

GENERATION TERRORISTS

**Manic Street Preachers -yhtyeen musiikin poliittisuus ja poliittisuuden
muutos vuosina 1992-2001**

**Sirpa Hynninen
Pro gradu-tutkielma
Valtio-oppi/
Kulttuuripolitiikan
maisteriohjelma
Yhteiskuntatieteiden
ja filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
syksy 2011**

TIIVISTELMÄ

GENERATION TERRORISTS

Manic Street Preachers -yhtyeen musiikin poliittisuus ja poliittisuuden muutos vuosina 1992-2001

Sirpa Hynninen
Valtio-oppi/Kulttuuripolitiikan maisteriohjelma
Pro gradu-tutkielma
Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
Syksy 2011
80 sivua

Tutkimuksen tehtävänä on selvittää, kuinka poliittiset vaikutuspyrkimykset ilmenevät Manic Street Preachers -yhtyeen vuosien 1992-2001 singlejulkaisujen musiikissa eli sanoituksissa, sävellyksissä, esityksessä ja levytyksessä. Tarkoituksena on tarkastella myös, miten yhtye edustaa protestilaulugenreä ja kuinka yhtyeen poliittisuus on muuttunut kaupallisen menestymisen sekä ajallisen muutoksen myötä. Lähestyn politiikkaa ja siihen liittyvää valta-aspektia tässä tutkimuksessa vaikutusvallan näkökulmasta. Sanoituksissa ilmenevää vaikutusvaltaa erittelen Chaim Perelmanin argumentaatiotekniikkojen jaottelun avulla. Sanoitusanalyysiin yhdistän analyysin musiikillisista korostuselementeistä, jotka saattavat vaikuttaa voimistavasti, heikentävästi tai uusia yhteyksiä luovasti sanoituksissa esitettyihin argumentteihin. Aineistoksi valitsin kuusi Manic Street Preachers -yhtyeen tuotannon eri vaiheiden singlejulkaisua vuosilta 1992–2001. Analysoin yhtyeen poliittista ilmaisua varhaisvuosien laulujen (1992-1994), läpimurtokauden hittilaulujen (1996-1998) ja vakiintuneen aseman tuotannon (2000-2001) kontekstissa.

Käyttämässäni metodissa käsittelem musiikkia kokonaisvaltaisesti analysoiden sanoitukset, sävellykset, esitykset ja levytykset. Käyttämässäni metodiikassa yhdistyvät musiikinlukutaito ja yhteiskuntatieteellinen tutkimusote. Metodi on yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa poikkeuksellinen ja uutuutensa vuoksi haastava. Musiikilliset tehokeinot ovat merkittävässä asemassa siinä, miten populaarimusiikissa esitetty sanoma ymmärretään, sillä poliittiset viestit koodataan musiikkikapaleisiin sekä sanallisesti että esteettisesti.

Tutkimuksen tulokset osoittavat Manic Street Preachers -yhtyeen poliittisen ilmaisun monipuolisuuden säilyneen kaupallistumisesta ja valtavirtaistumisesta huolimatta. Yhtye hyödyntää Perelmanin eri argumentaatiotekniikkoja sekä laajaa musiikillista ilmaisukavalkadia sekä politikoidessaan että politisoidessaan asioita. Musiikillisia keinoja hyödyntämällä Manic Street Preachers rakentaa sekä sanoitusten kanssa ristiriidassa olevia että sanoituksia tukevia uusia poliittisia merkityskerrostumia lauluihin. Ilmipoliittisesta ilmaisustaan huolimatta Manic Street Preachers ei sovi perinteisen protestilauluyhtyeen raameihin. Tutkimuksen tuloksista voidaan päätellä, että protestilaulun käsite vaatii uusintamista vastaamaan paremmin nykyajan poliittisia ja yhteiskunnallisia epäkohtia sekä populaarikulttuurin ilmaisumuotoja.

Avainsanat: poliittisuus, populaarimusiikki, rock, protestilaulut, poliittiset laulut, vaikutusvalta

SISÄLLYS

| | |
|---|----|
| 1 JOHDANTO | 1 |
| 1.1 Miksi juuri Manic Street Preachers? | 3 |
| 1.2 Tutkimuksen lähtökohdat | 5 |
| 2 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT | 8 |
| 2.1 Protestilaulu poliittisen populaarimusiikin kiteytymänä | 9 |
| 2.2 Rockmusikko politikoi tyylillä | 13 |
| 3 KOHTI MANIC STREET PREACHERS -YHTYEEN MUSIIKKIA | 16 |
| 3.1 Aineiston rajaus | 17 |
| 3.2 Elementeistä analyysiin | 19 |
| 3.3 Aineiston käsittelyn eteneminen | 25 |
| 4 PUNK-VUODET 1992-1994 | 26 |
| 4.1 Slash 'n' Burn | 27 |
| 4.1.1 Sanoitukset | 28 |
| 4.1.2 Musiikki | 31 |
| 4.1.3 Analyysi | 32 |
| 4.2 Revol | 33 |
| 4.2.1 Sanoitukset | 33 |
| 4.2.2 Musiikki | 36 |
| 4.2.3 Analyysi | 36 |
| 5 YLLÄTYSSUOSION AIKA 1996-1998 | 39 |
| 5.1 A Design For Life | 40 |
| 5.1.1 Sanoitukset | 40 |
| 5.1.2 Musiikki | 42 |
| 5.1.3 Analyysi | 45 |
| 5.2 If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next | 46 |
| 5.2.1 Sanoitukset | 46 |

| | |
|--|-----------|
| 5.2.2 Musiikki | 49 |
| 5.2.3 Analyysi | 50 |
| 6 VAKIINTUNUT ASEMA STADIONROCKIN KENTÄLLÄ 2000-2001 | 51 |
| 6.1 The Masses Against The Classes | 52 |
| 6.1.1 Sanoitukset | 52 |
| 6.1.2 Musiikki | 55 |
| 6.1.3 Analyysi | 56 |
| 6.2 Let Robeson Sing | 57 |
| 6.2.1 Sanoitukset | 57 |
| 6.2.2 Musiikki | 60 |
| 6.2.3 Analyysi | 61 |
| 7 YHTEENVETO | |
| 7.1 Manic Street Preachers politikoi ja politisoi | 63 |
| 7.2 Protestilaulua vai laulua protesteista | 65 |
| 7.3 Yhtyeen musiikin poliittisuuden muutos vuosina 1992-2001 | 67 |
| 8 LOPUKSI | 70 |
| LÄHTEET | 74 |

1 JOHDANTO

Tutkin pro gradu -tutkielmassani poliittisia vaikutuspyrkimyksiä populaarimusiikissa Manic Street Preachers -yhtyeen musiikin (sanoitusten, sävellysten, esittämisen sekä levytyksen) kautta. Tutkin sitä, millaisia vaikutuskerroksia nimenomaan musiikki luo suhteessa kirjoitettuun tekstiin. Suhteutan yhtyeen tuotannon protestilauluperinteeseen, joka on poliittista populaarimusiikkia äärimmilleen politisoituneessa muodossa.

Tutkimuksessa aion selvittää, kuinka poliittiset vaikutuspyrkimykset ilmenevät Manic Street Preachers -yhtyeen vuosien 1992-2001 singlejulkaisujen musiikissa eli sanoituksissa, sävellyksissä, esityksessä ja levytyksessä. Miten yhtye edustaa protestilaulugenreä? Entä kuinka poliittisuus on muuttunut kaupallisen menestymisen sekä ajallisen muutoksen myötä? Pohdin myös onko tällaisilla vaikutuspyrkimyksillä havaittavissa selkeää jatkumoa.

Lähestyn politiikkaa ja siihen liittyvää valta-aspektia tässä tutkimuksessa vaikutusvallan näkökulmasta. Vaikutusvallalle on tyypillistä nimensä mukaisesti vaikuttamisen mahdollisuus, mutta se ei ole valtaa tehdä päätöksiä. Se ei siten tuota eksaktia tulosta vaan ohjaa toimintaa ja valintoja ja jopa muuttaa niitä. (Räsänen 1997, 54-55.) Rockyhtye voi vaikutusvallan näkökulmasta mobilisoida fanejaan ja vaikuttaa heidän mielipiteisiinsä. Yhtyeen yleisö on siten vallankäyttäjä, joka käyttää ratkaisuvallaa esimerkiksi äänestämällä vaikutusvallan käyttäjän, rockyhtyeen kannattamaa puoluetta. Sanoituksissa ilmenevää vaikutusvaltaa erittelen Chaïm Perelmanin argumentaatiotekniikkojen jaottelun avulla. Sanoitusanalyysiin yhdistän analyysiä musiikillisista korostuselementeistä, jotka saattavat vaikuttaa voimistavasti, heikentävästi tai uusia yhteyksiä luovasti sanoituksissa esitettyihin argumentteihin.

Aihe on mielestäni tärkeä, sillä viihde- ja kulttuuriteollisuus ovat kasvava ajan- ja rahankäytön kohde sekä uudenlaista yhteisöllisyyttä luova tekijä. Kulttuuriteollisuuden vaikuttajilla on siten yhä enemmän valtaa ja merkitystä mielipiteenmuokkaajina. Uskon, että tulevaisuudessa tarvitaan uudenlaista poliittista lukutaitoa viihdettä ja taidetta varten. Kulttuuriteollisuuden tuotteet tulisi ottaa huomioon kokonaisuuksina, sillä jos vain viihteen ja taiteen ilmiöpoliittiset osat (kuten musiikin sanoitukset) noteerataan, merkittävä osa

vaikutuskeinoista saattaa jäädä katveeseen kriittiseltä tarkastelulta. Tällöin yleisön mielipiteisiin on helpompaa piilovaikuttaa. Aiheeseen perehtyessäni olen huomannut, että populaarimusiikin yhteiskunnallisia ulottuvuuksia analysoiva tutkimus on ollut kasvava ala varsinkin musiikkitieteen osalta. Kuten luvussa 1.3 totean, aiheen populaarimusiikin tutkimus on jäänyt valtio-opin saralla vähäiseksi. John Street tiivistää tarpeen musiikilliselle analyysille osuvasti:

...singing does more than symbolise or express political values and interests generated elsewhere, but that the music may give form to the demands being made, may even embody the freedom being sought. If this is the case, then it becomes essential for political scientists to give some account of how music can act in this way” (Street 2005, 9.)

Streetin vaatimus musiikillisen sisällön ottamisesta huomioon on mielestäni tärkeää, ja tähän myös itse pyrin tutkimuksessani. Yhteiskuntatieteissäkin musiikin merkityksen tutkiminen jää pinnalliseksi, mikäli tutkimustuloksissa pyritään ainoastaan tarkastelemaan musiikin aiheuttamia reaktioita ihmisissä ja yhteiskunnassa ottamatta huomioon sitä, mikä oikeastaan saa ihmiset reagoimaan.

Olen itse sekä yhteiskuntatieteilijä että tuleva musiikin ammattilainen, sillä olen opiskellut vuodesta 2009 asti Jyväskylän ammattikorkeakoulussa muusikoksi instrumenttina klassinen laulu. Vaikka en ole musiikkitieteilijä, minulle on kertynyt paljon tietotaitoa musiikin analysoimisesta. Varsinaista musiikkitieteellistä analyysiä en kuitenkaan aio tehdä, sillä keskityn siihen, miten musiikilliset elementit vaikuttavat sanoituksissa ilmenevään viestiin. Analyysin kohteenani on valtavirtamusiiikki, joka saattaa saavuttaa hyvinkin monenlaisen yleisön. Siksi sen sisältämien poliittisten viestien on oltava selkeästi avautuvia ja tehokkaita, eivätkä ne tarvitse syvällistä musiikkianalyttistä tulkintakehystä tullakseen ymmärrettäviksi.

Aineistokseni olen valinnut walesilaisen postpunk/brittipop-yhtyeen Manic Street Preachers kuusi singlejulkaisua. Luvussa 1.1 kuvaan aineiston valintaprosessia, jonka johdosta valikoin kyseisen yhtyeen muiden poliittista rockia soittavien bändien joukosta. Luvussa 2 kuvaan sitä, kuinka muusikko voi toimia poliittisesti ja vaikuttaa musiikkinsa avulla. Pohdin myös poliittisen vallan ja musiikin suhdetta laajemmin ja sitä, mikä on kulttuuripolitiikan ja populaarimusiikin välinen suhde.

Luvussa 3 esittelen metodologiset apuvälineeni, joita käytän analysoidessani lauluja. Tutkimuksen tekstilähtöisyydestä johtuen musiikin analysoimisen avainsanoja ovat jännitteet ja niiden muutokset. Sanoituksia käsitellessä hyödynnän muun muassa Chaïm Perelmanin argumentaatiotekniikkojen luokittelua. Aineistoksi valitsin kuusi Manic Street Preachers -yhtyeen tuotannon eri vaiheiden singlejulkaisua vuosilta 1992–2001. Aineiston valintakriteereitä kuvaan luvussa 3.4. Luvuissa 4, 5 ja 6 analysoin yhtyeen poliittista ilmaisua haastatteluissa, musiikissa ja sanoituksissa. Luku 4 painottuu yhtyeen varhaisvuosien tuotantoon, luku 5 yhtyeen läpimurtokauden hittilauluihin ja luku 6 vakiintuneen aseman tuotantoon. Luvussa 7 pohdin sitä, millaisia muutoksia yhtyeen poliittinen ilmaisu on kokenut kaupallisen menestymisen ja toisaalta yhtyeen elinkaaren muutosten myötä.

1.1 Miksi juuri Manic Street Preachers

Pro gradu –tutkielmani lähestyy populaarimusiikin poliittisuutta walesilaisen Manic Street Preachers –yhtyeen tuotannon kautta. Tärkein syy yhtyeen valintaan olivat ilmipoliittiset sanoitukset ja monitasoinen musiikki. Vuonna 1986 perustettuun alun perin Betty Blue –nimiseen punkyhtyeeseen kuuluivat serkukset James Dean Bradfield (lead-kitara, laulu) ja Sean Anthony Moore (rummut) sekä heidän koulukaverinsa Nicholas Allen Jones (basso, sanoitukset), joka otti käyttöön jo yhtyeen alkuvaiheessa taiteilijanimen Nicky Wire. Kompikitaristiksi, sanoittajaksi ja levynkansitaiteilijaksi ilmaantui koulutoveri Richey James Edwards. Yhtyeen esikuvia olivat muun muassa Sex Pistols ja The Clash (Erlewine 1997, 576). Wire opiskeli yliopistossa politologiaa, Edwards poliittista historiaa. Alusta asti yhtyeen toimintaa määrittäi pyrkimys suuruuteen, kuten seuraavasta Bradfieldin sitaatista käy ilmi:

We felt that we would change things. We called ourselves the Blue Generation for a while because we felt we were destined for collective greatness. (Heatley 1998, 13.)

Bradfieldin mukaan yhtyeellä oli tunne, että he pystyivät muuttamaan yhteiskunnallisia asioita musiikkinsa avulla. Yhtyeen jäsenet jopa kutsuivat itseään Blue Generation -nimellä (sininen sukupolvi) yhtyeensä nimen Betty Blue -mukaisesti.

Toisaalta kiinnostavaa on se, että yhtyeen elinkaareissa on selviä kärjistyksiä ja taitekohtia, joista selkein yksittäinen katkos lienee Richey Edwardsin traaginen katoaminen yhtyeen ensimmäisen kolmen levyn jälkeen. Amerikan kiertueen alla 1.2.1995 Richey Edwards katosi

hotellistaan lähes jälkiä jättämättä, eikä häntä ole löydetty. Edwardsin auto kuitenkin löydettiin kuuluisan itsemurhapaikan läheisyydestä. Edwards oli kärsinyt jo pitkään syvistä henkilökohtaisista ongelmista, ja edellisvuonna hän joutui sairaalahoitoon anoreksian, itsensä viiltelyn ja alkoholismin takia. (Erlewine 2011.) Edwards julistettiin kuolleeksi 1.2.2002.

Toinen kriteeri oli ajallinen ja kulttuurinen läheisyys. Ilman genren, aikakauden ja senhetkisen yhteiskunnallisen tilanteen tuntemista musiikkikappaleista luettavat viestit jäävät vain subjektiivisen tulkinnan varaan. Tämä koskee varsinkin ajallista etäisyyttä, sillä tekemisensä jälkeen kappaleita on mahdollisesti hyödynnetty erilaisissa tilanteissa, minkä takia niiden arvolataus on saattanut muuttua. Negus nostaa esimerkkinä tilanteesta John Lennonin 1971 julkaiseman kappaleen *Imagine*, jonka tutkijat ovat nähneet globaalien kommunismin kuvauksena sekä sisältävän sosialistisia sympatioita. Toisaalta kappaletta on hyödyntänyt myös brittiläinen oikeisto esimerkiksi laulamalla sen yhteislauluna Margaret Thatcherille Konservatiivipuolueen konferenssissa 1987. Laulu on kulkenut pitkän matkan ja irtautunut alkuperäisestä merkitystaustastaan, joten siitä on mahdotonta etsiä tiettyä poliittista sanomaa. (Negus 1996, 193–195.)

Aineiston ajallinen läheisyys on minulle eduksi myös siksi, että en usko kykeneväni hahmottamaan esimerkiksi 1960- ja 1970-lukujen kulttuurillisia vivahteita ja musiikin retoriikkaa tai retoriikkaa ylipäätään verrattuna aikaan, jolloin olen jo itse elänyt. Jotta kulttuuriset erot eivät olisi liian laajoja, analysoin työssäni länsimaista musiikkia, sillä en koe itseäni päteväksi tulkitsemaan muiden kulttuurien musiikkia. Koska parhaiten osaamani kielet ovat suomi ja englanti, myös kappaleiden sanoitusten tuli olla kyseisillä kielillä.

Merkitystaustaan liittyy myös artistin ja kappaleiden sijoittaminen aikansa yhteiskunnalliseen ja musiikilliseen kontekstiin. Eräs kriteeri onkin se, että aineistosta oli löydettävissä tarpeeksi oheismateriaalia. Tarvitsin tietoa artistin/bändin musiikillisesta ja mahdollisesti myös henkilöhistoriasta, genrestä, aineiston tekoprosessista sekä sen saamista vastaanotosta, taloudellisesta menestyksestä ja sijoittumisesta ajan musiikillisiin ja poliittisiin virtauksiin.

Alternative- ja undergroundpiireistä löytyisi runsaasti poliittista materiaalia, varsinkin hiphoppia ja punkia, mutta minua kiinnostaa enemmän tässä yhteydessä kaupallinen, mahdollisimman laajan yleisön tavoittamaan pyrkivä musiikki. Voidaan myös ajatella, että kappaleiden listoille nouseminen on jonkinlaista äänestämistä: kuluttaminen on yksi tapa

vaikuttaa. On otettava huomioon myös valtavirtamusiikin portinvartijat: levy-yhtiöt, musiikkijournalismi, radiokanavien ja musiikkiohjelmien soittopolitiikka. Millaiset poliittiset teemat ja musiikilliset ilmaisumuodot annetaan nousta laajemman yleisön tietoisuuteen?

Viimeinen ja ehkä tärkein kriteeri on musiikki itse. Koska pääaineeni ei ole esimerkiksi musiikkitiede, kappaleet eivät saa olla liian vaikeita tai monimutkaisia. Liian vaikeaksi analyysin kohteeksi koin esimerkiksi bändin System Of A Down, jonka tuotanto olisi muuten kiinnostava poliittisen analysoinnin kohde.

Käsittelen yhtyeeltä kuutta poliittisesti värittyä singleä yhtyeen elämänkaaren eri vaiheista: *Slash 'n' Burn* albumilta *Generation Terrorists* (1992) ja *Revol* albumilta *The Holy Bible* (1994) yhtyeen alkuvaiheesta. *A Design For Life* albumilta *Everything Must Go* (1996), ja *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* albumilta *This Is My Truth Tell Me Yours* (1998) edustavat otannaltaan Manic Street Preachersin uran rakettimeista kehitystä. *Let Robeson Sing* albumilta *Know Your Enemy* (2001) sekä yksittäinen single *The Masses Against the Classes* (2000) kuvaavat yhtyeen tilannetta suosion vakiinnuttua tasaiseksi. Aineiston rajausta ja valintaa on kuvattu tarkemmin luvussa kolme.

1.2 Tutkimuksen lähtökohdat

Tutkin sitä, millaisia uusia vaikutuskerrostumia nimenomaan musiikki luo suhteessa kirjoitettuun tekstiin ja myös aikansa yhteiskunnalliseen kontekstiin. Lähestymistapani on siten tekstilähtöinen. Varsinaista musiikkitieteellistä analyysiä en kuitenkaan aio tehdä, sillä singlejulkaisun on kyettävä välittämään poliittinen viesti ilman, että kuulija tarvitsee tehdä siitä nuottitranskriptiota. Esimerkiksi rockin vaikutuskeinot ovat välittömiä ja niin sanotusti maallikoille avautuvia eivätkä tarvitse tietoa musiikkitieteen paradigmoista avautuakseen, kuten seuraavasta sitaatista käy ilmi:

Musicologists have been trained to perceive music through modes of "critical listening". Consequently, many of them tend to regard physically and emotionally orientated responses to music as naïve and childish. Yet if rock has any political power (and those of us who lived through the sixties cannot doubt it does), then that power most likely does not reside in the sophisticated abstractions that the theoretically trained alone are able to discern.

(McClary & Walser 1988, 287.)

McClaryn ja Walserin mukaan musiikkitieteilijät ovat harjaantuneet tietynlaiseen kriittiseen kuuntelemisen tapaan, mikä ei kaikissa suhteissa sovellu populaarimusiikin välittömyyteen pyrkivien viestien avaamiseen. Pyrin perusteellisen musiikkianalyysin sijaan analysoimaan laulujen sanoitukset, tärkeimmät ja silmiinpistävimät musiikilliset elementit sekä ajallisen ja paikallisen kontekstin, jotta musiikkikappaleiden poliittisista ulottuvuuksista muodostuisi mahdollisimman kattava kuva.

Sanoitusten analysoimisessa hyödynnän Chaïm Perelmanin argumentaatiotekniikkojen luokittelua ja niistä varsinkin todellisuuden rakenteeseen nojaavien, todellisuuden rakennetta muokkaavien sekä dissosiativisten argumenttien käsitteitä. Perelmanin teorialle keskeisen jaottelun universaaliyleisöön ja erityisyleisöön (Perelman 1996) rajaan kuitenkin pois. Koska singlejulkaisuilla pyritään saamaan julkisuutta muun muassa radiosoiton avulla, niiden voidaan nähdä pyrkimään puhuttelemaan mahdollisimman laajaa ja ennalta rajaamatonta universaaliyleisöä. Musiikin ja sanoitusten vaikutuspyrkimykset eroavat merkittävästi monista muista poliittisen ilmaisun muodoista, joissa erityisyleisöt ovat selvästi läsnä. Ilman suoranaista tietoa siitä, millaisiksi Manic Street Preachers -yhtyeen muusikot ovat luomisvaiheessa yleisönsä kuvitelleet, erityisyleisöjen analysoiminen pohjautuisi spekulatioon.

Kokonaisvaltainen musiikkia ja sanoituksia yhdessä tarkasteleva metodi on harvinainen yhteiskuntatieteissä, sillä niissä on ollut usein tapana tarkastella populaarimusiikkia sanoitusten tasolla ja/tai osana yhteiskunnallista liikehdintää musiikkikappalekokonaisuuksien sijaan. Asia selittyy pitkälti populaarikulttuurin tutkimuksen historian kautta. 1960- ja 1970-luvulla Englannissa Birminghamin yliopistossa syntyi populaarikulttuurin tutkimukseen keskittynyt yksikkö, the Center for Contemporary Cultural Studies (BCCCS). Birminghamin koulukunnaksi kutsuttu tutkimusyhteisö pyrki eroon vallitsevasta arvottamisesta korkeakulttuuriin hyvänä ja populaarikulttuuriin alempiarvoisena kulttuurina. Populaarimusiikin suhteen tutkimuksen painopistealueiksi nousivat instituutiot, tekstit, diskurssit ja erilaiset luentatavat sekä eri yleisöt sosiaalisine, taloudellisine ja poliittisine konteksteineen. (Shuker 1998, 85-86.) Birminghamin koulukunta pyrki siten erottautumaan populaarikulttuuria negatiivisesti tulkinneesta Frankfurtin koulukunnasta, jonka eräs johtohahmo Theodor W. Adorno arvotti populaarimusiikin alempiarvoisuutta myös musiikillisten sisältöjen perusteella (mt. 136–137). Vastareaktionä elitistissävyiseen

tulkintaan yhteiskuntatieteellinen tutkimus alkoi lähestyä populaarimusiikkia pitkälti yleisön näkökulmasta.

Yhteiskuntatieteellinen tapa keskittyä populaarimusiikin suhteen sanoituksiin ja yhteiskunnalliseen liikehdintään on saanut myös kritiikkiä osakseen: esimerkiksi sosiologinen lähestymistapa ei ole keskittynyt niinkään musiikkiin itseensä vaan lähinnä sen merkityksiin osana yhteiskuntaa (Lilja 2007, 136–137). Sanoituksiin on toki helppo keskittyä, koska ne ovat helposti analysoitavissa kirjallisen muotonsa vuoksi. Kuitenkin musiikin voimaa on lähestulkoon mahdotonta ymmärtää, mikäli huomiota ei kiinnitetä sanoituksen ja kontekstin lisäksi sointuihin, melodiaan ja rytmisiin rakenteisiin. (McClary & Walser 1988, 285-290.) Janne Immonen on tutkinut amerikkalaista rap-musiikkia ja sen politisoitumiskehitystä keskittyen yhteiskunnalliseen kontekstiin ja sanoituksiin, mikä on genren tyylipiirteet huomioon ottaen hedelmällinen lähestymistapa. Vaikka Immonen ei käsittele musiikillisia ulottuvuuksia, lienee hänen tutkimuksensa *Meitä ei dissata!'- Rap-musiikki puuvillapelloilta gettoon ja sieltä ulos* (Immonen 2004) kattavimpia populaarimusiikin tietyn genren sisältöihin keskittyviä tutkimuksia valtio-opin alalla.

Valtio-opissa musiikkia ovat tutkineet myös esimerkiksi Lauri Siisiäinen ja Riina Yrjölä. Lauri Siisiäinen on tutkinut Michel Foucault'n teorioiden kautta auditoris-sonorista geneologiaa ja äänen ja kuulemisen poliittisia ulottuvuuksia (Siisiäinen 2010, 198). Riina Yrjölä on puolestaan tutkinut julkkisten poliittista osallistumista muun muassa Live Aid ja Live 8 –musiikkitapahtumien muodossa (Centre of Excellence in Political Thought and Conceptual Change). Musiikin sisältöjä kokonaisuuksina (sanoitus, sävellys, esitys ja levytys) ei valtio-opin piirissä ole juuri tarkasteltu Suomessa.

2 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

Tässä luvussa kuvaan erilaisten yhteiskuntatieteellisten teorioiden avulla populaarimusiikin ja politiikan välistä monitasoista ja kompleksista suhdetta. Pysin valottamaan populaarimusiikkia poliittisena foorumina niin perinteisten valtio-opin teorioiden, kulttuurintutkimuksen kuin kulttuuripolitiikan teorioiden kautta. Poliittikka käsitettynä politics-merkityksessään nähdään toimintana, eikä tiettyinä instituutioina tai vakiintuneina menettelytapoina (policy), joka on toinen suomenkielisen politiikka-sanan mahdollinen käännös. Kun politiikka nähdään toimintana ja tekoina, on hyvä tehdä selkeäksi ero termien politikoida (politicking) ja politisoida (politicization) välillä. Kari Palonen määrittelee politikoinnin tarkoittavan toimintaa esittävässä (performative) merkityksessään, mikä viittaa ovelasti ja älykkäästi toimimiseen. Politisoiminen on taas tulkitsevaa toimintaa, joka avaa politikoinnille uusia toiminnan mahdollisuuksia, kuten vanhojen totuuksien kyseenalaistamisen. Politikointi siis toimii jo olemassa olevien poliittisten pelisääntöjen varassa, kun taas politisointi etsii uusia poliittisen ulottuvuuksia. (Palonen 1993, 9-11.)

Politiikan valta-aspektia lähestyn tutkimuksessani vaikutusvallan näkökulmasta. Vaikutus- ja ratkaisuvallalta erotellaan yleensä toisistaan, ja nimensä mukaisesti ratkaisuvallan keskittyessä päätösten tekemiseen kyseisiin päätöksiin pyritään vaikuttamaan vaikutusvallan keinoin. Epäitsenäisyytensä takia vaikutusvalta on niin sanotusti alemman kategorian valtaa. Vaikutusvallalle keskeistä on sen jakautuvuus useiden eri vaikuttajatahojen kesken. Vaikutusvalta ei tuota tarkasti määriteltäviä tuloksia, vaan on toimintaa ja päätöksiä ohjaavaa. (Räsänen 1997, 53-55.) Rockmusiikin poliittisuuden tutkimisessa vaikutusvallan näkökulma on hedelmällinen, sillä muusikoilla on mahdollista vaikuttaa kuulijoidensa mielipiteisiin musiikillisin keinoin esimerkiksi kiistämällä valtavirtainen ajattelutapa ja esittämällä poliittisiin teemoihin tuoreita näkökulmia. Ratkaisuvalltaa muusikoilla ei ole musiikkinsa ansiosta, joskin osa muusikoista osallistuu muusikkoutensa lisäksi toimintaan eri poliittisissa instansseissa, kuten kansanedustajina. Tällöin heille kertyy vaikutusvallan lisäksi ratkaisuvalltaa.

Rockmusiikkiin on aina liittynyt lähtökohtaisesti kapinaa ja konfliktihakuisuutta. Siksi sen voi nähdä hyvänä foorumina keskustelunavauksille ja vaikutusvallalle. Kyösti Pekonen tiivistää kritiikin ja kyseenalaistamisen merkityksen poliittisuudelle:

Uuden luomisessa kritiikki merkitsee politisoimista, automaattisen yksimielisyyden rikkomista ja astumista ulos entisistä rutiineista. Politisoiva kieli ja retoriikka problematisoivat tavalla taikka toisella entisen, yleisen, automaattisen ja yksinäisen sanan. Toisin sanoen, politisointi merkitsee ”harkitun asenteen suhteessa maailmaan” (Weber 1949, 81) politisoitumista tukeutuen uuteen kieleen ja retoriikkaan, joilla on entisestä poikkeava tai entisen rikkova symbolinen ”toisen merkityksenannon” sisältö.

(Pekonen 1989, 55–56.)

Pekosen mukaan siis politisoiminen merkitsee asian näkemistä uudessa valossa, mikä on taiteille tyypillistä. Vanhat asenteet kyseenalaistetaan ja vaaditaan uudenlaista symbolista tasoa, jolla asian voi ilmaista tuoreesti.

2.1 Protestilaulu poliittisen populaarimusiikin kiteytymänä

Deena Dunawayn mukaan poliittisen musiikin kenttä on hyvin laaja ajallisesti ja tyyllisesti. Tyypillisimmiksi poliittisen musiikin muodoiksi hän nimeää poliittisiin kampanjoihin liittyvät laulut sekä poliittiset protestilaulut. Hänen mukaansa musiikkia voi kutsua poliittiseksi, mikäli sen sanat tai melodia herättävät tai refleктоivat kuulijan poliittisiä arviointeja. Poliittisen musiikin tärkeä näkökulma on se, että se toimii tietyssä ajassa, yhteiskunnallisessa tilanteessa ja paikassa. Kun kappaleen historiallinen konteksti vaihtuu, samalla vaihtuu sen merkitys. Myös esiintyjän yksilöllinen tyyli vaikuttaa siihen, millainen poliittinen viesti kappaleesta yleisölle välittyy. (Dunaway 1987, 37–38.)

Deena Weinstein määrittelee protestilaulun seuraavasti:

Broadly speaking, the protest in protest songs means an opposition to a policy, an action against the people in power that is grounded in a sense of injustice.

(Weinstein 2007, 3.)

Weinstein käyttää termiä policy kuvaamaan vallankäyttöä esimerkiksi edellä mainittujen termien politicking ja politics sijaan. Protestilaulu kohdistuu konkreettisiin toimiin ja politiikan harjoittamiseen (policy) ja niiden vastustamiseen. Sitaatin toisessa puoliskossa selitetään ensimmäinen osa toisin sanoin: protestilaulu nähdään toimintana valta-asemassa

olevia ihmisiä vastaan, joiden vallan perusteet ovat epäoikeudenmukaiset. Protesti kohdistuu siten useimmiten yksilöityihin ihmisiin. Protestilaulu ei ole abstraktia pohdiskelua vallan epätasaisesta jakautumisesta, vaan kohdistuu selvästi määriteltävään ryhmään, joka tosin voi olla laaja. Protestilaulut määritellään sellaisiksi pitkälti sanoituksensa perusteella, mutta myös äänielementit, musiikin emotionaalisuus, lauluosuuden vakuuttavuus ja niiden toistettavuus ja mukana laulettavuus ovat keskeistä myös protestilaululle. (Weinstein 2007, 3-7.)

Ensimmäisinä protestilauluina pidetään yhdysvaltojen afroamerikkalaisten orjien gospelvaikutteisia hymnejä itsenäistyneen maan historian alkuaikoina 1776-1830. Ensimmäisissä protestilauluissa teemana oli pyrkimys vapauteen. 1800-luvun loppupuolen protestilaulujen vallitsevina teemoina toistuivat naisten oikeudet (PBS 2003a). 1890-luvulta alkaen protestilaulajat alkoivat painottaa työväen oikeuksia ja aktivoimaan työväenliikettä (PBS 2003b). 1900-luvulla protestilaulun kehittymiseen vaikutti paljolti nykyaikaisen folk-musiikin pioneeri Woody Guthrie (1912-1967), jonka 1930- ja 1940-luvuilla säveltämät vasemmistolaislaulut tekivät syvän vaikutuksen muun muassa Bob Dylaniin (YLE.fi 2008). Guthrie aloitti perinteen folk-laulajasta sosiaalisen totuuden kuvaajana. Toisin kuin osa seuraajistaan, Guthrie pyrki edistämään sanomaansa kommunismista ja työväenliikkeestä hyvin konkreettisesti ja voimakkaasti niin lauluissaan kuin poliittisen aktiivisuutensa tasolla (Willhardt 2006, 33). Dylanin lisäksi Guthrien ja toisen merkittävän 1930-luvun protestilaulajan Pete Seegerin jalanjäljillä jatkoivat Yhdysvalloissa Joan Baez ja Phil Ochs 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa. Britanniassa merkittävimpiä ajan protestilaulajia olivat esimerkiksi John Renbourne, Davy Graham ja Bert Janch. (Shuker 1998, 134–135.)

Folk ja sittemmin rock politisoituivat 1960-luvulla. Poliittinen rock syntyi, kun folkin teemat ja rock'n'rollin musiikillinen kapinahenki yhdistyivät. Rockmusiikki syntyi 1950-luvun alussa vastalauseena toisen maailmansodan jälkeiseen stabiiliuteen. Varsinkin seksuaalisten ja rodullisten tabujen kyseenalaistaminen sai kirkonmiehet, poliitikot ja toimittajat takajaloilleen. Viihdeteollisuus osasi alkuhämmänyksen jälkeen hyödyntää nuorisokulttuurin kaupallisen potentiaalin hillitsemällä ja rajoittamalla rajuimpia esittäjiä. (Wald 2004, 223–224.)

Varsinkin Yhdysvalloissa rockin politisoitumisen syynä olivat ihmisoikeuskysymykset ja Vietnamin sodan vastainen liike. Verrattuna 1950-luvun rock'n'rolliin musiikin vaikutukset ulottuivat teinikapinallisia vanhempiin opiskelijoihin, jotka olivat protestitoiminnan

eturintamassa. Weinstein kuvaa 1960-lukua protestilaulun kulta-ajaksi, joskaan se ei juurikaan heijastunut ajan populaarimusiikin listamenestykseen: myydyimpien kappaleiden kärkisijoilla komeilevat muun muassa epäpoliittiset ”Hey Jude” ja ”I Heard Through the Grapewine”. Kaupallisen menestyksen kärkisijoista huolimatta poliittisen rockin julkaiseminen oli kannattavaa, joten 1960-luvulla vanhojen levy-yhtiöiden ollessa kykenemättömiä hahmottamaan uutta virtausta syntyi paljon pieniä levy-yhtiöitä, jotka tarjosivat julkaisukanavan poliittiselle populaarimusiikille ja myös muusikoille varsin vapaat kädet musiikin tekemiseen. (Weinstein 2007, 5-8.) Muodikkaasti poliittisen rockin luonne oli kuitenkin monesti vallankumouksellista vain pinnallisella tasolla: pienten levy-yhtiöiden määrällisestä kasvusta huolimatta 1960-luvulla varsinkin Yhdysvaltojen musiikkiteollisuutta hallitsivat muutamat suuret levy-yhtiöt. Musiikin poliittisella luonteella kehuskeltiin, mutta todellisuudessa se oli tiukkojen sääntöjen mukaan laadittu tuote. (Inglis 2004, 227.)

Tilanne muuttui 1970-luvulla musiikkialan rakenteiden muuttuessa ja rock-levyjen kaupallisen menestyksen kasvaessa: protestimusiikille ja aktivismille oli vain vähän tilausta ja poliittinen toiminta alettiin nähdä uhkana artistin uralle (Weinstein 2007, 5-8). Toisaalta samanaikaisesti syntyi uusi protestimusiikin muoto, punk. Englannissa syntynyt, aluksi hyvinkin marginaalinen suuntaus kommentoi selkeitä sosiaalisia ja poliittisia epäkohtia kuten kuningattaren asemaa ja nuorisotyöttömyyttä, kun aiemman folkrockin kantaaottavat teemat olivat pikemminkin yleisemmällä tasolla liikkuvia ja kulttuurisia (Laing 1978, 123–124.) Punk oli 1970-luvulla tärkeä itseilmaisun ja sosiaalisten epäkohtien ilmaisemisen väylä varsinkin alaluokkien sopeutumattomille nuorille. Nykyään politisoitunein genre on Brownin mukaan rap, joka nostaa esiin paljolti samoja teemoja kuin punk aiemmin. Poliittisen populaarimusiikin vaikutusvallasta kertoo se, että ilmaisuun saatetaan puuttua kulttuuripoliittisin keinoin esimerkiksi jättämällä arveluttava genre ilman julkista rahoitusta. Esimerkiksi siirtolaisvihamielisyyden leimahduttua Ranskassa 1990-luvulla äärioikeistolaisen Kansallisen rintaman puolueohjelmaan kirjattiin, että ”rap ei ole musiikillista ilmaisua”, minkä takia sitä ei voida tukea julkisin varoin. Ranskassa hiphop on varsinkin siirtolaisnuorten suosima genre, mikä näkyy myös rapin teemoissa. (Brown 2004, 242–245.)

Monet menestyneimmät poliittisiksi mielletyt yhtyeet eivät halua tehdä perinteistä protestimusiikkia. U2, Bad Religion ja Radiohead ovat tuoneet ilmi, että ollakseen kestävä ja kuuntelukelpoista musiikki ei saa olla liian paljon tiettyyn kontekstiin sidottua ja saarnaavaa. Kuulijan halutaan itse tulkitsevan kappaletta silläkin uhalla, että tulkinta on tekijän mielestä

väärä. (Weinstein 2007, 12.) Nykyaikainen protestilaulu ylittää eri musiikkityylien rajat ja on aihepiireiltään varsin laajaa: aiheeksi käyvät muun muassa niin ympäristöön, taloudelliseen oikeudenmukaisuuteen, mediakeskeisyyteen kuin sodanvastaisuuteenkin liittyvät teemat (PBS 2003c). Dave Laing erotteleekin käsitteet 'protest music' ja 'music of resistance'. Näistä ensimmäinen on selkeä kannanotto oppositioppositiosta käsin, kun taas jälkimmäinen on koodatumpi poliittinen ilmaus. (Street 2006, 50.)

Kulttuurintutkija Lawrence Grossberg kyseenalaistaa sen, onko rock-musiikilla jäljellä enää muutosvoimaa. Hänen mukaansa rock on menettänyt terävyytensä juuri sen takia, että se on alistunut taloudellisen maailman intresseille eikä enää edes marginaalisissa muodoissaan pysty ilmaisemaan vastarintaa. Rockista on tullut "laitostunutta kulttuuria" eli osa talouden järjestelmää. Ei myöskään ole juuri todisteita, että muusikkojen alati voimistuva politisoituminen aiheuttaisi fanien ja kuluttajien arkipäivässä minkäänlaista muutosta. Yhtyeiden poliittiset huolenilmaukset jätetään yksinkertaisesti noteeraamatta tai torjutaan. (Grossberg 1993, 194–195.)

Grossberg ei ole ajatuksineen yksin. Myös Weinstein myöntää sen, että useimmat tutkimukset osoittavat poliittisen populaarimusiikin sanoman vaikuttavan niihin, joiden jo olemassa olevia käsityksiä sanoma vastaa. Weinstein vertaa populaarimusiikin tehoa sotajoukkojen taisteluhengen vahvistamiseen ja seurakunnan puhuttelemiseen, joissa myös käytetään osittain musiikillisia keinoja. Populaarimusiikki vahvistaa aatteiden kannattajien uskoa aatteeseensa, mutta ei rekrytoi juurikaan uusia kannattajia. Populaarimusiikin vahvuus kytkeytyy kuitenkin siihen, mitä tapahtuu kun se yhdistetään poliittiseen liikkeeseen. Musiikki voi olla merkittävä tekijä liikkeen aktivoitumisessa ja vetää siihen mukaan uusia kannattajia. Populaarimusiikilla on voimaa liikuttaa, mutta se vaatii oikeanlaisen kasvualustan. Ilman yhteyttä oikeanlaiseen poliittiseen mielipideilmastoon ja liikehdintään poliittisuus populaarimusiikissa jää vain intellektuaaliseksi pohdiskeluksi. (Weinstein 2007, 14–15.) Liikkeelle laittava voima voi kuitenkin johtaa parhaimmillaan suuriin yhteiskunnallisiin muutoksiin. John Street nostaa esiin näkemyksen, jonka mukaan rockmuusikoilla oli keskeinen rooli Berliinin muurin murtamiseen ja Itä-Saksan katoamiseen johtaneissa tapahtumissa. Väite ei tarkoita, että muusikot olisivat käyttäytyneet perinteisten poliitikkojen tavoin, vaan että heidän tekemänsä musiikki aktivoi kansalaiset toimimaan siten, mihin poliittinen johtaja ei olisi heitä kyennyt mobilisoimaan. Tilanteen taustalla oli pettymys perinteisempien poliittisten

painostusmuotojen osoittautuessa tehottomiksi. Musiikista tuli väylä, johon poliittisia ideoita koodattiin ja levitettiin. (Street 2005, 11–13.)

Laajojen poliittisten liikkeiden ja populaarimusiikin välistä yhteyttä on usein kuitenkin hankala todentaa: massamusiikin teho pohjautuu yleisön liikuttamiseen, joka edellyttää sarjaa yksilötason tekoja, kuten konserttilipun ostamista. Tällöin yleisön osaksi liittyminen merkitsee liittymistä myös osaksi tiettyä jaettua identiteettiä. Kysymys kuuluukin, onko tällä identiteetillä poliittista substanssia. (Shuker 1998, 224–225.) Mielestäni esimerkiksi yhtyeen listamenestys on eräs poliittisen vaikuttavuuden mittari, vaikka suosituksen musiikin välittömiä vaikutuksia onkin vaikeaa ellei mahdotonta todentaa.

2.2 Rockmusiikko politikoi tyylillä

Rockmusiikin supertähtien myötä rockmusikoille on tullut mahdolliseksi yhä enenevässä määrin toimia myös poliittisesti, jopa poliitikkona. Syynä on osittain myös politiikan henkilöityminen, joka korostaa asiakysymysten sijaan poliitikkojen persoonallisuutta ja karismaattisuutta. Tällöin kantaaottavan muusikon ja persoonallisuuttaan esiin tuovan poliitikon julkiset roolit alkavat lähestyä toisiaan. (Street 2006, 58.) Menestyvä muusikko voi siis saada poliittisille mielipiteilleen huomiota, vaikka musiikki ja sanoitukset itsessään eivät olisi poliittisesti värittyneitä. Näin kävi amerikkalaiselle country-yhtyeelle the Dixie Chicks, joka laitettiin käytännössä boikottiin yhdysvaltalaisille country-radiokanavilla yhtyeen laulajan ilmoitettua häpeävänsä olemista kotoisin samasta osavaltiosta kuin George W. Bush. (Weinstein 2007, 3-7.) Longhurstin mukaan jälkiteollisessa yhteiskunnassa taiteen ja yhteiskunnan sekä taiteen ja jokapäiväisen elämän rajat ovat hämärtyneet, jolloin tyyli nousee keskeiseksi asiaksi. Perinteisten poliittisten foorumien menettäessä kiinnostustaan ja kansallisvaltioajattelun heikentyessä populaarikulttuuri saattaa hyvinkin luoda uusia, transnationaalisia yhteisöllisyyden muotoja, mikä mahdollistaa vaikkapa Yhdysvaltojen toimintaa vastustavien mielipiteiden levittämisen laajalle alueelle. (Longhurst 1995.)

Muusikkopoliitikkouteen liittyvän vaikutusvallan voi nähdä myös olevan seurausta siitä, että poliittiset puolueet menettävät yhteiskunnallisen murroksen myötä kannattajiaan erilaisille yhteiskunnallisille liikkeille, jotka luodaan nykyään pitkälti julkisessa tilassa (Pekonen 1999, 29). Mielestäni uusilla keskustelun foorumeilla voidaan ihmisiin vaikuttaa uudenslaisin keinoin, ja varsinkin kaupallisesti menestyvä populaarimusiikki tavoittaa sankan

kuulijajoukon. Tällöin muusikkopoliitikko voi tuoda sanomaansa esille ja vedota kuulijansa hyödyntämällä sekä lyriikoiden ja musiikillisen ilmaisun tehoa.

Populaarimusiikkiin liittyvä kaupallisuus on kuitenkin herättänyt kiivasta keskustelua jo Theodor Adornon ja muun Frankfurtin koulunkunnan massakulttuurikritiikistä 1940-luvulla. Kulttuuriteollisuus nähtiin korkeakulttuurin vastakohtana, ja sen ainoana tehtävänä nähtiin taloudellisen voiton maksimoiminen. (O'Connor 2003, 12–14.) Kaupallisuus tarjoaa laajan yleisön vaikutuspyrkimyksille, mutta toisaalta se saattaa myös estää musiikin poliittisuuden: valtavirtakulttuurin on nähty heijastavan valtavirtaideoologiaa, jolloin aitojen radikaalien ideoiden täytyy syntyä kaupallisten medioiden ulkopuolella. Mikäli kulttuuriteollisuus ajaa vain suoraviivaisesti taloudellisen edun maksimointia, heikentää se mahdollisuutta radikaalimpien sisältöjen esille nousemiseen. (Oravala 1999, 18.) Toisaalta populaarimusiikkiin kuuluu lähtökohtaisesti dikotomiat eskapismien ja osallistumisen sekä myös radikaalistuneen kuluttamisen ja kaupallistetun kapinan välillä (Peddie 2006, xvii). Esimerkiksi Britanniassa populaarimusiikki on ollut 1960-luvulta alkaen merkittävä kansallisen identiteetin muokkaaja sekä eräiden innovatiivisimpien kulttuurituotteiden luoja. Populaarimusiikki sai aikaan nämä vaikutukset ilman julkista tukea (O'Connor 2003, 12–14.) Näkökulma kulttuuriteollisuuteen osana kulttuuripolitiikkaa alkoikin yleisesti muuttua, ja nykyään kulttuuriteollisuus, luovuus ja innovaatiot ovat luoneet kehyksen uudelle jälkiteolliselle talousjärjestelmälle (mt. 21).

Populaarimusiikin arvostuksen nousu on osaltaan edesauttanut sitä, että myös alan muusikoita on alettu pitää aiempaa vakavammin otettavina kulttuurivaikuttajina ja teostensa myötä kulttuuripolitiikan harjoittajina, joskin tällöin kulttuuripolitiikka on nähtävä laajemmin kuin sidottuna tiettyihin instituutioihin. Kulttuurin kautta vaikuttaminen on kulttuuripoliittinen teko. Tästä näkökulmasta on selvää, että 1900-luvun jälkipuolelta alkanut kulttuuripoliittinen kehitys on luonut pohjan populaarisektorin muusikoille toimia poliittisina toimijoina. Muusikoilla voi olla mahdollista ostaa maineensa ja vaurautensa avulla itsensä politiikan sisäpiireihin, mikä voi saada fanit rahoittamaan heidän toimintaansa ostamalla heidän levyjään ja käymällä heidän keikoillaan. Tässä mielessä muusikon ja fanin suhde lähenee jo edustaja–edustettava-suhdetta. (Street 2006, 59–60.)

John Street tiivistää muusikkopoliittikkouden kaksijakoisuuden:

One might be called political activism and the other political argument or polemic. The first describes the case of people who happen to be musicians, and as such have acquired a public presence or status which they can use to support causes or candidates. The second captures the case of those who use their music to give expression to their political views.

(Street 2006, 50.)

Kun muusikko toimii poliitikkona, hän voi siten politikoida esimerkiksi yllyttämällä fanejaan äänestämään itselleen mieleistä ehdokasta. Argumentoidessaan poliittisesti muusikko taas voi esimerkiksi valita laulunsa aiheeksi epäpoliittiseksi mielletyn tai julkisuudessa vaietun aiheen ja nostaa sen poliittisen perspektiivin laajemman yleisön tietoisuuteen. Muusikkopoliitikon kaksi eri tyyppiä voivat linkittyä toisiinsa, kuten Stingin ja Bruce Springsteenin kohdalla, kun taas Elton John on tyyppiesimerkki poliittisesti aktiivisesta muusikosta, jonka musiikissa aktivismi ei näy. Morrissey puolestaan kirjoittaa musiikkiinsa selviä poliittisia kannanottoja, mutta ei itse osallistu aktiivisesti poliittiseen toimintaan. Vaikka muusikot toimivat kasvavassa määrin poliittisina toimijoina, voi yleistää, että mitä tarkemmin määritelty poliittinen kannanotto musiikkikappaleessa on, sitä alhaisempi on sen listasijoitus. (Mt. 50–51.)

Kaikista muusikoista ei voi kuitenkaan tulla vaikutusvaltaisia ja katu-uskottavia muusikkopoliitikkoja. Populaarimusiikissa genre määrittää pitkälti sen, kuinka muusikko pystyy toimimaan poliitikkona, sillä genre vaikuttaa muusikon vakavasti otettavuuteen. Muusikkouskottavuuden puute on vaikeuttanut muun muassa entisen Spice Girls -yhtyeen jäsenen Geri Halliwellin, George Michaelin ja poikabändi Bluen jäsenten poliittisia vaikutusmahdollisuuksia. (Street 2006, 59.) Esimerkistä käy ilmi se, kuinka erityylyiset asiat vaikuttavat muusikkopoliitikkojen vaikutusvaltaan verrattuna perinteisempiin poliittisiin toimijoihin. Toisin kuin monet vallanpitäjät, muusikkojen valta-asema ei perustu (yleensä) syntyperään tai perinteeseen, eivätkä he myöskään voi sitä anastaa. Muusikoilla ei ole myöskään käytössä sotilaallisia voimia. Aseman perustana usein ovatkin muusikoiden taidot ja kyvyt, jotka sosiaalisen ryhmän keskivertojäseneltä puuttuvat. Muusikoiden valta-asemaa kuvastaa yleisön ja muusikon välinen kiintymyssuhde, jossa muusikot muuttuvat ihailuiksi roolimalleiksi niin yksityisen kuin yhteisöllisenkin saralla. Pop-ikoni Madonna on osuvasti sanonut: ”Valta on voimakas kiihoke, ja minulla on vaikutusvaltaa”. (Barber-Kersovan 2004, 22–23.)

3 KOHTI MANIC STREET PREACHERS -YHTYEEN MUSIIKKIA

Tutkielmassani käsittelen Manic Street Preachers -yhtyeen vuosien 1992-2001 poliittisten singlejulkaisujen musiikkia, eli sanoituksia, sävellyksiä, esityksiä ja levytyksiä ja sitä, kuinka yhtyeen poliittiset vaikutuspyrkimykset niissä ilmenevät. Suhteutan yhtyeen tuotannon protestilauluperinteeseen, joka on poliittista populaarimusiikkia äärimmilleen politisoituneessa muodossa.

Kyseiseen yhtyeeseen päädyin, sillä sen tuotannossa korostuvat poliittiset teemat. Yhtye on myös kohonnut alun vaihtoehtoisen glampunk-taustansa jälkeen suuren yleisön kestosuosikiksi, mikä osaltaan tekee Manic Street Preachersin poliittisten linjanvetojen muutoksista kiinnostavan tutkimuskohteen. Tutkimusaineistoksi olen valinnut kuusi yhtyeen sanoituksiltaan poliittisia teemoja käsittelevää singlejulkaisua yhtyeen elinkaaren eri aikakausilta, vuosien 1992-1994 alakulttuurisesta glampunk-kaudelta, vuosien 1996-1998 läpimurtoajalta sekä vuosilta 2000-2001, jolloin yhtye oli jo vakiinnuttanut asemansa rocktaivaan kiintotähtien joukossa.

Pyrin käyttämässäni metodissa yhdistämään musiikintutkimuksen, kirjallisuustieteen, yhteiskuntatieteiden metodologiaa sekä musiikillisten elementtien analysoimista. Tarkoitukseni on analysoida laulujen musiikilliset elementit ja sanoitukset yhteydessä ajalliseen kontekstiinsa. Ulkomusiikillisen sekä musiikillisen kontekstin kytkeminen analyysiin yhteyteen on tärkeää, sillä luova ilmaisu ei synny tyhjiössä. Populaarimusiikin ollessa kyseessä korostuu erityisesti varsinkin suhde mediaan: populaarimusiikin nähdään olevan vahvimmin kiinni mediassa muihin musiikinlajeihin verrattuna ja jopa määrittyvän median kautta. Musiikin mediakytkökset vaikuttavat sen vaikutuksiin yksilöissä ja vaikuttavat sen tunnettavuuteen. (Kärjä 2007, 179–180.) Kritiikki, rockjournalismi ja muu konteksti luovat osaltaan merkityksiä kappaleille.

3.1 Aineiston rajaus

Olen valinnut aineistoksi seitsemän kappaletta yhtyeen eri aikakausilta. Kaikki valitsemani kappaleet ovat singlejulkaisuja, joskin niiden kaupallinen menestys ja julkaisumäärä vaihtelevat suuresti. Valitsin singlet, koska niiden esiin nostaminen on jo sinällään poliittinen teko. Singlet saavat enemmän radioaalloja ja medianäkyvyyttä muun muassa musiikkivideon avulla verrattuna levyn muihin kappaleisiin.

Valitsin jokaiselta levyiltä poliittista sisältöä omaavan singlekappaleen, koska näin pystyy ehkä parhaiten hahmottamaan yhtyeen läpikäymän muutoksen. Joillakin levyillä vaihtoehtoja oli useita, joillakin ei lainkaan. Valitsin kappaleet lopulta sen mukaan, mitä ilmeisempää niiden poliittisuus oli. Varsinkin varhaisaikojen kappaleissa poliittisuus kytkeytyy usein vain pieninä viitteinä muuten yksilön omaa ahdistusta käsittelevissä kappaleissa. Poliittisuus ilmenee kappaleissa sekä retoriikkansa että teemojensa osalta.

Valitsemani musiikkiaineisto käsittää seuraavat singlet: *Slash 'n' Burn* albumilta *Generation Terrorists* (1992), *Revol* albumilta *The Holy Bible* (1994), *A Design For Life* albumilta *Everything Must Go* (1996), *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* albumilta *This Is My Truth Tell Me Yours* (1998), *Let Robeson Sing* albumilta *Know Your Enemy* (2001). Lisäksi aineistoon kuuluu yksittäinen single *The Masses Against the Classes* (2000). Kappaleet valikoituivat siten, että luin yhtyeen singlejulkaisujen sanoitukset vuosilta 1992-2001 ja poimin niistä ilmipoliittisimmat. Aihevalinta pohjautui pääosin joko yksittäisten poliittisten henkilöiden tai konkreettisten tilanteiden kommentointiin, kuten kappaleissa *Revol*, *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* ja *Let Robeson Sing*. Toiset kappaleet valikoituivat sen perusteella, miten niissä kuvataan yhteiskuntaa. Manic Street Preachersien kohdalla se tarkoitti luokkanäkökulmaa kappaleissa *A Design For Life* ja *The Masses Against the Classes* ja globalisaatiokritiikkiä kappaleessa *Slash 'n' Burn*. Myös yhtyeen musiikilliset muutokset olivat yksi valintaperuste.

Ajallinen rajaus yhtyeen uran alusta vuodesta 1992 yhtyeen vuoden 2001 albumiin *Know Your Enemy* johtuu siitä, että yhtyeen uran tähän mennessä merkittävimmät taitoskohdat tapahtuivatkin tuona ajanjaksona, jolloin yhtye nousi underground-bändistä rakettimaisesti yhdeksi Britannian merkittävimmistä yhtyeistä ja sen jälkeen sulautui osaksi brittirockin

kaanonia. George W. Bushin nousu Yhdysvaltain presidentiksi sekä New Yorkin terrori-iskut vaikuttivat 2000-luvun poliittiseen ilmapiiriin ja myös poliittiseen populaarimusiikkiin siinä määrin, että näen aiheellisena rajata sen ulkopuolelle, sillä aiheessa olisi aineistoa toiseen tutkimukseen. Terrori-iskut aiheuttivat aluksi Yhdysvalloissa sekä julkisen että yksityisen sektorin harjoittaman sensuuriaallon lähes kaikkia sellaisia artisteja kohtaan, joilla on valtavirrasta eriäviä mielipiteitä (Nuzum 2004, 192). Sittemmin Irakin sodasta suivaantuneet artistit aktivoituivat varsinkin 2000-luvun Yhdysvaltojen presidentinvaalien yhteydessä. Poliittisen musiikin ilmapiiri on muuttunut radikaalisti, ja on vielä liian aikaista nähdä sen kaikkia ulottuvuuksia.

Muu aineisto, johon tukeudun lähinnä kappaleiden taustoittamisessa, on suurimmaksi osaksi kirjallisuutta ja lehti- ja internet-artikkeleita. Manic Street Preachersista kirjoitettiin useita kirjoja varsinkin 1990-luvun jälkipuoliskolla yhtyeen noustua valtavirran tietoisuuteen. Käytän aineistona pääosin kolmea kirjaa: Michael Heatleyn vuonna 1998 kirjoittamaa kirjaa *Manic Street Preachers. In Their Own Words*, Clarke Martinin vuonna 2009 ilmestynyttä kirjaa *Manic Street Preachers: Sweet Venom* sekä Simon Pricen vuonna 1999 ilmestynyttä kirjaa *Everything (A Book About Manic Street Preachers)*. Kyseisiin kirjoihin päädyin, koska ne ovat suomalaisten eri kirjastojen ja kirjakauppojen valikoimiin perehdyttyäni selkeästi yleisimmät, jolleivät jopa ainoat Suomesta saatavat Manic Street Preachersia käsittelevät kirjat. Kirjat ovat siis ainakin suomalaiselle yleisölle eräs väylä, jota kautta mielipide yhteestä ja sen poliittisesta agendasta muodostuu. Internet ei ollut yhtyeen alkuaikoina vielä kovin laajalle levinnyt media, joten internet-aineisto korostuu käsiteltävän aikakauden loppupuolen yhteydessä. Internet-aineisto on pitkälti samanlaista kuin alan aikakauslehdissä julkaistu, eli artikkeleja, haastatteluja ja kritiikkejä. Kuten kirjoja myös näitä aineiston osia käsittelen vain kyseessä olevien kappaleiden osalta.

Vaikka video on kiistämättä keskeinen osa singlen ja koko albumin markkinointia, estetiikkaa ja ideologiaa, rajaan videot tässä tutkimuksessa pois. Syynä tähän on se, että musiikkivideo on oma taiteenlajinsa, johon perehtyminen syvällisesti vaatisi omat metodinsa. Myös kulttuuristen viittausten määrä kävisi mahdottomaksi käsitellä tässä yhteydessä. Se vaatisi oman tutkimuksensa ja tutkimukselle erilaisen rakenteen. Samoista syystä jätän myös levynkansitaiteen ja muut visuaaliset elementit tutkimuksen ulkopuolelle.

Yksi oleellinen syy on se, että pyrin analysoimaan vaikutuskeinoja nimenomaan yhtyeen näkökulmasta ja sitä, kuinka muusikko toimii poliittisena toimijana. Vaikka yhtyeen näkemys liittyy muiden näkemyksiä musiikin tuotantovaiheessa (esimerkiksi tuottajan ja äänimiehen näkemykset), musiikkivideota tehtäessä yhtyeellä ei ole välttämättä päätäntävaltaa lopputulokseen samalla tavalla kuin itse musiikin kanssa.

3.2 Elementeistä analyysiin

Tutkin soivan musiikin elementtien ja sanoitusten välisiä merkityskerrostumia ja niiden mahdollisia muutoksia Manic Street Preachers -yhtyeen singlejulkaisuissa yhtyeen eri aikakausina. Aineiston käsittely kattaa siten musiikin eri ulottuvuudet, eli sanoituksen, sävellyksen, esityksen ja levytyksen. Viitataan myös kontekstiin sisältyviin asioihin ja sanoituksiin musiikkia analysoidessani, jotta musiikilliset taitekohdat ja korostumat tulevat esiin selvemmin. Lähestymistapani on yhteiskuntatieteellinen, mistä johtuen en laadi musiikillisia transkriptioita. Yksi osa aineistoa on myös kappaleen konteksti sekä siitä käyty kommentaari alan lehdissä, internet-portaaleissa sekä neljässä yhtyettä käsittelevässä kirjassa. Koska musiikkikappaleet ovat eri aikakausilta ja tyylillisesti varsin erilaisia, joissakin kappaleissa ilmi poliittisinta ja kiinnostavinta antia on sanoitus, toisessa musiikki ja kolmannessa yhtyeen esittämät lausunnot. Siksi eri osioiden painoarvot vaihtelevat kunkin kappaleen kohdalla.

Soivaa musiikkia on haastavaa tutkia, sillä sen merkityksiä tuottavat niin sanattomat eleet, kielenkaltaiset konnotaatiot, selvät laulettu sanat sekä usein myös visuaaliset elementit. Vasta kun äänet saavat inhimillisen merkityksen, ne ovat musiikkia. Sama koskee rakennetta: ilman inhimillistä hahmottamista ei ole rakennettakaan. Klassista musiikkia on analysoitu jo kauan, mikä pohjautuu pitkälti klassisen musiikin nuottirepresentaation ja musiikin väliseen yhteyteen. Populaarimusiikin osalta taas esitys ja musiikki ovat erottamattomissa, eivätkä nuotit paljasta koko totuutta. Puhutaan nuottikeskeisestä taidemusiikista sekä ei-nuottikeskeisestä musiikista. Nuottikeskeinen musiikki rakentuu hierarkkisista perusyksiköistä kirjoitetun kielen tapaan, kun taas ei-nuottikeskeistä musiikkia säätelevät vain jäykähköt harmoniset, melodiset ja rytmiset kaavat, mikä mahdollistaa muun muassa improvisaation. (Aho & Kärjä 2007, 20.) Populaarimusiikin analyysin kannalta tärkeää on hyödyntää myös musiikillisten tekstien ja tuotannon piirteitä. Esimerkiksi esittävän

populaarimusiikin tutkimus on kuitenkin vasta alkutekijöissään. Populaarimusiikin tutkimiseen sopivien metodien vähäisyys johtuu siitä, että sitä on pitkään pidetty vähempiarvoisena tutkimuskohteena verrattuna länsimaalaiseen taidemusiikkiin (Aho 2007, 128-130.) Populaarimusiikin ja taidemusiikin erot eivät ole kuitenkaan kovin suuria, vaan pinnan alle sukeltamalla huomaa, että kaikki länsimainen musiikki pohjautuu samoihin merkitysjärjestelmiin, kuten sointufunktioihin.

Musiikkikappaleen analysoimisessa on otettava huomioon monta tekijää. Kappaleen sanoitus voi syntyä melodian pohjalle. Toisaalta musiikkikappale saattaa olla tekstilähtöinen, jolloin musiikilliset elementit järjestäytyvät sanoituksen perusteella. On myös lauluja, joissa molemmilla päätekijöillä on yhtä suuri painoarvo. (Eckstein 2010, 45.) Kuten kaikessa musiikin analyysissä, myös poliittista musiikkia tulkitessa pyritään etsimään vastaukset kysymysarjaan miksi ja kuinka kuka kommunikoi mitä kenelle ja millaisin vaikutuksin (Tagg 2000, 74). Simon Frithin mukaan merkitykset muodostuvat kulttuurisessa kontekstissa. Jotta musiikkia osaa tulkita, on tunnettava musiikin kenttää, musiikkikulttuuria. Ilman minkäänlaista tulkintaa musiikki on meille vain ääniä, joten ihminen kuullessaan musiikkia tulkitsee aina. Ihminen on siten kontekstistaan riippuvainen suhteessa musiikkiin. (Frith 1998, 249-250).

Länsimainen musiikkiperinne on niin vahva, että sen konnotaatioista on mahdollista tehdä yleistyksiä, joita ilman musiikin analysointi olisi vaikeaa. Myös musiikkiterapian tieteenala pohjautuu siihen, että tietynlaisilla musiikillisilla elementeillä voidaan luoda tietynlaisia tunteentiloja. Esimerkiksi nopeutuva ja kiihtyvä rytmi koetaan yleensä hallinnan menetyksenä, kun taas hidastuva rytmi rauhoittaa ja rentouttaa. Duurisoinnuilla puolestaan on voimaannuttava ja rohkeutta luova vaikutus, kun taas mollisoinnut lievittävät surua ja murhetta. (Ahonen 1993, 43-44.) Harmonia, rytmi, melodia ja muoto, eli musiikin eri kooditasot saavat aikaan tietynlaisia vaikutuksia: tutut koodit, kuten iskelmä-kappaleen sointukulku, rauhoittavat. Yllättävät musiikilliset käänneet aiheuttavat emootioita, kun musiikkiin ladatut odotukset eivät täytykään totutusti. Tunteita voidaan siten manipuloida eri koodeja säätelemällä. Täysin koodaamaton musiikki kuulostaa kuulijasta kuitenkin tyhjänpäiväiseltä. (Mt. 58-59.) Erään käsityksen mukaan musiikin sisällöt ovat kulttuurisessa kontekstissaan ja usein myös universaalimmalla tasolla varsin objektiivisia: toisaalta ymmärrystämme ohjaavat musiikillisen ilmaisun konventiot ja toisaalta taas tietyn

kulttuurialueen sisällä jaetut sosiaaliset koodit. Musiikin ymmärtäminen tietyllä tavalla ei ole siis subjektiivista tai satunnaista. (Mt. 76.)

Musiikin teho tunteiden välittäjänä perustuu jännitteisiin ja niiden purkamiseen. Kuuntelija odottaa, että musiikin aukkoajat täydentyvät hänen oletuksensa mukaisesti. Tällaisia jännitteitä voivat olla muun muassa soinnun purkautumisen tapa tai tietyn musiikillisen teeman jatkaminen. Se, toteutuvatko odotukset ja miten, riippuu musiikin tyylilajista. Kuuntelijan täytyy muuttaa odotuksiaan kappaleen edetessä. Odotuksia on jaoteltu esimerkiksi hyvän jatkon lakiin, jonka mukaan ihminen rakastaa järjestystä ja symmetriä ja soveltaa näitä ihanteita musiikkia tulkitessaan. Hahmon täydentämisen lain mukaan kuulija pyrkii täyttämään musiikin aukkoajat. Mikäli se ei onnistu, musiikki koetaan keskeneräisenä. Muodon heikkenemisen laki kuvaa sitä, kuinka heikko tai vaikkapa kaoottinen muoto herättää voimakkaan odotuksen muodon selkenemisestä. Kuitenkin odottamattomat muutokset saavat kuulijan vaikuttumaan ja synnyttävät elämyksiä. Yllättäviä poikkeamia ja elämyksiä saattavat synnyttää myös muun muassa musiikin rakennetta muokkaava ornamenttiikka eli koristelu, poikkeava kromaattisuus, duuri-molli – sävellajien genrelle epätyypillinen käyttö sekä riitasoinnut. Mikäli kuulijalle ei synny mitään odotuksia musiikin suhteen esimerkiksi genren vierauden takia, myöskään poikkeamat odotuksessa eivät luo uusia merkityksiä. (Ahonen 1993, 83-84.)

Laulujen sanoituksia lähestyn retoriikan kautta ja myös kirjallisuustieteen terminologiaa hyödyntäen. Simon Frith jakaa sanoitukset kolmeen ryhmään: sanoihin ja niiden merkitykseen, laulujen retoriikkaan eli kuinka sanoja käytetään sekä ääniin, joilla sanat lauletaan ja ne saavat persoonallisen ulottuvuuden. (Pettersson 2006, 273.) Analysoin sanoitusten retoriikkaa Chaïm Perelmanin argumentoinnin tekniikkojen käsitteiden avulla. Perelman kollegojensa Kenneth Burken sekä Stephen Toulminin kanssa toi retoriikan yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen keskiöön pitkän tauon jälkeen 1950-luvulta alkaen. Perelman keskittyi arvopäätelmien argumentointiin, sillä argumentaatio ei todellisuudessa vedä rajaa järjen ja tunteen välille. Argumentin luonnollisella kielellä esitetty muoto ja sisältö kietoutuvatkin erottelottomasti yhteen. (Summa 1996, 51, 64.) Muodon ja sisällön yhtenäisyyden havaitsemisen ansiosta Perelman sopii myös taiteellisen teoksen analysointiin, jossa muoto ja sisältö ovat erottamattomia.

Perelman korostaa, että argumentaatioon liittyy aina puhujan ja kuulijan välinen kohtaaminen. Argumentointi ei siis tapahdu tyhjiössä. Myös esitystilanne eli argumentaation konteksti vaikuttaa sen sisältöön. Argumentaation tavoitteena on paitsi vaikuttaa asenteisiin, myös saada aikaan toimintaa. (Perelman 1996, 16-19.) Yleisö vakuutetaan erilaisin argumentaatiotekniikoin, jotka jakautuvat neljään ryhmään: kvasiloogisiin argumentteihin, todellisuuden rakenteisiin tukeutuviin argumentteihin, todellisuuden rakennetta määritteleviin argumentteihin sekä erotteluihin. Viimeisestä Perelman käyttää ilmausta dissosiaatio, kun taas kolmea ensimmäistä ryhmää hän kutsuu assosiatiivisiksi eli yhdisteleviksi tekniikoiksi. (Summa 1996, 71.)

Analysoin luvuissa 4, 5 ja 6 sitä, kuinka Manic Street Preachers -yhtye hyödyntää sanoitustensa retoriikassa todellisuuden rakenteisiin nojautuvia argumentaatiotekniikkoja, todellisuuden rakennetta määritteleviä argumentaatiotekniikkoja sekä dissosiatiivisia argumentaatiotekniikkoja. Kvasiloogista argumentaatiotekniikkaa ei populaarimusiikin sanoituksissa juuri esiinny, sillä kvasiloogisessa argumentaatiossa jäljitellään ”formaalin logiikan täsmällistä päättelyä” ja pyritään antamaan kuva niin sanotuista laboratorio-olosuhteista ja samalla sulkemaan pois muut mahdolliset tulkinnat ja arviointiperusteet sekä ympäristötekijät (Kuusisto 1996, 280). Rajaan siten kvasiloogiset tekniikat tutkimuksen ulkopuolelle.

Laulujen sanoitusten analysoinnissa on mielestäni hedelmällistä tutkia varsinkin todellisuuden rakennetta määrittäviä tai luovia argumentteja, joihin lukeutuvat muun muassa esimerkit, analogiat ja metaforat. Todellisuuden rakennetta luovissa argumenteissa annetusta tilanteesta tehdään ennakkotapaus, malli tai yleinen sääntö päättelyn pohjaksi. (Perelman 1996, 60-61.) Esimerkiksi analogian avulla argumentoiminen perustuu valintaan, sillä kaikissa analogioissa korostetaan tiettyjä suhteita ja jätetään toiset varjoon (mt. 134). Metafora on taas tässä merkityksessään analogisen ajattelun tiivein muoto (Kuusisto 1996, 284).

Todellisuuden rakenteeseen nojaavat argumentit perustuvat todellisuuden eri osien välisiin suhteisiin, joiden välistä syy-seuraussuhdetta tai rinnakkaissidettä hyödynnetään argumentaatiossa. Tähän ryhmään kuuluvat myös symboleiden ja niiden edustaman todellisuuden väliset suhteet, jolloin symboliin kohdistuva teko kohdistuu myös symboloituun. (Perelman 1996, 114-116.) Todellisuuden rakenteeseen perustuvat argumentit ovat hyvin edustettuina tarinankerronnallisissa rock-kappaleissa, sillä tällöin retoriikka pyrkii

osoittamaan esimerkiksi kausaalisen suhteen olemassaolon eri asioiden välillä tai vaikkapa määrittelemään henkilön luonteen hänen tekojensa perusteella. (Kuusisto 1996, 280-282.)

Poliittisten laulujen ollessa kyseessä myös dissosiativiset tekniikat ovat keskeisiä, sillä dissosiativisella argumentaatiolla pyritään erottamaan ennen yhteenkuuluvina pidettyjä tai vastapuolen toisiinsa yhdistämiä asioita. Etenkin tämä koskee filosofisten käsiteparien erottelua: väitetään, että esimerkiksi teoria ei vastaa käytäntöä tai yksittäistapaus yleistä sääntöä. Käsiteparin ensimmäinen termi halutaan osoittaa vääräksi, kun jälkimmäinen puolestaan retorin mukaan totuudellisempaa vaihtoehtoa. (Kuusisto 1996, 286.)

Retoriikan lisäksi sanoituksia on tarpeen avata myös kirjallisuustieteen käsittein, sillä sanoituksissa kuten muissa taiteellisissa teksteissä on pääsääntöisesti normaalista kielenkäytöstämme poikkeavia piirteitä. Populaarimusiikin sanoitusten analysoinnin kannalta hyödyllisistä käsitteistä voi mainita esimerkiksi äänteellisen toistuvuuden. Kirjoitusasultaan samankaltaisten, mutta erimerkityksellisten sanojen ja äänteiden toistuvuus saattaa merkitä yhteyttä näiden ilmauksien välillä, joka luo jälleen uusia merkityskerrostumia. (Kantokorpi, Lyytikäinen & Viikari 1990, 49.) Toisto voi olla myös mitallista kuten riimeissä, rytmistä tai kieliopilliseen rakenteeseen liittyvää. Keskeistä kirjallisuustieteessä ylipäätään on useiden varsinkin strukturalististen teoreetikkojen mukaan se, kuinka asiat ja käsitteet yhdistetään toisiinsa ja toisaalta se, mitkä asiat asetetaan vastakkain runon rakenteessa ja muussa ilmaisussa. (Mt. 65-68.) Kuten kaikessa kirjallisuudessa, myös runoudessa on puhujansa. Runon puhujalle on monta nimitystä, kuten runon speaker, persoona tai lyyriinen minä. Nämä kaikki viittaavat ääneen, jonka runoa lukiessamme voimme kuvitella kuulevamme. Runon kertoja voi pelkästään kuvata jotakin ilmiötä tai asian- tai mielentilaa, tai se voi kertoa narratiivisesti jatkuvan tapahtumasarjan. (Mt. 69-80.)

Myös kielikuvat, kuten symbolit, allegoriat ja erilaiset troopit kuten metaforat ja metonymiat, ovat tärkeä osa runouden kieltä sekä keskeinen osa retoriikan termistöä. Kielikuviiin törmää alituisesti myös sanoitusten yhteydessä niiden tiiviin ilmaisuvoiman vuoksi. Burke kutsuu metaforaa, metonymiaa, synekdokeeta ja ironiaa perustroopeiksi. Pelkistävään vaikutelmaan pyrkivä metonymia pyrkii määrittämään kohteensa sille tyypillisen piirteen avulla. Synekdokeen avulla pyritään puolestaan kuvaamaan ilmiötä osuvasti, mutta yksipuolisesti. Ironialle puolestaan on ominaista monimielisyys. (Palonen 1997, 14-15.)

Sanoitukset saattavat muistuttaa paljon luonnollista, puhuttua kieltämme. Runon kieli on kuitenkin taidetekoista, ja siksi se poikkeaa luonnollisesta kielestä (Kantokorpi, Lyytikäinen & Viikari 1990, 52.) Taidetekoinen kieli luo normaaliin lähettäjältä vastaanottajalle suunnattuun viestiin uuden tason, poeettisen funktion, jolloin huomio kiinnittyy itse viestiin ja sen muotoon, joskin runollakin on monia eri funktioita. Lyriikan avulla on kuitenkin mahdollista asettaa tulkinnanvaraiseksi normaalin kielen käytännöt, eli vastaukset kysymyksiin kuka puhuu kenelle ja mitä. (Mt. 40-42.) Tämän takia runous sopii hyvin myös asioiden politisoimiseen, sillä se mahdollistaa asioiden hahmottamisen aivan uudella tavalla. Jouni Vauhkonen tarjoaa toisenlaisen näkemyksen taiteen ja poliittisen toiminnan välisestä suhteesta. Hän katsoo, että kaikki teot, jotka tuovat maailmaan jotain uutta, ovat uusia merkityksiä luovia eli poeettisia. Siten poliittisella toiminnalla on poeettinen ulottuvuutensa, ja myös runous voidaan nähdä politiikan erityiskielenä, joka voi ilmaista poliittisia piirteitä ”suoremmin” kuin toisenlaisesta tekstistä. (Vauhkonen 1991, 24-25.)

Rocklyriikkaa tutkittaessa on kuitenkin otettava huomioon, että se eroaa jossain määrin muusta runoudesta. Laulut eivät ole vain tekstejä, koska musiikki antaa kehyksen ja merkityksen runolle, sillä sanat ovat aina koodattu sekä kielellisen merkityksen että musiikillisen yhteyden tasolla. (Eckstein 2010, 67.) Puhdas tekstianalyysi tuntematta bändin musiikkia ja tyyliä sekä musiikin genreä voi johtaa väärin ja jopa huvittaviin tulkintoihin. Populaarimusiikin lyriikoissa hyödynnetään kuitenkin usein kaunokirjallisuudesta tuttuja teemoja ja myyttejä, joten kirjallisuudentutkimuksen metodeistakin saattaa olla hyötyä. Rocklyriikalle tyypillistä on kuitenkin se, että se tyypillisestä runoudesta poiketen elää ajassaan ja joskus jopa suoranaisina kannanottoina vallitsevaan tilanteeseen. Tämä korostaa kontekstin tuntemisen merkitystä, joskin myös aineiston rajauksen merkitys korostuu: kaikkien intertekstuaalisten ja kontekstuaalisten viitteiden selvittäminen on mahdotonta. (Oksanen 2007, 161-164, 174.)

Varsinkin rocklyriikka eroaa muusta runoudesta myös siinä, että se usein pyrkii välittämään tunteen mahdollisimman suoraan, minkä takia rockilmaisussa korostuu arkipäiväisyys niin kielen kuin soundienkin tasolla. Tässä saattavatkin piillä rockin yhteisöllisyys ja sen sisältämät mahdolliset vaikutusmahdollisuudet. Suorasukainen ja paikoin kliseinen kieli luo yhteisymmärryksen tunteen tekijän ja kuulijan välille. (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 30.)

3.3 Aineiston käsittelyn eteneminen

Käsittelen aineistoa periodisoiden sitä historiallisesti, sillä kronologisessa järjestyksessä eteneminen mahdollistaa hyvin analyysin yhtyeen uran taitekohtien merkityksistä yhtyeen musiikin poliittisuuden muutokseen. Olen jakanut aineiston kolmeen vaiheeseen: Luvussa 4 kuvaan Manic Street Preachers –yhtyeen alkutaivalta glamfunk –bändinä vuosina 1992-1994. Luvussa 5 analysoin yhtyeen uudenlaista musiikillista linjaa sanoittaja/kitaristi Richey Edwardsin katoamisen jälkeisenä läpimurtokautena 1996-1998. Luvussa 6 analysoin yhtyeen singlejulkaisuja sen stabiloituneessa asemassa menestysyhtyeenä vuosina 2000-2001. Luvussa 7 vertaan eri aikakausia ja niiden eroja ja yhteneväisyyksiä toisiinsa.

Analyysi etenee seuraavasti: Lukujen 4, 5 ja 6 alussa on yleinen yhtyeen silloista tilannetta ja suhdetta muuhun musiikin kenttään tarkasteleva periodiosio. Sen jälkeen tarkastelen kustakin tiettyyn aikakauteen sijoittuvasta musiikkikappaleesta kirjoitetun kommentaarin ja kontekstin. Tämän jälkeen analysoin sanoituksen hyödyntäen Chaïm Perelmanin argumentaatiotekniikkojen käsitteitä sekä kirjallisuustieteellisiä käsitteitä. Sanoitusosalukua seuraa musiikillisten elementtien analysointi suhteessa sanoitukseen, minkä jälkeen laadin musiikkikappaleesta analyysin. Rakenne on kaikkien musiikkikappaleiden ja aikakausien kohdalla sama. Kaikki musiikkikappaleet ovat kuunneltavissa ilmaiseksi yhtyeen virallisilla kotisivuilla osoitteessa <http://www.manicstreetpreachers.com> sekä tietenkin Manic Street Preachersin singleillä ja albumeilla, joista lisää seuraavassa luvussa.

4 PUNK-VUODET 1992-1994

Alkuaikojen Manic Street Preachers –yhtye määritteli itsensä punk-yhtyeeksi (ks. Clarke 2009, 26) ottaen toki vaikutteita muun muassa glamrock –yhtyeiltä kuten Hanoi Rocks (mt. 12). Punk-alakulttuurin katsottiin alun perin syntyneen 1970-luvun puolivälissä työväen tietoisuuden muotona. Keskeistä oli musiikillisten kliseiden rikkominen vastakkainasettelujen avulla. Tuotetun ja romanttisen poprockmusiikin vasta-argumentiksi punkissa korostuivat yksinkertaisuus, primitiivisyys ja rumuus. Shokeeraamiseen pyrkivät sanoitukset käsittelivät poliittisia ja sosiaalisia teemoja. Tärkeää oli autenttisuus ja riippumattomuus musiikin kaupallisista tuotantomekanismeista. (Frith 1988, 166–169.)

Punk oli huippukautenaan 1970-luvun puolivälistä vuosikymmenen loppuun Isossa-Britanniassa selkeästi poliittisempaa kuin toisessa genren kehossa Yhdysvalloissa nimenomaan työväenluokkaretoriikkansa takia. Syinä punk-estetiikan hiipumiseen oli musiikin kaupallistuminen ja valtavirtaistuminen sekä toisaalta uusien kapinallista nuorisoa puhuttelevien underground-virtausten, kuten mod-kulttuurin kehittyminen. Symbolisesti punk-liikkeen alasajoa edistivät Sex Pistols –punkpioneeriyhtyeen jäsenen Sid Viciouksen kuolema sekä Isossa-Britanniassa oikeistopuolueen Margaret Thatcherin nimittäminen pääministeriksi 1979. Punk ei kuitenkaan hävinnyt kokonaan, vaan muodostui osaksi populaarikulttuurin kuvastoa ja on huippukautensa jälkeen ollut erilaisina uusina virtauksina ollut hyvinkin suosittua. Punkin on nähty vaikuttaneen myös eri genreihin, kuten grungeen, josta tunnetuin esimerkki lienee Nirvana –yhtye. (Sabin 1999, 1-4.)

Manic Street Preachers -yhtyeen alkuaikojen esiintymiset olivat The Ramones -henkisiä, lyhyitä ja energisiä punk-keikkoja, jotka alkoivat kerryttää fanipohjaa jo aikaisessa vaiheessa. Vuonna 1990 punklevymerkki Damaged Goods Records julkaisi yhtyeen ensimmäisen EP:n *New Art Riot*. Seuraavana vuonna indiemerkki Heavenly Records julkaisi singlen *Motown Junk*, joka yhdistettynä yhtyeen villiin käytökseen ja pyrkimykseen manipuloida mediaa nosti yhtyeen aiempaa laajempaan yleiseen tietoisuuteen. Yhtyeen julkisuuskuvaan vaikutti paljolti tuona aikana myös se, että Richey viilsi partaterällä käsivarteensa tekstin 4REAL New Musical Expressin haastattelussa. (Erlewine 1997, 576.) Edwards suivaantui toimittajan

väitteestä, että yhtye pyrki vain jäljittelemään lempibändejään ja halusi todistaa yhtyeen autenttisuuden viiltelyllä, joka vaati 17 tikkiä ja sairaalareissun (ks. Heatley 1998, 24).

Manic Street Preachers – yhtyeen debyyttialbumi, levyarvosteluissa usein epätasaisena pidetty *Generation Terrorist* ilmestyi vuonna 1992 Columbia Recordsin julkaisemana. Bändin sisällä unelmoitiin miljoonamyynnistä, joten 250 000 kappaleen myynti tuntui pettymykseltä. Levyn myötä yhtye sai tunnettuutta myös ulkomailla. Seuraava albumi, *Gold Against the Soul* (Columbia Records), sai kuten edeltäjänsäkin ristiriitaiset arvostelut ja sitä pidettiin siirtymisenä niin bändin imagon, soundin ja sanoitustenkin suhteen kohti valtavirtaisempaa hard rock – suuntaa. Vuonna 1994 ilmestynyt *The Holy Bible* (levy-yhtiö Epic) puolestaan oli synkkä ja sen tekstit dekadentteja, ja sen taustalla kuului selvästi Richeyn kasvava ahdistuneisuus (Erlewine 1997, 577). Uutta *The Holy Bible - 10th Anniversary Edition* -julkaisua koskevassa arvostelussa Jani Järvinen kiteyttää tilanteen osuvasti:

The Holy Bible oli melkoinen kummajainen ilmestyessään vuonna 1994. Samana vuonna ilmestyivät muun muassa Definitely Maybe sekä Parklife ja kansa meni sekaisin brittipopista. Ei ollut suuri ihme, että levy tipahti Englannissa ensimmäisen listaviikon kuudennelta sijalta lähes suoraan ulos koko listalta. Stalinista, anoreksiasta, kuolemasta ja keskitysleireistä kertova albumi ei ollut yhtä kovaa valuuttaa kuin lagerin kittaamisen taustamusiikiksi paremmin sopivat Beatlesiä ja Kinksiä kumartavat singalongit.

(Järvinen 2005.)

4.1 Slash 'n' Burn

Avausraita *Slash 'n' Burn* kertoo kirjailija Simon Pricen mukaan Yhdysvaltojen ulkopoliitikasta. Kappaleen nimi juontuu kaskiviljelystä, ja sanontaa käytetään kuvaamaan myös suoraviivaista, muista piittaamatonta toimintaa. Lyhyellä Amerikan-kiertueella heti *Generation Terroristin* ilmestymisen jälkeen yleisöönsä tyytymätön Nicky Wire huusi: 'This is what you Americans do best: "Slash 'n' Burn".', minkä jälkeen James Dean Bradfield kutsui koko yleisön tappelamaan. Kiertueen saapuessa länsirannikolle yhtye huomasi, että kyseinen kappale oli otettu käyttöön erilaisessa kontekstissa: Los Angelesin Rodney King -rotumellakat olivat johtaneet tulipaloihin, ja vaihtoehtoradiokanava soitti *Slash 'n' Burnia* ylistääkseen levottomuuksia. (Price 1999, 91.)

4.1.1 Sanoitukset

Slash 'n' Burn (1992)

You need your stars, even killers have prestige
Access to a living you will not see
24 boredom, I'm convicted instantly
Gorgeous poverty of created needs

Slash and burn
Kill to live
Kill for kicks
3rd world to the 1st
Kill to live

Worms in the garden more real than McDonald's
Drain your blood and let the Exxon spill in
Look around here, you see nothing is very real
Chained to economy now famine has been

Slash and burn
Kill to live
Kill for kicks
3rd world to the 1st
Kill to live

That's all you need
That's all you need
That's all you need
That's all you need

Madonna drinks Coke and so you do too
Tastes real good not like a sweet poison should
Too much comfort to get decadent
Politics here's death and God is safer sex

Slash and burn
Kill to live
Kill for kicks
3rd world to the 1st
Kill to live
Kill for kicks

Slash and burn
Kill to live
Kill for kicks
3rd world to the 1st
Kill to live

That's all you need
That's all you need
That's all you need
That's all you need

Slash 'n' Burn -kappaleessa näkyvät yhtyeen varhaisvaiheen punk- ja anarkistivaikutteet: kertosäkeessä hoetaan ”Kill to live, kill for kicks” (tapa elääksesi, tapa saadaksesi elämyksiä). Kertosäkeessä toistuu myös kappaleen nimi ”Slash 'n' Burn”, mikä suoraan suomennettuna tarkoittaa käskyä viiltää ja polttaa. Termi merkitsee myös kaskiviljelyä. Kertosäkeen sanoitukset vaikuttavat suoralta yllytykseltä väkivaltaan ja yhteiskunnan normien vastustamiseen, joka asettaa kuulijan valinnan eteen: käsitelläkö saamaa viestiä metaforisella tasolla, jolloin väkivalta voi kuvastaa henkistä kyseenalaistamista, vai kirjaimellisesti. Kertosäkeessä todetaan myös ”3rd world to the 1st” (kolmas maailma ensimmäiseksi). Toisaalta sanat ”slash 'n' burn” ja ”kill to live, kill for kicks” voivat olla myös kuvaus yhdysvaltalaisesta mentaliteetista: Yhdysvalloilla on mahdollisuus sotilaallisen ja taloudellisen hegemonia-asemansa ansiosta mahdollista tehdä mitä huvittaa, jopa tappaa ja sotia ilman hyvää syytä.

Mikä aiheuttaa kertosäkeen aggressiivisuuden? Ensimmäinen säkeistö alkaa sanoilla ”You need your stars” (tarvitset tähtesi), jossa tähdillä viitataan julkisuuden henkilöihin, mitä vahvistaa viittaus megajulkkis Madonnaan kolmannessa säkeistössä. Säkeistö jatkuu sanoilla ”even killers have prestige/Access to a living you will not see” (jopa tappajilla on valtaa saada elämä, jota sinä et näe). Laulun kertoja rinnastaa tähdet ja murhaajat: sankarit eli tähdet sekä murhaajat rikkovat yhteiskunnan normeja ja saavuttavat yksityisyyden ja erilaisuuden, mikä ei tavallisille ihmisille ole mahdollista. Kertoja jatkaakin kertomalla olevansa tuomittu luotujen tarpeiden köyhyyteen, mikä vaikuttaisi viittaavan luokkayhteiskuntaan: ilmaus tuomittu (convicted) viittaa ulkopuoliseen tahoon, joka tässä tapauksessa sulkee kertojan kulutusyhteiskunnan alakastiin, joskaan tarpeet eivät ole todellisia, vaan luotuja (created needs).

Toisessa säkeistössä nostetaan esiin hampurilaisketju McDonald's ja amerikkalaislähtöinen öljy-yhtiö Exxor. Säkeistössä todetaan, että ympäristössä kaikki on muuttunut vähemmän todelliseksi, ja jopa madot ovat todellisempia kuin McDonald's. Säkeistön viimeinen lause ”Chained to economy now famine has been” (puute on kytketty nyt talouteen) vaikuttaa

viittaavan edellisessä säkeistössä mainittuihin kapitalistisen yhteiskunnan luomiin tarpeisiin. Toisaalta markkinatalouden voi nähdä olevan sidoksissa puutteeseen myös laajemmin. Esimerkiksi taloussuhdanteiden vaihtelut voivat aiheuttaa laajaa puutetta, joka ei ole sidoksissa kuitenkaan yhteiskunnan kapasiteettiin täyttää ihmisten aineelliset perustarpeet. Talous vaikuttaa ihmisten elämään luonnottomalla tavalla, väittää laulun kertoja.

Toisen kertosäkeen jälkeen seuraa c-osa, jossa toistetaan neljästi ”That's all you need” eli ”kaikki mitä tarvitset”. Kommentti viittaa kertosäkeistön viimeiseen säkeeseen, jolloin jää kuulijan tulkinnan varaan, onko kaikki mitä ihminen tarvitsee itse elämä vai valmius olla tappamaan elossa olemisen puolesta, tai tässä tapauksessa elämisen tunteen takia.

Teksti jatkuu viittauksella Madonnaan, joka saa sinutkin juomaan Coca-Colaa, jota hyvän makunsa puolesta ei tunnista suloiseksi myrkyksi. Kertoja käyttää tässä yhteydessä kokonaissudesta poiketen todellisuuden rakenteeseen nojaavaa argumentaatiotekniikkaa, sillä Madonnan ja laulun sinän toiminnan välille luodaan kausaalisuhte. Kertoja palaa jälleen tähteyks ja globalisaatiotematiikkaan: vertauksen virvoitusjuomamerkistä myrkkynä voi nähdä viittaavan siihen, kuinka kuluttuja tuotteen mukana imee itseensä yhdenmukaistavan, markkinatalousorientoituneen maailmankuvan. Kertoja näkee vaikutteiden saamisen negatiivisena, koska puhuu myrkyistä. Vastarintaa ei synny, koska olot ovat liian mukavat, mistä johtuen kertojan sanoin politiikka on kuollutta. ”God is safer sex” -viittaus jää epäselväksi. Kertoja saattaa ilmaista lauseella sitä, kuinka Jumalakin edustaa turvallisuutta ja intohimottomuutta kuten turvaseksi.

Kertojan käyttämä argumentaatiotekniikka on pääasiallisesti todellisuuden rakennetta luovaa, jolloin ”jostakin annetusta säännöstä tehdään ennakkotapaus, malli tai yleinen sääntö, johon päättely sitten voidaan nojata” (Perelman 1996, 60–61). Kertoja kiteyttää ahdistuksensa markkinavoimien taistelutantereena toimivaan maailmaan metaforisiksi esimerkeiksi, joita ovat ylikansalliset brändit Coke, Madonna, McDonald’s ja Exxon. Säkeistöjen yksityiskohdista kertoja nousee kertosäkeessä yleisemmälle tasolle kehottaessaan kuulijaa tappamaan eläkkeeseen, mikä sekin saattaa olla metafora tai suoran anarkistinen yllytys.

4.1.2 Musiikki

Kappale alkaa korostetun tasajakaisella nopeahkolla 4/4-tempolla. Kitarariffi on selkeydessään pikemminkin 1980-luvun perusrockia kuin särmikkäämpää punk-estetiikkaa, mitä vaikutelmaa myös jämpti komppikitara tukee. Punk-genrelle tyypillisesti kappale kulkee koko ajan duurissa (vrt. esim. Sex Pistols ja Ramones).

Säkeistön yksinkertaisessa melodiassa korostuvat sanat ”you will not see” sekä ”created needs” Melodialliset ratkaisut avainsanojen kohdilla lisäävät niiden painoarvoa. Tällöin yksilö näyttäytyy objektina, massakansalaisena, joka ei pääse osalliseksi eliitin etuoikeuksista, vaan on tuomittu elämään ulkoapäin tuotettujen tarpeiden ehdoilla. Kertosäkeeseen edetessään melodia muuttuu rytmikaltaan aavistuksen terävämmäksi, mutta melodia jatkaa muuten suoraviivaista ja jopa tasapaksua linjaansa. Laulu muuttuu huutomaisemmaksi.

Alun kitarariffi toistuu, mitä seuraa toinen säkeistö. Sen melodiassa korostuvat sanat ”Exxon” ja ”famine” lisäten niiden merkitystä, joskaan ei aivan yhtä selkeästi kuin ensimmäisessä säkeistössä. C-osassa musiikilliset punk-vaikutteet häipyvät yhä selkeämmin taka-alalle. ”That’s all you need” – lausetta toistellessaan laulaja James Dean Bradfield irtautuu tiukasti puherekisterissä tapahtuvasta laulutavastaan ja laulaa joka toisen fraasin taidokkaasti falsetissa, minkä hienosävyisyys on kaukana punkin rosoisuudesta. Pitkät sidotut sävelkulut lisäävät osaltaan c-osan erottumista aiemmasta suoraviivaisuudesta, joskin bändin soitto jatkuu edelleen yhtä tiukan selkeänä.

D-osassa rumpali lakkaa soittamasta ja rytmin ylläpito jää komppikitaran varaan. Myös melodia muuttuu hieman ja soinnut muuttuvat jonkin verran poikkeaviksi alun toonika-subdominantti-dominantti-linjaan verrattuna, kun sävellaji vaihtuu yllättäen A-duurista dominanttisävellaji E-duurin sointuihin B5-D5-A5-E5 (asteina V-VII-IV-I). Melodiassa korostuu aina fraasin jälkimmäinen puolisko, jonka alussa melodia lähtee huomattavasti fraasin alkuosaa korkeammalta: sanoitukset näissä kohdissa kuuluvat: ”and so do you”, ”sweet poison should”, ”decadent” ja ”God is safer sex”, mikä alleviivaa osaltaan edellisessä kappaleessa analysoituja teemoja.

E-duurista siirrytään F#- ja Eb5 – soinnuilla soitetun riffin kautta takaisin A-duuriin ja kerosäkeeseen, jota seuraa C-osa. Musiikkikappale päättyy ytimekkäästi viimeisiin kitarasointuihin.

Musiikilliselta ilmaisultaan laulu on hyvin perusrockmaista D-osaa lukuun ottamatta. Rakenteeltaan kappale on kaksi-kolmiosaista perusrockia monimutkaisempi neljällä eri osallaan.

4.1.3 Analyysi

Pricen mukaan *Slash 'n' Burn* -kappaleessa esitetty kritiikki kohdistuu Yhdysvaltojen ulkopoliittikkaan (Price 1999, 91). Mielestäni argumentaatio käsittelee kuitenkin yksilön passiivisuutta kansalaisena, joka kyseenalaistamatta jakaa markkinatalousvetoisen länsimaailman arvot. Käyttötapansa mukaan kappaletta on tulkittu varsinkin väkivaltaan yllyttävässä merkityksessä Rodney King –mellakkojen yhteydessä (mt 91). Varsinkin brittiläiseen punk-ideologiaan jo Sex Pistolsin ajoista on kytkeytynyt usein anarkismi (Helsingin kaupunginkirjasto 2011), joten Manic Street Preachers jatkaa punk-perinteen linjoilla kannustamaan tuhoamaan yhteiskunnan, joka tarjoaa ”24-tuntista tylsyyttä”, ”liikaa mukavuutta” ja ”luotuja tarpeita”. Yksilön vaikutusmahdollisuudet ovat pienet, mutta toisaalta kritiikin aiheet vaikuttavat paikoin jopa ironisilta tai ainakin postmoderneilta: väkivaltaiseen muutokseen yllytetään ihmisiä, joiden aineelliset olot ovat turvatut ja varsin hyvät. Ne ovat jopa niin hyvät, ettei heillä ole tarvetta ryhtyä dekadenteiksi ja mikä on johtanut siihen, että politiikka ja uskonto ovat menettäneet merkityksensä. Esimerkiksi suurten sosiaalisten ongelmien ratkaisemiseen laulussa ei yllytetä eikä ongelmia edes määritellä.

Yksinkertainen musiikillinen ilmaisu ja rakenne korostavat kertosäkeen merkitystä. Kertosäe yleensä määrittää populaarimusiikissa sen, kuinka laulun sisältämä viesti tulkitaan. Kertosäkeen viesti dominoi laulun merkitystä, vaikka säkeistöjen sanat olisivatkin ristiriidassa kertosäkeen sanojen kanssa. (Häkkinen 2008, 30.) Kertosäkeen suora käsky polttaa, tuhota ja tappaa on siten erittäin huomiota herättävä ja shokeeraava. Toisaalta anarkiaan yllyttävä viesti ei ole niin tehokas, mikäli kuulija ymmärtää sijoittaa sen osaksi punk-estetiikkaa, jolle on tyypillistä pyrkimys shokeeraamiseen (Frith 1988, 166–169.) Poliittisesta sisällöstään

huolimatta yhtyeen jäsenet pikemminkin politikoivat musiikkikappaleessa aidosti uutta luovien keskustelunavauksien sijaan. Anarkistiseen toimintaan yllytys ei ole uutta punk-diskurssissa, johon yhtye musiikillisesti ja ilmaisullisesti itsensä selvästi positioi. Laulun suora kehoitus toimintaan tekee siitä protestilaulun kaltaisen, vaikkakaan kehoitus ei kohdistu määrättyyn ryhmään.

4.2 Revol

Vuonna 1994 julkaistu albumi *The Holy Bible* äänitettiin edeltäjänsä vastapainoksi pienemmässä studiossa. Uutta levyä edelsi singlelohkaisu *Revol*, joka palautti yhtyeen punk-kategoriaan. Militantit sanoitukset ja yhtyeen esiintyminen musiikkiohjelmassa sisseiksi pukeutuneina sai suuren yleisön yhdistämään heidät muodikkaasti hallituksenvastaisien rockbändien joukkoon, mistä Manic Street Preachers oli julkisesti pahoillaan (Clarke 2009, 105). *Revol*-kappaleen sanoitus on täysin Richey Edwardsin käsialaa.

4.2.1 Sanoitukset

Revol (1994)

Mr. Lenin - awaken the boy
Mr. Stalin - bisexual epoch
Kruschev - self love in his mirrors
Brezhnev - married into group sex
Gorbachev - celibate self importance
Yeltsin - failure is his own impotence
revol - revol
revol - revol
lebensraum - kulturkampf - raus - raus - fila - fila
Napoleon - childhood sweethearts
Chamberlain - you see God in you
Trotsky - honeymoon, serenade the naked
Che Guevara - you're all target now
Pol Pot - withdrawn traces, bye bye
Farrakhan - alimony alimony
revol - revol
revol - revol
lebensraum - kulturkampf - raus - raus - fila - fila
revol - revol
revol - revol
lebensraum - kulturkampf - raus - raus - fila - fila
revol.

Tyylilajiltaan kappaleen sanoitus muistuttaa farssia: Kertoja riisuu poliittisilta ikoneilta kunnian seksualisoimalla absurdisti ja paikoin täysin epäjohdonmukaiselta vaikuttavalla tavalla. Nicky Wire esittää seuraavassa sitaatissa oman tulkintansa kappaleen merkityksistä:

All those lines like Brezhnev married into group sex' are just analogies really. It's trying to say that relationships in politics and relationships in general are failures. It's very much a Richey lyric, and some of it's beyond my head. He's saying that all these revolutionary leaders were failures in relationships – probably because all his relationships have failed.
(Heatley 1998, 88.)

Nicky Wire näkee siis sanoituksen nousevan Richeyn yksityiselämän ongelmista ja vertautuvan siihen, kuinka ihmissuhteet niin politiikassa kuin ylipäätään ovat tuomitut epäonnistumaan. Niin kuin vallankumous välttämättä epäonnistuu, samoin käy rakkaudelle. Tästä lähestymistavasta katsottuna kappaleen poliittisuus on vain analogia henkilökohtaiselle epäpoliittiselle kokemukselle, mikä tekee myös kappaleesta sinänsä epäpoliittisen.

Kappaleen tulkinta voi kuitenkin olla myös poliittisempi, varsinkin jos kaikista kertojan esittämistä väitteistä kaivaa esiin poliittisen merkityksen. Ensimmäisen säkeistön aikana kertoja luettelee poliittisia merkkihenkilöitä ja liittää heihin seksuaalisia erikoisuuksia, kuten kohdassa ”Mr. Stalin – bisexual epoch” (herra Stalin - biseksuaalinen aikakausi) tai ”Yeltsin – failure is his own impotence” (Jeltsin – epäonnistuminen on hänen oma impotenssinsa). Viittaukset ovat kuitenkin hyvin tulkinnanvaraisia, ja hämmennystä aiheuttavat myös esimerkiksi poliittisen analogian hakeminen Leninin kuvitellusta homoseksuaalisuudesta sekä Brezhnevin vihkiminen ryhmäseksiin.

Hedelmällisempää onkin se uskallus, jolla kertoja liittää välillä lähes tabuiksi luokiteltavia seksuaalikäyttäytymisen piirteitä aiemmin kunnioitettuihin ja pelättyihin vallankumouksellisiin vallanpitäjiin. Tekemällä ikonit naurunalaiseksi kertoja toimiikin siis tyypillisen poliittisen satiirikon tavoin. Kertoja hyödyntää dissosiativista eli erottelevaa tekniikkaa, jossa hän pyrkii rikkomaan autoritäärisiin johtajiin liittyvän vakavan imagon ja glorifioivat myytit ja korvaa vanhat mielikuvat ylikorostuneella seksuaaliteetille ja paikoin myös perversioilla. Kyseenalaistamalla kertoja siten erottaa henkilön ja yleisen mielikuvan.

Kertosäe puolestaan alkaa ytimekkäällä ”revol – revol/revol – revol” kehotuksella ja koostuu varsinkin loppuosaltaan fasistien käyttämistä ilmauksista. Yhtyeelle tyypilliseen tapaan

ilmaukseen ”revol” kätkeytyy sanaleikki. Toisaalta sana liittyy vallankumousta tarkoittaviin sanoihin ”revolution” tai ”revolt”, toisaalta sana on palindromi. Sana ”revol” on toisinpäin ”lover” (rakastaja), mikä osaltaan korostaa vallankumouksen ja rakkaussuhteen välistä suhdetta sanoituksessa. Simon Price kääntää kertosäkeen huudahdukset seuraavasti:

The chorus invoked slogans belonging to Hitler (*lebensraum*) and Bismarck (*kulturkampf*), and barked disciplinarian instructions in German and Italian: ‘Raus! Raus!’ (‘Get outside!’) and ‘Fila! Fila!’ (‘Form a line!’)

(Price 1999, 131)

Kertosäkeen loppuosan ilmaukset vaikuttavat merkityksiltään varsin irrallisilta suhteessa kokonaisuutta hallitsevaan vallankumous/seksi – tematiikkaan. Natsi-Saksaan viittaaminen on kuitenkin jo poliittista sinänsä.

Toisessa säkeistössä seksuaalisuus ei ole enää yhtä merkittävässä asemassa, joista voisi mainita esimerkiksi katkelmat: ”Napoleon – childhood sweethearts” (Napoleon – lapsuuden rakastavaiset) tai ”Farrakhan –alimony, alimony” (Farrakhan – elatusapu, elatusapu). Toisen säkeistön sanoituksesta erottuu katkelma ”Che Guevara – you’re all target now” (Che Guevara – te kaikki olette kohteena nyt). Che Guevaraan ei liitetä seksuaalisia tai ihmissuhteisiin liittyviä asioita, vaan pikemminkin ulkoa tuleva uhka. Guevara oli sissi, ja nyt asetelma vaikuttaisi kääntyneen toisinpäin: Onko Kuubasta ja Guevaran edustamista arvoista tullut puolestaan poliittisen hyökkäyksen kohde? Vai onko merkitys sittenkin seksuaalinen? Hyökkääjinä toimivat kenties fasistiset ja pervertoituneet vallankumousta halajavat suurmiehet. Kertojalla saattaa olla Che Guevarasta muita vallankumousikoneja positiivisempi kuva, koska häntä ei herjata vaan pikemminkin varoitetaan.

Kaiken kaikkiaan sanoituksen voi nähdä kuvastavan Perelmanin luokituksen mukaan dissosiativista tekniikkaa. Toisaalta sanoituksen kantavaksi teemaksi voidaan tulkita myös autoritääristen poliittisten järjestelmien epäonnistuminen tai epäonnistuminen yleisemmälläkin tasolla. Seksuaalinen epäonnistuminen ja viettien varaan alentuminen saattavat olla analogioita sille, kuinka idealistisista johtajista ja heidän symboloimista järjestelmistään murenevat loppujen lopuksi kaikki hohdokkaat mielikuvat ja kuinka todellinen asiointi paljastuu kaikessa alennustilassaan ja likaisuudessaan. Tällaisen tulkinnan mukaan kertojan käyttämä argumentaatiotekniikka on todellisuuden rakennetta luova. Toisaalta henkilöikoneista vastaan hyökkäys mahdollistaa myös todellisuuden rakenteeseen

nojaavan argumentaation mahdollisuuden. Kyseinen sanoitus on näennäisestä yksinkertaisuudestaan huolimatta erittäin monitulkintainen, ja jättää paljon kuulijan subjektiivisen tulkinnan varaan.

4.2.2 Musiikki

Kappale alkaa kvintillä alhaalta ylöspäin nousevilla kitarasävelillä, joissa on käytetty kaikua, minkä jälkeen tulee intro peruskompilla höystettynä. Introssa toistetaan vain kahta sointua, G- ja D-duuria. Myöskään säkeistössä sointuja on säästeliäästi vain neljä. Kierto kulkee G (I) – A (II) – C (IV) – D (V) – G (I), minkä jälkeen komppi lakkaa yhden tahdin ajaksi ennen säkeistön toistamista toisilla sanoilla. Laulaja laulaa säkeistön aikana tavut terävästi; muutaman sävelen ympärillä kiertelevä melodia on selvästi alisteinen sanoitukselle. Hieman elävämpää rytmikkaa ja liikkuvampaa melodiaa on kuitenkin säkeistöjen säkeissä ”Kruschev - self love in his mirrors”, ”Yeltsin - failure is his own impotence”, ”Trotsky - honeymoon, serenade the naked”, ”Farrakhan - alimony alimony”. Musiikillinen ilmaisu on säkeistön aikana kuitenkin kauttaaltaan yksinkertaista ja suoraviivaista, joka jättää tilaa sanoitukselle.

Kertosäkeessä melodia nousee oktaavilla säkeistöä ylemmäs G-duurissa ja ”Revol” -sana saa käskymäisen ilmauksen yhdistettynä vain kahteen eri säveleen, kun taas ”Lebensraum” ja muut sloganit huudetaan. Kertosäkeessä annetaan tilaa iskeville kitarariffeille: ”Revol”-kehotusten aikana kitara liikkuu tersseissä alaspäin synkooppirytmieissä. Huutojen ”lebensraum - kulturkampf - raus - raus - fila – fila” aikana sointukulku etenee kromaattisesti D-duurista D#-duuriin, mikä tuo jännittävän, länsimaisessa popmusiikissa harvinaisemman sävyyksen muuten kovin perusduurisoinnuilla etenevään kappaleeseen.

Musiikkikappaleen rakenne on yksinkertainen A (säkeistö) B (kertosäe) A B soolo B.

4.2.3 Analyysi

Revol -laulu sisältää paljon ristiriitaisuuksia sekä hämäriä viittauksia sanoituksissaan. Liian yksityiskohtaista poliittista tulkintaa laulusta ei ole mielestäni edes tarpeen tehdä, sillä sen argumentti perustuu *Slash 'n' Burn* -kappaleen tavoin punkdiskurssiin kuuluvalla shokeeraamiselle eikä yksityiskohtaisen loogiselle satiiriselle analogialle. Laulun

sijoittaminen kontekstiinsa tukee tulkintaa shokeeraamisargumentaatiosta. Seuraava katkelma laulaja James Dean Bradfieldin haastattelusta kiteyttää tekstin syntyprosessin osuvasti:

JDB: "Talking about 'Revol' I said to him 'You're just making a load of despots get together aren't you?' And he said that was pretty much it."

(Doran 2009)

Lainauksessa Edwards tunnustaa kasanneensa yhteen joukon despootteja ilman suurempaa loogista analyysiä. Toisaalta luvussa 4.2.1 esittelemäni Nicky Wiren sitaatissa laulun kuvattiin kertovan analogisesti yksilön ihmissuhteiden epäonnistumisesta, joka on yhtä varmaa kuin autoritääristen poliittisten johtajien kaatuminen. Tätä tulkintaa tukee kappaleen nimileikki, jossa nimi ”revol” on käännettynä rakastajaa merkitsevä sana. Vallankumous ja seksuaalisuus ovat kappaleen vastakkaisia puolia jo sen nimestä lähtien. Mielestäni kappaleessa on kuitenkin poliittinen merkityksensä, sillä seksualisoimalla historian kulkuun vaikuttaneet suurmiehet Edwards pudottaa heidät tehokkaasti jalustaltaan. Kuten *Slash 'n' Burn* -kappaleessa, myös tässä tapauksessa sanoituksen shokkiarvoa vähentää yhtyeen selkeä positioituminen punk-diskurssiin musiikin keinoin, mitä vaikutelmaa luvussa 4.2. mainittu sissivaatteissa esiintyminen ei suinkaan vähentänyt.

Poliittisten ikonien yhdistäminen anarkistisella tavalla punk–musiikkiin ei ollut Manic Street Preachers –yhtyeen oivallus, vaan muun muassa postpunk –yhtye Joy Division käytti Hitlerjugendin kuvia ja *Warsaw*–kappaleessa keskitysleirinumeroita nostatuskohdassa. Myös Sex Pistols –yhtyeen soittaja Sid Vicious oli muuttanut hakaristin vastakulttuuriseksi merkiksi. Atte Oksanen kuvaa tilannetta seuraavasti:

Punkissa merkit rekonstruoidiin, niiden alkuperäiset merkitykset purettiin ja tilalle muokattiin uudet ja mitä tahansa autoritaarista luentaa vastustettiin. Voidaan myös puhua eräänlaisesta merkein käytävästä semioottisesta sodasta.

(Oksanen 2007, 166.)

Oksasen sitaatista käy ilmi, että punk–musiikissa shokeeraaminen on tapa toimia anarkistisesti. Tähän perustuvat punkin vaikutuskeinot, sillä tabuja kumartelematon lähestymistapa saa huomioarvon. Tässä suhteessa myös *Revol* –kappale täyttää punkin kriteerit, joskin ikonit ovat toiset: natsikuvaston sijaan Manic Street Preachers pyrkii shokeeraamaan liittämällä seksuaalisia erikoisuuksia varsinkin entisen Neuvostoliiton

päämiehiin. Koska kappale on syntynyt muutama vuosi Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen, voi helposti tulkita että uusi kuohuva Euroopan poliittinen ilmapiiri on inspiroinut kappaleen tekemiseen. Herää kuitenkin kysymys: miksi kappale on laadittu? Neuvostoliitto on kaatunut, onko enää sijaa *Revol*-huudoille? Mahdollista on, että 1990-luvun taitteessa yhtye halusi tehdä pesäeroa vanhan ja tulevan maailmankuvan välille Neuvostoliiton johtajineen kaaduttua.

Uudessa poliittisessa tilanteessa uutta punk–genreä edustava yhtye nähnee mahdollisuuden: pilkkaamalla häpeilemättä vanhoja johtajia heiltä riisutaan arvovalta ennennäkemättömän vakiintumattomassa ilmapiirissä. Ilmapiiri lienee laulun minän mukaan sopiva vallankumoukselle. Toisaalta kertosaäkeen orientaalisvaikutteisessa kitarariffissä sekä fasistien huudoissa voi nähdä ironiaa vallankumouksaateeseen nähden: vanhat vallankumoukselliset ovat kaatuneet, ja samoin romuttuvat heidän suuret rakennelmansa. Vallankumouksesta seuraa käskytyks: ” raus – raus/fila – fila”. Vallankumous ei kannata.

Manic Street Preachers keskittyy *Revol*-kappaleessa shokeeraamiseen kuitenkin vain verbaalisella tasolla. Muutamia musiikillisia tehokeinoja, joita yhtye käyttää, ovat vain kuriositeetteja. *Revol*-laulussa politisoimisen painopiste on sanoissa, ja musiikilliset shokeerausmahdollisuudet jätetään joko tiedostamatta tai tietoisesti hyödyntämättä.

Shokeeraamisesta huolimatta on selvää, että yhtye onnistuu jossain määrin laulussa rikkomaan vanhoja myyttejä ja luomaan uusia merkityksiä poliittisille vallanpitäjille. Tässä mielessä yhtyeen toiminta on politisoivaa punk rockia. Protestilaululle leimallista selvästi tietyille selvästi määritellylle ryhmälle suunnattua viestiä (Weinstein 2007, 3-7) laulussa ei kuitenkaan ole.

5 YLLÄTYSSUOSION AIKA 1996-1998

1990-luvun kitaravetoista brittipop-aaltoa on kuvattu vastakohtaiseksi Yhdysvalloissa tuolloin vallinneelle grunge-ilmiolle. Grunge idealisoi antitähteyden, kun taas brittipopissa rocktähteyteen kytkeytyi ylimielisyys ja halu tulla tunnetuksi. Brittipop hallitsi Ison-Britannian myyntilistoja läpi 1990-luvun suurimpina niminä Blur, Suede, Pulp ja varmaankin menestyneimpänä Oasis. (Shuker 1998, 36) Richey Edwardsin katoamisen jälkeen Manic Street Preachers kuitenkin kohosi muutamaksi vuodeksi suoraan musiikkitaivaan kiintotähdeksi. Matti Markola kuvaa tilannetta osuvasti:

Ajatelkaapa vuosia 1997-1999. Oasis oli murskautumassa omaan suuruudenhulluuteensa, U2 veti henkeä, Coldplayta ei ollut vielä keksittykään. Kuka oli suurin? Kenet piti kutsua paikalle, jos haluttiin stadioninkokoisia yhteislauluhetkiä?

Manic Street Preachers. Hetken aikaa walesilaiskolmikko oli maailman suosituin yhtye.
(Markola 2008.)

Yhtyeellä oli siis tilausta brittiläisen ja laajemminkin populaarimusiikin kentässä.

Edwardsin traagisen katoamisen jälkeen bändi ajautui kriisiin mutta päätyi jatkamaan toimintaansa muutaman kuukauden päästä. Vuonna 1996 kolmihenkiseksi kutistuneelta yhtyeeltä ilmestyi uusi albumi, suureksi arvostelu- ja myyntimenestykseksi nousut *Everything Must Go* (Sony). Britannian singlelistan toiselle sijalle nousseesta kappaleesta *A Design For Life* tuli työväenluokan teemalaulu. Bändi muutti jälleen imagoansa arkisemmaksi aiempaan glampunk-imagoonsa verrattuna. Vuonna 1998 ilmestynyt albumi *This is My Truth Tell Me Yours* (Sony) oli suuri menestystarina ja viimeistään se varmisti yhtyeen kuulumisen vuosikymmenen keskeisimpien yhtyeiden joukkoon. Albumilta irrotettu singelohkaisu *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* toi yhtyeelle vihdoin Britannian singlelistan ensimmäisen sijan. Kaupallisen menestyksen ja alan ammattilaisten arvostuksen lisäksi levy kirvoitti myös kritiikkiä musiikin liiallisesta tuotteistamisesta ja radioystävällisyydestä (Järvinen 1998).

5.1 A Design For Life

Vuonna 1996 ilmestynyt Manic Street Preachersin comeback –single oli välitön menestys. Kirjailija Simon Pricen mukaan laulussa lainattiin häpeämättömästi populaarimusiikin tyylikelementtejä eri aikakausilta, mutta häpeämisen sijaan yhtyeen jäsenet olivat saavutuksestaan ylpeitä. Singleä myytiin neljännesmiljoona kappaletta, ja se kohosi pubien ja opiskelija-asuntoloiden yhteislauluksi. (Price 1999, 45.) Laulu oli sanoittaja Nicky Wiren mukaan *Everything Must Go* -levyn kaupallisin, ja siitä tulikin siihenastisista musiikkikappaleistaan kaupallisesti menestynein. Sanoituksellisesti ja musiikillisesti kunnianhimoisen laulun hyvä vastaanotto antoi kappaleen säveltäjä James Dean Bradfieldin mukaan uskoa jatkaa eteenpäin yhtyettä kohdanneesta vastoinkäymisestä huolimatta. Sanoitus sai Bradfieldin muistamaan oman taustansa. (Shutveker 1996, 63.)

5.1.1 Sanoitukset

A Design For Life (1996)

Libraries gave us power
Then work came and made us free
What price now for a shallow piece of dignity

I wish I had a bottle
Right here in my dirty face to wear the scars
To show from where I came

We don't talk about love
We only want to get drunk
And we are not allowed to spend
As we are told that this is the end

A design for life
A design for life
A design for life
A design for life

I wish I had a bottle
Right here in my pretty face to wear the scars
To show from where I came

We don't talk about love
We only want to get drunk
And we are not allowed to spend

As we are told that this is the end

A design for life
A design for life
A design for life
A design for life

We don't talk about love
We only want to get drunk
And we are not allowed to spend
As we are told that this is the end

A design for life
A design for life
A design for life
A design for...

A Design For Life jatkaa tekstillään luokkatematiikan parissa. Kappale alkaa sarkastisesti säkeillä: ”Libraries gave us power/Then work came and made us free” (kirjastot antoivat meille valtaa/kunnes työ tuli ja sai meidät vapaaksi). Kertoja käyttää me–muotoa, mutta laulun ”me” on muiden instanssien toimien kohteena. Kirjastot ovat melko selkeä viittaus luokan tai ryhmän sivistykseen ja sen mukanaan tuomaan vallan kasvuun. Sitaatin toisessa osassa työ on kuitenkin se, mikä saa ryhmän vapaaksi, tosin kertoja tarkoittanee päinvastaista. Työ jyrää sivistyksen, mikä voi olla myös ironiaa tai sarkasmia. Johtuuko työn merkityksen kasvu ympäröivästä yhteiskunnasta tai ryhmän omista lähtökohdista, jää kuulijan tulkittavaksi. Toisaalta kertoja sanavalinnoillaan rinnastaa sanoilla ”work – made us free” työväenluokan aseman natsi-Saksan vainojen uhrien asemaan, sillä sanat ovat englanninkielinen käännös ”Arbeit macht frei” –lauseesta, joka tuli tunnetuksi Auschwitzin keskitysleirin portista. Aikamuoto on eri, mutta rinnastus on merkittävä. Toisaalta voimakas vertaus voi olla vain heijastuma shokeeraamishakuisesta punk-ajattelusta, mutta toisaalta rinnastus voi kuvata myös yhteiskunnallisen alistamisen mekanismeja ja niiden retoriikan ironisuutta.

Työväenliikkeen aktivoituminen ja oman identiteetin kehittyminen 1970-luvulta alkaen saattanee olla lauseen taustalla, varsinkin, kun säkeistö jatkuu kertojan huokauksella: ”What a price now for a shallow piece of dignity” (mikä hinta nyt onkaan vähäisellä omanarvontunnon palasella). Säkeistö jatkuu presens–muodossa, jossa kertoja toivoo, että hänellä olisi pullo peittämässä likaisissa kasvoissaan olevat arvet ja merkinä siitä, mistä hän on tullut. Me–

muoto on vaihtunut yksilön toiveeseen alkoholista, mikä on jopa stereotyyppinen työväenluokalle. Stereotypioita ovat myös työssä likaantuneet ja arpeutuneet kasvot. Viimeinen lause alleviivaa stereotypiat työväenluokasta: pullo on merkinä kertojan lähtökohdista. Kertoja hyödyntää siten todellisuuden rakennetta määrittävää argumentaatiotekniikkaa: pullo, humalaisuus ja arvet ovat metaforisia esimerkkejä, jotka kiteyttävät yksiulotteisen näkemyksen työväenluokasta.

Kertosäkeessä palataan jälleen me-muotoon ja stereotypia viedään niin pitkälle, että kuulija ymmärtää sen sarkasmiksi: ”We don’t talk about love/We only want to get drunk” (me emme puhu rakkaudesta/me haluamme vain tulla humalaan). Toisaalta kyse ei ehkä olekaan sarkasmista, vaan säkeet on muotoiltu kärkeviksi korostaakseen niiden traagisuutta. Kertosäe jatkuu toteamalla, että ryhmällä ei ole lupaa kuluttaa rahaa, koska heille kerrotaan lopun olevan tässä. Lauseiden merkitys on tulkinnanvarainen. Kuka kertoo ja minkä olevan lopussa? Viittaavatko lauseet teollisuuden vähenemiseen ja työväenluokan kurjistumiseen? Vai onko kyse koko luokkayhteiskunnan murenemisestä?

Kertosäe jatkuu toistamalla neljästi säkeen ”A design for life” (muotoilu elämää varten), mikä tiivistää kappaleen sisällön muutamaaan sanaan. Toistuvuus lisää sanojen painoarvoa. Lisämerkitystä sanoille tuo se, että se on myös Audi-automerkin slogan. Kertojan mukaan tiettyyn luokkaan kuuluva ihminen alistuu samalla osaksi tiettyä suunnitelmaa. Tiettyyn luokkaan kuuluva ihminen määrittellään tiettyjen stereotypioiden kautta, mihin myös osaltaan työväenliike on vaikuttanut nostamalla työn sivistystä tärkeämmäksi arvoksi, kuten ensimmäisessä säkeistössä vihjataan. Stereotypioiden voidaan nähdä olevan tietyn säännön havainnollistuksia. Sääntö tässä tapauksessa voisi olla se, että eri yhteiskuntaluokkiin kuuluvat ihmiset ovat erilaisia. ja laulussa sarkastisesti käytetyt stereotypiat vahvistavat yleistyksen. Tällöin kyse on Perelmanin mukaan todellisuuden rakennetta luovista argumenteista.

5.1.2 Musiikki

Kirjailija Martin Clarke kuvaa ensimmäistä Richeyn katoamisen jälkeen kirjoitettua kappaletta *A Design For Life* yhtyeen hienoimmaksi saavutukseksi. Clarcken mukaan korkealentoisella laululla ja muhkeilla oopperatyylisillä jousisoittimilla höystetty

hymnimäinen kappale ylittää jopa yhtyeen edellisen merkkipaaluksi nousseen menestyskappaleen *Motorcycle Emptiness*. Bändin jäsenet kokivat onnistuneensa kappaleen teossa ja saivat siitä voimaa jatkaa eteenpäin. (Clarke 2009, 148, 154.)

Nicky Wire kirjoitti kappaleen sanoituksen ja toimitti sen James Dean Bradfieldille, joka omien sanojensa mukaan koki kylmiä väreitä selkäpiissään sanoitusta lukiessaan ja tiesi, että musiikinkin olisi oltava sanoituksen veroinen. Clarke kuvaa teoksessaan, kuinka James vastasi haasteeseen:

And he came up with a tune to match, very quickly according to what Nicky told John Savage: 'He phoned me up that night and played [the tune] down the phone to me, and he had the complete vision of how it was going to sound, an old Motown record, a bit of R.E.M., a bit of Ennio Morricone, which we don't always have. Fortunately, we're better players now and it's a bit easier to nail it.'

(Clarke 2009, 154.)

James pyrki hakemaan retrovaikutteita Motown-musiikista sekä italialaiselta elokuväsäveltäjältä Ennio Morriconeelta ja nykyaikaisempaa otetta amerikkalaiselta vaihtoehtorockbändiltä R.E.M:lta. Retrovaikutteet näkyvät jo kappaleen alussa, jossa kuulijan saattaa yllättää punkyhtyeelle poikkeuksellinen tahtilaji 12/8, joka on ollut varsinkin 1960-luvun rockballadien kestopuosikki (Rautiainen 2003, 170).

Kappale alkaa yksinkertaisella rumpukompilla sekä kahdeksasosanuotteja soittavalla kitaralla. Kitara soittaa murrettuja sointuja hyvin tyyppillisen pianosäestyksen tapaan, mikä oli suosittua varsinkin vanhoissa iskelmissä ja ikivihreissä. Viulut ennakoivat olemassaoloaan soittamalla laulun alussa kvintin kahdella iskulla. Laulu alkaa toisen tahdin lopussa synkooppikoholla, ja aloittaa heti tahtilajille tyyppillisen keinuvan rytmin. Kappale on sävelletty duurisävellajiin, mikä korostaa osaltaan iskelmällistä vaikutelmaa. Melodia etenee tasaisesti pienin liikkein. Rauhaan tuo jännitettä C-duuriin kuulumaton sointu, Ebmaj7, kappaleen yhdeksännessä tahdissa, mitä seuraa vähennetty II asteen sointu Dm7b5. Soinnut vaikuttavat olevan lainaa rinnakkaissävellajista c-mollista. Sointua seuraa perussointu, minkä jälkeen säkeistö toistuu samoin soinnuin, jolloin taustalla alkavat soida myös viulut hiljaisesti pitkin äänin. Koko ensimmäisen säkeistön ajan laulaja James käyttää ääntään normaalia tyyliään pehmeämmin mutta kuitenkin lähtemättä mukaan retrovaikutteiseen soittotyyliin. Koska kappale kulkee lähestulkoon inhorealisticesta sanoituksestaan huolimatta duurissa, syntyy sanoituksen ja

melodian välille kiinnostava kontrasti. Lempeästi liikkuva melodia muodostaa lähes räikeän vastakohdan ytimekkäälle sanoitukselle varsinkin säkeistön toisessa osassa, jossa puhutaan juomisesta ja arvoista.

Kertosäkeen kohdalla kappaleessa tapahtuu taitos: melodialinja lähtee nousemaan säkeistössä pitkälti yksiviivaisten d ja e-sävelten ympärillä pyörimästään linjasta kohti yksiviivaista h:ta laulun muuttuessa kovemmaksi ja karkeammaksi. Puheen muuttuessa me-muotoiseksi myös soittotyylillä räväköityy, ja nousevassa melodialinjassa ja James Dean Bradfieldin aiempaa vihaisemmassa laulussa on kuultavissa uhmaa: ”me” haluamme vain juoda, me emme puhu sellaisista ylellisyyksistä kuin ”rakkaus” -tematiikka kärjistyksineen kyseenalaistaa aggressiivisessa sarkasmissaan vallitsevan asetelman. Joka sanaa painotetaan melodian pitkillä, pääosin iskuille osuvilla nuoteilla, jolloin teksti välittyy tehokkaasti.

Laulun nousevaa linjaa ja rouheikkuutta korostaa alempana kulkeva laulustemma, joka myötäilee melodian linjoja. Melodia jatkaa kuitenkin rytmikaltaan samaa iskuja korostavaa linjaa kuin säkeistön aikana. Soinnut jatkavat populaarimusiikin perinteillä leikittelemisellä hyödyntämällä II–V-sointukulkua, johon tosin mahdutetaan myös sävellajiin kuulumattomia sointuja, kuten E5-sointu. Kitarasoundiin lisätään säröä, ja kitaristi soittaa kiinteitä sointuja aiempien murrettujen sijaan painottaen laulun tavoin tahdin iskuja pitkillä soinnuilla. Rumpukomppi säilyy samana.

Kertosäkeen loppupuolella harmonia vaihtuu d-mollista a-molliin, ja melodialinjat muuttuvat laskeviksi, jolloin myös viulut imitoivat melodialinjaa puoli tahtia jäljessä joka toisessa tahdissa. Kertosäkeen alun kaltainen melodian rytmien painotus tapahtuu kertosaäkeen loppupuolella tekstissä: ”as we are told that this is the end./A design for life”, minkä jälkimmäiset sanat toistuvat vielä kolmasti. Melodialinja on kuitenkin nyt painokkuudestaan huolimatta laskeva, jota viulusovitus korostaa. Samojen sanojen toisto ja laskeva linja voidaan nähdä alistumisen merkkeinä. Kapinaan ei aiemmasta uhmasta huolimatta ryhdytä, vaan kertoja toteaa: mikäli otamme asiat annettuina, tämä on meidän kohtalomme, niin epäoikeudenmukaista kuin se onkin.

Kertosäkeen jälkeen kappale jatkuu säkeistöllä, joka kuitenkin toistuu vain kerran. Säkeistön lopussa laulun päättyessä viulut toistavat kolmijakoista rytmiä matkien kitarariffiä tosin ylhäältä alaspäin liikkuvalla liikkeellä, joka päättyy taitekohdassa pitkiin säveliin sointujen

vaihtuessa IV ja III asteen sointuihin. Toisessa kertosäkeessä viulut jatkavat myötäilevät melodialinjaa voimakkaammin oktaavia korkeammalta, mikä korostaa kappaleen pienestä suurempaan kasvavaa linjaa. Myös kitarassa tapahtuu enemmän kuviointia verrattuna ensimmäiseen kertosäkeeseen. Kertosäettä seuraa lyhyehkö suvantomainen C-osa, jossa kitara ja viulut soittavat sointuja pitkin sävelin, kunnes se päättyy samanlaiseen nostatukseen kuin toisen säkeistön lopussa. Viimeisen kertosäkeen viulusovitus on jälleen edellistä mahtipontisempi: viulut imitoivat kertosäkeen loppupuolella melodialinjaa mollissa aiempaa korkeammassa intervallissa. Kappale kasvaa edetessään, ja viimeisessä kertosäkeessä myös laulajan painotukset ja fraseeraus sekä dramaattiset viuluharmoniat syventävät kohtalokasta teesiä entisestään. Viimeinen fraasi venyy ja toistuu huokauksenomaisena kaikuna. Kappale päättyy pelkkään rumpukomppiin.

Rakenteeltaan kappale on muodossa A-A-B-A-B-C-B, ja se kasvaa pienestä ilmaisusta alati suurempaan, kunnes loppuu hyvin yksinkertaisesti viimeisissä tahdeissa.

5.1.3 Kappaleanalyysi

Luvussa 4 analysoituihin lauluihin *Slash 'n' Burn* ja *Revol* verrattuna muutos kappaleessa *A Design For Life* on niin suuri, että yhtyettä saattaa olla äkkikuulemalta vaikea tunnistaa samaksi. Toisaalta yhtye ei ole enää dynamiikaltaan sama yhden jäsenen kadottua traagisesti. Punk-vaikutteet ovat kadonneet musiikillisesta ilmaisusta täysin ja korvautuneet jousisäestyksellisillä retrovaikutteilla. Sanoitustyyli on vaihtunut Edwardsin shokeeraavuudesta Wiren selkeään ja loogiseen tyyliin, jossa jokainen sana on harkittu ja koherentti jopa minimalistisuuteen asti. Aiempiin lauluihin verrattuna musiikki ja Bradfieldin karhea laulutulkinta nousevat yhtä tärkeiksi sanoitusten rinnalle paljastaen Bradfieldin uudenlaisen kunnianhimoisen otteen säveltäjänä, josta olen aiemmin maininnut luvussa 5.1.2.

A Design For Life voidaan mielestäni nähdä nykyaikaisena protestilauluna, vaikka se kohdistuu hyvin laajaan ihmisjoukkoon. Kappaleessa käsitellään tiettyä yhteiskunnallista aspektia, luokkayhteiskuntaa ja siihen liittyviä sosiaalisia skeemoja, stereotypioita sekä luokkaan liittyviä ja stereotypioihin liittyviä ongelmia: pulloon tarttumista helpottaa, jos yhteiskunta tarjoaa sen ainoana hyväksyttävänä vaihtoehtona. Työväenluokkaisuus noidankehänä ei ole kuitenkaan uusi teema brittiläisessä populaarimusiikissa, vaan aihetta on

käsitellyt muun muassa John Lennon klassikkokappaleessaan *Working Class Hero* vuonna 1970. Tekstinsä perusteella *A Design For Life* vaikuttaa politikoivalta argumentaatiolta, mutta dramaattinen ja hienostunut musiikillinen ilmaisu sovituksineen ja suurine soitinkokoonpanoineen yhdistettynä maanläheiseen tekstiin on uusia merkityksiä luovaa eli politisoivaa. Yläluokkaisuutta lähenevä musiikillinen ilmaisu yhdistettynä sanoitusten karkeisiin teemoihin rikkoo luokkarajat ja stereotypiat. Parhaimmillaan ylhäinen ja alhainen kääntyvät musiikillisen ilmaisun ansiosta pääläelleen, ja työväenluokka riistettynä olosuhteiden uhrina nousee yläluokan yläpuolelle.

5.2 If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next

Nicky Wire oli ollut pitkään kiinnostunut vuoden 1936 Espanjan sisällissodasta, joka enteili toista maailmansotaa. Historialliseen aiheeseen Wire päätyi halutessaan ottaa kantaa ajankohtaisiin sotilaallisiin konflikteihin, kuten Kosovon tilanteeseen ja yksilön vastuuseen reagoida tilanteeseen. Lisäinspiraatiota toivat Wiren omat matkat Barcelonaan sekä kirjailija George Orwellin päiväkirjateos *Katalonia, Katalonia*. Laulun alkuosan sanonta, joka rinnastaa jänisten ja fasistien ampumisen, on lähtöisin walesilaisen farmarin suusta. Myös laulaja-säveltäjä James oli kiinnostunut aiheesta. Kappaleen julkaisun jälkeen monet huomasivat selkeän musiikillisen yhtäläisyyden The Stranglers' -yhtyeen vuonna 1979 hittikappaleeseen *Duchess*, mutta oikeusjutulta vältyttiin. (Price 1999, 248-249.)

Elokuussa 1998 julkaistu single oli välitön menestys ja saavutti vihdoinkin himoitun singlelistan ykköspaikan 17600 kappaleen myyntimäärällään Isossa-Britanniassa ensimmäisen viikkonsa aikana. Kaupallisessa mielessä *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* oli jopa suurempi menestys kuin *A Design For Life*, mikä tuotti tyydytystä menestyksennälkäläiselle yhtyeelle. Single säilytti kärkisijansa kolme viikkoa. (Clarke 2009, 175-176.)

5.2.1 Sanoitukset

If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next (1998)

The future teaches you to be alone
The present to be afraid and cold
So if I can shoot rabbits
Then I can shoot fascists

Bullets for your brain today
But we'll forget it all again
Monuments put from pen to paper
Turns me into a gutless wonder

And if you tolerate this
Then your children will be next
And if you tolerate this
Then your children will be next
Will be next
Will be next
Will be next

Gravity keeps my head down
Or is it maybe shame
At being so young
and being so vain

Holes in your head today
But I'm a pacifist
I've walked La Ramblas
But not with real intent

And if you tolerate this
Then your children will be next
And if you tolerate this
Then your children will be next
Will be next
Will be next
Will be next
Will be next

And on the street tonight an old man plays
With newspaper cuttings of his glory days

And if you tolerate this
Then your children will be next
And if you tolerate this
Then your children will be next
Will be next
Will be next
Will be next

Laulu alkaa kertomalla yksinäisestä tulevaisuudesta ja nykyhetken pelosta ja kylmyydestä. Säkeistö jatkuu sanonnalla ”So if I can shoot rabbits/then I can shoot fascists” (niinpä jos voin ampua jäniksiä/voin ampua fasistejakin), mikä asettaa jänisten ja vihollisten tappamisen

samanarvoiseksi. Kuulija ymmärtää fasisti–sanon käytöstä jo laulun alkuvaiheessa, että tapahtumat sijoittuvat 1900-luvun alkupuoliskolle. Säkeistö jatkuu asettamalla jälleen tulevaisuuden ja historian vastakkain: kertojan mukaan tänään aivojasi kohti on suunnattu luoteja, mutta me unohdamme jälleen kaiken. Aivoista puhumisen voi nähdä metaforana, sillä aivoihin kohdistetut luodit voivat merkitä myös ajatteluprosessin lopettamista. Säkeet viittaavat kappaleen nimeen: jos vastarintaan ei ryhdytä nyt, taistelu ja väkivalta eivät koskaan lopu. Johonkin on vedettävä raja. Kertoja jatkaa yksilön valinnan ja yhteiskunnan asettaman paineen erittelyä säkeillä ”Monuments put from pen to paper/Turns me into gutless wonder” (monumentit, jotka on laitettu kynästä paperille/tekevät minusta pelkurimaisen ihmettelijän) viittaa sanojen muuttumiseen monumenteiksi, jotka vaikuttavat ihmisten elämään ja kuolemaan. Kertoja häpeilee sanojen ja yhteiskunnan päätösten vaikutusta elämäänsä, koska puhuu itsestään pelkurimaisena. Kertosäkeessä minä–muoto muuttuu suoraksi ohjeeksi sinulle tai teille. Lapsesi ovat seuraavia -säettä korostetaan toistolla.

Toisessa säkeistössä kertoja puhuu siitä, kuinka hänen päätänsä pitää alhaalla painovoima tai häpeä siitä, että on niin hyödytön ja nuori. Kyseessä saattaa olla jo ensimmäisessä säkeistössä nostettu kysymys vastarinnasta: kertoja haluaisi kieltäytyä sotimisesta, mutta häpeäkseen ei rohkene siihen. Kertoja jatkaa samalla temalla säkeillä ”Holes in your head today/But I’m a pacifist” (reiät päässäsi tänään/mutta olen pasifisti). Sitaatin alkuosa viittaa samankaltaiseen säkeeseen ensimmäisessä säkeistössä. Onko kertoja ampunut henkilön, jota laulussa puhuttelee? Sitaatin jälkiosa viittaisi siihen, sillä hän puolustelee olevansa pasifisti ja jatkaa kulkeneensa ilmeisesti taistelunäyttämönä toimineena Barcelonan Las Ramblas -kadulla, mutta ilman tahallisia aikomuksia.

Laulun aihevalinnassa sekä kertojan puheessa hyödynnetään todellisuuden rakenteeseen perustuvaa argumentaatiota perelmanilaisen jaottelun mukaan (ks. Perelman 1996). Kausaalinen syy–seuraus-suhde korostuu varsinkin kertosaäkeen sanoissa: Jos et puutu tähän, lapsesi tulevat olemaan seuraavia. Argumentaatio nostattaa tunteita, sillä yksilötason sotakokemuksista voi tulla kaikkien ihmisten kohtalo. Argumentaatiossa vakuutetaan varsin suorasukaisesti syy–seuraus-suhteen avulla kuulija siitä, että muutoksen on tapahduttava. Suoranaisia toimintaehdotuksia kertoja ei kuitenkaan tarjoa.

5.2.2 Musiikki

Pitkäniminen uusi kappale oli erilainen valinta ensimmäiseksi singlejulkaisuksi aiempiin vastaaviin verrattuna. Simon Price kuvaa singlen olemusta seuraavasti:

'If You Tolerate This' didn't slap you *upside the head* and forced you to listen. Something of a grower, a slow-burner with its 'treated' guitar sounds and downbeat feel, it sounded more like an album track than Big Comeback Single, and its gentle elegance seemed ill-suited to primetime radio rotation. Nicky described it as 'the most subtle thing we've ever done'.

(Price 1999, 249.)

Kuten katkelmasta käy ilmi, kappaleen valinta singleksi näytti yhtyeen jälleen uudessa valossa: poissa on varhaisvuosien räyhäkyys ja toisaalta *A Design For Life* -hittikappaleen kasvava ja mahtipontinen sanomallisuus. Kappale alkaa kitaralla soitetuilla pitkillä äänillä. Kitarassa on säröä ja kaikua, mikä luo moliin yhdistettynä melankolista tunnelmaa. Kappaleen sävellaji on C-duuri, mutta ensimmäisen asteen sijaan kappale alkaa rinnakkaissävellajissa a-mollissa, joka lisää alun surumielisyyttä. Säkeistön sointukulku on yksinkertainen, Am (VI) – Em (III) – F (IV) – C (I) – F (IV) – C (I) – G (V) – G (V). Sama sointukierto, eli a-osa toistuu toisilla sanoilla. Melodisesti säkeistössä korostuu melodialiikkeiden ja lievästi kuvioitun fraseerauksen avulla aina ensimmäinen säe eli sanat "the future teaches you to be alone" sekä "bullets for your brain today", jonka jälkeen melodia laskee tasaisesti ja laulaja äänenkäyttö on tasaista. Musiikillinen korosteisuus lisää siten myös kyseisten sanojen painoarvoa. Soinnut vaihtuvat tasatahdein ja rumpali soittaa peruskomppia. Myös tahtilaji on pop/rocklajityypille tyypillisin 4/4. Kaikessa yksinkertaisuudessaan ja riskittömyydessään kappale on musiikillisesti lähes iskelmälinen.

Samankaltainen musiikillinen ilmaisu jatkuu kertosäkeessä, jonka säkeissä rauhallisesti laskeutuva melodia lisää osaltaan alistuvaa ja surumielistä vaikutelmaa. Ensimmäisen säkeen "you"-sanaa sekä toisen säkeen "will"-sanaa korostetaan kuitenkin pienillä ylöspäin suuntautuvilla melodialiikkeillä. Viimeisten kolmen "will be next" -painotuksen kohdalla melodia nousee muuhun kappaleeseen suhteutettuna rajusti, mikä tehostaa sanojen vaikutusta. Sointukierto kertosäkeessä on Dm (II) – Am (VI) – G (V), mikä toistuu ja jää soimaan G-duurissa. C-osassakaan ei pyritä luomaan suurta eroa tai taitetta muuhun kappaleeseen, vaan soinnut, melodia ja soundi pysyvät kutakuinkin samoina kuin kertosäkeessä.

Toisessa säkeistössä kummankin a-osan kohdalla vallitsee sama tilanne kuin ensimmäisessä säkeistössä: ensimmäinen säe eli sanat ”gravity keeps my head down” sekä ”holes in your head today”. Musiikillinen ilmaisu korostaa siten sanoituksen kausaalisuutta. Samanlaisella musiikillisella ilmaisulla samankaltaiset fraasit ”bullets for your brain today” ja ”holes in your head today” yhdistyvät selkeästi. Vastapuolen aivojen tuhoamiseksi tarkoitettut luodit ovat saavuttaneet maalinsa.

Viimeisen kertosäkeen jälkeen tuplattu ja kaiutettu lauluääni jää laulamaan a-tavua kertosäkeen sointujen toistuessa. Tässä vaiheessa sovitukseen liitetään myös tamburiini, joka haikeaan lauluun yhdistettynä luo jopa hippityylisen vaikutelman varsinkin kappaleen teeman huomioon ottaen. Kappale päättyy yksinäisenä väreilevään kitaraan.

5.2.3 Analyysi

Musiikkikappaleessa tapahtuva argumentaatio on tunteisiin vetoavaa sekä musiikillisesti ja sanallisesti. Musiikki selvästi rauhoittaa kertosäkeistössä artikuloitua suoraa haastetta: jos suvaitset tätä, lapsesi joutuvat vastaamaan siitä. Mikäli laulu olisi sävelletty punk-tyyliin, retorinen vaikutelma olisi todennäköisesti toisenlainen. Aikuisrockmainen musiikillinen lähestymistapa tekee kausaalisuhteesta vakavamman, ja hillityn musiikillisen ilmaisun satunnaiset tehokeinot sekä sanallinen toisteisuus kertosäkeistössä alleviivaavat yhteen ilmaisemaa sodanvastaista viestiä tehokkaasti. Yhtye hyödyntää jälleen kertosäkeen merkitystä viestin välittäjänä. Kuten *Slash 'n' Burn* -kappaleessa, suorat ohjeet toimintaan sijoitetaan nimenomaan kertosäkeeseen, kun laulun muissa osissa ohjetta perustellaan ja taustoitetaan.

Tarkkoja toimintaehdotuksia kertoja ei anna, mutta kannustaa toimintaan näyttämällä mahdollisuudet, mihin poliittinen passiivisuus voi johtaa. Tässä mielessä poliittinen toiminta muistuttaa Hannah Arendtin politiikkakäsitystä, jonka mukaan yksilöillä on vastuu toiminnallaan vaikuttaa maailmaan. Toiminta on Arendtille ensisijaisesti poliittisia keskustelunavauksia, asioiden laittamista liikkeelle. (Palonen 1989, 24-25.) Yhtye tekee kappaleessaan aloitteen ja pyrkii herättämään ajattelua, mutta varsinainen protestilaulu kyseinen musiikkikappale ei ole yleispätevyydessään.

6. VAKIINTUNUT ASEMA STADIONROCKIN KENTÄLLÄ 2000-2001

Vuosituhanen vaihteessa yhtye alkoi kaivata punk-juurilleen 1990-luvun loppupuolen kaupallisen nousukiidon jälkeen, mitä enteili myös tammikuussa 2000 julkaistu yksittäinen raivokas single *The Masses Against the Classes*. Vuosituhannen ensimmäinen pitkäsoitto, vuonna 2001 julkaistu *Know Your Enemy* oli tyylivalikoimaltaan erikoinen sekoitus punkrockia, Beach Boys –henkisiä laulustemmoja ja jopa diskokomppia ilman yleisölle tutuksi tulleita mahtipontisia viulusovituksia (Mattila 2001).

Tyylillisistä kokeiluista huolimatta poliittisuus säilyi yhtyettä leimaavana piirteenä. Kuvaavaa oli, kuinka Manic Street Preachers aloitti maailmankiertueensa helmikuussa 2001 Kuubasta, jossa he tapasivat myös presidentti Fidel Castron. Esiintyminen oli historiallinen, sillä se teki bändistä ensimmäisen länsimaisen rockyhtyeen, joka esiintyi Kuubassa. Paikka oli Havannan Karl Marx –teatteri, jonka aitiossa istunut Fidel Castro intoutui jopa taputtamaan seisaaltaan *Baby Elian* –kappaleen aikana (Helsingin Sanomat 19.1.2001). Yhtye sai tavata presidentin, mikä ikuistettiin DVD:lle *Louder than War*. Havannassa esitettiin kappaleita yhtyeen kuudennelta albumilta *Know Your Enemy* (Epic), joka julkaistiin maaliskuussa 2001. Iltalehden haastatteleman rumpali Sean Mooren mukaan syy kohuesiintymiselle ei ollut puhtaassa Kuuban poliittisen järjestelmän ihannoinnissa:

Menimme Kuubaan puhtaasti siksi, että meitä kiinnosti suunnattomasti esiintyä pienessä maassa, joka hiertää niin paljon USA:n lihaa, että se on julistettu saartoon. Sitä paitsi tempaus sopi hyvin yhtyeen uuden albumimme sisällön kanssa.

(Berglund 2001.)

Musiikillinen kumartaminen yhtyeen alkuaikojä kohtaan ei kuitenkaan näy 2000-luvun tuotannon sanoituksissa, joskin Nicky Wire kertoo hakeneensa vaikutteita Richeyn tekemistä sanoituksista *Know Your Enemy* –levyä varten. Saarnausasenne on poissa, ja Nicky kritisoikin rockyhtyeiden tapaa puhua politiikasta naiiviksi. (Alanko 2001.) Myös laulaja ja usein mediassa yhtyeen äänitorvena esiintyvä James Dean Bradfield on ajan myötä lakannut uskomasta siihen, että musiikilla pystyisi parantamaan maailmaa konkreettisella tasolla. Yhtyeen vahvuudeksi Bradfield mainitseekin musiikin sijaan vahvat sanoitukset, joissa

menneisyyden tapahtumat on osattu nähdä yllättävän osuvina analogioina nykypäivälle. (Vuoti 2008.)

Seuraavassa sitaatissa Sauli Vuodin Soundille tekemässä haastattelussa Bradfield summaa yhtyeen ideologiset tavoitteet:

Olimme nuorena paljon ehdottomampia kuin nyt. Halusimme ihmisten ajattelevan juuri kuten me ajattelimme. Kaikki eivät pitäneet meistä, koska ikään kuin saarnasimme heille. Aloimme kuitenkin kirjoittaa politiikasta kryptisemmin, kohdistimme valituksen enemmänkin itseemme ja käytimme entistä enemmän historiallisia vertauskuvia. Haluamme toki edelleen vuorovaikutusta ihmisten kanssa, mutta jos viesti ei mene perille haluamallamme tavalla, se ei enää haittaa meitä. Olet samaa tai eri mieltä kanssamme, molemmat ovat yhtä hyvä juttu, pääasia että saamme sinut ajattelemaan. Meille riittää se, että edes itse allekirjoitamme väittämämme.

(Vuoti 2008.)

Ilmaisemalla, että ”pääasia on, että saamme sinut ajattelemaan”, yhtyeen jäsenistä muodostuu kuva muusikkopolitikkoina arendtilaisessa aloitteita eli keskustelunavauksia tuottavassa merkityksessään (ks. Palonen 1989, 24-25).

6.1 The Masses Against The Classes

Yksittäisestä singlestä tuli yhtyeelle sen toinen Iso-Britanniassa singlelistan ykkönen, vaikka sen eteen ei juurikaan tehty promootiotyötä. Vaikkakin kappale oli yhtyeen varhaisempaa tuotantoa radioystävällisempi, se oli selvä paluu yhtyeen glam-punk –juurille. (Clarke 2009, 181). *The Masses Against the Classes* kertoo luokkatematiikkaan viittavasta nimestään huolimatta yhtyeen omasta tilanteesta, jossa Manic Street Preachers haluaa riisua yltään stadionrockin kuninkaiden viitan (Alanko 2001). Kuitenkin kappaleen nimi ja sisältö antaa perusteet myös poliittiselle tulkinnalle.

6.1.1 Sanoitukset

The Masses Against The Classes (2000)

"This country was founded on the principle that the primary role of government is to protect property from the majority"

Hello it's us again
Were still so in love with you
And yes we mean it too
Yes were so in love with you

Hello it's us again
You thought you were our friends
Success is an ugly word
Especially in your tiny world

The masses against the classes
I'm tired of giving a reason
When the future is what we believe in
We love the winter, it brings us closer together

So can you hurt us any more
Can you feel like it was before
Or are you lost for evermore
Messed up and dead on alcohol

Hello fond farewell my dear
I hope you hear this nice and clear
Our love is unconditional
Our hate is yours to feed upon

The masses against the classes
I'm tired of giving a reason
When were the only thing left to believe in
We love the winter, it brings us closer together

The masses against the classes
I'm tired of giving a reason
When the future is what we believe in
We love the winter, it brings us closer together

"The slave begins by demanding justice and ends by wanting to wear a crown."

Singlen poliittisuutta korostaa laulun aloittava Noam Chomskyn sitaatti: "This country was founded on the principle that the primary role of government is to protect property from the majority". Kappaleen otsikko on lainaus 1800-luvun loppupuolen pääministerin William Ewart Gladstonen kommentista "All the world over, I will back the masses against the classes". (Clarke 2009, 181.) Laulun lopussa siteerataan vielä Camus'ta, mihin palaan luvun loppuosassa.

Kappale alkaa Noam Chomsky –sitaatin jälkeen tervehdyksellä ja vakuuttelulla, kuinka kertojan mukaan laulun ”me” on rakastanut henkilöä tai ryhmää, jolle sanat osoitetaan. Rakkaus –ilmaisun sarkastisuus käy selväksi, kun kappale jatkuu sanoin ”Success is an ugly word/Especially in your tiny world” (menestys on ruma sana/varsinkin teidän pikkuisessa maailmassanne). Menestys on muuttanut asetelman kertojan edustaman ryhmän eduksi. Koska kertosäe alkaa asettamalla massat luokkia vastaan, me–te-vastakkainasettelu ei näytä pohjautuvan varsinaisesti luokkien välille, vaan luokkajärjestelmää ylläpitäviin ryhmiin ja ihmisiin, jotka haluavat irtautua luokka-ajattelusta. Koska kertoja käyttää ilmausta massat vastaan luokat, hänen mielestään luokat ovat menettäneet merkityksensä suurille joukoille ihmisiä eli massoille. Massat asettuvat luokkia vastaan. Käytetty argumentaatiotekniikka on dissosiativinen, sillä kertoja tekee uudenlaisen jaon luokkajärjestelmää ylläpitäviin tahoihin sekä ihmisiin, jotka haluavat kyseenalaistaa luokkajaon tarkoituksenmukaisuuden.

Kertosäe jatkuu samalla tematiikalla kertojan ollessa väsynyt keksimään syitä, millä hän viitanee luokkaretoriikan tarpeettomuuteen, koska kuten hän jatkaa, tulevaisuus on ainoa asia, mihin voi uskoa. Kertosäe päättyy säkeisiin ”We love the winter/it brings us closer together” (me rakastamme talvea/se tuo meidät lähemmäksi toisiamme). Kertosäkeen loppupuolisko nostattaa yhteistä taistelutahtoa: kylmä kohtelu ja vaikeat ajat, joiden metaforana talvi voidaan nähdä, koetaan jopa rakastettavana, sillä vastareaktiona ihmiset yhdistyvät toisiinsa entistä tiukemmin. Tällainen argumentaatiotekniikka on todellisuutta rakentavaa.

Toisessa säkeistössä uhma on aiempaa selvempää, ja vastapuoli haastetaan kysymällä, onko heistä enää uhkaksi kertojan edustamalle ryhmälle vai ovatko he seonneet ja kuolleet alkoholiin. Tämä saattaa koskea esimerkiksi työväenluokkastereotypiaa, sillä kertoja jatkaa parodioimalla yläluokkaista puhetyyliä: ”Hello fond farewell my dear” (hei, hellä hyvästi kultaseni). Kertojan mukaan ryhmän rakkaus on ehdotonta ja viha on tyydytykseksi vastapuolelle. Kappale päättyy Albert Camus’n sitaattiin: “The slave begins by demanding justice and ends by wanting to wear a crown”. Sitaatti on poimittu hänen vuonna 1951 julkaistusta esseestään *The Rebel*, joka käsittelee kapinoinnin ja vallankumoukseen johtavia tekijöitä.

6.1.2 Musiikki

Punk-vaikutteiden lisäksi bändi hyödyntää jälleen vapaasti assosioiden populaarimusiikin kuvastoa, kuten Clarke kuvaa:

-- featured a multitracked vocal harmony that echoed the breakdown of off-covered classic 'Twist And Shout', a barrage of fuzz-box power chords, and lyrics that vied between dependent and triumphant.

(Clarke 2009, 181.)

The Beatles -vertaus on osuva. Kappale alkaa hyvin paljon katkelmassa mainittua *Twist And Shoutia* muistuttavalla vokaaliosuudella, jossa a-vokaalilla lauletaan E-duurikolmisointua ylöspäin, mikä päättyy selvään The Beatles –klassikkoa imitoivaan karjuntaan. Ennen tätä on nauhalta tulevan kuuloinen Noah Chomskyn sitaatti. Säkeistön sointukierto on yksinkertainen, astemerkintöinä III (G#m) - I (E) – V (B) – II (F#). Viimeinen sointu on sävellajiin kuulumaton, sillä E-duurin II aste olisi F-molli. Koska sointukierto toistuu säkeistön aikana kaksi kertaa, luo sävellajiin kuulumaton sointu varsinkin toisella kerralla yhdistettynä rajusti nousevaan melodiaan erottuvan, uhmaavankin vivahteen. Bändin soundi kuulostaa retrovaikutteiselta, kuten myös laulusoundi. Kitara, basso ja rummut soittavat yksinkertaista takapotkuista rytmiä, tempo on nopeahko. Säkeistön yksinkertainen melodia rytmittyy sanojen mukaan. Laulaja fraseeraa kuitenkin säkeiden viimeiset nuotit alaspäin venyttämällä, mikä saa aikaan uhmaavan vaikutelman ja korostaa sanoituksen ironiaa.

Säkeistön LP-soundi muuttuu kertosäkeeseen tultaessa saman tien nykyaikaiseksi. Rytmikka kevenee ja kitarasoundiin lisätään kaikua. Myös laulaja hylkää ironiset korostukset ja laulu muuttuu vihasemmaksi. Laulaja painottaa fraseerauksella kunkin tahdon ensimmäiselle iskulle osuvia sanoja, joita ovat ”against”, ”tired”, ”future” ja ”we”. Kaiken kaikkiaan suhteessa säkeistön retrotunnelmiin kertosäkeessä yhtye soittaa vakavissaan. Myös melodialinja kulkee kauttaaltaan noin kvarttia korkeammalle tasolla verrattuna säkeistön melodiaan. Soinnut kuitenkin säilyvät pääpiirteissään samoina kuin säkeistössä.

Kertosäkeen jälkeen palataan välittömästi vanhan poptunnelman pariin lyhyessä väliosassa, jonka jälkeen toinen säkeistö jatkuu ensimmäisen kaltaisena. Tätä seuraa kertosäe, kitarasoolo sekä kolmas kertosäe, joka päättyy alun beatlestyylliseen nostatukseen. Rummut eivät soita kuitenkaan viimeistä iskua, ja kappale päättyy kitaran jäädessä soimaan 1970-luvun ja Jimi

Hendrixille tyypilliseen tyyliin, mikä päättyy lopulta alaspäin valuvaan kakofoniaan. Laulaja huutaa lopussa korkealta Camus'n sitaatin.

6.1.3 Analyysi

Noam Chomskyn sitaatti, joka ilmeisesti kappaleen alussa on hänen itsensä lausuma, on laajalti tunnettu. Vasemmistoaktivisti Chomsky väittää sitaatissa, että valtion tehtävä perustuu omaisuuden suojelemiselle enemmistöä vastaan. Sitaatin valinta yhdistettynä Manic Street Preachersin senhetkisille Kuuba-sympatioille luo kuvan yhtyeestä, joka on liikahtanut työväenluokan puolestapuhujan osasta kohti kommunismin kannattajaa. Sitaattien suuri määrä on yhtyeelle tyypillistä intertekstuaalisuutta: yleisöltä edellytetään kulttuurista tietoutta ja analysointikykyä, tai yhtyeen heittelemät vihjeet menevät jäävät huomaamatta. Kaupallistuneelta megayhtyeeltä vaikeaselkoisuus voi olla myös älykköbändin leiman tavoittelua. Vaikka sanoituksissa siteerataan toisinajatteliijoita Chomskya ja Ranskan vastarintaliikkeeseen aktiivisesti osallistunutta kirjailija Albert Camus'ta, valitut toisinajattelijat ovat kuitenkin varsin laajalti tunnettuja eivätkä marginaaliajatteliijoita. Yhtye pysyttelee siis kuitenkin varsin tutuissa ja turvallisissa ajatteliijoissa eikä lähde kehittämään kappaletta kuulijalle epämieluisan ristiriitaiseen suuntaan esimerkiksi esittelemällä radikaalimpia ajatuksia.

Kun sitaattien kirjoon yhtyvät musiikilliset 1960-luvun vaikutteet The Beatles -tyylisestä introsta aina Jimi Hendrix -tyyliin, voimistuu kuva sitaattien yhteydestä vasemmistolaiseen ideologiaan. Verrattuna aiempaan tuotantoon yhtye jatkaa musiikillisesti yhä 1990-luvun läpimurtovuosien aloitettua retrotyylittelyään, joskin enemmän paikoitellen kuin aikaisemmin. Musiikillisesti laulu suuntaa kuitenkin enemmän 1990-luvun alkupuolen punk-suuntaan, mikä näkyy esimerkiksi Bradfieldin vihaisessa fraseeraustyyliin. Myös verbaalinen ilmaisu on monisanaisempaa ja intertekstuaalisia viitteitä on enemmän kuin 1990-luvun loppupuolen tuotannossa, mikä viittaa yhtyeen haluun palata juurilleen. Älyllisyyttä ehkä jopa elitistisyyteen asti korostavat alun nauhoitettu Chomskyn sitaatti ja lopussa huudettu Camus-lainaus, jotka heitetään kuulijan eteen niitä kummemmin selittelemättä.

6.2 Let Robeson Sing

Kappale kuvaa 1950-luvulla kahdeksan vuotta kestänyttä ajanjaksoa, jonka aikana laulaja ja kansalaisoikeusaktivisti Paul Robeson menetti passinsa kotimaassaan Yhdysvalloissa (Clarke 2009, 190). Robeson (1898-1976) oli urheilija, näyttelijä ja laulaja, joka esiintymismatkoillaan näki läheisesti toista maailmansotaa edeltävän rasismin aallon Euroopassa. Sodan jälkeen Robeson keskittyi enenevässä määrin rasismin vastaiseen toimintaan Yhdysvalloissa. Kylmän sodan ilmapiirissä neuvostomyönteisiä ajatuksia ilmaissut Robeson joutui silloisen FBI:n johtajan J. Edgar Hooverin silmätikuksi. Hän vaimoineen menetti passinsa vuonna 1950, mikä perusteltiin Robesonin Afrikan kolonialististen kansojen itsenäistymistä ajavalla aktivismilla. Vaikeiden vuosien ja maailmanlaajuisten protestiliikkeiden jälkeen Robesonit saivat passinsa takaisin 1958. Tämän jälkeen Robeson alkoi jälleen esiintyä ja politikoida musiikin avulla niin Kuubassa, Afrikassa kuin Australiassakin, jossa hän pyrki saamaan huomiota aboriginaalien huonolle asemalle. (The Paul Robeson Foundation 2008.)

Let Robeson Sing –laulua ei otettu ylistäen vastaan. Esimerkiksi Wilson Neate kuvasi *Know Your Enemy* -levyn kritiikissään musiikkikappaleen äänimaailmaa hirvittävän kliseiseksi ja epäkypsäksi, eivätkä edes kaikki faktat Robesonin elämästä olleet sanoituksissa oikein (Neate 2001). Myös listasijoitus oli huono verrattuna *The Masses Against the Classes* -singlen ykköstitilaan: sija 19 singlen julkaisemisen ensimmäisellä Ison-Britannian listaviikolla oli huonoin sitten vuoden 1994.

6.2.1 Sanoitukset

Let Robeson Sing (2001)

Where are you now?
Broken up or still around?
The CIA says you're a guilty man
Will we see the likes of you again?

Can anyone make a difference anymore?
Can anyone write a protest song?
Pinky lefty revolutionary
Burnt at the stake for

A voice so pure - a vision so clear
I've gotta learn to live like you
Learn to sing like you

Went to Cuba to meet Castro
Never got past sleepy Moscow
A giant man with a heavenly voice
MK Ultra turned you paranoid

No passport 'til 1958
McCarthy poisoned through with hate
Liberty lost still buried today
Beneath the lie of the USA

Say what you want
Say what you want

A voice so pure - a vision so clear
I've gotta learn to live like you
Learn to sing like you

“Now let the Freedom Train come zooming down the track
Gleaming in the sunlight for white and black
Not stopping at no stations marked colored nor white
Just stopping in the fields in the broad daylight

Stopping in the country in the wide open air
Where there never was a Jim Crow sign nowhere
And no lilly-white committees, politicians of note
Nor poll tax layer through which colored can't vote
And there won't be no kinda color lines
The Freedom Train will be yours
And mine”

A voice so pure - a vision so clear
I've gotta learn to live like you
Learn to sing like you

Sing it loud, sing it proud
I will be heard, I will be found
Sing it loud, sing it proud
I will be heard, I will be found

Mikäli Robeson ei ole tuttu hahmo kuulijalle entuudestaan, kuuntelija joutuu kaivamaan lisätietoa ymmärtääkseen kappaleen sanoituksen täysin. Ensimmäisessä säkeistössä puhutaan menneisyydestä ja siitä, kuinka CIA etsii kyseistä henkilöä. Lauseet ovat pääasiassa

kysymysmuotoisia: kaikki on avointa. Kuulija jää miettimään, onko kysymys Robesonin olinpaikasta todellinen vai metaforinen. Säkeistön loppuosassa kysymykset nostetaan yleisemmälle tasolle: ”Can anyone make a difference anymore?/Can anyone write a protest song?” (Voiko kukaan aikaansaada enää muutosta?/Voiko kukaan kirjoittaa protestilaulua?).

Säkeistö jatkuu käyttämällä ilmeisesti Robesonista halveksivalta kalskahtavaa ilmausta ”pinky lefty revolutionary” (hailahtavan punainen vasemmistovallankumouksellinen), jonka poikkeava sävy verrattuna kertojan muuten kunnioittavaan tapaan puhua Robesonista viittaa siihen, että kyseistä ilmausta käyttävät hahmon vastustajat. Vanhahtava ilmaus saa kuulijan sijoittamaan laulun tapahtumat vuosikymmenten taakse. Kertosäettä ennen kerrotaan, kuinka Robeson poltetaan ja kertosaäkeessä jatketaan polttamisen syystä, joka on Robesonin puhdas (laulu)ääni sekä hänen kirkas visionsa. Kertoja jatkaa innostuneesti: ”I’ve gotta learn to live like you/Learn to sing like you” (minun täytyy oppia elämään kuin sinä/oppia laulamaan kuin sinä), mikä kertoo puhtaasta ihailusta ilman yhtyeen sanoituksille tyypillistä sarkasmia.

Kertoja jatkaa historiallisella otteella: toisen säkeistön aikana käydään läpi Robesonin kommunismimieltymykset ja Neuvostoliittolaisten kansojen ihailu, mikä johti Robesonin päätymiseen Yhdysvaltojen presidentti McCarthyn kommunistivainojen ja CIA:n toimenpiteiden kohteeksi ja passin menettämiseen vuoteen 1958 saakka. Säkeistön informatiivisesta luonteesta johtuen huomio kiinnittyy sanamuotojen sijaan sisältöön. Kertojan kanta Robesonin kohtelusta tulee kuitenkin selväksi säkeistön lopussa säkeissä ”Liberty lost still buried today/Beneath the lie of the USA” (menetetty vapaus edelleen haudattuna/Yhdysvaltojen valheen alle). Toisen kertosaäkeen jälkeen on pitkä lainaus suoraan Robesonilta, mikä päättyy jälleen kertosaäkeeseen. Lopussa toistuva säepari “Sing it loud, sing it proud/I will be heard, I will be found” (laula kovaan ääneen, laula ylpeästi/minä tulen kuulluksi, minä tulen löydetyksi) viittaa siihen, kuinka Robeson toimi puhujana sellaisten ihmisten puolesta, joilla ei ollut mahdollisuutta tulla muuten kuulluksi. Kertoja sijoittaa itsensä kuitenkin nykyaikaan, aikaan Robesonin jälkeen. Viimeiset säkeet viittanevatkin siten Robesonin suureen vaikutukseen esikuvana, joka auttaa kertojaa löytämään oman ilmaisukanavansa ja ihanteensa.

Laulun kertoja käyttää todellisuuden rakenteeseen perustuvaa argumentaatiotekniikkaa, jolle on tyypillistä henkilön ja hänen tekojensa yhdistäminen, jolloin tekojen katsotaan määrittelevän hänen luonteensa (Kuusisto 1996, 282). Sanoituksen avulla kertoja maalaa

Robesonista lähes marttyyriin kuvaamalla hänen aktivismiinsa liittynyttä kaltoinkohtelua historiallisessa kontekstissaan. Kertoja alleviivaa Robesonin historiallisuutta kuvaamalla kertosaäkeistössä haluavansa ottaa mallia siitä, miten Robeson on elänyt ja kuinka hän on laulanut. Robesonin tekstin siteeraaminen korostaa toisaalta laulun historiallista ulottuvuutta, mutta toisaalta antaa Robesonille foorumin politikoida haudan takaa kunnianosoituksena.

6.2.2 Musiikki

Martin Clarke kuvailee kappaleen musiikkia sanoin “all twanging acoustics and sugary melodies” (Clarke 2009, 190). Laulun myötä yhtye palaa jälleen lähes sentimentaalisen kierrätettyihin musiikillisiin elementteihin niin itse musiikin kuin sen äänimaailmankin osalta, mikä oli tyypillistä yhtyeen läpimurtokauden hiteille 1990-luvun loppupuolella.

Kappale alkaa jazz-urkujen säestämällä D- ja A-duuria vaihtelevalla introriffillä, jossa kitarasoundi on 1960-lukulaiseen tapaan helisevä. Säkeistö jatkaa samoilla soinnuilla, joita seuraa F#-molli, G-duuri ja D-duuri. Koko musiikkikappaleessa ei ole sävellajiin kuulumattomia sointuja, mikä herättäisi kuulijan huomion. Säkeistössä myös melodialinja sekä rytmikka liikkuvat tasaisesti ja pienin liikkein, mikä luo osaltaan lempeän harmonista tunnelmaa. Sointukierron toinen säe korostuu laulussa rytmisesti ja melodisesti, esimerkiksi ensimmäisessä säkeistössä esiin nousevat fraasit ”Broken up or still around?” sekä ”Can anyone write a protest song?”. Laulaja tulkitsee fraasit kuitenkin liioittelematta. Melodiset liikkeet on kuitenkin sijoitettu kyseisten kysymysten kohdalle korostamaan niiden tärkeyttä: kuulijalle tarjotaan selkeä mahdollisuus ymmärtää laulun teema jo ennen kertosaettä. Kertosäkeen merkitystä ei korosteta tässä laulussa niin paljon kuin esimerkiksi *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* -kappaleessa.

Kertosäkeeseen mennessä alun kitarariffi toistuu, ja sen aikana nostetta luo nykyaikaisempaan särösoundiin siirtyminen. Melodisesti laulu kuitenkin säilyy samoissa sävelkorkeuksissa kuin säkeistön aikana. Helppoa kertosaäkeen tehostuskeinoa, melodian nostamista korkeammalle kertosaäkeen aikana, ei käytetä. Laulaja painottaa kuitenkin sanoja ”voice”, ”pure”, ”vision” ja ”clear” tehostaakseen sanomaansa. Kertosäe etenee säkeistön tavoin ilman lainasointuja tai harmoniayllätyksiä soinnuin G-A-D-A-F#m-G-A-D, asteina IV-V-I-V-III-IV-V-I.

Kertosäkeen lopussa rumpukomppi lakkaa muutamaksi tahdiksi ja ”Learn to sing like you” - fraasi jatkuu falsetissa laulettuna uu-tavulla.

Toisessa säkeistössä korostuvat ensimmäistä säkeistöä vastaavasti fraasit ”Never got past sleepy Moscow” ja ”McCarthy poisoned through with hate”. Kyseiset fraasit nousevat esiin metonymioina, jolloin osa edustaa suurempaa kokonaisuutta. Kuulijalle korostuu laulun teema, mikäli kuulijalla on tietoa kylmän sodan historiasta ja McCarthyn kommunistivainoista. Toisen säkeistön musiikillisten keinojen avulla esiintuodut näkemykset eivät kuitenkaan ole niin nopeasti avautuvia kuin ensimmäisen säkeistön kysymykset.

Toista kertosaettä seuraa Robesonin pitkäkö nauhoitettu puhe, jonka aikana komppi aluksi lakkaa ja soitto ja laulettu pitkä aa-äännet ovat hiljaisia. Vähitellen soitto ja laulu voimistuvat ja rytmisoittimet tulevat mukaan luoden nostetta puheen loppuosaa kohden. Vaikutelmaa lisää lauletuissa pitkissä äänissä mukaan tulevat terssisuhteiset stemmat. Robesonin puhutulle sitaatille annetaan laulun draaman kaareissa paljon painoarvoa. Laulu huipentuu viimeiseen kertosaäkeeseen, jota seuraa ”Sing it loud, sing it proud/I will be heard, I will be found” - fraaseista muodostuva I-V-asteita toistava osio.

6.2.3 Analyysi

Laulun asetelma on kiinnostava: muusikkopoliitikko ottaa kantaa muusikkopoliittikkouuteen. Säkeet ”Can anyone make a difference anymore?/Can anyone write a protest song?” voivat olla kannanotto yhtyeen omaan toimintaan: osaavatko Manic Street Preachers -yhtyeenkään jäsenet kirjoittaa enää todellisia protestilauluja ja saada aikaan muutosta maailmassa. Kysymykseen vastataan kertosaäkeessä, jossa lauletaan ”I've gotta learn to live like you /Learn to sing like you”. Mahdotonta tai ei, yksilön täytyy kuitenkin yrittää epäilyistään huolimatta. *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* -laulun arendtilainen politiikkanäkemyks (ks. luku 5.2.3) yksilön vastuusta tehdä poliittisia aloitteita toistuu jälleen. Epäilyksistään ja aikakautensa kyynisyydestä huolimatta kertoja päättää Robesonin esimerkin rohkaisemana oppia elämään ja laulamaan tavalla, jolla on merkitystä.

Sentimentaalinen musiikillinen ilmaisu ja kaihoava melodia kuvaavat osaltaan kaipuuta menneisyyteen ja viattomuuteen. *Let Robeson Sing* edustaakin vielä pidemmälle vietyä

populaarimusiikin kierrättämistä kuin 1990-luvun lopun laulut *A Design For Life* ja *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next*. Punk-estetiikka loistaa poissaolollaan sekä tekstuaalisesti että musiikillisesti. *The Masses Against The Classes* -single vaikuttaa siten jäävän viimeiseksi muistoksi alkuaikojen punk-räyhäkkyydestä.

Vaikka *Let Robeson Sing* ei ole suoranainen tiettyyn toimintaan ohjaava protestilaulu, se on politisoiva postmodernissa mielessä, koska se luo uusia merkityksiä päästäessään Robesonin itse ääneen. Laulun julkaiseminen singlenä päästää Robesonin puhumaan suoraan uudelle radioyleisölle Manic Street Preachers -yhtyeen kautta, millaista ei ole vielä nähty näin laajassa mittakaavassa.

7 YHTEENVETO

7.1 Manic Street Preachers politikoi ja politisoi

Tässä tutkimuksessa olen käsitellyt Manic Street Preachers –yhtyeen musiikin poliittisuutta vaikutusvallan näkökulmasta. Vaikutusvallalle on tyypillistä nimensä mukaisesti vaikuttamisen mahdollisuus, mutta se ei ole valtaa tehdä päätöksiä. Se ei siten tuota eksaktia tulosta vaan ohjaa toimintaa ja valintoja ja jopa muuttaa niitä. (Räsänen 1997, 54-55) Manic Street Preachers hyödyntää potentiaalista vaikutusvaltaansa vaihtelevasti sekä politikoiden että politisoiden tärkeinä pitämiään asioita.

Sanoituksissa ilmenevää vaikutusvaltaa erittelin Chaim Perelmanin argumentaatiotekniikkojen jaottelun avulla. Yhtyeen ensimmäisien levyjen aikaan vuosina 1992-1994 sanoitukset ovat hyvin tulkinnanvaraisia ja varsinkin *Revol* –laulun voidaan nähdä noudattavan joko todellisuuden rakennetta luovaa tai dissosiativista tekniikkaa. *Slash 'n' Burn* edustaa kuitenkin selkeämmin todellisuuden rakennetta luovaa kategoriaa. Läpimurtovuosina 1996-1998 singlessä *A Design For Life* kertojaa argumentoi todellisuuden rakennetta luovalla argumentaatiotekniikalla, kun taas saman aikakauden *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* –laulussa argumentoidaan todellisuuden rakenteeseen nojaavalla tekniikalla. Stabiloituneen kauden (2000-2001) singlessä *Let Robeson Sing* käytetään todellisuuden rakenteeseen nojaavaa argumentaatiotekniikkaa, kun taas *The Masses Against the Classes* –laulussa käytetty tekniikka on dissosiativinen. Vaikka laulujen sisällöt ja aiheet vaihtelevat eri aikakausina paljon, yhtenäistä jatkumoa tiettyjen argumentaatiotekniikkojen suhteen ei ole, vaan yhtye hyödyntää joustavasti retoriikan eri keinoja aina kulloisenkin laulun teemaan ja sisältöön sopivasti.

Sanoitusanalyysiin yhdistin analyysiä musiikillisista korostuselementeistä, jotka saattavat vaikuttaa voimistavasti, heikentävästi tai uusia yhteyksiä luovasti sanoituksissa esitettyihin argumentteihin. Lähestyin siten musiikkia kokonaisvaltaisesti, jolloin musiikin käsite kattoi sanoitukset, sävellykset, esittämisen ja levytyksen. Metodi on yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa poikkeuksellinen, jollei jopa ensimmäinen laatuaan tässä viitekehyksessä. Siksi

metodiikassa yhdistyvät pitkälti yleistason musiikinlukutaito ja yhteiskuntatieteellinen tutkimusote. Uutuutensa ansiosta metodi oli haastava.

Kuinka poliittiset vaikutuspyrkimykset ilmenevät Manic Street Preachers –yhtyeen vuosien 1992-2001 singlejulkaisujen musiikissa eli sanoituksissa, sävellyksissä, esityksessä ja levytyksessä? Vuosina 1992-1994 yhtyeen eläessä punk-vaihettaan Richey Edwardsin yhä vaikuttaessa yhtyeessä singlejulkaisuissa *Slash 'n' Burn* ja *Revol* korostuu punk-genrelle tyypillinen shokeeraaminen argumentaation välineenä. Shokeeraaminen tapahtuu pääasiassa verbaalisesti, sillä musiikki on kuitenkin yksinkertaista suhteessa monimielisiin sanoituksiin. *Revol*-laulun sanoituksessa kuitenkin aihe politisoidaan ja vallankumousikonit esitetään tuoreella tavalla. Laulu *Slash 'n' Burn* on puolestaan politikoiva, sillä sen avulla yhtye esittelee poliittisia näkemyksiään ja aktiivisuuttaan performatiivisesti. Vaikka yhtye pyrkii shokeeraamaan laulun epäkorrekteilla ilmauksilla, kuten kehotuksella tappamaan, se ei esitä uusia aloitteita tai täysin uusia merkityksiä asioille niin sanoitusten kuin musiikillisenkaan ilmaisun kautta. Politikointi tarkoittaa siten politiikan harjoittamista esittävässä merkityksessään (Palonen 1993, 9-11).

Läpimurtokautena 1996-1998 syntyivät singlet *A Design For Life* sekä *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next*. Kuten kappaleessa 5.3 totean, ensiksi mainitun laulun voisi nähdä pyrkimyksenä politikoida, mikäli musiikin irrottaa laulun tarkastelusta. Musiikillinen osuus muuttaa kuitenkin sanojen painoarvoa ja luo uudenlaisia poliittisia kytköksiä eri käsitteiden välille: Inhorealistiseen sanoitukseen on yhdistetty iskelmällistä ja jopa imelää melodista, soitannollista ja harmonista ilmaisua. Laulun kokonaisilmaisu on siten politisoivaa. Myös *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* tekee politisoivan aloitteen hyödyntäen sekä säkeistöjen historiallista perspektiiviä että kertosäkeiden tulevaisuuteen kohdistuvaa vaatimusta. Rauhallinen musiikillinen ilmaisu jättää sanoitukselle tilaa.

Vuonna 2000 julkaistussa singlessä *The Masses Against the Classes* menestysasemansa vakiinnuttanut yhtye tähyää menneisyyteen ja ilmaisee sen sekä punk-henkeä ilmaisevan musiikin kuin älykköviittauksilla täytetyn sanoituksen kautta. Asetelma ”massat vastaan luokat” on politisoivaa siinä mielessä, että siinä halutaan purkaa luokkastereotyyppioita. Kokonaisilmaisun voi nähdä viittaavan myös politikointiin: postmodernit viittaukset sekä musiikillisella että sanoituksellisella tasolla sekä musiikin vihaiset ulottuvuudet eivät muodosta selkeää poliittista viestiä. Rähähenkisen poliittisen ilmaisun voi nähdä olevan

yhtyeen todistelua siitä, että kaupallinen menestys ja aikuismaisempi artikulaatiotapa ei ole häivyttänyt yhtyeen punk-ulottuvuutta täysin. Poliitiikkaa käytetään jälleen yhtyeen oman imagon ja ehkä myös identiteetin esiintuomiseen, kuten oli myös vuoden 1992 *Slash 'n' Burn* -laulun suhteen. Aineiston tuorein laulu, vuonna 2001 ilmestynyt singlejulkaisu *Let Robeson Sing*, katsoo yhtyeelle tyypilliseen tapaan menneisyyteen hakeakseen inspiraatiota poliittiseen osallistumiseen. Tässä laulussa vaikutteiden lainaaminen historiasta on kaikkein konkreettisinta: Robesonin annetaan puhua kesken laulun omalla äänellään ja musiikki on tuotettu hyvin retrohenkisesti. Kuten luvussa 6.2.3 totesin, Robesonin nostaminen historian hämärästä poliittiseksi toimijaksi näin konkreettisella tavalla on politisoiva teko.

Yhtyeen musiikillinen muutos on ollut suuri alkuaikojen punk-estetiikasta kohti 2000-luvun aikuisrocktyyliä. Musiikilla on kuitenkin aktiivisesti luotu uusia merkityksiä suhteessa sanoituksiin, esimerkiksi yllätyksellisin melodia- ja sointukuluin, kuten laulussa *A Design For Life*. Johtopäätöksenä voidaan sanoa, että yhtye politisoi asioita myös musiikillisen ilmaisunsa avulla, mutta käyttää keinokavalkadiaan hyvin vaihtelevasti. Yhtenäisen linjan puute, tyylilajien vaihtelu ja monimutkaiset musiikilliset viittaukset saattavat vieraannuttaa poliittisen viestin potentiaalista yleisöä. Mahdollista on, että omintakeinen linja myös kerää viestille huomiota.

7.2 Protestilaulua vai laulua protesteista

Onko Manic Street Preachers protestilauluperinteen jatkaja? Weinstein mukaan protestilaulu kohdistuu konkreettisiin toimiin ja politiikan harjoittamiseen (policy) ja niiden vastustamiseen. Protestilaulu on siten toimintaa valta-asemassa olevia ihmisiä vastaan, joiden vallan perusteet ovat epäoikeudenmukaiset. Se siis kohdistuu selvästi määriteltävään ryhmään, joka tosin voi olla laaja. Sanoitukset määrittävät pitkälti laulun protestilauluksi, mutta myös äänielementit, musiikin emotionaalisuus, lauluosuuden vakuuttavuus ja niiden toistettavuus ja mukana laulettavuus ovat keskeistä myös protestilaululle. (Weinstein 2007, 3-7.)

Lauluissa kuten *A Design For Life* sekä tematiikka että aiheen käsittely tekee siitä modernin protestilaulun. Lainamalla aktiivisesti populaarimusiikin perinteestä yhtye kytkee itsensä postmodernilla tavalla itsensä kiinteästi poliittisen populaarimusiikin perinteeseen Woody

Guthriesta alkaen. Toisaalta yhtyeellä on selkeän poliittisia singlejulkaisuja, kuten *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* ja *Slash 'n' Burn*, joita on kuitenkin vaikeaa määritellä protestilauluiksi. Vaikka laulussa *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* artikuloidaan selkeä haaste yleisölle, kuten myös laulun nimestä ilmenee, toimintaohje jää yleispäteväksi. Myös aiheen historiallisuus etäännyttää protestin mahdollisuudesta. *Slash 'n' Burn* –kappaleen kehoitus tuhota ja tappaa jää myös hyvin yleispäteväksi usutukseksi anarkistiseen toimintaan, vaikka sitä perustellaankin hyvin tunnetuilla ja levyn ilmestymishetkellä ajankohtaisilla brändimetonymioilla kuten Madonna ja McDonalds. Luvussa 2.3. esitellyn määritelmän mukaan protestilaulu kohdistuu määrättyyn ryhmään ja siinä pyritään tietyn poliittisen toiminnan (policy) harjoittamisen vastustamiseen (Weinstein 2007, 3-7). Näitä reunaehtoja laulut *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* ja *Slash 'n' Burn* eivät täytä. Myös single *Let Robeson Sing* on selvästi poliittinen musiikkikappale, mutta pikemminkin kuin ollakseen protestilaulu, se on laulu protestilauluista ja mitä niiden laulamiseen vaaditaan. Laulun voidaan nähdä kuvaavan laajemminkin poliittisten aloitteiden tekemistä ja rohkaistumista siihen Robesonin esimerkin voimalla.

Toisaalta yhtyeen flirttailu poliittisten teemojen kanssa henkilökohtaisen alueella tekee yhtyeestä vähemmän merkittävän protestiyhtyeen, mikäli kontekstiosioissa esitetyt bändin jäsenten itsensä kuvaamat teemat pitävät paikkaansa. Esimerkiksi luvussa 4.2.1 musiikkikappaleesta *Revol* todetaan, että se kertoo sanoittaja Richey Edwardsin pessimistisestä suhtautumisesta ihmissuhteisiin ja poliittiset karikatyyrit ovat vain analogioita (Heatley 1998, 88). Myös *The Masses Against the Classes*-singlen (luku 6) kerrotaan kuvaavan yhtyeen tilaa institutionalisoituneena rock-yhtyeenä, mistä yhtyeen jäsenet eivät aina pidä (Alanko 2001). Huomattavan suuri määrä poliittisia viittauksia antaa kuitenkin toisenlaisen vaikutelman, mikäli ei ole lukenut yhtyeen jäsenten antamia haastatteluja. Henkilökohtainen on poliittista –ajatuksen kääntäminen poliittinen on henkilökohtaista – toimintaperiaatteeksi kyseenalaistaa yhtyeen jäsenten poliittisen aktiivisuuden ja poliittisen linjanvedon loogisuuden.

Toisaalta sekä *Revol* että *The Masses Against the Classes* ovat sanoituksiltaan ja musiikilliselta ilmaisultaan yhtyeen punk-henkisempää tuotantoa. Koska punk-estetiikkaan kuuluu keskeisesti tabujen rikkominen (ks. Laing 1978), voidaan henkilökohtaisen ja poliittisen yhdistäminen nähdä myös kapinointina rajanvetoa vastaan tai vain punk-estetiikkaan kuuluvana tehokeinona. Toisaalta, mikäli yhtyeen jäsenten lausunnot jättää

huomioimatta, kyseiset laulut voidaan nähdä hyvinkin poliittisina. Silti ne eivät ole laulujen *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* ja *Slash 'n' Burn* lailla protestilauluja Weinsteinin määritelmän mukaan: kummankin laulun protestin kohde jää liian epämääräiseksi ja tulkinnanvaraiseksi.

Vaikka varsinaisen protestilaulun kriteerit täyttyvät harvoissa yhtyeen vuosien 1992-2001 singlejulkaisuissa, kehitys on tyypillistä nykyaikaiselle poliittiselle populaarimusiikille, jossa kuulijan halutaan muodostavan oma tulkintansa (Weinstein 2007, 12). Laingin mukaan pitäisikin erotella käsitteet 'protest music' ja 'music of resistance'. Näistä ensimmäinen on selkeä kannanotto oppositiopositioista käsin, kun taas jälkimmäinen on koodatumpi poliittinen ilmaus. (Street 2006, 50.) Toisaalta voi kysyä, olisiko postmodernissa, sirpaloituneemmassa yhteiskunnassa aika laajentaa protestilaulun käsite kattamaan myös epäsuoremmat poliittisesti kantaaottavat laulut. Myös yhteiskunnalliset epäkohdat ovat globalisoituneessa maailmassa monimutkaistuneet ja laajentuneet, mikä edellyttää myös nykyaikaiselta protestilaululta perinteistä poikkeavaa ilmaisua.

7.3 Yhtyeen musiikin poliittisuuden muutos vuosina 1992-2001

Olen aiemmissa luvuissa kuvannut yhtyeen eri vaiheiden singlejulkaisujen poliittisuutta. Silmiinpistävää Manic Street Preachers –yhtyeen elinkaarta tarkastellessa on se tyylien kirjo, johon yhtye on päätenyt aloitettuaan taipaleensa glamfunk–yhtyeenä. Singlejulkaisujen perusteella yhtye on varsinkin 2000-luvun taitteessa asemansa vakiinnuttua ottanut enenevässä määrin musiikkiinsa retrovaikutteita ja jättänyt pyrkimykset seurata uusia musiikillisia virtoja. Toisaalta retron suosimisessa voi nähdä sen, että yhtye seuraa omaa linjaansa välittämättä kaupallisista trendeistä. Toisaalta yhtye saattaa välttää kuitenkin riskinottoa, sillä 2000-luvun musiikki on alkuvuosien punk-estetiikkaan ja *A Design For Life*:n hienostuneeseen korkealentoisuuteen verrattuna hyvin radioystävällistä, jopa aikuisrockia.

Myös sanoitusten osalta päivänpolttavuus on saanut väistyä menneisyyden tarinoiden tieltä. Jopa paikoin brutaalit varhaisvuosien tekstit olivat hyvin ajanmukaisia. Esimerkiksi kappaleessa *Slash 'n' Burn* puhutaan Madonnasta, Exxonista ja muista kappaleen teko-aikaan liittyvistä seikoista. Myös *Revol* sai pontta vasta hajonneesta Neuvostoliitosta. Vielä *A Design For Life* käsitteli työväenluokan stereotyyppioita ja ongelmia, jotka olivat yhtyeen jäsenistölle

tuttuja ainakin yhtyeen imagon ja viitekehyksen perusteella. Vuonna 1998 ilmestynyt *If You Tolerate This Then Your Children Will Be Next* aloitti kuitenkin epäsuoremman politikoinnin hyödyntämällä historiallista aihetta, Espanjan sisällissotaa 1900-luvun alkupuolelta. Kuulija joutuu päättämään, käsitteleekö hän kappaletta metaforana ajankohtaisille tapahtumille. Kertosäkeessä kuitenkin toistuvuuden avulla pyritään mobilisoimaan ihmisiä tai ainakin kasvattamaan ihmisten kriittistä suhtautumista sotaan kohtaan.

Samankaltaiseen tilanteeseen törmää myös kappaleen *Let Robeson Sing* osalta. Punk-estetiikkaa yhtye pyrkii vielä viljelemään *The Masses Against The Classes* –singlen osalta, joka on selkeä musiikillinen ja myös tekstuaalinen poikkeus läpimurron jälkeiseen seesteisempään linjaan, mikä vaikutelma singlejulkaisujen valinnalla on haluttu antaa. Alkuvuosien purevaan ajankohtaisuuteen kappale ei kuitenkaan sanoituksensa puolesta yllä.

Sekä musiikillisen että sanoituksellisen ilmaisun selkeä taitekohta on Richey Edwardsin katoaminen ja Nicky Wiren siirtyminen sanoittajaksi. Edwardsin katoaminen muutti myös James Dean Bradfieldin sävellystapaa ja koko yhtyeen imagoa, mikä osaltaan vaikutti kaupallisen läpimurron onnistumiseen. Edwardsin intuitiivinen sanoitustyyli on lähes jopa vastakohtainen Wiren harkitulle sanoitusilmaisulle. Kaupallisen menestymisen myötä yhtyeen monitahoinen poliittinen agenda (luokkayhteiskunnan kritiikki, sodanvastaisuus, globalisaatiokritiikki, Yhdysvaltojen arvosteleminen) tavoittanee laajemman yleisön Edwardsille tyypillisistä shokkiefekteistä luopumisen jälkeen ja musiikillisen ilmaisun valtavirtaistuttua ja joidenkin laulujen osalta myös terävöidyttyä.

Toisaalta 2000-luvun alussa yhtye myös poukkoili poliittisessa artikuloinnissaan sekä musiikillisesti että sanoituksissaan Edwardsin katoamista edeltäneen punktyylin ja sen jälkeisen hillitymmän tyylin välillä. Yhtyeen jäsenille uusi poliittisesti hillitympi ja aikuismaisempi linja ei välttämättä tuntunut uskottavalta jatkeelta punk-vuosille, joten politikoivampaa ilmaisua esiteltiin *The Masses Against the Classes* –singlen muodossa. Kuitenkin jo seuraavana vuonna julkaistulla *Let Robeson Sing* –julkaisulla yhtye palaa jälleen 1990-luvun loppupuolen tuotannon viitoittamalle tielle. *The Masses Against the Classes* voidaan tästä näkökulmasta nähdä yrityksenä etsiä menneisyydestä yhtyeen juuria, joita ei samasta paikasta enää löytynytäkään. Toisaalta yksittäinen *The Masses Against the Classes* -single promotoimattomana ja videottomana saattaa olla pyrkimys kumota ylikaupallistumis- ja valtavirtaistumisväitteet: julkaisemalla laulun yhtye ilmaisee tekevänsä menestyksestään

huolimatta juuri sellaista musiikkia kuin itse haluaa. Ironista kyllä, ilman merkittävää promootiotyötä juuri kyseisestä musiikkikappaleesta tuli Manic Street Preachersin ensimmäinen ykkössijahitti Ison-Britannian listalla.

Onko yhtyeen tuotannon poliittisuus lopulta muuttunut? On, mutta yhtyeen kaupallisesta menestyksestä huolimatta sillä on vielä paljon tarvetta ja pyrkimystä poliittiseen kantaottavuuteen, oli aiheena sitten mikä tahansa brittiläisten luokka-asetelmien ja globalisaatiokritiikin väliltä. Yhtye haki kuitenkin vielä vuosituhannen alussa voimakkaasti omaa tietään välillä jopa vastakkaisten esteettisten ja poliittisten ilmaisumuotojen välillä.

8 LOPUKSI

Tässä tutkimuksessa olen käsitellyt sitä, kuinka poliittiset vaikutuspyrkimykset ilmenevät Manic Street Preachers -yhtyeen vuosien 1992-2001 singlejulkaisujen musiikissa eli sanoituksissa, sävellyksissä, esityksessä ja levytyksessä. Kysyin myös, miten yhtye edustaa protestilaulugenreä ja kuinka poliittisuus on muuttunut kaupallisen menestymisen sekä ajallisen muutoksen myötä. Käyttämässäni metodissa käsittelin musiikkia kokonaisvaltaisesti, jolloin musiikki kattoi sanoitukset, sävellykset, esitykset ja levytykset. Metodi oli tutkimuksen lähtöajatus, ja se osoittautui varsin haastavaksi, kun kävi ilmi, ettei polkuja oltukaan vielä tallottu kuljettavaksi. Mielestäni yhteiskuntatieteissä tällaiselle tutkimukselle on kuitenkin tarvetta, sillä elämystalouden aikakautena myös poliittiset viestit koodataan yhä useammin sekä sanallisesti että esteettisesti. Musiikilliset tehokeinot ovat merkittävässä asemassa siinä, miten populaarimusiikissa esitetty sanoma ymmärretään. Se ole siten sivuutettavissa, mikäli tutkimustuloksista halutaan kokonaisvaltaisia.

Joitakin asioita olisi tutkimuksessa voinut tehdä toisin. Esimerkiksi soivan musiikin käsittelyn metodi olisi voinut olla rajatumpi tietynlaisiin musiikillisiin elementteihin, jolloin näitä olisi voinut vertailla helpommin. Myös transkriptiot olisivat mahdollistaneet vertailun paremmin. Toisaalta tarkka metodologinen viitekehys musiikin avaamisessa olisi vienyt tutkimusta musikologisempaan suuntaan, mikä ei ole ollut tämän tutkimuksen tarkoitus: Mielestäni kattava systemaattinen kehikko olisi voinut häivyttää sen tosiasian, että eri lauluissa korostuvat eri asiat suhteessa sanoituksiin. Merkityskentät jokaisessa laulussa ovat lopulta omansa.

Jatkotutkimuksen kannalta aineistoa voisi laajentaa kyseisten singlejulkaisujen videoihin, jotka olen tässä tutkimuksessa rajannut käsittelyn ulkopuolelle. Toinen mahdollisuus olisi laajentaa aineistoa käsittelemään vuoden 2001 jälkeen julkaistua musiikkia tai käsitellä albumeja kokonaisuuksina. Laajempi aineisto vaatisi kuitenkin paljon lisäsyventymistä.

Manic Street Preachers -yhtyeen tuotannon poliittisuus on tutkimuksen perusteella muuttunut yhtyeen elinkaaren eri taitekohdissa; se on kypsynyt, kehittynyt ja hakenut välillä uomaansa. Vaikka ilmaisun purevuus on punk-aikojen räyhäkyys on pehmentynyt metaforisemmaksi ja

osin myös sentimentitaaliseksi, parhaimmillaan juuri punk-aikojen jälkeisen tuotannon kirkkaus ja selkeys nostaa yhtyeen potentiaaliseksi nykyaikaiseksi protestilauluperinteen jatkajaksi, kuten käy läpimurtolaulun *A Design For Life* osalta. On kuitenkin huomattava, että varsinaiseksi protestilauluyhtyeeksi Manic Street Preachers -yhtyettä ei voi käsitellyn aineiston perusteella luokitella.

Yhtye hyödyntää mielestäni parhaiten poliittisia ilmaisumahdollisuuksiaan juuri tekemällä uusia keskustelunavauksia politisoivilla lauluillaan, kuten *Revol* ja *Let Robeson Sing*. Yhtye on uransa varrella kuitenkin pohtinut poliittisia vaikutusmahdollisuuksiensa. Esimerkiksi jälkimmäisessä laulussa kysytään: ”Can anyone make a difference anymore?/Can anyone write a protest song?” (Voiko kukaan saada enää muutosta aikaan?/Voiko kukaan kirjoittaa protestilaulua?). Kysymys rockin poliittisesta merkityksestä askarruttaa myös tutkijoita ja muita muusikkoja, mitä kuvasin luvussa 2. Kulttuurintutkija Lawrence Grossberg syytti rockia laitostumisesta eli siirtymisestä osaksi talouden tuotantomekanismia (Grossberg 1993, 194–195). Deena Weinsteinin mielestä populaarimusiikin kyky mobilisoida ihmisiä poliittisesti edellyttää yleensä sitä, että kuulijoilla on jo valmiiksi samankaltainen poliittinen näkemys kuin mikä lauluissa artikuloidaan (Weinstain 2007, 14–15).

Musiikin tai ylipäätään taiteen herättämää ajatteluprosessia on kuitenkin mahdotonta tyypistää vain selkeästi todennettaviin poliittisiin tekoihin, kuten osallistumista liikkeeseen tai äänestämiseen. Hannan Arendt korosti taiteen tekemistä aloitteena eli poliittisena toimintana, vaikka sen seurauksia ei voikaan tarkasti määritellä (Rossi 1999). Myös Kyösti Pekosen mielestä politisoimisessa on tärkeää herättää ajatusprosessi ja näyttää asiat uudessa valossa (Pekonen 1989, 55-56). Rockin poliittinen voima piilee siten sen kyvyssä kerätä ihmisten huomio, havahduttaa ja näyttää asiat tuoreesti, vaikka se ei keräisikään kannatusta suoranaisesti edustamalleen ideologialle.

Manic Street Preachers -yhtyeen poliittisen ilmaisun monipuolisuus on hyvä esimerkki siitä, ettei kaupallistuminen ja valtavirtaistuminen välttämättä saa aikaan katoa poliittisten aloitteiden teossa ja asioiden uudessa valossa esittämisessä. Se, että Manic Street Preachers ei sovi perinteisen protestilauluyhtyeen kaavaan, ei tee siitä vähemmän poliittista yhtyettä. Voidaan myös ajatella, että yhtyeen poukkoileva linja niin musiikillisesti kuin sanoitusten suhteen voi olla tietoista provokaatiota ja uusien keskustelunaloitusten synnyttämistä: Yllätyksellisyys ja omaperäisyys voi kiinnittää yleisön huomion paremmin kuin

protestilaulumainen suora poliittinen viestintä. On aiheellista kysyä, tulisiko protestilaulun käsitettä laajentaa koskemaan sellaisiakin lauluja, joissa protestin kohde ei ole yksiselitteisesti määriteltävissä, vaan kannanotto kohdistuu esimerkiksi globalisaatioon tai kulutusprosesseihin. Maailma on muuttunut paljon protestilaulun käsitteen syntymisestä, joten myös protestilaulun käsitettä olisi tärkeää uusintaa vastaamaan nykyajan epäkohtia ja populaarikulttuurin ilmaisumuotoja. Poliittinen populaarimusiikki elää ja voi hyvin, ja sen potentiaaliseen vaikutusvaltaan on syytä suhtautua vakavasti ja tehdä se näkyväksi myös tutkimuksen piirissä.

Kahden kokoelmalevyn jälkeen Manic Street Preachers julkaisi vuonna 2004 *Lifeblood* –albumin (Sony Music Distribution), joka ei yltänyt kaupallisesti yhtyeen hittilevyjen tasolle. Arvosteluissa levyä keuhuttiin kypsäksi kokonaisuudeksi. Yhtyeen kahdeksas studioalbumi *Send Away the Tigers* (Red Ink Records) ilmestyi vuonna 2007 ja sai hyvän vastaanoton. *Journal for Plague Lovers* (Columbia) ilmestyi toukokuussa 2009. Uusin studioalbumi *Postcards from a Young Man* (Columbia) vuonna 2010, jonka julkaisun jälkeen Manic Street Preachers –yhtye kuvaa motivaatiotaan tehdä musiikkia virallisella Myspace -sivustollaan:

The Manics still believe in the power of art to transform and liberate, and, devalued and traduced though it is, they still keep faith with their favoured corner of it, the mongrel infant called rock and roll. As passionate and engaged as they are with politics, art, poetry, philosophy, film, sport and literature, they still believe there is something important, privileged, noble even about the mass platform and potency of the rock band, whatever the naysayers and experts think.

(Maconi 2010.)

Kuten katkelmasta ilmenee, yhtye omien sanojensa mukaan jaksaa edelleen uskoa rock ‘n’ rollin musiikilliseen voimaan kyynikkojen epäilyksistä huolimatta. Poliitiikan harjoittaminen on toissijaista musiikin tekemiseen verrattuna. Vuoden 2001 jälkeen yhtye on kuitenkin jatkanut poliittista aktiivisuuttaan ja linjansa hakemista punk- ja aikuisrocklinjan välillä usean studioalbumin verran.

Sanoittaja Nicky Wire on sanonut viimeisimmän *Postcards from a Young Man* –albumin olevan viimeinen yritys kommunikoida massoille (Knuuti 2010). Millaiseen musiikilliseen ilmaisuun yhtye päätyykään, se jää nähtäväksi. Edessä saattaa olla uusi radikaali suunnanmuutos pohjimmiltaan punkkapinavaiheeseen pysähtyneeltä poprock-yhtyeeltä.

Siihen asti Manic Street Preachers jatkaa esiintymistä stadioneilla. Samuli Knuuti tiivistää yhtyeen tilanteen osuvasti:

Manic Street Preachers on saman ongelman edessä kuin mikä hyvänsä 25-vuotinen instituutio. Kuinka oikeuttaa olemassaolonsa maailmassa, jota ei onnistunutkaan muuttamaan, ainakaan tarpeeksi?

(Knuuti 2010.)

LÄHTEET

Aho, Marko (2007) Tekstien paljous. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (2007) Johdanto. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Ahonen, Heidi (1993) Musiikki – sanaton kieli. Musiikkiterapian perusteet. Outokumpu: Oy Finn Lectura Ab.

Alanko, Tero (2001) Nicky Wire: ”Vaikka näytämmekin vanhoilta, kuulostamme taas nuorilta”. Soundi 26 (2)

Barber-Kersovan, Alenka (2004) Musiikki rinnakkaisena valtarakenteena. Teoksessa Korpe, Marie (toim.): Ampukaa artisti! Musiikkisensuuri nykypäivänä. Helsinki: Like.

Berglund, Joose (2001) ”Amerikan markkinoista viis”. Manic Street Preachers Kuubahuumassa. Iltalehti 5.3.2001, 21.

Brown, Daniel (2004) Rap ja sensuuri Ranskassa. Teoksessa Korpe, Marie (toim.): Ampukaa artisti! Musiikkisensuuri nykypäivänä. Helsinki: Like.

Centre of Excellence in Political Thought and Conceptual Change (CoE PolCon): Riina Yrjölä <<http://www.coepolcon.fi/researchers/75/riina-yrjola>> Viitattu 18.06.2011

Clarke, Martin (2009) Manic Street Preachers: Sweet Venom: Revised and Updated. Lontoo: Plexus.

Doran, John (2009) New Testament: Manic Street Preachers On Journal For Plague Lovers. The Quietus. <http://thequietus.com/articles/01583-new-testament-manic-street-preachers->

interviewed-about-journal-for-plague-lovers-richey-edwards-and-the-holy-bible> Viitattu 18.06.2011.

Dunaway, David King (1987) Music as Political Communication in the United States. Teoksessa James Lull (toim.): Popular Music and Communication. San Francisco: Sage Publications.

Eckstein, Lars (2010) Reading Song Lyrics. Ed. Rodopi: Amsterdam.

Erlewine, Stephen Thomas (1997) Manic Street Preachers. Teoksessa Erlewine, Michael, Bogdanov, Vladimir, Woodstra, Chris, Erlewine, Stephen Thomas & Unterberger, Richie (toim.): All Music Guide to Rock. San Francisco: Miller Freeman Books.

Erlewine, Stephen Thomas (2011) Manic Street Preachers: Biography. Allmusic. <http://www.allmusic.com/artist/manic-street-preachers-p13595/biography> Viitattu 29.4.2011.

Frith, Simon (1988) Rockin potku. Tampere: Vastapaino.

Frith, Simon (1998) Performing Rites. Evaluating Popular Music. Oxford: Oxford University Press.

Grossberg, Lawrence (1993) Rock and the new conservatism. Teoksessa Bennett, Tony, Frith, Simon, Grossberg, Lawrence, Shepherd, John & Turner, Graeme (toim.): Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions. New York: Routledge.

Grossberg, Lawrence (1995) Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa. Tampere: Vastapaino.

Heatley, Michael (1998) Manic Street Preachers. In Their Own Words. Omnibus Press.

Helsingin kaupunginkirjasto (2011) Punk rock: kapinasta genreksi.

<<http://www.lib.hel.fi/fi-FI/musiikkisivut/punkrock/>> Viitattu 11.4.2011.

Häkkinen, Ari (2008) 'NEVER FALL INTO SILENCE' – Rock Artists' Politically Persuasive Messages. Jyväskylän yliopisto. Viestintätieteiden laitos. Pro gradu -tutkielma.

Immonen, Janne (2004) 'Meitä ei dissata!'- Rap-musiikki puuvillapelloilta gettoon ja sieltä ulos. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Pro gradu -tutkielma.

Inglis, Ian (2004) Reaktioita sensuuriin Yhdysvalloissa. Teoksessa Korpe, Marie (toim.): Ampukaa artisti! Musiikkisensuuri nykypäivänä. Helsinki: Like.

Järvinen, Jani (2005) Levyarvostelu: MANIC STREET PREACHERS The Holy Bible - 10th Anniversary Edition. Soundi 30 (5)

Järvinen, Jani (1998) Levyarvostelu: MANIC STREET PREACHERS This Is My Truth Tell Me Yours. Soundi. <<http://www.soundi.fi/arvostelut?nid=6486>> Viitattu 23.05.2011.

Kantokorpi, Mervi, Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli (1990) Runousopin perusteet. Helsinki: Palmenia-kustannus.

Knuuti, Samuli (2010) Levyarvostelu: Postcards from a Young Man. Image 26 (10)

Kuusisto, Riikka (1996) Sodan retoriikasta. Teoksessa Palonen, Kari & Summa, Hilikka (toim.): Pelkkää retoriikkaa. Tampere: Vastapaino.

Kärjä, Antti-Ville (2007) Musiikki ja kuva. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Laing, Dave (1978) Interpreting Punk Rock. Julkaisussa Marxism Today 2 (4), 123-128.

Lehtimäki, Markku & Lahtinen, Toni (2006) Rock, lyriikka, tulkinta. Teoksessa Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku (toim.): Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta. Tampere: Tampere University Press.

Lilja, Esa (2007) Musiikkianalyysi. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Longhurst, Brian (1995) Popular Music and Society. Cambridge: Polity.

Maconi, Stuart (2011) Manic Street Preachers – Postcards From A Young Man. Myspace. <<http://www.myspace.com/manics>> Viitattu 30.04.2011.

Markola, Matti (2008) Pehmeä lasku suosion huipulta. Soundi 33 (13-14)

Mattila, Ilkka (2001) El Pueblo Unido... Helsingin Sanomat, Nyt-liite 26.2.2001, 6

McClary, Susan & Walser, Robert (1990) Start Making Sense! Musikology Wrestels with Rock. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.): On record: rock, pop and the written word. Lontoo: Routledge.

Neate, Wilson (2011) How Grim Was My Valley.

<http://www.popmatters.com/music/reviews/m/manicstreetpreachers-know.shtml> Viitattu 2.5.2011.

Negus, Keith (1996) Popular Music in Theory: An Introduction. Hanover: Wesleyan University Press.

Nuzum, Eric (2004) Crash into me, baby. Musiikin sensurointi Yhdysvalloissa syyskuun 11. päivän jälkeen. Teoksessa Korpe, Marie (toim.): Ampukaa artisti! Musiikkisensuuri nykypäivänä. Helsinki: Like.

Nordlund, Tomi (2010) Manic Street Preachers: Postcards from a Young Man – Päiväkirjoista postikortteihin. Rumba. <http://www.rumba.fi/manics-street-preachers-postcards-from-a-young-man-%E2%80%93-paivakirjoista-postikortteihin-10571/>. Viitattu 2.5.2011

O'Connor, Justin (2003) Julkinen ja yksityinen sektori kulttuuriteollisuudessa. Teoksessa Niinikoski, Marja-Liisa & Sibelius, Kaisa (toim.): Kulttuuribusiness. Vantaa: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Oksanen, Atte (2007) Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena. Esimerkkinä Joy Divisionin sanat tyhjiydestä. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Oravala, Juha (1999) Populaarikulttuuri kriittisen politisoitumisen tilana. Rage Against the Machine – radikaalit postmodernissa. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Pro gradu –tutkielma.

PBS (2003a) Abolitionist and Women's Rights.

<<http://www.pbs.org/independentlens/strangefruit/abolition.html>> Viitattu 18.06.2011

PBS (2003b) The Workers. <<http://www.pbs.org/independentlens/strangefruit/workers.html>> Viitattu 18.06.2011.

PBS (2003c) Message Music.

<<http://www.pbs.org/independentlens/strangefruit/message.html>> Viitattu 18.06.2011

Palonen, Kari (1989) Hannah Arendt. Teoksessa Kanerva, Jukka (toim.): Poliitiikan teorian moderneja klassikkoja. Gaudeamus.

Palonen, Kari (1993) Introduction: from policy and polity to politicking and politicisation. Teoksessa Palonen, Kari & Parvikko, Tuija (toim.): Reading the Political. Exploring the Margins of Politics. Jyväskylä: The Finnish Political Science Association.

Palonen, Kari (1997): Kootut retoriikat. Esimerkkejä politiikan luennasta. Jyväskylä: SoPhi.

Peddie, Ian (2006) Introduction. Teoksessa Ian Peddie (toim.): The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest. Aldershot: Ashgate.

Pekonen, Kyösti (1989) Symbolinen modernissa politiikassa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Pekonen, Kyösti (1998) Poliitiikka urbaanissa betonilähiössä. Helsinki: SoPhi.

Perelman, Chaïm (1996) Retoriikan valtakunta. Tampere: Vastapaino.

Pettersson, Bo (2006) Two faces have I: Bruce Springsteenin sanoituksista ja niiden ristiriidoista. Teoksessa Lehtinen, Toni & Lehtimäki, Markku: Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta. Tampere: Tampere University Press.

Price, Simon 1999: Everything (A Book About Manic Street Preachers). Lontoo: Virgin Books.

Rautiainen, Tarja (2003) Pop, protesti, laulu. Tampere: Tampere University Press.

Rossi, Leena-Maija (1999) Taide vallassa. Poliittikkäkäsitteiden muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Räsänen, Iisa (1997) ”Lastuna virrassa vai omaa purtta ohjaten”. Itsenäisyyteen liittyvät valtamerkitykset EU:n vastaisina argumentteina suomalaisessa integraatiokeskustelussa. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Valtio-oppi. Julkaisuja 71.

Sabin, Roger (1999) Introduction. Teoksessa Sabin, Roger (toim.): Punk rock, so what? The cultural legacy of punk. Lontoo, New York: Routledge.

Shuker, Roy (1998) Key Concepts in Popular Music. New York: Routledge.

Shutveker, Paula (1996) Manic Street Preachers: Design for Living. Lontoo: Virgin Books.

Siisiäinen, Lauri (2010) Foucault's voices. Toward the political genealogy of the auditory-sonorous. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä studies in education, psychology and social research 384.

Summa, Hilikka (1996) Kolme näkökulmaa uuteen retoriikkaan. Teoksessa Palonen, Kari & Summa, Hilikka (toim.): Pelkkää retoriikkaa. Tampere: Vastapaino.

Street, John (2005) Sound waves: political action and the power of music [esitelmä]. ECPR Conference (Politics and Music Panel). 8.-10.9.2005. Budapest.

Street, John (2006) The Pop Star as Politician: From Belafonte to Bono. Teoksessa Peddie, Ian (toim.): The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest. Aldershot: Ashgate.

Tagg, Philip (2000) Analysing Popular Music. Teoksessa Middleton, Richard (toim.): Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music. Oxford University Press.

The Paul Robeson Foundation (2008) Biography.

<<http://www.paulrobesonfoundation.org/biography.html>> Viitattu 2.5.2011.

Vauhkonen, Jouni (1991) Poliitikka runoutena. Toiminta ja aika Paavo Haavikon tuotannon avaamista näkökulmista. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Pro gradu –tutkielma.

Vihinen, Antti (2005) Musiikkia ja politiikkaa. Esseitä Wagnerista Sibeliukseen. Helsinki: Like.

Vuoti, Sauli (2008) Manic Street Preachers on ylpeä punk-juuristaan. Soundi 33 (6-7)

Wald, Elijah (2004) Meksiko: Huumeballadit ja nykypäivän sensuuri. Teoksessa Korpe, Marie (toim.): Ampukaa artisti! Musiikkisensuuri nykypäivänä. Helsinki: Like.

Weinstein, Deena (2006) Rock protest songs. So many and so few. Teoksessa Peddie, Ian (toim.): The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest. Aldershot: Ashgate.

Willhardt, Mark (2006) Available rebels. Michelle Shocked and Billy Bragg. Teoksessa Peddie, Ian (toim.): The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest. Aldershot: Ashgate.

YLE.fi (2008) Woody Guthrien tarina.

<http://www.yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=8&ag=93&t=&a=6145>. Viitattu 18.06.2011.