

TAMPEREEN YLIOPISTO

Tomi Gullstén

METALLILLE MENETETYT

Suomalainen hevimusiikki *Soundissa*, *Rumbassa* ja *Suosikissa* 1980-luvulla

Historian pro gradu - tutkielma
Tampere 2013

Tampereen yliopisto

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

GULLSTÈN TOMI: Metallille menetetyt. Suomalainen hevimusiikki *Soundissa*, *Rumbassa* ja *Suosikissa* 1980-luvulla.

Pro gradu -tutkielma, 101 s.

Historia

Marraskuu 2013

Pro gradu-tutkielman tarkoituksena on etsiä syitä siihen, miksi kotimaisen hevimusiikin suosion suurempaa kasvua saatiin Suomessa odottaa aina 1980-luvun loppuun saakka huolimatta siitä, että varsinkin Iso-Britannian uuden aallon heviorkesterit ja yhdysvaltalaiset speed-metalyhtyeet olivat maassa jo aiemmin varsin suosittuja. Esimerkiksi punk-ilmio oli aiemmin rantautunut Suomeen käytännössä samaan aikaan muiden maiden kanssa ja nimenomaan kotimaisin voimin toteutettuna. Varhaisen suomalaisen hevimusiikin vaatimattomaan suosioon vaikuttaneita syitä tutkielmassa lähestytään erittelemällä Suomen historiaan, kulttuuri-ilmapiiriin, -asenteisiin sekä tuon ajan yhteiskunnalliseen tilanteeseen liittyviä tekijöitä, jotka mahdollisesti vaikuttivat hevin kaltaisen populaarikulttuurillisen ilmiön suosioon. Näitä tekijöitä myös verrataan Iso-Britannian ja Yhdysvaltojen tilanteeseen.

Tutkimuksen lähdeaineistona toimivat pääasiassa 1980-luvulla Soundi-, Rumba- ja Suosikki-lehdissä julkaistut suomalaista heviä käsittelevät artikkelit, haastattelut ja levyarvostelut, joista diskurssianalyysiä soveltaen pyritään löytämään, erottelemaan ja analysoimaan niissä esiintyviä ilmaisutapoja ja tendenssejä, sekä niistä mahdollisesti välittyvää asenneilmapiiriä. Edellä mainittuja tarkastellaan tutkielmassa sekä muusikoiden että toimittajien kautta. Eriteltyjen diskurssien pohjalta rakennetaan eräänlainen juonirakenne niistä asenteista ja asennemuutoksista, jotka tuon ajan kirjoituksista on löydettävissä. Tuo juonirakenne yhdessä historiallisen ja kulttuurillisen kehyksen kanssa mahdollistaa Suomen hevin suosioon vaikuttaneiden erityispiirteiden erittelyn.

Tutkimuksen perusteella varhaisen suomalaisen hevin suosioon mahdollisesti negatiivisesti vaikuttaneita tekijöitä oli useita. Hevimetallilla sen klassisessa merkityksessä oli 1980-luvulle tultaessa äärimmäisen huono maine oikeastaan kaikkialla, ei pelkästään Suomessa. Punk-villityksen jälkeisenä aikana se ei yksinkertaisesti tuntunut tarjoavan minkäänlaista relevanttia sisältöä, vaan sitä pidettiin tyhjämpäiväisenä, sisällöttömänä ja naiivina musiikkina. Siinä missä raskaampi musiikillinen ilmaisu sai Britanniassa ja Yhdysvalloissa uusia muotoja, luottivat varhaisimmat suomalaiset heviyhtyeet yhä perinteiseen heviestetiikkaan, johon esimerkiksi mystiikka ja teatraalisuus liittyivät oleellisesti. Kun esimerkiksi uuden aallon britannialaisyhtyeiden musiikki nähtiin uudenlaisena protestina maailmalla päätään nostavaa konservatiivisuutta vastaan, saatettiin klassinen hevi kaikessa muuttumattomuudessaan nähdä jopa noiden arvojen ylläpitäjänä.

Toisaalta myös Suomen yhteiskunnallinen ja kulttuurillinen ilmapiiri erosi oleellisesti vertailukohtina olleista Iso-Britanniasta ja Yhdysvalloista. 1970-luvun lama kosketti toki Suomeakin, mutta sen vaikutukset jäivät lopulta melko lyhytaikaisiksi. Vaikka vallalla olleet sosiaalipoliittiset periaatteet joutuivat kritiikin kohteeksi myös täällä, ei hyvinvointivaltion perusteisiin haluttu välttämättä puuttua. Yhteiskuntarakenteen oli Suomessa jo lähtökohtaisesti erilainen, ja esimerkiksi myöhäinen rakennemuutos oli ehkäissyt suurempien sosiaalisten vastakohtien syntyä. 1980-luku oli täällä myös taloudellisesti varsin hyvää aikaa, eikä thatcherismin ja reaganismin kaltaisilla uusliberalistisilla suuntauksilla ollut Suomessa yhtä vahvaa kasvupohjaa. Näiden suuntausten synnyttämä muutos yhteiskunnallisessa arvomaailmassa sekä niiden kasvattama sosiaalinen eriarvoisuus antoi hevimusiikille Britanniassa ja Yhdysvalloissa kontekstia ja sai sen

tuntumaan merkitykselliseltä. Suomalaiselle hevimusiikille ei siis välttämättä vielä 1980-luvun alkupuolella ollut yhteiskunnallista tilausta.

Huolimatta eräänlaisesta kulttuuriprotektionismista ja kulttuuri-imperialismin pelosta, on kansainväliset nuoriso- ja alakulttuurit omaksuttu Suomessa viimeistään 1960-luvulta lähtien suhteellisen nopeasti. Ne eivät kuitenkaan ole siirtyneet tänne sellaisinaan, vaan saaneet aina myös kansallisia ominaispiirteitä. 1970- ja 1980-lukujen taitteessa kansallisen ja ylikansallisen nuorisokulttuurin välisen tasapainoilun voimasuhteet olivat tietyssä mielessä varsin selkeät ja rock-kulttuurissa näyttää vallinneen eräänlainen suomalaisuuden aika. Suomenkielisestä rock-musiikista oli 1970-luvun aikana tullut hyvin suosittua, ja myös vuosikymmenen loppupuolella tänne rantautunut punk oli ottanut ilmaisumuodokseen kotikielen. Punk myös hyödynsi tehokkaasti suomalaisen populaarikulttuurin traditioita, ja se koettiin pian nimenomaan kulttuurillisesti aitona suomalaisena musiikkisuuntauksena. Punkin tavallaan jalostuttua suomirockiksi vuosikymmenten taitteessa, pysyi sen kulttuurillinen omaleimaisuus silti selkeänä. Sanoitukset, melankolia, musiikillinen ilmaisu - ne kaikki tuntuivat heijastelevan nimenomaan suomalaista kulttuuria, identiteettiä ja maan kansalaisille ominaista mielenlaatua.

Koska ulkomaisten yhtyeiden ja nuorisokulttuurillisten virtausten näkyvyys oli tarkastelluissa lehdissä kuitenkin koko 1980-luvun ajan suhteellisen suuri. On mahdollista, että tällainen suomalaisuuden peräänkuuluttaminen ei niinkään vaikuttanut ulkomaisten artistien suosioon, vaan koski nimenomaan kotimaisia yhtyeitä. Niiltä edellytettiin siis jotain poikkeuksellista.

Suomen ensimmäiset hevityhtyeet perustettiin juuri 1970- ja 1980-lukujen taitteessa - aikana, jolloin suomalaisen kulttuurikentän vastaanottavuus klassisen hevin mystiselle kuvastolle oli erittäin heikko. Yhtyeiden sanoitukset ammensivat traditionaalisesta heviestetiikasta, eivätkä käsitelleet yhteiskunnallisia asioita, kuten esimerkiksi punk-musiikille oli ominaista. Kaiken lisäksi niiden esiintymiskieli oli englanti. Ne eivät myöskään pyrkineet hyödyntämään suomalaisen historian ja kulttuurin ominaispiirteitä, tai omaksuneet muutenkaan kansallisia vaikutteita. Aineistosta käy varsin selkeästi ilmi se, ettei suomalaisten uskottu löytävän varhaisesta kotimaisesta hevistä minkäänlaista tarttumapintaa. Koska myöskään myöhemmin suosiota saavuttaneet speed-metalliyhtyeet eivät varsinaisesti ammentaneet suomalaisista juuristaan on mahdollista, että niiden suosion kasvu liittyy ensisijaisesti muihin seikkoihin. Sen sijaan varhaisen hevin heikkoa suosiota voi osittain selittää juuri kansallisten ominaispiirteiden puute. Saattaa olla, että koska ne eivät kestäneet musiikillista vertailua ulkomaisiin kollegoihinsa, niiltä olisi edellytetty jotain muuta sisältöä. Kun tällaista sisältöä ei ollut, eivät ne yksinkertaisesti olleet tarpeeksi kiinnostavia. Niiltä puutui omaperäisyyttä ja suomalaista hulluutta, joka myöhemmin auttoi monia kotimaisia hevityhtyeitä erottumaan, vaikka ne eivät musiikillisesti olisivatkaan olleet oleellisesti kansainvälisiä kollegoitaan parempia.

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	1
1.1	Lähtökohdat	1
1.2	Tutkimuskysymys ja tutkimuksen aikarajaus	3
1.3	Hevin lyhyt oppimäärä – raskaan musiikin raskaat käsitteet	4
1.4	Muut tärkeät käsitteet	5
1.5	Soundi, Rumba ja Suosikki tutkimuskohteina	6
1.6	Aikaisempi tutkimus	9
2	TAUSTATEORIA, METODIT JA KÄSITTELYTAPA	10
2.1	Diskurssianalyysistä sisällönanalyysiin	10
2.2	Musiikkijournalismi tutkimuskohteena	17
2.3	Tutkimuksen rakenne	24
3	SUOMALAINEN HEVIMETALLI SOUNDIN RUMBAN JA SUOSIKIN SIVUILLA	26
3.1	Suomalaisen hevin synty	26
3.2	Hevimusiikki toimittajien silmin	29
3.2.1	Ensikosketus suomiheviin	29
3.2.2	Asennemuutos	35
3.2.3	Speed-metalli ja Suomen ensimmäinen hevibuumi	38
3.3	Hevi ja Suomi muusikoiden silmin	41
3.3.1	Alkukankeutta	41
3.3.2	Suomi musiikkimaana	43
3.3.3	Suomalaisen hevin sisältö	47
4	ISO-BRITANNIA JA YHDYSVALLAT - UUDEN HEVIAALLON HISTORIAALLINENKONTEKSTI	53
4.1	Iso-Britannia - historiallista taustoitusta	53
4.2	Thatcherismin vaikutukset	56
4.3	New Wave of British Heavy Metal - historiallinen lähtötilanne	58
4.4	Yhdysvallat - historiallista taustoitusta	61
4.5	Reaganismi ja 1980-luvun ilmapiiri	64
4.6	Speed-metalli syntyy	65
5	YHTEISKUNNALLINEN TILAUS -SUOMALAISEN HEVIMETALLINHISTORIAALLISET KÄÄNNEKOHDAT	68
5.1	Rakennemuutos ja suomalainen sosiaalipolitiikka	68
5.2	Hevi ja yhteiskunnallinen tilaus	72
5.3	Hevi ja Suomen kulttuuri-ilmapiiri	75
5.3.1	Suomalaisen nuorisokulttuurin historiallisia piirteitä	75
5.3.2	Suomalaisuuden aika	80

5.3.3 Suomi ja kaupallinen nuorisokulttuuri	84
5.3.4 Nuori hevi ja suomalaisen hulluuden puute	86
6 TUTKIMUSTULOKSIA JA TULKINTAA	90
Loppusanat	94
LÄHTEET	96

1 JOHDANTO

1.1 Lähtökohdat

Kun varhaisteininä pengoin levykauppojen ja divareiden hyllyjä löytääkseni uusia ja mielenkiintoisia hevituttavuuksia en osannut aavistaa, että yli kymmenen vuotta myöhemmin tekisin rakastamastani musiikkityylistä akateemista tutkimusta. Huolimatta siitä, että hevi- tai metallimusiikki on näytellyt suurta osaa elämässäni jo pitkään, en oikeastaan koskaan uskonut sen tarkastelun olevan oman opinalani piirissä mahdollista. Kun aiheelleni sitten näytettiin vihreää valoa, olin paitsi äärimmäisen innoissani myös siinä mielessä vaikeassa tilanteessa, etten oikein tiennyt mistä aloittaisin. Pitkään asiaa pohdittuani päätin keskittyä etsimään syitä siihen, miksi kotimaisesta hevimusiikista tuli suosittua vasta 1980-lopussa, vaikka ulkomaisia artisteja kunneltiin paljon täälläkin. Koska erityisenä kiinnostukseni kohteena ovat ne jännitteet, jotka musiikkitoimittajien ja muusikoiden välillä vallitsevat, päädyin pro gradussani tarkastelemaan suomalaisen hevimusiikin historiaa ja sen alkutaipaleen historiallista kontekstia nimenomaan suurilevikkisten musiikkilehtien kautta. Näin pääsin paitsi tarkastelemaan sitä, minkälaisia asenteita musiikkijournalisteilla hevimusiikkia ja hevimuusikoita kohtaan oli, myös ikään kuin testaamaan, välittykö aiemman rockia ja hevimusiikkia koskevan akateemisen tutkimuksen teoria populaarikulttuurillisten ilmiöiden sekä yhteiskunnallisen ja kulttuurillisen ilmapiirin välisestä suhteesta musiikkijournalismin kautta.¹

En koskaan kokenut kovinkaan ongelmalliseksi sitä, että tarkastelin suomalaista heviä paitsi tietenkäin historiantutkijana, myös fanina ja metallimusikkona. Huolimatta siitä, että henkilökohtainen suhde tutkittavaan aiheeseen on aina syytä tuoda esille, ei hevimusiikin tutkimusta mielestäni tarvitse perustella sen enempää kuin muitakaan populaarikulttuurillisia ilmiöitä koskevia töitä. Aivan kuten vaikkapa paljon enemmän akateemista huomiota saanut punk, tarjoaa myös hevi sellaisen kehyksen, jonka kautta historiaa on mahdollista tarkastella. Uskonkin, että omat henkilökohtaiset lähtökohdani vaikuttivat työhöni lopulta lähinnä positiivisesti. Koska tutkimukseni tarkoitus ei ole missään tapauksessa korostaa hevimusiikin merkittävyyttä osana suomalaista populaarikulttuuria, antoi ”faniuteni” tässä mielessä paitsi tietynlaista substanssia, myös motivaatiota. Tutkiihan jokainen ainakin ideaalitalanteessa aihetta, jonka kokee mielekkääksi.

¹ Ks. esim. Walser 1993, 17.

Vuoden 1980 helmikuussa *Soundi*-lehti mainosti Sarcofagus-yhtyeen ensimmäistä *Cycle Of Life*-nimeä kantavaa LP-levyä Suomen ensimmäisenä ”heavy-rock” julkaisuna.² Aika raskaamman musiikin invaasiolle oli maassamme kuitenkin kaikkea muuta kuin otollinen. Black Sabbathin, Led Zeppelinin ja Deep Purplen kaltaisten kovan rockin dinosaurusten edustama klassinen hevimetalli oli auttamatta kuolemassa sukupuuttoon ja nuoret kaikkialla halusivat musiikiltaan jotain uutta. Jotain sellaista, mihin oli mahdollista samaistua. 1970-luvun puolivälissä syntynyt punk viehätti ja kosketti ihmisiä tavalla, johon ehdollistunut ja kaavoihinsa kangistunut hevi ei enää kyennyt. Se puhui kielellä, jota oli jälleen mahdollista ymmärtää. Vaikka hetkeksi horrokseen vaipunut hevi tekikin 1980-luvulle tultaessa esimerkiksi Britanniassa jo uutta entistä voimakkaampaa nousua, tuntuvat Suomen hevimuusikot joutuneen kantamaan paitsi 70-lukulaisten esikuviansa myös punkin jättämää painolastia vielä pitkään. Etenkin vanhemman polven musiikkijournalistien ja kriitikoiden asenteet olivat kääntyneet auttamattoman kielteisiksi.³

Nyt tilanne on jo pitkään ollut toinen. Hevistä tuli Suomessa viimeistään 2000-luvulla todellinen populaarikulttuurillinen massailmiö. Esimerkiksi Lordin Euroviisuvoiton tai Nightwishin ja HIM:in saavuttaman valtaisan kansainvälisen menestyksen myötä raskaan musiikin näkyvyys myös valtamediassa on lisääntynyt huomattavasti. Sitä kautta koko musiikkityyli on noussut pois marginaalista ja saavuttanut jopa salonkikelpoisen aseman. Vaikka varsinaista median luomaa *hevibuumia*⁴ onkin syytä pitää uutena 2000-lukulaisena ilmiönä, ulottuvat siis myös suomalaisen raskaan musiikin juuret paljon kauemmas historiaan.⁵ Itse asiassa jo 1980-luvun loppupuolella alakulttuurillinen hevityyli, ”hevarius”, oli voimakkain nuorisotyylit Suomessa, eikä mikään yksittäinen rock-musiikin suuntaus ollut aiemmin luonut vastaavaa alakulttuurista virtausta.⁶ Heviä koskevan akateemisen historiantutkimuksen puutetta ei siis voi selittää pelkästään ilmiön nuoruudella. Kuten mikä tahansa muukin merkittävä populaarikulttuurillinen ilmiö, tarjoaa myös raskas musiikki yhdessä sen ympärille rakentuvan kulttuurin kanssa kehyksen, jonka kautta on mahdollista oppia jotain menneestä. Siksi onkin jo korkea aika tarkastella myös suomalaista hevimusiikkia historiallisesta näkökulmasta.

² *Soundi* 2/80, 13.

³ Lukkarinen 2009, 16.

⁴ Tässä yhteydessä viitataan *hevibuumilla*, 2000-luvulla syntyneeseen, mediankin omimaan käsitykseen Suomesta ”metallimaana”, sekä raskaaseen musiikkiin eräänlaisena kansallistunteen nostattajana.

⁵ Lukkarinen 2009, 2.

⁶ Ehrnrooth 1988, 9.

1.2 Tutkimuskysymys ja tutkimuksen aikarajaus

Tämän tutkimuksen ensisijaisena tarkoituksena on etsiä syitä siihen, miksi kotimaisen hevimusiikin suosion suurempaa kasvua saatiin odottaa aina 1980-luvun loppuun saakka. Kysymyksestä mielenkiintoisen tekee se, että sekä Britannian uuden aallon heviyhtyeet että myöhemmin myös yhdysvaltaiset speed-metalbändit olivat täälläkin varsin suosittuja. Lisäksi esimerkiksi punk-ilmiö oli aiemmin rantautunut Suomeen käytännössä samaan aikaan muiden maiden kanssa, ja nimenomaan kotimaisin voimin.⁷ Etsiessäni vastauksia tähän kysymykseen pyrin myös erittelemään niitä Suomen historiaan, kulttuuri-ilmapiiiriin, -asenteisiin ja tuon ajan yhteiskunnalliseen tilanteeseen liittyviä piirteitä, jotka mahdollisesti vaikuttivat varhaisen kotimaisen hevimusiikin vaatimattomaan suosioon. Lähestyn tätä kysymystä tarkastelemalla niitä asenteita ja sitä käsitystä ja kuvaa, joka hevimusiikista ja sen edustajista välittyi suomalaisen musiikkilehdistön kautta. Käytän lähteinäni pääasiassa 1980-luvulla julkaistuja *Soundi*-, *Rumba*- ja *Suosikki*-lehtien heviä käsitteleviä kirjoituksia. Kyseiset lehdet ovat paitsi minulle tuttuja, myös laajalevikkisiä ”musiikillista valtamediaa” edustavia julkaisuja. Näin ollen niillä voidaan olettaa olleen vaikutusta eräänlaisiin kulttuurihegemoniallisiin asenteisiin. Työlläni pyrin paitsi vastaamaan edellä mainittuihin kysymyksiin, myös luomaan eräänlaisen ensimmäisen akateemisen varhaista suomalaista hevimusiikkia ja siihen liittyviä asenteita käsittelevän historiantutkimuksen.

Lähteinäni olen käyttänyt niin heviä käsitteleviä artikkeleita, haastatteluita kuin levyarvostelujakin. Aineiston runsauden vuoksi katsoin tässä yhteydessä kuitenkin viisaimmaksi jättää artikkeleihin kuuluvien kuvien analysoinnin kokonaan väliin. Päähuomioni keskittyy luonnollisesti suomalaisia artisteja koskeviin lehtijuttuihin, mutta käytän tarvittaessa vertailukohtana myös vuosikymmenen merkittävimpiä ulkomaisia tähtiä käsitteleviä artikkeleita. Huolimatta siitä, että ensimmäiset suomalaiset hevilevyt ilmestyivät jo aivan 1980-luvun alussa, on vuosikymmenen alkupuolen suomalainen hevi akateemisesti kovin kartoittamaton aluetta. Raskaan musiikin historian käsittely onkin täällä jäänyt käytännössä lähinnä journalistien ja musiikkialan toimijoiden vastuulle. Tästä syystä olen työssäni käyttänyt myös tällaisia populaarihistoriikkeja, kuitenkin lähinnä vuosilukujen tai vastaavien faktojen tarkastamiseen. Suomalaista hevimusiikkia koskevan populaarihistorian eräänlaisena merkkiteoksena voidaan pitää Jone Nikulan kirjoittamaa, vuonna 2002 ilmestynyttä *Rauta-aikaa*, joka sekin aloittaa tarkastelunsa vasta vuodesta 1988. Siksi tässä yhteydessä onkin mielestäni tärkeää aloittaa historiallinen tarkastelu aivan alkulähteiltä, vuodesta 1980.

⁷ Ks. esim. Jokinen&Saaristo 2006, 305–307.

1980-luvun lopulla Suomi sai kokea ensimmäisen todellisen hevibuuminsa, kun Stonen ja Airdashin kaltaiset yhtyeet saavuttivat nopeasti suuren suosion. Aiemman tutkimuksen valossa vaikuttaa siltä, että valtamedian suhtautuminen heviin muuttui vuoden 1988 jälkeen varsin myönteiseksi, ja puheet hevin turmiollisuudesta jäivät taka-alalle.⁸ Vaikka itse ilmiö hiipuikin melko nopeasti, helpottivat muuttuneet asenteet kiistatta myöhempien hevimusikoiden asemaa Suomessa. Päätän tarkasteluni tässä tutkimuksessa vuoteen 1992. Tällä aikarajauksella uskon saavani käsityksen sekä muusikoiden että toimittajien ja kriitikoiden mahdollisista asennemuutoksista, joita tuo hevin julkinen ”hyväksyminen” vuosikymmenten taitteessa mahdollisesti aiheutti

1.3 Hevin lyhyt oppimäärä – raskaan musiikin raskaat käsitteet

Metallimusiikin genremääritelmät ja jatkuva kamppailu siitä, mitä raskaan musiikin suuntausta mikäkin yhtye edustaa, on nykyään saanut jopa naurettavia mittasuhteita. Alakulttuurin kenttä tuntuu pirstaloituneen yhä pienempiin ryhmiin ja raskaan musiikin alalajien kuvailu on jo pitkään keskittynyt lähinnä liittämään ”metal”-sanan eteen yhä useampia musiikkia kuvailevia peräkkäisiä määreitä.

Saavuttaakseni edes jonkinasteisen terminologisen selkeyden olen tässä työssä käyttänyt aiheeseen liittyviä musiikillisia ilmauksia pitkälti Ilpo Lukkarisen omassa työssään käyttämän ja suhteellisen toimivan määrittelyn mukaisesti. Puhuttaessa *hevimusikista* tai *metallimusiikista* tarkoitan laajaa ja hankalasti rajattavaa musiikkia tai musiikkikulttuuria, joka koostuu *hevistä* ja *metallista*. Se muodostaa siis eräänlaisen kattomääreen, jota käytetään silloin kun eksaktimpi ilmaus ei ole välttämätön. Puhun hevi- ja metallimusiikista rinnakkain pääasiassa rikastaakseni kielellistä ilmaisua. Tässä työssä oleellisemmat käsitteet ovat kuitenkin hevi ja metalli, joista kummastakin käytän pääsääntöisesti suomenkielistä kirjoitusasua. Hevillä tarkoitan raskasta musiikkia, jonka kultakausi sijoittuu 1970- ja 1980-luvuille. Samaan tyyliin viitataan englanninkielisellä termillä heavy metal. Metallilla viitataan 1980-luvun alkupuolella tai sitä myöhemmin syntyneisiin hevimusikin alalajeihin, joita kuvaamaan laitettiin ”metal” -sanan eteen jokin määre. Tällaisia määreitä ovat esimerkiksi ”speed”, ”thrash” ja ”black”.

New Wave Of British Heavy Metalista (myös NWOBHM) puhuttaessa tarkoitetaan vuoden 1979 tienoilla Iso-Britanniassa alkunsa saanutta ilmiötä, joka aloitti hevimusikin uuden suosion kasvun

⁸ Lukkarinen 2009, 17; Nikula 2002, 13–18.

erityisesti Britanniassa ja Yhdysvalloissa. Ilmiön edustajat, yhtyeet kuten Iron Maiden, Raven, Def Leppard tai Angel Witch, saattoivat erota toisistaan musiikillisesti hyvinkin paljon. Kyseessä ei siis ollut musiikillisesti monoliittinen ilmiö, vaan sen merkitys perustuu lähinnä useiden uudenlaista musiikkia soittavien artistien äkilliseen suosion kasvuun, mikä muutti käsityksen koko musiikkityylistä. Myöhemmin se myös edusti heviä ”puhtaimmillaan” ja ”aidoimmillaan”.⁹ Suomalaisen hevimusiikin tarkastelun kannalta NWOBHM:ista tekee mielenkiintoisen ja relevantin se, että ensimmäisten kotimaisten heviyhtyeiden synty ajoittuu melko tarkasti samaan aikaan tuon ilmiön alun kanssa. Näiden yhtyeiden musiikillinen ilmaisu erosi kuitenkin brittiläisen uuden heviaallon edustajista oleellisesti. Sen sijaan, että kotimainen hevimusiikki olisi noussut Suomessa vastaavaksi ilmiöksi, se näyttöäytyi vielä vuosia eräänlaisena musiikillisena kuriositeettina.

Tämän työn kannalta merkittävin metallimusiikin alalaji lienee speed-metalli. Tarkasti tätä suuntausta on vaikea määritellä, eivätkä 1980-luvun musiikkitoimittajatkaan olleet aluksi yksimielisiä siitä, mitkä yhtyeet sitä edustivat. Käytännössä kyseessä on kuitenkin 1980-luvun ensimmäisten vuosien aikana Yhdysvalloissa syntynyt, nimensä mukaisesti aiempaa nopeampi ja musiikillisesti raskaampi hevimetallin alalaji. Suomessa ”puhtaimpina” esimerkkeinä speed-metallista voidaan mainita Stone ja Airdash. Tyyliin edustajiin on lähdeaineistossa viitattu ajoittain myös thrash-metallina, mutta sen ja speedin väliset musiikilliset erot ovat tutkimuksen ymmärtämisen kannalta sen verran irrelevantteja, että niitä voidaan käytännössä pitää synonyymeinä. Selkeyden vuoksi käytän tässä työssä vain speed-metalli-termiä.

1.4 Muut tärkeät käsitteet

Tässä yhteydessä on syytä tarkentaa myös muita työssäni esiintyviä käsitteitä. Käytän termiä *nuorisokulttuuri* eräänlaisena kattomääreenä, jolla tässä yhteydessä viitataan teollistuneissa länsimaissa 1950- ja 1960-lukujen aikana syntyneeseen musiikillisiin ja muodillisiin ilmiöihin liittyvään nuorisoon kohdistuvaan yhteisvaikutukseen. Yleisellä tasolla se on siis nuorison kulutusta ohjailevaa kulttuuriteollisuutta, joka musiikin, vaatteiden, lehtien tai vastaavien kulttuurillisten tuotteiden avulla yhdenmukaistaa nuorisoa. Yleiselle nuorisokulttuurille markkinoitava musiikki on yleensä nimenomaan kaupallista ”hittimusiikkia”. Esimerkiksi raskaan rockin tai hevin kaltaisten musiikkityylien ymmärretään sen sijaan yleensä liittyvän *alakulttuuriin*. Alakulttuuri-käsitettä käyttäessäni viitataan siis nuorisokulttuuriin kuuluvaan mutta siitä erityineeseen ryhmään tai

⁹ Waksman 2009, 173–174.

sosiaaliseen liikkeeseen, jolla on selvä ja tietoinen ryhmäidentiteetti. Sen suhtautuminen kaupalliseen nuorisokulttuuriin voi olla äärimmäisen negatiivista. Usein tuon alakulttuurin kasvaessa tarpeeksi suureksi, sen kaupallinen potentiaali kuitenkin ymmärretään ja ilmiö tavallaan valjastetaan kulttuuriteollisiin toimijoihin. Näin alakulttuurin sisältämästä protestista tulee kaupallista, ja alakulttuurilliset tyylit voivat nousta yleiseen nuorisokulttuuriin kuuluviksi.¹⁰

Populaari- tai pop-kulttuurilla viitataan silläkin nimeomaan kulutusta ohjailevaan kulttuuriin. Se toimii kuitenkin yleisempänä käsitteenä, eikä koske pelkästään nuorisoa. Populaarikulttuuriin liittyy olennaisesti käsitys sen kansainvälisyydestä ja viihtellisyydestä ja usein se onkin nähty eräänlaisena uhkana kansalliselle kulttuurille ja sen sivistystehtävälle. Kun tarkoitukseni on korostaa populaarikulttuurillisten ilmiöiden kaupallisuuden suuntaamista mahdollisimman suurelle yleisölle, puhun *massakulttuurista*.¹¹ Yhteiskunnassa vallitsevista kulttuurioloista käytän myös yleisnimitystä *valtakulttuuri*, ja puhuessa ilmiöistä tai liikehdinnästä, jotka syntyessään kyseenalaistavat tai muuten poikkeavat oleellisesti tästä, käytän termiä *vastakulttuuri*.

1.5 Soundi, Rumba ja Suosikki tutkimuskohteina

Soundi alkoi ilmestyä kuukausittain vuonna 1975. Se oli perustettu edellisen vuoden syksyllä ikään kuin vastineeksi jo olemassa oleville musiikkilehdille, kuten *Musalle* ja *Rytmille*. Idealistisena lähtökohdiana oli osoittaa muiden lehtien jyrkille auktoriteeteille, että myös eriäviä mielipiteitä ja käsityksiä on olemassa. Lehden katsottiin edustavan myös sisällöllisesti rockin kapinahenkeä, eikä siihen ainakaan levy-yhtiöiden taholla suhtauduttu aluksi kovin suopeasti. Huolimatta siitä, että lehden alkutaivalta varjostikin levy-yhtiöiden ”tiedotuspaisio”, saavutti *Soundi* kohtuullisen lyhyessä ajassa varsin merkittävän aseman rock-lehtien keskuudessa. Vuoden 1985 levikitutkimuksen mukaan lehteä luki enemmän tai vähemmän aktiivisesti noin 165 000 17–35-vuotiasta. Sen sijaan aivan nuoremmille lehti ei toimituksen mukaan auennut. Jutut olikin suunnattu ”ammattillisemmille” nuorison alakulttuuriin samaistujille, ei niinkään alakouluikäisille. Artikkelien aiheet olivat ainakin teoriassa toimittajien itsensä päätettävissä.¹² Tämän voidaan olettaa johtaneen tietynlaiseen musiikilliseen elitismiin myös *Soundissa*, sillä ”epämuodikkaat” musiikilliset suuntaukset eivät välttämättä kuuluneet arvonsa tuntevan journalistin mielialaiheisiin. Etenkin hevi

¹⁰ Bennett 2000, 1; Suonio 2006, 8; Frith 1988, 56–57.

¹¹ Suonio 2006, 9.

¹² Oesch 1989, 69–76.

kärsi pitkään tällaisesta ”sisällöttömän ja typerän” musiikin leimasta.¹³

Soundi on tutkimuksellisesti tärkeä kohde ainakin kahdesta syystä. Se on nykyisin kiistatta merkittävin suomalainen musiikkijulkaisu huolimatta siitä, että alan kenttä onkin hajonnut yhä pienempiin ja erikoistuneempiin musiikkilehtiin. Tästä syystä se tarjoaa paitsi tutun ja turvallisen tutkimuskentän, myös ikään kuin loogisen pisteen aloittaa 1980-lukua käsittelevä populaarikulttuurin tutkimus. Vaikka *Soundi* onkin profiloitunut nimenomaan rock-lehdeksi, edustaa se silti eräänlaista musiikkilista keskitietä. Näin ollen se siis tarjoaa mahdollisemman tarkan ”musiikkilista valtamedian” rakentaman kuvan hevistä aikana, jolloin laajalevikkisiä raskaan musiikin erikoislehtiä ei vielä ollut.¹⁴

Rumba aloitti toimintansa toden teolla vuonna 1984.¹⁵ Kaksi kertaa kuukaudessa ilmestyvän lehden perimmäisenä tarkoituksena oli olla eräänlainen ”rockin ajankohtaislehti”. Tiheämpi ilmestymistahti mahdollistikin asioiden ja tapahtumien raportoimisen kilpailijoita tehokkaammin. Lehden perustamisen taustalla vaikuttivat toisaalta myös hyvin samankaltaiset syyt kuin *Soundin* kohdalla aikaisemmin: rock-kentässä nähtiin tilausta uudentilaiselle kritiikille ja asenteelle. Rumban toimitus itse katsoi lehden perustamisen lähtökohdaksi nimeomaan tällaisen asioiden uudella tavalla tekemisen. Tämä tavoite saattoi ajoittain johtaa jopa itsetarkoitukselliseen erikoisuuden tavoitteluun.¹⁶ Lisäksi monet *Rumban* vanhemman polven toimittajat olivat aloittaneet journalistisen uransa punk-lehtien tekijöinä. Näiden pienlehtien perintönä voidaan pitää sitä, että toimittajalla oli journalistinen mahdollisuus poiketa oleellisestikin lehensä edustamasta yleisestä linjasta, kritisoida ja jopa kyseenalaistaa koko lehden olemassaolo sen omilla sivuilla.¹⁷

Soundi, uuden julkaisun ainoa varteenotettava kilpailija, oli 1980-luvulla vakiinnuttanut asemansa ja sen katsottiin esittävän ”enemmän tai vähemmän ehdottomia mielipiteitä.” Tämä antoi jälleen mahdollisuuden uuden näkökulman esille tuomiseen ja *Rumba* nähtiinkin ainakin sen oman toimituksen sisällä ajan kriittisimpänä julkaisuna. *Rumban* varhaisena ohjenuorana oli unohtaa soundimaiseksi koettu yhtyeiden lähtökohtainen kunnioitus, ja suhtautua bändeihin kaverillisen leikkisästi. Tämä ilmeni usein esimerkiksi outoina haastattelukysymyksinä, joissa saatettiin tiedustella vaikkapa artistin lempieläimiä. Uskottiin, että tiukan asialliset ja tarkkaan mietityt

¹³ Walser 1993, 20–25.

¹⁴ Lukkarinen 2009, 15–17.

¹⁵ Vuonna 1983 ilmestyi ainoastaan lehden näytenumero.

¹⁶ Oesch 1989, 79–89; Halme 2003, 113.

¹⁷ Kaskinen 1989, 66–67.

perinteiset kysymykset ohjailivat haastateltavia liikaa, ja saivat tämän vain olemaan samaa tai eri mieltä toimittajan kanssa. Jo se, kuinka haastateltava suhtautuu outoihin kysymyksiin saattoi kertoa artistista perinteistä haastattelua enemmän.¹⁸

Verrattuna *Soundiin*, *Rumban* lähtökohta musiikin tarkasteluun oli siis erilainen. Sen toimituksessa katsottiin viisaimmaksi ulottaa artikkelit koskemaan myös rockista selkeästi poikkeavia musiikkityylejä. Tällä pyrittiin turvaamaan lehden menestys myös ”kiihkeimmän rockinnostuksen laannuttua”. *Rumban* sisältö lähentelikin enemmän Englannin independent-listoja kuin valtavirtamusiikkia, joskin ajankohtaisista musiikki-ilmiöistä pyrittiin raportoimaan ”taloudellisista syistä” tyyllilajiin katsomatta. Huolimatta erilaisista linjavedoista, ei *Rumban* ja *Soundin* välille missään vaiheessa syntynyt todellista kilpailua. Pikemminkin lehdet täydensivät toisiaan.¹⁹

Rumba tarjoaa mielestäni luonnollisen tutkimuksellisen vertailukohdan *Soundille*. Omakohtaisen kokemukseni valossa lehti näyttäytyy nykyään melko trendivetoisena, jopa hivenen elitistisenä julkaisuna. Ainakin henkilökohtaisesti koen sen houkuttelevan nimenomaan sellaista lukijaa, joka haluaa pureutua ajankohtaisiin musiikillisiin virtauksiin hieman tarkemmin. Ehkä juuri siksi sen käsittely rinnakkain ”maanläheisemmän” *Soundin* kanssa tuntuu tässä yhteydessä mielekkäältä. *Rumba* on kuitenkin kohtuullisen laajalevikkinen ja kiistatta arvostettu musiikillinen julkaisu, jonka linja myös 1980-luvun heviartikkeleissa on tässä yhteydessä ehdottomasti tarkastelun arvoinen.

Vuonna 1961 perustettu *Suosikki* on tutkimukseni lähteenä oleellinen ensisijaisesti vertailukohteena *Soundin* ja *Rumban* kaltaisiin niin sanotusti vakavampiin rock-lehtiin. Alkutaipaleellaan lehti ei juuri eronnut *Iskelmän* tai *Ajan sävelen* kaltaisista aikalaisistaan, vaan sen jutun koostuivat lähinnä muodin ja nuorisoidolien kepeästä esittelystä. 1960-luvun edetessä *Suosikin* tyyli kuitenkin muuttui oleellisesti räväkämmäksi, niin ulkoasultaan kuin sisällöltäänkin. Se teki myös tiivistä yhteistyötä kotimaisten bändien ja artistien kanssa, joista leivotut kohujutut hyödyttivät kumpaakin osapuolta. *Suosikin* tehtäväksi tuli kansainvälisten trendien esittäminen niistä aiemmin autuaan tietämättömälle suomalaisnuorisolle. Tässä auttoi oleellisesti kirjeenvaihtajien hankkiminen esimerkiksi englantilaisen *New Musical Expressin* kaltaisista ulkomaisista pop-julkaisuista. Lehti nousikin Suomen, ja aikanaan koko pohjoismaiden, laajalevikkisimmäksi nuorisojulkaisuksi, eikä sen merkitystä nuoriso- ja alakulttuurin lähettäläänä sovi vähätellä.²⁰

¹⁸ Oesch 1989, 79–88; Halme 2003, 113–114.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Bruun e.a. 1998. 83; Holopainen 2004. 12; Nyman e.a. 2002. 88.

Suosikki on siis nimenomaan nuorten kaupallisen kulttuurin, kuten rockin, nuorisomuodin, television tai elokuvien, heijastaja. Se tavallaan tulkitsee, hyödyntää, muokkaa ja vakauttaa niitä mielikuvia, jotka sillä itsellään on nuorisokulttuurin haluista ja tarpeista. Nämä tulkinnat korostavat yleensä kaupallisuutta tai tavaraluonnetta.²¹ Vertaamalla ”vakavampien” rock-lehtien musiikkijournalismia ja kritiikkiä *Suosikki*-lehden heviartikkeleihin (tai niiden puutteeseen) uskon saavuttavani syvemmän ja paremman analyysin 1980-luvulla vallitseesta kulttuuri-ilmapiiristä. Se on oivallinen indikaattori siitä, mikä nuorisokulttuurillinen suuntaus milloinkin on ”muodissa” täällä ja muualla tai ainakin siitä, minkä suuntauksen se halusi olevan. Lisäksi mahdolliset erot artikkelien sisältämissä diskursseissa tai tarkastelutavoissa saattavat paljastaa mielenkiintoisia muutoksia esimerkiksi aitoutta, uskottavuutta ja kaupallisuutta koskevissa asenteissa. Nämä teemojen kuitenkin toistuvat rock- ja hevikirjoittelussa usein.²²

1.6 Aikaisempi tutkimus

Suomalaista heviä koskevan historiantutkimuksen olemattomuus selittynee ainakin osittain sillä, että ilmiö käsitetään kenties nuoremaksi kuin se todellisuudessa onkaan. On lisäksi mahdollista, että hevi niin musiikkina kuin kulttuuri-ilmionäkin näyttäytyy Suomen akateemisissa piireissä edelleen sellaisena suuntauksena, jolla ei katsota olevan mitään tutkimuksellista relevanssia. Muualla tällainen kuva varjosti aiheeseen liittyvää tutkimusta pitkään.²³ Muilla tieteellisillä aloilla, kuten musiikintutkimuksen, sosiologian ja kirjallisuustieteen piirissä hevitutkimusta on Suomessa kuitenkin tehty, viime aikoina jopa kohtuullisen runsaasti.

Tämän työn kannalta kenties merkittävin suomalainen työ on Ilpo Lukkarisen vuonna 2009 valmistunut musiikkikasvatuksen lisensiaatintutkielma *Raskaan rockin diskurssit*, joka käsittelee hevimusiikkia 2000-luvun suomalaisissa mediateksteissä. Lukkarinen käyttää metodinaan kriittistä diskurssianalyysiä, jonka avulla hän erottelee käyttämistään teksteistä erilaisia usein esiintyviä merkityskehyksiä, joiden kautta raskasta musiikkia valtamediassa tarkastellaan. Käytännössä idea ei ole uusi. Myös yhdysvaltalaisen Robert Walserin tekemässä ”pioneerityössä”, *Running with The Devil* (1993), pyritään erottelemaan käytännössä koko tyylilajista eräänlaisia diskurssitasoja, joiden kautta tätä musiikillista suuntausta on mahdollista ymmärtää. Näiden töiden inspiroimana sovellan diskurssianalyysiä myös omaan tutkimukseeni.

²¹ Heiskanen&Mitchell 1985, 246.

²² Ks esim. Jones&Featherly 2002, 19–38.

²³ Walser 1993, 20–25.

Ulkomaisista tutkimuksista oman työni kannalta merkittävimpiä ovat alan pioneerien Robert Walserin sekä Simon Frithin (1988) tutkimusten lisäksi Steve Waksmanin vuonna 2009 ilmestynyt *This Ain't the Summer of Love - conflict and crossover in heavy metal and punk*, joka nimensä mukaisesti käsittelee punkin ja metallimusiikin välisistä eroja ja yhteneväisyyksistä. Huolimatta esimerkiksi musiikintutkimuksen ja sosiologian saralla verrattain runsaasta tutkimuksesta, ei varsinaista akateemista historian tutkimusta ole aiheesta vielä tehty. Tästä syystä käytän lähteenäni myös hevimusiikkia käsitteleviä populaarihistoriikkeja, joista tärkeimpinä mainittakoon Jone Nikulan *Rauta-aika* (2002), Ian Christen *Pedon Meteli* (2006) sekä Seppo Bruunin ja kumppaneiden toimittama *Jee Jee Jee – Suomalaisen rockin historia* (1998).

2 TAUSTATEORIA, METODIT JA KÄSITTELYTAPA

Työssäni pyrin löytämään, erottelemaan ja analysoimaan lähteistä löytämiäni ilmaisutapoja ja tendenssejä sekä artikkeleista mahdollisesti välittyvää asenneilmapiiriä. Tarkastelen edellä mainittuja sekä toimittajien että muusikoiden kautta. Toimittajien kohdalla kiinnitän huomioita erityisesti siihen, kuinka he toimivat ja käyttävät valtaansa subjektipositiossaan eli siinä asemassa, jonka sosiaaliset käytännöt ovat heille luoneet.²⁴ Apunani käytän soveltaen diskurssianalyysiä, jonka avulla pyrin rakentamaan eräänlaisen juonirakenteen niistä asenteista ja asennemuutoksista, jotka 1980-luvun hevikirjoittelusta on löydettävissä. Lisäksi vertailen aiemmassa tutkimuksessa esiintyviä linjoja suomalaiseen hevikulttuuriin ja -musiikkiin. Vertailevan tutkimuksen tarkoituksena on syventää suomalaisen raskaan musiikin ja sen ympärillä pyörivän kulttuurin ja keskustelun mahdollisia erityispiirteitä ja yhteneväisyyksiä suhteessa Britanniaan ja Yhdysvaltoihin, joissa hevin suosio kasvoi selvästi jo 1980-luvun alussa.

2.1 Diskurssianalyysistä sisällönanalyysiin

Diskurssianalyysi on *kvalitatiivinen* eli laadullinen tutkimusmenetelmä, jonka soveltuvuudesta historian tutkimukseen on keskusteltu kohtalaisen runsaasti. Uskon sen tarjoavan tälle työlle sopivan väljän teoreettisen viitekehyksen, jonka kautta lähteiden tarkastelu jättää tilaa omille johtopäätöksille ja tulkinnoille. Se, mitä diskurssianalyysin kenttään ymmärretään kuuluvaksi,

²⁴ Foucault 1969, 73–76; Jokinen e.a. 2000, 39–40.

riippuu paljon siitä, kuinka diskurssi määritellään. Käytän tässä yhteydessä diskurssi-sanaa tai -käsitettä historioitsija Pertti Grönholmin esittämän määrittelyn mukaan mahdollisimman laajassa merkityksessä. Se kuvaa siis pelkän keskustelun lisäksi kommunikoinnin ja kielenkäytön käytäntöjä, malleja ja normeja sekä tämän *keskustelutavan* taustalla vaikuttavia kulttuurillisia tai ideologisia tekijöitä. Tämä mahdollistaa diskurssianalyysin käytön niin, että se kattaa yksittäisten tekstien lisäksi myös eri teksteistä koostuvat asiakokonaisuudet sekä niitä ympäröivän kontekstin.²⁵ Juuri epämääräisyytensä vuoksi diskurssi-käsite on siis aina määriteltävä erikseen. Tällaisessa tutkimuksessa näiden puhe- tai keskustelutapojen tarkastelun tarkoituksena on mahdollistaa tekstin taustalla olevien todellisten objektien, subjektien ja tapahtumien tulkinta. Niitä lähestyttäessä on pidettävä mielessä, ettei kysymyksessä kuitenkaan ole mikään ulkoinen ja valmis muotti, vaan se rakentuu juuri noiden puhetapojen kautta. Diskursseja on myös mahdollista analysoida usealla eri tavalla. Tiukka aineistovetoinen analyysi keskittyy puhetapojen tulkintaan ainoastaan aineiston itsensä antamissa konteksteissa, kun taas kulttuurillista näkökulmaa käytettäessä kiinnitetään huomiota siihen, kuinka aineistossa esiintyvät puhetavat lainaavat ja muuntavat ympäröivää kulttuuria. Lisäksi yhteiskunnallisessa näkökulmassa analysoidaan, kuinka aineiston puhetavat osallistuvat institutionaalisten järjestelmien, sosiaalisten käytäntöjen ja poliittisten ja taloudellisten valtasuhteiden ylläpitoon tai muuttamiseen. Eri analyysitavat voivat esiintyä tutkimuksessa joko puhtaina tai sekoittua toisiinsa paljonkin.²⁶

Koska diskurssianalyysi käsitetään usein nimenomaan analyttiseksi ja formalistiseksi eli muodolliseksi projektiiksi, on ehkä paikallaan selvittää, etten aikarajaukseni laajuudesta johtuen tule tarkastelemaan yhteydessä yksittäisiä artikkeleita kovinkaan tarkasti. En myöskään henkilökohtaisesti usko tarkan ja muodollisen analyysin olevan tälle tutkimukselle välttämätöntä vaan luotan siihen, että myös intuitiivinen tarkastelu voi tuottaa hedelmällisiä tuloksia. Varsinaisen diskurssianalyysin sijaan voidaankin ehkä puhua eräänlaisesta väljästä sisällönanalyysistä, tai juonirakenneanalyysistä, jossa huomio kiinnitetään eri artikkeleiden muodostamaan juoneen, eräänlaiseen ”punaiseen lankaan” ja siinä ilmeneviin muutoksiin. Näiden muutoksien kautta eri artikkeleiden vertaaminen toisiinsa helpottuu.²⁷ Koska musiikkilehtien hevikeskustelussa esiintyvät keskustelutavat ovat kuitenkin tutkimuksessani oleellisessa roolissa, on diskurssianalyysi ehdottomasti työni metodologisessa keskiössä. Tästä syystä siihen on tarpeellista syventyä hieman tarkemmin.

²⁵ Jokinen e.a. 2000, 17; Grönholm 1998, 9–10.

²⁶ Räsänen e.a. 2005, 139–140.

²⁷ Grönholm 1998, 13–15, 28; ks. lisäksi esim. Foucault 1969, 41–42.

Diskurssianalyysiin liittyy useita teoreettisia oletuksia. Omaan tutkimukseeni oleellisesti liittyvien näkemysten lyhyt tarkastelu onkin tässä yhteydessä paikallaan. Ensinnäkin, jotta kyseinen menetelmä tarjoaisi relevantteja tuloksia, on kielen käytön syytä ymmärtää sisältävän sosiaalista todellisuutta rakentavia ominaisuuksia. Musiikkijournalismia tarkastellessa, tähän liittyy käsitys toimittajista auktoriteetteina ja eräänlaisina populaarikulttuurin portinvartijoina. Heidän näkemyksiään kunnioitettiin ja tietyillä arvovalinnoilla oli kiistatta ainakin jonkinasteista vaikutusta. Toimittajat siis *konstruoivat*, eli merkityksellistävät ja rakentavat kielenkäytöllisillä valinnoillaan ne kohteet, joista puhuvat. Kielenkäytön seurauksia tuottavaa luonnetta voidaan kuvailla *funktionaalisuudeksi*. Heillä siis ainakin teoriassa oli mahdollisuus myös muuttaa käsityksiämme siitä, mikä on totta tai oikein ja ennen kaikkea vaikuttaa siihen, miten me populaarimusiikin ilmiöt ymmärrämme.²⁸

Kulttuurijournalismi on mahdollista ymmärtää suorana taisteluna symbolisesta vallasta, sekä henkisen ja kulttuurillisen pääoman herruudesta eli siitä, kuka kyseisen kentän sisällä määrittää sen, mikä kulttuuri on oikeaa ja hyvää ja mikä taas ei edes ansaitse tulla kutsutuksi kulttuuriksi.²⁹ Vaikka musiikkijournalismi edustajineen ei varmasti yksinään kykene luomaan populaarikulttuurillisia ilmiöitä puhumattakaan siitä, että se kykenisi tuhoamaan hevimusiikin kaltaisen alakulttuurin, on edellä eriteltyjen näkemysten valossa mielekäästä tutkia niitä diskursseja, joilla eri ilmiöitä sen piirissä käsitellään.

Konstruktivisuuden ideaan liittyy myös käsitys kielestä sosiaalisesti jaettuina merkityssysteemeinä, joita voi olla useita ja jotka voivat myös kilpailla keskenään. Tämän näkemyksen mukaan käsitteet saavat merkityksensä ensisijaisesti suhteessa toisiin käsitteisiin ja niiden välisiin eroihin. Tällaiset käsitelmäritelmät saavat usein myös hierarkkisia piirteitä. Esimerkiksi hevimusiikki voidaan ymmärtää musiikiksi, joka on *raskaampaa kuin pop* tai *sisällöllisesti köyhempää kuin ooppera*. Huolimatta siitä, että merkityssysteemit eivät synny yksittäisten toimijoiden kautta vaan osana sosiaalisia käytäntöjä uskon, että musiikkijournalismilla on vaikutusta tällaisten dikotomioiden syntyyn. Toimittajien, muusikoiden ja musiikin ”kuluttajien” toiminta eri tilanteissa on rakentanut näiden toimijoiden välille omat sosiaaliset käytäntönsä, joiden puitteissa jokaisella on oma roolinsa. Nämä roolit eivät välttämättä ole ehdottomia, mutta tietynlainen jännite on joka tapauksessa olemassa.³⁰

²⁸ Jokinen e.a. 2000, 17–19, 41–42.

²⁹ Hurri 1993. 76;Kairanen 1993. 86–87.

³⁰ Jokinen e.a. 2000, 19–22.

Lisäksi omaan tutkimukseeni liittyy tiiviisti käsitys toiminnan *kontekstuaalisuudesta*. Yksinkertaistettuna tällä tarkoitetaan sitä, että analysoitavaa toimintaa tarkastellaan suhteessa tiettyyn aikaan ja paikkaan, jolloin myös tehdyt johtopäätökset liittyvät tiiviisti tähän kehykseen. Hevimusiikin tutkimuksessa tämä voi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että muusikot saattoivat tietoisesti pyrkiä muokkaamaan heistä vallitsevaa negatiivista kuvaa tai vaihtoehtoisesti jopa korostamaan sitä.³¹ Tämä idea kontekstuaalisuudesta vaatii luonnollisesti myös historiallisen kehyksen avaamista ja sen piirteiden kartoittamista ennen varsinaisten tutkimustulosten käsittelyä.

Orjallisesti ja mekaanisesti noudatettuna diskurssianalyysi saattaa johtaa tietynlaiseen noidankehään. Tutkijan on syytä ymmärtää olevansa itsekin kulttuurinsa tuote ja tiedostaa, että myös hänen työssään tekemillä huomaamattomilla valinnoilla voi olla hierarkioita, dikotomioita ja vakiintunutta käsitteistöä rekonstruoivaa vaikutusta. Kaikkea tekstin sisältämää tietoa on kuitenkin mahdotonta kyseenalaistaa ainakaan siten, että sen ”kirjoittaisi auki” työssään.³² Omalla kohdallani tällaisten tutkimuksellisten arvovalintojen tiedostaminen voi aihepiirin herättämien intohimojen vuoksi olla vaikeaa. Siksi omien, tekstin sisäisten näkemysten esille tuominen onkin jo lähtökohtaisesti erityisen tärkeää.

Diskurssit onkin syytä käsittää puhtaasti tulkinnoiksi, joita tutkija tekee tarkastelemansa tekstin pohjalta. Ne eivät siis ole mitään absoluuttisia totuuksia, jotka ovat vaivatta eriteltävissä tekstistä. Analyysin alla olevalle raakamateriaalille on ominaista myös se, että se voi olla kaikkea muuta kuin yksiselitteinen. Itse asiassa sama lähde voi tarjota mahdollisuuden hyvinkin erilaisiin tulkintoihin. Tällaisessa analyysissä kyse ei olekaan pelkästä tekstin ominaisuuksien mekaanisesta puhtaaksikirjoittamisesta, vaan tutkijan ja aineiston väliseen vuoropuhelun luomasta perustellusta tulkinnasta.³³

Diskursseja tuotetaan, uusinnetaan ja muutetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä. Toiminnan kontekstin moniulotteisuutta ei diskurssianalyysin piirissä pidetä kuitenkaan häiriötekijänä, jonka vaikutus tulisi eliminoida, vaan päinvastoin se nähdään diskursiiviseen maailmaan oleellisesti kuuluvana ominaisuutena, joka tunnistettuna vain rikastuttaa aineiston analyysia. Esimerkiksi haastatteluissa itse tilanteen tai haastattelijan vaikutuksia ei pyritä diskurssianalyysin kohdalla minimoimaan, vaan vuorovaikutuksellisuutta pidetään analyysin kontekstualisoinnin kannalta arvokkaana tekijänä. Kontekstin huomioiminen tarkoittaa siis analyysin kohteen tarkastelua

³¹ Jokinen e.a. 2000, 29–36.

³² Jokinen e.a. 2000, 23–24.

³³ Jokinen e.a. 2000, 28.

suhteessa tiettyyn aikaan ja paikkaan, joihin tulkinta tulee pyrkiä suhteuttamaan. Kontekstin määrittämisessä on siinäkin tutkimuksellisiin koulukuntiin liittyviä eroavaisuuksia. Omassa tutkimuksessani en kuitenkaan koe tarpeelliseksi syventyä esimerkiksi tiettyjen sanojen tai sanontojen tilannesidonnaisiin merkityseroihin, vaan pyrin suhteuttamaan havaintoni toisaalta laajempaa kehykseen, esimerkiksi suomalaisen kulttuurihistoriaan, ja toisaalta niihin ”äänensävyihin”, joilla asioita lähteissäni tarkastellaan.³⁴

Yksittäisissä tilanteissa käytetyt puhettavat, niiden väliset suhteet sekä niiden tuottamat merkitykset on siis mahdollista käsittää paitsi osana sitä tilannetta, jossa ne esitetään, myös laajempaan kulttuurilliseen jatkumoon kuuluviksi. Nämä tilanteet eivät siis synnyty tyhjästä, vaan kaikki keskustelut ovat osa keskustelujen kulttuurillista virtaa, joka koostuu moninaisista, jopa keskenään ristiriidassakin olevista ainesosista. Tarkastelemisiani lehdissä artikkelien sisältämät puhettavat ovat suhteutettavissa tuottajiensa omaan kulttuurilliseen kontekstiin, siihen yhteyteen, jossa nuo diskurssit esiintyvät, sekä myös tuon keskustelun toisen osapuolen omaan oletettuun kontekstiin. Kyseessä on siis vuorovaikutus, vaikka konkreettisesta kasvotusten käydystä keskustelusta ei olekaan kysymys. Jotta analyysi olisi mahdollisimman osuva, tulee tekstin pohjalta tehtyjä tulkintoja koetella vertailemalla niitä myös muunlaiseen aineistoon³⁵ Tässä tutkimuksessa tuo vertailukohta on aiempi historiallinen ja kulttuurihistoriallinen tutkimus.

Niitä ominaisuuksia, joilla on vaikutusta vuorovaikutuksen kulkuun ja lausumien tulkintaan, nimitetään *vuorovaikutuskontekstiksi*. Omassa tutkimuksessani tämä voidaan käsittää siten, että musiikkilehtien sivuilta esiin nousevia ”keskustelupuheenvuoroja” tulee tarkastella suhteessa koko keskustelun kulkuun. Tämä kulku on myös mahdollista jäsentää eräänlaiseksi vuosien mittaiseksi ”juoneksi”. Esimerkiksi heviartistien lehtien sivuilla esittämien mielipiteiden, lausuntojen ja oman kulttuurillisen asemansa analysoinnin voidaan olettaa muuttuvan, jos journalistien käsitys tuon tyyllilajin edustajista muuttuu suopeammaksi. Muuttunut ilmapiiri siis tavallaan mahdollistaa erilaisen kanssakäymisen. Vaikka tällainen vuorovaikutuskonteksti ei sinällään edellytä analyysin alla olevan tekstin ulkopuolelle menemistä, voidaan kielenkäytön tai puhetapojen siis katsoa olevan sidoksissa myös kulttuurilliseen kontekstiin. Kysymys on tietysti myös siitä jäljittääkö tutkija noita sidoksia tietoisesti.³⁶

³⁴ Jokinen e.a. 2000, 29–31.

³⁵ Juhila 1999, 174–175.

³⁶ Jokinen 2000, 31–32.

Diskurssianalyysissä kohteena ei myöskään ole puhetapojen taustalla piilevä yksilö, vaan pikemminkin sosiaaliset käytännöt. Huomion kiinnitetään yksilöiden tapaa ilmaista jokin asia sekä tuon toiminnan tuottamiin laajempin merkityksiin. Tavoitteena ei siis ole päästä tutkimuskohteen ”pään sisään”, tai vastata kysymykseen miksi jotain sanotaan. Keskeinen huomio keskittyy minän rakentumisen tai rakentamisen prosesseihin, kuten siihen millaiset minä keskustelun osapuolille luodaan heidän välisen keskustelun kuluessa. Myös minän merkityksen katsotaan rakentuvan tietyissä konteksteissa.³⁷

Mediatekstien analysoinnissa voidaan turvautua myös kriittiseen diskurssianalyysiin. Pisimmälle kehittyneen kriittisen diskurssianalyysiteorian kehittäjän Norman Fairclough:n mukaan tiedotusvälineitä koskevalla tarkastelulla on useita metodologisia tavoitteita, joita seuraamalla kattava analyysi tulisi mahdolliseksi. Pääkohtana on hänen mukaansa sen selvittäminen, kuinka mittavat yhteiskunnalliset tai kulttuurilliset muutokset näkyvät tiedotusvälineiden muuttuvissa diskursiivisissa käytännöissä. Yksityiskohtaista huomiota tulisi kiinnittää myös tekstin kieleen ja sen rakenteeseen. Tekstin lingvistisen analyysin tulisi olla monitahoista ja pitää sisällään muiden muassa huomioita sanastoon ja kielioppiin. Lisäksi tuo analyysi olisi käsiteltävä siten, että tekstin prosessit: se, mitä se heijastelee ja kuinka se rakentaa identiteettejä, tulisivat käsitellyiksi. Tekstin ja käytäntöjen analyysi olisi myös sidottava yhteiskunnalliseen kontekstiin analysoimalla tiedotusvälineiden yhteiskunnallisia ja kulttuurillisia valtasuhteita. Tämä suhde on myös tärkeä ymmärtää dialektiseksi.³⁸

Huolimatta siitä, että kriittinen diskurssianalyysi sinällään tarjoaa oivallisen välineen tekstin analysoimiseksi, ei jäykän analyttinen malli tarjoa parasta mahdollista keinoa omaan tutkimukseeni, vaan on parhaimmillaan nimenomaan yksittäisten artikkeleiden syvässä tulkinnassa. Suurimmaksi ongelmaksi tässä suhteessa muodostuu siis käyttämäni tutkimusaineiston laajuus. Noin kymmenen vuoden aikarajaus ja usean lehden käyttö lähteenä tekee lingvistisen analysoinnin kaikessa tarkkuudessaan täysin mahdottomaksi. Sen sijaan diskurssikäytäntöjen ja sosiaalikulttuurillisten käytäntöjen vertailu tarjoaa varsin mielekäästä materiaalia. Tutkimuksen perusidea voidaan siis periaatteessa rinnastaa tähänkin metodiin, vaikkakin tekstianalyysi ei tässä yhteydessä rajoitu edellä mainittujen käytäntöjen vertailuun tai noudata sitä puhtaalla Fairclough-tyylisellä metodilla.

³⁷ Jokinen 2000, 37–38.

³⁸ Fairclough 2002, 50–51.

Diskurssianalyysin tekemiseksi ei käytännössä olekaan mitään kiveen hakattua yksittäistä oikeaa tapaa. Vaikka tarkastelenkin artikkeleita, haastatteluja ja lehtikirjoituksia yleensä, ei diskurssianalyysi-termin välttämättä tunnu kovin mielekkäältä. Kun kyseessä kuitenkin on historiantutkimus, vaatii kattavan ja uskottavan kulttuuri- ja sosiaalishistorillisen kehyksen luominen lehtien lisäksi paljon muutakin aineistoa. Vaikka kiinnitän toki huomiota puhetapoihin ja -”sävyihin”, tuntuu luonnollisemmalta käyttää termiä sisällönanalyysi. Empiirinen ja laadullinen tutkimus perustuu kuitenkin aina aineiston keräämiseen, tulkintaan ja analysointiin. Diskurssiteorioiden tunteminen on kuitenkin omiaan antamaan apuvälineitä ja ideoita tekstin tarkasteluun, vaikkei lopullinen tutkimus mitään muuttia orjallisesti noudattaisikaan. Ennen kaikkea ne tarjoavat valmiuksia kriittisen medialukutaidon kehittämiseksi, ja tavallaan auttavat ymmärtämään myös niitä prosesseja, joita tiedostusvälineiden taustalla tapahtuu. Kriittinen diskurssianalyysi pyrkii pohjimmiltaan vastaamaan siihen, kuinka teksti on suunniteltu, miksi se on suunniteltu ja kuinka se olisi voitu suunnitella toisin, kuinka mikäkin teksti tuotetaan ja kuinka sitä todennäköisesti tulkitaan ja käytetään, mitä teksti kertoo tiedotusvälineiden diskurssijärjestyksestä, mikä on tekstin laajempi sosiokulttuurillinen yhteys ja mitkä ovat sen yhteiskunnalliset ehdot ja vaikutukset. Kaikessa yleisyydessään näiden teemojen mielessä pitäminen ei ainakaan heikennä omaa työtäni.³⁹

Sisällönanalyysillä viitataan tutkimusdokumenttien sisällön sanalliseen kuvailuun. Se voidaan ymmärtää yksittäisenä metodina tai väljänä teoreettisena kehyksenä, jota voidaan hyödyntää erilaisissa analyysikokonaisuuksissa. Käytännössä useimmat kvalitatiivisen tutkimuksen analyysimenetelmät perustuvat ainakin osittain juuri sisällönanalyysiin. Laadullisen analyysin suurin ongelma lieneekin tarkastelun alla olevan aineiston toimiva rajaaminen, sillä vaara rönsyilyyn on laajan lähdeaineiston kohdalla todellinen. Valitusta kapeasta ja tarkkaan rajatusta ilmiöstä onkin sitten kerrottava kaikki mahdollinen. Oman tutkimukseni laajuuden ja kartoittamattomuuden vuoksi tämän rajauksen merkitys korostuu. Laadulliseen tutkimukseen liittyy oleellisesti myös keskustelu siitä, voidaan sen yhteydessä puhua tutkimusongelmasta, vai olisiko tutkimustehtävä osuvampi termi. Omalla kohdallani varsinaista ”ongelmaa” ei ole, vaan kysymyksessä todella on eräänlaisen populaarikulttuurillisen ajankuvan kartoittaminen ja kuvailu.⁴⁰

Yksittäisenä metodina sisällönanalyysin ongelma on se, että sen avulla kerätty tutkimusaineisto vain ikään kuin järjestetään. Aineiston esittely sellaisenaan ei ole tutkimustulos, vaan tuon saavutetun

³⁹ Fairclough 2002, 264–265; Lukkarinen 2009, 23.

⁴⁰ Tuomi&Sarajärvi 2002, 93–94;107.

järjestyksen pohjalta on tehtävä vielä tutkimuksellisesti mielekkäitä johtopäätöksiä. Sisällönanalyysin ja diskurssianalyysin ero on siinä, että vaikka kumpikin keskittyy aineiston inhimillisiin merkityksiin, sisällönanalyysin avulla etsitään merkityksiä tekstistä, kun diskurssianalyysi puolestaan analysoi sitä, kuinka näitä merkityksiä tekstissä tuotetaan.⁴¹

Oman tutkimukseni kohdalla voidaan puhua myös aineistolähtöisestä eli induktiivista sisällönanalyysia. Yksinkertaistettuna se on kolmivaiheinen prosessi. Ensin tutkimusaineisto pelkistetään siten, että siitä karsitaan pois turha tutkimukselle epäoleellinen informaatio. Tätä redusointia ohjaa siis tutkimustehtävä. Toisessa vaiheessa aineistosta eriteltyjen alkuperäisilmausten joukosta etsitään samankaltaisuuksia tai eroavaisuuksia kuvaavia käsitteitä, jotka sitten ryhmitellään niiden mukaan. Kolmannessa vaiheessa saatu informaatio käsitteellistetään ja luodaan sen pohjalta johtopäätös. Sisällönanalyysi perustuu siis tulkintaan ja päättelyyn, jossa edetään empiirisen aineiston kautta kohti käsitteellisempää näkemystä tutkimuskohteesta.⁴²

Koska tarkasteluni kohteena ovat nimenomaan lehtiartikkelit, tuntuu diskurssien ja puhetaipojen jäljittäminen varsin luontevalta. Siksi niin diskurssi- kuin sisällönanalyysinkin soveltaminen tutkimuksessani on mielestäni perusteltua. Uskon, että populaarikulttuurin ominaispiirteet ja sen sisällään pitämä tietynlainen hierarkia ovat jäljitettävissä juuri musiikkilehtien sivuilta. Haluan lisäksi myös testata hypoteesiani siitä, että musiikkijournalismin kautta on mahdollista rakentaa kuva kulttuurillisesta tilanteesta myös yleisemmällä tasolla. Huomion arvoinen seikka oman tutkimukseni kohdalla on myös se, että koska kyseessä on kuitenkin aiemmin akateemisesti kartoittamattoman aiheen tarkastelu, ohjaa koko työtä ainakin tietyllä tasolla pyrkimys kotimaisen hevin varhaishistorian yleisesitykseen, eikä niinkään yhden tutkimuskysymyksen tai -ongelman yksityiskohtaiseen tarkasteluun.

2.2 Musiikkijournalismi tutkimuskohteena

Metodologian lisäksi koen tarpeelliseksi avata myös niitä musiikkijournalismin liittyviä tekijöitä, joilla sitä käsittelevä historiallinen tutkimus on perusteltavissa. Se vaatii myös alan historian lyhyttä taustoitusta. Itse asiassa jo pelkästään musiikkijournalismin määrittelemisen voi olla ongelmallista, sillä tässä tapauksessa journalismin ja kritiikin raja on poikkeuksellisen häilyvä. Vaikka kritiikki on vain osa musiikkijournalismia, on se jostain syystä saanut alalla tarpeettoman korostuneen leiman.

⁴¹ Tuomi&Sarajärvi 2002, 105–106.

⁴² Tuomi&Sarajärvi 2002, 110–115.

Osaltaan distinktiota vaikeuttaa se, että sama artikkeli tai teksti voi käytännössä olla kumpaakin riippuen siitä, onko kirjoituksen takana kaupallinen vai ainakin lähtökohtaisesti riippumaton taho. Jos esimerkiksi levyn oheistekstin on kirjoittanut levy-yhtiön edustaja, jonka tarkoituksena on ensisijaisesti myynninedistäminen, ei musiikkijournalismista voida puhua.⁴³

Musiikkijournalismilla on useita eri tehtäviä. Tärkeimpänä niistä voidaan pitää yksinkertaisesti ”musiikkimailmaa koskevaa journalistista tiedonvälitystä”, jolla tarkoitetaan kiinnostavaan muotoon puettua ja rajaamattomalle yleisölle suunnattua aihepiiriä koskevaa informaatiota. Lisäksi musiikkijournalismilla voidaan pyrkiä vaikuttamaan lukijoiden musiikkimakuun, popularisoimaan musiikkia koskevaa tiedettä, tarkastelemaan ulkomusiikillisten tekijöiden ja musiikin välistä suhdetta tai vaikkapa ohjaamaan huomioita vallitseviin musiikkimailmaa koskeviin epäkohtiin. Se, kuinka toimittaja näitä asioita käsittelee, on pitkälti hänestä itsestään kiinni. Eräänlaisia musiikkijournalismin perusulottuvuuksia ovatkin nimenomaan vastakkainasettelut subjektiivisuuden ja objektiivisuuden sekä modernismin ja konservatiivisuuden välillä. Lisäksi musiikkijournalistin oletetaan omaavan myös tietynlaista musiikillista kompetenssia. Tällä voidaan tarkoittaa eri asioita, kuten konkreettista musiikillista koulutusta tai vain kattavaa käytännön tietoa ja osaamista.⁴⁴

Etenkin musiikkikritiikin kohdalla journalistien eettiset ohjeet korostavat kaksisuuntaisen kritiikin tärkeyttä. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että tiedotusvälineiden vastuu on ymmärretty. Lehden sivuilla kriitikko saa käytännössä aina sanottua viimeisen sanan ja tällöin vaarana on, että se näyttäytyy lopullisena totuutena. Musiikkijournalisteilta edellytetään siis ainakin lähtökohtaisesti kykyä myös vastaanottaa kritiikkiä, sillä vain yksisuuntaisena siitä saattaa tulla arvelluttava vallan väline.⁴⁵

Tällainen pelko kritiikittömästä yleisöstä oli ehkä aiheellisempi aikana, jolloin esimerkiksi arvostelijan näkemystä levystä ei voinut verrata omaansa juuri muutoin kuin ostamalla tuon levyn itse. Silloin niin negatiivinen kuin positiivinenkin palaute saattoi vaikuttaa ostopäätökseen merkittävästi. Nykyään maistiaiset levyn sisällöstä ovat käytännössä aina vain hiiren klikkauksen päässä, eikä arvostelijan näkemys välttämättä estä ketään muodostamasta omaa mielipidettään. Kriitikoiden suoraa vaikutusta esimerkiksi levymyynteihin ja konserttilippujen menekkiin on

⁴³ Lehtiranta 1993. 10–11.

⁴⁴ Ibid. 12–13.

⁴⁵ Lehtiranta 1993. 17.

kuitenkin lähes mahdotonta arvioida. Yleinen näkemys tuntuu olevan se, ettei musiikkijournalisteilla ole tässä suhteessa kuitenkaan yhtä suurta valtaa kuin vaikkapa kirjallisuus- tai teatterikriitikoilla. Koska musiikin kuulemisen vaikutukset ovat siitä lukemista suurempia, suurinta valtaa käyttävät ne, joiden päätökset vaikuttavat esimerkiksi siihen, mitä radioaalloilla soitetaan. Kirjaan tai teatteriesitykseen tutustuminen vaatii useimmiten myös esimerkiksi uutuuslevyyn perehtymistä suurempia ajallisia ja taloudellisia investointeja, mikä osaltaan vaikuttaa myös niitä käsittelevien arvostelujen merkitykseen tässä suhteessa.⁴⁶

Se, että uusikin musiikki on nykyään ilmaiseksi (vaikkakin ehkä laittomasti) käytännössä kaikkien käsillä, tulee tuskin kuitenkaan tuhoamaan musiikkikriitikoiden ammattikuntaa. Päinvastoin se saattaa jopa kasvattaa musiikkikritiikin kysyntää ja tarvetta.⁴⁷ Musiikkijournalistien rooli esimerkiksi uusien artististien esiintuojana vaikuttaa edelleen hyvin oleelliselta. Se, että jokaisella on mahdollisuus jakaa hengentuoksiaan verkossa ja ainakin teoriassa markkinoida niitä valtaville ihmismäärille, on johtanut siihen että tuosta massasta erottuminen on tullut entistä vaikeammaksi. Siksi huomio myös ainakin näennäisesti riippumattomassa mediassa on tärkeää, vaikei enää ehkä aivan välttämätöntä.

1950-luvulla populaarimusiikkia käsittelevässä journalismissa tapahtui selkeä muutos. Siitä lähtien pop-kriitikoiden kirjoittamista teksteistä on pelkän musiikin analysoinnin lisäksi löydettävissä myös selkeitä kaikuja tuota musiikkia ympäröivästä yhteiskunnasta ja kulttuurista. Esimerkiksi Yhdysvalloissa kriitikoiden tekstit heijastelivat suoraan sodan jälkeisten suurten ikäluokkien arvoja, asenteita ja uskomuksia. Musiikin, aivan kuten elokuvien ja taiteenkin avulla kriitikot saattoivat paitsi kyseenalaistaa vanhoja journalistisia käytäntöjä, myös vahvistaa sodanjälkeisen yhteiskunnan nuorison esteettisiä ja kulttuurillisia arvoja, sekä oikeuttaa heidän kokemustaan ympäröivästä maailmasta.⁴⁸

Populaarimusiikin ja lehdistön suhdetta tutkinut Steve Jones esittelee vuonna 2002 toimittamassaan kirjassa *Pop music and the Press* eräänlaisen temaattisen tavan syventyä musiikkikritiikin historiaan. Hänen mukaansa rodun, autenttisuuden ja massakulttuurin diskurssit ovat ne ydinteemat, joista yksi tai useampi on lähes poikkeuksetta löydettävissä (ainakin yhdysvaltalaisista) populaarimusiikkia koskevista kirjoituksista. Näiden teemojen hän katsoo seuranneen pop-

⁴⁶ Jones 2002. 4. Frith 2002. 236–240.

⁴⁷ Jones 2002. 11.

⁴⁸ Jones 2002, 2–3.

kriitikoiden kirjoituksia aina 1950-luvulta lähtien huolimatta siitä, että itse populaarimusiikki on tuona aikana muuttunut valtavasti.⁴⁹

Populaarimusiikkia koskeva kritiikki ja siinä esiintyvät diskurssit heijastelevat niitä teemoja, huolenaiheita ja ongelmia, joita muusikot sekä heidän yleisönsä käsittelevät. Poikkeuksellista pop-kritiikistä verrattuna muunlaiseen mielipidekirjoitteluun tekee se, että jo melko varhaisessa vaiheessa se on ikään kuin katsonut kohteensa läpi ja luonut samalla alustan sosiaaliselle ja yhteiskunnalliselle keskustelulle.⁵⁰ Musiikki ja sitä käsittelevä journalismi ovat siis vuorovaikutussuhteessa keskenään. Kulttuuri heijastelee ympäröivän yhteiskunnan tapahtumia, sen sosiaalisia ongelmia tai rakenteellisia vikoja. Kriitikot puolestaan tarttuvat niihin diskursseihin, joita esimerkiksi rock-musiikki käsittelee, ja näin tuo sanoma ja yhteiskunnassa tapahtuva kulttuurillinen liikehdintä saa näkyvyyttä sitäkin kautta.

On myös mahdollista, että tiettyjen ydindiskurssien löytyminen kielii siitä, että tapoja kirjoittaa pop-musiikista on vain rajallisesti. Sitä koskevalla kritiikillä voidaan ajatella olevan eräänlaiset rakenteelliset rajat, ja että kriitikoilla on vain rajallinen määrä symbolista pääomaa, jota heijastella kirjoituksissaan. Lisäksi on otettava huomioon, että kriitikko käyttää valtaansa aina jonkin välineen kautta, tässä tapauksessa siis julkaisukanavansa. On väitetty, etteivät esimerkiksi lehden ja yhden sen sisäisen toimijan linjat voi poiketa toisistaan ilman, että se lopulta johtaa konfliktiin. Ranskalaisen sosiologin Pierre Bordieun mukaan kriitikon ja lehden välinen suhde toimii silloin parhaiten, kun ideologinen yksimielisyys lehden ja kriitikon välillä on niin huomaamatonta ja itsestään selvää, että sen puheeksi ottaminen on tarpeetonta. Tällainen näkymätön etujen yhteisyys takaa hänen mukaansa sen, että tietynlaisen arvomaailman omaaviin julkaisuihin päätyy työskentelemään tuon saman arvomaailman jakavia kriitikoita. Näin ajatellen, muutokset kritiikissä olisivat itse asiassa vain johdonmukaista seurausta eräänlaisesta jatkuvasta sukupolvikonfliktista ja sukupolvenvaihdoksia seuraavista vallanvaihdosta.⁵¹

Bordieun näkemys kriitikkoa aina sitovista viiteryhmistä on myös mahdollista kyseenalaistaa. Voidaan olettaa, että tiettyinä ajanjaksoina ja tietyissä oloissa kulttuurijournalisteilla ja kriitikoilla on ollut myös todellista sananvapautta. Erkki Lehtirannan ja Kristiina Saalosen vuonna 1993 toimittamassa *Musiikkijournalismi – musiikin ja median kohtaamisia* -kirjassa Merja Hurri esittelee

⁴⁹ Jones, Featherly 2002, 19–21.

⁵⁰ Jones, Featherly 2002, 35–39.

⁵¹ Hurri 1993, 77; Jones, Featherly 2002, 19–20.

kirjallisuustieteilijä Hugh Dalziel Duncanin vuonna 1967 kehittämään taidekriitiikin yleiseen kolmiomalliin perustuvan laajennetun näkemyksensä. Duncanin mallissa kriitikko toimii eräänlaisena välittäjänä taiteilijan ja yleisön välillä. Hurri kuitenkin lisää kuvioon neljännen tekijän, eli sen välineen, jonka kautta kriitikko tavoittaa oman kohderyhmänsä. Tätä kokonaisuutta voidaan kutsua kulttuurikriitiikin toimintaympäristöksi. Tällainen jäsenyys mahdollistaa kriitiikin aseman ja luonteen tarkastelun sen mukaan, mikä kriitikon suhde kulloinkin on kentän muihin tekijöihin.⁵²

Kun kriitikko on voimakkaimmin sitoutunut edustamansa taiteenalan kenttään ja siellä vaikuttavaan normistoon, voidaan puhua esteettisestä kriitikistä tai asiantuntijakriitikistä. Tällaisen kriitiikin etuna on se, että arvostelijalla voidaan olettaa olevan substanssia kohteensa tarkasteluun; hän siis tuntee kenttensä. Toisaalta hän on usein siihen niin sitoutunut, että varsinainen kritisointi tulee mahdottomaksi. Juuri esteettinen asiantuntijakriitikki on kriiikkityypeistä vanhin, ja musiikkijournalismin kohdalla se oli Suomessakin vallitseva lajityyppi aina 1950-luvun loppupuolelle asti. Arvostelijat olivat tuolloin useimmiten ammattisäveltäjiä ja muusikoita, ja koska nuo roolit eivät olleet vielä eriytyneet toisistaan, oli kriitiikin instituutio vääjäämättä kiinteästi sidoksissa musiikkimaailmaan instituutioihin. Etenkin Suomen kaltaisessa kulttuuriipiireiltään pienessä maassa eräänlainen jääviyskysymys oli merkittävä ongelma. Koska arvostelija useimmiten tunsu kohteensa, saatettiin kaikkein kärkkäimmän kriitiikin kirjoittamista tietoisesti varoa. Aina oli olemassa riski, että tuon kriitiikin kohde olisi juuri se, joka seuraavalla kerralla on itse arvostelemassa kriitikon omia hengentuotoksia. 1950-luvulla perinteinen asiantuntija-arvostelu asetettiin kuitenkin kyseenalaiseksi ja hiljalleen lehdet alkoivat täälläkin ottaa palvelukseensa myös musiikkitoimittajia, jotka eivät olleet suorassa kytköksessä musiikki-instituutioihin. Kriitiikin etäännyminen säveltäjien ja musiikki-instituutioiden keskinäisestä normistosta, johti ajoittain myös konflikteihin toimittajien ja kulttuurielämän auktoriteettien välillä. 1960-luvulle tultaessa uudet journalistisen työn vaatimukset ja toimitustyön organisaation eriytyminen johtivat lopulta siihen, että esteettisestä kriitikistä periaatteessa luovuttiin. Kulttuuritoimituksiin kiinnitettiin ensisijaisesti journalisteja, eikä muusikoita. Säveltäjän ja kriitikon roolien eriytymiseen vaikuttivat kuitenkin enemmän käytännön toimitustekniset ja taloudelliset kuin periaatteelliset syyt.⁵³

Oletettavaa on, että myös muutokset populaarimusiikissa itsessään vaikuttivat ainakin osittain siihen, että esteettinen kriitikki jäi lopulta taka-alalle. Mikäli musiikkijournalismin ja -kriitiikin luonnetta tarkastellaan sisältölähtöisesti, ja huomioita kiinnitetään juuri tematiikkaan ja

⁵² Hurri 1993, 78–79.

⁵³ Hurri 1993, 79–81.

diskursseihin on ymmärrettävä, ettei puhtaasti esteettisen kritiikin luonteeseen istu minkäänlainen sosiaalisten ongelmien tarkastelu. Se, että popmusiikin lyyrinen sisältö muuttui tiedostavammaksi, pakotti myös journalistit ja kriitikot huomioimaan sosiaaliset ongelmat ja kohtaamaan kulttuurillisen murroksen. Heidän oli ikään kuin mentävä musiikin estetiikan toiselle puolelle ymmärtääkseen, kuinka populaarimusiikki itse rakentaa merkityksiä. Koska popmusiikin kollektiivisen luonteen sen merkitysten ymmärrettiin olevan paljon pelkkää estetiikkaa syvempiä, oli tavallaan luonnollista, että myös sitä käsittelevät tekstit muuttuivat ja niissä alettiin tehdä huomioita populaarimusiikin merkitysten rakentumisesta, koostumuksesta ja siitä kuinka noita merkityksiä levitetään.⁵⁴

Journalistisessa tai ideologisesti sitoutuneesta kritiikistä puhutaan silloin, kun kriitikon ja hänen edustamansa lehden välinen suhde on merkittävin vaikuttaja. Kriitikko on siis kiinteästi sidoksissa edustamansa lehden journalistisiin käytäntöihin sekä poliittiseen linjaan. Vaikka musiikki perinteisesti nähdäänkin kenties kaikkein epäpoliittisimpana taiteenlajina, on Hurrin mukaan myös suomalaisessa musiikkijournalismissa useita esimerkkejä ideologisesti värityneistä arvosteluista. Tällaisessa tapauksessa lukijan suhtautuminen kirjoitukseen riippuu pitkälti hänen omista yhteiskunnallisista arvoistaan. Kolmantena kritiikin lajina voidaan pitää popularisoivaa kritiikkiä, jossa kriitikon läheisin viiteryhmä on hänen yleisönsä, siis lukijat ja heidän oletettu normistonsa. Tällaisessa tapauksessa kriitikon voidaan olettaa kirjoittavan ymmärrettävästi ja pyrkivän näin tavoittamaan mahdollisimman suuria lukijajoukkoja. Haittapuoli tästä tulee silloin, jos suurten lukijamäärien kiinnostuksen tavoittelu on laskelmoitua ja yleisön maun kosiskelu itsetarkoituksellista.⁵⁵

Teoriassa on mahdollista myös kuvitella tilanne, jossa journalisti tai kriitikko ei olisi ainakaan kiinteästi sidoksissa yhteenkään toimintaympäristönsä tekijöistä, vaan toimisi ainoastaan omien näkemystensä ja henkilökohtaisen todellisuuskuvansa perusteella. Tosiasiassa sidokset lienevät välttämättömiä, mutta kriitikon itsenäisyys eri aikoina näyttäisi vaihdelleen. Toivottavana tilanteena voitaneen pitää sellaista, jossa kaikki toimintakentän osapuolet ovat tasavahvoja.⁵⁶

Myös musiikkijournalismi osana laajempaa kulttuurijournalismin kenttää on siis tiiviisti riippuvainen oman aikansa kehyksestä. Näin ollen voidaan olettaa, että vallitsevat kulttuurilliset,

⁵⁴ Jones, Featherly 2002, 21.

⁵⁵ Hurri 1993, 78–79.

⁵⁶ Hurri 1993, 79–80.

aatteelliset, poliittiset ja jopa esteettiset virtaukset heijastuvat myös musiikkijulkaisuissa. Lisäksi musiikkijournalismin kielenkäytön uskotaan olevan tiiviissä suhteessa siihen kulttuuriin, jota sen käsittelemä musiikki ilmentää. Kulttuurijournalismi voidaan myös suoraan käsittää taisteluksi symbolisesta vallasta ja henkisen ja kulttuurisen pääoman herruudesta. Tällä tarkoitetaan tiedotusvälineiden ja toimittajien välistä kamppailua siitä, kuka määrittää sen, mikä kulttuuri on oikeaa ja hyvää, mikä taas ei edes ansaitse tulla kutsutuksi kulttuuriksi. Oma aineistoani tällainen näkemys koskettaa siten, että sitä vasten musiikkijournalistin vallan voidaan katsoa perustuvan ”oikeuteen” päättää, mikä musiikki on hyvää ja mikä huonoa. Tämä valta ei näyttäisi olevan riippuvainen edes siitä ymmärtääkö kriitikko itse sitä käyttävänsä. Musiikkikentän toimijat ovat joka tapauksessa yhteydessä toisiinsa, mistä johtuen heidän välilleen rakentuneet roolit vaikuttavat myös tässä suhteessa.⁵⁷

Muun muassa *New York Times*-lehteen kirjoittanut, kapellimestarinakin tunnettu David Blum, käsitteli musiikkikriitikon valtaa seuraavasti:

Kun toimimme musiikkikriitikoina, meillä ei kenties ole poliisin pamppua tai revolveria, mutta meillä on huomattavasti omaa valtaa. Me voimme mm. luoda, auttaa, estää tai tuhota muusikkojen uria, voimme vaikuttaa uusien musiikkiteosten hyväksymiseen, sekä saada yleisö joko puolustamaan tai vastustamaan musiikki-instituutioita.

Mikä suunnaton valta! Meidän ei tarvitse luoda säveltäjän lailla, kahlittuna kamppailuun inspiraation voimien kanssa. Meidän ei tarvitse käydä läpi esiintyjän työstä kulttuurista, teknistä ja psykologista valmistautumista. Meidän tarvitsee vain ilmaista mielipiteemme.⁵⁸

Vaikka kyseessä onkin hieman ironiseen sävyyn kirjoitettu kuvaus musiikkijournalismin ja vallanvietin suhteesta, käy sitaatista kuitenkin ilmi tietty tietoisuus ja käsitys siitä, kuinka paljon kriitikko todellisuudessa voi ihmisiin vaikuttaa. Huolimatta siitä, että eriäviäkin mielipiteitä löytyy, tekee painettu sana useimpiin vaikutuksen.⁵⁹

Musiikkijournalismista mielenkiintoisen tutkimuskohteen tekee lisäksi myös se, että kyseessä on melko epämuodollinen lähdeaineisto. Verrattuna ”vakavammin otettavaan” journalismiin, ovat toimittajien kädet tässä kontekstissa vapaammat. Artikkelit voivat pitää sisällään humoristisia huomioita, ironiaa tai suoraan lauottuja perustelemattomia näkemyksiä ilman, että asia välttämättä herättää sen suurempaa närkästystä. Koska lukijan oletetaan lähtökohtaisesti omaavan tietynlaista

⁵⁷ Hurri 1993, 76; Kairanen 1993, 86–87.

⁵⁸ Blum 1993, 165.

⁵⁹ Blum 1993, 165.

substanssia, ei omien näkemysten räikeäkään esilletuonti välttämättä vaikuta peruuttamattomasti. Yhtyeen fani ei hylkää suosikkiaan, vaikka kriitikko sitä haukkuisikin. Musiikkijournalismin kohdalla kulttuurihierarkiat korostuvatkin ehkä enemmän niissä valinnoissa, joita lehdissä tehdään. Jos tiettyä tyylilajia ei huomioida tai jos kaikki sen saama huomio on negatiivista, jää se todennäköisesti marginaaliin. Toisaalta aiemmin vähälle mediahuomiolle jäänyt ilmiö saattaa äkillisesti nousta valtavirtaan, jos sen näkyvyys tiedotusvälineissä jostain syystä kasvaa. Medialla on siis tietty valta luoda myös musiikillisia trendejä.

Musiikkijournalismin sisäisiin toimijoihin liittyy omassa tutkimuksessani tiiviisti subjektiposition käsite. Identiteetti voidaan ymmärtää merkityssystemin osaksi, määriytykseksi, jota toimija käyttäessään kieltä rakentaa itsestään ja muista. Identiteetit voivat myös määräytyä uudelleen, muuttua ja kehittyä. Näin ollen se ei siis ole mikään staattinen ominaisuus, vaan toiminnallinen kategoria, joka on rakentuu tilanteen mukaan. Subjektiposition käsite korostaa tilanteiden valtaa määrittää ihmisille tietyn paikat. Näin esimerkiksi toimittajan subjektipositioon vaikuttaa esimerkiksi se yhteys, jossa hänen tekstinsä tullaan julkaisemaan. Se puolestaan liittyy oleellisesti siihen, mitä hän voi sanoa ja minkälaista puhetapaa käyttää.⁶⁰ Onkin mielenkiintoista tarkastella, kuinka toimittajat käyttävät valtaa subjektipositiossaan.

Musiikkijournalismissa myös diskurssien tuntomerkit voivat erota muista lähteistä. Esimerkiksi asiantuntijoihin vetoaminen retorisenä tehokeinona ei välttämättä ole yhtä tehokas tässä yhteydessä. Puhuttaessa musiikin kaltaisista makuasioista (etenkin alakulttuurien piirissä) vain harvaa kiinnostaa, mitä mieltä kulttuuriauktoriteetit tyylilajista ovat. Sen sijaan sen kummemmin perustelemattomat henkilökohtaiset mielipiteet voidaan hyvinkin ilmaista ”totuuksina”. Toimittaja ei itse kuitenkaan ole välttämättä tietoinen tekemistään valinnoista, sillä kulttuuri ja konteksti on omiaan luomaan myös piileviä tendenssejä. Kielenkäyttäjät siis rakentaa kulttuuria, mutta on toisaalta myös voimakkaasti sidoksissa siihen.⁶¹

2.3 Tutkimuksen rakenne

Tämän työn seuraavassa pääluvussa *Suomalainen hevimetalli Soundin, Rumban ja Suosikin sivuilla* tarkastelen varhaisen kotimaisen metallimusiikin asemaa musiikkimediassa. Sen kappaleessa *Hevimetallin synty ja suomihevin ensitahdit* käyn lyhyesti läpi hevimusiikin syntyhistoriaa Suomessa

⁶⁰ Jokinen 1999, 68; Lukkarinen 2009, 21.

⁶¹ Lukkarinen 2009, 20–21.

ja muualla. Luvun tarkoitus ei ole antaa tarkkaa tai kattavaa kuvaa vaikeasti rajattavan ja laajan musiikillisen suuntauksen historiasta, vaan luoda asiaan perehtymättömälle lukijalle jonkinasteinen käsitys siitä, miten koko musiikkityyli on itse asiassa saanut alkunsa ja ennen kaikkea siitä, minkälaisesta tilanteesta aloitan kotimaisen musiikkikentän tarkastelun. Sen tarkoitus on siis pelkästään toimia eräänlaisena lyhyenä tiivistelmänä ja alkuesittelynä. Palaan esimerkiksi kansainvälisen uuden heviaallon syntytilanteeseen työssäni vielä myöhemmin. Luvussa 3.2 *Hevimusiikki toimittajien silmin*, tarkastelen *Soundin*, *Rumban* ja *Suosikin* musiikkijournalistien ja hevimusiikin sekä -muusikoiden välistä suhdetta ja tuossa suhteessa 1980-luvun aikana tapahtuneita muutoksia. Tässä luvussa keskityn erityisesti siihen kuvaan, joka toimittajilla ja kriitikoilla tyylilajista on. Alaluvussa 3.2 *Hevi ja Suomi muusikoiden silmin* tarkastelen noita samoja jännitteitä, mutta nyt muusikoiden kautta. Tässä luvussa nostan lisäksi esiin kaksi lehtihaastattelussa ja levyarvosteluissa voimakkaimpana esiintynyttä diskurssia, joiden kautta on paitsi mahdollista tarkastella suomalaisten hevimuusikoiden näkemyksiä kotimaastaan ja sen tilanteesta myös rakentaa juonirakennepohjaista analyysia 1980-luvun aikana tapahtuneista asennemuutoksista.

Viimeisissä käsittelyluvuissa pyrin rakentamaan historiallisen ja kulttuurillisen kontekstin, jota vasten syitä varhaisen kotimaisen hevimetallin vähäiseen suosioon on mahdollista pohtia. Luvussa neljä, *Iso-Britannia ja Yhdysvallat - uuden heviaallon historiallinen konteksti*, taustoitan ensin niitä historiallisia, kulttuurillisia ja yhteiskunnallisia piirteitä, jotka olivat vallalla hevin suosion kasvaessa noissa maissa 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa. Viidennessä luvussa *Yhteiskunnallinen tilaus - suomalaisen hevimusiikin historialliset lähtökohdat* rakennan vastaavan historiallisen kehyksen Suomesta. Nivon myös yhteen historiallisen tilanteen ja hevimusiikin yhteiskunnallisen tilauksen välistä suhdetta. Viimeisessä varsinaisessa käsittelyluvussa *Hevi ja Suomen kulttuuri-ilmapiiiri* taustoitan suomalaisen nuorisokulttuurin historiallisia piirteitä ja nostan lisäksi esiin niitä seikkoja, joiden aiemman tutkimuskirjallisuuden ja tarkastelemani alkuperäislähteiden perusteella koen vaikuttaneen suomalaisen hevimusiikin suosion kehitykseen. Koska kyseessä on ensisijaisesti aineistolähtöinen tutkimus, olen katsonut parhaaksi sijoittaa historiallista kontekstia rakentavat käsittelyluvut työni loppuun. Tällainen dispositio mahdollistaa lehdistä saamani tiedon käsittelyn ja analysoinnin ennen sen sijoittamista aikansa kontekstiin. Näin tutkimuksen lopullinen yhteenveto ja koko aineiston pohjalta tehdyt johtopäätökset tuntuvat huomattavasti loogisemmalta.

3 SUOMALAINEN HEVIMETALLI SOUNDIN, RUMBAN JA SUOSIKIN SIVUILLA

3.1 Hevimetallin synty ja suomihevin ensitahdit

Siitä, mistä termi *heavy metal* on saanut alkunsa, on esitetty useita näkemyksiä. Alkuperäisen 1800-luvulta peräisin olevan sanakirjamääritelmän mukaan sillä on viitattu raskasmetalleihin niiden kemiallisessa tai metallurgisessa merkityksessä. Englantilaisessa sotilasslangissa kyseinen ilmaus on tarkoittanut raskasta aseistusta. Lisäksi sillä on voitu viitata myös miehen voimakkaisiin fyysisiin ja psyykkisiin ominaisuuksiin. Ensimmäisen kerran termi heavy metal mainittiin rock-kappaleessa vuonna 1968, kun yhdysvaltalaisen Steppenwolfin *Born To Be Wild* – hitissä laulettiin ”heavy metal thunderista”. Ilmaus lienee kuitenkin kuvannut moottoripyörien jylinää, eikä niinkään musiikillista raskautta. On myös väitetty, että yhtye nappasi heavy metal -termin beatnik-runoilija William S. Burroughsin *Naked Lunch* -kirjasta (1959), joka julkaistiin Yhdysvalloissa kokonaisuudessaan vuonna 1962. Näkemys on kuitenkin virheellinen, sillä termiä ei tuon kirjan sivuilla esiinny. Sen sijaan niin Burroughsin *The Soft Machine* -teoksessa (1962) kuin *Nova Express*-kirjassakin (1964) esiintyy hahmo, johon viitataan The Heavy Metal Kid -nimellä. Oli todellinen alkuperä sitten mikä tahansa, siirtyi termi joka tapauksessa populaarimusiikkiin 1970-luvun alussa rock-journalistien toimesta.⁶²

Heavy metal -musiikin on perinteisesti katsottu syntyneen vuonna 1970, kun englantilainen Black Sabbath julkaisi ensimmäisen albuminsa. Sanaa ”heavy” oli käytetty musiikkikuvastossa jo aiemmin, mutta sillä viitattiin lähinnä yksittäisten kappaleiden tai osien tunnelmaan, ei niinkään tiettyyn musiikilliseen tyyliin. Erityisesti bluesista vaikutteita ottanut Black Sabbath sen sijaan loi kitarapainotteisella synkällä tunnelmoinnillaan kokonaan uudenlaisen suuntauksen. 1970-luvun alkupuolella heavy metal vakiintuikin tarkoittamaan hard rockista eriytynyttä, aiempaa raskaampaa musiikillista ilmaisua.⁶³ Kollektiivista yksimielisyyttä tyyliin alkuperästä on kuitenkin vaikea saavuttaa, sillä käsitys hevi- tai metallimusiikin juurista riippuu pitkälti siitä, minkälaiseen musiikkiin sen rinnastaa. Osa katsoo sen olevan tiiviissä suhteessa perinteiseen rock- tai bluesmusiikkiin, toiset käsittävät sen täysin uudeksi musiikkityyliksi, jota edustivat vasta 1980-luvun alussa syntyneet entistäkin raskaammat yhtyeet.⁶⁴

⁶² Walser 1993, 1–8; Lukkarinen 2009, 6; Christe 2006, 30.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Walser 1993, 16.

Huolimatta Black Sabbathin, Led Zeppelinin ja Deep Purplen kaltaisten klassisten yhtyeiden nauttimasta suosiosta, oli monilla pienemmillä yrittäjillä 1970–1980-lukujen taitteessa vaikeampaa. Suuremmat levy-yhtiöt eivät tuntuneet ottavan heviä vieläkään vakavasti. Lisäksi varsinkin Iso-Britanniassa lamakausi ja sitä seurannut nuorisotyöttömyyden kasvu, saivat ihmiset pohtimaan rahojensa käyttökohteita aiempaa tarkemmin. Vuosien 1978–1979 aikana äänitemyynti laskikin Britanniassa 20 prosentilla, eivätkä levy-yhtiöt enää halunneet tukea artisteja ellei levymyynnistä ollut varmoja takeita.⁶⁵

Levy-yhtiöiden piittaamattomuus johti siihen, että muusikoiden oli otettava ohjat omin käsiinsä. Vuoden 1980 ensimmäisenä kuutena kuukautena perustettiin Britanniassa peräti 90 uutta levymerkkiä, joista useimpien taustalla häärivät artistit itse. Tämä koettiin ainoaksi kanavaksi omien hengen tuotosten esille saantiin. Muusikoille riittivät nyt myös aiempaa huonotasoisemmat studiot, mutta vaikka levyjen tekninen laatu saattoikin kärsiä, oli pienyhtiöllä valttinaan taiteellinen riippumattomuus. Pienten yritysten eloonjääminen ei vaatinut valtavia levymyyntejä, vaan muutamien tuhansien kappaleiden myynti riitti turvaamaan levy-yhtiöiden toiminnan jatkossakin. Tuona aikana syntyi Englannissa myös kokonaan raskaaseen musiikkiin keskittyneitä, eräänlaisia ”yhden asian levy-yhtiöitä.”⁶⁶

Viidakkorummun välityksellä sana mielenkiintoisista yhtyeistä levisi nopeasti myös englantilaisten musiikkijournalistien korviin, jotka ennen pitkää esittelivät Iron Maidenin, Def Leppardin ja Ravenin kaltaiset yhtyeet myös suurelle yleisölle. Journalistit nimesivät raskaan musiikin uuden tulemisen *New Wave of British Heavy Metaliksi* (NWOBHM). Mistään homogeenisesta ilmiöstä ei kuitenkaan ollut kyse, vaan sanalla ”new” viitattiin lähinnä yhtyeiden kokemattomuuteen.⁶⁷ Tästä huolimatta käsitteessä yhdistyivät siis ainakin ideatasolla viittaukset johonkin uuteen ja erityislaatuiseen (*new wave*) sekä hevimusiiikkiin, joka tuona aikana edusti kaikkea muuta kuin edellä mainittuja.⁶⁸ Huolimatta 1980-luvun alun brittiläisten heavy-yhtyeiden ilmaisun moninaisuudesta, NWOBHM näyttäytyy nykyään varsin yhtenäisenä ilmiönä, jonka vaikutus myöhempisiin heavygenreihin on kiistaton.⁶⁹

⁶⁵ Frith 1988, 159–160.

⁶⁶ Frith 1988, 164–165; Christe 2006, 54–55.

⁶⁷ Christe 2006, 54–55.

⁶⁸ Waksman 2009, 79–83.

⁶⁹ Waksman 2009, 173–174.

Vaikka niin sanottu klassinen heavy metal oli etenkin Britanniassa ottanut jo uuden askeleen kohti yhä rosoisempaa ja raskaampaa ilmaisua, saatiin kotimaisen hevin todellista läpilyöntiä vielä odottaa. Suomen ensimmäisenä heviyhtyeenä musiikkihistorian sivuille jäänyt vuonna 1977 perustettu Sarcofagus julkaisi ensimmäisen albuminsa *Cycle Of Lifen* vuonna 1980. Suomalaisen musiikkimedian suhtautuminen Sarcofagukseen ja ylipäänsä koko musiikkityyliin oli aluksi varsin nuivaa.⁷⁰ Vaikka yhtyeestä ei Suomessa koskaan tullutkaan erityisen suosittua, on sillä raskaan musiikin historiassa silti oma paikkansa. Merkittävän Sarcofaguksesta tekee ennen kaikkea se, että sen visuaalinen ilme yhdessä musiikillisten ja lyyristen elementtien kanssa ikään kuin täyttivät tyylilajin sisäiset vaatimukset. Yhtyeen johtohahmo, kitaristi Kimmo Kuusniemi, oli myös vahvasti tietoinen omasta sekä yhtyeensä imagosta.⁷¹

1980-luvulla klassinen hevimetalli miellettiin musiikkipiireissä show'ksi, jossa soittajat ottavat lavalla tavallisesta elämästään poikkeavan roolin. Sen sijaan hard rock nähtiin rehellisenä ja ”aitona”. Tämä vaikutti voimakkaasti siihen, että periaatteessa ajan hevimusiikin kriteerit täyttävät orkesterit mieluummin luokittelivat itsensä esimerkiksi kovaksi rokiksi, kuin altistivat itsensä lehdistön murskakritiikille. Esimerkiksi Hanoi Rocksin visuaalinen ilme yhdessä musiikin mahtipontisuuden kanssa, sai englantilaisen *New Musical Express*-lehden luokittelemaan yhtyeen heviaktiksi ja siksi täysin aivottomaksi poseeraukseksi. Musiikkilehdistön nuivasta asenteesta sekä kotimaisten bändien harvalukuisuudesta huolimatta ulkomainen hevi nousi jo 1980-luvun ensivuosina levymyyntitilastojen merkittävimpien trendien joukkoon. Vuoteen 1988 mennessä myös ”hevarius”⁷² oli noussut Suomen vahvimaksi nuorisotyyliseksi.⁷³

New Wave Of British Heavy Metalin vaikutukset tuntuivat Suomessa siten, että 1980-luvun puoliväliin tultaessa ulkomaiset heviyhtyeet nauttivat aiempaa suurempaa näkyvyyttä myös *Soundin*, *Rumban* ja *Suosikin* kaltaisten suurien musiikkijulkaisujen sivuilla. Uusi toimittajapolvi tuntui arvostavan raskasta musiikkia huomattavasti edeltäjiään enemmän, mikä helpotti objektiivista ja tyylilajin omiin ehtoihin perustuvaa tarkastelua. Tämä vaikutti merkittävästi ensimmäisen suomalaisen hevibuumin syntyyn vuonna 1988. Tuolloin maailmalla jo 1980-luvun alkupuolella syntynyt niin sanottu speed metal levisi Suomeen, ja Stonen sekä Airdashin kaltaiset yhtyeet

⁷⁰ Lukkarinen 2009, 16.

⁷¹ Bruun e.a. 1998, 353

⁷² ”Hevari” on 1980-luvulla vakiintunut termi. Se tarkoittaa ensisijaisesti hevimusiikista pitävää henkilöä, joka ilmaisee musiikillisia mieltymyksiään vahvasti myös pukeutumisellaan. Pertti Kemppisen mukaan ”aidon hevarin” tunnistaa muun muassa mustista vaatteista, ”pitkästä suorasta tukasta”, tatuoinneista, niiteistä ja erilaisista koruista. Ks. Kemppinen 1998, 74–75.

⁷³ Bruun e.a. 1998, 353; Ehrnrooth 1998, 9.

saavuttivat nopeasti Suomen musiikkipiireissä äärimmäisen arvostetun aseman. Parin vuoden ajan muiden muassa nämä nopeaa, teknistä ja ennen kaikkea aggressiivista musiikkia runnovat yhtyeet komeilivat lehtien sivuilla jatkuvasti. Ilmiön hiivuttua 1990-luvun alussa, hevistä oli tullut jo huomattavasti vakavasti otettavampaa, mikä varmasti helpotti myöhempien yhtyeiden asemaa.⁷⁴

3.2 Hevimusiikki toimittajien silmin

3.2.1 Ensikosketus suomiheviin

*Hevi ei kuole, mutta joskus se vanhenee*⁷⁵

Vuonna 1980 ensimmäisen albuminsa *Cycle Of Life* julkaissut Sarcofagus on jäänyt suomalaisen populaarimusiikin historian sivuille maamme ensimmäisenä todellisena heviyhtyeenä. Huolimatta siitä, että bändi nousi esiin aikana, jona hevimusiikki teki etenkin Britanniassa voimakkaasti uutta tulemistaan Iron Maidenin ja Ravenin kaltaisten nuorten yhtyeiden johdolla, tuntui Sarcofaguksen mystiikasta ammentava klassinen heavy metal uppoavan varsin nihkeästi suomalaisiin musiikkipiireihin. Etenkin musiikkijournalistien keskuudessa asenteet olivat sanalla sanoen varauksellisia. Huolimatta siitä, että esimerkiksi *Soundissa* ja *Rumbassa* raskasta musiikkia koskevista artikkeleista vastasivat pääasiassa ”heviasiantuntijat”, keskittyivät jutut varsin pitkään eräänlaiseen lajityypin puolusteluun.⁷⁶

Sarcofaguksen asema suomalaisen hevin pioneerina olikin kaikkea muuta kuin kadehdittava. Esimerkiksi *Soundin* ensimmäisissä haastatteluissa päähuomio suuntautui auttamatta varsinaisen musiikin ulkopuolelle. Musiikillisesti raskaimman linjan edustajien jututtamisesta lehdessä pääasiallisesti vastannut Juho Juntunen esimerkiksi koki varsin tarpeelliseksi tähdentää, että yhtyettä luotsannut Kimmo Kuusniemi oli oikeastaan varsin mukava mies eikä vastannut sitä kuvaa, joka hänellä hevimuusikoista oli. Hän ei pukeutunut kotioloissa nahkaan, nuuskannut kokaiinia tai palvonut saatanaa.⁷⁷ Juntusen tyyli kirjoittaa on kiistatta humoristinen, mistä johtuen tällaisten kommenttien ei voida välttämättä olettaa edustavan negatiivista suhtautumista hevimusiikkiin

⁷⁴ Lukkarinen 2009, 17; Nikula 2002, 13–18.

⁷⁵ Juho Juntunen, ”Uuden ajan jumalat”, *Suosikki* 11/84, 30.

⁷⁶ Lukkarinen 2009, 16.

⁷⁷ Juho ”Come to the Sabbath” Juntunen, ”Sarcofagus – Suomen ensimmäinen heavy-bändi?”, *Soundi* 2/80, 14–15.

sinänsä. Sen sijaan näiden stereotyyppien esille tuonti implikoi kuitenkin tiettyjen asenteiden olemassaolosta. Ulkomusiikillisten tekijöiden ylikorostamisen voidaan katsoa kielivän siitä, ettei itse musiikilla uskottu olevan mitään todellista annettavaa.

Juntunen kirjoitti 1980-luvulla myös *Suosikkiin*. Hänen roolinsa lehdessä keskittyi pääasiassa levyarvosteluihin, joista löytyykin useita mielenkiintoisia huomioita ja käsityksiä koko musiikkityylin tilasta. Esimerkiksi vuonna 1981 julkaistua legendaarisen Black Sabbath-yhtyeen livetaltiota *Live at Last*:ia käsittelevän arvostelun Luzifer-nimimerkillä esiintynyt Juntunen aloitti seuraavasti:

*Vanhat saatananpalvojat, kitaranraiskaajat ja vahvistimen räjäyttäjät ovat käyneet räökkäämässä kuulijoiden tärykalvoja suurissa konserttisaleissa*⁷⁸

Juntusta itseään tällainen "sähköinen sikailu" ei enää jaksanut kiinnostaa, sillä maailmalla oli jo olemassa uusia hevimusiikin tuulia, joista kuulija sai enemmän riemua. Uuden heviaallon olemassaolosta oltiin siis täälläkin varsin tietoisia. Tekstistä käy voimakkaana ilmi se, että asenne nimenomaan tuohon klassiseen ilmaisuun oli kääntynyt auttamattoman negatiiviseksi.⁷⁹ Tähän vanhanaikaisuuteen tartuttiin *Suosikissa* myös Sarcofaguksen kohdalla.

*Valitettavasti Sarcofagus ammentaa kuitenkin musiikkinsa kymmenen vuoden takaisista Black Sabbath-tunnelmista, mikä tuntuu hieman turhalta. Yhtyeen kappaleet ovat sähköisiä, tummia ja uhkaavia - täyttä macho-meininkiä alusta loppuun.*⁸⁰

Yhtyettä pidettiin tinkimättömänä ja taitavana, eikä esimerkiksi soittotaito ollut missään nimessä ongelma. Ensimmäisen suomalaisen heviyhtyeen risti oli vanhanaikaisuus, niin temaattisesti, visuaalisesti kuin musiikillisestikin. Vaikka hämmentävästi myös osa NWOBHM-yhtyeistä pukeutui nahkaan ja niitteihin ja luotti yhä teksteissään mystiikkaan, machoiluun ja muuhun klassiseen aineistoon, nähtiin Sarcofagus musiikkijournalistien keskuudessa tavallaan parodiana ulkomaisista yhtyeistä.⁸¹

⁷⁸ Luzifer, "Black Sabbath - Live at last", *Suosikki* 1/81, 108.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Väinämöinen, Sarcofaguksen Envoy of Death-levyn arvostelu, *Suosikki* 2/81, 104.

⁸¹ Väinämöinen, Sarcofaguksen Envoy of Death-levyn arvostelu, *Suosikki* 2/81, 104; Väinämöinen, Eri esittäjiä: Heavy Metal & Live-levyn arvostelu, *Suosikki* 9/81, 231.

Hevimusiikki miellettiin myös *Soundissa* etenkin 1980-luvun alkupuolella varsin teennäiseksi ja teatraaliseksi. Edellisellä vuosikymmenellä vaikuttaneet valtavat heviyhtyeet, jollaisiksi esimerkiksi Kiss ymmärrettiin, olivat journalistien mielestä vieneet uskottavuuden koko tyylilajilta. Huomio oli siirtynyt pois musiikista ja keskittyi nyt show'hun ja poseeraukseen. Hevistä oli tullut kultti.⁸² Tämä tuntuu kuitenkin olleen ensisijaisesti musiikkijournalistien näkemys, sillä siitä huolimatta varsinkin *Suosikissa* Rainbow'n ja Black Sabbathin kaltaiset perinteisempään ilmaisuun luottaneet yhtyeet saivat 1980-luvun alussakin kohtuullisen paljon palstatilaa. Tähän vaikutti oleellisesti se, ettei suomalaisyleisö oikeastaan koskaan hylännyt näitä suuren maailman orkestereita. Esimerkiksi vuoden 1981 kesäkuussa järjestetty Rainbow'n konsertti myytiin täällä loppuun hetkessä ja musiikista nautti noin neljä tuhatta suomalaista.⁸³ Kyseinen orkesteri edusti kuitenkin nimenomaan klassisempaa hevimetallia, etenkin jos sitä vertaa esimerkiksi Iron Maidenin tai Judas Priestin kaltaisiin uuden aallon orkestereihin. On toki mahdollista, että bändien klassikkostatus riitti pitämään niiden suosiota yllä huolimatta siitä, että itse ilmaisu ei enää välttämättä kaikkia puhutellutkaan.

Toimittajien nuivasta asenteesta kielivät myös haastatteluissa esiintyneet kysymykset, jotka keskittyivät usein raskaan musiikin soiton mielekkyyteen. Vaikuttaa siltä, ettei etenkin *Soundissa* aina oikein voitu käsittää, miksi joku soittaisi heviä. Kysymykset, kuten ”miksi soitat heviä”, tai ”mikä on hevirockin tarkoitus”, voivat toisaalta viitata myös kyseisen musiikin uutuuteen Suomessa. Ehkä jälkikäteen korneilta vaikuttavien tiedustelujen taustalla piili toisaalta myös halu selittää viimein myös kotimaisin voimin alkanutta ilmiötä. Tätä käsitystä vastaan sotii toisaalta se, että ulkomaiset suuret hevirockin suuret nimet tunnettiin myös meillä hyvin. Kyseessä lieneekin lähinnä juuri tuohon ”vanhanaikaiseksi” miellettyyn ilmaisuun tarttuminen.⁸⁴

1980-luvun ensimmäiset vuodet tuntuvat siis olleen hevimusiikin arvostuksen suhteen vaikeita. Siitä huolimatta etenkin Britanniasta ponnistaneet uudet bändit nauttivat suosiota Suomessakin, mikä sai *Soundissa* musiikkilajia halveksuneet toimittajat pohtimaan tyylilajin suosion syitä myös astetta syvällisemmin. Ilmiötä selitettiin muun muassa seurauksena 1970-luvulla kriisiin ajautuneesta kapitalismista. Edellisellä vuosikymmenellä raivonnut punk nähtiin lehdessä yhteiskunnallisten arvojen kyseenalaistajana, mutta sen rapistuttua eräänlaiselle ”taantumukselle” ja konservatiivisuudelle oli yhteiskunnallista tilausta. Hevi käsitettiin musiikkina, joka oli

⁸² Mikael Wiik, ”1000 watin totuus, *Soundi* 9/80, 18–22; ”Juho ”Come to the Sabbath” Juntunen, ”Sarcophagus – Suomen ensimmäinen heavy-bändi?”, *Soundi* 2/80, 14–15

⁸³ Kikke Herlin, ”Yksi lensi yli sateenkaaren. Rainbow Suomessa: 'Heavy on vasta tulossa!'", *Suosikki* 7/81, 76–77.

⁸⁴ Jukka Mikkola, ”Johdatusta heavy-rockin jälkeiseen elämään”, *Soundi* 2/81, 34–36.

ehdollistunutta ja halutonta muuttumaan. Näin ollen se teoriassa jakoi ne arvot, joiden nähtiin nyt nostavan päätään Euroopassa.⁸⁵ Mielenkiintoiseksi tämän teorian tekee se, että hevi koettiin tässä yhteydessä eräänlaiseksi yhteiskunnallisen pateettisuuden palvelijaksi. Sitä pidettiin niin kielteisenä, lapsellisena ja älyvapaana, ettei sen uskottu sisältävän mitään relevanttia kritiikkiä, vaan päinvastoin ainoastaan ylläpitävän negatiivisia rakenteita. Toimittaja myös tietoisesti vertasi heviä punkkiin, mitä voidaan pitää selvänä osoituksena siitä kulttuurisesta hierarkiasta, joka *Soundissa* tuolloin vallitsi. Punk oli tarjonnut sisällöllistä kapinaa ja tervettä kritiikkiä, hevi puolestaan nähtiin ainoastaan sisällöttömänä heijasteena kaikista niistä epäkohdista, jotka maailmassa vallitsivat.

Akateemisissa piireissä hevimusiikin suosion osumista 1980-luvun alkuun on selitetty myös toisin. Taloudelliset kriisit, sekä stabiileina pidettyjen sosiaalisten instituutioiden, kuten perheen ja sukupuoliroolien murrokset on tässäkin yhteydessä nähty oivallisina kasvualustoina kyseiselle ilmiölle. Hevin suosion katsotaan kuitenkin perustuneen ennen kaikkea siihen, että se tarjosi eräänlaisen vaihtoehdon sille arvomaailmalle, jota sen arvostelijat edustavat. Kriisi antoi hevimusiikille lyyristä kontekstia ja sai tuon sisällön tuntumaan merkittävältä. Ongelmalliseksi tämän tekee se, että metallimusiikin tapa ilmaista asioita perustuu sellaiseen estetiikkaan tai diskurssiin, joka saattaa hevikulttuurin ulkopuolella olevista vaikuttaa naiivilta, väkivaltaiselta tai typerältä. Sen merkitys tai sisältö on siis äärimmäisen riippuvainen sosiaalisesta kontekstista.⁸⁶

Pieni tarkastelu osoittaa, että hevimetallissa ihannoidaan noituutta, vääristynyttä seksiä ja rasismia.⁸⁷

Vaikuttaakin siltä, että *Soundin* 1980-luvun ensi vuosina rakentama kuva hevimusiikin sisällöttömyydestä tai kyseenalaisesta sisällöstä on seurausta juuri siitä, ettei kyseinen musiikkityyli auennut kaikille toimittajille. Ongelmalliseksi tämän tekee, että toimittajan asemasta annetuilla voimakkaan subjektiivisilla näkemyksillä saattoi olla todellista vaikutusta siihen, kuinka koko tyyliin suhtauduttiin, erityisesti sen fanipiirien ulkopuolella.⁸⁸

Suosikissa 1980-luvun alun heviä käsittelevät artikkelit olivat jo lähtökohtaisesti erilaisia. Kaupallisena nuorisolehtenä sen tavoitteena oli oikeastaan jo pitkään ollut tavallaan korostaa uudestaan nousseita alakulttuureja, ja totta kai sitä kautta onnistua hyödyntämään niitä myös kaupallisesti. 1970-luvulla se oli tuonut voimakkaasti esiin esimerkiksi amerikkalaista 50-luvun

⁸⁵ ”Pahat, pahat ja rumat”, *Soundi* 11/80, 36–37, 50–53.

⁸⁶ Walser 1993, 17, 26–31.

⁸⁷ ”Pahat, pahat ja rumat”, *Soundi* 11/80, 36–37, 50–53.

⁸⁸ Lehtiranta 1993, 17; Walser 1993, 20–25.

muotia, ja hieman myöhemmin tarttunut yhtä vimmaisesti punk-musiikkiin.⁸⁹ Olkoonkin, että levyarvosteluissa (joista siis vastasivat osittain samat henkilöt kuin esimerkiksi *Soundissa*) tietty asenteellisuus heviä kohtaan oli selkeästi havaittavissa, ei *Suosikki* varsinaisissa artikkeleissa tai haastatteluissa juuri pureutunut ilmiön syihin puhumattakaan siitä, että sen linja olisi ollut lähtökohtaisen negatiivinen. Se keskittyikin lähinnä esittelemään yhtyeitä ja painottamaan sitä, kuinka suosittua hevi oikeastaan oli, ainakin muualla.

Ulkomaiset hevityhteet olivatkin *Suosikin* sivuilla varsin tuttu näky ja lehti suorastaan korosti hevi-alakulttuuria. Hyvä esimerkki tästä alakulttuurien painottamisesta oli se, että lehdelle tyypilliset kilpailut ja nuorisomuotia esittelevät artikkelit koskivat 1980-luvun alussa myös heviä. Esimerkiksi NWOBHM-ilmiön johtotähti Iron Maiden sai oman tietokilpailunsa, josta voittaja kuittasi itselleen paitsi uuden *Killers*-LP:n, myös yhtyeen maskottia, Eddietä, esittävän naamarin.⁹⁰ Vuoden 1982 loppupuolella lehti teki "hurjaa heavy-muotia" käsittelevän artikkelin, joka koostui yli 40 000 hevifania keränneen Castle Donington festivaalin aikana kuvatuista otoksista. Farkkuliivien, rintanappien, kangasmerkkien ja nahkatakkien merkitystä korostettiin ja kansainvälisiin esimerkkikuviin itseään vertaamalla suomalainenkin nuori sai nyt tietää, oliko hän todellinen hevifani eli "headbanger".⁹¹ Kotimainen hevi kaikessa vähäisyydessään ei kuitenkaan *Suosikissakaan* juuri näkynyt. Sen ei kilpailukyky ulkomaisten kollegoiden kanssa ei yksinkertaisesti vielä riittänyt.

*Suomalainen hevi on vasta lapsenkengissään. Meillä on joku Sarcophagus, joka on lähinnä parodia ulkomaisista jyttä bändeistä. Meillä on joukko kellariyhtyeitä, joissa ei ole hiukkaakaan samaa voimaa kuin Rainbow'ssa, Black Sabbathissa, Motörheadissa, Van Halenissa tai Judas Priestissa.*⁹²

Musiikkijournalistien yleisesti negatiivinen suhtautuminen heviin vaikutti varmasti osaltaan siihen, että yhä useammat yhtyeet alkoivat sanoutua irti hevi-bändin leimasta myös kansainvälisellä tasolla. Se alettiin nähdä turhan ahtaana karsinana, joka jo lähtökohtaisesti loi tietynlaisen kuvan yhtyeen musiikista, imagosta ja muusikoista itsestään. Varsinkin Britanniassa heavy-sanalla tuntuu olleen 1980-luvun ensimmäisinä vuosina jopa halventava sävy. Muusikoiden keskuudessa termin katsottiin kattavan myös aivan liian paljon erilaista musiikkia. Uusien klassisesta ilmaisusta poikkeavien

⁸⁹ Heiskanen&Mitchel 1985, 284-287.

⁹⁰ "Hurja Iron Maiden-kilpailu", *Suosikki* 5/81, 134.

⁹¹ "Hurha+hullu heavy-muoti!!" *Suosikki* 10/82, 8-10.

⁹² Väinämöinen, Eri esittäjiä: Heavy Metal & Live-levyn arvostelu, *Suosikki* 9/81, 231.

yhtyeiden asettaminen samaan kategoriaan entisten suuruuksien kanssa alkoi olla yhä vaikeampaa.⁹³ Esimerkiksi englantilainen Vardis-yhtye myönsi sekin varovansa hevi-termin käyttöä. Siinä ei välttämättä ollut mitään pahaa tai häpeällistä, vaan sen katsottiin olevan ajautumassa samanlaiseen kriisiin kuin punkin aiemmin. Liian monet huonot tai käsitteen alle huonosti sopivat yhtyeet vaikuttivat koko tyyllilajin maineeseen negatiivisesti.⁹⁴

...hevi on nykyään sellainen ahdas karsina, kun taas hard rock antaa vapaammat kädet.⁹⁵

Hevi-sanaan ja tyyllilajiin kohdistuvat varaukselliset asenteet heijastuivat myös suomalaisyhtyeiden haastatteluissa vielä pitkään. Vielä 1980-luvun lopullakin yhtyeiltä saatettiin kysyä haittaako niitä se, että niihin viitataan hevi-bändinä.⁹⁶ Raskaan musiikin suosion kasvettua yhä useammat kuitenkin ilmoittivat suoraan soittavansa nimenomaan heviä. Se, että leimautumisen pelossa treenikämpällään Metallica-kappaleita soittavat yhtyeet viittasivat musiikkiinsa "vaan rokkina", herätti 1980 -luvun loppupuolen speed-bändeissä myös suoranaista hilpeyttä.⁹⁷

Koska Sarcophagus oli vuosina 1980 ja 1981 käytännössä ainoa kotimainen heviyhtye, jonka musiikkimedia noteerasi, ei suomalaisen raskaan musiikin näkyvyys *Soundin* tai *Suosikin* sivuilla ollut suuri. Vuoden 1982 aikana suomalainen hevi alkoi hiljalleen nostaa päätään, kun sekä Zero Nine että Riff Raff saivat ensimmäiset albuminsa valmiiksi.⁹⁸ Kotimaisen hevin vähäisyys saattoi osaltaan vaikuttaa siihen asenteeseen, jolla journalistit ainakin *Soundissa* koko musiikkityyliä kohtelivat. Vaikka muutamia suurimpia ulkomaisia artisteja käsiteltiinkin lehdessä kohtuullisen paljon, ei voida puhua sellaisesta ilmiöstä, johon olisi välttämättä tarvinnut suhtautua kovin vakavasti. Toisaalta "vakavamman" musiikkijournalismin edustajien nuiva asenne heviä kohtaan ei välttämättä myöskään erityisemmin rohkaissut kotimaisia hevimuusikoita tuomaan tuotoksiaan esille. Tilanne oli kuitenkin muuttumassa. Erityisesti kuusamolainen Zero Nine näyttäisi muuttaneen musiikkitoimittajien asenteita positiivisemmaksi. Viimeinkin Suomi oli saanut "hyvän hevi-bändin", joka ei sortunut kliseisiin tai matkimiseen.⁹⁹

⁹³ Dougie Gordon, "Iron Maiden – Raskas metalli ei lakkoile", *Soundi* 12/80, 41–45; Kimmo Kuusniemi, "Judas Priest – Voi juutas mikä hevi-bändi", *Soundi* 12/80, 64–65; Juho Juntunen, "Suuri kilpa-ajo hevin sisimpään", *Soundi* 3/83, 54–59, 80.

⁹⁴ Juho Juntunen, "Suuri kilpa-ajo hevin sisimpään", *Soundi* 3/83, 54–59, 80.

⁹⁵ Zeus Mattila, "Latausta Liperistä", *Rumba* 10/87, 22. Lainausta O.S.S.Y-yhtyeeltä.

⁹⁶ Vilma Vainikainen, "KOHUBÄNDI STONE: Niin kauan kun mutsi haukkuu meidän musaa, olemme oikeilla jäljillä", *Suosikki* 6/88, 78–80.

⁹⁷ Zeus Mattila, "Vendetta kulkee speed-metallin kivistä polkua", *Rumba* 16/86, 19.

⁹⁸ "Raskaita uutisia", *Soundi* 2/82, 5.

⁹⁹ Asko Alanen, "Tämä on bändi! Ei mikään Zero Nine ja orkesteri!", *Soundi* 3/82, 4–5.

*Ja katso, eräänä päivänä hevihirviö nousi tuhatvuotisesta unestaan Kuusamossa ja suomalainen hard-rock syttyi uudestaan liekkeihin*¹⁰⁰

3.2.2 Asennemuutoa

*Muutammat ihmiset pitävät heviä yhä aivottomien rapparijätkien rellestysmusiikkina.*¹⁰¹

Suosikki kiirehti hehkuttamaan Zero Ninea, itseasiassa jo ennen yhtyeen *Visions, Scenes and Dreams*-debyytin varsinaista julkaisua. Vuonna 1981 julkaistussa ensimmäisessä haastattelussa bändiin muun muassa viitataan ryhmänä, joka ei kalpene ulkomaisessakaan vertailussa.¹⁰² Nimenomaan tähän kiteytyykin se kuva, joka musiikkilehdillä oli kaikkein varhaisimmasta suomalaisesta hevimusiikista. Se imitoi kansainvälisiä artisteja, muttei ainakaan journalistien mielestä kestänyt suoraa vertailua esikuviinsa. Zero Ninen kohdalla näitä asenteita jouduttiin tarkastamaan.

Huolimatta siitä, että *Suosikissa* raflaavasti viitattiinkin vuoteen 1981 vuotena, jolloin hevi löi itsensä läpi Suomessa, ei mistään raskaan musiikin juhlasta välttämättä voitu vielä tuolloin puhua.¹⁰³ Kotimainen hevi lepäsi kuitenkin vielä pitkään vahvasti yhden yhtyeen harteilla. Oleellinen muutos liittyy oikeastaan journalistien asenteisiin yleisellä tasolla. *Soundin* ja *Suosikin* ”heviasiantuntijaksi” profiloitunut Juho Juntunen sekä etenkin *Rumbassa* samaa viittaa harteillaan kantanut Zeus Mattila olivat suhtautuneet heviin ja etenkin brittiläisen uuden aallon edustajiin suhteellisen positiivisesti koko ajan. Todella negatiiviseen sävyyn metallimusiikkia käsittelevät artikkelit olivatkin lähtöisin poikkeuksetta muiden kirjoittajien kynästä. Pikkuhiljaa 1980-luvun edetessä hevistä alkoi kuitenkin tulla hyväksyttävämpää. Zero Ninen myötä kotimaisen hevimusiikin näkyvyys kasvoi musiikkilehdissä jonkin verran, mutta varsinaista suomalaisen hevin mediainvaasiota saataisiin odottaa vielä jonkin aikaa. Suurimmista ulkomaisista artisteista kerrottiin sitä mukaan, kun niiltä ilmestyi jotain uutta tai ne vierailivat Suomessa, mutta edes Zero Ninen menestys ei tuntunut mitenkään oleellisesti kasvattavan kotirintaman hevitarjoontaa. Esimerkiksi vielä vuonna 1985 *Rumban* listatessa vuoden merkittävimpiä metallitapahtumia, olivat Zero Ninen uusi levy sekä

¹⁰⁰ Jyrki Hämääläinen, "Revontulen noidat Suomen rajui!", *Suosikki* 8/85, 2-5.

¹⁰¹ "Tämä on meidän työ!", *Soundi* 7/83, 5-9.

¹⁰² Markku Fagerlund, "Zero Nine: 'Meillä on heavyn himo!'", *Suosikki* 11/81, 108-109.

¹⁰³ Markku Fagerlund, "Zero Ninen Keijo Salmirinne: 'Heavy on rajuinta fiilistä'", *Suosikki* 2/82, 25.

Metalism-nimeä kantavan fanzin¹⁰⁴ ilmestyminen ainoat kotimaiset merkkihetket.¹⁰⁵

Suomalaisen hevimusiikin vaatimaton rooli lehtien sivuilla vaikuttaa kummalliselta, kun tarkastellaan sitä, mitä muualla tapahtui. NWOBHM-ilmion kärkinimet olivat jo vakiinnuttaneet asemansa, ja etenkin Yhdysvalloista oli vuosikymmenen alkuvuosina ponnistanut lisäksi valtava määrä uusia, huomattavasti aiempaa aggressiivisempia ja raskaampia yhtyeitä. Niiden soittamasta musiikista puhuttiin milloin thrash- tai speed-metallina, milloin black- tai power-metallina. Käytännössä sillä ei ollut merkitystä, sillä joka tapauksessa tämä uusi ilmaisu vaikutti paljon aiempaa väkevämmältä.¹⁰⁶ Esimerkiksi *Suosikissa* yhdysvaltalaisesta speed-metalliliikkeestä oltiin nopeasti tietoisia. Juho Juntusta uusien yhtyeiden nopea ja hienostelematon ilmaisu tuntui heti viehättävän. Speed metallin esi-isän Metallica debyyttilevyä *Kill 'Em All*:ia hän luonnehti seuraavasti:

*Hommasta paistaa soittamisen ilo läpi niin selvästi, että yllättäen levystä alkaa pitää, vaikka esimerkiksi lyriikat ovat sitä kaikkein tavallisinta macho-demoni-sekoilua*¹⁰⁷

Thrash- tai speed-metallin hyökkäys ei jäänyt muiltakaan lehdiltä huomaamatta. Kuitenkin esimerkiksi *Rumban* asenne koko tyylilajia kohtaan oli aluksi varsin negatiivinen. Tämä käy varsin selvästi ilmi esimerkiksi Peyton Placen, eräänlaista ”kevyttä heavyä” soittavan yhtyeen, haastattelusta. Toimittaja katsoo suositusta tv-sarjasta napatun nimen sopivan hyvin yhtyeelle, jonka musiikilliset vaikutteet tulevat ajalta ennen hevin degeneroitumista. Uutta suuntausta edustaviin yhtyeisiin hän viittaa ”sikaheavybändeinä”, joita katsoo maassamme olevan jo riittämiin. Tv-sarjan tavoin Peyton Place on ”tervehenkinen” ja ”puhdasotsainen”, eikä sen repertuaariin kuulu ”sirkkelinteriä, sodomiaa tai saatananpalvontaa”.¹⁰⁸ Huolimatta siitä, että kyse oli jälleen yhden toimittajan subjektiivisesta mielipiteestä, voidaan artikkelista löytää tiettyä asennoitumista. Se ainakin selittäisi sen, miksei näitä suomalaisia ”sikaheavybändejä” lehden sivuilla käsitelty. *Suosikissa* sen sijaan oli jo lähes kaksi vuotta aiemmin pureuduttu juuri tähän heviin liittyvään tematiikkaan, jonka sulattamisessa *Rumban* toimittajalla näytti vieläkin olevan vaikeuksia.

¹⁰⁴ Fanzine on pienjulkaisu, joka koostuu fanien itse kirjoittamista artikkeleista.

¹⁰⁵ Zeus Mattila, ”Metallivuosi”, *Rumba* 24/85, 17.

¹⁰⁶ Ks. esim. Christe 2006, 70–186.

¹⁰⁷ Juho Juntunen, ”Kuukauden LP:t”, Metallica Kill 'Em All-levyn arvostelu, *Suosikki* 12/83, 111.

¹⁰⁸ Pasi Joh. Pikkupeura, ”Laulu jäätyy pystyyn”, *Rumba* 7/86, 15.

Hevibändit leikkivät vaarallisilla asioilla, sillä joku voi uskoa niihin liikaa. Mutta leikkiähän se on. Toivottavasti. Mutta hevibändien saatananmanaamista liioitellaan jatkuvasti, koska ihmisiltä puuttuu todellisuuden tajua ja suvaitsevaisuutta.¹⁰⁹

Kyseinen lainaus ei viittaa käsitykseen siitä, että hevilyriikoiden tai bändien synkän estetiikan taakse piiloutuisi automaattisesti jotain yhteiskunnallisesti merkittävää kritiikkiä, tai että yhtyeiden suosio heijastelisi ympäröivän maailman tilannetta. Pikemminkin se on muistutus siitä, että kyseessä on kuitenkin vain populaarikulttuurillinen ilmiö, eräs alakulttuuri, jota ei välttämättä tarvitse aina ottaa niin vakavasti. Siinä missä *Suosikki* nuorisolehtenä analysoi heviä ajoittain hyvinkin tarkasti, saatettiin se *Rumbassa* sivuuttaa vain yksinkertaisesti lapsellisena.

Oivallisena osoituksena siitä, etteivät journalistit olleet aina aivan ajan tasalla kotimaisen metallimusiikin tapahtumista voidaan pitää myös Zeus Mattilan *Rumba*-lehdessä pitämää hevivalstaa. Vaikka se useimmista 1980-luvun lehdistä löytyykin, käsiteltiin siinä yleensä ainoastaan ulkomaisia yhtyeitä. Osittain tämä toki johtuu siitä, etteivät suomalaiset hevibändit tuolloin juuri julkaisseet levyjä, mutta toisaalta kotimaista metallia alkoi 1980-luvun puolivälin jälkeen olla jo tarjolla. Kysymys oli lähinnä siitä, ettei pienten bändien olemassaolosta oltu tietoisia. Turhautuneisuus nousee esille esimerkiksi Mattilan arvostellessa kenties ensimmäisen suomalaisen speed-metallia soittavan yhtyeen Vendetan ensilevyä:

Koska en tiennyt tästäkään yhtyeestä mitään, onko jotain muuta mitä minulta on pimitetty? Tahtoo kuulla lisää suomalaista heviä. Kyllä minä kehun jos on aihetta.¹¹⁰

Mattila otti myös suoraan kantaa kotimaisen hevin suosion vaatimattomuuteen. Hänen mukaansa fanit karsastavat suomalaista musiikkia samalla kun ”ulkomainen kyllä nielaistaan hampaineen, karvoineen.”¹¹¹ Tällä hän viittaa siis erityisesti suuriin ulkomaisiin nimiin. Koko kommentti vaikuttaa melko kummalliselta ottaen huomioon, että juuri nämä isot ulkomaiset nimet muodostivat leijonan osan *Rumbankin* hevimusiikkia käsittelevistä artikkeleista. Pienemmistä yhtyeistä on vaikea saada tietoa, jos ne sivuutetaan musiikkimediassa täysin. Toisaalta Juntunen oli *Suosikissa* mieltä, ettei Suomessa yksinkertaisesti ole tarpeeksi vakavia yrittäjiä.¹¹²

¹⁰⁹ Juho Juntunen, "Uuden ajan jumalat", *Suosikki* 11/84, 32.

¹¹⁰ Zeus Mattila, "Metallibonanza", *Rumba* 6/86, 28–29.

¹¹¹ Zeus Mattila, "Heviä suomeksi", *Rumba* 16/86, 26.

¹¹² Juho Juntunen, "Orastavaa sanomaa kauhunaamioiden takaa", *Suosikki* 1/85, 80-83.

Suomalaisen hevin ”uutispimennosta” ei kuitenkaan voi täysin syyttää norsunluutorneihinsa jämähtäneitä toimittajia. Suomessa speed-metallin alkutaivalta vaikeutti oleellisesti se, että koko tyyllilaji näytti ensi alkuun olevan jonkinlainen väliinpuotoaja. Se oli liian raskasta useimmille keikkapaikoille eivätkä levy-yhtiöt aluksi uskoneet sen mahdollisuuksiin kotimaan markkinoilla. Lisäksi ”klassisen hevin” ystävät rinnastivat speed-metallin pikemminkin punkkiin, mistä johtuen sen kannatus ei aluksi ollut suurta edes hevipiireissä.¹¹³

Zero Ninen merkitys suomalaiselle hevimusiikille oli joka tapauksessa varsin merkittävä. Yhtye nousi nopeasti ensimmäisen levynsä jälkeen Suomen hevitaivaan kirkkaimmaksi tähdeksi. Se ei välttämättä ollut kovinkaan vaikea saavutus ottaen huomioon, että varteenotettavat kotimaiset hevivyhtyeet saattoi vielä 1980-luvun alussa laskea yhden käden sormilla. Vaikka muun kotimaisen hevimusiikin näkyvyys lehtien sivuilla olikin yhä varsin vähäistä, merkittävää on se, että viimeistään vuosien 1983–1984 aikana toimittajien asenne tuntuu muuttuneen astetta positiivisemmaksi. Zero Nine vaikutti varmasti omalta osaltaan siihen, että varteenotettavan hevin tekemisen mahdollisuuksiin alettiin uskoa myös Suomessa. Näkemykseni mukaan vähintään yhtä tärkeä ilmapiirin muuttumiseen vaikuttanut tekijä oli se, että yhä useammat ulkomaiset hevisuuruudet löysivät tiensä myös tänne. Vuoden 1984 aikana Suomessa vierailivatkin ainakin Manowar, Dio, Iron Maiden, Mötley Crüe ja Kiss. Tämä sai sekä *Soundin* että *Rumban* repimään otsikoita maata villinneestä ”hevikumeesta”¹¹⁴ *Suosikkihan* oli julistanut hevin palanneen huipulle jo vuonna 1981.¹¹⁵ Oli miten oli, kotimaisella hevikentällä mellasti vielä 1980-luvun puolivälin tienoilla varsin harvalukuinen joukko. Ajat olivat kuitenkin muuttumassa, ja pian Suomessakin koettaisiin ensimmäinen hevin vallankumous.

3.2.3 Speed-metalli ja Suomen ensimmäinen hevibuumi

*Suomi tulee aina viisi vuotta jäljessä joka jutussa. Katotaan neljän vuoden päästä niin täällä voi olla laumoittain noita pitkätukkia speedmetalfaneja.*¹¹⁶

Edellinen lainaus kielii osuvasti paitsi yleisestä turhautuneisuudesta, joka Suomen hevipiirejä varjosti, myös siitä, kuinka yllättävän myöhään speed- tai thrash-vaikutteinen musiikki tänne

¹¹³ Mika Junna, ”Kosto elää!”, *Soundi* 11/86, 38–39.

¹¹⁴ ”Pakkanen tulee ja meistä kuuroja”, *Soundi* 9/84, 14–15; Zeus Mattila, ”Kun heavy saapui Helsinkiin”, *Rumba* 1/84, 14–16.

¹¹⁵ Kikke Herlin, ”Yksi lensi yli sateenkaaren. Rainbow Suomessa: 'Heavy on vasta tulossa!'”, *Suosikki* 7/81, 76–77.

¹¹⁶ Mika Junna, ”Kosto elää!”, *Soundi* 11/86, 38–39. Haastattelussa Vendetta-yhtyeen Timppa.

rantautui. Kun ajatellaan, kuinka suosittua nopea musiikki, erityisesti hardcore, on Suomessa ollut, tuntuu kummalliselta, että tämän metallisuuntauksen edustajia alkoi putkاهدella esiin oikeastaan vasta vuosien 1987–1988 taitteessa.¹¹⁷ Noiden vuosien aikana suomalaisen hevimusiikin näkyvyys musiikkimediassa lisääntyikin huomasti, kun Stone- ja Airdash- yhtyeet nousivat yleiseen tietoisuuteen. Tietynlaisesta kotimaisen hevin vallankumouksesta kielivät osaltaan myös toimittajien varauksettoman positiiviset asenteet uusi yhtyeitä kohtaan. *Soundissa* että *Rumbassa* oltiin suorastaan ylpeitä siitä, että myös meillä kyetään tekemään kilpailukykyistä ja taidokasta metallia.¹¹⁸ Myös *Suosikki* lähti pikavauhtia repimään otsikoita näistä uusista Suomi-hevin lähettiläistä.

Tässä suhteessa sekä *Rumba* että *Suosikki* olivat *Soundia* enemmän ajan hermolla, sillä ne noteerasivat Stonen sivuillaan jo puolisen vuotta ennen yhtyeen ensimmäisen levyn julkaisua. *Soundi* haastatteli vuoden 1988 alussa yhdeksän suomalaisen levy-yhtiön edustajaa tiedustellen heiltä tulevan vuoden suurimpia musiikillisia ilmiöitä. Stone ja Airdash vilahtelivat jutuissa ehkä hieman nolosti ennen kuin *Soundi* oli noteerannut yhtyeistä kumpaakaan.¹¹⁹ Asia korjattiinkin jo myöhemmin samassa numerossa. Myös *Suosikki* oli julkaissut Stone-jutun ennen *Soundia*, sen takana oli kaiken lisäksi sama toimittaja kuin *Rumbassakin*, Zeus Mattila.¹²⁰ Mielenkiintoinen huomio on myös se, että siinä missä *Soundin* haastattelemat levy-yhtiöiden edustajat olivat hyvin kartalla suomalaisten speed-metalliyhtyeiden orastavasta invaasiosta, ei *Suosikin* haastattelemissa "kymmenestä suomalaisen rockin vaikuttajasta" (mukana muun muassa *Helsingin Sanomien* Markku Fagerlund ja *Rumban* oma Rami Kuusinen), kukaan osannut aavistaa Stonen tai Airdashin kaltaisten yhtyeiden tulevaa suosiota.¹²¹

Edellä mainituista yhtyeistä tuli nopeasti todellisia *Soundin*, *Rumban* ja *Suosikin* lempilapsia, ja niiden myötä myös valtamedia alkoi kiinnostua yhtyeistä. Musiikkitoimittajien asennemuutos herätti toisaalta myös kummastusta. *Rumbassa* yhä useampien ennen heviin nyrpeästi suhtautuneiden toimittajien suitsutusta pidettiin häikäilemättömän opportunistisena. Musiikki kuitenkin oli yhä "samaa metallia, joka on aina ollut niin tyhmää ja lapsellista."¹²² Positiivinen suhtautuminen hevimusiikkiin sen ollessa suosituinta, on ollut rock-kriitikoille helppo tie saavuttaa tietyn asteista

¹¹⁷ General Njassa, "Kova kuin kivi", *Rumba* 2/88, 22–23.

¹¹⁸ Zeus Mattila, "Stone ottaa työvoiton", *Rumba* 10/87, 22; Juho Juntunen, Stonen debyyttilevyn arvostelu, *Soundi* 3/88, 88.

¹¹⁹ Heikki Kemppainen, "Arvotaan seuraava suuri suomalainen hittibändi", *Soundi* 3/88, 76–79.

¹²⁰ Zeus Mattila, "Stonemaisen kovaa heviä", *Suosikki* 10B/87, 45.

¹²¹ "Mitä tapahtuu '88?" *Suosikki* 1/88, 28–29.

¹²² Ilkka Mattila, "Kylmää kivimassaa", *Rumba* 11/89, 18–19.

statusta myös muualla.¹²³ Toisaalta toimittajat myös selittivät asennemuutostaan sillä, ettei ”maanläheistä” speed-metallia todellisuudessa voinut rinnastaa aiempaan klassiseen heviin. Visuaalisesta teatterista riisuttuna se tuntui käyttävän kieltä, jota oli helpompi ymmärtää.¹²⁴

*Samanlaisia nokankaivajia me ollaan kuin kaikki muutkin.*¹²⁵

Suosikissa yhtyeiden saamaa mediahuomiota tai kriitikoiden muuttuneita asenteita ei erityisemmin analysoitu. Stone oli suosittu ja siitä kirjoitettiin yksinkertaisesti siksi. Siitä revittiin raflaavia otsikoita ja sen pyrkimyksiä ulkomaille seurattiin tarkasti.¹²⁶ Lisäksi Stonen myötä suuren suosion saavuttanut speed-metallia muun muassa taustoitettiin yleisellä tasolla isolla sen historiaa kartoittavalla artikkelilla.¹²⁷ Ulkomaiset speed-metalli yhtyeet olivat saaneet *Suosikissa* kohtuullisesti palstatilaa jo ennen Suomi-speedin suosiota, mutta nyt myös pienemmät kotimaiset heviyhtyeet saivat huomioita, vaikkeivät ne edes välttämättä soittaneet speed-metallia.¹²⁸

Stonen ja Airdashin saavuttama suosio auttoi pienempiä yhtyeitä saamaan parempaa kohtelua myös *Soundin* ja *Rumban* edustamassa ”vakavammassa” musiikkilehdissä. Uuden metalliaallon edustajia pidettiin suorastaan koko vuosikymmenen ainoana rockin uudistajina huolimatta siitä, että niin sanotuissa paremmissa rock-piireissä heihin suhtauduttiin edelleen väheksyen.¹²⁹ 1990-luvulle tultaessa speed-metallin saama valtaisa mediahuomio oli kuitenkin johtamassa eräänlaiseen inflaatioon. Osa bändeistä oli alkanut kääntyä koko buumia vastaan jo aiemmin, sillä sen uskottiin ohjaavan levy-yhtiöiden huomion pois musiikin todellisesta laadusta.¹³⁰

*Suomessa on varmaankin satoja speedbändejä*¹³¹

Speed-metallin saavuttama suosio kääntyi siis tavallaan itseään vastaan ja ilmiö alkoi hiipua jo varsin nopeasti. 1990-luvun ensimmäisten vuosien aikana heviartikkeleiden määrä *Soundin* ja *Rumban* sivuilla väheni ja speed-metalli sai antaa tilaa *grungen* kaltaisille uusille musiikillisille

¹²³ Walser 1993, 20–25.

¹²⁴ General Njassa, ”Kova kuin kivi”, *Rumba* 2/88, 22–23.

¹²⁵ Pekka Suonio, ”Stone: Hevibändi ehdottomasti”, *Suosikki* 5/88, 32. Lainaus Stonen Roope Latvalalta.

¹²⁶ Ks. esim. Vilma Vainikainen, ”KOHUBÄNDI STONE: Niin kauan kun mutsi haukkuu meidän musaa, olemme oikeilla jäljillä”, *Suosikki* 6/88, 78–80; Heikki Nastola, ”Get stoned, America”, *Suosikki* 13/88, 68–69.

¹²⁷ Zeus Mattila, ”Speedmetal Massacre - eli esittelyssä Metallica manttelin perijät” *Suosikki* 3/89, 13–15.

¹²⁸ Ks. esim. Pekka Suonio, ”Härmähevin tulokkaat: Loud Croud ja Squadron”, *Suosikki* 1/89, 30.

¹²⁹ Ilkka Mattila, ”Kylmää kivimassaa”, *Rumba* 11/89, 18–19

¹³⁰ Nalle Österman, ”Dethrone ei laula kukkasista”, *Rumba* 16/89, 23; Juho Juntunen, ”Dethrone - Ja tukka kasvaa”, *Soundi* 8/89, 62.

¹³¹ General Njassa, ”Airdash vauhdilla vuoteen 2000”, *Suosikki* 12/88, 26. Lainaus Airdashin Roopelta.

suuntauksille. *Suosikissa* muutos oli vielä huomattavasti radikaalimpi ja vuodesta 1990 alkaen speed-metallia käsitteleviä artikkeleja julkaistiin enää muutamia. Levyarvosteluihin esimerkiksi Stonen uudet julkaisut pääsivät *Suosikissakin*, mutta esimerkiksi jo vuonna 1990 Stonen uuden *Colours*-levyn kuvailtiin arvostelutekstissä ilmestyneen "jotenkin yllättäen".¹³² Tämä viittasi selvästi siihen, ettei yhtyeen tekemisiä seurattu enää kovin tarkasti. Speed-metallia enemmän *Suosikissa* saivat palstatilaa isot ulkomaiset hard rock-nimet Guns 'n' Rosesin ja Skid Row'n johdolla. Massiiviseksi hevijärkäliseksi kohonnut Metallica pyöri lehden sivuilla edelleen, mutta varsinaisen speed-metallin kanssa sillä oli enää varsin vähän tekemistä. Yhä enemmän lehden sivuilla näkyivät myös uudet poikabändit tai vaikkapa Kikan ja Madonnan kaltaiset artistit.

Käsittelemieni lehtien toimituksessa vuoden 1988 vaikutukset näkyivät selkeästi. Parhaiten tämä käy ilmi yksinkertaisesti niin koti- kuin ulkomaistakin metallimusiikkia käsittelevien artikkeleiden määrän kasvuna. Journalistien asenteet olivat olleet hevin suhteen kohtuullisen neutraaleja jo vuosikymmenen puolivälistä asti, mikä osittain johtuu siitä, että vastuu metalliartikkeleista oli useimmiten alan asiantuntijoilla. Näin ollen avoimen negatiivisia juttuja esiintyi lehdissä 1980-luvun ensimmäisten vuosien jälkeen enää verrattain harvoin.

3.3 Hevi ja Suomi muusikoiden silmin

3.3.1 Alkukankeutta

Ymmärrettävistä syistä Sarcofaguksen nokkamies Kimmo Kuusniemi sai kunnian olla se henkilö, jonka kautta suomalaisen musiikkimedian tarkastelijat saivat ensikosketuksensa kotimaiseen heviin. *Soundin* sivuilla miehen rooli oli kohtuullisen näkyvä myös siksi, että hän toimi kyseisen lehden levyarvostelijana ja 1980-luvun ensimmäisinä vuosina myös eräänlaisena heviasiantuntijana. Kuusniemen haastatteluista käy ilmi, että harvalukuisissa hevimusiikkopiireissä oltiin hyvin tietoisia tyyllilajin juurista ja erilaisista suuntauksista. Sen sijaan kotimaan kentällä ongelmaksi muodostui se, että yleisesti hevimetallia ei juuri arvostettu. Esimerkiksi nuorimmat populaarimusiikin ystävät eivät olleet saaneet kosketusta tähän musiikkiin silloin kun se 1970-luvun alussa oli ensi kertaa suosittua, eivätkä siksi välttämättä ymmärtäneet, mistä esimerkiksi Sarcofaguksessa oli kysymys. Lisäksi pääasiallisesti Egyptin mytologiasta lyyriset teemansa ammentanut yhtye ei välttämättä koskettanut

¹³² Juho Juntunen, "Stars on 33", *Suosikki* 9/90, 132. Arvostelussa Stonen *Colours*-levy.

pohjoista kuulijaa.¹³³

Toimittajat suuntasivat huomionsa 1980-luvun alussa pääasiallisesti hevin teatraalisuuteen ja sen soiton mielekkyyteen. Myös Kuusniemi sai perustella syitä valitsemaansa musiikilliseen ilmaisuun. Hän näki hevin eräänlaisena keinona purkaa aggressioita, joka lisäksi tarjosi musiikillisia haasteita. Negatiivinen suhtautuminen hevimusiikin visuaaliseen puoleen koettiin kummallisena, sillä tietynlainen musiikillinen teatteri liittyi oleellisesti aikakauden heviin. Huolimatta siitä, että toimittajat saattoivat suhtautua pommeihin ja pyrotekniikkaan naureskellen, eivät tällaiset showkeinot hevimuusikoista välttämättä vaikuttaneet lainkaan korneilta. Kuusniemi määritteli hevin ”voimakkaaksi energian siirroksi harvoin ja vahvoin keinoin”, jota tulisi arvostella ja arvioida sen omilla ehdoilla.¹³⁴

Kuusniemelle lankesikin epäkiitollinen asema eräänlaisena varhaisen suomihevin nokkahahmona. Hänen haastatteluistaan ja kirjoittamistaan artikkeleista huokuu pyrkimys tietynlaiseen ymmärretyksi tulemiseen. Hänen mukaansa hevi vaatii kuulijaltaan ja ymmärtäjältään muuta musiikkia enemmän aikaa ja keskittymistä. NWOBHM-ilmiön vaikutukset ulottuivat jo 1980-luvun alussa myös Suomeen, ja aika olikin auttamatta ajamassa klassiseen ilmaisuun luottavan Sarcofaguksen ohi. Vaikka kestitkin vielä useita vuosia ennen kuin hevimusiikki sai nauttia Suomessa suurehkoa suosioita, johti vanhahtavan hevimetallin globaali inflaatio siihen, ettei suuri yleisö koskaan löytänyt yhtyettä. Sen kahta ensimmäistä albumia myytiin vuoteen 1982 mennessä ainoastaan nelisen tuhatta kappaletta, ja yhtye hajosikin samana vuonna. Kuusniemi jatkoi musiikintekoa erinäisissä yhteyksissä, mutta myöhempien haastatteluiden pessimistinen sävy kiellii jonkin asteisesta uskonpuutteesta koko suomalaisen hevin tulevaisuuteen.¹³⁵

*Tuntuu siltä, että Suomessa ei pysty kokoamaan toimivaa heviyä.*¹³⁶

¹³³ Juho ”Come to the Sabbath” Juntunen, ”Sarcofagus – Suomen ensimmäinen heavy-bändi?”, *Soundi* 2/80, 14–15.

¹³⁴ Juho ”Come to the Sabbath” Juntunen, ”Sarcofagus – Suomen ensimmäinen heavy-bändi?”, *Soundi* 2/80, 14–15; Kimmo Kuusniemi, ”Judas Priest – Voi juutas mikä heviyä?”, *Soundi* 12/80, 64–65; Jukka Mikkola, ”Johdatusta heavy-rockin jälkeiseen elämään”, *Soundi* 2/81, 34–36.

¹³⁵ Kimmo Kuusniemi, ”Heavy!”, *Soundi* 5/80, 72; ”Raskaita uutisia”, *Soundi* 2/83, 5.

¹³⁶ ”Raskaita uutisia”, *Soundi* 2/83, 5. Kimmo Kuusniemen haastattelu.

3.3.2 Suomi musiikkimaana

*Ei ihme, että Oz lähti aikanaan Ruotsiin.*¹³⁷

Suomen varhaisten heviyhtyeiden *Soundille*, *Rumballe* ja *Suosikille* antamista haastatteluista on mahdollista erottaa tiettyjä jatkuvia teemoja. Yksi näistä on ilmiselvästi käsitys Suomesta maana, joka ei välttämättä ollut populaarikulttuurillisesti kilpailukykyinen.

Usko suomalaisen studiotyöskentelyn ammattitaitoisuuteen ja kotimaisten hevimarkkinoiden kannattavuuteen ei ollut 1980-luvulla kovinkaan vahva, mikä käy ilmi jo varhaisimmista heviartistien haastatteluista. Esimerkiksi Sarcofagus katsoi varsinkin Ruotsin tarjoavan tasokkaampaa osaamista, ja ennen kaikkea parempia taloudellisia resursseja toimivan hevimusiikin tuottamiseksi. Ulkomailla raskaan musiikin tilanteen katsottiin lisäksi olevan huomattavasti kotimaata parempi.¹³⁸

Oz, eräs Suomen varhaisimmista heviyhtyeistä, siirsi sekin toimintansa länsinaapuriin jo vuonna 1983.¹³⁹ Myös *Suosikki* kirjoitti 1980-luvun puolivälissä päähän potkitusta Nakkilalaisesta yhtyeestä, joka Ruotsiin muuton jälkeen oli vihdoinkin saavuttamassa mainetta. Artikkelissa käsiteltiin muun muassa sitä, kuinka sekä yhtyeen taloudelliset edellytykset että siihen kohdistuneet asenteet olivat kohentuneet merkittävästi Suomesta lähtemisen jälkeen. Yhtyeen levyä oli myyty Yhdysvalloissa kohtalaisesti ja ruotsalainen levy-yhtiö oli sekin valmis osoittamaan tukensa. Esimerkiksi uuden musiikkivideon tekoon oli budjetoitu huomattava summa, 100 000 kruunua.¹⁴⁰ Katkeruus kotimaan heviä koskevia asenteita kohtaan oli kuitenkin selvästi havaittavissa:

Täytyy myöntää, että on vähän katkera olo, kun Suomessa kaikki luuli meidän vain temppuilevan. Musiikin takia me jouduttiin muuttamaan Suomesta pois: me otettiin riski ja tultiin Tukholmaan, vaikei meillä ollut työpaikkoja tai mitään.

*Suomessa me oltiin puskettu päätä seinään ihan riittävän kauan.*¹⁴¹

Myös Zero Ninen ja Riff Raffin kaltaisten uudempien heviyhtyeiden haastatteluista käy ilmi eräänlainen kotimaan markkinoiden ongelmallisuus. Etenkin jälkimmäisellä oli suuria vaikeuksia

¹³⁷ Juho Juntunen, ”A.R.G. – vihainen porosukupolvi”, *Soundi* 11/91, 34. A.R.G. yhtyeen haastattelu.

¹³⁸ Jukka Mikkola, ”Johdatusta heavy-rockin jälkeiseen elämään”, *Soundi* 2/81, 34–36.

¹³⁹ Juho Juntunen, ”Vesureita, ennustuksia ja keskiyön kuristajia”, *Soundi* 12/86, 54–58.

¹⁴⁰ Päivi Väänänen, Kari Riipinen, ”Varo Van Halen! Nakkila ja Kuusamo hyökkäävät!”, *Suosikki* 3/85, 2-5.

¹⁴¹ Päivi Väänänen, Kari Riipinen, ”Varo Van Halen! Nakkila ja Kuusamo hyökkäävät!”, *Suosikki* 3/85, 5. Lainausta OZ-yhtyeen Jayltä.

saada keikkoja.¹⁴² Zero Nine sen sijaan sai nauttia kotimaisen musiikkimedian suopeasta, jopa ylistävästä kohtelusta, mikä varmasti omalta osaltaan auttoi yhtyeen nousua maan kirkkaimmaksi hevitähdeksi. Esimerkiksi vuonna 1985 bändi kipusi lavalle peräti 110 kertaa.¹⁴³

Huolimatta siitä, ettei Zero Ninen tarvinnut murehtia keikkojen vähäisyyttä, teki sekin jo toisen levynsä ulkomailla. Suomalaisten studioiden ei yksinkertaisesti katsottu pystyvän sellaisen soundimaailman tuottamiseen, joka tällaiselle musiikille oli ominaista.¹⁴⁴ Yhtyeen solmima ylikansallinen levytyssopimus antoi sekin toivoa kotimaisen hevin globaaleista menestymismahdollisuuksista, vaikka eräänlainen jalat maassa -asenne tai jopa suoranainen pessimismi tuntuu olleen tyypillistä suomalaisille heviyhtyeille vielä pitkään. Media sen sijaan jaksoi riemastua käytännössä aina, kun jonkinlaiseen läpilyöntiin tarjoutui edes teoreettiset mahdollisuudet.¹⁴⁵

Yhtyeiden asenteisiin vaikutti osaltaan varmasti se, että jonkinasteinen käsitys musiikkibisneksen raadollisuudesta saavutettiin usein jo varhain. Esimerkiksi Zero Ninen levytykseen ja markkinointiin saama budjetti liikkui ”sadoissa tuhansissa markoissa”, mikä käytännössä mahdollisti kilpailun ainoastaan niin sanotusti keskiluokan bändien kanssa.¹⁴⁶

Aivan kirkkaimpia tähtiä lukuun ottamatta, negatiivisten asenteiden kanssa kamppailu tuntui koskeneen käytännössä kaikkia 1980-luvun puolivälin tienoilla vaikuttaneita heviartistejä. Sen lisäksi, etteivät konserttijärjestäjät tuntuneet ymmärtävän raskaan musiikin viehätystä, myös ”tavallisten” ihmisten tavoittaminen tuotti usein ongelmia. Närkästystä herätti esimerkiksi se, että keikoille saatettiin saapua vain tapaamaan kavereita tai juopottelemaan.¹⁴⁷ Yhtenä syynä ongelmaan pidettiin sitä, etteivät musiikkilehdet juuri kirjoittaneet pienemmistä artisteista, vaan pääasiassa kopioivat aiheensa ulkomaisista julkaisuista tai levy-yhtiöiden lähettämästä materiaalista.¹⁴⁸ Tämän katsottiin vaikuttavan oleellisesti siksi, että etenkin keikkajärjestäjät tuntuivat pitkään valitsevansa soittamaan pääsevät artistit juuri lehtiä selaamalla.¹⁴⁹

¹⁴² Juho Juntunen, ”Suuri kilpa-ajo hevin sisimpään”, *Soundi* 3/83, 54–59, 80.

¹⁴³ Juho Juntunen, Jyrki Tuominen, ”Zero Nine ja muut hevihirviöt – Mennään vaikka sotaan mutta esileikkiin emme suostu”, *Soundi* 9/86, 104–110.

¹⁴⁴ Teppo Nätilä, ”Saanko esitellä, 09.”, *Soundi* 2/84, 10.

¹⁴⁵ Ibid. Ks. lisäksi esimerkiksi Zeus Mattila, ”Stone ja Amerikan tuliaiset”, *Rumba* 1/89, 5.

¹⁴⁶ Juho Juntunen, ”Tuisku lapissa: Zero Nine – Poroja, rynnäkökivääreitä ja Suomen ainoa heavybändi.” *Soundi* 5/85, 6–11.

¹⁴⁷ Ks. esim. Juho Juntunen, ”Vesureita, ennustuksia ja keskiyön kuristajia”, *Soundi* 12/86, 54–58; Zeus Mattila, ”Metallille menetettyjä”, *Rumba* 2/87, 18; Zeus Mattila, ”Vendetta kulkee speed-metallin kivistä polkua”, *Rumba* 13/86, 15; Zeus Mattila, ”Heviä suomeksi”, *Rumba* 22/86, 26.

¹⁴⁸ Zeus Mattila, ”Pohjoisen hirviöt heräävät”, *Rumba* 8/89, 18.

¹⁴⁹ Marko Säynekoski, ”Suomessa ei saa erottua joukosta, mutta Stone uskaltaa näyttää värinsä”, *Soundi* 11/90, 32–34.

Pahimmillaan suomalaisilla keikkapaikoilla vessanpönttökin saattoi edustaa "luksusta", minkä lisäksi vielä suosionsa huipulla paistatteleva Stonekin teki keikkoja usein niin sanotulla lippuriskillä. Pieni takuupalkka kuului usein sopimukseen, mutta valtaosan tuloistaan yhtye sai myydyistä lipuista. Keikkapalkkiot olivat siis riippuvaisia siitä, kuinka paljon ihmisiä paikalle saatiin.¹⁵⁰ Mistään rock-glamourista ei siis todellakaan voitu puhua. Suomalaisten keikkajärjestäjien asenteista kertoo paljon sekin, että kun Kouvolassa vuonna 1987 järjestettiin ensimmäinen perjantaina tapahtuva hevikonsertti, oli kaupungin apulaisnimismies vihastuksissaan antanut vain kahden tunnin huviluvan, iltaseitsemästä iltayhdeksään. Tässä ajassa kummankin esiintymään buukatun bändin oli suoriuduttava paitsi keikoistaan myös tietysti yhtyeiden vaihdon aiheuttamasta soittokamojen siirtelystä.¹⁵¹

Vaikeudet kotimaan kentällä eivät siis loppuneet edes speed-metallibuumin alettua 1980-luvun lopulla. Huolimatta siitä, että esimerkiksi Stonella riitti vientiä, joutuivat pienemmät yrittäjät yhä painimaan samojen ongelmien kanssa kuin kollegansa aiemmin. Esimerkiksi pudasjärveläisen National Napalm Syndicaten ensidemo sai englantilaisessa *Kerrang!*-lehdessä vuonna 1988 niin mairittelevan arvostelun, että suomalaisten levy-yhtiöiden mielenkiinto heräsi. Yhtyeen live-kunnon tarkastaminen ennen mahdollisen sopimuksen kirjoittamista tuotti kuitenkin ongelmia, sillä Helsingistä ei löytynyt sellaista keikkajärjestäjää, joka olisi suostunut korvaamaan yhtyeelle edes bensakuluja.¹⁵²

Vaikka esimerkiksi keikkojen järjestäminen tuottikin edelleen ongelmia, oli yleinen ilmapiiri kääntynyt huomattavasti positiivisemmaksi. Hevibändeille ei Suomessakaan enää naurettu. Osittain tämä ehkä johtui siitä, että uudet yhtyeet olivat yhä parempia, eikä niiden rinnastaminen muun maailman jättibudjeteilla toimiviin bändeihin aiheuttanut enää yhtä suurta myötähäpeää.¹⁵³ Se ei kuitenkaan juuri näyttänyt vaikuttavan siihen kuvaan, joka hevimuusikoilla oli Suomesta.

Huolimatta ilmapiirin muutoksesta, ei soittamaan pääseminen siis vieläkään ollut aina aivan yksinkertaista. Lisäksi suomalainen ravintolakulttuuri koettiin melko vaisuksi, eikä keikoilla yleensä saavutettu mitään varsinaista hurmostilaa. Ongelmaksi muodostui myös se, että valtaosa ihmisistä tuntui mieltävän speed-metallin nuorten musiikiksi, eikä paljoa yli parikymppisiä hevifaneja

¹⁵⁰ Pekka Suonio, "Stone - raskaan sarjan mestarit", *Suosikki* 7/89, 58-61;92.

¹⁵¹ Zeus Mattila, "Metallille menetettyjä", *Rumba* 2/87, 18. Tarot-yhtyeen kertomaa.

¹⁵² Kari Sammo, "Napalmia kansalle", *Rumba* 19/88. 9.

¹⁵³ Juho Juntunen, "Vesureita, ennustuksia ja keskiyön kuristajia", *Soundi* 12/86.

keikoilla juuri näkynyt.¹⁵⁴ Sukupolvien välinen kuilu ymmärrettiin myös bändeissä:

*Jos on kuunnellut koko ikänsä jotain Dioa tai Deep Purplea, niin ei siinä kovin suostu enää kuuntelemaan Kreatoria. Kuitenkin mä nään vanhemmassa 70-luvun heivissä helvetin vähän heviä. Black Sabbath korkeintaan. Joku Deep Purple ei ole koskaan ollut mulle mitään. Se on hard rockia.*¹⁵⁵

Osittain tästäkin syystä ei keskellä viikkoa ollut keikoille juuri asiaa, sillä valtaosa faneista ei vielä ollut täysi-ikäisiä. Viikonloppuisin tanssilavojen ollessa auki saattoi konserteissa käydä paljonkin ihmisiä, mutta harvakseltaan tapahtunut keikkailu ei tarjonnut mahdollisuutta itsensä elättämiseen musiikilla. Tästä syystä ilmiön keulilla keikkuvat bändit, kuten Stone ja Airdash suuntasivatkin huomionsa ulkomaille olkoonkin, ettei etenkin kotimaisen markkinointikoneiston kilpailukykyyn edelleenkaan uskottu. Toisaalta myös ulkomaan markkinoille pyrkimisen aiheuttama mediahuomio ja jatkuva lehtikeskustelu siitä, mikä yhtye milloinkin oli valloittamassa kansainvälisiä markkinoita koettiin ahdistavaksi. Esimerkiksi Stone joutui Amerikan keikkojensa yhteydessä toppuuttelemaan toimittajia kertomalla, että "valloituksen" sijaan kyseessä oli kyllä ihan soittomatka.¹⁵⁶ Lehdistön pakonomaiselta vaikuttanut tarve korostaa speed-yhtyeiden pyrkimyksiä ulkomaille rinnastettiin suomalaisten heikkoon kansalliseen itsetuntoon.¹⁵⁷

*Heti, kun jotain tällaista tapahtuu, suomalainen peruskateus nostaa päätään ja jengi alkaa kuvitella, että me ollaan jotain ihmetähtiä. Ja että me kuvitellaan itsestämme jotain.*¹⁵⁸

Kaiken tämän lisäksi Suomi tuntui jälleen kerran hypänneen metalliseen trendikelkkaan sen verran myöhään, että kotimaan ulkopuolella pahin speed-kiihkoilu alkoi jo hiipua. 1990-luvulle tultaessa speed-metalli esiintyi myös lehtien sivuilla yhä harvemmin.¹⁵⁹ Suomessakin huuma alkoi hiljalleen laantua ja jäljelle jäivät vain "todelliset diggarit".¹⁶⁰

¹⁵⁴ Ks. esim. Zeus Mattila, "Pakarakockin perilliset", *Rumba* 22/89, 30–31; Juho Juntunen, "Kiveä kovempi Stone – Ei puudutusta" *Soundi* 4/89, 107–110; Juho Juntunen, "Dethrone – Ja tukka kasvaa", *Soundi* 8/89, 62; Juho Juntunen, "Hallusinaatioiden aika: Airdash", *Soundi* 10/89, 24–25

¹⁵⁵ Ilkka Mattila, "Kylmää kivimassaa", *Rumba* 11/89, 18–19. Stonen Jannen haastattelu.

¹⁵⁶ Heikki Nastola, "Get stoned, America", *Suosikki*, 13/88, 68–69.

¹⁵⁷ Heikki Kempainen, "Yli rajojen", *Rumba* 7/91, 24–25.

¹⁵⁸ Heikki Nastola, "Get stoned, America", *Suosikki*, 13/88, 68–69. Lainaus Stone-yhtyeen Jannelta.

¹⁵⁹ Ks. esim. Zeus Mattila, "Pakarakockin perilliset", *Rumba* 22/89, 30–31; Juho Juntunen, "Kiveä kovempi Stone – Ei puudutusta" *Soundi* 4/89, 107–110; Juho Juntunen, "Dethrone – Ja tukka kasvaa", *Soundi* 8/89, 62; Juho Juntunen, "Hallusinaatioiden aika: Airdash", *Soundi* 10/89, 24–25.

¹⁶⁰ Pekka Suonio, "Airdash: Olemme aivan tohkeissamme!", *Suosikki* 4/91, 18–19.

3.3.3 Suomalaisen hevin sisältö

Eräänlainen lyyrinen diskurssi, yksinkertaisesti keskustelu sanoituksista, vaikuttaa olleen yksi tärkeimmistä teemoista, joka suomalaisten heviartistien haastatteluista ja heviä koskevista levyarvosteluista on mahdollista erottaa. Sen tarkastelu on tässä yhteydessä tärkeää siksi, että hevimusiikin sisältöä koskevan keskustelun sävyistä voidaan selkeästi erottaa kotimaisen musiikkimedian ja hevin välisessä suhteessa tapahtuneita muutoksia. Se siis tarjoaa oivallisen välineen juonirakenteen hahmottelemiseksi. Käytännössä tämä ilmeni esimerkiksi niin, että mitä ”hyväksytympää” hevistä tuli, sitä vapaammin artistien annettiin oman musiikkinsa sisältöä eritellä, ja sitä vähemmän sitä kommentoitiin avoimen subjektiivisesti.

Sanat eivät ole hevimusiikin tärkeintä antia, mutta niitä kannattaa miettiä. Ne ovat osa heviä, ne ovat todellisuutta paljon paremmin kuin teennäiset maalailut. Hevimusiikin sanoissa on inhorealismia ja hikeä.¹⁶¹

Sarcofaguksen tarinan muotoon kirjoitetun debyyttialbumin Egypti-tematiikka ei herättänyt toimittajissa mitään voimakkaita intohimoja, eivätkä ne todellakaan edustaneet edellisen lainauksen peräänkuuluttamaa ”inhorealismia ja hikeä”. *Soundissa* levyn sisältö käytännössä sivuutettiin toteamalla heviyhtyeiden yleensäkin olevan kiinnostuneita mystiikasta. Kuusniemi ei itsekään ollut varma siitä, pystyisikö suomalainen suoranaisesti samaistumaan aihepiiriin, jonka konteksti on näinkin kaukainen.¹⁶² Eräänlaiselle hevikonservatiiville suhteellisen suppea, käytännössä juuri naisista ja mytologiasta tai mystiikasta ammentava sisältö oli kuitenkin juuri sitä, mitä sen kuuluikin olla – eskapismia. Se oli tavallaan toisarvoista, sillä pääpaino oli musiikilla itsellään.¹⁶³ Kuusniemi orkestereineen näyttääkin olleen tässä suhteessa pikemminkin kaiku historiasta kuin oman aikansa kuva, sillä ennen punkin ja hevimetallin ”fuusioita” tai speed-metallin syntyä, ei yhteiskunnallisilla teksteillä ollut hevissä kovinkaan suurta roolia. Toisaalta esimerkiksi Ozzy Osbourne, Black Sabbathin entinen keulahahmo ja yksi 1980-luvun hevin ulkomaisista kärkinimistä, tilitti *Soundille*, ettei journalisteja juuri kiinnostanut, vaikka hänellä olisikin jotain poliittista sanottavaa. Tiedotusvälineiden huomio keskittyi ensisijaisesti kaikkeen, mistä saattoi repiä shokeeraavia uutisia.¹⁶⁴

¹⁶¹ Juho Juntunen, ”Mystiikan poluilta raakaan voimaan”, *Suosikki* 12/84, 79.

¹⁶² Juho ”Come to the Sabbath” Juntunen, ”Sarcofagus – Suomen ensimmäinen heavy-bändi?”, *Soundi* 2/80, 14–15.

¹⁶³ Jukka Mikkola, ”Johdatusta heavy-rockin jälkeiseen elämään”, *Soundi* 2/81, 34–36.

¹⁶⁴ Juho Juntunen, ”Ozzy, Rockin hulluus”, *Soundi* 2/82, 89–94.

*Sanoituksiin on saatu jonkinlaista ajatusta ottamalla jälleen kerran mukaan mystiikkaa ja egyptiläistä filosofiaa, mikä ei välttämättä sovi suomalaiselle yhtyeelle. Ehkä Kalevalasta olisi löytynyt mielekkäämpiä aiheita - onhan teos täynnä saatanallista usvaa.*¹⁶⁵

Näin Sarcofaguksen toisen levyn sisältöä ruodittiin *Suosikissa*. Olipa Kalevalan ja saatanallisen usvan suhteesta mitä mieltä tahansa, arvostelutekstistä on löydettävissä mielenkiintoisia seikkoja. Varhaisesta hevistä tuntuu puuttuneen kansallinen ominaislaatu, jota tavallaan pidettiin lehdissä edellytyksenä sille, että musiikki koskettaisi. Se kopioi tematiikkansa ulkomaisilta kollegoiltaan, eikä tuonut palettiin mitään uutta. Kalevala-huomio on sikäli mielenkiintoinen, että kymmenisen vuotta myöhemmin juuri suomalaisesta kansallismytologiasta ammentaminen tuli kiinteäksi osaksi hevikulttuuria. On vaikea sanoa, olisiko Sarcofaguksesta tullut suurempi yhtye, jos se olisi hyödyntänyt kansallisia juuriaan tehokkaammin. Omituiseksi lehtien sivuilla esiintyvän pohdinnan suomalaisten ja Egypti-aihepiirin välisistä samaistumisongelmista tekee se, että vuonna 1984 niin Iron Maidenin Egypti-aiheinen *Powerslave*-albumi kuin Dion samasta aihepiiristä ammentanut konserttikiertue, otettiin oikein hyvin vastaan täälläkin. Esimerkiksi Dio:a kuunteli Kulttuuritalolla noin 3000 fania.¹⁶⁶ Vaikuttaa siltä, että koska ulkomaisia esikuvia oli niin paljon, vaadittiin suomalaisilta hevimuusikoilta jotain poikkeavaa ja erityistä tai vähintäänkin sitä, että ne ylsivät musiikillisesti samalle tasolle ulkomaisten yhtyeiden kanssa. Tämä ei välttämättä ollut vielä tuolloin edes mahdollista. Esimerkiksi studiotekniikan taso oli yksi huolenaihe vielä 1980-luvun lopullakin.

Aiemmin tässä työssä esiin noussut hevimusiikin inflaatio 1980-luvun alussa vaikutti voimakkaasti myös niihin ennakkoluuloihin, joilla suomalaisten yhtyeiden lyyriseen sisältöön suhtauduttiin. Surullisempana esimerkkinä voidaan pitää Riff Raffista kirjoitettua artikkelia, jossa järkyttyneen oloinen toimittaja kieltäytyy arvostelemasta yhtyeen *Give the Dead Man Some Water* -albumia pelkästään sen kansikuvan vuoksi. Se ei kuitenkaan estä häntä vetämästä johtopäätöksiä yhtyeen kappaleiden lyyrisestä sisällöstä:

*...osittain vokalistin mokelluksestakin saa sellaisen kuvan, ettei näidenkään machomulkkujen ajatusmaailma kovin terveiden asioiden ympärillä pyöri.*¹⁶⁷

Zero Nine sen sijaan jätti mystiikasta kirjoittamisen suosiolla muille. Yhtye teki varsin selväksi, ettei sen sanoituksista kannattanut etsiä mitään yhteiskunnallista sisältöä, vaan ne rakentuvat pitkälti tuttujen rock-aiheiden, ”pillu, viina ja maantie”, varaan.¹⁶⁸ Se, että yhtye kiirehti useissa

¹⁶⁵ Väinämöinen, Sarcofaguksen *Envoy of Death*-levyn arvostelu, *Suosikki* 2/81, 104.

¹⁶⁶ H.K. "DION egyptiläinen uni: Liekkejä! Faaraoita! Muumioita!", *Suosikki* 12/84, 34-35.

¹⁶⁷ Waldemar Wallenius, ”Hevi-iljettävyksiä”, *Soundi* 4/84, 66–67.

¹⁶⁸ Joose Berglund, ”Zero Nine – hiljaisten hankien heavymiehet”, *Rumba* 3/85, 18–19.

haastatteluisa sanoutumaan irti kaikesta mystiikkaan, uskontoon tai paholaiseen viittavasta, kertoo paljon ajastaan.¹⁶⁹ Toisaalta se oli tietoinen pyrkimys eroon valtavirtaheviäbandien kliseisestä ilmaisusta, jota niin useat jo karsastivat, mutta yhtäläillä sitä voidaan pitää osoituksena tietystä varovaisuudesta. Ulkomaiset yhtyeet Venomien johdolla olivat vieneet paholaistematiikkansa niin pitkälle, että se herätti myötähäpeää jo muusikoidenkin keskuudessa. Huolimatta siitä, että varsinkin Venomien kohdalla kyse oli lähinnä pelleilystä, huolestutti nuorten ihailijoiden fanaattinen suhtautuminen jo heviartistejakin.¹⁷⁰ Zero Nine seilasi siis suhteellisen neutraaleilla vesillä pyrkiessään välttämään perinteisen hevilyriikan mahdollisesti tuomia vaikeuksia esimerkiksi musiikkitoimittajien keskuudessa.

Kotimaan sisäisistä jännitteistä kertoo muun muassa se, että pääasiassa sci-fi-aiheista inspiraationsa ammentanut Tarot oli joutunut Kuopion helluntailaisten hampaisiin näiden huomattessa yhtyeen *Pharao* -kappaleen sisältävän väärinpäin käännettyä puhetta. Seurankunnan edustajat olivat vaatineet jopa paikallista musiikkikauppaa vetämään yhtyeen levyt pois valikoimastaan.¹⁷¹ Tarot nousi Suomen hevikiemurilla myöhemmin 2000-luvulla varsin arvostettuun asemaan. Sen sijaan niin Sarcofaguksesta, Riff Raffista kuin eniten saatanallisiin aiheisiin luottaneesta Ozistakin, tuli ainakin 1980-luvun ajaksi eräänlaisia musiikkipiirien vitsejä, joihin lehtien palstoilla viitattiin silloin, kun haluttiin osoittaa, kuinka heviä ei tulisi tehdä.¹⁷²

Speed-yhtyeiden invaasio *Soundin*, *Rumban* ja *Suosikin* sivuille vaikutti oleellisesti siihen, kuinka lehdissä käsiteltiin suomalaisen hevin lyyrisiä diskursseja. Tämän voidaan katsoa johtuneen pääosin siitä, että samalla kun koko tyyli rinnastettiin musiikillisesti punkkiin, myös sen edustajien sanoitukselliset painatukset ottivat aimo harppauksen kohti sellaista kontekstia, johon myös journalistien oli mahdollista samaistua.¹⁷³ Esimerkiksi *Suosikissa* kiinnitettiin huomioita hevin ja punkin fuusioitumiseen jo ennen suomalaisten speed-bändien nousua. Vaikkeivät uudet yhtyeet esimerkiksi Yhdysvalloissa vielä 1980-luvun puolivälissä juuri myöntäneet ottavansa kantaa yhteiskunnallisiin asioihin, katsottiin niiden silti omaavan samankaltaiset periaatteet kuin

¹⁶⁹ Juho Juntunen, ”Tuisku lapissa: Zero Nine – Poroja, rynnäkkökivääreitä ja Suomen ainoa heavybändi.” *Soundi* 5/85, 6–11; Juho Juntunen, Jyrki Tuominen, ”Zero Nine ja muut hevihirviöt – Mennään vaikka sotaan mutta esileikkiin emme suostu”, *Soundi* 9/86, 104–110.

¹⁷⁰ Juho Juntunen, ”Heavyyn salamasarjan ykkönen: Metallica!”, *Soundi* 9/84, 5–6, 85.

¹⁷¹ Zeus Mattila, ”Metallille menetettyjä”, *Rumba* 2/87, 18.

¹⁷² Ks. esim. Miettinen, ”Porohampurilaisen voimalla maailmanvalloitukseen”, *Rumba* 9/85, 5; Juho Juntunen, ”Tuisku lapissa: Zero Nine – Poroja, rynnäkkökivääreitä ja Suomen ainoa heavybändi.” *Soundi* 5/85,

¹⁷³ Juho Juntunen, ”Metallica ei anna armoa – Rautaa rajalle”, *Soundi* 3/86, 4–5; General Njassa, ”Kova kuin kivi”, *Rumba* 2/88, 22–23.

punkkareiden aiemmin.¹⁷⁴

Kaikki eivät suinkaan kirjoittaneet politiikasta, mutta esimerkiksi *Soundin* tekemässä speed-metallifaneja käsittelevässä artikkelissa, myös haastatellut nuorukaiset rinnastivat kärkkäästi koko tyyllilajin punkkiin tai hardcoreen, jonka edustajat olivat heidän mukaansa usein tavallista älykkäämpiä ja tiedostavampia.¹⁷⁵ Vaikka tässä tapauksessa kysymyksessä ei olekaan journalistin henkilökohtainen mielipide, piilee artikkelin taustalla silti tutkimuksellista relevanssia. Kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun lehdessä käsiteltiin heviä fanien lähtökohdasta. Se, että koko kirjavaa fanikuntaa edustamaan valittiin kaksi lukioikäistä, suhteellisen sanavalmista ja fiksun oloista poikaa oli suora osoitus siitä, millaista kuvaa musiikkimedia pyrki speed-metallista rakentamaan. Se koettiin paitsi musiikillisesti tuoreeksi, myös sisällöllisesti huomattavasti klassista heviä relevantimmaksi suuntaukseksi.

*Punkissa sitä vain raivottiin kaikkea vastaan. Kaikkea eikä mitään. Speedissä taas mun mielestä tää raivo on osattu kohdistaa johonkin, minkä takia sanoituksissa on paljon enemmän järkeä.*¹⁷⁶

Vaikka monien 1980-luvun lopun yhtyeiden sanoituksista olikin jo erotettavissa yhteiskunnallista kritiikkiä, kokivat monet suomalaiset speed-bändit tärkeäksi korostaa sitä, ettei lyriikoiden tarkoitus ollut saarnata. Vaikka speed-metal koettiin myös muusikoiden keskuudessa jonkinlaiseksi vastineeksi punkille, erosi se siitä siten, ettei sitä mielletty kollektiiviseksi aate-ilmioiksi.¹⁷⁷ Pikemminkin sen useimmiten synkkään asuun puetun sisällön tarkoitus oli herättää ajattelemaan ja lopulta tekemään asioista omia johtopäätöksiä. Paljon toimittajien intohimoisesta pyrkimyksestä löytää speed-metallista jotain elämää suurempaa sanomaa kertoo se, että esimerkiksi koko ilmiön veturina toimineen Stonen jäseniä jatkuva utelu levyjen syvällisestä sisällöstä alkoi hiljalleen jo ahdistaa.¹⁷⁸

Stonen sanoitukset askarruttivat toimittajia ehkä erityisesti siksi, että etsinnöistä huolimatta niiden yhteiskunnallinen sanoma tuntui olevan hyvin piilotettua. Esimerkiksi *Rumban* Ilkka Mattila piti yhtyeen lyriikoita suorastaan ristiriitaisina. Hevikliseitä kyllä välteltiin tai käytettiin ainakin ironisesti, mutta parodiastaan huolimatta seksistiset, jopa perverssit lyriikat tuntuivat Mattilan

¹⁷⁴ Juho Juntunen, "Orastavaa sanomaa kauhunaamion takaa", *Suosikki* 1/85, 80-83.

¹⁷⁵ Heikki Kemppinen, "Melkein sata asiaa speedmetallista...", *Soundi* 4/88, 56-58.

¹⁷⁶ Zeus Matila, "Prestige panostaa lavalle", *Rumba* 11/89, 21. Lainausta Prestigen Örkillä.

¹⁷⁷ Heikki Kemppinen, "Airdash- ei pelkkää ilmaa", *Soundi* 4/88, 58-60; Juho Juntunen, "Stone- ei pelkkää kiveä", *Soundi* 4/88, 60-62; Juho Juntunen, "Elämä on kurjaa mutta hauskaa" *Soundi* 2/89, 50-51.

¹⁷⁸ Ks. esim. Marko Säynekoski, "Suomessa ei saa erottua joukosta, mutta Stone uskalttaa näyttää värinsä", *Soundi* 11/90, 32-34.

mukaan ajoittain "epä-heviltä". Yhtye itse piti nimenomaan huumoria oleellisena osana koko bänditoimintaa. Se halusi tehdä jotain uutta paitsi musiikillisesti, myös sanoituksellisesti. Koska heviäiheet olivat niin loppuun kaluttuja, asioita lähestyttiin mielikuvituksellisen huumorin kautta, eikä mitään sanottu suoraan. Itse asiassa kovinkaan monen suomalaisen ei edes uskottu ymmärtävän teksteistä mitään.¹⁷⁹

*Sanat tulee aina olemaan tärkeitä. Me yritetään tehdä tiedostavia sanoituksia. Mun sanoitukset voi tuntua toisista vaikeilta, mutta kenellekään ei pidä antaa valmiiksi pureskeltua ruokaa. Täytyy miettiä vähän näitä juttuja.*¹⁸⁰

Edellisestä lainauksesta huolimatta lopulta kuitenkin vain harvat suomalaisyhtyeet ilmoittivat suoraan kirjoittavansa tiedostavaa lyriikkaa. Monet ammensivat kauhuaiheista ja -elokuvista tai kirjoittivat tekstinsä yksinkertaisesti siitä, mikä milloinkin otti päähän.¹⁸¹ Joillekin ne olivat keino käsitellä aggressioita ja siten välttää niiden purkautuminen muualla. Ne olivat siis ensisijaisesti vain terapiaa.¹⁸² Silloin kun poliittisista tai yhteiskunnallisista aiheista kirjoitettiin, se tehtiin useimmiten yleisellä, globaalilla tasolla. Tekstit saattoivat käsitellä sotaa, luonnonkatastrofeja, saasteita, uskontoa, armomurhaa, syrjäytymistä, huumeongelmaa, itsemurhaa tai esimerkiksi yksilön erottumisen vaikeutta.¹⁸³ Haastatteluissa kukaan ei kuitenkaan kertonut ammentavansa nimenomaan kotimaan tilanteesta, eikä mitään kansallisesti poikkeavia aiheita ainakaan näin pintapuolisella tarkastelulla ollut havaittavissa.

Lyyrisiä teemoja ja lähestymistapoja oli siis käytännössä niin monta kuin yhtyeitäkin. Etenkin speed-ilmion alkuvaiheessa toiset halusivat tehdä selvää pesäeroa punkkiin korostamalla haastatteluissa tietoisesti sanoitustensa "tyhjänpäiväisyyttä" tai omaa välinpitämätöntä suhtautumistaan niihin.¹⁸⁴ Toisaalta osa bändeistä ajatteli koko ilmiön tavallaan rakentuvan samojen lyyristen teemojen varaan kuin punkin aimmin, ja näki speedin omaleimaisuuden nimenomaan musiikillisena.¹⁸⁵ Yleinen kehitys tuntui olevan se, että samalla kun kollegat esimerkiksi Yhdysvalloissa tarttuivat yhteiskunnallisiin aiheisiin yhä hanakammin, tehtiin niin myös Suomessa. Esimerkiksi Airdash kertoi *Suosikissa* vuonna 1991 aikoneensa nimetä uuden levynsä ensin *Both Ends Of The*

¹⁷⁹ Ilkka Mattila, "Kylmää kivimassaa", *Rumba* 11/89, 18-19.

¹⁸⁰ Zeus Mattila, "Savon nopeimmat", *Rumba* 19/87, 23. Lainaus Damage-yhtyeen Karalta.

¹⁸¹ Ks. esim. Nalle Österman, "Dethrone ei laula kukkasista", *Rumba* 16/89, 23; Pekka Suonio, "Airdash: Olemme aivan tohkeissamme!", *Suosikki* 4/91, 18-19.

¹⁸² Zeus Mattila, "Warmath ja viides vuodenaika", *Rumba* 10/90, 29.

¹⁸³ Ks. esim. Zeus Mattila, "Statue heräsi eloon", *Rumba* 21/90, 32; Pasi Kostiaainen, "Airdash - ei mikään maanantaikappale", *Rumba* 17/88, 24; Juho Juntunen, "Elämä on kurjaa mutta hauskaa", *Soundi* 3/89, 50-51.

¹⁸⁴ Pekka Suonio, "Stone: Hevibändi, ehdottomasti", *Suosikki* 5/88, 32.

¹⁸⁵ General Njassa, "Airdash vauhdilla vuoteen 2000", *Suosikki* 12/88, 26.

Warpath:ksi, mutta koska esimerkiksi Persianlahden tapahtumat olivat saaneet yhä useammat metalliyhtyeet tarttumaan yhteiskunnallisiin aiheisiin, päätettiin sana "war" tiputtaa lopullisesta nimestä pois. Metallissa oli vuosikymmenten vaihteessa vallalla eräänlainen tiedostavuuden trendi, josta osa halusi jo tietoisesti erottautua.¹⁸⁶

*Nyt sitä laulaa vaan naapureista eikä millään halua puuttua asioihin*¹⁸⁷

Tärkeää ei olekaan välttämättä se, mitä aiheita speed-metallilyriikat todellisuudessa käsittelevät. Musiikkijournalismin ja suomalaisen hevin välisen suhteen tarkastelun kannalta oleellista on, että tähän sisältöön alettiin uuden ilmiön myötä suhtautua vakavasti. Se, että muusikoiden itsensä annettiin vapaasti kertoa teostensa merkityksistä, muutti oleellisesti näiden kahden musiikkialan toimijan välistä suhdetta. Vaikka toimittaja ei henkilökohtaisesti olisikaan allekirjoittanut haastattelemansa yhtyeen väitteitä, niitä ei enää teiltu suoralta kädeltä. Kun klassisen hevilyriikan aiheet vielä 1980-luvun alussa tuntuivat olevan monille todellinen punainen vaate, jonka kautta koko tyyllilaji oli mahdollista tuomita sisällöttömänä roskana, ei 1990-luvulle tultaessa samanlaisia yleistyksiä enää kannattanut tehdä. Muutoksesta kertoo sekin, että suhtautuminen yhtyeisiin oli periaatteessa sama, kirjoittivatpa ne sitten Faff-Beyn tapaan satanistisfilosofiallisista teemoista, tai uudelleen suomensivat huonoina pitämiään T.S. Eliot-käännöksiä, kuten Airdash.¹⁸⁸

1990-luvulle tultaessa vaikutti kuitenkin siltä, että suuri mediahuomio oli suomalaiselle speed-metallille karhunpalveluksen. Jokainen itseensä vakavasti suhtautuva levy-yhtiö oli napannut talliinsa kyseisen suuntauksen edustajan, minkä musiikkipiireissä katsottiin johtavan yksinkertaisesti musiikillisen tason laskuun.¹⁸⁹ Lisäksi melko puritanistiset speed-metalfanit eivät välttämättä aina sulattaneet ihailmiensa yhtyeiden musiikillisia kokeiluja, mikä toisaalta söi myös bändien motivaatiota.¹⁹⁰ Kun ensimmäiset merkit buumin hiipumisesta tulivat, ei niihin suhtauduttukaan negatiivisesti, vaan uusi aika otettiin vastaan kohtuullisen neutraalein mielin. Vaikka metallimusiikin suosion korkeimman huipun ymmärrettiin jääneen jo taakse, oltiin varsin tyytyväisiä siihen, että hetken buumi oli innostanut paljon nuoria yrittäjiä. Kellariskene voikin 1990-luvun alussa varsin hyvin.¹⁹¹ Journalistien saamasta yliannostuksesta kielii se, että uuden vuosikymmenen alussa jopa

¹⁸⁶ Pekka Suonio, "Airdash: Olemme aivan tohkeissamme!", *Suosikki* 4/91, 18-19.

¹⁸⁷ Heikki Kempainen, "Airdash - ei pelkkää ilmaa", *Soundi* 4/88, 58-60. Lainaus Airdash-yhtyeeltä.

¹⁸⁸ Juho Juntunen, "Faff-Bey - Oulun ruoska" *Soundi* 12/91, 16-17; Ilkka Kempainen, "Yli rajojen", *Rumba* 7/91, 24-25.

¹⁸⁹ Juntunen, "Kiveä kovempi Stone - Ei puudutusta" *Soundi* 4/89, 107-110

¹⁹⁰ Ilkka Kempainen, "Yli rajojen", *Rumba* 7/91, 24-25.

¹⁹¹ Mika Junna, "Stonen kundit ovat aivan tavallisia pulliaisia", *Soundi* 10/91, 4-8.

speed-metallin kärkinimiä, kuten Stonea koskevat artikkelit olivat *Soundissa* ja *Rumbassa* yhä harvemmassa. Kriittikkopiireissä oli toiveita tyyllilajin kuolemasta elätelty jo jonkin aikaa.¹⁹² Speed-metalli katosi 1990-luvun alussa myös *Suosikista*. Paria artikkelia ja levyarvostelua lukuun ottamatta, ei kotimaisia yhtyeitä lehdessä juuri huomioitu. Se kielii siitä, että varsinainen buumi jäi kovin lyhyeksi. Kaupallinen nuorisojulkaisu ei enää katsonut tyyllilajin kiinnostavan kohdeyleisöään.

Vaikka itse buumi vuosikymmenten vaihteessa taittuikin, voidaan sen vaikutukset jäljittää tähän päivään saakka. Se antoi Suomelle ensimmäiset oikeasti vakavasti otettavat metalliyhtyeet, ja muutti samalla oleellisesti musiikkimedian ja hevimuusikoiden välisiä suhteita. Erikoistuneet toimittajat olivat kohdelleet ainakin uuden aallon heviä kunnioittavasti oikeastaan koko ajan, mutta vasta speed-metallin myötä myös heviin jo lähtökohtaisesti negatiivisesti suhtautuneet toimittajat joko korjasivat asenteitaan tai pysyivät vai.

4 ISO-BRITANNIA JA YHDYSVALLAT - UUDEN HEVIAALLON HISTORIAALLINEN KONTEKSTI

Hevibuumi tai hevien uusi tuleminen on siis perinteisesti ajoitettu vuoden 1979 tienoille. Tuolloin Iso-Britanniasta ponnisti joukko yhtyeitä, joiden uudenlainen ja entistä raskaampi musiikillinen ilmaisu saavutti suurta suosioita saarivaltion lisäksi myös esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Suomessa.¹⁹³ Jotta voitaisiin tarkemmin pohtia syitä siihen, miksi suomalaisten heviyhtyeiden suurta suosioita saatiin meillä odottaa aina 1980-luvun loppupuolelle asti, on syytä vertailla niitä historiallisia kehityslinjoja, jotka tuon ajan tilanteeseen johtivat, sekä tarkastella niitä yhteiskunnallisia vaikutuksia, joilla mahdollisesti oli vaikutusta myös hevien kaltaisen alakulttuurin suosion kasvuun.

4.1 Iso-Britannia - historiallista taustoitusta

Vuonna 1945 päättyneen toisen maailmansodan jälkeen brittiläinen yhteiskunta ja kulttuuri muuttuivat hyvin nopeasti ja perusteellisesti. Kuten monet muutkin sodan läpi käyneet valtiot, kamppaili myös Britannia rauhan tultua yhteiskunnallisten, poliittisten ja taloudellisten ongelmien kanssa. Noin 265 000 kaatuneen sotilaan ja 90 000 menehtyneen siviilin lisäksi maa oli menettänyt varallisuudestaan noin 25 prosenttia ja kolmannes asunnoista oli vaurioitunut. Maa oli myös pahasti velkaantunut ja raaka-ainepula pakotti valtion säännöstelemään muun muassa ruokaa, polttoainetta

¹⁹² Zeus Mattila, ”Prestige: ’Meitä on melkein keuhuttu’”, *Rumba* 20/90, 30–31.

¹⁹³ Waksman 2009, 173–174.

ja vaatteita. Sodan vaikutukset jakaantuivat saarivaltiossa kuitenkin epätasaisesti. Pahiten saksalaisten pommituksista olivat kärsineet Britannian etelä- ja itäosat, kun taas ennen sotaa varsin köyhä Koillis-Englanti elpyi jo sota-aikana tuottaessaan hiili-, teräs- ja laivateollisuuden tuotteita armeijan tarpeisiin.¹⁹⁴

Työväen labour-puolueen voitettua vaalit vuonna 1945 Britanniassa alettiin kehittää hyvinvointivaltiota. Merkittäviin uudistuksiin kuului esimerkiksi NHS (National Health Service)-nimellä kulkenut sosiaaliturvajärjestelmä, jonka alkuperäisenä tarkoituksena oli taata ilmainen julkisilla verovaroilla tuettu terveydenhuolto kaikille Britannian kansalaisille. Sillä oli huomattavaa kansanterveydellistä vaikutusta, mikä näkyi selvästi jo vuosikymmenen loppuun mennessä. Brittiläisen yhteiskunnan voimakkaasta luokkajaosta johtuva polarisaatio säilyi yhä taustalla, mutta tietynlaisesta yhteisymmärryksestä ja konsensuksesta oli jo selviä viitteitä. Britannian sodanjälkeisen ajan poliittista ominaislaatua on luonnehdittu eräänlaisella kirjoittamattomalla yhteiskuntasopimuksella, jonka avulla poliittisesti kamppailevat eturyhmät sopivat asioista keskenään. Huolimatta poliittisten näkemuserojen aiheuttamista ajoittaisista yhteentörmäyksistä, sodan jälkeisen Britannian sisäpoliittista tilannetta kuvaa hyvin tällainen syvään juurtunut kompromissi suhteessa maan sosiaaliseen ja taloudelliseen kehikseen, jonka puitteissa nämä konfliktit oli selvitettävä. Oikeisto teki siis pesäeroa kaikkein konservatiivisempiin ja markkinasuuntautuneimpiin edustajiinsa ja hyväksyi hyvinvointivaltioon ja talouspolitiikkaan liittyvät uudistukset. Vasemmisto puolestaan otti lähtökohdakseen toimimisen ”lievennetyn kapitalismin” ehdoilla ja hyväksyi kuulumisen länsiblokin vaikutuspiiriin.¹⁹⁵

Vuoden 1951 vaaleissa valta siirtyi konservatiiveille, jotka kuitenkin jatkoivat hyvinvointivaltion kehittämistä sosiaalipoliittisilla uudistuksilla. Tarkoituksena oli esimerkiksi rakennuttaa 300 000 uutta asuntoa. Hyvinvointivaltion rakentamiseen tähtäävät toimet olivat saaneet suurta kannatusta etenkin alemmissa sosiaaliluokissa, ja labour-puolueen jalanjäljissä jatkaminen oli näin myös keino säilyttää yhteiskuntarauha. Vaikka valtiontalous ei 1950-luvulla elpynytään toivotulla tavalla, oli kotitalouksilla silti aiempaa enemmän rahaa käytettävissään. Uudet kulutustavarat eivät olleet enää vain yläluokkien etuoikeuksia.¹⁹⁶ Keskiluokan parantunut taloudellinen tilanne oli myös omiaan vauhdittamaan modernin massakulutuksen sekä tietysti myös nuorisokulttuurin syntymistä.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Lindroos 2007, 12–13.

¹⁹⁵ Hall 1992, 323–324; Lindroos 2007, 13–14.

¹⁹⁶ Lindroos 2007, 14–15.

¹⁹⁷ Hall 1992, 13.

Vielä 1960- luvullakin Britannian taloudellinen kehitys oli selvästi muita Länsi-Euroopan maita jäljessä. Ranskan, Saksan, Italian ja Benelux- maiden yhdessä vuonna 1957 perustama Euroopan talousyhteisö oli osoittautunut jäsenmailleen kannattavaksi liittoumaksi, mutta Britannian kaavailun jäsenyyden torppasi veto-oikeudellaan Ranskan presidentti Charles De Gaulle vuonna 1963. Lisäksi jo pitkään jatkunut Britannian siirtomaaimperiumin purkautuminen kiihtyi entisestään, ja vuosikymmenen aikana maan hallinnon alta irtaantui peräti kaksikymmentä itsenäistä valtiota. Tämä aiheutti emämaassa paitsi voimakkaan siirtolaisuusongelman, myös tietynlaisen vanhan imperiaalisen omakuvan ja roolin menettämisestä johtuvan kulttuurillisen trauman. Tähän muutokseen liittyvät oleellisesti myös vaikeudet löytää uusi kansallinen ja kulttuurillinen omakuva.¹⁹⁸

Kuusikymmenluvun yhteiskunnalliset muutokset eivät rajoittuneet pelkästään siirtolaisuuden aiheuttamiin konflikteihin. Säädyllyinen viktoriaaninen aika oli tullut tiensä päähän ja liberaalit suuntaukset saivat jalansijaa myös Britanniassa. Seksuaalinen vapautuminen alkoi, sukupuolilainsäädäntöä muutettiin sallivammaksi ja tuo asennemuutos yhdessä kotitalouksien parantuneen taloudellisen tilanteen kanssa vauhditti myös nuorisokulttuurin nousua. Mistään totaalista muutoksesta tai vallankumouksesta ei kuitenkaan voida puhua, sillä traditionaalisessa yhteiskunnassa asennemaailman muutoksen tapahtuvat aina vähitellen. Esimerkiksi luokkaerot olivat yhä selvästi havaittavissa, ja peräti 90 prosenttia kansasta ilmoitti tuolloin yhä tunnistavansa tuon yhteiskunnallisen jaon.¹⁹⁹

Britannia pääsi viimein Euroopan talousyhteisön jäseneksi vuonna 1973. Huolimatta siitä, että poisjäänti ymmärrettiin heikon taloudellisen tilanteen takia kohtalokkaaksi, herätti jäsenyys vastustusta niin konservatiivien kuin kansalaistenkin keskuudessa. Poliittisesti maalla oli paljon muitakin haasteita. 1970-luvulla ongelmia aiheuttivat niin kansainvälinen öljykriisi, Irlannin tasavaltalaisarmeija IRA:n terrori-iskut, ammattiyhdistysliikkeiden ja hallituksen väliset kiistat kuin alati kasvava työttömyyskin. Näiden tekijöiden yhteisvaikutus loi sellaisen yhteiskunnallisen tilanteen, jossa muutokselle oli kysyntää ja tarvetta. Vuonna 1979 järjestetyt parlamenttivaalit voitti konservatiivipuolue Margaret Thatcherin johdolla, ja työväenpuolueen lähes kaksikymmentä vuotta kestänyt oppositioaika sai alkunsa.²⁰⁰

¹⁹⁸ Lindroos 2007, 15–16; Hall 1992, 13–14.

¹⁹⁹ Lindroos 2007, 16–17.

²⁰⁰ Lindroos 2007, 18–20.

4.2 Thatcherismin vaikutukset

Englantilainen John Maynard Keynes (1883-1946) oli kenties koko 1900-luvun merkittävin taloustieteilijä. Hänen vuonna 1936 ilmestyneellä *The General Theory of Employment, Interest and Money* -teoksellaan oli huomattava vaikutus taloustieteelliseen ajatteluun. Lähtökohtana oli se, että kaiken taloudellisen toiminnan tarkoitus ja päämäärä on kulutus. Hitaan kasvun ja työttömyyden kaltaiset taloudelliset ongelmat ovat seurausta liian vähäisestä kulutuskysynnästä. Taloudellisten suhdanteiden tasoittaminen oli Keynesin mukaan mahdollista julkisen vallan ohjaamalla sosiaalipoliittisilla tulontasauksilla. Esimerkiksi laman uhatessa valtion on laajennettava julkista sektoria, mikä luo uusia työpaikkoja, lisää kysyntää ja näin elvyttää talouselämää. Keynesin näkemyksen mukaan myös pääoman vapaata liikkuvuutta tulisi rajoittaa, sillä ne luovat kansantaloudellista epävakautta.²⁰¹ Thatcherin uusi hallitus syytti Britannian kurjasta talouspoliittisesta tilanteesta juuri tätä keynesiläistä talouspolitiikkaa, jossa valtion rooli raha- ja työllisyyspolitiikassa nähtiin merkittävänä. Hän halusi kohdistaa merkittäviä leikkauksia julkisiin menoihin ja keventää tuloveroastetta. Koko politiikan keskiössä oli individualismi, jossa jokaisella oli viime kädessä vastuu itsestään. Julkisiin menoihin kohdistuvat leikkaukset ja veroasteen keventäminen nähtiin keinona lisätä yksittäisen kansalaisen varallisuutta, ja sitä kautta kasvattaa kulutusta ja lisätä työllisyyttä. Sosiaalipoliitiikkaa ja sen linjanvetoja tulisi merkittävästi ohjaamaan Thatcherin näkemys siitä, ettei yhteiskuntaa oikeastaan ollut olemassa, oli vain yksilöitä.²⁰²

Thatcherin hallituksen toimet eivät kuitenkaan heti tuottaneet haluttuja tuloksia. Konservatiivihallituksen ensivuosina työttömyys jatkoi kasvuaan, bruttokansantuote kutistui hieman ja inflaatio nousi edelleen. Työttömyydestä aiheutuvien tukimaksujen vuoksi myös julkinen kulutus pysyi korkealla tasolla. Thatcherin suosio olikin varsin alhainen ja konservatiivihallinnon uskottiin vielä tuolloin jäävän vain lyhytaikaiseksi. Tilanne muuttui kuitenkin dramaattisesti, kun Argentiina valtasi Britannian hallinnoimat Falklandin saaret vuonna 1982. Takaisin valtaamista kannatti peräti 83 prosenttia kansalaisista ja Thatcherin tässä onnistuminen kosketti selvästi jonkinlaista kansallisyylpeyttä. Seuraavana vuonna järjestetyissä parlamenttivaaleissa konservatiivit voittivat työnväenpuolueen selvästi. Myös Thatcher oli vakiinnuttanut asemansa puolueen johdossa ja hänen politiikkansa, *thatcherismi*, pääsi todella valloilleen.²⁰³

²⁰¹ Helne e.a. 2003, 63.

²⁰² Lindroos 2007, 21; Helne e.a. 2003, 67.

²⁰³ Lindroos 2007, 22.

Vaikka thatcherismin juuret voidaankin jäljittää perinteiseen brittiläiseen konservatismiin on huomioitava, että se on täysin omanlaisensa, radikaalisti erilainen poliittinen ja ideologinen voima. Sen tarkoituksena ei missään vaiheessa ollut mukautua sodan jälkeen poliittista kenttää hallinneeseen sosiaalidemokraattiseen ja korporativistiseen konsensukseen, vaan se tähtäsi nimenomaan tuon yhteisymmärryksen hajottamiseen. Sen tarkoituksena oli murtaa tuo itsestäänselvyydeksi tullut poliittinen arki ajattelu. Lisäksi käsitys brittiläisen yhteiskunnan keskeisien trendien suunnasta erosi huomattavasti aiemmasta. Tämä tarkoitti muun muassa valtion rahoitteen sosiaalityön torjumista ja julkisen sektorin purkua. Toisaalta siihen liittyi myös yksityisyrityksien ja vapaiden markkinoiden suosimista, valtion kontrollin supistamista, voitontavoittelun tukemista sekä palkkojen pitämistä kurissa ja työväen taloudellisessa ja poliittisessa elämässä saavuttaman aseman murtamista vähentämällä ammattiliittojen valtaa.²⁰⁴

Oleellisia ovat myös ne päämäärät, jotka thatcherismilla oli ideologisen ja yhteiskunnallisen ajattelun mullistajana. Sen pyrkimykset eivät rajoittuneet pelkästään antikapitalististen virtausten pysäyttämiseen, vaan tavoitteena oli uudistaa koko yhteiskunnallinen elämä ja tehdä se nimenomaan vanhojen viktoriaanisten arvojen perustalle. Tällaisia arvoja olivat muun muassa perinteisyys, englantilaisuus, säädyllisyys, patriarkaalisuus, perhe ja kansakunta. Poikkeuksellista oli se, että Thatcherin aikana konservatiivit keksivät keinon yhdistää uudenaikainen vapaisiin markkinoihin perustuva taloudellinen ajattelu hyvin perinteisiin konservatistisiin arvoihin.²⁰⁵

Valtavasta menestyksestään huolimatta thatcherismi ei missään vaiheessa ollut mikään koko kansan ilmiö. Konservatiivien suurin vaalivoitto perustui ensisijaisesti Falklandin tapahtumiin ja opposition heikkouteen. Lisäksi esimerkiksi pyrkimykset parantaa työllisyyttä eivät tuntuneet onnistuvan. Ainakin 1980-luvun puoliväliin asti enemmistö kansalaisista kuitenkin tuki valtion konservatiivisia ja talousliberalistisia linjanvetoja, ja kannatusta ilmeni jopa työläispuolella. Mielenkiintoiset tutkimukset tuolta ajalta esimerkiksi osoittavat, että vuosien 1964 ja 1983 välisenä aikana kansallistamisen kannatus laski 10 prosenttia, kun taas vastaavasti yksityistämisen lisäämisen kannatus kasvoi 21 prosenttia. Sisällöllisesti thatcherismista tulikin Britannian johtava ideologinen voima, eikä labour-puolue kyennyt vaaleissa kaatamaan konservatiiveja pitkään aikaan. Sen yhteiskunnalliset vaikutukset sodan jälkeisessä Britanniassa ovatkin kiistattomat. Thatcherismi onnistui purkamaan ne sanattomat yhteiskunnalliset sopimukset, joiden varaan koko brittiläinen hyvinvointivaltioajattelu perustui. Se, että sen vaikutus ideologiaan ja kansalliseen arvomaailmaan oli niin suuri, on

²⁰⁴ Hall 1992, 326–327.

²⁰⁵ Hall 1992, 327–329.

ehdottomasti edellyttänyt sitä, että se on onnistunut vakuuttamaan myös osan siitä kansanosasta, jonka etuja sen ei välttämättä voida katsoa ajavan.²⁰⁶

Kulttuuriteoreetikko Stuart Hallin mukaan labour-puolueen sodan jälkeisille sosiaalidemokratian vakauttamispyrkimyksille ei koskaan edes ollut tosiasiallisia edellytyksiä. Brittiläinen talous ja valtion teollinen rakenne olivat yhä liian heikkoja ja liian kiinteästi sidoksissa perinteiseen maailmanlaajuisen brittiläisen imperiumin rahoittajan rooliin. Tuo vanhakantaisuus johti siihen, ettei riittävää taloudellista ylijäämää, jolla pääoman kasautumista, jatkuvaa voiton tuottamista ja sitä kautta heikko-osaisten elintason nostamista, kyetty koskaan saavuttamaan. Kun lama 1970-luvun lopulla sitten iski, ei brittiläisen konsensuksen ylläpitäminen ollut enää mahdollista, ja sisäpoliittinen polarisoituminen konkretisoitui vakautuneen poliittisen kentän murenemisena. Se antoi uusoikeistolle mahdollisuuden nousta maan johtoon.²⁰⁷

Thatcherin ajan kaiut näkyvät Britanniassa edelleen. Vuoden 2013 huhtikuussa kuolleen ”rautarouvan” perintö tuntuu vieläkin jakavan saarivaltion kahtia. Pysyvästi rampautuneella ammattiyhdistysliikkeellä on enää noin puolet siitä jäsenmäärästä, joka sillä oli Thatcherin ensimmäisen kauden alussa. Pohjois-Englannin Easingtonissa kaivosmiesten ammattiyhdistys muisti entistä pääministeriä näyttämällä julkisesti kuvanauhaa vuosien 1984 - 1985 lakkomellakoista tämän hautajaispäivänä. Kahtiajako maan etelä- ja pohjoisosien välillä tuntuu edelleen, sillä valtaosa uusista työpaikoista syntyy nimenomaan Etelä-Englantiin. Pohjoiselle oleellisen tärkeän teollisuuden osuus maan bruttokansantuotteesta on suunnilleen puolittunut huippuvuosista.²⁰⁸ Vaikuttaa siltä, että 1980-luvut yhteiskunnallisten mullistusten jättämät arvet ovat edelleen pinnassa. Etenkin arvomaailman muutos konservatiivisempaan suuntaan, on ollut varmasti omiaan ruokkimaan myös populaarikulttuurillisia ilmiöitä ja edesauttamaan hevin kaltaisen alakulttuurin suosion kasvua.

4.3 New Wave of British Heavy Metal:in historiallinen lähtötilanne

Britanniassa 1970-luvun lopun lamakausi ja erityisesti lisääntynyt nuorisotyöttömyys vaikuttivat ainakin välillisesti siihen, etteivät levy-yhtiöt enää investoineet rock-musiikkiin ilman varmoja takeita taloudellisesta kannattavuudesta. Tämän seurauksena syntyi koko joukko pieniä

²⁰⁶ Hall 1992, 329–331; Kavanagh 1987, 292–297.

²⁰⁷ Hall 1992, 323–325.

²⁰⁸ Vasama, Tanja, ”Thatcherin perintö jakaa Britanniaa” [<http://www.hs.fi/paivanlehti/ulkomaat/Thatcherin+perint%C3%B6+jakaa+Britanniaa/a1366084188713>], luettu 25.4.2013

riippumattomia levy-yhtiöitä, jotka tarjosivat artisteille mahdollisuuden toteuttaa itseään ilman, että musiikillisiin trendeihin tai ”hittipotentiaaliin” tarvitsi kiinnittää huomioita.²⁰⁹ Riippumattomat julkaisijat synnyttivät näin poikkeuksellisen mahdollisuuden uudelle itselmaiselle ja edesauttoivat omalta osaltaan uusien populaarikulttuurillisten ilmiöiden syntyä.

Yhdenasian levy-yhtiöiden ja tietynlaisen *Do It Yourself*- kulttuurin juuret ovat tiiviissä suhteessa 1970-luvun puolivälin tienoilla syntyneeseen punk-liikkeeseen. Sen asennemaailmaan kuului olennaisesti ajatus siitä, että kuka tahansa saattoi julkaista levyjä tai nousta lavalle soittamaan. Lisäksi musiikin aggressiivisuus ja lyyrinen sisältö yhdessä soittajien visuaalisen habituksen kanssa tuntui joka solullaan huutavan kapinaa vallitsevia auktoriteetteja ja heidän johtamansa yhteiskunnan ummehtuneita arvoja vastaan. Punkin saavuttama valtava suosio sai kuitenkin suuretkin levy-yhtiöt nopeasti kiinnittämään talliinsa koko joukon tuon tyyllilajin edustajia, ja varsin pian ilmiö kääntyiikin tavallaan itseään vastaan. Äkkirikastuneiden punkkareiden vihaisuus ja yhteiskuntakritiikki ei ehkä enää koskettanut nuoria samalla lailla ja tuon aspektin kadotessa yhtyeiden musiikki kaikessa raadollisuudessaan ei välttämättä yksin riittänyt kannattelemaan artisteja. Sosiologi Simon Frithin *Rockin potku*-teoksessa (1988) esitetään, että esimerkiksi juuri punkin kaltainen yksi musiikin suuntaus voi toimia vastakulttuurina vain joinain hetkinä, eli silloin kun se onnistuu ilmaisemaan jonkin yhteisön arvoja. Tämä on vain hetkellistä siksi, että koska muusikot ja musiikkiteollisuus ovat kiinteässä suhteessa keskenään, saavat ”liikemiehet” ilmiön kontrolliinsa varsin nopeasti. Vastakulttuurin edustajina muusikot asettavat itselleen tietyt yhteisölliset vaatimukset, ja on oleellisen tärkeää että he myös pysyvät tuon kulttuurin edustajina. Kävipä punkille lopulta kuinka tahansa, antoi sen inspiroima tee-se-itse-asetus yhdessä ilmaisun väkevyyden kanssa silti oleellisen sysäyksen uusille musiikillisille tuulille. Siinä missä punk oli ensin saattanut hevin ja raskaan rockin dinosaurukset naurunalaisiksi, toimi se myös eräänlaisena alkuvoimana uudelle hevi-ilmaisulle.²¹⁰

1970-luvun puolivälissä perustettua Motörheadia on pidetty ensimmäisenä yhtyeenä, jossa punkin räkäinen ja raivokas ilmaisu yhdistyi hevin raskauteen. Sitä ei ehkä varsinaisesti voida pitää NWOBHM-yhtyeenä, mutta joka tapauksessa sen merkitys koko punk-hevi-fusion synnylle on kiistattoman tärkeä. Tuo poikkeuksellisuus tunnistettiin pian myös Suomessa.²¹¹ Juuri tätä hevimusiikin ja punkin eräänlaista yhdistymistä voidaankin pitää yhtenä merkittävimmistä tyyllilajin popularisaatioon vaikuttaneista tekijöistä. Tämä ilmenee esimerkiksi siten, että hevi-kulttuurin

²⁰⁹ Frith 1988, 159–160, 164–165.

²¹⁰ Christe 2006, 48 – 54; Mudrian & Peel 2006, 22 – 25; Frith 1988, 56–57.

²¹¹ Waksman 2009, 146–150. Ks. lisäksi esim. Juho Juntunen: ”Mystiikan poluilta raakaan voimaan”, *Suosikki* 12/84, 76–79.

edustajien on katsottu Britanniassa koostuneen huomattavasti punkkareita hajanaisemmasta musiikillisesta ja sosiaalisesta kentästä. Kun muoti-ilmionä jo hieman laantuneen punk-musiikin aggressiivisuus ja yhteiskunnallinen konteksti yhdistyivät ainakin teoriassa musiikillisesti laajempaan ryhmään vetoavan hevin kanssa, tavoitti uudenlainen musiikillinen ilmaisu entistä suuremman joukon ihmisiä. Ennen uutta NWOBHM-ilmiota hevi ymmärrettiin käytännössä kaikkialla eräänlaisena menneen ajan reliikkinä.²¹²

Termi New Wave Of British Heavy Metal on itse asiassa napattu toimittaja Geoff Bartonin vuonna 1979 *Sounds*-lehteen kirjoittamasta artikkelista. Hybriditermissä yhdistyi ovelasti viittaus uuteen aaltoon, johonkin tuoreeseen ja erityislaatuiseen, sekä tietysti heviin, joka tuohon aikaan näyttäytyi pikemminkin konservatiivisena muistona menneestä. Vaikka käsitettä käytettiin aluksi vain fraasina, tapahtui 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa hevimusiikin piirissä jotain sellaista, että termi jäi elämään. Uusien yhtyeiden myötä alakulttuuri yhdistyi hetkeksi valtakulttuuriin ja *undergroundista* tuli *mainstreamia*. Noiden kulttuurien väliset jännitteet kärjistyivät jälleen 1980-luvun puolivälin tienoilla, kun kontrasti massailmiöksi nousseen kevyen hevin ja taas raskaamman uuden suuntauksen, speed-metallin, välillä kävivät kestävämmiksi. Kummankin suuntauksen juuret ovat kuitenkin tavallaan juuri tässä brittiläisen hevin uudessa aallossa.²¹³

Punkin nousua Britanniassa niin suureksi ilmiöksi on jälkikäteen perusteltu monella tavalla. Vuonna 1977, jota yleisesti pidetään eräänlaisen punk-kulttuurin nollavuotena, maan talous oli ollut kuralla jo pitkään, työttömyysluvut olivat korkeita ja teollisuuden kehno tulo oli johtanut alueelliseen kurjistumiseen.²¹⁴ Punkin ja hevin fuusioituminen alkoi jo ennen punk-ilmion nopeaa kuolemaa. Siinä vaiheessa, kun ensimmäiset NWOBHM-yhtyeet alkoivat saada nimeä, oli brittiläinen kulttuuri taas siirtymässä uudenlaiseen aikaan. Thatcherismi ei antanut vastausta kaikkiin niihin ongelmiin, joita ratkaisemaan se oli syntynyt. Sen sijaan poliittinen kahtiajako ja varsinkin konservatiivisten arvojen uusi tuleminen olivat omiaan ruokkimaan yhä röyhkeämpiä populaarikulttuurin ilmiöitä. Vaikka heviyhtyeiden lyriikoissa ei olisikaan tehty suoranaisia poliittisia kannanottoja, jo ilmaisu ja estetiikka riittivät kapinan muodoiksi. Kenellekään ei jäänyt epäselväksi, mitä instituutioita vastaan kapinoitiin silloin, kun Sex Pistolsin Johnny Rottenin rääkyi ”God Save The Queen”-mantraansa. Kun NWOBHM-ilmion etulinjassa kiitännyt Iron Maiden löi vuonna 1980 ilmestyneen *Sanctuary*-singlensä kanteen kuvan, jossa bändin julistetta repimässä ollut Margaret Thatcher makaa

²¹² Waksman 2009, 146–150.

²¹³ Waksman 2009, 173-174.

²¹⁴ Spicer 2006, 3-4.

murhattuna kadulla, oli viesti vähintäänkin yhtä selvä.²¹⁵

4.4 Yhdysvallat - historiallista taustoitusta

Heti toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvaltojen tilanne oli Britanniaan verrattuna huomattavan erilainen. Sodan loputtua Yhdysvaltojen osuus koko maailman teollisuustuotannosta oli peräti 60 prosenttia ja se oli onnistunut kasvattamaan tuotantoaan käytännössä koko sota-ajan. Maassa ei ollut juuri lainkaan työttömyyttä, ja sen taloudellinen valta-asema oli kiistaton. Siirtymistä rauhanajan talouteen helpotettiin muun muassa erityisellä demobilisointilaille (Servicemen's Re-adjustment Act 1944), jolla kotiin palaavien sotilaiden sopeutumista helpotettiin opiskelu-, uudelleenkoulutus- ja terveydenhuolto-ohjelmiin tehdyillä mittavilla investoinneilla. Talouskasvun alkaessa taas osoittaa hiipumisen merkkejä 1940-luvun lopulla, aloitti USA ”Marshall apuna” tunnetuksi tulleen ohjelman, jolla se pyrki vakauttamaan Euroopan taloudellista kehitystä muun muassa ruoka-, kone- ja raaka-ainetoimituksin. Toimet paitsi vahvistivat dollarin asemaa, myös kiinnittivät apua saavia valtioita tiivimmiin länsiblokkiin ja toimivat näin myös orastavan kylmän sodan välineenä. Maan sisäiseen tuotantoon ja talouteen vaikutti piristysruiskeen omaisesti myös vuonna 1950 alkanut Korean sota, jonka vaatima varustelu kasvatti jälleen teollisuutta.²¹⁶

Perinteiset konservatiiviset arvot nostivat Yhdysvalloissa päätään nopeasti sodan jälkeen. Vapaan markkinatalouden kärkkäimmätkin kannattajat olivat suostuneet valtion talouskontrollin kaltaisiin myönnytyksiin sota-aikana, mutta rauhan tultua ohjauksesta haluttiin jälleen eroon. Sodan jälkeistä sisäpolitiikkaa leimasikin jatkuva kamppailu hallituksen uudistuspyrkimysten ja konservatiivisen kongressin välillä. Amerikkalaista poliittista liberalismia voidaan kuvata aktiiviseksi liittopoliitikaksi, joka ajaa sosiaalisia uudistuksia ja valtion osallistumista talouteen. Poliittinen konservatismilla sen sijaan viitataan näkemykseen, jonka mukaan liittohallituksen valtuuksien tulisi olla rajoitettuja, osavaltioiden itsenäisyyden suuri ja lähtökohtaisen suhtautumisen uudistuksiin ja julkisen talouden aloitteisiin pidättyväinen. Oleellisin ero amerikkalaisen liberalistisen ja konservatiivisen politiikan välillä on se, että siinä missä liberaalit näkevät valtion roolin yksilön vapauden ja menestyksen edistämisen kannalta tärkeänä, pitävät konservatiivit valtiota uhkana yksilönvapauden toteutumiseksi. Arvopoliittinen rajalinja kulki aluksi varsin selkeästi liberaalien demokraattien ja konservatiivisten republikaanien välillä, mutta esimerkiksi rotukysymyksen noustua poliittiselle agendalle 1940- ja 1950-lukujen taitteessa, varsinkin etelävaltioiden

²¹⁵ Waksman 2009, 195–196.

²¹⁶ Huld 1983, 79–82.

demokraateissa ilmeni selkeää jakaantumista arvokonservatiiveihin ja -liberaaleihin.²¹⁷

1960-luvulle tultaessa amerikkalainen vauraus ja kansalaisten hyvinvointi saattoi muun maailman silmissä vaikuttaa kadehdittavalta. Todellisuus ei kuitenkaan ollut aivan yhtä ruusuinen. Bruttokansantuote oli laskussa ja työttömiä oli noin 8 prosenttia väestöstä, minkä lisäksi vähintään 20 prosenttia maan asukkaista eli köyhyysrajan alapuolella. Koska kurjuus oli jakaantunut alueellisesti hyvin epätasaisesti, ei edes amerikkalaisilla itsellään ollut tilanteesta välttämättä selvää käsitystä. Lisäksi taloudelliset vaikeudet koskettivat erityisesti maan mustaa väestöä. Puhuttiin näkymättömästä köyhyydestä. Vuonna 1961 järjestetyt presidentinvaalit voittaneen demokraattiehtokas John F. Kennedyn aikana tähän sosiaaliseen epätasa-arvoon pyrittiin tarttumaan, mikä syvensi liberaalien ja konservatiivien välistä kuilua entisestään. Sosiaalipoliittiset uudistukset noudattelivat pitkälti keynesiläistä suuntausta, mikä maan perinteen huomioiden oli ennenkuulumatonta.²¹⁸

Amerikkalainen hyvinvointipolitiikka on ollut perusluonteeltaan aina lähinnä hyvinvointipolitiikan minimointia. Se nojautuu pitkälti englantilaiseen poliittisfilosofiseen perinteeseen, jossa julkisen ja yksityisen alueen tehtävät on pidettävä selkeästi erossa toisistaan. Valtion tulisi siis puuttua yksityiseen elämään mahdollisimman vähän ja yksilön itse kantaa vastuun hyvinvoinnistaan. Omaisuus on aina ymmärretty tuon hyvinvoinnin turvaksi, ei toiset ihmiset. Omaisuuden-käsite ulottuu koskemaan myös työvoimaa, jota myymällä myös tavallinen palkansaaja voi saavuttaa tuon tavoitteen toimeentulosta. Toimeentuloturva, terveys- ja sosiaalipalvelut sekä koulutus nojaavat pitkälti yksityisiin sopimuksiin, ei julkiseen rahoitukseen.²¹⁹

Kennedy olikin ensimmäinen presidentti, joka harrasti tietoista maan talouteen puuttuvaa politiikkaa. Vaikka Yhdysvaltojen talous osoittikin taas kasvun merkkejä, ei kaikkia Kennedyn sosiaalipoliittisia uudistuksia nieltä kongressissa. Esimerkiksi vanhusten sairausvakuutus ja liittovaltion kouluohjelma kaatuivat konservatiivien vastustukseen. Vuonna 1963 murhatun Kennedyn seuraajaksi noussut varapresidentti Lyndon B. Johnson oli poliittisesti hyvin samoilla linjoilla ja kaiken lisäksi hyötyi edeltäjänsä ”marttyyrikuolemasta” oleellisesti. Esimerkiksi 1950-luvun puolivälistä asti vireillä ollut taistelu mustien tasavertaisista kansalaisoikeuksista sai lainvoiman heinäkuussa 1964, kun ihonväriin perustuva syrjintä diskriminialisoiitiin. Varsinaista rotuerottelua tai rasismia lailla tietenkään ei voitu

²¹⁷ Huldtt 1983, 82–84.

²¹⁸ Huldtt 1983, 90–92.

²¹⁹ Anttonen&Sipilä 2000, 216.

poistaa, mutta se tarjosi merkittävän taisteluaseen noiden asenteiden muuttamiseksi. Kennedyä parempana poliittisena taktikkona Johnsson myös onnistui toteuttamaan ohjelman, jonka lopullisena tavoitteena oli uuden ”Suuren yhteiskunnan” (Great Society) rakentaminen, eräänlainen suuri amerikkalainen hyvinvointivaltioprojekti. Hänen ansiostaan kongressi hyväksyi niin vanhusten sairausvakuutuksen, liittovaltion opetusohjelman kuin alueelliset kehittämis- ja työllistämishjelmatkin. Kaikki kuitenkin muuttui 1960-luvun puolivälissä Yhdysvaltojen ajauduttua sotaan Vietnamin kanssa. Johnssonin Suuren yhteiskunnan määrärahat valuivat auttamatta Kaukoitään.²²⁰

Vietnamin sota pysäytti siis sen sosiaalipoliittisen kehityksen, joka kenties olisi lopulta tehnyt Yhdysvalloista todellisen hyvinvointivaltion. Hetkellinen arvoliberalismi jäi jälleen taka-alalle, ja amerikkalainen yhteiskunta palasi sille historiallisesti tyypilliseen tilaan minimalistisen hyvinvointipolitiikan kehtona, jossa kontrastit vaurauden ja hyvinvoinnin sekä taloudellisen ja sosiaalisen kurjuuden välillä ovat paikoitellen mittavia.

1960- ja 1970-lukujen yhdysvaltalaiselle yhteiskunnalle ja kulttuuri-ilmapiirille leimallinen piirre on mittava ideologinen ja kulttuurillinen kuohunta, joka näyttäytyi esimerkiksi valtavina sodanvastaisina mielenosoituksina, kansalaisyhteiskunnan nousuna ja Mustien Panttereiden kaltaisten poliittisten ääriyhmien liikehdintänä.²²¹ Ilmapiiri muuttui antiamerikkalaiseksi myös kansainvälisesti, sillä maan rooli eräänlaisena maailmanpoliisina herätti yleistä närkästystä. Pitkään jatkuneen Vietnamin sodan lisäksi maan taloustilannetta heikensi merkittävästi vuonna 1973 alkanut kansainvälinen öljykriisi. Jo kauan suhteellisen edullisena pysyneet energiakustannukset kasvoivat räjähdysmäisesti, kun Lähi-idässä jatkunut kuohunta sai Arabimaiden öljyntuottajajärjestö Oapecin rajoittamaan öljyntuotantoa ja väliaikaisesti lopettamaan sen viennin Israelia tukeviin maihin. Lisäksi Opec (Öljyntuottajamaiden kattojärjestö) nosti raakaöljyn tuottajahinnat nelinkertaisiksi. Tämä pahensi suurvaltojen jatkuvaa kilpailua arabimaihin kohdistuvasta vaikutusvallasta vielä entisestään.²²²

²²⁰ Huldtt 1983, 93–95; Hakala 2008, 32–34.

²²¹ Söderholm 1990, 59–60.

²²² Melasuo 2005, 916–918.

4.5 Reaganismi ja 1980-luvun ilmapiiri

80-luvulla amerikkalaisuuden idea henkilöityi hyvin pitkälti vuonna 1980 presidentiksi valittuun Ronald Reaganiin ja hänen harjoittamaansa politiikkaan. Vietnamin sodan ja kansainvälisen öljykriisin heikentämä valtio oli tarkoitus jälleen nostaa koko maailman mahtavimmaksi maaksi. Viimeistään tähän päättyi toisen maailmansodan jälkeinen käsitys sosiaalipolitiikan taloudellista kasvua tukevista vaikutuksista. Yhdessä Britannian pääministeriksi nousseen Margaret Thatcherin kanssa Reaganista tuli uusliberalistisen talouspolitiikan symboli ja keulakuva.²²³ Uusklassiseen talousteoriaan nojaavana poliittisena suuntauksena uusliberalismin ytimenä on ajatus täydellisistä markkinoista. Ne muodostuvat mieltymyksiään rationaalisesti toteuttavista kuluttajista, voittoa maksimoivista yrityksistä ja täydellisen kilpailun synnyttämästä markkinatasapainosta. Näin ollen valtion pyrkimyksenä on turvata markkinoiden esteetön ja vapaa toiminta. Yhteisen hyvän idea korvataan yksilön vastuulla, mistä johtuen uusliberalistisen talouspolitiikan pyrkimyksiin kuuluu sosiaaliturvamenojen leikkaaminen, säännöstelyn purkaminen ja yksityistäminen.²²⁴ Näihin toimenpiteisiin tarttui myös Reaganin hallitus.

Säästääkseen liittovaltion rahoja Reagan leikkasi useita sosiaalisia ohjelmia ja esimerkiksi työttömyystukea pienennettiin, sairausvakuutuksen omavastuuosuutta kasvatettiin ja liittovaltion työllistämishohjelmia lakkautettiin. Uuden federalistisen ohjelman mukaan aiemmin liittovaltion vastuulla olleita ohjelmia alettiin lisäksi siirtää osavaltioiden vastuulle. Esimerkiksi intiaanien parantuneeseen taloudelliseen asemaan tämä vaikutti dramaattisesti, sillä reservaateilla ei ollut juuri minkäänlaisia suhteita osavaltioihin. Alkuperäisväestöä koskevat asiat kuuluivat perustuslain mukaan liittovaltiolle. Sosiaalikuluihin liittyvät leikkaukset olivat joka tapauksessa tarpeen, sillä samaan aikaan Reaganin hallitus kasvatti sotilasmenoja merkittävästi. Puolustusmenojen kasvattaminen nähtiin keinona Yhdysvaltojen kansainvälisen johtoaseman saavuttamiselle. Kansalaisten toiveet uudesta nousukaudesta eivät heti toteutuneet, sillä *reaganomics* (tai reaganismi) nimen saanut politiikka ei heti vaikuttanut toivotulla tavalla. Taloudellisten vaikeuksien syvenemisestä huolimatta Ronald Reaganin kansansuosio ei osoittanut hänen ensimmäisellä presidenttikaudellaan minkäänlaisia laskemisen merkkejä.²²⁵

²²³ Hakala 2008, 36; Helne e.a. 2003, 184–185.

²²⁴ Helne e.a. 2003, 49, 185.

²²⁵ Hakala 2008, 36–37.

Presidentin vankka asema ja suosio ei kuitenkaan kertonut sitä, että tavallisen amerikkalaisen tilanne olisi merkittävästi parantunut. 1980-luvun lopulla työttömyysaste oli ennätysellisen korkea, dollarin asema heikko ja asunnottomia oli virallisen arvion mukaan noin kolme miljoonaa. Todellisuus saattoi olla vieläkin surullisempi. Huolimatta siitä, että Reaganin kaudella tuloerot kasvoivat huomattavasti, suurkaupunkien rikollisuus lisääntyi, huumeongelma ja väkivalta rehottivat ja koulutus kallistui edelleen, tuntui amerikkalaisten usko maansa ja elämäntapansa tulevaisuuteen ironisesti lisääntyvän. Reaganin politiikasta kärsivät ensisijaisesti jo ennestään köyhät amerikkalaiset. Vuosien 1983–1988 välisenä aikana melkein kymmenen miljoonaa kansalaista menetti työpaikkansa tehtaiden sulkiessa oviaan. He liittyivät jo ennestään keskimääräistä köyhemmän mustan väestön joukkoon, jota sosiaaliohjelmiin kohdistuneet leikkaukset olivat rankaisseet kovalla kädellä. Kaikki tämä merkitsi potentiaalisesti demokraattien kannatuksen lisääntymistä, mutta Reaganin, tuon entisen elokuvanäyttelijän, henkilökohtainen karisma tuntui olevan niin voimakas, että hän sai paljon anteeksi. Amerikkalainen yhteiskunta oli kuitenkin huomattavan kahtia jakaantunut.²²⁶

Siitä käsityksestä, mikä amerikkalaisilla itsellään on Ronald Reaganista kertoo paljon se, että kun heiltä vuonna 2011 järjestetyssä gallupissa tiedusteltiin liittovaltion historian suurinta presidenttiä, voitti Reagan äänestyksen saaden 19 prosenttia äänistä. Hänen uskotaan vauhdittaneen kommunismin romahdusta ja ennen kaikkea juuri palauttaneen amerikkalaisten uskon itseensä vaikeiden toisen maailmansodan jälkeisten vaiheiden jälkeen. Toisaalta monet katsovat hänen omalta osaltaan olevan vastuussa siitä ahneudesta ja niistä vapaan markkinatalouden aiheuttamista ongelmista, joiden vaikutukset on havaittavissa vielä tänäänkin. Thatcherin ja Reaganin epäsuosio näkyi vahvasti esimerkiksi 1980-luvun eurooppalaisissa opiskelijapiireissä. Ympäri Eurooppaa, myös Suomessa, järjestettiin suuria mielenosoituksia Reaganin sotilasohjelmia vastaan. Reaganismia ja presidentin henkilökohtaista pätevyyttä ruodittiin Suomessa negatiiviseen sävyyn aina *Helsingin Sanomia* ja akateemista maailmaa myöten.²²⁷

4.6 Speed-metalli syntyy

Yhdysvalloissa hevimusiikki oli 1980-luvulle tultaessa äärimmäisen huonossa tilassa, mikä ilmeni esimerkiksi musiikkimedian negatiivisena suhtautumisena käytännössä kaikkiin tyylilajin edustajiin. Briteistä ponnistaneiden uuden aallon edustajien merkitys yhdysvaltalaiselle metallimusiikille olikin

²²⁶ Hakala 2008, 37–38.

²²⁷ Jaska Saarikoski, ”Konna ja sankari”, HS Teema 4/2012, 71–72.

valtava, sillä vaikka itse ilmiö ei Amerikassa saavuttanut yhtä valtavia mittasuhteita kuin Englannissa, todisti se hevin olevan kykeneväinen säilyttämään kaupallisen ja musiikillisen kiinnostavuuteensa myös uudella vuosikymmenellä. Suurta merkitystä oli lisäksi sillä, että NWOBHM:n inspiroimana myös yhdysvaltalaiset muusikot kiinnostuivat Black Sabbath -tyylisen bluespohjaisen hevirockin sijaan yhdistelemään musiikkiinsa myös tuoreempia vaikutteita.²²⁸

Uudenlaisen ilmaisun lisäksi hevin suosion kasvuun vaikutti varmasti myös se, että yhteiskunnallinen ilmapiiri oli Yhdysvalloissa siihen varsin otollinen. 1970-luvun taloudellisen kriisin vaikutukset tuntuivat maassa yhä, minkä lisäksi poliittiset korruptioskandaalit ja heikompiosaisia syrjivä sosiaalipolitiikka olivat heikentäneet luottamusta valtiojohtoon. Myös käsitykset perheen tai sukupuoliroolien kaltaisista sosiaalisista instituutioista olivat eräänlaisessa murroksessa. Tämä kaikki antoi hevimusiikille sen kipeästi kaipaamaa kontekstia, jota vasten sen sanoma saattoi tuntua merkitykselliseltä. Kenties hevin synkkä tematiikka oli omiaan heijastelemaan yhteiskunnan synkkiä ongelmia.²²⁹

Oleellista on myös se, että siinä vaiheessa kun Reaganin politiikka vuosikymmenen alussa Yhdysvaltoihin iski, oli punk sielläkin tavallaan ammentanut yhteiskuntakritiikkinsä ja vastarintansa tyhjiin. Kuten Britanniassakin, myös Yhdysvalloissa sen voima ja kiehtovuus oli jo ehditty valjastaa musiikkiteollisuuden tarpeisiin sopivaksi, eikä se siltä osin enää täyttänyt vastakulttuurin vaatimuksia. Protestista riisuttuna sen ilmaisu enää tarjonnut tarpeeksi. Aika oli siis siltäkin osin kypsä uusille tuulille. NWOBHM-yhtyeiden musiikki levisi pitkin Yhdysvaltoja, kun fanit kopioivat ja lähettelivät kasetteja ympäri maata. Jonkun tavattua tai oltua yhteydessä eurooppalaisiin hevifaneihin, tiedusteltiin kentän viimeisimpiä kuulumisia vimmaisesti. Pahin disco-kuume alkoi laskea ja nuoret tuntuivat kaipaavan taas raskasta ilmaisua.²³⁰

Ensimmäiset viitteet raskaan musiikin viehätysvoiman paluusta saatiin heti vuonna 1980, kun australialaisen hard rock-yhtyeen AC/DC:n *Back In Black*-albumi nousi albumilistan neljännelle sijalle. Vaikkei yhtyeellä ollutkaan mitään tekemistä NWOBHM:n kanssa, olivat myyntiluvut selkeä osoitus siitä, että raskaus vetosi laajempaan yleisöön kuin aiemmin olisi voitu kuvitella. Brittiläinen tee-se-itse-kulttuuri tarttui myös yhdysvaltalaiseen heviporukkaan, joka fanzine-julkaisuiden lisäksi alkoi tuottaa myös LP-julkaisuja. Vuonna 1982 *New Heavy Metal Review*-lehden päätoimittaja

²²⁸ Waksman 2009, 208–209.

²²⁹ Walser 1993, 17, 137–171.

²³⁰ Christe 2006, 70–74.

Brian Slagel otti *Metal Massacre*- nimeä kantavalle omakustanteiselle kokoelmalevyllään mukaan vasta perustetun Metallica-yhtyeen ensimmäisen levytyksen, räväkän *Hit the Lights* -kappaleen. Vaikka levyllä oli mukana useita tuohon aikaan tunnetumpiakin metalliyhtyeitä, oli nimenomaan Metallica mukanaolo siinä mielessä merkittävää, että levyn painoksen myytyä loppuun yhtye kiirehti nauhoittamaan seuraavaa demoaan. Kesäkuussa 1982 ilmestyneen *No Life 'Til Leather*-äänitteen sisältämät kappaleet olivat ilmaisultaan raskaampia ja väkivaltaisempia kuin yhdenkään brittiläisen uuden aallon edustajan tuotokset. Hiljalleen, yhtyeen maineen kantautuessa yhä useampien fanien korviin, Metallica raivasi itselleen tietä myös Los Angelesin hevipiirien ulkopuolelle. *Kill 'Em All*-debyyttialbumin ilmestyessä 1983, tie taas uudelle tyylilajille oli auki. Speed-metalli oli syntynyt.²³¹

Vuoteen 1984 mennessä hevimaailman huomio oli jo siirtynyt Yhdysvaltoihin. Siinä missä brittiläisiä yhtyeitä oli vielä vuosikymmenen alussa pidetty hevimusiikin "puhtaimpina" ja "aidoimpina" edustajina, tuntuivat amerikkalaiset Metallica, Slayerin, Megadethin ja Antraxin kaltaiset speed-ryhmät nyt huomattavasti kiehtovammilta ja tuoreemmilta. Heviyhtyeitä oli Britanniassa tietysti edelleen mutta oleellista oli se, että nyt niitä syntyi myös muualla. Tietyissä mielessä tämä uusi suuntaus saattoi punkin ja hevin välisen fuusion lopulliseen muotoonsa.²³²

Vaikuttaisi siltä, että sosiaalipoliittinen ja yhteiskunnallinen tilanne sekä Britanniassa että Yhdysvalloissa on eittämättä luonut vahvan kulttuurillisen kehyksen ja ollut omiaan vaikuttamaan myös hevin suosion nousuun näissä maissa. Britanniassa toisen maailman sodan jälkeen suosioita saaneen keynesiläisen sosiaalipolitiikan alasajo alkoi Thatcherin kaudella - samaan aikaan, johon myös brittiläisen hevin uuden aallon esiin marssi ajoittuu. Yhdysvalloissa keynesiläinen sosiaalipolitiikka vaikuttaa pikemminkin 1960-lukulaiselta syrjähytyltä. Vaikka amerikkalaisen sosiaalipolitiikan (tai sen olemattomuuden) perinne onkin jäljitettävissä brittiläiseen traditioon, kestivät niin sanotun hyvinvointivaltion rakentamisyhtymykset siellä huomattavasti lyhyemmän ajan. Eriarvoisuus ja tietynlainen sosiaalinen epätasa-arvo kuitenkin korostuivat 1980-luvulla reaganismin aikana. Vaikuttaa selvältä, että juuri 1970- ja 1980-lukujen taitteen ilmapiiri tarjosi uusille musiikillisille ilmiöille oivallista yhteiskunnallista kontekstia myös Yhdysvalloissa.

²³¹ Christe 2006. 82–90.

²³² Waksman 2009, 203; 206-209.

5 YHTEISKUNNALLINEN TILAUS - SUOMALAISEN HEVIMETALLIN KULTTUURIHISTORIALLISET LÄHTÖKOHDAT

Hevin suosion kasvu näyttää siis sekä Yhdysvalloissa että Britanniassa ajoittuneen melko tarkasti aikaan, jolloin sosiaalipolitiikassa ja yhteiskuntaa ohjanneessa poliittisessa mentaliteetissa tapahtui jotain, joka syvensi kansalaisten kahtiajakoa. Huolimatta siitä, että ensimmäiset heviyhtyeet olivat Suomessa syntyneet jo 1970- ja 1980-lukujen taitteessa, ei kotimaisen hevin viehätysvoima tuntunut riittävän. Meillä ensimmäinen hevibuumi on melko tarkkaan ajoitettavissa vasta vuoteen 1988, jolloin Stonen kaltaiset speed metal- yhtyeet nousivat raketin lailla yleisön tietoisuuteen. Myös journalistien asenne koko tyyllilajin edustajiin muuttui noihin aikoihin dramaattisesti. Oliko 1980-luvun alun tilanne sitten Suomessa niin oleellisesti erilainen, ettei tuo estetiikka ja ilmaisu tarjonnut kotimaiselle nuorisolle tai heviyhtyeille tarttumapintaa?

5.1 Rakennemuutos ja suomalaisen sosiaalipolitiikan synty

Sodan jälkeisen Suomen yhteiskunnallista kehitystä luonnehti ensisijaisesti kaksi seikkaa, hyvinvointivaltion rakentaminen ja idän politiikka. Niiden voidaan katsoa liittyvän oleellisesti toisiinsa, sillä modernin, sosiaalisia eroja tasaavan hyvinvointiyhteiskunnan rakentaminen edellytti nopean talouskasvun lisäksi myös vakaita sisä- ja ulkopoliittisia oloja. Tällaisen vakauden saavuttamiseksi valtiojohton oli paitsi aktiivisesti pyrittävä hälventämään Neuvostoliiton ja Suomen välistä epäluottamusta, myös työskenneltävä ahkerasti sisäpolitiikan saralla, jotta massiiviset investoinnit uuteen yhteiskuntaan ja sosiaalipoliittisiin tulonsiirtoihin saivat hyväksynnän. Rakennemuutos ei koskenut pelkästään suomalaisen yhteiskunnan sosiaalista koostumusta tai elinkeinoelämää, vaan myös aineellinen ja henkinen kulttuuri muuttuivat oleellisesti.²³³

Suomalaisen hyvinvointivaltio-ohjelman tärkeimpänä julistuksena ja eräänlaisena alkusysäyksenä voidaan pitää 1960-luvun alussa ilmestynyttä Pekka Kuusen *60-luvun sosiaalipolitiikka*-teosta. Kuusen suunnitelman lähtökohtana oli ensisijaisesti kansalaisen paras, ja siinä esiteltiin ne toimenpiteet ja reformit, joiden avulla Suomi olisi mahdollista nostaa osaksi menestyviä kansakuntia. Perusteena sosiaalipoliittisille uudistuksille oli niiden positiivinen vaikutus talouskasvuun. Keynesiläistä ajatusta myötäillen, myös Kuusi uskoi sosiaalipolitiikan laajentamisen toimivan talouskasvun moottorina. Ajatukset valtion roolin kasvattamisesta yksilön vapauden ja vastuun kustannuksella, eivät Suomessakaan menneet läpi täysin ilman kritiikkiä. Sen ei kuitenkaan

²³³

Meinander 2006, 188.

missään vaiheessa koettu olevan niin voimakasta, etteikö hyvinvointivaltion kehittämistä ja kasvattamista voitu jatkaa. Myös 1960-luvun radikaalikäännöksen edesauttoi hyvinvointivaltion tehtävien tarkentamista. Esimerkiksi naisliikkeen ja poliittisen vasemmiston nousu aloitti laajan julkisen keskustelun valtion tehtävistä, kansalaisten oikeuksista ja naisten asemasta. Tuo debatti konkretisoitui ohjelmaksi, jossa hyvinvointipalveluiden rooli oli ratkaisevan olennainen.²³⁴

Perusteet Yhdysvaltoja ja Britanniaa laaja-alaisemmalle sosiaalipolitiikalle olivat myös yksinkertaisen geopolittiset. Suomen sijainti Ruotsin ja Neuvostoliiton välissä johti siihen, että sosiaalipoliittisia vaikutteita virtasi maahan niin idästä kuin lännestäkin. Ajatus talouselämän suhdanteiden sääntelystä ja sosiaalipolitiikasta taloudellisena oppina, jonka avulla kansantalouden vauhdittaminen oli mahdollista yhdistyi vielä dynaamisessa vaiheessa olevan sosialismin uskon kollektiivisten ratkaisuiden ja järkipäisen yhteiskuntasuunnittelun tärkeydestä. Se oli omiaan vahvistamaan näkemystä sosiaalipolitiikasta toimivan yhteiskunnan selkärangana.²³⁵ Lisäksi oikeastaan koko pohjoismaisen universalismin perustuvan hyvinvointipoliittisen mallin lähtökohta on noihin maihin verrattuna merkittävän erilainen. Sosiaalipolitiikan katsotaan koskevan kaikkia kansalaisia, vaikka osa turvasta onkin ansiosidonnaista. Valtio on tasa-arvon ja sosiaalisten oikeuksien instrumentti ja julkisella sektorilla on käytännössä monopoliasema hyvinvointipalvelujen tuottajana.²³⁶

Suomalainen hyvinvointimalli alkoi kehittyä vahvan julkisen sektorin varaan, minkä on katsottu johtuvan myös suomalaisen yhteiskunnan historiallisista erityispiirteistä. Suomalaiset olivat olleet pääosin talonpoikaista, verrattain köyhää kansaa ja kaupunkilaisporvaristoa ja -työväkeä oli ollut suhteellisen vähän. Ilmeistä seurausta köyhyydestä on tarve sen vähentämiseen. Aluksi kuntien vastuulle annettu köyhäinhuoltojärjestelmä oli eräänlainen julkisen sektorin hoitaman sosiaalipolitiikan esiaste. Lisäksi köyhän agraariyhteiskunnan on katsottu myös ylläpitäneen elämäntapojen eriytymättömyyttä ja siten myöhemmin edesauttaneen kollektiivisten ratkaisujen hyväksymistä. Tähän vaikutti oleellisesti myös se, ettei maassa juuri ollut etnisiä tai kansallisuuteen liittyviä ristiriitoja. Useissa muissa maissa sosiaalipoliittisten uudistusten vastustus perustui osittain pelkoon siitä, että sosiaalietuuksien kohdistuvat pääasiallisesti vähemmistöille. Huolimatta siitä, että ero kirkollisen ja maallisen hallinnon välille oli tehty jo 1800-luvulla on katsottu, että myös protestanttisen uskon ja luterilaisuuden merkitys on tässä suhteessa ollut suuri. Se on edesauttanut

²³⁴ Anttonen&Sipilä 2000, 54–57.

²³⁵ Anttonen&Sipilä 2000, 60–61.

²³⁶ Jokinen&Saaristo 2006, 125.

valtiollisen järjestyksen ja valtion laajojen koulutukseen ja sosiaali- ja terveystalouteen liittyvien tehtävien hyväksymistä, sekä lujittanut kansallista yhtenäisyyttä ja tunnetta yhteisestä kansakunnasta.²³⁷

Sodan jälkeisen Suomen talouskasvu oli huomattavan nopeaa. Maan vaurioitunut infrastruktuuri vaati merkittäviä jälleenrakennustoimia, minkä lisäksi Neuvostoliitto halusi vähintään puolet määrättyistä sotakorvauksista metalliteollisuuden tuotteina. Tämä kaikki tarkoitti sitä, että Suomen oli investoitava valtavia summia metalliteollisuuteen ja sen rakennemuutokseen. Tämä kasvatti tuottavuutta huomattavasti. Lisäksi Suomen ja Neuvostoliiton väliset kauppasopimukset loivat vahvan perustan maiden taloudelliselle yhteistyölle ja vakauttivat Suomen vientiteollisuutta huomattavasti. Oleellista oli myös se, ettei idän suunta missään vaiheessa, edes kylmän sodan aikana, saanut hallitsevaa asemaa Suomen ulkomaankaupassa. Suomen tärkeimmän vientituotteen, metsäteollisuuden markkinat keskittyivät edelleen Länsi-Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin, ja tämä muodosti noin 70 prosenttia koko maan viennistä. Tasapainoilu idän ja lännen välissä kannatti, sillä taloudellinen kasvu jatkui pääsääntöisesti keskeytymättömänä aina 1990-luvun alkuun saakka. Vuosien 1948 – 1979 välisenä aikana työntekijöiden bruttotulot yli kaksinkertaistuivat, ja maan bruttokansantuote kasvoi nopeammin kuin muiden Länsi-Euroopan valtioiden. 1970-luvun loppuun mennessä Suomi kuului Euroopan rikkaimpaan kolmannekseen.²³⁸

Suomalaisen yhteiskuntarakenteen erityispiirteinä voidaan pitää myös sitä, että toisin kuin varhaisemmin teollistuneissa maissa, ei Suomeen koskaan syntynyt mitään hallitsevaa teollisuustyöläisten luokkaa. Myöhäinen rakennemuutos tarkoitti sitä, että teollisuustuotannossa pystyttiin hyödyntämään pitkälti automatisoitunutta tekniikkaa ja suurin osa peruselinkeinoista vapautuneista suomalaisista siirtyi suoraan palvelualoille. Vaikutusta oli myös 1940-luvun suurella maaudistuksella. Sodan vuoksi evakuoitiin noin 420 000 ihmistä, joista suunnilleen 230 000 kuului maanviljelijäperheisiin. Vuosina 1945 – 1947 valtiolta hankki uudisraivauksina ja lakisääteisinä maanluovutuksina näille viljelijöille valtavia määriä maata. Toimenpiteen seurauksena viljelty peltopinta-ala kasvoi huomattavasti samaan aikaan kun tilojen keskimääräinen koko pieneni. Maaudistus loi siis huomattavasti lisää työtä maaseudulle, mikä omalta osaltaan hidasti muuttoliikettä kaupunkiin ja esti samalla korkean työttömyyden ja voimakkaiden sosiaalisten vastakohtien syntyä.²³⁹

²³⁷ Jokinen&Saaristo 2006, 119.

²³⁸ Meinander 2006, 196–197.

²³⁹ Meinander 2006, 197–198.

Maa- ja metsätalouden koneellistumisen myötä muuttoliike maalta kaupunkiin alkoi kiihtyä 1950-luvulla, kun yhä suurempi osa nuoresta väestöstä hakeutui kaupunkeihin ja teollisuuspaikkakunnille työ- ja opiskelupaikkojen perässä. 1940-lukujen suurten ikäluokkien täysikäistyttyä 60-luvulla muuttoliike alkoi toden teolla tyhjentää maaseudun kyliä työkäisestä väestöstä, ja edellytti samalla laajoja investointeja. Kaupunkeihin tulvivat työläiset peräänkuuluttivat myös esimerkiksi työttömyysturvan ja kesälomien kaltaisia oikeuksia. Niitä ajettiin tarvittaessa lakkoilemalla. Nopea rakennemuutos jätti jälkensä niin aineelliseen ympäristöön kuin ihmisten arkirutiineihinkin. Kaupunkilähiöt olivat yleisilmeeltään samankaltaisista pohjakaavoista koostuvia ja julkisivuiltaan ilmeettömiä kokonaisuuksia, joita leimasi insinöörien teollinen ajattelu. Koska asukkaiden ikärakenne, työrutiinit ja kulutustottumukset olivat melko yhdenmukaisia, arki tuntui pyörivät suhteellisen samanlaisena kaikkialla. Kaikesta huolimatta kaupunkilähiöt merkitsivät useimmille elintason kohoamista. Maaseudulta muuttaneille lyhentyneet työ- tai koulumatkat, juokseva vesi ja lämmitys helpottivat elämää huomattavasti, kun taas keskikaupungin vuokra-asuntojen ahtaudesta lähiöihin siirtyneille käytännölliset kaksiot tai kolmiot tarjosivat avarampaa ja luonnonläheisempää asumista. Kaupungistuminen muutti hiljalleen myös yhteisöllisyyttä, kun perinteisen kyläyhteisön tiiviys vaihtui hiljalleen tiiviimmin ydinperheen ja työyhteisön ympärille rakentuneeksi elämäksi.²⁴⁰

Huolimatta nopeasta vaurastumisesta ja suhteellisen vakaasta jatkuvasta kasvusta, kansainväliset suhdannevaihtelut koskettivat toki Suomeakin. Öljykriisin vaikutukset globaaliin maailmantalouteen ulottuivat tänne vuonna 1975, minkä seurauksen tuotanto supistui merkittävästi. Yhdessä tyrehtyneen viennin ja voimakkaan inflaation kanssa se johti siihen, että työttömyys kohosi täälläkin ennätyslukemiin. Samalla kun taloustilanteen heikkeneminen oli esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Britanniassa lisännyt voimakkaasti nationalistien ja uusoikeistolaisten kannatusta, saivat Neuvostoliiton taloudelliset ongelmat myös suomalaiset tarkastamaan asenteitaan reaaliosialismin toimivuuteen. Myös keynesiläisen sosiaalipolitiikan toimivuutta alettiin kyseenalaistaa. Täällä se ei kuitenkaan tuolloin johtanut yhtä voimakkaaseen liikehdintään. Huolimatta siitä, että 1970-luvun viimeisinä vuosina työttömyysaste olikin erittäin korkea, helpotti suomalaisten tilannetta oleellisesti se, että täällä valtaosa työttömistä kuului jonkinlaisen sosiaaliavun piiriin. Lisäksi valtion harjoittaman finanssipolitiikan onnistuminen näkyi Suomen tilanteessa siten, että vuosikymmenten vaihteessa talous oli jo kääntynyt voimakkaaseen kasvuun. Suomen valtiontalouden laman jäkeistä kasvua voidaan itse asiassa pitää hyvin poikkeuksellisenä. Siinä missä yleiseurooppalainen BKT:n kasvu oli vuosien 1979–1984 välisenä aikana yhdeksän prosentin luokkaa, kasvoi se Suomessa

²⁴⁰ Meinander 2006, 198–207; Patomäki 2007, 34.

yhteensä 28 %.²⁴¹

Viimeistään tuo 1970-luvun talouskriisi aloitti Suomessa siirtymän jälkiteolliseen yhteiskuntaan. Elinkeino- ja ammattirakenteen muutoksen seurauksena palkansaajien tai niin sanotun keskiluokan osuus maan väestöstä kasvoi merkittävästi. Lisäksi elinkeinoelämän painopiste suuntautui entistä voimakkaammin pois maataloudesta kohti teollisuutta ja palveluita. Tämä rakennemuutos omalta osaltaan voimisti maalta kaupunkiin suuntautunutta muuttoliikettä, mikä konkretisoitui Etelä-Suomen teollisuuskaupunkien betonilähiöinä. Huolimatta siitä, että ”alisteinen palkkatyö ja köyhä asuinympäristö” saattoivatkin luoda tiettyjä jännitteitä, ei lähiökulttuuri tuntunut Suomessa tarjoavan samanlaista tarttumapintaa hevimusiikille, jota se esimerkiksi birminghamilaiselle Black Sabbathille oli aikanaan antanut.²⁴²

Rahoitusmarkkinoiden vapauttamisen ja pankkien sääntelyn purkamisen voidaan katsoa aloittaneen uusliberalistisen kauden myös Suomessa. Laman iskiessä maahan vuonna 1991 oli suuntaus jo joidenkin väitteiden mukaan ideologisesti johtavassa asemassa myös täällä. Rahoitusmarkkinoiden vapauttamisen voidaan katsoa alkaneen vuonna 1975, jolloin Suomen Pankki perusti päiväluottomarkkinat. Ennen sitä korkoja oli säädelty hallinnollisesti. Arvopaperipörssin merkitys alkoi kasvaa 1970- ja 1980-lukujen taitteessa. Markkinoiden nopea vapautuminen 1980-luvulla johti siihen, että luottoja annettiin ennätysellisiä määriä ja koko valtion talous ylikuumeni. Vaikka sekä poliittisella tasolla että Suomen Pankin piirissä esitettiin jo 1980-luvulla varoituksia uhkaavasta katastrofista, tuntui koko maa suorastaan seonneen vaurastumisen huumassaan. Mediassakin juhliittiin luotonsaannin vapautta ja uuden aikakauden miljonäärejä. Se vaikutti myös urbaaniin kulttuuriin, ja kaduille ilmestyneet loistoautot ja kalliissa puvuissaa viilettävät ”jupit” kohosivatkin tavallaan 1980-luvun loppupuolen symboleiksi. Myös kylmä sota oli hiljalleen päättymässä ja kansainvälinenkin poliittinen ilmapiiri muuttumassa.²⁴³

5.2 Hevi ja yhteiskunnallinen tilaus

Varhaisimmalle hevimusiikkia käsittelevälle tai sivuavalle akateemiselle tutkimukselle on tyypillisistä perustella ilmiön esiinnousu vastauksena eräänlaiseen yhteiskunnalliseen tilaukseen. Esimerkiksi alan pioneeri Robert Walser katsoo, ettei ole mitään perusteltuja syitä väittää

²⁴¹ Vihavainen 2003, 879; Suonio 2006, 10.

²⁴² Jokinen&Saaristo 2006, 93–97, 153–159; Kettunen 2006, 247; Christe 2006, 21–22.

²⁴³ Patomäki 2007, 62–64.

hevimusiikin suosion Yhdysvalloissa olleen jotenkin poikkeuksellista ja sattumanvaraista. Päinvastoin, hän näkee suoran syy-seuraus-suhteen 1970- ja 1980-lukujen taitteen taloudellisten kriisien, poliittiseen johtoon kohdistuneen luottamuspuolan, heikompiosaisia syrjivän sosiaalipolitiikan, stabiileina pidettyjen sosiaalisten instituutioiden murroksen ja raskaan musiikin suosion kasvun välillä. Tuon sosiaalisen ilmapiirin hän katsoo paitsi anteen hevimusiikille lyyristä kontekstia myös saaneen sen sisällön tuntumaan ihmisistä merkittävältä. Se on siis elimellinen osa sitä sosiaalista systeemiä ja niitä arvoja, joita sen arvostelijat edustavat ja puolustavat.²⁴⁴

Britanniassa 1970-luvun lopun lamakausi ja erityisesti lisääntynyt nuorisotyöttömyys vaikuttivat välillisesti siihen, etteivät levy-yhtiöt enää investoineet rock-musiikkiin ilman takeita taloudellisesta kannattavuudesta. Tämän seurauksena syntyneet pienet levy-yhtiöt antoivat artisteille mahdollisuuden toteuttaa itseään ilman, että musiikillisiin trendeihin tai ”hittipotentialiin” tarvitsi kiinnittää huomioita. Jo pelkästään se mahdollisti välillisesti uuden alakulttuurin nousun ja vahvistumisen.²⁴⁵

Niin ikään Britanniassa 1970-luvun lopulla alkanut hevimusiikin eräänlainen fuusioituminen punkkiin on tässäkin suhteessa huomattavan oleellinen tyylilajin popularisaatioon vaikuttanut tekijä. Tutkimusten mukaan hevikulttuurin edustajat koostuivat maassa huomattavasti punkkareita hajanaisemmasta musiikillisesta ja sosiaalisesta kentästä. Kun muoti-ilmiönä jo hieman laantuneen punk-musiikin aggressiivisuus ja yhteiskunnallinen konteksti yhdistyivät ainakin teoriassa musiikillisesti laajempaan ryhmään vetoavan hevin kanssa, tavoitti pelkästään uudenlainen musiikillinen ilmaisu entistä suuremman joukon ihmisiä.²⁴⁶ On toki mahdollista, että pelkästään tuo uudenlainen musiikillinen lähestymistapa olisi riittänyt nostamaan *New Wave Of British Heavy Metalin* huomattavaksi ilmiöksi mutta fuusion tapahtuminen aikana, jolloin myös yhteiskunnan sisällä tapahtui huomattavia murroksia, ei ainakaan heikentänyt tyylilajin vetovoimaa. Suomessa tilanne oli siinäkin mielessä erilainen, että maamme ensimmäiset 1980-luvun alussa esiin nousseet yhtyeet yhä klassisempaan 70-lukulaiseen ilmaisuun.

Ennen uutta NWOBHM-ilmiötä hevi ymmärrettiin käytännössä kaikkialla eräänlaisena menneen ajan reliikkinä.²⁴⁷ *Rumban*, *Soundin* ja *Suosikin* artikkeleista saamani käsityksen perusteella hevi ja punk ”yhdistyivät” Suomessa toisiinsa vasta 1980-luvun viimeisinä vuosina. Samaan aikaan

²⁴⁴ Walser 1993, 17.

²⁴⁵ Frith 1988, 159–160, 164–165.

²⁴⁶ Waksman 2009, 146–150.

²⁴⁷ Ibid.

alkaneen speed-metalbuumin voidaankin katsoa perustuneen ainakin osittain juuri tähän musiikilliseen tuoreuteen. Sillä, että kyseinen metallimusiikin alalaji löi itsensä läpi Suomessa vasta niin myöhään, saattoi olla merkittävä vaikutus siihen, että kotimaisen hevin suosio oli niin vaatimatonta.

Suomen 1980-luvun alun tilanne erosi siis Yhdysvalloista ja Britanniasta monella tapaa. Vaikka 70-luvun talouskriisin vaikutukset olivat selkeästi havaittavissa myös täällä, eivät ne ainakaan heti johtaneet thatcherismin tai reaganismin kaltaiseen uusliberalistiseen liikehdintään. Sosiaalipoliittinen perinne oli täällä jo lähtökohtaisesti erilainen, eikä taloudellisen tilanteen heikentyminen välttämättä aiheuttanut yhtä suurta yhteiskuntarakenteeseen kohdistuvaa muospainetta. Sen sijaan ajan henki oli täälläkin muuttumassa.

Suomalaisten elintaso nousi oikeastaan koko 1980-luvun ajan ja taloudellinen kasvu takasi sen, ettei työttömyyttä juuri ollut. Esimerkiksi vuonna 1989 maan työttömyysaste oli vain kolme prosenttia. Pankit purkivat 1980-luvulla säännöstelyään ja höllensivät luotonantoperusteita tuntuvasti. Muuttoliike maalta kaupunkiin jatkui kiivaana, mikä nosti asuntojen hintoja huomattavan paljon. Ihmiset ostivat lainarahalla pörssiosakkeita ja tekivät ulkomaanmatkoja, yrityksiä perustettiin ja investointeja tehtiin valtavia määriä. Suomen talous oli ylikuumentunut. Mentaliteetin muutos näkyi myös siinä, että tavallaan ”minästä” tuli 1980-luvun aikana kaiken mitta. Urbanissa kulttuurissa narsismia suorastaan juhlittiin ja erikoisuuden tavoittelu kulminoitui futuristisiin asukokonaisuuksiin ja syntikkapoppiin. Vaikka esimerkiksi nuori suomirock tavallaan onkin 1980-luvun merkittävin populaarikulttuurillinen ilmiö, oli jo sekin ajan hengen huomioon ottaen jo monella tapaa pateettista ja vanhanaikaista eppunormaaleineen ja juiceleskisineen, eikä vedonnut kaikkiin.²⁴⁸

Se, että 70-luvun talouskriisin vaikutukset jäivät Suomessa verrattain lyhytaikaisiksi, saattoi yhdessä kohtuullisesti toimineen sosiaalipoliittikan kanssa osaltaan vaikuttaa siihen, ettei hevillä ollut 1970- ja 1980-lukujen taitteessa täällä samanlaista vetovoimaa kuin esimerkiksi Britanniassa ja Yhdysvalloissa. Klassisen hevin visuaalisen kuvaston ja lyyristen teemojen tarjoama eskapismi oli jo auttamattoman passé, eikä uuden heviaallon konteksti välttämättä koskettautunut samalla tavalla suomalaista kuulijaa. Hevin ulkomaiset kärkinimet olivat 1980-luvun alussa Suomessakin suhteellisen suosittuja, mutta tämän voi toisaalta selittää niiden kotimaisia yhtyeitä suuremmalla

²⁴⁸ Saarikoski, Saska, ”Minä” *HS Teema* 4/2012, 16-25; Hämäläinen, Unto, ”Rahaa kuin roskaa”, *HS Teema* 4/2012, 41-43; Mattila, Ilkka, ”Pois harmaudesta”, *HS Teema* 4/2012, 67-69. Ks. myös Meinander 2006, 231-232; Patomäki 2007, 55-64.

medianäkyvyydellä. Urbaanin kulttuurin edustajille neonväreihin pukeutuneet popparit tarjosivat ehkä ajankuvaan paremmin sopivaa viihdykettä, minkä lisäksi on varsin hyvin mahdollista, ettei tyyllilajin synkkä estetiikka yksinkertaisesti edes tarjonnut suomalaisille mitään kovin poikkeuksellista. Varhaiset kotimaiset heviyhtyeet luottivat paitsi varsin perinteiseen musiikilliseen ilmaisuun myös englannin kieleen, mistä johtuen suomirockin melankolia oli kenties helpommin lähestyttävää.

Huolimatta siitä, että hevimusiikkia koskeva akateeminen tutkimus on systemaattisesti pyrkinyt korostamaan jonkinlaisten yhteiskunnallisen tarpeen merkitystä, ei tämän yhteiskunnallisen tilauksen puute välttämättä yksistään riitä selittämään sitä, miksi kotimainen raskas musiikki nousi maassamme suosituksi vasta lähes kymmenen vuotta Britanniaa ja Yhdysvaltoja myöhemmin. Kotimainen rock, aivan kuten kaikki muutkin kulttuurituotteet, tuovat esiin suomalaisille ja suomalaisuudelle tyypillisiä piirteitä. Tässä mielessä esimerkiksi musiikkimedian rooli suomalaisuutta ilmentävien symboliarvojen tuottajana onkin merkittävä.²⁴⁹

5.3 Hevi ja Suomen kulttuuri-ilmapiiiri

5.3.1 Suomalaisen nuorisokulttuurin historiallisia piirteitä

Nuorison nousua ja nuorisokulttuureiden syntyä pidetään yleisesti länsimaalaisten yhteiskuntien maailmansotien jälkeisenä kehityspiirteenä. Aluksi sen uskottiin olevan ensisijaisesti sodan jälkeisen ”baby boomin” ja suurten ikäluokkien synnyttämän väestörakenteen muutoksen luoma poikkeus, mutta ilmiön saadessa myös poliittisesti radikaaleja vivahteita ymmärrettiin, että sillä oli todellista yhteiskunnallista merkitystä. Huolimatta siitä, että nuorisonkulttuurin muodot musiikkityyleineen ja muodillisine suuntauksineen alkoivatkin osoittaa vakiintumisen merkkejä, pysyi ”uutta nuorisoa” tai ”nuorison nousua” koskeva tutkimus pitkään suhdanneherkkänä ja laajempaa historiallista analyysia kaihtavana. Nuoriso on kuitenkin kaikissa yhteiskunnissa ja kaikkina aikoina ollut tuon aikuisten hallitseman kulttuurillisen hegemonian, valtakulttuurin, tarkkailun keskiössä, josta se pyrki toistuvasti vapautumaan. Ilmiönä esimerkiksi 1960-luvun opiskelijaliikehdintä ei siis kuitenkaan ehkä ollut niin poikkeuksellista, vaan pikemminkin jopa historiallisesti tuttua. Sitä voidaan pitää seurauksena tuon valtakulttuurin tarkkailu- ja

²⁴⁹ Jokinen&Saaristo 2006, 260–266.

hallintamuotojen liiallisesta tiukentumisesta tai vastaavasti siitä, että tuo kontrolli väheni. Historiallisia vertailuja ei kuitenkaan kannata tehdä ilman, että kiinnitetään huomioita yleisiin ideologisiin ja institutionaalisiin muutoksiin ja kehityssuuntiin.²⁵⁰

Ilkka Heiskasen ja Ritva Mitchellin suomalaista nuorikulttuuria koskevan tutkimuksen merkkiteoksessa *Lättähatuista punkkareihin* (1985), lättähatut mainitaan ensimmäisenä varsinaisena suomalaisena nuorisokulttuurina. 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa syntynyt, brittiläisestä teddy-poika-tyylistä ammentanut suuntaus herätti kotimaisessa mediassa huomattavan negatiivisia kannanottoja, jopa suoranaista pelkoa tuon ilmiön haitallisuudesta. Keskeisiä keskustelun teemoja olivat ”nuorison rappeutuminen” ja ”ulkomaiset vaikutteet”. Taustalla oli selvä sukupolvien välinen kuilu, jossa sota-ajan kokeneet, jälleenrakennustöissä mukana olleet, uhrauksia tehneet ja korkeaa työetiikkaa korostavat sukupolvet purkivat tuntojaan tuona ajan nuorisoon, joka syyti rahansa ulkomaisiin turhakkeisiin. Jo pelkkä pukeutumistyylikin, tiukat housut puolitangossa, lättään lyöty lierihattu tai paljaaksi jätetty pää niskatukkineen, aiheutti odotuksia huonosta käyttäytymisestä. Heiskasen ja Mitchellin mukaan vaikuttaa jälkikäteen siltä, että tuo medianäkyvyys ja nuoria leimaava ja luokitteleva lehtikirjoittelu itse asiassa loi ja yhdisti lättähattukulttuuria. Koko periodin merkitys korostuu kuitenkin ensisijaisesti siinä, että se osoitti myös suomalaisen nuorison olevan altis oman nuorisokulttuurinsa kehittämiseen ja omaksumiseen. Se jäi myös lehdistön ja ”kontrollikulttuurin ylläpidon valvojien” muistiin ja toimi eräänlaisena referenssinä myöhemmässä nuorisokulttuurillista liikehdintää koskevassa kirjoittelussa.²⁵¹

Tämä muisti näkyi mediakirjoittelussa ja yleisön asenteissa selvästi, kun seuraavaa nuorisokulttuurillista liikehdintää, rock 'n' roll-ilmiötä²⁵², lähdettiin torjumaan. Rock 'n' roll tuli Suomeen ensisijaisesti elokuvina, *Blackboard Jungle* sai meillä ensi-iltansa marraskuussa 1955 ja ikoninen *Rock Around the Clock* syyskuussa 1956. Jo ennen tätä lehdistö oli varoitellut suomalaisia ”mielettömän musiikkivirtauksen” uhkaavasta invaasiosta. Uusi ilmiö yhdistettiin mediassa kiinteästi lättähattuihin, mutta huolta herättivät myös rockin seksuaalisuus ja amerikkalaisuus. Lehdistön pyrkimys eräänlaisen hallitun paniikin luomiseksi ei kuitenkaan onnistunut. Rock 'n' roll hyväksyttiin osaksi nuorison huvikulttuuria, eikä se musiikillisesti itse asiassa edes oikein ottanut täällä tuulta alleen. Bill Haleyn ja Elviksen kaltaiset artistit toki vierailivat albumilistalla, mutta

²⁵⁰ Heiskanen&Mitchell 1985, 10–11.

²⁵¹ Heiskanen&Mitchell 1985, 112–114; Aapola&Kaarninen 2003, 382.

²⁵² Rock 'n' roll:sta puhuttaessa viitataan nimenomaan 1950-luvulla Yhdysvalloissa alkunsa saaneeseen musiikilliseen tyyliin, jota edustivat vaikkapa Elvis ja Bill Haley. Rock-termiä käytän myöhemmin yleisnimityksenä 1960-luvulla suosioon nousseelle populaarimusiikkityylille.

muuten 1950- ja 1960-lukujen taite oli ennen kaikkea tangon ja suomalaisen iskelmän kulta-aikaa. Rock 'n' roll oli kenties vain trendi muiden joukossa, mutta kuitenkin merkittävä siksi, että yhdessä twistin kanssa se antoi eräänlaisen alkusysäyksen rautalankamusiikille, tyyllilajille jota ensikertaa soittivat ensisijaisesti nuoret nuorille.²⁵³

Lisäksi kotimainen musiikki oli ulkomaisista esikuvistaan huolimatta oikeastaan varsin suomalaista. Niin rockille kuin rautalangallekin (aivan kuten punkille paljon myöhemmin) oli tyyppillistä, että siihen suodattui selviä kotimaisen musiikin, erityisesti iskelmän, piirteitä. Kun iskelmälaulajat tekivät suomalaisia versioita ulkomaalaisista lauluista, tekivät kotimaan rautalanka-artistit versioita suomalaisesta iskelmästä ja jopa kansanlauluista. Taustalla saattoi toki piillä levy-yhtiöiden myyntistrategia. Moraalisävytteistä pelkoa etenkin rock-musiikin seksuaalisuutta kohtaan pyrittiin kenties lievittämään ja sen kansallista ulottuvuutta lisäämään. Käännösteksteille tyyppillistä olikin se, että alkuperäisten sanoitusten seksuaalista vihjailevuutta selvästi pehmennettiin. Näin yhtiöt turvasivat julkaisemiensa levyjen myynnin.²⁵⁴

Olipa kyse sitten lättähatuista, rokkareista tai hevareista parikymmentä vuotta myöhemmin, suomalaiselle nuorisokulttuurille näyttää ominaiselta se, etteivät alakulttuurit vaikuta olevan tiukassa kytköksessä mihinkään tiettyyn sosiaaliluokkaan. Esimerkiksi Englannissa työväenluokan teddy-pojat ottivat rock 'n' rollin heti omakseen ja se näyttäytyikin pitkään nimenomaan työväenluokan musiikkina. Täällä ilmeisesti ainakin tyylien leviäminen koulunuorison keskuuteen on hämärtänyt luokkaperustaa. Lisäksi esimerkiksi se, että yhteiskunnan rakennemuutos, ja ennen kaikkea siihen liittyvä kaupungistuminen tapahtui meillä verrattain myöhään, on varmasti estänyt voimakkaimpien sosiaalisten vastakohtien syntyä.²⁵⁵

Briteissä jo jonkin aikaa aiemmin valtaisan suosion saavuttanut The Beatles nousi Suomessa listoille vuonna 1963, ja sen *Twist and Shout*-äänite olikin itse asiassa koko vuoden myydyin levy. Iskelmää ja tangoa kuunneltiin yleisesti edelleen, mutta rautalankamusiikki alkoi hiljalleen väistyä. Beatlesin suosion myötä alettiin puhua popmusiikista, ja se levisikin hiljalleen koko kansan tietoisuuteen. Lehdistökin reagoi ”beatlemanian” maahantuloon voimakkaasti, vaikkakin kansallinen itsepuolustusreaktio näytti keskittyvän lähinnä taisteluun pitkiä hiuksia vastaan. The Beatlesin suuren suosion syitä pohdittiin myös Suomen akateemisissa piireissä, joissa hiljalleen

²⁵³ Heiskanen&Mitchell 1985, 121;Jokinen&Saaristo 2006, 301–302.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Heiskanen&Mitchell 1985, 122;Aapola&Kaarninen 2003, 385–386;Ehnrooth 1988, 203–204; Meinander 2007, 197–198.

heräsi ymmärrys popmusiikin aikakauden arvoja ja asenteita heijastelevasta ominaisuudesta. Se ei siis ollut pelkkä massailmiö.²⁵⁶

Myös nuorisokulttuurien kehityksen kannalta tuo pop-invaasio merkitsi Suomessakin suurta muutosta. Musiikkiteollisuuden kasvu ja kansainvälisten artistien yhä korostunut asema julkisuuden henkilöinä ja nuorisoikoneina edesauttoi siinä, että kaupalliset vaikutteet, tyyli ja muoti, alkoivat yhä enemmän määrittää nuorison kulttuurillisia ryhmittymiä. Vapaa-ajankulutus oli toki jo kasvanut Suomessa voimakkaasti oikeastaan siitä asti, kun kulutustavarasäännöstely purettiin 1950-luvulla. Sen kasvu oli tiiviissä yhteydessä paitsi lisääntyneeseen vapaa-aikaan ja kaupungistumiseen myös uusiin kulutustottumuksiin. Täällä seurattiin tiiviisti erityisesti yhdysvaltalaisia elokuvia, ja niiden esimerkkiä seuraten niin populaarimusiikin kuuntelu ja elokuvissa käynti kuin tupakointi ja muodin kulutuskin lisääntyi.²⁵⁷ Suomalainen nuoriso tuntui olevan hyvin vastaanottavaista.

1960-luvun loppuun mennessä kansainvälinen nuorisomuoti oli vakiinnuttamassa asemiaan siis myös Suomessa. Viimeistään tuolloin maahan oli syntynyt omanlaisensa nuorisokulttuuri, jossa kansainväliset vaikutteet sekoittuivat kansallisiin ominaispiirteisiin. Rockista oli tullut kaikkia nuoria koskeva ilmaisumuoto, joka tavallaan politisoi vapaa-ajan nostaessaan julkisuuteen aiemmin yksityiseksi koettuja teemoja, kuten hedonismia tai seksuaalisuuden. Populaarimusiikin lisäksi myös television yleistymisellä oli oleellisen tärkeä rooli kansainvälisten vaikutteiden maahantuojana. Tiedotusvälineiden kautta välittynyt kansainvälinen esimerkki lisäsi myös nuorison yhteiskunnallista tiedostavuutta myös Suomessa. Politikoitumisesta oli ollut selviä viitteitä jo 1960-luvun alusta lähtien. Nuoret tuntuivat olevan halukkaita edistämään oikeiksi ja hyväiksi kokemiaan yhteiskunnallisia asioita. Esimerkiksi rauhanliike tai kehitysmaiden asioiden pohtiminen omaksuttiin jo teini-iässä. Tietyllä tapaa poliittinen vastakulttuuri kulminoitui vuonna 1968 tapahtuneeseen Vanhan ylioppilastalon valtauksen, tapahtumaan joka jälkikäteen näyttäytyy eräänlaisena opiskelijaradikalismia symbolina. Aikalaislehdissä opiskelijaradikalismia yleispoliittisia seurauksia ei 1960-luvulla juuri huomioitu, ja se nähtiinkin lähinnä yleisenä nuorison maailmanpolitiikkaan kohdistuvana liikehdintänä. Liikkeessä mukana olleille suurten ikäluokkien nuorille se kuitenkin muodostui varsin merkittäväksi kokemukseksi, joka on todennäköisesti määritellyt heidän toimintaansa vielä itse liikkeen laannuttuakin.²⁵⁸

²⁵⁶ Jokinen&Saaristo 2006, 302;Heiskanen&Mitchell 1985, 129–130.

²⁵⁷ Heiskanen&Mitchell 1985, 129–130;Aapola&Kaarninen 2003, 456.

²⁵⁸ Heiskanen&Mitchell 1985, 160–164;Aapola&Kaarninen 2003, 460.

1960- ja 1970-lukujen kulttuurillisesta ilmapiiristä puhuminen edes mainitsematta opiskelijaradikalismia tai uusvasemmistolaisuuden nousua onkin käytännössä mahdotonta. Kommunistisen puolueen radikaaliiviestä, varapuheenjohtaja Taisto Sinisalonen mukaan nimetyistä taistolaisista, tuli eräänlainen koti tuon ajan vasemmistointelleille ja heidän roolinsa korostui erityisesti opiskelija- ja kulttuuripiireissä. Opiskelijaeliitin ja Moskovan kanssa lämpimissä väleissä olevien äärivasemmistolaisten keskinäinen veljeily koettiin etenkin porvaripiireissä vaarallisena yhteiskunnallisena riskinä. Poliittinen aktiivisuus heijastui oleellisesti myös tuon ajan musiikkimaailmaan. Poliittikka näkyi 1960-luvun suomeksi laulettuissa folk-musiikissa, lauluissa kuten Hectorin *Palkkasoturi* sekä tavallaan suomalaista kuplettiperinnettä jatkaneen Irwin Goodmanin härmäläisissä protestilauluissa. Kulttuuriradikalismien siirtymä kohti poliittista taistolaisuutta sen sijaan heijastui selkeimmin uudessa poliittisessa laululiikkeessä, jonka alkukotina voidaan pitää Helsingin ylioppilasteatteria. Siinä missä Irwin sanoi sanottavansa kansan kielellä, kieli poskessa irvailen, sanoutui laululiike irti viihteellisyydestä. Se koettiin ylioppilaiden ja akateemisen keskiluokan protestiksi. Olipa ilmaisun keino mikä tahansa, kertoo kumpikin suuntaus aikakaudelle tyypillisistä uusista tuulista. Oli tärkeää sanoa jotain ja sanoa se nimenomaan suomeksi.²⁵⁹

Ehkä tuo tietynlainen mentaliteetin muutos edesauttoi myös sitä, että suomeksi laulettua rock-musiikkiakin alkoi 1970-luvun alkupuolella olla jo saatavilla. Suosiostaan huolimatta poliittisen laululiikkeen yhteiskuntakritiikki oli kenties sen verran kärkeästä, ettei siitä ollut kevyempään käyttöön. Oleellisesti kotimaisen rockin leviämiseen vaikutti varmasti myös se, että Yleisradio poisti rock-musiikin esitysrajoituksen vuonna 1970. Lisäksi kasettisoittimien myynti lisääntyi huomasti vuosikymmenen alkupuolella.²⁶⁰

Vuonna 1973 listaykköseksi nousi Rauli Badding Somerjoen *Fiilaten ja höyläten*, käänösversio Chuck Berryn *Reelin' and Rockin'*-hitistä. Tällä kertaa alkuperäistekstin seksuaalisesti vihjaileva luonne haluttiin kuitenkin säilyttää myös suomennoksessa. Tietyllä tapaa tuo kappale muuttikin suomalaisen rock-ilmaisun uskottavuutta ja tulkintaa. Lisäksi aika oli yksinkertaisesti kypsä suoraviivaisen rock-musiikin läpimurrolle, se oli ikään kuin luontevaa seurausta populaarimusiikin liiallisesta älyllistämisestä. Rock 'n' rollin alkuajoista oli myös kulunut riittävän pitkä aika ja musiikkityylin kasvatettua jo monta pop-sukupolvea, paluu perusasioiden äärelle tuntui kenties uudelta. Kansainvälisesti tyylin uudesta tulemisesta oli jo viitteitä, esimerkiksi Elvis oli esiintynyt

²⁵⁹ Meinander 2007, 209–210; Jokinen&Saaristo 2006, 303–305; Rantanen 2005, 47–49.

²⁶⁰ Meinander 2007, 211–212.

vuoden 1968 Las Vegasin paluukonsertissaan täydessä fiftaritällingissä rasvaletteineen ja nahkatakkeineen. Suomeenhan rock 'n' roll ei oikeastaan ollut edes ehtinyt aikanaan juurtua, ja vasta tuo 1970-luvulla nuoruuttaan elänyt sukupolvi oli kuullut sitä muutenkin kuin vain satunnaisesti. Se oli kasvanut sen kanssa.²⁶¹

Varsinaisen suomirockin ja sen johdannaisten synnyttäjänä voidaan kuitenkin pitää 1970-luvun puolivälin jälkeen syntynyttä suomipunkkia.²⁶² Punk-kulttuurin tulo Suomeen on merkittävä paitsi eräänlaisena osoituksena nuorisokulttuurin vakiintumisesta ja hyväksymisestä myös siksi, että se toimi osoituksena oman kansallisen nuorisokulttuurin muodostumisesta. Ilmiö noteerattiin myös tiedotusvälineissä laajasti. Ensikosketuksena toimi vuonna 1978 syntynyt eräänlainen paniikki siitä, että skandaalinkäryinen englantilainen punk-ryhmä Sex Pistols oli kutsuttu Suomeen. Kun yhtye ei sitten saanutkaan työlupaa maahan, tuli siitäkin eräänlainen mediaskandaali. Punk-musiikin ja -ilmiön yhteiskunnallinen sanoma tiedostettiin ja maahantulokielto herätti toisaalta debattia Suomen järjestyskulttuurista ja nuorisojärjestöjen sensuurihalukkuudesta. Vaikka itse yhtyettä ei missään vaiheessa juuri mediassa puolusteltu, saivat punk-kulttuurin kotimaiset edustajat huomattavaa julkista näkyvyyttä. Itse asiassa suomalaisen rockin uusi aalto, suomipunk, koettiin aidosti suomalaiseksi ilmiöksi ja sen ilmaisu ja sanoma ”spontaaniksi musiikilliseksi purkautumisväyläksi”.²⁶³

5.3.2 Suomalaisuuden aika

Aivan kuten muuallakin Euroopassa, myös Suomessa taide-elämä on osallistunut aktiivisesti niin kansallisen identiteetin, yhtenäisen kansan kuin kansallisen kulttuurinkin tuottamiseen. Kaiut jo 1800-luvulla alkaneesta yhtenäisen kansakunnan rakentamisprojektista heijastuivat vielä pitkään esimerkiksi siinä, että populaarikulttuurin leviämistä määriteltiin massakulttuuri-käsitteen kautta. Käsitteellinen massakulttuurin standardisoivasta vaikutuksesta ja siitä, että se mahdollisesti tuhoaa aidon kansallisen kulttuurin ja passivoi kansalaiset, oli oikeastaan melko yleismaailmallinen huoli vielä 1900-luvun alkupuolella. Suomessa maan rajojen ulkopuolelta tulevia ”huonoja” kulttuurillisia vaikutteita pyrittiin pitkään kontrolloimaan esimerkiksi yleisradiotoiminnan ja lainsäädännön avulla. Tuo kulttuuriprotektionismi alkoi kuitenkin sotien jälkeen rakoilla ja populaarikulttuurin aseman muuttui 1960-luvulta lähtien. Kansallisen kulttuurin määritelmä laajeni hiljalleen

²⁶¹ Rantanen 2005, 77.

²⁶² Jokinen&Saaristo 2006, 305.

²⁶³ Heiskanen&Mitchell 1985, 204–206.

sisältämään myös populaarikulttuurillisia aineksia, kuten vaikkapa rock-musiikin.²⁶⁴

Globalisaation käsitteellä viitataan maailmanlaajuisten yhteyksien lisääntymiseen ennen kaikkea talouden, mutta myös esimerkiksi kulttuurin kohdalla. Yhtenä sen keskeisistä vaikutuksista voidaan pitää sitä, että kansalliset yhtenäiskulttuurit ovat alkaneet sirpaloitua erilaisiksi alakulttuureiksi samalla kun kansalliset identiteetit korvautuvat yksilöllisillä, paikallisilla tai ylikansallisilla identiteeteillä. Tietyllä tapaa juuri näiden ylikansallisten kulttuurillisten vaikutteiden leviäminen myös Suomeen on johtanut siihen, että populaarikulttuurin statusta alettiin tarkistaa ja sen sisällön määritelmää laajennettiin. Toisaalta globalisaatio on myös lisännyt huolta kansallisten kulttuurien ja identiteettien asemasta ja merkityksestä. Etenkin amerikkalainen ”kulttuuri-imperialismi” tuntuu pelottaneen Suomessa pitkään. Tietyllä tapaa suomalaista kulttuurikenttää leimasi jo 1980-luvulla eräänlainen tasapainoilu näiden vaikutteiden välillä. Toisaalta populaarikulttuuri oli hiljalleen legitimoitu osaksi kansallista kulttuuria, mutta toisaalta sen jatkuvan voimistumisen leviämisen voidaan katsoa myös uhanneen kansallista kulttuuri-identiteettiä.²⁶⁵

Kulttuuri-ilmapiiri oli Suomessa vielä 1950-luvulla varsin konservatiivinen. Sota-ajan perintönä radikaali vasemmistolaisuus oli maassa vähäistä ja akateeminen nuoriso vieroksui ääriliikkeitä. Kulttuurille ominaista oli tietty kansallinen omahyväisyys ja kansallisromanttisesti sävyttynyt käsitys maan historiasta, eikä politiikan ja kulttuurin välisten suhteiden katsottu olevan merkittäviä. Länneestä leviävä pop-kulttuuri nähtiin lähinnä harmittomana ajanhaaskauksena, eikä sillä nähty olevan minkäänlaista todellista kulttuurillista relevanssia. Huolimatta siitä, että merkit yhteiskunnallisesta muutoksesta olivat 1960-luvulle tultaessa jo havaittavissa, luotti esimerkiksi koululaitos vielä sotia edeltävän ajan vanhoilliseen oppikirjasisältöön. Kaupungistumisen ja teollistumisen vaikutuksesta yhteiskunta oli kuitenkin jo politisoitumassa ja vaihtoehtoiset kansalaisliikkeet sekä radikaali yhteiskuntakritiikki rantautuivat vuosikymmenen aikana Suomeenkin. Koululaitoksen laajenemisen seurauksena oppikoulun ulottuvuus sosiaalisesti yhdistävänä tekijänä muuttui yhä merkittävämmäksi kulttuurilliseksi tekijäksi. Myös television yleistymisen rooli sivistyksellisen integraation edistäjänä oli oleellinen. Käytännössä kaikkialla lännessä jo 1950-luvun aikana läpimurtonsa tehnyt nuorisomusiikki ja nuorison kulutuskulttuuri muoti-ilmioineen ja suuntauksineen välittyi nyt Suomeen yhä useammin reaaliajassa. Yleisradion huomattava amerikkalaisten tv-sarjojen ja elokuvien tarjonta ja erityisesti se, että jälkiäänitysten sijaan ne esitettiin tekstitettyinä, lisäsi suomalaisen katsojan vastaanottavuutta amerikkalaiselle

²⁶⁴ Suoninen 2003, 114–115.

²⁶⁵ Suoninen 2003, 115–116.

elämäntavalle.²⁶⁶

Suomalaista ja suomeksi laulettua rockmusiikkia saatiin odottaa siis aina 1970-luvun alkupuolelle asti, jolloin se Dave Lindholmin ja Hectorin kaltaisten artistien avustuksella alkoi näkyä jo myyntilistoillakin. Kuitenkin ehkä vasta vuosikymmenen puolivälin jälkeen syntynyttä suomipunkkia voidaan pitää ensimmäisenä leimallisesti kotimaisena populaarikulttuurillisena ilmiönä. Vaikka sen juuret toki onkin jäljitettävissä siihen samaan ilmiöön, joka samoihin aikoihin villitsi nuorisoa Britanniassa ja Yhdysvalloissa, oli suomalaisella punkilla merkittäviä ominaispiirteitä. Se ammensi niin kotimaisesta iskelmämusiikista kuin Kari Peitsamon ja Veltto Virtasen kaltaisista underground-artisteistakin ja jätti suomalaiseen rock-musiikkiin jäljet, jotka olivat selkeästi havaittavissa vielä pitkään, 1980- ja 1990-luvuille asti. Nimenomaan suomen kieli oli tuon aikakauden kotimaiselle rock-musiikille leimallinen piirre. Vaikka englanniksi laulavia yhtyeitä on aina maassa ollut, on tuon kielivalinnan ymmärretty lähinnä liittyvän pyrkimykseen päästä kansainvälisille markkinoille. Kotikielellä laulettu musiikki on sen sijaan katsottu olevan tiukemmin kiinni juuri kansallisessa kulttuurissa.²⁶⁷ Nimenomaan rockin kohdalla tietynlainen suomalaisuuden aika näyttää korostuneen 1970-1980-lukujen taitteessa.

Suosikissa, *Soundissa* ja *Rumbassa* tämä suomalaisuuden aika ilmeni kotimaisen rockin ja punkin suuren näkyvyyden lisäksi aika ajoin myös hevimusikoiden haastatteluissa, levyarvosteluissa ja heviä käsittelevissä artikkeleissa.²⁶⁸ Käytännössä pelkästään englanninkieleen luottanut hevi ei siis välttämättä ollut eppunormaalien ja dingojen aikakaudella aivan sitä, mitä suuri yleisö halusi. Varhaisempien heviyhtyeiden kohtaloksi koitui lisäksi se, että musiikkitoimittajat keskittyivät useimmiten tarkastelemaan sitä, kuinka kotimaiset yrittäjät kestivät vertailua ulkomaisiin kollegoihinsa. Heviä ei siis aluksi mielletty suomalaiseksi musiikkityyliksi, eikä se ehkä siksi onnistunutkaan luomaan heti yhtä voimakasta suhdetta suureen yleisöön. Tämä ristiriita kansallisen ja ylikansallisen kulttuurin välillä esiintyy populaarikulttuuria koskevissa keskusteluissa edelleen. Erityistä huomiota voikin kiinnittää juuri musiikkiin, sillä sen piirissä angloamerikkalainen vaikutus on erityisen voimakasta.²⁶⁹

²⁶⁶ Vihavainen 2003, 853–855; Meinander 2006, 207–213.

²⁶⁷ Jokinen & Saaristo 2006 305–307; Bruun e.a. 1998, 360.

²⁶⁸ Ks. esim. Juho Juntunen, ”Tuisku lapissa: Zero Nine – Poroja, rynnäkkökivääreitä ja Suomen ainoa heavybändi.”, *Soundi* 5/85, 6–11.

²⁶⁹ Jokinen & Saaristo 2006, 306–305.

Mielenkiintoista on se, että siinä missä kotimaisin voimin tehtyä varhaista hevimusiikkia kritisoitiin kansallisten piirteiden unohtamisesta, kielivalinnoista ja ylipäätään siitä, ettei niiden ilmaisu tavoita suomalaista kuulijaa, tuntui ulkomaisen hevin määrä lehtien sivuilla olevan suhteellisen runsasta koko 1980-luvun ajan. Se, että ulkomainen hevi oli niin suosittua, eikä kotimaiset yhtyeet tuntuneet kiinnostavan juuri ketään herätti ajoittain närkästystä myös toimittajissa.²⁷⁰ Tavallaan tilanne oli kovin ristiriitainen. Toisaalta kotimaiselta heviltä vaadittiin rehellistä suomalaisuuden esilletuontia ja toisaalta painotettiin jatkuvasti sitä, ettei se kestänyt kansainvälistä vertailua.

Antti Suonio käsitteli vuonna 2006 julkaistussa pro gradu-tutkielmassaan *Punk massakulttuurin airueena? Sex Pistols ja punk-rock suomalaisten arvojen peilinä tammikuussa 1978* varsin ansioituneesti sitä kulttuurillista ja yhteiskunnallista ilmapiiriä, johon punk Suomessa rantautui. Hänen mukaansa se kantoi aluksi mediadiskursseissa edelleen samaa amerikkalaisuutta ihannoivan teddy-kulttuurin painolastia, joka tuon ajan Suomessa koettiin hänen mukaansa ”imperialistiseksi massakulttuuriksi”. Punk nähtiin siis tavallaan uhkana kansallisille kulttuurille. Sex Pistolsin myötä alakulttuurista oli tullut näkyvää, ja koska se ilmiönä ylitti vallitsevat normit, sitä vastaan pyrittiin puolustautumaan vähättelevällä mediadiskurssilla, joka mukaili vallitsevaa käsitystä siitä mikä on oikeaa ja mikä väärää. Tavallaan Sex Pistols antoi valtamedialle tekosynn aloittaa julkinen keskustelu massakulttuurista ja sen haitallisuudesta. Sainion mukaan toimittajat näkivät ilmiön osana ”huonoja ulkomaisia arvoja välittävää viihdekoneistoa, jota vastaan oli taisteltava”.²⁷¹

Toisaalta ilmiötä tai sen aiheuttamaa massakulttuuria ja sensuuria koskevaa keskustelua saatettiin pyrkiä käyttämään myös puoluepoliittisena aseena 1970-luvun lopun konsensus-Suomessa. Kekkonen oli ollut vallassa vuodesta 1956, ja koko Suomen poliittinen kulttuuri oli vahvasti kytköksissä hänen aikansa idänsuhteita korostavaan tiukkaan johtamiskulttuuriin. Huolimatta jopa diktatoriseksi luonnehditusta johtamistavasta Kekkonen nautti 1970-luvulla vahvaa kannatusta yli puoluerajojen. Neuvostoliiton vaikutus heijastui kuitenkin Suomen sisäpolitiikkaan oleellisesti, ja valtiojohto esimerkiksi valvoi, että itänaapurია kohdeltiin tiedotusvälineissä asiallisesti. Tiedotusvälineiden itesesensuuri ruokki kansainvälisiä huhuja Suomen ”suometumisesta.” Maassa tuntui kuitenkin vallitsevan vahva yhteisymmärrys siitä, että hyvät idän suhteet tuli säilyttää, ja nimenomaan Kekkonen avulla. Kansainvälinen öljykriisi ja taantuma ei ehkä ollut kohdellut Suomea aivan yhtä kovalla kädellä kuin muita länsimaita, mutta maa oli joka tapauksessa taantumassa. Silti hyvinvointivaltion rakenteet haluttiin yleisesti säilyttää, eikä esimerkiksi kansan

²⁷⁰ Ks esim. Zeus Mattila, ”Heviä suomeksi”, *Rumba* 22/86, 26.

²⁷¹ Suonio 2006, 83–84.

kulttuurillisesta sivistyksestä oltu valmiita tinkimään. Kaikki tämä saattoi Suonion mukaan johtaa siihen, että poliittinen arvokeskustelu jouduttiin ikään kuin käymään piilossa. Viihdekulttuuri ja Sex Pistols oli yhtä aikaa sekä syntipukki että poliittismoraalinen peili.²⁷²

Siitä huolimatta, että punkin kohdalla konflikti valta- ja alakulttuurin välillä oli aluksi melko jyrkkä, suomalaiset ottivat ilmiön nopeasti omakseen, ja punk-musiikista faneineen tuli pian melko tavanomainen ilmiö.²⁷³ Itse asiassa koko punk-kulttuuri kaikkine yhteiskuntakritiikkeineen ja kapinoineen valjastettiin myös kaupallisen nuorisolehdistön toimesta täälläkin todella nopeasti. Esimerkiksi *Suosikki*-lehti repi punkista ja sen edustajista räväköitä otsikoita jo ennen koko Sex Pistols-kohua. Toisin kuin valtamedian edustajat, se ei kuitenkaan korostanut eri nuorisokulttuurien edustajien välisiä ristiriitoja. Skandaaliotsikot kuuluivat kaupallisen lehden luonteeseen, mutta punkin laajennuttua suomalaisen rockin uudeksi aalloksi, se ei puuttunut yhtyeiden sanoman sisältöön, vaan tyytyi vain esittelemään itse bändejä. Nuorisokulttuurin kaupallistumisesta kertoo kuitenkin se, että juuri esimerkiksi *Suosikin* kaltaisen populaariseen musiikkijournalismiin keskittyneen lehden levikki oli taas 1970-luvun lopulla selvässä nousussa.²⁷⁴

5.3.3 Suomi ja kaupallinen nuorisokulttuuri

Nimenomaan kamppailu kaupallisen ja epäkaupallisen nuorisokulttuurin välillä on yksi 1970-luvun keskeisistä nuorisokulttuurilliseen keskusteluun liittyvistä teemoista. Paradoksaalisesti rockin antikonsumerismin lisääntyessä itse musiikki kaupallistui samaan aikaan. Kulutuskriittisyys oli toki ollut leimallinen osa esimerkiksi rock-diskurseja aina 60-luvulta lähtien, mutta 1970-luvun Suomessa nuorisosta kilpailivat kaupallisten toimijoiden lisäksi myös poliittiset tahot.²⁷⁵ Niin 1970-lukua kuin vielä 1980-luvun alkuakin leimasi Suomessa nuorisojärjestötoiminnan laajeneminen. Maailmankatsomus ja poliittinen ideologia olivat tärkeitä nuorten ryhmätoimintaa ja erottautumista määrittäviä tekijöitä. Musiikkimaku ja tyyli saivat rinnalleen uuden nuorison ryhmänmuodostukseen vaikuttavan tekijän ja poliittisiin nuoriso-, opiskelija- ja varhaisnuorisojärjestöihin kuului 1970-luvulla ennätyksellisen paljon nuoria.²⁷⁶ Sukupolven vaihdoksen myötä niin vallankumouksellinen idealismi kuin poliittinen laululiikekin alkoivat

²⁷² Suonio 2006,11;83–84. Meinander 2007, 220–221.

²⁷³ Suonio 2006, 84.

²⁷⁴ Heiskanen&Mitchell 1985, 282–287.

²⁷⁵ Aapola&Kaarninen 2003, 464.

²⁷⁶ Aapola&Kaarninen 2003, 388.

kuitenkin hiljalleen näivettyä.²⁷⁷

Kaupallisuudesta oli 1970-luvun ilmapiirissä tullut todellinen kirosana, ja mainoksiin suostuneet muusikot altistivat itsensä voimakkaalle kritiikille ja kollegoiden vinoilulle. Muualla maailmalla niin rockista kuin pop-musiikistakin tuli kuitenkin jatkuvasti tuotteistetumpaa ja suurempaa bisnestä. Esimerkiksi Yhdysvalloissa 1970-luvun puolivälissä kansaa tanssittanut disko-musiikki oli kasvanut noin 8 miljardin dollarin bisnekseksi. Tavallaan koko punk-kulttuurin synty olikin alunperin toiminut eräänlaisena vastaiskuna juuri diskokulttuurille.²⁷⁸

1970-luvun loppuun mennessä nuorisosta oli Suomessakin jo tullut selkeä markkinoinnin kohderyhmä. Eri alakulttuurien pukeutumistyyliä tuotteistettiin nopeasti ja niitä markkinoitiin yhä tehokkaammin. Rock-musiikista ja populaarikulttuurista tuli mainosmiesten todellinen kiinnostuksen kohde, ja huolimatta vaikkapa punk-kulttuurin edustajien jo lähtökohtaisesti äärimmäisen kriittisestä suhtautumisesta kulutukseen ja kaupallisuuteen, mainosti esimerkiksi punk-yhtye Lama 1980-luvun alussa televisiossa kaurapuuroa. Tässäkin Suomi tavallaan seurasi globaalia esimerkkiä, sillä maailmalla julkisuuden henkilöiden käyttö mainoskasvoina kasvoi merkittävästi 1980-luvulla. Musiikkivideoiden yleistymisen hämärsi musiikin ja mainonnan rajaa entisestään. Myös tietynlainen mentaalinen muutos oli havaittavissa, ja 1980-luvun pop-tähdet tavallaan tuotteistivat itse itseään äärettömän tehokkaasti.²⁷⁹

Oikeastaan koko 1980-luku oli suomalaisille taloudellisesti ajatellen hyvää aikaa, mikä väistämättä heijastui myös nuorisokulttuuriin. Vielä vuosikymmenen alkupuolella nuorten henkilökohtaiset kulutusmenot kasvoivat peräti kolmanneksella, mikä oli omiaan ruokkimaan myös heihin kohdistettua mainontaa. Myös median kehitys kiihtyi vuosikymmenen aikana, Yhdysvalloista levinnyt kaapelitelevisiotoiminta laajentui Länsi-Eurooppaan ja paikallisradiotoiminta kasvoi huomattavasti. Lisäksi esimerkiksi puhtaasti viihdekanavaksi tarkoitettu Kolmostelevisio aloitti lähetyksensä vuonna 1986. Kaupallistuminen ja talouden ylikuumentumisen ruokkima kerskakulutus aiheutti kuitenkin vastareaktion. 1980-luvun lopulla alakulttuurien edustajissa oli jo havaittavissa selkeää vihamielisyyttä juppikulttuuria kohtaan.²⁸⁰

²⁷⁷ Rantanen 2006, 116.

²⁷⁸ Aapola&Kaarninen 2003, 464–465.

²⁷⁹ Aapola&Kaarninen 2003, 465–468.

²⁸⁰ Aapola&Kaarninen 2003, 468–471.

Kaupallisuuden ja aitouden diskurssit ja jatkuva kamppailu niiden välillä, on liitetty rock-musiikkiin oikeastaan aina ainakin silloin, jos se ymmärretään pop-musiikin vastakohtana. Samalla lailla noiden käsitteiden voidaan katsoa koskevan hevimusiikkia. Kulttimaiseksi muuttunut klassinen hevimusiikki edusti 1970- ja 1980-lukujen taitteessa oikeastaan kaikkea sitä, mitä vastakulttuuri ei saanut edustaa. Se oli tuotteistettua ja kaupallista viihdettä, minkä lisäksi auttamattoman konservatiivista ja vanhanaikaista. Suomalaiset varhaiset heviyhtyeet nojasivat hyvin pitkälti juuri tämän kaltaiseen ilmaisuun. Oikeastaan vasta 1980-luvun lopulla syntyneet suomalaiset speed-metalyhtyeet painottivat maanläheisyyttään, tavallisuuttaan ja sanoutuivat järjestelmällisesti irti heviin liitetystä kliseistä. Vaikka tämä tyyli valjastettiin varsinkin nopeasti osaksi kaupallista levyteollisuutta ja sen suosiolla ratsastettiin myös *Suosikin* kaltaisissa kaupallisissa nuorisojulkaisuissa, täytti se pienen hetken ne kriteerit, jotka vastakulttuurille on asetettu. On mahdollista, että todellinen tilaus tällaiselle minäkeskeiselle kulutuskulttuuriin kohdistuvalle vastareaktiolle syntyi vasta 1980-luvun lopun mentaalisen muutoksen myötä. Siinä voi piillä yksi syy siihen, miksi kotimaisin voimin tehty hevimusiikki saavutti suosiota vasta huomattavasti Britanniaa ja Yhdysvaltoja myöhemmin. Ulkomaiset artistit otettiin hyvin vastaan, mutta varsinaista tarvetta luoda samantyylistä musiikkia ei ehkä vielä ollut.²⁸¹

5.3.4 Nuori hevi ja ”suomalaisen hulluuden” puute

Myös suomalaisen hevimusiikin on kotimaisessa tutkimuksessa katsottu seuranneen melko pitkään niitä virtauksia, joita pitkin globaalit ”hevitrendit” ovat kulkeneet, olkoonkin että mukana on aina ollut ripaus ”suomalaista autenttisuutta”. Sillä, kuinka voimakkaasti populaarikulttuurillinen ilmiö omassa kulttuurillisessa kontekstissaan koskettaa, näyttääkin olevan suurta merkitystä. Suomalaisen raskaan rockin ja metallin suosiolle tietynlainen kulttuurillinen autenttisuus näyttäisikin olevan erityisen tärkeää. 1990-luvun Suomen hevimentään ilmestyi useita sellaisia artisteja, joiden ilmaisu pohjautui jonkinlaiseen uuteen oivallukseen. Kyseessä saattoi olla Kalevalaan tai muuhun suomalaiseen kansanperinteeseen perustuva lyriikka tai vain jonkinlainen määrittelemätön hulluus, jota musiikki heijasteli.²⁸² Näiden yhtyeiden suurta suosiota onkin selitetty muun muassa sillä, että niiden musiikki vetoaa melankoliaan taipuvaisiin suomalaisiin poikkeuksellisen voimakkaasti.

1980-luvun ensimmäisiä suomalaisia heviyhtyeitä tämä ”autenttisuus” kosketti lähinnä negatiivisesti. *Soundin*, *Rumban* ja *Suosikin* artikkeleissa suomalaisuuden diskurssi on kaikkea

²⁸¹ Ks. esim. Frith 1988, 13; 56-57; Jones&Featherly 2002, 19-38.

²⁸² Oksanen 2003, 33-37; Lukkarinen 2009, 52-53.

muuta kuin positiivinen. Se ilmenee vertailuna, jossa ”kotimainen” on jo lähtökohtaisesti huonompaa. Yhtyeiden haastatteluissa Suomi näyttäytyy maana, joka ei välttämättä tarjonnut ammattitaitoa tai resursseja hyvän hevin tekemiseen. Jo Suomen ensimmäiset heviyhtyeet Sarcofaguksen johdolla ottivat musiikilliset vaikutteensa lyyrisiä teemoja myöten kotimaan ulkopuolelta, mutta vielä Stonen ja muiden suosittujen speed-metalliyhtyeiden haastatteluistakin on löydettävissä hyvin pessimististä suhtautumista kotimaan tarjoamiin musiikillisiin mahdollisuuksiin. Huolimatta siitä, että stereotyyppiä synkistä ja sisukkaista suomalaisista on myöhemmin ikään kuin otettu osaksi kotimaista metallikulttuuria, ei suomalaisuutta suoranaisesti käsittelevää tematiikkaa ole 1980-luvun hevidiskursseista helppoa löytää.²⁸³

On mahdollista, että kotimaisen hevimusiikin suosio kasvoi täällä vasta niin myöhään, koska se ei edes pyrkinyt yhdistämään kansallisia ominaispiirteitä ilmaisuunsa tai sitten se vain epäonnistui siinä. Toisin kuin punk, joka oli integroinut kotimaiset musiikki- ja populaarikulttuurilliset vaikutteet itseensä nopeasti ja äärimmäisen tehokkaasti, luottivat varhaisimmat heviyhtyeet perinteisiin heviklaseihin. Vaikka kysymys ei varsinaisesti olisi ollutkaan mistään suomalaisuuden ajasta ja kotimaisten vaikutteiden tarpeesta saattoi olla, että kun ulkomaisten kollegoiden imitointi yhdistettiin suomalaisen studiotekniikan kyseenalaiseen laatuun, olivat suomalaiset heviyhtyeet aluksi yksinkertaisesti heikkotasoisempia.²⁸⁴

Myöskään speed-metalliyhtyeet eivät välttämättä ottaneet vaikutteitaan suoraan suomalaisesta kulttuurista, itse asiassa esimerkiksi niiden lyyriset teemat saattoivat olla hyvinkin yleismaailmallisia. Ne kuitenkin olivat tasoltaan jo sen verran hyviä, että useat ilmiön suomalaisista edustajista herättivät kiinnostusta ulkomaita myöten. Ja vaikkei tällainen kansallinen autenttisuus tai suomalainen hulluus olisikaan syy siihen, miksi speed-metallista tuli täällä niin suosittua, voi sen puute osaltaan selittää varhaisten yhtyeiden vaikeuksia. Esimerkiksi punk oli yhteiskuntakritiikillään osunut sellaiseen saumaan, jossa suomalaisen nuorison aktiivisuus erilaisissa nuorisjärjestöissä oli suurta. Vaikka varhainen hevi syntyikin vain vähän myöhemmin, keskittyi se kapinan ja protestin sijaan mystiikkaan ja eskapismiin. Näin siltä puuttui sekä yhteiskunnallinen tarttumapinta että kyky koskettaa jonkinlaista kansallista hermoa.²⁸⁵

²⁸³ Lukkarinen 2009, 55.

²⁸⁴ Jokinen&Saaristo 2003, 305-307; Bruun e.a. 1998, 360.

²⁸⁵ Aapola&Kaarninen 2003, 464; Jokinen&Saaristo 2003, 311-312.

Vaikka vuosikymmenen lopulla ja etenkin 1990-luvun alussa heikentyneen taloustilanteen tuomat ongelmat olisivat tarjonneet suorastaan loistavan kontekstin metallimusiikin tummalle estetiikalle, näyttää suomalaisten speed-metalliyhtyeiden lyriikka ja yhteiskuntakritiikki yhä perustuneen lähinnä yleisien kauhukuvien käsittelyyn. Kappaleissa saatettiin käsitellä esimerkiksi ydinaseita, huumeongelmaa tai armokuolemaa – teemoja, jotka eivät välttämättä suoranaisesti koskettaneet edes kappaleen kirjoittajaa itseään. Usein tekstit perustuivat huomattavasti vähemmän vakaviin teemoihin, kuten kauhuelokuvaan tai -kirjoihin. Speed-metalliyhtyeet myös tyypillisesti painottivat sitä, ettei tekstien tarkoitus ollut saarnata tai tarjota valmiiksi pureskeltuja arvoja.²⁸⁶ Tässä valossa vaikuttaakin siltä, ettei ”suomalainen autenttisuus” vielä 1980-luvun lopullakaan ainakaan lisännyt hevimusiikin suosiota, puhumattakaan siitä, että se olisi tarjonnut jonkinlaisen kollektiivisen aatepohjan nuorille hevifaneille.

Voi myös yksinkertaisesti olla, että 1960–1970-luvulla nuoruuttaan eläneiden suurten ikäluokkien jälkeen kokonaista sukupolvea yhdistävää kulttuuriin leimallisesti vaikuttavaa (ja sitä kautta myös populaarikulttuurillisina ilmiöinä heijastuvaa) kokemusta on vain hankala löytää.²⁸⁷ Yhteiskunnan rakenne oli kuitenkin oleellisesti muuttunut viimeistään 1970-luvulla. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö myöhempienkin sukupolvien nuorilla olisi omia juttujaan. Nuorisokulttuurilliset ilmiöt ovat kenties ainoastaan fragmentoituneet niin pieniin osiin, että mistään kollektiivisista liikkeistä on useimmiten hankala puhua. Sukupolvensa edustajille käsitys omaa ikäryhmäänsä määrittävistä tekijöistä näyttääkin nykyään syntyvän subjektiivisesta kokemuksesta, eikä niinkään koko aikakaudelle tyypillisestä ilmiöstä.²⁸⁸ Tällaisessa tilanteessa musiikkijournalismin vaikutus voi olla yllättävän oleellinen.

Simon Frith on esittänyt, että fanit ovat itse asiassa aina ilmaisseet jopa artisteja selkeämmin, miksi esimerkiksi rockia on, mitä se merkitsee ja mikä ideologia sen taakse kätkeytyy. Paradoksaalisesti musiikki perustuu kuitenkin ensisijaisesti yksityiseen ja henkilökohtaiseen kokemukseen huolimatta siitä, että sillä on useita yhteisöllisiä ja kulttuurillisia painotuksia. Musiikkijournalismin ja -kritiikin tärkeys perustuu siihen, että nuo fanit tarvitsevat kaiken mahdollisen avun. Näillä lehdillä on merkitystä jopa niille, jotka eivät niitä osta, sillä niiden lukijat toimivat joka tapauksessa eräänlaisina ideologisina ja kulttuurillisina mielipidejohtajina - välittäjinä. Rocklehdistö sen sijaan toimii mielipidejohtajana kahdella tavalla, osa keskittyy olemaan ikään kuin kulutusopas aikuisille, osa

²⁸⁶ Ks. esim. General Njassa, ”Kova kuin kivi”, *Rumba* 12/88, 22–23; Pasi Kostiainen, ”Airdash – ei mikään maanantai kappale” *Rumba* 17/88, 24; Zeus Mattila, ”Statue heräsi eloon”, *Rumba* 21/90, 32.

²⁸⁷ Jokinen & Saaristo 2006, 187–189.

²⁸⁸ Ibid.

suuntaa juttunsa nuorisolle. Journalistit luovat ja rakentavat tällaisia kokemuksia kollektiivisuudesta. Se on tavallaan myös ristiriitaista, sillä esimerkiksi levymyyntitilastot tai listasijoitukset voivat periaatteessa poiketa kriitikoiden näkemyksistä huomattavasti. Frithin mukaan kriitikoiden ja musiikkijournalistien sanoma ja viesti voi olla ideologinen huolimatta siitä, että lehdillä on aina kaupallisia intressejä.²⁸⁹

Speed-metallibuumin alettua vaikutus oli varmasti kaksisuuntainen; toisaalta yhtyeiden menestys ja suosio poiki valtavasti lisää lehtijuttuja, jotka puolestaan lisäsivät yhtyeiden suosiota. Mielenkiintoisempaa on se, kuinka musiikkijournalistien hyvin negatiiviset asenteet vaikeuttivat kotimaisten heviyhtyeiden tilannetta 1980-luvun alussa. Journalistien nihkeästä suhtautumisesta huolimatta hevimusiikki oli kohtuullisen suosittua Suomessa koko vuosikymmenen ajan ja myös klassisemman suuntauksen edustajien konsertteihin oli tunkua. Sekä NWOBHM:sta että speed-metallista oltiin varsin hyvin tietoisia oikeastaan heti ilmiöiden alettua ja niiden edustajien näkyvyys kaikkien tarkastelemieni lehtien sivuilla oli kohtuullinen. Uuden aallon edustajat otettiin journalistienkin toimesta vastaan useimmiten oikein hyvin, mutta kotimainen hevi oli ehkä Zero Ninea lukuun ottamatta pelkkä vitsi ainakin vuosikymmenen puoliväliin asti. Se ei siis saanut minkäänlaista tukea ainakaan suurilta musiikkilehdiltä.

Suosikin kaltaisen kaupallisen nuorisojulkaisun vertailu aikuisimmille suunnattuihin *Soundiin* ja *Rumbaan*, on siinä mielessä hankalaa, että niiden heviartikkeleista vastasivat usein samat toimittajat. *Suosikissa* heviartikkelit olivat monesti lähtöisin *Soundin* ja *Rumban* raskaaseen musiikkiin erikoistuneiden toimittajien kynästä. Se kertoo toisaalta siitä, että *Suosikki* pyrki käyttämään alakulttuurin esittelyssä toimittajaa, jolla tavallaan oli substanssia. Se oli turvautunut niin sanottuihin asiantuntijoihin myös punk-ilmiön ollessa kuumimmillaan. Motiivina ei välttämättä ollut pelkästään parempi journalistinen tiedonvälitys, vaan sillä saatettiin pyrkiä myös tavallaan tasapainottamaan räväkimpiä kohuotsikoita.²⁹⁰ Muiden kirjoittamat artikkelit keskittyivät useimmiten vain kuvailuun tai haastateltavan sanomisien esittelyyn, eikä niinkään mihinkään kulttuurihegemonialliseen analyysiin. Ehkä juuri siksi kaikkein kärkkäimmät kommentit löytyivät *Rumbasta* ja *Soundista*, joissa hevistä saattoivat kirjoittaa myös toimittajat joiden suhtautuminen koko tyylilajiin oli jo lähtökohtaisesti hyvin negatiivinen. On mahdollista esittää vain arvailuja siitä, kuinka suuri rooli musiikkijournalismilla oli suomalaisen hevimusiikin alkutaipaleen hankaloittajana. Varmaa on, että ainakaan se ei yhtyeitä tukenut.

²⁸⁹ Frith 1988, 174-187.

²⁹⁰ Heiskanen&Mitchell 1985, 287.

6 TUTKIMUSTULOKSIA JA TULKINTAA

Nykyään suomalainen hevi- ja metallimusiikki on yksi merkittävimmistä populaarikulttuurillisista vientituotteistamme. Raskaan musiikin kansainvälinen invaasio on johtanut siihen, että Suomesta puhutaan metallin luvattuna maana; paikkana, jossa paitsi tehdään laadukasta heviä, sitä myös arvostetaan ja tuetaan. Tilanne ei vielä 1980-luvulla ollut aivan tällainen. Jos ajatellaan sitä, kuinka suurta suomalaisen raskaan musiikin arvostus on nyt, on hämmentävää että sen alkutaival oli niinkin kivinen. Miksi kotimaisen hevin suosion kasvua sitten saatiin odottaa aina 1980-luvun loppupuolelle saakka? Tarkasteleman alkuperäisen lähteaineiston ja tutkimuskirjallisuuden avulla olen tehnyt useita johtopäätöksiä mahdollisista syistä.

Hevimetallilla sen klassisessa merkityksessä oli 1980-luvulle tultaessa äärimmäisen huono maine käytännössä kaikkialla, myös Suomessa. Sitä pidettiin tyhjänpäiväisenä, sisällöttömänä ja naiivina musiikkina, joka ei punk-villityksen jälkeen tuntunut tarjoavan minkäänlaista relevanttia sisältöä. Tämä kävi selkeästi ilmi myös tarkastelemistani lehdistä. Huolimatta siitä, että metallinen ilmaisu sai Britanniassa ja Yhdysvalloissa jo uudenlaisia muotoja, luottivat ensimmäiset suomalaiset heviyhtyeet edelleen perinteiseen heviestetiikkaan, johon liittyivät kiinteästi esimerkiksi mystiikka ja teatraalisuus. 1980-luvun ensimmäisinä vuosina se tarjosi musiikkijournalisteille tilaisuuden suomina näitä yhtyeitä varsin vapaasti ilman vaaraa siitä, että toimittajien sanomisiin olisi tartuttu.

Toimittajat käyttivätkin subjektipositiotaan siten, että pyrkimys kulttuurihierarkian ylläpitämiseen tai musiikillisten dikotomioiden kärjistämiseen kävi selvästi ilmi. Subjektiivisuuden ja objektiivisuuden välinen jännite ei sekään tuntunut journalisteja juuri huolestuttavan. Kaikkien 1980-luvun musiikkijournalistien musiikillinen kompetenssi ei tuntunut kattavan niitä keinoja, joilla heville tyypillisiä diskursseja tulisi tarkastella. Metallimusiikin synkän estetiikan ei ymmärretty tai edes haluttu ymmärtää voivan kieliä jostain syvemmästä. Sarcofaguksen kaltaisten varhaisimpien yhtyeiden kohdalla ongelmaksi muodostui myös se, että niiden aikana koko ilmaisu oli jo tavallaan jalostunut eteenpäin. Niiden vanhanaikainen tapa lähestyä heviä syvensi journalistien halukkuutta korostaa ristiriitaa modernin ja konservatiivisen välillä. Siinä, missä esimerkiksi NWOBHM-yhtyeiden ilmaisu oli uudenlaista modernia protestia maailmalla päätään nostavaa konservatiivisuutta kohtaan, nähtiin klassinen hevimetalli noiden arvojen ylläpitäjänä. Se oli konservatiivista ja halutonta muuttamaan. Tavallaan juuri se, että ensimmäiset suomalaiset heviyhtyeet vielä nojasivat tuohon 70-lukulaiseen perinteeseen vaikutti oleellisesti siihen kuvaan,

joka ainakin musiikillisella valtamedialla kotimaisesta hevistä oli.

Varhaisen hevin vanhanaikaisuus sai toimittajat myös korostamaan kulttuurillisia dikotomioita. Hevi nähtiin eräänlaisena yhteiskunnallisen pateettisuuden palvelijana. Sitä pidettiin niin kielteisenä, lapsellisena ja älyvapaana, ettei sen uskottu sisältävän mitään relevanttia kritiikkiä, vaan päinvastoin ainoastaan ylläpitävän negatiivisia rakenteita. Sitä tietoisesti verrattiin punkkiin, mitä voidaan pitää selvänä osoituksena siitä kulttuurisesta hierarkiasta, joka tuolloin vallitsi. Punk oli tarjonnut sisällöllistä kapinaa ja tervettä kritiikkiä, hevi puolestaan nähtiin ainoastaan sisällöttömänä heijasteena kaikista niistä epäkohdista, jotka maailmassa vallitsivat.

Zero Ninen myötä musiikkitoimittajien suomalaiseen heviin kohdistuvat asenteet muuttuivat hieman suopeammaksi. Kyseisen yhtyeen saavuttama suosio ei kuitenkaan tuntunut oleellisesti lisäävän kotimaisen hevin määrää. Zero Ninen suosion merkitys korostuukin ensisijaisesti siinä, että se lisäsi toimittajien luottamusta suomalaisen kansainvälistä vertailua kestävänsä musiikin tekemisen mahdollisuuksiin. Yhtyeellä ei kuitenkaan ollut mitään tekemistä uuden aallon hevin kanssa. Vaikka siihen viitattiinkin lähdeaineistossa hevinä, edustaa se pikemminkin raskasta rockia. Vasta 1980-luvun loppupuolella syntyneissä speed-metalliyhtyeissä hevimusiikki yhdistyi ensikertaa punkkiin. Tuota fuusiota on aiemmassa tutkimuksessa pidetty oleellisena hevin popularisaation kasvuun vaikuttaneena tekijänä. On mahdollista, että noiden musiikkityylien yhdistymisen hitaus vaikutti oleellisesti suomalaisen hevimusiikin suosioon. Vasta Stonen kaltaiset yhtyeet erosivat oleellisesti vanhasta hevimetallista.

Myös Suomen yhteiskunnallinen ja kulttuurillinen ilmapiiri erosi Britanniasta ja Yhdysvalloista. 1970-luvun lopun kansainvälinen talouskriisi ja taantuma kosketti toki Suomeakin, mutta sen vaikutukset jäivät melko lyhytaikaisiksi. Vaikka vallalla olleet sosiaalipoliittiset periaatteet saivat kritiikkiä täälläkin, ei hyvinvointivaltion perusteisiin haluttu välttämättä puuttua. Suomalainen yhteiskunta oli myös jo lähtökohtaisesti hyvin erilainen ja esimerkiksi myöhäinen rakennemuutos oli tavallaan ehkäissyt suurempien sosiaalisten vastakohtien syntyä. 1980-luku oli Suomessa myös taloudellisesti varsin hyvää aikaa. Thatcherismin ja reaganismin kaltaiset uusliberalistiset suuntaukset ruokkivat Britanniassa ja Yhdysvalloissa sosiaalista eriarvoisuutta ja vaikuttivat koko yhteiskunnan arvomaailmaan. Sen voidaan katsoa luoneen ilmapiirin, joka antoi heville kontekstia ja sai sen tuntumaan merkitykselliseltä.

Suomessa heviyhtyeet sanoutuivat pitkään irti yhteiskuntakritiikistä, ja voi myös olla, ettei vuosikymmenen alkupuoli välttämättä edes tarjonnut tarpeeksi suurta yhteiskunnallista tilausta. Speed-metallin suosion äkillinen kasvu saattoi liittyä vuosikymmenen lopun kerskakulutukseen ja taloudellisen hyvinvoinnin aiheuttamaan mentaaliseen muutokseen. Se oli ikään kuin vastareaktio juppikulttuurille ja uuden kulutusyhteiskunnan minäkeskeisyydelle. Yhteiskunnallinen tilaus ei täällä siis ehkä liittynytään suoraan sosiaaliseen eriarvoisuuteen, köyhyyteen ja kurjuuteen, vaan ilmeni pikemminkin henkisellä tasolla.

Tätä teoriaa tukee sekin, että 1980-luvun lopun suomalaiset heviyhtyeet näyttivät pääasiassa lainanneen yhteiskunnalliset teemansa ulkomailta, eivätkä niinkään pyrkineet luomaan erityisesti kotimaisiin kuulijoihin vaikuttavaa sisältöä. Kritiikki koski lähinnä globaaleja aiheita, kuten ydinvoimaa, tekniikan ylikorostunutta roolia tai saasteita. Vähintään yhtä usein lyyriset ideat ammennettiin kuitenkin esimerkiksi kauhuelokuvista tai kirjoista. Yhteiskunnallista kontekstia oleellisempi popularisaatioon vaikuttava tekijä saattoikin olla itse tyyllilajin maanläheisyys ja "aitous". Lyyrisen diskurssin käsittelyn merkittävyyttä hevimusiikin suosion kasvulle on kuitenkin hankala kiistää. Tietoisesti syvällistä ulottuvuutta hakeneet toimittajat tuntuivat oikeuttaneet musiikin suosion sillä, että siitä oli nyt löydettävissä sisältöä. Koska musiikkitoimittajat katsoivat hevin sisällön olevan relevanttia, sitä myös käsiteltiin ja analysoitiin lehdissä entistä useammin ja syvällisemmin, mikä varmasti edesauttoi myös tyyllilajin suosin kasvua.

Musiikkilehtien rooli eräänlaisina kulttuurillisten arvojen konstruoijana (tai ylläpitäjänä) näyttäytyi siten, että hevin kotimaisten edustajien näkyvyys lehdissä oli ennen vuotta 1988 melko vähäinen. Toimittajien toiminta ja suhtautuminen hevimusiikkiin aukeaa uudella tavalla, kun se sijoitetaan tyyllilajin kulttuurisen arvostuksen kontekstiin. Silloin, kun hevi koettiin ehdollistuneena tai jopa negatiivisia rakenteita ylläpitävänä roskana, ei sen edustajien edesottamuksiin tarvinnut suhtautua vakavasti. Juuri muutos hevin sisällössä vaikutti oleellisesti tässä tapahtuneeseen muutokseen. Tyyllilajin uuden suuntauksen edustajien saavuttaessa Suomessa suosiota, muuttui lehtien suhtautuminen räikeän positiiviseksi. Puhuttiin ”rockin pelastajista”. Merkittävää on se, että nyt myös aiemmin negatiivisesti suhtautuneet toimittajat tarkastivat asenteitaan. Yleisen mielipiteen muututtua oli parempi liikkua virran mukana, kuin pyrkiä vaikuttamaan vallitseviin kulttuurirakenteisiin.

Speed-metallin saavuttama suosio muutti myös tavallaan niitä sosiaalisia käytäntöjä, jotka toimittajien ja artistien välillä vallitsivat. Kun muusikoihin alettiin suhtautua vakavasti, saivat he

vapaammin tuoda julki omia käsityksiään edustamastaan musiikista. Se synnytti eräänlaisen positiivisen oravanpyörän, sillä muusikoiden päästessä itse ääneen yhä useammat ymmärsivät, etteivät hevimusikot välttämättä eronneet muista populaarikulttuurin edustajista.

Myös suomalaisen kulttuuri-ilmapiirin erityispiirteiden voidaan katsoa vaikuttaneen hevimusiiikin suosioon. Huolimatta eräänlaisesta kulttuuriprotektionismista ja kulttuuri-imperialismin pelosta, on kansainväliset nuoriso- ja alakulttuurit omaksuttu Suomessa viimeistään 1960-luvulta alkaen suhteellisen nopeasti. Ne eivät kuitenkaan ole siirtyneet tänne sellaisinaan, vaan saaneet aina myös kansallisia ominaispiirteitä. 1970- ja 1980-lukujen taitteessa ylikansallisen ja kansallisen nuorisokulttuurin välisen tasapainoilun voimasuhteet olivat tietyssä mielessä varsin selkeät ja rock-kulttuurissa näyttää vallinneen eräänlainen suomalaisuuden aika. Suomenkielisestä rock-musiikista oli 1970-luvun aikana tullut hyvin suosittua, ja myös vuosikymmenen loppupuolella tänne rantautunut punk oli ottanut ilmaisumuodokseen kotikielen. Punk myös hyödynsi tehokkaasti suomalaisen populaarikulttuurin traditioita, ja se koettiinkin pian nimenomaan kulttuurillisesti aitona suomalaisena musiikkisuuntauksena. Punkin tavallaan jalostuttua suomirockiksi vuosikymmenten taitteessa, pysyi sen kulttuurillinen omaleimaisuus silti selkeänä. Sanoitukset, melankolia, musiikillinen ilmaisu - ne kaikki tuntuivat heijastelevan nimenomaan suomalaista kulttuuria, identiteettiä ja maan kansalaisille ominaista mielenlaatua.

Ulkomaisten yhtyeiden ja nuorisokulttuurillisten virtausten näkyvyys oli tarkastelemisani lehdissä kuitenkin koko 1980-luvun ajan suhteellisen suuri. On mahdollista, että tällainen suomalaisuuden peräänkuuluttaminen ei niinkään vaikuttanut ulkomaisten artistien suosioon, vaan koski nimenomaan kotimaisia yhtyeitä. Niiltä edellytettiin siis jotain poikkeuksellista.

Suomen ensimmäiset heviihtyeet perustettiin juuri 1970- ja 1980-lukujen taitteessa - aikana, jolloin suomalaisen kulttuurikentän vastaanottavuus klassisen hevin mystiselle kuvastolle oli erittäin heikko. Yhtyeiden sanoitukset ammensivat traditionaalisesta heviestetiikasta, eivätkä käsitelleet yhteiskunnallisia asioita, kuten esimerkiksi punk-musiikille oli ominaista. Kaiken lisäksi niiden esiintymiskieli oli englanti. Ne eivät myöskään pyrkineet hyödyntämään suomalaisen historian ja kulttuurin ominaispiirteitä, tai omaksuneet muutenkaan kansallisia vaikutteita. Tarkastelemistani lehdistä käy varsin selkeästi ilmi se, ettei suomalaisten uskottu löytävän varhaisesta kotimaisesta hevistä minkäänlaista tarttumapintaa. Koska myöskään speed-metalliyhtyeet eivät varsinaisesti ammentaneet suomalaisista juuristaan on mahdollista, että niiden suosion kasvu liittyy ensisijaisesti muihin seikkoihin. Sen sijaan varhaisen hevin heikkoa suosiota voi osittain selittää juuri kansallisten ominaispiirteiden puute. Saattaa olla, että koska ne eivät kestäneet musiikillista vertailua ulkomaisiin

kollegoihinsa, niiltä olisi edellytetty jotain muuta sisältöä. Kun tällaista sisältöä ei ollut, eivät ne yksinkertaisesti olleet tarpeeksi kiinnostavia. Niiltä puutui omaperäisyyttä ja suomalaista hulluutta, joka myöhemmin auttoi monia kotimaisia heviyhteitä erottumaan, vaikka ne eivät musiikillisesti olisivatkaan olleet oleellisesti kansainvälisiä kollegoitaan parempia.

Niin suomalaisen hevimusiikin vähäinen suosio 1980-luvun alussa kuin sen äkillinen kasvu vuosikymmenen lopullakin on siis mahdollista selittää usealla tavalla. Vaikuttavia tekijöitä onkin todennäköisesti useita. Musiikkilehtien kautta tarkasteltuna 1980-luvun hevikeskustelun juoni ja punainen lanka vaikuttaa olleen siirtymä kotimaisen hevimusiikin lähtökohtaisesta huonoudesta kohti ylpeyttä ja toivoa kansainvälisistä menestymismahdollisuuksista. Aluksi niin muusikoiden kuin toimittajienkin oli tavallaan perusteltava, miksi ylipäättään kokivat koko musiikkityylin relevantiksi. Myöhemmin sekä aikuisempaan makuun tehdyt rock-lehdet että nuorisolle suunnattu *Suosikkikin* suitsuttivat kotimaisen speed-metallin erinomaisuutta. Tuo asennemuutos muutti oleellisesti hevimuusikoiden ja toimittajien välisiä suhteita. Kun tyylilajista tuli hyväksyttyä ja sen asema musiikkilehtien arvojärjestyksessä nousi, saivat muusikot vapaammin selittää suhdettaan sekä musiikkiin että sitä ympäröivään kulttuuriin. Itse asiassa toimittajat tuntuivat hakevan merkityksiä jopa silloin, kun niitä ei välttämättä ollut edes löydettävissä. Speed-ilmio kaatui siihen, mihin valtakulttuuriin yhdistetyt vastakulttuurit käytännössä aina kaatuvat. Siitä tuli kaupallista ja liian suosittua. Speed-metallin merkitys suomalaiselle raskaalle musiikille oli kuitenkin äärimmäisen oleellinen. Se osoitti, että hevistä ja metallista voi löytää sisältöä ja yhteiskunnallista relevanssia.

Loppusanat

Se, että tätä työtä ohjasi jo lähtökohtaisesti eräänlainen pyrkimys koko 1980-luvun heviin liittyvien musiikkijournalististen asenteiden kartoittamiseen, osoittautui lopulta melko hankalaksi. Vaikka valitsinkin lähteikseni vain nuo kolme minulle musiikillista valtamediaa edustavaa julkaisua, oli tarkasteltavia artikkeleita pitkän aikarajauksen vuoksi varsin runsaasi. Mihinkään erityisen tarkkaan diskursiiviseen analyysiin ei tässä mielessä edes ollut mahdollisuutta. Koen silti löytäneeni aineistostani selkeän juonirakenteen ja onnistuneeni myös esittelemään perusteluja näkemyksiä siitä, miksi hevibuumi ei esimerkiksi punk-ilmion lailla siirtynyt meille heti alettuaan muualla. Raskaaseen musiikkiin liittyvän tutkimuksen kannalta tällä analyysillä on funktionsa myös myöhemmin. Se tarjoaa vertailullisen lähtökohdan silloin, kun hevin historiaa tai sitä koskevaa asenneilmapiiriä lähdetään tarkastelemaan esimerkiksi valtamedian tai henkilökohtaisen muistitiedon kautta.

Hevimuusikkona ja ennen kaikkea vilpittömänä metallifanina eräänlainen juurien tarkastelu on ollut myös äärettömän mielenkiintoista ja avartavaa. Se on tarjonnut loistavan perspektiivin ja vertailukohdan metallimusiikin nykyiseen, pahimmillaan naurettavat mittasuhteet saaneeseen suosioon. Toisaalta se, että hevistä on Suomessakin tullut merkittävä populaarikulttuurillinen ilmiö, on tavallaan myös oikeuttanut sitä koskevan tutkimuksen. Tilanne ei onneksi enää ole aivan samanlainen kuin 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolivälin tienoilla. Onkin syytä pitää mielessä, ettei hevi ollut kaikkien musiikkia saadessaan alkunsa, eikä sen sellaista pitäisi olla tänäänkään. Stone-yhtyeen sanoin:

Niin kauan kun mutsilta tulee kritiikkiä, olemme hyvillä jäljillä. Kun aikuiset tajuavat hommamme, olemme menneet metsään ja bändin voi lopettaa.²⁹¹

²⁹¹ Juho Juntunen, ”Stone – Ei pelkkää kiveä”, *Soundi* 4/88, 60–62.

LÄHTEET

I Alkuperäislähteet

Lehdistö

- Soundi 1980–1992
- Rumba 1984–1992
- Suosikki 1981–1992

II Tutkimuskirjallisuus

Aapola, Sinikka; Kaarninen, Mervi (toim.) (2003), *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Anttonen, Anneli; Sipilä, Jorma (2000), *Suomalaista sosiaalipolitiikkaa*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Bennett, Andy (2000), *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*. Lontoo: MacMillan Press LTD.

Blum, David (1993), *Musiikkijournalismi ja vallanvietti*. Suomentanut Lehtiranta, Erkki; Saalonen, Kristiina. Teoksessa Lehtiranta, Erkki; Saalonen, Kristiina (toim.), *Musiikkijournalismi – musiikin ja median kohtaamisia*. Helsinki: Kirjapaino G-print Oy.

Bruun, Seppo; Lindfors, Jukka; Luoto, Santtu; Salo, Markku (1998), *Jee Jee Jee – Suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WSOY Kirjapainoyksikkö.

Christe, Ian (2006), *Pedon meteli – Heavy metallin vanha ja uusi testamentti*. Suomentanut Nikula, Jone. Helsinki: WS Bookwell Oy.

Ehrnrooth, Jari (1988), *Hevirock ja hevarit: myytit, tyylit ja alakulttuuri – Tapaustutkimus hevareista Joensuun nuorisotaloyhteisöissä*. Joensuu: Joensuun yliopiston monistuskeskus.

Foucault, Michel (1969), *Tiedon arkeologia*. Suomentanut Tapani Kilpeläinen, 2005. Tampere: Vastapaino.

Frith, Simon (1988), *Rockin potku – Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Suomentanut Hannu Tolvanen, Jyväskylä: Vastapaino

Frith, Simon (2002), *Fragments of a Sociology of Rock Criticism*. Teoksessa Jones, Steve (2002)(toim.), *Pop Music and the Press*. Yhdysvallat, Philadelphia: Temple University Press.

Grönholm, Pertti (1998), *Diskursiivinen ehto ja käytäntö – Tekstuaalinen näkökulma ja tekstianalyysi marxilais-leniniläisen historiankirjoituksen tutkimuksessa*. Teoksessa Mäkikalli, Maija; Oinonen, Paavo (toim.), *Integraatio, identiteetti, etnisyyt – Tarkastelukulmia kulttuuriseen vuorovaikutukseen*. Turun yliopisto.

Hakala, Ville (2008), *Veljet Vietnamissa ja valkokankaalla. Vietnamin sodan mustat sotilaat neljässä 1980-luvun yhdysvaltalaisessa elokuvassa*. Yleisen historian pro gradu-tutkielma. Tampereen yliopisto.

Hall, Stuart (1992), *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Halme, Markku (2003), *Rumba – 20 vuotta rockin takahuoneessa*. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Heiskanen, Ilkka; Mitchell, Ritva (1985), *Lättähatuista punkkareihin. Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Helne, Tuula; Julkunen, Raija; Kajanoja, Jouko; Laitinen-Kuikka, Sini; Silvasti, Tiina; Simpura, Jussi (2003), *Sosiaalinen politiikka*. Juva: WS Bookwell Oy.

Holopainen, Piia (2004), *Muutoksia nuorisokuvassa – Suosikin käännöstävät kahden toimituksen aikana*. Käännöstieteen pro gradu-tutkielma. Tampereen yliopisto.

Huldt, Bo (1983), *Suuri maailmanhistoria osa 14. Ennen liennytyistä 1945–1965*. Belgia: Brepols.

Hurri, Merja (1993), *Musiikkijournalismi tutkimuskohteena*. Teoksessa Lehtiranta, Erkki; Saalonen, Kristiina (toim.), *Musiikkijournalismi – musiikin ja median kohtaamisia*. Helsinki: Kirjapaino G-print Oy.

Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi; Suoninen, Eero (2000), *Diskurssianalyysin aakkoset*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Jokinen, Kimmo; Saaristo, Kimmo (2006), *Suomalainen yhteiskunta*. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit Oy.

Jones, Steve (2002)(toim.), *Pop Music and the Press*. Yhdysvallat, Philadelphia: Temple University Press.

Jones, Steve; Featherly, Kevin (2002), *Re-Viewing Rock Writing: Narratives of Popular Music Criticism*. Teoksessa Jones, Steve (2002)(toim.), *Pop Music and the Press*. Yhdysvallat, Philadelphia: Temple University Press.

Kaskinen, Hannu (1989), *Rockin eliitti ja eliitin rock - rockin kulttuurikamppailu Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Kavanagh, Dennis (1987), *Thatcherism and British Politics. The End of Consensus?* Oxford University Press.

Kemppinen, Pertti (1998), *Nuoruuden taikaa – kurkistuksia nuorisokulttuureihin*. Vantaa: Printway Oy.

Kettunen, Pauli (2006), *Pohjoismainen hyvinvointivaltio yhteiskunnan käsittämisen historiana*. Teoksessa Saari, Juho (toim.), *Historiallinen käänne – Johdatus pitkän aikavälin historiantutkimukseen*. Tampere: Tammer-paino Oy.

Koiranen, Sirpa (1993), *Musiikkiarvostelijan kielenkäyttö kulttuuriarvojen heijastajana*. Teoksessa Lehtiranta, Erkki; Saalonen, Kristiina (toim.), *Musiikkijournalismi – musiikin ja median kohtaamisia*. Helsinki: Kirjapaino G-print Oy.

- Lehtiranta, Erkki (1993), *Musiikkijournalismin suuntaviivoja – Laaja kenttä ilman tarkkoja rajoja*. Teoksessa Lehtiranta, Erkki; Saalonen, Kristiina (toim.), *Musiikkijournalismi – musiikin ja median kohtaamisia*. Helsinki: Kirjapaino G-print Oy.
- Lindroos, Panu (2007), *There is something wrong in Britain – Televisiosarja Auf Wiedersehen, Pet:in antama kuva Britannian yhteiskunnasta vuosina 1979–1985*. Yleisen historian pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Lukkarinen, Ilpo (2009), *Raskaan rockin diskurssit – Hevi ja metalli suomalaisissa mediateksteissä*. Musiikkikasvatuksen lisensiaattitutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Meinander, Henrik (2006), *Suomen historia. Linjat, rakenteet, käännekohdat*. Porvoo: WS Bookwell Oy.
- Melasuo, Tuomo (2005), *Kylmä sota, liennytys ja kolmas maailma*. Teoksessa Zetterberg, Seppo (toim.), *Maailman historian pikkujättiläinen*. Porvoo: WS Bookwell Oy.
- Mudrian, Albert; Peel, John (2006), *Choosing Death. Deathmetallin ja grindcoren hämmentävä historia*. Suomentanut Salmenpohja, Ilkka. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Nikula, Jone (2002), *Rauta-aika*. Porvoo: WS Bookwell Oy.
- Nyman, Jake; Gronow, Pekka; Lindfors, Jukka (toim.)(2002), *Suomi soi 3 – Äänialloilta parrasvaloihin*. Hämeenlinna: Karisto Oy:n kirjapaino.
- Oesch, Pekka (1989), *Levyarvostelun tuolla puolen – neljä näkökulmaa rockkriittikkiin*. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Oksanen, Atte (2003), *Murheen laakso – Mies ja kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa*. Suomen kirjallisuuden pro gradu –tutkielma. Helsinki: Tasa-arvoasiain neuvottelukunta, Sosiaali- ja terveysministeriö.
- Patomäki, Heikki (2007), *Uusliberalismi Suomessa. Lyhyt historia ja tulevaisuuden vaihtoehdot*.

Vantaa: Dark Oy.

Rantanen, Miska (2005), *Love Records 1966 – 1979. Tarinat. Taiteilijat. Tuotanto*. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Spicer, Al (2006), *The Rough Guide to Punk*. Lontoo: Rough Guides Ltd.

Suoninen, Marja (2003), *Suomirock kansallisen kulttuurin asialla. Ruisrockin Eppu-jupakan yllättävä käänne*. Teoksessa: Saaristo, Kimmo (toim.), *Hyvää pahaa rock 'n' roll. Sosiologiaa kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Suonio, Antti (2006), *Punk massakulttuurin airueena? Sex Pistols ja punk.-rock suomalaisten arvojen peilinä tammikuussa 1978*. Historian pro gradu-tutkielma. Tampereen yliopisto.

Söderholm, Stig (1990), *Liskokuninkaan mytologia. Rituaali ja roksankarinkuolema: Jim Morrison-kultin etnografinen tulkinta*. Tampere: Mäntän Kirjapaino Oy,

Vihavainen, Timo (2003), *Hyvinvointi Suomi*. Teoksessa Zetterberg, Seppo (toim.), *Suomen historian pikkujättiläinen*. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Waksman, Steve (2009), *This Ain't the Summer Of Love – conflict and crossover in heavy metal and punk*. Yhdysvallat, Kalifornia: University of California Press.

Walser, Robert (1993), *Running With the Devil – Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Yhdysvallat, Hanover: University Press of New England

III Elektroninen aineisto

Tanja Vasama. *Helsingin Sanomien* artikkeli ”Thatcherin perintö jakaa Britanniaa”
<http://www.hs.fi/paivanlehti/ulkomaat/Thatcherin+perint%C3%B6+jakaa+Britanniaa/a1366084188713> [luettu 25.4.2013]

IV Muut lähteet

HS Teema 4/2012: 80-luku