



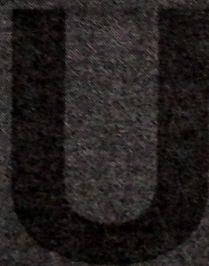
Oskar Tunderberg

Undergroundin speaktaakkeli
suomalainen underground 2010-luvulla

N:o 14630 PYHÄTUNTURI

© J. O. Mallander

Maisterintutkielma
Jyväskylän yliopisto
Yhteiskuntatieteiden
ja filosofian laitos
Filosofia/Kulttuuripolitiikka
Kevät 2021



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

| | |
|--|--|
| Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta | Laitos – Department Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos |
| Tekijä – Author Tunderberg, Oskar | |
| Työn nimi – Title Undergroundin speaktaakkeli: suomalainen underground 2010-luvulla | |
| Oppiaine – Subject Filosofia/Kulttuuripolitiikka | Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma |
| Aika – Month and year Toukokuu 2021 | Sivumäärä – Number of pages 173 |
| <p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Underground toimii kansantietoisuudessa voimakkaana symbolina: Tiettyinä käsityksinä valtavirran ulkopuolisesta tai sen varjossa toimivasta kulttuurista ja taiteesta, estetiikasta ja mausta sekä identiteetistä ja ideologiasta, mikä tulee esiin siinä, miten undergroundista puhutaan arkikielessä, kirjallisuudessa ja mediassa. Tämä synnyttää ja toisintaa tietynlaista myyttiä undergroundista, joka ylittää yksittäiset alakulttuurit, mutta jonka juuret on vahvasti vasemmistolaisiin arvoihin, kapitalismin- ja systeeminvastaisuuteen nojaavassa, taiteen avantgardistisessa tai politiikan vastakulttuurisessa liikehdinnässä.</p> <p>Tässä kuusivuotisessa tutkimuksessa olen kirjallisten ja media-aineistojen, laadullisten haastatteluiden sekä (auto)etnografisten havaintojen hermeneuttisessa vuoropuhelussa tuottanut, grounded theoryn menetelmin, 2010-luvun valossa uudistetun käsittehistoriallisen määrittelyn suomalaisesta underground-kulttuurista. Olen toisin sanoen 1900-luvun yhteiskunta- ja kulttuurikriitikkojen ajatuksia heijastellen, undergroundin hengessä, teoretisoinut filosofis-kulttuuripoliittisesti undergroundissa tapahtuneita muutoksia tuottamalla siitä taiteellis-tieteellisen rekonstruktion. Käsitökseni mukaan undergroundin eräänlaista abstrahoitumista ja fragmentoitumista myytiksi yhtenäisen, elävän ja tarkoituksenmukaisen toiminnan sijaan selittää nykyisen kapitalistisen talousjärjestelmän tuottaman kulttuurikapitalismin, tai speaktaakkeliyhteiskunnan, taipumus rekuperoida eli sulauttaa perinteisesti sitä vastustavina koetut alakulttuurit estetisoimalla ne merkitykseltään tyhjiksi, ja siten neutralisoimalla niiden vallankumouksellisen potentiaalin.</p> <p>Suhteessa valtavirtaan alati muuttuva underground onnistuu kuitenkin itsensä jatkuvan, ristiriitaisenakin näyttäytyvän uudelleenmäärittelyn kautta pakenemaan rekuperoitumista speaktaakkeliä siinä määrin, missä se onnistuu edelleen toteuttamaan alkuperäisen undergroundin kanssa jaettuja keinoja sekä tavoitteita, joista tärkeimpänä vallankumouksellisuuden kannalta koetaan sisällyksettömänä tai hengissäpysyttelemisen kuluttamisena koetusta arkielämästä vapauttava nauru. Eli kyse on hauskanpidon maksimointiin pyrkivästä luovuuden ja ilmaisun kannalta positiivisesti huolettomasta tai paineettomasta yhteisöllisestä tekemisestä, tarjoten 2010-luvun undergroundin kontekstissa aktivistisen kokemuksen sijaan eskapistisen kokemuksen, eli vastakulttuurin sijaan vaihtoehtokulttuuria. Tällaisen naurun kautta koetun, kokeelliseksikin luonnehdittavan leikkimielisyyden säilyttämiseen pyritään undergroundissa suhtautumaan sellaisella vakavuudella, ettei underground pääsisi vajoamaan ennakoitavissa tai mitattavissa olevaksi suoritukseksi, tullen näin osaksi speaktaakkelia.</p> <p>Undergroundissa nauru on siis symboli leikille – itsetarkoitukselliselle taiteelle – kapitalismista piittaamattomalle tekemiselle, jossa luovuus ja arvot asetetaan rahan ja maineen edelle. Nauru on paitsi samanhenkisten ihmisten kanssa todellisen minuutensa toteuttamisesta kumpuavaa iloa, myös onnellisuutta, joka kumpuaa oman utopiakäsityksen hetkittäisestäkin realisoitumisesta taiteen välityksellä. Undergroundissa nauru on portti henkilökohtaiseen vallankumoukseen, sisäiseen muutokseen, joka saa kipinän vierailusta vaihtoehtoiseen maailmaan.</p> | |
| <p>Asiasanat – Keywords suomalainen underground, underground, vastakulttuuri, vaihtoehtokulttuuri, alakulttuuri, marginaalikulttuuri, avantgarde, speaktaakkeli, rekuperaatio, situationistit, marx, kriittinen teoria, taide, taidefilosofia, filosofia, kulttuuripolitiikka, estetiikka, nauru, hauskanpito, leikki, yhteisö, skene, vallankumous, ideologia, identiteetti, aktivismi, eskapismi, kulttuurikapitalismi, antikapitalismi, neoliberalismi, luova luokka, myytti, symboli, utopia</p> | |
| Säilytyspaikka – Depository | |
| Muita tietoja – Additional information | |

J. O. Mallanderin kuvakollaasi ”Pyhätunturi” [nimiösivun taustalla] kuvattu teoksesta I. Pitkäranta (toim.), *Shh! Suomalainen underground* (2006, 151). Kansalliskirjaston Gallerian julkaisu 9. Helsinki: Kansalliskirjasto.:
Kuvakollaasia käytetty J. O. Mallanderin luvalla käymässämme viestinvaihdossa 28.10.2020. Käytöstä neuvoteltu myös Kansallisgallerian ja Kuvaston edustajien kanssa 26.10.–18.11.2020, teoksen alkuperäiskuvaajan sekä -julkaisuvuoden jäädessä tuntemattomaksi.

Kiitos Anton Kinnunen, Juho Vanhanen ja Sanna Klemetti haastatteluista, sekä nimeämättä jääneet esihaastateltavat ja keskustelukumppanit. Kiitos Miikka Pyykkönen ja Olli-Pekka Moisio ohjauksesta, kannustuksesta ja uskosta vuosien aikana. Kiitos myös Mikko Jakonen ja Sakarias Sokka hetkittäisestä ohjauksesta. Kiitos Paavo Kässi U-materiaaleista. Kiitos J. O. Mallander luvasta; Kisko-Seuran Jaana, Kansallisgallerian Lotta ja Kuvaston Kati avusta. Kiitos Samu ja muut Jyväskylän yliopiston filosofit seurasta *äffällä*, Ilokivellä ja *hevisaunassa*. Kiitos Hunnilauma, Ihme Kultti, Tomumaja, Jussi-Petteri, Ville, Mikko, Tuukka, Miikka, Jese, Joel, Sonja, Kia, Jussi-Pekka, Mira, Frida, loputkin ystävät, vanhemmat ja isovanhemmat tsempistä ja vinkeistä sekä ymmärryksestä vuosien aikana. Kiitos underground-toverit ympäri maailman.

Erityiskiitos Perttu Häkkisen Säätiölle 150 euron apurahasta tämän tutkielman toteuttamiseen.

Kiitos Perttu Häkkinen, että henkilökohtaisesti valoit minuun uskoa pitäytyä valitsemallani polulla – tämä tutkielma on omistettu sinulle.

*I may well be a wood and a night of dark trees,
yet whoever does not shrink from my darkness
will also find rose slopes under my cypresses.*

- Friedrich Nietzsche (2006, 83): *Thus Spoke Zarathustra*

UNDERGROUNDIN DISPOSITIO

| | |
|--|-----|
| PROLOGI..... | 5 |
| U nousee..... | 5 |
| Manifesteista manifestaatioon..... | 6 |
| Moneyfesteistä festivalisaatioon..... | 12 |
| Tapahtumahorisontti..... | 14 |
| Boutique..... | 16 |
| Rekuperatio..... | 19 |
| Kapitalismin kulttuuri..... | 22 |
| Kulttuurin kapitalismi..... | 40 |
| Synopsis..... | 47 |
| Juoni..... | 47 |
| Rooleissa..... | 49 |
| Ohjaus..... | 50 |
| Motiivit..... | 74 |
| | |
| ANALOGIA..... | 79 |
| Vallankumouksellinen menetelmä <i>eli miten Grounded Theory muutti maailmaa ja tutkielmaa</i> | 79 |
| Antiautoritääriset auktoriteetit..... | 82 |
| Menetelmällinen vallankumous..... | 89 |
| | |
| APOLOGIA..... | 114 |
| Undergroundin rekonstruktio..... | 116 |
| Aito UG..... | 119 |
| Glokaali Suomi..... | 120 |
| Henkilökohtainen vallankumous..... | 125 |
| Inklusio-Eksklusio ja <i>elitismi</i> | 125 |
| Yhteisö-Yksilö ja <i>individualismi</i> | 130 |
| Identiteetti ja yksilö <i>eli fetisismistä</i> | 132 |
| Ideologia ja estetiikka <i>eli naivismista</i> | 133 |
| Politiikka ja aktivismi <i>eli artivismista</i> | 139 |
| Luovat ja Rahan voimat..... | 148 |
| Paradoksaalinen pako alati tihenevästä elonkehästä <i>eli kuinka nauraa kuolemalle</i> | 152 |
| | |
| EPILOGI | 156 |
| | |
| Lähteet..... | 159 |

PROLOGI

U nousee

Äänestä anglosaksista apinaa, sillä rintamat ovat liekeissä. Oi Zen: Ken tietää ei puhu; ken puhuu ei tiedä! Viva Ivanhoe! Elvis kuristi rasvaletillään Iken. Meneekö meillä hyvin? Kun kuulen sanan kivääri, tartun kulttuuriini. Se on ROCK. Go Fidel Go! Go Urho Go! Rock iskee! Hautokaa munanne sähköksi. On aika ihmisen pojan nousta tunkiosta mielen jenkojen myötä ylösnousemuksen hillittömään hyökyaaltoon.

Tanssi, Rakkaus, Pano! Nämä ainekset ovat vapaat. Mykät miehet Mekongin! Elämä on runoutta. Me emme odota. Me tulemme: Hyvät, Pahat ja Rumat! Rock on aseemme taistelussa lamaantunutta valkonaamaa vastaan joka hikisin kämmenin läpsyttää veristä kirvestään maailman maaseudun yllä. Molok! sinä elät! Juokaamme elämän vettä, suusta suuhun, ystävät! Mitä me odotamme? Här har du ditt liv! Hoida hommasi! Ole hommasi! Kaikki on kaikkea! Ja katso, SATEET TULIVAT!

Oi kaikkivaltias Oksentaja, tule runouden polttavan sateen lailla linnunradan yksinäisen kaupustelijan kotiin. Räjäytä aivon sukkanauhat hirmumenein. VOODOO JOKA KOTIIN! KOTILIEDEN ON TUNNUSTETTAVA VILLIMIEHENSÄ! Palaako Suomi? Se on alkanut kutittaa, siitä on päästävä, tuumailee Dostojevski-vainaa: hän näytti meille idiootin, siksi kaikki on hassua, siksi emme sodi. Eteenpäin Kolumbus, kohti sisäistä Intiaa. Mene Tekel! Se Senegal och dö! Tämä on jumalainen näytelmä. Dante rokkaa, elämä on tuhlausta. Tule klosetista, sisko. Sika on mennyt. Asiaan! Viva Zapata! Viva Tauno Palo!

Rock on E Einsteinin yhtälössä! Rock on sateenkaari, sen kaikkalainen alku ja loppu, jatkuva Kleen viiva, peräpäästään räjähtänyt dada-pihvisydän. Mascara Käärme on nähty. Plastiikan hinkkaajat, jättäkää syöpä ja raskas teollisuus. Voltaire, kuka sinua kuulis! Rock on sukupolven kuva ihmisen pojan silmässä, korvassa lempeyden konepistooli. Takka takka takka! Hyvin pyyhkii. Koneet soivat mykkää Kamua, ei siitä meille, ei meistä. Eteenpäin kohti hylkyaukkoja, kohti irtoamisen viboja, kohti vapautettuja alueita sankarillisten vapautuksen WOW-WOW-pedaalien soitossa. Puolusta kamaraa jolla seisot. Sinä elät, beibi. Ole NYT!

Näillä sanoilla ”lähettilääksi” tekstiin merkitty runoilija Markku Into (1974) julisti suomalaisen undergroundin syntyä juuri 1970-luvulle tulleessa Turussa. Teksti tunnetaan suomalaisen rock-historian klassikon *Suomen Talvisota 1939-1940* -taideryhmittymän ainoaksi jääneen äänitejulkaisun *Underground-Rock* (1974) takakannesta. Suomalaiselle undergroundillekin sittemmin merkittäväksi muodostunut helsinkiläinen levy-yhtiö Love Records julkaisi kantaottavan albumin vuonna 1970. Salanimien varjolla muiden muassa M. A. Nummisen, Rauli ”Badding” Somerjoen, Jarkko Laineen¹ ja Markku Innon masinoima Suomen Talvisota 1939-1940

¹ Suomalaisen undergroundin uranuurtajanakin tunnettu Jarkko Laine määritteli undergroundin 1970 toimittamassaan ja suomentamassaan *Underground* -antologian esipuheessa (s. 12) seuraavasti: ”Underground on saanut poliittisen vastarintaliikkeen leiman. **Termi itsessään on hämärtynyt sekavaksi, jopa käsittämättömäksi** [korostus kirjoittajan]. Enemmän kuin koskaan on nyt pantava merkille sen intensiivinen, spontaani kansainvälisyys. Liikkeen jäsenet ovat solidaarisia: heillä on yhteiset ideat, toimintatavat, ajatusmallit, lehdistö ja sanasto. Pitkä tukka on heidän itsenäisyysjulistuksensa, popmusiikki heidän esperantonsa, ja heidän rauhanpiipussaan hehkuu hassislöntti. Sen päämääränä on tällä hetkellä ehkä jonkinlainen alkukommunismi, anarkia, alkukristillisuus. Se sanoutuu jyrkästi irti perinteellisen vasemmiston toimintatavoista, pitkäpiimäisistä puolueohjelmista ja vaalipuheista, vallansiirroksi muuttuneesta vallankumouksesta. On suuri ero raittiin, väkivaltaisen ja puritaanisen uuden vasemmiston (puhumattakaan pikkuporvarillisesta vanhasta vasemmistosta) ja nauravien, rakastavien ja hauskaa pitävien u- ihmisten välillä. Kuitenkin on huomattava uuden vasemmiston ja undergroundin perimmäisten päämäärien

loi kyseisen levyn lisäksi *Aamurusko*-monistelehdin, ”happeningeiksi” kutsuttujen performanssein, konsertein ja radio-ohjelmin (kuten *Maanalaista menoa*) kotimaisen pohjan Yhdysvalloissa² 1900-luvun puolivälissä beat(nik)-sukupolven nuorisokulttuurista syntyneelle ja sieltä psykedeelisisvengaavalla ’60-luvulla Suomeen rantautuneelle underground-taiteelle, jota vielä aikalaisten toimesta kutsuttiin myös ”U”:ksi. Undergroundille nähdäkseni leimallisen poikkitaiteellisuuden keinoin Suomen Talvisota kumosi perinteitä yhdistäessään rockiinsa ”[e]ri puolilta maailmaa³ tulevien hengenheimolaistensa tavoin – – elementtejä runoudesta, elokuvista, teatterista ja muista performanssitaiteista”, kuten Matti Komulainen ja Petri Leppänen selventävät sivulla 10, vuonna 2009 julkaistussa historiikissa *U:n aurinko nousi lännestä: Turun undergroundin historia*.

Komulaisen ja Leppäsen teoksen lisäksi tässä tutkielmassa yhtä keskeiseksi suomalaisen undergroundin historian ymmärtämisen kannalta muodostui Inkeri Pitkärannan vuonna 2006 toimittama kokoomateos *Shh! Suomalainen underground*. Juha Hämäläinen (2006, 26) kirjoittaa Pitkärannan teokseen kirjoittamassaan luvussa ”tee se itse” – vallattoman vastakulttuurin kapina, kuinka ”Marja Alaketola-Tuomisen mukaan kaikissa Maanalaista menoa -sarjan ohjelmissa amerikkalaiset vaikutteet olivat selvästi etualalla, kuten myös Aamurusko-lehdissä ja Underground Rock -äänilevylläkin. Turkulaisessa undergroundissa oli kuitenkin myös kansallisia, ellei suorastaan

samankaltaisuus. Ruskeaa riisiä aamiaiseksi haukkaava hipp, sian presidenttiehdokkaaksi nimennyt jippi, kiväärä kantava musta pantteri ja opintokirjansa polttava opiskelija jakavat saman vallankumouksen. Välineet eroavat.”

- 2 Yhdysvaltojen vastakulttuuriliikkeitään suosittelen tutustumaan Christopher Gairin (2007) teoksen *The American Counterculture* avulla.
- 3 Pekka Gronow (2006, 10) kirjoittaa Inkeri Pitkärannan toimittaman teoksen *Shh! Suomalainen underground* (2006) johdannossa, kuinka ”Euroopan underground levisi nopeasti – – mutta se sai eri maissa hyvinkin erilaisia muotoja. Jossakin se sai hyvinkin poliittisia piirteitä, kun taas pohjoismaissa poliittinen radikalismi kanavoitui tiukasti organisoiuihin liikkeisiin, joilla ei ollut undergroundista mitään hyvää sanottavaa – Ruotsissa maolaisuuteen, Suomessa taistolaisuuteen. On myös helppo todeta, ettei Suomessa koskaan ollut varsinaista underground-liikettä. Oli yksittäisiä taiteilijoita, jotka samaistuivat hyvinkin vahvasti uuteen aaltoon, ja sitten suuri määrä erilaisia ideoita, jotka vähitellen omaksuttiin laajemmalti.”

Marja Tuominen (2006, 43–44) avaa väitettä Markku Intoa lainaten (kursivoinnit), edellä mainitun Pitkärannan teoksen luvussa *Vielä kerran, pojat! Suomalaisen undergroundin suurmieshistoriaa retrospektiivisesti*: ”Into muistuttaa kirjeessään, että ryhmä oli erittäin pieni, vain hieman yli kymmenen ihmistä. Hänen mielestään on jopa syytä sanoa, ettei mitään todellista u-liikettä itse asiassa ollutkaan; oli vain muutamia taiteelliseen revolutioon uskovia tyyppejä. Sitä paitsi aktiviteettia kesti vain suhteellisen lyhyen aikaa. – – *Sitten tulivat liikemiehet, nuorisomuodit, tähtisilmäiset puoluepoliitikot, hajareisihuuhtajat, evp-kapinalliset ... ja yhtäkkiä kaikki olikin ohi. Tosin jälkijäritykset jatkuivat, kenellä lyhyempään, kenellä pitempään. Vuonna 1979 Into kirjoitti artikkelissaan Toimiessani maan alla: U-liike oli todella kaunis. Eräät helsinkiläiset veljet kuten Matti-Juhani Koponen ja Peter Widén, saivat kokea yhteiskunnan munalukkoa vankilassa. Syy: vaihtoehtoinen taide ja sen harrastaminen. Eräät veljet kuolivat aineisiin, toiset alkoholisoituivat ja löysivät rauhan Euroopan satama-altaista, suurin osa alistui ja lihoi, mutta eräät jatkoivat tolkutonta hengenviljelyä. Kaipaus ei kuihtunut.”*

Innon kanssa käydyin kirjeenvaihdon lisäksi Tuominen haastatteli M. A. Nummista syksyllä 1982, jolloin ”hän jakoi tuolloiset underground-veteraanit kolmeen kategoriaan: 1) Ne, jotka luopuvat ja kieltävät menneisyytensä kokonaan. 2) Ne, jotka nauttivat edelleen u:n merkisyyksistä mutta eivät itse uskalla tehdä enää mitään. 3) Se pieni joukko, joka edelleen tekee undergroundia aina kun voi. Tähän ryhmään Numminen kelpuutti itsensä, Markku Innon ja Peter Widénin.” (ibid.)

regionaalisia⁴ piirteitä. – – Jarkko Laineen mielestä ei ollut sattumaa, että underground syntyi juuri Turussa, koska 'meillä oli tavoitteena järkyttää porvaria, ja koska Turku ärsytti jo itsessään, me saimme siitä vain lisäarvoa.'”

Suomalaisen undergroundin elävä legenda M. A. Numminen valotti Tuomisen (2006, 45) lainaamana Suomen Talvisota -ryhmän toimittamassa *Underjorden – finns den?* -radio-ohjelmassa Matti-Juhani Koposen *International Organ* ja *Aamurusko* -lehtien paikallisia eroavaisuuksia: ”Suomen underground-kulttuuria edustaa kaksi ryhmää: The Sperm Helsingistä ja Suomen Talvisota, joka toimii Turussa. On myös joukko muita ryhmiä, joilla ei kuitenkaan tähän asti ole ollut kovin valtakunnallista merkitystä. The Sperm on ennen kaikkea toiminnallinen ryhmä. Se järjestää yllätyksiä mutta on myös merkittävä uuden teatterin ja musiikin tekijä. Suomen Talvisota 1939-1940 puolestaan on ennen muuta kirjallinen ryhmä, joka tosin tekee myös kabaree-tyylisiä teatteriesityksiä, rock-musiikkia ja Aamurusko-lehteä, joka ilmestyy joka toinen kuukausi.”

Huomionarvoista tämän tutkielmankin keskeisten väitteiden kannalta on, ettei suomalainen underground-journalismi ollut ”mitenkään systemaattista kuten Yhdysvalloissa eikä Nummisen mielestä syntynyt varsinaisesti mistään tarpeesta, 'ei mitenkään tiedotusmielessä', vaan omasta **tekemisen riemusta**: 'Lehtiä oli hauska jakaa ja myydä. **Hauska hätkähdyttää.**' Joskus lukijatkin onnistuivat hätkähdyttämään lehden tekijöitä: eräs innokas tilaaja, keski-ikäinen insinööri, kertoi lukevansa keinutuolissa istuen kaikki *Aamurusko* ja *Suomen Talvisota* -lehden numerot ääneen vanhalle äidilleen.” Huomionarvoista on myös, että ”Suomen Talvisodan anarkismi – jos se nyt edes oli sitä – oli ennen muuta **mielen anarkismia**⁵. Aivojen vapautusrintama lähti siitä, että kun mikrokosmoksen galaksit ensin räjähtelevät, sortuvat ennen pitkää myös Systemin muurit.”⁶ (Mts. 45, 48, korostukset kirjoittajan.)

Yhdysvaltalaisenkin underground-taiteen juuret olivat kuitenkin väittäakseni eurooppalaista perää

4 Näin voidaan tutkimukseni perusteella sanoa myös 2010-luvun undergroundista. Suomi, kuten sen undergroundikaan ei luonnollisesti ole homogeeninen monokulttuuri, vaan myös Suomen maantieteellisten rajojen sisällä esimerkiksi tietyt alakulttuurit saa paikkakuntien näköiset muotonsa, joissa saatetaan korostaa erilaisia paikallisia tapoja tai arvoja. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii Ylen tuottama ”suomirapin ja hiphop-kulttuurin kaupunkeihin” sukeltava dokumenttisarja *Mistä tuut?* (2021). Myös Sanna Klemetti vahvistaa havainnon vuoden 2020 lopulla omien yhtyeidensä kiertueiden pohjalta, haastattellessani häntä tähän tutkielmaan: ”Eri paikoissa on vähä erilainen meininki.”

5 Mielen anarkismin teema on verrattavissa tutkielmassani keskeiseksi muodostuneen *henkilökohtaisen vallankumouksen* käsitteeseen, jota avaan läpi tutkielman.

6 Tuomisen (2006, 48) lainaus jatkuu tässä tutkielmassa erittäin keskeiseksi muodostuneen ja myöhemmin tarkemmin esittelemäni Helena Sederholmin väitöskirjan nimenkin (*Intellekuaalista terrorismia*) kannalta mielenkiintoisesti: ”*Maanalaista menoa* -radio-ohjelmassa Jarkko Laineen äänellä puhuvaa pomminheittäjä Armas Vatasta haastatteleva Markku Into vetoaa terroristiin: 'Räjäyttäisit nyt jo tietoisuutesi ennen kuin toisten pappiloita!'”

olevassa runouden ja avantgardistien perinnössä, pamfleteissa ja manifesteissa, jotka Yhdysvaltalaisen beat-kirjallisuuden lisäksi (ja sen kautta) antoivat undergroundille sen alkuaikoina vahvasti kirjallisen luonteen⁷, sekoittuen Yhdysvalloissa 1900-luvun alkupuoliskolla virinneeseen populaarikulttuuriin.⁸ Siis alussa, ennen musiikkia ja tempauksia, oli sana. Sanan merkitystä undergroundin kirjalliselle historialle alleviivaa nähdäkseni erinomaisen hyvin siihen oleellisesti alusta asti kuuluneet pienlehdet eli *zinet* ja niihin kytkeytyvä kulttuuri, jota yhdysvaltalainen Stephen Duncombe on tutkinut laajemmin nimenomaan vaihtoehtokulttuurin politiikan kautta.

7 M. A. Numminen onkin sanonut: “Undergroundissa oli aina kirjallinen pohjavire vaikka se olisi ollut lahnan perkaamista ja perkeiden heittämistä yleisön päälle (Suominen 2006, 93–94).

Pitkärannan teoksen johdannossa Gronow kirjoittaa myös, kuinka kulttuuri muuttuu ja leviää aalloissa. Gronow vertaa 1880-luvun ranskalaisia dekadenttikirjailijoita Paul Verlainea ja Arthur Rimbaudia 1960-luvun underground-kirjailijoihin. Dekadenttikirjailijoiden yhteydestä underground-elokuvan syntyyn suosittelinkin tutustumaan Kippolan (2006) kirja-artikkelissa “kun filmi vapautti energiaa”. Kuitenkin Gronowin mukaan ”Underground-liike syntyi Yhdysvalloissa 1960-luvulla hyvin selkeästi historiallisista syistä, joista tärkein oli Vietnamin sota. Se veti suuren osan nuorisoa vastarintaan vallitsevia oloja vastaan ja synnytti oman alakulttuurinsa, joka ruokki uutta kulttuuria. – – mutta Yhdysvalloissakaan underground ei ollut mikään selkeästi rajattu ilmiö. Jos uusia vaikutteita torjuva lehdistö suorastaan synnytti kilpailevan vastavoiman, musiikissa nuoria koskiskeleva äänilevyteollisuus taas syleili uuden aallon kuoliaaksi. Underground-tuottajille ei jäänyt muuta markkinarakoa kuin konserteista tehdyt piraattiaänitykset.” (2006, 10.)

Undergroundin juurien kirjallista luonnetta kuvastaa myös em. liikkeen synnyttämä underground-sanomalehti (“underground press”) ja underground-sarjakuva (“the comic conspiracy”), joiden rantautumisesta Suomeen voi lukea lisää myös Komulaisen ja Leppäsen (2009, 38–55) teoksen alaluvusta *Maanalainen lehdistö*. Heidän mukaan: ”Suomalaisen ja erityisesti turkulaisen underground-liikkeen taustat ovat hyvin pitkälti Yhdysvaltojen 1950-luvun beat-kirjallisuudessa, 1960-luvun lopun opiskelijaradikalismista nousseesta jippiliikkeessä ja rockmusiikissa sekä saman aikakauden underground-lehdistössä, -runoudessa ja -sarjakuvassa. Turkulaiset tekijät Laineesta ja Markku Innosta lähtien ovat tunnustaneet amerikkalaisten esikuvien vaikutukset, joista myös suomalainen U-liike sai virikkeet systeemin vastustamiseen kulttuurin keinoin siihen aikaan 'pystyyn kuolleessa' Suomessa.” Maailmalla “[u]nderground-lehdet muuttivat käsityksiä tiedonvälityksestä niin sisällöllisesti kuin ulkoisesti.” (Mts. 9–10, 42.)

8 Kyse onkin nähdäkseni eräänlaisesta korkea- ja populaarikulttuurin kirjallisesta yhteentörmäyksestä, näiden tunnistamatta toisiaan. Underground-kulttuurin asemaa korkea- ja populaarikulttuurin ulkopuolella (tai välissä kuten esitän) sekä siitä seuraavaa eräänlaista taiteellista koskemattomuutta osuvasti kuvastaakin Juuso Pason (2015, 10) analyysi zineistä (pienlehdistä), pro gradu -tutkielmassaan *Jee, suuri pulunhuijaus – Suomalaiset punk- ja underground-pienlehdet ja niiden kulttuurinen tyyli vuosina 1967-1982*: ”Pienlehtiä ei voi ongelmattomasti tulkita viihteelliseksi populaarikulttuuriksi, mutta ne eivät myöskään edusta vakavaa korkeakulttuuria. Esteettisinä objekteina ne asettuvat tämän jaottelun ulkopuolelle. Dick Hebdige toteaa punk-tyylin merkityksiä analysoivan teoksensa *Subculture* (1979) yhdeksännessä luvussa 'O.K., it's Culture, but is it Art?', että monet populaarikulttuurin tutkijat päätyvät väittämään heidän tutkimansa kulttuurin olevan hyvinkin korkeataiteen veroista. Hebdigen mukaan populaarikulttuurin tuotteiden käsittäminen taiteena johtaa kuitenkin hyvin konservatiiviseen tulkintaan niiden estetiikasta. Alakulttuurityylit eivät ole taidetta "ajattomina esineinä, joita arvioidaan perinteisen estetiikan järkähtämättömällä perustalla, vaan 'omimisina', 'varkauksina', subversiivisina muunnelmina, *liikkeenä*.”

Nähdäkseni underground-kulttuuri, pienlehdet mukaanlukien, ei voi kuitenkaan olla täysin populaari- tai korkeakulttuurin ulkopuolella. Ottamatta kantaa pienlehtiin esteettisinä objekteina (tai väittämättä undergroundin olevan ”korkeataiteen veroista”), on niiden todettava olevan laveammin määritellysti kulttuurisina objekteina (taiteellisen ilmaisun historiassa) hyvinkin sidottuja sekä populaari- että korkeakulttuuriin, kuten tutkielman seuraava luku Manifesteista moneyfestaatioon osoittaa, vaikei underground-taidetta aina arvioitaisikaan perinteisen taidekäsitteiden. Tutkielmani osoittaa myös, ettei underground-kulttuurikaan ole välttämättä 2020-luvulle tullessa esimerkiksi perinteisten instituutioiden huomion tai kritiikin tavoittamattomissa.

Huomionarvoista asian yhteydessä on myös, kuinka edellisessä alaviitteessä mainittu Pekka Gronow näkee, ”että undergroundilla oli ainakin kaksi pysyvää vaikutusta. Ensinnäkin underground rikkoi systemaattisesti matalan ja korkean kulttuurin rajoja ja yhdisti häpeämättömästi aineksia molemmista. 1960-luvulla tämä oli uutta, tänään se

Nähdäkseni juuri zinejen avulla on mahdollista ymmärtää undergroundia, sen eklektisyyttä ja epäortodoksisia toimintatapoja, mikäli asiaan ei liity suoraa kokemusta, joten olen sen vuoksi halunnut valottaa undergroundin historiaa juuri niiden kautta. Vaikka internet on laajalti korvannut zinejen tehtävän tiedonvälittäjänä sekä ihmisten yhteen tuojana (myös zinejen toimiessa paljolti netissä nykyään), on zineillä edelleen merkittävä rooli suomalaisessakin undergroundissa, jonka voidaan sanoa saaneen alkunsa juuri pienlehdistä.⁹ Zinet ovat nähdäkseni eräänlainen underground-aikakapseli internettiä edeltäneiltä vuosikymmeniltä, mitä kuvastaa vaikkapa Suomen ensimmäisenäkin pidetyn black metal -yhtye Beheritin perustajajäsenen Marko ”Nuclear Holocausto Vengeance” Laihon muistelo Tero Ikäheimon (2016, 17–18) teoksessa *Pirunkehto – Suomalaisen black metallin tarina*: ”90-luvun alussa kaikki halusivat tehdä fanzinen. Silloin parhaimpina päivinä tuli vastattua kymmeneen haastatteluun. Se oli vähän sellasta massahommaa. Silloin varsinkaan ei hirveästi kiinnostanut, että miten profiloituu [undergroundissa]. Jossain muutossa heivasin kaikki vanhat zinet keräykseen. – – 80- ja 90-lukujen taitteen underground oli pieni mutta tiivis.” Mainittakoon myös, että zinejen rinnalla sekä niihin limittyen kulkee nähdäkseni rikas suomalaisen underground-sarjakuvan perintö, jota en kuitenkaan tutkimuskohteen rajaamisen vuoksi ole kyennyt mainintaa laajemmin sisällyttämään tähän tutkielmaan.

alkaa olla jo normi.” Eikä Gronow jätä undergroundin ansioita tähän: ”Toiseksi underground julisti iloisesti omakustantamisen ideologiaa. – – Ja tietenkin undergroundin parhaiten menestynyt jälkeläinen on internet.” (2006, 10.)

9 Markku Into on kirjoittanut Marja Tuomiselle 1.2.1983 päivätyssä kirjeessään ulkomaisten lehtien vaikutuksesta suomalaisen undergroundin lähtölaukaukseen: ”Siis lehtien rajujen vibojen kautta pidimme itsestäänselvyytenä alkaa tehdä omaa lehteä.” (Tuominen, 2006, 40.)

Untsun eli Markku Innon kirjeen kautta Tuominen saa vivahteikkaan näkökulman ”suomalaisen undergroundin kulttuurihistoriasta ja undergroundista suomalaisessa kulttuurihistoriassa. Yhteydet modernistiseen ja avantgardistiseen lyriikkaan ovat vahvat; Untsun mielestä Jarkko Laineen ensikokoelma *Muovinen Buddha* 'oli ja on hyvä aikansa kuvastin'. Niin esteettisiä kuin poliittisia vaikutteita ahmitaan sekä Keski-Euroopasta että Yhdysvalloista. Toimintaryhmät ovat kooltaan pieniä. Ne syntyvät ja toimivat spontaanisti ja kokoavat yhteen monien eri taiteenalojen harjoittajia. Yhdessä tekeminen tarkoittaa musiikkia, improvisoivaa teatteria, happeningeja, lehdentekoa, sarjakuvaa, sekoilua... Lehdet tehdään vahvasti amerikkalaisen undergroundin vaikutuksen alaisena. Maailman tapahtumat synnyttävät eskatologisia näköaloja, joihin reagoidaan hedonistisella paatoksella: maailmanloppu on varmuudella tulossa, ja kaiuttimissa pauhaa *My Generation*. Ryhmät muodostavat 'maanalaisia verkostoja' yksittäisten henkilösuhteiden välityksellä mutta eivät järjestäydy liikkeeksi. Myötämielisyys vasemmistoa kohtaan riittää sympatiaan mutta ei sitoutumiseen.” (Mts. 42–44.)

Manifesteista manifestaatioon



Kuva 1: Kollaasi Minneapolis Underground -zineistä
(Chris Ryding 2013)

Eräs maailmanlaajuisesti, mutta erityisesti Yhdysvalloissa, tunnetuimmista underground-kulttuurin muodoista on siis zine-kulttuuri. Zinet (lausutaan ”zeen” kuten englanninkielisessä sanassa magazine) ovat ei-kaupallisia, yleensä amatöörikirjoittajien, mutta käytännössä kenen tahansa yksilön tai kollektiivin tuottamia uutiskirjettä muistuttavia erityisjulkaisuja, monistelehtiä, joiden levikki on pientä ja aiheet suppeita. Ne ovat käsin tavallisia materiaaleja ja teknologiaa hyödyntäen koottuja paperijulkaisuja, joille ominaista on punk-estetiikasta tuttu leikkaa-liimaa-asettelu, juuri ja juuri luettavissa oleva kirjasin sekä epätasainen reproduktio. Myös ammattimaisesti sanomalehtipaperille painettuja sekä suurempaa levikkiä tavoittavia zinejä on olemassa, kuten New Yorkin yliopistossa media- ja kulttuuritutkimuksen professorina toimiva Stephen Duncombe kertoo nähdäkseni laajimmassa tähän asti tehdyssä zine-kulttuuria tutkivassa teoksessa *Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture* (2008, 14).

Duncombe (Mts. 11, 19) painottaa zinejen olevan tuorein lisäys hylkiöille¹⁰ tarkoitetun median

¹⁰ Duncomben käyttämälle englanninkieliselle sanalla *misbegotten* ei tietääkseni ole olemassa suomenkielistä käännöstä, joten olen tässä yhteydessä käyttänyt mielestäni parhaiten vastaavaa sanaa ”hylkiö”. Cambridge Dictionaryn (2021) mukaan *misbegotten* tarkoittaa ”huonosti suunniteltua” (“badly or stupidly planned or designed”) tai jotain, mikä ”ei ansaitse arvostusta” (“not deserving to be respected or thought valuable”). Merriam-Websterin (2021) online-sanakirjassa sana on määritelty ”laittomasti siitettyä” (“unlawfully conceived :

pitkässä linjassa. Tämän linjan perinteet ulottuvat 1700–1800 lukujen radikaaleihin pamfletisteihin, kuten Thomas Paineen, yhteen Yhdysvaltain perustajaisistä. Varsinaisten zinejen alku voidaan kuitenkin ajoittaa 1930-luvun Yhdysvaltoihin, jolloin tieteisfiktion (science fiction) eli scifin fanit alkoivat tuottamaan ”fanzineksi” kutsumiaan lehtisiä tarkoituksenaan pitää yhteyttä fanien ja klubien välillä sekä jakaakseen scifi-tarinoita ja kriittisiä kommentaareja. 1960-luvulle tultaessa zinejen sisältö oli alkanut koostumaan jo muustakin kuin tieteisfiktiosta, jolloin zinestä tulikin ajan vastakulttuurin ja siihen liittyneen underground-lehdistön yksi keskeisistä tiedonjaon välineistä. Zineille ominainen tapa käsitellä vaihtoehtoisia elämäntyylyjä iskostui hippisukupolven myötä zine-kulttuurin keskiöön. Epäilemättä Haight-Ashburyn lukuisilla itsenäisillä ja vapailla toimittajilla oli vaikutusta asiaan. Nähdäkseni tätä voidaankin kutsua nykyisen zine-kulttuurin ensimmäiseksi vaiheeksi. Amerikkalaisen vastakulttuurin inspiroimana myös Suomessa alkoi ilmestyä ensimmäisiä zinejä, joista yksi tunnetuin on jo aiemmin mainittu Suomen Talvisodan piirissä syntynyt Aamurusko-lehti.



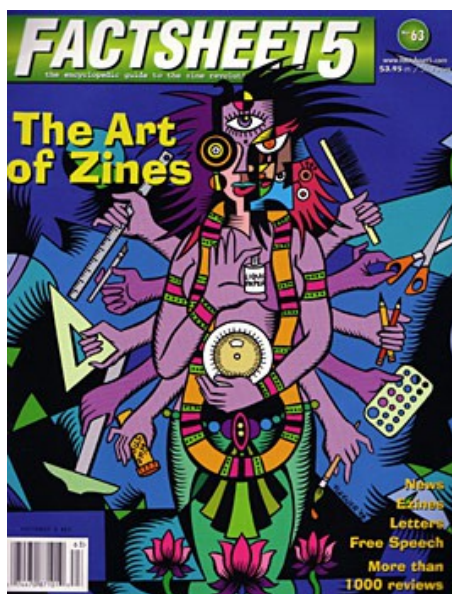
Kuva 2: Aamurusko-lehden ensimmäinen numero¹¹
(1968, digitoija Oranssi ry)

1970-luvun puolivälissä nykyisen zine-kulttuurin toinen merkittävä vaihe alkoi, kun valtavirran musiikkilehdistön sivuuttamat ja sitä kritisoineet punk rock -fanit alkoivat painamaan musiikkiaan

illegitimate”) tai ”sopimatonta alkuperää” (“having a disreputable or improper origin : ill-conceived”) tarkoittavaksi.

11 Ann-Christin Antell kirjoittaa vuoden 2011 heinäkuussa Vaskin musiikkikirjastojen Musasto -blogissa Turun undergroundista ja siitä, etteivät kirjapainot suostuneet painamaan Aamuruskoa, joten sitä kopioitiin muutaman sadan kappaleen painoksina. Jarkko Laine on myöhemmin todennut, että Aamuruskon legendaarinen maine perustui suurelta osalta siihen, että juuri kukaan ei ollut onnistunut sitä näkemään. (Antell, 2011.)

ja skeneään käsitteleviä fanzinejä. 1980-luvun alussa zine-maailman eri virtaukset alkoivat sekoittua, kun muiden kulttuuristen genrejen fanien ja narkästyneiden omakustantajien pienemmät julkaisut sekä '60–'70-lukujen painetun poliittisen toisinajattelun jäännökset tuotiin yhteen listausten ja arvostelujen kautta verkostozineissä (network zines). Tällaisista verkostozineistä *Factsheet Five* (Kuva 3) oli yksi aikansa tärkeimmistä ja sisällöllisimmistä underground-kulttuurin zine-maailmaa yhteentuoivista julkaisuista. Tällöin sana ”fan” tippui pois zinestä, varsinainen kulttuuri syntyi ja eri julkaisujen määrä kasvoi huomattavasti samalla kun alettiin kulkea kohti internetin tuloa. (Duncombe 2008, 11.)



Kuva 3: Factsheet Five #63
(Mary Fleener 1998)

Zine-kulttuurin ytimessä lepää undergroundin ”tavamerkki” *DIY*¹² eli *tee-se-itse*¹³ (*do-it-yourself*)

- 12 *DIY*:n historiaa ja suosion kasvua 2000-luvulle tultaessa miltei 400 sivun verran ruotii bristolilaisen tutkijan, entisen zine-tekijän ja levy-yhtiön perustajan Amy Spencerin (2015) vuonna 2005 julkaistu ja 2008 uudistettu teos *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*.
- 13 Suomessa *DIY* on viety niin pitkälle, että se on joissain tapauksissa ulotettu koko elämään ja luonut siten kokonaan uuden elämänfilosofian sekä taiteenlajin: *ITE-taiteen*, joka usein painottuu kuvataiteisiin ja on luultavimmin siksi jossain määrin eriytyneen estetiikankin sävyttämä.

Wikipedian mukaan: ”*ITE-taide* (lyhenne *ITE*, itse tehty elämä) on Suomessa tehtyä kouluttamattomien taiteilijoiden arjen ympäristöissä syntyvää taidetta. *Outsider-taide* on laajempi, kansainvälinen käsite, jolla tarkoitetaan taidemaailman käytäntöjen ulkopuolisuutta. Näitä käytäntöjä ovat esimerkiksi taidekoulutus, galleriamaailma ja apurahajärjestelmä.

ITE-taiteilijat ovat itseoppineita. Heillä ei ole koulutusta taiteen tekemiseen eivätkä he myöskään pidä ammattitaiteilijoita esikuvinaan tai tarvitse ohjausta ja harrastuspiirin tukea taiteen tekemisessä.

ITE-taide on nykykansantaidetta, joka eroaa kansantaidesta sanoutumalla irti perinteisen kansantaitteen kollektiivisesta luonteesta, sekä perinnesidonnaisuudesta. *ITE-taide* korvaa ne yksilöllisellä taiteilijuudella ja omaperäisellä luovuudella. Perinteisen kansantaitteen edustaessa esteettisesti korkeatasoista käsityötä *ITE-taide* on

-periaate, jota Duncombe nimittää zine-maailman ensisijaiseksi toimintaohjeksi. Vaikka tutkielmani ei pääasiallisesti käsittele zinejä, on niihin liittyvän kulttuurin huomioiminen perin oleellista undergroundin ymmärtämiselle, sillä ne ovat nähdäkseni laajin ja monimuotoisin undergroundista lähtöisin oleva ja sitä käsittelevä kirjoitetun sisällön muoto. Kuten Duncombe (2008, 8) suomentamanani osuvasti toteaa: ”Zinet puhuvat underground-kulttuurille ja sen puolesta.” Se, mikä Duncomben mukaan erottaa zine-tekijät muista jaetun kulttuurin ääreen yhteen kerääntyvistä yksilöryhmistä on heidän poliittinen itsetietoisuutensa. Pohdittaessa tutkimukseni kysymyksenasettelun mukaisesti undergroundin poliittisuutta ja tarkastelua vaihtoehtoisuuden sekä vastakulttuurisuuden välillä tämä on tärkeä huomio, sillä vaikka useat zine-tekijät Duncomben mukaan pitävät tekemisiään *vaihtoehtona*, kirjoittavat monet avoimesti siitä myös iskuna kaupallista kulttuuria ja kulutuskapitalismia *vastaan*. (Mts. 14.)

2010-luvulle tultaessa zinejä on lähestulkoon mistä tahansa aiheesta, mutta dadaismin¹⁴ vaikutuksesta myös täysin ilman aiheita tai edes järkeviä sanoja. Ne voivat käsitellä scifiä, punkkia, kasiraitanauhureita, lopetettuja Missourin autotallibändejä, seksuaalivähemmistöjen turvaseksiä, nuorisorikollisuutta, 1800-luvun sanomalehtiartikkeleiden uudelleenjulkaisuja, nykyaikaisen kulutuskulttuurin satirisointia, yksityisen henkilön julkisia päiväkirjoja, vanhainkodissa työskentelevän zine-tekijän vanhuksilta kuulemiaan horinoita, lääkkeiden väärinkäyttökokemuksia, siis miltei mitä tahansa, mitä ihminen voikaan kuvitella. (Duncombe 2008, 12–13.)

kätevyyteen ja kekseliäisyyteen perustuvaa kansanomaista kuvataidetta.

Nimitys ITE tulee Veli Granön suomalaisen outsider-taiteen kartoitushankkeelleen vuonna 1999 antamasta nimestä itse tehty elämä. Lyhennelmän ITE keksi MSL:n kulttuurituottaja Raija Kallionen.” (Wikipedia 2020, s.v. ITE-taide)

14 Dadaismi eli dada on 1910–1920-luvuilla aktiivisimmillaan ollut eurooppalaisten ja amerikkalaisten taiteilijoiden kapinaliike, joka maailmansodan ajan Euroopassa sai alkunsa Sveitsin Zürichissä järjestetyistä sotaa paenneiden taiteilijoiden järjestämistä iltamista. Dadaistien tarkoituksena oli muodoltaan käsittämättömiksi hajonneilla taideteoksilla, kuten improvisaatioesityksillä, metelimusikilla, löydettyjen esineiden taideteokseksi julistamisella (eli 'ready made' -teoksilla) ja mitään tarkoittamattomia sanoja hyödyntävillä absurdeilla runoilla ja lauluilla ärsyttää ihmisiä tahallaan. He vastustivat tempauksillaan porvarillisia arvoja ja estetiikkaa, moraalisääntöjä, sekä annettuja ja vakiintuneita normeja, tavoitteenaan korvata esteettisen palvonnan kohteena ollut taide merkitystä vailla olevalla antitaiteella. Taiteenvastainen pyrkimys kuitenkin jokseenkin epäonnistui, sillä taiteen piiri omaksui dadan kokeilut, minkä seurauksena dadaismi vaikutti ”voimakkaasti koko 1900-luvun taiteen kehitykseen”. (Antti Vallius 2010.)



Kuva 4: Erilaisia zinejä

(Linebaugh Public Library, vuosi ei ole kirjoittajan tiedossa)

Duncombe on teoksessaan luokitellut zinet kaiken kaikkiaan seuraavanlaisiin kategorioihin (suom. kirj.): fanzinet, tieteisfiktio, musiikki-zinet, urheilu-zinet, televisio- ja filmi-zinet, jne-kategoria (kodin irtaimiston, massaliikennejärjestelmien, lautapeli- jne. ihailijat), poliittiset zinet¹⁵, henkilökohtaiset (personal) zinet eli *perzinet*, skene-zinet, verkosto-zinet, vaihtoehtokulttuuri-zinet, uskonnolliset zinet ja ammatilliset zinet. Valtavirran niche-markkinoille tähtäävistä aikakauslehdistä zinet eroavat sillä, etteivät ne noudata markkinointisuunnitelmia tai tavoittele voittoa, vaan pyrkivät pääsemään omilleen tai tekemään suoranaista tappiota. Duncomben mukaan koko ajatus zinellä hyötymisestä taloudellisesti toimii anatemana undergroundille, tuoden mukanaan syytteet ”itsensä myymisestä” (*selling out*). (Mts. 15–16.)

Zinet voivat olla lähempänä kirjallista tai kuvallista taideteosta, tai sisältää hyvinkin asiapitoista tekstiä. Duncomben mukaan koherenssia tähän ekletismiin tuo yksi yhteinen tekijä: zine-tekijöiden kiehtoutuneisuus marginaaleihin. Samainen tekijä on nähdäkseni koko underground-kulttuuria alleviivaava. Vaikka zine-maailma operoikin yhteiskunnan laitamilla, sen huolenaiheet ovat yhteisiä meille kaikille: Miten tulla kohdelluksi individuaalina, miten rakentaa tukea antava yhteisö, miten elää merkityksellistä elämää ja miten luoda jotain mikä on omaa? (Mts. 19.)

¹⁵ Duncombe (2008, 15–16) jakaa poliittiset zinet Poliittisiin isolla P:llä eli ismit ym. ”identiteettikategoriat” sekä poliittisiin pienellä p:llä, jotka eivät identifioitu eksplisiittisesti traditionaalisiin kategorioihin, mutta niiden keskiössä on poliittinen/kulttuurinen kritiikki.

Zinet siis tulkintani mukaan toimivat usein äänenä yksilölle tai ihmisryhmälle, jolla ei muuten sellaista olisi, koska valtakulttuurissa ei yksinkertaisesti anneta painoarvoa niille asioille ja arvoille, joista zine-tekijät useimmiten ovat kiinnostuneita. Tällaisia asioita saattavat olla esimerkiksi epäsuositut musiikki- ja kirjallisuusmaut, transgressiiviset ajatukset seksuaalisuudesta, epätavalliset taiteelliset herkkyydet tai vaikka tiukasti status quon ulkopuolelle rajautuva, Duncomben mukaan useimmiten vasemmistolainen politiikka. Zine-tekijöitä olisikin Duncomben mukaan ennen kutsuttu boheemeiksi siitä huolimatta, että he olisivat voineet vierastaa sitä. Heidä ei määritä niinkään se, keitä he ovat, vaan ennemminkin se, mihin he uskovat. Heidän mielestään painetun sanan ei tulisi riippua konventionaalisten makujen ja valintojen oikuista, jonka vuoksi zineissä arvostetaan mahdollisimman vapaata ja vilpittöntä itseilmaisua. Tarkoituksena on tuoda esiin tekijän ääni sellaisenaan. (Mts. 12–13.)

Duncombe taustoittaa väitelleensä vuosia ”steriilissä akateemisessa ja poliittisessa vasemmistossa”, jossa kulttuuri usein sivuutettiin irrelevanttina ”oikealle kamppailulle”. Hän kertoo yllättyneensä siitä, miten zinet hänen silmissään vaikuttavat muodostavan todellisen vastarinnan kulttuurin (a true culture of resistance). Kirjoista lainaamisen ja tarkkojen viittausten sijaan toiminta on Duncomben sanoin luonnollista, kansankielistä radikalismia, alkuperäistä utopismia. Tällainen ennen työväenluokasta, nykyään usein ns. alemmista sosiaaliluokista, kumpuava vastahegemoninen ajattelu nähdäkseni löysi populaarikulttuurisen verkostoitumis- sekä ilmaisukanavansa zine-kulttuurista, erityisesti ennen internetin tuloa. Varovasti Duncomben ”luonnolliseen” toimintaan viitaten, underground voidaan tulkintani mukaan ainakin joiltain osin katsoa gramscilaisittain¹⁶ ”organisten intellektuellien” toiminnaksi. Duncombe näkee zineissä uusia mahdollisuuksia – vihaisesta idealismista kumpuavan luovuuden ja kommunikaation uuden muodon. Tällä marginaaliin jäävällä mutta eloisan kulttuurin puolesta puhuvalla tiedotusvälineellä ”progressiivisen politiikan väsyneeseen skriptiin” saadaan Duncomben mukaan uutta merkitystä ja mielenvirikettä uudelle sukupolvelle. Duncombe painottaa zinejen olleen menestys Yhdysvalloissa, sillä vaikka koko 1980-luvun ajan vasemmiston voima politiikassa mureni, samaan aikaan zinet ja underground-kulttuuri kasvoivat syvästi resonoiden tyytymättömien nuorten sydämissä. (Mts. 8.)

16 Antonio Gramsci (1971) teki Italian fasistivallan vangitsemana vuosina 1929–1935 muistiinpanoihinsa kuuluisan jaottelun orgaanisiin ja traditionaalisiin intellektuelleihin. Traditionaalisilla tarkoitetaan instituutioihin sidotun hegemonian sisältä käsin toimivia, sekä laajemmin järjen ja totuuden käsitteisiin vetoavia intellektuelleja, kun taas orgaanisilla tarkoitetaan sosiaalista murrosta kriittisin perspektiivein havittelevia, sekä usein tiettyyn sosiaaliluokkaan vetoavia intellektuelleja.

Moneyfesteistä festivalisaatioon

Palataan suomalaiseen undergroundiin sen perinteisessä merkityksessä. *Suomen Talvisodan* lisäksi esimerkiksi monitaiteilija Mattijuhani Koposen *Sperm*-yhtyeeseen ja Harro Koskisen syytteitä poikineisiin *Sikamessias* ja *Sikavaakuna* -taideteoksiin 1960-luvulla kulminoitunut underground on sittemmin laajentunut lukemattomine alakulttuureineen, taiteen lajeineen ja musiikillisine tyyllisuuntineen tarkoittamaan *systemille* (establishment), viihteelle ja kaupallisuudelle vaihtoehtoista tai niitä vastustavaa kulttuuria. Oletettavasti *Suomen Talvisodan* ”lamaantunutta yhteiskuntaa vastaan” hyökkäämisen vaikutuksesta undergroundia on Suomessa totuttu kuvailemaan synonyyminä ”vastakulttuurille”, mutta nähdäkseni undergroundia nykypäivän Suomessa ei leimaa niinkään näkyvä systeeminvastaisuus, vaan ennemminkin *vaihtoehtoisuus* tai *alakulttuurisuus*.¹⁷ Kuitenkin myös ”alakulttuuri” on terminä tässä yhteydessä ongelmallinen, kuten Hanna Kaikko huomauttaa kirja-artikkelissaan *Improvisoitua musiikkia suomalaisessa undergroundissa 2000-luvulla*, Erkki Huovisen 2015 toimittamassa teoksessa *Musiikillinen improvisaatio – Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*:

Birminghamin yliopiston Centre for Contemporary Cultural Studies -yksikössä 1970-luvulla kehitetty alakulttuuriteoria on alun perin luotu nuorisotutkimuksen tarpeisiin, ja sen soveltaminen kuvaamaan toimijuutta nyt puheena olevassa marginaalisessa kulttuurikentässä vaikuttaisi hieman kömpelöltä.¹⁸ Nimityksenä ”underground” sopii paremmin kuvaamaan aikuisten toimijuutta marginaalissa: marginaalista ei välttämättä kasveta ulos, toisin kuin alakulttuuriteorian luokkasidonnaista vastarintaa ja sopeutumista korostava näkemys antaa ymmärtää. (Kaikko, 2015, 101.)

Kantaottavuudestaan 1960-1970-lukujen Turussa ja Helsingissä tunnettu aktiivinen ja aktivistinen kokeellinen marginaalitoiminta U-liikkeineen edustaa alkuperäistä undergroundia, jonka poliittisesti

17 ”Tutkija Marja Tuominen kirjoittaa väitöskirjassaan *'Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia'*, että tietävästi ensimmäinen henkilö, joka määritteli vastakulttuurin käsitteen, oli amerikkalainen sosiologi J. Milton Yinger. Yingerin vuonna 1960 ilmestyneessä artikkelissa ”Contraculture and Subculture” todetaan Tuominen mukaan vastakulttuurin (contraculture) tärkeimmäksi ominaisuudeksi ”sosiaalisten normistojen ja kollektiivisten arvojen yhteentörmäystä yksilön persoonallisuutta rakentavien tekijöitten kanssa. Tämä törmäys, ristiriita kahden erilaisen arvottamistavan välillä [vrt. Hewisonin todellisuuskäsitteeseen **analyysiluvun sivulla** ?!], muutti alakulttuurin Yingerin käsitteistönsä vastakulttuuriksi.” Kymmenen vuotta myöhemmin Theodor Roszak vaihtoi Yingerin ”contraculture”-termin muotoon ”counter culture”. Samalla hän tuli lisänneeksi käsitteeseen uusia merkityssisältöjä. Ongelma ensimmäisessä käsitteessä on se, että mikäli vastakulttuuri on minkäänlaisessa vuorovaikutussuhteessa valtakulttuurin kanssa, sitä ei koeta enää täydellisesti vastakulttuurina. Toisaalta taas vastakulttuuriksi käsitetään myös sellaisia toimintamalleja, jotka kapinoivat valtakulttuuria vastaan ja yrittävät jyrkilläkin keinoilla poiketa siitä. Nykyisin puhutaan myös ala- ja vaihtoehtokulttuureista. Rakkaalla lapsella on monta nimeä. Toisen maailmansodan jälkeistä, vallitsevalle yhtenäiskulttuurille vaihtoehtona tuovaa liikehdintää on kutsuttu myös muun muassa rockin vallankumoukseksi, undergroundiksi ja beat-sukupolveksi, aina hieman erilaisin painotuksin merkityssisällössään.” (Komulainen & Leppänen, 2009, 20–21.)

18 Kaikko vinkkaa viitteessä alakulttuuriteorian kritiikkiin ja uudelleentulkintoihin syntyvästä David Muggletonin ja Rupert Weinzierlin vuonna 2003 toimittamasta teoksesta *The Post-Subcultures Reader*.

kesyyntyneempi nykyversio ei kuitenkaan tingi kokeellisuudesta. Kaikko (2015) jakaa tästä syystä undergroundin ”uuteen” ja ”vanhaan”, kuten itsekkin intuitiivisesti tein tutkimusprosessin edetessä, joskin uuden ja vanhan undergroundin sijaan kirjoitan ”alkuperäisestä” ja ”nykyisestä” undergroundista siitä syystä, että termit olivat ehtineet vakiintua käytössäni jo ennen Kaikon artikkelin lukemista. Nähdäkseni voitaisiin puhua myös U:sta (vanha) ja UG:sta (uusi), sillä alkuperäisen U-liikkeen jälkeen ”underground” on saanut suomalaisten suussa lyhennettyyn muotoonsa myös G:n perään. Vaikka ”kokeellisuudesta”¹⁹ puhutaan tässä yhteydessä paljon, sitä ”ei kuitenkaan enää 2000-luvulla tarvitse nähdä undergroundin määrittävimpänä piirteenä.” Kaikko nostaa esiin Atte Häkkisen²⁰ käyttämän termin ”underground-kulttuuri”, jolla hän Kaikon mukaan kuvailee ”yleisemmin toimintaa, joka tapahtuu perinteisten markkinointikanavien ulkopuolella.” Tässä tutkielmassa käytän itsekkin usein kyseistä termiä Kaikon tarkoittamassa merkityksessä, jolla tarkoitetaan ”monipuolista, instituutioiden ulkopuolella tapahtuvaa omaehtoista kulttuuritoimintaa. Underground ei ole suljettu kenttä, vaan sillä on kytköksensä kaikkeen muuhun kulttuuriin. Siihen lukeutuvat erilaiset omaehtoiset tekemisen muodot musiikin, kuva- ja näyttämötaiteen sekä kirjallisuuden piirissä. Sen sisällä on kokeellisuutta painottavien skenejen lisäksi vuosikymmenien aikana syntyneitä ilmiöitä ja traditioita ylläpitävää toimintaa.” (2015, 101–102.)

Kun underground alunperin *vastusti* ja sitä *vastustettiin*, niin voidaan sen nykykontekstissa katsoa olevan jopa jotain *tavoittelemisen* arvoista. Vertaan undergroundia 2010-luvun Suomessa rikkaruohoihin, joiden (lääkinnällinen kuin taloudellinenkin) potentiaali rohdoskasveina on ymmärretty vasta vuosikymmenten kitkemisyritysten jälkeen. Kuluvalla vuosikymmenellä on ollut nähtävissä, miten vastakohdat törmäävät ja asetelmat kääntyvät kun yhteiskunta muuttuu ja kulttuuri sen ytimessä etsii uutta muotoa politiikan ja markkinoiden myllerryksessä. Uusi työ, luova työ ja tietotyö, nostavat kulttuurin merkitystä entisestään yhteiskuntaa jäsentävänä tekijänä. Taide tulee jatkuvasti lähemmäs ihmistä kun kulttuuri pirstaloituu (fragmentoituu) yhä pienempiin osiin ja räätälöityy käyttäjänsä mukaan. Uusi porvaristo on boheemia ja nauttii perinteisesti alhaisessa asemassa pidetystä katukulttuurista niin kutsutun korkeakulttuurin sijaan²¹, mutta individualistisessa

19 Laajemmin taiteellisen tai musiikillisen kokeellisuuden käsitteestä kiinnostuneille suosittelen seuraavia teoksia:

John Cage (1961): *Silence: Lectures and writings by John Cage*,

Joanna Demers (2010): *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*,

Sanna Klemetti (2015): *MITÄ ON UNDIE? - Jaettu estetiikka ja kokeellisuus suomalaisessa undergroundmusiikissa 2010-luvulla*

Tanja Tiekso (2013): *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*

20 Kaikko viittaa tässä Atte Häkkisen (2003) musiikkitieteen pro gradu -tutkielmaan *Sympaattisempaa, arvokkaampaa ja uniikimpaa: Kasettien julkaisu toiminta 2000–2010-luvun suomalaisessa underground-kulttuurissa*.

21 Sanna Klemetti (2015, 36) kirjoittaa viitaten Adornon näkemyksiin populaari- ja taidemusiikin eroista:

”Voitaisiinkin nähdä, että populaarimusiikin diskurssissa toistuvat taidemusiikin diskurssit. Myös populaarimusiikissa koetaan tärkeäksi, mistä lähtökohdista musiikkia on tehty - onko kannustimena raha, vai taiteellinen itseilmaisuus. Autenttisuutta ja originelliisuutta arvostetaan edelleen. On tärkeää huomioida, että

sulatusuunissa kohtaavat muutkin käsitteet ja kokonaisuudet, kuten globaali lokaalin, yksilö yhteisön, digitaalinen analogisen, materia hengen, poliittinen politiikanvastaisen, virtuaali todellisuuden, totuus valheen, äly tekoälyn ja aito epäaidon. Binäärit taipuvat spiraaleiksi emmekä ole koskaan olleet lähempänä toisiamme, mutta samaan aikaan ihminen on yhä yksinäisempi, poterot politiikassa syvenevät ja kuilut kasvavat varallisuudessa. Onko vastakulttuurille siis yhä tehtävää?

Vaikka tutkielmassani asetankin nyky-undergroundin suvereniteetin kyseenalaiseksi, on myös huomautettava ettei perinteinen mielikuva kulttuurin marginaaleissa ja instituutioiden tavoittamattomissa kuplivasta ”alkuvoimasta” ole missään nimessä täysin harhaanjohtava. Underground on yhä tapahtumia, yhdistyksiä, kollektiiveja, esiintyjä ja yksilöitä – jotka tee-se-itse-periaatteen ja intohimoisuutensa ajamana kykenevät tarjoamaan ihmisille valtavirrasta poikkeavia kulttuurielämyksiä kaupallisen viihdeteollisuuden saturoimassa maailmassa. Kaikkea luovuutta ei vielä ole kilpailutettu.

Tapahtumahorisontti

Underground Suomessa on useita taiteen lajeja aina musiikista visuaalisiin taiteisiin kattavaa toimintaa, jonka organisointi lepää enimmäkseen paikallisyhdistysten sekä yksittäisten toimijoiden harteilla. Suomalaisen undergroundin perinteisimpiä ja näkyvimpiä muotoja lienevät tänä päivänä sen alle lukeutuvat elokuvafestivaalit sekä musiikkitapahtumat, joissa visuaaliset taiteet ovat usein vahvasti läsnä. Tutkielmassani olen halunnut keskittyä nimenomaan musiikkitapahtumiin ja erityisesti jatkuvuutensa, useampipäiväisen kestonsa tai erityisluonteisuutensa puolesta ”festivaaleiksi” profiloituihin musiikkitapahtumiin, joihin kuitenkin usein yhdistyy myös muita taiteen lajeja kuten kirjallisuutta sekä video- ja kuvataidetta. Käsittelyn suhteellista rajausta musiikkitapahtumiin perustelen pro gradu -tutkielman rajallisen sivumäärän lisäksi omalla elävän musiikin asiantuntijuudellani, jota olen päässyt kerryttämään undergroundiksi mielletyn yhtye- ja yhdistystoimintani kautta, sekä havaintomateriaalini keskittyessä pieniin ja suuriin kotimaisiin (osin myös ulkomaisiin) musiikkifestivaaleihin, joilla olen vierailut intohimoisesti lapsesta saakka. Underground ilmiönä tihentyy musiikkifestivaaleilla kun osapuolet, toimijat ja kokijat, ilmiön

populaarimusiikkiin voidaan suhtautua välinpitämättömästi, tai hyvin intohimoisesti. Toiset käyttävät elämänsä populaarimusiikin tutkiskeluun, toiset käyttävät musiikkia taustamusiikkina ja arkipäivän tunteidensäätelyä.”

situationaalisen luonteen eläjät yhdessä antavat ja saavat aikaan tapahtuman merkityksen yksilöiden elämän aikajanalla. Se on mahdollista, koska tapahtumat voivat allekirjoittaneen kokemuksen mukaan olla taideteoksia itsessään, kuten Sanna Klemettikin häntä haastatellessani vahvisti: ”Mä aattelen että tapahtuman järjestäminenki on ikään ku, jollain tavalla voi olla semmosta taiteellista toimintaa.”

Tapahtumat, kuten festivaalit, ovat myös tutkimusaiheen teoreettisen lähestymisen kannalta oiva mikroskooppi ilmiön lähempään tarkasteluun. Tutkielmassa myöhemmin esittelemäni ja siinä vahvasti hyödynnetty *Kansainvälisten Situationistien* taidefilosofinen ja yhteiskuntakriittinen *spektaakkeliteoria* sai vahvasti vaikutteita sosiologi Henri Lefebvren ajattelusta, jossa *situationistien*, kuten underground-liikkeenkin, tavoittelema elämän muuttaminen taiteeksi tapahtuisi nimenomaan festivaalin kautta, ”sillä se mahdollistaisi autenttisen kokemuksen: ihmiset saisivat kokea vapauden ja samalla tiedostaa vieraantumisen luonteen, sen leviämisen mitat ja sen valtavan voiman. Niinpä Lefebvre toteaa, että festivaali ei kuitenkaan ole tyystin kadonnut, vaan elää kokoontumisissa, juhlissa ja huvipuistoissa. Ne ovat kuitenkin vain korvikkeita. Lefebvren mielestä festivaalin elvyttämiprojekti näyttäisi olevan oikeutettu yhteiskunnassa, jolle on tyypillistä köyhyyden puuttuminen ja urbanismin kasvu”. Näin Helena Sederholm avaa situationistien ajatteluun vaikuttaneen Lefebvren festivaalikäsitystä taidetutkimuksellisessa väitöskirjassaan *Intellektuaalista terrorismia* vuodelta 1994. Vallankumous saisi ”uuden merkityksen arkisesta vapautumisena ja festivaalin elvyttäjänä. Tämä vallankumous ei rajoitu vain taloudelliselle, poliittiselle tai ideologiselle alueelle, vaan sen erityisenä kohteena on jokapäiväisen elämän tuhoaminen; siirtymiskausi saa niin ollen myös uuden merkityksen jokapäiväisen elämän vastustamisesta ja sen uudelleenorganisoinnista.²² Kun rationaliteetin ja autoritaarisuuden naamio riisutaan, antiteesi arjen ja festivaalin – tai työn ja vapaa-ajan – välillä ei enää ole yhteiskunnan perusta.” (Sederholm, 1994, 72.)

22 Sovitan Lefebvren ajattelua omaan teoriaani undergroundista 2010-luvulla pohtimalla *henkilökohtaiseksi vallankumoukseksi* nimittämäni käsitettä läpi tutkielman, mutta erityisesti APOLOGIA-luvun alaluvussa ”Henkilökohtainen vallankumous”.

Suomessa on 2010-luvulla ollut havaittavissa melkoisia mullistuksia musiikkifestivaalientällä: Erityisesti ruohonjuuritasolla toimijoita vaikuttaisi syntyvän kentälle alati enemmän, kulttuurialojen ensimmäisen ja kolmannen sektorin nähdäkseni kasvaessa samalla kun julkisen vallan ja tuen rooli heikkenee.²³ Pienet paikallistason kulttuuritapahtumat, kyläpitoihin ja kaupunkien katujuhliin verrattavissa olevat underground-festivaalit sekä kaupalliset *boutique-festivaalit* ovat kasvattaneet suosiotaan vaihtoehtona perinteisille suurille festivaaleille. Kaupalliset festivaalit ovat murroskohdassa, jossa vuosikymmeniäkin vanhojen festivaalien selviytyminen ei ole enää itsestäänselvää. Kaupalliset festivaalit eivät kykene kilpailemaan enää pelkän musiikillisen sisältönsä avulla, vaan festivaaleista pyritään alueaktiiviteetin luomaan kokonaisvaltaisempia elämyksiä, huvi- tai kokemuspuistoja. Kotimaiset tuotantoyhtiöt ja monien festivaalien takana olevat paikallisyhdistykset fuusioituvat yhä enemmän kansainvälisten taloudellisesti tuotteliaampien yhtiöiden kanssa kyetäkseen tuottamaan kansainvälisesti vetovoimaista sisältöä.

Uudistukset ovat tervetulleita kävijämäärien lisääntyessä, mutta samaan aikaan kotimaisten festivaalien sisällön päätäntävaltaa saatetaan siirtää ulkomaisille yrityksille. Vaikutukset voivat olla ristiriitaisia: Toisaalta näin vapautuu tilaa pienemmille toimijoille täyttää suurempaan luokkaan siirtyneiden toimijoiden jättämät aukot, mutta toisaalta suurten toimijoiden taloudellinen valta sanelee implisiittisesti ehdot toiminnalle ja kilpailu kasvusta kiristyy. Samaan aikaan Suomeen rantautuu kokonaan ulkomaalaista taustaa olevia festivaaleja (esim. Sonisphere tai Rock the Beach), joiden taustalla jyllää globaalissa mittakaavassa valtavia yrityksiä (esim. Live Nation). Herää neo-liberaaliin globalisaatioon yhdistetty huoli kulttuuria yhtenäistävästä kehityssuunnasta, Googlen ja Disneyn monopolisoimasta kulttuuriperinnöstä²⁴, haaleasta monikulttuurisuuden pastissista.

Ollessani kulttuurituotantokoulun valintakokeissa Seinäjoella vuonna 2012 jäi mieleeni jo tuolloin esillä ollut keskustelu siitä, miten kotimaisten kaupallisten musiikkifestivaalien sisällölle käy, kun taloudellisen ahdingon alla olevat festivaalit eivät saa riittävästi julkista tukea. Tällöin vaihtoehtona selviytymisen kannalta on esimerkiksi rahoittaa festivaalit yritysponsorien avulla, siirtäen näin päätäntävaltaa sisällöstä enemmänkin taloudellista voittoa tavoitteleville ja siten viihdeilmiohakuisille sponsoreille, taiteellisen sisällön jäädessä toisarvoiseksi. Lienisikö tällä jotain

²³ Toisaalta taas julkisen vallan *kiinnostus* on lisääntynyt tapahtumia kohtaan, kuten myöhemmin sivuan PROLOGI-luvun alaluvussa "Motiivit".

²⁴ Viitataan tässä Ylen 6.8.2018 julkaisemaan Aleksis Salusjärven kolumniin: "Eurooppalainen sivistys on luisussa – edessä on suuri saksalais-ruotsalainen keisarikunta"

yhteyttä itseäni mietityttäneeseen kysymykseen siitä, miksi suomalaisilla suurfestivaaleilla on ”aina samat esiintyjät”, tarjoten ”kaikille kaikkea, eikä oikein kellekään mitään”?²⁵ Vaikka ei asia tietysti näin mustavalkoinen ole, ja onhan esimerkiksi tiukasti undergroundista ponnistaneet Flow-festivaalin²⁶ kaltaiset alakulttuureista ohjelmansa ammentavat tapahtumat kyenneet virkistämään suomalaista kaupallista festivaalikulttuuria vaihtoehtoisella tai tarkemmin kohdistetulla sisällöllä. Joskin tällaisten festivaalien ongelmaksi muodostuu se, että lippujen korkeat hinnat sulkevat monet sisällöstä kiinnostuneet, kuten pienituloiset opiskelijat, festivaalin ulkopuolelle. Vaihtoehtoisen kulttuurin piirissä peräänkuulutettu ja määritelmiä alati pakeneva *autenttisuus* asettuikin kyseenalaiseksi, mikäli festivaalista muodostuu ikään kuin parempiosaisten näyttäytymisareena. Oskari Onninen (2017, 277–278) analysoikin Flow-festivaalia vaihtoehtojuppien modernina elämysfestivaalina, jossa porvarillisuus korostuu, koska ”2010-luvun Helsingissä ollaan porvareita.”

Ilmiötä voi Onnisenkin (2017, 273) mukaan verrata gentrifikaatioon, jolloin hintatasolla on epäilemättä eksklusiivisuutta vahvistava vaikutus. Onkin kysyttävä päättyykö vasta- ja valtakulttuurin kissahiirileikki aina vauraampien tanssiin kryptaansa vetäytyneen undergroundin haudalla kunnes maanalaiset äänet kykenevät jälleen säikäyttämään suuren yleisön? Mikäli tarkoitus on kannattavan liiketoiminnan lisäksi tehdä kulttuurityötä, voidaan myös pohtia missä määrin suomalaisiksi vientituotteiksikin tituleeratuilla festivaaleilla on velvollisuus noudattaa suomalaisessa kulttuuripolitiikassa vuosikymmeniä ajettuja linjauksia kulttuurin demokratisoinnista ja tasa-arvoisesta pääsystä kulttuuriin,²⁷ sekä pohtia julkisen tuen merkitystä osallistavuuden parantamiseksi kun kyse on esimerkin mukaisesta keskeisellä tavalla pääkaupungin kulttuurielämää jäsentävästä tapahtumasta. Onninen (2017, 278) huomauttaakin, ettei festivaalin takana ole ”mikään hippikollektiivi, vaan miljoonien liikevaihtoa pyörittävä liikeyritys, jonka päätekijöitä ei tunneta huumorintajustaan.”

25 Haastateltavana olleen Juho Vanhasen kanssa pohdimme, että syy isojen festivaalien, kielikuvaa käyttäkseni, haulikolla ammuttuihin ohjelmistoihin saattaa löytyä Suomen vähäisestä väkiluvusta, joten tarjonnalla halutaan koskia mahdollisimman monia. Pienempien festivaalien ei pienempien kulujensa vuoksi kuitenkaan tarvitse kosia kävijöikseen kuin omaa tarkemmin rajattua kohderyhmäänsä, mikä on omiaan luomaan underground-tapahtumissa peräänkuulutettua tunnelmaa, jota haastateltavana ollut Anton Kinnusta mukailleen asiaan vihkiytymättömät eivät pääse ajattelemattomuudellaan rikkomaan. Tästä tunnelman virittävästä jännitteestä kirjoitan tarkemmin APOLOGIA-luvun alaluvun ”Henkilökohtainen vallankumous” alaluvussa ”Inklusio-Eksklusio ja elitismi”.

Juho Vanhanen on kuitenkin havainnut kaikuja festivalisaatiosta: ”Mutta oon huomannut, että siinä on molemmissa muutoksiakin niinkun vähän, että pikkasen yritetään tunnelma edellä mennä pikkuhiljaa ja ikään kun ajatuksena, että ei oo tarve saada kaikkia ihmisiä Suomesta sinne samaan paikkaan vaan pienempikin määrä riittää. Oli se sitte ravintola tai tota festivaalin ohjelmisto, sillee jotenki kunnolla mietitty siihen kohderyhmään jollain tavalla niinku.”

26 Kalle Kinnusen (2017) toimittamassa *Kone-Suomi* -teoksessa Perttu Häkkinen spekuloi kirja-artikkelissaan ”Jaakko, jumalan armosta” (s. 163), miten Flow-festivaalin ”pohjatyö” tehtiin Kupittaa ja Kaapelitehtaan Koneisto-tapahtumissa.

27 Katso esimerkiksi *Kupoli: Kulttuuripolitiikan linjat* (1992).

Tähän kaikkeen on nähdäkseni yhteydessä se, että Suomessa on selkeästi yleistynyt viimeisen parinkymmenen vuoden aikana festivaalikulttuuri (riippumatta genrestä tai tyyliuuntauksesta), jossa panostetaan DIY-periaatteeseen nojaten pienemmän mittakaavan festivaaleihin, joihin kaikilla olisi varaa osallistua, ja jotka tarjoaisivat vaihtoehtoisia festivaalielämyksiä niitä hakeville ihmisille. Se lienee luonnollista jatkumoa talkoolaisuudelle, joka on yksi suomalaisen kulttuuriryön kivijaloista. Tällaiset festivaalit tarjoavat mahdollisuuksia esille pääsyyn myös kaupallisuuden ja viihdeteollisuuden ulkopuolella toimiville artisteille ja marginaalisemmille taiteen muodoille. Tällaisille festivaaleille edullisena koen myös niiden taidokkuuden ottaa haltuun tiloja, joissa kaupallisia festivaaleja ei välttämättä kyettäisi järjestämään, kuten esimerkiksi metsiä ja hylättyjä teollisuusrakennuksia, joita vallataan tai yksityiset henkilöt vuokraavat tai antavat käyttöön kulttuuritoimijoille. Tämä on mahdollistanut myös sen, ettei vaihtoehtoista musiikkikulttuuria tarjoavien festivaalien täydy välttämättä keskittyä suuriin kaupunkeihin, vaan ne keräävät yleisöä ja yhtyeitä ympäri Suomen, jopa ulkomailta asti, myös pienemmillä paikkakunnilla järjestettyinä. Näin ollen kunnat ja kyläyhdistystyksetkin vaikuttavat innostuneen *festivalisaatiosta* boutique-festivaaleineen.

Pöhinä *osallistavuudesta* ja *mahdollistamisesta* kulttuurikentällä 2010-luvulla vaikuttaa ottaneen vaikutteita tavallisesti underground-kulttuuriin liitetystä DIY-periaatteesta, josta mielestäni mainioon esimerkkiin törmäsin työskennellessäni korkeakouluharjoittelijana Jyväskylän kaupungin kulttuuripalveluissa 2019 keväällä. Kulttuuripalveluiden toimintakertomuksessa vuodelta 2018 mainittiin maakunnallisena taide-elämyskohteena Jyväskylän Sinfonian *DIY!*-konsertti, johon kahdeksaluokkalaiset sävelsivät kouluittain oman teoksen. Esimerkissä sekoittuu tavallisesti korkeakulttuurina mielletty taidemusiikki ja toisaalta alkuperäisen suomalaisen underground-liikkeen korostama lastenkulttuurin tärkeys²⁸, punk-estetiikalle ominaisen DIY:n nimessä. Kaupunginorkesteria esittämässä peruskoululaisten tekemiä sävellyksiä olisi ollut vaikea kuvitella vielä omana peruskouluaikananikin 2000-luvulla. Ikä, sukupuoli, sosiaalinen status (koulutus, varallisuus) tai kulttuurimuotokaan (korkea-, populaari-, ja kansankulttuuri) ei enää sido yksilöä, vaan olemme vapaampia, jopa kannustettuja, *tekemään itse ja kokeilemaan*. ”Vaihtoehtoinen” ei kanna enää vain ”toisarvoisen” konnotaatiota ikään kuin sellaisena, joka ei kelpaa kaupalliseen tuotantoon. Rinnalle on nähdäkseni noussut positiivisempi mielikuva ”vaihtoehtoisesta” hyvinvointia edistävänä, eettisenä, kestäväenä ja kapitalismin ”toksisuudesta” puhtaampana osallistavana kulttuurina. Tarkka-aististen aikalaisteni uskon olevan kanssani kuitenkin yhtä mieltä siitä, että 2010-luvulla vaihtoehtoisuudesta on tullut trendi, jonka myös markkinat ovat aistineet.

28 Jo vilkaisu M. A. Nummisen uraan ja kannanottoihin riittänee todisteeksi tästä.

Rekuperatio

”Vaihtoehtoisuuden”, kuten sen sisarkäsitteiden ”vastakulttuurisuuden” ja ”undergroundin” merkitys ei niiden äärelle pysähtyessä näyttäydäkään enää niin selkeinä kun äkisti olisi kuvitellut. Ne hakevat kulloistakin tarkoitustaan varsin subjektiivisesti, riippuen kontekstista ja siten myös vastaparistaan, jolla usein tarkoitetaan järjestäytyntä yhteiskuntaa instituutioineen, niin sanottua ”systeemiä” eli ”valtakulttuuria”, ”massakulttuuria”, ”valtavirtaa” tai ”mainstreamia”. Kun vastustus rajataan kulttuurin kapeaan merkitykseen, sitä kuvastaa huoli eräänlaisesta taiteen korruptiosta, jossa taide menettää lähes toismaailmallisen, vallitsevasta kapitalistisesta järjestelmästä näennäisesti vapaan ilmaisuvoimansa. Sanna Klemetin (2015, 65) suomentamana, Frankfurtin koulukuntaan kuuluneen saksalais-amerikkalaisen filosofi-sosiologi Herbert Marcusen²⁹ mukaan ”[n]iin kutsutussa kulutuskulttuurissa, taiteesta tulee massatuotannon kohde, ja se näyttää menettävänsä transendenttisen, kriittisen, vastustavan luonteensa”. Underground-kulttuurin pyyhkäistessä 1960-luvun eteläisen Suomen yli vaihtoehtoa ja vastustusta tarjottiin kuitenkin niin kapitalismille kuin kommunismillekin, mutta kommunismin jättäessä jälkeensä vain aaveen, on underground-kulttuurikin luontaisesti saanut 2010-luvulle tultaessa yhä vahvemmin tarkoituksensa juuri kapitalismin vastustamisesta.

Tutkielmani osoittaa, että undergroundin merkitys vastakulttuurisena tai vaihtoehtoisena toimintana voi toteutua vain, mikäli underground onnistuu pakenemaan sille annettuja merkityksiä ja assosiaatioita tuotteistettuihin nuorisokulttuureihin. Vaihtoehtoisuus tai vastakulttuurisuus ilmenee suhteessa vaihtoehtoonsa, jonka vuoksi vain anti-kapitalistinen kulttuuritoiminta voidaan 2010-luvulla mieltää tosiasiallisesti undergroundiksi. Kuitenkin anti-kapitalismin symboliikkaa kyetään tuotteistamaan, joten väitän, että käsitteellisen dynaamisuutensa vuoksi jatkuvien ristiriitojen kyllästävästä undergroundista voidaan puhua sille ominaisesti vain kun ei ihan täysin tiedetä, mistä puhutaan. Siis mitä selkeämmin underground kyetään kategorisoimaan, käsitteellistämään ja kvantifioimaan, sitä tehokkaammin se kyetään tuotteistamaan, jolloin undergroundina kuvailtu kulttuuri sulautuu yleisesti hyväksytyksi osaksi vastustamaansa valtakulttuuria, eli kapitalismia meidän tapauksessamme. Tästä usein käytetty esimerkki on vastakulttuurisymbolien, kuten rauhan- tai anarkistimerkin banalisoituminen niiden tullessa osaksi massatuotetun nuorisomuodin kuvastoa. Tietyissä mielessä minunkin voidaan katsoa toimivan tässä siis pahalaisen asianajajana, yrittäessäni käsitteellistä undergroundia, joskin puolustukseksi haluan sanoa, ettei minulle makseta siitä.

29 Klemetti viittaa tässä Marcusen (2007) teokseen *Art and Liberation*.

Kielikuvia viljelläkseni underground joutuu olemaan jatkuvalla pakomatalla populaarikulttuurin tapahtumahorisontissa, vältellen Ouroboroksen lailla häntäänsä syövän kulttuurikapitalismin sisäsyntyistä taipumusta sulauttaa, tai situationisti Guy Debordin mukaan *rekuperoida*, kunkin hetken vallitsevia vaihtoehtoisuuden sosiaalisesti konstruoituja piirteitä tai sen kriteerit täyttävää sisältöä. Tätä mielikuvaa ovat itselläni vahvistaneet esimerkiksi underground-sanan näkyminen energiajuomajättien sponsoroimissa bile tapahtumissa tai kaupunkien lifestyle-kauppojen plakaateissa. Tullessa 2020-luvulle pop-musiikissa puhutaan kokeellisuuden arvostuksesta³⁰, kaupunginkirjastossa ihailaan laitonta graffiti-perinnettä esittelevää näyttelyä ja Big Brother Suomessa kilpailee mies Burzum-paidassa. Tabuja on aina vain vaikeampi löytää.

Kulttuurin pirstaloituessa jälkimodernilla ja todellisuuden hämärtyessä ”totuuden jälkeisellä” aikakaudella käsitys todellisista vaihtoehtoistakin hämärtyy. Aidot vaihtoehdot vaikuttaa korvanneen näennäiset, toisin sanoen annetut vaihtoehdot, joita *kuluttamalla* yksilö korostaa yksilöyttään symbolien kyllästävässä kulttuurissa, jota nimitän *identiteettimarkkinoiksi*. Niin sanotut vaihtoehdot ovat tylysti ilmaistuna siis vain jälleen yksi ovela keino myydä jotain, siten voimistaen ja lujittaen nykyisen markkinatalousvetoisen järjestelmän ja sen ohjaaman maailmanjärjestyksen asemaa ja valtaa. Helsingin Sanomien kulttuuritoimitus otsikoi 7.5.2020: ”Itsenäiset artistit ovat nyt musiikkialan nopeimmin kasvava osa-alue, ja tähän havahduttiin myös Suomessa – Uusi palvelu maailman 'DIY-artisteille' haluaa haastaa perinteiset levy-yhtiöt”. Jutun mukaan ”[i]tsenäisten artistien menestyksen vuoksi myös suuret levy-yhtiöt ovat nähneet heissä markkinaraon”, sillä ”[n]iin kutsutut DIY-artistit eli itsenäiset, levy-yhtiöistä riippumattomat

30 Undergroundin kontekstissa kokeellisuus ei kuitenkaan riitä. M. A. Numminen on sanonut: “Undergroundia ei ole 1960-luvun kokeellinen musiikki, ellei se ollut sidoksissa undergroundtoimintaan” (Suominen 2006, 88–89).

Kiinnostavaa kyllä, myös Sanna Klemetti (2015, 10–11) on todennut samansuuntaista 2010-luvulla: “Jollain tavoin kokeellisuudessa täytyy toteutua vastakulttuurisuus ja uudelleenajattelu. Vasta tämän uudelleenajattelun jälkeen voidaan puhua kokeellisesta musiikista. Näyttää, että kokeellisuus vaatii tietynlaista kapinaa juuri Adornon esittelemää mekaanisuutta ja jäykkyyttä vastaan. Mielenkiintoista on, kuinka lopputuloksena syntyvä taide voi olla hyvin yksinkertaista ja helppoa – ikään kuin kokeellinen musiikkituotos olisi riisuttu sen institutionaalisesta painolastista ja synnytetty uudestaan.”

Tässäkin tutkielmassa sivuttua Tieksoa mukaillen Klemetti (2015, 9) avaa syitä kokeellisuuden ja populaarin suhteen monimerkityksellisyydestä: “Tiekso nostaa esille myös kokeellisuuden ja uuden käsitteiden ongelman. Voidaan ajatella, että kokeellisuus on käsitteenä väritynyt yhteiskunnassamme tarkoittamaan jotain uutta ja muuttanut kokeellisuuden käsitteen sisällöttömäksi. Tiekso (2014, 129) nostaa esille, kuinka uutuuden käsite liittyy liberaalikapitalismiin, sekä massatuotantoon. Kiinnittyessään populaarimusiikkiin kokeellisuus joutuu kohtaamaan populaarikulttuuriin liittyviä ilmiöitä. Tällöin halu kokea jotain uutta ja uudistua joutuvat ristiriitaan kokeellisuuden syvemmän merkityksen kanssa.”

On kovin hämärtyntä siis, mitä 2010-luvulla voimme sanoa kokeelliseksi, vastakulttuuriseksi tai undergroundiksi, ja millä tavoin nämä limittyvät keskenään. Itse asiassa Nummisen mielestä “vain murto-osa” 1960-luvun vastakulttuuristakin oli undergroundia (Arffman 2006, 101–111). Numminen tarkentaa, kuinka “[u]ndergroundissa oli erotettavissa taide-underground ja 'muu'. Usein nämä sekoittuivat, ja kaikkea vaihtoehtoista ja vastakulttuurista pidetään undergroundina.”

muusikot ovat valloittamassa hiljalleen musiikkiteollisuutta” (Helsingin Sanomat 2020). On kuitenkin kysyttävä valtaako itsenäiset artistit musiikkiteollisuutta vai valtaako musiikkiteollisuus itsenäisiä artisteja? Verkkoartikkelin (ibid) yhteyteen julkaisupäivänä kirjoitetussa HalluB52-nimimerkillä esiintyvän lukijan kommentissa tyytetyäänkin osuvasti: ”– Ison rahan kapitalismi toimii monitoroimalla yhteiskunnan liikkeitä ja ahmaisemalla ruohonjuuritason liikehdinnän ja tuotteistamalla kaiken anarkismista kirkkojen polttoon suurpääoman tarpeita varten.”

Lisäksi kun meneillään olevaa paradigman murrosta tarkastellaan, voidaan havaita perinteisesti vasemmistoon nojanneen vastakulttuurin keski-ikäistyneen ja keski-luokkaistuneen, näin muodostaen uutta hegemoniaa. Ja koska vallalle löytyy aina vastustajia, vaikuttaisi valtaansa menettävä oikeistokonservatismi hakeutuvan maanalaisen altavastajaan asemaan. Perttu Häkkinen on kirjoittanut³¹ Helsingin tunnetuimpaan underground-pioneeriin Spermiin liittyen: ”En myöskään tiedä, onko vastaavalle toiminnalle nykyään edes tarvetta. Siinä missä '60-luvulla taisteltiin konservatismia vastaan, niin nykyään itse konservatismi on muuttunut vaaralliseksi. Ne asiat, jotka kulttuuriradikaali sukupolvi halusi, ovat käytännössä jo toteutuneet.” Näkemystä vahvistaa uutiskynnyksenkin ylittänyt käsitys äärioikeistosta uutena vastakulttuurina, näiden ottaessa käyttöönsä '60-luvun vasemmistoradikaalien työkaluja.³²

31 Rumba-lehdessä 10.4.2018 julkaistussa Mikael Mattilan artikkelissa “Vainotut avantgardistit – M. A. Numminen, Perttu Häkkinen, Jukka Lindfors ja Tommi Keränen kertovat suhteestaan The Spermiin”

32 Asiasta lisää 20.9.2018 Ylen Kulttuuricocktailissa julkaistussa Teemu Laaksoen artikkelissa “Äärioikeistolla on parhaat bileet’ – vasemmistoajattelijat selittävät liberalismiin kriisin, trollioikeiston menestyksen ja vasemmiston surkeuden”

Kapitalismin kulttuuri

Alunperin vuonna 2002 julkaistun Richard Floridan (2005, 12) teoksen *Luovan luokan esiinmarssi* suomenkieliseen käännökseen Raoul Grünstenin kirjoittamasta esipuheesta käy ilmi, että aika on korvannut rahan kaikkein niukimpana resurssina – ainakin meillä ”länsimaisissa yhteiskunnissa”. Vaikka erityisesti kulttuuri- ja taidealoihin on aina liitetty vahvasti keskustelu rahoituksen merkityksestä, ja ehkä sen ainaisesta riittämättömydestäkin, on nähdäkseni huomionarvoista, ettei valtavirran tai ”korkeataiteen” ulkopuolella toimivassa kulttuurielämässä ole Suomessa ollut juurikaan havaittavissa rahan puutteeseen liittyvää diskurssia, ainakaan näkyvästi. Underground-kulttuurissa on jo sen syntysijoilta 60-luvulta asti ollut ominaista, ettei taloudellisten haasteiden tarvitse rajoittaa toimintaa, vaan yhteiskunnallisellakin tasolla merkittävää kulttuuria kyetään synnyttämään talkoohengessä ja DIY-periaatteella niin, että jokaisella olisi varaa osallistua. Kun kulttuuria luodaan lähtökohtaisesti minimi- tai jopa nollabudjetilla, ei toiminnalle synny taloudellisia paineita tai motiiveja, jolloin toiminta on osallistavaa tulotasoihin katsomatta. Ei siis ihme, että kun rahan arvo aikaan verrattuna laskee, myös sellaiset kulttuurin muodot, joiden ytimessä ei toimi raha, kasvattavat arvoaan.

Myös ympäristön kuormittamattomuuteen liittyvä kierrätyksen ja kestävän kehityksen eetos on vaikuttanut voimakkaasti paitsi aikaamme yleensä, myös undergroundiin aina 70-luvun vihreän liikkeen synnystä asti. Tämä osaltaan korostaa rahan merkityksettömyyttä ajassa, jossa ei sosiaalisen statuksensa ylläpitimiksi tarvitse enää kuluttaa jatkuvasti uutta. 1970-luvulla voimakkaasti porvarilliseen kerskakulutukseen puuttunut underground-taide haki tietysti pontta nuorten suosiossa olleesta vasemmistolaisuudesta, mutta tänä päivänä puoluepolitiikalla ei nähdäkseni ole niin suurta merkitystä undergroundissa, kun kulutukseen ja ympäristön kuormittamiseen suhtaudutaan yleisesti kielteisemmin. Mielestäni tämä näkyy nykyään esimerkiksi Floridan luovan luokan eturintamassa marssivassa ”bopossa” (”bobo”), eli boheemissa porvarissa (bohemian bourgeois), jolle vastakulttuurin pehmeät arvot ovat rahaa tärkeämpiä, ja jolle ”[r]ikas katuelämä korvaa korkeakulttuurin perinteiset instituutiot luovan elämäntavan elämyksellisinä lähteinä” (Mts. 13). Eittämättä bopo muistuttaakin 2010-luvun hipsteriä.

Katukulttuurissa monia eniten viehättää sen sosiaalinen ja vuorovaikutteinen luonne. Luovuus koetaan synteessä, jonka muodostuminen edellyttää virikkeitä. Useita yhdenaikaisia kulttuurinäyttämöitä (musiikki-, taide-, elokuva- ym. piirit) yhdistävän katutason kulttuurin ollessa Floridan haastattelimille luovan luokan edustajille ”ehdoton välttämättömyys”, nauttivat he

toisinaan myös massa- sekä korkeakulttuuristakin. Eklektisiä kulttuurielämyksiä haetaan esimerkiksi monitoimitiloista, jollaisiksi vaikkapa Jyväskylän ”alakulttuuritalo” Mäkitorppa tai miksei anniskeluravintola Vakiopainekin taidenäyttelyineen, teatteriesityksineen ja keikkoineen voidaan mielestäni laskea. Eklektiset katunäyttämöt symboloivat ajan henkeen sopivaa useiden erilaisten vaikutteiden yhdistelyä, mikä näkyy esimerkiksi musiikissa yleistyneenä ”sämpläyksenä”. *Eklektinen maku* onkin Floridan mukaan ”sosiaalinen merkitsijä, jonka avulla voidaan tunnistaa luovan luokan edustajia luotettavasti.” Eklektistä makua nähdäkseni osuvasti kuvaa aihetta esitelmöivän kappaleen väliotsikko: ”Kaikki kiinnostava tapahtuu marginaalissa”. Floridan haastateltavat ovat kertoneet, että katutason kulttuuri ”tarjoaa sellaisia näkö- ja kuuloelämyksiä, joita he asuin- ja työpaikaltaan haluavat.” (Mts. 285–289.)

Luovan luokan nousun myötä vahvasti hierarkkiset organisaatiomallit ja valvontajärjestelmät ovat alkaneet murtua. Työntekijöiden luovuuden vaalimisesta on tullut tärkein tavoite, eikä ylhäältä alaspäin tulevalle komentelulle koeta olevan positiivista vaikutusta tähän. Vertikaalisista työmarkkinoista siirrytään horistontaalisiin, jollaiseksi undergroundiakin voidaan nähdäkseni nimittää, sillä kivuttavia arvoasteikkoja ei ole samalla tavalla kuten listahittien ja bestsellerien dominoimassa valtavirtakulttuurissa. *Pehmeillä arvoilla* eli ”itsehallinnon, vertaistunnustuksen ja vertaispainostuksen muodoilla ja luontaisilla motivaation muodoilla” on aina ollut paikkansa paitsi undergroundin ytimessä, nykyään myös laajemmin yhteiskunnassa luovan luokan esiinmarssin myötä. Florida mukailee kaupunkitutkija Jane Jacobsia, ”jonka mukaan tärkeintä on 'vaientaa vaientajat' ('squelch the squelchers') eli valtaa pitävät johtajat, pikkupomot sekä laajemmat yhteiskunnallisen vaikuttamisen ja vertikaalisen vallan rakenteet, jotka tukahduttavat energian ja ohjaavat sen sivuraiteille.” (Mts. 14, 30, 56–57, 188.) Nähdäkseni tämän mentaliteetin osuvimmin kiteytti eräs tutkimukseen esihaastattelemani underground-aktiivi. Hänen vastauksensa kysymyksiin undergroundia alleviivaavasta luonteesta tai esimerkiksi yhdessä tekemisen onnistumista takaavista periaatteista toistui huvittavuuteen asti ytimekkäänä: ”No masters.”

Jotta niin kutsuttu ”tekemisen meininki” säilyisi ja jokainen voisi tuntea olevansa osa luovaa kokonaisuutta, on peruseriaatteena oltava: Ei herroja. Tällöin vältytään ikäville sivuraiteille, kuten voiton maksimointiin tai yksilöiden egotrippailuun päätymistä. Tällaisen tasa-arvoisen, johtajattoman menettelyn voidaan katsoa aina olleen osa underground-kulttuurille ominaista anarkismia, vaikka toki undergroundillakin on ollut omat äänitorvensa flirttailemassa johtajuuden kanssa.

Esimerkkinä voidaan mainita vuonna 1968 Euroopan ja Yhdysvaltojen opiskelijaradikalismista, sekä jo tuolloin kuolleeksi julistetun hippiliikkeen järjestäytymisestä syntyneen, ”epäpoliittisen” *jippi-liikkeen* (*yippie*, *YIP = Youth International Party*) *antijohtajat* Jerry Rubin ja Abbie Hoffman. Kuten nimitys ”antijohtaja” antaa ymmärtää, eivät he olleet johtajia perinteisessä mielessä, vaan pyrkivät ennemminkin omalla esimerkillään kannustamaan nuoria yksilöllisyyden ja omien mielihalujen seuraamiseen (vrt. *henkilökohtainen vallankumous* tässä tutkielmassa). Tätä korosti esimerkiksi iskulause ”Do it!”, joka muistuttaakin epäilyttävän paljon 20 vuotta myöhemmin lenkkarijätti Niken lanseeraamaa mainoslausetta ”Just do it!”. (Komulainen & Leppänen 2009, 26–29.)

Turkulainen U-mies ja suomalaisen undergroundin pioneeri Markku Into sanoo jippien olleen ”nimenomaan sama asia kuin underground”, joskin yhdysvaltalaiset jipit niiden Euroopan serkusta erotti radikalisoitunut anarkismi. Jerry Rubinille jipeissä oli kyse sekoituksesta ”uusvasemmistoa ja hippiä, josta muodostuu jotain täysin muuta.” Floridan bobot eivät tässä mielessä ole uusi ilmiö, vaan niistä on nähdäkseen ollut merkkejä jo puoli vuosisataa, mistä esimerkkinä toimii jippien antijohtajasta myöhemmin jupiksi ryhtynyt Jerry Rubin, LSD:n parissa viihtyneestä hipistä maailman arvokkaimman brändin luojaksi päätyneet Steve Jobs tai esimerkiksi suomalaisen undergroundin merkkihenkilö, turkulainen kirjailija Jarkko Laine, joka vuonna 1999 pyrki eduskuntaan Kansallisen Kokoomuksen riveissä sloganilla ”Järkyttävä porvari”. Puoluevalintaansa Laine perusteli näin: ”Olen kokeillut LSD:tä ja hassista, miksen siis kokoomusta?” (Mts. 29–34.)

Selvää kuitenkin on, että undergroundissa perinteiset arvottavat roolijaot kuten johtaja-alainen tai tekijä-kokija on pyritty hälventämään, sillä taiteellinen elämys, kuten musiikkifestivaali, koetaan onnistuneeksi yhteisöllisyyden kautta, jolloin kokonaisuus muodostuu osien summasta. Vetovastuussa on jokainen, sillä toimiin tartutaan omasta aloitteesta ja halusta tuottaa kaikille miellyttävä kokemus:

Artistikiinnityksistä vastaava henkilö ei mieti kahdesti ennen kuin auttaa ulkoilmalavalle pressukatosta pystyttäviä talkoolaisia varmistamaan esiintyjien viihtyvyyden. Lipunmyynnissä tauon ajan talkoolaista tuuraa juuri itsensä sisään maksanut asiakas, joka olisi kaupallisilta festivaaleilta tuttujen verkkoaitojen puuttuessa voinut livahtaa festivaalialueelle ilmaiseksikin, mutta ei tehnyt niin, sillä tietää, että festivaaleille kiinnitettyjen artistien matkakulut riippuvat maksavien asiakkaiden määrästä. Kierrätys- tai luonnonmateriaaleista tehdyillä koristeilla ja

installaatioilla eli *decoilla*³³ festivaalialueen somistaneelta taittuu myös puiden kanto nuotiopaikalle ja polttoaineen lisäys aggregaattiin. Järjestyksenvalvojia tai muuta turvahenkilöstöä ei tarvita, sillä osallistujat ovat valmiita auttamaan hädässä olevaa odottaessaan samanlaista valmiutta muiltakin. Monien haikailema kokemus vapaudesta voi toteutua, kun paikalla ei ole ketään erikseen valvomassa muiden käyttäytymistä vaan jokainen tietää olevansa itse vastuussa käyttäytymisestään koko festivaaliyhteisölle. Festivaalin loputtua osa kävijöistä jäävät vapaaehtoisesti auttamaan talkooväkeä siivouksessa ja purkamisessa. Paikalle jääneet kävijät pääsevät kotiin talkoolaisten kyydissä, osa taas artistin matkakorvauksistaan maksamalla tilataksilla, vaikka festivaalipaikalta kaupungin keskustaan on kymmeniä kilometrejä.

Nämä esimerkit eivät ole utopistiselta unelmafestivaalilta, vaan omia kokemuksiani esimerkiksi Jyväskylän seudulla järjestetyistä konemusiikkiin keskittyvistä yhden yön kestävästä ”metsäbileistä”, joissa kävijöitä on 2010-luvulla riittänyt jopa useita satoja. Kun ”porkkanana” toimii taloudellisen voiton sijaan yhteisen kokemuksen kokonaisvaltainen onnistuminen ja jokaisen osallistujan mahdollisuus ”pitää hauskaa”, ei tarvita komentelua tai muutakaan ”keppiä”, sillä jokainen on omalla osallistumisellaan rakentamassa³⁴ ainutlaatuista kokemusta, jolle toivotaan

33 Inkeri Tähti (2006, 101) kirjoittaa Kirkkonummelta 1992 alkaneen suomalaisen metsäbilekulttuurin katsauksessaan varhaista alan pioneeriä Keimo Valkosta lainaten: “Kun bailut pääsi kunnolla käyntiin kotimaassa, suomalaisten osuus dekotaiteessa nousi yhdeksi suurimmaksi lahjaksi myös globaalille skenelle.”

34 Vaikka metsäbileiden voidaan konseptina sanoa olevan jokseenkin erityislaatuinen Suomen underground-kulttuurille, sen synnyttäessään nähdäkseni jopa kokonaisen *suomisaundina* maailmalla tunnetun genren, kuuluvat metsäbileet myös laajemmin pohjoisen Euroopan ja Venäjän metsäisten seutujen tapahtumarepertuaariin, kuten Anton Kinnunen minua haastattelussaan valisti. Erityislaatuista metsäbileissä ei maailman tai edes Euroopan mittakaavalla ole kuitenkaan niiden kuvailemani osallistavuus, kuten niiden metsään miljöönä sidottu symboliikka, jonka näen 2010-luvun suomalaisen undergroundin erityispiirteenä halki genre-rajojen, kun asiaa katsotaan vaikka (alaluvussa “Glokaali Suomi” mainitun) metsäfolk-yhtye Hexvesselin, maailmalla valtavirran metallipiireissä suosituksen suomalaisen folk metallin tai mainittujen metsäbileidenkin yhteydessä.

Vastaavanlaista toimintaa löydämme monin tavoin hyvin toisenlaisesta, joskin huomattavan määrän yhtäläisyyksiä jakavasta underground-tapahtumasta, jota järjestettiin Ranskan Bretagnessa, Querrienin maalaiskunnassa, *Les Feux de Beltaine* -nimellä toistaiseksi ainakin vuoteen 2019 asti. Pakanallisia perinteitä ja black metallia hyvässä hengessä yhdistävä festivaali esitellään vuoden 2020 *We Are The New Chimeras (Nous Sommes Les Nouvelles Chimères)* -nimisessä dokumenttielokuvassa, mielestäni malliesimerkkinä underground-tapahtumasta, jossa tietyt esteettiset ja ideologiset näkemykset jakavat ihmiset rakentavat (konstruoivat) yhdessä situaation – luonnon kiertokulkua ja vuodenaikojen syklisyyttä juhlistavassa ideologiassaan erittäin aikaan ja historiaan sidottuna – luoden kuitenkin jotain aivan uudenlaista, subjektiivisesti värittyvää merkityksellisyyden tunnetta arkiseen elämäänsä (eli hengissäpysyttelemisen kuluttamiseen) kyllästyneille osallistujille, joille festivaali merkitsee eräänlaista vuoden kohokohtaa ja tilaisuutta itsetutkiskeluun. Dokumentissa festivaalin pääjärjestäjät kertovat, kuinka Beltainessa lipun ostajat osallistuvat lavarakennukseen ja ruuanlaittoon ynnä muuhun talkooaktiviteettiin aina paitojen painattamisesta alkaen, ollen näin oleellinen osa festivaalin rakentamista. Kävijät eivät siis maksa osallistumisesta vain kokeakseen, vaan myös tehdäkseen. Eräs vierailijoista toteaaakin, ettei Beltainessa olla aktiivisia eikä passiivisia, vaan siellä rakennetaan jotain.

On vielä erikseen kiinnitettävä huomiota juuri *Beltainen* tai metsäbileiden kaltaisten tapahtumien yhtäläisyyksiin, joihin kuuluu jo edellä mainittu ajan *syklisyyden* juhliminen kenties sen hetken *ajattomaltakin* tuntuvassa juhlassa. Paitsi että “moodi vaihtuu sen mukana miten auringon kiertokulku etenee”, kuten Anton Kinnunen asian ilmaisee, on myös useat suomalaiset metsäbileet nimetty enemmän tai vähemmän tosissaan viitaten luonnon kiertokulkuun tai muinaisuskomuksiin. Niitä ovat 2010-luvulla olleet muutama mainitakseni: Ruska (Anton Kinnusen Aamu-

jatkuvuutta. Vaikka kukaan ei hyödy tästä taloudellisesti, ovat tällaiset festivaalit kasvattaneet kävijämääräänsä joka vuosi, tuoden Jyväskylään ihmisiä joka puolelta Suomea tai jopa ulkomailta asti. Floridan (2005, 284) analyysiä kotoperäisestä katukulttuurista mukaillen: ”–muualta tuleva yleisö tietää, ettei se tule vain katsomaan jotakin kulttuuritapahtumaa, vaan se saapuu kokonaiseen kulttuuriyhteisöön”, jossa on mahdollisuus kokea luomusten ohella niiden luojat. Perinteinen asetelma, jossa yleisö on asetettu luomuksen ulkopuolisen tarkkailijan asemaan murtuu ja yleisöstä tulee osa luomusta. Tämä käy nopeasti selväksi esimerkiksi DJ:n, tanssijoiden ja ympäristön vuorovaikutuksesta edellä kuvailemissani metsäbileissä³⁵, joista kirjoitushetkellä on valmisteilla kyseiseen alakulttuuriin syvemmin perehtyvä yhteiskuntapolitiikan pro gradu -tutkielma Jyväskylän yliopistossa. Sauli Okker tutkii haastatteluin metsäbileiden merkitystä tilan kokemuksellisuuden ja saavutettavuuden kautta, tulosten tulossa julki arviolta vuoden 2022 alussa.

Jyväskylän populaarikulttuurinen identiteetti on itse asiassa ollut voimakkaasti sidottu undergroundiin jo vuosikymmeniä, mistä oivallisena osoituksena toimiikin vuonna 2016 valmistunut kulttuuriyhdistys TUFF!in DIY-projektina toteuttama dokumenttielokuva *Jyväskylän meininki: A punk documentary*. Jyväskylän maine taas konemusiikin ystäville suotuisana aktiivisen skenen kaupunkina on 2010-luvulla kasvanut huomattavasti ja erottautunut edukseen useasti esimerkiksi jututtaessani muiden Suomen suurimpien kaupunkien konemusiikkipiirien³⁶ aktiiveja. Tästä ei kuitenkaan käy kiittäminen kaupunkia tai kulttuuri-instituutioita, joille tällaiset pitkälläkin tähtäimellä (vrt. esim. 1960-luvun Turun underground-rock) merkittävät populaarikulttuurin ilmiöt ja yritysmaailmasta poikkeavat toimintatavat tuntuivat aina olevan tutkan ulkopuolella ainakin siihen asti, että joku tarjoaa helposti nieltävää kaupallistettua versiota. Jyväskylässä

kollektiivin ensimmäinen tapahtuma ja metsäbileet samalla), Kuulas, Sarastus, Samhain (ja lukuisat vastaavat), Pagan's Holiday ja Juuristo. Huomionarvoista on siis, ettei luontoyhteydellä tai pakanaperinteillä ylpeily tee suomalaisesta undergroundista erityistä, mutta saa oman leimansa vahvasti metsien värittämästä suomalaisesta muinaiskulttuurista ja kansanperinnöstä. Metsän voisikin ajatella toimivan osuvana symbolina suomalaiselle undergroundille, sillä metsäkin edustaa kaikessa *hämyrydessään* suurinta *vapautta*, johon sisältyy myös *vaara*. Metsä kutsuu seikkailemaan ja tekemään löytöjä, se antaa suojaa ja turvaa, mutta sinne voi myös kadota. Se on samaan aikaan mystinen ja vaatimaton, jotka osoittautuvat myös suomalaisen underground-musiikin piirteiksi, kuten APOLOGIA-luvun alaluvussa ”Glokaali Suomi” selvitän. Perinteisesti vähättelevää konnotaatiota kantava termi ”metsäläinen” alkaakin kenties näyttäytyä positiivisemmassa, romantisoidussakin valossa 2020-luvulle tultaessa.

35 Inkeri Tähden (2017) kirja-artikkelin lisäksi metsäbileistä kiinnostuneen kannattaa ottaa haltuun Kari Kosmoksen (2020, 331–333) teoksesta *Mielen aika: Psykedeelisen kulttuurin historia ja visio* löytyvä alaluku ”Psykotrooppista bilettämisestä suomalaismetsässä”.

36 Suomalaisen konemusiikin historiaan merkittävällä tavalla valoa luo Kalle Kinnusen toimittama *Kone-Suomi*, jossa esimerkiksi Juuso Kopenen (2017, 167–168) ”Tranceräjähds” -artikkelissa varsin tunnettu DJ Orkidea jakaa suomalaisen konemusiikin historian kolmeen merkittävään laajenemisvaiheeseen, joista ensimmäinen ajoittuu 1990-luvun alkuun. Koponen kertoo artikkelissaan myös esimerkiksi bilettäjänpäätöksen tapaturmaisesta kuolemasta Engine-yöbileissä 1995, jonka jälkeen ”Helsingin poliisi otti linjakseen lopettaa kaikki luvattomat tapahtumat. Viranomaispaineen myötä tapahtumajärjestäjät alkoivat siirtyä etenevässä määrin varastohalleista laillisiin yökerhoihin. Tämä vaikutti osaltaan myös musiikkilainan muuttumiseen aiemmin suosiossa olleesta raaemmasta rave- ja teknosoundista [joka allekirjoittaneen havaintojen mukaan teki Suomessa paluun viimeksi 2010-luvun puolivaiheilla] hieman helpommin lähestyttävään houseen ja tranceen.”

vapaaehtoisvoimin pyörivän, voittoa tavoittelemattoman nuoriso- ja kansankulttuurin selviytymistaistelua sekä yhteenottoja kaupungin johdon kanssa varsin osuvasti kuvastaa myöskin vuonna 2016 valmistunut dokumenttielokuva *Taistelu Lutakosta*.

Syy jämähtyneisyyteen saattaa olla juridinen, poliittinen, taloudellinen taikka esteettinen. Kuitenkin voimakkaimmin koen sen olevan osoitus siitä, miten luoviin toimialoihin panostaminen on usein ollut päälle liimattua puhetta ja julkikuvan kiillotusta, kuten Grünstein *Luovan luokan esiinmarssin* esipuheessa pohtii. Trendikkääksi somistettuja instituutioita ohjaa yhä jäykkä hallintokulttuuri, jonka vuoksi sosiaalisten ja hallinnollisten innovaatioiden merkitystä ei ymmärretä, eikä niihin kannusteta. Floridan tutkimustulosten mukaan ”innovatiivinen toiminta on keskimääräistä vilkkaampaa ja talouskasvu nopeampaa alueilla, joilla asuu eniten homoja ja lesboja sekä boheemeja”. Heidän suuri suhteellinen osuutensa väestöstä taas ”on osoitus taustalla olevasta kulttuurista, joka on avoin ja monimuotoinen ja joka näin ollen edistää luovuutta”. Tästä Florida pääättelee, että ”paikka on aikamme keskeinen taloutta ja yhteiskuntaa jäsentävä yksikkö”, sillä luovat ihmiset kerääntyvät paikkoihin, jotka ovat luovia keskuksia. Luovissa keskuksissa toimii luonteeltaan tunnistettavia luovia yhteisöjä, jotka taas yhdessä miljöön kanssa toimivat luovuuden lähteinä tarjoten ”virikkeitä, monimuotoisuutta ja voimakkaita kokemuksia”. (2005, 14, 15, 22–25, 49, 59.)

Vaikkei Floridan Yhdysvalloissa tekemät tutkimukset olekaan suoraan verrattavissa piskuiseen Pohjolaamme, on mielestäni selvää, että houkutelakseen näitä luovan luokan boboja, tulevaisuuden Jobseja ja alakulttuureissa ryvettyneitä visionäärejä, tulisi kaupunkien hakeutua keskusteluyhteyteen underground-aktiivien kanssa ja tukea, esimerkiksi käytöstä poistettujen ja tyhjillään seisovien tilojen kulttuurikäyttöön tarjoamisella, näitä talkoovoimin pyöriviä kollektiiveja, joille kiitos kaupungin houkuttelevuuden ja maineen kasvattamisesta nuorten tai valtavirrasta poikkeavien visionäärien parissa usein kuuluu. Vanhojen rakennusten uusiokäyttö ei ole pelkästään undergroundin ilmiö, vaan sen suosion kasvu näkyy myös laajemmin luovan luokan parissa. Underground-yhteisöt toimivatkin monesti kuten työyhteisöt yleensä, jolloin myös tarve tarkoituksenmukaiselle tilalle on yhtä oleellinen toiminnan aktiivisuuden kannalta. Näiden tilojen puutteesta nähdäkseni ennen kaikkea kieliinkin niiden laitton käyttö esimerkiksi *ug-bileiden* tai *squattauksen* osalta. Tilojen laitton käyttö on kulttuuriväen hätähuuto sen puolesta, että he joko kamppailevat selviytymisestään tai viralliset instituutiot ovat epäonnistuneet kartoittamaan ja tarjoamaan heille tarkoituksenmukaista tilaa, yleensä vieläpä yleishyödylliselle toiminnalle. ”Jacobsin mukaan luova yhteisö edellytti monimuotoisuutta, **tarkoituksenmukaista fyysistä**

ympäristöä [korostus kirjoittajan] ja tietynlaisia ihmisiä tuottamaan ideoita, kannustamaan innovatiivista toimintaa ja hyödyntämään ihmisten luovuutta.” (Mts. 93, 213.)

Positiivista kehitystä tilapolitiikan suhteen ei 2020-luvulle tultaessa ole ollut näkyvissä esimerkiksi Suomen kulttuuri- ja underground-pääkaupunkina tunnetussa Turussa, jossa taistelu kulttuuritiloista, treenikämpistä ja studioista kaupungin mittavia purkutoimia vastaan on käynyt jututtamieni kulttuuriaktiivien mukaan yhä haastavammaksi. Samanlaisia ongelmia on viime aikoina kohdattu myös esimerkiksi Tampereella, jossa (kirjoitushetkellä 2016) viimeisimpänä purettiin *Keltaisena talona* tunnettu kulttuuritila. Niin Suomen undergroundia kuin valtavirtaakin 2010-luvulla puhutelleen Jukka Nousiaisen johtamasta yhtyeestä Jukka & Jytämimmit soolouralle singahtaneen basisti Maria ”Mara Balls” Mattilan (2016) blogi-purkaus on omiaan kuvastamaan purkutoimista syntyvää syvää tuohtumusta:

Koitan aina olla niin vitun optimistinen, diplomaattinen, ymmärtäväinen, rakentava, ratkaisukeskeinen, toiveikas ja kannustava mutta tämmösenä päivänä jopa meikä murenee.

Sanon tän yhen ainoan kerran, ja sitten siirryn elämässä eteenpäin ja palaan takaisin omaan, paikoin utopistiseen idealismiin, jonka olen kehittynyt pysyäkseeni hengissä tässä kummallisessa maailmassa, jota raha ohjaa ja joka niin vieraalta usein tuntuu.

Keltaisen Talon purkaminen on Tampereen kaupungilta ihan helvetin typerä teko. Uinuvasta, unohdetusta talovanhuksesta tuli kahdessa vuodessa elinvoimainen ja valoisa mitä erilaisimpia elämyksiä tarjonnut kulttuurityön keidas. Se ei maksanut kaupungille MITÄÄN. Kaikki tapahtui talkootyönä. Talo työllisti ihmisiä ja tarjosi sivutuotteena sosiaali/mielenterveysapua. Ihmiset antoivat sitä pyyteettömästi toisilleen. Tämäkään ei maksanut kaupungille MITÄÄN. Sen sijaan mietitte päänne puhki ja ja budjetoitte rahat mitä älyttömimpiin "työllistämisen" -ja "kuntouttamisen" -hankkeisiin ja -laitoksiin ja vielä älyttömämpiin kuukausipalkkoihin. Oma-aloitteinen, talkootyönä tapahtuva kansalaisaktiivisuus ei kelpaa, koska raha loistaa poissaolollaan.

Kahdessa vuodessa talkoovoimin rakennettu turvallinen, keltainen yhteisö murjottiin tänään surutta, koska tilalle tulee TIE.
Vittu, oikeesti.

Pitäkää ne vitun viisivuotissuunnitelmat, kymppitonniin budjetit ja turhantoimittajien kuukausipalkat – ette te oikeesti edes halua sitä kansankulttuuria. Te haluatte lisää rahaa ja valtaa.

HAISTAKAA VITTU

Floridan (2005, 109) mukaan yksi luovuuden yhteiskunnallisen rakenteen osatekijöistä onkin jäänyt vähäiselle huomiolle: Tämä ekosysteemin muodostava tukea antava sosiaalinen ympäristö ”tukee elämäntyyliä ja kulttuuri-instituutioita, esimerkiksi trendikkäitä musiikkipiirejä tai elämää sykkivää taiteilijayhteisöä, ja auttaa siten houkuttelemaan ja innostamaan henkilöitä, jotka tekevät luovaa työtä liike-elämän ja teknologian aloilla.”

Selvää on, että nousussa olevan luovan luokan ominaisuuksista ja periaatteista löytyy hämmästyttävän paljon yhtäläisyyksiä jo runsaat puoli vuosisataa vanhan underground-kulttuurin kanssa. Esimerkkeinä mainittakoon arvostus diversiteettiä ja kielteisyys materialismia kohtaan. Grünsten kirjoittaa esipuheessa (Florida 2005, 15): ”Juuri luovan luokan tehtävä on avata luokkien rajat muuttamalla koko yhteiskuntaa luovuudelle otollisemmaksi.” Kyse on siis juuri siitä tehtävästä, jota varten undergroundin voidaan katsoa syntyneen 1960-luvulla. Yhä valtavirran liukuhihna- ja kertakäyttömalleihin nojaavat institutioituneet tavat tuottaa kulttuuria voisivatkin saada kaipaamaansa uudistusta oppimalla jotain undergroundista ja sen kestävään kulttuuriin tähtäävistä tavoista.

Floridan omasta vuoden 2003 esipuheesta silmäni osui maininta palvelutaloudesta luovuuden aikakautta tukevana infrastruktuurina. Luovan työn tekijät ovat riippuvaisia palveluajon toimivuudesta, joten Floridan mukaan ”[m]eidän on tunnustettava tämän työn luovuus ja maksettava siitä sen mukaisesti” (Mts. 21). Olisiko tässäkin siis tilaisuus ottaa mallia undergroundista, jossa luovaa työtä tekevät ovat erottamaton osa talkoolaisia, ja siten samalla viivalla? Olisiko tällainen mesotason tasa-arvoinen ilmiö sovitettavissa laajemmin makrotasolle?

Kuitenkin kaikkein voimakkaimmin Floridan teoksessa luovan luokan ja undergroundin yhtäläisyyksistä kertoo ”ajattelevan yhteisön luomiseen” tähtäävän *Memphisin julistuksen*³⁷ (2003) kymmenen periaatetta, jotka voisivat olla kuin suoraan kuvitteellisesta Undergroundin julistuksesta:

Jokainen meistä on osa luovuuden arvoketjua. Luovuutta voi ilmetä milloin vain ja missä vain, ja sitä ilmenee myös Sinun yhteisössäsi tälläkin hetkellä. -- Suosi monimuotoisuutta. -- Kyseenalaista yleiset käsitykset. -- Ole aito. -- Uskalla olla erilainen, älä tyydy jäljittelemään muita yhteisöjä. Vastusta monokulttuuria ja yhdenmukaisuutta. -- Poista luovuuden tieltä sellaiset esteet kuin keskinkertaisuus, suvaitsemattomuus, eristyneisyys, hajanaisuus, köyhyys, kehnot koulut, elitismi sekä yhteiskunnan ja

37 Memphisissä, Tenneseen osavaltiossa 30.4.–2.5.2003 pidetyn luovan luokan ensimmäisen huippukokouksen pohjalta laadittu julistus toteutettiin Richard Floridan avustuksella. Alkuperäinen englanninkielinen julistus on merkitty verkko-osoitteen kera tämän tutkielman elektronisiin lähteisiin (The Creative 100).

ympäristön rappeutuminen. – – Ota vastuuta yhteisösi muuttumisesta. Improvisoi. Pistä pyörät pyörimään. Kehitys on tee se itse -toimintaa. – – Varmista, että jokaisella ihmisellä – erityisesti jokaisella lapsella – on oikeus luovuuteen. (teoksessa Florida 2005, 529–531)

Yllä esitetyt periaatteet ovat vain katkelmia, mutta ne riittävät mielestäni hyvin yksiselitteisesti osoittamaan yhtäläisyydet. Näitä samoja asioita vaati jo 60-luvun U-väki lauluissaan ja performansseissaan, mutta sama ääni soi nykypäivänkin undergroundin kellossa. Huomionarvoista on mielestäni myös se, etteivät luovan luokan jäsenet katso muodostavansa ”yhtenäistä ihmisryhmää yhteisine piirteineen ja intresseineen” (Florida 2005, 38), kuten ei nähdäkseni undergroundikaan, joka on selkeistä periaatteistaan huolimatta pysynyt aina monimuotoisuutensa vuoksi perin vaikeasti määriteltävänä, sisällyttäen toisistaan hyvinkin poikkeavia yksilöitä ja alakulttuureja.

On yleisesti hyväksytty ajatus, että valtavirran ilmiöt saavat useasti alkunsa undergroundista. ”Kaikkein radikaaleimmat ja mielenkiintoisimmat ilmiöt saavat niin kulttuurissa kuin liike-elämässäkin alkunsa autotalleista ja pieniltä näyttämöiltä” (Mts. 286). Musiikissa tämä käy ilmi kaikkein selkeimmin, kun tarkastellaan esimerkiksi pienen turkulaisen taiteilijaporukan vuonna 1970 ensimmäistä kertaa järjestämää Turun Rockfestivaalia, josta ajan saatossa kasvoi kaikkien tuntema Ruisrock, tai vaikkapa hip hop -kulttuuria, joka 1970-luvun Bronxin afroamerikkalaisista getoista päätyi Suomenkin tämän hetken myydyimmäksi ja suosituimmaksi genreksi. Havaittavissa on kuitenkin uudenlainen ilmiö, jonka syntymiseen luovan luokan esiinmarssilla on ollut huomattava vaikutus: Markkinavoimat eivät tyydy enää odottelemaan maan alta valtavirtaan ponnistavia trendejä, vaan pyrkivät nyt kaupallistamaan maanalaisen kulttuurin ja vaihtoehtoisen elämäntyylin. Viherpesu-termiin viitaten nimitän tällaista toimintaa tässä nyt *hiekkapesuksi*, jossa undergroundista karistetaan sen ideologisuus, jättäen jäljelle vain estetiikan. 2000-luvun alun kliininen ylituotettu kulttuuri ei enää vetoa aikamme trenditietoiisiin ja kotikutoisuutta arvostaviin ihmisiin, joten kulttuurisisältöä pyritään ikään kuin karhentamaan, että kuluttajalle syntyisi mielikuva jostain ainutlaatuisesta. Kapitalismin vaikutusalueen boheemeihin ja toisinajattelijoihin laajenemisen myötä talouskasvun keskiöön asetettu luova yksilö edustaa nyt uutta valtavirtaa (Mts. 47).

Floridan mukaan Ronald Inglehartin nimeämiin ”postmaterialistisiin” arvoihin siirtynyt luova luokka, joka ei koe olevansa enää yhteiskunnasta vieraantunut, ”on tehnyt joistakin toisinajattelun symboleista hyväksyttäviä, jopa suotavia”, minkä seurauksena on nykyään ”lähes mahdotonta olla

toisinajattelija, koska samoinajattelua ei enää pidetä tärkeänä” (Mts. 58, 144–145, 319). ”Tässä mielessä kyseessä ei ole vaihtoehtoinen ryhmä vaan uusi, yhä useammista normeista päättävä yhteiskunnallinen valtavirtaus”, jota Joel Mokyr on Floridan kertomana nimittänyt *homo creativus*-ihmistyyppiksi (Mts. 145). On siis perusteltua väittää, että undergroundikin on nykyään siksi lähempänä vaihtoehtoisuutta kuin vastakulttuuria, mutta jopa vaihtoehtoisuus on asettumassa kyseenalaiseksi.

Kyse ei nähdäkseni olekaan varsinaisesti undergroundin toimintatapojen, arvojen ja periaatteiden soveltamisesta makrotasolle, vaan sen esteettisen ja symbolisen sisällön yksinkertaistamisesta helpommin sisäistettävään (eli helpommin myytävään) muotoon. Kulttuurikriitikko Tom Frankia mukailevaa Floridaa (2005, 61, 289–290) lainaten suuryritykset ”tekevät vaihtoehtokulttuurin symboleista rahasampoja” ja ”kaupallistaminen voi tyhjentää elämyksestä sen kaiken luovan sisällön”. Suomalaisen undergroundin pioneeri ja ikoni M. A. Numminen onkin hieman kryptisesti todennut Ilkka Kippolan (2006, 132–133) kirja-artikkelissa ”Kun filmi vapautti energiaa”, että ”[u]ndergroundin voi omaksua vain luonnonmenetelmällä”. Nummisen mukaan undergroundia ei ollut edes 1960-luvun kokeellinen musiikki, ellei se ollut sidoksissa underground-toimintaan (Mts. 88–89). Tulkitsenkin asiaa niin, ettei vaihtoehtoisuutta, vastakulttuuria tai undergroundia ole omakuvan ornamentointi ostetuilla symboleilla, vaan kyse on paljon kokonaisvaltaisemmasta elämäntyylistä – arvoista, periaatteista ja toiminnasta.

Joitain, mielestäni varsin positiivisiakin, merkkejä underground-kulttuurin lainalaisuuksista on kuitenkin alkanut ilmenemään sosioekonomisessa ympäristössämme – esimerkiksi tavoissa, joilla tarjoamme palveluitamme ja luovuuttamme. Tähän näkisin ympäristötietoisuuden kasvun lisäksi internetin vaikuttaneen merkittävästi mahdollistamalla ihmisten välittömän kanssakäymisen. Esimerkiksi vaihtotalous, eräs undergroundia vahvasti alleviivaavista elementeistä, on kasvattanut suosiotaan ainakin oman sukupolveni parissa. Siitä kertoo esimerkiksi lukuisat tavaroiden vaihtamiseen perustuvat Facebook-ryhmät ja vaihtotorien suosio, kuten toisaalta kertoo muunkinlainen *konmaritus*, *minimalismi* ja materiasta luopuminen. Materialistisia elämänarvoja, uuden ostamista ja käytetyn pois heittämistä pidetään vastuuttomana kulutuskäyttäytymisenä, mikä näkyy esimerkiksi omavaraisuuden ja kommuunielämän kasvavana kiehtovuutena aikalaisteni (1980- tai 1990-luvuilla syntyneiden) parissa – siitä huolimatta, että myös uusavutonta luksuselämää projisoidaan milloin missäkin nuorison tavoittelemana elämäntyylinä.

Toisaalta myös uutta sukupolvea edustavat startup-yritykset kuten Uber tai Airbnb ovat osaltaan luoneet uudenlaista riippumatonta palvelutaloutta, jolla on haluttu tasa-arvoistaa esimerkiksi ihmisten liikkumista tai yöpymismahdollisuuksia ja samalla vähentää ympäristölle koituvaa kuormitusta palveluiden tehokkuudella. Luovuuden avulla palvelun tarjoaja kykenee erottautumaan muista samaa palvelua tarjoavista ja palautejärjestelmä pitää huolen siitä, ettei palveluntarjoajien joukkoon eksy ”mätiä munia”. Koen näiden toimivan merkkeinä perinteisten elinkeinojen muuttumisesta luovan luokan ammateiksi, kuten Florida (2005, 53) teoksessaan yli kymmenen vuotta sitten uumoili. Megalomaanisissa ostoskeskuksissa ja kansainvälisten suuryritysten merkkiliikkeissä haahuilemisen sijaan uudessa sukupolvessa on aistittavissa kaipuu toreille ja basaareihin, joissa ostamalla ja vaihtamalla tuetaan kaltaistamme ”pientä ihmistä” korporaatoiden sijaan. Internet toimiikin tällaisena koko maailman agorana.

Milleniaalista elämäntyyliä on 2010-luvulla alleviivannut myös materiasta luopumisen eetos aina kodista luopumiseen asti. Tästä haluan esittää yhden esimerkin, joka voidaan nähdä vastakohtana kulutuselämälle: Yhdysvalloissa 1990-luvulta asti päätään nostanut *gutter punk* tai *traveler kids* -alakulttuuri. He ovat työttömiä ja asunnottomia nuoria, jotka liftaamalla ja tavarajuniin hyppäämällä matkustavat usein päämäärättömästi ympäri Yhdysvaltoja, yöpyen esimerkiksi vallatuissa taloissa tai kortteleissa eli *squateissa*. Joko pakon edessä tai omasta tahdostaan materiaalisesta omaisuudestaan luopuneet ”katuojapunkkarit” tunnetaan runsaista lävistyksistään ja tautoinneistaan sekä villinä kasvavista takkutukistaan (dreadlocks). Gutter punk -elämäntyyliin voidaan katsoa lukeutuvan myös luonnonmukainen hygienia, luonnonläheiset elämänarvot, kerjäys, kausiluontoiset työt kuten työ maatiloilla sekä koiran kanssa eläminen ja matkustaminen. Musiikki sekä runsas oluen kulutus ovat myös heihin usein liitettjä piirteitä. (Wikipedia 2021, s.v. Gutter punk).

Suomessa tämän alankulttuurin edustajia voisi löyhästi (ainakin habitukseltaan) verrata Englannissa 1980-luvulla alkunsa saaneeseen *crust punk* -alakulttuuriin, jonka edustajia Suomessa kutsutaan ”crusteiksi”. Elämäntyyliään suomalaiset crustit eivät kuitenkaan ole verrattavissa yhdysvaltalaisiin gutter-serkkuihinsa, sillä ainakin minun tuntemani crustit asuvat vakituisessa osoitteessa ja työskentelevät siihen tilaisuuden tullessa. Mielenkiintoista onkin, miten paljon samaa voimme löytää 1950-1960-lukujen vaeltavista, viiniä siemailevista, *beatnikeista*³⁸ ja *hoboista* sekä

38 Komulaisen ja Leppäsen (2015, 24) mukaan “[Allen Ginsbergin] 'Huuto' sekä sitä seuranneet Kerouacin tie-epos *Matkalla* ja Burroughsin houreinen mentaaliavaruuden luotaus *Alaston lounas* antoivat beatille lopulta sellaisen muodon, jota sekä pilkattiin että ihailtiin. Teosten ilmestymistä on pidetty maailmanlaajuisesti undergroundin ajanlaskun alkuna, mikä on samalla sälyttänyt vastakulttuuriselle liikkeelle rutkasti symboliikkaa, vaikka erilaisia luomuksia yhdistää lähinnä syntyajankohta ja tekijöiden henkilökohtainen kanssakäyminen.”

oman aikamme olutta siemailevista gutter punkeista. Länsimaisen sivilisaation normien kieltäminen ja huuruista päämäärättömyys purkautuvat tuotetussa taiteessa sekä kaipauksessa löytää itselle sopiva paikka muutoin vieraalta tuntuvassa yhteiskunnassa esimerkiksi matkustamalla.

Herää tietysti kysymys, mistä *luovuudessa* on kyse. Florida (2005, 77–84) valaisee asiaa luettelemalla luovuuden ulottuvuuksia, joista löytyykin jälleen yhtymäkohta underground-kulttuurin kanssa. Tällaisia ovat esimerkiksi kyky laatia synteesejä sekä ottaa riskejä. Underground-toiminnassa kykyjen ja resurssien luova yhdistely sekä siihen liittyvä riskinotto ovat elintärkeitä ominaisuuksia, sillä kyse on usein jonkin uuden luomisesta ja kokeilemisesta. Mieli, joka ilmentää monenlaisia intressejä ja tietoja on paitsi Floridan yksi luovuuden ulottuvuuksista, myös tärkeä resurssi ug-aktiiville. On kyettävä rohkeisiin uudistuksiin, sillä kuten maailma yleensäkin, myös underground-kulttuuri on jatkuvassa muutoksen virrassa, jolloin monipuolisesta tieto- ja kokemuspohjasta on hyötyä pyrittäessä aistimaan uusimpia tuulahduksia. Underground-tapahtumien taustalla hääriikin usein niin kutsuttuja ”kollektiiveja”, eli tiimejä, joissa erilaiset tiedot ja taidot yhdistyvät kokonaisuutta palvelevaksi kokonaisuudeksi. Floridaa mukaillakseni, niin luovuus kuin undergroundikin on siis sosiaalinen prosessi, jota harjoitetaan tiimeissä. Riittävä vakaus, mutta myös monimuotoisuus ja suvaitsevaisuus ovat Floridan mukaan luovuutta ruokkivia seikkoja. Samaa voidaan sanoa undergroundistakin, jossa yleensä ”ydinporukat” tuovat toimintaan läsnäolollaan riittävää vakautta, kuitenkin monimuotoisuuden ja suvaitsevaisuuden mahdollistaessa vaihtelevuuden ja toiminnan jatkuvuuden ”tuoreena”.

Florida (2005, 77–84) kertoo myös luovuuden ulottuvuutena toimivasta prosessista, ”jossa oma hahmo tuhotaan paremman hahmon luomiseksi”. Tulkitsen tekemieni haastattelujen valossa, että undergroundissa tämä prosessi on otettu hyvinkin vakavasti: Arkitodellisuuteen perustuva minäkuva pyritään tuhoamaan luovuuteen ja vapauteen tähtäävällä totuttujen tapojen ja vanhojen mallien rohkealla murskaamisella sekä, kuten eräs esihaastateltavistani asian ilmaisi, ”dekadenssilla”. Intuitiivista, omia rajoja kokeilevaa tai rikkovaa ja sovinnaisesta moraalista riippumatonta elämäntyylä pääseekin parhaiten toteuttamaan esimerkiksi konemusiikkitapahtumissa kuten reiveissä (rave), joissa samanmieliset ihmiset pyrkivät herkistämään itsensä, toisinaan päihiteitäkin³⁹ apunaan käyttäen, poikkeuksellisille kokemuksille. Kokonaisvaltaisempaan pyrkimykseen on, että jokainen osallistuja voisi tapahtuman loputtua lähteä

Myös “amerikkalaisen nuorison 1950- ja 1960-lukujen taitteen “rinkkavallankumous” sai väitetysti “inspiraationsa Kerouacin kirjoista *Matkalla ja Dharmapummit*” (Mts. 22).

39 Alaluvussa “Politiikka ja aktivismi *eli artivismista*” sivuan tarkemmin päihiteiden merkitystä undergroundille henkilökohtaisen vallankumouksen kontekstissa.

kotiin raukeassa mutta onnellisessa, uudestisyntyneessä olotilassa. Osallistujille tämä toimii usein siis voimistavana kokemuksena, joka auttaa heitä löytämään yhteyden ehyempään minäkuvaan ja näin kenties löytämään arjesta muitakin tasoja kuin pelkän hengissäpysyttelymisen.

Floridan (2005, 77–84) muistutus luovuudesta vaativana työnä pätee kiistatta myös underground-kulttuuriin. Jotta esimerkiksi musiikkitapahtuma onnistuisi, se vaatii usein päivien mittavat valmistelut aina äänilaitteiden hankinnasta ja pystytyksestä juhlatilan koristeluun. Underground-toiminnassa kuitenkin tehdystä työstä saa harvoin rahallista palkkaa. Motivaatio tekemiseen syntyy puhtaasta intohimosta ja luovuus tosiaankin joutuu koetukselle kun ongelmatilanteet on ratkottava olemassaolevien, usein hyvin niukkienkin resurssien varassa. Vaikka työ on vaativaa, se koetaan antoisana kun tapahtuma onnistuu ja palkka maksetaan kävijöiden hymyinä. Juuri tällaisesta luovuutta edistävästä sisäisestä palkitsevuudesta ja sisäisestä motivaatiosta Floridakin luovuuden ulottuvuuksissaan kertoo.

Eräs yhtenäisyys luovan luokan ja undergroundin väliltä on vielä nostettava. Florida (2005, 246) puhuu eräänlaisesta aikavääristymästä, takautumisesta kotiteollisuuteen, ”jolloin elämä oli eheää ja kokonaisvaltaista”. Tämän elämästämme melko hektiseksikin tehneen työ- ja vapaa-ajan sekoittumisen Florida katsoo olevan ”terve reaktio organisaatioiden aikakauden järjestelmälle, jossa työ ja elämä jaettiin erillisiin lokeroihin, joista kukin edellytti ihmiseltä erilaisen roolin omaksumista” (ibid). Florida vertaa tässä yhteydessä meidän aikamme nurkkakuppilassa läppärin kanssa työskentelevää ihmistä entisaikojen käsityöläiseen, jotka kumpikin ahertavat omien töidensä parissa, mutta eivät epäröi siirtää töitään sivuun nauttiakseen teekupposta paikalle tupsahtaneen ystävän tai kiinnostavan henkilön kanssa (Mts. 245).

Tämän ajatuksen tahtoisin laajentaa takautumisena, kutsuttakoon sitä nyt vaikka ”kotikulttuuriin”, jossa pienet paikallistason kulttuuritapahtumat, kyläpitoihin ja kaupunkien katujuhliin verrattavissa olevat underground-festivaalit ovat kasvattaneet suosiotaan vaihtoehtona luoville ihmisille, joita tällaiset pienet ”happeningit” kiinnostaa suurten organisaatioiden tarjoamien jättimäisistä karsinoista koostuvien kaupallisten festivaalien sijaan. Floridan (2005, 283) sanoin: ”Luovan luokan edustajia kiinnostaa kuitenkin enemmän orgaaninen ja kotoperäinen katutason kulttuuri”. Yleisesti ottaen he välttelevät ”normipaikkoja” ja ”sliipattuja kaupallisia viihdeareenoita” kuten ketjuravintoloita, ketjuyökerhoja (joita suomalaisittain ”seduloiksikin” kutsutaan) tai urheilustadioneita. Niiden sijaan luova luokka etsii autenttisuutta, orgaanisuutta ja paikallisuutta (Mts. 290) – siis juuri niitä undergroundin peruselementtejä. Tällainen undergroundille ominainen

pienuuden arvostus näkyy nykyään yritysmaailmassakin: Ihmiset hakeutuvat pieniin yrityksiin, koska halutaan työskennellä ”jännittävien projektien parissa”, saada näkyviä tuloksia, sekä välttää isoille organisaatioille ominaista raskaasta byrokratiasta koituvaa turhautumista. Voimien on kuitenkin oltava balanssissa, joten myös suuria organisaatioita ja festivaaleja tarvitaan. Floridan mukaan pelkästään ”hyönteisistä” (pk-yritykset) muodostuva ekosysteemi olisi kestävä. (Mts. 74, 158–159.)

Kulttuurien yhteensulauman seurauksena syntynyt luovan luokan eetos on tuottanut ”elämyksellisen elämän” käsitteen, jossa elämysten ja kokemusten hakuisuus, halu ”elää elämää”, on aiheuttanut siirtymisen hyödykkeiden ja palveluiden kuluttamisesta elämysten kuluttamiseen niiden muistettavuuden ja narratiivisen arvostettavuuden vuoksi. Elämysten tavoittelu ei rajoitu pelkästään ostohetkeen, vaan niiden odottaminen on myös merkittävä osa ilmiötä, jota kutsutaan ”mielikuvitushedonismiksi”. Elämyksiä kulutetaan, että niistä voidaan muodostaa tarinoita jaettavaksi. Kyse ei ole siis pelkästään ”hauskanpidosta”, vaan elämyshakuisuus on muodostunut olennaiseksi osaksi arkikäyttäytymistämme. Elämyksiä haetaan kulttuurin ja taiteen lisäksi myös liikunnasta, kuten maastopyöräilystä tai kalliokiipeilystä, sillä enimmäkseen istuen tehtävästä luovasta työstä kertyvä henkinen paine halutaan purkaa ruumiillisen rasituksen avulla. (Mts. 263–266, 273, 292.)

Luovuuden ”valtavaan yhteiskunnalliseen tarpeeseen” kiinnitti huomiota psykologi Carl Rogers jo 1950-luvulla moittiessaan aikansa tukahduttavan jäykkää ja byrokraattista yhteiskuntaa, jolle Florida katsoo elämyshakuisen elämäntyylin toimivan välittömänä reaktiona. Tällaista luovuuden ja elämysten välistä yhteyttä Rogers piti välttämättömänä. Rakentavalle luovuudelle hän asettikin ennakkoehdoksi ”tietoisuuden täydellisen avoimuuden kulloinkin vallitsevia tilanteita kohtaan”, tarkoittaen kykyä ottaa vastaan kaikki virikkeet esteettä, ilman suojautumismekanismien vääristävää vaikutusta. ”Avoimuus on käsitteiden, uskomusten, näkemysten ja hypoteesien käsittelyssä ilmenevää joustavuutta ja rajojen läpäisevyyttä. Se on moniselitteisyyden sietämistä silloin, kun moniselitteisyyttä esiintyy. Se on kykyä ottaa vastaan runsaasti keskenään ristiriitaisia tietoja pakottamatta väkisin tilanteeseen ratkaisua.” (Mts. 265–266.) Mikäli palkkaisin yritykseeni Rogersin kuvailemia tietoisuudeltaan täydellisesti avoimia ihmisiä, tekisin sen jossain underground-tapahtumassa.

Undergroundiin, vahvasti myös suomalaisen U-liikkeen motiiveihin 1960- ja 1970-luvuilla, on kaikesta päätellen kuulunut luokkajakoa vastaan taisteleminen. Vaikkei luokkajaosta olekaan päästy

eroon, voidaan sen ainakin Floridan mukaan sanoa muuttuneen perustavanlaatuisesti. Florida kertoo ”suuresta sulaumasta”, jossa luova eetos yhdistää protestanttisen työetiikan ja boheemietiikan, minkä seurauksena vanhoista luokkajaoista tulee merkityksettömiä. Kyse on Floridan mukaan evoluutioprosessista, jossa esimerkiksi ”[k]orkeakulttuuri ja kansankulttuuri, vaihtoehtoisuus ja valtavirta, työ ja huvi, pääjohtaja ja jazzdiggari ovat kaikki sulautumassa yhteen.” Sen vaikutusalue ulottuu kulttuurin ja vapaa-ajan lisäksi siis myös talouteen ja työelämään. (Mts. 295–297.)

On kuitenkin kysyttävä kenties kliseeseen nojaten, eikö juuri ”hallitsemattomien” sulauttaminen ole klassinen kapitalistin kikka? Anastiko kapitalismi undergroundin elementit sulauttamalla boheemin arvomaailman itseensä? Vai onnistuiko underground murtamaan perinteiset luokkajaot ajamalla boheemit arvot porvareiden sydämiin? Todennäköisesti hieman kumpaan, sillä Floridan ehdottaman evoluutioprosessin mukaisesti sukupolvien mukana tapahtuneet muutokset näyttäisivät nyt mahdollistaneen ajan, jossa perinteiseen teesi-antiteesi-synteesi-tyyliin syntymässä on uusi yhteiskunta uusine luokkineen. Uudessa yhteiskunnassa ”vanhat kategoriat eivät kerta kaikkiaan enää päde” (Mts. 320).

Kulttuurihistorioitsija Cesar Graña ajoittaa boheemiuden synnyn Floridan mukaan 1800-luvun Ranskaan, jolloin itseensä boheemeiksi kutsuneet ranskalaiset loivat porvarillisuudelle ja kerskakulutukselle vastakkaisen ideologian, ytimessään taiteellinen kauneus, vaihtoehtoiset arvot ja materian toisarvoisuus. 1900-luvun alkupuolella se sai amerikkalaisvastineen ”Greenwich Villagen kahvilapiireistä”, joissa ”pyöri taiteilijoiden ohella myös paljon marxisteja, anarkisteja ja työväenliikkeen radikaaleja”, porvarillisen kulttuurin tuhovoiman ollessa heidän yhteinen vastustajansa. Tärkeä huomio mielestäni on, ettei boheemius kuitenkaan Grañan mielestä ollut perusolemukseltaan poliittista. Florida tähdentää Grañan huomauttaneen, ettei heidän todellinen vihollinen ollut ”kapitalistinen sortojärjestelmä vaan ihmissielun tärkeimpiä osa-alueita tukahduttava valtakulttuuri.” D. H. Lawrenceen viitaten Graña vihjasi torjuvansa niin kapitalismin kuin kommunisminkin. (Mts. 298–299.)

Tulkitsen Grañan huomautuksen vahvistavan, että Yhdysvalloissa varsinaisen alkunsa 1900-luvun puolivälissä saaneen undergroundin perusta valettiin selvästi boheemien toimesta, josta se on sukupolvien myötä kulkeutunut oleelliseksi osaksi 2000-luvun bobojen arvomaailmaa. Vaikka underground onkin ajan saatossa saanut poliittisia, toisinaan hyvin puoluepoliittisiakin sävyjä, on se kuitenkin perusluonteeltaan epäpoliittista, sillä sille ei voida katsoa olevan vain yhtä selkeästi kategorisoitavissa olevaa agenda tai päämäärää. Kyse on boheemiuden tapaan ”inhimillisen

ylistämisestä ja etsinnästä” ja kaikesta sorrosta irrottautumisesta. Boheemiudelle oli nykyisen luovan luokan ja näiden välissä olevan undergroundin kanssa yhteistä myös arvostus kulttuurista eklektisyyttä kohtaan. Vapaamielinen asennoituminen seksuaalisuuteen, älymystön myötätuntoisempi suhtautuminen työväenluokkaan sekä rehellisempi kiinnostus ihmisen sisäistä elämää kohtaan ovat historioitsijoiden ja yhteiskuntakriitikoiden mukaan, boheemien avantgardehenkisyys alkusyynä, muodostuneet amerikkalaisen yhteiskunnan arvostuksen ja inhon kohteiksi, vaikuttaen näin laaja-alaisesti sukupolvesta toiseen. (Mts. 300.)

Se, miten boheemia nykyelämän voidaan sanoa olevan nyt kun ”vastakulttuuri on valtakulttuuria”, jää kiistanalaiseksi. Esimerkiksi Harvardin yliopiston emeritusprofessori Daniel Bell on Floridan mukaan kritisoinut 1960-luvun vastakulttuurin (joskin mielestäni hänen kritiikkinsä osuu myös meidän aikaamme) boheemiutta pelkkänä valekulttuurina vastakulttuurin sijaan. Floridan tulkitsemana Bellille sellaiset arvot kuin vaikutuksille avoimuus ja eklektisyys eivät ole ”juuri muuta kuin itsekeskeisyyden peittelyä”, viitaten modernin kulttuurin ytimessä olevaan tavoitteeseen ”itsensä” ilmaisemisesta narsistisen vapauskäsityksen ja kulttuuririiston varjolla. Kun kulttuurista on tullut tärkein yhteiskunnallinen muutosvoima, ”talous on sopeutunut täyttämään kulttuurin luomia tarpeita”, jonka seurauksena kapitalismin tärkeimmäksi oikeuttajaksi on muodostunut hedonistinen käsitys ”mielihyvän tavoittelusta elämäntyölinä” (Mts. 301–302.)

Floridalle 1960-luvun perintö näyttäytyy kuitenkin paljon valoisampana. Hän nostaa esiin esimerkiksi hippivisionäärien yhteisestä ponnistuksesta syntyneen Piilaakson, jonka arvomaailman hän kertoo olevan laajalla ja kestäväällä taloudellisella pohjalla. Vastakulttuuri otti hanakasti tietokoneteknologian haltuunsa tuottaen useita vastakulttuurihankkeita, joiden peruseriaatteen muodostui vapaaseen tiedonjakoon perustuva ”hackerietikka”, mikä ”jatkoj myöhemmin elämäänsä avoimen lähdekoodin ohjelmoijayhteisöissä ja muuallakin.” Piilaakso erottautui muista myös sillä, ”että se suhtautui avoimesti ja kannustavasti luovuuteen, erilaisuuteen ja suoranaiseen omituisuuteenkin. Piilaakso ei hylkinyt tai lannistanut omalaatuisia ihmisiä vaan onnistui tuomaan heidät osaksi joukkoa.” Unohtamatta tietenkään kansalaisoikeus-, nais-, rauhan- ja ammattiyhdistysliikkeitä, jotka toivat suuria yhteiskunnallisia muutoksia, sekä monenlaisia yrityksiä luoda vaihtoehtoisia talousjärjestelmiä ja yhteisömuotoja, jotka kaikki viitoittivat tietä luovalle taloudelle. Nykypäivänä teknologisen ja taiteellisen luovuuden sulautuminen näkyy teknistyneessä pop-musiikissa, sekä esimerkiksi siinä miten ”nörttien” suosio on kasvanut uudenaikaisena sankariteyppinä. (Mts. 308–319.)

Jo aiemmin mainittu Tom Frank taas on Floridan mukaan esittänyt, että ”vaihtoehtoisuus on aina sitä miksi liike-elämä itsensä ymmärtää”. Florida tähdentää Frankin tarkoittavan, ettei uusien vaihtoehtokulttuurien nousu ole kuin kapitalismin uusi ilmenemismuoto, sillä mitään vastakulttuuria ei ole enää olemassa, ”sikäli kuin on koskaan ollutkaan”. Frank pitää koko termiä ”vastakulttuuri” harhaanjohtavana, koska kapitalismi on kaupallistanut vastakulttuurin tarkoittamaan pelkkää populaarikulttuuria, joka taas on ”keino myydä tavaroita ja ansaita rahaa”. Floridan lainaamana Frank lataa: ”Suuntaus on selkeästi nähtävissä vaihtoehtomusiikin kaupallistumisessa. – – Tätä tuotteistettua musiikkia soitetaan sitten työpaikoilla, jotta työntekijät voisivat tuntea kuuluvansa vaihtoehtokulttuuriin, vaikka todellisuudessa he vain istuvat sorvin ääressä keskellä Babylonia.” Vaikka Frankin kritiikki onkin aiheellista, Florida oikaisee sitä perustellusti huomauttamalla, ettei esimerkiksi kaupallisuus toimi aina esteenä kokeilevuudelle, vaan läpilyönti suuren yleisön tietoisuuteen voi jopa edesauttaa sitä. (Mts. 306–307.) Myyntiä onkin hankala asettaa mittapuuksi sille, miten ”vaihtoehtoista” tai ”undergroundia” mikäkin on. Loppujen lopuksi jokainen taiteilija haluaa tulla mahdollisimman hyväksi siinä mitä tekee ja jos sillä tienaa, se katsotaan eduksi. Kyse saattaakin olla lähtökohdista ja siitä, minkälaisen viestin haluaa luomuksillaan antaa, vai antaako minkäänlaista viestiä.

Undergroundin perusluonnetta boheemiuden periaatteet kuitenkin nähdäkseni valottavat, sillä sai underground minkä tahansa muodon minä tahansa vuosikymmenenä 1800-luvun ranskalaisista pamfletisteista termin varsinaisen syntyyn 1960-luvulla ja sitä kautta 2000-luvun reivaajiin ja gutter punkkeihin, niitä yhdistää sisäinen pyrkimys vapautua tai vapauttaa ihmiskunta kaikenlaisesta valtakulttuurista. Sillä ei siis kenties ole merkitystä, vaikka vastakulttuuri menettäisi ”tehokkuutensa” joutuessaan sulautetuksi valtakulttuuriin. Vaikkei epäkohtien osoittaminen herätä niin paljon huomiota nyt kun niiden osoittajat on ikään kuin hyväksytty osaksi yhteiskuntaa, ja vastakulttuureista on tosiaan tullut enemmänkin vain osa vaihtoehtojen kirjoa, on tässä kaikessa kyse todennäköisesti jälleen uudentalaisesta siirtymävaiheesta, jossa suuren sulauman tuloksena syntyy uudenlainen valtajärjestelmä, mutta myös uudenlaisia sitä vastustavia kulttuurin muotoja.

Näin luulisi tapahtuvan niin kauan kuin yhteiskunnassa koetaan vääryyttä ja epäoikeudenmukaisuutta vallan jakautumisen ja käytön suhteen. Maailma on jatkuvassa muutoksessa, eikä voida olettaa, etteikö vielä useat muutokset joutuisi ponnistamaan nimenomaan maan alta vaikuttaakseen yhteiskuntaan tai tarjotakseen valtavirralle todellisia vaihtoehtoja. Koen, että underground edustaa kaikessa abstraktiudessaan ja moniulotteisuudessaan kaikkia ideologioita ja taiteellisia pyrintöjä elää ilman sortavaa ja inhimillisyyttä rajoittavaa valtajärjestelmää, joko

sellaisen ulkopuolella tai sisällä erilaisissa yhteisöissä. Underground on kasvoton liikehdintä, joka antaa äänen kaikille ”maan alla” oleville halki ajan ja maanosien, oli se sitten undergroundin nimeen tehtyä tai vaan siihen kategorisoitavaa toimintaa. Sen tutkimus on vaiennettujen, mutta myös ”vaijentajien vaijentajien” tutkimusta.

Luovan luokan analogisuus undergroundin kanssa herättää kysymyksen, miksei undergroundia ole tutkittu tai tuotu esiin riittävästi, vaikka sillä selkeästi on selitysvoimaa nykyisten arvovalintojen ymmärtämisessä. Tässä luvussa ydinpyrkimykseni muodostuikin osoittaa näitä useita yhtäläisyyksiä, ja kehottaa niiden varjolla ajattelemaan, miten esimerkiksi ”luovan luokan mahdolliseen esiinmarssiin” voisimme vaikuttaa tutkimalla enemmän undergroundia. Floridan (2005, 84) mukaan luovuuden pitkäkestoinen jatkuminen edellyttää, että ”luovaa virikkeellisyyttä ruokkivista taloudellisista ja yhteiskunnallisista muodoista pidetään jatkuvasti huolta ja että niihin investoidaan”, mutta niiden tukeminen tarkoituksenmukaisella tavalla taas edellyttää ymmärrystä tällaisten luovien yhteisöjen sisäisistä toimintatavoista. Voidaankin kysyä, miten esimerkiksi paikallistason kulttuuritoiminnalla ja -hallinnon päätöksillä voisi vaikuttaa underground-toiminnan tukemiseen, ja sitä kautta vaikuttaa paitsi ”kustannustehokkaasti” myös elävöittävästi kaupungin kulttuurielämään, houkuttelevuuteen ja sosiaaliseen ilmapiiriin. Pelkästään tietojen ja kokemusten vaihto ylä- ja alamaallisten kulttuuritahojen välillä toimisi varmasti kumpaakin osapuolta rikastuttavalla tavalla, poikien näin Floridan (2005) peräänkuuluttamia *teknologiaa*, *talenttia* ja *toleranssia*. Runsaat puoli vuosisataa maan alla muhinut underground lukemattomine alakulttuureineen voi siis toimia merkittävänä apuna suuressa muutoksessa olevien valintojen ja asenteiden ymmärtämiselle. Andrew Ross kirjoittaa Floridan (2005, 213) lainaamana työntekijöistään huolehtivista yrityksistä, ”boheemeista työpaikoista”, seuraavaa:

Perinteisesti boheemit työskentelytavat näkyivät toimistoissa kaikessa rennosti pukeutumisesta ... eräänlaisen yleisen hedonismin ja biletykköskulttuurin hyväksymiseen. ... Monet näistä yrityksistä pyrkivät olemaan vaihtoehtoja amerikkalaisille suuryhtiöille ja omaksumaan kaikenlaisia boheemeja piirteitä. Kiinnostavaa tässä on se, että kumpikin ryhmä tarvitsi toistaan. Porvarillinen maailma on aina tarvinnut alapuolelleen boheemeja eräänlaisena mielikuvitusta kiehtovana alamaailmana, aivan kuten boheemit ovat aina tarvinneet porvareita, joihin nähden he voivat määritellä itsensä. ... On varsin merkillistä, että tällaista sinänsä tuttua vuoropuhelua on käyty liikemaailmassa.

Kulttuurin kapitalismi

Internet sekä matkustamisen helpottuminen ovat tehneet maailmastamme pienemmän ja lähentäneet ihmisiä eri kulttuureista. Kulttuurien virtauksen seurauksena kansallisvaltioiden politiikasta on siirrytty kohti globaalimpaa politiikkaa. Luonnollisesti myös kapitalismi on tämän seurauksena muuttanut muotoaan. Neo-liberalismin aikakaudella (vuonna 2004) kulttuuripolitiikkaa uudelleenajattelevan Jim McGuiganin teoksessa *Rethinking Cultural Policy* mainitaan Jeremy Rifkinin nimenneen edellä mainitun uuden muodon ”kulttuurikapitalismiksi”.⁴⁰ Tällä hän McGuiganin mukaan tarkoittaa sosiaalista järjestelmää, jossa merkeillä ja symboleilla on valtava taloudellinen arvo. (2004, 7–8).

Rifkinille kulttuurikapitalismiin siirtyminen on McGuiganin kertomana tarkoittanut paitsi kulttuurin, sosiaalisen elämän, yksityisen elämän ja kokemusten kaupallistumista, myös siirtymistä teollisesta kulutuksesta kulttuuriseen kulutukseen sekä markkinataloudesta verkostotalouteen. Myyjistä ja ostajista on tullut tarjoajia ja käyttäjiä⁴¹, minkä seurauksena markkinaosuudet on muutettu asiakasosuuksiksi, kun asiakkaiden arvoa mitataan koko heidän elämänsä mittaisina tilauksina. Rifkin onkin maailmanmusiikkia esimerkkinä käyttäen todennut, että kuten luonto, myös kulttuuri voidaan louhia tyhjäksi. McGuigan huomauttaa Manuel Castellsin pohtineen, että symbolisen ympäristön varaan rakentuvan elämämme ja kommunikaatiomme siirtyessä virtuaaliseen muotoon, virtuaalisesta tulee todellisuutemme. (McGuigan 2004, 24, 129–131.)

Kun digitalisaation myötä elämämme, ihmissuhteemme ja omaisuutemme siirtyy yhä kasvavissa

40 McGuiganin teoksessa neo-liberalismi on määritelty keynesialaisen talousteorian kritiikkinä alunperin syntyneeksi vapaakauppaan perustuvaksi markkinataloudeksi, jossa markkinavoimat ovat täysin vapautettuja valtion kontrollista. Tätä ”kapitalismin voittoa sosialismista” ajaa kärkipäässä Kansainvälisen valuuttarahasto IMF:n sekä Maailmanpankin kaltaiset monikansalliset rahoitusjärjestelmät ja pankit. Pierre Bourdieulle neo-liberalismi edusti McGuiganin mukaan kulttuurisen tuotannon autonomisen maailman katoamista ja tehokkuutta korostavan radikaalin oikeistokapitalismin paluuta, jonka vastustamiseksi tutkijoiden tulisi sisällyttää työhönsä ”järkeilyä utopismia”. McGuiganille kulttuuripolitiikan tutkimus edustaa tällaista työtä, mutta myös kulttuuripolitiikan asema on neo-liberalismin myötä hämärtynyt rajusti. Äärimmäisimmät neo-liberalistit ovat vaatineet, että valtion tulisi vetäytyä ei-suositun kulttuurin, kuten kokeellisen taiteen, tukemisesta ja jättää lava markkinavoimille sekä massojen suosimalle kulttuurille. Suurin ongelma lienee kuitenkin se, että kulttuuripolitiikalta pyydetään liikaa, kun sen odotetaan tarjoavan ratkaisuja politiikkaan, jota tehdään taloudellisissa ja sosiaalisissa tarkoituksissa, eikä niinkään kulttuurisissa. Kun taiteen julkisesta tukemisesta tuli 1980-luvulla instrumentaalisesti arvokasta taloudelle ja 1990-luvulla sosiaaliselle koheesiolle, alettiin kulttuuripolitiikkaan suhtautumaan ratkaisuna kaikkiin ongelmiin. (2004, 1–2, 95, 146.)

41 Entä taiteilijoista? Pirkkoliisa Ahposen ja Anita Kankaan kokoomateoksessa *Construction of Cultural Policy* (2004), Niina Simanainen kertoo kirja-artikkelissaan ”Artists and New Technologies – Questions on the New Playground”, miten tekno-ekonomisen diskurssin seurauksena taiteilijoita sekä muita kulttuurin tuottajia on alettu kutsuaan ”sisällöntuottajiksi” (content producers). Tästä on seurannut hyvin kontroversiaalinen keskustelu, jossa monet taiteilijat kokevat kyseisen nimen epäsovpiavana. Simanaisen mielestä tällainen nimeäminen kertookin enemmän esteettisyyden laajenemisesta uusille alueille (kuten graafinen suunnittelu), eikä niinkään taiteilijoista. (2004, 176.)

määrin virtuaaliseen eli aineettomaan muotoon, on nähdäkseni selvää, että aineettoman omaisuutemme, kuten merkkien ja symbolien, taloudellinen arvo kasvaa. Kulttuurisen arvon omaavista merkeistä tulee siis taloudellista arvoa omaavia merkkejä, eli kulttuuria kapitalisoidaan. Se, millaista virtuaalista ja fyysistä symboliikkaa itsestämme viestimme, ikään kuin määrittelee taloudellisen arvomme. Teemme itsestämme tuotteita vapaaehtoisesti, sillä niin meille (huomaamattakin) opetetaan tämän maailman toimivan.

Uusi teknologia omaa toki potentiaalin kehittää sosiaalisia ja kulttuurisia oloja, mutta kääntöpuolena se myös toisintaa epätasaisia valtasuhteita: Brändäyskorporaatioiden harjoittama köyhien tuottajamaiden poliittinen sorto on keino taata tarjontaa *hyödykefetisism*in pauloissa identiteettiään rakentaville varakkaille länsimaalaisille, joille trendin mukaiset puhelinkuoret ja merkkilenkkarit ovat tapa ilmaista yksilöllisyyttään ja sosiaalista statustaan (McGuigan 2004, 9). Kankaan (2004, 28) mukaan Zygmunt Bauman (1990, 204) on kirjoittanut teoksessaan *Thinking Sociologically*, miten kuluttaja-asenteella yksilöllistetään elämää: ”It now becomes my duty to improve myself and my life, to culture and refine, to overcome my own shortcomings and other vexing drawbacks to the way I live.”

Kulttuurin sulautuminen talous- ja sosiaalipolitiikkaan on aiheuttanut sen, että termillä ”kulttuuri” voidaan tarkoittaa nykyään kaikkea. Kia Lindroos nostaa esiin kirja-artikkelissaan ”The Concept of 'Culture' in the 'era of cultural studies'”, miten ”kulttuurista” on nykykäytössä tullut iskusana tai tekstuaalinen konstruktio, joka liitetään valtavaan ilmiöiden moninaisuuteen, aina etnologisista tai kansallisista asioista postimyynti- tai tieteisfiktiokulttuuriin. Toisena käsitteellisenä muutoksena Lindroos nostaa esiin, kuinka ”kulttuuri” (”culture”) objektina tai substanssina on kieliopillisesti ja ajallisesti muuttunut ”kulttuuriseksi” (”cultural”), merkitsijänä nykyaikaisille myöhäiskapitalistisille ja post-teknologisille ilmiöille. ”Kulttuurisen” uudet differentiaatiot, jotka liittyvät enemmänkin tekstuaaliseen kuin taiteelliseen, akateemiseen yms. käyttöyhteyksiin, erottautuvatkin kasvavissa määrin kulttuurista ”tapana elää” – taiteena tai käyttäytymisenä. (Lindroos 2004, 205–206.)

Ahponen ja Kangas (2004, 13, 19) kirjoittaa ”kulttuurin uusista vaatteista”, eli siitä, miten kulttuuri on nykyisellään verhottu funktioilla, jotka ennen määriteltiin pääsääntöisesti ei-kulttuurisiksi. Tätä kulttuurin kaikkiläpäisevyyttä voidaan nimittää myös ”kultturalismiksi”, jolla tarkoitetaan kulttuurin ilmaisemista elämäntapana tavallisille ihmisille, jotka tekevät omasta elämästään merkityksellistä luovilla käytännöillä sekä oppivat tekemällä kulttuuria. Äkkiseltään vaikuttaa hyvältä, mutta tälläkin on kääntöpuolensa, kuten McGuigan (2004, 8–10) on huomauttanut: Se, että

kaikesta on tullut kulttuuria, on tehnyt kulttuurista tyhjän merkitsijän⁴². Kulttuuri ei siis tarkoita enää mitään. Jos sillä ennen tarkoitettiin taiteita ja vapaa-aikaa, on sen merkitys venytetty nykyisellään tapauksiin kuten ”johtamiskulttuuri”, ”bisneskulttuuri”, ”kehokulttuuri”, ”kuluttajakulttuuri” tai ”työkulttuuri”. On jopa esitetty, että elämme ”kulttuuriyhteiskunnassa”, jossa hyödykkeitä ostetaan käyttöarvon sijaan symbolisen arvon perusteella. Tällöin kysymys vaihtoarvosta sivuutetaan *arjen estetisoinnin* verukkeella.

Ahponen ja Kangas (2004, 16) ovat tulkinneet McGuiganin arjen estetisointia tapana ottaa vastaan jokapäiväiset realiteetit merkittyinä – ikään kuin elämästä itsestä tulisi taidetta. Tähän on Lindroosin (2004, 177) mukaan vaikuttanut esimerkiksi arvojen pluralisoituminen sekä kulttuurin laaja käsitteellistäminen. Kuten Katja Mäkisen (2004, 92) kirja-artikkelista ”Citizenship, Culture and Sense of Togetherness” selviää, myös ”kulttuurisesta kansalaisuudesta” on puhuttu esimerkiksi Euroopan aluekomitean dokumenteissa, joissa sellaiseksi määritellään laaja tuntemus niin omasta kuin muistakin kulttuureista, kielistä sekä Euroopan asioista: Tässä tapauksessa kulttuurinen kansalaisuus on määritelty oleelliseksi osaksi Euroopan kansalaisena olemista.

McGuiganin esiinnostamana Terry Eagleton onkin huomauttanut, etteivät uudella vuosituuhannella kohdatut ongelmat, kuten sota, nälänhätä, köyhyys, velkaantuminen tai ympäristön saastuminen ole varsinaisesti kulttuurisia ongelmia, joten ”kulttuuri” tulisi ”laittaa takaisin paikalleen” ja tulisi kyseenalaistaa kulttuurin läsnäolo kaikkialla. Ongelmaksi muodostuukin, miten erottaa näkyvästi merkitsevät eli kulttuuriset käytännöt ei niin merkitsevistä, jos kaikki on symbolista ja kulttuurista? Esimerkiksi ”bisneskulttuurissa” ei ole ensisijaisesti kyse kulttuurisista merkitsevyyden käytännöistä, jollaisiksi voitaisiin lukea symbolisaation, mielihyvän, dialogin tai identiteetin prosessit, vaan kyse on ensisijaisesti hyödykkeiden ja palveluiden vaihdosta. Bisneskulttuurista puhuminen on siis jokseenkin harhaanjohtavaa. (McGuigan 2004, 13.)

Ahponen taas nostaa esiin omassa kirja-artikkelissaan ”Allegoric Encounters” sosiaalisen ilmapiirin muutoksen, jossa tehokkuus ja kilpailu ovat korostuneet poliittisina arvoina. Tämä on osaltaan johtanut siihen, että sosiaalista epätasa-arvoa tuottavat aktiviteetit ovat nykyään sallitumpia. Globalisoituva maailmanjärjestys on kasvavissa määrin epävarmempi ympäristö: Sosiaalinen kilpailu ”menestyvien voittajien” ja ”epäonnistuneiden luusereiden” välillä vaikuttaisi olevan yhä tulisempi ja intensiivisempi nykyisissä verkostoitumisen ja riskiyhteiskuntien globaaleissa

42 Katso tämän yhteydessä myös aiemmin mainittu Kia Lindroosin kirja-artikkeli Ahposen ja Kankaan (2004) teoksessa (187–208).

olosuhteissa. Puhutaan demokratian kulttuurisesti konstruoituneesta ongelmasta: *sankaruuden ideaalista*. Yhteiskunta ajatellaan leikkikenttänä, josta onnekkaimmat pelaajat nousevat esiin erottautuen muista. Nämä esiin nousevat sankarit, voittajan prototyytit ja luuserin antiteesit, kaatavat kaikki esteet tiellään menestykseen. Heidät nostetaan vertaistensa yläpuolelle ja heitä juhlitaan idoleina. He heijastavat yhteiskunnan ideaalivaatimuksia, jolloin he peilaavat ”jokamiehen toiveita”. Näihin toiveisiin on iskostunut utopia, jonka mukaan alhaisissa asemassa olevat syrjityt ja yhteiskunnan sosiaalisissa marginaaleissa elävät omaisivat mahdollisuuden parantaa tilannettaan ja tulla arjen sankareiksi. Utopialla on kuitenkin kääntöpuolensa, sillä tuo sama yhteiskunta perustuu hierarkkiseen struktuuriin, jossa sosiaalinen status tai luokka on merkittävää poliittiselle representaatiolle, eivätkä kaikki kansalaiset voi siksi saada tasavertaisesti valta-asemaa. Kaikilla ei ole siis mahdollisuutta sankaruuteen. (Ahponen 2004, 108–111.)

Bourdieuin kuuluisan teoretisoinnin mukaan haalimme itsellemme *kulttuuripääomaa* korostamaan statustamme yhteiskunnassa, mutta kulttuuripääoma jakautuu epätasaisesti synnyttäen näin arvohierarkiaa, sillä riippuu varallisuudesta ja koulutuksesta millaisen *maun* yksilö omaa (McGuigan 2004, 67). Bourdieuin mukaan jokaisella sosiaaliluokalla on oma makunsa, jolla erottaudutaan muista sosiaaliluokista ja niiden kulttuurisista arvostuksista. Esimerkiksi ylempi keskiluokka arvostaa kulttuuria ja taidetta eri tavalla kuin alempi keskiluokka.⁴³ Tällaista kulttuurisen osallistumisen avulla erottautumista, inklusiota ja eksklusiota, Bourdieu nimittää ”symboliseksi väkivallaksi” (Kalvina 2004, 43). Vaikka tänä päivänä pääsy kulttuuriin on periaatteessa kaikille vapaa, sitä rajoittaa yhä sosiaaliset ja koulutukselliset esteet, jotka vaikuttavat makuamme ja siten tapaamme käsitellä kulttuuria (McGuigan 2004, 67). Myös Castelssin mukaan kyse on edelleen inklusiosta ja eksklusiosta, sillä vain varakkaat pääsevät informaatioaikakauden ”neljänteen maailmaan”, jättäen köyhät jälkeensä halvaksi työvoimaksi (Mts. 30).

Toisaalta Kangas (2004, 27) on huomauttanut, kuinka neo-liberalismin aikana eri kulttuurimuotojen (kuten korkea- ja populaari-) väliset rajat ja hierarkiat tulevat kyseenalaiseksi, kun yhä enemmän ihmisiä omaa ammatti- tai amatööritaidekoulutuksen, ja uusiutuneessa keskiluokassa yhä useamman ihmisen työ liittyy jollain tapaa symbolien tuotantoon sekä taiteen ja populaarikulttuurin koodeihin. Kysyntään on vastattava, joten kulttuuria kaupallistetaan esimerkiksi ”kesyttämällä” alakulttuurisymboliikkaa markkinavoimien käyttöön, jolloin prosessi riisuu niistä kaiken vaarallisuuden ja uhmakkuuden, jotka nähdäkseni ovat oleellinen osa taidetta ja sen kykyä

43 Tämän yhteydessä suosittelen vertaamaan McGuigan (2004) teoksen sivulta 120 löytyvään Herbert Gansin malliin luokkakulttuurisesta jakautumisesta viiteen eri ”makuyleisöön”.

vavisuttaa ja herätellä ihmisiä. Raija-Leena Loisa (2004, 163) tulkitsee tämänkin tutkielman kannalta osuvasti nimetyssä kirja-artikkelissaan ”Cultural Industry as Paradox or Synergy” Horkheimerin ja Adornon kritisoimaa kulttuurituotannon dynamiikkaa eli kulttuurisen sisällön banalisointia riskinhallintakeinona, jolla pyritään luomaan mahdollisimman laaja yleisö ja loukkamaan mahdollisimman harvoja, sillä kulttuurisen sisällön kaupallistamisessa myynnin onnistuminen on edelleen yksi vaikeimmin ennustettavia elementtejä.

Toteutuuko kulttuuri (sen kapeassa ja välittömässä merkityksessä) enää muutoin kuin niiden toimesta, jotka tähtäävät luovalla toiminnallaan irtautumaan kulutushysteriasta ja luomaan ihmisten välille aitoa kanssakäymistä sekä kokemuksia, joita tarjotaan ilman taloudellisia taka-ajatuksia tai pyrkimyksiä hyötyä kanssaihmisistä? Haluaisin nähdä kulttuurin tulevaisuuden Rifkinin tavoin voittoa tavoittelemattomassa kolmannessa sektorissa ja kansalaisyhteiskunnassa. McGuiganin (2004, 11) mukaan Angela McRobbien nimeämä kulttuurin ”nikefikaatio” (johdettu Nike-tavaramerkistä) ei äkkiseltään ajateltuna yllä underground-kulttuurin ilmiöihin, mutta onhan toisaalta erilaisen undergroundiksi mielletävän katukulttuurin hyväksikäyttö ollut jo pitkään osa suurten yritysten markkinointitaktiikkaa ja kulttuuriteollisuutta. Muistellaan vaikkapa aiemmin tutkielmassani mainitujen jippi-antijohtajien iskulausetta ”Do it!”, jonka Nike omi 80-luvun lopulla muodossa ”Just do it!”

”Kulttuuriteollisuudella” tarkoitetaan Raija-Leena Loisan (2004, 151) mukaan ilmiötä, jossa teknologia, taloudelliset prosessit sekä poliittiset oletukset ja vakaumukset koskien esteettistä erinomaisuutta kohtaavat. Loisa jatkaa, että sen ymmärtämiseksi on nähtävä kulttuuri ideoiden ja arvojen sfäärinä, ihmisten intellektuelleina konstruktioina (saksaksi *das Geist*⁴⁴) – ja teollisuus ilmiön materiaalisena puolena, teknologisina keksintöinä, jotka tekevät jostakin mahdollista, sekä taloudellisina resursseina, joilla nuo mahdollisuudet materialisoidaan.

Kenties tunnetuimman kritiikin kulttuuriteollisuutta kohtaan esittivät Frankfurtin koulukuntaan kuuluneet *kriittisen teorian* edustajat Theodor Adorno ja Max Horkheimer, jotka kokivat hyödykkeiden vaihdon ja sarjatuotannon merkinä kulttuurin rappeutumisesta kapitalismin

44 *Geist* (German pronunciation: [ˈɡaɪst]) is a German noun with a degree of importance in German philosophy. Its semantic field corresponds to English ghost, spirit, mind, intellect. Some English translators resort to using 'spirit/mind' or 'spirit (mind)' to help convey the meaning of the term.

Geist is also a central concept in Georg Wilhelm Friedrich Hegel's 1807 *The Phenomenology of Spirit* (*Phänomenologie des Geistes*). Notable compounds, all associated with Hegel's view of world history of the late 18th century, include *Weltgeist* "world-spirit", *Volksgeist* "national spirit" and *Zeitgeist* "spirit of the age".” (Wikipedia 2021, s.v. *Geist*)

monopolissa: Sopivan kaavan löytyessä loputon toisto tukahduttaa aidon luovuuden.

Liukuhihnateollisuuden mukana individualistisia arvoja alettiin mainostaa, mutta todellisuudessa individualismi tukahtui, sillä kuluttajan ainoa tavoite oli pysyä naapurien kulutuskelkassa.

Fordismista siirryttiin post-fordismiin, jossa tavoitteeksi tulikin olla erilainen kuin naapuri. Myös neo-fordismista, eräänlaisesta vaihtoehtojen runsauden illuusiosta, on puhuttu. (McGuigan 2004, 122.) Petra Ragnerstamin (2004, 211) mukaan individualismi voidaankin nähdä vallitsevan ideologian pääasiallisena keinona muodostaa identiteetti: ”Minä olen, mitä olen.”

Ahponen ja Kangas (2004, 12) nimittävät kriittisen teorian näkökulmaa ”antireduktionistiseksi”, vastakohtana *ekonomiselle determinismille*, jossa kulttuuri alistetaan talousmaailman ideologiseen hallintaan. Tulkitsen, että ekonomista determinismia voisi edustaa esimerkiksi McGuiganin (2004, 48–49) mainitsema Tyler Cowen, jonka mukaan markkinat eivät ole vieneet pohjaa kulttuurilta, sillä hänen mukaansa taiteet ovat keskiajalta asti pyrkineet vakiinnuttamaan markkinoitaan, mikä on johtanut siihen, että nykyinen taide on Cowenin mukaan kapitalistista taidetta. Hän kyseenalaistaakin tulisiko valtioiden rahoittaa taidetta lainkaan, mutta on myös huomautettava, että Cowenin näkemykset perustuvat yhdysvaltalaiseen kulttuuripolitiikkaan, joka on varsin erilaista verrattuna esimerkiksi pohjoismaiseen kulttuuripolitiikkaan, jossa valtion rooli taiteiden tukijana on aina ollut merkittävä.

Miltä taiteiden markkinat sitten näyttävät 2010-luvulla? On selvää, että elämme suurten muutosten myllerryksessä. Kuluneen runsaan kymmenen vuoden aikana varttuessani musiikintekijäksi, on retrospektiivissä selvää ainakin henkilökohtaisten havaintojeni puolesta, että teknologian, julkaisun ja levittämisen puolesta musiikin demokratisoitumiskehitys on käynnissä. Internetin ja tekniikan kehityksen mukana tulleiden ”makuuhuonetuottajuuden” ja uusien alustojen (YouTube, Soundcloud, Bandcamp) vaikutusta tuottamaamme ja kuluttamaamme musiikkiin tuskin voi kiistää. Näennäisesti kehityksellä on positiivinen sävy, mutta kulttuurikapitalismin kontekstissa kriitikko heristää jälleen korviaan ja sormiaan. Ei ole nimittäin syytä olettaa, etteikö kapitalismi äärimmäisen mukautuvana järjestelmä tottakai mukautuisi myös tähän vallan uusjakoon, muodostaen pääoman dominoimat markkinat tälle uudelle valtavirralle, joka koostuu nyt enemmän tai vähemmän itsenäisistä artisteista, ”undergroundista”, joilla on omistajuus omaan musiikkiin ja imagoon, koska perinteisistä levy-yhtiöistä on tullut jossain määrin tarpeettomia. Katsoessa 2010-luvun suomalaisia valtavirran tai undergroundin artisteja, voidaan myös havaita heidän omien riippumattomien levy-yhtiöiden suosion kasvua.

Kuitenkin kun kulttuurikapitalistisen individualismin myötä identiteettiä muodostetaan henkilöbrändäyksellä, olemme ajaneet itsemme tähän pisteeseen, että artisti saa nyt itse päättää musiikistaan ja imagostaan, mutta artistin täytyy yhä elääkseen myydä itseään markkinoimalla tietynlaista identiteettiä. Identiteetillä ilmaistaan (samaistuttavaakin) yksilöllisyyttä somessa, mikä epäilemättä tuottaa painetta oman markkina-arvon monitorointiin. Näkyvyyttä, tunnustuksia ja apurahoja on saatava. On edelleen manageroitava, joskin nyt omatoimisemmin, mikäli haluaa tavoittaa yleisön. Oma työtä on markkinoitava identiteetillä some-alustoissa⁴⁵, joiden tarjoajat omistavat kaiken, mitä alustoihin ladataan, teettäen näin esimerkiksi artisteilla hiljaista ilmaistyötä. Toisin sanoen sosiaalisen median yhtiöt omistavat artistit, koska artistit tarvitsevat somea. Artistit toki päättävät, miten somessa itseään markkinoi, mutta sen täytyy tapahtua niin, että se noudattaa tiettyjä ehtoja, jotka tämä algoritmien sanelema kulttuuri⁴⁶ tuottaa. Me emme tiedä, mitä kohti olemme menossa, kun puhutaan jumalallisin vertauksin algoritmien ”tuntemattomasta tiestä”, jota some-gurut yrittävät profetoida tai selvännähdä. Voidaankin vain kysyä, ketä tällainen *spektakulaarinen* tilanne palvelee?

Kuten tutkielmanikin osoittaa, on underground aina ollut identiteettikysymys, ja koska identiteetistä on tullut kauppatavaraa, ei edes underground voi selviytyä 2010-luvulla, ellei se ole läsnä 2010-luvun puskaradiossa eli somessa, joten on väistämätöntä, että myös underground-identiteetistä tulee kauppatavara. Olemme siis vankina itse kyhätyssä häkkyrässä, kuten kaiken muunkin suhteen, oli kyse sitten ilmastonmuutoksesta tai epätasa-arvosta, joita tämä järjestelmä ruokkii.

45 Identiteetin muodostumista neo-liberaalissa talousjärjestelmässä sekä siihen liittyvää identiteetin fetisisoitumista sosiaalisessa mediassa tullaan tarkastelemaan syvemmin Jyväskylän yliopistossa opiskelevan Timo Hanhisalon valmisteilla olevassa filosofian pro gradu -tutkielmassa *Näennäisyksilöllisyys ja tuotteistettu identiteetti – sosiaalisen median tarkastelua kulttuuriteollisuusteorian näkökulmasta*, jonka Hanhisalo arvioi valmistuvan syksyllä 2021.

46 Jose Riikonen (2021) kirjoittaa Anna Erikssonin uraan puretuvassa Veikkauksen verkkoartikkelissa *Noita*: “Oli kyseessä tv-sarja, verkkomedia tai älypuhelinsovellus, ne tehdään yhä enenevässä määrin sen tiedon perusteella, mitä teknologian avulla on ihmisistä kerätty: kun on huomattu, että true crime -sisältö menee yleisöön kuin häikä, sitä tehdään lisää. Sosiaalisen median algoritmit tunnistavat käyttömme perusteella halumme ja tarpeemme ja tarjoavat lisää samantyyppistä tavaraa samanlaisella ideologialla, mitä olemme jo aiemmin katsoneet. Viihtyvänä kuluttajina meillä ei tunnu olevan mitään valittamisen aihetta. Mehän haluamme koukuttua hyvään sarjaan, ja on hienoa, kun on erilaisia sovelluksia ja laitteita, jotta tilanne on mainoslogonin mukaisesti tämä: 'ei yhtään tylsää hetkeä!'”

Aiheesta lisää ANALOGIA-luvun alaluvussa “Menetelmällinen vallankumous”.

Synopsis

Juoni

Tutkimuksellani haluan siis tehdä ajankohtaiskatsauksen suomalaiseen undergroundiin ja sen kehitykseen, ensisijaisen tutkimusongelman ollessa: *Miten suomalainen underground näyttäytyy toimijoiden itsensä mielessä, eli mistä puhutaan kun puhutaan undergroundista?* Pohdin asiaa laajemman kysymyksenasettelun viitekehyksessä, jota sitoo kysymys *suomalaisten underground-musiikkifestivaalien asemasta sekä suhteesta yleiseen festivaalikulttuuriin ja kaupalliseen tarjontaan 2010-luvun Suomessa.*

Tarkoitukseni on siis tapahtumakulttuuriin keskittyen ja esimerkiksi sen parissa toimivien ihmisten motiiveja hahmottaen kartoittaa käsitteellistä aikalaiskuvaa suomalaisesta underground-kulttuurista ja sen merkityksestä. Erilaiset poikkitaiteelliset, mutta usein musiikkiin keskittyvät klubit ja -festivaalit ovat underground-kulttuurin manifestoitumia, joiden kautta aiheen tarkastelu ja siitä keskusteleminen on esihaastattelujen perusteella osoittautunut tutkimuksessani hedelmällisimmäksi väyläksi tavoittaa undergroundiin liitettyjä piirteitä ja ominaisuuksia. Erilaiset tapahtumat ovat siis kuin muuten näkymättömän kulttuurin hetkellisiä ruumillistumia, jotka sallii meille valokuvamaisesti vangitun hetken tarkastella jotain muutoin jatkuvassa muutoksessa olevaa. Tähän tutkielmaankin haastattelemani Sanna Klemetti (2015, 30) kirjoittaa aihetta käsittelevässä pro gradu -tutkielmassaan *MITÄ ON UNDIE? - Jaettu estetiikka ja kokeellisuus suomalaisessa undergroundmusiikissa 2010-luvulla* underground-musiikin kulkevan ”käsi kädessä” underground-kulttuurin kanssa, jonka hän huomauttaa olevan genreiltään kirjava, ja lähestyy siitä syystä undergroundia ”pikemminkin toimintatapana, ideologiana ja estetiikkana”, aivan kuten itsekkin tässä tutkielmassa teen.

Käsittehistoriallisen analyysin ja tutkimuskohteena olevan kulttuurin sisäisten toimijoiden antamien kvalitatiivisten haastattelujen pohjalta pyrin tarjoamaan nykymääritelmän *undergroundille*, tai vähintäänkin teoreettisen viitekehyksen siitä keskustelemiselle jatkossa. Suhteessa situationistiseen teoriaan *spektaakkeliyhteiskunnasta ja rekuperaatiosta* tarkastelen kulttuurikriittisesti ilmiöön liittyviä keskeisiä havaintoja, pohjalla olevan kysymyksen ollessa: *Missä määrin on kyse*

vastakulttuurisuudesta tai vaihtoehtoisuudesta?

Edellä kuvailtuihin kysymyksiin olen empiirisen aineistoni pohjalta pyrkinyt vastaamaan selvittämällä, minkälaiset ihmiset underground-festivaaleilla viihtyvät ja mitkä ovat heidän syynsä niissä käymiseen. Olemme pohtineet yhdessä haastateltavien kanssa, millaisia elämyksiä ja kokemuksia järjestäjät, esiintyjät ja yleisö näiltä tapahtumilta hakevat. Ymmärtääkseni monet tällaisista ihmisistä kokevat kaupallisten festivaalien tarjonnan ja periaatteet sisällöltään ”tyhjemmiksi” vaikka näennäisesti ohjelmaa olisi tarjolla paljon enemmän verrattuna niin kutsuttuihin ei-kaupallisiin festivaaleihin. Muun muassa tällaista vertailua harrastamalla olen halunnut selvittää, mitä sellaista underground-kulttuurin koetaan tarjoavan, mitä valtakulttuuri ei kykene tuottamaan, ja miksi se kiehtoo vain osaa kulttuurin kuluttajista. Underground-kulttuuri nähdäkseni usein tahtookin myös pysyä undergroundina: Vaikka tapahtumat ovat periaatteessa avoimia kaikille⁴⁷, leimaa niitä usein myös eräänlainen eksklusiivisuus. Olettaisin tällaisen eksklusiivisuuden taustalla olevan ajatus ”koskemattomuudesta” eli pyrkimys pitää tapahtumat todellisena vaihtoehtona vaihtoehtoisuutta kaipaaville ihmisille⁴⁸, mutta periaatteeseen liittyy myös käytännön seikkoja, kuten yleisömäärän pitäminen hallittavuuden rajoissa sekä häiriökäyttäytymisriskin minimoiminen erityisesti siksi, ettei esimerkiksi järjestyksenvalvonta ole itsestäänselvyys tällaisissa tapahtumissa. Aihepiirin analysointi niin käytännön järjestelyiden kuin ideologistenkin kokonaisuuksien tasolla, yhdessä toimijoiden kanssa, on kokemukseni mukaan tuottanut tutkimukseni *teoreettisen saturaation* (ks. s. 81) kannalta parhaimmat lähtökohdat undergroundin teoretisoinnille.

Teoretisointi on tapahtunut empiirisestä ja kirjallisesta aineistosta esiin nousseiden kategorioiden myötä näkyville tulleen merkityssuhdeverkoston avulla. Undergroundin käsitteellistä problemaattisuutta kuvastaakin siihen liitettyjen kategorioiden paradoksaalisuus, kun undergroundia yritetään kuvailla siihen perinteisesti liitetyillä polaaraisesti virittyneillä piirteillä tai ominaisuuksilla,

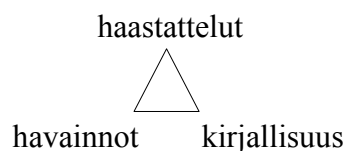
47 Kalle Kinnusen toimittamassa suomalaisen elektronisen musiikin kulttuurihistoriikissa *Kone-Suomi*, Inkeri Tähti (2017, 95) nostaa esiin kirja-artikkelissaan ”Metsään haluan mennä nyt” 1990-luvun varhaisen metsäbilepioneerin Keimo Valkosen (väitetysti mystikko Ior Bockia mukailevan) lainauksen: ”Siihen aikaan ajateltiin, että *näihin bileisiin ketään ei ole kutsuttu, mutta kaikki ovat tervetulleita*”.

48 Vaihtoehdon tärkeys tulee esiin esimerkiksi jo aiemmin mainitussa *We Are The New Chimeras* (2020) -dokumenttielokuvassa. Poikkeuksellista Ranskan Beltainessa järjestettävää tapahtumaa ja sen tärkeyttä osallistujilleen jonkinlaisena henkireikänä sekä turvallisena tilana esittelevässä elokuvassa eräs Éline -niminen osallistuja kertoo: “As a woman I don’t feel sidelined at Beltane. I don’t feel constantly taken back to my womanhood, which is unfortunately a minority in these circles. I don’t have the impression of being looked at because I’m a girl, because I don’t necessarily belong here. It’s not a festival as it’s not open to the public, which creates a special, more interesting ambience.”

kuten yhteisöllisyys-yksilöllisyys, eksklusiivisuus-inklusiivisuus, omaehtoisuus-kaupallisuus, hauskanpito-vakavuus, taide-politiikka tai esimerkiksi aktivismi-passivismi. Karkeasti undergroundin käsitteellinen ristiriitaisuus käy ilmi kahdella tasolla: sisäisesti sekä suhteessa valtakulttuuriin. Juuri *ristiriitaisuus* vaikuttaisi olevan ilmiötä läpileikkaava ominaisuus, jonka keskeistä merkitystä tasoineen tutkielmallani avaan.

Rooleissa

Aineistoni koostuu pääasiassa toimijoiden ja kokijoiden laadullisista teemahaastatteluista sekä (auto)etnografisista havainnoista (suomalaisissa underground-)tapahtumissa, joista saatua tietoa vertailen kotimaiseen sekä ulkomaiseen tieto- ja tutkimuskirjallisuuteen, yhteiskunta- ja kulttuurikriittisesti orientoituneeseen avantgardistiseen taidefilosofiaan, sekä tieteellisiin ja populaareihin joulalehtiin koskien underground-, vaihtoehto- ja vastakulttuuria. Lisäksi käytän aineistonani digitaalisia lähteitä, kuten uutissivustoja ja internet-arkistoja, dokumenttielokuvia, tv-ohjelmia ja kuvia, sekä blogikirjoituksia ja kuunnelmia 1960–1970-lukujen suomalaisesta undergroundista tähän päivään. Aineistoni noudattaa siis triangulaatiota:



Kolmesta yhdeksään tuntia kestäneissä yhtäjaksoisissa haastatteluissa käytin tukena esivalmisteltuja kysymyksiä (ks. haastattelurunko s. 110), mutta haastattelut olivat luonteeltaan kvalitatiivisia ja vapaamuotoiseen keskusteluun tähtääviä. Fokukseni oli niin kutsutusti vaikutusten sisäisessä perspektiivissä, eli kohde arvioi itse kulttuurisen osallistumisensa vaikutuksia, mutta tutkielmassani myös laajemmin osallistumisensa syitä ja merkityksiä, sekä positioitumista niin yhteiskunnassa laajemmin kuin rajatummin yhteisöissäänkin.

Ohjaus

Tutkimukseni teoria rakentuu reflektiossa avantgardistien historialliseen jatkumoon sijoittuvan *Kansainvälisten Situationistien* (engl. *The Situationist International*, ransk. *L'Internationale Situationniste*) taidetta ja politiikkaa käsitelleeseen kulttuurikritiikkiin, eritoten liikkeen johtohahmon Guy Debordin kehittämään *spektaakkeliteoriaan*. Underground-kulttuurin yleensäkin voidaan katsoa perineen paljon situationisteilta, sillä tämä vain hieman yli kymmenhenkinen ryhmittymä vaikutti ”ainakin kahteen tärkeään tapahtumaan: Pariisin kevääseen ’68 Ranskassa ja punkkiin Englannissa 1970-luvun puolivälin jälkeen, jolloin varsinainen situationistien liike oli jo hajonnut.” Kulttuurikriitikko Theodor Adornon teorioihinkin verrattua spektaakkeliteoriaa ei kenties naiivin otteensa ja sisäisten ristiriitojensa vuoksi itsessään pidetä järin kilpailukykyisenä teoriana, mutta toisaalta: ”Situationistien spektaakkeliteoria jäsensi juuri todellisuuden luonteesta virinneitä kysymyksiä ja toimi hyvin suhteellisen kokonaisvaltaisena yhteiskunta-analyysinä ja selitysmallina.” Tutkimukselleni spektaakkeliteoria antaakin mielestäni erinomaisia käsitteellisiä työkaluja teorianmuodostukseen, empiiristä ja kirjallista aineistoa analysoidessani. (Sederholm 1994, 7, 11, 75.)

Analyysimenetelmänä hyödynnän *grounded theoryksi* nimettyä metodia, jossa varteenotettavien teorioiden puutteeseen pyritään vastaamaan muodostamalla uudenlainen teoria empiirisen aineiston pohjalta. Käytän *grounded theoryn konstruktivistista versiota*⁴⁹, joka sallii menetelmän joustavamman käytön ja siten esimerkiksi spektaakkeliteorian käsitteistön sisällyttämisen teorianmuodostuksen työkalupakkiini. Toisin sanoen sellaiset teorianmuodostukseen liittyneet havainnot, jotka nousivat pintaan sekä kirjallisuuden että haastatteluiden pohjalta, kuten underground-kulttuurin kaupallistuminen, löysivät teoreettisen viitekehýksensä intuitiivisesti spektaakkeliteoriasta ja situationistien ajatuksista. Situationistit siis tarjosivat minulle termejä, joilla kykenin paremmin sanoittamaan *grounded theoryn* avulla jo esiin nousseita havaintoja.

Situationistien yhteydessä hyödynnän pääasiallisesti jo mainittua Helena Sederholmin väitöskirjaa *Intellektuaalista terrorismia* (1994), joka on tietävästi ensimmäinen suomalainen tutkimus situationisteista. Vuonna 1994 ”tämänsuuntainen kehitys situationistien tutkimisessa” on Sederholmin mukaan ollut vasta aluillaan. Tätä työtä tahdon omalla tutkimuksellani jatkaa, sillä

⁴⁹ Esittelen *grounded theoryn* sekä syyni sen käytölle tarkemmin ANALOGIA-luvun alaluvussa ”Vallankumouksellinen menetelmä eli miten *Grounded Theory* muutti maailmaa ja tutkielmaa”.

situationismin selitysvomaisuutta kriittiselle kulttuurintutkimukselle ei ole nähdäkseen onnistuttu tuomaan esiin tarpeeksi. Sederholm huomauttaa tutkimuksensa abstraktissa, miten liikkeen voidaan historiallisessa perspektiivissä ajatella toimineen 1900-luvun alkupuoliskon *dadaististen* ja *surrealististen* liikkeiden sekä jälkipuoliskon marginaaliliikkeiden kuten punk-kulttuurin välikätenä. Sederholm tarkentaa myöhemmin teoksessaan, että ”situationistien ajattelutavat ja toimet vaikuttivat niin paljon esimerkiksi punk-ilmiöön 70-luvulla ja edelleen eräisiin 80-luvun tendensseihin, että heidän voidaan sanoa kytkevän suurten ikäluokkien ja tämän päivän kolmekymppisten kokemukset omalaatuisella tavalla yhteen.” (1994, 10–11.)

Nyt kirjoitushetkellä 26 vuotta Sederholmin väitöskirjan julkaisusta kuluneena, on minun 27-vuotiaana ”underground-aktiivina” tehtävä parikin huomiota: Ensinnäkin on tutkielmaani esimerkkinä pitäen lisättävä, että situationistien ajattelutavat ja toimet kytkvät kulttuurisesti yhteen yhtäläillä 2010-luvun kolmekymppisten kokemukset aiempien sukupolvien kokemusten kanssa. Toiseksi on mielestäni käsitteellisen tai jopa ideologisen analogisuuden kontekstissa perin outoa, että situationistien yhteys 70- ja 80-lukujen nuorisokulttuureihin on aikaisemmassa tutkimuksessa osattu tunnistaa, mutta ei niinkään sen yhteyttä 60-luvun lopulla virinneeseen underground-kulttuuriin⁵⁰, joka aikalaisille näyttäytyi nuorisokulttuurina⁵¹, mutta on myöhemmin haluttu erottaa nuorisokulttuureista nimenomaan aikuisten vaihtoehto- tai vastakulttuurina.⁵² Mielestäni suomalainenkin U-liike rinnastuu jopa paremmin situationistien poliittiseen toimintaan, kuin esimerkiksi Sederholmin mainitsemat 70- ja 80-lukujen nuorisokulttuurien aallot, jotka olivat luonteeltaan, ehkä osin vastareaktionä 60-luvun vastakulttuuriliikehdinnälle, jopa apoliittisia⁵³. Alunperin poliittista undergroundiksi luonnehdittua kulttuuria (eli vastakulttuuria) ovatkin 60–70-lukujen taitteen yhdysvaltalaisen kulttuurivallankumouksen jälkeen toinen toistaan kaupallisemmat

50 Sederholm (1994, 216–217) tosin kirjoittaa 1900-luvun olleen täynnä tempauksia, joille yhteistä oli ”pyrkimys ihmisen henkisen kapasiteetin vapauttamiseen, tai niin kuin dadaistit julistivat: pyrkimys luovuuden lähteille. Speaktaakkelia vastuuvina eleinä tällaiset toimet ovat vastarintateatteria, mille on edellytyksenä jonkinasteinen keskiluokkaisten asenteiden ulkopuolelle asettuminen. Mutta se ei suinkaan ole tarkoittanut asettautumista työväenluokkaan, vaan monissa radikaaleissa avantgarderyhmissä ja underground-liikkeissä sekä esimerkiksi situationisteissa vasemmistolaisesti ajatteleva joukko eli boheemielämää. Työväenluokan ajateltiin olevan vain osa speaktaakkelia, joka ylläpitää keinotekoista protestanttista työn ja vapaa-ajan välistä eroa. Niinpä monet alakulttuuriset ryhmät määrittivät suhteensa työläisiin toteamalla dadaistien tavoitin, että vasta työttömyys luo olosuhteet, jossa ihminen voi olla luova.” Situationistien hengenheimolaisiin ja avantgardismin perintöön voi tutustua laajemmin Sederholmin teoksessa sivuilla 218–244.

51 Suomalaisen alkuperäisen undergroundin elävä legenda J. O. Mallander (2006, 137) kirjoittaa näin kirja-artikkelissaan ”U2 ja sopeutuminen konformiin” Pitkärannan kokoomateoksessa: ”Olemukseltaan underground oli nuorison kulttuuri, jota ohjasivat vaistot ja epämääräiset unet, uhma ja ulkopuolisuuden tunne – ilman muita julkilausuttuja ohjelmia kuin tarve luoda oma vastakulttuurinsa.”

52 ”Underground on eräänlainen 'aikuisten alakulttuuri'. Puuhasteleminen ja taiteellinen toiminta ei tällöin näyttyydy pelkkänä elämänvaiheena, kuten alakulttuuriteoriat olettavat, vaan pikemminkin elämäntapana, jolla ei ole ikärajaa.” (Klemetti 2015, 22.)

53 Katso lainaus Sederholmilta 1960-luvun jälkeisestä epäpoliittisuuden aikakaudesta sivulla 53.

nuorisokulttuurit hämärtäneet tarkoittamaan eksplisiittistä politiisuutta välttelevää vaihtoehtokulttuuria. Poliittisesta aktivismista tuli siis vuosikymmenten myötä poliittista passivismia, mikä on tulkinnasta riippuen aiheutunut kapitalistisen järjestelmän organisesta taipumuksesta sulauttaa vastakulttuurit osaksi valtakulttuuria, tai sallinut niin tapahtuvan.

Vuosina 1952–1972 aktiivisesti toimineen marxistisen situationisti-liikkeen ytimessä lepäsi näkemys taiteesta ja taiteilijoista vallankumouksellisen potentiaalin omaavana yhteiskunnallisena voimana, mutta kanonisoitavissa ja kulutettavissa oleva taide oli korvattava taiteen subjektien ja objektien yhtäaikaisen kokemuksen sallivilla menetelmillä, hävittäen välittäjät yhtälöstä. Itsensä nimittämistä *liikkeeksi* vastustaneet situationistit halusivat underground-liikkeen kaltaisesti, ristiriitaisestikin, nujertaa taiteen (sekä erityisesti taiteilijan) ja puoluepolitiikan merkitystä, niiden edustaessa kapitalistista kokemusta ja siihen liittyvää vieraantumisen tunteen muuttumista *spektaakkeliiksi*. (ks. abstrakti teoksesta Sederholm 1994)

Sederholm väittää teoksessaan Kansainvälisten Situationistien olleen maailman muuttamista seuraavaa vuosituhatta varten valmistellut viimeinen avantgardistinen utopialiike⁵⁴, heidän viedessään projektinsa elämän ja taiteen yhdistämisestä teoriassa pisimmälle. Väite varmasti pätee 90-lukuun, mutta on toki sidoksissa aikaansa, sillä kuten 2000- ja 2010-luvut ovat osoittaneet, niin poikkitaiteellisuus kuin uusien taiteellisten ilmaisumuotojen kehittelykin ovat esimerkiksi internetin myötä tuoneet taiteen lähemmäs elämää kuin koskaan aiemmin, käytännössäkkin. Kuulen sanassa *situationismi* kaikuja 60-luvun suomalaisesta underground-kulttuuristakin tutusta tilannesidonnaisuudesta tai yhtäkkisyydestä, joka Sederholmia mukailleen materialisoituu ”häppeninkeinä” (happening) ja käsitetaiteellisina ”täsmäiskuina”, aivan kuten suomalaisella U-liikkellä oli nähdäkseni tapana. Sederholm selventää abstraktissaan, etteivät situationistit kuitenkaan halunneet tyytyä edellä mainittuun, vaan muuttaa kokeilun kautta kokonaisvaltaisesti käsitystämme elämän ja taiteen, tai avantgardisti-ryhmä CoBrAn hengessä muodon ja ilmauksen [vrt. pohdintaan dionyysisestä ja apollonisesta s. 99] yhteydestä. Poststrukturalistiseen ja postmoderniin ajatteluun verrattavissa oleva situationismi kehitti ajallemme (josta anekdotisoidakseni 2010-luvulla alettiin

54 Sederholm (1994, 209) kirjoittaa situationistien utopiakäsityksestä: “Situationistit pyrkivät vieraantumisen lopettamisen ja suoran kommunikaation kautta ilmaisemaan todellisia haluja, välittömiä kokemuksia, spontaaneja tunteita ja mielihyvän ja vihan todellisuutta. Sellaisenaan heidän projektinsa: pyrkimys puhtaaseen representaatioon ts. poeettisten subjektien ja objektien yhdistymiseen (jolloin itse asiassa representaatio katoaa), oli utopia. Situationisteilla oli merkittävä osuus nimenomaan käsitteen 'teos' (work) häivyttämiseen taideteoksesta (work of art). Monet SI:n aikalaiset taideliikkeet (fluxusta kenties lukuunottamatta) eivät edes kehitelleet teoksen poistamisideaa eli taiteen todentamisen ajatusta niin pitkälle kuin SI.”

puhua käsitteillä kuten *totuuden jälkeinen aika*) ominaisia tapoja muokata todellisuuskäsitystämme, sekä ennusti '80-luvulla kulttuurituotannossa yleistyneen plagiarismin ja anonymiteetin, Sederholm (1994) selventää teoksensa abstraktissa.

Situationistien postmoderneista tendensseistä ja ajankohtaisuudesta kielii Sederholmin merkille laittama politiikan paluu taiteeseen 1990-luvulla, jonka koen yhtä osuvaksi aikaamme 2020-luvulle tultaessa: ”Kuusikymmenluvun vuosien jälkeen on eletty epäpoliittisen merkitysnihilismin kausi. Nykyisin myös intellektuelleista on tullut tarpeettomia (kriitikoista ja analyytikoista, joihin situationistitkin voisi laskea). Oli myös väistämätöntä, että situationistien usko toden olemassaoloon ja sen muuttamisen mahdollisuuteen muuntui Baudrillardin simulakrumiksi⁵⁵: *Illuusio ei enää ole mahdollinen, koska todellisuus ei enää ole mahdollinen.*⁵⁶ Kuitenkin nyt 90-luvulla, kun politiikka – vaikkakin erilaisin tavoittein kuin 60-luvulla – on palannut, ja etenkin taiteen ja poliittisen suhde on jälleen kiinteytynyt sellaisten polttopisteiden kuin kansallisuus, sukupuoli, seksuaalisuus, rotu ja etnisyys ympärille, niin situationistien tapa kytkeä politiikan idea luovuuteen on omalla tavallaan ajankohtainen.” (Mts. 9.)

Muun muassa levy-yhtiönsä Luova Recordsin kautta uuden underground-musiikin äärelle päässyt Sanna Klemetti⁵⁷ (S.K.) vahvistaa omilla havainnoillaan politiikan paluuta, haastatellessani (O.T.) vuoden 2020 lopulla häntä tähän tutkielmaan ja kysyessäni hänen havaitsemistaan muutoksista undergroundissa:

S.K.: Hmm... Niin siis kyl mä niinku oon ihan suht hyvin varmaan perillä niinku, että mitä, mitä bändejä on vaikka niinku semmosten mun kupla-, tämmöstä omaehtosta poppia ja rokkia ja semmosta musaa. Ja vähä kokeellista meininkiä, että musta on ilahduttavaa, ett siinä on niiku tosi, että jonkinlainen sukupolven vaihdos on kuitenkin tapahtunu siinä. On selvästi aika paljon uusia tyyppejä, jotka ei sillee jännällä tavalla niiku, tuntuu että vuosikymmenestä riippumatta nii ne on vähä samanlaisia tyyppejä jotenki. Sellasia niinko, tota, beatnikkejä. Nii ja sit niitten kaa on sillee mahtavaa ollu, tehä yhteistyötä ja julkasta niitten musaa tai Luovalle on tullu tosi paljo, Luova Recordsille – –

O.T.: Onks siinä uudessa sukupolvessa havaittavissa jotain eroa vaikka edelliseen?

S.K.: No on varmaan, sen verran varmaan, että ainaki joitaki tulee heti mieleen, jotka laulaa sellasista niinku ikään ku niitten sukupolven asioista enemmän. Niinku tasa-arvo, seksuaalitasaa-arvojuutuista, ja sit

55 Katso Baudrillardin (1983) teos *Simulations*.

56 ”Jean Baudrillardin (1929-2007) simulaation teoria on tunnetuin simulakrumin esiintymiskonteksti. Baudrillard väittää, että postmodernissa yhteiskunnassa simulaatio korvaa esittävän suhteen kuvan ja esikuvan välillä. Simulakrumit ovat merkkejä tai kuvia, jotka eivät viittaa itseään ”alkuperäisempään” todellisuuteen. Ajatuksen siitä, että kuva alkaa itsessään merkitä todellisuutta, Baudrillard kytkee esim. Disneylandiin ja Yhdysvaltain politiikkaan mediailmionä.” (Tieteen termipankki 2020, s.v. simulakrumi)

57 Esittelen Sanna Klemetin tarkemmin ANALOGIA-luvun alaluvussa ”Antiautoritääriset auktoriteetit”.

sellasista.

O.T.: Okei!

S.K.: Nii ehkä jotai sellasta! Joo.

O.T.: Kiinnostavaa.

S.K.: Ja tota ainaki just toi Lyyti, joka nyt, Luova Records julkas sen debyytin ja julkasee myös sen, ens vuonna sen toisen levyn. Ja sit tämmönen Aatos Ketvel ainaki, joka kans on öö tuttu nimi tai ite, ite tota kannustin häntä julkasemaan levyn ja nyt se on niinku valmis ja. Öö.. Tosi mielenkiintosa sellasia nuoria, joilla on sit ihan selvästi sellasta niinku, jotka tietysti ku laulaa omasta elämästä ja sit siihen omaan elämään, varsinki kaupungissa asuvilla nii, liittyy ne tietyt sellaset niiku, mitä nyt tapahtuu maailmalla. Kaikki ilmastoasiat ja nää tota sateenkarijutut ja tälläset.

O.T.: Mm. Ett niiku täski ku on sitä vanhaa ja uutta undergroundii eroteltu, nii sitte mulle on tullu vastaan niiku tällänen ajatus aika usein, että se uus underground on niinku apoliittista tai ett se ei oo niin suoraan niinku poliittisesti kantaaottavaa (S.K.: Mm), mikä sit kaikist parhaiten näkyy vaikka just elektronisen musiikin piirissä (S.K.: Nii), ett siel on niinku tosi apoliittista vaikka sielläki tietysti tietyt arvot on (S.K.: Mm) ja jaetaan ja näin, mutta että.. Mut toi on kiinnostava kuulla, että niinku, ett ett tartutaan jotenki enemmän ajankohtasiin ilmiöihin (S.K.: Mm) ainaki tässä niinku sun yhteydessä..

S.K.: Nii! Nii kyl mä uskon, että niinku se myös on semmonen trendi että, että nyt mä luulen, että tää tilanne politisoituu kuitenkin, koska elettiin varmaan aika pitkään semmosta niinku, vähä sellasta aikaa, että niinku ihmisiä ei ehkä hirveästi kiinnostanu semmonen vaikuttaminen. (O.T.: Mm'm) Vähä niinku toisin verrattuna vaikka seiskytluvun ja kuuskytluvun kuuhuntoihin ja sellaseen kansalaisaktivismiin. (O.T.: Niinpä) Niin tavallaan, ett kyl mä niinku jotenki aistin sen, että nyt toi uus sukupolvi vaikka ton ilmastokriisin ja kaiken suhteen, niin ne on ottaneet sen niinku ihan erilailla omakseen ja sit sillee niinku on, on sitä kansalaisaktivismia niiku nousevissa määrin.

O.T.: Niinpä. Ja se on kiinnostava pohtia, että onks se niinku, liittyyks se just tähän liikehdintään, tai varmaan liittyykin, mikä niinku yleisestikin on maailmalla menossa, ett puhutaan siitä, että ainaki Yhdysvalloissa, että viimeksi on vastaavaa ollu sillon kuuskytluvulla kansalaisoikeusliikkeen (S.K.: Kyllä!) ja vastakulttuuriliikkeen (S.K.: Mm) myötä, että nyt me eletään samanlaista vaihetta. Niin ehkä sitte on jännä nähä, että niinko onko tässä uudessa underground-musiikissakin niin, tuleeko samanlaista niinku poliittisuutta (S.K.: Nii) ja semmosta yhtäkkisyttä ja semmosta niinko ehkä jopa propaganda-, tai semmosta propagandan omaista käytöstä ja toimintaa, mitä niinko oli kuuskyt-seitkytluvuilla just (S.K.: Mm) U-liikkeellä ja ett tuleeko semmoset vanhat toimintamallit takasi? (S.K.: Mm) Suora toiminta ja tälläset?

S.K.: Nii, no kyllä, noku mun mielestä se oli hauska ku Jukka Nousiainen julkas sen edellisen levyn, joka oli kuitenkin tosi sellanen, vähä niinku protestilevy tai sellanen niinko tosi kantaaottava levy. Nii jotenki se on kiva, että niinku tulee siis joku vaikka, no Jukka ny on tosi tunnettu ja tälleen, että se saa tosi paljon huomiota ja ehkä sit niiku muutki niiku uskaltautuu tavallaan. Ite en, en, heh, en oo niinkään poliittisesti. Ajattelen enemmän sitä musaa semmosen hämmäntämisen tai outouden tai kokeellisuuden kautta. Tai tällee, mutta se on silti kiinnostavaa, ett ne nuoret tyypit niin, siihen kuuluu se, että niinku pengotaan hirveesti sitä vanhaa. Ja tavallaan halutaan jotenki olla oikeesti sen kulttuurin jäseniä sillee että, että niinku tiedetään, mitä, mitä on niinku tapahtunut aiemmin. Mistä on puhuttu, että se ei oo vaan semmosta, että nimenomaan, että ikään ku se underground vois olla ihan mitä vaan, ett eihän se kuitenkaan voi, ett se pitää jokasen tavallaan ite sillee käydä se prosessi jotenki läpi.

Eräänlaiseksi perehtymisen prosessiksi voisi kuvailla myös situationisteja. Eksistentiaalisen filosofian merkkihenkilö, sosiologi ja yhteiskuntakriitikko Jean-Paul Sartre esitteli teoksessaan

L'Étre et la Néant vuonna 1943 *situation* käsitteen, jolla Sederholmin mukaan todellisuudessa tarkoitettiin samaa asiaa *motivation* kanssa. Sederholmin mukailemana Sartre kirjoitti: ”– – vapaus on vain *situaatiossa*, ja *situaation* voi tavoittaa vain vapauden kautta.” Samalla Sartre tuli antaneeksi otsikon, jonka ympärille situationistit nimensä mukaisesti alkoivat rakentaa omaa teoriaansa kulttuurista. Sartre ei vieraantumista ja epäautenttisuutta koskevista pohdinnoistaan huolimatta toiminut kuitenkaan itse suurena vaikuttimena situationistien ajatteluun, hänen ajatustensa välittyessä situationisteille lähinnä Lefebvren kautta. Lefebvren, dadan ja surrealismin lisäksi situationistien ajatteluun vaikuttivat niin Marx, Hegel, Frankfurtin koulukunta kuin ”60-luvulla versonut ideologikritiikki” ja ”ajan ideologianäkökulmainen elokuvatutkimuskin”. Sederholm (ibid) taustoittaa situationistisen liikkeen olleenkin ”eräänlainen sieni, joka imi itseensä aikansa aatevirtauksia ja sovelsi niitä enemmän tai vähemmän onnistuneesti oman utopiansa rakentamiseen.” (Sederholm 1994, 8.)

Situationistien vaikutteita heijasteleva käsitteistö kielii siitä, miten he pyrkivät oppimaan heitä edeltäneiden taideteoreettisten avantgarde-liikkeiden virheistä ja ikään kuin hiomaan perintöä, jonka ilmeisen vastahakoisesti joutuivat ottamaan vastaan, koska vallankumous odotti yhä tapahtumistaan. Juuri situationistien (avantgardistisesti) taideorientoitunut pohjavire erottaa ne nähdäkseni Frankfurtin koulukunnan *kriittisestä teoriasta* ja poliittisemmista tulkintatavoista. Kuitenkin situationistien myöhempi fokusoituminen nimenomaan politiikkaan erottaa ne toisaalta suomalaisesta underground-liikkeestä, jonka voidaan katsoa olevan tästä kolmikosta taideorientoitunein, kenties siksikin, ettei sen lähtökohta ollut akateeminen, vaan tarkoitus oli toimia kaikenlaista ”lamaantunutta yhteiskuntaa”⁵⁸ ja sen instituutioita vastaan.

Politiikan ja taiteen jännitettä voidaan tarkastella myös työn ja leikin konfliktina, josta situationistitkin olivat kiinnostuneita. Taide on sellainen ilmaisun alue, jossa selkeää eroa työn ja leikin välillä ei löydy. Kulttuurisen vallankumouksen retoriikka saikin kipinänsä 1960-luvulla tästä arvokonfliktista, jossa kansallista identiteettiä ilmaistiin ”kulttuurisena debattina korkeakulttuurisen taiteen ja massatiedotuksen välillä”. Konfliktin juuressa oli pahenevat sosiaaliset ja taloudelliset jännitteet, jotka saattoivat luoda hedelmällisen kasvualustan taiteelle. Näin ainakin voisimme päätellä, mikäli uskomme Sederholmin⁵⁹ mukailemana kulttuurihistorioitsija Robert Hewisonia

58 ”Pilkattavina olivat mm. lamaantuneet, jotka voi tulkita kollektiivisiksi valtakulttuurin edustajiksi, mutta myös koko valtakulttuuria edustavaksi yhteiskunnaksi eli systeemiksi.” M.A. Numminen lohduttaakin lamaantuneita: ”Jos ette ymmärrä tätä ohjelmaa, se ei ole teidän vika vaan systeemin vika.” (Hämäläinen 2006, 26.)

59 Sederholm viittaa Hewisonin (1988) teokseen *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960-1975*.

(1986), kelle ”taiteella on sekä sosiaalisia että ilmaisullisia arvoja; se on yhtäläillä väline uskonnolliselle sanomalle kuin pinnalliselle viihteelle, ja kaikkein vakavin taide toimii ambivalentisti näiden ääripäiden välillä.” Sivuttuaan Hewisonia Sederholm huomauttaa, etteivät uusvasemmistolaiset olleet kuitenkaan erityisen innoissaan taiteesta sinänsä – ”siinä suhteessa situationistitkin olivat aikansa lapsia: he yrittivät 60-luvun alun jälkeen keskittyä yksinomaan politiikkaan. Liikkeen voimakkaasti taiteelliset lähtökohdat tekivät siitä kuitenkin erilaisen, ja tämä erilaisuus säilyi aina liikkeen hajoamiseen asti.” (Sederholm 1994, 9–10.)

Sekä situationistien että underground-taiteilijoiden tavoitteleman taiteen ja elämän lähentymistä voidaan havaita tapahtuneen 2010-luvun Suomessa paitsi aiemmin mainitun internetin myötä, myös työn ja leikin välisen rajan hämärtyessä, kun *luova luokka* marssii esiin⁶⁰. Kriittisemmin tähän ”esiinmarssiin” suhtautuva voisi tosin kysyä, onko kyse pikemminkin luovaa työtä tekevän prekariaatin ajautumisesta loppumattomaan työpäivään, jossa ”vapaa-aikaakin” täytyy suorittaa tuottavuuden näkökulmasta, esimerkiksi marssimalla jatkuvasti esiin sosiaalisessa mediassa. Tekemissäni haastatteluissa sekä omienkin kokemusteni pohjalta kulttuurityön keskeisimmiksi haasteiksi vielä näin 2020-luvun alussakin muodostuvat mielenterveyteen ja talouteen liittyvä turvattomuus, joka korostuu henkilökohtaisen sfäärin sekoittuessa julkisen sfääriin ja työn sekoittuessa vapaa-aikaan. Nimenomaan underground-kulttuurin parissa eläville luova työ ei tunnu eroavan elämästä itsessään, kuten haastattelutkin osoittivat, vaan se on ikään kuin automaattista toimintaa, joka ei tarvitse ulkopuolisia motivaattoreita toteutuakseen.

Populaarikulttuurin kyllästävässä ajassamme taide tuntuukin olevan enemmän esillä kuin koskaan, mutta aina vain korostuneemmin funktionaalisisessa merkityksessä. Oli kyse sitten kaupunkisuunnittelusta tai henkilöbrändäyksestä, esteettisiä valintoja ohjaa taloudelliset tavoitteet, joita perustellaan esimerkiksi hyvinvoinnilla. Situationistien ja 1960-luvun suomalaisen underground-liikkeen tavoittelema taiteen todeksi eläminen ja siihen liitetty ideaali jonkinlaisesta puhtaasta, välittömästä kokemisesta ja olemisesta vaikuttaisi toteutuvan ainakin nykyisten underground-toimijoiden mielikuvissa, joissa oma suhde kulttuuriin taiteina nähdään orgaanisen⁶¹ itsetarkoituksellisenä toimintana. Toisaalta estetiikan kyllästävässä ajankuvaamme leimaa epäorgaanisuus tai keinotekoisuus, jolla tarkoitan kulttuurikapitalismin tuottamaa *kulttuurista omimista* tai ”sateenkaarikapitalismin” tuottamaa valko-, pinkki- ja viherpestyä,

60 Katso tutkielmassa jo aiemmin mainittu Richard Floridan teos *Luovan luokan esiinmarssi* (2005).

61 Tässä kohtaa on hyvä muistaa, kuinka M. A. Numminen sanoi undergroundin olevan omaksuttavissa vain ”luonnonmenetelmällä” (ks. s. 31)

identiteettimarkkinoille rekuperoimalla laimennettua symboliikkaa ja vastakulttuurikuvastoa, jolla tavoitellaan luovan luokan boheemia porvaristoa.

Lefebvreläisittäin kulttuuri on tässä mielessä vajonnut ekonomismiksi (ks. s. 92), taloudellisten intressien ohjaamista ideologioista koostuvaksi tuotantokeinoksi. Tulkitsen, että esteettisillä valinnoilla vahvistetaan ja viestitään identiteettiä, joka rakentuu ideologisesti samaistumalla toisiin tai erottautumalla toisista markkinoiden tarjoamin keinoin. Maailma on täynnä taidetta, josta veistämme ihanneomakuvaamme symbolien välittämässä maailmassa projisoitavaksi. Kun teknologinen kehitys nivoo yhteen todellisuuden virtuaalitodellisuuden kanssa, saamme näennäisen rajattomat keinot toteuttaa omaa luovuuttamme sisällöntuotannon nimessä, jolloin fetisisoimme itsemme. Olemme oman elämämme kuraattoreita, jotka joutuvat kilpailemaan *maulla* gallerioidensa kävijöistä markkina-arvonsa kasvattamiseksi. Taiteen saturoimassa maailmassa taiteilija on kadonnut taka-alalle, kun äkkiseltään näyttäisi siltä, että voimme *tehdä-sen-itse* kunhan vain valitsemme vaihtoehtoista. Vai toisinnammekohan vain *spektaakkelia* nyt kun meillä kaikilla on siihen työkalut aina ulottuvilla? Vaikka taide ei tarvitse enää taiteilijaa välittäjäksi, on taiteen asema välittäjänä vain lujittunut entisestään, vieden näin yhä kauemmaksi situationistien utopistiset haaveet vapautua vieraantumisen spektaakkelista.

Situationistien projektin problemaattisuutta kuvastaa seuraava ote Sederholmin teoksesta: ”Taiteen luomia ideoita ihmisen ja maailman muuttamiseksi oli vaikea toteuttaa käytännössä niiden utopistisen luonteen vuoksi. Situationistit olivat sitä mieltä, että taiteilijaa ja taidetta ei tarvita välittäjänä arkielämässä. Mutta politiikkakaan ei yksinomaan riitä, jos halutaan ylittää pelkkä hengissäpysyttelemisen taso. Niinpä he pyrkivät luomaan uusia tapoja muokata arkielämää niin, että jokainen voisi toteuttaa luovuttaan, luoda merkityksellisiä hetkiä, ja sillä tavoin rikkoa vieraantuneisuude[n], johon palkkatyön ja vapaa-ajan passiivinen vuorottelu ihmisen saattaa.”⁶² Sederholmin mukaan surrealismi oli todistanut situationisteille, ettei taide ja politiikka kykene yhteistyöhön, joten situationistit yrittivät välttää surrealismien kohtalon yhdistämällä taiteen ja politiikan uudella tavalla – ”hylkäämällä sekä perinteisen taiteen että puoluepolitiikan”. (1994, 8–9.)

62 Situationistien pyrkimys tuo väistämättä mieleen kysymyksen siitä, mitä he olisivat ajatelleet 2010-luvulla yleistyneestä sosiaalisesta mediasta tapana ”muokata arkielämää niin, että jokainen voisi toteuttaa luovuttaan, luoda merkityksellisiä hetkiä”. Sivuan asiaa myöhemmin tutkielmassa.

Pyrkimys on ollut identtinen suomalaisen 60-luvun U-liikkeen pyrkimysten kanssa, vaikka suomalaisen underground-liikkeen voidaankin katsoa kallistuneen vasemmalle heidän puoluepoliittisuutta kritisoivasta taiteesta huolimatta. Paavo Kässi (2011, 11–12) kirjoittaa asiasta osuvasti seminaarityössään *U-mies universalis: Suomen Talvisota 1939-1940 ja erään underground-ryhmän poliittinen anatomia*:

Aatteellisesti vasemmalle kallellaan olleet u-miehet eivät mahtuneet aikanaan oikein mihinkään poliittiseen lokeroon. Mitä haluttomuus olla antamatta minkäänlaisia myönnytyksiä Systeemille kertoi u-miesten suhtautumisesta valtakulttuuria kohtaan? Maija van der Kooij esittää moraalien kulttuurihistoriaa käsittelevässä artikkelissaan Reinhart Koselleckin ajatuksen absolutistisesta valtiosta, missä poliittisen vallan ulkopuolella toimivat ihmiset pyrkivät moraalisen täydellistymisen avulla luomaan omehtoisen toiminnan ja valtavirtaa kritisoivan alueen, mistä valtakulttuurin kritisoiminen eräänlaisena yhteiskunnan soimaavana omatuntona on mahdollista. Olisiko tässä u-miesten topos? – U-miesten daseiniin kuului uho vanhaa valtaa vastaan. Heidän odotushorisonttiinsa sisältyi kaiken hegemonivallan vastustaminen, kuului se sitten kapitalisteille tai kommunisteille. Asetelmaa [havainnollistaa] Aamuruskossa julkaistu kuva kahdesta kotkasta, joista toisella rinnassa komeili Yhdysvaltojen lippu ja toisella Neuvostoliittoa symbolisoineet sirppi ja vasara. Molemmat kotkat räksyttivät edessä kyyristelevälle rauhankyyhkylle. Huolimatta jonkinlaisista sosialistipiireihin kohdistuvista sympatioista, näyttäytyi kommunismi u-miehille samanlaisena Systeemin taskuun pelaamisena kuin kapitalismikin.

Kun suomalaisen underground-liikkeen ja situationistien osittaista samanaikaisuutta pohditaan, ei voi välttyä kysymästä olisiko suomalainen underground saanut vaikutteita situationisteilta, vai sattuiko Suomessa vain syntymään samankaltaista liikehdintää, joka kuitenkin situationisteista poiketen keskittyi enemmän taiteeseen kuin politiikkaan? Joka tapauksessa, kuten U-miesten, myös situationistien aatetaustaa kuvastaa Sederholmin (1994, 8) mukaan strukturalismin ja marxilaisuuden yhteentörmäys, jonka seurauksena toimiva *yksilö* abstrahoitui toimivaksi *subjektiksi*: Situationistien puheissa kyse oli edelleen yksilöstä, mutta sillä tarkoitettiin samanaikaisesti muokkaantuvaa käsitettä eli ympäröivän maailman kanssa vuorovaikutuksessa uusiutuvaa subjektia. Havainto on tärkeä myös undergroundia ruotivan teoriansa kannalta, sillä kuten tutkielmallani haluan osoittaa, on underground-toimijoita huomattavasti hedelmällisempää tarkastella dynaamisina kulttuurin subjekteina kuin siitä irrallisina yksilöinä. Subjekti ja objekti ovat tässä yhteydessä konstruktiivisesti erottamattomat: Kulttuuri on nähdäkseni paitsi objekti, eli havainnoijan kohde, myös samanaikaisesti subjekti, joka mukautuen havainnoi ja tuottaa sitä tuottavia subjekteja (eli objekteja). Situationistien edellä esitetty toive taiteen subjektin ja objektin yhtäaikaisesta kokemuksesta vaikuttaisi nykyisin toteutuvan, mutta situationistien olisi kenties

kannattanut varoa mitä toivoo, sillä subjektin ja objektin yhtäaikaista kokemuksesta näyttäisi tulleen undergroundin ja valtakulttuurin kissahiirileikissä varsinainen *spektaakkeli*.

Taide on lähentynyt elämää ennen näkemättömästi, esimerkiksi sosiaalisten medioiden kuten Instagramin muokatessa käsitystämme estetiikasta yhtä huomaamattomasti kuin Facebook on muokannut käsitystämme politiikasta. Internetin kautta voimme elää ideologiaa ja identiteettiämme reflektoivaa estetiikkaa, siis ikään kuin elää taidetta todeksi. ”Situationistien liikkeessä sekoittuvat niin ikään erilaiset taiteilijoiden illuusiottomuuteen liittyvät ajatukset: COBRAlaiset ja mm. taidemaalari Heimrad Prem saksalaisesta Spur-ryhmästä totesivat useaan otteeseen taiteilijan tarpeettomuuden (ibid).”

Situationistien toivomus välittäjien hävittämisestä ei ole kuitenkaan toteutunut, vaikka taiteilijuuden merkitys taiteen välittäjänä onkin silminnähden hälventynyt. Välittäjät löytyvät nykyisin mediamonopoleista, jotka jälleen kyynisesti ilmaistuna teettävät palveluidensa käyttäjillä hiljaisesti ilmaistyötä ja ostavat pois luovan pääoman. Katson, että kyseessä on internetin ja globalisaation vaikutuksesta kiihtyvä prosessi, alati tihenevä elonkehä, jossa undergroundinkin on yhä vaikeampi ”paeta” kvantifiointikiimaista⁶³ valtakulttuuria, kun kaikki outo, marginalisoitu ja ”vaihtoehtoinen” tuotteistetaan materiaana (esimerkiksi fanituotteet) ja kokemuksina (esimerkiksi festivaalit), jotka myydään kuluttajille identiteetin rakennuspalikoina. Tänään uusi juttu on huomenna jo vanhaa.

63 ”Raoul Vanegeim [1983] totesi, että spektaakkeliyhteiskunnassa hallitsee onnellisuuden ja vapauden ideologia. Ideologia saa olemuksensa **kvantitatiivisuudesta** [korostus kirjoittajan]: Ideologia on sitä, että tiedotusvälineet ja kulttuuri yhä enenevässä määrin menettävät (laadullisen) sisältönsä ja muuttuvat pelkäksi määräksi. Mitä vähemmän tärkeä uutinen on sitä useammin se toistetaan, ja sitä enemmän se kääntää ihmisten ajatukset pois heidän todellisista ongelmistaan. Laatu on spektaakkeliyhteiskunnassa hitaasti omaksumassa rajattoman määrän hahmon; kokemukset muodostavat vähitellen loputtomia lineaarisia sarjoja [vrt. *alati tihenevään elonkehään*] joiden hetkellinen loppu on aina mielihyvän kielto, Don Juanin pohjimmainen 'can't get no satisfaction'. Ideologialla on yhä yksi kortti hihassaan – väärin kysymysten asettaminen, väärin pulmien synnyttäminen, ja ehdollistetun yksilön, raukka paran, jättäminen selvittämään kumpi kahdesta valheesta on todempi. Vanegeim toteaa, että meille tarjotaan valtava määrä marginaalisia ratkaisuja, jotka lepäävät ei-kenenkään-maalla sallitun ja kielletyn välillä. Tämä kysymyksistä ja vastauksista muodostuva kuvio ylläpitää illuusiota todellisten vaihtoehtojen olemassaolosta. – – Se mitä Vanegeim tarkoittaa ei-kenenkään-maalla sallitun ja kielletyn välillä vastaa tilaa, jossa 'vapaasti' valittavana on joko kulutusyhteiskunnan logiikan sallittu 'totuus' tai sen ulkopuolelle jättäytyminen, mikä merkitsee yleensä marginaalista asemaa [vrt. undergroundiin]. Ulkopuolelle jättäytyneitä hallitaan ihan konkreettisesti kieltoin, markkinoille antautuneille näennäisesti kaikki on sallittua, mutta tosiasiansa molemmat ääripäät näyttäytyvät vain mahdollisuuksina; ideologian asettamat väärät kysymykset ja vaihtoehdot asettuvat ääripäiden väliselle ei-kenenkään-maalle. Lefebvre kirjoitti, että yhteiskunnalla on taipumus taktisesti ja strategisesti pyrkiä työväenluokan integrointiin toisaalta jokapäiväisen elämän tukahduttavien organisaatioiden ja pakkojen kautta sekä toisaalta houkuttelevan kulutusideologian kautta pikemminkin kuin kulutuksen itsensä. Lefebvren mukaan proletariaatti pakotetaan kieltämään asemansa ojentamalla sille veitsi harakirria varten, mutta samalla se on myös kapitalistisen yhteiskunnan itsemurha, sillä se ei voi olla tempautumatta mukaan proletariaatin tuhoon.” (Sederholm, 1994, 37-38.)

Myös tabuja on yhä vaikeampi rikkoa kun ne rekuperoidaan ”systeemin” vahvistukseksi. Kuvailtu prosessi kytkeytyy nähdäkseni laajemmin muuttuvaan käsitykseemme estetiikasta, jossa kanonisoidut työt väistyvät monikulttuurisemman tulkinnan myötä, tuoden keskusteluun myös syrjään jääneet (musiikki)kulttuurit, kuten Klemetti (2015, 2) esittää Demersiä (2010)⁶⁴ mukaillen. Positiiviseksi muutokseksi kuvailtava marginaalien esiinnousu saa kuitenkin huolestuttavia piirteitä jos se tapahtuu arvokysymykset markkina-arvoistamalla, kuten sateenkaarikapitalismi tai viherpesu ovat osoittaneet.

Underground mielletäänkin usein antiteesinä konservatiivisille arvoille, mutta ei rekuperaation vuoksi kykene vastustamaan koko järjestelmää eli kapitalistista yhteiskuntaa, jolloin synteesi on nykyinen arvoliberaali markkinatalous. Sorrettujen sorto saa jatkua näkymättömissä, koska luokkajako on sisäänkirjoitettua markkinajärjestelmään ja järjestelmää ylläpitää usein konservatiiviset arvot omaava vaurain luokka. Kyse on spektaakkeliyhteiskuntaamme selittävästä *kulttuurikapitalismista*, jota käsittelem tarkemmin alaluvussa ”Kulttuurin kapitalismi”.

Kulttuuri, kuten kapitalismikin, on tässä mielessä Klemetin (2015, 2) tutkielmaa mukaillen weberiläinen ideaalityyppi⁶⁵, joka ei ”esiinny maailmassa, vaan toimii eräänlaisena ajatuksia ohjaavana voimana ja vertailukohtana.”⁶⁶ Klemetin tulkintaan nojaten katson, että yksilöistä muodostuu vuorovaikutuksessa toisiinsa ja vastustamiinsa asioihin yhteisö, jonka bourdieaulaisittain distinktioima maku (ks. alaviite 127 s. 105) ohjaa esteettisiä valintoja. Esteettiset valinnat taas muodostavat ideologisia kokonaisuuksia, jotka jälleen tulkintani mukaan ohjaavat esteettisiä valintoja. Haastatellessani (O.T.) Sanna Klemettiä (S.K.) vuoden 2020 marraskuussa keskustelimme tämän yhteydessä, miten valtakulttuuri eroaa undergroundista, Klemetin painottaessa nimenomaan undergroundin epäkaupallista yhteisöllis-puuhastelullista luonnetta, jossa intohimoisuus ajaa tekemään valtavirrasta poikkeavaa taidetta.

S.K.: Kyllä ja sit onhan niinku kaikki underground ja tämmönen nii on tosi estetisoivaa tai sellasta niinku tosi öö.. Tosi niinku just sellasta yksityiskohtien kirjoa, että.. Ja määrittelyä, mikä on hyvää ja mikä ei, ja mikä kuuluu tähän. (O.K.: Niin, totta!) No vähä niinku se mun gradu oli sillee sitä, että miten ne rajaa sen oman indie-musiikkinsa ja sitten miten, mikä ei oo sitä ja mikä on ja..

64 Klemetti viittaa Joanna Demersin (2010) teokseen *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*.

65 Katso Max Weberin (2004) kirjoituksia kokoava Sam Whimsterin teos *The Essential Weber*.

66 Ideaalityyppi on Anita Niemi-Iilahden (1992, 42) mukaan empiirisiä elementtejä sisältävä abstrakti käsitteellinen konstruktio, joka on erotettava ”tosiasiallisesta”.

O.T.: Nii'i, nii'i sitähän.. Tai niinku minäki tässä sitä yritän selvittää nyt ja rajata jotenki, että mistä me puhutaan ku me puhutaan siitä undergroundista, ja ett kyllähän se niinku luo sellasen mielikuvan, että.. Ett niinko.. Ett se on jotenki, siis siinä mielessä harkitumpaa toimintaa, että jatkuvasti tavallaan kysyy itseltään, että mitä on tekemässä ja sit sen takia kiinnittää huomiota niihin asioihin. Sit mä mietin myös, että kun sitä tekee usein, niinku sanoit, niinku intohimosta, niin tuleekohan sitä sitte niinku vaa jotenki luontaisesti niinku tehtyä niin hyvin ku pystyy, koska ei oo sitä, ei oo mitään muuta motivaattoria sille ku vaan tehä se asia, ett ei oo sitä palkkaa odottamassa siitä tai, tai niinku välttämättä ees mitään kehuja tai muuta. Että sä vaan haluat tehä jonku asian ja se niinku riittää itsessään sen syyksi sen tekemiseen ja siksi tulee niinku erilaista jälkeekin ehkä?

S.K.: Kyllä. Nii ja sit kyseenalaistetaan niin paljon niitä niinku, niitä tekemisen tapoja ihan sieltä niinku alku- niinku, ett se on sellasta aika kokeilullista, kokeilevaakin tavallaan se, että kokoajan tavallaan, mikä on siis taiteellisen toiminnan lähtökohta kuitenkin, kai pitäis olla, että niinku.. Mikä on niinku kuvataiteessa tai missä vaan ihan niinku selviö, että tavallaan taiteilija käsittelee sitä suhdettaan siihen tekemiseen ja muuhun ympärillä tapahtuvaan toimintaan ja jollain tavalla kyseenalaistaa niitä, koittaa löytää jonku oman ilmaisuväylänsä ja muuta.

Jatkaessamme keskustelua ideologian ja estetiikan nivoutumisesta, Klemetti tarjoaa (seuraavalla sivulla) osuvan esimerkin omasta taustastaan, mikä kirjoitti myöhemmin myös allekirjoittaneessa itsereflektiota eräällä haastattelun analysointikierroksista.⁶⁷

67 Voidaan siis kärjistäen sanoa, että Sannalla on ollut “vääränlaista” koulutuksen kautta hankittua kulttuurista pääomaa, eikä välttämättä riittävästi sellaista itseoppineisuutta (diy, omaehtoisuus), joka tuottaisi yhteisöllisesti jaetun maun mukaisen halutun esteetiikan. Arvioisin tämän synnyttävän tunteen elitismistä. Huomionarvoista on, että Sanna oli maksanut jo ennen oman underground-yhteisönsä (Hear ry) löytymistä undergroundiin usein liitetyn mielikuvan elitismistä, johon hän itse kuitenkin myöntyy ja toimii siten itse itselleen ikään kuin “oikeanlaisen” estetiikan tai maun portinvartijana. Kuten Sannakin (2015, 61) gradussaan tulkitsemani mukaan selvittää, alakulttuuriyhteisön jäsenet itse vartioivat oman estetiikkansa toteutumista ja lujittavat siten yhteenkuuluvuuden tunnetta.

Samaistun Sannan esiin nostamaan elitismiin omissa puheissani “konsasaundista”, jolla adornolaisittain (ks. Adorno 2002, 437-469) imaistuna viitataan tietynlaiseen mekaanisuuteen ja jäykkyyteen, laskelmoivaan standardeja mukailevaan tekniseen hiotuneisuuteen, josta myös konservatorion käyneiden ihmisten kanssa keskustellessa usein puhutaan ilmauksilla kuten “teennäinen” tai “sieluton”. Omassa underground-kuplassani musiikkiin liittyy myös vahva improvisaation ja vapaan jamittelun arvostus, johon sisältyy implisiittisiä oletuksia yllätyksellisyydestä, kokeellisuudesta ja erityisesti yhteisöllisyydestä – “yhdessä tekemisestä” kuten Sanna asian ilmaisi. (ks. myös Kaikko 2015). Tällaisesta luomisprosessista puuttuu kaikki laskelmoivuus kun soittajat eivät soiton aloittaessaan tiedä, mihin hetkessä syntyvä musiikki heidät ja he toisensa kuljettaa. Konservatorioista keskustellessa nouseekin toisinaan esiin aavistuksen pilkallinen ajatus siitä, ettei “lapuista lukeminen” eli nuotinlukutaito takaa persoonallista ilmaisuvoimaa tai improvisatorista intuitiota, joita jamittelun vaatima läsnäolo hetkessä ja tilanteen synnyttämä musiikillinen vuorovaikutus vaatii. Koulutus saatetaan kokea siis ikään kuin toisilta omaksuttujen maneerien kasautumiseksi, jonka alle oma ääni hukkuu.

Onkin tässä välissä mainittava, että yllätyksellisen arkimaailmasta irtaantumisen kautta koettava “läsnäolo hetkessä” muodostui keskeiseksi aiheeksi Juho Vanhasen haastattelussa, jossa Juho totesi sellaisen olevan mahdollista niin vangitsevan live-kokemuksen kuin yhteisen hauskanpidonkin välityksellä, sen ollessa myös keskeistä undergroundiin havahtumiselle tai henkilökohtaiselle vallankumoukselle, kuten asiaa tutkielmassani nimitän. Juhon kanssa keskustellessa ehkäpä keskeisimmäksi undergroundin käsitteellistämisen kannalta muodostuikin toistuvasti esiin noussut pyrkimys “oman polun” löytämiseen ja sillä pitäytymiseen.

Mieleen herääkin koulutuksen ja itseoppineisuuden välinen jännite oman persoonallisen äänen, saundin, tyylin tai muun vastaavan ilmaisutavan muodostuksessa: Muistan Kaustisen musiikkilukiossa opiskellessani (2009–2012) silloisen kitaraopettajani maininneen, kuinka esimerkiksi pitkälle viedyn klassisen laulun koulutuksen saaneet joutuvat toisinaan vaikkapa populaarimusiikin puolelle siirtyessään opettelemaan pois äärimmillään hiotusta tekniikasta, löytääkseen jälleen oman ääneensä, jonka hiomattomuudesta tulkintani mukaan persoonallisuus ja vaikeasti määriteltävä “autenttisuuden” karhea kokemukin syntyy. Artisti esiintyy tällöin “paljaalti” itsenään, eikä saamansa koulutuksen ruumiillistumana, vaikka on toki huomautettava, etteivät nämä poissulje toisiaan vaan koulutus voi myös tukea oman ilmaisutavan löytymistä.

S.K.: Nii Bourdieu, nii nii tota, nii ett kyllähän se siis menee siis helposti sellaseksi esteettiseksi elitismiksi minun mielestä myös. Että jos niinku, ett kyl mä sillon koin siis, ett mun oli esim vaikee päästä mihinkään alakulttuuriporukoihin myös sen takia, että mä olin käyny konsan [konservatorio]. Ett mä tuln niinku väärästä suunnasta, niin kyl mä itekin kuulen sen, että kun mä kuuntelen niitä sen aikasia vaikka äänityksiä ja joitai julkasujaki, niin ne on niinkun, niinku vääränlaisia.

O.T.: Oliko siinä niinko tavallaan siinä koulutuksessa jotain sellasta kerroksellisuutta tai semmosta, että..

S.K.: No siis se niinku se koulutus on omalla tavallaan sellanen..

O.T.: Tasapäistää tai..?

S.K.: Muusikkomusa on muusikkomusan kuulosta. Siitä ei pääse niinku kirveelläkää eroon, että se kuulostaa siltä, koska sä opettelet siellä niitä tiettyjä asioita. Ja sitte meillä oli semmonen rokkibändi, semmonen Zorse, nii sitte mä kuuntelin, itse asias taas kaks päivää sitte tuli jossain niiku vastaan ja mä menin tarkistamaan, että löytyykö näistä jostain, ett onks mulla näitä mitään tallessa, nii meil oli Bandcamp. Niin mä kävin kattoos sitä ekaa julkasua, joka oli ett vittu kuulostaa ihan hirveeltä, että kuulostaa just siltä Jeff Buckley- joku semmonen.. Ihan kauheet saundit ja sit se musa on semmosta niiku opistorokkia, niiku rumasti sanottuna. Seuraava julkasu oli sellanen ihan täysin eri kuulonen, semmosta niiku orgaanista ihme.. Itse asias tosi hyvän kuulonen, koska se, siel oli se murrosvaihe, missä yritti pyristellä siitä [koulutuksesta?] eroon, nii sitte yrittää tehdä jotain semmosta tosi niinku rajua rock-underground-suttusta. Nii itse asias se oli melkeen kiinnostavin vaihe se, niinku ku oli just oivaltanu jotain, ett ei hitto ett mä haluan tehdä niiku enemmän tälle. Mut joo nii nii siis, ett kyl mulla siihen aikaan aattelin sitä tosi paljon..

O.T.: Oliko tää muuten niinku joskus vuosikymmenen alussa?

S.K.: Joo, joo. Ett ett mä inhosin olla konsalla, ne oli ainoita tyyppejä joiden, jotka mä tunsin ja joiden kanssa mä soitin. Ja ne ihmiset on ihan huippuja soittajia ja tyyppejä, mutt sitte ne niiku, ett se maailma on sellanen, että vähä niinku kilpaillaan⁶⁸ sit kuka on kovin soittaja ja ja.. Saundi-ihanteet on ihan erilaiset, ett mä olin niinku.. Minä ja muutama ystäväni oltiin sillee, haluttiin aatella sitä sellasen taiteilun kautta aina, ett mähän oon ollu musakouluissa, mä kävin Oriveden opiston eka ja sitte menin konsalle Jyväskylään. Nii nii, ett se oli sellasta niinku jatkuvaa pyristelyä siitä etäälle, mutta ei niinku voinu muuta, että jos teki niitten tyyppien kaa nii siit tuli sellasta sen kuulosta. Ja sit mä koin tosi niinku vaikeeksi sen, että mut otettais tosissaan, missään niissä ympyröissä. Me ei saatu oikein keikkaakaan ja öö.. Tai siihen aikaan meil oli se proge-bändi, se Jesufäglar, ja sillähän me ei saatu oikein mitään keikkaa ja.. Mut heti sitte ku tuli tää, ett hitto mä haluan niinko tehdä jotain paljo lofimpaa ja uugempaa ja.. Niiku sit se oli sellasta niiku hidasta, tuskallista räpiköintiä kohti sitä sellasta niinku undergroundia, mulla. Mut, ja sikski musta tuntu niinku, että ne ei varmaan halua mua edes siihen Heariin [ry], koska mä oon tällönen opistopaska..

O.T.: Hmm, instituutioiden piiristä (S.K.: Nii!) tavallaan tullu ja..

Kuitenkin itseoppineisuuden myötä tullut tekninen hiomattomuus ja ilmaisun raakuus voivat nostaa yksilön esiin homogeenisestä joukosta omalla ainutlaatuisuudellaan, kuten monet tietävät lukuisten esimerkkien myötä, aina väitetyksi nuotinlukutaidottomasta ja korvakuulolla yksikielistä ukuleleä opetelleesta Jimi Hendrixistä Amy Winehouseen, joka jätti kaksi kertaa esittävien taiteiden koulut kesken esiintyäkseen jazz-klubeilla (Wikipedia 2021, s.v. Jimi Hendrix; Wikipedia 2020, s.v. Amy Winehouse). Myyttiseksi hahmoksi nousen Jimi Hendrixin väitetäänkin sanoneen, että musiikinteoreettinen osaamattomuus mahdollisti hänen keskittymisensä kuultuun musiikkiin (Jimihendrix.com 2021), mikä on kenties ollut omiaan synnyttämään sukupolvi toiselta siirtyneen myytin edellä mainitusta hetkestä läsnäolemisen merkityksestä ilmaisuvoimalle. Arvelen tällaisen hiomattomuudesta syntyvän autenttisuuden liittyvän myös ympäristölle herkistymiseen ja oman haavoittuvuuden näyttämiseen, tai jo rock-kliseeksi muodostuneeseen “vaaran tuntuun”, joka taas luo samaistumispintaa, muistuttaessaan yleisölle esiintyjän inhimillisyydestä tai jopa kuolevaisuudesta, kuten Juhon kanssa keskustelimme.

68 Huomautettakoon tässä, että tapaan tiedostamattanikin itse ilmaista underground-ideologiaani ajattelemalla ja sanomalla, ettei kilpailu kuulu musiikkiin (tai taiteisiin laajemmin).

S.K.: Kyllä.

Klemetin haastattelussa palaamme edellä kuvaillun puinnin aiheisiin melkein kaksi tuntia myöhemmin, paljastaen näin tässä tutkielmassakin sivutun undergroundin itseäänkorjaavan luonteen taustalla pyörivän ideologian ja identiteetin vuoropuhelun.

O.T.: Mä mietin, että voiko se lähteä ulottumaan, estetiikka, ehkä johonki arvokysymyksiin jopa tai tämmösiin (S.K.: Niih), mitkä niinku perinteisesti sit miellettäis niinku ideologiseksi. (S.K.: Nii, nii) Ett öh, tai nii mä en siis tiedä, mutta..

S.K.: Nii ehkä se tulee siitä ku mä niinku tavallaan ajattelen, ett se on semmosta niinku kulttuurista. Että niinku, ett just vaikka joku alakulttuuri määrittelee jotain estetiikkaa ja luo estetiikkaa niinku, ja sitten määrittelemällä sitä jotenkin, niin ne myös luo ikään ku sitä ideologista puolta siinä, että mitä se saa olla ja miksi. Mitä siellä taustalla on, että mitä siellä arvostetaan niin se tulee tavallaan siitä. (O.T.: Aivan, kyllä) Ehkä jotain tommosta?

O.T.: Joo, joo kyllä, kyl mäki saan kiinni tosta niinkun, ett se on just jotenki tällai näin.

S.K.: Mut mä olin siis tosi kiinnostunu ylipäänsä estetiikasta ja mä oon, mun ois varmaan pitäny opiskella jotain estetiikkaa tai.. Tai estetiikan jatko-opintoja koska mä olin siis, ja teinki vähä jatko-opintoja, jotka liitty niinku, niinku esteettiseen kokemukseen. Mutta... Mut joo mun mielestä se on tosi kiinnostava myös tähän underground-, tai etenki tähän undergroundiin liittyen, se niinku ikään ku esteettinen arvottaminen, koska se on niin tärkeä osa sitä identiteettiä, mikä on jollain ryhmällä tai jollain skenellä tai jollain porukalla. Ett se on niinku melkeinpä se, se on se kaikki mitä meillä on! Tavallaan jotenki, meillä ei oo niinku näitä rahoja ja tämmösiä mut meillä on tää taide. Tavallaan jotenki sillee. Semmosella ajatuksella. Ett siks se on myös niin tärkee, semmonen niinku jopa niinku, jopa sellanen niinku öö neuroottisesti niinku tavallaan suhtaudutaan siihen [vrt. *portinvartijuuteen*]. Ja siitä käydään kokoajan keskustelua, jatkuvaa keskustelua, että mitä se niinku, mitä vaikka tää meidän edustama trance on tai joku muu asia. [Aivan kuten mekin kävimme keskustelua undergroundista haastattelun muodossa.]

O.T.: Nii se on niinku itseään korjaava prosessi jotenki jatkuvasti ja tai ainaki itseään hahmotteleva jotenki.

S.K.: Kyllä ja se niinku muodostuu sen keskustelun kautta ja sitte..

O.T.: Kyllä ja tuntuu, että ihan niinku vaan elettäessä elämää (S.K.: Kyllä!), että tää on klisee, mutta se on niinku elämäntyylä, elämäntapa, tai niinko että se määrittyy siinä vaan ollessa, tehdessä (S.K.: Nii, sen tekemisen kautta), jutellessa.

S.K.: Nii ja sitt mä just niinku ihan siinä, joku julkasee jotain ja sit se määrittelee vähä uudestaan sitä [yhteen ääneen:] ja sit siitä taas keskustellaan, “ett voiks tää olla sitä, no ei tää oo kyllä sitä, tää ei oo niin hyvä ku se, tää edustaa jotenki vähä ällöttää sen tyyppin jotain, tausta tai jotain”, semmosta niinku kaikkee tommosta.

O.T.: Nii! Ja sit siinä tuleeki aika paljon niinku arvomaailmaki mukaan, että tavallaan joku tyyppi voi tehdä vaikka niinku tosi hienoo musaa, mut sillä voi olla vähän epämääräinen arvotausta vaikka ja sitte yhtäkkiä mietitääänki, että voidaanks me hyväksyy tätä musaa osaksi meidän estetiikkaa, koska siellä taustalla on jotain.

S.K.: Tai vaikka just tää niinku kuvio, että sä oot saastunu ku, tai siis mä oon saastunu ku mä tuun konsalta. Että täs on näitä elementtejä, me inhotaan tätä musaa siks, koska tää on tämmöstä ammusaa, eli siinä niinku, me ei arvosteta. Meidän piiriin kuuluu se köpöys ja semmonen niinku kepeys ja epäammattimaisuus ja mehän ollaan ylpeitä siitä, että meidän arvostamat muusikot on

itseoppineita ja siksi me ollaan tässä niinku, me ei olla mitään, mitään opistopellejä. Niinku tavallaan tommosia sitte, siksi me arvostetaan sitä asiaa, ja siksi tää ei voi olla sitä undieta vaikka tää opistomusa niinku, ett siinä pitää täytyy ne kriteerit tavallaan. Se voi auttaa osaks sitä.

Ideologinen yksilöllisyys ja esteettinen erottautuminen on siis tärkeää, niiden korostuessa edellä esitellyn esimerkin tavoin itseironisuuteen asti. Tutkielmassani kuitenkin kysyn, kuinka todellista harjoittamamme erottautuminen on, kun yksilöys eli subjekti tuotetaan aina yhteydessä sen (näennäisesti) vastustamaan kulttuuriin tai sen (näennäiseen) vaihtoehtoon. Yksilöllisyyttä eli erottautumista harjoitetaan identiteetin kautta, joka sekin rakentuu kuitenkin valtakulttuurin sallimista näennäisistä vaihtoehtoista, jolloin identiteetti on kyynisesti ilmaistuna pelkkä materiaali ja kokemuksina ostettujen vastakulttuurisymbolien konstruktio. On pakko kuluttaa, että voi toteuttaa. On pakko osallistua systeemiin, että voi saada merkityksen elämälle sen vastustamisesta. Myös situationistit olivat varsin kyynisiä, vaikka uskoivatkin parempaan huomiseen. ”Itse asiassa he uskoivat, että jos he kertovat ihmisille miten painajainen toimii, niin kaikki heräävät” (Sederholm 1994, 10). Samanlaista herättelyä toivon tutkimukseltani, sillä kuten haastattelutkin osoittivat, eivät underground-toimijat tule juurikaan ajatelleeksi omaa positiotaan valtakulttuurin kontekstissa, vaikka intuitiivisesti usein kokevatkin toimivansa siitä jollain tapaa erillään tai jopa sitä vastaan. Anton Kinnusen⁶⁹ (A.K.) kanssa keskustellessa tuli ilmi, että kyse voi olla itsestänselvyyksistä, joita ei pysähdy ajattelemaan.

A.K.: Ehkä sitä ei pohdi niin paljon. Kun me puhutaan underground-bileistä niin nää asiat on jotenki itsestänselviä.

O.T.: Nii ja ku on tullu ilmi, että sä oot kans vähä niinku syntyny tähän juttuun, että ei tää oo ku vaan sun elämää. Harvoin sitä pysähtyy miettimään sillai, että ”mitä mun elämä nyt kategorisesti on”.

A.K.: Mm'm, mm'm.

Kysyttäessä Antonilta, miten hän kuvailisi suhdettaan kulttuuriin (kapeassa merkityksessä taiteisiin), esiin nousee ytimekkäästi sanat ”elämä” ja ”henkireikä”.

A.K.: Se on mulle tavallaan niinku kaikki, että tuntuu ett mä oon tässä... Oon tässä mukana ja elämänilo on vahva näitten taiteitten takia. Jos ei jalkapalloa lasketa, mikä on mun intohimo, mikä on kans taidetta, mutta niinku kulttuuri, taide, on ehkä vähän kliseisesti sillee mikä pitää mut elossa, pitää mut aktiivisena, pitää mut kiinnostuneena elämästä ylipäättänsä, asioista, ett on kiintopisteitä – – Vaikka mun oma juttu, missä oon mukana, on saanu mut arvostamaan kaikkea mahdollista taidetta ja tekemistä, mitkä menee omachoisesti. Taiteet ja kulttuuri pitää mut kiinni tässä elämässä. Mä koen semmosta elämäniloisuutta, että

69 Esittelen Anton Kinnusen tarkemmin ANALOGIA-luvun alaluvussa ”Antiautoritääriset auktoriteetit”.

se pitää mut jollain tavalla kasassa. Koska ne on asioita, mihin voi aina heittäytyä sillon ku rupee yhteiskunta painamaan, ett ehkä se on semmosta jokapäiväistä irtautumista...

Antonin sisäsyntyisyyttä undergroundiin kuvastaa ehkä myös hänen perhetaustansa ja se, miten sanat ”perhe” ja ”yhteisö” tulevat esiin Antonin, mutta toisaalta myös Sannan haastattelussa. Sannalle kulttuurissa kyse on kuitenkin ennen kaikkea siitä, että ”tehään mitä huvittaa”. Sannan haastattelussa keskeiseksi teemaksi nouseekin se, miten hänen on sisällään olevasta palosta tai jopa pakosta käsin yksinkertaisesti vain tuotettava kulttuuria, sen enempää asiaa pohtimatta, jolloin omaehtoisuudestakin tulee orgaanista, sisäsyntyistä ”taidetta taiteen vuoksi” -toimintaa.

O.T.: Miten sä niinku ihan sillä lailla jos ajatellaan kulttuuria, tämmösessä kapeassa merkityksessä niinko puhutaan taiteista, nii nii tota, miten sä niinko kuvailisit itseäs suhteessa siihen? Ihan vaikka yhdellä, kahdella sanalla? Tuleeks sulla mieleen jotain semmosta ytimekästä ilmaisu, mihin sen vois tiivistää?

S.K.: Mm, no onhan mulla ollu noita, tollasia ikään ku iskulauseita, mitä on niinku ajatellu. Öö. Jos nyt sais jotain päähän, öö... No yks sellanen bändilaulu, että ”Tehään mitä huvittaa!”

O.T.: Oikein hyvä.

S.K.: Ehkä se on ollu sellanen, todella löyhä joku ohjenuora kaikessa tässä tekemisessä.

O.T.: Se kuulostaa hyvin myös, sitä mikä tässä ny tuliki jo esiin, tää niinku omaehtoisuuden merkitys sulle. (S.K.: Mm, niin) Tehään mitä huvittaa, eiks se oo, se on aika omaehtoinen?

S.K.: Sitä se varmaan on joo.

Myöhemmin Sanna tarkentaa asiaa keskustellessamme yhteisöllisyyden linkittymisestä omaehtoisuuteen, ilmaisten näin samalla mielestäni varsin alleviivaavan ajatuksen undergroundista eräänlaisena ”hylkiöiden yhteisönä”, jossa aloitteellisuus palkitaan niin taiteessa kuin ihmissuhteissakin.

S.K.: Hear ry oli mulle sellanen, mun tavallaan semmonen underground-koti tai semmonen, mitä mä silleen aika pitkään niinku katsoin ulkopuolelta, että ”Hei vitsi, noilla on kyllä hyvä meininki!”, ja en jotenki uskaltanu lähestyä. [Sama pätee Anton Kinnuseen ja hänen underground-yhteisöihin tämän kertomuksen perusteella.] Ja sitte lopulta menin mukaan ja tavallaan.. No heistähän mä tein sen mun gradunki sitte lopulta, mutta.. Mutta tota, tai siitä yhteisöstä, öö.. Nii, ett ja sitte heiltä myös tosi paljon niinku tavallaan opin tai imin sellasta tietynlaista, tekemisen, yhteisöllisyyden, ja heillä on niinkun, tai semmosta tapaa. Ja heillä on pitkät perinteet siinä porukassa siihen. Ja niinku tosi ihanaa kulttuuria. Siinä niinku tavallaan näki sen, että millasta on ku tehään vuosien ajan, yhdessä nyhrätään kaikkee ja tehään jotain siistiä yhdessä. Ja myös se sellanen niinku, ett sellaset ihmiset, jotka muuten ois vaikka jotenki öö ujoja tai jotenki ns. epäsosiaalisia tai syrjäytyneitä tai muuta nii sitte, jotka kuitenkin on tosi kiinnostuneita kulttuurista niin, että miten hienoja juttuja sellaset ihmiset voi tehdä yhdessä kun ne löytää jotain merkitystä siihen ja kanavan sille tekemiselle. Että [nimi sensuroitu] oon tosi kiitollinen niinku siitä sen esikuvallisuudesta tavallaan siinä, myös siinä, että ku alkaa vaan

tekemään niin sitte oppii kaiken mahdollisen. Ett se on ollu tosi koukuttava ja kiinnostava ajatus, että voi vaan niinku ihan mitä tahansa oikeestaan ruveta tekemään ja.. Ja se on myös sitte ollu motivaattorina, että on myös tätä Luova Recordsia niinku ja tätä kaikkee Kiskaa ja niitä Mäsäfestejä ja muita niinku sit, niinku pietty yllä ja.

O.T.: Miten ku sä sanoit, että sä ensin katsoit Hearia niinku ulkopuolelta ja sitte pääsit siihen sisään, ja sitte aloit vaan tekeen asioita ja sait siihen opastusta kokoneemmilta ja näin niin, öö, miten sä niinku koit sen jos puhutaan siitä nyt niinkon yhteisönä niin, kun sä katsoit sitä ulkopuolelta sitä yhteisöä, oliko sulla mitään linkkejä sinne (S.K.: Ei) niinku valmiiksi?

S.K.: Ei mitään. Mä en tuntenu ketään.

O.T.: Joo. Miltä se niinku tuntu ja näytti?

S.K.: No mähän olin siis äärimmäisen kiinnostunu kaikesta sellasta tai ollu aina, mutta mulla oli aina sellanen ajatus, että mä en niinku pääse varmaan mihinkään porukkaan, ett mä olin tosi ujo ja silleen en uskaltanu tutustua kehenkään, enkä nyt edelleenkaan, mutta..

O.T.: Olisitsä, sori ku mä keskeytän, mut olisitsä arvannu, että siitä yhteisöstä löytyy ehkä samanlaisia ihmisiä, jotka on myös ehkä ujoja ja varonu sitä aluksi?

S.K.: No en mä eh, no en mä oikein tiä. Ehkä sitä vaan katto, että “noi on jotenki tollee, noil on tommonen siisti juttu, ketähän noi on? Ne on kaikki niin jotenki mielenkiintosen näkösiä tyyppejä ja..” Itellä oli ehkä pitkään semmonen vaihe, ett aatteli, ett mä oon vaan jotenki, aina tuun olemaan ulkopuolella tai sillee jotenki.. En pääse mihinkään piireihin, tai mä niinku aattelin niitä semmosina piireinä, kun ne oli ehkä vähä vanhempia ja, ja sillee.. Mut ei se sit lopulta vaatinu ku sen, että mä vaan laitoin viestiä, että pääsenkö mukaan ja “joo tottakai pääset, tervetuloa” ja sitte mä olin seuraavalla viikolla jossain tapahtumassa mukana heh, että heh joo. Kannattaa aina vaan niinku sit, tehä siirtoja elämässä.

Hytköiden yhteisöstä puhuminen loisi kuitenkin ei-analyttisessä kontekstissa konnotaatioinensa vääränlaisen kuvan siitä, millainen tunnelma tällaisista (underground-)yhteisöistä välittyy niiden sisällä, missä kukaan ei ole yksin tai ulkopuolinen. Korkeintaan ”yhdessä yksin”⁷⁰, kuten Antonin kanssa puimme. Yhteisöllisyys sekä aiemmin sivuttu ”tekemisen meininkikin” toistuvat undergroundista käytävissä keskusteluissa loputtomiin asti, kuten vielä yhdellä Sanna Klemetin huomiolla haluan osoittaa.

S.K.: Mm. Niin tuo [hytköiden yhteisö] on kyllä hyvä niinku silleen ajatus ja... Mä, mä ite en, niin kyllähän sitä voi kattoo silleen tollee. Mä ite oon vaan tavallaan niinku taipuvainen ihailemaan kaikkia ulkopuolisia ihmisiä ja sillee niitten meininkejä. Jos jotkut tekee jostain siistejä juttuja niin jotenki vaikee pitää niitä silleen minään hylkiöinä kun niillä on niinku toisensa ja se niitten kulttuuri, joka jo tavallaan niinku se kulttuuri luo sen merkityksen.

O.T.: Ihaileksä siis niinko just sitä, että siinä on semmonen niinko yhteisöllisyys tai semmonen liima?

S.K.: Nojoo kyl, kyl mun mielestä se niinku näkyy siitä tai paistaa sillee, että että noi on tehny yhdessä tälläsen niinku.. No, jotenki se on vaan sitä, että noi tekee. Se tekeminen. Se tekeminen on mulle niin tärkeä juttu. Se, että noi tekee tollasta. Tiäkkö saa aikaan tommosia tapahtumia ja kaikkee ja.. Ett se

70 Joni Kling (2017, 307) kysyy artikkelissaan “Jokainen täällä pukeutuu mustaan ja he ovat onnellisimpia tuntemistani ihmisistä” Kinnusen toimittamassa teoksessa: “Miksi teknosta tuli 2010-luvulla uudelleen ilmiö? Tarjoaako se anonymiteetin, mahdollisuuden tanssia yhdessä mutta yksin? Onko se yhtenäistetyssä estetiikassaan itsetoteutuksen vai rituaalin muoto? Onko teknon nousun takana sittenkin halu säilyttää jotain entisestä?”

tekemisen eetos oli tavallaan se, minkä mä sit opin ehkä just Hearissa ja yliopistoaikana muutenki sillee, että ku vaa alkaa säätämään kaikkee nii heh, asioita tapahtuu.

O.T.: Tee-se-ite.

S.K.: Mm, niin kyllä hehe. Sitähän se just.

Sannan kanssa pohdimme myös ikääntymisen vaikutusta siihen, kuinka tietoista underground-toiminta on. Hän myöntää, että nuorempana kyse oli enemmän ”identiteetti-asiasta”, mutta ikääntymisen ja toisaalta myös yhtyeensä Litku Klemetin ”breikkaamisen” (2015) jälkeen, on Sanna keskittynyt nauttimaan kulttuurista ihan sellaisenaan sen enempää asiaa problematisoimatta: ”Nii, en tiä, mä en ehkä puhu siitä [undergroundista] niin usein enää nykyään. Ett mä oon vähä huono ehkä tähän tehtävään, ett mä oon vähä lipunu siitä ehkä sellaseen johonki muuhun.” Sanna (S.K.) avaa oman suhtautumisensa muuttumiseen johtaneita tekijöitä ja sen seurauksia:

O.T.: Ootsä tietoisesti luopunu sen [“underground”] käytöstä vai onko se vaan niinku jääny sun sanavarastosta jollain tapaa?

S.K.: Öö, se liittyy varmasti siihen, ett me breikattiin. Ja sen jälkeen mä oon nähny maailman niinku eri lailla. Tai on alkanu näkemään niinku enemmän musiikkikulttuurin vaan jotenki vähä sillee, vähemmän salaseuramaisesti tai jotenki, ett ehkä enemmän mua sit, tai enemmän sillee oon kiinnostunu ikään ku musiikkiteeilijän silmin, sillee vähä niinku kaikesta. Tai ylipäättänsä mua on aina kiinnostanu niinku, että “No hei miks tossa..?” Ihan sillei avoimen hyvällä meiningillä kiinnostanu, että miks tossa jossain mainstream-artistin biisissä tehään noin tai mikä toi, mitä toi meinaa tollee, minkähänlainen tyyppi toi on ja.. Niin tavallaan jokin siinä aika paljon muuttu ku mä en enää ensinnäkää niiku jaksanu puhua paskaa kenestäkää ihmisestä. Siis kenestäkää julkisuuden ihmisestä tai artistista. Enkä kokoajan olla länkyttämässä siitä mun musiikista. Ett, että mm... Mutta, mut kyllä se undergroundin henki elää ja sillee ihailen ja saan paljon energiaa ja voimaa ja inspiraatiota ihmisistä, jotka on sillee tosi niinku undergroundissa... Ku mä ajattelen undergroundia nii mä aattelen mun joitain kavereita, jotka on mulle ollu aina sellasia esikuvallisia, jotka niinku säätää jossain reeniksellä jotain täysin käsittämätöntä ihme.. Sotkua. Öö, vähän just sellasta vaarallista meininkiä. Se jotenki ehkä liittyy mulla niinku Mäsäfest-porukkaan ja niihin tyyppeihin, myös niinku mun just hyviin ystäviin ja semmosiin, joiden kaa on niinku sitten.

Kenties ikääntymisenkin myötä tulevaa huolettoman nautiskelijan roolia kuvaa mainiosti myös se, miten haastattelemani Juho Vanhanen⁷¹ kuvaa suhdettaan kulttuuriin sanalla ”nautiskelija”. Toisaalta Juholle underground edustaa ”ilmaisun” ja ”tinkimättömyyden” lisäksi ”intohimoa”, joka jälleen viittaisi sydämenpalosta tehtyyn elämää määrittävään tekemiseen. Intohimoisuudesta huolimatta Juholle, kuten Sannallekaan, kyse ei ole niin vakavista asioista, että niitä tulisi enää aktiivisesti ajatelleeksi. Kaikki haastateltavat ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että näiden asioiden ajattelulle ja niistä puhumiselle olisi sijaa enemmänkin, jolloin myös niiden vakavuus voi yllättää.

71 Esittelen Juho Vanhasen tarkemmin ANALOGIA-luvun alaluvussa “Antiautoritääriset auktoriteetit”.

Juho (J.V.) purki omia fiiliksiään reilusti yli neljätuntisen haastattelun jälkeen:

O.T.: Onko tässä [tutkimuksessa] pointtia?

J.V.: Kyllä, tottakai. Niinku se, öö.. Varsinki ku on kyseessä semmonen, semmonen mistä ei nyt ainakaa mielestäni ole kovin paljon tutkimusta nähny niinku ja tota ihmisten, ihmisten joista tästä aiheesta ei kauheesti yleensä puhuta niin, niin tota, ajatuksia myös tossa. Ett niinku kuitenkin itteäki ny haastateltu, mutta se on aina niinkun sen levyn tai muun tiimoilta, ett niinku ehkä jonkun verran joitaki aiheita ammuttu ohi niinku siitä vähä niinku sivusta, mutta ei niinku, ei niinku tavallaan näin, näin diipillä tasolla niinku siellä, että mikä se oma ala on ja missä ympäristössä sitä tehään ja mitä oletuksia siellä mahdollisesti on.

O.T.: Mm. Eli ainaki niinko samanlaisessa tilanteessa oleville ihmisille vois olla hyötyä tämmösistä keskusteluista ja tutkimuksista ja..?

J.V.: Kyl varmasti ja myös semmosille ihmisille, jotka ei oo ihan varmoja, että haluaako ne lähteä koko showhun mukaan ja niinku, mistä syistä, niinku ett.. Ja sitte ehkä myös valottamaan ihmisille, jotka ei aivan mahdollisesti, niinko että, ei tierä oikeen aiheesta yhtään mitään, niin sitten myös vähän ehkä avautuu myöskin tämänkin vyyhdin monimutkaisuus.

O.T.: Kyllä, kyllä. Joo mä itse haluaisin ajatella, että ett me kulttuuripiireissä vaikka niinko tunnetaan, että on niin sanottu korkeakulttuuri, (J.V.: Mm) sitte on kansankulttuuri ja populaarikulttuuri. (J.V.: Niin kyllä) Ja tottakai tää on populaarikulttuuria (J.V.: Mm'm), mutta niinkon tää on semmonen osa populaarikulttuuria, jota ei niinkon tavallaan edes huomata, vaikka korkeakulttuurin tai kansankulttuurin parissa. (J.V.: Niin, kyllä) Tää on semmonen blindspot.

J.V.: Se on totta. Ja sit just voin kuvitella, ett niinku korkeakulttuurissa usein mielletään tällänenki touhu semmoseksi aika tota pinnalliseksi just niinkun rokkikaljootteluksi, mutta että ehkä se osoittaa myös tälläiset keskustelut, ettei se ihan niinkään oo, että ihan yhtä diipeissä asioissa ollaan niinku ku ihan tota niinku korkeakulttuurin piireissäki niinku tekemisissä.

Underground on vakava asia, mutta totista se ei saa olla. Siksi on tärkeää *nauttia*. Juhon tapauksessa onkin kiinnostavaa kysyä, voisiko suhtautuminen kulttuuriin *nautiskelijana* johtua hänen roolistaan muusikkona, esiintyjänä ja tapahtumakävijänä, eikä niinkään tapahtumatuottajana, jollaisia Anton ja Sanna ovat taiteilijuuden lisäksi, vaikka epäilemättä kaikki nauttivat suhteestaan kulttuuriin, oli se millainen hyvänsä. Karkeasti ilmaistuna haastateltu kolmikko asettuu tässä suhteessa janalle, jonka toisessa päädyssä on yhteisö ja toisessa yksilö. Yhteisöllisyyden ja siitä kumpuavan kulttuurin kokonaisvaltaisuuden merkitys elämässä korostuu ennen kaikkea Antonilla, kun taas individualismin merkitys korostuu Juholla. Sanna taas vaikuttaisi sijoittuvan heidän väliin. Erilaiset roolit, tausta ja ikä saattavat olla selittäviä tekijöitä, mutta niin myös heidän taiteellinen suuntautumisensa: Anton toimii pääasiassa yhteisöllisyyttä arvostavien hip hopin ja elektronisen musiikin genrejen parissa, Sannan puuhastellessa sekä yhteisöllisten projektien että itsenäiseen yrittämiseen verrattavissa olevan taiteilijuuden parissa edustamassaan indie-musiikissa, kun taas Juholle omien sanojensa mukainen ”luciferiaaninen individualismi” voidaan nähdä kumpuavan metallimusiikin romantisoimasta vastustajuudesta ja oman tien kulkijuudesta, vaikkakin

metalliyhteisö kaikessa kirjavuudessaan tunnetaan myös vahvasti yhteisöllisenä. Yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden rajanveto käy silminnähdessä mahdottomaksi undergroundia määriteltessä, kuten niin moni muukin rajanveto (ks. lisää rajanvedon ongelmallisuudesta APOLOGIA-luvussa).

Jatkan valtakulttuurin merkityksestä vastakulttuurille esittämällä näytteen Anton Kinnusen kanssa käydystä keskustelusta, jossa lähestyimme undergroundin poliittista vastakulttuurisuutta vertaamalla suomalaista undergroundia iranilaiseen, toki vähäisten tietojemme varassa. Keskustelu kirvoitti myös ajatuksia suomalaisen undergroundin historiallisesta kehityksestä ja sulautumisesta valtakulttuuriin sukupolvenvaihdosten myötä, kuvastaen mielestäni mainiosti undergroundin jatkuvuutta prosessina. Olen korostanut tekstiin mielestäni oleellimmat seikat. Samankaltaisia keskusteluja kävimme myös Juho Vanhasen ja Sanna Klemetin kanssa, todentaen näin konsensusta aiheesta.

O.T.: Nii. Nykyäänhän me eletään maailmassa, jossa kaikki on tosi **pirstaloitunutta ja moniulotteista** ja mikään ei oo enää yksiselitteistä. Ja se, no meidän todellisuus, niin tavallaan on ihan luonnollista tottakai, että meidän todellisuudessa ei oo samanlainen poliittinen peli meneillään. Me ei niinku marssita tuolla taistolaislippujen alla, koska **meidän kokemus vastustuksesta ei sovi siihen sun isän aikalaisten kokemuksiin vastustuksesta**. Sillon on ollu tavallaan helppoa vaan päättää, että ”minä oon tätä mieltä tässä porukassa” ja se on riittänyt vastustukseksi, mut nyt on niin paljon kaikenlaista. Jos järjestetään vaikka kadunvaltaus Vasemmistoliiton lipun alla, niin ei se herätä samanlaisia reaktioita enää tänä päivänä. (A.K.: Ei nii..) Toki anakronismia täytyy välttää tässä, mutta se onki mielenkiintosta sit miettiä, miten se on vaikuttanu undergroundiin, tai minkälaisen jäljen se on jättäny undergroundiin tää poliittisen kentän muutos, koska kuten sanottua, **ennen undergroundilla oli tosi selkeää ja tärkeää poliittisuus ja tietty kulma siihen ja nyt kun me ei enää voida hyödyntää poliittisuutta samalla tavalla niin se muuttaa undergroundiaki. Ett oleellinen osa sitä on muuttunu, niin sen takia se on varmaan muuttanu myös sitä undergroundia**. Mä mietin, että johtuuko ehkä siitä, että underground ei tänä päivänä näkyvästi enää vastusta asioita vaan se on enemmän semmosta **vaihtoehtoista**. Tai miten sä koet muuten tän, ihan jos mietit vaikka isänkin kertomuksia ja sitä kuvaa minkä oot saanu sun isän ajoista, niin onks underground-kulttuuri ja vastakulttuurit ja vaihtoehtokulttuurit jotenki **rauhottunu** tavallaan? Onks se muuttunu se?

A.K.: On tietenki muuttunu. Sillon kaikki oli vielä uutta ja ihmeellistä. Ajan kanssa se **vaihtoehtoinen on vakiinnuttanu paikkansa**. Mikä sillon oli radikaalia on nyt vaan niinkun...

O.T.: Sillon on ollu **vähemmän vaihtoehtoja elää eri tavalla**. On ollu paljon selkeämpää, että kaikkien pitää elää samalla tavalla. Sillon jos on eläny eri tavalla niin se on oikeasti ollu radikaalia, koska on ollu **yhtenäiskulttuurin** aika.

A.K.: **Mikä sillon oli radikaalia ei oo enää radikaalia**.

O.T.: Me ei eletä enää kansallisvaltiossa, jossa suometutaan yhdessä, vaan **me eletään globaalin markkinatalouden maailmassa**. Siihen maailmankuvaan sopii paremmin se, että on vaihtoehtoja tosi paljon, on mahdollisuuksia elää mitä kummallisimpia elämäntyyylejä. Se mikään ei aiheuta enää ihmetystä, koska **kun kaikki pitää tuotteistaa, niin se on tavallaan johtanu siihen, että kaikki on sallittua**.

A.K.: Nii siis, on meillä ainakin länsimaisella puolella, että se on kaikki sallittua. On ajettu siihen pisteeseen, että **tiettyä yksilönvapautta halutaan ylläpitää. Niin sanottuja länsimaisia arvoja**.

O.T.: Jos se on ennen ajateltu paheena, että poikkeaa normista, vaikka sun isän aikoina, koska se **rikkoo sitä yhtenäiskulttuuria ja vallitsevaa mielentilaa..**

A.K.: Se on **rikkonu ihmissuhteita.** [Naurua]

O.T.: Nii. Nyt vallitseva mielentila on se, että jopa kannustetaan siihen, että yritetään hakea mahdollisimman paljon särmiä ja edgeä ja olemaan mahdollisimman outolintu. **Oot sitä enemmän osa tätä yhteisöä, mitä enemmän oot outolintu jossain määrin.**

A.K.: Nii nii, kyl ja se luo sitä **identiteettiä** sillee. Itse saattaa olla ihan oma itsensä, eikä nähdä outolintuna. Ehkä se ei oo enää radikaalia, ett nähdään outolintuna, mutta nythän se korostuu, että **ole oma itsesi ja tee mitä lystää**, mitä Tuuttimörköki vaikka sanoo, että tee mitä haluat. Mut sitte toisessa kädessä on paikkoja kans, että... Katoin dokumentin, oliko se Raving Iran, missä tyypit tekee Iranissa ug-bileitä..

O.T.: Siellä on metallipiireissäki aiva eri meininki, ett just oli joku bändi tuomittu johonki mihinkä lie vankeuteen suunnilleen saatanallisista lyriikoista..

A.K.: Jep. Just tommonen jumalanpilikka, **siellä ollaan aika samassa pisteessä mitä täällä oltiin aikoinaan.**⁷² Tyypit pelkää henkensä puolesta ja ne järkkää silti elektronisen.. Tekno-bileitä jossain..

O.T.: Jos vertaa sitä Suomeen tai länsimaihin yleensäkin, onks se jotenki **erilaista uugeeta?** Vai onks se samaa uugeeta kuitenkin? Voiko jotenki laadullisesti erottaa näitä toisistaan, voisko sanoa ett se on jopa jotenki **aidompaa** uugeeta?

A.K.: Tavallaan se on, **enemmän just uugeeta vastakulttuurin muodossa**, kun puhutaan lainsäädännöstä ja niistä arvoista mitä vaikka Iran pitää sisällään valtiotasolla. Meillä ei oo ikinä ollu semmosta lainsäädäntöä, mikä perustuu uskoon, ett se riski on ollu, mutta ehkä **ideologisesti** on voinu olla jotain samaa, mutta..

O.T.: Nii ja sielläki se tarjoaa **eskapismia?**

A.K.: Iranissa et voi pitää ääntä siitä asiasta. Mitä täällä oli, **jengi oli äänekkäitä koska oli mahdollisuus..** Länsimainen kulttuuri vaikka oltiin sillon Neuvostoliiton vaikutuspiirissä. Mut silti oltiin niin. Oli mahdollista pitää ääntä ja Yhdysvallat tietenki vielä erikseen. Iranissa et voi pitää ääntä siitä asiasta oikeastaan yhtään. Oli bileitä mitä järkkätään tän kokosis kämpissä ja sit pelätään jos naapuri soittaa poliisit, ett sit on kaikki linnassa.. Tai jotain.. Käytetään päihteitä..

O.T.: Nii tavallaan siinä on sellanen **laadullinen ero** tai tämmönen.. Se riippuu aina kontekstista myöskin, ett voi olla monenlaista vastustamista, ja se **riippuu aina kontekstista.** Ett siellä on tosi **vallankumouksellista** jo pelkästään se, että salaa kellekään kertomatta toteutetaan joku pieni hengähdystauko siitä diktatuurista vaikka. Joku, en tiiä kuka on sanonu, että kuolleena on vaikea vastustaa. Jos sun henki on linjalla niin sillon pienetkin vallankumoukselliset teot on jo vitun isoja. (A.K.: Mm, nii nii) Ja sitte taas täällä, jos jotkut Iranin tason reivit järkkäis täällä, niin se ois varmaan, että ”pfft what gives”, ei sillä oo mitää väliä.

A.K.: Nii, ei herätä ajatuksia välttämättä suuntaan eikä toiseen.

O.T.: Ett tavallaan se **riippuu myös aina siitä asemasta valtakultturiin**, ett mitä se on ja miten se koetaan vastustamisena ja näin. Täs käy ilmi just se, että se **vastustus tarvii aina jonkun kohteen. Vastakulttuuri tarvii valtakulttuuria.** Jos ei oo mitään, mille olla vaihtoehto tai mitä vastustaa, nii ei oo mitään. Tällänen taolainen ajatus, että varjoa ei synny ilman valoa ja toisinpäin, ett ilman valtavirtaa ei olisi uugeeta. Täs sen huomaa tosi hyvin. Ehkä uugeeta vois sit jollain tasolla värittää sillä, että se on **aina jonkinlaista vastustamista, se voi olla passiivista tai aktiivista.**

A.K.: No siis... Sivuun vielä tätä 70-lukua, ett mun isä valitsi.. Se on ensimmäistä tämmöstä tietynlaista underground-piiriä tai -aaltoa Suomessa, mikä vaikutti ett se perusti rokkibändejä ja teki omia juttuja, Ilokivessä oli mukana Heinäsen Hessun järkkäämissä blues-illoissa ja tämmöissä asioissa se oli vahvasti mukana, hippia ja.. Mun setä oli sitte kans, hänen veli, oli mukana samassa jutussa. Ja jollain tavalla, mä oon

⁷² Antonin viittaus pätee tässä tapauksessa esimerkiksi jo aiemmin mainitun Harro Koskisen tai esimerkiksi Hannu Salaman jumalanpilkkatuomioita poikineeseen taiteeseen.

itse tulkinnu, tästä ei oo ollu isän kans niin paljon puhetta, mutta jollain tavalla se vaikutti kummiski siihen asiaan, että mun isä ja etenki mun setä nähtiin semmosina suvun mustina lampaina. Kertoo muun muassa siitä, että mun serkkujaki on ollu töissä, siis mun isoeno, faijan eno omisti ison firman ja hänen veli omisti ison ison firman. – – Kaikki melkein siinä suvussa on töissä tässä mun faijan enon firmassa, tati ja monia tyyppejä. Mun faija, joka oli **vastakulttuurissa mukana**, mun faija on ehkä ainut tyyppi koko suvussa, joka ei oo ikinä ollu töissä niissä firmoissa, koska se oli semmosessa vastakulttuurissa mukana, mitä ei vaan nähty silloin hyväksyvästi ja tavallaan se **erkani muista** sukulaisista täysin.

O.T.: Olikse se periaatteellista?

A.K.: Oli.

O.T.: Tiedät sen ihan faktuaalisesti?

A.K.: Joo tiiän. Se on ihan sanonu ”paskat siitä, mä oon tehny elämässä mitä mä haluan” [vrt. Sanna Klemetin kulttuurisuhteeseen ”tehään mitä halutaan”], että kyllä se oli semmosta **periaatteellista**. Meijän faija on kummiski hippi ja se **poliittinen juttu oli iso asia**. Mun setä kans oli semmonen, että ”ei kiinnostu paskaakaa, että oonko mä näissä” ja tähänkään päivään asti ei oo kiinnostanu yhtään. Ja se on ollu oman sukunsa outolintu pitkine hiuksineen ja kärkkäine mielipiteineen ja **periaatteineen ja ideologineen**. Kyllä se sen ajan yhteiskunnassa teki sen, että ei mun sukua sillee kiinnostanu paskaakaa. **Nykyään.. on tietenkkin konservatiivisia perheitä, mut siitä huolimatta ei tätä nähdä enää semmosena**. En usko, että monellakaan menee välit poikki jos on jotenki tämmösessä vastakulttuurissa mukana, tai undergroundissa mukana. Vanhemmat sanoo nuorille, että valitse tiesi ja kaikki tekee omaa juttua, ett silloin se eros.. **Nyt se on adaptoitunu sillee kaikki**, ett ei se enää oo semmonen punanen vaate...

O.T.: Tässä myös näkyy se, miten usein kirjallisuudessa mainitaan, että **hipeistä tuli juppeja, juipeista tuli juppeja**. Monet nää vanhat U-miehet on puhunu siitä, että kun he kasvoi aikuiseksi, nii siitä tuli valtavirtaa niistä heijän nuorena ajamista asioista ja siinä kohtaa se **tarve vastakulttuurille loppui**, koska heidän kasvamisen myötä he omana sukupolvena **normalisoi sen heidän maailmankuvan..**

A.K.: Ne on niinku **pioneerejä** siinä asiassa..

O.T.: Nii, ett sillee se menee vaan aina. Sit me kasvetaan aikuiseksi ja meidän maailmankuva normalisoituu ehkä jossain määrin ja sit on aina joku uus vastustaja. Joku on sanonu sillee, ett **tän päivän underground on**, siis todellakin tarkoittaen tän päivän, on taas **äärioikeistolaista** tai oikeistolaista. (A.K.: Joo kyl) Ett sanotaan näin, ett **vasemmistolaisuus on mainstreamia** ja toki tällänen kaksnapanen poliittinen ajattelu on harhaanjohtavaa, koska (A.K.: Ymmärrän mitä tarkoitat) kuten puhuttiin, enää ei oo vaan oikeisto-vasemmisto niinkään, mutta kuitenkin, siitä on tullu mainstreamia. Pääministeri käy varmaan Flow-festivaaleilla ja kaikkee tällästä jos halua mennä siihen. Mutta nyt jos oot UG niin oot vittu natsi, ett se on nyt niinku taas oikeesti UG. Ja tähän mä haluunki kysyä, ett miten sä näät tän? **Määrittääkö joku poliittinen näkemys, ideologia, puolue tai arvomaailma undergroundia**, vai onks underground sun mielestä käsitteenä, voiks se olla poliittisesti mitä vaan?

A.K.: Öö siis voihan se olla **poliittisesti mitä vaan**. Mä mietin vaikka äärioikeistojuttuja, niin nyt se on sitä radikaalia, mitä aikasemmin hippiliike on ollu, radikaalia. Nyt se nähdään todella radikaalina ja natsit on sellanen tietynlainen tabu, tai etenki nää neo-natsit. Niillä on ihan oma kulttuurinsa, mitä mä luin artikkeleita täs just, ett niil on omia underground-bileitä yksityistilaisuuksissa, missä bändit on äärioikeistolaisia bändejä. Ett siis joo kyllä se mun mielestä on. Se on tällä hetkellä sitä **vastakulttuuria**, ett vastustetaan kaikkea sillee ett.. (O.T.: Ja voi vastustaa myös samaa..) Natsit on painunu maan alle ja neki pitää ääntä itsestään, että ”vittu meijän asia” tavallaan samalla tapaa.

O.T.: Ja ne jakaa myös aika usein, mun näkemyksen mukaan, myös **kapitalismin vastustamisen** tosi kovasti (A: Joo, joo), ett tavallaan jaetaan myös hyvin paljon samoja.. Ja heilläki on se sama, voisin kuvitella että on, se sama ajatusmaailma, että niissä omissa tapahtumissa vaikka saa elää sitä omaa todellisuutta..

A.K.: Mm, voi olla niin radikaali puheissaan ku haluaa ja..

O.T.: Nii, on **vapaa olemaan oma itsensä ja tekemään omaa juttuaan** (A.K.: Kyllä), kuten me ollaan tässä puhuttu. Ja jos nohdetaan se sisältö, niin se näyttäis ehkä hyvin paljon samalta, ku vaikka sitte

teikäläisen meiningit niinku ulospäin [viitaten esimerkiksi yksityistapahtumina järjestettyihin omalle yleisölle kohdennettuihin tapahtumiin], mut sitte tottakai ku mennään sinne sisältöön niin ne on eri maailmat. Mut loppujen lopuksi ne ei ees oo niin kovin kaukana toisistaan siis sillä lailla muodollisesti..

A.K.: Eei, ei ne oo, ja samanlaista vastustamista. Mun isä sano, että tommoset perkeleen paikat pitäis kieltää, mikä on jännä, koska mä teen ihan samanlaisia juttuja, mutta **eri ideologiasta**.. Mut se on sitä radikaalia, että 'vittu ei tommosta pitäis olla' ja se oma arvomaailma vastustaa sitä heti.

O.T.: Jos undergroundiin aatellaan vielä kuuluvan kaupallisuuden vastustaminen, niin sehän ei oo tuotteistettavissa tuommonen äärioikeistolainen ideologia. Ei oo trendikästä. Et tuu näkeen Henkkamaukassa ainakaan hetkeen vielä toivottavasti vaikka jotain vitun swastika- tai ss-kallo-takkeja tai muuta tällästä..

A.K.: Tuolta, saa tuolta Kärkkäiseltä noita..

Sederholm (1994, 73) onkin myös sivunnut kovettuneiden arvojen tai niiden puutteen merkitystä selviytymismekanismina: ”Elämän tuntuminen 'arvottomalta' voi kuitenkin johtaa myös sellaisten varsin omalaatuisten roolien hakemiseen kuin massamurhaaja tai vaikkapa uusnatsi. Silloin pääsystä julkisuuteen, kaikkien tietoisuuteen, tulee symbolinen arvo sinänsä. Monet ns. postmoderniteoreetikot ovat pitäneet esimerkiksi huliganismia ja terroritekoja eräänlaisena selviytymisstrategiana⁷³ (spektaakkeli)yhteiskunnassa. Sellaisten tekojen julkisuusarvo todellakin luo roolin, jonka avulla ihminen voi määritellä paikkaansa; syntyy kuvitteellisia yhteisöjä, jengejä, jotka siis ovat syntyneet pelkästään 'rooliryhmien' perustalta. Yhteiskunnassa, joka ei kunnioita minkäänlaisia arvoja ei juuri ole väliä, vaikka rooli olisikin negatiivinen.”

73 Vanegeimin (1983) analyysi *ressentimenttisestä ihmisestä* Sederholmin (1994, 202–203) avaamana tuo tähän selvyttä: “Vaneigem kirjoitti, että ressentimenttinen ihminen on virallisen maailman ivakuva vallankumouksellisesta: ihminen, jolta on riistetty tietoisuus muutoksen mahdollisuudesta; ihminen, joka ei kykene tarttumaan perspektiivin muuttamiseen välttämättömyyteen ja joka kateuden jäytämänä, kaunaisena ja epätoivoisena, yrittää käyttää näitä tunteita maailmaa vastaan, joka on varsin hyvin suunniteltu hänen ahdistustaan varten. Tällainen ihminen on eristetty ihminen; täydellisen kieltäytymisen ja absoluuttisen Vallan hyväksymisen välille voimattomaksi sidottu uudistaja. Hän hylkää hierarkian loukkaannuttuaan siitä, ettei hänellä ole sijaa siinä, ja tämä tekee hänestä, kapinoitsijana, ideaalin orjan vallankumouksellisten 'johtajien' suunnitelmille. Vallalla ei ole parempaa tukea kuin petetty kunnianhimo, minkä takia se yrittää kaikkensa lohduttaakseen luopiokisan häviäjiä heittämällä heille etuoikeudet heidän kaunansa maaliksi. Kun situationistien propagoima perspektiivin kääntäminen puuttuu - ja juuri sen tähden - vallan vihaaminen on vain toinen muoto alistua Vallan herruudelle. Se, joka kävelee tikapuiden ali osoittaakseen ettei ole taikauskoinen, osoittaa juuri päinvastaista. Kapinoitsija, jolla ei ole näköpiirissä muuta kuin rajoituksia, joko takoo päätään niiden muodostamaan seinään tai päätyy puolustamaan sitä jääräpäisellä tyhmyydellä. Ei ole väliä hyväksyykö vai torjuuko Vallan: jos näkee itsensä pakkojen valossa, näkee asiat Vallan näkökulmasta. Silloin ihminen lainaa Vallan kyvyttömyyttä taistellakseen valtaa vastaan. Vaneigemien mielestä itsensä negatiivinen määrittelyminen Vallan pakkoihin ja valheisiin viitaten voi johtaa pakkojen ja valheiden omaksumiseen irvokkaan kumouksen elementtinä - yleensä vailla ripauksenkaan vertaa ironiaa, että saattaisi hengähtää. Katso maailmaa avaimenreiästä! Sitä kaikki ekspertit kehottavat meitä tekemään, ja siitä ressentimentti ihminen nauttii. Kykenemättömänä pääosaan hän ryntää hankkimaan parhaan paikan katsomosta. Ressentimentti ihminen on potentiaalinen vallankumouksellinen, mutta tämän potentiaalisuuden kehittyminen pakottaa hänet käymään läpi toukkavaiheen tietoisuuden: hänestä tulee ensin nihilisti. Ellei hän tapa ikävystymisensä organisaattoreita, tai ainakin niitä, jotka näyttävät hänestä olevan sellaisia (johtajat, asiantuntijat, ideologit etc.), niin hän päätyy tappamaan auktoriteetin nimissä, jonkun valtion esittämän synn nimissä, tai ideologisen kulutuksen nimissä.”

Alussa Vanegeimia (1983, 99) mukailleen Sederholm (1994, 73) jatkaa: ”Tarve identifioitua on tärkeämpää Vallalle kuin identifioitumismallit. Esimerkiksi Michel Maffesolin neo-tribalismiajatuksia seuraten Zygmunt Bauman⁷⁴ toteaa, että kuvitteellisten yhteisöjen maailmassa hengissäpysyttelemisen taistelu on myös taistelua esillepääsystä. Niinpä katutappeluilla ennen ja jälkeen jalkapallomatsin, lentokonekaappauksilla, tarkkaan kohdistetuilla tai umpimähkäisillä terrori-iskuilla, hautojen häpäisemisellä, graffiteilla julkisten rakennusten seinillä, itsensäpaljastamisella ja muilla vastaavilla teoilla on symbolista arvoa. Aikaansaaduilla tuhoilla ei niinkään ole merkitystä, vaan teon symbolinen arvo merkitsee jotakin: se että on saatu julkista huomiota.”

Sederholmin (ibid) mukaan situationisteille vastaavanlainen transgressiivisuus oli speaktaakkelimaailman tuotteiden sijaan tulkittavissa speaktaakkelimaailmaa vastustaviksi hyökkäyksiksi, jotka kohdistuivat kulutusyhteiskunnan samanaikaisesti kaikkein symbolisimpiin sekä haavoittuvimpiin kohtiin. Tulkintani mukaan näin on kuitenkin vain, jos hyökkäykset kohdistuvat nimenomaan kulutusyhteiskunnan symboleihin, kuten kauppojen ikkunoihin tai mainoksiin. Tällöin, ja erityisesti 2010-luvun perspektiivistä katsoen, Baumanin edellä mainitusta litaniasta situationistien antispektakulaarisuuskäsitystä vastaavaksi voisi erottaa vain graffitit julkisten rakennusten seinillä, jotka voidaan katsoa myös vahvasti underground-kulttuuriin (erityisesti hiphopin kautta) liittyvänä ilmiönä. Ja kuten Florida (2005) asian ilmaisi, ”paikka on aikamme keskeinen taloutta ja yhteiskuntaa jäsentävä yksikkö”.⁷⁵ Situationisteille esimerkiksi opiskelijamellakoiden hyökkäykset julkista ja yksityistä omaisuutta kohtaan ”olivat itsepuolustuseleitä kulutuksen vieraantumisen keskeistä objektia vastaan” (Sederholm 1994, 74).⁷⁶

Onkin mielestäni paikallaan huomauttaa, että tällöin kyse on jonkin abstraktin symbolina toimivaan materiaan kohdistuvasta transgressiosta elollisiin olentoihin kohdistuvan väkivallan sijaan. Tällöin Sederholmin (1994, 73) teoksessa mainittu Baumanin (1992, 73) tekemä graffitien niputus ties minkä hirveyksien kanssa on vähintään epäreilu, mutta osoittaa kömpelyydellään sen eettisen eron, joka voidaan havaita undergroundinkin poliittisessa spektrissä esiintyvässä aktivismissa tai taiteessa. Kuten tutkielmallani haluan osoittaa, 2010-luvun undergroundissa speaktaakkelia ei

74 Sederholm viittaa tässä Baumanin (1992) teokseen *Intimations of Postmodernity*.

75 Katso PROLOGI-luvun alaluku Kapitalismin kulttuuri.

76 ”Situationistien mielestä speaktaakkeli täytyy kohdata siellä, missä se on kaikkein spektakulaarisin: kulttuurin alueella ja symboleissaan. Speaktaakkeliyhteiskunnan kimppuun voi päästä hyökkäämällä sen symboleja vastaan, ja tehokkainta se on yhtä lailla symbolisin elein; speaktaakkelia voi vastustaa vain speaktaakkelilla, ja speaktaakkelin voi kääntää itseään vastaan ottamalla sen kirjaimellisesti.” (Sederholm 1994, 74.)

ylipäättään vastusteta niinkään enää julkisilla hyökkäyksillä, vaan sitä vastustetaan *henkilökohtaisella vallankumouksella*.⁷⁷ Jos ajatellaan kapitalismin ikään kuin nielevän kaiken, ei nykyisessä anti-spektakulaarisessa (eli anti-kapitalistisessa) undergroundissa (kuten maailmassa yleensä) yksilölle tunnu jäävän juuri muuta kuin oikeus itseensä, joka sekin on *vieraantumisen* vuoksi jatkuvan uhan alla. Tällöin on nähdäkseni luonnollista, että myös undergroundin (antispektakulaarisen) vallankumouksen on alettava yksilöstä itsestä käsin, ja kuten haastateltavani omilla kokemuksillaan vahvistivat, välitty muutos yksilön ympäristöönkin tehokkaammin rakkauden ja hyväksynnän kuin vihan ja erottelun välityksellä.

Motiivit

Tavoitteenani on tuottaa tietoa, jonka avulla underground-kulttuurin parissa toimivat tai siitä kiinnostuneet kykenisivät hahmottamaan niin kokemuksiaan kuin toimintaansakin suhteessa historiaan ja valtavirtakulttuuriin, sekä tietoa, joka kannustaisi toimijoita ja tutkijoita pohtimaan syvemmin ja laajemmin ilmiön kulttuuripoliittista merkitystä nyt ja tulevaisuudessa. Toisaalta myös ilmiön artikuloiminen ja johdatus siihen perehtymättömille on mielestäni tärkeää, sillä kyse on paitsi kansainvälistä, myös suomalaista kulttuuria merkittävällä tavalla läpileikkaavasta ilmiöstä, jonka ymmärtäminen on suomalaisen kulttuurielämän kehitykselle nähdäkseni yhtä oleellista kuin niin kutsuttujen valtavirran, kansantaiteen ja korkeakulttuurinkin ymmärtäminen.

Alkuperäisenä inspiraationa tutkimukseni aiheelle toimikin kulttuuripoliittisen tutkimuksen edustamissäätiö Cuporen teettämä selvitys *Festivaalien ja tapahtumien edistäminen valtion kulttuuripolitiikassa: Katsaus tietopohjaan, valtionavustuksiin ja vaikuttavuuteen* (2016), tai pikemminkin sen luonnos, jota selvityksen tekijät Kaisa Herranen & Sari Karttunen esittelivät Jyväskylän yliopistossa 2015 otsikolla *Festivaalit valtion kulttuuripolitiikassa: Kulttuuritapahtumien ja kulttuuritapahtumatuen vaikutukset ja vaikuttavuus*. Selvitystä taustoitetaan ja perustellaan *kulttuurielämän festivalisaatiolla* (ks. esim. Négrier 2015 sekä Bennett ym. 2014), jolla tarkoitetaan Herrasen & Karttusen (2016, 7) mukaan julkisen vallan lisääntyntä kiinnostusta tapahtumia kohtaan, minkä vaikutuksesta tapahtumien ”tukemisesta odotetaan

⁷⁷ Katso alaluku ”Henkilökohtainen vallankumous”.

vastineeksi monenlaisia hyötyjä kansalaisten hyvinvoinnista paikkakunnan elävöittämiseen ja aluetalouden vilkastumiseen matkailun kautta. Tapahtumia myös hyödynnetään paikkojen ja alueiden markkinoinnissa ja brändäyksessä. Usein tapahtumat järjestetään toistuvasti samalla paikkakunnalla, johon ne kiinnittyvät olennaisesti identi- teiltään ja imagoiltaan.”

Kulttuuritapahtumista ja festivaaleista on selvityksen mukaan tullut kulttuuripoliittisesti keskeinen ilmiö, ja festivaaleja onkin niiden välineellisen tehokkuuden tunnistamisen myötä kutsuttu kulttuuripolitiikan *Swiss Army Knifeksi* erilaisia tavoitteita saavutettaessa (ibid).

Herrasen & Karttusen (2016) teettämä selvitys osoitti, että “[s]uomalaisista kulttuuritapahtumista ja festivaaleista löytyy runsaasti tietoa niin tilastoista kuin erilaisista tutkimuksista, mutta tieto on hajallaan ja kokonaisuutta on vaikea hahmottaa.” Herrasen & Karttusen mukaan kulttuuritapahtumia ja festivaaleja koskevaa tiedontuotantoa onkin julkisen kulttuuripolitiikan näkökulmasta tarve kehittää, joten tähänkin tarpeeseen olen tutkielmallani pyrkinyt vastaamaan.

Tähän mennessä tehty tutkimus undergroundista ei siis nähdäkseni kykene tarjoamaan tarpeeksi kattavaa kokonaiskuvaa, saatika päivitettyä aikalaiskuvaa ilmiöstä, eikä sen edellä mainittua merkitystä kulttuurikentän toiminnalle ole kyetty sanallistamaan lainkaan. Opetusta tai tieteellistä tutkimusta aiheesta on ironisen marginaalisesti, Juha Hämäläisen suomalaisen undergroundin historiaa läpikäyvien pro gradun⁷⁸ ja liseniaatintyön⁷⁹ edustaessa edelleen pisimmälle vietyjä tieteellisiä perehdytyksiä aiheeseen. Niinpä Matti Komulaisen & Petri Leppäsen 2009 toimittaman *U:n aurinko nousi lännestä – Turun undergroundin historia* tai Inkeri Pitkärannan 2006 toimittaman *Shh! Suomalainen underground* kaltaisten yleistajuisten historiateosten merkityksen mittavuutta tällekin tutkimukselle ja koko kotimaisen undergroundin ymmärtämiselle on ehdottomasti alleviivattava.⁸⁰ Suomalaisen undergroundin historian kattavan esittelyn sijaan tässä, suosittelinkin kiinnostuneita kahlaamaan läpi edellä mainitut teokset, joiden oleellisen sisällön olen pyrkinyt tiivistämään ensimmäisen käsiteanalyysin tuottamassa käsitekartassa (s. 108).

Hermeneuttisessa kehässä edenneen käsite(historiallisen)analyysin tavoitteena on ollut jo tiedossa olevan ja mielestäni auttamattomasti ontuvan undergroundin sanakirjamääritelmän⁸¹ sijaan tarjota

78 *Vastakulttuuri populaarimusiikissa : undergroundista punkkulttuuriin sekä poliittisesta epäpoliittiseen* (2000)

79 *Populaarikulttuurin kapina 1960- ja 1970-luvun Suomessa : avantgardismi, poliittinen laulu ja punkrock* (2006)

80 Suurpiirteisemmin suomalaisen undergroundin historiaan voi perehtyä myös seuraavien teosten avulla:

Jalkanen & Kurkela (2003): *Suomen musiikin historia* -kirjasarjan osa *Populaarimusiikki*, sekä Bruun ym. (2002): *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*.

81 Wikipedian mukaan: ”Underground (suom. maanalainen) tarkoittaa vaihtoehtoista, valtavirran vastaista, poliittisesti tai kulttuurisesti arveluttavana pidettyä ajattelua ja toimintaa. Underground-ajattelu tai -toiminta ei ole saanut yleistä hyväksyntää ja tunnustusta.

ilmiötä syvemmin kuvaava ja aikaamme paremmin sopiva käsitteenmäärittely, joka ei kuitenkaan monimutkaisuutensa ja ristiriitaisuuksiensa vuoksi ole helposti tiivistettävissä lauseeseen tai kahteenkaan, vaan ilmiön ymmärtäminen kokonaisuutena vaatii käsitteellisen merkitysjoukon ja niiden yhteyksien sisäistämistä. Miksi se on tärkeää?

Underground-kulttuurin kehittäminen ja verkostojen välinen kommunikointi Suomessa, kuten kansainvälisestikin, on nähdäkseni näinä sivistyksen alasajon ja kulttuurin leikkausten aikana tärkeää myös siksi, että syntyisi uusia ruohonjuuritason ympäristöjä taiteen luomiselle ja siitä nauttimiselle, vaikka resurssit olisivatkin tiukilla – ja siksi, että myös kriittisellä, rajat rikkovalla ja totunnaisuudet kyseenalaistavalla taiteella ja sen arvostuksella olisi mahdollisuus säilyä elinvoimaisena. Ei tarvita kuin avointa uteliaisuutta ja rohkeutta kurkistaa, että voidaan todeta ison osan kulttuurista ja luovasta toiminnasta tapahtuvan virallisten instituutioiden ulkopuolella, *maan alla* ja *tee-se-itse*-hengessä, joten miksi emme suuntaisi katsetta myös sinne, missä niin paljon tapahtuu? Miten muuten voisimme väittää ymmärtävämmä kulttuuria?

Koska tutkielman sisällöstä merkittävä osa perustuu (auto)etnografiseen havainnointiin, jota olen vuosien aikana tehnyt, sen muodostaen eräänlaisen näkymättömän taustakäsityksen tai implisiittisen viitekehyksen, on reilua, että avaan tutkielman tekoon, muotoon ja sisältöön johtaneita (tausta)tekijöitä myös aavistuksella introspektiota.

Olen tasapainoillut tutkimuksen objektiivisuuden kannalta tärkeän etäisyyden säilyttämisen ja toisaalta oman kokemusperäisen asiantuntijuuteni hyödyntämisen välillä. Tästä syystä olen esimerkiksi valinnut tarkastella itsellenikin ”elämäntyyliksi” luonnehdittavaa undergroundia mahdollisimman kriittisen linssin läpi, valiten tehtävään kriittisimmän löytämäni taidefilosofian eli situationistien ajatukset. Olen halunnut laittaa itseni likoon ja asettaa myös omat kokemukseni ja näkemykseni kyseenalaiseksi, mutta toisaalta ”elää kuten saarnaan” eli testata sitä, olisiko undergroundin ”henki” sovitettavissa myös ekonomismiksi⁸² vajoavan tieteen *detournementtiin*. Suhtaudun *vakavasti* vapauteeni *pitää hauskaa* eli *leikkiä ja kokeilla*, kuten suhtaudun *iloisesti*⁸³

Underground on sikäli kuvaava termi, että tavallinen yleisö joutuu harvoin kosketuksiin toiminnan kanssa, ellei ihminen tietoisesti hakeudu sen piiriin ("maan alle"), koska valtamedia ei ole undergroundista juurikaan kiinnostunut. Underground on usein myös synonyymi ilmaisulle vastakulttuuri." (Wikipedia 2020, s.v. Underground)

82 Katso maininta Lefebvrestä ja kulttuurin vajoamisesta ekonomismiksi sivulla 92.

83 "It [the essay] has no name but a negative one for the happiness that was sacred to Nietzsche. Even the highest manifestations of the spirit, which express this happiness, are always also guilty of obstructing happiness as long as

vastuuseeni *tieteilijänä*.

Tiedostaen yhteiskuntatieteellisten opinnäytetöiden ja tieteenteon konventiot, olen tutkielmassani tarkoituksellisesti valinnut epäortodoksisen muodon, jolla haluan ehkä aavistuksen undergroundin ja situationistienkin⁸⁴ hengessä haastaa perinteistä käsitystä tieteellisen raportoinnin formaaliudesta, tinkimättä tutkimuksen tieteellisestä painoarvosta tai selityskyvystä.⁸⁵ Päinvastoin, olen päätenyt valintaani (yhdessä ohjaajienikin kanssa neuvoteltua) juuri siitä syystä, että kyseisen tutkimusaiheen yhteydessä voidaan väittää tutkielmaan räätälöidyn muodon jopa tukevan sen selityskykyä. Siis, että tietoisuus kykenisi ikään kuin kietoutumaan aiheen ympärille ja lukija kykenisi sisäistämään sen ”pintalukua” syvemmillä tavalla, olen luovia vapauksia ottamalla halunnut valmiiksi pureskellun ja *spektakulaarisen* raportin sijaan tarjota lukijalle tämän omaa hahmotuskykyä hyödyntävän ja kunnioittavan abstraktimman kokemuksen, tutkimuksessani keskeiseksi käsitteeksi muodostuneen *henkilökohtaisen vallankumouksen* hengessä.

Paljastaakseni jotain *aidosti uutta*, situationistisesti ajateltuna *uutuuden käsitteen* konventionaalisuuteen hävittäneessä todellisuudessa, on se nähdäkseni tehtävä epäkonventionaalisuden kautta. Sen sijaan, että ikään kuin lukijaa aliarvioiden analyysissäni pyrkisin ottamaan kantaa aivan kaikkeen ja vääntämään rautalangasta intuitiivisimmatkin käsitteet, haluan tutkielmallani tukea käsitystä ilmiökentästä, joka hahmottuu mielessä toisinaan toisistaan irralliseltakin vaikuttavien osien kokonaisuutena. Voitaisiin nähdäkseni puhua holismista (*gestalt*⁸⁶) tai emergenssistä. Tieteilijän lisäksi toiminkin luontaisesti kaksoisroolissa, sillä tieteen ulkopuolella olen taiteilija. Näiden roolien totaalisen erottamisen sijaan, olen ajallemmekin ominaisesti halunnut

they remain mere spirit. Hence the essay's innermost formal law is heresy. Through violations of the orthodoxy of thought, something in the object becomes visible which it is orthodoxy's secret and objective aim to keep invisible.” (Adorno 1991, 23).

84 ”Valheet, joihin ei vastata, ovat onnistuneet eliminoimaan yleisen mielipiteen, joka ensin kadotti kyvyn tulla kuulluksi ja sitten hyvin nopeasti hajosi kokonaan. Tällä on Debordin mielestä mitä ilmeisemmin merkittäviä seurauksia politiikalle, sovelletuille tieteille, lainsäädäntösystemille ja taiteille. Hänestä nimenomaan nykyinen asiantuntijakulttuuri pitää huolen valheista: 'Aina kun yksilöt kadottavat kyvyn nähdä asioita itse, asiantuntijat ovat valmiita tarjoamaan absoluuttisen varmistuksen.' Sen sijaan, että tiede tutkisi olennaisia asioita, sitä pyydetään spektaakkeliyhteiskunnassa viipymättä oikeuttamaan kaikki mitä tapahtuu. Monet teoreetikot ovatkin todenneet, että eksperteistä on tullut välttämätön osa systeemin uusintamismekanismia. Debord itse vastustaa asiantuntijoita hyvin vaikuuttavaan sävyyn ja tarjoaa kuitenkin oikeaa tietoa ikään kuin ylhäältä päin, mutta toisaalta hän ei itse esiinny niinkään eksperttinä kuin profeettana...” (Sederholm 1994, 67.)

85 Valintani inspiraationa toimi useasti viittaamani Sederholmin (1994) teoksen lisäksi Hanna Guttormin (2014) kasvatustieteellinen väitöskirja *Sommitelmia ja kiepsahduksia: Nomadisia kirjoituksia tutkimuksen tulemisesta (ja käsityön sukupuolisopimuksesta)*.

86 ”A collection of physical, biological, psychological or symbolic elements that creates a whole, unified concept or pattern which is other than the sum of its parts, due to the relationships between the parts (of a character, personality, entity, or being)” (Wiktionary 2020, s.v. gestalt)

valjastaa ne tutkimusta, tutkielmaa ja tutkimuskohdetta palvelevaksi kokonaisuudeksi, lähestyen prosessia myös taiteellisen ulottuvuuden kautta, ja näin muodollisesti tributoiden kaunokirjallisemmaksi luonnehdittavaa filosofiaa, jonka vaikutteet ovat tutkielmassani läsnä. Sisällöllisesti asia kärsisi nähdäkseni vain jos se alistettaisiin valmiutta raportointityöhön demonstroiviin raameihin, joskin toki tunnustan opinnäytetöiden kuten muunkin tieteellisen raportoinnin yhdenmukaisuuden tärkeyden perinteisemmässä sosiologisessa kontekstissa.

Tämän tutkielman kohdalla kyse on kuitenkin myös filosofiasta ja vielä tarkemmin määriteltynä taidefilosofiasta, vaikka se kulttuuripoliittisen perusluonteensa ja sosiologisen sisältönsä puolesta lähestyykin vahvasti yhteiskuntatieteitä. Tutkielman suhteellista laajuutta perustelenkin sillä, että kyseessä on paitsi kulttuuripoliitiikan, myös filosofian pro gradu. Haluan myös muistuttaa, että tutkielma kykenee olemukseltaan tarjoamaan vain yhteiskuntateoreettisen ja kulttuurikriittisen näkökulman talousorientoituneeseen maailmaan, eikä sen vuoksi pyri esittämään absoluuttisesti universaaleja totuuksia.

ANALOGIA

Vallankumouksellinen menetelmä

eli miten Grounded Theory muutti maailmaa ja tutkielmaa

Vastakulttuuriliikehdintää sivuavalle tutkimukselleni melko osuvastikin ”Rakkauden kesän” vuonna 1967 alunperin sosiologikaksikko Barney Glaserin (syntynyt 1930) ja Anselm Straussin (1916–1996) teoksessaan *The Discovery of Grounded Theory* esittelemä, ”vallankumoukselliseksiin” luonnehdittu⁸⁷, laadullinen tutkimusmenetelmä *Grounded Theory* tutkii ihmisten kokemuksia jostain prosessista ja luo teorian siitä, miten tuo prosessi toimii. Jo olemassaolevan teorian sijaan grounded theory auttaa siis luomaan uuden teorian, joka nimensä mukaisesti pohjautuu (grounded) tutkimuksessa kerättyyn aineistoon, silloin kun tutkimuskohteesta ei ole vielä olemassa teoriaa tai teorioita on saatavilla rajatusti. Grounded theory oli siis intuitiivinen valinta, sillä tutkimuskohteestani ei ole toistaiseksi olemassa valmista teoriaa.

Tutkimukseen vahvasti *prosessina* suhtautuva grounded theory oli selkeä valinta myös siitä syystä, että kyseisen menetelmän avulla luodulla teorialla pyritään ennen kaikkea tarjoamaan teoreettinen viitekehys tuleville tutkimuksille, kuten tutkimukseni pääasiallinen tavoite on, ja juuri siitä syystä, että koen aihepiiriä käsittelevän akateemisen tutkimuksen olevan miltei olematonta.

Ymmärtääksemme ja kehittääksemme kulttuurikenttää sekä -politiikkaa on nähdäkseni ensiarvoisen tärkeää tarjota yhtenäinen alusta (myös tieteelliselle) keskustelulle ala-, vaihtoehto- ja vastakulttuureja niputtavasta undergroundin käsitteestä, joka on (myös selitysvoimaltaan) merkittävä, mutta ironisestikin marginaaliin jäänyt populaarikulttuuria läpileikkaava ilmiö. On mielestäni käsittämätöntä, ettei aihe ole sen alati kasvavasta ja hämärtyvästäkin merkityksestä huolimatta herättänyt toistaiseksi enempää keskustelua.

Pääosin Glaserin ja Straussin kirjoituksiin⁸⁸ perustuvia rinnakkais- ja toisen käden lähteitä⁸⁹

87 Amsterdamin yliopistossa sosiologista metodologiaa opettava tohtori Gerben Moerman (2021) valottaa Grounded Theoryn taustaa YouTube-videolla *5.5 Grounded theory | Qualitative Methods | Qualitative Analysis | UvA*.

88 Aiemmin mainitun *The Discovery of Grounded Theory* (1967) lisäksi Glaserin teokset *Theoretical Sensitivity: Advances in the Methodology of Grounded Theory* (1978), *Basics of Grounded Theory Analysis: Emergence vs Forcing* (1992), *Doing Grounded Theory: Issues and Discussions* (1998) sekä Strauss & Corbin (1997): *Grounded Theory in Practice*.

89 Lähteenä on toiminut tohtori Gerben Moermanin (2016) toinenkin grounded theorya esittelevä YouTube-video *5.6 Versions of grounded theory | Qualitative Methods | Qualitative Analysis | UvA*, sekä joitain suomalaisia tutkimuksia, joissa grounded theorya on hyödynnetty, kuten Ritva-Liisa Kelan (2016) pro gradu -tutkielma *Rajankäyntiä alltiuden areenalla: Klassinen grounded theory -tutkimus työelämän arjen käytännössä* ja Sami

hyödyntäen esittelen seuraavaksi tarkemmin, mistä grounded theoryssa ja sen eri versioissa on kyse, sekä kuvailen kyseisen menetelmän ja sen valitsemani version eri vaiheet suhteessa tutkimukseeni. Sivulla 85–86 esittelen tässä tutkielmassa käytetyn *konstruktivistisen* version *grounded theory*sta, mutta sitä ennen aiheesta yleisesti: Tiivistetysti ilmaistuna grounded theoryn avulla pyritään tunnistamaan aineistosta nousevat *konseptit*, joita vertaamalla taas pyritään tunnistamaan *kategorioita*. Näiden keskinäisistä sekä ristikkäisistä suhteista taas pyritään tunnistamaan esiin nousevat *ominaisuudet* ja tämän kaiken pohjalta pyritään löytämään *ydinkategoria*, jonka ympärille *teoria* muodostuu ilmiöön liittyvänä merkityssuhdeverkostona. Kysyessä vastaako grounded theory tutkimuskysymyksiini, niistä ensisijaisen ollessa ”mistä puhutaan kun puhutaan *undergroundista*?”, voidaan todeta, ettei juuri grounded theorya parempaa menetelmää ole, kun halutaan teoretisoida tutkimuskohteena olevan ilmiön sisäisten toimijoiden näkökulmasta käsin aikalaiskäsitystä vastaava käsiteanalyttinen määritelmä *undergroundille*, ja sitä kautta vastata tutkimuskysymykseen.

Ensisijaisesta tutkimuskysymyksestäni taas voidaan päätellä, että tutkimuskohteen problematisointia lähestytään tutkimuksessani perinteiselle grounded theorylle käänteisesti *ydinkategoriasta*, eli tässä tapauksessa *undergroundin* käsitteestä käsin, pyrkiessäni selvittämään millaisista konsepteista, kategorioista ja ominaisuuksista *underground ydinkategoriana* muodostuu. *Ydinkategorian* muodostavia kategorioita voivat olla esimerkiksi *ydinilmiö*, jolla kuvataan itse tutkimuskohteena olevaa *prosessia*; *kausaaliset olosuhteet*, joilla kuvataan prosessiin vaikuttavia tekijöitä; *strategiat*, joilla kuvataan prosessin herättämiä reaktiivisia toimia; sekä *seuraukset*, joilla kuvataan strategioiden lopputuloksia. Näiden kategorioiden olen antanut nousta esiin sekä kirjallisesta, etnografisesta että haastatteluin kerätystä aineistosta ja niiden välisistä merkityssuhteista. Tässä tapauksessa tutkimuskohteena olevaa prosessia kuvaavaksi *ydinilmiöksi* paljastui tutkimuksen myötä *paradoksaalisuus*, jota taas kuvastaa esimerkiksi *undergroundin kausaaliset olosuhteet* osana vastustamaansa markkinataloutta, vastakulttuurisymbolien tuotteistus *strategiana*, tai tällaisten strategioiden *seuraukset* esimerkiksi vastareaktioina sosiaalisessa mediassa, joka sekin on *undergroundin* periaatteille paradoksaalisesti markkinatalouden talutusnuorassa ja luo taas osaltaan kausaalisia olosuhteita *undergroundille*.

Grounded theoryssa *teoreettista otantaa* eli *teorian ohjaamaa tiedonkeruuta* hyödyntäen tutkimukseen valitaan osallistujia, jotka käyvät tai ovat käyneet läpi tutkimuskohteena olevan prosessin, auttaakseen teorianmuodostuksessa. Haastateltavaksi valitaan perinteisesti grounded

Kainulaisen (2004) pro gradu -tutkielma *Millainen iskelmälaulaja on hyvä esiintyjä? Esiintyjät, yleisö ja businessihmiset kertovat*.

theoryn yhteydessä jopa 20-30 osallistujaa, joskin otannalla pyritään kokonaisen joukkion representaation sijaan *teoreettiseen saturaatioon* eli aineiston kyllästymiseen. Kyllästyminen tapahtuu perinteisesti avoimen koodauksen vaiheessa kun aineisto on käyty perusteellisesti läpi, eikä uusia kategorioita ole löydettävissä enempää. Tutkimuksessani olenkin laadulliselle menetelmälle ominaisesti pyrkinyt paitsi valitsemaan haastateltavat myös toteuttamaan haastattelut laatu eikä määrä edellä. Olen siis valinnut muutaman haastateltavan, joiden voidaan sanoa olevan asiantuntija-asemassa suhteessa tutkimuskohteeseen, pyrkien samalla haastateltavien monipuolisuuteen esimerkiksi iän, kokemuksen, sukupuolen, ammatillisen ja koulutuksellisen aseman sekä taide- ja kulttuurikohtaisten eroavaisuuksien suhteen.

Antiautoritääriset auktoriteetit

Sanna Klemettiä (2015, 12) lainaten: ”Tutkimani kulttuuri[n] jäsenet ovat kiinnostuneita musiikista syvällisellä tavalla ja väitänkin, että heidän muodostamansa käsitykset ilmiöistä lähestyvät teoretisoiteja.” Weberin idealiteettityypin⁹⁰ käsitettä tutkimuksessaan hyödyntänyt Klemetti (ibid) olettaa Niemi-Iilahden⁹¹ ideaaliteettityypin merkitysjaon perusteella haastateltaviensa toteuttavan ”moniäänisenä joukkona” ideaaliteettityypin toista määritelmää, jossa tosiasiallinen tietty toimija tietyssä historiallisessa tilanteessa antaa ideaaliteettityypille subjektiivisen sisällön tai tosiasiallisten toimijoiden antamista sisällöistä muodostuu keskimääräinen tai likimääräinen sisältö. Saman oletuksen varassa voitaisiin ajatella, että tässä tutkimuksessa haastatellut henkilöt muodostavat mielissään undergroundin ideaaliteettityypin ”keskimääräisen sisällön”, mitä minä tutkijana teoretisoin. Tästä syystä minulla oli aluksi pitkä lista varteenotettavista haastateltavista, jotka pitkällisen pohdinnan seurauksena rajautui seuraavaksi esittelemiini kolmeen henkilöön:

Anton Kinnusen (artistinimeltään PdLc aka DeLic) kohdalla valintakriteereinä toimivat esimerkiksi hänen taustansa elektronisen musiikin ja hip hopin parissa sekä hänen asemansa DJ:nä⁹², tapahtumatuottajana ja -kävijänä pääosin suomalaisessa tekno-, house- ja psytrance-skenessä. Haastatteluhetkellä kotonani Jyväskylässä, vuoden 2020 syyskuussa, 29-vuotias tamperelaistunut Kinnunen on keskeinen hahmo jyväskyläläis-tamperelaisen psykedeeliseen elektroniseen musiikkiin keskittyvän Aamu-kollektiivin lisäksi valtakunnallisesti operoivassa Forestokraatit-kollektiivissa, joka evankelisoii musiikin kautta *forestiksi*⁹³ nimettyä genreä. Kokemusta Suomen lisäksi maailmaltakin omaava Kinnunen on suuntautunut tiukasti undergroundiin, vaikkain kertoo haaveilevansa ammattilaisuudesta.

Kinnusen kohdalla tärkeä valintakriteeri oli myös hänen perhetausta. Haastattelusta käy vahvasti ilmi, miten Kinnunen kreditoi isoveljeään Joelia houkuttelusta underground-kulttuurin pariin, hänen toimiessaan myös DJ:nä ja ollessa suunnannäyttäjänä veljelleen. Epäilemättä myös veljesten isä

90 Lisää aiheesta Max Weberin (2004) kirjoituksia kokoavassa teoksessa *The Essential Weber*, jonka on toimittanut Sam Whimster.

91 Lisää Weberin ideaaliteettityypin käsitteen merkitysjaosta sivulla 40 Anita Niemi-Iilahden (1992) teoksessa *Itsehallinnon ideaalimallin kehitys ja reaali maailma: Ideaaliteettityypimetodi kunnallisen itsehallinnon käsitteen ja pohjoismaisen hyvinvointivaltion itsehallinnon tulkinnassa*.

92 Vuonna 2017 DJ Miazu väitetyksi kehaisi arvostetussa *Bassoradion* radio-ohjelmassa *Back 2 Mad* Anton Kinnusen olevan jopa Suomen paras psyke-dj.

93 *Trancen* alagenren *psytrancen* tummanpuhuvampi ala-alagenre *forest* on 2010-luvun lopulla herättänyt lisääntyvää kiinnostusta erityisesti *metsäbile*-kulttuurissa, jalostuen siitä entisestään *scandoforestiksi*, jonka lähtökohdiksi Kinnunen määrittelee viestinvaihdossamme 2021 huhtikuussa *goa trancen* ja *suomisaundin*, näin erottaen sen ”mainstreamimmasta” *forestista*, jonka juuret ovat enemmän *full onissa* eli niin kutsutussa ”rullabassosaundissa”.

”Velka” on ollut merkittävä taustavoima kulttuurisissa pyryissä, hänen ollessa nuoruudessaan 1970-luvulla mukana alkuperäisessä underground-kulttuurissa erityisesti Jyväskylässä, mutta viihtyen samoilla jatkoilla Suomen Talvisodankin hahmojen kanssa Helsingissä asuessaan.

Juho Vanhasen (artistinimeltään Jun-His) taustat taas ovat raskaassa musiikissa niin esiintyjänä, säveltäjänä tuottajana kuin tapahtumakävijänäkin. Haastattelin vuoden 2020 lokakuussa 37-vuotiasta, alunperin seinäjokista Vanhasta Tampereen Sorsapuistossa, Salhojankadun Pubissa sekä Juhon ja hänen puolisonsa kotona. Aiemmin kitaraopettajanakin toiminut, nykyisin musiikkituotantoa opiskeleva ja muusikkona ammatikseen toimiva Vanhanen on 2010-luvulla kulkenut Oranssi Pazuzu -nimisen äärimetalliyhtyeensä kanssa matkan suomalaisesta undergroundista maailmanlaajuiseen ”vaihtoehtometallisen” suosioon, esiintyen Yhdysvalloissa asti. Uusimman albuminsa *Mestarin kynsi* (2020) yhtye julkaisi maailman suurimpana tunnetun metallimusiikin keskittyvän levy-yhtiön Nuclear Blastin toimesta, mutta Oranssi Pazuzu mielletään edelleen vahvasti underground-kulttuuriin.

Muista haastateltavista Vanhasen erottaa myös ikänsä tuoma kokemus, toimiessaan aktiivisesti kulttuurikentällä jo 2000-luvun puolella, jolloin Vanhanen soitti seinäjokisessa surrealistisessa rock-yhtyeessä Kuolleet Intiaanit. Jo mainittujen yhtyeiden lisäksi Vanhanen toimii useista tunnettujen yhtyeiden jäsenistä koostuvissa ”superkoonpanoissa”⁹⁴, kuten Waste of Space Orchestra, Atomikylä, Grave Pleasures (ex-Beastmilk) ja Haunted Plasma. Vanhanen on julkaissut myös omaa elektronista soolotuotantoaan nimellä IV MALIZER. Yhdessä Oranssi Pazuzu ja ystäväbändi Dark Buddha Rising⁹⁵ muodostavat paitsi edellä mainitut WOSO ja Atomikylä-yhtyeet, myös Tampereen Nekalassa operoivan Wastement-kollektiivin kovan ytimen, jota paremman sanan puutteessa voitaneen nimittää skeneksi tai yhteisöksi, ulottuen enemmän tai vähemmän myös esimerkiksi sellaisiin yhtyeisiin kuin Mr. Peter Hayden⁹⁶ (vuoden 2021

94 Vanhanen huomauttaa myöhemmin käymässämme viestinvaihdossa, ettei kieltämättä omastakin mielestäni pompöösi termi ”superkoonpano” tunnu hänelle ajatuksena omalta, koska hänelle ”kaikki musataide on samanarvoista”.

95 Jukka Häätinen kirjoittaa Dark Buddha Risingista Music Finlandin 19.11.2015 julkaisemassa Wastement-kollektiiviin keskittyvässä artikkelissa ”Low frequencies from a crowded basement”: ”The band released their first albums by themselves, did no PR whatsoever and didn’t even have a Facebook page until recently. Dark Buddha Rising did everything in the truest fashion of underground: the responsibility to find the band was left to the listeners, gig promoters and media.”

Artikkelissa haastateltu Vesa Ajomo valottaa yllä mainittua suhtautumista sekä Wastement-yhtyeiden vetovoimaa: ”Moving away from the margin and making musical compromises feels repulsive to us. I can’t imagine that being an option. We don’t feel the need to satisfy anybody but ourselves. I think the appreciation for these Finnish bands come from a combination of distinctiveness, absoluteness and a certain modesty.” (Jukka Häätinen 2015)

96 Katso myös edellinen alaviite.

toukokuussa enPHin, sitä ennen pelkkä PH-monogrammi), Abyssion⁹⁷, Horte, Kairon; IRSE! ja allekirjoittaneenkin määrittelemättömästä tauosta nauttiva yhtye Domovoyd.

Sanna Klemetti (artistinimeltään Litku Klemetti) taas on 2010-luvulla toiminut merkittävänä osana suomenkielisen indieen nojaavan pop-rockin kenttää, jossa hänen voidaan sanoa kulkeneen matkan undergroundista suomalaisen musiikkiteollisuuden huipulle ja lähes jokaisen suomalaisen tietoisuuteen, jopa siinä määrin, että toimittaja-kriitikko Oskari Onninen kehui *Ylen aamu* -ohjelman *Jälkinäytös*-osiossa 1.4.2021 Litku Klemetin edustavan paljolti sitä, mitä *suomirockista* on tullut. Muutokset suomalaisen populaarimusiikin kentällä ovatkin olleet rivakoita.

Odottamattomistakin käännteistä todistaa Klemetin (2015, 67) omat sanat kuuden vuoden takaa: ”On hyvin vaikeaa kuvitella sellainen ideaalutilanne, jossa omaehtoinen musiikki pääsisi esiin ja valtaisi alan. Olemme länsimaissa eläneet kapitalistisessa yhteiskunnassa koko populaarimusiikin eliniän.” Samalla Klemetti (2015, 68) tulikin ennustaneeksi oman polkunsä: ”Usein varmastikin liikutaan alueella, jossa yhdistetään omaehtoisuus ja rahan tuottaminen, sillä täysin vailla resursseja (esimerkiksi rahaa) toimiminen kapitalistisessa järjestelmässä on haastavaa, vaikkei tietenkään mahdotonta.”

Nimeään kantavan yhtyeensä lisäksi Klemetti on toiminut 2010-luvulla sellaisissa yhtyeissä kuin Jesufåglar, Zorse, Sateenkaarina ja Mäsä. Menneiden vuosikymmenten psykedeelisestä ja progressiivisesta rock-musiikista vaikutteensa saanutta esiintyjää, säveltäjää ja moniosaavaa ”yhteisöpuuhastelijaa” (erityisesti jyväskyläläisen ”undie-skenen” parissa) voidaan nimittää paitsi ammattilaiseksi, myös Suomessa 2010-luvulla nuoruuttaan eläneen sukupolven ääneksi. Klemetti

Jukka Häätinen jatkaa Music Finlandin artikkelissa: “Finland has indeed spawned a number of recognized acts when it comes to genres operating with low tuned guitars: doom, stoner, post-metal and beyond. Success stories are a rare breed”. Lauri Kivelä from Mr. Peter Hayden agrees with Ajomo’s thought that it might have something to do with that aforementioned ‘certain modesty’.” (ibid.)

Vielä artikkelin julkaisuvuoden 2015 alussa Mr. Peter Hayden -nimellä tunnetun yhtyeen Lauri Kivelä jatkaa Ajomon ajatuksia tietynlaisesta vaatimattomuudesta (“certain modesty”) suomalaisen raskaan musiikin ominaisuutena: “Perhaps we focus more on our ‘main thing’ than being successful. Therefore any appreciation we get comes from our modus operandi. Our healthy artistic ambition and the need of self-expression outweigh any necessities polluted by hedonism.” (ibid.)

97 Katso myös edellinen alaviite.

Artikkelissaan Jukka Häätinen (2015) arvioi Abyssion -yhtyeen Jose Rossin kiteyttävän Wastement-kollektiivin tuottaman äänitaiteen olemuksen (“essence of this sonic art”) kommentissaan tulevasta Hollannissa järjestettävästä Roadburn Festivalista: “I expect stress and cramped airports that finally lead to a great party. That is bound to happen when all my friends from Tampere are playing and drinking!”

Hätisen arvio on oiva muistutus tämänkin tutkielman yhdestä ydinväitteestä, jonka mukaan underground-kulttuurin ytimessä on ajatus (yhteisestä) *hauskanpidosta*. Tästä lisää mm. tutkielman APOLOGIA-luvun alaluvuissa Undergroundin rekonstruktio ja Aito UG.

on ahkera vaikuttaja suomalaisessa kulttuurikentässä myös levy-yhtiönsä Luova Recordsin sekä Jyväskylässä toimivien Yläkulttuuri- ja Hear ry -kulttuuriyhdistysten puolesta, joista jälkimmäinen synnytti indie- ja underground-musiikin lapsena *undieksi* ristityn genren. Jyväskylän Kauppakadulla vuosien 2019–2021 aikana operoineen *Yläkulttuurin Alakulttuurikiskan* kellaritilasta löytyikin oiva maanalainen soppi haastattelullemme vuoden 2020 marraskuussa, jolloin 33-vuotias alunperin kuhmolainen Klemetti kertoi haaveilevansa maalle muuttamisesta puolisonsa kanssa. *Kiskan* lisäksi vielä kirjoitushetkellä ja toivottavasti pitkään sen jälkeenkin kaupunkilaisia ilahduttaa Yläkulttuurin ”Mäkitorpaksi” nimetty *Alakulttuuritalo* Jyväskylän Mäki-Matissa. Muista haastateltavista Klemetin eritoten erottaa hänen taustansa tieteellisen underground-tutkimuksen parissa, valmistuttuaan filosofian maisteriksi Jyväskylän yliopistosta, musiikkitiede pääaineenaan. Aiheesta kiinnostuneiden suureksi mielenkiinnoksi jäi Klemetin opiskeluaajoista jälkeen tässäkin tutkielmassa hyödynnetty pro gradu -tutkielma otsikolla *MITÄ ON UNDIE? - Jaettu estetiikka ja kokeellisuus suomalaisessa undergroundmusiikissa* (2015).

Paitsi haastateltavien valinnassa, myös haastattelutilanteissa olen pyrkinyt sellaiseen saturaatioon, ettei haastattelusta ole löydettävissä enempää uusia kategorioita tai haastateltavasta ole nyhdyttävissä enempää informaatiota. Yleisenä ohjenuorana minulla oli, että haastattelut kestävät niin kauan kuin ”juttua riittää”. Käytännössä tämä tarkoitti esimerkiksi Anton Kinnusen haastattelun kohdalla yhdeksän tunnin yhtäjaksoista kesto.

Saturaatiolla ja monipuolisten asiantuntijahaastateltavien valinnalla on pyritty minimoimaan ilmeinen pienen otannan riittämättömän selitysvoimaisuuden riski. Valitun menetelmän toinen ilmeinen rajoite voi tutkimukseni kohdalla olla tutkijan puolueellisuus, jonka taas olen pyrkinyt minimoimaan teoreettisen herkkyyden lisäksi valitsemalla teoreettiseksi heijastelupinnaksi kulttuurikriittisimmän löytämäni taidefilosofian, jonka loi 1950–1970-luvuilla toiminut *Kainsainvälisinä situationisteina* tunnettu ”maailman viimeinen avantgarde-liike” (Sederholm 1994, 189).

Monipuolisen aineiston ja kehämäisesti sen kanssa kommunikoivan *hermeneuttisen* menettelyn puolesta tutkimukseni metodiksi valikoitui siis hieman kuin itsestään haastatteluaineiston keräämis- ja litteraatiovaiheessa Kathy Charmazin 2000-luvulla⁹⁸ kehittänyt *konstruktivistinen* versio *grounded theorysta*, jossa merkitykset muodostuvat tutkijan ja tukittavien yhteistyönä.

98 Teoksessaan *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide Through Qualitative Analysis* (2006). London: Sage.

Konstruktivistinen grounded theory on yhdistelmä sitä edeltäneitä suuntauksia, sallien näin sekä menetelmällisesti joustavamman *glaserilaisen version* ydinohjeen ”All is Data”, joka nimensä mukaisesti viittaa kaikenlaisen aineiston⁹⁹ ja sen keruumenetelmien samanaikaiseen käyttökelpoisuuteen (Hallberg 2006, 145); sekä formaalimman *straussilaisen version*, hyödyntämällä analyysivaiheessa siihen sisältyviä teorianmuodostuksen askelmerkkejä¹⁰⁰ eli *avointa, aksiaalista, valikoivaa ja erottelevaa koodausta*.

Soveltamassani konstruktivistisessa grounded theoryssa nojaan enemmän glaserilaiseen versioon, jonka mukaan tutkimuksen lähtökohta voi olla omissa mielenkiinnon kohteissa ja havainnoissa (Glaser 1998, 160). Glaserilainen malli painottaa kuitenkin myös *teoreettista herkkyyttä*, jossa tutkija pyrkii analysoimaan aineistoa ”avoimin mielin”, välttämällä ennako-oletuksia sekä teorian ”pakottamista”, ja tekemään läpinäkyväksi teorianmuodostuksen prosessin. Glaserilaisessa versiossa painotetaan myös menetelmän ”keveyttä” verrattuna straussilaiseen versioon, sillä glaserilainen versio mahdollistaa aineiston joustavamman analyysin, jossa jokaista haastattelutilannetta ei tarvitse transkriptoida, vaan toisinaan pelkät muistiinpanot voivat olla riittäviä.

Tutkimuksessani teorianmuodostus on alkanut heinäkuussa 2016, jolloin suoritin haastattelurungon testaamista epävirallisempien esihaastattelujen¹⁰¹ muodossa: Toteutin yhden kestoltaan kolmetuntisen esihaastattelun Jyväskylässä, haastatteleamalla tuolloin vielä paikallista, mutta nykyään Tampereella ravintola-alalla tapahtumatuottajana ja baarimikkona työskentelevää 1992 syntynyttä miestä, joka on 2010-luvulla toiminut aktiivisesti alakulttuurien parissa tapahtumajärjestäjänä, muusikkona ja DJ:nä. Lisäksi toteutin muutaman lyhyemmän esihaastattelun Oulun omaehtoisen kulttuurin *Tukikohdassa* järjestetyillä *Uleåborg Festival of Psychedelia*¹⁰²

99 Mukaanlukien muiden toisiin tarkoituksiin keräämät aineistot ja tutkijan omat kokemukset tutkimuskohteesta. (Glaser 1978, 54; 1998, 120)

100 Analyysin ensimmäisessä eli avoimen koodauksen vaiheessa muodostetaan *jatkuvan vertailun* periaatteen eli aineistojen ja konseptien alati uusiutuvan vuorovaikutuksen mukaisesti aineistosta esiin nousevat kategoriat, reflektoiden samalla muistiinpanoihin itse analyysiprosessia. Analyysin seuraavassa eli aksiaalisen koodauksen vaiheessa osoitetaan koodien ja muistiinpanojen avulla tekstistä esiin nousseiden kategorioiden, kuten ilmiöiden, kausaalisten ehtojen, strategioiden ja seurausten väliset yhteydet, muodostaen näin teorian tutkimuskohteesta. Kolmannessa eli valikoivan koodauksen vaiheessa muodostetaan kokonaisuus teoriasta kirjoittamalla yhteenveto siitä, miten teoria selittää tutkimuskohdetta. Viimeisessä eli erottelevan koodauksen vaiheessa testataan teorian paikkansapitävyyttä esittämällä samat haastattelukysymykset uusille, mutta alkuperäisten kanssa samankaltaisille haastateltaville. Erottelevalla koodauksella määritellään siis, kokevatko uudet haastateltavat tutkimuskohteen teorian kuvaamalla tavalla.

101 Esihaastateltavat jäävät sopimusteknisistä syistä nimeämättä tutkimuksessa.

102 UFOP -nimelläkin tunnettu viikonloppufestivaali on järjestetty vuodesta 2015 asti, josta asti olen myös itse vierailut festivaalilla joka vuosi niin esiintyjän, talkoolaisen kuin vierailijankin rooleissa. Kyseinen festivaali muodostaakin merkittävän osuuden (auto)etnografisesta havaintomateriaalistani.

-festivaaleilla, jossa pysähdyin keskimäärin tunniksi kerrallaan haastattelemaan vastaantulleita esiintyjiä, järjestäjiä ja festivaalikävijöitä, paikoin myös useampaa kerralla. Olen lisäksi kuluneiden vuosien 2016–2021 aikana käynyt toistuvasti epävirallisia keskusteluja tutkimuskohteesta kanssa mitä erilaisimpien toimijoiden ja kokijoiden, jotka mieltävät toimintansa ja kokemustensa olevan sidoksissa niin kutsuttuun underground-kulttuuriin. Myös näillä ”tutkimuksen ulkopuolella” käydyillä keskusteluilla on epäilemättä ollut seurauksensa omaan ajatteluuni ja sitä kautta teorianmuodostukseen, mutta näistä keskusteluista ei luonnollisesti ole tallenteita tai muistiinpanoja, joten on mahdotonta arvioida niiden todellista vaikutusta tutkimukseen.

Glaserilaisen grounded theoryn All is Data -periaatteeseen nojaten haastattelurunkoni sisältää tutkimuskohteesta kumpuavan oman kokemukseni sekä tutkimuskohteeseen liittyvän kirjallisen aineiston pohjalta esiin nousseita käsitteitä, joiden relevanttiutta tutkimukselle arvioin edellä mainittujen esihaastatteluiden avulla. Huolimatta haastattelurungosta, jätin esihaastattelutilanteissa kysymykset käsitteellisesti avoimeksi, testatakseni nousisivatko kirjallisen aineiston ja oman kokemukseni pohjalta esiin nousseet käsitteet esiin myös esihaastatteluissa, kuten ne hyvin pitkälti tekivätkin. Straussilaisen grounded theoryn ensimmäinen analyysivaihe, avoin koodaus, alkoi siis jo vuosina 2015–2016, muodostamalla glaserilaisen grounded theoryn sallimalla tavalla kirjallisen aineiston, omien kokemusteni ja esihaastatteluiden vuorovaikutuksesta varsinaisten haastatteluiden kategorisen viitekehysten, joka on ollut grounded theorylle ominaisesti jatkuvan arvioinnin ja itsekorjautuvuuden tilassa läpi tutkimusprosessin.

Undergroundin historiaa sekä situationistien taidefilosofista teoriaa käsittelevän kirjallisen aineiston, mutta osin myös esihaastattelujen pohjalta, tuotin kesäkuussa 2018 ensimmäisen käsiteanalyttisen hypoteesini undergroundin historiallisesta kehityksestä. Hypoteesia kuvastavassa käsitekartassa (ks. s. 108) tarkastellaan alkuperäisen ”vanhan undergroundin” sekä 2000-lukua kuvaavaan ”uuden undergroundin”¹⁰³ yhteyttä ja eroavaisuuksia. Kauttaaltaan ristiriitaisuuksien sävyttämä underground, alkuperäisessä muodossaan naurun ja hauskanpidon kautta tapahtunut poliittinen ja nuorisoliikkeiden ajama *vakava*¹⁰⁴ *muttei totinen* aktivismi, ei empiiristen havaintojeni

103Katso lisää jaottelusta Hanna Kaikon (2015) kirja-artikkelissa *Improvisoitua musiikkia suomalaisessa undergroundissa 2000-luvulla*, Erkki Huovisen toimittamassa teoksessa *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin* (99–123).

104Undergroundin kuten situationistienkin esimuodoista juuri dadaismilla vaikuttaa olleen voimakkain jälki tällaiseen leikkimieliseksi kuvailtavaan vakavuuteen. Avatessaan situationistien historiaa Sederholm (1994, 15) sivuaa dadaistien itsetutkiskelun keinona sekä ikään kuin vakavuuden takeena käyttämään naurun merkitystä, lainaten lopuksi dadan ja antitaiteen suhteesta teoksessaan *Dada, Art and Anti-Art* kirjoittanutta Hans Richterä (1965): ”Taide otettiin groteskin huumorin kohteeksi, kaikessa oli mukana runsaasti satiirisuutta ja ironiaa; olennaista oli nauru ja pilkka, olennaista oli myös 'sinfonian ja torvisoiton yhdistäminen'. Dadaismi oli myös koko ajan tietoinen omasta narrimaisuudestaan: 'Otimme naurumme vakavasti; nauru oli ainut tae vakavuudesta, jolla teimme

pohjalta ollut sellaisenaan sovitettavissa nykypäivään. Tätä undergroundin nykymerkityksen problematisointia selitti nähdäkseni parhaiten situationistien *spektaakeliteoria*, jonka termein underground vaikutti *spektaakkeliyhteiskunnan* (tässä yhteydessä kulttuurikapitalismin) *rekuperoimalta* eli sulauttamalta.

antitaidetta pyskiessämme itsemme löytämiseen'.”

Menetelmällinen vallankumous

Ymmärtääkseen undergroundin situationistista tulkintaa ja sen pohjalta tehtyä käsittekarttaa (s. 108), on kuitenkin ensin avattava situationistien käsitteistöä ja niihin liittyvää ajattelua. Situationisteista kirjoittanut brittiläinen filosofi ja kulttuuriteoreetikko Sadie Plant on Sederholmin mukaan todennut situationistien liikkeen olevan selitettävissä vain sen omalla kimurantilla terminologialla.

”Situationistien ajatuksenjuoksu on todellakin sen luonteista, että itsekin olen katsonut viisaammaksi ratkaisuksi antaa ainakin ryhmän keskeisimpien ajatusten välittyä mahdollisimman alkuperäisessä muodossa.” (Sederholm 1994, 10.)

Esittelen seuraavaksi tutkimukseni kannalta keskeiset situationistien termit niiden alkuperäisen määrittelyn muodossa¹⁰⁵, kuten ne on Sederholmin (1994, 79–80) teoksessa käännetty:

konstruoitu situaatio:

Yhtenäisen ympäristön ja tapahtumien pelin muodostaman kollektiivisen organisaation konkreettisesti ja harkitusti konstruoima hetki elämää.

situationisti:

Tekemisissä situaatioiden konstruoimisen teorian tai käytännön toiminnan kanssa. Sellainen, joka ryhtyy konstruoimaan situaatioita. L'Internationale Situationnisten jäsen.

situationismi:¹⁰⁶

Edellä sanotusta virheellisesti johdettu merkityksetön termi. Ei ole olemassakaan situationismia, joka tarkoittaisi olemassaolevien tosiasioiden selittämisjärjestelmää. Situationismin käsite on mitä ilmeisemmin anti-situationistien keksimä.

psykomaantiede:

Maantieteellisen ympäristön tiettyjen, tiedostetusti tai tiedostamatta organisoitujen, täsmällisten lakien tai yksilöiden tunteisiin tai käyttäytymiseen kohdistuvien määrätynlaisten vaikutusten tutkiminen.

¹⁰⁵Situationistit avasivat käsitteistöään *Internationale Situationniste* -lehtensä ensimmäisessä numerossa vuonna 1958.

¹⁰⁶”Situationistit halusivat kaikin tavoin estää liikkeensä institutionalisoitumisen ja purkittamisen toinen toistaan seuraavien ismien hillohyllyyn. He onnistuivat varsin hyvin. Ranskassa liike tuli julkisuuteen vasta liki kymmenen toimintavuoden jälkeen 1966, ja vieläkin Kansainvälisistä Situationisteista ei ole kirjoitettu kovin montaa analyttistä selvitystä, vaikka liikkeen tunteminen kuuluu jo eurooppalaiseen yleissivistykseen.” (Sederholm 1994, 10.)

psykomaantieteellinen:

Liittyy psykomaantieteeseen. Ilmaisee maantieteellisen ympäristön suoria emotionaalisia vaikutuksia.

psykomaantiteeilijä:

Sellainen joka tutkii psykomaantieteellisiä ilmiöitä ja raportoi niistä.

dérive:

Uraanin yhteiskunnan olosuhteisiin liittyvän kokeellisen käyttäytymisen muoto: vaihtelevien ympäristöjen kautta luotujen tilapäisten reittien tekemisen tekniikka. Käytetään myös jatkuvan ajelehtimisen tiettyä jaksoa määrittävänä käsitteenä.

yhtenäinen urbanismi:

Teoria taiteiden ja teknikoiden yhdistetystä käyttämisestä sellaisen miljööön kokonaisvaltaiseksi konstruoinemiseksi, joka on dynaamisessa suhteessa käyttäytymisessä tehtyihin kokeiluihin.

detournement:

Lyhyesti: olemassaolevien esteettisten elementtien hyväksikäyttö (ransk. *Détournement* = kavallus, ryöstö, viettely). Tämänhetkisen tai menneisyyden taiteellisen tuotannon integroiminen paremman miljööön konstruoinemiseen. Tässä mielessä ei voi olla situationistista maalaustaidetta tai musiikkia, vaan ainoastaan näiden välineiden situationistista käyttämistä. Paljon alkeellisemmässä mielessä *detournement* vanhojen kulttuurialojen puitteissa on propagandamenetelmä, metodi joka osoittaa noiden alueiden kuluneisuuden ja merkityksen katoamisen.

hajottaminen:

Prosessi, jossa traditionaaliset kulttuurimuodot ovat tuhonneet itsensä sen tuloksena, että on ilmestynyt yhä parempia luonnon hallitsemiskeinoja, mikä mahdollistaa ja vaatii yhä ylivoimaisempia kulttuurisia konstruktioita. Voimme erotella aktiivisen hajottamisvaiheen ja vanhojen ylärakenteiden tehokkaan tuhoamisen – mikä loppui 1930 tienoilla – ja toiston kauden, joka on ollut vallitseva siitä saakka. Viive siirtymisessä hajottamisesta uusiin konstruktioihin liittyy viiveeseen kapitalismin vallankumouksellisessa hävittämisessä.

kulttuuri:

Heijastaa ja kuvastaa jokapäiväisen elämän järjestämisen mahdollisuuksia annettuna historiallisena hetkenä; yhdistelmä estetiikkaa, tunteita ja tapoja, joiden kautta yhteisö reagoi elämään jota talous ulkokohtaisesti determinoi. (Määrittelemme tämän termin vain arvojen luomisen perspektiivissä, emme niiden opettamisen.)

Pysähdytään hetkeksi tarkastelemaan kulttuurin käsitettä laajemmin, sillä sen keskeisyys on aiheen ymmärtämisen kannalta oleellista. Kulttuurin situationistisen määritelmän mukaan se on siis henkistä ylijäämää, jota tuotetaan todellisuudesta vieraantuneen aineellisen utopian (spektaakkeliyhteiskunta) ylläpitämiseksi. Sederholm (1994, 35–36) tarkentaa: ”Situationistit määrittivät kulttuurin niiden keinojen koosteeksi, joiden kautta yhteiskunta ajattelee itseään ja näyttää itsensä itselleen ja siten ratkaisee kaikissa suhteissa saatavissa olevan lisäarvon käytön; toisin sanoen se on kaikkien yhteiskunnan uusintamiseen tarvittavien välittömien tarpeiden ylittävien asioiden organisaatio. Selkeämmin sanottuna kulttuuri on se, mikä ylittää hengissäpysyttelemisen perustarpeet. Situationistien mukaan kulttuuri kokonaisuutena voidaan luonnehtia vieraantuneeksi siinä mielessä, että jokainen toiminto, jokainen elämän hetki, jokainen idea ja jokainen käyttäytymismuoto saa merkityksensä itsensä ulkopuolelta ... utopia, sanan varsinaisessa merkityksessä, dominoi modernin maailman elämää. Situationistien perustamismanifestissa sanotaan, että se mikä on nimetty kulttuuriksi, heijastelee, mutta myös ennakoii, elämisen järjestämisen *mahdollisuuksia* tietyssä yhteiskunnassa. Kulttuuri on potentiaalinen muuttuja. Situationistit kiinnittivät huomionsa elämisen laatuun, jonka he ajattelivat jääneen aineellisen hyvinvoinnin lisääntymisen jalkoihin. Sillä 'valinnan kohdistuessa rakkauden ja sähköisen jätemyllyn välille, kaikkien maiden nuoriso on valinnut sähköisen jätemyllyn'. Situationistit tarkoittivat kulttuurin vieraantumisella sitä, että kun toiminnot, ideat ja käyttäytymismuodot eivät ole omaehtoisesti luotuja, vaan perustuvat 'ylhäältä annettuihin' malleihin, kulttuuri kokonaisuutena näyttäytyy vieraantuneena.”

Juuri ”omaehtoisten elämänmuotojen luomisen mahdollisuuden” situationistit halusivat palauttaa. Undergroundin läpitunkevan ristiriitaisuuden kontekstissa onkin osuvaa, että spektaakkeliteorian selitysvoimaisuutta vähättelemättä myös situationistien positioituminen omaehtoisuuteen kaatuu osittain omaan universalismin ja hegemonismin sävyttämään ristiriitaisuuteensa, jossa *oikeasta* tietoisuudesta tulee edellytys omaehtoisuudelle. Situationistien postmodernismi tuleeikin Sederholmin huomauttamana esiin rinnakkaisten diskurssien pluralismissa ja moninaisuudessa, mutta yhtäläisyydet jäävät näennäisiksi. Postmodernien yhteiskuntien kapitalistisen systeemin

uusintaminen¹⁰⁷ perustuu kuluttamisen vapaudelle analogiseen yksilönvapauteen, josta kuluttamisen kontekstissa tulee vieraannuttavaa ja näennäistä vapautta. Situationistit halusivatkin lopulta korvata politiikan omallaan ja asiantuntijat omillaan, sillä Sederholmin mukaan ”[s]ituationistit eivät voineet kuvitella yhteiskuntaa ilman intellektuellien etujoukkoa, joka tietää miten olisi paremmin ja kertoo miten ihmisten pitäisi toimia.” (Mts. 36.) Ideologioista ja ismeistä eroon pyristelleet situationistit tulivatkin luoneeksi omansa, tai vähintään liittyneeksi jo olemassaolevaan ajattelun perintöön.¹⁰⁸

Tässä yhteydessä on nostettava esiin myös marxilaisen sosiologin Henri Lefebvren määritelmä kulttuurista tuotantokeinona, joka koostuu *ideologioista*: ”Ideologiat on tehty maailman (uskonnollisesta tai filosofisesta) ymmärtämisestä, tulkitsemisesta ja tiedosta ynnä tietystä määrästä illuusiota, ja ne saattavat kantaa nimeä 'kulttuuri'”, Sederholm toteaa Lefebvren kirjoittaneen, ja jatkaa: ”Kulttuuri on myös praksista tai tapoja jakaa resursseja yhteiskunnassa ja siten ohjailla tuotannon virtaa; laajimmassa mielessä se on tuotantokeino, ideologisesti motivoitujen tekojen ja toimintojen lähde. Lefebvren mielestä tämä ideologioiden aktiivinen rooli on palautettava marxilaiseen suunnitelmaan, jotta estettäisiin sen vajoaminen filosofismiksi ja ekonomismiksi; siten tuotannon käsite saa täyden merkityksensä inhimillisen olennon omasta olemassaolosta käsin lähtevänä tuottamisena. Lefebvren mukaan tämä sisältää ensinnäkin ajatuksen, että kulttuuri ei ole hyödytöntä ylellisyyttä, vaan olemistapaan sisältyvä erityinen toiminta, ja toiseksi sen, että luokkaintressit eivät voi yksinään taata yhteiskunnan toiminnallisen olemassaolon kokonaisuutta. Lefebvren ajatukset silloittivat näennäistä syöveriä yksilön korostamisen ja vallankumousprojektin välillä. Kulttuurin näkeminen erityisenä toimintana on kehittänyt siitä intellektuellien ideologian, mutta kulttuurin luonnetta ideologisena rakenteena voi myös yrittää hyödyntää Lefebvren kuvailemalla tavalla: liittämällä sen marxilaiseen ajatteluun tuotannosta; ja juuri siihen situationistit pyrkivät.” (Mts. 36–37.)

107“Sosiologi Zygmunt Bauman on todennut, että kapitalismin uusintaminen postmodernissa kulutusyhteiskunnassa ei tarvitse kuin korkeintaan marginaalisesti konsensustavoitteista poliittista legitimaatiota, ideologista halintaa ja kulttuurisen hegemonian suosimaa normien yhtenäisyyttä – asioita, joiden pohjalta ja joita vastaan situationistit rakensivat omaa politiikkaansa pääsemättä kuitenkaan niistä irti” (Sederholm 1994, 36).

108Marxilainen ajattelu uudelleenelpyi 1950-luvun Ranskassa Lefebvren kaltaisten hahmojen johdolla, mikä johti Kansainvälisten Situationistien siihen asti vain kulttuurisen liikkeen politisoitumiseen. “Näin Vanegeim liitti SI:n kulttuuriteollisuuskriittiseen vasemmistoon, joka vuosisadan mittaan on haikaiillut **alkuperäisyyteen** ja **aitoon kokeemukseen** [korostukset kirjoittajan] sen sijaan, että kokemus rakentuisi ideologisesti pönkitetyistä valmiiksi tarjotuista kuvista. Adorno haki ratkaisua taiteesta, ja jo vuosisadan alussa dada oli demonstroinut vaihtoehtojen näennäisyyttä, kun se iltamissaan pakotti ihmiset joko/tai -tilanteeseen ilman todellista valinnanvaraa minkään reaalisen vaihtoehtojen välillä.” Sederholmin (1994, 37, 39) edellä esitetty huomio on kiinnostava myös undergroundin näkökulmasta, sillä dadaistiseen tyyliin suomalaisenkin undergroundin voidaan katsoa äärimmillään pakottaneen ihmisiä ikään kuin todellisuuden verhoa raottaneisiin tilanteisiin, kun muistellaan esimerkiksi surullisenkuuluisaa neljän teatterikorkeakoululaisen radikaalisti avantgardistista *Jumalan teatteria* Oulun kaupunginteatterissa 17.1.1987.

Oleellisella tavalla marxilaiseen ajatteluun liittyy myös situationistisen liikkeen näkemys kulttuurin pirstaloitumisesta vieraantumisen taustalla, kiteytyen Sederholmin (1994, 64) esittämässä lainauksessa Karl Marxilta vuoden 1844 teoksesta *Taloudellis-filosofiset käsikirjoitukset 1844* (s. 135)¹⁰⁹: ”Johtuu vieraantumisen olemuksesta, että jokainen ala asettaa minulle erilaisen ja vastakkaisen mittapuun, moraalit erilaisen, kansantaloustiede erilaisen, koska kukin niistä edustaa tiettyä ihmisen vieraantumista ja kukin... määrittää [XVII] vieraantuneen olemustoiminnan erikoisen piirin, kukin suhtautuu vieraantuneesti toiseen vieraantuneisuuteen.”

Sederholmin Debord-tulkinnan mukaan speaktaakkeli ei ole kokoelma kuvia, vaan kuvien kautta välittyvä ihmisten välinen suhde, joka vastaa vieraantumisen konkreettista tuottamista, kun speaktaakkelilla on taipumus ”saada maailma näyttäytymään erilaisten erikoistuneiden välittäjien kautta sen sijaan, että se tavoitettaisiin suoraan.” Myös taide on tottakai speaktaakkeliyhteiskunnan rekuperaatiossa muuttunut vain ”joukoksi tavaraa”, teoksiksi, ”jotka voidaan sulauttaa ideologian palvelukseen.” Tavarat (tai tutkielmani kohdalla ihmiset ja kokemukset) eivät siis ole luonnostaan vieraannuttavia, ”vaan ne ehdot, jotka johtavat ostajat valitsemaan ne ja ideologia, johon ne on kääritty.” Näin Vanegeim on Sederholmin mukaan tarkentanut Debordin ajatusta, jonka mukaan ”kaikki esineet ovat vieraita, ja niin ollen ne muodostavat kokonaisen maailman, joka on erillistynyt ja vieras. Tuotteestaan erillistyneenä ihminen itse tuottaa yhä kasvavalla voimalla kaikki maailmansa yksityiskohdat, ja siten hän havaitsee olevansa entistä erillistyneempi maailmastaan. Mitä enemmän hänen elämänsä on hänen oma tuotteensa, sitä enemmän hän on erillistynyt omasta elämästään.” Tutkielmani kohdalla onkin erityisen kiinnostavaa tarttua edellä esitetyn lainauksen viimeiseen lauseeseen ja asettaa se 2010-luvun postmoderniin kontekstiin, jossa ihmisen omasta elämästä on tullut entistä enemmän tämän oma tuote kun ajatellaan esimerkiksi henkilöbrändäystä ja sosiaalista mediaa. Kuten Marx (1968, 15) edellä mainitussa teoksessaan kirjoittaa: ”Työläisestä on tullut tavara.” Sederholm tarkentaa tästä johdettua situationistien näkemystä: ”Vieraantunut ihminen elää oman itsensä ulkopuolella, ideaalikuviensa vankina, hän elää muiden tarkkailusta, mutta ei itse tiedä sitä. Ja niin ihmiset pysyvät puuhakkaina. Tuotannon välineitä hallitsee pääoma.” (Sederholm 1994, 60–61, 174.)

It's a rigged game! – Speaktaakkeli tuottaa siis vieraantumista näennäisyyksien kautta – näennäisten vaihtoehtojen runsaudesta syntyvän vapauden illuusion, jota kulutusyhteiskunta tuottaa

¹⁰⁹ Lähteenä tässä käytän Marxists Internet Archiven suomenkielisen osaston internet-arkistosta ladattavaa pdf-tiedostoa, jonka teksti on peräisin Antero Tiusasen alkuperäiskäännöksestä Marx-Engels (1978).

”kulttuurina”. Vieraantuminen on ikään kuin talouskasvun tuote ja polttoaine, sillä se on Sederholmin tulkinnan mukaan ”tämän erityisen teollisen tuottamisen laajentumista. Se mikä karttuu talouden ollessa itsetarkoituksellisessa liikkeessä, on juuri se vieraantuminen, joka oli talouden liikkumisen ja laajenemisen lähtökohtanakin.” Debordille modernien tuotanto-olosuhteiden yhteiskunnissa ”koko elämä näyttäytyy valtavana speaktaakkeliensa kasaamana. Kaikki mikä oli suoraan elettyä on muuttunut esittämiseksi. Työläinen ei tuota itselleen, vaan tuottaa riippumatonta voimaa. Tämän tuotannon menestyminen, sen runsaus, palautuu tuottajalle riiston yltäkylläisyytenä. Kaikki aika ja tila hänen maailmassaan muuttuu hänelle vieraaksi vieraantuneiden tuotteiden paljouden myötä.” Ihminen elää siis luulossa, että tuottajuus ja kuluttajuus olisivat tietoiseen harkintaan ja valinnan vapauteen perustuvaa toimintaa, ”mutta toimimisen illuusio on tosiasiaa passiivinen tila; nämä välittävät tekijät saattavat ihmisen pohjimmiltaan riippuvaiseen olotilaan. Ne erottavat yksilön itsestään, haluistaan unelmistaan ja elämäntahdostaan; ihmiset alkavat uskoa tarinaan, ettet voi tulla toimeen ilman näitä välittäjiä, tai valtaa, joka hallitsee niitä.” (ibid.)

Taloudellisen tilanteen salliessa situationistit haaveilivatkin yhteiskunnan hengissäpysyttelemistasolla jumittamisen sijaan siirtymisestä tuon tason ylittävään *uudenlaiseen vapaaseen toimintaan*, josta situationistit itse muiden 1960-luvun alakulttuuriliikkeiden tavoin toimi esimerkkinä. Situationistien mukaan speaktaakkeli olikin ominut myös perinteisesti hengissäpysyttelemistason ylittävän yhteiskunnan merkkinä nähdyn vapaa-ajan, josta oli tullut kulutuksen ehdoilla suoritettua toimintaa.¹¹⁰ Tutkielmani yhteydessä se voisi tarkoittaa esimerkiksi vapaa-ajan kuluttamista festivaalivierailulla. Situationistien utopia olikin paitsi työn ja leikin yhdistämistä, myös perinteisten työtä ja vapaa-aikaa erottavien kategorioiden purkamista eliminoimalla työ kokonaan. He näkivät leikin ”hierarkioista vapauttavana toimintana, jossa kielletään uhrautuvuus, roolit ja johtajat. Leikin puitteissa itseilmaisuus vapautuu ja sosiaaliset suhteet muuttuvat läpinäkyvämmiksi.” (Mts. 60, 70–71.)

Samoin myös suomalaisen alkuperäisen underground-liikkeen voidaan ajatella haaveilleen siirtymisestä ”lamaantuneen yhteiskunnan” ylittävään, jonkinlaiseen *leikkivän ihmisen*¹¹¹

110 “He uskoivat suhteellisen keskitettyyn hallintaan, joka yhteiskunnassa vallitsee. Heidän mielestään kapitalismi pyrki korvaamaan elämän tarkoituksen vapaa-ajan aktiviteeteilla ja uudelleenorientoimaan tuotantotoiminnan samalta pohjalta – –” (Sederholm 1994, 59).

111 *Leikkivä ihminen* (Homo Ludens) on Johan Huizingan vuonna 1938 kirjoittaman, leikin roolia kulttuurissa tarkastelevan teoksen nimi, sekä siinä ensimmäisen kerran esitelty käsite, joka tämän tutkielman yhteydessä muistuttaa undergroundissa esiintyvistä romantisoidustakin lapsenmielisyydestä, jossa avoimuus ja estottomuus mahdollistaa ilon (nauru) ja leikin (hauskanpito) kautta tapahtuvan kokeilun, paljastaen näin “systeemin” tuottaman illusion.

aikakauteen. Huomionarvoista kuitenkin on, että vaikka 2010-luvulle tultaessa ihmisen vapaa-aika lienee yleisten mittareiden mukaan lisääntynyt, on myös työn ja vapaa-ajan välinen raja muuttunut häilyväksi. Onko työstä tullut vapaa-aikaa vai onko vapaa-ajastakin tullut työtä? Ilmiö kertookin aikalaisillemme ehkä juuri siitä, että speaktaakkeli on ominut vapaa-ajan ja tehnyt siitä leikin sijaan rituaalin.¹¹² ”Vanegeimin mukaan leikillä ja rituaalilla on se olennainen ero, että hetkenä jona uhrautumisen idea tulee esiin, peli muuttuu pyhäksi ja sen säännöistä tulee riittejä. Leikkijöille pelin säännöt muodostuvat niitä toteutettaessa kiinteäksi osaksi itse leikkiä, säännöt ovat eräänlaisia pelivälineitä, mutta Pyhän alueella rituaaleilla ei voi leikkiä, ne voidaan vain murtaa. Vanegeimin mielestä ainoastaan leikki voi avata mahdollisuuksia täydelliseen vapauteen, sillä leikin puitteissa on mahdollista ajatella esimerkiksi Chartres'n katedraalin muuttamista huvipuistoksi, labyrintiksi tai ampumaradaksi. [Tai vaikka teollisuushallin muuttamista reiveiksi, sillä mikä olisi symbolisempaa työn leikiksi muuttamiselle?] Rituaaleja uusintava ja ylläpitävä yhteiskunta ei kuitenkaan salli sellaisia mahdollisuuksia.” Sederholmin mukaan situationisti Raoul Vanegeimin ajatukset pohjautuvat Huizingan teoksesta kiinnostuneen Asger Jornin toteamuksiin leikistä. Jorn jatkoi Huizingan ajatusta, joka ”jäljitti leikin idean festivaaleihin ja taiteeseen, musiikin ja tanssin rytmeihin, naamioihin, toteemeihin ja ornamentaalisten motiivien maagisiin sokkeloihin” toteamalla, ”että jos leikki jatkuu aikuisilla¹¹³ luonnollisena elämänvoimana niin, että luova spontaanisuus säilyy, se on rituaalin sisältö, inhimillisuus ja elämä ovat sen keskeinen sisältö, ja rituaalin muoto muuttuu keskeytymättä sen elävän sisällön mukaan. Mutta jos leikistä puuttuu sen elinvoimainen tarkoitus, siitä tulee seremonia, joka jähmettyy tyhjäksi muodoksi ja jolla ei ole muuta tarkoitusta kuin sen oma formalismi, muotojen noudattaminen.” (ibid.)

Tällaista leikin ja rituaalin, tai rituaalin ja seremonian, vastakkainasettelua tarkoitan kun kirjoitan kapitalismin pyrkimyksestä kategorisoida ja kvantifioida (eli formalisoida) underground-kulttuuri, ikään kuin tyhjentämällä se moniulotteisesta ja joustavasta merkityksestään leikkinä ja korvaamalla sen yksinkertaistetulla käsityksellä tuotteistettavissa olevasta toiminnasta, siis toisin sanoen tekemällä undergroundista DIY-asenteen ohjaaman visionäärisyyden sijaan joruilaisittain seremoniallista kulutustavaraa, speaktaakkelin itsensä toisintoa. Vanegeimia mukaillen Sederholm

112 Vanegeimiä (1983) mukaillen Sederholm (1994, 128) tarkentaa: ”Ihmille siis jaetaan stereotyyppioita, muotoja, joiden puitteissa toimia. Vaneigemin mukaan speaktaakkeliyhteiskunta löytää uusia stereotyyppioita ohjailemalla todellista luovuutta, joka estää rooleja muuntumasta vanhentuneiksi stereotyyppiksi. Toisin sanoen speaktaakkeliyhteiskunta on ominut leikistä sen rooleja muuntelevan elementin. Loput ihminen tekee itse: hän pirstoo päivänsä sarjaksi käyttäytymistapoja, joita hän enemmän tai vähemmän tiedottomasti on valinnut joukosta hallitsevia stereotyyppisiä. Hyvinnäytellyn roolin tuottama tyydytys on Vaneigemin [sic] mukaan suorassa suhteessa ihmisen etäisyyteen itsestään, hänen itsensäkieltämiseensä ja uhrautumiseensa.”

113 Tässä kohtaa on hyvä muistaa myös undergroundin määrittely ”aikuisten alakulttuurina”, kuten sivulla 12 Kaikolta lainaten totean.

toteaa tuttujen merkkien toistamisen olevan *ideologian* perusta, ”ja uusi täytyy muokata tutuksi. Yrittäpä millä tavalla tahansa vastustaa vallitsevaa ideologiaa tai järjestelmää, vastustaminen joko vaietaan kuoliaaksi tai käännetään yhteiskuntaa vahvistavaksi toiminnaksi siten, että yhteiskunta ylpeilee kyvyllään suvaita myös vihollisiaan.”

Anton Kinnusen (A.K.) kanssa keskustellessa nousikin varsin käytännöllisen esimerkin lomasta oiva vertauskuva vastakulttuurin sallivasta *systeemistä*, joka ”ylpeilee kyvyllään suvaita vihollisiaan”, nimittäin poliisi:

O.T.: Jännä ku mietti vaikka undergroundia 70-luvulla ja minkälainen käsitys siitä silloin on ollut ja se on ollut tosi tämmöstä ”fuck the police”, että on tietty vastustettu suoraan poliisia, mut jos on tehty laittomuuksia, on hätkähdytetty ihmisiä ja poliisit on tullu paikalle, niin ei oo todellakaan tehty yhteistyötä niiden kanssa vaan ollaan käyty vastarintaan jopa. On ollut tosi periksiantamaton, että on ollut tosi tarkat periaatteet ja niitä noudatetaan, ainakin aikalaisten puheiden perusteella mitä kirjoista saa lukea ja haastattelusta katsoa. Ja toki nekin ihmiset on monet kesyyntyneet niin sanotusti iän myötä, mut siitä on puuttunu semmonen kompromissien teko, että ei oo kerta kaikkiaan joustettu missään asiassa. On haluttu tehdä oma kulttuurivallankumous pitämällä kiinni tosi tarkasti omista periaatteista. Sitte mä mietin vaikka tätä mitä sä kerroit, että tehdään jopa yhteistyötä poliisien kanssa, että saadaan järjestettyä yhdessä käytännössä laitton tapahtuma. Mistä tää sun mielestä kertoo?

A.K.: No pohjimmaisoin syy on siinä, että mitä hankalampi oot poliisien kanssa ja monet kerrat tapaavat, niin sitä varmemmin ne on hankalia sua kohtaan. Jyväskylässä ainaki on poliisien kanssa aina voinu neuvotella. Meillä ei oo lupia tai muuta, mut se että ei oo mulkku ja kohtelee niitä sillee.. Tottakai..

O.T.: Antaako siinä systeemi periksi (A.K.: Kyl) vai antaako siinä underground periksi?

A.K.: Kyllä siinä systeemi enemmän antaa periksi, koska meillä ei oo keskeytetty mitään, mut se johtuu kans paljon siitä, että me ollaan oltu... Me ei olla.. Tottakai, siinä on vastakkainasettelu olemassa. Se on kaikille semmonen, että jos tulee poliisit kohta, niin tottakai se on poliisit vastaan underground-kulttuuri, siinä on vastakkainasettelu niinku lähtökohtaisesti, tai sit puhutaan siviilipoliiseista, ”onkohan täällä siviilipoliiseja, tuolla taitaa olla siviilipoliiseja”, että se vastakkainasettelu virkavallan tai virallisen tahon kanssa on olemassa, tai kaupungin tai minkä tahansa muun, mut sitten jos haluat sen tapahtuman saada toimimaan niin ettei sitä keskeytetä, on kiinni sun vuorovaikutustaidoista sen jälkeen kun sä otat virkavallan vastaan. Mä tiän niitä tyyppejä, jotka on heti ”fuck the police” ja käy urputaan, niille ei käy hyvin yleensä, ne keskeytetään. Virkavallan kanssa kun toimii asiallisesti, niin se tavallaan pakottaa siihen, jos sä haluat että se tapahtuma jatkuu. Me ollaan kohdattu poliisit moneen kertaan meidän tapahtumissa, mutta me ollaan aina saatu jatkaa, paitsi kerran. Ikinä meitä ei oo keskeytetty, koska me ollaan pystytty vuorovaikuttamaan niiden kanssa. Ainaki ulospäin näytetään siltä, että me ollaan yhteistyökykyisiä, mutta silti kyllähän se poliisi on vastus siinä asiassa.

O.T.: Nii nii, mut kyllähän siinä poliisi tavallaan antaa teille luvan? Että poliisilla on se valta siinä edelleen, mut poliisi antaa teille luvan koska te käyttäyditte hyvin ja asiallisesti. Tavallaan te voitatte siinä, että se on edelleen laitonta ja poliisi sallii sen, että tavallaan ne tekee siinä sen myönnytyksen, mutta eikö kuitenkin ole niin, että poliisi sallii sen koska ne voi? Käytännössä poliisi saattaa todeta siinä tilanteessa, että se on yhteiskunnan ja vallitsevan vallan edun mukaista, että se sallii tälläsen näennäisesti harmittoman tapahtuman, kuin että ne alkais vastustamaan sitä, jolloin ne lois ehkä jopa vastareaktion, joka mahdollisesti vois olla jopa vaarallinen heille. En tietenkään puhu teidän tapahtumista, mut yleisesti ottaen, vaikka kadunvaltausta jos poliisit menee keskeyttämään ja siellä on vaikka yksi joku väkivaltainen ihminen. Että ne tekee sen riskiarvion siinä ja toteaa, että se on yleisen edun mukaista ehkä, jos ne sallii vaikka sen jutun. Eli ne voi sallii sen, ne ei menetä työtä sen takia, että ne sallii sen. Ois eri tilanne jos se ois niin ehdotonta, että ne menettäis mahdollisesti työnsä jos ne sallii laittoman asian tapahtua. Mietitään, että miksi nykyään on niin, kun ei varmaan 70-luvulla ois voinu neuvotella poliisin kanssa samalla tavalla (A.K.: Ei, ei), että ajat on muuttunu tottakai, polisointi [policing] on muuttunu tosi paljon, ja tapahtumakulttuuri ja yleinen tietoisuus vaikka tanssibileistä

varmasti vaikuttaa siihen. Se kulttuuri, sanoisin ehkä jopa niin, että se estetiikka on taas jollain tavalla tehnyt tutuksi sitä kulttuuria myös ulkopuolisille. Poliisitkin tietää nyt, että nuoret harrastaa tämmöstä toimintaa, laittomia bileitä. Se ei oo niille enää vieras juttu, ne ei enää säikähdä sitä. (A.K.: Ne ei koe sitä uhkana.) Nii, just näin kyllä! Ja ne myös tiedostaa, ett se ei oo uhka niiden vallalle, koska nehän loppuviimeksi ehkä myhäilee niiden lasien takana, että ”minä sallin tämän tapahtua, ne on täällä vaan sen takia että mä sallin sen tapahtua”, mieta mikä ego stroke. Näennäisesti undergroundille jälleen pienenä voittona näyttäytyvä tapahtuma [onkin pelkkä systeemin myönnitys]: ”Hei me vaikutetaan kulttuuriin! Pikkuhiljaa poliiseja ei kiinnosta enää paskaakaan, me saadaan järjestää niin paljon UG-bileitä ku me halutaan ihan vittu missä halutaan ja ilman lupia” ja näin.. Mut mitä sitte? Mikä se vaikutus on mihinkään? Poliiseja ei enää kiinnosta, no so what? Ett vaikka tällänen kulttuurivallankumous tapahtuis, niin onks se minkäläinen voitto?

A.K.: Mm, se on meille voitto, jotka tekee niitä [tapahtumia]. Tottakai se on sillee voitto, että asenteet on muuttunu, poliisien kohdalla. Ei ihan kaikkien, esim. Pirkanmaalla ne on helvetisti tarkempia noista jutuista. Mutta se, että me päästään toteuttamaan se tapahtuma eikä meidän tarvi pelätä sitä poliisia, vaan me pystytään toimimaan siitä huolimatta, ett ne poliisit tulee. Tottakai se vaatii sen, että se homma on oikeesti hoidettu ja se on suunniteltu tapahtuma, sulla on perusteluja heti vaikka ei oisi lupia. Yleensä nää keskeytetään sit jos on meluhaittaa. Ei me haluta häiritä ketään, koska se häiritsee sit meitä kun ei pystytä järjestämään sitä tapahtumaa. Mutta poliisia ei tarvi tällä hetkellä pelätä. Meillä on hyvät mahdollisuudet edelleen toteuttaa niitä tapahtumia ja se just, ett on perustelut ja järjestelyt: ollaan tehty tätä pitkään vaikka, näytät paikkoja ”jauhesammutin, järjestyksenvalvoja, ensiapuun kykeneviä ihmisiä”, pitää kummiski pitää undergroundissaki ne hommat hallussa, minkä tietenkä hyvän tapahtuman järjestäminen vaatii myös, vaikkei poliisia tuliskaa nii silti on nää elementit. Mut poliisia ei tarvi pelätä ja vähemmän vielä tarvii pelätä jos meillä on perustelut sille tapahtumalle ja sille, miten me ollaan suunniteltu se. Pelastustiet on mietitty, pelastussuunnitelma on mietitty jos jotain käy, sit siinä todetaan että ollaan tehty yhteistyötä tarvittaessa.

O.T.: Siinä on paljon laillisen tapahtuman elementtejä.

A.K.: Kyllä niitä pitää tehdä jos sä haluat..

O.T.: Pitää ihmiset turvassa ja..

A.K.: Nii ja tottakai se kuuluu muutenki siihen kulttuuriin, että toisista pidetään huoli. Se on kans yks iso piirre kand underground-kulttuurissa, tai ainaki näissä konemusatapahtumissa, ett kaikki pitää huolen toisistaan. Ja niin se homma yleensä toimiiki, ett ei meilläkää aina järjestyksenvalvoja ollu, ku on syvä luottamus ihmisiin kanssa. Ja yleensä ihmiset on ollu sen luottamuksen arvosia. Kaikki ollaan hoidettu, jos on ollu ongelmaa niin meille on tultu ilmottamaan. Ja tottakai sit me halutaan niinku ammattitaitosta järjestyksenvalvontaa, joilla on ensiapukortit ja elvytysmahdollisuudet, mut joskus sitten pienissä tapahtumissa, missä ei oo varaa, meillä ei oo järjestyksenvalvoja, mut sit me luotetaan siihen kävijäkuntaan. Jyväskylässä kaikki on toiminu virkavallan kanssa saumattomasti, meillä ei oo ollu mitään ongelmia. Yhden kerran on vaan keskeytetty bileet ja sitä ennenki ne pohti yli 40 minuuttia. Ne perusteli sen sitten sen paikan vaarallisuudella, missä me oltiin. Mut silti ett me saadaan varmemmin jatkaa, meillä pitää olla näyttää se suunnitelmallisuus siinä, ett me tiedetään mitä me tehdään eikä vaan hölmöillä tai sekoilla täällä. Meillä on tieto mitä me tehdään.

O.T.: Paljon tämmöstä sovitteluvoimaa ja kompromisseja.

Sederholm arvioikin rekuperaation loistavan menestyksen perustuvan siihen, että ”kukaan ei kysy mittapuuta tai moraalialla”. Zygmunt Baumanin mukaan ”täysin kehittyneessä modernissa valtiossa valtiiovallan tehokkuutta ja sen osuutta systeemin uusintamisessa on mahdollista ylläpitää riippumatta siitä laajuudesta ja intensiteetistä, jolla ollaan sitouduttu 'vallitseviin arvoihin' – tai ylipäätään mihinkään arvoihin.” (Mts. 78.)

Intuitiivisesti Baumanin toteamus näyttäisi 2010-luvulla realisoituvan esimerkiksi ilmastokysymyksissä¹¹⁴, joissa ympäristöön liittyvät huolet on niin pitkälle rekuperoituja (toisin sanoen viherpestyjä), ettei ongelmien taustalla olevaan juurisyyhyn eli ylikulutukseen kannustavalle kapitalismille mietitä niinkään vaihtoehtoja kuten mietitään, miten kapitalismi olisi sovitettavissa yhteen uusiutuvan arvomaailman ja palavan planeetan kanssa. Baumanin ajatuksen tähän päivään tuoden toteankin, että postmodernissa valtiossa markkinavallan tehokkuutta ja sen osuutta systeemin uusintamisessa on mahdollista ylläpitää riippumatta siitä laajudesta ja intensiteetistä, jolla arvoihin ollaan sitouduttu. Päätelyn nojalla voidaankin todeta, ettei esimerkiksi undergroundin kohdalla tiettyihin arvoihin sitoutuminen takaa vielä toiminnan itsenäisyyttä, saatika sen vallankumouksellisuutta, sillä myös undergroundin periaatteessa vastustama kapitalismi kykenee mukautumaan jossain määrin jopa itsensä vastustamiseen menettämättä valtaansa.

Jean Baudrillardin simulaatioteorialle paljon velkaa oleva speaktaakeliteoria lähti Sederholmin kertomana siitä samasta oletuksesta, että pääomalla on taipumus ”samanaikaisesti sekä vaalia todellisuuden periaatetta että luoda illusorista todellisuutta”. Baudrillard oli situationisteja edeltävässä päätelyssään todennut, ”että ensimmäisenä juuri pääoma käytti kautta koko historiansa ravinnokeeseen jokaisen vastaavuuden ja jokaisen inhimillisen päämäärän tuhoutumista, mikä murskasi jokaisen ideaalin eron oikean ja väärän sekä hyvän ja pahan väliltä, vakiinnuttaakseen vastaavuuden ja vaihdon lain, pääoman valan rautaisen lain.” Abstrahoimisella, asioiden irrottamisella toisistaan, aluiden hajottamisella ynnä muilla pirstaloivilla keinoilla [vrt. kvantifiointiin ja kategorisointiin] pääoma muokkasi ”kulutsideologian perusedellytykset mieleisikseen”. Situationistien mukaan ”[o]lemassaoleva talousjärjestelmä tuottaa käyttäytymistapoja ja manipuloi ihmisiä pakottamalla heidät tukahduttamaan halunsa. Speaktaakeli on aluetta, jolla pakollinen raataminen on muunnettu vapaaehtoiseksi uhrautumiseksi.” Sederholm kertoo Debordin¹¹⁵ nähneen sen päämääränä olevan ”vain se itse, olemassaolevan järjestyksen keskeytymätön diskurssi itsestään, sen ylistävä monologi”. Jatkuvaa tyytymättömyyden tilaa ylläpitämällä ihmiset saadaan Debordin mukaan kuvittelemaan, että onnellisuuden saavuttamiseksi on jatkuvasti kulutettava lisää. Vanenheim kuvaileekin talouden yllyttävän kuluttamiseen pakonomaisesti, vaikkei kuluttaminen tuo helpotusta. Vaihtamisen illuusio hajoutuu hiljalleen illusioiden vaihtamisen kiihtyvässä nopeudessa, jota voisi verrata PROLOGI-luvussakin mainitsemaani alati tihenevään elonkehään. (Sederholm 1994, 61–66.)

114 Sederholm (1994, 65) huomauttaa Debordin (1990) itse asiassa maininneen myös ”ekologisen kriisin olevan speaktaakeliyhteiskunnan syytä” vuoden 1988 teoksessaan *Commentaires sur la société du spectacle*.

115 Sederholm viittaa Debordin (1987) vuoden 1967 teokseen *La société du spectacle*.

Sederholmin (1994, 62) mukaan Lefebvre onkin ennakoanut jopa tuotteiden kautta saadun tyydytyksen suunnitteluun ulottuvan kuluttajien motivaatioilla pelaamisen johtavan lopulta kaikkien motivaatioiden kieltämiseen ja tuhoamiseen ”siinä laajuudessa kuin niistä on saatu ote”.

Manipuloinnista seuraa ”levottomuutta, joka johtaa yleiseen arvojen kriisiin, ajatusten, filosofian, taiteen ja kulttuurin romahdukseen, jossa merkitykset katoavat ja tilalle tulee vain retoriikka” – ajatus, joka on Sederholmin mukaan ollut sittemmin myös poststrukturalistien ja dekonstruktivistien pohdinnan kohteena. Ajatus, jota vertaan itse globaalin lännen populaarikuvaston kyllästäväseen monokulttuuriin, jossa nietscheläisittäin¹¹⁶ ilmaistuna eksistentiaalista ahdistusta helpottava *muoto*¹¹⁷ (*apollonisuus*) on lähes täysin korvannut maailman perinpohjaista tuntemattomuutta ekstaattisen kauhun vallassa ihastelevan *hengen* (*dionyysisuus*).

Pääoma eli kapitalistinen talousjärjestelmä tuottaa siis vieraantumista, eli speaktaakkelia, itsetarkoituksellisesti ylläpitääkseen valtaansa. Speaktaakkelin lopputuotteena sekä polttoaineena toimiva vieraantuminen tapahtuu pääoman todellisuutta pirstaloivan¹¹⁸ (fragmentoivan)¹¹⁹ luonteen seurauksena kuin itsestään, luoden näin ikään kuin kaiken sisäänsä ahmivan ja alati laajenevan elonkehän, josta vertauskuvallisesti ilmaistuna ”sielu” tai elämä itse tyhjentyy korreloivasti

116 Katso Friedrich Nietzschen (1993) teos *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* vuodelta 1871.

117 “Vanegeimin käsityksen mukaan inhimillinen olento ei tee itsestään ulkopuolista suoraan, luonteensa mukaan, vaan aina tietyn Muodon kautta, ja tämä Muoto, olemistapa, tapa puhua ja reagoida, ei ole lähtöisin hänestä itsestään, vaan on laitettu häneen ulkopuolelta. Alistuessaan poimimaan käyttäytymismalleja esimerkiksi televisiosta ja elokuvista [tai 2010-luvulla sosiaalisesta mediasta] ihminen uhraa todelliset halunsa. Uhrautumisen ideologia oli yksi Vanegeimin ajattelun polttopisteitä. Hänen mielestään tärkeintä on vastustaa speaktaakkelia, jossa jokainen kieltää itsensä, erillistymistä, jolle yksityiselämä perustuu, ja uhrautumista, sillä hyödykkeiden kärsimyksen ja vapaaehtoisen uhrautumisen periaate muodostaa aina kestävimmän perustan hierarkkiselle vallalle. Vanegeim toteaa, että sosiaalista adaptaatiota, roolimallien omaksumista, instituutioiden kuten avioliitto, perhe, jne. Hyväksyntää voi kutsua uhrautukseksi, sillä sosiaalisten mallien välittämä Muoto ja rituaalit erottavat ihmisen todellisista haluistaan. Ihmiset on asetettu renessanssirationalistien kehittälemään perspektiiviin: katseiden, ajatusten ja eleiden on tuskin mahdollista paeta niitä järjestävän ja muovaavan kaukaisen pakopisteen vetovoimaa, joka sijoittaa ne speaktaakkeliinsa. Vanegeimin mielestä perimmäinen syy siihen, että ihmiset arvostavat rooleja enemmän kuin omaa elämäänsä on se, että heidän elämänsä on arvotonta. Sillä kulutusyhteiskunnan silmissä köyhyys on kaikkea sitä, mitä ei voida ilmaista kuluttamisen termin. Spektakulaarisesta näkökulmasta katsoen ihmisen alentaminen kuluttajaksi on kuitenkin rikastuttavaa: mitä enemmän tavaroita hänellä on sitä useampia rooleja hän esittää, sitä enemmän hän on.” (Sederholm 1994, 72–73.)

118 “Erikoistuneiksi, (habermaslaisittain omalakisiksi), eriytyneet alueet ja näiden alueiden pirstoutuminen erikoistuneiksi tekniikoiksi, palvelevat speaktaakkelia, koska vallassa oleva porvaristo voi sietää muutosta vain, jos se on tyhjä, abstrakti ja kokonaisuudesta irrotettu: osittainen muutos, osinen muutokset, kuten Vanegeim huomautti. Näennäistä mielipiteiden vastakkaisuutta, antagonismin karikatyyriä, kuvaa Vanegeimin mielestä erittäin hyvin tapa, jolla valta houkuttelee jokaisen joko puolustamaan tai vastustamaan Brigitte Bardot'ta, uusromania, nelihevostoista Citroenia, spagettia, meskaliinia, minihameita, YK:ta, klassikkoja, nationalismia, ydinsotaa ja liftaamista. Kaikilta kysytään mielipide joka ikisestä yksityiskohdasta, jotta estettäisiin heitä muodostamasta mielipidettä kokonaisuudesta.” (Mts. 64.)

119 “Käytännön perspektiivistä katsoen jokainen fragmentti on kokonaisuus. Käytännön vieraannuttavan vallan perspektiivistä jokainen fragmentti on totalitaarinen” (ibid).

Sederholmin (1994, 74) mukaan “jotkut nykyteoreetikot” näkevät fragmentoitumisen johtuvan “postmodernin yhteiskunnan privatisoitumisesta ja saattaa lopulta johtaa ('rooliryhmien' perustalta) syntyneiden yhteisöjen keskinäiseen sotaan[n] – kaikkien sotaan kaikkia vastaan, eikä enää suinkaan proletariaatin sotaan oletettuja valtakeskuksia vastaan.”

kasvavan talouden kanssa. Speaktaakkeli ahmii myös historian, kieltäen sen merkityksen menneisyytenä: Kameroiden avulla kaikki on esitettävissä nykyhetkenä, ”ja käänteisesti: nykyhetki on kameran kautta elettyinä samanaikaisesti jo muisto.” (Mts. 66.)

Huomio kameroista on mielestäni erityisen osuva 2010-luvulle tuotuna, jolloin sosiaaliset mediat valtasi elämämme älypuhelinien avulla.¹²⁰ Murros näkyi myös suomalaisessa musiikkibisneksessä, kuten Veikkauksen 12.5.2021 julkaisemassa Jose Riikosen verkkoartikkelissa *Noita* selvitetään: “2010-luvun alkupuolella sosiaalinen media alkoi näkyä entistä vahvemmin ihmisten elämässä ja myös musiikkibisneksessä. Artisteja alettiin paketoita uudella tavalla. Tähdistä haluttiin tehdä faneille läheisempiä, ja he esittelivät someissaan aamiaisiaan ja vaatekaappejaan.” Artikkelissa käsitellään Anna Erikssonin haastavaa siirtymää viihdeteollisuudesta ”vakavan taiteen” pariin, hänen sanoissaan ollessa vahva situationistien sekä undergroundin¹²¹ katarttinen kaiku: ”Ei taiteen tarvitse aina vetää turpaan. Kunhan se on jonkin totuuden äärellä. Viihteen tarkoitus on unohtaa se totuus, taiteen tarkoitus on muistuttaa siitä totuudesta. Kuten Arto Melleri on sanonut, taiteen tehtävä on viedä perusjärkytysten äärelle. Sitten tulee halu muuttua ja mennä eteenpäin.” Erikssonin mielestä tämä mahdollisuus ollaan kuitenkin nyt viemässä ihmisiltä¹²² – ”taideinstituutiot ja taiteilijat virtsaavat muroihinsa. He ovat lähteneet Erikssonin mukaan tarjoamaan ihmisille helppoa ja mukavaa sisältöä sen sijaan, että haastaisivat ihmisiä, olisivat vastavoimana helpolle kulutusviihteelle. Taiteilijat auttavat ihmisiä unohtamaan, vaikka asian pitäisi olla päinvastoin. Kaiken keskellä on Erikssonin mukaan huomio ja myyminen, ei substanssi. 'Taidekouluissa ilmoitetaan nykyään avoimesti, kuinka tärkeää on rakentaa itsestään brändi. Siis tuote, jota voi myydä. Taiteella ei ole mitään merkitystä, vaan sillä, kuinka monta someseuraajaa on.' Erikssonin

120 The Guardian otsikoi 10.5.2021: “Smartphone is now ‘the place where we live’, anthropologists say – A UCL study has found people around the world feel the same about their devices as they do about their homes”

Kanadalainen kommunikaatiofilosofi Marshall McLuhan (1984, 313) ennusti teoksessaan *Ihmisen uudet ulottuvuudet* (*Understanding Media: The Extensions of Man*) internetin ihmiselämän jatkeena 30 vuotta ennen sen keksintöä, ja esitti yllä mainittua The Guardianin otsikkoakin ajatellen osuvan vision ihmisen tulevaisuudesta melkein 60 vuotta sitten: “Ravintoa keräilevä ihminen palaa jälleen yhteettömästi esiin informaation keräilijänä. Tässä roolissaan elektroniikan ajan ihminen on yhtä suuressa määrin nomadi kuin hänen paleoliittiset esi-isänsä.”

121 Kuitenkin undergroundin yhteisöllisyseetoksesta poiketen, Eriksson ei Riikosen mukaan “usko taiteessa minkäänlaiseen yhdessä tekemisen voimaan tai tarpeeseen, päinvastoin. Se tuottaa Erikssonin mukaan kompromisseja, mikä tarkoittaa keskinkertaisuutta. Se taas tarkoittaa, ettei taide täytä tehtäväänsä: se ei ole enää syvältä ihmisestä kumpuavien perusjärkytysten äärellä.” Siitä huolimatta Eriksson uskoo Riikosen kertomana myös taiteen yhdistävään voimaan: “Hän uskoo, että poteroihinsa kaivautuneessa yhteiskunnassa juuri se – syvän inhimillisen kokemuksen ja perusjärkytysten äärellä oleva taide – voisi yhdistää ihmisiä.” (Jose Riikonen 2021.)

122 Australialaistubettaja Luke Alexanderiin viitaten Riikonen (ibid) kirjoittaa: “Hänen mielestään sosiaalisen median todellisuutta pitää siis pystyä kontrolloimaan niin, että vastaan ei tule epämukavia tunteita. Erikssonin mielestä tällainen ajatusrakennelma on huolestuttava. Hän uskoo, että tällainen pahan olon sietämättömyys johtuu osin siitä, että ihmisiltä on riistetty mahdollisuus kokea puhdistautuminen taiteen kautta.” Ihmisiä ei Riikosen mukaan tarvitsi väen vängällä traumatisoida, “[m]utta esimerkiksi taiteen äärellä voisi olla terveellistä päästää itsensä käsittelemään negatiivisia, pelottavia asioita, jotta niiden kohtaaminen elämässä voisi olla vähemmän raskasta.”

mukaan taiteilijat ja taideinstituutiot ajattelevat nykyään, että taiteilijoiden pitää olla sovinnaisia, hyviä tyyppejä, joiden taide käsittelee asioita, joita kuuluu käsitellä.” (Jose Riikonen 2021.)

Riikosen mainitseman artistien paketoinnin vahvisti jo 2020 marraskuussa myös Sanna Klemetti pohtiessani hänen kanssaan undergroundin tuotteistamista:

S.K.: Nii, kyllähän sitä näkee paljon, että valtavasti isot artistit vaikka Instagramissa haluaa näyttää elämäänsä semmoisena tavallaan, itseään tosi arkisesti ja sillee ikään kun tuoda lähelle ihmistä. Ett semmosta on tosi paljon, että. Ja sit sellasta niinku tavallaan, että halua olla jotenki uskottava. Niinku että monet artistit mun mielestä on niinku, niillä on joku semmonen menestyskupla, että ne haluaa olla kaikkea. Että jotkut artistit haluaa olla sekä Suomen isoin tähti ja olla Hartwall-Areenalla ja sit julkasta kasettina musaa ja sitte olla pikkupaikoissa keikalla ja olla Flow'n jossain, siis sillee jossain, tai jossain UG-festareilla tai emmä tiä onko semmosta, mutta.. Mut vähä semmosta niinku että, ett se on niin niinku tavallaan siistiä se, se semmonen underground.

O.T.: Nii, nimenomaan!

S.K.: Katu-uskottavaa.

O.T.: Nii, kyllä. Noh, siinäki vois mennä varmaan just tähän Bourdieaun makuun ja (S.K.: Niih!) distinktion ja näihin juttuihin ja kuinka se on tavallaan semmosta niinku ehkä meidän ajan jonkunlaista status-symbolointia ja ett se on jotenki ehkä, mä en tiedä voisko se liittyä sit tämmöseen yleisempään niinko vaan tähän, miten maailma makaa? Ett vaikka kuinka me suhtaudutaan niinku materialismiin ja rahaan ja niinku tälläsiin asioihin, jotka me koetaan jotenki tällä hetkellä tosi voimakkaasti niinku tuhoavan meidän maailmaa tai tulevaisuutta. (S.K.: Mm'm) Niin ehkä siksi me sitte halutaan niinko arvostaa enemmän tai jotenki haetaan niinku kulttuuristakin sellasia niinkun kotikutusia, jotenki ihmisläheisiä ja semmosia ei-vahingoittavia niinku muotoja ja..

S.K.: Niin kyllä, että kaikessa on vähä se semmonen eettisyys-näkökulma nousu vahvemmin esille.

Alistettuaan ajan, ”kasvottomat hallitsijat”¹²³ ovat kadottaneet elämän itsensä, pakottamalla ihmiset kadottamaan historiantajun. Uutuuden ainoana mittapuuna se on ollu pakko hävittää, jottei paljastuisi, että ”yhteiskunnan kauppaamat uutuudet eivät ole todellisia uutuuksia”. Nykyisyys on samanaikaisesti muisto ja muistot nykyisyyttä. ”Debord on valmis toteamaan, että ero spekaakkelin ja todellisuuden välillä on miltei haihtunut: enää ei ole löydettävissä todellista objektia ja todellinen merkitys on erottamaton spektakulaarisesta representaatiosta. Se tarkoittaisi myös sitä, että todellista luovuutta ei voisi erottaa sen saamista erilaisista ilmenemismuodoista eikä autenttisia toiveita voida erottaa kuluttamistarpeita varten kehitetystä valinnan ehdollistamisesta.” Sederholmin mukaan Debord vierittää vastuun medioille ja teknologialle, jotka ”ylläpitävät illuusiota parhaasta mahdollisesta, täydellisestä yhteiskunnasta.” (Sederholm 1994, 66.)

123 Kasvottomuudella viitataan nähdäkseni tutkielmassani aiemmin sivutun Weberin ideaalityypin kaltaiseen abstraktiin ideamaailman voimaan – ”näkyttömään käteen” kuten sanotaan. Kyse ei siis ole mystisestä salaseurasta vaan jaetussa merkity maailmassamme muodostuvasta ajattelusta ja käyttäytymisestä, jonka vangiksi olemme itsemme asettaneet.

”Tosiasiassa kuluttamisen maailma on sovittua teeskentelyä, esittämistä, jokaisen erillistämisen, vieraannuttamisen ja osallistumattomuuden maailma, jota johtavat kapitalistisen systeemin organisaattorit.” Mitä sitten esimerkiksi undergroundin leikkimieliseen kokeiluun tulee, ovat situationistit todenneet, etteivät kokeellisen kulttuurin etsijät ”voi toivoa toteuttavansa ideoitaan ilman vallankumouksellisen liikkeen voittoa”, joskin myös kulttuurisen avantgarden mukana olo olisi välttämätöntä autenttisille vallankumouksellisille olosuhteille, joilla ei tarkoiteta kommunistista vallankumousta, ”vaan jotakin aivan muuta”, situationistien luodessa uudenlaisia utopioita. ”Niihin utopioihin ei mahtunut sen kummemmin länsimainen hyvinvointikapitalismi kuin Idän byrokraattinen valtiokapitalismikaan.” (Mts. 59.)

Undergroundin tapauksessa tutkimukseni on osoittanut, että nykyisen undergroundin vallankumoukselliset ajatukset liittyvät individualismin aikakaudellemme osuvasti *henkilökohtaiseen vallankumouksen* kautta tapahtuvaan vallankumouksellisuuteen, jota esittelen tarkemmin samannimisessä alaluvussa. Taustoittaakseni teoreettisesti Anton Kinnusen haastattelua tehdessä syntyneitä ja siten tutkielmassani esiteltyä *henkilökohtaisen vallankumouksen* käsitettä, on hedelmällistä sivuta ensin situationistien vallankumouksikäsitystä. Voidaan nimittäin ajatella, ettei ole sen henkilökohtaisempaa kuin *jokapäiväinen elämä*, joka niin situationisteille kuin Lefebvrellekin näyttäytyi niinä kulutustavaroihin, rooleihin ja diskursseihin perustuvina sosiaalisten kokemusten ja poliittisen alueen kiistoina, jotka modernissa yhteiskunnassa aiheutti vieraantumista. Vallankumous voisi toteutua vain saamalla otteen ihmisten kyvyttömyydestä hallita jokapäiväistä elämäänsä. Lefebvren utopiassa ”[v]allankumouksellinen yhteiskunta on sellainen, jossa yksilön ja institutionaalisen suhdetta kaikilla tasoilla luonnehtii jatkuva itsekriittisyyden prosessi – ajatus, jolle situationistit panivat erityistä painoa.” (Mts. 38–39.)

Tälle tutkimukselle ja sen pohjalta muodostuneelle teorialle kuitenkin ne kaikkein tähdellisimmät situationistien käsitteet ovat *spektaakkeli* (ja *spektaakkeliyhteiskunta*) sekä *rekuperaatio*, joita en tässä lähde sen enempää sanallistamaan, sillä niiden merkitys nähdäkseni aukeaa tutkielmasta asiayhteyksien välityksellä. Sen sijaan avaan tässä hieman spektaakkeliyhteiskunnan (ja siten myös spektaakkelin sekä rekuperaation) yhtäläisyyksiä postmodernismin piirteisiin, joiden Fredric Jameson (1991) on Sederholmin (1994, 201) mukaan ajatellut olevan mukana ”täysin kehittyneinä yhdessä jos toisessakin edeltäneessä modernistisessä liikkeessä.”

”Jamesonin [1991] mukaan modernismin hiipuminen ja sammuminen, tai ainakin sen ideologinen ja

esteettinen hylkääminen, liittyy kahteen modernismin dynamiikkaa syövyttäneeseen tendenssiin. Ensimmäinen tendenssi on suurien modernististen teosten kanonisointi, vastakulttuurisen kultturoituminen ja kumouksellisuuden institutionalisoiminen - asioita, joiden ympärillä situationistienkin ajatukset askartelivat. Toinen tendenssi on Jamesonin mukaan esteettisen populismin nousu, minkä ansiona on korkeakulttuurin ja ns. kaupallisen massakulttuurin välisen rajan hävittäminen. Situationistien strategia oli ollut sekä korkeakulttuurin että kaupallisen massakulttuurin vastustaminen. Postmoderni esteettinen populismi ei kuitenkaan ole SI:n toiveiden täyttymys, sillä rajojen hävittäminen on tapahtunut kapitalismin tarpeisiin - Jameson käsittää postmodernin kapitalismin uutena modifikaationa, vaikka hän ei kielläkään sen omalaatuisuutta. SI:n voi väittää yhtenä muiden radikaalien avantgarde-liikkeiden joukossa kuitenkin edistäneen kehitystä, joka lopulta on johtanut esteettiseen populismiin, tai kuten Jameson luonnehtii: menneisyyden tyylien sattumanvaraiseen kannibalisointiin ja tietynlaiseen camp-asenteeseen. Situationistien detournement-menetelmä ei toki ole teorialtaan samaa kuin postmodernin esteettisen populismin menneisyyden kannibalisointi, mutta käytännössä SI:n voi väittää toteuttaneen lähes samankaltaista tekstuaalista peliä, jonka Jameson kuvaa postmodernille tyypilliseksi.”

Spektaakkelia voi olla kahden-kolmenlaista, *keskittynyttä* ja *diffuusua* eli *hajautettua*, joiden yhdistelmän eli *täydellistyneen*¹²⁴ spektaakkelin viisi pääpiirrettä oli tunnetuimman situationistin

124 Sederholmin (1994, 66) mukaan täydellistyneessä spektaakkelissa on kyse Debordin tekemästä Baudrillardin simulaatioteorian kömpelöstä mukaelmasta.

Myöhemmin Jamesonia (1991) ja situationisteja (Vanegeim 1983) vertaillen Sederholm (1994, 207–208) kirjoittaa: “Debordin 1980-luvun lopussa esittämä kuvaus täydellistyneestä spektaakkelista on samankaltainen Jamesonin esittämien formulointien kanssa: jos hallitsevan luokan aatteet muodostivat kerran porvarillisen yhteiskunnan vallitsevan (tai hegemonisen) ideologian, niin nykyiset pitkälle kehittyneet kapitalistiset maat muodostavat normittoman tyylillisen ja diskursiivisen sekalaisuuden kentän. Kasvottomat valtiat sorvailevat edelleenkin olemassaoloamme kahlitsevia taloudellisia strategioita, mutta heidän ei enää tarvitse lyödä läpi puhettaan, heillä ei ole tarvetta vakuuttaa kaikkia. Debordin spektaakkeli ajatus sisälsi ajatuksen vallan fragmentoituneisuudesta. Fragmentaarisen vallan viekkauksia on siinä, että se aiheuttaa osittaisia vallankumouksia, vallankumouksia, joilla ei ole mitään tekemistä perspektiivin muuttamisen kanssa, kokonaisuudesta irrallisia, paradoksaalisesti täysin erillisiä niitä aikaansaavista työläisistä. Kun tämä fragmentoituminen on täydellistynyt, niin modernistinen ahdistuneen ja vieraantuneen yksilön käsite katoaa. Jameson toteaaakin, että kulttuurin patologian dynamiikassa on tapahtunut muutos, jonka myötä subjektin vieraantumisen on korvannut subjektin pirstoutuminen. Tässä on yksi painava syy siihen, että SI suhtautui nurjamielisesti taiteeseen: taide on liian eriytynyt elämänalue, jotta vallankumoukset taiteen sisällä vaikuttaisivat mihinkään muuhun; ne jäävät **osittaisiksi vallankumouksiksi** [korostus kirjoittajan] siitä huolimatta, että ideat kantaisivat pitemmällekin. Taide symbolisoi spektaakkeliyhteiskunnan fragmentoituneisuutta.”

Myöhemmin Sederholm (1994, 209–210) jatkaa vertailua: “Debord näki spektaakkelin kapitalistisena kulttuurisena dominanttina. Jameson [1991] näkee postmodernin myös kulttuurisena dominanttina, mutta vailla yhtä selkeää ideologiaa kuin Debord. Spektaakkeliteoria perustuu kuitenkin valtamalliin, jossa ideologiakeskus ei enää ole paikannettavissa, ja siinä mielessä sen voi sanoa ennakoivan postmoderneja käsityksiä. Jameson on käyttänyt käsitteensä 'late capitalism' (myöhäiskapitalismi) synonyyminä käsitettä 'spectacle society'(spektaakkeliyhteiskunta). Hän toteaa kulttuurin autonomisen alueen kadonneen postmodernissa ja laajenneen kauttaaltaan sosiaaliseen, hän saattoi myös jo itsestäänselvytenä todeta, että esteettinen tuotanto on yhdentynyt tavaratuotantoon yleensä.” Modernismi sentään jonkin verran kritisoi tavaroitumista ja yritti muuntaa tätä tendenssiä, mutta Jamesonin mukaan postmoderni on jo silkkä tavaroitumisen kuluttamisprosessi. Radikaalin avantgarden tavoite taiteen ja elämän

Guy Debordin (1990) mukaan hänen vuoden 1988 spekaakkeliyhteiskuntaa kommentoivassa teoksessa *Commentaires sur la société du spectacle* (Mts. 66):

1. lakkaamaton teknologinen uudistuminen
2. valtion ja talouden integraatio
3. yleinen salaperäisyys
4. valheet, joihin ei vastata
5. ikuinen nykyhetki

Perttu Häkkisen Ylelle tuottamassa omaa nimeään kantaneessa radio-ohjelmassa vieraili 3.12.2013 julkaistussa jaksossa *Spekaakkeli, situationismi ja psykomaantiede* situationisteihin perehtynyt Tampereen psykomaantieteellisen seuran puheenjohtaja ja spekaakkelianalyysiä sekä psykomaantiedettä harrastanut tutkija Antti Virnes¹²⁵, jonka mukaan elämme nyt keskittyneen ja hajautetun spekaakkelin täydellistyneessä yhdistelmässä eli Virneksen sanoin *integroituneessa* spekaakkeliassa. Sederholmin (1994, 65) sanoin ”...yhdistyneen spekaakkelin lopullinen mielekkyys on, että se on integroinut itsensä todellisuuteen samassa mitassa kuin se kuvailee todellisuutta, ja että se rekonstruoi todellisuutta niin kuin kuvailee.” Häkkisen mukaan Debord katsoi jo omana aikanaan integroituneen spekaakkelin kasvattaneen kokonaisen sukupolven. Virnes tarkentaakin nykyisen integroituneen spekaakkelin olevan ”sosiaalidemokraattinen versio”: Fokus ei enää niinkään ole kulutushyödykkeissä ja tavaroiden fetisismissä, vaan ennen kaikkea ihmisten identiteettien ja ”ihmisten tavarafetisoinnin” luonteessa. (Perttu Häkkinen 2013.)

Juuri tästä on kyse aiemmin nimeämässäni identiteettimarkkinoissa, jollaisen osaksi underground-kulttuurikin on nähdäkseni, ainakin osittain, rekuperoitu. Eksplisiittisemmin se näkyy underground-kulttuurissa esimerkiksi siten, että sosiaalista pääomaa kartutetaan kulttuurikokemuksilla, jotka symboloivat makua, jolla pyritään erottautumaan eduksi sosiaalisessa hierarkiassa. Käytännössä se voi tarkoittaa esimerkiksi tietynlaisen imagon (henkilöbrändi) ylläpitämistä sosiaalisessa mediassa, saadakseen arvostusta yhteisössä tai kilpaillakseen huomiosta, ja sitä kautta edetäkseen ”hyvien tyyppien hierarkiassa”, mikä jälleen tarjoaa uusia mahdollisuuksia sosiaalisen pääoman kartuttamiseen. Sosiaalinen pääoma ei underground-piireissä vaikuta kuitenkaan korreloivan

alueiden yhdistymisestä on siis toteutunut varsin ironisella tavalla. Poliittinen toimintakaan ei enää kykene pysyttelemään systeemistä erillisenä, sillä mitään etäisyyttä ei enää kyetä muodostamaan, ja sen myötä myös kritiikin mahdollisuus katoaa, kuten Jameson väittää.

125 Katso myös Virneksen (2016) artikkeli *Kohti arjen vallankumousta* filosofisessa kulttuurilehti Paatoksessa (10/05).

taloudellisen pääoman kanssa ja siinä kontekstissa ne usein mielletäänkin jopa toisensa poissulkeviksi ominaisuuksiksi. Jotenkin on kuitenkin selviydyttävä, eikä ”aitous” tuo leipää pöytään. ”Kapitalismi on luonu ehkä semmoset puitteet, että me ei päästä karkuun sitä”, kuten Anton Kinnunen haastattelussa totesi.

Sederholm näkeekin speaktaakeliteorian taustalla häilyvän ajatuksen siitä, ”että legiislatiivinen moderni/kapitalistinen malli on toteutettu yhteiskunnassa äärimmäiseen hegemoniaan asti vietyinä. Sitä pohdittiin paljon 60-luvulla. Esimerkiksi Althusser pyrki osoittamaan, että hallitseva ideologia muuttuu niin itsestäänselväksi normiksi, että yksilöt alistuvat sen alaisuuteen näennäisen vapaaehtoisesti; sitä ei edes havaita ideologiaksi.” Strasbourgin opiskelijakapinalliset kirjoittivat vuoden 1966 syksyllä, että speaktaakeli on totaalisen hallinnan aikakaudella kapitalismin tuottama uskonto, jonka liturgian horjumisessa situationistit näkivät vallankumouksen siemenen. (Sederholm 1994, 60, 69.)

Sosiaalinen pääoma on siis tullut yhä lähemmäs taloudellista pääomaa eli Lefebvren termein kulttuuri on vajoamassa ekonomismiksi, eikä undergroundikaan kykene sitä vastustamaan, kuten haastatteluissa kävi ilmi, sillä undergroundin elinehtona on yleisöt, joiden saamiseksi tapahtumiin on toimijoiden 2010-luvulla turvauduttava megalomaanisen pörssiyhtiön omistamiin sosiaalisiin medioihin, perinteisen puskaradion ja flyerit korvanneena kansanfoorumina. Vieläpä samalla on luovuttava omistusoikeudesta itse tuotettuun mediasisältöön, jota yhtiö hyödyntää oman liiketoimintansa edistämiseksi, maksamalla tekijälle ”näkyvyydellä”. Se on itseään ruokkiva kehä.

Toisin sanoen kun kulttuurisesti yhdenmukaistavan tavarafetisismien aikakausi näyttää muuttuneen individualismia korostavan kokemusfetisismien ja vähintään näennäisen¹²⁶ diversiteetin aikakaudeksi, ovat tässä yksilöyttäen korostavien yhteisössä elävät ihmiset siis tulleet kenties tahtomattaankin mahdollistaneeksi sen, että markkinataloudessa eläessämme fetisisoimme nyt ideamaailman symboleita kulutettavaan muotoon, kuten kokemukset ja tapahtumat, joilla representoimme ja refleктоimme identiteettiämme sekä positioimme itseämme länsimaisen kuvaston kyllästävässä todellisuudessa ja kulttuurikapitalismin sanelemassa hierarkiassa. Kilpailuun perustuvan maailmankuvan maailmanjärjestyksessä käymme nyt kauppaa

126 Näennäisellä monimuotoisuudella viittaa ranskalais sosiologi Pierre Bourdieun teoksessaan *La Distinction: Critique sociale du jugement* (1979) määrittelemään *distinktion* käsitteeseen eli *erottautumiseen* puhtaan erilaisuuden sijaan. Bourdieun mukaan kulttuuriset käytännöt ja kulutustottumukset vaihtelevat *sosiaalisen pääoman* mukaan, jota pyrimme hyödyntämään parhaalla mahdollisella tavalla erottautuaksemme omalla tyylillä ja *maulla*. Maun avulla käytännöt ja esineet kyetään erottelemaan siten, että valinnat kyetään sovittamaan elämäntyyliin.

identiteetillämme kun puhumme esimerkiksi henkilöbrändäyksestä, joten meidän on kulutettava speaktaakkeli-identiteettiämme representoivia kokemuksia oman arvomme nostamiseksi identiteettimarkkinoilla.

Virnes kuitenkin tähdentää Häkkisen haastattelussa, ettei sosiaalista mediaa voi sen useiden käyttötapojen vuoksi yksinomaan syyllistää, mutta onhan se niin, että ”oma kuva ei esitä itseä jos se ei näytä hyvältä ja ole jaettu Facebookissa”. Virnes rohkeneekin väittää, ettei 1994 kuollut Debord olisi nähnyt sosiaalisen median nousua ja median siirtymistä massojen käsiin täysin huonona asiana, joskin se on hyvin vahva ”speaktaakkelin ase”, jossa ihmisten identiteetit perustuu pelkkään ilmenevyyteen tai näkymiseen. Virneksen mukaan loppuviimein vastuu on ihmisellä itsellään, joten myös ”melkoista detournementtia löytyy”. (Perttu Häkkinen 2013.)

Sederholm (1994, 65) vaikuttaisi vahvistan Virneksen huomion yksilön vastuusta: ”Situationistit yrittivät opastaa ihmisiä käyttämään – tai pikemminkin olemaan käyttämättä – kulutustavaroita, myös esineellistynyttä kulttuuria ja vapaa-aikaa. Vasta myöhemmin on esimerkiksi sosiologiassa todettu,¹²⁷ ettei kuluttajaa voi identifioida tai arvottaa hänen käyttämiensä kaupallisten tuotteiden mukaan, vaan tuotteiden ja niitä käyttävän yleisön välillä on kuilu, jonka ulottuvuus riippuu siitä miten tuotteita käytetään.”

Detournement voidaankin mieltää vahvasti käänteisenä rekuperaationa, jolloin speaktaakkelin käyttämät kulttuurisen omimisen (appropriatio) keinot valjastetaankin speaktaakkelin kritiikiksi.¹²⁸ Esimerkiksi undergroundia ajatellen voidaan tutkielmani pohjalta todeta, että käsitteen laveus sallii speaktaakkelin harjoittaman rekuperaation, eli kulttuurikapitalismin harjoittaman appropriatian, mutta toisaalta samanaikaisesti käsitteen laveudesta johtuva epämääräisyys auttaa undergroundia säilyttämään periaatteellisen itsenäisyytensä, ikään kuin muodottomana vellovan ja alati muutoksessa olevan sulan ytimensä, jota markkinavoimat eivät kykene tuotteistamaan. Toisaalta undergroundissa esiintyvän negatiivista konnotaatiota kantavan ”skenepolisoinnin”¹²⁹, kuten ”sell-

127 Sederholm (1994) viittaa tällä muun muassa Michel de Certeau (1984) teokseen *The Practice of Everyday Life*.

128 Vertaa ”Systeemin” vastustamiseen sen omien aseiden undergroundissa.

Tähän liittyen suosittelen Anna Hildurin ohjaamaa dokumenttielokuvaa *A Song Called Hate* (2020), jossa seurataan islantilaisen antikapitalistisen underground-performanssiryhmä Hatarin artistista matkaa Israelin Tel Avivin edustamaan Islantia Euroviisuissa 2019. Pro-Palestiina -agendalla olevan taiteilijaryhmän dystooppisessa sadomaso-estetiikassa ja harkitun suorissa kannanotoissa pureudutaan valtaan, dokumenttielokuvan kysyessä voiko vallankumouksen tehdä sisältäpäin?

129 Ilmiötä voidaan ristiriitaisuudessaan verrata situationisteihin, jotka uskoivat kuluttajan olevan passiivinen ja siten kulutettavan tuotteen muokattavissa, mutta jota situationistit silti yrittivät saada käyttäytymään heidän sanelemin tavoin speaktaakkeliyhteiskunnassa. (Sederholm 1994, 65.)

outtien call-outtaamisen”, voidaan ajatella olevan osa kenties elitistiseksikin kuvailtavaa prosessia, jossa tuotteistamaan kyetyt underground-ilmiot ovat detournementoitavissa eli vastarekuperoitavissa parodisoimalla tai taiteellisesti kritisoimalla niitä, tekemällä siten jatkuvaa subjektiivista ja ehkä tiedotamatontakin rajanvetoa undergroundin ja ei-undergroundin välillä. Paula Korten (2018, 62) pro gradu -tutkielmasta *Appropriation in the Visual Arts – Concepts and History with Examples from Finnish Contemporary Art* bongasin Dora Bowenin¹³⁰ kommentin, jonka mukaan Debord korosti appropriaaation emansipatorista potentiaalia detournementtina, joka tarjoaa keinon uudelleenlöytää ”yhteisen kielen”: Tällöin kyetään paljastamaan dialogin yhteisö (the community of dialogue) ja ajan peli (the game with time), joita runollis-artistiset (poetico-artistic) työt representoi speaktaakkelissa. Speaktaakkelin funktio on tehdä ”kulttuurista historiatonta” ja ”jähmettää aika” yhdeksi jatkuvaksi hetkeksi.

Kuvaillakseen uudenlaista integroituneen tai täydellistyneen speaktaakkelin tuottamaa yksilöä, Häkkinen lainaa vuonna 2005 situationisteista väitellyttä Marko Pyhtilää¹³¹, jonka mukaan ”[n]ykyajan menestyjä brändää itsensä. Hän kilpailee näkymisestä speaktaakkelissa ja on itsetietoinen kuluttaja, joka surffailee itsevarmasti speaktaakkelin maailmassa. Hän osaa koota roolihahmonsa speaktaakkelin tarjonnasta, ja tekee sen yksilöllisesti ja ironisesti, koska tietää elävänsä speaktaakkelin yhteiskunnassa.” Virnes lisää tähän näkemyksensä alkuperäisen speaktaakkelin kritiikin ongelmallisuudesta siinä, että se näkee ihmiset todellista passiivisempina ja speaktaakkelin kontrollin todellista tiukempina, etteikö sitä voisi käyttää hyödyksi. Olen itse samaa mieltä, sillä asiaan perehdyttyäni koen käyttäväni tietoisuuttani ”tilanteesta” hyväkseni, esimerkiksi tekemällä tätä tutkimusta, jonka menetelmällisestä etenemisestä jatkan seuraavaksi. (Perttu Häkkinen 2013.)

Kaikki kappaleessa edellä mainittu vaikutti siis osaltaan haastattelurunkoon sekä haastateltavien valintaan teoreettisen herkkyyden mukaisesti. Yhdessä haastateltavien kanssa pyrimme testaamaan käsitekartan kuvaamaa prosessia, eli tarkastelemaan haastateltavien käsitystä nykyisestä undergroundista historiankirjoituksen antamaa alkuperäistä ”nauruaktivistista” underground-käsitystä, sekä teoreettisen kirjallisuuden ohjaamaa ”situationistista” tulkintaa vasten, jotka olen viime kädessä pyrkinyt saattamaan keskusteluun triangulaatiomaisesti muodostaakseni uudenlaisen teorian.

130 Korte viittaa Bowenin (2006, 537) kirja-artikkeliin ”Imagine There's No Image (It's Easy If You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction”, Amelia Jonesin toimittamassa teoksessa *A Companion to Contemporary Art since 1945*.

131 Katso *Kansainväliset situationistit – speaktaakkelin kritiikki* (2005).

Seuraavilla sivuilla esittelen käsitehistoriallisen analyysin tuloksena syntyneen käsitekartan vuodelta 2018 sekä vuonna 2016 alunperin tekemäni, mutta vuonna 2018 suurimmalti osin vakiintuneen muotonsa saaneen haastattelurungon, jota hioin vielä hieman vuoden 2020 aikana ennen varsinaisten haastattelujen toteuttamista.

1. Lyhyt **kuvaus** itsestä: Nimi (tai pseudonimi), ikä, sukupuoli, ammatti/koulutus, asuinpaikka?
 - Millainen olet ja millainen elämäntyyli on?
2. Miten kuvailisit itseäsi (vaikka vain yhdellä sanalla) **suhteessa kulttuuriin** (= kapeassa merkityksessä taiteisiin)?
 - Millainen on kokemuksesi suomalaisista **musiikkifestivaaleista**?
 - Koetko suomalaisen **festivaalikulttuurin** muuttuneen?
3. Mikä tai mitä **underground** mielestäsi on tai edustaa yleisesti?
 - Kolme sanaa jotka tulee mieleen undergroundista?
 - Suhteessa suomalaisiin festivaaleihin? Jos kokemuksia ulkomaiden UG:sta, mitä eroa suomalaisen? Onko suomalaisessa undergroundissa jotain sille ominaista/erikoisluontoista?
 - Onko underground mielestäsi enemmän provokatiivista vai organisatorista (johtavaa) tänä päivänä?
 - Mitä se on juuri sinulle? Mikä on henkilökohtainen suhteesi siihen?
 - Koetko undergroundin aseman muuttuneen Suomessa 2000- tai 2010-luvulla?
 - Miksi? / Miksi et?
4. *Miksi* järjestät/esiinnyt/osallistut underground-tapahtumia/-tapahtumiin?
 - Miksi niitä mielestäsi ylipäätään järjestetään / niissä esiinnyttäen/käydään?
 - Mitä ajattelet "hauskanpidon" olevan ja pitävän sisällään?
 - Millaisia *vaikutuksia* koet omalla työlläsi/osallistumisellasi olevan:
 - Omaan elämään?
 - Yleisellä yhteisön tai yhteiskunnan tasolla?
 - Millaisia vaikutuksia *toivoisit/haluaisit* näillä tapahtumilla olevan?
 - Millaisia *riskejä* tällaisten tapahtumien järjestämiseen liittyy?
 - Teettekö kirjallisia sopimuksia? Miksi/miksi ei?
5. Onko underground mielestäsi jotain mikä *ohjaa toimintaa* vai onko kyseessä vain *kategoria* mihin tietynlainen toiminta sattuu istumaan? Eli onko kyse *periaatteista*? Jos on, niin millaisista? Sisältyykö undergroundiin *politiikkaa*?
 - Miten koet **DIY**:n suhteessa undergroundiin? Entä vapaaehtoisuuden?
 - Onko undergroundissa mielestäsi kyse **ideologiasta**? Perustelee.
 - Entä **vastakulttuurista** tai jopa vallankumouksellisuudesta?
 - Entä **elitismistä**?
 - Onko undergroundissa mielestäsi taide- tai genrekohtaisia rajoituksia?
 - Koetko jonkin tietyn tai tiettyjen taiteen alojen tai genreen olevan erityisiä undergroundille? Entä tiettyjen ala-/genrekohtaisten käytäntöjen, ilmiöiden medioiden (kuten zinet) tmv.?
 - Onko underground mielestäsi avointa kaikille (**inklusiivista**) vai sulkeeko se joitain ihmisiä ulos (**eksklusiivista**)?
 - Jos *inklusiivista*: Miten tämä toteutuu? Miksi underground sitten mielletään niin marginaaliseksi?
 - Jos *eksklusiivista*: Miten tämä toteutuu? Miksi kaikilla ei ole pääsyä undergroundiin? "Piiloutuuko" underground mielestäsi tarkoituksellisesti, miksi?
6. Mitä **yhteisöllisyys** tarkoittaa sinulle? Koetko sillä olevan jotain tekemistä undergroundin kanssa?
 - Ovatko "UG-ihmiset" (esim. oma yleisönne) mielestäsi *passiivisia* kuluttajia, *aktiivisia* kollaboraattoreita vai jotain siltä väliltä tai ihan muuta?
 - Mitä **itsenäisyys** (*independency*) ja **itsemääräämisoikeus** (*autonomy*) tarkoittavat sinulle? Koetko niillä olevan jotain tekemistä undergroundin kanssa?
7. Miten määrittelisit **kaupallisuuden**?
 - Millainen on oma suhteesi kaupallisuuteen kulttuurissa?
 - Millainen on mielestäsi undergroundin suhde kaupallisuuteen?
 - Voidaanko undergroundista puhua **vaihtoehtoisena** kulttuurina? Mitä se mielestäsi tarkoittaa?
 - Missä mielestäsi kulkee näiden välinen raja? Miten vertailisit undergroundia ja kaupallisuutta? Sulkevatko ne toisensa ulos?
 - Miten kuvailisit kaupallisten festivaalien eroa underground-festivaaleihin?
8. Tulisiko suomalaisten kulttuuri- ja taidealan avustus- ja tukijärjestöjen tai esimerkiksi valtion ottaa avustuksissaan paremmin huomioon underground-tapahtumat ja/tai -taiteilijat/esiintyjät?
 - Entä yksityisten yritysten esimerkiksi sponsoroimisissaan?
 - Koetko avustusten hakemisen tai vastaanottamisen olevan ristiriidassa undergroundin periaatteiden kanssa? Miksi/Miksi et?
9. Koetko nykyisten lakiteknistien tai byrokraattisten seikkojen hankaloittavan (vaihtoehtoisten) kulttuuritapahtumien järjestämistä tai onnistumista? Miten? Miten tulisi muuttaa?
 - Onko tapahtuman miljööllä merkitystä? Kuvaille vapaasti miten.
 - Koetko kaupunkien välillä olevan eroja, jos ajatellaan esimerkiksi Oulua tai Helsinkiä?
 - Onko asuinalueilla merkitystä toiminnalle?
10. Millaisena koet suomalaisen median suhtautumisen undergroundiin?
 - Entä ulkomaisen median suhtautumisen suomalaisen undergroundiin?
 - Entä miten koet undergroundin näkymisen sosiaalisessa mediassa?
11. Millaisena koet **globalisaation** merkityksen suhteessa undergroundiin?
 - Entä suomalaisen festivaalikulttuuriin ja -tarjontaan yleensä?
 - Tulisiko suomalaista undergroundia hyödyntää tämän ilmiöiden yhteydessä? Miksi ja miten?
12. Miltä kysymykset ja keskustelumme sinusta tuntuivat?
 - Selkeyttikö keskustelumme omaa näkemystäsi? Miten?
 - Koetko tietoisuuden lisäämisen vaihtoehtoisesta kulttuurista (esimerkiksi tällaisten tutkimusten avulla) tarpeelliseksi tai hyödylliseksi? Miksi ja kenelle?
 - Miten undergroundin asemaa voisi mielestäsi Suomessa kehittää?
 - Millaisena näet Suomen undergroundin ja festivaalikulttuurin tulevaisuuden?

Haastattelurungon käsitteellisistä kysymyksistä huolimatta huomionarvoista on, etten lähestynyt haastateltavia niin sanotusti käsitteet edellä tai niitä tarjoten, vaan annoin vastausten tulla kysymyksiin luonnollisesti, kuin itsestään rönsyilevän keskustelun merkeissä. Saturaaion varmistamiseksi kävin haastattelujen loppuvaiheilla kuitenkin haastattelurungon läpi systemaattisesti yhdessä haastateltavan kanssa, tarkistaaksemme, että jokainen aihe on tullut varmasti käsiteltyä. Haastattelurungon toimivuutta ja sen sisällön osuvuutta mielestäni kuvastaa se, miten kysymykset tuli lähes poikkeuksetta vastatuksi ilman, että minun täytyi varsinaisesti esittää kysymyksiä suoraan haastattelurungosta.

Osittain aksiaalisen koodauksen eli teorianmuodostuksen vaiheeseen siirryin vasta syksyllä 2020 aloittaessani varsinaiset litteroitavat teemahaastattelut, joita ohjasi esihaastatteluiden pohjalta vakiintuneen muotonsa saanut haastattelurunko. Jo esihaastatteluista saamieni teoreettisten osviittojen, esiin nousseiden kategorioiden ja vuorovaikutuksesta syntyneen reflektion myötä hypoteesi alkoi siis muodostumaan kuin itsestään grounded theorylle sopivalla tavalla, mistä johtuen grounded theoryn voi sanoa valikoituneen luonnollisesti tutkimukseni analyysimenetelmäksi. Varsinaisia haastatteluja tehdessäni hain vahvistusta haastattelukysymyksiin valikoituneiden käsitteiden relevanttiudelle ja kategorioiden yhteyksille, pyrkiessäni edelleen siihen, että haastateltavat puhuisivat tutkimuskohteesta omin sanoin. Ennakolta esiin noussutta käsitteistöä ja kategorioita nimesin haastattelutilanteissa silloin, kun haasteltava käytti synonyymejä tai verrattavissa olevia käsitteitä, tai kun keskustelu salli erottelevan koodauksen vaiheelle ominaisen teorian paikkansapitävyyden testaamisen.

Toisin sanoen jo ennen, mutta myös haastattelutilanteissa aineiston ja reflektion vuorovaikutuksesta hermeneuttisesti tarkentuneen hypoteesini toin haastatteluissa esiin vasta siinä kohtaa, kun hypoteesin muodostava viitekehys ja käsitteistö oli nähdäkseni noussut esiin tarpeeksi sen asianmukaiselle käsittelylle siinä merkityksessä, että koin haastateltavan olevan kanssani yhteisymmärryksessä hypoteesistä käytetyn kielen ja konstruktioiden kanssa. Pyrkimyksenäni oli siten teoreettista herkkyyttä mukaillen välttää teorian ”pakottamista” haastateltavalle ja sen sijaan luoda haastateltavan kanssa ensin selkeä viitekehys keskustelulle, joka sallisi hypoteesini reilun ja kriittisen tarkastelun sekä tarkentamisen haasteltavan kanssa tehtynä yhteistyönä, kuten konstruktivistiseen grounded theoryyn kuuluu.

Tutkimuksen hermeneuttisuutta kuvastaa se, miten sen loppuvaiheilla toteutin kolmen eri haastattelun eri vaiheita samanaikaisesti, perehtyessäni samalla myös situationisteja koskevaan

kirjallisuuteen. Kyseinen menettely asettui paitsi intuitiivisesti prosessin luonteeseen sopivaksi, myös perustellen tutkimukseen rajallisesti käytettävissä olevalla ajalla sekä konstruktivistiselle grounded theorylle ominaisella tutkijan ja tutkittavan jatkuvalla vuorovaikutuksella, kuten myös herkkyydellä uudelleentulkinnalle. Yhtä aikaisesti laajentuva, uusiutuva ja prosessin edetessä tarkentuva merkityssuhdeverkosto ja sen viittaama teoria kehittyi sekä nousi esiin aineistosta siis nimenomaisesti prosessin dynaamisuuden ja sen vaatiman avoimuuden tuloksena.

Käytännössä grounded theory toteutui tutkimuksessani seuraavasti: Suoritin erottelevaa koodausta kirjalliselle ja empiiriselle aineistolle suorittaessani avointa koodausta Anton Kinnusen haastattelua toteuttaessa ja litteroidessa. Litteroidessani Anton Kinnusen haastattelua, toteutin Juho Vanhasen haastattelun ja sovin Sanna Klemetin haastattelua. Siirryttyäni analysoimaan aksiaalisen koodauksen vaiheen mukaisesti Anton Kinnusen haastattelusta tehtyä litteraatiota, suoritin samanaikaisesti avoimen koodauksen vaihetta litteroimalla Juho Vanhasen haastattelua. Juhon Vanhasen haastattelun litteraatio taas oli samanaikaisesti Anton Kinnusen haastattelun erottelevaa koodausta. Analysoituani Anton Kinnusen haastattelun, toteutin aksiaalisen koodauksen Juho Vanhasen haastattelusta tehdylle litteraatiolle ja aloitin avoimen koodauksen vaiheen Sanna Klemetin haastattelua litteroimalla. Toisaalta suorittaessa avointa ja aksiaalista koodausta Sanna Klemetin haastattelua litteroidessa ja analysoidessa, suoritin samanaikaisesti niiden avulla myös erottelevaa koodausta aiemmille haastatteluille. Straussilaisessa grounded theoryssa normaalisti kolmantena suoritettavan valikoivan koodauksen eli hypoteesin muodostamisen vaiheen voi sanoa olleen aktiivisena läpi tutkimuksen, alkaen jo suorittaessani avointa koodausta kirjallisen ja empiirisen aineiston pohjalta.

Kaikki aineistot kävivät siis kaikki analysointivaiheet läpi paitsi itsenäisinä prosesseina, ikään kuin mikrotasolla, myös yhtenäisenä prosessina makrotasolla. Eri analysointivaiheissa olevat aineistot olivat samanaikaisesti aktiivisesti yhteydessä toisiinsa, mahdollistaessaan toistensa analysoinnin aineistojen eri analysointivaiheista käsin.

Soveltamastani konstruktivistisesta grounded theorysta voitaisiin tässä kevyemmässä ja joustavammassa merkityksessä käyttää nimitystä ”teemoittelu”. Koen, että straussilaisen grounded theoryn tiukka formaalisuus ja ehdottomuus sen valmiiksi annetussa kaavassa ja vaiheiden tietyn järjestyksen noudattamisessa olisi tämän tutkimuksen kohdalla aineiston kyllästymisen sijaan tukahduttanut sen. Tällä tarkoitan, että prosessista olisi uupunut edellä mainittu dynaamisuus, jolloin teorian itsestään esiin nousemisen sijaan, prosessi olisi ajanut minut tutkijana ikään kuin

robotiksi, joka tiukasti kussakin vaiheessa pitäytyen kasaa tulkinnan tutkimuskohteensa päälle, eikä sallisi eri aineistojen eri analysointivaiheiden samanaikaista hyvälaatuista kaaosta, jossa teoreettisen herkkyyden mukaisesti teoria näyttäytyy kuin rauha käsitteellisen myrskyn silmässä. Metaforaa jatkaakseni myrskyä eli tutkimuskohdetta ei siis kyetä hallitsemaan ja ikään kuin ulkoistamaan itsestä, vaan sille antaudutaan heittäytymällä sen vietäväksi, jolloin lopputuloksena on kohteelle herkistyneen tutkijan ja tutkittavien konstruktivistisena yhteistyönä syntynyt ymmärrys tutkimuskohteesta, empiriaa ja herkkyyttä uupuvan yksinkertaistavan tulkinnan sijaan. Tutkijalle empiiriset havainnot eivät ulotu siis tässä yhteydessä pelkästään etnografisiin havaintoihin, eli suoriin kokemuksiin tutkimuskohteesta, vaan esimerkiksi myös aineistojen eri analysointivaiheiden toisiaan kommentoivat merkityssuhteet tarjoavat tutkijalle, suhteessa tämän omaan ymmärrykseen ja tietoon, uudenlaisia abstrakteja havaintoja, jotka ohjaavat alati itseään korjaavaa teorianmuodostusta.

APOLOGIA

Olen haastatteluiden analyysin alkuvaiheessa vuoden 2020 lopulla luonut viisivaiheisen rungon, johon tutkielmani laajempi analyysi teorianmuodostuksen puolesta perustuu. Monimutkaistamatta asiaa, esittelen rungon tässä sen kaikessa ytimekkyydessään:

1. Luodaan määritelmä undergroundin käsitteelle sen käsitehistoriallisen analyysin avulla:
Mistä puhutaan kun puhutaan undergroundista?
2. Muodostetaan teoriakirjallisuuden (situationistien taiteenfilosofia) pohjalta hypoteesi nykyisen suomalaisen underground-käsityksen vastaavuudesta historiallisen määritelmän kanssa (ks. 109): *Voiko undergroundia sanoa enää undergroundiksi vai onko käsite ”vesittynyt”?*
3. Testataan hypoteesia vertaamalla käsitehistoriallista määritelmää nykyiseen toimijoiden sisäiseen näkökulmaan (laadulliset haastattelut ja grounded theory) undergroundin merkityksestä sekä tarkoituksesta: *Miten underground-toimijat itse määrittelevät undergroundin nykyään?*
4. Todennetaan tulokset triangulaatiossa analysoidun haastatteluaineiston, kirjallisuuden ja etnografisten havaintojen kanssa.
5. Esitetään tulosten pohjalta kysymyksiä jatkotutkimuksia varten.

Varsinaisen *menetelmällisen analyysin* vaiheet taas voidaan karkeasti jaotella kahteen pääkategoriaan, ANALOGIAAN (vaihe 3) ja APOLOGIAAN (vaihe 4). Laajemman analyysin tulosten pohjalta esitettävät jatkokysymykset (vaihe 5: EPILOGI) miellän käytännössä tutkimusaiheen keksimishetkestä (2015, vaihe 1) alkaneen analyysikaaren päätepisteeksi, tarjoten näin ikään kuin siivotun ja järjestykseen laitetun (analysoidun) merkitysjoukon kysymysten muodossa, joiden avulla undergroundin analyytinen käsittely toivottavasti tarkentuu. Ajattelen siis, että myös ”auki jäävien langanpäiden” pyörittely antaa meille analyytisesti rajatumman kuvan tutkimuskohteesta.

Analyysin ensimmäiset vaiheet 1 ja 2 on siis esitelty tutkielmani PROLOGI-luvussa. Tähän mennessä olen suorittanut käsitehistoriallisen analyysin aihetta käsittelevän kirjallisuuden pohjalta, asettaen näin tutkielman lähtökohdaksi alkuperäisenä tai vanhana kuvaillun undergroundin

käsittehistoriallisen määritelmän. Seuraavassa vaiheessa olen problematisoinut määritelmän situationistien kriittiseen ajatteluun tukeutuen, refleктоimalla (etnografia) sitä nykykontekstissa ja muodostaen näin hypoteesin undergroundin tosiasiallisesta nykymääritelmästä, jonka situationistien kritiikki paljastaa. Kriittisen tarkastelun läpikäynyttä päivitettyä määritelmää vertaan kolmannessa vaiheessa haastattelujen analyysin pohjalta tehtyyn määritelmään, testaten näin edellisessä vaiheessa muodostettua hypoteesia, ja luoden metodiksi valikoituneen grounded theoryn tavoitteen mukaisesti uudenlaisen teorian tutkimuskohteesta. Tässä kyseisessä luvussa keskityn siis läpikäymään analyysin neljättä vaihetta eli tulosten todentamista triangulaation avulla, jota olen toisaalta tehnyt jo läpi tutkielman johtuen sen hermeneuttisesta luonteesta. Ennen tulosten pohjalta esitettyjä jatkokysymyksiä, eli analyysin viimeistä vaihetta, käyn siis seuraavaksi läpi tutkimuksen keskeiset väitteet ja niihin kytkeytyvät päättelyketjut, muodostaen näin lopullisen teorian tutkimuskohteesta eli undergroundin merkityksestä 2010-luvulla.

Undergroundin rekonstruktio

Undergroundin käsite saa useita merkityksiä, joilla implisiittisesti kuvaillaan tietynlaista ihmislähtöistä toimintaa, ilmiötä, luomusta, ideologiaa, identiteettiä, estetiikkaa, periaatetta tai asennetta, joka jollain tavoin poikkeaa niin kutsutusta valtavirrasta, joko sen vastustamisella tai vaihtoehtona sille. Juho Vanhasen haastattelua analysoidessa vuoden 2021 alussa koin ikään kuin täyttymyksellisen (vrt. grounded theoryn saturaatioon) ja syvällisen ymmärryksen, joka vahvisti jo vuonna 2015 tutkimusta aloittaessani olleen olettamuksen, että voin kysyä asiaan vihkiytyneiltä ”undergroundista” ja he vastaavat luontaisen tuntuisesti olettaen, että puhumme samasta asiasta.

Underground on siis eräänlainen diskursiivinen ankkurointipiste tai narratiivinen apuväline, pluralistisen merkitysjoukon ydinkäsite ja ideaalityyppi, joka helpottaa yhteiselle keskusteluaaltopituudelle virittäytymistä tai jonkin asian kuvailua ilman, että täytyy erikseen aukiselittää avainkäsitteitä ja -konsepteja sekä niiden problemaattisia merkityssuhteita, kuten olen tällä tutkielmallani halunnut tehdä. Undergroundin käsitteeseen sisältyy hiljaisia, sanomattomia olettamuksia, jotka siitä puhuvat toimijat ja kokijat pääsääntöisesti jakavat. Sen täytyy siis koostua piirteistä (troopeista tai meemeistä) ja ominaisuuksista (attribuuteista), jotka jaetaan näennäisesti yli kulttuurirajojen, mutta näkemyksissä voi olla (ala)kulttuurikohtaisia vivahde-eroja. Näkemykset voivat olla myös sidottuja kulloiseenkin aikaan, olosuhteisiin ja kulttuurivirtauksiin, mikä luo positiivista kitkaa uuden ja vanhan välille, toimien makujen välisestä kamppailusta muodostuvana kulttuurievolutiivisena dynamona prosessin keskiössä.

Näin ollen jostain, mikä on undergroundia voi tulla valtavirtaa ja toisinpäin, jolloin undergroundina kuvaillun kulttuurin vasta- tai vaihtoehtoisuuskin ovat liikkuvia määreitä. Myös valtavirran kulttuuri-ilmiöitä kuvaillaan tästä syystä toisinaan ”undergroundina”, vaikka ne eivät olisi erityisen vastustavia tai vaihtoehtoisia. Tästä syystä undergroundin määritelmäksi ei enää 2010-luvulla riitä vastakulttuurisuus tai vaihtoehtoisuus, vaan sillä viitataan nykyään myös tietynlaiseen estetiikkaan, makuun tai identiteettiin, joista on kapitalistisen individualismin¹³² ja siihen liittyvän kokemusfetismin myötä tullut jopa valtavirtaa (rekuperaatio). Undergroundia kuitenkin yhä käytetään terminä, jolla tarkoitetaan myös edellä kuvaillun kaltaisen kehityksen vastustamista. Siis se ikään kuin vastustaa itseään tai jähmettymistä (vrt. speaktaakeliteorian käsitykseen ajan jähmettymisestä) jokisikin monoliittiseksi, joka voidaan kategorisoida ja tuotteistaa.

¹³² Jota voisi kutsua myös kulutukseen perustuvaksi yksilöllisyydeksi tai *erottautumiseksi* (ks. Bourdieaun distinktion käsitteestä luvun Menetelmällinen vallankumous alaviitteessä 127, sivulla 105).

Olen tutkielmassani yrittänyt selvittää, mitä underground-näkemyksen jaetut ja erottavat ominaisuudet sekä merkityssuhteet ovat. Siis toisin sanoen olen dekonstruoinnut undergroundin käsitteen sekä kirjallisessa alkumerkityksessä että suullisessa nykymerkityksessä, jonka jälkeen olen uudelleenrakentanut kehittämäni teorian avulla nykyisen tarpeen mukaisen määritelmän undergroundista 2010-luvulla, eli olen tehnyt täydennetyt rekonstruktion siitä. Analyysi on osoittanut, että undergroundin käsitteen aikasidonnaisuus tekee siitä luonteeltaan sekä deskriptiivisen että normatiivisen, minkä vuoksi underground vaikuttaa helposti epämääräiseltä ja ristiriitaiseltakin.

Mitä underground sitten on jos sen määritelmäksi ei enää riitä pelkkä vaihtoehtoisuus tai vastakulttuurisuus? Tutkimukseni on osoittanut, että muutoksista huolimatta esimerkiksi undergroundin poliittisuuden himmentymisen ja kaupallisuuden kasvun suhteen, *vanhaa* ja *uutta* suomalaista undergroundista yhdistää edelleen ainakin yksi asia: Nauru. Kuten dadaistit, situationistit, hipit ja U-liikekin jo yli puoli vuosisataa sitten, myös nykyinen underground-väki ottaa *hauskanpitonsa vakavasti*.¹³³ Vaikkakin se ennen tehtiin enemmän ”lamaantuneiden” kustannuksella, vaikuttaisi nykyinen underground keskittyvän vapauttavaan nauruun omalla kustannuksella. Alkuperäisen underground-liikkeen tavoitteiden ollessa nykyään valtavirtaa, on aktivismi voitu jättää ainakin osittain pois siitä, mitä nimitän tutkimuksessani nauruaktivismiksi. Niin sanotut ”tavikset” on siis jätetty rauhaan, joskin vaikuttaisi myös siltä, että individualismia korostava kulttuurikapitalismi tuottaa 2010-luvulla lisääntyvää markkinapöhinää undergroundin ympärille, lisäten sen kiinnostusta myös valtavirrassa viihtyvien ihmisten keskuudessa.

Underground siis kiinnostaa yhä enemmän, mutta kiinnostuksen taustalla olevat motiivit tai käytöstä selittävät ilmiöt voivat poiketa siitä, mitä alkuperäinen underground-liike ajatteli. Kyynikko toteaisi ”lamaantuneiden” kulkevan entistä syvemmissä unessa, *täydellistyneessä* ja *integroituneessa speaktaakkelissa*, jossa omakuva on fetisisoitu osaksi markkinoiden valtaamaa (idea)maailmaa¹³⁴, ja jossa valheellista ulospääsyä myydään myyttiin¹³⁵ perustuvilla mielikuvilla

133 Tällä tarkoitan, että hauskanpidon maksimoimiseksi on sen taustalla oleviin tekijöihin, kuten taiteelliseen vapauteen ja ihmisistä välittämiseen, suhtauduttava vakavasti.

134 Sederholmin (1994, 247) kääntämänä Sacha Rabinovitchin englanninnoksesta Lefebvre (1971) totesi 1968 ilmestyneessä teoksessaan *La vie quotidiennne dans le monde moderne*, että “[k]ulttuuri on rappeutuva myytti, teknologian päälle rakennettu ideologia.”

135 “Myytti on Vanegeimin mukaan absoluuttinen yksikkö, jossa maailman ristiriitaisuudet saavat näennäisenratkaisun, sopusointuinen ja alituisesti harmonisoitu visio, joka heijastaa ja vahvistaa järjestystä. Desakralisoituna ja fragmentoituna myytti kadottaa suurenmoisuutensa ja henkisytyensä. Siitä tulee köyhtynyt muoto, jolla on entinen luonteensa, mutta se paljastuu konkreettisella, karkealla ja kouriintuntuvalla tavalla. Vanegeim toteaa, että speaktaakkeli ei ole muuta kuin desakralisoitu ja fragmentoitu myytti, joka yrittää epätoivoisesti esittäytyä

jostain autenttisesta, kuten underground. Tässä mielessä undergroundikin on vain myytti. Optimisti taas toteaisi, että onneksi ihmiset yhä löytävät keinoja ilmaista itseään naurun kautta, huolehtimatta itseilmaisun välinearvosta oman markkina-arvon kasvatuksessa, jolloin undergroundin myytti saakin substanssia.

yhtenäisenä kuvana. Mutta sen luoman kuvan takana ei ole mitään, ei enää sitä pyhää, joka menneinä vuosisatoina suojeli hallitsijoiden ja aateliston valtaa. Situationisteille oli ominaista ajatus, että tavara speaktaakkeliksi muuttuneena, muuttuneena näennäisen luonnolliseksi ja itsenäiseksi, on ominut aikaisemmin uskonnon ja myytin toimittaman funktion.” (Sederholm 1994, 64.) Kuten olen jo aiemmin tutkielmassani todennut, situationistien ajatus tällaisesta tavarafetisismistä pätee aikanamme pikemminkin kokemuksiin (esim. autenttisuus) ja ihmisiin (esim. aitous), mutta on muuten sellaisenaan sovitettavissa 2010-luvulle.

Desakralisoitumiseen liittyen katso myös pohdinta “pyhyiden” yhteydestä nykyiseen suomalaiseen underground-musiikkiin sivulla 121.

Aito UG

Aidoimmillaan nykyistä undergroundia voisikin parhaiten kuvastaa tunne spontaanista vapaudesta: Paineettomuus tai huolettomuus, joka seuraa taiteellisen toiminnan täydellisestä irrallisuudesta painetta tai huolta tuottaviin tekijöihin, kuten taloudelliset (tulosvastuu) tai suoritukselliset (taiteellinen taso) velvoitteet ja mielenterveydelliset riskit, joita vaatimukset tietynlaisen estetiikan tai ideologian mukaisen identiteetin (henkilöbrändin) omaksunta ja myynti voi tuottaa. On siis kyse jopa harkitsemattomuudesta ja sen vietäväksi antautumisesta, viattomasta leikkimielisyydestä eli *hauskanpidosta* ja *naurusta*. Vanhan undergroundin yhtäkkisyys on edelleen läsnä, mutta aktivismin on ainakin osittain korvannut eskapismi. Toisaalta eskapismikin voidaan nähdä aktivismina: Underground-festivaaleihin tai -tapahtumiin tarkennettaessa voidaan havaita niitä ihmisten puheissa yhdistävän ennen kaikkea rakkaus musiikkia (taidetta) kohtaan, sekä osallistuvista ihmisistä välittäminen yhteisen kokemuksen luojina, eikä vain annetun kokemuksen kuluttajina. Kun situationistit olivat huolissaan siitä, että *kulutus* on korvannut *tuotannon*¹³⁶ (tulkintani mukaan ihmisestä itsestä lähtöisin oleva luova toiminta), voidaan heidän lohdutukseksi todeta, että *tuotanto* elää undergroundissa, joka kutsuu *rakentamaan* yhdessä historialliseen aikajatkumoon sidottuja *anti-spektakulaarisia* kokemuksia.

Aidoimmillaan underground on kulttuuria, jota ei kyetä rekuperoimaan. Jos speaktaakkeli ajatellaan valtavana, mutta luoksepääsemättömänä myönteisyytenä, voidaan underground käsitteellisesti aidoimmillaan mieltää myönteisyytenä, joka ei ole luoksepääsemätöntä vaan jopa yksilön elämään syvällisellä tavalla integroitavissa. Toisin kuin dada tai välttämättä situationistitkaan, aidoksi kuvailtava underground nähdäkseni pyrkii nimenomaisesti konstruoimaan situaatioihin verrattavissa olevia ”aitoja ja alkuperäisiä kokemuksia” sen sijaan, että se pyrkisi paljastamaan speaktaakkeliyhteiskunnan (vapauden) illusion (näennäisten) vaihtoehtojen runsaudesta, joskin siihen havahtuminen voi seurata tällaisiin situaatioihin osallistumisesta.

136 “Koska tuotanto on helvettiä vallitsevan moraalisen järjestelmän mukaan, todellisen elämän pitää löytyä kulutuksesta, hyödykkeiden käyttämisestä” (Sederholm 1994, 59).

Glokaali Suomi

Suomalaisella undergroundilla on omat erityispiirteensä, vaikka se jakaa paljon muun maailman kanssa. Tämä on tullut tutkielmassani ilmi jo tapahtumia tarkastellessa **luovaa luokkaa käsittelevässä luvussa**, jonka yhteydessä sivusin suomalaisten metsäbileiden erikoisuutta, kenties lähinnä miljöön ja siihen liittyvän symboliikan puolesta, sillä toiminnan tai periaatteen tasolla underground-kulttuuri jakaa tietyt lainalaisuudet ympäri maailman, oli kyseessä sitten suomalaiset psytrance-reivit tai ranskalainen black metal -gathering. Keskitytään siis vielä hetkeksi suomalaisen undergroundin poikkeuksellisuuteen, mutta nyt musiikkiin tarkentaen. Se valottaa meille nimittäin jotain tuosta edellisessä alaluvussa mainitusta situationistien havittelemasta ”aitoudesta ja alkuperäisyydestä”, jota kohti suomalaisessa undergroundissakin nähdäkseni kurkotellaan: Ehkä juuri pitämällä jalat tukevasti maassa? Sukeltamalla taiteeseen sen ehdoin, vailla muuta painetta kuin voittaa itsensä ja oma ulkopuolisuuden tunne, tulemalla näkyväksi omin ehdoin?

Maailmalla erityisesti marginaalisemman musiikin parissa tunnettu suomalainen levy-yhtiö *Svart Records* on monin tavoin onnistunut kytkeytymään paitsi mittavien uudelleenjulkaisuprojektien myötä suomalaisen musiikin historiaan, myös nimenomaan 2010-luvulla Suomessa virinneeseen underground-musiikkiin, joka on saanut huomattavaa suitsutusta osakseen ulkomailla. Svart Recordsin johtohahmo Tomi Pulkki puhuu internetin välityksellä huhtikuussa 2021 järjestetyllä *Roadburn Redux* -festivaalilla esimerkiksi (tässä tutkielmassa haastattelun Juho Vanhasen yhtyeen) *Oranssi Pazuzun* maailmanmaineesta virinneestä kiinnostuksesta ilmiötä kohtaan, jota Pulkki kuvailee haastattelussa sanoin ”Tampere phenomenon”, tulkintani mukaan tarkoittaen tutkielmassakin mainittua Wastement-kollektiivia ja sen johdannaisia. Ilmiön mystisyyttä eittämättä lisää sen ympärille kehittynyt narratiivi. Pulkki kertoo valitsevansa Svartin edustamat yhtyeet intuitiivisesti (gut feeling), arvioiden suomalaisen musiikin erityislaatuisuudenkin johtuvan tietynlaisesta ”hengestä” (spirit) musiikin tekemisessä, osaamatta kuitenkaan paikantaa hengen alkulähdettä. (Roadburn Festival 2021.)

Suomalaisen underground-musiikin erityislaatuisuuteen johtaneita tekijöitä on selvästi siis hankala arvioida tai tunnistaa, mutta on selvää, että jotain erityistä siinä on. Samaisessa haastattelussa Svart Recordsin tytäryhtiö *Secret Treesiä* pyörittävä Mat McNerney (*Hexvessel*, *Grave Pleasures*) kertoo taannoisesta keskustelustaan metallilaulajalegenda Lee Dorrianin kanssa, ruotsalaisen ja suomalaisen progressiivisen rockin eroista, painottaen suomalaisen progen tahatonta omituisuutta ja

erikoisuutta, jolle myös nykypäivän suomalainen musiikki on velkaa. Brittiläistä perää, mutta Hollannin ja Norjan kautta Suomeen päätyneen McNerneyn mukaan suomalaisessa marginaalimusiikissa kyse ei ole ulkomusiikillista seikoista kuten ulkonäöstä, vaan Pulkin sanoihin viitaten “hengestä” (spirit, spirit of the sound), itse musiikista. (ibid.)

Henkeä voisi nähdäkseni verrata haastateltavieni, erityisesti Juho Vanhasen kanssa, läpikäytyyn *musiikki edellä* -asenteeseen, jossa ulkomusiikilliset seikat ei pääse vaikuttamaan musiikkiin sen omalaatuisuuden kustannuksella. Tulkitsen, että musiikki koetaan itsessään jollain tavalla pyhäksi, kun sillä ajatellaan olevan erityinen henki, vaikka kuvainnollisetikin. McNerney näkee ruotsalaisen progen toteuttavan ulkonäölliset (look) ja fiilikseen (feel) liittyvät seikat paremmin, suomalaisten ollessa “less showy about it and more humble, humble in their approach. And I think there's something in that, that makes it, makes the quirk of it so great, so very you know, enticing and, and addictive.”¹³⁷ (ibid.)

Mieleeni palaa tutkielmassani aiemminkin mainitsemani jako muotoon (apollonisuus) ja henkeen (dionyysisuus)¹³⁸, joiden tasapainoa onkin herkullista arvioida myös tämän diskurssin yhteydessä: Undergroundin tragedia, mielestäni katarttisessakin kauneudessaan, on tulla hetkittäin valtavirtaan muodon korostuessa hengen kustannuksella. Kun *muodostunut* kupla puhkeaa, se synnyttää jälleen uudenlaista henkeä. Syitä voidaan spekuloida ja intuitiivisesti hakea vaikkapa globaalin lännen nuorison ”uushenkisyydestä”, mutta vaikuttaisi siltä, että suomalaista 2010-luvun underground-musiikkia, kuten edeltäjiäänkin, kuvastaa juuri uuden hengen etsintä kulttuuristen juurten erikoisuudesta ammentaen – jopa niin pitkälle, että 2020-luvulle tultaessa aistin ”metsäläisen” homssuisuuden *trendaavan*. Siis sykli jatkuu, *henki* ottaa uutta *muotoa*, ja uusia *kuplia* puhallellaan.

McNerney arvioi suomalaisen musiikin omalaatuisuudella olevan jotain tekemistä suomalaiseen kulttuuriin sisäsyntyisesti kuuluvien “sanomattomien okkulttisten rituaalien” kanssa, kuten syvälliset keskustelut saunassa soittosession jälkeen. Tuon saman ajatuksen pohjalta suomalaiset lähtevät McNerneyn mukaan tekemään musiikkia: “Let's not talk, let's play”, jolloin kuvioon astuu tottakai myös suomalaisen ilmaston ja sosiokulttuurin ominaispiirteiden tuottamat hiljaisuuden, syvällisyyden, melankolisuuden ja toisaalta ahkeruudenkin mielikuvat. Pohjimmiltaan esimerkiksi Tampereen Wastement-skenessä on kuitenkin McNerneyn mukaan kyse eräänlaisesta

137 Katso myös alaviitteet 96 ja 97 sivulla 83.

138 Muodon ja hengen tai järjen ja tunteen yhteydessä on paikallaan nostaa esiin myös lainaus tutkielmassani aimmeninkin mainitsemastani Markku Inton kirjeestä vuodelta 1983: “Ihanteellisuus oikeassa muodossa ei ole pateettista epärealistisuutta, vaan järjen ja tunteen jatkuvaa naintia, henkistä kypsymistä ja tajuamista, hyvyyden kokemista ja ihmisen ymmärtämistä.” (Tuominen 2006, 43).

syväasukelluksesta musiikkiin, sen enempää asiaa analysoimatta. (Roadburn Festival 2021.)

Syväasukelluksesta musiikkiin ja sisäänpäinkäänstyneisyydestä keskustelimme Juho Vanhasenkin (V.K.) kanssa hieman toisin sanoin, mutta samanlaisessa yhteydessä, arvioidessamme sen olevan keskeinen tekijä musiikin (vähintään esteettiselle) undergroundiudelle:

O: Joo ja hyvät keywordit heitit tuolta, niinku kokeilevuus ja vaara. Jotka tavallaan ehkä, jollain tavalla vois siis.. Mä en tiedä mitä sä ajattelet tästä, mutta mulle tulee mieleen, että undergroundiin tai ainaki siihen sen estetiikkaan usein liittyy tavallaan semmonen itsensä likoon laittaminen (J: Mm juu!), että on tavallaan vähä niinku yleisön armoillakin myös. Ja että ei mennä sen, ei mennä varman tai helpon reitin kautta sillee.

J: Kyllä! Kyl se näin on, että niinku ja.. Siinä on just toi, mitä sanoit, että, että niinku myös taiteilija, se on mielenkiintosta kattoo ku ihmiset menee ääri rajoilla sillee niinku. Toki sitäki on hienoo kattoo semmosta super-kovaa viihdyttäjähmisen skillssiä, että nyt lähtee niinku, tavallaan sama suoritus joka kerta, mutta toisaalta just siinä vaarassa on sitä, että “wau, mitähän tässä nyt oikein tapahtuu”, ett niinku sitä tulee sitä imua ja mielenkiintoa varmasti sille bändillekki, että “jes, nythän tää lähti rullaamaan” vaikka se ois vähä hakenukki siinä hetken aikaa, niin se saattaa niinku vielä pönkittää sitä bändienergiaa, joka sieltä sit tuodaan sieltä lavalta asti. Ja sit mulla oli siitä vielä joku.. Tosta vaarasta.. Öö... En ny muista, mut se ehkä tulee myöhemmin. Mut siis joo, kyllä. Kyllä se on isoja asioita just siinä musiikissa ja just siinä energian kanavoimisessa sieltä, mitä ollaan tultu kattoon. Että onhan siinä varmaan sit sellasiaki, että kuhan se, itelle se on tärkeetä, että kunhan se intensiteetti pysyy kasassa siinä niin, sillon se, just se vaara tarkoittaa sitä, että se bändi on hyvin keskittyneessä tilassa, tai artisti, tarvi bändi olla. Mut sitte jos se menee siihen, että siinä on, ett se ei pysy kasassa, mut sitte myöskään siinä ei oo intensiteettiä, koska vaikka artisti on vaikka liian juovuksissa tai jotaki muuta, niinku ett se ei enää keskity ite siihen, nii siinä vaiheessa se on mun mielestä vaa niinku huonoa, ja se vaaran tunne on huononlaista itelle, ett mä en saa sit niinku mitään siitä. Mut niin kauan ku se intensiteetti pysyy kasassa, niin se just tuo sitä semmosta niin sanottua vaaraenergiaa itelle siitä hommasta.

O.T.: Muodostuuko se intensiteetti siis jollain tavalla vuorovaikutuksessa yleisöön ehkä?

J.V.: Kyl se itelle ainaki, jos mä niinku esitystä katon. Toki se... Se voi olla myös artistille vähä erilainen, että meki sitte.. Joka tapaukses sä oot siellä lavalla niinkun öö, kyl sä jotain esität siellä, ja vaikka olis täysin omissa oloissaan, niin se ett jos siihen musiikkiin tulee semmonen intensiteetti ja sä ite kuuntelet sitä artistina ja sit niinku laitat sitä ulos sieltä ja sit niinkun oot tosi inessä siinä, niin kyl sekä niinku on semmosta vuorovaikutusta yleisön kanssa. [*Sisäänpäinkäänstyneisyys vuorovaikutuksena?*] Ei sen aina tarvi olla sitä David Gahan -vuorovaikutusta, joka on jotain semmosta perseenpyörittämistä (O.T.: Hehe), vaikka tykkään siis siitäkin (O.T.: Nii!) jos se vaan on hyvä, niinku intensiteetti siinä kohallaan myös (O.T.: Joo), mut ei sen aina tarvi sitä olla. Eikä sen taiteilijan välttämättä aina ees tarvi nauttia massiivisesti, jos kun on semmonen persoona, ettei tykkää öö esiintymisestä hirveesti, mutta sen sijaan tykkää jakamisesta niinku sen (O.T.: Niinpä), silloin se ajaa varmasti samaa asiaa. Että tässäkin ei oo mitään semmosta yhenlaista asiaa, mut mä näkisin, ett se aina on se, se intensiteetti siihen, että miten se musiikki tulee sieltä, vaikka nyt sitten keikalla ulos tai levyllä, ihan sama asia.

O.T.: Mm, kiinnostavaa toi, tai kun mainitsit tossa, tota... Ett se artistiki voi olla, tai mulle tuli sellanen fiilis, ett se artisti voi olla myös niinku sisäänpäinkäänstyneisyys ja sellanen, ett se ei välttämättä oo vaikka niinku sosiaalisesti taitava (J.V.: Kyl) tai esiintyjänä taitava (J.V.: Kyllä), ja sit mä mietin niinko, jos mietitään mainstreamia ja undergroundia tälle mustavalkosella jaottelulla, niin mulla tulee mieleen, että underground-kulttuurissa on ehkä isompi sallivuus niinku semmoselle sisäänpäinkäänstyneisyydelle ja se voidaan nähdä jopa etuna?

J.V.: Juu! Kyl varmasti näin. Öö.. Sit tietysti on semmosia välitapauksia, että kumpaa se nyt sitte on, vaikka joku Joy Division, ett niinku onks se äärimmäisen sisäänpäinkäänstyneyttä se Ian Curtisin touhu

vai onks se niinku ulospäinsuuntautunutta..

O.T.: Mm ja onko se markkinointikikka siinä vaiheessa!

J.V.: Nii nii sillee, heheh! Että miten sen ny sitte aattelee.

O.T.: Onks se tuotteistettua sisäänpäinkääntyneisyyttä? Hehe.

J.V.: Ett ett, mun mielestä se on niinku, kaikki voi olla täysin mahdollista! Mutta edelleen niinku, palatakseni siihen, että minkä takia ite niinku ainaki mieluusti maksaa vaikka, ite mä meen kattomaan, ku mä meen vaikka mitä tahansa esitystä, musiikista vaikka, niin.. Koska kaikenlaista.. En mä voi sanoa mitään yhtä asiaa, pitää olla hyvää soittoa tai hyvät saundit tai mitään muuta, mut sen mä ainakin tiedän, ett itelle toimii jos siellä on ihmisiä, jotka uskoo siihen, mitä ne tekee. (O.T.: Joo) Ja siitä mä luulisin, että myös ihmiset jotka ei soita mitään, tai oo muuta ku musiikin kuulijoita sinänsä, niin mä näkisin, että ne menee maksamaan siitä, että ne näkee ihmisiä, jotka luottaa itseensä (O.T.: Aivan) ja siihen mitä ne tekee. (O.T.: Joo) Ja just, että öö, se on vaikuttavaa sillon ku se intensiteetti on semmonen sieltä lavalta. Ett niinku, tässä niinku. Ei se tarkota, ettei ne tyypit olis, ettei niitä jännittäis tai ettei niitä pelottais, ei mitään sellasta, vaan niinku että ne.. Siitä huokuu sellanen tosi iso tavallaan hetkessä eläminen ja keskittyminen sieltä lavalta..

O.T.: Nii ja niinku itsensä voittaminen..

J.V.: No just, just semmonen..

O.T.: Se jaettu itsensä voittamisen kokemus.

J.V.: Kyllä siinä on niinku sitä, sitä myös että.. Ett niinku jos..

O.T.: ..ja ylevöittää näitä ihmisiä!

J.V.: Kyllä juuri näin, se resonoi niihin ihmisiin, jotka on sit tullu kattomaan sitä asiaa. Ja saanu voimaa siitä.

O.T.: Nii ja seki on voinu olla ponnistus, että ne on tullu sinne.

J.V.: Kyllä, kyllä. Ja sit niinku, oli se minkä tasosta möykkää tahansa. Vois aatella, ett semmonen joku Cannibal Corpse ois kauheen negatiivista musiikkia, mutta mä näkisin, että itelle toimii kaikki musiikki, jossa on puettuna jotain energiaa. Oli se mitä tahansa se, se energia, jos se tarkoittaa sille tekijälle itselleen jotain, ett sillä puretaan mahdollisesti vaikka jotain patoutumia, niin kyllä mulla tulis siitä niinkun, niinku voimaa itselle kuulijana, siitä samasta asiasta (O.T.: Aivan), mitä hänelle, mitä hän on saanu puettua sinne jotenki. Sen sijaan uskon, että jos sitä ei ole siellä artistilla siinä kappalseessa, se on vaan jotain sointuja peräkkäin, ei sen kummempaa, niin luulen, että en mäkää siitä mitään saa.

O.T.: Mm. Voimaa. Voimaantumista.

J.V.: Niin kyllä, kyllä. Se että onko, mä en pysty ainakaan erotteleen ite, että onko se surua, vihaa vai tota.. Tyyneyttä, rauhaa, mitä tahansa, niin kaikki ne on kuitenkin samaa energiaa sitten kun sä koet sitä asiaa. (O.T.: Kyl) Että ehkä sitten jossain Cannibal Corpsen keikalla vaikka sitte sitä semmosta voimaa saa muutettua adrenaliiniksi, ett sieltä niinku..

O.T.: Sit se tulee ihan keholliseksi jo.

J.V.: Nii tulee keholliseksi kokemukseksi myös! Ja sit samaan tyyliin jossain pop-hommassa saattaa tulla semmonen tosi euforinen tunne (O.T.: Joo), että "tämä ei oo nyt ihan tottakaan!" (O.T.: Niinpä!) Tavallaan raukee tunne tosta, ei pelkästään voi sanoa että melodiasta, vaan niinku kaiken sen yhdistelmästä mitä tulee. Kylmät väreet ja semmosta.

O.T.: Mulla tulee mieleen, ett se on niinku jonkunlainen läsnäolon kokemus.

J.V.: Kyllä, kyllä se on hyvin vahvasti.

O.T.: Sellanen irtaantuminen arkimaailmasta ja niistä ajatuksista mitä siihen normaalisti kuuluu ja..

J.V.: Kyllä vain, kyllä vain. Tämä on mun mielestä semmonen, mitä parhaimmillaan keikat on. Siinä on kyllä semmonen miinuspuoli kun ite touhaa musan kanssa: Niitä tulee aivan saatanan harvoin (O.T.: Niih!) niinku semmosia, että aina on joku nipotus, aina jostaki (O.T.: Analyyttinen mieli), nii sillee, että harvoin on mitään niin aseistariisuvaa niinku, kyllä niitaki on sattunu ett niiku jäis se analysointi täysin. (O.T.: Joo) Portishead Ilosaaressa oli semmonen, ett menin sinne analysoimaan mut se loppu ekan sekunnin kohalla sit, se kyynisyys siitä. (O.T.: Pystyit antautumaan?) Juu, ja se johtu siitä bändistä.

O.T.: Niinpä, joo. Mikähän siinä mahto olla semmonen tekijä, mikä sai sut antautumaan?

J.V.: Mm, no oli siinä myös varmaan se yllätysmomentti just ehkä siihen, ett sinne meni vähä sillee, että "mä tuun pettymään tähän", koska se oli itelle aika semmonen, niinko sitä oli kuunnellu paljon jo, ja niinku odotti siltä tosi paljon. Mut samaan aikaan sitte, helpompi kohdata tommosia tota, öö, isoja pettymyksiä kun niihin on valmistautunut. Mutta sitte ku se ei ollukkaa sitä, vaan se oli sillee, että sen unohti saman tien sen, sen tuota.. Öö, että siinä ei ees miettiny, että onko tää hyvä vai huono, vaan se oli vaan just niinku se läsnäolon kokemus, mikä siihen tuli. Ett ett, niihin ku pääse joskus kuulijana, niin sehän on, sehän on massiivisen hienoa.

O.T.: Niinpä, kyllä voin samaistua. Tulee mieleen Massive Attack (J: No se oli joo!) Flow-festivaaleilta taas (J: Juu), mikä oli itelle vahvasti semmonen kokemus.

Henkilökohtainen vallankumous

Undergroundissa kapinan ydin ei ollutkaan päivän polttavassa politikoinnissa vaan kokonaisvaltaisessa elämänfilosofiassa – jota tosin jo sinänsä pidettiin myös yhteiskunnallisena muutosvoimana. U-ihmiset uskoivat että yhteiskunta muuttuisi, kun ihminen itse muuttuisi. Yhdysvaltalaisen jippiijohtaja Jerry Rubinin sanoin: ”Politiikka ei ole sitä ketä äänestät tai mitä tuet, vaan miten elät elämäsi” (Arffman 2006, 109).

Inklusio-Eksklusio ja elitismi

Inklusioon ja eksklusioon jännitettä metaforisoi raollaan oleva ovi, joka houkuttelee kurkistamaan sisään, mutta vain niitä, joilla on siihen uskallusta ja uteliaisuutta. “Situationistisessa undergroundissa” uskallusta ja uteliaisuutta vailla olevat tuupataan yllättäen ovesta sisään vieraantuneisuudestaan havahduttamisen toivossa.

Ulkopuoliselle “skene” voi näyttäytyä elitistisesti pitkin nenänvartta katsovana, jopa pelottavana, kuten Antonin kanssa pohdimme, mutta kyse voi olla vain tuntemattoman pelosta. Kysyttäessä, miten haastateltavat kuvailisivat undergroundia muutamalla sanalla, vastaa Anton adjektiivilla “*usvainen*” ja Sanna adjektiivilla “*hämärä*”. Juhon kanssa underground-musiikista puhuttaessa sivuamme kokeellisuutta, jota Juho kuvailee “*vaaran tunteeksi*”, mikä taas synnyttää *intensiteettiä*. Erotamme laadultaan kahdenlaista vaaraa, joista toinen on huonoa, koska artisti on esimerkiksi liian humalassa keskittyäkseen esitykseensä. Hyvälaatuinen “vaaraenergia” taas syntyy artistin kyvystä ja halukkuudesta kokeilla, vaikka se saattaa johtaa epäonnistumiseen. Monille rokkareille keikoilta tuttu, lähes myyttinen “vaaran tunne” vaikuttaisi sekini muodostuvan tutun ja tuntemattoman tilannekohtaisella herkkyydellä rakentuneesta jännitteestä.

Antonin mielestä underground-estetiikka voi siis olla jopa “pelottavaa”, mikä voikin nähdäkseni toimia tiedostettuna houkuttimena pelottavuuden kanssa (hallittua) samaistumista kokeville tai hakeville. Tuo salatun ja paljastetun, tutun ja tuntemattoman tai turvallisen ja vaarallisen välitilassa viihtyminen vaikuttaisi sekä haastatteluiden että omienkin kokemusteni pohjalta synnyttävän Juhon mainitseman “intensiteetin”, jolla haluttu “hämärä” tai “usvainen” tunnelma virittyy undergroundin ympärille: Miten jokin niin sisäänpäin kääntynyt tai vaikeaselkoinen voi olla niin kutsuvaa? Kyseistä jännitettä voisikin yhtä hyvin sanoa *jännitykseksi*, kun pohditaan esimerkiksi

haastateltavienkin usein mainitsemaa jännitystä, mikä alakulttuuriyhteisöihin (tai skeneihin) liittyessä on heillä ollut läsnä.

Inklusion ja eksklusion jännitteestä syntyvää intensiteettiä on haastavaa purkaa sanoiksi, koska se konstruoituu tilannekohtaisesti tutun ja tuntemattoman välimaastoon tunnetasolla: Jännite synnyttää oudon tunteen ikään kuin kielletystä yhteenkuuluvuudesta – Oletetun eksklusion katarttisesta muuttumisesta inklusion kokemukseksi lähes mystiseksi luonnehdittavalla tavalla. Anton Kinnusen (A.K.) kanssa keskustellessa inklusio-eksklusio-ongelmasta tulikin ilmi, miten jännittävä ilmapiiri *vapauttaa*, ja voi sitä kautta muodostua jopa *kodiksi*, turvapaikaksi:

A.K.: Kyllä se halutaan pitää salassa just sen takia, että se ilmapiiri myös pysyy. Tavallaan mitä enemmän pidetään salassa, sitä enemmän sinne tulee ne ihmiset, jotka on oikeasti kiinnostunu siitä mitä siel tapahtuu.

O.T.: Onks siinä enemmän kyse siitä, että ne ihmiset ansaitsee päästä mukaan, joilla riittää mielenkiinto ottaakseen selvää? (A.K.: Mm'm.) Ett ne näkee vaivaa ett ne löytää sen? Niiden täytyy nähä vaivaa, ett ne pääsee sinne salaiseen puutarhaan. Ett kun ne näkee sitä vaivaa, niin se on osoitus siitä, ett ne on oikeesti kiinnostunu siitä? (A.K.: Kyllä.) Onks täs kyse siitä?

A.K.: On täs kyse siitä. Me halutaan tavotella oikeanlaista ilmapiiriä ihmisten välillä. Ehkä tää on se, ett on kaikille avoin, mutta mielellään ihmiset, jotka on oikeesti kiinnostunu koska..

O.T.: Eli sitä ei niinku mainosteta ja myydä kaikille?

A.K.: Ei ainakaan nimenomaisesti underground-tapahtumia, klubitapahtumia siinä mieles ett, enemmän kapitalismiin päin kallellaan ja halutaan sitä porukkaa ett saadaan klubi täyteen ja klubin omistajalle asiakkaita myöskin. Mut sit underground mitkä vedetään nollabudjetilla.. siitä ei mielellään niin ääntä pidetä, ett ehkä sitä kautta se kokemuksin on mystinen ja salaperäinen, mikä mua itseäni on aina kiehtonu siinä. Kun mä ensimmäisen kerran menin itse metsäbileisiin ja kuulin sen vaimean kuminan jostain, hirvee jännitys päällä, se loi itsessään jo hyvin euforista tilaa.

O.T.: Varmaan myös voimistaa sitä yhteisöllisyyden tunnetta (A.K.: Joo), ett sä koet olevas osa jotain salaista ja mystistä? (A.k.: Kyllä, kyllä) Ja varmaan se kohottaa myös egoa jollain tavalla, tai itsetuntoa, että voi kokea olevansa vähä sisäpiiriläinen?

A.K.: Nii ja vähä sillee, nykyään kokee olevansa vähä niinku kotona. Kun on pitkään käyny niin nyt se on niinku, mihin päin maailmaa tahansa meen underground-hommiin, undergroundia eri muodoissa ja eri paikoissa, mä koen aina olevani kotonani. Se on mulle koti. Ihan sama tunnenks mä ketään, silti mä tunnen olevani kotona. Mut aluks se oli sitä, ett oli salaista, mitä kautta se yhteisöllisyys rupes tuleen esiin ja on tapahtumia, mihin on selkeästi luottamuksen osoitus, että sut on kutsuttu. Kyllähän se tuo semmosen, mitä sanoit, egon, ett “meikä pääsee”, mutt.. (O.T.: Mm, se on inhimillistä.) Ett ehkä jopa joillain saattaa nousta hattuun, “mä tiän nää, mä tunnen nää” sillee ja “mä pääsen tonne” ja tollee. Meidän kohdalla halutaan pitääkin se sellasena, että ilmapiiri pysyy hyvänä. Kaikille vapaata, mutta ei sekoilua, sitä tapahtuu jo ihan tarpeeksi yökerhoissa, niin sanotuissa mainstream-paikoissa. Ett se on selkeesti poikkeavaa kaikesta semmosesta perusmeiningistä, mitä kaupunki tarjoaa joka viikonloppuyö tuolla, siinä on se selkee ero, ett saadaan pidettyä ilmapiiri yhdessä hyvänä, sillee turvallisena paikkana kaikille.

O.T.: Se on vapaata niille, jotka jakaa ne (A.K.: Kyl), jakaa sen maailman?

A.K.: Mulle ylipäättään underground on isosti vapautta. Vapautta toteuttaa itseänsä, omaa estetiikkaansa ja näkemyksiään..

O.T.: Eiks niitä voi toteuttaa undergroundin ulkopuolella tai mainstreamissa?

A.K.: Vooi tietenk... (O.T.: Julkisesti ja ei salaillen?) Väitän, ett se vaatii helvetisti duunia. Underground voi toimia ja toiminukki monille pohjana. Underground on se pohja, josta ne on voinu nousta omaehtoisesti mainstreamissa eteenpäin, tehny siitä myös ammatin itselleen. Underground on mun mielestä hyvä lähtökohta sille vapauden toteuttamiselle, ei oo rajoja mitä sä voit tehdä ja silti sulla on se oma yleisönsä siellä. Mulle se tapahtumien toteuttaminen merkkää vapautta ihan kaiken suhteen.

Ulkopuolelle pelottavaltakin näyttäytyneestä yhteisöstä löytyykin se oma *paikka*. Mieleeni palaa jälleen Ior Bockin sanat bileistä, joihin “ketään ei ole kutsuttu, mutta kaikki ovat tervetulleita”. Tulkitsen, että tuo intensiteetti osaltaan mahdollistaa myös situationistien ja underground-taiteilijoiden unelmoiman välittömän (läsnä)olemisen, jossa eletään yhtä hämärtyneen ajantajun hetkeä, hedonistiseksikin haastatteluissa kuvaillun intohimoisen hauskanpidon *tilanteessa* (vrt. *situaatio*), joka on kuin utopian hetkellinen realisaatio, ja josta voimakkaimmillaan seuraa *henkilökohtainen vallankumous*. Kyse on intensiteetin yhteydessä vapaudesta olla montaa asiaa samaan aikaan, vapaudesta kokea ristiriitaisuutta ja selittämättömyyttä, vapaudesta hypätä tuntemattomaan tai vapaudesta olla määrittelemätön, epäjohdonmukainen, hämärä ja pelottavakin.¹³⁹

Tapahtumista jäävä mielikuva värittää mielikuvaa undergroundin ideaalittyydestä. Ristiriitaisuuksista syntyvä jännite paitsi kuvastaa undergroundia, myös hankaloittaa sen käsitteellistä määrittelyä¹⁴⁰. Juuri tämä määrittelyn mahdottomuus kuitenkin auttaa undergroundia väistämään jähmettymistä tietynlaisen kulttuurin merkitsijäksi, jolloin se olisi väitteeni perusteella tuotteistavissa. Kun ovi on aina vähän raollaan, siitä käy jatkuvasti väkeä uusine ideoineen sisään ja ulos, pitäen näin tutun ja tuntemattoman välisen jännitteen yllä. Yllätyksellisyyskin säilyy kun ketään ei ole kutsuttu, mutta kaikki ovat tervetulleita ja juuri yllätyksellisyydessä, *tilanteiden yhtäkkisyydessä*, sekä U-liike että situationistit näkivät mahdollisuuden ikään kuin nyrjäyttää systeemin lamaannuttama tai speaktaakkelin vieraannuttama pulliainen tarkastelemaan todellisuutta vieraasta perspektiivistä käsin,

139 Marja Tuominen (2006, 44) kirjoittaa M. A. Nummista lainaillen Pitkärannan toimittamassa teoksessa: “Syksyllä 1982 M. A. Numminen totesi undergroundin eroavan mm. 'vihreästä linjasta' siinä, että se on 'paitsi yhteiskunnallinen vaikuttava voima myös taidesuunta'. Toisaalta esimerkiksi 'uusi aalto' ja punk ylipäättään olivat musiikin lajeja eivätkä undergroundin tapaan itsenäisiä taiteenlajeja. Surrealismille undergroundissa oli sukua sen yllättävyys, dadalle taas tahallinen naivismi. Undergroundin tehtävänä oli hätkähdyttää tavallinen ihminen ajattelemaan toisella tavalla: 'Senhän saa aikaan jo undergroundin aiheuttama suuttumus. Tavoitteena on tavallisen ihmisen turvallisuudentunteen järkkäminen.'

Yllätyksellisyyteen taas liittyy se, että underground käytti ilmaisukeinonaan 'systeemin omia aseita', myös populaaritaiteen, mainonnan ja liikemaaailman kieltä ja kuvia:

'Jos se käyttäisi systeemin ulkopuolisia välineitä, se olisi helpompi hylätä, mitätöidä. Näin se on myös pelottavampi: pelon aiheuttajaa on vaikeampi tunnistaa, määrittellä, koska se on aiheutettu systeemin omilla välineillä. Tavallisen ihmisen näkökulmasta katsottuna underground on siis määrittelemätön, selittämätön uhka.'”

140 Katso edellinen alaviite.

jotta tämä voisi vapauttaa itsensä.

Vierailua undergroundissa voisi verrata mystiseen kokemukseen, joka parhaimmillaan auttaa lähes psykedeelisesti tarkastelemaan elämää toisenlaisesta vinkkelistä. Kokemusta voi olla mahdoton kuvailla sen herättämien ristiriitaisten tuntemusten vuoksi, mutta siinä voidaan nähdä tietynlaista katarttisuutta ihmisen voittaessa itsensä ja ehkä ennakkoluulonsakin. Yllätyksellisyys voi olla esteettistä, esimerkiksi altistuessa tapahtumassa ennestään tuntemattoman yhtyeen musiikille, minkä Juho katsoo mahdolliseksi juuri UFOP:in kaltaisilla pienemmillä festivaaleilla, jotka “yllätysmomentillaan” täyttävät undergroundin laadullista kriteeristöä, joskin Juho huomauttaa samalla, että undergroundista voi hänen nähdäkseen olla erilaisia versioita.

Yllätyksellisyys voi kuitenkin olla myös ideologista. Anton kertoo, kuinka underground-piireissä toimiminen saattoi osaltaan olla helpottamassa erästä *henkilökohtaista vallankumousta*, jonka myötä aiemmin ennakkoluuloisesti seksuaalivähemmistöön suhtautunut ihminen kykeni voittamaan fobiansa. Kertomuksen mukaan mahdollisesti kasvuympäristön vaikutuksesta luutunut asenne sulii pois underground-piireissä ystäväksi muodostuneen henkilön seksuaalisen suuntautumisen paljastuessa kesken tapahtuman. Underground-kulttuuri oli yhteisen pohdintamme mukaan ensinnäkin mahdollistanut sellaisten henkilöiden tutustumisen, jotka eivät luultavimmin olisi tutustuneet muuten. Se mahdollisti näiden henkilöiden konfliktierkän kohtaamisen heille tutussa ja turvallisessa ympäristössä. Vieraan ja siten ehkä pelottavaltakin tuntuneen ajatuksen yhtäkkinen kohtaaminen saattoi kääntyä sen hyväksymiseksi, koska yllättävä tilanne pakotti kohtaamaan tuntemattoman tutussa ympäristössä, jossa ihminen voi kokea olonsa turvallisiksi ja sillä tavalla itsevarmaksi, että kykenee säilyttämään avoimuuden ja rauhallisuuden.

Näin konkreettisimmillaan 2010-luvun underground-tapahtumajärjestäjät kykenevät luomaan hetkittäisiä vaihtoehtoisia todellisuuksia, joista pienet kulttuurivallankumoukset voi perhosefektin lailla kasvaa suuriksi. Tällaisten henkilökohtaisten vallankumousten ja niiden myötä tapahtuvien kulttuurivallankumousten vuoksi Antonkin (A.K.) kertoo järjestävänsä underground-tapahtumia. Hän haluaa tarjota mahdollisuuksia samanlaisiin mullistuksiin, jollaisen itse koki sukeltaessaan undergroundiin:¹⁴¹

O.T.: Koetsä ett sillä voi saada jotain aikaan? Tai jos se ajatellaan vastakulttuurina, että toimit vastaan jotain, rikot sääntöjä tiedostaen, niin koetsä että sillä on joku vaikutus? Pyritsä aktiivisesti kumoamaan jonkun tietyn asiointilan?

A.K.: Mmm.. Tottakai vaikutusta silleen, että.. öö.. (O.T.: Tai jättääkö se jonkin jäljen?) No se jättää

141 Myös Sanna Klemetti koki tässä olevan tapahtumajärjestämisen suola. Katso keskustelumme sivulta 65 ANALOGIA-luvun alaluvussa Ohjaus.

mun mielestä ihmisiin jäljen, ett mä olin hyvin erilainen ihminen itse ku mä lähin tähän mukaan. Mä olin aika sulkeutunu ja tullu omituisista kuvioista, missä ihmiset ei ollu kovin ystävällisiä toisilleen ja oli semmosta klikkiytymistä ja katottiin toisia pahalla silmällä. Konemusa muutti mua ihmisenä tosi paljon, mä tajusin miten paljon hyviä ihmisiä on ku ne tuli jutteleen, ja mä itse muutuin tosi paljon, todella paljon, niinku siitä mistä mä lähin siihen. Ainakin itseeni tää kulttuuri on tehny vaikutuksen ja mä uskon, ett se tekee vaikutuksen moniin muihinkin ihmisiin ku ne tajuu, ett tämmönen yhteisöhenkinen toisistaan huolehtiminen on mahdollista. Kyllä sillä saattaa olla semmosta vaikutusta ja ehkä niinku näkee sellasen vapauden siinä koko kuviossa, ett väittäisin sillä olevan vaikutusta.

O: Mainitsit sun taustan ja elämän ennen tätä muutosta, niin sekin oli omanlaista vastustamista, eikö? (A.K.: Joo, joo, kyl) Ett siinä sä olit vaan vihaisempi? (A.K.: Joo siis kyl) Ja sitten sä sulit ja sut sulatti kokemus siitä, että maailma ei ookaan sellanen ku sä luulit? (A.K.: Joo, kyl kyl) Eli vois aatella että tää oli joku vastareaktio vastareaktioon? (A.K.: Joo, joo, kyl, kyllä) Vasta-vasta. Ett sulla vaan muuttu se kokemus siitä, miten sä voit vastustaa? (A.K.: Nii'i, kyl) Koetsä ett tällänen jonkinlainen inklusiivisuus, ett otetaan ihmiset mukaan sellasina kun ne on, ett sillä oli jonkinlainen vaikutus joka sulatti sutkin ikään kuin pois vihasta? (A.K.: Mm) Ett kun sä teet sitä kulttuuria tai oot osana siinä, vaikka rikot välillä vähän lakeja, että saat järjestää bileet jossain ja se vaikuttaa ihmisiin (A.K.: Joo), ett ne voi saada sen saman kokemuksen minkä sä sait ja sitä kautta sä tavallaan aktiivisesti muutat maailmaa tai teet vallankumousta tai kumoat tätä... Koetsä sen näin?

A: Kyllä mä koen, että ihmiset löytää uusia juttuja itsestään ja ehkä rupeaa näkemään yhteiskuntaakin jollain tavalla eri tavoin ku ollaan rikottu sellasia tiettyjä raja-aitoja.

O.T.: Ne alkaa elämään uudenlaista elämää, johon ei kuulu viha?

A.K.: Nii'i, ja rupee näkee maailmaa tietyllä tavalla. Ehkä se miten se itselle vaikutti niin sai tosi paljon ajattelemaan. Ja mä tiedän kavereita, jotka on ihan saman kokemu ja tavallaan rauhottunu ja nähny koko yhteiskunnan toimivuuden eri tavalla, ett jotkut on lähteny tosi syvällekin siihen hommaan ja politisoitunu sen kautta kun ne on nähny miten hommat voi toimia ihmisten välillä. Kyllä se tietenkin muuttaa maailmaa jos on tietynlainen maailmankuva ollu pitkän aikaa. Ja mikä tässä räppihommassa oli erona [viitataan varhaisnuoruuteen] oli se, ett oli tosi paljon klikkiytymistä ainakin nuorten keskuudessa ja katottiin toisiamme pahasti, eli oltiin aika gansta-räpin värittämiä nuoria tyyppjä. Ja se oli ihan eri hommaa.

Sederholm (1994, 74–75) nostaa esiin Hewisonin tekemän huomion 1960-luvun undergroundin ja sen vastustaman kulttuurin välillä, niiden keskeisen näkemuseron ollessa todellisuuden määrittelyssä: ”Oliko todellisuus länsimaisen yhteiskunnan jokapäiväistä kokemusmaailmaa, jossa nautinnot ja tuskat on tarkkaan rajattu – vai peittääkö sellainen yhteiskunta jonkin suuremman todellisuuden, joka käsittää paljon harmonisempia ihmistenvälisiä suhteita¹⁴² ja harmonian myös ihmisen suhteessa ympäristöönsä. Onko materiaallinen vapaus vain näennäisvapautta, kysyttiin, ja vastausta etsittiin ihmisen henkisistä voimavaroista; 60-luvulla käännyttiin sisäänpäin.” Sisäänpäin näyttäisi kääntyneen myös 2010-luvun underground, joka hieman 1960-luvun passiivisemmän undergroundin tapaan *kytkeytyy, virittyy ja tipahtaa (turn on, tune in, drop out)*.¹⁴³

142 Huomautettakoon tässä, että ”inhimillinen” ja ”vaihtoehtoinen” olivat kaksi kolmesta sanasta, joilla Sanna Klemetti kuvaili undergroundia haastatellessani häntä.

143 Kyseinen käänös vastakulttuuri-ikoni ja ”happoprofeetta” Timothy Learyn legendaarisesta kehotuksesta on aavistuksen taivuttaen poimittu Komulaisen & Leppäsen teoksesta (2009, 28).

Yhteisö-Yksilö ja individualismi

Kuten esimerkiksi jo aiemmin mainitun *We Are The New Chimeras* (2020) -dokumentin pohjalta voidaan päätellä, sisäänpäinkääntyneinkin absoluuttista individualismia korostava alakulttuuri (kuten black metal useissa tapauksissa) on väistämättä yhteisöllistä. Jopa siihen yhden henkilön makuuhuoneessaan tuottamaan ihmis- ja itsevihaa glorifioivaan musiikkiprojektiin liittyy de facto sosiaalinen aspekti, mikäli musiikki julkaistaan. Sen valossa undergroundin määrittely tai jonkin undergroundiuden arviointi esimerkiksi tunnettavuuden tai kuulijakunnan laajuuden perusteella olisi keinotekoisia.

Irlantilaisen Primordial -yhtyeen laulaja Alan ”Nemtheanga” Averillin metallimusiikkiin keskittyvän podcastin jakson pohjalta tulinkin pohtineeksi, tulisiko underground jakaa yhteisöllisen ja yksilöllisen sijasta *kollektiiviseen ja eristäytyvään*? Siinä missä Alan Averill (2021) näkee punkin enemmän poliittisena aktivismina, näkee hän metallin enemmän eskapismina. (Auto)etnografisten havaintojeni pohjalta yleistys on houkutteleva, sillä ainakin kokemukseni metallimusiikkiin painottuneen (underground-)kulttuuriyhdistyksen (Jyväskylän raskaan musiikin yhdistys, JYRMY ry) perustamisesta ja ylläpitämisestä pienen aktiiviporukan kanssa (vuodesta 2012 alkaen) voisi sanoa luontaisen tuntuisasti painottavan eskapismia aktivismin sijaan, eikä ole siinä mielessä yhtä kollektiivinen kuin esimerkiksi Jyväskylän punk-yhteisö, joka on tullut minulle jonkin verran tutuksi tapahtumavierailijana ja ystävien kautta hyvin yhteisöllisenä kuten aktivistisenakin, jos ajatellaan esimerkiksi *Neste Rallien* aikaan usein punk-yhteisön järjestämää kadunvaltausta ja ralleja protestoivaa marssia, joiden yhteydessä on usein kuultu myös paikallista underground-musiikkia punkista ja rapista konemusiikkiin. En voi kuitenkaan omien kokemusteni ja havaintojeni pohjalta yleistää jaottelua edes Suomen tasolla, sillä kollektiivisia metalli-yhteisöjä, kuten eskapistisia punk-yhteisöjäkin epäilemättä löytyy.

Kuitenkin jo tällaisen karkean jaottelun perusteella voidaan nähdäkseni yleistäen päätellä, että aktivismiin perustuva kulttuuri muodostaa eittämättä (mahdollisesti antisosiaalisessakin käytöksessään) kollektiivisen yhteisön, joka korostaa yhteisöllisyyden merkitystä, kun taas eskapismiin perustuva kulttuuri korostaa individualismia ja oman polun raivaamista, jota esimerkiksi perinteisen metallimusiikin tapauksessa kliseisesti kuvastaa runsas sankaritematiikan käyttö. Kaikesta huolimatta kyseiset genret ja usein niiden yhteisötkin limittyvät nykyään, perehtymättömän ollessa kykenemätön välttämättä edes erottamaan niitä enää toisistaan. Individualismia korostava metallimusiikin globaali yhteisö on toisaalta kautta aikain mielletty

poikkeuksellisen yhteisölliseksi alakulttuuriksi, jäsenten jakaessa estettiin ja ideologisia arvoja, jotka perustuu toisaalta myös punk-yhteisön arvostamaan yksilönvapauteen.¹⁴⁴ Merkille pantavaa mielestäni on myös, että kummankin yhteisön parissa suosituin tanssityyli on karrikoidusti ilmaistuna toisten tönimistä milloin missäkin muodossa (pogo, stage dive, crowd surf, mosh pit jne.), mutta jos joku kaatuu hänet nostetaan ylös ja huolehditaan, että hän on kunnossa. Mitä tällainen voisi kertoa suomalaisesta undergroundista, jos otetaan huomioon metalli- ja punk-musiikin (kansainvälisesti) verrattainen suosio Suomessa, josta ainakin vielä 2020-luvullakin on maailmalla puhuttu ”metallimaana”?

Sivutessani zinejä tutkielmani alussa, viittasin toistuvasti Duncombeen, joka kirjoitti zineistä ”hylkiöiden mediana”. Olen taas itse puhunut undergroundista laajemmin (positiivisessa mielessä) hylkiöiden kulttuurina tai yhteisönä, ja esimerkiksi Antonin kanssa totesimme undergroundista (ainakin konemusiikin kontekstissa) löytyvän mikrotasolla mielenkiintoinen *yhdessä yksin olemisen* aspekti (jos katsotaan vaikka tekno-reivien tanssilattiaa)¹⁴⁵, tai jos ajatellaan makrotasolla, miten sekä Antonilla, Sannalla kuten allekirjoittaneellakin on jonkinasteinen kokemus ”syryäytyneeksi” tai muuten ulkopuoliseksi leimautumisesta ”virallisen” yhteiskunnan silmissä, vaikka undergroundin luoman (vaihtoehtoisenkin) todellisuuden kautta kokee olevansa oleellinen osa (edustamaansa underground-)yhteisöä.

Kuten Alan Averill podcast-jaksossaan toteaa, jokainen alakulttuuri tarvitsee kukoistaakseen sekä aktiivisia että passiivisia ihmisiä. Yhtäläillä alakulttuurit tarvitsevat nähdäkseni myös sosiaalisuutta sekä eristäytymistä, yhteisöllisyyttä ja yksilöllisyyttä. Eivätkä alakulttuurit vain tarvitse niitä, vaan ne myös ovat niitä. Kaikkea yhtä aikaa. Britanniassa 1980-luvulla DIY-periaatteella tarkoitettiin Averillin mukaan ennen kaikkea piittaamattomuutta soittotaitoisuutta¹⁴⁶ tai oikeastaan mitään

144 Graduohjaajanani toimiva kulttuuripolitiikan professori Miikka Pyykkönen huomautti antamassaan palautteessa vuoden 2020 toukokuussa, että skenejen tavassa korostaa yhteisöllisyyttä tai yksilöllisyyttä on valtavasti sävyeroja maantieteellisesti katsoen. Yhdysvaltojen punk-kulttuurissa, ”varsinkin idän hardcore-skenessä”, on Pyykkösen mukaan ”mielenkiintoinen yhdistelmä kovaa yksilöllisyyttä ja yhteisöllisyyttä.” Yhteisö (our scene) ammentaa yksilöiden ”kovuudesta”, jonka vastoinkäymiset kuten yksin selviäminen (hylkiöys) on tuottanut. Pyykkönen viittaa ruotsalaisen Oi!-yhtye Perkeleen sanoituksiin: ”They made me strong and hard to break”.

145 Ristiriidan on laittanut merkille myös Kling (2017, 315): ”Teknoon liittyvien identiteettien ristiriita syntyy skenen arvojen savoimuuden kohdatessa intiimiyden, joka musiikin ja kuulijoiden välillä sekä heidän kansoittamissaan tiloissa toteutuu. Musiikki on jotain henkilökohtaista, samalla jaettua, mutta yhteisöllinen kokemus vaatii ympärilleen eksklusiivisuuden auran.”

146 Sama pätee 1960-luvun lopun Suomeen ja undergroundin ensimmäiseen aaltoon, jota Lindfors (2006, 77) on kartoittanut kirja-artikkelinsa ”Ääniä maan aalta” luvussa ”Jokainen saa soittaa”. Philip Donnerin ja Ariadna Marschan (myöh. Donner) luotsaama yhtye Soosi ja Muusi (SOS med MOS) paitsi levytti Love Recordsille julkaisematta jääneitä kappaleita myös esiintyi performanssein. Lindforsin mukaan ”Soosi ja Muusi oli oikeastaan vasemmistolainen musiikkipoliittinen iskuryhmä taidejärjestelmää vastaan. Railakkaisiin performansseihin kuului soiton ohella nauhureilta ajettuja musiikkivaikuttaajien haastatteluja, diaesityksiä ääniohjatulla projektoreilla ja lopuksi yleisön vapaata musisointia triangelein, symbaalein, rummuin ja huiluin. Kaikki osaavat soittaa, oli

muitakaan vaatimuksia kohtaan: Ketään ei haluttu sulkea ulos undergroundista millään perusteella. Kaikki olivat työläisten lapsia, jotka vain halusivat kokea yhteisöllisyyttä (sense of communion) keskenään. (Alan Averill 2021.)

Siis myös eristäytyvä underground on lopulta konstruktivistisena toimivien ihmisten tehdessä kollektiivista rajanvetoa niin esteettisesti kuin ideologisestikin, myös päätöksissään olla aktiivisesti eristäytyneitä (eli passiivisia niin kutsutun skenen suhteen). Underground kuten sen alle lukeutuvat alakulttuuritkin ovat siis ennen kaikkea yhteisöjä, ollen paitsi oleellisessa yhteydessä valtakulttuuriin ja muodostaen siten löyhemmän mutta laajemman underground-yhteisön, myös yhteisöjä kaikkein pienimpäänkin alakulttuurin alakulttuuriin tarkennettuna. Sillä, kuuluuko yhteisöön kaksi vai kaksi miljoonaa jäsentä, ei ole merkitystä sen kannalta voidaanko yhteisön edustamaa kulttuuria (tai skeneä) nimittää undergroundiksi. Merkitystä on sillä, millaisen esteettisen ideologian yhteisö muodostaa ja kuinka linjassa se on undergroundin kulloistenkin ideaalien kanssa.

Identiteetti ja maku *eli fetisismistä*

Kun undergroundin speaktaakkeli lupaa jotain ”aitoa” valtavirtakulttuurin ”epäaitouden” vastapainoksi, se on todennäköisesti jotain sellaista, mistä yksilö ei saa syvällistä myönteisyyden kokemusta esimerkiksi tulemalla aktiiviseksi osaksi yhteisöä, vaan ainoastaan pinnallisen ja hetkellisen tyydytyksen oman ideaali-identiteettinsä kuten henkilöbrändinsä vahvistamisesta passiivisella kulutuksella. Tästä voidaan päätellä, että toisin kuin undergroundin speaktaakkeli, niin sanottu aito underground on ennen kaikkea osallistumista tekemällä, kuten haastateltavienkin kanssa tuli selväksi. Kun undergroundin speaktaakkeli lupaa underground-tapahtuman, se ei kutsu osallistumaan kokemuksen rakentamiseen (jo periaatetasolla eli ideologisesti) vaan siinä myydään jokin (historiaton) kokemus tuotteena osallistujille. Kun undergroundin speaktaakkeli lupaa underground-muotia, se ei kutsu valmistamaan vaatteita itse (DIY) tai edes neulomaan hihamerkkiä farkkuliiviin, vaan se tarjoaa tuotetta tai estetiikkaa, jonka kuluttaja ostaa. Kyse on tässä yhteydessä paitsi laajemmin materiaalin, ihmisen ja kokemusten fetisoinnista, myös undergroundin fetisoinnista.

tunnuksena, vaikka bändi harjoittelikin omaa show'taan tosissaan. Raja-aitoja murrettiin sujuttamalla esityksen lomaan mm. Merikantoa beatsäestyksellä, nelikätisesti soitettuja Straussin valsseja ja Philip Donnerin säveltämiä osuuksia.”

”Situaatioiden konstruointi ei ole samaa kuin elämysten pyydystäminen viihdeteollisuuden tai taiteen tuotteista. Ihminen luo situaationsa itse, eikä hänen tarvitse maksaa siitä, että ne luodaan hänelle tavoilla, joihin hän ei voi itse puuttua.¹⁴⁷ Näennäinen, mutta tosiasiasa ehdollistettu valinnanvapaus ei ole situationistien mielestä todellista vapautta, vaan juuri se tekee ihmisistä kykenemättömiä tai ainakin saamattomia luomaan itse itselleen.” Juuri hengissäpysytteleminen kuluttamisesta seuraava sisällyksetön ja laaduton elämä luo tarpeen ”tehdä jotakin muuta, konstruoida esimerkiksi situaatioita”. Sederholmin tekstissä Vanegeim¹⁴⁸ pohtii elämää ikään kuin speaktaakelin edessä nöyrytyvän kuluttajan näkökulmasta: ”Mitä haluan? En hetkien sarjaa, vaan yhden valtavan hetken. Eletyn kokonaisuuden vailla kokemusta ajan kulumisesta. Ajan kulumisen tunne on yksinkertaisesti vanhenemisen tunne. Ja kuitenkin, koska elääkseen täytyy pysyä hengissä, todelliset hetket, mahdollisuudet, ovat välttämättä juurtuneet aikaan. Kun yritämme yhdistää hetkiä saadaksemme niistä mielihyvää ja vapauttaaksemme niiden elämänlupauksen, olemme jo oppineet kuinka konstruoida 'situaatioita'” (Sederholm 1994, 64–65.)

Ideologia ja estetiikka *eli naivismista*

Tutkimus on erityisesti haastattelujen myötä paljastanut, miten houkuttelevaa olisi erottaa undergroundin ideologia ja estetiikka toisistaan jossain määrin *hengen ja muodon* tai *dionyysisen ja apollonisen* kaltaisen jaottelun tavoin, jossa osapuolet palvelevat kokonaisuutta. On siis tapauskohtaista, miten paljon estetiikan taustalta löytyy ideologiaa, minkä taas voidaan katsoa toimivan ainakin naiivisti mittarina sille, miten ”aitoa” jokin on. Varsin abstraktia ajatusta konkretisoi Anton Kinnusen kanssa syntynyt keskustelu ”UG-saundista”, joka tuotti meille ajatuksen ”UG-estetiikasta” eli undergroundin ulkoisista (kuten visuaalisista, tunnelmallisista tai temaattisista) ominaisuuksista¹⁴⁹, jotka olisivat suhteellisen irrotettavissa ideologisista periaatteista

147 Tätä lausetta on mielenkiintoista pohtia festivaalien kontekstissa. Undergroundiin mielletyt festivaalit kun pääsääntöisesti tarjoaa enemmän osallistavan kokemuksen kaupallisiin festivaaleihin verrattuna, mikä käy ilmi **luovaa luokkaa käsittelevän luvun neljänneltä sivulta ja ensimmäisestä alaviitteestä?!?!**, ja ovat siten paremmin verrattavissa situaatioihin. Palaten mainittuun alaviitteeseen situaation kontekstissa, esittelen tässä vielä yhden kommentin *We Are The New Chimeras* (2020) -dokumenttielokuvasta, *Mohrkvltth* -nimisessä yhtyeessä soittavalta Gregiltä: “These people have a sincere approach, the organizers, historical reenactors, who are true archeologists, some of the artists that are on stage, or people from the crowd. There are people who have an honest will, not to change the world, because fuck that, but to change our lives, the lives of our loved ones, to free ourselves from this shitty world of overconsumption, pollution and stuff, and do things our own way.”

148 Sederholm lainaa Vanegeimin (1983) teosta *Traité de savoir-vivre a l'usage des jeunes générations* vuodelta 1967.

149 Tapahtumien miljöistä keskustellessa Kinnunen määrittelee UG-estetiikalle sellaisia ominaisuuksia kuin “usvaisuus”, “pimeys” tai “hämäryys”. Mielenkiintoista kyllä, “hämärä” oli myös yksi Klemetin sanavalinnoista, kuten jo aiemmin mainitsin. Esteettisillä valinnoilla (esimerkiksi miljöön suhteen) viestitään *distinktion* kaltaisesti kulttuurista kompetenssia, synnyttäen näin osaltaan myös edellä esiteltyä yksilö-yhteisö-jännitettä. Kuten myös jo

(eli kärjistäen rekuperoitavissa). Keskustelu etenikin vallankumouksellisuuden teemaan, saaden jo hieman piirteitä *henkilökohtaisen vallankumouksen* merkityksestä kulttuurivallankumousten synnyttäjänä.

O.T.: Jos vaikka sillan alla järjestetään reivit ja siellä paikalliset panimot myy oluet tiskillä, ei omia juomia, aidattu alue, ulkopuolelta palkattu vartiointifirma friskaa ovella. Onko se enää UG:ta?

A.K.: No sehän on, se on **ristiriitanen**. Taidan tietää mihin tapahtumiin viittaat.

O.T.: Tää voi olla ihan kuvitteellinenkin, jos aatellaan että vaikka nyt tässä keksitään tämmönen uus tapahtuma. Oisko se uugeeta?

A.K.: Ei se tavallaan oo, miten me täällä Suomessa UG käsitetään. Jos mietitään isossa mittakaavassa koko populaarikulttuuria niin on se siihen nähden jollain tavalla kummiski uugeeta. Ja tässä on vähä sama juttu, ett berliinistä tuodaan paljon DJ:tä Suomeen, jotka rupee oleen ihan ammattimaisia tapahtumia, klubeja ja tommosia. Mut silti se **saundi** niillä mielletään **estetiikaltaan ug-saundiksi** eli todella diippiä, hypnoottista hommaa...

O.T.: Eli taas UG tulee jollain tapaa estetiikkaan?

A.K.: Joo, vaikkei ne tapahtumat edusta undergroundia sillee..

O.T.: ... mutta niissä soi UG-musiikki..

A.K.: Nii, nii. Mut sitte ku mietitään isossa mittakaavassa niin onhan se [tekno ja reivit] silti paljon vähemmän näkyvää kun muut populaarimusiikin tapahtumat. Se edelleen pysyttelee siellä omassa... Se just aiheuttaa sitä **ristiriitaa**, ett mainstream ja underground yhdistyy, kun undergroundista osa yrittää tehdä mainstreamia. Mut siltiki isossa kuvassa se ei oo ihan mainstreamia siltikään.

O.T.: Niinpä. Tää on kiinnostavaa. Ollaan tavallaan nyt siinä ytimessä. Ett se on kuitenkin vastakulttuurista toimintaa, se pyrkii jollain tavalla vallankumoukseen, muuttamaan maailmaa jollain tavalla tai vähintäänkin tarjoamaan pilkahduksia siihen millaista vois olla elämä. [Anton myötäilee virkkeiden välissä ääneen.] Mut sitte mainstreamiki voi olla vielä uugeeta jos se noudattaa UG-estetiikkaa. Mut sinne valuu ne mainstream-maailman, tämän status quon, vallitsevan todellisuuden elementit mukaan sinne pikkuhiljaa. Ne bileet voi edelleen olla siellä sillan alla, se on aika uugeeta (A.K.: No se on **esteettisesti uugeeta**), niinpä esteettisesti nimenomaan. Mutta se noudattaa täysin samoja periaatteita jo ku kaikki muutkin laillisesti järjestetyt, hyvän maun mukaiset suurelle yleisölle suunnatut tapahtumat. Eli voisko tän pohjalta aatella, että kun **toiminnallinen underground muuttuu esteettiseksi undergroundiksi**, niin menettääkö se jotenki tehonsa? Onko se enää vallankumous? Vai onko se jopa vastavallankumous mikä siinä tapahtuu? Tavallaan se systeemi kuitenkin voittaa. Se systeemi vaan tekee jostain toiminnasta estetiikkaa? Se käy läpi sellasen mankelin ja sit me kaikki hurrataan, että UG:sta tuli mainstreamia, me voitettiin, mut oikeestaan mikään ei muuttunu. Ainoastaan se, että metsän sijaan mennään yökerhoon kuunteleen sitä estetiikkaa ja nauttimaan siitä estetiikasta, ja tavallaan kuvittelemaan sinne hetkeksi aikaa että jokin ois muuttunu. Mutta käytännössä me vaan siirrytään kuluttamaan sitä asiaa. Ehkä jopa joku mikä alkaa DIY:nä ja semmosena omaehtoisena, tehdään nollabudjetilla yhdessä ja jee, niin sit se muuttuukin asiaksi, jota me vaan kulutetaan. [Anton myötäilee jälleen ääneen.] Me ostetaan liput, ja ostetaan juomat ja ostetaan itsellemme se identiteetti. Eli siitä tulee tuote, **se tuotteistuu**.

aiemmin mainitsin, undergroundissa kulttuurista kompetenssia ilmaistaan monesti ikään kuin jättämällä asioita kertomatta, tietynlaisella esoteerisuudella ja initiaatiomaisuudella, joista Kinnunen puhuu “salaperäisyytenä” ja “jossain määrin” myös “sisäänpäinkääntyneisyytenä”, jopa “pelottavuutena”, kuten inkluusio-ekskluusio-jännitteen aiemmasta käsittelyssä käy ilmi. Äärimmillään se voidaan tulkita (aiheestakin) elitisminä tai portinvartijuutena, mutta esimerkiksi Kinnuselle kyse on edelleen miljöistä puhuttaessa *metsän hämäryyteen* verrattavan *vapaan tilan illusion rakentamisesta*. Hän kertoo miten estetiikalla “pusketaan [tapahtumajärjestäjien] omaa näkemystä”, jolla halutaan kuitenkin (ajaton ja tilaton) yhteys yleisöön, tarjoten kaikille yhteisen *maun* jakaville “irtautumisen todellisuudesta”.

A.K.: Tavallaan joo, kyllä! Se tuotteistuu ja se on tietenkin ymmärrettävä juttu myös siltä kantilta, että jotkut ihmiset tekee pitkään nollabudjetilla niitä UG-juttuja ties missä junatunneleissa ja rupeekin tajuaan yhtäkkiä, että tää on mun juttu ja haluais tehdä siitä ammatin, siten miten vaikka Helsingissä on nykyään iso klubiskene, mikä nyt on yhden tyypin luomaa. Se on luonu semmosen imperiumin melkeen. Mut tyypit voi tajuta ett ne haluu edelleen tehdä sitä, mut täytyy saada leipää, täytyy ostaa ruokaa perheelle. (O.T.: Todellisuus tulee vastaan.) Kyllä. (O.T.: Ei voi enää elää haavemaailmassa vaan on pakko selvittää rat-
racesta.) On joo, ja Helsinkiin viitaten se on kummiskin **omaehtoista**. Helpompaa ois tuoda niitä valtavirran tekno-artistejä, Adam Beyereitä ja tommosia, mut niitä ei oo tuotu vaan edelleen se pysyy, ja ne klubit mitä on, jos puhutaan vaikka Helsingin Ääniwallista niin se paikkahan on alunperin hankittu tai vuokrattu varmaan estetiikan takia, kun se näyttää hyvältä ja sopii siihen heidän hommaan, ett kyllä se silti on menny sillä omilla ehdoilla. On pidetty kiinni siitä linjasta, millasia artisteja ja bändejä siellä soittaa ku siel on mm. psykerokki-hommia ja punkkirokki-hommia Ääniwallissa.

O.T.: Mielenkiintosta miettiä ett onko se enää toiminnallista tai voiko sen ajatella vielä toiminnalliseksi, että nyt se UG soluttautuu valtavirtaan kun sen estetiikasta tulee suosittua. Mut ihmiset nauttii vaan sitä estetiikkaa, eikä omaksu välttämättä niitä periaatteita mitä se kulttuuri yrittää niille ihmisille myydä. Ett tavallaan se on vaan riisuttu versio, arvoista ja velvoittavuudesta riisuttu versio. Mut onks se silti vallankumouksellista? Voidaanko sen estetiikan ajatella jättävän jäljen kulttuuriin tai ihmisiin yleensä, jopa niiden tiedostamatta? Tai onks sillä mitään vitun väliä?

A.K.: No kyllä Helsingissä vaikka se porukka mikä on, siellä on hyvin paljon samankaltaisuuksia, ett ihmiset jotka käy siellä haluaa jollain tavalla olla valveutuneita myös tämmösten asioiden suhteen. Haluaa olla **valveutuneita kulttuurisesti ja ehkä yhteiskunnallisesti**, ett tietyllä tavalla se voi vaikuttaa myös siinä hommassa. Mut tottakai on aikoja millon tästä hommasta on tullu vaan muotia, ett se **estetiikka on vaan muotia** ja on muodikasta käydä tommissa tapahtumissa. Myös tämmöstä ilmii on ollu olemassa, ett se on vaan coolia olla. Vähä niinku jengi menee Flow-festivaaleilla vaan nappaaamaan niitä kuvia koska se on vaan vitun cool olla Flow-festivaaleilla.

O.T.: Eli sitä vaan niinku kulutetaan? (A.K.: Kyl.) Sitä markkinoilla olevaa materiaalia?

A.K.: No siis kyl, mutta toisessa kädessä sitten.. (O.T.: Ett siinä mielessä se on tuotteistettua ainakin, ett se on kulutettavissa. Ihmiset jotka ei välttämättä jaa sitä arvomaailmaa voi kuitenkin ostaa itelleen sitä identiteettiä.) Ne voi olla hetkeen aikaa silleen. Uutuus viehättää. Mut tietyllä tavalla halutaan toimia sitä **vastan**, ett tietyt klubit ei halua toimia sen mukaan mitä klubeilla yleensä on. Tietyt asiat katotaan läpi sormien, niihin ei puututa. Halutaan luoda semmonen ympäristö myös niillä klubeilla ja tapahtumissa. Esim järjestyksenvalvonnan puolelta, tiedän tän, ett sinne halutaan tietynlaista porukkaa, että tietyt asiat voidaan kattoo läpi sormien.

O.T.: Mitä asioita?

A.K.: No päästään taas tähän vapauteen. (O.T.: Yksilönvapautta?) **Yksilönvapautta** kyllä, ja että voidaan olla vapaasti sillee miten halutaan. (O.T.: Mitä se tarkoittaa? Voiks olla alasti?) No siis että se paikka tarjoaa mahdollisuuden olla just niinku haluat. No, alastomuus joo, Suomen klubeilla se ei onnistu, mut Saksassa..

O.T.: Onks tässä ehkä enemmän kyse sit siitä että mitä sä voit tehdä itsenäsi tai itsellesi sen vaikuttamatta suoraan muihin?

A.K.: Joo kyl. Siis mun mielestä just se vapaus siinä, että annetaan ihmisten olla mitä hal.. tietyissä raameissa tietysti kaikki, ett jos ei vaikuta muihin.. niin edelleen puhutaan siitä ett ei häirintää, ei sopimattomuuksia kuiteskaan, mut silti halutaan luoda sellanen vapaa ympäristö niissä puitteissa miten Suomen byrokraatia antaa klubeilla mahdollisuuden. Varmasti täällä moni haluais tehdä asiat eri tavalla, joille tää on työtä ja joilla on klubeja, mut tietyt byrokraattiset jutut tekee sen, että sä et voi olla ees klubeilla ilman paitaa, heh, tai sillee.. Koska on tietyt säännöt mitä pitää noudattaa. Mut mahtavan paljon tietyillä klubeilla halutaan antaa ihmisille se vapaus ja sitten voidaan taas vähän sivuuttaa myös päihdeasiaa..

O.T.: Voisko niitä luonnehtia sit semmosiksi **UG-klubeiksi**? (A.K.: Joo voi..) Ett toteutuuko niissä ne semmoset sen underground-kulttuurin lainalaisuudet: Vapaus, yksilönvapaus ja tämmönen tietynlainen koskemattomuus..?

A.K.: Tottakai, ei sitä niin helposti toteuteta eikä siellä saa semmosta samanlaista fiilistä, mitä ihan underground-tapahtumissa. Mutta pyritään siihen, että mahdollisimman paljon underground-klubi-**henkinen**..

O.T.: Se on vähä niinku tämmönen **kompromissi** tai hybridi? (A: No siis kyl) Mut onks se tavallaan taas sitä, ett se vähä niinku sulautuu valtavirtaan? [Tai valtavirta sulautuu siihen?] (A.K.: Tottakai.) Ett aina ku se tekee jonku kompromissin, vaikka se ett mennään lailliseen yökerhoon, missä rahalla vaihdetaan asioita ja siellä on tiettyjä yleisiä yökerhosääntöjä, mutta sitte siellä saattaa olla joku semmonen UG-elementti, vaikka tämmönen laittomuuden elementti, että katotaan sormien läpi laittomien päihteiden käyttöä. Ett se niinku sulautuu valtavirtaan se joku semmonen alkuajatus? Jostain luovutaan ett jotain saadaan?

A.K.: Kyl. Suomessa on tapahtunu kuiteski selkeitä muutoksia, ett se ei kerää enää niin paljon vastustusta virallisilta tahoilta tämmönen meininki. Halutaan elävöittää kaupunkia myös nuorten mukaan [vrt. esim. kaupunkisuunnitteluun], ja sitä kautta se sulautuu valtavirtaan. Tottakai se on subjektiivista ja näkemyskohtaista, mikä on kellekin valtavirtaa. Joillekin sellaset sillan alla -bileet joissa on vaikka Red Bullin logot on täysin undergroundia, koska ollaan sillan alla, ja joku toinen ei halua osallistua semmoseen, ja jos tulee joku uus tyyppi niin saattaa ajatella ett vittu tää on kyllä uugeeta. Siinä on tosi vahvasti subjektiivisia näkemyksiä. Suomessa monilla klubeilla pyritään siihen, ett se vois olla mahdollisimman undergroundia kuitenkin olematta sitä. Seki on niin paljon kiinni siitä, kuka sitä mestaa pyörittää. Jyväskylästä ehkä vois mainita Ilokiven [Ylioppilaskunnan ravintola], täällä ei baareissa sen lähemmäs UG-bileitä pääse. Koitetaan luoda sellaista vapautta, ettei ehkä kaikkiin asioihin puututa tai olla heti valmiita ottamaan virkavaltaan yhteyttä. Kyllä se kokoajan sulautuu valtavirtaan enemmän ja enemmän kun tää skene on niin isossa kasvussa. Suomestakin löytyy esimerkkejä kun se underground-kulttuuri lakkaa olemasta undergroundia, ehkä se on joillekin, mutta se suhtautuminen siihen on esimerkiksi median tasolla muuttumassa kun ei enää leimata tommosia tapahtumia jonkun tietyn erityispiirteen kautta, kuten "*LSD-bileet metsässä!*". Suhtautuminen on muuttunu laajasti tota kohtaan, mikä on tehny mahdolliseksi sen, että sitä voi enemmän sulattaa valtavirtaan, eikä se enää kerää semmosta yleistä vastustusta. Ja tietysti uus sukupolvi tässä kasvaa, jotka kans saattaa nähdä asioita vähän vapaammin, luonnollisesti. Nykyään on mahdollista, ei sotkea, mutta **yhtenäistää sitä valtavirtaa ja undergroundia**.

O.T.: Siis sen verran underground voittaa, sen pienen **kulttuurivallankumouksen** kautta, että yleistyy kun vaikka teknosta tulee suosittua ja sen myötä yhä enemmän klubit ja yökerhot järjestää tekno-tapahtumia ja sitten tekno-tapahtumiin tulee porukkaa, joka elää tekno-elämää, ja siihen elämään kuuluu vaikka vapaus käyttää päihteitä miten haluaa, joten yökerhot alkaa taipumaan siihen pikkuhiljaa. No sitten saattaa olla että vaikka parinkymmenen vuoden aikana yleistyy semmonen kulttuuri, että yökerhoissa ei enää katota niin tarkasti vaikka ihmisten päihteidenkäyttöä. Sitten voidaan hypotetisoida, että se vaikuttaa kulttuuriin niin paljon, että sallitaan laittomien päihteiden käyttö. Onko tää sun mielestä ihan **utopistinen** juttu?

A.K.: Ei, koska se tapahtuu nytkin jo.

O.T.: Eli joku tämmönen kulttuurivallankumous on meneillään ja voidaan sanoa, että se johtuu ainakin osittain siitä, että se estetiikka yleistyy? Eli jollain tasolla se vallankumous tapahtuu ja UG voittaa, mutta jos ajatellaan siitä vielä laajemmalle tätä kontekstia, minkä sisällä tää pieni kulttuurivallankumous tapahtuu, niin kuitenkin on ehkä kyse siitä, että esimerkiksi tässä tapauksessa päihteistä tulis tuotteita, mitä ne on toki nytkin, mutta silloin valtavirta tai systeemi alkaa niitä, se tuotteistuu se asia. Tapahtuu kulttuurivallankumous, mutta se tapahtuu edelleen saman systeemin sisällä, joka voidaan nimetä kapitalismiksi. [Anton myötäilee jälleen ääneen.] Minkälainen suhde muuten on undergroundilla ja kapitalismilla? Koetko, että underground vastustaa kapitalismia? Tai yrittää tarjota sille vaihtoehdon ainakin, kun ollaan puhuttu vaikka näistä tapahtumista, missä mikään ei maksa tai yritetään toimia ilman rahaa.

A.K.: Öö, siis joo, kyllähän se tietenki siinä vaiheessa kun joku promoottori tai organisaattori... Suomessa on vähä paha sanoo siinä mielessä ku täällä on oikeesti semmonen **underground-estetiikka**. Ammattimaisuus tapahtuu oikeestaan vaan Helsingissä, kaikkialla muualla koko Suomessa se on ihan **DIY-meininkiä** edelleen, ett se ammattimaisuus voidaan rajata Helsingin alueelle lähestulkoon, tai näin se on. Mut se kapitalismi niin.. Kyllähän se on siinä vaiheessa kun sä lähet tekeen siitä ammattia niin kyllähän se homma tottakai **kapitalisoituu**, kun yritetään kerätä pääomaa ja se ei välttämättä mee enää sen undergroundin.. (O.T.: Aletaan pelata sen pelin ehdoilla?) Nii, ett **se ei enää mee sen underground-kulttuurin ehdoilla, vaan tuoton ehdoilla**. Että joo kyllä sitä kapitalismia tapahtuu..

O.T.: Ja se on niinku se iso peli mitä pelataan, mut sit sen sisällä voi tapahtua pieniä voittoja, niinku vaikka gettojen ääni tulee kuuluviin [viitaten aiempaan keskusteluun MTV:stä ja gangsta-rapin valtavirtaistumisesta 2000-luvun alussa] tai vaikka ihmiset saa käyttää päihkeitä haluamallaan tavalla. Tämmösiä pieniä vallankumouksia, mut ne kaikki tapahtuu kokoajan sen saman kapitalistisen myllyn sisällä. (A.K.: On, tottakai.) Tässä mielessä jos underground kulttuurina jakaa tiettyjä **arvoja**, niin vastustaako ne arvot kapitalismia sun mielestä?

A.K.: Öö, vastustaa. Kyllä.

Henkilökohtaisista vallankumouksista seuraavan kulttuurivallankumouksen kulttuurievolutiivista luonnetta kuvastaa myös Juho Vanhasen (J.V.) kanssa käymäni keskustelu:

J.V.: Ja vallankumouksesta juuri (O.T.: Niih) tai semmosta niinkun, öö underground ja vallankumous, nii se tavallaan.. Mm.. Onkohan se lähimpänä käyny siinä punkin nousun aikana (O.T.: Hyvä kysymys) sitte varmaan se, se tilanne, (O.T.: Mm) niinku missä..

O.T.: Ja sitte mietin kans ku puhuit hipeistä ja 60-70-luvuista nii Woodstockihan on mahtava esimerkki siitä, että miten systeemi rikotaan (J.V.: Mm), että tulee yksinkertaisesti niin paljon ihmisiä niinkon alunperin kaupalliseksi ajatellulle festivaalille (J.V.: Mm kyllä), että niiden on pakko luopua ensin lipunmyynnistä (J.V.: Mm), sitten aidoista, sitten ruokamyynnistä, ett aletaan vaan jakaa ilmaseks ruokaa (J.V.: Kyllä) ja niinkon, ett ett se menee rikki se systeemi.

J.V.: Nii kyllä, kyllä. Ja tommost..

O.T.: Ja niinku kapitalismi lakkaa olemasta siellä.

J.V.: Nii. Kyllä kyllä siinä..

O.T.: Mulla ei tuu niinku sen jälkeen, Woodstockin jälkeen, mitää muuta esimerkkiä mieleen hehheh!

J.V.: Se Woodstocki varmaan ja seki, seki, paljon aiheutu siitä sit kuitenkin, että.. Ettei oo tiedetty, mitä heh ollaan, tai ei ollu ennakkotapausta siitä (O.T.: Nii nii, kyllä) niin isosta festivaalista. Ja jos se sit niinkun kyläläisetki rupes lahjottamaan ruokaa sitten niinku tavallaan, että "Pitäähän niille kakarolle ny jotaki ruokaa saara.." (O.T.: Nii hehe) Ett se on kuitenkin sitä, semmonen niinku hyvin humaani ajattelu. (O.T.: Nii) Mut siis joo, tätä mä just tarkotan, että ehkä se undergroundin niinkun mahdollinen semmonen pysyvä tila on just, ett niinku joku semmonen joka liittyy vaikka sun oman mielen sopukoihin, sillä tavalla kuten mä vaikka sanoin siitä, että niinku vaikka se ois joku artisti, nii sitt sä omalla tavallas samaistut siihen (O.T.: Mm'm) tekstiin ja sitten niinku koet, että, ett "mä oon yksin mut samaan aikaan mä saanki jotain vastakaikua" [vrt. yhdessä yksin] tälle asialle, kun taas sitt se jos se on joku asia, joka mahdollisesti voi vanhentua, nii sitt se ei tuu kestäämään ehkä massiivisen kauaa se vallankumous. Öö.. Ja kuten sanoin nii tämä on hyvin niinku lavea jo, sillee niinku tämmönen mielen vallankumous, nii mitä helvettiä se tarkoittaa?

O.T.: Henkilökohtainen vallankumous!

J.V.: Kyllä! Just, just se, että se on tarpeeks lavealla sektorilla, ett sä voit tuntua ett sä oot yhteydessä muiden kanssa, mutt sulla on kuitenkin joku oma tulkinta siitä, mitä tämä kappaleen teksti vaikka edustaa sulle tai muuta. (O.T.: Mm) Sen sijaan jos.. [tulkinta annetaan valmiiksi pureskeltuna se ei jätä varaa sisäiselle kasvulle ja henkilökohtaiselle vallankumoukselle]

O.T.: Tavallaan tartutat ajatuksia ihmisiin (J.V.: Kyl kyllä) ja sitä kautta, niitten sisäisen muutoksen kautta, ne tekee lapsia, se siirtyy heille eteenpäin..

J.V.: Just. Just näin, just näin. Siinä niinku puhutaan jostain semmosesta mielen evoluutiosta..

O.T.: Kulttuurievoluutiosta! Jep.

J.V.: Kulttuurievoluutiosta, joka tapahtuu niinku mielessä. Kun taas sitten jos jossakin kappaleessa sanotaan vaikka, että.. Että.. Öö.. Että.. “Trump on perseestä” ja sitten “Putin on perseestä” nii sit kenelle se tarkoittaa 30 vuoden päästä enää aivan massiivisesti niinku sillee, ett sä suoraan pääsisit siihen niinku käsiksi niin (O.T.: Kyllä), niin kyl niinku varmasti osataan lukea historiankirjoista, että mitä nämä henkilöt nyt ovat, mutta se että.. Ett onko se kestävä, kestävästi leviävä, niinku ajatus, niin tokkopa..

O.T.: Todella kiinnostava pointti, koska joku, en muista kuka [ks. Marcuse (2011)¹⁵⁰] on puhunu tästä näin, että politiikkaan sidottu musiikki ei kestä jos se on eksplisiittisesti politiikkaan sidottua. (J.V.: Mm juu, just niin) Jos se kommentoi aikalaispolitiikkaa, niin se ei tuu niinkon kestävämaan sukupolvelta toiselle (J.V.: Just, just näin) se musiikki. Se on liian aikaan sidottua.

Undergroundin aikaa läpäisevä poliittinen kritiikki kohdistuukin tutkimukseni perusteella eri muodoissaan juuri kapitalismiin tai muihin ”iäisempiin” valtajärjestelmiin ja niiden instituutioihin, kuten alkuperäisten underground-taiteilijoiden täsmäiskut Suomen pyhimpiä symboleita kohtaan, esimerkkinä toimiessa jo kertaalleen mainitut Harro Koskisen Sika-teokset. Vaikka kantaa otettiin koväänisesti myös maailman asioihin, oli tuon aikaisen undergroundin systeeminvastaisuus tulkintani mukaan enemmän valtioon kohdistettua ja siten paikallista. On ajallemme ”kulttuurievolutiivisestikin” ajateltuna sopivaa, että myös nykyisen undergroundin kritiikki kohdistuu laajempiin, globaaleihin ja sosio-ekonomisiin valtarakenteisiin joko politisoidulla taiteella tai elämällä omien ihanteiden mukaista politiikkaa todeksi taiteen kautta.

Undergroundin ideologiaan voidaan siis sanoa kuuluvan kapitalismin vastustaminen, mutta traagista kyllä se ei voi toimia siitä irrallaan. Tämän valossa toiminta näyttäytyykin väistämättä negatiivisesti naiivina. Mikäli underground *vajoaa estetiikaksi* vailla substanssia, se näyttäytyy poliittista taustaansa vasten vieläkin naiivimpana. Kuitenkin myös positiiviselle *naivismille* on paikkansa undergroundissa – ja ehkä yllättäenkin sen ideologisuudessa. Itseoppineiden taiteilijoiden taideuuntauksellekin nimen antanut *naivismi*, voidaan paitsi tämän mielikuvan varjossa myös laajemmin ajatella oleelliseksi osaksi undergroundin *idealismia*¹⁵¹, jonka taas voidaan tutkielmani perusteellakin ajatella oleelliseksi osaksi undergroundin ideologiaa. Siis ideat itsessään ovat

150 Teoksen suomentajan esipuheessa Ville Lähde kirjoittaa, kuinka Marcuse (2011, 14) oli huolissaan “itsetietoisesta poliittisesta taiteesta, ajanhetkeen kynsin ja hampain takertuvasta taiteesta. Se saattaa olla tehokasta valistus- ja propagandatarkoituksiin, mutta mitä lähemmäs taide tulee ajanhetkeä ja vallitsevaa yhteiskuntaa (myös sen kritiikkinä), sitä olemattomammaksi jää radikaalin toisin kuvittelemisen mahdollisuus – joka on välttämätön paitsi ajankohtaisen politiikan kannalta myös kaikkien tulevien muutosten kannalta. Politisoitu taide voi tuoda ongelmia sellaisten yleisöjen ulottuville, jotka eivät muuten kiinnostuisi niistä. Se voi herättää keskustelua, mutta se ei välttämättä saavuta mitään omaleimaista. Marcusen mukaan tällöin myös toisin kuvittelemisen jää vaillinaiseksi, koska käsitys *yhteiskunnan luonteesta* ja myös sen ongelmien luonteesta alistuu vallitsevalle yhteiskuntanäkemykselle [vrt. situationistien käsitykseen spektaakkeliyhteiskunnasta]. Luova toisenlaisten maailmojen kuvittelukyky kuihtuu.”

151 On tässä kohtaa oleellista täsmentää, että tarkoitan idealismia ennemmin arkikielen merkityksessä, kuin filosofisessa merkityksessä.

undergroundin ideologia, mutta ei suinkaan vain ideat, vaan myös niiden toteutus eli ideoiden realisointi.¹⁵²

Politiikka ja aktivismi *eli artivismista*

Olisi houkuttelevaa väittää, että *artivismia* eli taiteellista aktivismia esiintyi undergroundissa ennen enemmän. Olimme kuitenkin haastateltavien kanssa tästä yhtä mieltä ainakin 2010-luvun kontekstissa. Artivismi lienee kuitenkin vain muuttanut muotoaan tai tullut ainakin sosiaalisesti hyväksyttäväksi vaikkapa *festivalisaation* kaltaisten ilmiöiden myötä, missä taide on valjastettu yhteiskunnalliseen käyttöön, ainakin välinearvoistetusti kansan ja talouden tervehdyttäjänä. Näin ollen voisi olettaa, että myös taiteen poliittiseen kommentointiin ollaan jo pitkälti totuttu, ehkä jopa turruttu speaktaakkelin tyhjentäessä sitä kyvystään kuvitella vaihtoehtoisia maailmoja.

Ilmiön nurjaksi puoleksi voidaan laskea tutkielmassa paljon käsitelty kulttuurikapitalismi sekä sen myötä tapahtuva taiteen välinearvoistuminen ja ”kulttuurin vajoaminen ekonomismiksi”. Vielä 1960-luvulla taide ei ollut niin näkyvästi esillä yhteiskunnassa ja yksilöiden arjessa yleensä, laisinkaan yleisesti hyväksyttynä keinona ilmaista poliittisia näkemyksiä, joten sen shokkiarvokin oli luonnollisesti korkeampi. 2010-luvulle tultaessa taiteen poliittinen ilmaisuvoima on kärsinyt inflaation tavoin tutkielmassanikin läpikäytyjen syiden johdosta, joten on loogista, että artivismin kaltaisen taiteellisen aktivismin sijaan 2010-luvun underground-kulttuuri on vallankumouksellisuudessaankin sisäänpäinkääntynempää, eikä uskoa ulospäinsuuntautuneen kulttuurin ja taiteen muutosvoimaan tahdo löytyä vallankumouksellisessa merkityksessä, jos pohditaan vaikka katutaiteen mestarina pidetyn Banksyn teosten puhuttelevuutta nyt, kun ne koristavat kadunkulmien sijaan miljonäärien loma-asuntoja. Olen menossa elokuussa 2021 itsekin Suomen Mänttään katsomaan Banksyn näyttelyä Serlachius-museoon ja huomaan kysyväni, mitä Banksy on muuttanut? Jos ei muuta, niin kenties joidenkin yksilöiden elämän, sytyttänyt kipinän tai antanut siemenen henkilökohtaiselle vallankumoukselle vaikkapa graffitiharrastuksen muodossa.

Situationistien näkökulmasta esimerkiksi Ranskan opiskelijamellakat 1960-luvulla loi vallankumouksen uusia polttopisteitä, jotka ”kyseenalaistivat nimenomaan vallitsevan systeemin

¹⁵² Tässä kohtaa on myös hyvä palauttaa mieleen, mitä Markku Into sanoi ”ihanteellisuudesta” alaviitteessä 134 sivulla 117.

perustan sellaisena kuin situationistinen analyysi sen ajatteli. Kapinat kohdistuivat hyödykkeitä, urbanismia, ideologiaa ja spektaakkelia vastaan, jolloin kumouksellisuus toimii merkkinä tahdosta kapinoida passiivisuutta, eristäytymistä ja jokapäiväisen elämän ikävyyttä vastaan.” (Sederholm, 1994, 60.)

Samaisten opiskelijamellakoiden tiimellyksessä situationistit singahtivatkin ensimmäistä kertaa julkisuuteen, ”sekaannuttuaan Strasbourgin opiskelijaskandaaliin” vuonna 1966.

Opiskelijayhdistyksen ja -liiton varoin kustannettu Kansainvälisten Situationistien pamfletti *De la misère en milieu étudiant*¹⁵³ eli *Opiskelijaelämän köyhyydestä* levisi Sederholmin mukaan yhdellätoista kielellä yli miljoonan kopion verran. Opiskelijoiden spektakulaarista teeskentelyä kohtaan hyökännyt pamfletti totesi opiskelijoiden elävän skitsofreenisessä tilanteessa, jossa hengissäpysyttelemisestä on tehty hyve kääntämällä se boheemielämäksi, senkään kuitenkaan ratkaisematta mitään. Pamfletti kehottaakin Sederholmin mukaan hylkäämään instituutiot kokonaan ja vaikka mielummin varastamaan ”todellisia ongelmia” välttelevien ”intohimottomien poleemikkojen” paperikantiset uusintapainokset kuin ostamaan ne. Taide on julistettu kuolleeksi, mutta opiskelija pysyy lojaalina kulttuurispektaakkelin remmissä. (Sederholm 1994, 49.)

Mikä kritiikissä on mielestäni oleellista, on Sederholminkin tähdentämää: ”Toisaalta spektaakkeliyhteiskunta tulkitsee kaikki nuorison kapinat vain jokaisen sukupolven nuoruuteen kuuluvana kapinointina, joka hiipuu aikuistumisen myötä.” Tästä syystä on myös nähdäkseni tärkeää erottaa underground ”nuorisokulttuureista” nimenomaan ”aikuisten alakulttuurina”, kuten tutkielmassa aiemmin sivusin edeltäviin tutkijoihin nojaten. Tästä syystä myös situationistien pyrkimys ei Sederholmin mukaan ollutkaan otsikoihin pääsy, sillä ”yhteiskunta saattoi lokeroida situationistit omaa järjestelmää ylläpitäviä tarpeita varten. Undergroundia alleviivaavan paradoksaalisuuden näkökulmasta onkin mielestäni kiinnostavaa, että ”[t]oisaalta ituationistit sotkeutuivat historiansa aikana yhteen jos toiseenkin skandaaliin, ja tiesivät itsekkin tarvitsevansa julkisuutta levittäääkseen vallankumoussanomaansa. Mutta he halusivat julkisuutta omilla ehdoillaan ja omien kanavien kautta.” (Mts. 50–51.)

Palauttakaamme mieliimme tutkielman alkutaipaleella sille löyhän rajauksen antava festivaalien teema, ja sen miten se kytkeytyy tutkielmassa puituun leikin ideaan. On nimittäin väittäökseni

153 Viitteessä Sederholm (1994, 249) kertoo pamfletin koko nimen, jossa haistan tuulahduksen 2010-luvullekin tuttua ironiaa: “*De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel, et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier* eli Opiskelijaelämän köyhyydestä ottaen huomioon sen taloudelliset, poliittiset, psykologiset, seksuaaliset ja erityisesti intellektuaalit aspektit, sekä vaatimattomia ehdotuksia sen parantamiseksi.”

2010-luvun henkilökohtaista vallankumousta tavoitelleen undergroundinkin eetos sellaisessa poliittisuudessa, jonka situationistit tiivistivät Sederholmin (1994, 50) mukaan näin: ”maailman ja elämän muuttaminen tapahtuu vieraantuneen todellisuuden arvoista vapautumisen kautta; vapaa luovuus elämän kaikkien hetkien ja tapahtumien konstruoimisessa on ainoaa kaikkien tekemää runoutta, josta vallankumouksellinen festivaali saa alkunsa. Iskusanat festivaali ja leikki päättävät tekstin.” Vaikka situationistit olivat suuria puheissaan, ei kyseisen pamfletin aiheuttamat väritykset jääneet suinkaan vaisuiksi. Sederholm (1994, 51) totaa, että ”Pariisin kevät 1968 on nähty situationistien ideoiden toteutumana. – Tapahtumia pidettiin kaikkien vieraantumismuotojen, ideologioiden ja koko elämämuodon yleisenä kritiikkinä. Situationistit vertaavat tapahtumia festivaaliin ja leikkiin, jossa todellinen suora kommunikaatio oli ensi kertaa mahdollista.”

Festivaaleista, poliittisuudesta ja henkilökohtaisesta vallankumouksesta puhuttaessa on nostettava esiin päihteet undergroundissa alakulttuurikohtaisesti enemmän tai vähemmän esiintyvänä, joskin laillisuusstatuksensa puolesta ymmärrettävästi vaiettuna ilmiönä.¹⁵⁴ Päihteet tarjoavat yleisen kulttuuripoliittisen ilmapiirinsä puolesta paitsi hedelmällisen viitekehyksen undergroundin poliittisuuden tarkasteluun, myös mielekkään symbolin henkilökohtaiselle vallankumoukselle eritoten laittomista päihteistä eli huumeista puhuttaessa. Keskitytään kuitenkin ensin siihen lailliseen ja Suomessa päihteistä yleisimpään, eli alkoholiin, sillä sen merkitys on kansankulttuurissa eittämättä merkittävä ja antaa siten oman leimansa myös suomalaiseen festivaali- sekä underground-kulttuuriin.¹⁵⁵ Kiinnostavaa alkoholin käytössä on myös se, että kuten

154 Näin ei kuitenkaan ole ollut aina: “Käsite 'underground press' [ks.-luvun **varhainen alaviite?!**] juontui 60-luvun alusta, jolloin termi yhdistettiin vakiintunutta yhteiskuntajärjestystä vastaan kapinoiseen, useimmiten huumeekulttuuria käsitelleeseen lehdistöön. Underground-epiteetin ohella lehdet saattoivat määritellä linjansa 'radikaaliksi' (*Guardian*, New York), 'vallankumoukselliseksi' (*Movement*, San Fransisco), 'vaihtoehtoiseksi' (*Los Angeles Free Press*) tai 'maanalaiseksi uutiskanavaksi' (*Rat*, New York).” (Komulainen & Leppänen 2009, 42).

155 Esimerkiksi aiemmin mainitusta *suomisaundista* Koskenkorvan ja Jaloviinan kaltaiset suomalaiset väkijuomat saivat oman erityisasemansa lähes sakramentaaliseksi luonnehdittavina elementteinä, jonka myötä suomisaundissa käynnistyi kokonaan uusi *spugedeliaksi* nimetty aalto. Inkeri Tähti (2017, 103–105) valottaa asiaa lainaamalla alussa Keimo Valkosen kommenttia: “Suomi-soundi tuli voimallisesti sellaisessa tilanteessa, missä kaikki muu tuntui jo rutinoituneelta. Vaadittiin uutta suuntaa ja piristysruisketta, ja Suomi-soundi tuli ja friikkasi jengin uuteen nousuun. Musa ei tullut sieltä trooppisesta paratiisista, se oli enemmän kulttuurista, johon kuuluivat skeittaus, graffiti, lähiömetsät ja Nintendo-pelit. Laitteiden määrä ja laatu korvattiin taidolla ja innolla. Goalla kaikki oli ihan lääpällään kun Midiliittoa ja muuta alettiin soittamaan.' Suomi-saundi' -nimellä tunnettu tyylilaji oli alun perin espoolais-helsinkiläinen tulkinta kansainvälisestä Goa trancesta. Se levisi maailmalle nimenomaan Goan kautta. – 'Suomi-soundi meni lopulta aika patrioottiseksi, kun se saavutti huippuja maailmalla ja uusia yleisöjä Suomessa, ja siihen alkoi tulemaan arveluttavia piirteitä, kuten aggressiivista oman genren puolustamista narisevalla nasaalilla. Joskus 90-luvun puolivälissä alkoi kuuluisa kaksintaistelu, *Suomi versus tuubi*, eli Suomi-soundi vastaan ulkomaalainen suoraviivaisempi psy trance, ja sitä jatkui aina vuoden 2010 nurkille asti.' Aiheesta käytiin kilometrin mittaisia, jopa väkivallalla uhkailun sävyttämiä keskusteluja muun muassa Elixiria-internetfoorumilla, joka toimi skenetiedotuskanavana vuodesta 2003 eteenpäin. Kyse oli pitkälti musiikin lisäksi kulttuurieroista – tuubipuoella koettiin, että Suomi-soundista oli tullut liian *spugedelic*, kun alkoholi ja sekistely oli astunut kuvioihin mukaan, eikä se enää vastannut kansainvälisen travellerin soundtrackia, joka sopi itsensä etsimiseen. Samaan aikaan niin sanottu tuubi (joskus myös “tuuba”) eli kansainvälisessä murroksen tilassa, jossa jakolinjana oli kaupallisuus. Psy trancen superstarat tekivät jo keikkoja jättimäisillä festarilavoilla.”

Juho Vanhasen (J.V.) ja Anton Kinnusen kanssa puimme, on suomalaisessa festivaalikulttuurissa yleisempää siirtää vastuu alkoholin käytöstä ennemminkin järjestyksenvalvojidelle kuin käyttäjille itselleen.

J.V.: Sit tietysti.. Suomen [festivaalit], verrattuna Keski-Euroopan festivaaleihin niin usein on vähä semmonen.. Tuota.. Kontrolloidumpi se ympäristö jollain tavalla. Missä taas hyviä ja huonoja puolia, ett se on vähä semmonen tota, tunnelma ehkä kärsii siinä kaiken näkösessä rajauksessa, niinku siinä, että kaikilla ois turvallista ja muuta. Ja sit se hyvä puoli onki se, ett jos jotain.. Öö.. Tota ongelmaa sattuis olemaan niin sit se yleensä varmaan hoituuki myös. Mut ehkä.. Ehkä semmonen pikkasen yläkireä verrattuna moneen Euroopan festivaaliin, saattaa olla tunnelma. Ja se yleisfiilis. Siinäpä ajatuksia festivaaleista Suomessa.

O.T.: Joo! Miten sä tota, mä heti tartun tohon kireyteen ja tohon. Miten sä analysoisit sitä, ett mistä se johtuu, ett täällä päin on vähä semmosta ylikireää verrattuna vaikka Keski-Eurooppaan?

J.V.: No. Tota. Se on vaikee kysymys varmaan, mut tuota, mä voin yrittää sitä purkaa. Siinä tietysti, tota, Suomessa ei ehkä sille henkilövastuulle jätetä aina aivan massiivisesti niinku semmosta varaa. Että ihmiset ikään kuin pitäis ite huolta siitä käyttäytymisestä ja turvallisuudesta. (O.T.: Aivan) Ikään ku, että tää on meidän kaikkien yhteinen mesta ja koitetaan ny pitää huolta toisista ja tästä alueesta ja tästä festivaalista tai mistä tahansa vastaavasta vaan, tota nii nii. Enemmänki luotetaan siihen, että viranomainen pitää huolta siitä. Ja sitte taas ku vertaa vaikka johonki tota vähä Keski-Euroopan boheemimpiin hommiin niin siinä on aika paljon se, että se porukka joka sitä järjestää, nii pitää ite huolta siitä ja myös jokka siellä käy. Ett se toimii se homma ja ongelmia ei tuu. Ja sit myös ehkä, siinä kun on spesiifimmin se, tavallaan öö, se kuulijakunta ja se kohderyhmä siellä, nii sit on myös niin paljon samanhenkisiä ihmisiä, että siitä ei aivan tuu ehkä sit mitään [ongelmaa]. – – Mut se ett Suomessa niinku, etenki se erottuvuus joukosta ei oo aina semmonen niinku, varsinkaa ollu, aina semmonen, tota, kaikista helpoin asia ja sit tavallaan se on vieläkin sitä, mut parempaan suuntaanhan siin ollaan menossa, ett Suomihan on tosi nuori valtio ja kaikki jutut on vähä uusia, ja koko kansallinen identiteettikin on uusi. Ja sitte niinku, siinä vähän koitetaan ehkä hakea vähän semmosta yhdenmukaisuutta sitten, tiedostamattakin, siihen tota, siihen hommaan. Ja kyl se varmaan osa noista asioista on sit sitä kireyttä ja sit se heijastuu myöskin niinku lakipuolelle ja tota.. Semmosiin asioihin, ett miten niitä järjestetään ja miten siinä pitää ottaa järjestäjä huomioon ihan niinku lakien puitteissa Suomessa. Ja se on aika tarkkaa sit se, muun muassa anniskeluun liittyvät asiat ja..

O.T.: Koetko sen rajottavana?

J.V.: Kyl se on sitäkin. Ett ett niinku. Ett ihan nyt vaikka esimerkkinä festivaaleilta ne anniskelualueet, sieltä häkistä asioiden katsominen, kun taas sitten en nyt ainakaan muista, että olisin ollu Keski-Euroopassa semmosissa festeillä, missä ei olisi saanu sen tuopin kanssa mennä ihan bändiä katsomaan. Ett kyllä se on niinku, ehkä semmosena, vähä semmonen suoritusomainen saattaa muotoutua siitä festivaalikäynnistä, vaikei se tietysti pakko oo sen kaljan kans läträtä, mut suurin osa kuitenkin läträä.

O.T.: Nii. Liittykö se ehkä jotenki meidän päihdekulttuuriin?

J.V.: Kyl se varmasti. Ja niinku niit samoja, ett esimerkiksi ravintolakulttuuri on niin uutta. Ett kuitenkin tääl on varmaan totuttu käymään ulkona syömässä joskus, pääkaupunkiseudulla joskus 40-50-luvulla ja sitte Seinäjoella vaikka tota, varmaan 90-luvulla (O.T.: Nii'i hehe!), ett Ruotsissa vaikka vastaava asia on ollu jo aiemmin. Ruotsissa hyvin tiukkaa myös kaikki tommoset asiat, mut kyl se, sit se päihdekulttuurissa myös, jälleen kerran se yksilön vastuu ei ikään kuin ole täällä se, että jos joku on liian kännissä niin se ei ainakaan hänen oma vikansa usein oo vaan se on joko ravintolan tai sitten niinku jonkun muun vika. Ja se tulee ehkä siitä myös, että kun on ollu se anniskelulainsäädäntö myös niin tiukka pitkään, niin sitten ihmiset on tottunu siihen, että sitä mennään sitä juomista tekemään jonnekin muualle, suorittamaan, ja sen jälkeen mennään suorittamaan sit se bändin katsominen tai joku muu. Ja sit yllättäen sitä tulee semmosia ylilyöntejä sit ku vedetään se kossupullo jossain naamaan ja sit mennään jonnekki. Mut sit tietysti nykynuorisohan osaa paljon paremmin käyttäytyä lähtökohtaisesti (O.T.: Kuulemma heh) kun tota, kun tota, vaikka joku, jotku tota vanhemmat siinä.

Että kyl sitä pikkuhiljaa siinäki opitaan. Mä luulen, ett se on paljo sitä Suomen valtion nuoruutta ja myös semmosta, että semmosta pientä auktoriteettikammoisuutta myös. Koska tota on ollu ensin Venäjän vallan alla, eikun siis tota Ruotsin vallan alla ikään kuin, tai ylipäättään sama valtio, ei niinkään vallan alla vaan ihan vaan samaa maata, ja sit on sen jälkeen Venäjä, ja sit on jonkun sortin autonomia vai mikähän se nyt on ollu sitte Venäjän vallan alla. Sit on aina ikään ku kysytty joltain muulta, että mitäs nyt saa tehdä ja mitä ei saa tehdä, ja sit se on vähä semmosta, tuntuu ett se heijastuu vähä semmosena sääntöjen noudattamisen, semmosena absoluuttisena myös.

O.T.: Melkeen tämmönen kulttuurievolutiivinen juttu, vois lähestulkoon sanoa.

J.V.: Kyl mä sanoisin, ett siin sellasta on meneillään. Ett kyllä se jonnekin suuntaan liikkuu kokoajan sekun, paremmaks.

O.T.: Niinpä. No oikeestaan tota niin niin. Tosta mä meinasinkin kysyä sit seuraavaks, ett miten sä koet ton festivaalikulttuurin muuttuneen, mutta ennen ku mennään siihen vielä, niin mä kysyn sulta pari tarkentavaa kysymystä tohon äskeiseen liittyen, että ootko sä vierailu sitte festivaaleilla, missä ei olis esimerkiksi järjestyksenvalvontaa?

J.V.: Öö, aina jonkunlainen järjestyksenvalvonta on, mut se saattaa olla enemmän semmosta talkootyötä ja sitähan se itse asiassa oli myös, niinku isoimmilla festareilla sillon kun ite oli tosi junnu. Nii tota, se on ollu jotain jalkapallovanhempia, jotka siellä on, ja se on ollu kyl sillon niinku myös sillee, tavallaan vaikka asiat on menny paremmaksi joissakin asioissa, nii siinä taas sitte oli myös semmosta, että kyllä se oli vähän kaoottisempaa hyvälläkin tavalla silloin.

O.T.: Mm. Miten se on niinku hyvällä tavalla kaoottista?

J.V.: Esimerkiksi sait tuoda omia juomia festivaalialueelle jos sen kaataa tölkkeihin ja..

O.T.: Siinä vähä niinku vapauden eetos sitten mukana?

J.V.: Kyl siinä on vähä semmonen. Ja sit myös niinku että, ett tavallaan se on ollu vähä enemmän myös semmonen tilanne, mihin mennään nauttimaan siit musiikista ja semmosesta vapaudesta. Nykyään siinä on niin paljon yritystoimintaa myös mukana, ett ku siinä on se kaljan myynti niin, sitte sitä koitetaan maksimoida sitä niinku yritystoiminnan yhteistyötä. Missä ei sinänsä oo mitään vikaa, ett ehkä siinä vaan sit ne hinnakki koitetaan repii aika hyvin, siinä isoimmilla festareilla.

O.T.: Niinpä. Tavallaan aika ironista, että samaan aikaan yritetään kontrolloida ihmisten juomakäyttäytymistä, että se olis sivistyneempää, mutta samaan aikaan siinä on se voiton maksimointi taustalla. Ristiriitasta.

J.V.: Nii, kyllä. Sitähän se just on. Tavallaan sitä vapautta on niinku vähemmän siinä mielessä, ett just se, miten haluat nauttia tästä bändistä.

O.T.: Mm, niinpä. Tota nii nii, mitä sä tuumaat niinku.. Jos ei oo vaikka järjestyksenvalvontaa jossain paikassa tai jos se on vähä tommosta höntsäjärkkäröintiä, niin vastuuttaako se enemmän kävijät omasta voinnistaan? Tuleeks siitä ehkä jollain tavalla, no, voisko sanoa parempi kokemus kaikille?

J.V.: No kyl, kyl. Ehkä siinä on semmonen myös, ett sit niitä kohtaa usein niitä, siihen aikaan ja semmosilla festareilla missä se vapaaehtoistoiminta on se järkkäröinti, mitä se osaksi on toki nykyäänkin, mut niinku.. Niin siinä kohtaa enemmän ihmisiä ehkä ihmisinä kun taas sitten nykyään se on, ett siel on myös ammattilaisia järjestyksenvalvojina töissä.

O.T.: Mm, palkattuja vartiointifirmoja.

J.V.: Nii, joista tulee sit semmonen, ett ett niinku sehän on ihan robottitouhua. Versus sit niinku niihin jalkapallovanhempiiin, ett siinä on kuitenkin ehkä vähän semmosta, ehkä semmosta provosoivaa pintaa joillekki ihmisille myös sit siinä, siinä tavallaan kun ei voi jutella toiselle kuin ihmiselle. Toki poikkeuksia varmasti on tässä, mutta näit omii kokemuksi ehkä, miten se, miten se menee.

O.T.: Mm'm. Jotenki mulla tulee sellanen fiilis, ett on vähä niinku siirrytty tai siirrytään semmosta

talkookulttuurista yrityskulttuuriin (J.V.: Nii kyl se on..) tässäki asiassa.

J.V.: Tässäkin asiassa.

Suomalaisilla kaupallisilla festivaaleilla alkoholin käyttö on siis lakien noudattamisen vuoksi varsin rajattua. Puhutaan esimerkiksi ”kaljakarsinoista” eikä omien juomien nauttiminen ole missään tilanteessa sallittua. Haastateltavien kanssa pohdimmekin, että kun vapaus kapenee niin myös vastuu omasta käyttäytymisestä kapenee, jolloin ylilyöntejäkin tapahtuu herkemmin. Yleistäen ulkomaisilla festivaaleilla vierailijat vaikuttaisivat sekä haastateltavien että allekirjoittaneen näkökulmasta käyttäytyvän päihteidensä kanssa ”paremmin”, sillä he ovat enemmän itse vastuussa omasta käyttäytymisestään, kuten siitä, mitä nauttivat ja missä tilanteissa. Vaikutelma on toki subjektiivinen. Olemme kuitenkin haastateltavien kanssa yhtä mieltä siitä, että Suomessa päihteistä aiheutuvaa häiriötä esiintyy kaupallisiin tapahtumiin verrattuna merkittävästi vähemmän underground-tapahtumissa, sillä niitä voisi luonnehtia päihdekulttuuriltaan (jälleen yleistäen) ”keski-eurooppalaisemmaksi”: Olet vapaampi nauttimaan mitä haluat, mutta olet myös omalta osaltasi vastuussa siitä, että läsnäolijoillakin on mukavaa, eivätkä he joudu vastuuseen sinusta. Anton Kinnunen (A.K.) kertoo oman näkemyksensä, myöskin vertailussa Keski-Eurooppaan, käyttäen esimerkkinä kokemuksiaan Saksassa järjestettävältä poikkitaiteellis-vastakulttuuriselta Fusion Festivalilta, jossa enimmäkseen elektroniseen musiikkiin saattelemana keskimäärin 70 000 osallistujaa realisoi anarkistisin keinoin kansainvälisen underground-yhteisön utopiaa.

O.T.: Onks päihteet siinä maailmassa millasessa asemassa?

A.K.: Hyvin neutraalissa asemassa, on siellä päihteitä ja suhtautuminen on neutraalia, se ei oo korostunutta.

O.T.: Tai jos ajatellaan yleisesti siinä kulttuurissa mitä tää Fusion edustaa, niin onks se neutraalia suhtautumista?

A.K.: Siellä kaikki suhtautuu hyvin neutraalisti siihen asiaan, että se ei oo mikään sellainen päivän polttava puheenaihe, mut siis on tottakai päihteet on vahvasti siellä edustettuna, mut se ei silti näy sillai korostettuna. Toiseks saksalaisten tapa juhlia on hyvin hillitysti. Niin paljon ihmisiä mut mitään sekoilua ei näy, ei minkäänlaista sekoilua. Tai siis hyvätapaista sekoilua, hauskaa, joku pitää hauskaa siellä ja hyödyntää sitä ihmismerta.

O.T.: Eroaako se suomalaisesta suhtautumisesta kun sanoit sen tohon tyyliin?

A.K.: Eroaa se siinä mielessä, että suomalaisessa myös läträtään paljon viinan kanssa, mitä siel ei oikeestaan nähny niin hirveesti. Mut Suomessa on enemmän sellasta, välillä, tietty riippuu ihmisestä, mut Suomessa on enemmän semmosta lärväämistä. Tottakai se porukka on harvassa ehkä, että ku miettii psytrance-kulttuurissa moni on ihan selvinpäin niissä tapahtumissa, että se on niin ihmiskohtasta, mut Suomessa näkee enemmän festareilla semmosta että ihmisillä menee vähä yli, mitä siel ei näkyny, mut tottakai en mä kaike enää.

O.T.: Mitä se niinku haittaa jos ihmisillä menee yli? Jos saa olla millanen haluaa ja on vapaa tekemään mitä haluaa?

A.K.: No lähinnä yli sillee, ett on omalle terveydelleen haitaks tai vaaraks. Ett semmonen maalaisjärki välillä ihmisiltä puuttuu, mut ei sitäkää voi yleistää ku suurin osa Suomessa käyttäytyy hyvin, ett mä oon aika kauan käyny bileissä [vuodesta 2009] ja Jyväskylän kadunvaltauksissa, mihin pääsi kaikki ja oli aina elektronista musiikkia, niin aina kävi kattomassa sitä "hirveissä tumuissa" ett mitä siel tapahtuu ja tosi vähän nähny järjestyshäiriöitä ikinä missään. Mut ehkä se ihmisten tapa olla ja juhlia Saksassa on jotenki.. [erilaista?] Suomessa ehkä juhliminen on monilla semmosta ett mennään niinku täysillä heti alusta lähtien. Emmä tiä, sitä on vaikea selittää. Ehkä sitä on vaikea liittää mihinkää kansaan, ett varmasti on Fusion festeilläki ollu, mut se yleisilmapiiri on saksalaisilla tosi skarppi, vaikka päihteet on hyvin paljon läsnä siellä mut silti semmonen skarppi ote ihmisillä.

O.T.: Eli tavallaan on maailmanlaajuinen yhteisö, jossa on kuitenkin tosi eriytynyttä estetiikkaa ja jaetaan samat arvot ja käyttäytymismallit tai vähintään vaatimukset sille, niin kuitenkin voi poiketa toisistaan kansallisesti sen yhteisön sisällä, esimerkiksi päihdekulttuurissa (A.K.: Mm, kyl) ja ehkä se on sitten enemmän kyse siitä, ett se on vaan jotain mikä kuuluu yleiskulttuuriin ja sieltä tavallaan valuu siihen alakulttuuriin (A.K.: Mm) tai vaihtoehto tai... Miten sä muuten arvioisit, onko se enemmän vaihtoehtokulttuuria vai onks se vastakulttuuria, vai onks sillä mitään merkitystä ees?

A.K.: Se on vaihtoehtoista kulttuuria, missä on hyvin vahvoja, riippuen tapahtumista, mutta joillekin se näyttäätyy ihan täysin vastakulttuurina. Jotkut lähtee mukaan siihen koska ne näkee sen vastakulttuurina.

O.T.: Eli se voi olla kumpaakin?

A.K.: Voi olla kumpaakin mun mielestä. Se on niin subjektiivinen kokemus. Onhan tietenkin tommoset kadunvaltauksset, missä on elektronista musiikkia soitettu paljon, niin kyllähän se on mukana semmosessa vastakulttuurissa mikä on anarkistien järkkäämää, ett siin on selkee yhtäläisyys myös niiden ideologioissa, ett sitä [elektronista musiikkia] pystyy soveltaa myös vastakulttuuriin. Voi olla vähä kumpaakin. Ne tietyt anarkistiset piirteet, mitkä Fusioneilla ja Saksassa on tosi vahvoja muutenkin historian takia, se poliittinen asia siinä, Berliinin muurin murtuminen yhdisti ihmisiä. Kyllä sitä vastakulttuuria on siellä kans vahvana, mut se on enemmän vaihtoehtoista kulttuuria koska on niin paljon ihmisiä, jotka ei välitä tommosista asioista eikä näe sitä vastakulttuurina, vaan haluaa luoda oman illuusion tapahtumassa, missä voi olla kaikessa rauhassa. Mutta on myös ne anarkistiset piirteet jotka voi tehdä siitä kans vastakulttuuria. Ett kyllä se mun mielestä sisältää molempia elementtejä, mut ne jotka tekee sitä lähtee siihen niin eri lähtökohdista ja eri mielenkiinnon kohteista. Joku voi olla täysin päihdeorientoitunu, ett se tulee tekemään päihdekokeiluja tämmöseen ympäristöön missä sitä harrastetaan. Ett lähtökohdat voi olla niin eri. Mut kyllä se mulle intelkki on sellanen tietynlainen vastakulttuuri. Kun mä saan metsään sound systemin pystyy ja vähän niinku ilman lupaa kyhään siellä, niin kyllä siitä hommasta tulee voitokas tunne. Ett se on luvatonta, niin siitä tulee voimakas tunne, ehkä jopa adrenaliini rupee virtaamaan ett woo! me tehään täällä tämmöstä asiaa, mikä tavallaan ei näissä puitteissa olisi sallittua.

Suomessa underground saakin poliittisen muotonsa paitsi tilojen luvattomasta käytöstä, myös *olotilojen* luvattomasta käytöstä, juuri huumausaineiden kieltolakia kritisoivassa passiivisessa vastarinnassaan, jossa aktiivisesti harjoitetaan itsemääräämisoikeutta omaan kehoon ja mieleen. Kysynkin, onko mitään henkilökohtaisempaa kuin oma keho ja mieli? Ja kuten jo aiemmin olen todennut, on juuri henkilökohtaisen alue se, mihin kapitalistinen järjestelmä puree *vieraannuttavalla spektaakkelillaan: identiteettimarkkinoillaan ja henkilöfetisismillään*. On siis nähdäkseni vain luonnollista, että myös päihteet pidetään sellaisessa kontrollissa, jolla voimistetaan järjestelmän otetta yksilön vapaudesta päättää omasta kehosta ja mielestään¹⁵⁶, joskin tällöin kyse on toki näkyvästä ja konkreettisesta vallankäytöstä vaivihkaisen kulutustottumuksiin vaikuttamisen

156 Tässä yhteydessä suosittelen kiinnostuneita tutustumaan tarkemmin ranskalaisen filosofin Michel Foucault'n (1924–1984) *biopolitiikan* tai *biovallan* käsitteisiin.

sijaan. Tässä mielessä laittoman päihteen nauttiminen voidaan nähdä mitä konkreettisimpana sekä samaan aikaan symbolisimpana aktivismina *henkilökohtaisen vallankumouksen* puolesta, ja underground tarjoaa sille sekä kulttuurina että (sosiaalisena) ympäristönä turvallisen sekä viihtyisän tilan. Jo kokoelmassaan taidekirjoituksia 1950-luvun puolivälistä vuoteen 1970, situationistitkin Mallanderin (2006, 141) mukaan mainiten, muusikko ja kirjailija Folke Edwards kysyi underground-esseellään: ”Poliittinen vallankumous – vai psykedeelinen?” Kokemus saattaa jopa ravistella yksilön *situaation*¹⁵⁷ kaltaisesti irti luutuneista totunnaisuuksista, jotka ovat *vieraannuttaneet* yksilön itsestä tai maailmasta alunperinkin. Toisaalta miksi kyse ei voisi ja saisi olla vain hauskanpidosta? Eikö juuri *hauskanpidosta* undergroundissakin ole kyse, *leikistä*, joka antoisimmillaan opettaa.

Vaihtoehtoisuus ei tässä mielessä olekaan vastakulttuurin vaihtoehto, vaan vastakulttuurisuudesta tulee ikään kuin vaihtoehtoisuuden ominaisuus: Vastakulttuurisuutta sisältyy X määrä vaihtoehtoisiin kulttuureihin. Vaihtoehtoinen maailma tai jopa todellisuus voikin tarjota odottamattoman vastakulttuurisen kokemuksen, jota ei situationistien ja U-miesten iloksi voi syyttää ainakaan *yhtäkkisyyden* tai *yllätyksellisyyden* puutteesta.

Ei siis olekaan ihme, että situationistitkin pitivät erilaisia ”nuorison laittomuuksia” symbolisina ilmaisuina, joista he löysivät ”jonkun tendenssin, vallankumouksen siemeniä”. ”Siitä huolimatta, että situationistitkin etsivät ratkaisuja ihmisten henkisten voimavarojen kehittämistä, he olivat muihin aikansa underground-liikkeisiin verrattuna vähemmän sisäänpääntyneitä; he eivät myöskään piitanneet sellaisista ääri-ilmiöistä kuin 60-luvun lopun hipp- ja LSD-kulttuuri.” Yhteys oli siitä huolimatta ainakin toiseen suuntaan auki, sillä ”spektaakkeliteoria vaikutti moniin ns. 60-lukulaisiin ajattelijoihin.” (Sederholm, 1994, 74–75.)

Olisi kuitenkin yksinkertaistavaa sitoa henkilökohtainen vallankumous yksinomaan psykoaktiivisiin

157 Sederholmin (1994, 207) mukaan: ”Situaatioiden konstruointi puolestaan muistutti monessa suhteessa Jamesonin [1991] kuvailemaa skitsofrenista kokemusta: Ensiksikin ajallisuuden luhistuminen vapauttaa käsillä olevan hetken yhtäkkiä kaikista niistä toiminnoista ja kohteellisuuksista, jotka voisivat tarkentaa sen ja tehdä siitä käytännöllisen toiminnan tilan; siten eristettynä tuo nykyisyys yhtäkkiä nieläisee subjektin kuvaamattomalla eloisuudellaan, havainnon todella musertavalla aineellisuudella. Tapahtuma dramatisoi tehokkaasti eristetyn, aineellisen - tai pikemminkin kirjaimellisen - merkitsimen voimaa. Tämä maailman tai aineellisen merkitsimen nykyisyys tulee subjektin eteen korostuneen intensiivisenä, kantaen arvoituksellista affektilatausta, [...] jonka voisi aivan yhtä hyvin kuvitella euforian termein, korkeana, päihdyttävänä tai hallusinogeenisenä intensiteettinä. Situationistien hahmottelemat situaatiot, jotka mahdollistaisivat mahdollisimman täyden autenttisen kokemuksen voisi myös kuvailla korkeana, päihdyttävänä, hallusinogeenisenä intensiteettinä, skitsofrenisena sarjana nykyisyyksiä ajassa. Itse asiassa konstruoitu situaatio on arkielämässä vastaanlainen skitsofreninen katkos kuin se katkos, jonka Jameson liittyy taiteeseen. Toisaalta epäjatkuvuus on aina ollut yksi radikaalin avantgarden tyypillisimmistä piirteistä.”

substansseihin. Ravistelevasti hauskoja kokemuksia voi saada undergroundista irti ilman päihteitäkin, kuten Sanna Klemetin (S.K.) kanssa käydystä keskustelusta loistavasti käy ilmi. 2010-luvun undergroundissa yhteistä alkuperäisen undergroundin kanssa onkin jo useasti tässä tutkielmassa toistunut spontaanin *naurun* ja *hauskanpidon* jossain määrin jopa poliittiseksi kuvailtava merkitys, oli mukana ”tajusteita” tai ei. Siis *nauruaktivismilla* paikoin perin totista todellisuutta vastaan!

S.K.: No siis se on sellasta niinku (O.T.: Harkitsematontaki ehkä vai?), se on semmosta niinku rajua ja hauskaa meininkiä. Mun mielestä, mulle niinku myös underground on tosi paljon sitä, niinku ikään ku esteettisesti, ett se on niinku, se ei oo niin vakavaa. Ett se on niinku kepeää ja, ja sillee just sitä voi tehdä tosi spontaanisti ja ei tartte mennä mihinkää studioon ja, ett se on sellasta niinku.. Se voi olla myös semmosta nerokasta. Mun mielestä siinä, siinä on jotain, se on tosi lähellä usein jotain nerokkuutta, koska se, siinä jotenki usein pystytään päästään sillei irti kaikesta totutusta ja semmosesta, antaa vaan mennä ja.. Kai siinä monesti on myös jotain aika vapauttavaa tai sellasta niinku, no vaikka Mäsä-keikat on usein, ne on joko ihan hirveitä tai sitte mahtavia. Niinku riippuen tilanteesta, mutta.. Tai vaikka Mäsän treenit, mejän siis bändi Mäsä, niin niin tota on uskomattoman hauskaa. Ei meillä oo ikinä niinku Litku-bändin kaa niin hauskaa, koska me ollaan liian tosissaan. Ett sen Mäsä-bändin kaa meil on vaa sillee, ett naurattaa niin paljon, ett ei kestä. Ja tulee tehtyä niin uskomattomia lyriikoita sillee, ihan täysin vaan niinku [sormien napsautus] nyt tehään biisi ja sitte vaan tehään biisi ja.

O.T.: Onks se sitte, ett siin ei oo mitään painetta, (S.K.: Nii) siitäkö se johtuu?

S.K.: Nimenomaan. Se on täysin paineetonta ja täysin tulostavastuutonta tekemistä.

T.O.: Aivan.

S.K.: Ja siks ehkä, vaan siks. Ja sit taiteellinen taso ei oo aina mitenkää hyvä hehe, mutta se on vaan.. Mut välillä myös niiku löytää sellasia, se on vaan semmonen metodijuttu myös, ett kyl mä teen sit, käytän sitä metodia myös niinku Litku-musan tekemisessä sillee, ett mä vaan räiskin niinku sävellän ikään ku sillee räiskien ja vaan niinku hirveellä vauhilla ideoita tuotan paperille ja teen biisejä tosi nopeesti ilman, ett mä ajattelen mitään. Mutt ett se on mun mielestä tosi olennaista niinku siinä underground-, niinku ite siinä tekemisessä, itelle.

O.T.: Joo! Niinpä. Tos tuli tosi paljon hyviä, hyviä juttuja, mihinkä voisinn tarttua, mutta koitan nyt ehkä malttaa olla tarttumatta joka ikiseen asiaan tota nii nii. Mut toi on ainaki mun mielestä kiva huomio, minkä sä sanoit niinku tossa ihan ensin, ett se on niinku rajua ja hauskaa ja sitte se, ett se on niinko, ett se ei oo niinko siis niin vakavaa. (S.K.: Mmh) Ett mulla tulee ihan mieleen, mitä just nää vanhat underground-tyypit (S.K.: Mm) niinko on sanonu. Muistaakseni ne kuvaili sitä jotenki niin, että he oli aina vakavissaan, muttei ikinä tosissaan (S.K.: Mmh!) tai jotenki tälle. (S.K.: Mm) Se on tälle hauskaasti ilmaistu. Tavallaan niinku ollaan aina niinku ihan vakavissaan (S.K.: Mm) siis, ett ”kyl meillä on niinku missio tässä (S.K.: Mm) ja tavote ja näin”, mut että, ett nauretaan koko matka ku tehään sitä. (S.K.: Mm, kyllä) Ilon kautta aina ja jep. Se on niinku edelleenki, tuntuu olevan, ett säki taisit erotella niiku vähän sitä vanhaa ja uutta undergroundia, vai en muista olikse, pohjautukse johonki sun lähteisiin siinä, mutta että niinko, kuitenkin mikä näitä tuntuu yhdistävän edelleen niin, aina siis, kaikki joitten kans mä oon jutellu niinku tän tutkimuksen ulkopuolellaki, niin aina tuo esiin sen, ett se on hauskaa (S.K.: Mm!), se on hauskanpitoa. Se ei oo niinku totista, mutta silti sitä voi tehdä vakavissaan ja. Ett se on ainaki tällänen niinku, mihinkä vois jotenki, jos pitäis undergroundia lähteä määrittelemään niin, hauskanpitoa!

S.K.: Siks mejän musa ei varmaan oo enää undergroundia, koska meillä ei oo hirveen hauskaa, koska se on vaan liian niinku tärkeä juttu. Siis tää nyt on myös vitsihuumoria, mutta..

Luovat ja Rahan voimat

Olemme siis yhdessä haastateltavieni kanssa todenneet sen, minkä undergroundin ”situationistinen” tulkintakin osoittaa: Undergroundin on oltava jotain muuta kuin markkinataloutta ollakseen undergroundia. Paradoksaalisesti, kuten monissa muussakin undergroundin merkityssuhteellisesti binäärisissä jännitteissä, myös suhde markkinatalouteen ei ole kuitenkaan ehdoton. Esiin nousee ainakin kaksi ristiriidan pääkategorista tasoa: Undergroundin ja valtakulttuurin *vuorovaikutuksellinen* ristiriita sekä undergroundin *sisäinen* ristiriita. Kuten olemme jo todenneet, vastakulttuuri tarvitsee valtakulttuuria saadakseen merkityksen toiminnalleen, ja tämän lisäksi vastakulttuuriset toimijat tarvitsevat rahaa elääkseen. Juho Vanhasen (J.V.) kanssa katsoimme leijonan kitaan:

O.T.: Eli, eli tavallaan vois vetää tälle niinku mutkat suoriksi, että underground vasta- tai vaihtoehtokulttuurina, on niinkon jotain muuta ku markkintaloutta.

J.V.: Kyl se on! Kyl se on juuri näin.

O.T.: Ja sit herää se kysymys, että kun vaikka itsenäiset toimijat lähtee mukaan markkinatalouteen (J: Mm), ne kaupallistaa sen oman toimintansa (J: Mm'm, nii onko se enää sitä..), nii onko se enää sitä?

J.V.: Nii'i. Ei varmaankaan [naurua]! (O.T.: [naurua]) Sillee niinku suoriltaan, että.. Öö... Mutta ehkä niinku tässä, tässä myös niinku voi ajatella, että onko se osaksi myös semmonen niinkun öö tota state-of-mind -tyyppinen asia siinä, että öö, palveleksä jotain tota nii nii öö tavallaan luovia voimia (O.T.: Mm) vai palveleksä niinku tota rahan voimia. Ett siinä mennään kyllä taas niinku, jakaannutaan semmisiin asioihin, ett ett niinku se, ja mennään takasi ehkä siihen niinku öö.. Mielen vallankumoukseen siinä, että vaikkei puhuttais niinkon järjestelmän vallankumouksesta nii sitte just se, että millä tavalla sä ajattelet asioista ja tavallaan niiden merkityksestä. Ett onks raha ainut asia, jolla on merkitystä, vai onko se raha niinkun osa sitä kuviota, mutta ett se.. (O.T.: Joka mahdollistaa..) mahdollistaa myös niinkun asioita, jotka on paljon diipimpiä asioita kun vaikka niinkun vallitseva järjestelmä (O.T.: Mm) tai niinkun, ett ett tavallaan.. Varmaan se, emmä tiiä onks se, punk on varmaan ollu niinku lähimpänä sitä niinkun ett se tavallaan kommentoi ja koittaa kaataa se niinkun vallitsevan järjestelmän.

O.T.: Tavallaan laskee sen rahan merkitystä siinä kulttuurissa.

J.V.: Nii, nii, kyllä, kyllä ja just se, että niinkun.. Että sitt se raha pilaa kaiken ja niinkun (O.T.: Mm), mutt toisaalta punkistakin tuli tietyllä tavalla osa sitä (O.T.: Nii'i, kyllä), sitä niinku..

O.T.: Nykyään saa anarkisti-A:t henkkamaukasta, (J.V.: Kyl, kyl) että niinku..

J.V.: Ja kyl se Sex Pistols aika monta levyä myi.

O.T.: Nii'i. Tää onki kiinnostava kysymys, tää on tavallaan näitä mun tutkimuksen ydinkysymyksiä, mihin voidaan vielä palata tossa viimesissä (J.V.: Mm'm) kysymyksissä, mutta että niinkon, ett tää on, tavallaan niinko underground on semmonen helvetin esikartano, (J.V.: Nii, kyllähän se, siltä se kyllä..) että se on semmonen kapitalismin niinku hiekkalaatikko, (J.V.: Kyllä, kyllä!) ett se on (J.V.: Se on totta), se ei oo meidän systeemin ulkopuolella niinku me halutaan se (J.V.: Mm, kyllä) monesti mieltää, vaan se on systeemin, se on hyvinkin tiukasti systeemin sisällä (J.V.: Mm kyllä), koska

systeemi sallii sen olla siellä. (J.V.: Nii kyllä, kyllä) Täs on tavallaan se pointti, ett ne pystyy sallia sen, (J.V.: Mm'm, kyllä) koska sieltä ei nouse aktiivista vastarintaa niin kauan (J.V.: Mm) ku se sallitaan se toiminta. (J.V.: Kyllä, kyllä) Ja markkinatalous liberalismissaan on nerokas siinä, että se nimenomaan, se pystyy sallimaan tosi pitkälle (J.V.: Kyllä) kaikkea muuta paitsi anti-kapitalistista toimintaa (J.V.: Hehheh!) ja sitäkin jopa!

J.V.: Kyl, kyl ja tos on just se pointti niinku, vaikka joku asia lähtis niinku semmosena, ett se on totaalisenä jonku ulkopuolella niin (O.T.: Mm) kyl siihen vaan niinku tavallaan löytyy keinot sen niinku tavallaan (O.T.: Sulauttamiseksi), että siitäkin tulee kyllä rahaa (O.T.: Nii), niinku sitten. Se on juuri näin.

O.T.: Kyllä. (J.V.: Et ett niinku..) Ja meillä ei monesti oikeen oo vaihtoehtojakaan siis (J.V.: Ei, ei), että jos me halutaan tehdä jotain kulttuuria, mitä me rakastetaan tehdä (J: Mm), niin meidän on pakko elää myöskin, että ei me saada niinko.. (J.V.: Juuri näin) Et sä voi niinkon itsenäisesti lähteä elämään sen systeemin ulkopuolella.

Jos rahan merkitys kasvaa sen vaihdon myötä, voi rekuperaatio tapahtuakin huomaamatta kun toiminnasta tulee hiljalleen yhä riippuvaisempaa rahasta. Järjestelmän (markkinatalous) vallankumous mielen vallankumouksen kautta vaikuttaa loogisesti mahdottomalta niin kauan kun markkinatalouteen osallistutaan, eivätkä niin kutsutut harmaan talouden pimeät markkinatkaan kärjistetysti ilmaistuna eroa toimintaperiaatteiltaan laillisesti harjoitetusta markkinataloudesta. Raha mahdollistaa tiettyyn pisteeseen asti eräänlaista vapautumista järjestelmästä kun rahaa käyttää kyseiseen tarkoitukseen, esimerkiksi ulkoistamalla ulkotaitteellisia toimintoja, mutta samalla rahan käyttäjä tekee itsensä riippuvaiseksi markkinatalouden sujuvasta toiminnasta. Kenties rahaa ohjaamalla esimerkiksi riippumattomuuteen (tuotantovälineiden omistajuus) voidaan ikään kuin ostaa tietty määrä vapautta, ja jos tarpeeksi moni yksilö ohjautuu näin esimerkiksi saamalla kosketuksen underground-kulttuuriin ja "mielen vallankumoukseen" niin kenties "kollektiivisessa tietoisuudessa" syntyy ikään kuin kulttuurievolutiivisesti uudenlainen suhtautuminen rahaan, jossa sen merkitys vähenee, eräänlainen henkinen yliote.

Situationistit olivat sitä mieltä, että speaktaakkelia vastaan täytyy taistella speaktaakkelin aseina, joten herääkin kysymys onko oikeastaan myös undergroundin modus operandi taistella "tulella tulelta vastaan" ja pyrkiä vallankumoukseen *sisältä käsin*, ensin mikrotasolla (henkilökohtainen vallankumous) ja sitten makrotasolla (markkinatalous). Kun speaktaakkeli yrittää tyhjentää undergroundin sen merkityksestä, voidaankin asetelma detournementin hengessä kääntää toisinpäin ja pohtia, yrittääkö underground tyhjentää rahan sen merkityksestä? Jos kuitenkin ajatellaan, että undergroundin tehtävä on tehdä itsensä tarpeettomaksi, tarkoittaisiko se tällöin rahan niin suoran kuin epäsuorankin merkityksellisen arvon alentamista sellaiseen pisteeseen, ettei pääoma kykenisi enää masinoimaan speaktaakkelia? Se tarkoittaisi elämän ohjautumista uudenlaisten arvojen ja tavoitteiden mukaan. Henkilökohtaiset vallankumoukset ja sosiaaliset muutokset ovat lupaava alkua,

mutta todellinen undergroundin utopia näyttäisi siintävän vasta kapitalismin tuolla puolen.

Toisaalta tuotantovälineiden omistajuus vaikuttaa näennäiseltä, sillä vaikka omistaisit tarvittavan tekniikan taiteellisen luomuksen toteuttamiseksi tai tietynlaisen kulttuurin harjoittamiseksi, on silti vähintään yleisön tavoittamiseksi turvauduttava yritysten tarjoamiin aineettomiin palveluihin, jolloin samalla siirrät osan omistajuudesta tai riippumattomuudesta kyseisille yrityksille.

Näkyvyyden nykyinen vaihtoarvo viittaisi nähdäkseni aineettoman omaisuuden arvon nousuun, jonka myös kapitalistit ovat ymmärtäneet. Kaikilla on nyt välineet toteuttaa itseään ja saada taidettaan esille, mutta se tapahtuu edelleen markkinatalouden ehdoilla. Yhteistyö vasta- ja valtakulttuurin välillä on siis vähintään epäsuoraa, mutta entä suora yhteistyö – onko se mahdollista vai kumoavatko ne toisensa? Pohdimme syvässä yhteisymmärryksessä tätä dilemmaa kaikkien haastateltavien kanssa, mutta tähän kohtaan poimin konkreettisen esimerkin, jonka Juho Vanhanen (J.V.) tarjosi keskustellessamme erilaisten avustusten ja ulkopuolisen rahoituksen hyväksyttävyydestä underground-musiikissa, ja siten myös underground-periaatteiden kontekstisidonnaisuudesta tai siitä, miten *systeemiä* voi käyttää hyödyksi.

O.T.: Tää on vaan jotenki mielenkiintosta, mut ei sillee niiko, tästä nyt vois ainaki päätellä, ettei se ny ainakaa suoraan oo ristiriidassa undergroundin jotenki periaatteiden kanssa jos niinko ottaa vastaan avustuksia (J.V.: Niin) tai hakee niitä edes..

J.V.: No se riippuu, mitä ne periaatteet on. (O.T.: Aivan) Että joillaki voi olla sellasia periaatteita niinku, että se on ristiriidassa sen takia, koska..

O.T.: No jos vaikka periaate on se tee-se-itse, DIY (J.V.: Mm, niin), niin tota onks se sitte niinko sen mukaista jos, jos tuota antaa tavallaan toisten rahottaa sen toiminnan, mutta..

J.V.: Nii'i. Varmasti tuostaki löytyy montaa mielipidettä just että, että kuuluuks se siihen vai ei. Öö niin se riippuu varmaan sitten niinku monelle myös siitä, että mitä sä joudut vastineeksi tekemään siitä. No esimerkiksi meidän tapauksessa niin, öö Music Finland, nii ei me olla jouduttu tekemään mitään vastineeksi siihen, sen sijaan niinku ehkä sen mitä mä oon itse, itse niinku tehny ihan sillä, että mä oon miettiny tätä asiaa tai niiku ny kauheesti siihen oo uhrannu aikaa, mutt se että esimerkiksi Music Finland on tilannu meiltä, meiltä jonku haastattelun joskus, jonka Jukka Hättinen on kirjottanu ja haastatellu. Nii sitt ku se tulee ulos niin mä oon linkannu sen sillee, niinku someen. (O.T.: Nii someen jep) Ja niinku ei mua sitä pyydetty tekemään, mutta se, että mä aattelin, että (O.T.: Vähintään hehe) kyllä mä mieluusti haluaisin rahaa niiltä tulevaisuudessaki, että tehään ny tällänen. Ja se nyt ei mitenkään semmonen musta massiivisen sell-out-teko oo just sen takia, että se no että haastattelu bändistä, jonka on tehny joku journalisti. Ja sit se on vaan niinku, ett se on Music Finlandin tilaama ja ne ei oo ollu missään yhteydessä meihin niinku siitä asiasta muuta ku, että haastatteliija.. (O.T.: Hyvin riippumaton tavallaan) Nii.. (O.T.: Omehtoista) Noku sillee, että emmä niiku nää sitä että, ett se ois niiku, eihän se liity mitenkää siihen..Siihen että minkälaista se taide on niinku, nii siinä mielessä mä nään sen ite hyvin omaehtoisena ja niinkun sama asia laajenee ihan mihinkä tahansa muuhun, että olit sä sitte isolla lafkalla tai pienellä lafkalla, niiku se että, riippuu mitä sua velvoitetaan tekemään sieltä niinku. Ja niinku jos sä saat jonku määrän rahaa sen levyn tekemiseen, niin onko se joku semmonen, ett siihen liittyy jotakin niinku massiivisia reunaehtoja, vaikka siitä että minkälaista sen musiikin pitää olla niinku tai sellasia. Nii jos siinä on reunaehtoja nii sittehän se ei oo omaehtoista tekemistä enää. Sitte taas jos ei, nii eikse nyt oo ihan sama asia ja eiks se pitäis olla niiku kuluttajalle ihan sama asia myös niinku, joka sitä noh levyä kuuntelee, että.. Että mitä kautta se tulee ulos. Ett niinku jos vaikka

“en mä ainakaa kuuntele enää tota ku niiltä tulee Nuclear Blastilta joku levy..” Ok. Se on ihan fine. Mutta tavallaan, että.. Ett eiks se oo niinku aika myös semmosta jollain tavalla kuulostaa semmoselta, öö joltaki niinku tuoteuskovaiselta että, että “mä en ainakaa osta niiku tuolta paikasta tuota asiaa, vaan mä ostan sen aina tuolta paikasta.” Ja sit niinku se on kauheen ymmärrettävää jos se on jotenki eettisemmin tuotettu se vaikka se asia siellä toisessa paikassa, mutt sitte jos niillä ei oo mitään eroa, niiku niillä, että mitä se sisältö on, nii sit mitä vitun väliä sillä on niinku sillä tavalla?

O.T.: Mm, totta.

J.V.: Se, se on jännä ajatus, mutta tääki liittyy just tohon niinku.. Tai sitte joku ihmiset sanoo, että “mä olisin tykänny enemmän, että näiden levy olis tullu vaikka, niinku edelleen Svartilta.” Nii, mutta ku sä et tiedä mitä siihen liittyy niinku sillee, että.. Tiedäksä tästä asiasta mitään?

O.T.: Nii. Muutenki niinku oudosti sanottu.

J.V.: Nii on. Tota on kuullu paljon. Tai ei nyt niinko massiivisen paljon, mutt sillee niinku, jostaki ja.. Semmosia outoja oletuksia, niinku asioista just että..

O.T.: Nii no joo siinä taustalla on se oletus, ett se ois ollu erilainen sitte?

J.V.: Niin kyllä tai sitte että, tai ett niinku, että niinku, että jos Svartilta tulis joku ulos niin se ois tarkottanu, että meillä ois enemmän säätöä siihen kaikkeen muuhun paitsi siihen musaan. Nii sitte se tavallaan, vois olla, tarkottaa, että siitä levystä tulee huonompi sen takia, että on pitäny säätää ihan vitusti kaikee muuta niinku, nii sit tommosia juttui kaikkeen liittyy. Että niih, ihmiset haluais usein varmaan, varsinki sellaset ihmiset, jotka on hyvin idealistisia just jostain asiasta, nii haluais, että asiat ois kauheen yksinkertasia, mutta ne harvemmin on.

O.T.: Siis tää on mielenkiintosta, mulla tuli ihan nyt vasta tästä näin niinko ja no just tosta, mä oon lukenu niist teijän haastatteluistaki niiko just liittyen tähän näin, ett te saitte enemmän niinko vapautta sille itselle tekemiselle. (J.V.: Nii kyllä!) Ja eiks se oo tavallaan aika helvetin omaehtosta nimeomaan, ett ett niinko sun ei tarvi käyttää sitä aikaa mihinkään muuhun kuin siihen itse taiteen tekemiseen? (J.V.: Mm'm) Mut sit taas toisaalta ku sä ulkoistat niitä muita asioita, niinko toisille ihmisille, nii sit herää se kysymys taas, että onks tää enää niinko DIY:tä? (J.V.: Niin kyllä) Onks tää enää tee-se-itse-hommaa vai niinku tekeekö kaikki muut sulle ne asiat (J.V.: Mm kyllä). Mutta ku ne on ulkomusiikillisia asioita (J.V.: Niin kyllä), ulkoteiteellisia, mutta toisaalta taas se on kokonaisuus ja koko paketti, niinko me ollaan puhuttu ja..

J.V.: No niinpä, niinpä.

O.T.: Hirveen ristiriitaseks menee täs kohtaa!

Tämä kerta kaikkisen ristiriitainen, mutta siinä mielessä ainakin undergroundin *hämmäntävyyttä* alleviivaava ehdoton positioituminen ikään kuin ehdottomuuksien väliin, on underground-ihmisten pakotie speaktaakkelin yliotteesta. Underground on hätkähdyttävää, raakaa, rajua, kesyttämätöntä, sekavaa, haastavaa, raskasta, kepeää, vapauttavaa, naurettavaa, outoa ja epämääräistä. *Anti-spektakulaarista speaktaakkelia – detournementtia*. Underground on irtaantuvaa mutta psykedeelisellä tavalla introspektioivaa, tulos- ja joskus ”edesvastuutontakin” oman polun kulkemista kohti ihanteiden mukaista maailmaa, elämällä sitä todeksi nyt. Se on kaikkea, eikä toisaalta mitään – ja siten se vertauskuvallisesti ilmaistuna väistää vangituksi ja teloitetuksi tulemisen.

Paradoksaalinen pako alati tihenevästä elonkehästä

eli kuinka nauraa kuolemalle

Mutta mistä saisimme lohtua tähän loogiseen kiirastuleen, johon underground meidät epämääräisyydellään saattaa? Hain rationaalista tukea ristiriitaisuuden ”hyväksymiseen” Roy Sorensenin teoksesta *A Brief History of the Paradox: Philosophy and the Labyrinths of the Mind*. Ainakin mikäli uskomme Sorensenin (2003, 59) Sokrates-tulkintaa, ristiriidan tuottama kipu vähintäänkin motivoi jäsentelemään omia uskomuksia uusiksi. Sorensenin (2003, xii-xiii) tulkitsemana voidaankin Herakleitoksen, Hegelin ja Marxin mukaan ajatella, että paradoksit vain yksinkertaisesti ovat olemassa. Toisenlaista ajattelua edustaa näkemys, joka palauttaa epäjohdonmukaisuutemme aisteihimme. Näin ajatteli Sorensenin mukaan esimerkiksi Parmenides, joka tämän tutkielman aiheenkin kannalta kiintoisasti hylkäsi useiden erillisten asioiden *näennäisen* liikkumisen ja muuttumisen suhtautumalla todellisuuteen yhtenä, yhtenäisenä kokonaisuutena (single, unified whole). Joillekin filosofeille paradoksi on Sorensenin (2003, 6) mukaan vain joukko erillään uskottavia mutta yhdessä epäjohdonmukaisia väitteitä (vrt. underground).

Sorensen syväluotaa paradoksien luonnetta, kuvaamalla niistä syvimpiä ”ekstroverteiksi”, luonnollisesti taitaviksi esittelemään itsensä. Paradoksit haastavat pakonomaiset universaalit uskomukset ja stimuloivat tekemään johtopäätöksiä tai formuloimaan hypoteesejä, joilla yritetään reagoida niihin. Sorensen kysyy, voiko maalaisjärki erehtyä, ovatko paradoksit oireilua ihmisjärjen heikkouksista vai osoittaisivatko ne sanoinkuvaamattomiin totuuksiin? Milloin on järkevää sivuuttaa argumentti? (2003, xiii)

Herakleitoksen esittämää muuttuvan Sokrateen paradoksia vasten on hedelmällistä pohtia undergroundin käsitteellistä aikasidonnaisuutta. Sorensenin (2003, 77–78) esiinnostamassa paradoksissa Sokrates (vrt. underground) kuvataan aika-avaruudellisena matona: Hän on erillisten vaiheiden sarja, joka ei *kestä* (*endure*) läpi ajan vaan *elää* (*perdure*) läpi ajan, saaden erilaisia merkityksiä erilaisina aikoina. Hetkittäinen objekti (kuten numero) ei *elä*, koska sen kaikki osat ovat samasta ajasta. Sorensenin mukaan toiset filosofit sanovat Sokrateen aidosti *kestävän* läpi ajan, koska hänen ominaisuutensa ovat sidottu aikaan. Sokrates, jolla oli sairaana olemisen ominaisuus aamulla, on identtinen Sokrateen kanssa, jolla ei ole sairaana olemisen ominaisuutta iltapäivällä.

Analogisesti voitaisiin ajatella, että underground-yhtye, jolla ei ole valtakulttuurista ominaisuutta vielä, voi saada sellaisen myöhemmin, ja säilyä silti aika-avaruudellisessa tietoisuudessamme underground-yhtyeenä. Ristiriitaisuudessa on toisaalta muitakin tasoja. Sorensenin (2003, 169) Augustinus-tulkintaa sovittaen: Jos *underground-taiteilijana* julistaisin undergroundin kuolleeksi, väite olisi pragmaattisesti ristiriitainen, mutta väite ei voi olla semanttisesti ristiriitainen, koska jos *tutkijana* julistaisin undergroundin kuolleeksi, puhuisin ainakin osittain totta.

Undergroundissa keskeiseksi muodostunut ”situationistinen” vapauskäsitys saakin Sorensenin (2003, 6) Gareth Matthews -tulkintaa vasten kiinnostavaa selvänäköisyyttä. Matthewsinkin määritelmä paradoksisista toteamuksena, joka riitelee käsitteellisen totuuskäsityksen kanssa, nojaa Sorensenin mukaan stoalaiseen periaatteeseen siitä, että vapaita ovat vain he, jotka tietävät, etteivät ole vapaita. Tällöin undergroundin tragediakin näyttäytyy kauniina lupauksena.

Paradoksin filosofista historiaa sivuten Sorensen toteaaakin paradoksin olevan mahdollisesti *siedettävissä*, koska voimme kontrolloida irrationaalista taipumustamme, kuten vapaapudottautuja kontrolloi putoamisenpelkoa, tai voimme syleillä sitä, kuten rakastaja syleilee kateellisuuttaan. Parmenideeseen viitaten Sorensen toteaa aistiemme kertovan, että on olemassa monia asioita, jotka tulevat eri kokoisina, ollen toisinaan liikkeessään. Sorensen vertaa asioiden läpikäymiä laadullisia muutoksia maidon hapantumiseen, ja valottaa samalla Herakleitoksen käsitystä kokemuksesta opettajana, painottaen havainnollisia illuusioita. Herakleitos näet uskoi aistiemme kykenevän paljastamaan jatkuvan muutostilan (flux), jossa lepää yhtenäisyys (vrt. situationistit). Herakleitos hylkäsi Sorensenin mukaan olettamuksen, että todellisuuden tulisi vastata rationaalisia odotuksiamme. Todellisuus vähät välittää aistiemme paljastamasta kaaoksesta ja jatkuvasta muutostilasta maailmassa, joka Sorensenin kielikuvia käyttäkseni läikkyi yli järjen pystyttämien patojen ja kanavien. Sorensenin mukaan sillä, ”ettei samaan jokeen voi astua kahta kertaa”, Herakleitos tarkoitti, että on olemassa vain yksi joki, mutta sen läpi virtaa useita erillisiä virtauksia. Tärkeintä onkin siis löytää tasapaino kokemuksen ja järjen välillä, jotta aistit voisivat ”ohjeistaa meitä siinä määrin kuin älykkö kykenee arvioimaan arvoaan todistajana.” Toisessa yhteydessä Sorensen kirjoittaa: ”Ristiriidan ilmeneminen on käsityskyvyn riittämättömyyden tuottama kangastus.” (Mts. 9, 27, 33, 55, käännökset kirjoittajan.)

Tulkitsen, ettei ristiriita maailmassa ole siis todellinen jos todellisuus määritellään sen riippumattomuudesta eikä ihmisen havainnoista käsin. Ristiriitaisuus on siis riippuvaista kategorisointiin taipuvasta ihmismielestä, hieman kuten underground on riippuvainen

kategorisointiin taipuvasta systeemistä. Ne ovat ikään kuin todellisuutta, jota totunnaisuuksiin sidottu mieli ei kykene jäsentämään, jolloin vaihtoehtoiksi jää speaktaakkelin alle musertuminen tai siitä otteen ottaminen.

Situationistienkin ajatuksiin peilaten ristiriitaisuuksien hyväksymisessä vaikuttaisi olevan siis jotain perin anti-spektakulaarista: Ikään kuin *mayan verhon* taakse kurkistelua ja pujahtamista, mikä on mahdollista vain jos sen osaa tunnistaa ja erottaa speaktaakkelista. Voidaan ajatella, että Sorensenia mukailleen ”todellisuuden kasvoillemme läväyttämät rajatapaukset, sattumat ja seuraukset ilman loppua tai alkua” ovat underground-kulttuurin aluetta.

Sorensenin (2003, 304) mukaan Hegel hylkäsi ajatuksen todellisuudesta jonain vaikutelman takana olevana. Sen sijaan todellisuus manifestoituu vaikutelmassa: Piirteet, joiden ajattelemme normaalisti pätevän vain todellisuuden representaatioihin, pätevätkin todellisuuteen itseensä. Kantin vaikutelmaa konstruoidaan järjen teemaan palaten Hegel päättelee järjen sanelevan todellisuuden struktuurin, jolloin järjestä tulee perusta (*ground*) sille, mikä on totta. Tutkielmani kehysissä taas päättelen, että jos tosi on järjen sanelemaa, voidaan *underground* mieltää joksikin, joka murtautuu järjettömyydellään rationalismin saneleman jäykän ja ehkä mielikuvituksettomankin todellisuuskäsityksen taakse – Siis sen formaaliudesta, kvantifioinnista, kategorisoinnista ja kaikenlaisen kaaoksen apollonisesta hallitsemisyrikyksestä eksistentiaalisen lohtunsa saavan *näennäisyyden* taakse.

Hegel meni itse asiassa Sorensenin (2003, 305–308) mukaan niin pitkälle, että ristiriitaisuuksiin epätoden merkkinä suhtautumisen sijaan Hegel ajatteli ristiriitaisuuksien olevan todellisempia, koska ne kontrolloivat kehitystä: Kaikki asiat sisältävät vastakkaisten elementtien rinnakkaiselon, jolloin kaikki on lopulta ristiriidassa ja siksi jatkuvassa muutoksessa. Kaikkeus on erilaisten ja erillisten hetkien yhtenäisyyttä (*unity*), jossa luonnostaan olemukselliset eroavaisuudet limittyvät ristiriitaisiksi hetkiksi. Tästä esimerkkinä Sorensen nostaa historian logiikkaa yksinkertaistavan triadisen progression, jonka mukaan historia on teesin, antiteesin ja synteetin loputonta dialogia, jossa jokainen teesi ja sen antiteesi epäonnistuu olemaan täysin tosi, jokaisen synteetin lähestyessä korkeampaa totuuden astetta ja ollen siten edeltäjänsä kokonaisvaltaisempi. Progressiota voisi mielestäni yhtä hyvin verrata valtakulttuurin (teesi) ja undergroundin (antiteesi) dialogiin (synteesi). Hegelin mukaan kehitys kohti ”absoluuttista totuutta” etenee siis kokoajan, mutta kuten Sorensen tarkentaa, kehitystä on vaikea havaita paikallisesta perspektiivistä, josta käsin elämä vaikuttaa lipuvan ohi merkityksettömänä: Osaamme arvostaa järjen juonikkuutta vain jälkiviisaina. Hegeliä

lainaten Sorensen toteaa, että ”opimme historiasta vain, ettemme opi siitä mitään”, mutta tajusimme sitä tai emme, kaikki mahtuu ”absoluuttiseen totuuteen”. Sorensen tekeekin nokkelan vertauksen rinnastaessaan Hegelin judomestariin, joka suhtautuu ristiriitoihin kuten vastustajan hyökkäyksiin: myötäilemällä ja ohjaamalla ne haluttuun suuntaan niiden torjunnan sijaan.

Ajatus on kiinnostava myös oman underground-teoriani kannalta, sillä kuten tässä tutkielmassa ehdotan, on juuri undergroundin jatkuva liike ja muutos sen eteenpäin vievä voima. Se, että underground on ristiriitainen järkeiltynä ei välttämättä kerro koko totuutta tai paljasta mitään syvällistä sen todellisesta luonteesta, joka tulee esiin kokemuksen välityksellä. Ristiriitaisuutensa avulla underground säilyttää dynaamisuutensa, joka pitää sen ”hengissä”. Siis hegeliläisittäin ilmaistuna ilman ristiriitaisuutta *alati tihenevä elonkehä* eli speaktaakkeli kykenisi rekuperoimaan undergroundin ja tyhjentämään sen vastakulttuurisesta merkityksestään, jolloin se ”kuolisi”.

Hegelille kaikki mielestä riippumaton olikin Sorensenin (2003, 5) mukaan ristiriitaisuudesta vapaata, jolloin periaate harhaanjohtavasti olettaa, että todellisuudessa on mielestä riippumattomia asioita. Sorensen jatkaa tulkintaansa todeten, että jos kaikki on mielestä riippuvaista, silloin asioilla voi olla ominaisuuksia, jotka eivät rajoitu niiden representaatioihin. Alkuperäisen underground-liikkeen tavoittelema *mielen vallankumous*, joka tutkielmassani 2010-luvun kontekstissa on kääntynyt *henkilökohtaiseksi vallankumoukseksi*, saa Hegelin ajatuksista pontta. Undergroundissa kyse onkin mielen konstruoimista representaatioista riippumattomaan todellisuuteen pyrkimisestä – tavoite, jota voisi luonnehtia vähintään psykedeeliseksi. Tällöin underground-ihmiset näyttäytyvät hegeliläisinä judomestareina, jotka hyödyntävät ristiriitaisuuksista syntyvän kaottisen energian niiden kontrolloimiseen ja kenties jopa vastaiskuun (vrt. detournement).

EPILOGI

Mitä on vielä toteamatta? Paljonkin. Jatkotutkimukselle riittäisi sarkaa niin undergroundin feministisessä tutkimuksessa¹⁵⁸, kuin undergroundin taidesuuntauksellisten marginaalien, kuten UG-elokuvan ja -sarjakuvankin käsittelyssä, jotka tässä tutkielmassa jäivät valitettavan vähälle huomiolle. Myös syväluotaavampia tutkimusmatkoja undergroundin marginaalisimpiin yhteisöihin olisi ilahduttavaa nähdä. Tällaisia sopiikin odottaa esimerkiksi tutkielmassani jo aiemmin mainitun

158 Haastatellessani Sanna Klemettiä (S.K.) kysyin hänen havaitsemistaan muutoksista kulttuurin kentällä 2010-luvulla. Mielenkiintoisen matkan musiikin parissa tehnyt taiteilija tuli hetkellisen pohdinnan tuloksena siihen, että havaitut muutokset oli kytköksissä kohteluun sukupuolen perusteella.

S.K.: Oma kokemus ehkä liittyy ainoastaan siihen semmoseen sukupuoleen, että.. (O.T.: Okei!) Että tavallaan.. Mm.. Pienissä paikka-, kylissä tai tämmösissä, saattaa edelleen olla sellasta asennetta vaan, että mä en niinko naisena osaa tehdä mitään, mutta se on sit niinku eri keskustelu tavallaan, että.. Ja sit taas ehkä kaupungeissa on silleen tosi niinku, ikään ku ne keskustelut ovat saavuttaneet isot kaupungit ensin, missä ymmärretään silleen kunnioittaa ihmisiä, sukupuolesta tai muusta riippumatta.

O.T.: Mm'm. Tuleeks sul tos kontekstis mieleen niinko jotain täst undergroundista? Tai niinko naisena olost undergroundissa?

S.K.: Nii se on jännä ku tavallaan niitä esikuvia ei vaikka itellä ollu nuorempana hirveesti, koska ei ollu hirveesti sellasia, ett mä kuuntelin vaan miesten tekemää musaa. Joose Keskitaloa ja muuta, jotain Ristoa ja.. Ett ne oli niiku niitä semmosia parikymppisen mun, eikä sitä ees kyseenalaistanu, että niinku, ett nii meni tosi pitkään, että kyseenalaisti sen, että niinku, ett “hei miks täällä ei oo ketään naisia?” Ja vielä sillon ku meki alotettiin, mä niinku sain tosi paljon voimaa siitä, että jos oli jotain niinku vaikka Hulda Huima tai.. Tai.. Tai nii eihän niitä hirveesti heh!

O.T.: Mm, Maria Mattila?

S.K.: Niin no sekään ei ollu sillon vielä.

O.T.: Nii no sillon ei vielä joo.

S.K.: Ett ne oli, no sitte jossain vaiheessa tuli Jukka & Jytämimmit ja..

O.T.: Siis niinkon ainaki joku tällänen esikuvien puute? (S.K.: Joo) On niinku ollu siinä. (S.K.: Se oli, joo) Eikä niin vähääkään aikaa sitte vielä?

S.K.: Joo se on kyllä tosi nopeesti niinku. Ja on mahtavaa miten nyt on tullu tälle underground-kentälle paljon enemmän [naisia]. Ja siis, no siis tottakai niinku vaikka Höstfesteillä ja tällee niin, kyllähän niitä niinku naistekijöitä tai siis tekijöitä, jotka ovat naisia. Kyl mä muistan miten mä fiilistelin sillon aikanaan vaikka Launauta tai jotain tälläsiä niinku Fonalin ja Helmi-levyjen jotain artisteja, jotka oli naisia ja silleen jotenki, mut se sellanen niinku.. Ainaki oma kokemus on, ett sillee meni tosi pitkään, että itestäni ees tuli millään tavalla feministi. Koska mä niinku ajattelin, että mun pitää olla se jätkä, että mä voin niinku olla tässä bändimaailmassa. Nii sitte..

O.T.: Olik se enemmän sun, öö niinko oma ajatus vai olik sille joku syy tavallaan tullu ulkopuolelta? Olik sulla, onks sulla vaikka joku kokemus, mikä niinko aiheutti sellasen?

S.K.: No kyl se rakenteis on niin vahvasti, että miten ollaan, ku aika paljon miesten kanssa tekemisissä ja se on niin maskuliininen maailma se bändimaailma [vrt. Suomen Talvisodankin falliseen maskuliinisuuteen, josta lisää Tuomisen (2006, 52) kirja-artikkelissa]. Ett sen huomaa kaikessa siinä, vaikka “Hei minäpä tuun laittaa mikkiständin” tai jotain. Ja sitte tavallaan sellasta kaikkee noi, vaikka omissa piireissänikin kaikkee sellasta niinku, niinku ikään ku niitä, piti peitellä

Sauli Okkerin metsäbileitä tilan kontekstissa kartoittavan gradu-tutkielman myötä.

Tuottamaltani tutkimukselta toivon, että se inspiroisi tieteellisesti sekä taiteellisesti jäsennellympiä ja yksityiskohtaisempia jatkuotoksia, mutta myös tieteen ja taiteen rohkeampaa yhdistämistä, niissä rajoissa kun se kummankin kärsimättä on mahdollista. Toivon undergroundin hengelle sopivaa binääristen käsitysten taipumista joskus paradoksaaliseltakin tuntuvaan tanssiin, josta osiaan suurempana kokonaisuutena syntyy jotain hätkähdyttävää, jotain yllättävää ja odottamatonta, selittämätöntäkin. Kenties sellainen inspiroi avoimempaan keskusteluun tutkielmassani sivutuista aiheista niin tiedeyhteisössä kuin sen ulkopuolella.

Undergroundin ”kentällä” penätään haastatteluidenkin perusteella ennen kaikkea tukea toimeentuloon ja mielenterveyteen, jotka myös oleellisesti linkittyvät keskenään. Demokraattisessa hyvinvointivaltiossa turvaverkon soisi olevan räätälöity myös mahdollisille ”pudokkaille”, erityisesti jos systeemi aikoo kuitenkin hyötyä heidän tuottamasta taiteesta. Tai kenties taiteilijoita hyväksikäyttäviä yrityksiä voisi verottaa ja luoda sen varoin ikään kuin perustuloa? Jätän politikointi poliitikoille ja keskityn sen sijaan antamaan loppukaneettini.

Mitä suomalaiseen undergroundiin 2010-luvulla tulee, on tutkimus tuonut esiin ainakin sellaisia ominaisuuksia, kuten vaatimattomuus, omaperäisyys ja salaperäisyys, joita luontaisen tuntuisesti projisoidaan enemmän tai vähemmän tahattomasti tuotettuun taiteeseen esimerkiksi luontokuvastoamme hyödyntämällä. Nämä undergroundille globaalisti universaaleiksi luonnehdittavat ominaisuudet saavat siis omat kulttuuriset piirteensä perintönä, johon suhtaudutaan kunnioittavalla uudistusmielisyydellä – juurevalla kurkottelulla kohti tuntematonta – ja nautinnollisesti huolettomalla oman utopian todeksi elämisellä henkilökohtaisessa vallankumouksessa. Suomalaisen undergroundin hieman hämärtymään päässyt viesti yhä on, että *Suomen Talvisodan hengessä olemalla NYT*, voimme *elää nauraen kuolemalle*, joka tekee todellisuudesta *spektaakkelia* ja tyhjentää maailmaa niin sen resursseista kuin merkityksestäkin. Pakenemalla paradokseihin – toisin sanoen verhoutumalla hieman mystiikkaankin – underground säilyttää *henkensä*. On edelleen vaikea sanoa, mitä underground tarkalleen ottaen on, joten on todettava ainakin, että undergroundia edelleen on.

niitä omia sellasia niinku feminiinisiä piirteitä ja sit sun piti vaan olla sellanen hyvä jätkä, joka nauraa kaikelle ja sillee. Ei oo varsinkaan mikään feministi niinku, tai.. Varmasti eri porukoissa on erilaisia. Tai toivon, ett on ollu. Vaikka punk-piireissä enemmän sitä feminismiä jo aiemmin ja tälle, mutta.. Ja myös sellasia niinku bändejä, missä on paljon naisia tai vaikka naisten perustamia bändejä niin.

*We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.
Through the unknown, remembered gate
When the last of earth left to discover
Is that which was the beginning;
At the source of the longest river
The voice of the hidden waterfall
And the children in the apple-tree
Not known, because not looked for
But heard, half-heard, in the stillness
Between two waves of the sea.*

- T.S. Eliot (2001): "Little Gidding" (*Four Quartets*)

Lähteet

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. (1991). *Notes to Literature, Volume One: The Essay as Form* (toim. R. Tiedemann & käänt. S. Weber Nicholse). New York: Columbia University Press.
- Adorno, Theodor W. (2002). *Essays on Music: Selected, With Introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert* (käänt. S. H. Gillespie). Berkeley: University of California Press.
- Ahponen, Pirkkoliisa (2004). Allegoric Encounters. Teoksessa P. Ahponen & A. Kangas (toim.), *Construction of Cultural Policy* (s. 107–124). Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Arffman, Päivi (2005). Ruututarhan kapinalliset – underground sarjakuvassa. Teoksessa I. Pitkäranta (toim.), *Shh! Suomalainen underground* (s. 96–115). Kansalliskirjaston Gallerian julkaisu 9. Helsinki: Kansalliskirjasto.
- Baudrillard, Jean (1983). *Simulations* (käänt. P. Foss, P. Batton & P. Beitchman). New York: Semiotext(e).
- Bennett, Andy; Taylor, Jodie & Woodward, Ian (toim.) (2014). *The Festivalization Of Culture*. Dorchester: Ashgate.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bruun, Seppo; Lindfors, Jukka; Luoto, Santtu & Salo, Markku (2002). *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.
- Cage, John (1961). *Silence: Lectures and writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Charmaz, Kathy (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. London: Sage.
- De Certeau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life* (käänt. S. F. Rendall). Berkeley: University of California Press. Alkuperäisjulkaisu 1980.
- Demers, Joanna (2010). *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York: Oxford University Press.
- Duncombe, Stephen (2008). *Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture* (3. painos). Bloomington, IN: Microcosm Publishing.
- Eliot, T.S. (2001). *Four Quartets*. London: Faber & Faber. Alkuperäisjulkaisu 1943.
- Florida, Richard (2005). *Luovan luokan esiinmarssi* (käänt. J. Nousiainen, M. Mikkonen & S. Raudaskoski). Helsinki: Talentum. Alkuperäisjulkaisu 2002.
- Gair, Christopher (2007). *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Glaser, Barney & Strauss, Anselm (1976). *The Discovery of Grounded Theory*. Chigaco: Aldine.
- Glaser, Barney (1978). *Theoretical Sensitivity: Advances in the Methodology of Grounded Theory*. Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Glaser, Barney (1992). *Basics of Grounded Theory Analysis: Emergence vs Forcing*. Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Glaser, Barney (1998). *Doing Grounded Theory: Issues and Discussions*. Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Gramsci, Antonio (1971). *Selections From The Prison Notebooks* (toim. & käänt. Q. Hoare & G. Nowell-Smith, 11. painos). New York: International Publishers.

- Gronow, Pekka (2006). Johdanto. Teoksessa I. Pitkäranta (toim.), *Shh! Suomalainen underground* (s. 10–16). Kansalliskirjaston Gallerian julkaisuja 9. Helsinki: Kansalliskirjasto.
- Häkkinen, Perttu (2017). Jaakko, jumalan armosta. Teoksessa K. Kinnunen (toim.), *Kone-Suomi* (s. 144–164). Helsinki: Khaos Publishing Oy.
- Hämäläinen, Juha (2006). ”tee se itse” – vallattoman vastakulttuurin kapina. Teoksessa I. Pitkäranta (toim.), *Shh! Suomalainen underground* (s. 17–37). Kansalliskirjaston Gallerian julkaisuja 9. Helsinki: Kansalliskirjasto.
- Kaikko, Hanna (2015). Improvisoitua musiikkia suomalaisessa undergroundissa 2000-luvulla. Teoksessa E. Huovinen (toim.), *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin* (s. 99–123). Turku: Utukirjat.
- Kalvina, Inga (2004). Searching for Impacts of Cultural Participation. Teoksessa P. Ahponen & A. Kangas (toim.), *Construction of Cultural Policy* (s. 41–66). Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Kangas, Anita (2004). New Clothes for Cultural Policy. Teoksessa P. Ahponen & A. Kangas (toim.), *Construction of Cultural Policy* (s. 21–40). Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Kippola, Ilkka (2006). Kun filmi vapautti energiaa. Teoksessa I. Pitkäranta (toim.), *Shh! Suomalainen underground* (s. 38–65). Kansalliskirjaston Gallerian julkaisuja 9. Helsinki: Kansalliskirjasto.
- Kling, Joni (2017). Jokainen täällä pukeutuu mustaan ja he ovat onnellisimpia tuntemistani ihmisistä. Teoksessa K. Kinnunen (toim.), *Kone-Suomi* (s. 306–319). Helsinki: Khaos Publishing Oy.
- Komulainen, Matti & Leppänen, Petri (2009). *U:n aurinko nousi lännestä: Turun undergroundin historia*. Turku: Sammakko.

- Koponen, Juuso (2017). Tranceräjähdyt. Teoksessa K. Kinnunen (toim.), *Kone-Suomi* (s. 165–187). Helsinki: Khaos Publishing Oy.
- Kosmos, Kari (2020). *Mielen aika: Psykedeelisen kulttuurin historia ja visio* (toim. A. Kirjalainen). Keuruun Laatupaino.
- Laine, Jarkko (toim. & käant.) (1970). *Underground*. Helsinki: Otava.
- Lindfors, Jukka (2006). Ääniä maan alta. Teoksessa I. Pitkäranta (toim.), *Shh! Suomalainen underground* (s. 66–85). Kansalliskirjaston Gallerian julkaisuja 9. Helsinki: Kansalliskirjasto.
- Lindroos, Kia (2004). The Concept of 'Culture' in the 'era of cultural studies'. Teoksessa P. Ahponen & A. Kangas (toim.), *Construction of Cultural Policy* (s. 187–208). Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Loisa, Raija-Leena (2004). Cultural Industry as Paradox or Synergy. Teoksessa P. Ahponen & A. Kangas (toim.), *Construction of Cultural Policy* (s. 151–170). Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Mallander, J. O. (2006). U2 ja sopeutuminen konformiin. Teoksessa I. Pitkäranta (toim.), *Shh! Suomalainen underground* (s. 38–65). Kansalliskirjaston Gallerian julkaisuja 9. Helsinki: Kansalliskirjasto.
- Marcuse, Herbert (2011). *Taiteen ikuisuus* (käant. V. Lähde). Tampere: niin & näin. Alkuperäisjulkaisu 1977.
- McGuigan, Jim (2004). *Rethinking Cultural Policy*. Buckingham and Philadelphia, PA: Open University Press.
- McLuhan, Marshall (1984). *Ihmisen uudet ulottuvuudet* (käant. A. Tiisanen, 3. painos). Porvoo: WSOY. Alkuperäisjulkaisu 1964.

- Muggleton, David & Weinzierl, Rupert (2003). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Mäkinen, Katja (2004). Citizenship, Culture and Sense of Togetherness. Teoksessa P. Ahponen & A. Kangas (toim.), *Construction of Cultural Policy* (s. 87–106). Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Négrier, Emmanuel (2015). Festivalisation: Patterns and Limits. Teoksessa C. Newbold, J. Jordan, F. Bianchini & C. Maughan (toim.), *Focus on Festivals: Contemporary European Case-Studies and Perspectives* (s. 18–27). Oxford: Goodfellow Publishers Limited.
- Nietzsche, Friedrich (1993). *The Birth of Tragedy* (toim. M. Tanner & käänt. S. Whiteside). London: Penguin Books.
- Nietzsche, Friedrich (2006). *Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None* (toim. A. Del Caro & R. B. Pippin, käänt. A. Del Caro). Cambridge: Cambridge University Press.
- Onninen, Oskari (2017). Ikonien aika. Teoksessa K. Kinnunen (toim.), *Kone-Suomi* (s. 268–279). Helsinki: Khaos Publishing Oy.
- Ragnerstam, Petra (2004). The /M/use of Adorno in Cultural Studies. Teoksessa P. Ahponen & A. Kangas (toim.), *Construction of Cultural Policy* (s. 209–222). Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Simanainen, Niina (2004). Artists and New Technologies – Questions on the New Playground. Teoksessa P. Ahponen & A. Kangas (toim.), *Construction of Cultural Policy* (s. 171–186). Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Sorensen, Roy (2003). *A Brief History of the Paradox: Philosophy and the Labyrinths of the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Spencer, Amy (2015). *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture* (3. painos). London: Marion Boyars.
- Strauss, Anselm & Corbin, Juliet (toim.) (1997). *Grounded Theory in Practice*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Suominen, Jari (2006). Sähkökvartetti. Teoksessa I. Pitkäranta (toim.), *Shh! Suomalainen underground* (s. 86–95). Kansalliskirjaston Gallerian julkaisuja 9. Helsinki: Kansalliskirjasto.

Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003). *Suomen musiikin historia* -kirjasarjan osa *Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.

Tiekso, Tanja (2013). *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

Tuominen, Marja (2006). Vielä kerran, pojat! Suomalaisen undergroundin suurmieshistoriaa retrospektiivisesti. Teoksessa I. Pitkäranta (toim.), *Shh! Suomalainen underground* (s. 38–65). Kansalliskirjaston Gallerian julkaisuja 9. Helsinki: Kansalliskirjasto.

Tähti, Inkeri (2017). Metsään haluan mennä nyt. Teoksessa K. Kinnunen (toim.), *Kone-Suomi* (s. 92–111). Helsinki: Khaos Publishing Oy.

Weber, Max (2004). *The Essential Weber* (toim. Sam Whimster). London: Routledge.

Opinnäytteet

Guttorn, Hanna (2014). *Sommitelmia ja kiepsahduksia: Nomadisia kirjoituksia tutkimuksen tulemisesta (ja käsityön sukupuolisopimuksesta)*. Helsingin yliopisto. Käyttäytymistieteiden laitos. Väitöskirja.

Hämäläinen, Juha (2000). Vastakulttuuri populaarimusiikissa : undergroundista punkkulttuuriin sekä poliittisesta epäpoliittiseen. Helsingin yliopisto. Pro gradu.

Hämäläinen, Juha (2006). Populaarikulttuurin kapina 1960- ja 1970-luvun Suomessa : avantgardismi, poliittinen laulu ja punkrock. Helsingin yliopisto. Lisensiaatintyö.

- Kainulainen, Sami (2004). Millainen iskelmälaulaja on hyvä esiintyjä? Esiintyjät, yleisö ja businessihmiset kertovat. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu.
- Kela, Ritva-Liisa (2016). Rajankäyntiä alttiuden areenalla : Klassinen grounded theory -tutkimus työelämän arjen käytännössä. Helsingin yliopisto. Käyttäytymistieteiden laitos. Pro gradu.
- Klemetti, Sanna (2015). MITÄ ON UNDIE? - Jaettu estetiikka ja kokeellisuus suomalaisessa undergroundmusiikissa 2010-luvulla. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu.
- Korte, Paula (2018). Appropriation in the Visual Arts – Concepts and History with Examples from Finnish Contemporary Art. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Helsingin yliopisto. Pro gradu.
- Kässi, Paavo (2011). U-mies universalis: Suomen Talvisota 1939-1940 ja erään underground-ryhmän poliittinen anatomia. Jyväskylän yliopisto. Seminaarityö.
- Niemi-Ilahti, Anita (1992). *Itsehallinnon ideaalimallin kehitys ja reaailmaailma: Ideaalittyyppimetodi kunnallisen itsehallinnon käsitteen ja pohjoismaisen hyvinvointivaltion itsehallinnon tulkinnassa*. Vaasan yliopisto. Tutkimuksia N:o 163. Hallintotiede 11. Väitöskirja.
- Pusa, Juuso (2015). Jee, suuri pulunhuijaus – Suomalaiset punk- ja underground-pienlehdet ja niiden kulttuurinen tyyli vuosina 1967-1982. Helsingin yliopisto. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Pro gradu.
- Pyhtilä, Marko (2005). *Kansainväliset situationistit – spekaakkelin kritiikki*. Helsinki: Like. Väitöskirja.
- Sederholm, H. (1994). *Intellektuaalista terrorismia*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in the Arts 44. Väitöskirja.

Elektroniset lähteet

Antell, Ann-Christin (1.7.2011). Turun underground räjäytti tajunnat. [Blogikirjoitus]. Vaskin musiikkikirjastojen Musasto. Haettu 30.3.2016 osoitteesta

<https://musasto.wordpress.com/tag/suomen-talvisota-1939-1940/>

Averill, Alan (26.3.2021). AA E 49 ‘Every sub culture needs active and passive people.....yet how do they survive this?’. [YouTube: Alan Averill]. Haettu 20.4.2021 osoitteesta

<https://www.youtube.com/watch?v=zBGeMNKUDfY&t=5s>

Vallius, Antti (9.9.2010). Taidehistorian aikajana: dadaismi. [Oppimateriaali]. Jyväskylän yliopisto. Haettu 19.4.2016 osoitteesta <https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/taidehistorian-aikajana/modernismi/1900-luvun-modernismi/dadaismi>

Cambridge Dictionary (2021). s.v. misbegotten. [Sanakirjahaku]. Haettu 19.5.2021 osoitteesta

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/misbegotten>

Fleener, Mary (1998). Kuva 3: Factsheet Five #63. [Kuva]. Haettu 20.5.2021 osoitteesta

http://markmaynard.com/wp-content/uploads/2019/05/IMG_20190430_121529305-e1556731914576.jpg

The Creative 100 (2003). The Memphis Manifesto: Building A Community of Ideas.

[Julistus]. Haettu 20.5.2021 osoitteesta <https://ranaflorida.com/articles/manifesto.pdf>

The Guardian (10.5.2021). Smartphone is now ‘the place where we live’, anthropologists say

– A UCL study has found people around the world feel the same about their devices as they do about their homes. [Artikkeli]. Haettu 12.5.2021 osoitteesta

<https://www.theguardian.com/technology/2021/may/10/smartphone-is-now-the-place-where-we-live-anthropologists-say>

Hallberg, Lillemor R-M. (2006). The ‘Core Category’ of Grounded Theory: Making Constant Comparisons. [Artikkeli]. Taylor & Francis: International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-Being, 1:3 (s. 141–148). Haettu 21.5.2021 sivustolta <https://www.tandfonline.com/toc/zqhw20/current>, nettiosoite <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17482620600858399?needAccess=true>

Helsingin Sanomat (7.5.2020). Itsenäiset artistit ovat nyt musiikkialan nopeimmin kasvava osa-alue, ja tähän havahduttiin myös Suomessa – Uusi palvelu maailman ”DIY-artisteille” haluaa haastaa perinteiset levy-yhtiöt. [Artikkeli]. [Kirjoittaja: Helsingin Sanomien kulttuuritoimitus]. Haettu 19.5.2021 osoitteesta <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006499361.html>

Häkkinen, Perttu (3.12.2013). Speaktaakkeli, situationismi ja psykomaantiede. [Radio-ohjelma]. Yle Areena. Haettu 19.5.2021 osoitteesta: <https://areena.yle.fi/audio/1-2081105>

Hätinen, Jukka (19.11.2015). Low frequencies from a crowded basement. [Artikkeli]. Music Finland. Haettu 13.5.2021 osoitteesta <https://musicfinland.com/en/news/low-frequencies-from-a-crowded-basement>

Jimihendrix.com (2021). James Marshall Hendrix. [Biografia]. Haettu 31.3.2021 osoitteesta: <https://jimihendrix.com/biography/>

Linebaugh Public Library (arkistoiija) [Vuosi ei tiedossa]. Kuva 4: Erilaisia zinejä. [Kuva]. Haettu 5.5.2016 osoitteesta <http://linebaugh.org/files/image/tnzines.jpg>

Mattila, Maria (8.12.2016). Murenemismomentti. [Blogikirjoitus]. Maranormaalit Ilmiöt. Haettu 17.5.2021 osoitteesta <https://mara.blogi.net/blog/6/murenemismomentti/>

Mattila, Mikael (10.4.2018). Vainotut avantgardistit – M. A. Numminen, Perttu Häkkinen, Jukka Lindfors ja Tommi Keränen kertovat suhteestaan The Spermiin. [Artikkeli]. Rumba. Haettu 20.5.2021 osoitteesta <https://www.rumba.fi/uutiset/vainotut-avantgardistit-m-numminen-perttu-hakkinen-jukka-lindfors-ja-tommi-keranen-kertovat-suhteestaan-spermiin/>

Laaksonen, Teemu (20.9.2018). “Äärioikeistolla on parhaat bileet” – vasemmistoajattelijat selittävät liberalismiin kriisin, trollioikeiston menestyksen ja vasemmiston surkeuden. [Artikkeli]. Yle Kulttuuricocktail. Haettu 20.5.2021 osoitteesta <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/09/20/aarioikeistolla-on-parhaat-bileet-vasemmistoajattelijat-selittavat-liberalismiin>

Marx-Engels. (1978). Valitut teokset (6 osaa). 1. osa (s. 171–311): *Taloudellis-filosofiset käsikirjoitukset 1844* (käänt. A. Tiusanen). [Kirja]. Moskova: Kustannusliike Edistys. Haettu 20.5.2021 sivustolta <https://www.marxists.org/suomi/>, internetosoite <https://www.marxists.org/suomi/marx-engels/1844/taloudellis-filosofiset-kasikirjoitukset/marx-taloudellis-filosofiset-kasikirjoitukset-1844.pdf>

Merriam-Webster (14.5.2021). s.v. misbegotten. [Sanakirjahaku]. Haettu 19.5.2021 osoitteesta <https://www.merriam-webster.com/dictionary/misbegotten>

Moerman, G. (11.9.2016). 5.5 Grounded theory | Qualitative Methods | Qualitative Analysis | UvA. [Videotiedosto]. YouTube: Research Methods and Statistics. Haettu 28.10.2020 osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=Y6f1GHjD5JQ>

Moerman, G (11.9.2016). 5.6 Versions of grounded theory | Qualitative Methods | Qualitative Analysis | UvA. [Videotiedosto]. YouTube: Research Methods and Statistics. Haettu 28.10.2020 osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=JX42ld18kao>

Riikonen, J (12.5.2021). Noita. [Artikkeli]. Veikkauksen X. Haettu 14.5.2021 osoitteesta <https://www.veikkaus.fi/fi/x/anna-eriksson>

Roadburn Festival (17.4.2021). Q&A: Tomi Pulkki & Mat McNerney of Svart Records. [Live-stream]. YouTube: 013 Poppodium. Haettu 20.4.2021 osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=wmFc9JEc04c&t=793s>

Ryding, C (2013). Kuva 1: Kollaasi Minneapolis Underground-zinestä. [Kuva]. Haettu 20.5.2021 osoitteesta http://images.publicradio.org/content/2013/10/08/20131008_minneapolis-underground-zine_91.jpg

Oranssi ry [Digitoija] (1968). Kuva 2: Aamurusko-lehden ensimmäinen numero. [Kuva].

Haettu 20.5.2021 sivustolta <https://oranssi.net/pienlehdet/>, internetosoite
https://oranssi.net/pienlehdet/pikkukuvat/Aamurusko_1968_1_1.jpg

Salusjärvi, Aleksis (6.8.2018). Eurooppalainen sivistys on luisussa – edessä on suuri saksalais-ruotsalainen keisarikunta. [Kolumni]. Yle Uutiset. Haettu 17.5.2021 osoitteesta
<https://yle.fi/uutiset/3-10334491>

Tieteen termipankki (8.9.2020). s.v. simulakrumi. [Sanakirjahaku]. Haettu 5.11.2020 osoitteesta <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:simulakrumi>

Virnes, Antti (5.10.2016). Kohti arjen vallankumousta. [Artikkeli]. Paatos. Haettu osoitteesta
<http://www.paatos.fi/2016/05/10/kohti-arjen-vallankumousta/>

Wikipedia (13.7.2020). s.v. Amy Winehouse. [Tietosanakirjahaku]. Haettu 31.3.2021 osoitteesta https://fi.wikipedia.org/wiki/Amy_Winehouse

Wikipedia (2.5.2021). s.v. Geist. [Tietosanakirjahaku]. Haettu 21.5.2021 osoitteesta
<https://en.wikipedia.org/wiki/Geist>

Wikipedia (17.5.2021). s.v. Gutter-punk. [Tietosanakirjahaku]. Haettu 20.5.2021 osoitteesta
https://en.wikipedia.org/wiki/Gutter_punk

Wikipedia (20.7.2020). s.v. ITE-taide. [Tietosanakirjahaku]. Haettu 14.5.2021 osoitteesta
<https://fi.wikipedia.org/wiki/ITE-taide>

Wikipedia (19.5.2021). s.v. Jimi Hendrix. [Tietosanakirjahaku] Haettu 31.3.2021 osoitteesta
https://en.wikipedia.org/wiki/Jimi_Hendrix

Wiktionary (6.4.2020) s.v. gestalt. [Sanakirjahaku]. Haettu 13.5.2021 osoitteesta
<https://en.wiktionary.org/wiki/gestalt>

Elokuvat, tv-ohjelmat ja äänitteet

A Song Called Hate [Dokumenttielokuva] (2020). Forsyth, I., Pollard, J. (tuottajat) & Hildur, A. (ohjaaja). Islanti: Tattarrattat.

Jyväskylän meininki: A punk documentary [Dokumenttielokuva] (2016). Järvinen, M. (tuottaja & ohjaaja). Suomi: Kulttuuriyhdistys TUFF!

Mist sä tuut? [Dokumenttisarja] (2021). Sillanpää, T. (tuottaja) & Yli-Suvanto, T. (ohjaaja). Suomi: Yle.

Taistelu Lutakosta [Dokumenttielokuva] (2016). Ylitalo, R. (ohjaaja) & Sivonen V. (tuottaja). Suomi: CoreCrew ym.

Underground-Rock [LP] (1974). Ilanto, M. (tuottaja). Numminen, M. A.; Ojanen, R. & Somerjoki R. (sävellys). Numminen, M. A.; Laine, J. & Into, M. (sanoitus). Suomen Talvisota 1939-1940 (levyttänyt yhtye). Helsinki: Love Records (LRLP-11, 2. painos). Alkuperäisjulkaisu 1970.

We Are The New Chimeras (Nous Sommes les nouvelles Chimères) [Dokumenttielokuva] (2020). Les Acteurs de l'Ombre Productions, Ifern en Ti-feurm (tuottajat) & Averty, M. (ohjaaja). Ranska: Violent Motion.

Ylen aamu: Jälkinäytös [Televisiolähetys] (1.4.2021). Helsinki: Yle.

Haastattelut

Kinnunen, Anton (12.9.2020). (Oskar Tunderberg)

Klemetti, Sanna (4.11.2020). (Oskar Tunderberg)

Vanhanen, Juho (1.10.2020). (Oskar Tunderberg)

Muut lähteet

Herranen, Kaisa & Karttunen, Sari (2016). Festivaalien ja tapahtumien edistäminen valtion kulttuuripolitiikassa. Katsaus tietopohjaan, valtionavustuksiin ja vaikuttavuuteen. Cuporen verkkojulkaisu 35. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö Cupore

Into, Markku (1974): AWOPBOPALOOPOP ALOPBAMBOOM!!! [Teksti LP-levyn *Underground-Rock* (1974) takakannessa]. Helsinki: Nova

Kupoli: Kulttuuripolitiikan linjat (1992). Komiteanmietintö 1992:36. Helsinki: Opetusministeriö.

Nimetyt toissijaiset lähteet

Bauman, Zygmunt (1990). *Thinking Sociologically*. Cambridge, MA: Basil Blackwell. Teoksessa A. Kangas (2004).

Bauman, Zygmunt (1992). *Intimations of Postmodernity*. London: Routledge. Teoksessa H. Sederholm (1994).

- Bowen, Dora (2006). *Imagine There's No Image (It's Easy If You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction*. Teoksessa A. Jones (toim.), *A Companion to Contemporary Art since 1945* (s. 534–556). Malden: Blackwell. Teoksessa P. Korte (2018).
- Debord, Guy (1987). *Society of the Spectacle* (käänt. F. Perlman & J. Supak). London: Rebel Press Aim Publications. Alkuperäisjulkaisu 1967. Teoksessa H. Sederholm (1994).
- Debord, Guy (1990). *Comments on the Society of the Spectacle* (käänt. M. Imrie). London: Verso. Alkuperäisjulkaisu 1988. Teoksessa H. Sederholm (1994).
- Demers, Joanna (2010). *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York: Oxford University Press. Teoksessa S. Klemetti (2015).
- Marcuse, Herbert (2007). *Art and Liberation*. Oxon: Routledge. Teoksessa S. Klemetti (2015).
- Memphisin julistus (2003). *The Memphis Manifesto: Building A Community of Ideas*. Memphis: The Creative 100. Teoksessa R. Florida (2005).
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge. Teoksessa J. Paso (2015).
- Hewison, Robert (1988). *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960–1975* (pehmeäkantinen painos). London: Methuen. Teoksessa H. Sederholm (1994).
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (artikkeli Jamesonin samannimisestä kirjasta). Durham: Duke University Press. Alkuperäisjulkaisu 1984. Teoksessa H. Sederholm (1994).
- Lefebvre, Henri (1971). *Everyday Life in the Modern World* (käänt. S. Rabinovitch). London: Allen Lane The Penguin Press. Alkuperäisjulkaisu 1968. Teoksessa H. Sederholm (1994).
- Richter, Hans (1965). *Dada, Art and Anti-Art*. London: Thames and Hudson. Teoksessa H. Sederholm (1994).

Sartre, Jean-Paul (1943). *L'Être et la Néant*. Paris: Éditions Gallimard. Teoksessa H. Sederholm (1994).

Häkkinen, Atte (2003). *Sympaattisempaa, arvokkaampaa ja uniikimpaa: Kasettien julkaisutoiminta 2000–2010-luvun suomalaisessa underground-kulttuurissa*. Turun yliopisto. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Pro gradu. Teoksessa H. Kaikko (2015).

Tuominen, Marja (1991). ”*Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia*” : *sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Otava. Teoksessa M. Komulainen & P. Leppänen (2009).

Vanegeim, Raoul (1983). *The Revolution of Everyday Life* (käänt. Donald Nicholson-Smith). London: Left Bank Books & Rebel Press. Alkuperäisjulkaisu 1967. Teoksessa H. Sederholm (1994).