihin, Tricky ei kuulosta itseltään vaan pikemminkin kiihottuneelta naiselta. Erityisesti tätä vokaaliraidan kohtaa kuvaavat parhaiten adjektiivit ylenmääräinen ja hekumallinen. Kyse ei ole miehekkäästä hekumallisuudesta. Raita ei eksplikoi kurkun karheutta: se ei ole ”lihan reunustamaa” (Barthes 1993, 88) ääni-ilmaisua. Falsetin käyttö tekee äänestä ohuen ja värittömän (Laukkanen & Leino 1999, 46). Vokaaliraita onkin tuplattu, minkä ansiosta se kuulostaa yhtä aikaa hauraalta ja suurelta. Kyseinen studiotekninen akti nostaa osaltaan tämän spektaakkelinomaisen merkin pintaa etualalle.

Kun tämä hauras ilmaisutapa yhdistetään lyriikoihin, voidaan kappaletta lukea myös eräänlaisena soul- tai funk-parodiana. Perusteita tähän löytyy myös musiikkitaustasta, jossa toistuu funk-tyylinen kitarariffi – triphopin tyylin mukaisesti hitaasti soitet-

[38] Fiske käyttää tässä yhteydessä käsitettä subjektiviteetti. Kyseisen tekstiyhteyden perusteella tulkitsen hänen liittävän käsitteen sellaisiin merkityksentuotannon osa-alueisiin, joihin tässä työssä viitataan puhuvan subjektin ja identiteetin käsitteillä. Tässä yhteydessä tulkitsen hänen viittaavan myös ’merkitys’-sanalla nimenomaan semanttiseen merkitykseen.

[39] *Mellow* löytyy *Angels With Dirty Faces* –albumilta.

[40] Aina pitää kuitenkin jättää mahdollisuus sille, että lyriikat sisältävät piilomerkityksiä, jotka ovat ymmärrettäviä vain tietyille, esimerkiksi Trickyn huumeidenkäyttöä korostavia haastatteluita lukeneille kuuntelijoille. Lyriikat yhdistyneenä väsyneen kuiskaavan esitystapaan ja haastattelujen tarjoamaan tietoon saavat minut miettimään, että josko sana ’she’ viittaakin naisen sijasta huumeisiin.

tuna. Mutta parodia ei jää tähän: energisesti ja miehekkäällä tavalla korkealta laulavan James Brownin tilalle on astunut kuulijan korvaan intensiivisesti kuiskiva kummajainen.

Mutta mikä on kiinnittänyt huomioni tämän ilmaisutavan materiaalisiin elementteihin? Semanttisesti köyhien lyriikoiden ja fysikaalista läsnäoloa esille tuovien kuiskauksien ja frikatiivien lisäksi ei heti mieleeni tule muita syitä. Keskimääräiseen Tricky-kappaleeseen verrattuna kehon läsnäolo on oikeastaan vähäistä. Entä mikä saa Trickyn kuulostamaan tässä yhteydessä niin naiselliselta? Mahtuuhan populaarimusiikkiin lukuisia falsetissa laulavia miehiä, joista osalla kyseinen esitystapa yhdistyy vieläpä vähäiseen intensiteettiin. Ja eiväthän naiset koskaan edes laula falsetissa (Frith 1996, 194).

Kuten edellä toin ilmi, kuuntelijaa ei vie äänen tasolle materiaalisuus sinänsä vaan jännite feno- ja genolaulun välillä. Juuri Trickyn epäkonventionaalinen tapa käyttää johdonmukaisesti falsettia osana kuiskausta tekee *Mellow*ista materiaalisella tasolla niin puoleensavetävän. Tricky liikkuu musiikillisten kategorioiden välissä: en ole törmännyt vastaavaan falsetin käyttöön tai tapaan kuiskata muiden artistien kohdalla. Kyse on siis feno- ja genolaulun välisestä jännitteestä: yhdistyessään kuiskaukseen Trickyn falsetin intensiteetti kutistuu niin pieneksi, että se kuulostaa jopa balladilaulantaan tottuneelle kummalliselta. Kyse on siis fenolaulun piirteen (vähäisellä intensiteetillä laulettu falsetti) liioittelusta. Falsetin, kuiskauksen ja venytettyjen frikatiivien fuusio kuulostaa hauraalta: ehkä juuri tästä syystä merkitykselliستän – äänen tasolta symboliselle tasolle takaisin liu'uttani – ääni-ilmaisun naiselliseksi. Kuulen siis Trickyn liikkuvan *Mellow*issa paitsi musiikillisten, myös sukupuolisten kategorioiden välissä[41].

Groteskius ja spektaakkelinomaisuus liittyvät "karnevalistisuuteen" (Koskela & Rojola 1997, 136), jossa vallalla olevat totuudet käännetään nurinpäin. Vastustaessaan kauneuden estetiikkaa Tricky kyseenalaistaa vallitsevat totuudet soveliaasta tavasta rapata, toastata ja laulaa. Tricky tarttuu mikrofoniin, vaikka hän on henkilö, jonka ei äänensä puolesta pitäisi sitä tehdä. Sean Cubittin (2000, 146) mukaan juuri vähemmän täydelliset äänet ovat olleet niitä, jotka ovat menestyneet viime vuosina. Tämäntyyliset lauluäänet takaavat tunnepitoisen ja eroottisen kuuntelukokemuksen. "Viime vuodet" on käsitettävä tässä laajasti: Cubitt käyttää esimerkkeinä mustan laulutavan perinteisiin

[41] Tricky liikkuu sukupuolikategorioiden välissä myös toisaalla. Debyyttialbuminsa *Maxinquyae* kansilehdillä Tricky sekä hänen yhteistyökumppaninsa Martina Topley-Bird poseeraavat ristiinpukeutuneina hääpariksi (kirkon ovet auki, karnevaalit alkakoon!).

kytkeytyviä Mick Jaggeria ja Patti Smithiä. Shepherd (1991, 132) näkee ”epäpuhtaat äänenvärit” (dirty timbres) itseilmaisun välineenä, joka on tyypillistä afroamerikkalaiselle musiikille. Epäpuhtaudella Shepherd (mts. 130) tarkoittaa esimerkiksi kähisevää (rasp) ja nasaalia äänenkäyttöä. Hän ottaa esimerkiksi afroamerikkalaisesta laulajasta Louis Armstrongin (mts. 130, 132.) Armstrongin lauluääni ei ole kultivoitunut, eikä koulutettu. Se ei ääni, joka voidaan noin vain ostaa kaupasta. (Schuller 1968, 57.) Nämä sanat pätevät myös Trickyn äänenväriin. Likainen äänenväri on tyypillistä paitsi rapille ja toastille, myös Trickylle. Hänen esitystavassaan on kuultavissa kaikki edellä mainitut afroamerikkalaiset piirteet: hänen äänenkäyttönsä on paitsi persoonallista, myös kähisevää ja nasaalia. Shepherdin (1991, 163) käsityksen mukaan afroamerikkalaisesta musiikista vaikutteita ottaneet populaarimusiikin muodot kääntävät ainakin osittain ”byrokraattiset ’klassisen’ musiikin normit” päälaelleen, eli kyse on karnevalistisuudesta. Hänen mukaansa klassisen musiikin normit tuottavat puhtaita ääniä, jotka eivät voi tarjota kuulijalleen jouissance-tyyppistä nautintoa (mts. 169). Täydellisyydessään ne jättävät vähän mahdollisuuksia osanotolle (mts. 165), jota esimerkiksi mukana laulaminen edustaa. Tässä mielessä klassisen musiikin puhtaat äänet eivät voi toimia kuulijoilleen otollisina samaistumispintoina.

3.6 Tricky kyborgisena vokalistina

Nykyajan länsimainen (populaari-)musiikki on useimmiten äänitteille tallennettua ja studioissa tuotettua. Useissa äänitystekniikan oppaissa suositellaan käytettävän aina esimerkiksi hieman reverb-efektiä (jopa bassoraidalle), vaikka musiikkituottaja pyrkisikin tehokeinojen viljelemisen sijasta luonnollisuuteen. Äänitetyssä musiikissa – ja nykyään jopa teatteriesityksissä – on kyse eräänlaisesta virtuaalisesta materiaalisuudesta (Burston 1998, 209). Studiotekniikan oppaissa asiantuntijat ohjaavat aloittelijoita, jotka helposti sotkevat efektoimattomuuden ja luonnollisuuden keskenään. He muistuttavat, että emme ”luonnollisissa” ympäristöissäkään kuule ääniä täysin kaiuttomassa tilassa: olimme sitten metsän keskellä tai konserttisalissa. Niinpä äänet, joihin ei ole lisätty laisinkaan kaikua, kuulostavat ”epäluonnollisilta”. Useimmiten studioiden äänitystilat ovat melko kaiuttomia ympäristöjä. Ja vaikka äänitystila olisikin jonkin verran kaikuinen, läheltä mikrofoniin laulaminen minimoi äänitykseen tallentuvan luonnollisen tilan soinnin. Niinpä yleensä kaikkiin äänitettyihin raitoihin syötetään enemmän tai vähem-

män kaikuefektiä. Tekniikan (ei-luonnon) avulla instrumenteista pyritään jälkituotannon avulla tekemään luonnollisemman kuuloisia, kuin mitä ne soitettaessa ovat olleet. Useimmiten studiossa tallennettua ääntä muokataan myös monenlaisten taajuussuodattimien läpi. Vokaaliraidan alataajuuksia (esimerkiksi 150–250 hertsin väliltä) saatetaan korostaa, jotta ääni saataisiin kuulostamaan paksummalta. Jos vokaaleihin taas halutaan hieman läsnäolon tunnetta ja sibilanttien eli suhuäänteiden (mm. s, š) korostuneisuutta, niiden ylätaajuuksia voidaan korostaa esimerkiksi 5–7 kilohertsin väliltä. (Kahrs 1998.) Vokaaliraita on siis eräänlainen vokalistin suorituksesta ja studioteknisestä panoksesta muotoutuva teknologinen tila.

Luonnollisiltakin kuulostaviin lauluääniin on siis voitu kohdistaa monenlaisia muokkaustoimenpiteitä. Autenttiseksi esittäytyvissä musiikeissakin on aina kyse tietynlaisen diskurssin tuotannosta: ”materiaalisuus on aina diskursiivisesti välittynyttä” (Siivonen 1996, 82). Luonnollisessa lauluäänessä on aina kyse representaatiosta (ks. mts. 82, Cubitt 2000, 147), joka voi saada kilpailijoita rinnalleen, kuten mikä tahansa representaatio.

Itse asiassa voimme nähdä kaiken ihmisen synnyttämän äänen tekniikkaan sitoutuneena. Jo laulaminen sinänsä (oli se sähköisesti vahvistettua tai ei) on tietyn tekniikan hyväksikäyttöä. Esimerkiksi klassisen lauluun liittyy konventioita (kuten leuan laskemista alas), joilla pyritään oikeaoppiseen äänenmuodostukseen. Samalla laulajat pyrkivät peittämään laulamisessa syntyvät ylimääräiset äänet, jotka viestittävät heidän kehonsa (tekniikan) olemassaolosta. Tässä mielessä laulaminen on aina kulttuurin väliintuloa, klassisessakaan laulamisessa ei kyse ole luonnollisuudesta[42]. Kun on kyse musiikin tallentamisesta, ihmisen ulkopuoliseen tekniikkaan liittyvät kysymykset ovat relevantteja heti äänitystilanteesta alkaen. Merkittävä äänenväriin vaikuttava parametri on jo se, kuinka etäälle laulaja asettuu mikrofonista. Eräässä äänitysoppaassa neuvotaan äänittäjää asettamaan mikrofoni noin 20 senttimetrin etäisyydelle laulajasta (Jones 2004, 61). Kyseessä on laajalle lukijakunnalle tarkoitettu opas, joka on tarkoitettu sovellettavaksi genrestä toiseen. Mitä ilmeisimmin kirjoittajan kokemuksen mukaan edellä mainittu etäisyys tuottaa lauluäänityksen, joka kuulostaa luonnolliselta. Mitä lähempänä mikrofonia laulaja on, sitä enemmän hänen äänensä alataajuudet korostuvat

[42] Loppujen lopuksi täytyy kysyä, onko mikään musiikki sen luonnollisempaa tai epäluonnollisempaa itsessään. Eikö kyse ole aina tietynlaisten representaatioiden tuotannosta: ”luontoa on se, minkä sanotaan olevan luontoa” (Siivonen 1996, 82). Se, että jotkin musiikin lajit kuulostavat toisia luonnollisemmilta, ei liity niiden äänimateriaaliin sinänsä, vaan erilaisiin ajallis-paikallisiin puhetapoihin, jotka ohjaavat paitsi musiikin tekemistä, myös sen vastaanottamista.

(Blomberg 1993, 212). Itse asiassa lähimikrofonitekniikan avulla laulajat voivat tuottaa sellaisia taajuuksia, joita heidän äänessään ei muutoin ole. Varsinaisen lähikentän (alue, jossa alataajuuksien korostumat alkavat näytellä yhä suurempaa roolia) etäisyys mikrofonista on vähemmän kuin puoli metriä.

Trickyn vokaaliraitojen rakentuminen perustuu hyvin todennäköisesti juuri lähimikrofonitekniikalle. Matalat taajuudet ovat korostuneita, ja esimerkiksi klusiilit ovat todella selkeästi kuultavissa. Trickyn ääni-ilmaisun rakentuminen on siis voimakkaasti sidoksissa tekniseen innovaatioon, mikrofoniin. Mikrofonin myötä vokalistit – joiden lauluääni ei ollut erityisen kantava – pystyivät alkaa esiintyä suurille kuulijakunnille (Wikipedia 2006). Innovaatio mahdollisti myös ”aikaisempaa dynaamisesti laajemman ääni-ilmaisun, ja myös konsonantit tulivat aiempaa merkittävämpään rooliin kun myös soinnittomat äänteet tallentuivat moitteettomasti” (Aho 2005, 76). Laulajat ryhtyivät heti innovaation yleistymisen myötä suosimaan uudenlaisia äänenkäyttötapoja: kyse ei siis ollut pelkästään ennen mikrofonin keksimistä syntyneiden laulutyylien sähköisestä vahvistamisesta. Syntyi esimerkiksi niin sanottu crooner-tyyli, jossa laulettiin aikaisempaa pienemmällä intensiteetillä. Keksintö on hälventänyt fyysisiä rajoja ja tuonut esittäjän lähemmäksi kuulijaa. (ks. Mäkelä, 1998.) Juuri tämä on työni kannalta olennaista. Kuten ei 1930-luvun croonerien, ei myöskään 1990-luvun triphopparien esiintymisessä aina ole kyse edes laulamisesta: mikrofonin mahdollistamana voimme kuulla Trickyn kaltaisten artistien kuiskailevan ja mutisevan korvaamme (ks. Frith 1996, 187). Trickyn suosimalle ilmaisutavalle mikrofoni on siis perusedellytys.

Vaikka Barthes (1990, 296) näkee erityisesti klassisen laulun välttelevän kehon läsnäoloa, ovat tekniset innovaatiot kuitenkin johtaneet tämänkaltaiseen tendenssiin myös populaarimusiikissa. John Corbett (1990, 85) puhuu ”fetisistisestä audiofiliasta”, jossa esittäjän jättämät kehon jäljet pyritään häivyttämään. Kuten Barthes, myös Corbett viittaa esittäjän jättämillä jäljillä sormien, huulten, jalkojen ja nenän tuottamiin ääniin. (mts. 92). Hänen mukaansa efektit, kuten kaikulaite (tuplatessaan äänen itsellään) ja kompressori (raivatessaan tieltään sopimattomat muutokset) ovat loitontaneet esittäjän kehoa ja kuultavaa musiikkia toisistaan (mp.). Corbett ei kuitenkaan ota huomioon, että näitä efektejä voidaan käyttää monella tapaa – myös esittäjän kehon esilletuomiseen. Kompressori supistaa äänimateriaalin dynamiikkaa eli äänenvoimakkuudeltaan hiljaisimman ja voimakkaimman äänen eroa. Tällöin miksausvaiheessa voidaan tuoda paremmin esille ääniä, jotka on esitetty äänitystilanteessa muita ääniä hiljaisemmalla äänenvoimakkuudella. Mikään ei estä hyödyntämästä kompressoria esimerkiksi kehon

läsnäoloa eksplikoiviin hengityksen ääniin. Kaikulaitetta puolestaan voidaan käyttää niin, että esimerkiksi äänteiden alukkeet, kuten klusiilit, jäävät hetkeksi kaikumaan. Laitteen parametrit voidaan asettaa niin, että viive muodostaa toistuvia, yksittäisiä ”iskuja”. Eikö tällöin kuulijan huomiota ohjata kaikuviin klusiileihin eli eikö tällöin kaiun käytöllä ole nimenomaan kehon läsnäoloa voimistava vaikutus? Luvussa 3.10 analysoin Trickyn vokaaliraitaa, jossa tulkintani mukaan kaikulaitetta käytetään juuri tässä tarkoituksessa.

Trickyn ilmaisu eroaa elektronisessa populaarimusiikissa tavattavasta, vocoder-efektillä voimakkaasti maustetusta ilmaisutavasta, jota on kuultavissa muun muassa Kraftwerkin musiikissa. Jos Kraftwerkin tavoitteena on ollut pyrkiä tietynlaiseen steriiliin robotti-estetiikkaan, mahdollisimman kauas ihmisäänestä, on Tricky pyrkinyt korostamaan ihmisen läsnäoloa musiikissaan. Vain harvoin hänen musiikissaan tapaa yliluonnollisen puhdasta ja elotonta, robottimaista ääni-ilmaisua, jossa inhimillinen kehon läsnäolo on minimissään (poikkeus on esimerkiksi kappale *6 Minutes*[43], jossa käytetään mausteena lyhyttä, vocoder-efektin läpi ajettua fraasia). Tricky käyttää erilaisia efektejä pyrkiessään pikemminkin korostamaan kuin häivyttämään ihmisen läsnäoloa.

Trickyn musiikissa on siis korosteisessa asemassa ihmisen ja teknologian yhteenliittymä. Niinpä otankin tässä yhteydessä käyttöön termin kyborgi. Ollessaan ”orgaanisen (ihmis)ruumiin” (Siivonen 1996, 15) ja koneen fuusio, kyborgi eroaa robotista, joka on elektromekaaninen konstruktio (Hakken 1999, 4). Kyborgi ei kuitenkaan välttämättä aina tarkoita luonnon ja teknologian ─ kahden toisilleen vastakkaisen elementin – yhteensulautumista. Tässä yhteydessä kyborgi-termillä viitataan ennemminkin länsimaiseen ihmisyyteen, joka on aina jollain tavalla sommiteltua, keinotekoista. Siinä ei nähdä olevan mitään luonnollista. Tällaisessa kyborgiudessa ei ole kyse pelkästään ihmiseen istutetusta ei-orgaanisesta tekniikasta (kuten vaikkapa hammaspaikoista), vaan kaikenlaisesta tietoisesta ihmisyyden tuottamisesta. (ks. Siivonen 1996, 17). Kyborgi voidaan siis käsittää ensinnäkin konstruktioksi, jossa orgaanisen ja (elektro)mekaanisen aineksen rajat ovat epäselvät. Mutta aina kyborgiuden ei välttämättä tarvitse sisältää ei-orgaanisia aineksia. Tällöin kyse on tietynlaisesta asenteesta, jossa ihmisyys nähdään aina tuotettuna, oli kyse klassisesta laulusta, poptähteydestä tai äitiydestä. Ihmisen äänenväriä toki määrittävät tietyt fysiologiset seikat; näitä piirteitä voidaan kuitenkin muokata niin kehoon suoranaisesti liittyvillä tekniikoilla (esimerkiksi

[43] *6 Minutes* löytyy *Angels With Dirty Faces* –albumilta.

äänenmuodostuksen avulla) kuin ihmisruumiin apuvälineillä (erilaisilla studioteknisillä menetelmillä). Tässä yhteydessä on mainittava, että näen myös *Tattoo*n orgaaniset tasot (eli äänenkäyttö sinänsä erotuksena äänitys- ja studiotekniikan vaikutuksista) tietoisena tuottamisena, jossa artisti on halunnut tehdä eroa tiettyihin genreihin.

Tricky ei ole samalla tapaa kyborgi, kuin esimerkiksi Kaija Saariahon *NooNoaa*[44] soittava huilisti. Teoksessa huilistin keho ja teknologia ovat konkreettisesti osa toisiansa: sitä soittaessaan huilisti säätelee jatkuvan pedaalikontaktin avulla esimerkiksi kaiun määrää (Viljanen 2000, 46). Välillä kaiun viive säädetään niin pitkäksi, että ”kuulijan on mahdotonta sanoa, mitkä äänet tulevat koneesta ja mitkä ovat huilistin soittamia” (mp.). Trickyn tuotannossa tekniikka ja ruumis kietoutuvat toisella tapaa yhteen. Artisti käyttää tekniikkaa hyväkseen ollakseen enemmän ihminen. Kyse on siis eräänlaisesta ”jatketusta” ihmisyydestä. Tricky ei pyri häivyttämään äänensä orgaanisuutta: Hän on pyrkinyt tuottamaan paitsi laulutavan, myös lähikenttämikrofoni- ja studiotekniikan avulla lauluraitoja, joissa on selkeästi kuultavissa ihmisen (kehon) läsnäolo.

Jatketusta ihmisyydestä on kyse esimerkiksi Trickyn *Money Greedy* -kappaleessa. Siinä Trickyn ääni-ilmaisu kuulostaa rennolta, modaalirekisterissä tapahtuvalta voimakkaalta narinalta.[45] Narinassa on kuitenkin jotain outoa: se kuulostaa samaan aikaan inhimilliseltä ja epäinhimilliseltä, ikään kuin vokaaliraita olisi ajettu jonkinlaisen äänisignaalia katkovan efektin läpi[46]. Tricky on mitä ilmeisimmin halunnut voimistaa narinaa, joka jo hänen suustaan ulos tullessaan on voimakasta. Narisevassa äänessä on kyse lähtökohtaisesti eräänlaisesta pätkimisestä: ”äänihuulten värähdellessä tarpeeksi harvaan yksittäiset värähdykset voidaan kuulla erillisinä poksahduksina” (Laukkanen & Leino 1999, 49). Kun tällaista ääntä pätkitään vielä studioefektien avulla lisää, tuloksena syntyy erittäin voimakasta narinaa.

Nyt siirryn Trickyn kehollisen ääni-ilmaisun analyysiin kahden kappaleen puitteissa. *Tattoo*n analyysin keskiössä on geno- ja feno-laulun välinen rajankäynti, kun taas *She Said*in yhteydessä siirryn lähemmäs itse kuuntelukokemusta: tarkastelen sitä, miten toisteinen, teknologiaan tukeutuva ääni-ilmaisu voi ottaa kuuntelijan haltuunsa.[47] Tämän lisäksi poimin kummankin kappaleen ääni-ilmaisusta piirteitä, jotka voivat olla

[44] Kappale löytyy *Private Gardens* –albumilta.
[45] Kiitän tästä huomiosta FM Anne Tarvaista.
[46] Äänisignaalia voidaan katkoa esimerkiksi chopper-efektillä.
[47] Tämä näkökulma-valinta ei tarkoita sitä, etteikö *She Said*in ääni-ilmaisussa seikkailtaisi genrejen välissä: myös kyseistä kappaletta on mahdollista tarkastella geno- ja fenolaulun problematiikan kannalta.

tärkeitä houkuttimia samaistumiselle.

3.7 *Tattoo*n analyysi

Seuraavassa olen litteroinut katkelman (0:00–1:42) Trickyn (alias Nearly God) *Tattoo*-kappaletta. Sovellan litteraatiossa keskusteluntutkimuksesta peräisin olevia merkkejä. Pidän niiden käyttämistä perusteltuna, sillä kuten edellä toin ilmi, Trickyn esitykset ovat hyvin puheenomaisia.

Nearly God**:** *Tattoo* (*Nearly God*)

(Ennen varsinaisen kappaleen alkua)
01 .h (nenällä kaksi kertaa)
02 h (nenällä)
03 h (kuin savua ulos puhaltaen)
04 .h (nenällä)

05 **c**olor me, **c**olor me (maiskautus)
06 .h when you're sitting all alone .h in the middle of the *f*loor
07 .h there's something (**c**)un#**c**on**t**rollable# ('Tricky lausuu 'uncontrolla-ble'-sanan ensimmäisen tavun virheellisesti "kan")
08 .h you sit down #watching the \door\#
09 **c**olor me, -lor me, **c**olor me (VI)
10 i really *f*eel /ill/
11 **t**at**t**oo your bad side
12 slap your *th*ight
13 slap your **c**u*ff*
14 .h sing your \mantra\
15 .h leave your \wal**k**
16 **c**olor me, **c**olor me (maiskautus)
17 something #fits along my /spine/# (maiskautus)
18 just givin' lovin' from behind
19 # *f*orti*f*y my\ /arms/#
20 #*f*orti*f*y my arms# (maiskautus)

wal**k**	= (lihavointi) voimakkaasti äännetty klusiili
*f*loor	= (kursiivi) voimakkaasti äännetty frikatiivi
.h	= sisäänhengitys
h	= uloshengitys
#	= ympäristöään narisevampi ääni
/	= ympäristöään korkeampaa lausuttu tavu/lausutut tavut
\	= ympäristöään matalampaa lausuttu tavu/lausutut tavut
VI	= säveltaso mollin kuudennella asteella. (Katkelmassa kap

pale kulkee F-duurissa lainaten muunnesäveliä f-mollista)

Heti kappaleen alussa – ennen musiikkitaustojen mukaantuloa – Tricky päästää suustaan sisään- ja uloshengityksen ääniä (rivit 1–4). Tricky ei myöskään peittele hengityksensä ääniä esittäessään lyriikoita: sisäänhengityksen äänet ovat selkeästi kuultavissa (rivit 6–8 ja 14–15). Ne ovat ehkä jopa tietoisesti korostettuja.

Tricky korostaa mitä ilmeisemmin tietoisesti klusiileita katkelman, ja aina koko kappaleen loppuun saakka. Jo ensimmäistä sanaa (’color’) lausuessaan hän ”sylkäisee” klusiilin ilmoille voimakkaasti (rivi 5). Kuten litteraatiosta on havaittavissa, ’color’-sanan kohdalla tämä tyyli jatkuu koko katkelman keston ajan (rivit 9 ja 16). Tämän lisäksi hän tehostaa klusiileita voimakkaasti myös muiden sanojen kohdalla (rivit 7, 11, 13 ja 15). Tricky aloittaa myös frikatiivien korostamisen lähes heti kappaleen alussa – ensimmäisen kerran tämä tapahtuu ’floor’-sanan kohdalla (rivi 6). Muut frikatiivien tehostamiset esiintyvät litteraation riveillä 10, 12–13 ja 19–20. Myös frikatiivien korostumia on siis useita, mikä kertoo johdonmukaisesta tyylin viljelystä. Sekä klusiilien että frikatiivien kohdalla kyse on johdonmukaisuudesta myös siinä mielessä, että korostuma on kuultavissa aina tietyn sanan kohdalla: Tricky korostaa klusiileita aina ’color’-sanan kohdalla ja vastaavasti frikatiiveja lausuessaan sanan ’fortify’.

Tricky suosii Tattoossa hänelle tyypillistä narisevaa äänenkäyttöä. Niinpä viittaan keskusteluntutkimuksen litteraatiokäytännöstä poiketen symbolilla # ympäristöään narisevampaan ääneen.[48] Erittäin narisevaa äänenkäyttöä on katkelmassa kuultavissa useassa eri kohtaa (riveillä 7–8, 17 ja 19–20). Myös intonaatio on katkelmasta selkeästi kuultavissa[49]. Tricky maustaa melko monotonista esitystään aika ajoin joko nousevalla tai laskevalla intonaatiolla. Sävelkorkeuden nousua tai laskua on kuultavissa riveillä 8–10, 14–15, 17 ja 19. Sävelkorkeus nousee eniten rivillä 9 sanan ’me’ kohdalla. Pieni, semanttisen merkityksen syntyä estävä kohta on rivillä 9, jossa Tricky ”nielaisee” ’color’-sanan ensimmäisen tavun. Toinen väärinlausuminen tapahtuu rivillä 7 ’uncontrollable’-sanan kohdalta (väärinlausumista esiintyy myös *She Said*ista, jota analysoin tuonnempana). Kun väärinlausuminen yhdistyy klusiilien korostamiseen, voi kappaleen kohdan ajatella suorastaan kutsuvan kuuntelijaa suuntaamaan huomionsa ääneen sinänsä. Kuulija tuskin jatkuvasti tuottaa esimerkiksi korosteisten klusiilien ja hengitysääni-

[48] Keskusteluntutkimuksessa symbolilla # viitataan narisevaan ääneen.
[49] Katkelma tosin sisältää myös säveltason vaihtelua: rivillä 9 Tricky nostaa sävelkorkeuden hetkeksi mollin kuudennelle asteelle.

en pohjalta semanttista merkitystä. Ne kiinnittävät kuulijan huomion ääneen sinänsä ja esittäjän (toisen ihmisen) läheiseen läsnäoloon. Tämä tunne ”fysikaalisesta läheisyydestä” (Cubitt 2000, 147), voi olla merkittävä tekijä vokalistin ääni-ilmaisuun samaistumisessa.

Kuten litteraatiosta käy ilmi, katkelmassa kehon läsnäolo tulee selkeästi esille. *Tattoossa*, kuten useissa muissakin kappaleissaan Tricky kuulostaa laulavan hyvin lähellä mikrofonia. Alataajuudet ovat korostuneita, ja kehon läsnäolo (esimerkiksi voimakkaiden klusiilien muodossa) on selkeästi kuultavissa. Trickyn kohdalla kehon läsnäolo ei kuitenkaan synny pelkästään mikrofonin lähelle asettumisesta: kyse on myös tietoisesta esitystavasta. Kyse ei ole kyse ilmaisutavan synnyttämästä pakosta, vaan esteettisistä tehokeinoista.

*Tattoo*ssa Tricky ei rappaa, eikä oikeastaan edes toastaa: hänen esityksensä muistuttaa hieman balladilaulannan perinteitä. Balladilaulannalle tyypilliseen tapaan hän esiintyy lähellä mikrofonia ja kuljettaa ääntään matalassa rekisterissä. Kuten balladilaulajat, Tricky esiintyy huomattavan vähäisellä intensiteetillä. Esityksessä on kuitenkin kyse intonaatiosta, ei laulamisesta. Kuten edellä olevasta analyysista on havaittavissa, kappaleen ääni-ilmaisu sisältää myös muita elementtejä, jotka populaarimusiikin balladiperinteen artisteilta puuttuvat. Näitä ovat tehostetut sisään- ja uloshengityksen äänet, jatkuva klusiilien ja frikatiivien voimakas korostaminen sekä kaikuefekti, jossa viiveen toistot ovat selkeästi kuultavissa. Trickyn äänenkäyttötapa on myös puheenomaisempi kuin useilla balladilaulajilla. Lisäksi hänen äänensä soinnissa on vielä enemmän raspia, kuin hänen etäisillä sukulaisillaan. Yksi näkökulma *Tattoo*n ääni-ilmaisuun voisi olla se, että Tricky on fuusioinut keskenään (valkoisen miehen) balladiperinteen sekä mustan laulutavan.

Kuten luvussa 3.1 toin ilmi, Tricky on omalla tavallaan yksi vähemmistödiskurssin (triphopin) ”totuuden väärentäjistä”. Tässä yhteydessä totuudeksi voidaan ajatella esimerkiksi rapin ja balladilaulannan konventiot. *Tattoo*ssa voidaan kuulla jännite esimerkiksi balladilaulannan konventioiden (lähellä mikrofonia laulaminen, vähäinen intensiteetti, puheenkaltainen intonaatio, korosteiset klusiilit) ja niistä irrottautuvan villivapaan tulkinnan välillä (liian lähellä mikrofonia laulaminen [mistä syystä keholliset äänet ovat niin hyvin kuultavissa], liian vähäinen intensiteetti [vokaaliraita lähenee kuiskaamista], liian vähän muutoksia intonaatiossa [monotonisuus] ja liian korosteiset klusiilit). Toisaalta *Tattoo*ssa voidaan kuulla jännite myös rapin konventioiden (monotoninen intonaatio, korostetut kurkun ja uloshengityksen äänet, klusiilien ja frikatiivien

korostaminen [sylkeminen]) ja niistä irrottautuvan villivapaan tulkinnan välillä. Villivapaata tulkintaa edustaisivat tässä näkökulmassa kurkun ja uloshengityksen äänet, jotka ovat liian voimakkaita ja joita on määrällisesti liikaa. Rapin konventioista irrottautuvat myös klusiilit, jotka ovat liian korosteisia ja joita on määrällisesti liikaa. Epäkonventionaalista on myös intonaatio, jota on määrällisesti liikaa ja joka on laadullisesti hieman liian laajaa. Rapin ilmaisutavalle tyypillisen nopean sisäisen tempon ylläpitämisen sijasta Tricky astuu lähemmäs perinteistä laulamista. Hidastempoisuutensa vuoksi *Tattoo*n ääni-ilmaisu toimii oivana samaistumispintana sellaiselle kuuntelijalle, joka ei hallitse rapin tekniikoita.

Tattoo paikantuu siis genre-kategorioiden väliin. Kuten luvussa 2.4 toin esille, konventioiden ja villivapaan tulkinnan suhde voidaan ymmärtää kulttuurisesti korrektin ja epäkorrektin laulutavan, eli feno- ja genolaulun väliseksi suhteeksi. *Tattoo*n ääni-ilmaisu synnyttää kitkaa, joka syntyy geno- ja fenolaulun yhteenhankautumisesta (äänen roso). Ilmaisussa on kuultavissa selkeitä balladilaulannan ja rapin elementtejä. Tricky kuitenkin liioittelee näitä konventioita sekä määrällisesti että laadullisesti siinä määrin, ettei ilmaisutapaa voi mitenkään mahduttaa jompaankumpaan edellä mainittuun kategoriaan. 1990-luvun puolivälissä Tricky tuotti ääntä, joka on säilynyt näihin päiviin saakka koodaamattomana.

3.8 Kaikulaitteen käyttö *Tattoo*ssa

*Tattoo*ssa vokaaliraita on ajettu kappaleen alusta loppuun asti kaikulaitteen[50] läpi. Kaikulaitteen läpi ajetut äänet ovat aina täyteläisemmän kuuloisia kuin kaiuttamattomat, onhan kaikulaitteen käytössä aina kyse tilavaikutelman luomisesta. Kappaleessa kaikulaitteen käytöllä on pyritty synnyttämään kuuntelijalle tunne siitä, että esitys tapahtuu hieman laajentuneessa tilassa. Efektillä ei ole mässäilty: kaiun viiveaika on läpi kappaleen melko lyhyt ja efektoimatonta ääntä on koko ajan kohtuullisen paljon. Myöskin viiveen toistoja on vain muutama. *Tattoo*ssa kyse ei ole voimakkaiden tehokeinojen etsinnästä, kuten esimerkiksi pidemmän viiveajan omaavien kaikujen kohdalla, joiden läpi ajettu vokaaliraita kuulostaa kelluvan isossa, jopa rajattomalta kuulostavassa tilassa

[50] Englannin kielen vastine kaikulaitteelle on ’echo’. Kaikulaitteella luodaan ääntä viivästämällä erilaisia tilaefektejä. Kaikulaite eroaa (jälki)kaiuntalaitteesta (’reverb’), jossa viiveen toistot eivät ole kuultavissa (Murphy & Ford 2006).

(avaruudessa). Kappaleesta puuttuu tietyille dub- tai ambient-kappaleille tyypillinen tapa ajaa laulu ja muut instrumentit hyvin pitkän viiveajan omaavien kaikujen läpi (ns. space-kaiut), joilla luodaan vaikutelmia rajattomasta tilasta (avaruudesta)[51]. *Tattoo*ssa efektin käyttö tuo mieleen dubin ja ambientin sijasta ennemminkin 1960-luvun surf-musiikin.

Useissa äänitekniikan oppaissa painotetaan toimivan miksauksen syntyvän kontrastista efektoimattoman ja efektoidun äänen välillä (Curwen 2001, 118), ja tätä neuvoa kuulee noudatettavan tässä yhteydessä. Kaikulaitteen käyttö on havaittavissa lähinnä kohdissa, jossa Tricky korostaa klusiileita. Esimerkiksi ”color me” -kohdassa äänteiden alukkeet jäävät lyhyeksi hetkeksi kaikumaan. Viiveen toistojen voimakkuus on yhteydessä tietysti siihen, kuinka suurella äänenvoimakkuudella kulloinenkin äänne on esitetty. Kaiun erottaa parhaiten kohdissa, joissa Tricky tauon avulla fraseeraa esitystään. Niissä kohdissa, joissa laulusuorituksen ja kaiun yhdistelmä ei synnytä selkeitä viiveen toistoja, efektin läsnäolo voi jäädä analyyttisemmalta kuulijalta tiedostamatta. Tricky ei kuitenkaan ole pyrkinyt tekniikan avulla jäljittelemään tyypillisiä musiikin kuuntelutiloja (huone, klubi jne.). *Tattoo*ssa kaikulaitteen parametrit on säädetty siten, että efekti muistuttaa hieman tärinäkaikua. Kappaletta kuunnellessa minulle tulee tunne, että laulaja esiintyy pienessä betonibunkkerissa. Tämä synnyttää lieviä klaustrofobisia assosiaatioita ─ efekti tuntuu osaltaan alleviivaavan kappaleen yleistunnelmaa, joka on mielestäni ahdistava.

*Tattoo*ssa miksaustavalla on pyritty noudattamaan populaarimusiikille tyypillistä konventiota: vokaaliraita sijaitsee tarkasti stereokentän keskiosassa, etualalla. Myös tämä luo tunteen siitä, että vokalisti on lähellä kuulijaa (Mäkilä 1998, 20). Myöskään kappaleen lauluraidan kaiutuksella ei ole haluttu rikkoa vaikutelmaa esittäjän läheisyydestä, intiimistä läsnäolosta. *Tattoo*ssa kaikulaitteen käytöllä on pyritty tuottamaan eräänlaista täydellistettyä ihmisyyttä. Kyse on kyborgisesta sointisekoituksesta, jossa Trickyn efektoimaton ääni ja lyhytviiveinen kaiku fuusioituvat lähes ”erottamattomaksi yhteissoinniksi” (ks. Viljanen 2000, 56).

[51] Esimerkiksi dub-genressä laulufraasin viimeistä tavua saatetaan toistaa kaikulaitteen avulla useita kertoja. Toistot voivat muodostaa esimerkiksi 3/16-osiin perustuvan rytmikuvion, joka sitten kierrätetään (feedback) takaisin kaikulaitteeseen.

3.9 *She Said*in analyysi

Alle olen litteroinut Trickyn *She Said* -kappaleen vokaaliraidan. Tässäkin yhteydessä olen litteroinut vokaaliraidasta vain tämän työn kannalta kiinnostavan osuuden (1:05–2:52).

Tricky: *She said* (*Juxtapose*)

01 .h Then I jumped in the **c**ar
02 .h Go real far h
03 .h Jumped in the **c**ar
04 .h Go real far h
05 Sh:e said, sh::e said (III)
06 Now I start fucking with drugs
07 I **g**ot Mu**gg**s (‘Muggs’-sanan kohdalla esiintyy voimakas takainen kurkkuäänne, jonka johdosta edeltävä vokaali häipyy ääntöväylässä normaalia takaisemmaksi. Tämän lisäksi kurkkuäänteessä klusiili ikään kuin hajoaa frikatiiviksi.[52] Näillä piirteillä voi olla semanttisen sanoman esilletuloa heikentävä vaikutus.)
08 She said, sh::e said (III)

09 .H Then we jump in the **c**ar h
10 .h **g**o real far h
11 .h She was just showin’ me tanks
12 .h Robbin’ banks
13 A new inflation .h bring migration
14 .h If you want to be boy h
15 .h Don’t send a decoy
16 Sh::e said, .h sh::e said (III)

Tricky and Kioka:

17 .h Wait ’til dark comes
18 .h Don’t play with guns
19 .H .h And kill the toys
20 .h Don't play with boys

Tricky:

21 Sh:e said, sh::e said
22 .h Let’s go stress
23 Then touch my breasts
24 .H .h It’s all yours (III)
25 .h We finish \tours\
26 Sh::e said, .h sh::e said
27 .h Then we jumped in the #**c**ar# (III)

[52] Kiitän näistä huomiosta FM Kati Lampelaa.

28 .h Went (IV) real \far\
29 .h Jumped in the #**c**ar# (III)
30 .h Went (III) real far
31 Sh:e said, sh::e said
32 Now .h I'm on the #run# (III)
33 .h Always weighs a #\ton\#
34 Sh:e said, .h sh:e said

35 .h Dark brown eyes (III)
36 .h 'You wanna stroll with' #eyes# " (kuulostaa sanovan "fais")" (III)
37 Sh:e #said#, .h sh:e #said#
38 .h Takes lots of patience (III)
39 .h Then I lost my patience (III)
40 .h Acting like an actress (III)
41 .h **K**illed her on the matt\ress\ (III)
42 Sh:e's dead, .h she's dead

43 .h She's dead, .h she's dead

44 .h Then I jumped in my **c**ar (III)
45 .h Went (IV) real (III) far
46 .h Jumped in my #**c**ar# (III)
47 .h Went (IV) real (III) #far#
48 .h Jumped in my #**c**ar# (III)
49 .h Went (IV) real (III) far
50 She's dead, sh::e's dead

got	= (lihavointi) voimakkaasti äännetty klusiili
.h	= sisäänhengitys
.H	= sisäänhengitystä muistuttava sample
h	= uloshengitys
#	= ympäristöään narisevampi ääni
/	= ympäristöään korkeampaa lausuttu tavu/lausutut tavut
\	= ympäristöään matalampaa lausuttu tavu/lausutut tavut
sh::ee	= äänteen, tässä frikatiivin eli hankausäänteen venytys
:	= lyhyempi venytys
III	= säveltaso mollin kolmannella asteella (kappaleen sävellaji on h-molli)
IV	= säveltaso mollin neljännellä asteella

*Tattoo*sta poiketen *She Said*in vokaaliraita sisältää ajoittaista säveltason vaihtelua. Varsinaisesta lauletusta melodiakulusta ei kuitenkaan voi puhua: kappaleen vokaaliraita sisältää vain kolme säveltasoa ja niiden välillä liikutaan melko jäykästi (verrattuna esimerkiksi länsimaiseen popballadi-laulantaan). Tällaista toastaamiselle tyypillistä niukkaa säveltason vaihtelua tapahtuu riveillä 5, 8, 16, 24, 27–30, 32, 35–36, 38–41 ja 44–

49. Kyse ei ole kuitenkaan jamaikalaisen toastin konventioihin palautettavasta melodiasta. Tulkintani mukaan *She Said* sisältää todella paljon genolauluun laskettavia elementtejä. Kuten *Tattoo*kin, se sisältää narisevaa äänenkäyttöä (rivit 27, 29, 32–33, 36–37 ja 46–48), korostettuja klusiileita (rivit 1, 3, 7, 9–10, 27, 29, 41, 44, 46 ja 48) sekä hyvin paljon sisäänhengityksen (rivit 1–4, 10–20, 22, 24–30 ja 32–49) ja uloshengityksen (rivit 2, 4, 9–10 ja 14) ääniä. Tricky siis rikkoo balladilaulannan sääntöjä myös tämän kappaleen puitteissa. *Tattoo*n tapaan kappale sisältää myös intonaatiota (rivit 25, 28, 33 ja 41).

Rivillä 36 tapahtuva ’eyes’-sanan väärinlausuminen on detalji, joka puhuu jälleen sen puolesta, ettei esittäjä kanna aina suurta huolta selkeän semanttisen merkityksen synnyttämisestä. Mielenkiintoinen detalji on riveillä 9, 19, ja 24 esiintyvä sample, joka muistuttaa sisäänhengityksen ääntä. Myös tämän elementin käytössä on kyse eräänlaisesta jatketusta ihmisyydestä. Rivillä 7 Tricky päästää suustaan korosteisen klusiilin yhteydessä todella voimakkaan ja takaisen kurkkuäänteen (’Muggs’-sana). Kappaleessa on muitakin tämän työn kannalta mielenkiintoisia piirteitä, jotka *Tattoo*lta puuttuvat. Yksi tällainen on toisto: kappaleen nimi, eli ”She Said” -fraasi esiintyy vokaaliraidalla yli kolmekymmentä kertaa, mikä on hiphopin lyriikoihinkin (joissa toisto voi olla suhteellisen runsasta) verrattuna epätavallisen paljon. Vasta rivillä 42 Tricky varioi fraasia hieman: hän vaihtaa ’said’-sanan ’dead’-sanaksi ja havahduttanee näin kuuntelijan takaisin semanttisen merkityksen piiriin. Ainakin ensimmäistä kertaa kappaletta kuunteleva kiinnittää oletettavasti huomiota merkitsijän vaihdokseen ja sitä kautta myös merkityn vaihdokseen.

Juuri toisto – joka on massakulttuurin ja elektronisen tanssimusiikin tuotteille tyypillistä – on yksi ruumiillisten efektien synnyttäjistä. Tällaisten lyriikoiden mielekkyyttä on kyseenalaista tarkastella pelkästään semanttisen merkityksen valossa (ks. Rautiainen 1999, 70): ne saattavat houkutella kuulijaa kohdistamaan huomionsa semanttisen sisällön sijasta ääni-ilmaisuun. Toiston avulla sanat voidaan riisua merkityksestään (ks. Schwarz 1997, 19). Kun sanoja toistetaan kauan, niistä tulee nonsenseä: ne muuttuvat joukoksi ”järjettömiä ja merkityksettömiä ääniä, jotka eivät nimeä mitään, eivät viittaa yhteenkään asiaan ja jotka pysyvät siksi mielettöminä, häilyvinä” (Droit, 2002, 17). On huomattava, että tällainen foneettisen eleen toisto antaa mahdollisuuden kuulijalle yhtyä mukaan ääni-ilmaisuun jo heti ensimmäisellä kuuntelukerralla.

Toiston takia myös *She Said*in yleistunnelma on mielestäni hieman ahdistava. Sitä voi kuvata Freudin ”kammottava”-käsitteellä[53]. Kammontunteeseen liittyy usein tiedostamattomalle tyypillinen, viettiärsykkeistä peräisin oleva toistamispakko (Kristeva 1992, 189). Pakkoneuroosissa ja usein myös psykoosissa liu’utaan ”’sanomisen’ tasolta ’tekemisen’ tasolle” (mts. 191). Tällöin symbolit lakkaavat olemasta symboleja. Merkin mielivaltaisuus (merkitsijä–merkitty-suhde) katoaa ja ”se saa reaalista arvoa” (mp.). Kun *She Said*ia kuuntelee tarpeeksi kauan, tulee ajoittain olo, että Tricky ei enää sano mitään vaan tekee jotain: itsepintaisesti toistamalla fraasia ”she said” hän kuorii materiaalisen todellisuuden esiin semanttisen merkityksen pinnan alta. Kun kuuntelija vähitellen antautuu tämän toisteisen, teknologisen tilan haltuun, hän voi kokea paitsi nautintoa myös ahdistusta (minut ahdistuksen tunne on saavuttanut usein kuuntelukokemuksen jälkeen). Yksilö kokee saman, minkä niin monet tieteistarinoiden hahmot kokevat: hänen kehonsa joutuu muukalaisen, toisen hyökkäyksen kohteeksi (ks. Välimäki 2005, 296). Kokemus itsestään vieraana kehona (Royle 2003, 2) on *kammottavaa*. Meillä ei ole suoraa pääsyä ruumiillisuuteen (ks. Välimäki 2005, 296), alueelle, jossa viettiärsykkeet jylläävät. Emme voi käydä noin vain tarkistamassa, onko kaikki kunnossa. Tästä syntyy ahdistava kontrollin menettämisen tunne. Luvussa 5.2 palaan tähän teemaan.

She Said sisältää myös Trickylle tyypillisiä epätarkkoja vokaaliraidan tuplauksia. Kyseisessä kappaleessa vokaalien tuplauksista huolehtivat Tricky sekä artisti nimeltä Kioka. ”She Said” -fraasin kohdalla esiintyvät kuiskailevat tuplaukset ovat tämän työn kannalta erityisen kiinnostavia. Ne ”tulevat sisään” aina hieman ennen päävokaaliraitaa. Kappaleessa sekä päävokaaliraita että tuplausraita on esitetty frikatiiveja korostaen, niinpä ”She Said” -kohta on frikatiiveilla ”kyllästetty”. ’She’-sanan kohdalla kyse on useassa kohtaa myös yhdestä pitkästä venytetystä hankausäänteestä: vokaalituplauksia venytetään kohdissa niin pitkään, että niistä syntyvä frikatiivi jatkuu saumattomasti suoraan päävokaaliraidan frikatiiviin (rivit 5, 8, 16, 21, 26, 31, 34, 37, 42 ja 50). Esimerkiksi rivillä 5 muodostuu lähes katkeamaton hankausäänne ’She’- ja ’said’-sanojen välille. En ole törmännyt hiphopia kuunnellessani tämänkaltaiseen ilmiöön, jossa epätarkkaa tuplausta toistetaan näin säännönmukaisesti. Fenolaulun elementtiä (epätarkkaa tuplausta) liioitellaan siis jälleen, jolloin siitä tulee genolaulun elementti. Äänite on tuotettu aikakaudella, jolloin vokaaliesityksistä voidaan tehdä lukemattomia ottoja ja laittaa niitä päällekkäin soimaan lukuisia määriä. On mahdollista, että *She Said*in tekemi-

[53] Ideani kytkeä *She Said*in toisteisuus kammottavuuteen on velkaa Välimäelle (2005, 295–296).

sessä on hyödynnetty sample-editori-ohjelmaa, jolla voidaan liikutella esimerkiksi päävokaaliraitaa ja tuplausraitoja pienten ”palikoiden” muodossa ja tuottaa näin *tarkasti epätarkkoja* tuplauksia.

Kyse on myös kyborgisen sointisekoituksen synnyttämisestä studioteknisin keinoin: päävokaaliraita ja tuplausraidat menevät niin limittäin, että ei-analyyttinen kuuntelija kokenee ääni-ilmaisun (vähintään ajoittain) yhtenä foneettisena mattona. Toisin sanoen tällainen kuuntelija tuskin jatkuvasti erottelee päävokaali- ja tuplausraitaa toisistaan. Tällaisessa kokemuksessa raita kuulostaa inhimilliseltä, mutta samaan aikaan normaalia ihmisääntä suuremmalta ja täydellisemmältä. Vokaaliraidassa on siis potentiaalia, joka saattaa kytkeä päälle akustisen peilin mekanismit.

3.10 Kaikulaitteen käyttö *She Said* -kappaleessa

Koko *She Said* -kappaleen vokaaliraita on ajettu kaikulaitteen läpi, niinpä esitetty materiaali toistuu jatkuvasti. Kaiku on mukana luomassa Trickyn ääni-ilmaisun ja tietysti koko kappaleen rytmiikkaa. Viiveaika on säädetty selkeästi pitemmäksi kuin *Tattoo*ssa. Paikka paikoin efektin käyttö onkin selkeästi havaittavissa: esimerkiksi säerivien lopussa sijaitsevat ’said’-sanat jäävät kaikumaan. Näin tekevät myös Trickyn tuottamat lukuisat hengitysäänet ja ähkäisyt. Kuten *Tattoo*ssa, myös tässä kappaleessa kaikulaite on mukana luomassa kyborgista sointisekoitusta. Trickyn käyttämä efekti on mitä ilmeisimmin niin sanottu nauhakaiku tai sen digitaalinen simulaatio: tällaista kaikulaitetta käytettäessä efektoidun äänen ylä- ja alataajuudet vaimentuvat toisto toistolta (Curwen 2001, 115–116). Tämä tietenkin vähentää efektoidun äänen inhimillistä luonnetta. Kyseessä ei kuitenkaan ole inhimillisyydestä riisuttu robottimainen ääni, jollainen voidaan tuottaa esimerkiksi vocoder-efektin avulla. Kaikulaite on mukana vahvistamassa kehon, ja tätä kautta ihmisen läsnäoloa – jääväthän esimerkiksi voimakkaat klusiilit ja hengitysäänet hetkeksi kaikumaan. Ilman laitteen käyttöä ääni-ilmaisu omaisi määrällisesti vähemmän kehon ääniä. Kuten kaikilla pitemmän viiveen kaiuilla, myös *She Said*issa käytetyllä efektillä on semanttisen sanoman esilletuloa estävä vaikutus: paikka paikoin kaiun käyttö saattaa tehdä ääni-ilmaisusta epäselvän kuuloista ja näin ollen lyriikoista voi olla ajoittain vaikea saada selvää. En väitä, etteikö *She Said*in sisältämä ”viesti” olisi tarkkaavaisen kuulijan poimittavissa – tarkoitan vain, että tämäntyylinen efektin hyödyntäminen voi houkutella kuulijaa kiinnittämään huomionsa aika ajoin ääni-ilmaisun

tasolle.

Kaiulla on myös toisenlaisia vaikutuksia ääni-ilmaisuun. Kuten *Tattoo*n kohdalla tuli ilmi, kaikulaitteen kautta ohjattu vokaaliraita kuulostaa täyteläisemmältä kuin kaiuttamaton raita. *She Said*issa pitkän viiveajan kaiku synnyttää tunteen esittäjän suuruudesta. Viive ei kuitenkaan ole niin pitkä, että se häivyttäisi vokalistin kauas stereokentän takaosaan: Tricky on kappaleessa etualalla. Kuulija voi kokea tämän efektin avulla muodostetun teknologisen tilan paitsi ahdistavaksi, myös ”hypnoottisen suloiseksi” (Jones 1994, 45). Koko kappaleen ajan käytössä oleva, suhteellisen pitkäviiveinen kaiku synnyttää eräänlaisen ”auditiivisen kohdun”, josta subjektiuteen ”tuomittu” yksilö voi löytää hetkellisen turvapaikan. Se ”toimii myyttinä täydestä läsnäolosta ja maternaalisesta huolenpidosta, immanenssista kielen ulkopuolella, preoidipaalisesta äänikäärestä” (Välimäki 2003, 38). Kyse on musiikin sisäisestä akustisesta peilistä, joka syntyy kun vokalistin omaa ääntä toistetaan kaiun avulla (mp.). Akustinen peili voidaan siis löytää myös musiikin rakenteesta, ei vain varhaislapsuudesta tai kuuntelijan ja musiikin välisestä suhteesta. Luvussa 5.1 palaan näihin ”täyden läsnäolon” (Dunn & Jones 1994, 12) tuntemuksiin.

*Tattoo*n ja *She Said*in ääni-ilmaisu kuulostaa paitsi inhimilliseltä, myös eräässä mielessä yli-inhimilliseltä. Kappaleiden efektoinnilla ei ole rikottu vaikutelmaa esittäjän inhimillisestä ja intiimistä läsnäolosta. Itse asiassa efektoinnin voi nähdä juuri korostavan kehon läsnäoloa. Kuitenkin studioprosessin (kaiuttaminen, moniraitaäänitykset, lähimikrofonitekniikka) läpikäynyt ilmaisu on aina efektoimatonta ääntä (jollainen esimerkiksi kuulijan ääni on) täyteläisempää ja sitä kautta ”täydellisempää”. Luvuissa 4.2 ja 5.1 otan esille sen, miksi juuri tällainen ääni-ilmaisu voi olla houkutteleva samaistumiskohde kuuntelijalle.

4 SAMAISTUMINEN VOKALISTIN ÄÄNI-ILMAISUUN

Cubitt (2000) on Lacaniin tukeutuen alustavasti tarkastellut sitä, miten vokalisti ääni-ilmaisullaan voi toimia samaistumispintana ja puhuvan subjektin hajauttajana. Hänen mukaansa laulettu musiikki antaa meille mahdollisuuden yhtyä mukaan esitykseen jopa paremmin kuin tanssi. Musiikin kuuntelijan näkökulmasta tanssiminen on aina tanssimista *jollekin* (tähdelle tai itse musiikille) – mutta laulaminen on laulamista *jonkun mukana.* (Cubitt 2000, 146.) Juuri tämä aspekti voi olla tärkeä tekijä minä–toinen-suhteen hetkittäisissä luhistumisissa. Kirjallisuudelta tämä ominaisuus puuttuu – olkoon kieli kuinka poeettista tahansa. Mielenkiintoisia välimuotoja ovat lausuttu runous ja äänikirjat, jotka kummatkin tarjoavat periaatteessa mahdollisuuden osallistua esitykseen. Kummatkin lajit voivat ainakin ajoittain sisältää yhtä paljon ”musiikillisia” piirteitä kuin esimerkiksi rapin ääni-ilmaisu. Mukaan astuvat taiteen vastaanottotavat: kirjallisuuden edessä hiljennytään, popmusiikin soidessa villiinnytään. Mieleeni pujahtaa vastaanottotapoja vastustava, poeettisten äänikirjojen mukana soperteleva solipsisti. Hän on yksi tanssiklubikansan yhteisistä pilkankohteista – kansan, joka tuottaa itsekin käsittämättömiä foneemisia eleitä, eikä käsitä sitä, että muuallakin palvotaan riimiä, rytmiä, ja jopa soundia.

4.1 Samaistumisen eri tasot

Frith (1996, 186–187) on kiinnittänyt huomionsa poplyriikan ja vokalistin äänen suhteeseen. Hän ei näe dikotomiaa niin, että merkitykset (sanat) asettuisivat vastakkain semanttisen merkityksen poissaolon (musiikin) kanssa. Frithin mielestä lauluääni ei voi olla pelkkä ääniefekti. Ääni viittaa aina johonkin, vähintään laulajan sukupuoleen. Frith näkee vain kaksi erilaista merkityksen tuotannon tapaa sekä jännitteitä ja konflikteja näiden välillä. Uskon toki, että lauluääni voi saada meidät ajattelemaan esimerkiksi kantajansa sukupuolta. Tässä työssä lähdetään kuitenkin siitä, että lauluääni voi johdattaa meidät myös kohti semioottista tasoa – aluetta – jossa kielellinen merkitys on vasta tuloillaan. Kuten luvussa 2.5 tuli ilmi, tarkkaan ottaen tällöinkään ei ole kyse täydellisestä merkityksen poissaolosta vaan erilaisesta merkityksentuotannon tavasta. Frithin

kahtiajako voitaisiinkin muuntaa tämän työn puitteissa semioottisen ja symbolisen tason merkitysten dikotomiaksi.

Frith (1996, 187) kysyy, kumpi vie voiton musiikinkuuntelussa, sanat vai musiikki? Tähän en aio vastata; sitä vastoin alan hahmotella sitä, mistä vokalistin ääniilmaisuun samaistumisessa on kyse. Käsitellessään sanojen ja musiikin suhdetta Frith sanoo, että kuunnellessamme kappaleen lyriikoita kohdistamme huomion itse asiassa kolmeen tasoon samanaikaisesti:

> *words*, which appear to give songs an independent source of semantic meaning; *rhetoric*, words being used in a special, musical way, a way which draws attention to features and problems of speech; and *voices*, words being spoken or sung in human tones which are themselves "meaningful", signs of persons and personality. (Frith 1996, 159.)

Ensimmäisellä tasolla Frith (1996, 159) viittaa lyriikoihin (words) semanttisen merkityksen lähteinä. Toisella tasolla (rhetoric) kuulemme sanoja käytettävän tietyllä, musiikillisella tavalla. Tulkitsen Frithin viittaavan tässä siihen, kun musiikki ja lyriikat kiinnittyvät toisiinsa: tietynlainen vokalistin intonaatio niin jokapäiväisessä puheessa kuin rapissakin voi tuoda esimerkiksi ironisen tai parodisen vivahteen ensimmäisen tason denotoimaan merkitykseen. Kolmas taso (voices) on tämän työn kannalta kiinnostavin. Frith kategorisoi tälle tasolle ihmisten tuottamat vokaaliäänet, jotka ovat itsessään merkityksellisiä, merkkejä persoonasta ja persoonallisuudesta (mp.).

Frith (1996, 195–196) kertoo mielenkiintoisen esimerkin siitä, miten kappaleen poliittisuus ja semanttinen viesti (ensimmäinen taso) voivat kytkeytyä laulajan ääneen (kolmanteen tasoon). Hän kuulee punk-yhtye X-Ray Spexin *Oh Bondage Up Yours!* -kappaleen[54] muodostavan "toiseuden" feminiinisyydelle; yhtyeen laulajattaren, Poly Styrenen ääni ei ole suloinen ja pidättyväinen, vaan hänen äänenkäyttönsä on itsetarkoituksellisen epämusikaalista. Lyriikat puolestaan puhuttelevat vastapuolta: "Up Yours! = Haista paska!" Ne eivät suuntaudu välttämättä kohti kuulijaa: kuuntelija voi identifioitua laulajaan ja hänen ääneensä, jolloin hän ja vokalisti voivat yhdessä jakaa feministisen vihan. Näin kappale tarjoaa position, jossa voi vapautua hetkellisesti seksiorjuudesta (ks. mts. 196). Tähän positioon voivat asettua myös miespuoliset kuuntelijat (mp.).

Ajoittain populaarimusiikin tuottama nautinto ei pohjaudu laisinkaan semanttiseen ainekseen. Frith (1996, 193) vertaa kuuntelijoita penkkiurheilijoihin, jotka saavat

[54] Kappaleen lyriikat viittaavat feministien vihaan ja naisten seksuaaliseen orjuuteen eli aihepiiriin, joka on punkissa yleinen (mts. 195).

nautintoa seuratessaan viehkeitä kehon liikkeitä. Oman äänensä tuottaman nautinnon pyörteissä saattavat olla myös vokalistit: Frithin (ks. mp.) käsityksen mukaan popvokalistit ajelehtivat ajoittain ennemminkin merkitsijöiden kuin merkittyjen virrassa. Laulajaa ohjaa kielen semanttisen materiaalin sijasta materiaalinen aines (esimerkiksi loppusointuisuus). Puhuessaan lemmenlauluista Frith sanoo, että ääni voi kertoa tarinan. Hän viittaa tässä yhteydessä myös rapiin, jossa erilaisia vokaaliääniä käytetään keskustelumuodon rakentajina. (mts. 200–201.) Rapparit, toisin kuin länsimaisen taidemusiikin vokalistit, eivät ole institutionaalisen koulutuksen saaneita instrumentalisteja, jotka antavat äänen partituuriin kirjatuille ilmauksille[55].

Sana 'tarina' implikoi semanttisen merkityksen olemassaoloa. Mutta tahdon kysyä, onko musiikinkuuntelussa kyse aina erilaisten merkitystasojen vastaanottamisesta samanaikaisesti? Eikö kyse ole (myös) ajelehtimisesta useiden tasojen välillä? Olisiko myös mahdollista, että huomiomme vie ajoittain pelkästään vokalistin ääni-ilmaisun materiaalinen taso ja kuulemme äänen sinänsä? Eikö toisinaan myös kuulija ajelehdi merkitsijöiden virrassa? Jos musiikki omistaa nautintohakuisen esiintyjän (Frith 1996, 193), eikö myös esiintyjän tuottama ääni kykene omistamaan minut?

Näihin kysymyksiin vastaa Fornäs (1998, 276), jonka mukaan kuuntelija saattaa samaistua johonkin tiettyyn popkappaleeseen usealla eri tavalla. Samaistuminen voi liittyä semanttisiin elementteihin eli musiikin vastaanoton synnyttämiin symbolisen tason merkityksiin. Populaarimusiikin lyriikat voivat kielellisten "shifterien" kautta tarjota useita erilaisia merkityksen mahdollisuuksia. Nuori saattaa kokea olevansa esimerkiksi laulun minä-hahmo, kun taas hänen etäinen ihastuksensa kohteensa edustaa sinähahmoa. Mutta kuuntelija voi identifioitua myös laulajan ääneen, mikä voi tarkoittaa semanttisten merkitysten tuolle puolen menemistä. Kyse ei ole joko/tai-vaihtoehdoista vaan siirtymät voivat tapahtua laulajan äänen, lyriikoiden minän ja vaikka laulajan imagon välillä. Fornäs jatkaa:

> Siirtymät saavat aikaan samanaikaisten identifikaatioprosessien punoutumiseen verkostoksi, jossa päällekkäiset merkitysten siirtymät liikkuvat kaikki-

[55] Toisaalta uusi musiikkitiede on tajunnut sen, että myös taidemusiikin laulajan ääni (kuten myös vaikkapa levynkannet ja muut multimodaaliset seikat) ovat osa merkitysten tuotantoprosessia: sävellyksen merkitys ei ole determinoitavissa partituuriin. (ks. Abbate 1991, x). Ehkä popmusiikissa on kuitenkin enemmän liikkumavaraa: voimme ainakin periaatteessa kuulla popartistit (joilta institutionaalinen koulutus usein puuttuu) itseään ilmaisevina ja määrätietoisen vastenmielisinä vokalisteina. Populaarimusiikin multimodaalisuudesta ks. Ahonen 2003.

en osallisten välillä erilaisissa kommunikaatioprosesseissa. (Fornäs 1998, 276.)

Myös Cubittin (2000, 146) mukaan samaistumme ajoittain myös laulajan ääneen, emme esimerkiksi vain lyriikoiden minä-hahmoon. Hänen mukaansa tämän puolesta puhuvat erityisesti sellaiset tapaukset, joissa laulamme kappaletta, vaikka emme osaa lyriikoita. Jäljittelemme tällöin laulajan foneettisia eleitä, mikä vaatii sen, että kappale on meille tuttu. Sanojen semanttinen sisältö jää identifikaatiossa toisarvoiseksi.

Fornäsin ja Cubittin ajatukset tuntuvat osuvilta – koen itse, että olen Trickyä kuunnellessani huojunut materiaalisen tason ja kielellisten merkitysten välillä. Trickyn kuunteluani on ajoittain ohjannut myös tietoinen pyrkimys ”kaapata” semanttinen merkitys. Kyseessä on kuuntelemisen tapa, jota olen soveltanut myös rapin kuunteluun (muistan ajatelleeni: ”artistilla tuntuu olevan paljon sanottavaa, kuuntelenpas tarkoin, mitä se oikein sanoo…”). Trickyn musiikin (kuten muidenkin kulttuurituotteiden) kohdalla on kyse myös semanttisten sisältöjen synnyttämistä mielihyvän tunteista. Suhdettani Trickyyn voi koettaa määrittää Barthesin (1993b) vertauskuvalla rakastavaisten kommunikoinnista: ”Puhe ja suutelemisen akti sekoittuvat toisiinsa: suutelen, samalla kun halaan – halaan, samalla kun puhun.” Fornäsin ajatuksiin suhteutettuna lausetta tosin pitäisi muuttaa seuraavalla tavalla: suutelen, *sen jälkeen* kun halaan – halaan, *sen jälkeen* kun puhun.

4.2 Samaistuminen lauluääneen

G.N.A. Vesey on esittänyt jännittävän huomion: voimme kuvitella ruumiittoman mielen, jolla on visuaalisia kokemuksia, mutta emme voi kuvitella, että tämä mieli kykenisi tuntemaan kosketusta (Vesey 1967, 252). Visuaalisissa aistimuksissakin on kyse tietyssä mielessä kehollisesta toiminnasta. Näkeminen tapahtuu kuitenkin aina yhdestä rajatusta pisteestä: esimerkiksi kuvataiteesta nauttiessamme kohdistamme katseemme meistä selkeästi erillään olevaan objektiin. Kuuloaistia ei voi kohdistaa: musiikki tulvii korviimme yhtä aikaa kaikista suunnista ja etäisyyksistä (Carpenter & McLuhan 1966, 67) (myös heijastuksina seinistä)[56]. Musiikin vastaanottoon liittyy myös aina keho, joka ryhtyy värähtelemään ääniaaltojen mukana. Kuulokokemuksen synnyssä on mukana tä-

[56] Etymologiaan pohjaten (ks. luku 2.2) voidaan sanoa, että kuunteleva subjekti heitetään musiikin alle, kun taas musiikki (ääniobjekti) heitetään häntä vastaan.

rykalvoon kiinnittynyt vasara, joka ryhtyy värähtelemään ilmassa etenevän äänen vaikutuksesta. Mutta tärykalvon lisäksi ääni resonoi myös kehon muissa osissa. Kuuleminen on siis värähtelyn johdosta myös konkreettista kosketuksen tuntemista. Toisin kuin näkeminen, kosketuksen tunteminen liittää meidät konkreettisemmin osaksi materiaalista maailmaa (ks. Vesey 1967, 252). Musiikinkuuntelu on siis kokemuksena ruumiillinen hyvin kokonaisvaltaisella tavalla. Siinä on kyse aina osaksi taktiilisesta aistimuksesta, joka – toisin kuin näköaistimus – kietoo meidät väistämättä yhteen havaitsemamme objektin[57] kanssa (Vesey 1967, 252).

Ajatellaanpa esimerkiksi kahta kuvitteellista taidenäyttelyä. Ensimmäisessä ihmiset harjoittavat perinteistä kontemplaatiota kirkkaasti valaistujen kuvataide-objektien äärellä. Toisessa näyttelyssä loisteputkien sirinä on vaihtunut matalaan, alle 20 hz:n taajuusalueelle sijoittuvaan värähtelyyn. Kuultavan äänimateriaalin lisäksi visuaaliset objektit puuttuvat huoneiden ollessa täysin pimennettyjä. Nämä seikat eivät kuitenkaan estä kokonaisvaltaisen ruumiillisen elämyksen syntymistä: ihminen tuntee kehossaan tämän pienitaajuisen värähtelyn.

Eikö juuri näissä faktoissa piile perusta musiikin tarjoamille samaistumiskokemuksille? Kehomme alkaa värähdellä jo pelkästä kuuntelemisesta. Tämä sulautumisen tunne intensifioituu, kun ryhdymme tanssimaan mukana. Mutta musiikkiin ei osallistuta vain jalkoja heiluttamalla, vaan hyvin usein myös laulamme laulajan mukana. Useille ovat varmaankin tuttuja hetket, jolloin olemme tunteneet pakottavaa tarvetta yhtyä mukaan suosikkilaulajamme esitykseen. Itse muistan kokeneeni epämääräisiä tuntemuksia, jotka jälkeenpäin olen verbalisoinut tilaksi, jossa minä ja Tricky olemme sulautuneet yhteen. *Tuolloin Trickyn ääni ei tullut ulkopuoleltani vaan se kumpusi minusta, samaan aikaan kun Tricky lauloi äänelläni.*[58] Lauluääneen samaistuminen voi todellakin toimia kuten Alfred Hitchcockin elokuva *Psyko* 1960-luvun alun katsojakäytänteissä: ”esityksissä suihkumurhan uhrin huudot yhtyivät säännöllisesti yleisön kirkaisuihin: ero valkokankaan uhrin ja yleisön välillä hävisi”[59] (Nyman 1989).

[57] Ehkei pitäisi puhua objektista laisinkaan: musiikki on alue, jolla ei ole kiinteitä rajoja (Carpenter & McLuhan 1966, 67). Musiikin toistaminen kaiuttimista synnyttää tilan, joka saa meidät fuusioitumaan itseensä.

[58] Tämän vaikutelman (joka kohdallani on aina osoittautunut hyvin pian harhaksi) syntymiselle voi olla edellytyksenä äänen voimakkuuden tietty taso: stereot pitää säätää tarpeeksi kovalle tai vaihtoehtoisesti täytyy pienentää omaa ääntä.

[59] Elokuvan kohtaukseen samaistumista intensifioivat myös musiikilliset elementit – suihkukopissa tapahtuvaa murhaa säestää viuluilla toteutettu kirkuva äänimaisema.

Työni näkökulman kannalta olennaista on, että ilmiö on analoginen varhaisen kokemusmaailman tuntemuksien kanssa: koska lapsi ei kehityksen alkuvaiheessa ole vielä tehnyt eroa minän ja toisen välillä, hän voi todennäköisesti kokea oman äänensä tulevan paitsi hänestä itsestään, myös hänen itsensä ulkopuolelta (Shepherd & Wicke 1997, 59). Aivan samoin lapsi voi kokea toisten ihmisten puheen kumpuavan hänestä itsestään. Tällaiset kokemukset ovat lapsen ruumiillisen olemassaolon laajentumia (mts. 70). Vastaavasti voidaan ajatella, että voimakkaaseen samaistumiseen johtavat kuuntelukokemukset toimivat yksilölle hänen ruumiillisena jatkeena.

Akustisella peilillä (ks. edellä esitettyjä ajatuksia peilivaiheesta) viitataan kokemukseen, jossa musiikin kuuntelija samaistuu musiikkiin (Rosolato 1974, 77–81). Tämäntyyppisessä samaistumisessa ääntelemme vokalistin ääni-ilmaisun mukana. Tällöin kuulemme oman äänemme sekä vokalistin äänen fuusion, mikä on hedelmällinen lähtökohta samaistumiselle. Tämänkaltaisen kokemuksen synnyn mahdollistaa se, että ihmisääni voidaan ääntää ja kuulla yhtä aikaa (ks. mp.).

Akustinen peili tuo hyvin esille sen, että laulu on instrumenteista ainoa, jota voidaan käsitellä pelkästään sisäisesti: kuuntelija voi laulaa mukana myös äänettömästi, jolloin kurkunpään lihakset yrittävät muokata olematonta ilmapatsasta (Rosolato 1974, 77–81). Itse kokija ei ole edes tietoinen tästä toiminnasta (mp.): kurkunpää reagoi tietoisten ajatusten lisäksi myös tiedostamattomiin (Shepherd 1991, 178). Tästä seuraa, ettemme itse asiassa koskaan voi olla varmoja, milloin kyse on jouissancesta barthesilaisessa mielessä (genolaulun elementit johdattavat meitä kuulemaan äänen sinänsä) ja milloin akustisen peilin kautta tapahtuvasta yhteensulautumisesta vokalistin esitykseen. Sinänsä sillä ei ole väliä, kumpaa kautta jouissanceen ajaudumme. Olennaista on, että kummassakin kokemistavassa minä–toinen-suhde katkeaa, ja pääsemme hetkeksi varhaiseen kokemusmaailmaan.

Lauluääneen identifioitumisesta voidaan löytää yhtäläisyyksiä myös lacanilaisen peilivaiheen kanssa. Poplaulajan kouluttamaton ääni muistuttaa aina hieman omaamme (ks. Cubitt 2000, 147), mutta vahvistettu (ja muun studiotekniikan läpi ajettu) ääni on kuitenkin täydellisempi ja voimakkaampi. Laulaessamme artistin mukana voimme samaistua ideaaliminäämme, artistiin, joka on meidän kaltainen mutta ihailtavampi. Myös Shepherd näkee mukana laulamisen ilmiönä, jossa nuoret vahvistavat aktiivisesti itseään musiikissa piilevän toiseuden eli vokalistin (ääni-ilmaisun) kautta (Shepherd 1991, 178). Vaikka nuoret eivät aktuaalisesti taannukaan takaisin vauvoiksi, ilmiön mekanismi on analoginen lacanilaiselle peilivaiheelle. Siinä lapsi omaksuu idean

minästään, kun minä heijastuu häneen toisen henkilön tai ulkomaailman kautta. Lapsi tunnistaa itsensä aina väärin – tuo peilikuva on aina yhtenäisempi ”kuin mitä hän itse kokee olevansa” (Koskela & Rojola 1997, 95). Lacanilaisittain ajateltuna mieliartistiinsa (eli akustiseen peilikuvaansa) samaistuvat nuoret tunnistavat itsensä väärin: artistin lopettaessa laulunsa he havahtuvat oman äänensä epätäydellisyyteen.

Kun astumme kielen tyhjyyteen, menetämme kosketuksemme tilaan, jossa koemme olevamme yhtä äidin kanssa (Koskela & Rojola 1997, 94–95). Mutta samaistuessamme vokalistin ääni-ilmaisuun merkitsijän suhde merkittyyn katkeaa, ja saamme hetkellisesti yhteyden kielentakaiseen. Emme samaistu lyriikoiden implikoimaan semanttiseen minä-hahmoon: tässä mielessä emme identifioidu mihinkään identiteettiin. Syntyy intiimi kokemus, jossa semioottinen taso ikään kuin välähtää symbolisen takaa.

Kirjallisuus, elokuvat, musiikki sekä muun muassa mainoksien eksplikoimat identiteetit tarjoavat meille korvikeobjekteja, joihin samaistua. Kuten edellä toin ilmi, samaistuminen voi perustua symbolisen tason merkityksiin. Samaistumisessa on ehkä tällöin kyse tietoisemmin valitusta positiosta. Kirjallisuuden, elokuvien ja lyriikoiden tarjoamista hahmoista valitsemme (yliminän kontrolloimana) mieluiten ne, jotka ovat kulttuurillisesti hyväksyttävämpiä. Kyse on mielihyvän (plaisir) kokemuksesta, joka pysyttäytyy sosiaalisesti jaettujen normien puitteissa. Tällä en halua väittää, että kirjallisuus ja elokuvat eivät kykenisi tarjoamaan jouissancen kokemuksia. Kirjallisuuden poeettiset tekstit ja vaikkapa kokeileva elokuva voivat olla esimerkkejä tästä – vaikka tokihan esimerkiksi Hollywood-elokuvien matalaääniset mieshahmot voivat myös tarjota barthesilaista nautintoa. Itse asiassa Hollywood-elokuvat voivat tarjota hyvän esimerkin rajankäynnistämme plaisirin ja jouissancen välillä.

Musiikin ja vauvan elämysmaailmaa hallitsevat pikemminkin vitaaliaffektit kuin kategoriset affektit (Välimäki 1997, 89). Musiikki paljastaa vitaaliaffektiivisia sävyjä (esimerkiksi aaltoileva, virtaava), ei niinkään tuntemisen sisältöä (ilo, suru, viha) (mts. 90). Toisin sanoen ”musiikki ei ilmaise esimerkiksi surua, vaan pikemminkin se ilmentää surun ruumiillista ilmausta, huokausta” (mts. 87). Tässä tulee hyvin esille musiikin keinot olla yhteydessä ulkomusiikilliseen todellisuuteen ja varhaisen elämysmaailman kokemuksiin. Vauva liittää esimerkiksi äänen, kosketuksen ja liikkeen toisiinsa ”amodaalisen[60] havaitsemisen” (Stern 1985, 51) avulla. Varhaisessa elämysmaailmassa tuntuu siis vallitsevan aistimuksellinen ykseys (mp.): amodaalisessa havaitsemisessa

[60] amodaalinen = yliaistimillinen

ääni voidaan esimerkiksi nähdä visuaalisesti tai tuntea motorisesti, samalla kun se kuullaan akustisesti (Goldberg 1993, 84–85). Kun vauva kohtaa uuden aistimuksen, se kokee eräänlaisen déjà-vu-ilmiön: aistitut ominaisuudet voivat olla tuttuja jonkin muun aistin välittämien kokemusten kautta (Rechardt 1994, 227). Pienokaiset osaavat siis transponoida informaatiota aisteilta toiselle (Stern 1985, 51).

4.3 Jouissance suhteessa taiteilijuuteen, naiseuteen ja nuoruuteen

Välimäki (1998, 380) näkee erityisesti säveltäjien olevan amodaalisesti kyvykkäitä. Hänen mukaansa säveltäjä voi esimerkiksi nähdä äänen samalla kun kuulee sen. Välimäen väite saa tukea Martin Nassilta (1993, 27), jonka mukaan eräiden säveltäjien keskuudessa on esiintynyt kuulo-oireita, joihin on liittynyt vaikeus erottaa sisäisiä ja ulkoisia äänilähteitä toisistaan. René Spitz (1974, 152) on myös samoilla linjoilla: hänen mukaansa ihmiset, joita pidämme usein "'liikaherkkinä' ja tasapainottomina persoonallisuuksina" ovat säilyttäneet keskimääräistä länsimaista ihmistä paremmin kyvyn hyödyntää konesteettista[61] kommunikaatiota. Tällaiset henkilöt ovat erityislahjakkuuksia: "säveltäjiä, muusikkoja, tanssijoita, akrobaatteja, lentäjiä [sic] – – ja muita". Toisaalta Välimäki implisiittisesti myöntää, että arkaainen ajattelu vaikuttaa "koko elämän ajan kaikessa ajattelussa", myös kieleen astumisen jälkeen. Hän kuitenkin painottaa, että kyse ei ole (pelkästään) sisäsyntyisestä lahjasta: hänen mukaansa nonverbaalit taidot voivat kehittyä siinä missä verbaalisetkin. Välimäki väittää kuitenkin, että niiden vaikutus on suurin kaikessa luovassa toiminnassa. (Välimäki 1998, 373–374.) Mutta jos uskotaan siihen, että myös "keskimääräiset ihmiset" ovat enemmän tai vähemmän luovia ja että ei-arkaaista ajattelua voidaan harjoitella, on jouissance-nautintoa pidettävä kaikkien omaisuutena. On tosin olemassa mystifiointeja, joissa etenkin naisellisuus nähdään otolliseksi maaperäksi jouissance-kokemuksille. Taustalla on ajatus siitä, että nainen on miestä puolustuskyvyttömämpi symbolista järjestystä uhkaavan nautinnon edessä. Fornäsin mielestä aiheeseen liittyvää keskustelua veisi hedelmällisempään suuntaan ajattelumalli, jossa mitään identiteetin ominaisuutta ei määriteltäisi olemuksellisesti mies- tai naispuoliseksi. Sosiaaliset normit kannustavat meitä valitsemaan tiettyjä ominaisuuksia.

[61] Spitzin kahtiajako konesteettiseen ja diakriittiseen järjestelmään on analoginen Kristevan semioottinen-symbolinen-vastinparille. Karkeasti ottaen konesteettisessa kommunikaatiossa on kyse esikielellisestä merkityksenannosta. (Välimäki 1998, 372.)

(Fornäs 1998, 301–302.) Kuitenkin jokainen meistä tunnistaa itsessään piirteitä, jotka ovat ristiriidassa esimerkiksi miehisyyttä tai naisellisuutta koskevan konstruktion kanssa.

Fornäsin (1998, 312) mukaan narsistiset yhteensulautumisen ja itsen peilaamisen kokemukset (joiden aktualisoituma jouissance on) liitetään usein paitsi ruumiinkulttuuriin (esimerkiksi rock-musiikkiin) myös nuoruusiässä tapahtuvaan taantumiseen, johon liittyy esikielellisiä kokemuksia. Narsistiset, esikielelliset kokemukset ovat kuitenkin osa ihmisen kaikkia ikävaiheita (mts. 319). Itse asiassa Fornäs näkee erilaisten mentaalisten kokemusten kirjon laajentuvan, kun ihminen varttuu. Varttuneen yksilön mentaalisessa repertuaarissa on tilaa myös kulttuurin rajat ylittävälle nautinnolle: ”kypsä yksilö pitää sisällään mahdollisuuden leikkiin ja unohtaa väliaikaisesti itsensä ruumiillisessa jouissancessa” (mts. 284). Ei voida sanoa, että narsistiset jouissance-kokemukset olisivat pelkästään nuorten omaisuutta, vaikkakin nuoruusvuosina ihminen etsii vielä itseään ja voi olla erityisen herkkä kokemaan yhteensulautumisen ja itsen peilaamisen kokemuksia. Itse löysin Trickyn 23-vuotiaana, iässä joka myöhäismodernissa kulttuurissa edustaa vielä nuoruutta.

4.4 Samaistumisen ja jouissancen yhteys postmodernismiin

Fornäs (1998, 320) katsoo erityisesti aikamme myöhäismodernin nuorison olevan aikaisempia sukupolvia riippuvaisempi median tarjoamista peilauspinnoista. Hänen mukaansa tosin ”myöhäismoderni psykologinen nuoruus” voi venyä teini-ikää eli fyysistä nuoruutta paljon pidemmälle (mts. 293). Niinpä seuraava lainaus ei viittaa vain teini-ikäisiin, vaan länsimaisessa populaarikulttuurissa ajelehtiviin, nuorekasta elämäntyyliä ylläpitäviin aikuisiin:

> Koska kulttuurinen vapautuminen ja yksilöllistymiskehitys ovat tehneet identiteeteistä aiempaa avoimempia, heidän [myöhäismodernien nuorten] on Narkissoksen tavoin peilattava itseään toisissaan, julkisuuden tähtihahmoissa, mediassa ja musiikissa. Refleksiivisyyden lisääntyminen tekee myös minuuden määrittelystä vaativampaa kuin aiemmin. Narkissos juuttuu lähteen äärelle, koska hän ihmettelee, kuka hän (tai hänen omakuvansa) oikeastaan on. (Fornäs 1998, 320.)

Myöhäismodernissa ei Fornäsin (1998, 320) mukaan ole siis kyse välttämättä lisääntyneestä itserakkaudesta. Narsismi ei myöhäismodernin kontekstissa ”johdu siitä, että

nuoret rakastaisivat itseään enemmän kuin mitään muuta, vaan pikemminkin siitä, että he eivät voi rakastaa itseään tarpeeksi". Kyseessä on lisääntynyt epävarmuus siitä, mikä tai mitä minäksi kutsuttu entiteetti lopulta on. Monikulttuurisuus ja -arvoisuus sekä medioituminen ovat paitsi lisänneet erilaisten samaistumiskohteiden määrää myös saaneet ihmiset näkemään identiteetit aikaisempaa avoimempina. (ks. mts. 320.) Kuntosalien, rasvaimujen, lihas-implanttien, väri-piilolinssien, silikonirintojen, push-upien, lävistysten, tatuointien, hiuslisäkkeiden, tekoripsien ja rodun peittävien meikkivoiteiden aikakautena tulee mieleen, että identiteettien konstruktiivinen luonne on sisäistetty länsimaisessa kulttuurissa ainakin visuaalis-fyysisten sovellusten kautta. Tosin ainakin periaatteessa henkisyyteen tähtääviä sovelluksia löytyy: esimerkiksi spiritualistisemmat konemusiikin ystävät matkaavat Goalle kyseenalaistamaan valkoisen keskiluokkaisuutensa. En kuitenkaan väitä, että identiteettien avoimuuteen liittyisi opinkappaleiden ääneen eksplikointeja Goalla tai esimerkiksi Helsingin metroasemilla vaeltelevien monikulttuuristen "Benetton"-jengiläisten keskuudessa. Kyseessä on varmasti ennemminkin niin sanottu hiljainen ymmärrys.

Ehkä "juuttumiseni" 23-vuotiaana Trickyn levyjen äärelle on nähtävä myöhäismodernille nuorelle aikuiselle tyypillisenä itse valittuna regressiona, jossa kääriydyin artistin tarjoamaan "sonoriseen kohtuun" (Rosolato 1978, 37) etsien väliaikaista taantumista. Olin Trickyn rakastaja, joka piti tapanaan vetäytyä hetkellisesti pois todellisuudesta[62] (ks. Shepherd 1991, 215) kenties yrityksenäni paeta edessä uhkaavasti häämöttävää aikuisuutta (olin juuri aloittanut etnomusikologian opinnot). Fornäs (ks. 1998, 283–284) näkee tällaisen väliaikaisen taantumisen tarpeelliseksi, jotta ihminen pystyisi vahvistamaan ja kehittämään subjektiivista identiteettiään. Kehityksen tuloksena ei kuitenkaan synny ikinä täysin valmista ja lukkoon lyötyä identiteettiä (mts. 281). Tämä ei tee ainakaan kaikkia ihmisiä onnettomaksi. Fornäs (1998, 322) väittää, että narsismi on nuorekkuutta, "josta on tullut myös houkuttelevaa sellaisille aikuisille, jotka eivät enää halua kiinnittyä pysyviin identiteetteihin". Juuri narsistiset samaistumiset Trickyyn ovat tuottaneet minulle kokemuksia, joiden analysointiyrityksissä olen päätynyt suhteellisen eheäksi kokemani identiteettini kyseenalaistamiseen. Nämä pohdiskelut ja aihealueeseen liittyvän kirjallisuuden lukeminen (joista osa on tämän työn lähdekir-

[62] Länsimaalaisessa kulttuurissa musiikki ymmärretään usein levähdyspaikaksi jokapäiväisestä todellisuudesta. Sen sijaan useissa alkuperäiskulttuureissa musiikkia käytetään eräänlaisena kollektiivisena mietiskelymyssynä, jonka avulla pyritään palauttamaan jokapäiväinen todellisuus uomiinsa. (ks. Shepherd 1991, 216.)

jallisuutta) eivät vieneet tietenkään totuuden, viimeisen merkityksen äärelle. Lopullisen minän löytämisen sijasta oivalsin sen, minkä olin ehkä intuitiivisesti tajunnut jo aiemmin: identiteetin rakentaminen ei pysähdy aikuistumiseen (ks. Fornäs 1998, 281–282).

5 SAMAISTUMISEN VAIKUTUKSET KUUNTELIJAAN

Timo Siivosen (1996, 22) mukaan ruumiiseen liittyvien diskurssien kuvaamisessa ei pitäisi keskittyä niiden yksittäisiin ominaisuuksiin, vaan sitä vastoin diskurssien vaikutuksiin. Koetan noudattaa Siivosen neuvoja: jos luvussa 3 keskityin ”ruumiiseen liittyvän diskurssin” eli Trickyn ääni-ilmaisun analysointiin, tässä luvussa siirryn sen tuottamien vaikutusten tarkasteluun: kysyn, mitä seurauksia jouissance-tyyppisellä nautinnolla voi kuulijalleen olla.

5.1 Yhteys varhaiseen elämysmaailmaan

> – – lying down on parquet blocks, apartments flat
> easy to lose oneself – to find one self –
> cherubs stomping on the walls with neighbors
> singing on tikiman voices – – (Pentikäinen 2005, 23).

Kun lapsen esioidipaalinen harmonia rikkoontuu yhteiskunnallisen insestikiellon nimissä, lapsi tukahduttaa äitiin kohdistuvan halunsa. Tästä syntyy paitsi tiedostamaton, myös puute ja puutteesta jälleen halu. Kyseessä on ennen kaikkea halu palata esioidipaaliseen täyteyden tilaan. Symbolisen piiriin siirtynyt yksilö pyrkii tyydyttämään tätä halua kulttuurin sallimissa rajoissa, sen tarjoamiin teksteihin tarrautumalla ja identiteetteihin samaistumalla. (ks. Koskela & Rojola 1997, 95–96.) Saippuaoopperat, elokuvat ja (populaari)musiikki ovat koneistoja, jotka liittyvät nautinnon ja halun prosesseihin, vaikkakin niiden toimintatavat ovat toisiinsa nähden erilaiset. Olennaista on, että ne kiihdyttävät samaistumistamme toiseuteen ([M]other). Tämä identifikaatioprosessi ei pysyttäydy saippuasarjojen maailman sisällä, vaan jatkuu poplevyn soidessa, eikä tietenkään pääty sen viimeiselle iskulle. Koko hereilläoloajan harjoitamme merkitysten tuotantoa, joka saa polttoaineensa halusta.

Mutta kun menemme liian lähelle televisioruutua, huomaamme saippuaoopperoiden lähikuvien illusorisuuden. Ennen pitkää myös äänilevy paljastuu merkiksi, todellisen objektin korvikkeeksi. (ks. Cubitt 2000, 147.) Eikä kyseessä ole äänilevyn heikkous verrattuna elävään esitykseen. Myös jälkimmäisessä on kyse representaatiosta, joka viittaa siihen mikä on poissa. Lavalla ei esiinny yksilö, vaan yleisöstään eristetty ”lauluäänen kantaja”; tietyllä tapaa puettu ja tietyllä tapaa elehtivä tähti. Konsertti tar-

joaa meille puitteet, joissa halumme voi ”vaeltaa” – mutta halumme perimmäinen kohde pysyy aina poissa. (mts. 147–148.) Konsertin jälkeen jotkut kiirehtivät kotiin puolisonsa ja levysoittimensa luo, toiset teknoklubille, kolmannet yökerhoon. Mutta kaikilla heistä on sama tavoite: löytää väliaikainen tyydytys. (Populaari)kulttuuri ei voi tarjota lopullista tyydytystä, ja nautinnollisimmankin kuuntelukokemuksen jälkeen jäljelle jää halu, jonka voi sammuttaa vain lopullinen irtiotto symbolisen piiristä: kuolema. Kuolemaan päättyy myös identiteettityö, jota harjoitamme läpi elämämme (Fornäs 1998, 281).

Sandy Flitterman-Lewis (1992) on pohtinut Hollywood-elokuvien ja saippuaoopperoiden tarjoamaa nautintoa. Näen hänen ajatuksissaan sovelluskelpoisia aineksia myös populaarimusiikin tarkasteluun. Flitterman-Lewiksen (1992, 225) mukaan television kyky tuottaa nautintoa ja olla yhteydessä alitajuntaan on varsin *toisen*lainen (”’another’ kind of pleasure”) kuin elokuvan. Psykoanalyysin kannalta olennaista on, että elokuvissa katsoja samaistuu poissaolevaan toiseen, hänelle tarjottuun paikkaan kuvaruudun ulkopuolella. Katsoja omaksuu katsojan logiikan, joka kutsuu esiin tiettyjä tiedostamattomia fantasia-struktuureja, esimerkiksi perhekohtauksia katsojan varhaislapsuudesta. (mts. 224.) Kasvojen ilmeitä intesifioivat ja hetkien tärkeyttä korostavat lähikuvaotokset ovat saippuaoopperoiden voimavara (mts. 226, 231). Nämä ”tunteiden näytteillepanot” (Barthes 1993, 88) saavat herkistyneen katsojan antautumaan merkitsijöiden virran vietäväksi. Tässä mielessä saippuaoopperat muistuttavat populaarimusiikkia, jossa nautinto syntyy esimerkiksi karhean äänenvärin läsnäolosta[63]. Laulajien foneettisia eleitä intesifioidaan sonorisilla lähikuvilla (ks. Barthes 1993, 88), jotka syntyvät esimerkiksi lähimikrofonitekniikasta. Tästä näkökulmasta populaarimusiikin lyriikoiden kirjoittaminen näyttäytyy aktina, joka tuottaa vain nautinnollisia foneettisia rakenteita, ei ideologisia viestejä. Saippuaoopperoiden juoni on puolestaan vain tekosyy esitellä arkipäivän dramatiikkaa; vaihtuvia tilanteita ja jännitteitä loppumattomien ihmissuhteiden verkostoissa (Flitterman-Lewis 1992, 232). Flitterman-Lewis (mts. 237) ottaa esille Freudin tapaustutkimukset, joiden tulokset puhuvat sen puolesta, että tiedostamaton koostuu hetkien ja tunteiden varastosta. Näistä alitajuisen elämän raaka-aineista ihmiset tuottavat esimerkiksi unet ja fantasiat (sekä saippuasarjat ja musiikin).

Miten musiikkiin samaistuminen ja varhaislapsuus sitten käytännössä liittyvät toisiinsa? Elämän varhaisvaiheessa etenkin äidin ja lapsen vuorovaikutus tuottaa liik-

[63] Tässä yhteydessä on syytä muistaa jo edellä esitetty: musiikki ei ilmaise sinällään tunnetta vaan tunteen ruumiillista ilmaisua (Salomonsson 1991, 167–168).

keitä, rytmejä ja äänihahmoja, joista vauva tekee havaintoja. Lapsen ollessa vielä sikiövaiheessa näitä elementtejä vastaavat äidin ruumiin liikkeet: hengitys, sydämenlyönnit ja kävelyn rytmi. Näiden hahmojen mieltäminen muistuttaa Välimäen mukaan hyvin paljon musiikin havaitsemista. Vauva reagoi kaikkien äänien ”musiikillisiin” elementteihin. Näitä ovat esimerkiksi: äänenväri, -korkeus, rytmi, tempo jne. (Välimäki 1998, 377–378.) Väitettä tukee huomio, että kaikissa kulttuureissa vanhemmat korostavat intuitiivisesti puheensa musiikillisia ominaisuuksia puhuessaan lapselle: esimerkiksi äänenkorkeutta vaihdellaan tällöin enemmän kuin aikuisten välisessä keskustelussa (Rose 1993, 77). Eikä tämä ilmiö rajoitu pelkästään intonaatioon: jokainen on varmasti tehnyt havaintoja pienokaisen edessä pehmeään äänenväriin vaihtavista kameleonteista. Väitteet saavat vahvistusta kielentutkija Mikko Korhosen (1993, 124–126) taholta, jonka mukaan kokeet ovat todistaneet vauvan kykenevän erottamaan hämmästyttävän tarkasti luonnollisten kielten äänteitä toisistaan. Vauva osaa erottaa sellaisia äänteiden ominaisuuksia kuin äänenkorkeus, sointi jne. Silti lapsi ei tuossa vaiheessa vielä osaa tuottaa ilmauksia, jotka voitaisiin laskea luonnollisten kielten piiriin. Lapsen varhaisessa äänte-lyssä – äänieleiden tuottamisessa – ei tarkkaan ottaen ole kyse kielestä. Ilmauksilta puuttuu vielä yksi luonnollisten kielten tärkeimmistä elementeistä, symbolifunktio, eli lapsi ei liitä äänieleitään (merkitsijöitä) mihinkään tarkoitteeseen (merkittyyn). Sen sijaan kyse on fyysisestä kokonaisilmaisusta, jossa mukana ovat eleet, ilmeet ja koko vartalo. Tämä vokaalinen ja kineettinen käyttäytyminen kehittyy jo ennen lapsen syntymää.

Kari Kurkelan (1994, 410) mukaan kuuntelukokemukseen liittyvät liike ja kosketus. Kuulemiseen kytkeytyvät siis fyysiset tuntemukset: liikkuminen, liikuttaminen ja koskettaminen. Kurkela argumentoi väitteitään sillä, että usein (aikuisena) musiikkiin osallistutaan esimerkiksi heiluttamalla jalkoja ja tanssimalla. Hän myös uskoo, että ehkä myös siksi ääni usein liitetään liikekuviin: ääni hyppii, laskee, nousee jne. Kurkelan mukaan musiikin koskettavuudessa on kyse näiden fyysisten kokemusten (liikkeen, kosketuksen, tunnon) kytkeytymisestä eriytyneemmin psyykkisiin representaatioihin: musiikista tulee tunteita herättävää – koskettavaa ja liikuttavaa. (Kurkela 1994, 414–415.) Kurkelan väitteet vaikuttavat perustelluilta, sillä ihminenhän paitsi kuulee myös tuntee äänen. Kuten luvussa 4.2 toin ilmi, korvan mekanismien lisäksi ääni resonoi myös muissa kehomme osissa. Tätä kautta me omistamme musiikin, mutta samaan aikaan meistä tulee musiikin omistamia. Kyse on tavallaan ihmistenvälisestä kanssakäymisestä, jonka voi nähdä eroottisena. (Shepherd 1991, 179.) Sean Cubittin (2000, 147)

mukaan lauluääneen samaistuminen tarjoaa meille fysikaalista läheisyyttä vokalistin kanssa. Hän esittää jopa, että jossain mielessä kyse on aktuaalisesti fysikaalisesta läheisyydestä. Tätä minun on hyvin vaikea ymmärtää ajatellessani kuuntelijan ja levylle tallennetun laulajan äänen välistä yhteyttä. Levyn kuuntelussahan on loppujen lopuksi kyse ilmiöstä, jota menneiden aikojen ihmiset pitäisivät yliluonnollisena: voimme kuulla vokalistin kehollaan tuottaman äänen, vaikka itse kehoa ei näy missään (ks. Cubitt Sean 1983, Frithin 1996, 196 mukaan). Kun otetaan huomioon edellä mainitut ajatukset äänen omistavasta luonteesta, voidaan kuitenkin ajatella, että kuuntelija samaistuu vokalistin ääni-ilmaisuun aina siinä määrin, että hetken aikaa hän kokee olevansa yhtä toisen kanssa ja laulavansa ikään kuin artistin äänellä (tai tarkemmin sanoen oman ja artistin äänen fuusiolla). Musiikinkuuntelua ei voi verrata sellaisenaan esimerkiksi seksuaaliseen kanssakäymiseen, jossa ihmiset fyysisesti koskettavat toisiansa. On huomattava, että loppujen lopuksi meidät saa värähtelemään kaiuttimien tuottama äänimateriaali (ks. Fiori 2000, 190) ja oma äänemme. Äänilevyjen kuuntelun kautta emme voi olla aktuaalisesti kanssakäymisessä toisen henkilön kanssa, eikä musiikki yleensäkään voi koskettaa tuntoaistejamme, kuten toisen ihmisen kosketus. Paraskin musiikkiäänite on aina sukua aikuisviihdelinjojen nauhoitteille: molempien tarjoamista elämyksistä puuttuu aktuaalinen fyysinen kosketus (iho vasten ihoa) ja reaaliaikaisuus. Molempiin sisältyy paradoksaalisesti sekä lupaus että sen rikkomus: intiimiys jää illuusioksi (Cubitt 2000, 147). Niinpä kuuntelijan ja vokalistin välistä suhdetta voidaankin nimittää kvasifyysiseksi (ks. Barthes 1985, 251).

Musiikin kuuntelemisen eroottisuus ei synny välttämättä siitä, että kuulemme erotiikka-aiheisia lyriikoita (Välimäki 2005, 311) tai nimenomaan lihalliseen läsnäoloon viittaavia ääniä. Tarkkaan ottaen musiikinkuuntelua on syytä verrata seksiin vain siinä mielessä, että se voi synnyttää kokemuksia, jotka muistuttavat seksuaalista mielihyvää (ks. Maus 1993, 272–273). Kuten orgasmissa, myös musiikkia kuunnellessamme voimme silmänräpäyksen ajan olla irti semanttisen merkityksen kahleista (merkitsijä–merkitty-suhteen tuhoutuessa) ja tuntea olevamme yhtä toisen ([M]other) kanssa. Niinpä kaikenlaiset kokemukset, jotka saavat meidät ajelehtimaan materiaalin tasolle — pysäyttääksemme hetkeksi semanttisen merkityksen tuotannon — voivat olla potentiaalisia nautinnonlähteitä. Ääni-ilmaisun ei tarvitse välttämättä viitata lihalliseen läsnäoloon (kuten huokaukset tai korosteiset klusiilit tekevät) vaan jo lyriikoiden kristevalaiset genotekstin ainekset (esimerkiksi rytmi ja riimi) voivat avata tien semioottiselle tasolle. Ja on huomattava, ettei orgasmin kaltaisen kokemuksen syntyminen vaadi mukana laula-

mista, vaan voimme päästä irti semanttisen merkityksen kahleista myös äänen roson avulla. Tulkitsen Barthesin viittaavan tähän ilmiöön seuraavassa juoksutuksessaan[64]. Lainauksessa puhutaan huulten henkäyksistä, kurkkuäänistä ja melodian kuolemasta, joten se kuvaa oivallisesti Trickyä:

> – – ääneen kirjoittaminen ei ilmaise mitään: se jättää ilmaisemisen fenotekstille, – – pikemminkin se kuuluu genotekstin puolelle, signifiointiin (signifiance); sitä ei tuoteta dramaattisilla taivutuksilla, terävillä painotuksilla, sympaattisilla korostuksilla, vaan *äänen roso*isuudella, mikä on äänenvärin ja kielen eroottinen sekoitus; sanelun tapaan siitäkin voi näin muodostua taiteen aines: ruumiin hallinnan taidetta – – Äänistä muodostettuna ääneen kirjoittaminen ei ole fonologista vaan foneettista, sen tarkoituksena ei ole sanoman selventäminen, tunteiden näytteillepano; se pyrkii (nautinnon näkökulmasta) sykkivään tapahtumiseen, lihan reunustamaan kieleen, tekstiin, jossa voimme kuulla kurkun karheuden, konsonanttien patinan, vokaalien aistillisuuden, lihallisuuden koko stereofonian; se artikuloi ruumista, (suussamme olevaa) kieltä, ei merkitystä – – Säveltaide, yksinlaulu voi antaa aavistuksen tästä puhutusta kirjoittamisesta; mutta koska melodia on kuollut, tämä aavistus löytyy nykyisin pikemminkin elokuvasta. Elokuvalle riittää itse asiassa, että se vangitsee puheen äänen lähikuvaan (tätä lyhyesti tarkoittaa kirjoittamisen ”rosoisuuden” yleistetty määritelmä) ja tuo näin meidän korviimme kaikessa aineellisuudessaan ja aistillisuudessaan huulten henkäykset, kurkkuäänet, lihallisuuden, ihmisen suun koko läsnäolon (olisipa ääni, kirjoitus yhtä verevä, notkea, liukas, herkullisen rakeinen ja pehmeästi värähtelevä kuin eläimen kuono), jotta se onnistuisi siirtämään signifioidun [merkityn] kauas etäisyyteen ja lennättämään toimijan anonyymin ruumiin, niin sanoakseni, minun korvaani: se rouhii, se rapisee, se hyväilee, se vihloo, se haavoittaa, se tulee: sitä on nautinto. (Barthes 1993, 87–89.)[65] [kursivointi minun]

Daniel Falckin mukaan kaikki ruumiillisuuteen ja nautintoon (jouissanceen) sisältyvä ”liittyy myös kuolemaan ja sen kokemiseen” (Falck 1996, 35). Tällöin voidaan ajatella, että musiikki tarjoaa meille semioottisessa mielessä orgasmin kaltaisia kokemuksia – pieniä kuolemia (la petite mort), jotka tarjoavat symbolisen tason työläiselle hetken vapauden semanttisten merkitysten liukuhihan ääreltä. Musiikinkuuntelu voi olla juhlallinen ja huumaava kokemus (ks. Shepherd 1991, 178), jossa ylitämme arkipäiväisyyden

[64] On syytä muistaa, että barthesilaisessa viitekehyksessä sanalla ’erotiikka’ on paljon laajempi merkityskenttä kuin psykoanalyysissa (Välimäki 2005, 310–311). Barthesin (1985b, 184) mukaan äänen roso edellyttää aina lauluäänen ja kuuntelijan välistä eroottista suhdetta. Ks. myös edellä esitettyjä ajatuksia saippuaoopperoista ja lähikuvista.

[65] Barthes (ks. 1990, 297) tarkoittaa ääneen kirjoittamisella kaiken sen tuottamista, mikä on semanttiseen merkitykseen nähden ylijäämää. Tämä tuotanto tapahtuu genolaulun tasolla. Käsite ”signifiance” on peräisin Kristevalta. Se viittaa tukahtuneeseen merkitykseen – merkittyyn – jota ei voida nimetä. (Välimäki 2005, 308.) Signifianceen liittyy myös puhuvan subjektin katoaminen. Tästä syystä signifiance samaistuu jouissanceen. (ks. Barthes 1993b, 179.)

rajat, vapaudumme identiteettiämme kuormittavista oletuksista ja ”tulemme ulos itsestämme” (Frith 1987, 144). Tosin itse sanoisin pikemminkin, että musiikki voi hetkellisesti vapauttaa meidät kokonaan identiteetistämme. Tätä mieltä myös on rockfestivaaleille lähtöä tekevä toimittaja Paavo Heinonen:

> Tätä kirjoittaessani olen lähdössä Oulun Qstockiin, missä itsekin toivon pääseväni irti sekulaarisesta minuuden, yksilöyden tuntemisesta ja saavuttamaan ekstaattisen äänessä leijumisen tilan. Kuvittelisin tämän lähestyvän sitä, mitä yleensä kutsutaan uskonnolliseksi kokemukseksi, hurmokseksi tai muuksi. Oli se sitä tai ei, tiedän, etten mene kuuntelemaan sitä, mitä sanat tarkoittavat, vaan sitä, miltä ne kuulostavat. (Heinonen 2005, 203.)

Luvussa 3.5 toin ilmi, että populaarimusiikin epäpuhtaat lauluäänet voivat toimia otollisina jouissance-lähteinä ja samaistumispintoina. Klassisen musiikin puhtaissa äänissä ovat ”kaikki mahdolliset yläsävelet” edustettuina (Shepherd 1991, 165), joten ne ovat tässä mielessä liian täydellisiä. Ne sanovat liikaa, eivätkä siten tarjoa mahdollisuutta osanotolle (mp.). Kuulijan ei tarvitse täydentää niitä omalla äänellään, jolloin mahdollisuutta jouissancessa tapahtuvalle yhteensulautumiselle ei synny. Shepherd kuulee klassisen musiikin ääni-ilmaisun androgyyninä, josta rosoisuus on vuosikausien opintojen jälkeen kitkeytynyt pois (mts. 169). Samaistuminen *Psyko*n suihkukohtauksen naispuolisen päähenkilön asemaan on mahdollista, koska kohtauksen äänimaisema muistuttaa sitä ääntä, jonka naiset kauhistuessaan suustaan päästävät. Aivan samoin voidaan ajatella, että ei-institutionaalisesti koulutetun poplaulajan ääni muistuttaa aina hieman kuuntelijan ääntä.

Mielestäni tässä asiassa ei ole tarpeen pystyttää raja-aitoja korkean ja matalan kulttuurin välille. Genolaulua voivat tarjota muutkin kuin populaarimusiikin lajit: villivapaa ääni-ilmaisu voi olla mahdollista esimerkiksi avantgardistisen korkeakulttuurin puitteissa. Lähden siitä, että genolaulun raa’an materiaalisuuden kuuleminen on aina kontekstista kiinni. Kuten luvussa 2.4 toin ilmi, jouissance syntyy aina sosiaalisesti konstituoitujen sääntöjen puitteissa (ks. Fornäs 1998, 212). Se, mitä nuo säännöt kulloinkin ovat, riippuu kuulijan kulttuurillisesta sijoittautuneisuudesta. Ovi on pidettävä auki myös sille mahdollisuudelle, että jotkut kuuntelijat yhteensulautuvat mukana laulamisen keinoin esimerkiksi oopperalaulajan ääni-ilmaisuun[66]. Itse koen hyvin vieraaksi sen ajatuksen, että pyrkisin laulamaan oopperalaulajien mukana. Heidän laulutyylinsä

[66] Tässä yhteydessä on jälleen otettava huomioon taiteen vastaanottotavat, joita saatamme noudattaa huomaamatta myös kuunnellessamme musiikkia yksin kotona: oopperalaulajan esitykseen ei pidetä tapana yhtyä.

on niin kaukana ihmisen jokapäiväisestä puheesta, jonka koen hallitsevani laulamista paremmin. Matalan, puheenkaltaisen narinansa ansiosta Tricky on toiminut minulle oivana samaistumispintana: en ole laulaja, ja äänialani rajat tulevat hyvin nopeasti vastaan etenkin ylärekisteriin mentäessä. Niinpä hakeudun privaateissa hoilaustuokioissani ylärekisterin sijasta kohti alarekisteriä. Trickyn levyn soidessa olen joskus kokenut pääseväni yhtä matalaan rekisteriin kuin idolinikin (mikä voi olla harhaa).

Falck (1996, 27) on todennut, että akustinen peili voi rikkoontua hetkissä, jolloin ääni-ilmaisu lähestyy huutoa, ”esimerkiksi silloin kun melodia kohoaa sellaiseen rekisteriin, jossa kokija ei enää pysty ’laulamaan’ mukana”. Hän ottaa esimerkiksi juuri oopperan, jossa ”laulumelodiat usein hipovat huutoa tai jopa muuttuvat siksi”. Tässä yhteydessä tiukasti lacanilaiseen viitekehykseen nojaava Falck sanoo, että akustisen peilin rikkoontuminen saa kuulijan kohtaaman reaalisen[67], minkä seurauksena syntyy jouissance. Myös Fornäs sanoo, että reaalinen ”on mahdollista kokea ainoastaan epäsuorasti ruumiillisuuden aiheuttamana perimmäisenä rajallisuutena ja ihmiselämän perustana” (Fornäs 1998, 283). Jouissance-kokemuksesta hän puhuu kuitenkin vasta seuraavan lapsuuden kehityksen kerrostuman – Kristevan semioottisen tason – yhteydessä. Semioottinen on Fornäsin mukaan mahdollista kokea jouissancessa tapahtuvassa (yhteen)sulautumisessa (mts. 283), johon tulkintani mukaan voimme ajautua mukana laulamisen keinoin. Tällöin heijastamme itseämme akustisen peilin avulla. Kuten luvussa 2.6 toin esille, sitoudun tämän tutkielman osalta Fornäsin psykoanalyyttisiin sovelluksiin: regression kautta voimme päästä takaisin varhaiseen kokemusmaailmaan, ja nimenomaan jouissancen tarjoaman yhteensulautumisen (jossa minä ja toinen fuusioituvat toisiinsa) kautta.

Shepherd (1991, 180) on tehnyt kenttätyötä populaarimusiikkia kuuntelevien nuorten tyttöjen keskuudessa. Hänen haastattelemistaan tytöistä kaikilla oli tapana laulaa mieliartistinsa mukana. Shepherdin tekemät haastattelut tuottivat lausumia, joiden voi tulkita viittaavan edellä mainittuun ilmiöön, jossa kuulija yhtyy laulajaan ja hänestä tulee hetkeksi musiikin omistama. Esimerkiksi Cathy-niminen tyttö kuvailee kokemuksiaan näin: ”se [musiikki] tulee osaksi sinua, ja sinä vain, you know, se liikuttaa sinua”. On merkillepantavaa, että kaikki Shepherdin haastattelemat tytöt olivat enemmän tai

[67] Psykoanalyysissa kielen ulkopuolinen on jäsennelty useisiin eri tasoihin – yksi niistä on semioottinen, joka pitää sisällään esiverbaaleja impulsseja. Lacanin reaalisessa on kyse Kristevan semioottista astetta vähemmän kehittyneemmästä tasosta. (Fornäs 1998, 283.) Tämän työn kannalta on olennaista, että kummatkin käsitteet viittaavat olotilaan, jossa subjekti ja objekti eivät ole eriytyneet. Niinpä tämän kirjoituksen puitteissa niiden viittauskenttiä voi pitää yhteneväisinä.

vähemmän tietoisia musiikin omistavasta luonteesta – esimerkiksi siitä, ettei musiikkia vain kuulla, vaan myös tunnetaan värähtelyinä kehossa (mts. 179). Shepherdin (mts. 184) mukaan juuri musiikin omistava luonne voi eheyttää yksilöä, joka seikkailee masentavissa, strukturaalisissa syy- ja seuraus-suhteissa. Hänen mukaansa subjektit konstituoivat itsensä ”käyttämällä” musiikkia. Shepherdiä mukaillen voitaisiin myös sanoa, että musiikinkuuntelu tarjoaa pakoreittejä symboliselta tasolta.

Tässä yhteydessä Shepherd ei puhu tarkemmin siitä, miten esimerkiksi musiikinkuuntelu voi käytännössä yhtenäistää subjektia. Tähän liittyen Richard Leppert ja Susan McClary (Leppert & McClary 1987, xiii) ovat puhuneet musiikin rakastajasta, joka pakenee todellisuutta kokeakseen ”autenttisen subjektiivisuuden”. Myöskään he eivät tässä yhteydessä sen tarkemmin analysoi, mitä kaikkea tähän elämykseen liittyy – itse asiassa he jättävät auki myös sen, mitä he tarkoittavat autenttisella subjektiivisuudella. Heidän ajatuksiaan pohtiessa mieleeni tulee, josko tämän yhtenäisyyden kokemuksen juuret piileksivät musiikin kyvyssä viedä meidät varhaiseen elämysmaailmaan. Olennaista olisi tällöin puhuva subjekti–objekti-suhteen tuhoutuminen (mikä voi tapahtua joko kiinnittäessämme huomion ääneen sinänsä tai samaistuessamme voimakkaasti vokalistin ääni-ilmaisuun). Tämä samaistuminen tarjoaa meille häivähdyksen siitä eheyden tunteesta, jonka khora tarjosi meille varhaislapsuudessa. Musiikinkuuntelun voi ajatella tarjoavan meille nautinnollisen kokemuksen, jonka kautta myös halu väliaikaisesti tyydyttyy. Kyseessä on eräänlainen symboliseen järjestykseen sisältyvä pakoreitti, jonka kautta saamme yhteyden traumaan, jonka subjektiksi tuleminen on meille aiheuttanut (ks. Vainikkala 1993, 103). Trauma syntyy, kun menetämme khoran idyllin – kokonaisvaltaisen eheyden tunteen, jossa koemme olevamme yhtä äidin kanssa. Barthes vihjaa tämän kokemuksen liittyvän siihen, mitä Lacan kutsuu reaaliseksi (Vainikkala 1993, 102–105). Reaalinen muodostaa ”välitetyn yhteyden esinarsistisen läsnäolon syviin virtoihin” (Fornäs 1998, 315). Toisin sanoen

> käsite viittaa siihen kielen ominaisuuteen, että se luo yhteyden todellisuuden asiaintiloihin symboleilla, jotka ovat muuta kuin tuo todellisuus. Kieli, symbolinen järjestys, voi tehdä todellisuuden läsnäolevaksi vain poissaolevana. Tämä suhde ei muutu siitä, että kielen voi myös sanoa muodostavan todellisuutta: signifioitu, merkitys, tulee aina signifioijan ja referentin väliin. Tilannetta kuvaa perustavasti Freudin esimerkki lapsesta, joka kätkemis- ja löytämisleikin avulla luo symbolisen suhteen äidin todelliseen läsnäoloon ja poissaoloon ja oppii siten hallitsemaan ahdistuksen. Siinä mielessä reaalinen on trauma, ja tekstin nautinto [jouissance] on myös yhteyttä tuohon trau-

> maan. Ratkeaman aikaansaaminen symboliseen järjestykseen on siis tie tekstin nautintoon [jouissanceen]. (Vainikkala 1993, 103.)

Musiikin ja muiden kulttuurin tuotteiden merkityksellisyyttä ei voi palauttaa semanttiseen sisältöön. ”Määrätietoisen vastenmielisiä” rappareita kuuntelevia nuoria tai saippuaoopperoita kuluttavia naisia ei pidä siis halveksua sen perusteella, että tuotteiden esteettinen kauneus tai semanttinen sisältö saattaa jostain tietystä diskurssista käsin näyttäytyä täysin mitättömältä. (Populaari)kulttuurin tekstien vastaanottamiseen voi liittyä libidonaalisia ja ruumiillisia kokemuksia, joilla on terapeuttinen vaikutus subjektille, joka koettaa korvikeobjektien avulla tyydyttää todellisen objektin (Äidin) puutetta. Ehkäpä tämän halun tyydyttäminen (kokonaisvaltaisen onnen tunteen kokeminen) pelkän semanttisen merkityksen keinoin olisi sula mahdottomuus: toimiihan kieli aina korvikeobjektien (sanojen) kautta ja on siten (lopullisen merkityksen) puutteen määrittämää. Joskus olen ajatellutkin, että kokemissani täydellisen onnen tunteen häivähdyksissä on ollut kyse jostain ruumiillisesta. Ainakin minun on ollut vaikea löytää semanttisia perusteita näille ohimeneville tuntemuksille – kyse ei ole ollut arpavoitosta, tenttimenestyksestä tai mistään muusta symboliselle tasolle kuuluvasta. Symbolisella tasolla liikkuessani itselläni on paha tapa ajatella positiivisten asiantilojen kääntöpuolta, niiden vastamerkitystä. Voin kuulla itseni kysyvän heti arpavoiton jälkeen: *entä jos kadotan rahat?*

Olen kokenut joskus – esimerkiksi seikkaillessani unen ja valveen rajamailla – tietoisuudessani murtumia, jotka olen jälkeenpäin merkillistänyt ”pelkän” olemassa olemisen synnyttämäksi iloksi. Myös musiikinkuuntelu on tarjonnut minulle terapeuttisia tunnetiloja, joita on mahdotonta palauttaa semanttiseen merkitykseen. Tällaisiin tiloihin olen ajautunut esimerkiksi Trickyä kuunnellessani: ensin olen tuntenut itseni voimakkaaksi, sitten lähes ylimieliseksi, kunnes selittämättömästä syystä olen puhjennut itkemään. Näiden mielenailahtelujen jälkeen olen tuntenut itseni tyhjentyneeksi ja tasapainoisemmaksi kuin ennen kuuntelutuokiota. Shepherd ja Wicke (1997, 217) ovatkin sanoneet, että musiikin kautta voimme saada tietää sellaisista maailmamme aspekteista, joihin emme voi saada kosketusta minkään muun välineen kautta[68]. En tiedä, onko tietää-sana paikallaan tässä yhteydessä: itse sanoisin pikemminkin, että musiikin avulla voimme saada yhteyden sellaiseen mielemme kokemuspiiriin (lapsuuden varhaismaa-

[68] Tässä yhteydessä Shepherd ja Wicke (1997, 217) kyseenalaistavat jopa perinteisen suhteen kielen ja musiikin sekä tietoisuuden ja tiedostamattoman välillä. He esittävät, että tietoisuuden piiriin voi kuulua myös ei-verbalisoitu aines.

ilmaan), johon emme muun taiteen avulla välttämättä pääse. Psykoanalyytikko näkisi minussa ehkä freudilaisen lapsen, ”joka kätkemis- ja löytämisleikin avulla loi symbolisen suhteen äidin todelliseen läsnäoloon ja poissaoloon ja oppi siten hallitsemaan ahdistuksen” (Vainikkala 1993, 103). Trickyn tuottaman jouissancen avulla sain yhteyden subjektiksi tulemisen aiheuttamaan traumaan.

5.2 Identiteetin kyseenalaistaminen

> – – kierrät siellä – missä aikaisemmin kiersi mun veri – kierrät siellä. olen itkenyt, kun olet laulanut olemalla vain sinä, siellä missä tuhat mua uhattuna huutaa sua – valmiina mihin ikinä – mihin tahansa – mihin vaan. – – (Pentikäinen 2005, 78.)

Fornäsin (1998, 258) mukaan median kautta välittyvillä teksteillä on yhä keskeisempi osuus ”yksilöllisen identititeetin” muotoutumisessa. Hänen mukaansa musiikki, elokuva tai romaani saattaa antaa virikkeen identiteetin pohtimiseen. Kyseessä ei välttämättä aina ole verbalisoitu ja rationalisoitu identiteetin peilaaminen, mutta toisinaan kyse voi olla myös tietoisesta reflektiosta. Minulle Trickyn ääni-ilmaisuun samaistuminen on toiminut yhtenä impulssina alkaa pohtia identiteettini rakentumista. Cubittiin pohjaten lähden siitä, että vokalistin ilmaisuun samaistuminen voi tarjota meille nautinnon kokemuksia, joiden syntymistä sosiaalinen tietoisuutemme pyrkii estämään. Voimme esimerkiksi samaistua vastakkaista sukupuolta olevan artistin lauluääneen. (Cubitt 2000, 156.) Tässä mielessä ääni-ilmaisuun samaistuminen toimii kuin uni: se avaa jonkinlaisen yhteyden tiedostamattomaan. Kyseessä voi olla vapauttava, mutta myös identiteettiämme hetkeksi hajauttava elämys. Nautinnon kokemuksesta ”hereille” havahtuessamme saatamme kiusata itseämme ahdistavilla syytöksillä. Itsesyytökset saattavat kummuta epämääräisistä kokemuksista, joista emme tahdo saada otetta verbaalisin keinoin (juuri tätä on semanttisen merkityksen ylijäämä): ”se, mitä kielisysteemi tekee mahdolliseksi kielenkäyttäjälle ilmaista, on kaukana siitä, mitä hän todella *tuntee*” (Cobley & Jansz 1999, 76). Olenkin vajonnut toisinaan ”intensiiviseen itsetarkasteluun” (Fornäs 1998, 336), joka lopulta on tehnyt minut turhautuneeksi. Olen piinannut epätietoisena itseäni kysymyksillä: *Luulinko hetken aikaa itseäni Björkiksi? Jos luulin, sainko kosketuksen johonkin todelliseen minuuteni ulottuvuuteen? Lacaninhan mukaan todellinen minämme sijaitsee siellä, missä emme ajattele.* Toimintani on ollut absurdia: pii-

nallisella introspektiolla olen pyrkinyt pääsemään käsiksi kielen avulla esikielellisiin kokemuksiin (ks. Välimäki 2002, 28).

Jouissance-elämyksen tiedostamaton luonne aiheuttaa paitsi sen, että kokemuksen mahdollinen tiedostaminen tapahtuu aina jälkikäteen, myös sen, ettei jouissancea voi lähteä tietoisesti etsimään musiikista. Tämä olisi tuhoon tuomittu yritys. Trickyn kohdalla jouissancen tietoiseen metsästämiseen on suuri houkutus. Journalistisia kirjoituksia (myyttejä) lukeneena tiedän, että tuon objektin takana piilee toinen, Bristolin slummeissa kasvanut musta orpo nimeltään Adrian Thaws. Hänen äitinsä tappoi itsensä pojan ollessa 4-vuotias. Lehtiartikkeleiden mukaan Thaws on kärsinyt myös väärän ruokavalion aiheuttamista mielenterveysoireista (sic), astmasta ja huumeriippuvuudesta. (Niemi 1995, 37, Talvio 2001, 43.) Tricky on nähty vakaat identiteetit kyseenalaistavana persoonana, jolla on taipumus päästää ”id ulos leikkimään” (Reynolds 1998, 328)[69]. Kaikki nämä tiedot ohjaavat lukutapaani. Kuuntelen Trickyä myötämielisesti ja kuulen sanoituksissa sekä musiikillisissa aineksissa syvyyttä, johon en vajoa vähemmän dramaattisen biografian omaavien artistien tuotantoon törmätessäni.

Musiikin kuuntelukokemuksen jälkikäteinen eritteleminen on erityisen vaikeaa, sillä kyseessä on taidemuoto, joka on – tiukemmin kuin mikään aisteihimme vaikuttava ilmiö – sidottu aikaan (Shepherd 1991, 20). Voimme vain arvailla: ”olikohan siinä hetkessä jouissancea?” Pyrimme tuottamaan semanttisia merkityksiä elämyksestä, joka voi olla myös täysin kuviteltu; ja vaikka olisimmekin aktuaalisesti kokeneet elämyksen, emme voi varmistua siitä, kuinka tarkasti verbalisointimme kuvaavat kyseistä kokemusta. Lopulta kyse on aina fiktion tuottamisesta. (Välimäki 2002, 28.) Tämän intensiivisen itsetarkastelun prosessi voi kuitenkin suojata meitä vieteiltä, joita tulisi vastustaa yhteiskunnallisten normien nimissä (Fornäs 1998, 336). Tavallaan kyse on enkulturoitumisesta kulttuuriin yhä uudelleen ja uudelleen.

Jos jouissance-kokemuksessa tapahtuvaa minä–toinen-suhteen hämärtymistä jäsennellään barthesilaisittain, ahdistusta ei synnytä niinkään vastakkaiseen, vaan samaa sukupuolta olevan henkilön ääni-ilmaisuun samaistuminen. Kysyn Frithin (1996, 195) hengessä: miten on mahdollista, että miespuolisena kuuntelijana joudun Trickyn viettelemäksi? Pidänkö Trickyn kehon läsnäolon kautta välittyviä ääniä eroottisina? Psykoanalyysin näkökulmasta ääni on aina halun kohde (Barthes 1985, 279–280). Mutta voiko ääni sinällään olla eroottisen halun kohde? Pidänkö itse asiassa eroottisena

[69] Freud tarkoittaa termillä id (se) tiedostamatonta (mm. Koskela & Rojola 1997, 88).

esittäjän koko kehoa, johon kehon läsnäolon kautta välittyvät äänet viittaavat? Genolauluhan ”työntää esiin” tietoisuuden (symbolisen tason) torjumat halun ja seksuaalisuuden ainekset: ”se on tiedostamattoman kepposten ja ruumiillisuudesta kumpuavan haluamisen työskentelyä lauluäänessä” (Välimäki 2003, 32). Genoteksti on alue, ”jossa vietit pitävät hallussaan merkkejä” (Kristeva, Barthesin 1993b, 180 mukaan). *Ehkä olen kuullut Trickyn äänenvärissä (joka on yhtä aikaa hauras ja karhea) jotakin kiihottavan vierasta: jotakin, joka edustaa valkoiselle, terveellistä elämää viettävälle heteromiehelle monenkertaista toiseutta (mies + musta + ganjan kärhistämä ääni). Jos näin on, Minä – valkoinen heteromiehen identiteettiin samaistunut ja sitä konstituoinut yksilö – en ole pysynyt kulttuurini (plaisir) rajojen sisällä.*

Trickyn tarjoamissa kuuntelukokemuksissa olen eittämättä menettänyt kehoni hallinnan (josta selittämätön itkunpurkaus on vain yksi esimerkki). Voidaan ajatella, että myös itsetietoisuuden objektini on lipsunut käsistäni (ks. luku 2.2). Olen hetken aikaa ollut sosiaalisen kontrollin – ”jossa miehet hallitsevat – – toisiaan ja itseään” (Foucault 2000, 233) – tavoittamattomissa. Kuuntelukokemuksissani semioottisen tason määrittämä ”biologinen ruumis” (Silverman 1988, 44) on dominoinut symbolisen tason määrittämää ”sosiaalista ruumista” (mp.). Tällöin en ole asettunut positioon, jossa olisin omaksunut jonkin identiteetin. Merkityksen tuottaminenhan vaatii aina puhuvaa subjektiutta, edes löyhän merkitsijä–merkitty tai minä–toinen-suhteen synnyttämistä (esimerkiksi valkoinen heteromies). Kyse oli symbolisen järjestyksen luhistumisesta. Valkoinen, terveellisesti elävä heteromies kohtasi oman toiseutensa. Kuulin Trickyn äänessä mustan miehen soundin, joka syntyy, kun (huumeista) herkistynyt esittäjä antautuu merkitsijöiden virran vietäväksi. Hän vietteli minut äänellään, kerta toisensa jälkeen. *Oli yhtä aikaa nautinnollista ja ahdistavaa tuntea tämä toisen ruumiista peräisin oleva hyväilevän karhea ääni sisälläni: ääni, johon minun oli pakko välillä yhtyä, jolloin luulin sen tulevan minusta.*

Näiden kokemusten jälkitilassa tunsin jotain samaa kuin aamuisin, kun olen unissani seikkaillut soveliaisuuden tuolla puolen. Nämä unet voivat tuntua aamulla paitsi ahdistavilta, myös tietyllä tapaa energisoivilta. Olen silloin tällöin yrittänyt verbalisoida tätä kulttuurin rajojen ylittänyttä kokemusta. Olen kuitenkin aina päätynyt umpikujaan: tunsin jotain, jota on mahdotonta nimetä. Kategorioiden rikkoutuminen (luonto–kulttuuri, hetero–homo), merkityksen häilyvyys ja minän ja ei-minän rajojen liukeneminen on aina paitsi nautinnollista, myös ahdistavaa – minä tuntuu ikään kuin likaantuneelta (ks. Fiske 1989, 99). Jouissance-kokemuksista kimmokkeensa saaneiden poh-

diskelujen tuloksena voi olla hienoinen minäkuvan säröytyminen. Vaikka musiikki voi tarjota meille hetkellisiä eheyden kokemuksia, täyttä läsnäoloa, musiikkikokemukset voivat johtaa myös identiteetin hajautumiseen. Yritykset palauttaa ruumiilliset kokemukset sosiaalisen järjestyksen piiriin aiheuttavat yleensä jonkinlaisen ”skandaalin” (ks. (Fiske 1989, 56) – jos ei muualla, niin kokijan ajatusmaailmassa. Ahdistusta voi synnyttää jo tieto siitä, että miesten regressiokokemukset kytketään ”usein heidän tukahdutettuun ’naiselliseen’ puoleensa”. Kytkös on peräisin ajattelumallista, jossa naiseus ja läheiset suhteet toiseen yksilöön nähdään olevan sidoksissa toisiinsa. Oman miehisyyden saattaa kyseenalaiseksi myös Shepherdin (1991, 178) näkemys siitä, että privaatissa tapahtuva yksinlaulaminen on erityisesti nuorten tyttöjen tapa vahvistaa omaa identiteettiään ja hylätä maskuliininen identiteetti, jonka omaksuminen on heille mahdotonta. Laulaminen, joka tapahtuu pelkän kehon avulla, tarjoaa heille instrumentin maailmassa (ks. luvun 3.6 ajatuksia kyborgista), jossa miehisyys nähdään ei-orgaanisen teknologian piiriin kuuluvaksi. Ideologian koneistot saavat pojat tyttöjä innokkaammin tarttumaan tietokoneisiin, rumpuihin ja rumpukoneisiin. (ks. Shepherd 1991, 178–179.)

Skandaalin kokeneen subjektin täytyy luoda uudelleen nahkansa. Tämä tapahtuu erilaisten toisille ja itselle kerrottujen narratiivien kautta. Ihmiset pystyvät elämään identiteettinsä kanssa, vaikka tietävätkin sen olevan osittain fiktiota (Hall 1999). Ehkä identiteetin fiktiivisimpiä puolia edustavat juuri semioottisten virtausten verbalisoinnit. Näitä tuntemuksia on paitsi mahdotonta täysin hallita, myös mahdotonta sanallistaa. Voin vain arvailla: Onko Tricky äänellään kenties tarjonnut minulle groteskin kehon, joka on toiminut paitsi samaistumispintana, myös alueena, jota pitkin tiedostamattomaan tukahdutetut homoeroottiset haluni ovat voineet vaeltaa? Kyseessä on minulle kartoittamaton alue (mauttomasti ilmaistuna eräänlainen ”musta Afrikka”), johon tietoinen minäni eli se joka koen olevani, ei milloinkaan tieten tahtoen halua hakeutua. Juuri genolaulun elementit voivat herättää halun ja sukupuolivietit, jotka kieli ja rationaalinen ajattelu ovat tukahduttaneet (Välimäki 2005, 309). Jos tietoiselta minältäni kysyttäisiin, miksi olet kuunnellut Trickyä, hän vastaisi: ”olen halunnut nauttia hyvästä musiikista ja analysoida kiintoisaa tutkimuskohdetta”. Mutta jos kykenisin luomaan suoran yhteyden tiedostamattomaani, minkälaiseksi vastaus sitten muodostuisi? Olenko musiikkia kuunnellessani käyttäytynyt kuin tiedemies, joka kokee katselevansa miesvartaloita puhtaasti tieteellisin perustein? Hän terävöittää tutkivan katseensa, koska haluaa tietää. Tämän aktin voi kuitenkin nähdä myös eräänlaisena voyeuristisen katseen jalostamisena; katsoessaan analyyttisen tarkasti miesvartaloita, miespuolinen tutkija voi

kokea myös homoeroottista nautintoa, jota hänen tietoinen minänsä pyrkii tukahduttamaan. (Fiske 1989, 87–88, Morse 1983, 57.) Lauluäänen ilmaisevuutta analysoidessaan Marko Aho (2005, 91) kutsuu Olavi Virran esityksen vaikutusta kuulijaan hyvin intiimiksi. Tulkitsen myös Ahon jättävän oven auki piilevän homoeroottisen nautinnon mahdollisuudelle: ”Herännyt halu ei silti kohdistu juuri Virran ruumiiseen, vaikka tietysti niinkin voi olla”.[70]

Juuri kontrolloimaton musiikkikokemus muodostaa uhan miehisyydelle ja rationaaliteetille. On epämiehistä olla naitavana: kuuntelukokemuksen jouissancesta puhuminen synnyttää mielikuvan aistillisen nautinnon passiivisesta[71] vastaanottamisesta (Maus 1993, 272–273, Leppänen 2002, 14), mikä on perinteisesti nähty naisellisena (mts. 14). Musiikintutkijoiden pyrkimys vastustaa uhkaa – piilevää naisellisuuttaan – on näkynyt analyyseissa, joissa on keskitytty rytmin ja äänenkorkeuden analyyseihin. Äänenväri – kontrolloimattomia kokemuksia aiheuttava ja hankalasti analysoitava elementti – on jätetty analyysin ulkopuolelle (ks. Shepherd 1991, 159–160). Tutkijat ovat myös harvoin esittäneet itsensä jouissancea kokevina kuulijoina (poikkeuksena esimerkiksi Cubitt). Shepherd ja Wicke (ks. 1997, 167) ovat esittäneet, että ainakin länsimaisen kulttuurin kontekstissa äänenvärin voi nähdä edustavan ”sydäntä”, sisäistä tunnemaailmaa. Sisäisen maailman vastapuolta edustaa ulkoinen, visualisointien maailma, jonne ”pään” tuotokset, kuten lauseopilliset rakenteet kuuluvat. Se on myös paikka, jossa kognitio edeltää affektia. Shepherdin ja Wicken esittämä kahtiajako vaikuttaa perustellulta. Länsimaisen tieteellisen debatin tukena ovat usein visualisoinnit. Rytmi ja melodia on ollut helpompi pelkistää visuaalisiksi esityksiksi, esimerkiksi syntaktisiksi rakennekaavoiksi. Myös äänenvärin visualisointeja (esimerkiksi sonogrammien muodossa) on alettu tehdä tietotekniikan turvin. Äänenväri on ilmiönä on kuitenkin niin kompleksinen, että sitä on hankala pelkistää esimerkiksi mielekkäiksi nuotinnoksiksi[72] tai so-

[70] Tekstuaalisessa kontekstissaan kielellisen eleen voi tulkita kertovan siitä, kuinka perinteiset käsitykset identiteetistä ja tieteestä ohjaavat edelleen osaa musiikintutkimuksesta: osa tutkijoista ei halua edes hetkeksi väläyttää sellaista mahdollisuutta, että heidän kuuntelukokemuksiinsa voi liittyä epämiehekkäitä aspekteja (”Herännyt halu ei silti kohdistu juuri Virran ruumiiseen”). Vaihtoehtoiset tulkinnat tekstikohdasta ovat tietenkin mahdollisia: Aho voi esimerkiksi viitata sanoilla ”vaikka tietysti niinkin voi olla” omaan tiedostamattomaansa. On merkillepantavaa, että Aho käyttää lauseessa (tiedostaen tai tiedostamattaan) etäistävää 3. persoonaa. Kenen halusta tässä tarkkaan ottaen puhutaan?

[71] Nautinnon kokeminen ei välttämättä ole pelkästään passiivista: kuten olen tuonut ilmi, musiikin kuuntelijahan voi laulaa musiikin mukana aktiivisesti.

[72] Konventionaalisen notaation avulla on vaikea analysoida esimerkiksi jamaikalaisen vokalistin, Buju Bantonin esittämää dancehall-kappaletta. Bantonin esityksien affektiivinen voima ei piile kaksi säveltasoa sisältävissä melodiakuluissa tai lyriikoiden semanttisissa merkityksissä, vaan ennemminkin hänen tuottamassaan mikro-rytmiikassa, kurkkuäänteissä, dramaattisissa äänenväriin ja dynamiikkaan liittyvissä

nogrammianalyyseiksi. Edessä on risteys: on joko kehitettävä äänenvärin visualisointeja tai kehityttävä retoriikkaan uskovana kynäniekkana. Olisiko tutkijan mahdollista käsitellä äänenväriin liittyviä tunnetilojaan kirjoittamalla tekstejä, jotka houkuttelisivat affektin esiin ennen kognitiota? Vai hihitettäisiinkö tämä miehekkään ryhdikkäitä PowerPoint-esityksiä välttelevä akka salista ulos runopäiväkirjoineen? Fornäs (1998, 336) kehottaa olemaan toisinaan vähemmän refleksiivinen: ”tietyissä tiloissa ja tilanteissa voi olla hyvä vapautua näistä pakottavista vaatimuksista ilmaista itseään ilman, että välittömästi tarkkailee omaa esiintymistään”. Vaikka Fornäs puhuu esiintymisestä – joka implikoi yleisön olemassaoloa – näitä ajatuksia voisi soveltaa myös eläytyviin kuuntelukokemuksiin, joita harjoitetaan usein yksin tai lähimmäisten seurassa. Ja miksei näitä myöhäismodernin nuoren metodeja voisi kokeilla myös musiikintutkimuksessakin ja välttyä näin lukkiutumasta miehisyyteen, aikuisuuteen ja ”rationaalisiin” tutkimuskohteisiin. Näiden kuuntelukokemusten avulla saattaisi syntyä aineistoa, jotka puolestaan tuottaisivat mielenkiintoisia ”etnomusikologisia introspektioita”. Musiikin kuuntelukokemus, kuten mikä tahansa (esteettinen) elämys on henkisen hyvinvoinnin takaamiseksi syytä pitää puhtaana liiallisesta itsetarkkailusta, jotta vierailut kielentakaisessa ovat mahdollisia. Vaikka ne voivat johtaa turhautuneisuuteen ja ahdistuneisuuteen, pieni loma ”itsestä” – siitä identiteetistä, jonka yhä uudelleen ”jäädytämme” kelvataksemme yliminälle (kulttuurille) – on usein vapauttavaa. Itse asiassa voimme näiden kokemusten avulla päästä kohti laajempaa (itse)tietoisuutta. Identiteetin pohdiskelu ei välttämättä johda aidon ja alkuperäisen minän löytämiseen: sen sijaan se voi saada meidät myöntämään, että jokainen identiteetti on keinotekoisesti ”jäädytetty” (Fornäs 1998, 282). Identiteetin on aina mahdollista *sulaa* esimerkiksi jouissancessa tapahtuvan yhteensulautumisen kautta. Tämän tunnustaminen voi johtaa huolettomampaan elämänasenteeseen; yksilö voi tulla aikaisempaa rohkeammaksi heittäytymään erilaisiin identiteettipeleihin ja ottamaan ”t(r)anssiaskeleita” (Ihanus 1995, 9) myöhäismodernissa kimaltelevien peilien edessä.

---

variaatioissa sekä muissa hankalasti nuotinnokseen ja verbalisointiin palautettavissa elementeissä. (Manuel 2001, 159.)

6 LOPUKSI

Jouissance ja genolaulu -käsitteiden käyttäminen tarjoaa yhden mahdollisuuden jäsentää musiikin synnyttämää kokemusta täydestä läsnäolosta. Niidenkin kohdalla kyse on vain sanoista, joiden avulla emme voi ottaa täysin haltuun musiikin tarjoamaa semanttisen merkityksen ylijäämää. Loppujen lopuksi voidaan ajatella, että jouissancella ja genolaululla pyritään viittaamaan yhteen ja samaan ilmiöön: emmehän voi erottaa musiikin elementtejä (genolaulu) niiden vastaanottamisesta (jouissance), ajassa tapahtuvasta ääniaaltojen aistimisesta.

Luvun 3 musiikkianalyysissa oli kyse yhdestä mahdollisesta jäsennyksestä, jonka avulla paikansin sellaisia musiikillisia elementtejä, jotka voivat tarjota kuuntelijalle pääsyn sanojen takaiseen maailmaan. Tarkastelin sitä, miten Tricky hyödyntää tekniikkaa ollakseen enemmän ihminen ja tuodakseen auditiivisin keinoin kehonsa esille. Tällä aktilla hän voi synnyttää murtumia, jotka avaavat kuuntelijalle tien semioottiselle tasolle. Kuulijan huomion ääneen sinänsä voi viedä myös hänen epäortodoksinen ääni-ilmaisunsa, jota esimerkiksi *Tattoo*-kappaleen kohdalla ei voi palauttaa yhteen genreen. Tällainen kategorioiden välissä sijaitseva ilmaisu synnyttää äänen rosoa, joka voi houkutella kuuntelijan semioottiseen sfääriin. *She Said*issa Tricky on tuottanut studiotekniikan avulla ääni-ilmaisua, joka kuten *Tattoo*ssa, kuulostaa kehon läsnäoloon viittaavine äänineen inhimilliseltä. Kehon läsnäoloa intensifioidaan kappaleessa tuplauksilla, mikä saa Trickyn äänenvärin kuulostamaan normaalia ihmisääntä suuremmalta ja täydellisemmältä. Nämä ominaisuudet – toisteisuuden lisäksi – tekevät siitä houkuttelevan mukana laulamista ajatellen. Tässä yhteydessä on muistettava, että mukana laulaminen ei välttämättä ole tietoista: emme koskaan voi olla varmoja, milloin on kyse jouissancesta Barthesin (1990) tarkoittamassa merkityksessä (genolaulun elementit houkuttelevat pelkän äänen tasolle) ja milloin akustisen peilin avulla tapahtuvasta narsistisesta yhteensulautumisesta vokalistiin. Kuten luvussa 3.10 esitin, *She Said*in kaiutettu ja toisteinen vokaaliraita synnyttää myös musiikin sisäisen akustisen peilin, joka ympäröi kuulijan ”äänelliseen vaippaan” (Anzieu 1979). Voidaan ajatella, että kuulija liikkuu äänen tasolla saavuttaen tunteen täydestä läsnäolosta ilman mukana laulamista.

Kuten olen tuonut esille, tällä kokemuksella voi olla terapeuttisia vaikutuksia. Kokemus pohjautuu ”varhaisimman lapsuuden muistijälkiin” eli aikaan ennen isän väliintuloa. Tuolloin lapsi ei ole vielä läpikäynyt lacanilaista peilivaihetta, eikä siten ole

vielä tullut subjektiksi. Kun yksilö sitten lopulta omaksuu kielen (eli ryhtyy liikkumaan symbolisella tasolla), musiikinkuuntelusta voi tulla yksi väliaikaisen regression väline, jonka avulla pääsemme semioottiselle tasolle. Musiikinkuuntelu voi tarjota auditiivisen kohdun, illuusion khoran idyllistä, jossa elimme vielä äitiimme yhteensulautuneena. Mutta kuten luvussa 5.2 esitin, tämä kokemus – jossa mukana ovat myös tiedostamattomat viettipurkaukset – voi herättää myös tunteen epävakaasta identiteetistä. Musiikin vietäväksi antautunut keho joutuu ikään kuin muukalaisen, toisen hyökkäyksen kohteeksi. Jouissance-kokemuksen jälkeen oma keho voi tuntua eräällä tavalla likaantuneelta.

Musiikilla on kyky synnyttää nautintoa, joka muistuttaa seksuaalista nautintoa. Vaikka emme aktuaalisesti olekaan fyysisessä kanssakäymisessä esittäjän kanssa, musiikin avulla voimme paeta semanttista merkitystä, identiteettiä ja tiputtaa itsetietoisuuden objektin käsistämme. Kuunteleminen voi kiidättää meidät tietoisuutemme tuolle puolen, jossa tukahdutettu viettienergia voi ottaa meistä hetkeksi vallan. En väitä, että jouissanceen aina liittyy tällaisia kokemuksia. Mutta koska jouissancessa on kysymys tiedostamattomasta aistinautinnosta, kuuntelija voi projisoida jouissancen hetkeen periaatteessa mitä tahansa. Pyrimme tuottamaan semanttisia merkityksiä tästä elämyksestä, joka voi olla myös täysin kuviteltu. Vaikka olisimmekin aktuaalisesti kokeneet elämyksen, emme voi koskaan varmistua siitä, kuinka eksaktisti verbalisointimme tavoittavat kyseisen kokemuksen. Juuri tästä syntyy jälkikäteinen ahdistus. Kun nautinnon lähteenä on miesvokalisti, voi hetero-identiteettiin samaistunut mieskuuntelija vain kysyä itseltään: ”Missä nyt mennään?”.

Painotan vielä, että musiikinkuuntelussa on kyse alituisesta huomion kohdistumisesta tasolta toiselle. Musiikinkuuntelu ei ole jatkuvaa kiemurtelua jouissance-nautinnossa, vaan myös lyriikoiden annista nauttimista. Esimerkiksi rap-lyriikat – jotka usein ovat hyvin runsassanaisia – voivat sisältää monia semanttisesti puoleensavetäviä aineksia, joiden vastaanottaminen vaatii tietoista kuuntelua: lyriikat voivat sisältää esimerkiksi novellimaisia juonirakenteita ja poliittisia teemoja[73]. On kuitenkin muistettava, että merkitysten syntyyn osallistuvat sekä feno- että genolaulun ainekset. Semioottiset prosessit ovat aina taustavaikuttajina symbolisella tasolla liikuttaessa.

[73] Rap voi todellakin olla tiedon valtaväylä. Sitä on käytetty jopa kouluissa lukutaidon, kirjoituksen ja mustien historian opetuksessa (Shusterman 1997, 148). Ja onpa newyorkilainen radio-dj Gary Bird kehittänyt rapiin tukeutuvan kirjallisuusohjelman (ks. Toop 2000, 45).

Mielenkiintoista olisi yhdistää semioottisen ja symbolisen tason merkitysten tutkiminen. Trickyn ääni-ilmaisu ja lyriikat tarjoavat tähän kiinnostavaa aineistoa. Esimerkiksi *Money Greedy* -kappaleessa Tricky sammuttaa ”I trust you over all” -fraasin toistuvasti voimakkaaseen narinaan: äänihuulten liike hidastuu hidastumistaan, kunnes loppuu kokonaan yhdessä ääntä muodostavan uloshengitysilman kanssa. Rento narina voi kertoa paljon vokalistin asenteesta, jonka voi tulkita kyseisen kappaleen kohdalla olevan esimerkiksi ”cool”.[74] Pohdinnan arvoinen kysymys on, minkä tyyppisiä merkityksiä tämänkaltaisen ilmaisun ja lyriikoiden liitolla yritetään tarjota kuuntelijalle? Tällaisessa analyysissa olisi kiintoisaa ottaa mukaan myös artistin mediakuva: esimerkiksi haastattelujen tarjoamat sekundaaritekstit, joita kuulijat hyödyntävät merkityksiä tuottaessaan.

Uskon myös instrumentaalimusiikin kykyyn tuottaa jouissancea. Barthesin mukaan kokemus jouissancesta voi aktuaalistua myös silloin, kun teksti on täynnä diskurssien (genrejen) moninaisuutta ja heterogeenisyyttä (Vainikkala 1993, 102). Tällaisessa tekstissä merkitsijän ja merkityn suhdetta häiritään ja kerronnallinen jatkuvuus riistetään. (ks. mts. 91–92.) Ranskalaisen korkeakirjallisuuden kontekstissa Barthes (1993, 66) kirjoittaa: ”lävitseni kulkivat sanat, pienet syntagmat, fraasien palapeli, eikä *yhtään lausetta muodostunut*”. Itse näen pilkahduksen jouissancea myös siinä hetkessä, jolloin vielä oppimaton kuuntelija joutuu heterogeenisen äänimassan huuhtomaksi. Kuuntelija todennäköisesti lakkaa kiinnittämästä huomiota ilmaisuun eli fenotekstin aineksiin ja suuntaa huomionsa ajoittain pelkästään merkin materiaaliseen tasoon.

Esimerkiksi trip- ja hiphop tarjoavat mielenkiintoista, genreistä kirjavaa aineistoa analyysia varten. Näissä genreissä käytettävä samplaustekniikka on ollut usealle artistille houkutin luoda kappaleita, joissa rinnastetaan elementtejä genreistä, jotka eivät ole kohdanneet musiikinhistoriassa koskaan aikaisemmin. Kun kuuntelija kohtaa ne ensimmäistä kertaa, voidaan olettaa, että teksti on otollinen barthesilaiselle nautinnolle. Kappaleissa voivat todellakin kohdata moninaiset, keskenään ristiriitaisilta tuntuvat genret; esimerkiksi hiphop-artisti Afrika Bambaata on fuusioinut calypsoa, eurooppalaista ja japanilaista elektronista musiikkia, Beethovenin viidettä sinfoniaa sekä Mountainille sukua olevia rockyhtyeitä (Toop 2000, 105). Tällaisten fuusioiden kuuntelukokemus tuskin pysyttäytyy aina kulttuurin koodien mukaisen mielihyväkokemuksen alueella. Shustermanin (1997, 170) mukaan juuri samplaaminen on ”rapin radikaalein ulkoinen innovaatio”. Hän näkee genren innovatiivisuuden piilevän rappaamisen sijasta

[74] Kiitän näistä huomioista FM Anne Tarvaista.

samplaustekniikan mahdollistamissa muodollisissa kokeiluissa. Fragmentaarisuudellaan ne kyseenalaistavat taideteoksiin perinteisesti liitetyt omaperäisyyden, koskemattomuuden ja ykseyden ihanteet (mts. 138–139.)

Myös triphop-artisti DJ-Shadow'in tuotokset häikäisevät genrejen kirjollaan. Hänen työnsä näyttäytyy genrejen dekonstruointina: koodien, fraasien ja merkitsijöiden punoksena, "jonka keskelle subjekti asettuu ja jossa se liukenee kuin hämähäkki, joka liuottaa itsensä omaan verkkoonsa" (Barthes 1993b, 181). Hiphop-historioitsija David Toop on luonnehtinut DJ Shadow'in 20-minuuttista kappaletta *In/Flux* lähes muodottomaksi: raita sisältää epäyhtenäisesti toisiinsa rinnastettuja rumpuluuppeja, runonlausuntaa: tunnelma on kuin 1970-luvun hiphop-jameissa (Toop 2000, xxix). Mutta näinkään fragmentaarinen fuusio ei välttämättä häiritse kuuntelijaa, sillä hän saattaa kokea jotain, joka muistuttaa häntä jostain hyvin varhaisesta.

LÄHTEET

Kirjallisuus

ABBATE, CAROLYN 1991. *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century.* Princeton (N. J.): Princeton University Press.

AHO, MARKO 2005. Laulu Irenelle. Olavi Virta, eleet ja tulkinta. Teoksessa (toim.) Teoksessa (toim.) Markus Mantere & Antti-Ville Kärjä *Etnomusikologian vuosikirja.* Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 72–93.

AHONEN, LAURA 2003. Valokeilassa ja lavan takana. Populaarimusiikin näkyvä ja näkymätön tekijyys. *Musiikin suunta* 4/2003. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 40–49.

ANZIEU, DIDIER 1979. The Sound Image of the Self. *International Review of Psycho-Analysis* 6. London, 23–36.

BAHTIN, MIHAIL 1984. *Rabelais and His World.* Bloomington: Indiana University Press.

BARTHES, ROLAND 1985. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation.* Oxford: Blackwell.

BARTHES, ROLAND 1985b. *The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980.* London: Cape.

BARTHES, ROLAND 1990. The Grain Of The Voice. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop, and the Written Word.* London: Routledge, 293–300.

BARTHES, ROLAND 1993. *Tekstin hurma.* Tampere: Vastapaino.

BARTHES, ROLAND 1993b. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä.* Tampere: Vastapaino.

BERGER, ARTHUR ASA 1992. *Popular Culture Genres. Theories and Texts.* Foundations of Popular Culture, Vol.2 Newbury Park: Sage.

BLOMBERG, ESA & LEPOLUOTO, ARI 1993. *Audiokirja. Audiotekniikkaa ammattilaisille ja kehittyneille harrastajille.* Espoo: Tapiolan Viestintäsuunnittelu Oy.

BURSTON, JONATHAN 1998. Theatre space as virtual place: audio technology, the reconfigured singing body, and the megamusical. *Popular Music* Vol. 17/2. New York: Cambridge University Press, 205–218.

CARPENTER, EDMUND & MCLUHAN, MARSHALL 1966. Acoustic Space. Teoksessa Carpenter & McLuhan (toim.) 1966, 65–70.

CARPENTER, EDMUND & MCLUHAN, MARSHALL (TOIM.) 1966. *Explorations in Communication. An Anthology.* Boston: Beacon Press.

COBLEY, PAUL & JANSZ, LITZA 1999. *Semiotiikka vasta-alkaville ja edistyville.* Helsinki: Jalava.

COOPER, SEAN, 2001. Trip-Hop. Teoksessa Vladimir Bogdanov, John Bush, Stephen Thomas Erlewine & Chris Woodstra (eds.) *All Music Guide to Electronica. The Definitive Guide to Electronic Music.* San Francisco: Backbeat Books, 640–642.

CORBETT, JOHN 1990. Free, Single and Disengaged. Listening Pleasure and the Popular Music Object. *October* 54/1990. Cambridge: MIT Press, 79–101.

CURWEN, TREVOR 2001. Studio Sessions Part 1. Delay. *Future Music*, July 2001. Bath: Future Publishing, 114–118.

CUBITT, SEAN 2000. 'Maybellene': Meaning and the Listening Subject. Teoksessa Richard Middleton (toim.) *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music.* Oxford New York: Oxford University Press, 141–159.

DELEUZE, GILLES 1992. Mediators. Teoksessa Jonathan Crary & Sandford Kwinter (eds.) *Incorporations.* New York: Zone, 280–295.

DROIT, ROGER-POL 2002. *Kuori omena päässäsi. 101 arjen filosofista harjoitusta.* Helsinki: Tammi.

DUNN, LESLIE C. & JONES, NANCY A. 1994. *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture.* Cambridge: Cambridge University Press.

FALCK, DANIEL 1996. Nautinnollisia ääniä. Lacanilainen tulkinta Jane Campionin elokuvasta Piano. Teoksessa Pirkko Moisala (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja.* Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 23–43.

FEDER STUART, KARMEL RICHARD L. & POLLOCK, GEORGE H. 1993. *Psychoanalytic Explorations in Music. Second Series.* Madison (Conn.): International Universities Press.

FIORI, UMBERTO 2000. Listening to Peter Gabriel's 'I Have the Touch'. Teoksessa Richard Middleton (ed.) *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music.* Oxford New York: Oxford University Press, 183–191.

FISKE, JOHN 1987. *Television Culture.* London: Routledge.

FISKE, JOHN 1989. *Understanding Popular Culture.* London: Routledge.

FLITTERMAN-LEWIS, SANDY 1992. Psychoanalysis, Film and Television. Teoksessa Robert C. Allen (ed.) *Channels of Discourse, Television and Contemporary Criticism.* London: Routledge, 203–246.

FORMAN, MURRAY 2000. 'Represent'. Race, space and place in rap music. *Popular Music* Vol. 19 No.1. New York: Cambridge University, 65–90.

FORNÄS, JOHAN 1998. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia.* Tampere: Vastapaino.

FOUCAULT, MICHEL 2000. *Power.* New York: New Press.

FREUD, SIGMUND 2001. The Ego and the Id. Teoksessa *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 19 (1923–1925): The Ego and the Id and Other Works.* London: Vintage, 19–27.

FRITH, SIMON 1987. Towards an aesthetic of popular music. Teoksessa Leppert & McClary 1987, 133–149.

FRITH, SIMON 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music.* Oxford: Oxford University Press.

GLICKMAN, SIMON 1997. Tricky. Teoksessa Sean Pollock (ed.) *Contemporary Musicians.* Vol. 18. Detroit: Gale Research, 219–221.

GOLDBERG, EUGENE L. 1993. The Anlage of Feeling. Its Fate in Form. Teoksessa Stuart Feder, Richard L. Kamel, George H. Pollock (eds.) 1993, 83–90.

GROSSBERG, LAWRENCE 1992. *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture.* New York: Routledge.

HAKKEN, DAVID 1999. *Cyborgs@Cyberspace. An Ethnographer Looks to the Future.* New York: Routledge.

HALL, STUART 1999. *Identiteetti.* Tampere: Vastapaino.

HEINONEN, PAAVO 2005. Kurja englanti! Suomen nuorisomusiikki vieraan kieleen kurimuksessa. *Kaltio* 4/2005. Oulu: Kaltio ry, 200–204.

IHANUS, JUHANI 1995. *Toinen. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteista.* Helsinki: Gaudeamus.

IKONEN, PENTTI & RECHARDT EERO 1994. *Thanatos, häpeä ja muita tutkielmia.* Helsinki: Nuorisopsykoterapia-säätiö.

JONES, ANDY 2004. *The Future Music Guide to Mixing. The Essential Handbook.* Bath: Future Publishing.

JONES, NANCY A. 1994. Music and the maternal voice in Purgatorio XIX. Teoksessa Dunn & Jones 1994, 35–49.

JOWETT, GARTH S. 1992. Johdanto teoksessa Berger 1992, vii–x.

KANTOKORPI, MERVI (TOIM.) 1995. *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija.* Helsingin yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 6, Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

KARLSSON, FRED 1998. *Yleinen kielitiede.* Uudistettu laitos. Helsinki: Yliopistopaino.

KERMAN, JOSEPH 1985. *Contemplating Music. Challenges to Musicology.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

KITWANA, BAKARI 1994. *The Rap on Gangsta Rap. Who Run It? Gangsta Rap and Visions of Black Violence.* Chigago: Third World Press.

KORHONEN, MIKKO 1993. *Kielen synty.* Helsinki: WSOY.

KOSKELA, LASSE & ROJOLA, LEA 1997. *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuudentutkimuksen nykysuuntauksiin.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

KRAMER, LAWRENCE 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge.* Berkeley, CA: University of California Press.

KRAMER, LAWRENCE 1998. *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song.* Cambridge: Cambridge University Press.

KRISTEVA, JULIA 1992. *Muukalaisia itsellemme.* Helsinki: Gaudeamus.

KRISTEVA, JULIA 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993.* Helsinki: Gaudeamus.

KURKELA, KARI 1984. Musiikki sanoin ilmaisemattoman ilmaisijana. *Musiikki* 2/1984. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos, 69–92.

KURKELA, KARI 1994. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynamiikka.* 2., korjattu painos. EST-julkaisusarja/Sibelius-Akatemia, solistinen osasto, esittävän taiteen tutkimusyksikkö; no.1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

KÄRJÄ, ANTTI-VILLE 2000. Genre, historia, identiteetti. *Musiikin suunta* 3/2000. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 100–115.

LACAN, JACQUES 1988. *The Seminar of Jacques Lacan. Book 1. Freud's Papers on Technique 1953–1954.* Cambridge: Cambridge University Press.

LACAN, JACQUES 2002. *Ecrits. A Selection*. New York: W.W. Norton, cop.

LAUKKANEN, ANNE-MARIA & LEINO, TIMO 1999. *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen.* Helsinki: Gaudeamus.

LEHTONEN, KIMMO 1984. Musiikki psykoanalyyttisessa viitekehyksessä. *Psykologia* 5/1984. Helsinki: Suomen psykologinen seura, 330–336.

LEHTONEN, MIKKO 1996. *Merkitysten maailma.* Tampere: Vastapaino.

LEISIÖ, TIMO 1995. Culture, Society, Tradition and Identity. A System-based View on the Concepts. Teoksessa Tarja Hautamäki & Tarja Rautiainen (eds.) *Popular Music Studies in Seven Acts. Conference Proceedings of the Fourth Annual Conference of the Finnish Society for Ethnomusicology (1995).* Tampere: Tampere University, 104–117.

LEPPERT, RICHARD & MCCLARY, SUSAN (EDS.) 1987. *Music and society. The Politics of Composition, Performance and Reception.* Cambridge: Cambridge University Press.

LEPPÄNEN, TARU 2002. Hiljaiset kohteet ja korvaton tutkija. Kuunteleminen musiikkitieteellisesti orientoituneen musiikintutkijan metodina. Teoksessa Antti-

Ville Kärjä (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja.* Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 7–19.

LERAILLEZ, LAURA 1995. Tekstin kohdussa. Julia Kristeva. Teoksessa Kantokorpi (toim.) 1995, 89–133.

MANUEL, PETER 2001. Hakusana 'World popular music' Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 153–166.

MAUS, FRED EVERETT 1993. Masculine Discourse in Music Theory. *Perspectives of New Music* Vol. 31, No. 2. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 264–293.

MCCLARY, SUSAN 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality.* Minnesota: University of Minnesota Press.

MIDDLETON, RICHARD 2001. Hakusana 'Popular music' Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan.

MORSE, MARGARET 1983. Sport on Television. Replay and Display. Teoksessa Ann E. Kaplan (ed.) *Regarding Television. Critical Approaches – An Anthology.* Los Angeles: University Publications of America, 44–66.

MÄKILÄ, SASHA 1998. Äänimaisemat ja äänitystekniikka. Esimerkkitapauksena Tellu Virkkalan Suden Aika. *Musiikin suunta* 2/1998. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 19–21.

NASS, MARTIN L. 1993. The Composer's Experience. Variations on Several Themes. Teoksessa Feder, Karmel, Pollock (eds.) 1993, 21–40.

NEGUS, KEITH 1996. *Popular Music in Theory: An Introduction.* Cambridge: Polity Press.

NIEMINEN, MATTI 2003. Ei ghettoja, ei ees kunnon katuja. Hiphop suomalaisessa kontekstissa. Teoksessa Kimmo Saaristo (toim.) *Hyvää pahaa rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 168–190.

NOY, PINCHAS 1993. How Music Conveys Emotion. Teoksessa Feder, Kamel, Pollock (eds.) 1993, 125–149.

NURMI, OLLI 1998. Balls: Drunkfish. Teoksessa Seppo Bruun, Jukka Lindfors, Santtu Luoto & Markku Salo *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia.* Helsinki: WSOY, 400.

RAUTIAINEN, TARJA 1999. *Musiikkitekstit, kontekstit ja populaarimusiikin tutkimus.* Teoksessa Jarkko Niemi (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja* 11. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 62–72.

RECHARDT, EERO 1984. Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi. *Synteesi* 3/1984. Helsinki: Suomen taidekasvatuksen tutkimusseura, Suomen semiotiikan seura: Suomen estetiikan seura, 83–94.

RECHARDT, EERO 1994. Symbolinen prosessi ja minuus. Teoksessa Ikonen & Rechardt 1994, 213–238.

REYNOLDS, SIMON 1998. *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture.* London: Picador.

ROSE, GILBERT J. 1993. On Form and Feeling in Music. Teoksessa Feder, Kamel, Pollock (eds.) 1993, 63–81.

ROSOLATO, GUY 1974. La voix. Entre corps et langage. Teoksessa *Revue francaise de psychanalyse vol. 38, no. 1.* Paris: Editions PUF, 75–94.

ROSOLATO, GUY 1978. La voix. Entre corps et langage. Teoksessa *La Relation d'inconnu.* France: Gallimard, 31–51.

ROYLE, NICHOLAS 2003. *The Uncanny.* Manchester: Manchester University Press.

SALOMONSSON, BJÖRN 1991. Musikupplevelsen. Psykoanalytiska synpunkter. Teoksessa Hans Reiland & Franziska Ylander (red.) *Psykoanalys och kultur. Uppbrott och reflektioner.* Stockholm: Natur och kultur, 161–174.

SCHULLER, GUNTHER 1968. *Early Jazz. Its Roots and Musical Development.* New York: Oxford University Press.

SCHWARZ, DAVID 1997. *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture.* Durham: Duke University Press.

SHEPHERD, JOHN 1991. *Music As Social Text.* Cambridge: Polity Press.

SHEPHERD, JOHN & WICKE, PETER 1997. *Music and Cultural Theory.* Cornwall: Polity Press.

SHUSTERMAN, RICHARD 1997. *Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistisen filosofian näkökulma estetiikkaan.* Helsinki: Gaudeamus.

SIIVONEN, TIMO 1996. *Kyborgi. Koneen ja ruumiin niveltymisiä subjektissa.* Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, 53. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

SILVERMAN, KAJA 1988. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema.* Bloomington: Indiana University Press, cop.

SPITZ, RENÉ 1974. *Elämän ensimmäinen vuosi.* Jyväskylä: Gummerus.

STERN, DANIEL N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology.* New York: Basic Books.

SUBOTNIK, ROSE ROSENGARD 1991. *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music.* Minneapolis Oxford: University of Minnesota.

TARVAINEN, ANNE 2004. Laulaminen liikkeenä. *Musiikin suunta* 3/2004. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 5–15.

TOOP, DAVID 2000. *Rap Attack. African Rap to Global Hip Hop.* 3. laajennettu painos. London: Serpent's Tail.

VAINIKKALA, ERKKI 1993. Jälkikirjoitus teoksessa Barthes 1993, 91–106.

VEIVO, HARRI 1995. Roland Barthes. Tutkijan vallattomuus. Teoksessa Kantokorpi (toim.) 1995, 51–87.

VESEY, G. N. A. 1967. ”Vision”. *The Encyclopedia of Philosophy.* London: Macmillan, viii. 252–253.

VÄLIMÄKI, SUSANNA 1998. Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma. *Musiikki* 4/1998, Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura, 371–393.

VÄLIMÄKI, SUSANNA 2002. *Psykoanalyyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa l. Psykoanalyyttisen teorian ja musiikkitieteen suhteesta.* Musiikki 4/2002. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura, 5–35.

VÄLIMÄKI, SUSANNA 2003. K. D. Langin vokaalinen *signifiance. Synteesi* 2/2003. Helsinki: Suomen taidekasvatuksen tutkimusseura: Suomen semiotiikan seura: Suomen estetiikan seura, 26–44.

VÄLIMÄKI, SUSANNA 2003b. Psykoanalyysi ja musiikintutkimus. Teoksessa (toim.) Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. *Johdatus musiikintutkimukseen.* Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura, 301–309.

VÄLIMÄKI, SUSANNA 2005. *Subject Strategies in Music. Psychoanalytic Approach to Musical Signification.* Imatra: International Semiotics Institute [Helsinki]: Semiotic Society of Finland.

WALSER, ROBERT 1993. *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music.* Hanover (N.H.) London: Wesleyan University Press: University Press of New England.

Lehtiartikkelit

NIEMI, JUSSI 1995. Paranoiaa ja säväreitä Trickyn seurassa. *Soundi* 8/1995. Tampere: Soundi Oy, 36–38.

RAMSAY, JEAN 2003. Lee 'Scratch' Perry Feat. Mad Professor (Arvostelu keikasta Helsingin Vanhalla Ylioppilastalolla 26.5.2003). *Rumba* 11/2003.

TALVIO, OTTO 2001. Vaikeaa olla Tricky. Triphopin antisankari palaa uuden ruokavalion kera. Helsingin Sanomat *Nyt-liite.* 26/2001. Helsinki: Helsingin Sanomat Oy, 43.

Internetaineisto

JACKSON, TINA 1997. How's Tricks? *Moon-Palace.* <http://www.moonpalace.de/tricky/big97.html> Tarkistettu 13.4.2005

KAHRS, JAY 1998. Mixing Tips for Vocals. *ProRec.* <http://www.prorec.com/prorec/articles.nsf/files/41AE5FECC7D8418D86256675000A3CFD> Tarkistettu 15.2.2006.

MURPHY, JOHN & FORD, JIM 2006. *An Overview of Echo, Reverberation and Other Delay Effects.* <http://www.trueaudio.com/at_echo.htm> Tarkistettu 27.2.2006.

MÄKELÄ, JANNE 1998. Tähti on syttynyt. Kuuluisuuden varhaishistoriaa populaarimusiikissa. *Tieteessä tapahtuu* 8/1998. <http://www.tsv.fi/ttapaht/988/makela.htm> Tarkistettu 15.2.2006.

NORMAN, BROOKE 1998. Tricky Trip-hops at Mandel. *The Chigago Maroon*, Nov. 20, 1998. <http://mab1.uchicago.edu/events/oldshow/1998/tricky/articles.html> Tarkistettu 15.2.2006.

NOVADROPS (NIMIM.) 2003. The TripHop FAQ v1.01. *World of Trip Hop.* <http://www.triphop-music.com/> Tarkistettu 15.2.2006.

ROMANOW, REBECCA 2003. Kielen poispyyhkiminen rockmusiikin globalisoitumisessa. Sigur Ros ja hopelandicin poliittisuus. *Megafoni.* <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=137> Tarkistettu 15.2.2006.

TANNI, MIKKO 2002. *Kyborgit ja humaanit kurinalaiset ruumiit.* <http://www.uta.fi/~mikko.tanni/docs/kyborgi.html> Tarkistettu 15.2.2006.

VANHANEN, JANNE 1997. *Tehty sukupuoli. Judith Butlerin performatiivinen sukupuolen teoria.* <http://www.helsinki.fi/~jjmvanha/butler.htm> Tarkistettu 15.2.2006.

WIKIPEDIA 2006. Hakusana 'Crooning'. <http://en.wikipedia.org/wiki/Crooning> Tarkistettu 23.2.2006.

WIKIPEDIA 2006. Hakusana 'Rapping'. <http://en.wikipedia.org/wiki/Rapping> Tarkistettu 20.2.2006.

WIKIPEDIA 2006. Hakusana 'Toasting'. < http://en.wikipedia.org/wiki/Toasting> Tarkistettu 20.2.2006.

Painamattomat lähteet

MANTERE, MARKUS 2002. *Esseitä musiikintutkimuksen harmaalta alueelta.* Lisensiaatintutkielma, Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.

NYMAN, HEIKKI 1989. *Psycho.* Moniste. Suomen elokuva-arkisto.

TARVAINEN, ANNE 2000. *Jori Hulkkonen kolmannella linjalla. Hulkkosen musiikillisia kognitioita puheessa ja 3rd line -kappaleen kolmessa versiossa.* Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos.

VILJANEN, TAINA 2000. *Jatkumotekniikat ja kyborgihuilistisuus Kaija Saariahon teoksessa Noa Noa huilulle ja elektroniikalle.* Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.

VÄLIMÄKI, SUSANNA 1997. *Musiikki ei-kielellisenä ajatteluna. Psykoanalyyttinen näkökulma musiikin arkaaiseen merkitysmaailmaan.* Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.

Äänitteet

CAVE, NICK & BAD SEEDS 1997. *The Boatman's Call.* Mute/Reprise 46530.

DJ SHADOW 1993. *In/Flux / Hindsight.* Mo Wax MW 014 DJ.

NEARLY GOD (AKA TRICKY) 1996. *Nearly God.* Durban Poison DPCD 1001.

SAARIAHO, KAIJA 1997. *Private Gardens.* Ondine CD ODE906-2.

TRICKY 1995. *Maxinquaye.* 4th & Broadway / Island Records (UK) BRCD 610, 524 089-2.

TRICKY 1996. *Pre-Millennium Tension.* 4th & Broadway BRCD 623 / 524 302-2.

TRICKY 1999. *Juxtapose.* Island Records (US) 314–546 433–2.

TRICKY 2000. *Angels With Dirty Faces.* Island Records (UK)/Polygram CIDX 8071, 524 520-2.

TRICKY 2001. *Blowback.* Anti- 6596-2.

X-RAY SPEX 1977. *Oh Bondage Up Yours! / I Am A Cliche.* Virgin Records (UK) VS 189-12.

Muut lähteet

PENTIKÄINEN, MATTI 2005. *Aavaavaa – lukemattomia lukutaidottomia jonossa luukulla, jolla lukee liike lopetettu lopullisesti = a litmitless lot of illiterates literally in line for a delayed delivery*. Tampere: Katusea Kirjat.

PYTLIK, MARK 2003. *Björk.* Helsinki: Like.

UUSI SIVISTYSSANAKIRJA 1981. Annukka Aikio (toim.) Uusinut Rauni Vornanen. Hakusana 'prosodia'. Helsinki: Otava.