

IRONINEN KULUTUS JA EPÄLEGITIIMIN MUSIIKIN SUOSIMINEN

Oskari Koskela

Maisterintutkielma

Musiikkitiede

Heinäkuu 2016

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

| | |
|--|---|
| Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta | Laitos – Department Musiikin laitos |
| Tekijä – Author Oskari Koskela | |
| Työn nimi – Title Ironinen kulutus ja epälegitiimin musiikin suosiminen | |
| Oppiaine – Subject Musiikkitiede | Työn laji – Level Maisterintutkielma |
| Aika – Month and year Heinäkuu 2016 | Sivumäärä – Number of pages 133 |
| Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkimuksessa tarkastellaan musiikkia ironisen kulutuksen viitekehyksessä. Lähtökohtana on ajatus ironisesta kuuntelutyylistä, jonka taustalla on Ien Angin (1985) <i>Dallas</i>-televisiosarjan katsojia käsittelevässä tutkimuksessaan esittämä ironinen katseluasenne. Ang tarkoittaa tällä television katselutapaa, jolla ”huonoksi” koetun ohjelman seuraaminen muutetaan nautinnolliseksi kokemukseksi tekemällä siitä pilkan kohde ja näin kääntämällä sen merkitys päinvastaiseksi. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, kuinka tällainen ironisen vastaanoton ajatus sopii ”huonoksi” koetun musiikin kuuntelemisen jäsentämiseen ja minkälaisia näkemyksiä kuuntelijoilla itsellään on sitä kohtaan. Koettu ”huonous” ymmärretään tutkimuksessa distinktioteorian pohjalta symbolisten rajojen kautta, jolloin sitä jäsennetään legitiimiyden ajatuksella.</p> <p>Ironinen kuuntelutyyli sijoitetaan tutkimuksessa laajemman kulttuurisen ironiakeskustelun yhteyteen. Ironia muotoillaan tämän pohjalta yhdeksi postmodernin maailman kannalta keskeiseksi sensibilibiteetiksi, kokemisen ja toiminnan tavaksi, sekä itsessään keskustelun aiheeksi. Ironiaa lähestytään yksiselitteisen määrittelyn sijasta Linda Hutcheonin (1995) esityksen mukaisesti monifunktionaalisenä ilmiönä.</p> <p>Ironista kuuntelutyyliä tarkastellaan internetin keskustelupalstoilta kootun aineiston kautta. Aineisto jaetaan kahtia omakohtaisiin kuvauksiin huonoksi koetun musiikin kuuntelemisesta ja ironista suosimista koskevaan keskusteluun. Omakohtaisia kuvauksia analysoidaan tukeutuen McCoy'n & Scarborough'n (2014) esittämiin kolmeen normatiivisen ristiriidan ratkaisuun käytettyyn katselutyyliin. Ironista suosimista koskevaa keskustelua analysoidaan aineistolähtöisesti kulttuurisen ironiakeskustelun pohjalta.</p> <p>Tutkimuksen tuloksina esitetään neljä kuvausta ”huonoksi” koetun musiikin kuuntelutyyleistä sekä kolme ideaalityypistä kuvausta ironista kuuntelua koskevista käsityksistä. Kuuntelutyylien osalta esitetään McCoy'n & Scarborough'n (2014) tutkimuksen katselutyylien mukaiset ironinen kuuntelutyyli ja Camp-sensibilibiteetti. Näiden lisäksi kahdeksi muuksi kuuntelutyyliksi ehdotetaan epälegitiimiyden asiantuntevaa tiedostamista ja ambivalenttia kuuntelua. Ironista suosimista koskevat käsitykset nimetään hipster-ironiaksi, defenssi-ironiaksi ja teoksen tarkoitettua vastaanottoa tietoisesti vastustavaksi tulkinnaksi.</p> <p>Tutkimuksen toivotaan tarjoavan näkökulmia paitsi toistaiseksi vähemmälle huomiolle jääneisiin musiikkikulttuurin ilmiöihin, myös yleisemmin musiikin kuuntelun ja kokemisen tarkasteluun.</p> | |
| Asiasanat – Keywords ironia, kuuntelu, populaarimusiikki, kulttuurintutkimus, sosiologia | |
| Säilytyspaikka – Depository JYX | |
| Muita tietoja – Additional information | |

Sisällysluettelo

| | | |
|-------|---|-----|
| 1 | Johdanto..... | 1 |
| 1.1 | Musiikin huonous esteettisenä ja sosiologisena kysymyksenä..... | 5 |
| 1.2 | Aktiiviset yleisöt | 10 |
| 2 | Ironia kulttuurisena ilmiönä | 13 |
| 2.1 | Ironia käsitteenä..... | 13 |
| 2.1.1 | Ironia ja postmoderni..... | 16 |
| 2.1.2 | Ironia julkisena puheenaiheena..... | 19 |
| 2.2 | Ironinen sensibilitetti | 24 |
| 2.2.1 | Ironia postmodernina puolustusstrategiana | 25 |
| 2.2.2 | Ironia leikillisenä etäisyytenä | 28 |
| 2.2.3 | Ironia sosiaalisesti erottavana ja yhdistävänä..... | 32 |
| 2.2.4 | Ironia kriittisenä etäisyytenä ja henkilökohtaisen integriteetin säilyttämisenä | 36 |
| 2.3 | Ironinen kulutus | 40 |
| 2.3.1 | Ironinen katselutyylit..... | 43 |
| 2.3.2 | Ironiaupumus ja ironian ylittäminen..... | 47 |
| 3 | Metodi..... | 52 |
| 3.1 | Huonon tv:n katselu..... | 52 |
| 3.2 | Tutkimuksen aineistosta ja analyysistä..... | 54 |
| 3.2.1 | Ankkuroidun teorian periaatteet metodologisina suuntaviivoina..... | 54 |
| 3.2.2 | Aineisto..... | 56 |
| 3.2.3 | Analyysimenetelmästä..... | 57 |
| 3.2.4 | Aineiston jäsenitys..... | 58 |
| 4 | Epälegitiimin musiikin kuuntelun tyylejä..... | 61 |
| 4.1 | Ironia: musiikille nauraminen..... | 61 |
| 4.2 | Camp: musiikille nauraminen musiikin kanssa..... | 68 |
| 4.3 | Huonouden asiantunteva tiedostaminen..... | 72 |
| 4.3.1 | Arvon löytäminen..... | 74 |
| 4.3.2 | Epälegitiimiyden uudelleenkontekstualisointi | 78 |
| 4.4 | Ambivalenssi..... | 85 |
| 5 | Musiikin ironisen suosimisen kuvauksia..... | 91 |
| 5.1 | Hipster-ironia | 92 |
| 5.2 | Defenssi-ironia | 97 |
| 5.3 | Ironia teoksen tarkoitettua vastaanottoa tietoisesti vastustavana tulkintana ... | 101 |
| 6 | Päätäntö..... | 109 |
| 6.1 | Kuuntelutyylit..... | 109 |
| 6.2 | Musiikin ironinen suosiminen keskustelijoiden kuvaamana..... | 115 |
| 7 | Lähteet..... | 119 |
| | Liite 1: Verkkokeskustelut | 128 |

1 JOHDANTO

Toimittaja Niko Kaartinen (2012) kirjoittaa *Kouvolan Sanomissa* ilmestyneessä kolumnissaan ”ironisesta diggailusta”. Hänen mukaansa nykyinen teknologia, tarkalleen vuonna 2005 avattu vertaisperiaatteella toimiva verkkovideopalvelu YouTube, tarjoaa nykyiselle sukupolvelle ”kaikenlaisia muinaismuistoja vuosikymmenien takaa”. 80-luvun Syksyn Sävel -kilpailuesitykset, kammottavasti permanentatut iltadisko-videot, Pave Maijanen ja lukuisat vastaavat videot leviävät sosiaalisessa mediassa ”seinältä seinälle ’LOL!’-viestien siivittäminä”. Kaartisen mukaan ”Kaikista näistä asioista pitäminen tuntuu olevan nykynuorille ok, kunhan innostus on ironista”, eli musiikkiin suhtaudutaan humoristisesti vitsinä.

Kaartisen (2012) kuvaama ironinen diggailu ei ole mitenkään marginaalinen, tiettyyn ihmisryhmään tai median muotoon, kuten huvittaviin musiikkivideoihin, rajautuva ilmiö.

Vastaavanlaisia ajatuksia ironisesta suhtautumisesta esiintyy melko taajaan nykyistä kulttuuria koskevissa populaareissa kirjoituksissa, usein puhuttaessa 2000-luvulla ilmaantuneesta hipster-alakulttuurista. Laajahkosta keskustelusta huolimatta, ironinen diggailu näyttyy melko epämääräisenä ilmiönä. Mistä oikeastaan on kyse?

Sanakirjamääritelmän mukaan ironia on yksi huumorin lajeista, epäsuoraa ivaa, joka perustuu sille, että sanotaan muuta kuin tarkoitetaan. Tämän mukaan Kaartisen kuvaama nykynuorison harjoittama ”ironinen diggailu” tarkoittaa sitä, että he sanovat pitävänsä takavuosien hiteistä, mutta eivät oikeasti tarkoita sitä vaan kyse on ivallisesta huumorista: ”Eihän tällaisesta kamasta voi oikeasti innostua (...)” (Kaartinen 2012). Asia ei kuitenkaan Kaartisen mukaan ole näin yksinkertainen. Siinä missä vitsit vanhenevat nopeasti, palaavat nuoret Kaartisen mukaan samojen kappaleiden pariin yhä uudestaan, ”joten kai itse sisällössäkkin on jotain viehätystä?” (Kaartinen 2012).

Silkan huumorin ja ivan sijasta Kaartinen (2012) palauttaa ironisen diggailun häpeilyyn. Kyse on ”anteeksi pyytelystä” siitä, että innostutaan jostain asiasta: ”Nyky sukupolvi häpeilee sitä, jos isän ja äidin aikakaudelta löytyy jotain hauskaa ja koukuttavaa.” (Kaartinen 2012). Toisin sanoen ironia toimii eräänlaisena sosiaalisena puolustusmekanismina, jolla otetaan etäisyyttä omiin sanomisiin tai tekemisiin selittämällä ne ironiaksi, vain vitsiksi. Lähtökohtana on siis se, että musiikista ei saisi pitää: musiikki

ymmärretään jollain tavalla noloksi tai naurettavaksi, kyseisessä sosiaalisessa viitekehyksessä vähäistä arvostusta nauttivaksi, siis tämän tutkimuksen termein epälegitiimiksi.¹

Kulttuurisesti ja sosiologisesti orientoituneen tutkimuksen käsitteistön pohjalta Kaartisen (2012) kuvaama ilmiö voidaan lukea osaksi ironisen kulutuksen (*ironic consumption*) (Thompson 2000; Bennett 2013; McCoy & Scarborough 2014) tai ironisen faniuden (*ironic fandom*) (Thomas 2009; Bekkering 2016) monimuotosia viitekehyksiä. Näiden, toistaiseksi vielä melko jäsentymättömien tutkimusalueiden puitteissa on käsitelty nykyiseen populaarikulttuuriin kiinteästi liittyviä käytänteitä, joissa kulttuuriobjektien alhainen arvostus on olennainen osa niiden viehätystä.

Tämän viitekehysten pohjalta tässä tutkimuksessa tarkastellaan ajatusta ironisen kuuntelutyylin soveltamisesta epälegitiimin, syystä tai toisesta ”huonoksi” koetun, musiikin kuuntelun tarkasteluun. Tämän perustana on alun perin Ien Angin (1985) television katselun yhteydessä esittämä näkemys ironisesta katseluasenteesta (*ironical viewing attitude*), jolla tv:n katsojat saattoivat samanaikaisesti tuomita tv-ohjelman ja saada nautintoa sen katselemista tekemällä pilaa ohjelmasta. McCoy & Scarborough (2014) ovat myöhemmin täydentäneet Angin esitystä käsittelemällä katsojien tapoja katsoa ”huonoa” televisiota, esittäen ironisen kuuntelutyylin rinnalle toiseksi ”huonoutta käsitteleviksi” strategioiksi myös Susan Sontagin (2001) tunnetuksi tekemän Camp-sensibiliteetin ja Alasuutarin (1996) tutkimuksiin pohjaavan syyllisen nautinnon (*guilty pleasure*). Tässä tutkimuksessa tukeudutaan ensisijassa McCoy & Scarborough'n tutkimukseen ja sen mukaiseen kulttuuriobjektien käytön jäsentämiseen symbolisten rajojen (*symbolic boundaries*) kautta.

Tämän lisäksi tutkimuksessa huomioidaan ironian itsensä asema kulttuurisena puheenaiheena. Kuten edellä esitetty lehtikirjoitus antaa ymmärtää, ironia on ollut melko keskeisesti esillä niin populaarikulttuuria kuin laajemmin yhteiskuntaa koskevassa julkisessa keskustelussa. Tämän pohjalta tutkimuksessa halutaan ironisen kulutuksen musiikillisten ilmentymien lisäksi tuoda esille sitä koskevia erilaisia näkemyksiä.

Angin (1985) ja McCoy & Scarborough'n (2014) käsittelemä televisio on jo lähtökohtaisen epälegitiimin luonteensa puolesta otollinen kulttuurimuoto ironisen kulutuksen tarkasteluun. Musiikin yhteydessä taas ironian käsitettä on käytetty miltei yksinomaan

¹ Yksi tutkimuksen ongelmallisimpia asioita oli se, millä käsitteellä ”ironisen diggailun” kohteena olevaa kulttuuriobjektia pitäisi yleisesti kutsua. Perusteiltaan nojataan ajatukseen, jonka mukaan kulttuuriobjektien arvo on ennen kaikkea sosiaalisesti ja diskursiivisesti määrittyvä ilmiö, jolloin kukin ryhmä muotoilee omat ”hyvän” ja ”huonon” maun mukaisten objektien kategoriat. Epälegitiimisyuden käsitteellä pyritään painottamaan tätä symbolisiin rajoihin liittyvää ulottuvuutta, mutta sen rinnalla käytetään myös arkisempaa ”huonouden” käsitettä, joka on linjassa niin perustana olevien tutkimusten kuin tutkimusaineiston kanssa.

musiikin itsensä tarkasteluun, joskin mahdollisuudesta myös kuuntelijan omaksumaan ironiseen asenteeseen on toisinaan viitattu aiheeseen sen tarkemmin kuitenkin puuttumatta. Tästä yleisemmästä linjasta poiketen, Andy Bennett (2013) on ehdottanut myös musiikin yhteydessä esiintyvän ironisia kuuntelukäytäntöjä, jolla kuuntelijat voivat oikeuttaa itselleen ”huonoksi” kokemansa musiikin kuuntelun. Bennett nojaa kuitenkin ensisijassa yhtyeiden ja artistien yleiseen vastaanottoon, viemättä tarkastelua näiden implikoimaa ironisen kuuntelutyylin olemassaoloa pidemmälle. Tässä tutkimuksessa puututaan siis tähän vähemmälle huomiolle jääneeseen musiikin kuuntelun ja arvostamisen muotoon.

Ironisessa katselutyylissä, kuten Ang (1985) ja McCoy & Scarborough (2014) sen muotoilevat, on lähtökohtaisesti kyse ohjelman tuomitsemisesta: sen kokemisesta esteettisesti tai moraalisesti ala-arvoisena, eli lyhyesti ”huonona”. Tämän pohjalta johdantoluvun ensimmäinen alaluku pohjustaa tutkimuksen kysymyksenasettelua käsittelemällä musiikin kokemista ”huonoksi”. Kolmannessa alaluvussa asetetaan tutkimuksen näkökulmaksi vastaanoton tutkimus, tarkalleen aktiivisten yleisöjen -ajatuksen mukainen lähestymistapa.

Toisessa pääluvussa tarkoituksena on asettaa ironinen kulutustapa laajempaan kulttuuriseen viitekehikseen. Tämä toteutetaan tarkastelemalla ironiaa kulttuurisena ilmiönä neljästä hieman toisistaan poikkeavasta näkökulmasta. Ensimmäisessä alaluvussa aiheena on ironian käsite ja sen suhde postmoderniin. Tämän luvun tarkoituksena on pohjustaa seuraavia esittämällä ironia postmodernin kannalta keskeiseksi ilmiöksi ja määrittämällä tutkimuksen näkökanta ironiaan ensisijassa asenteellisena ja kulttuurisena aiheena.

Tutkimuksessa ei oteta kantaa ironiaan sinänsä, vaan ajatellaan sitä luonteeltaan kohtalaisen ”tyhjänä” käsitteenä ja merkitykseltään muuttuvaisena käsitteenä. Näin ollen yksiselitteisen määritelmän tai luokittelun sijasta toinen alaluku esittää neljä hahmotelmaa ironisesta sensibiliateetistä, jotka kuvaavat tämän tutkimuksen kannalta keskeisimpiä ironiaan liittyviä piirteitä. Näitä sensibiliateettien kuvauksia jäsennetään Hutcheonin (1995) esityksen mukaisesti ironian eri funktioilla, jotka voivat saada negatiivisen tai positiivisen artikulaation.

Kolmannessa alaluvussa käsitellään tarkemmin ajatusta ironisesta kulutuksesta. Tällä tarkoitetaan kulttuuriobjektien suosimista niiden koetusta huonoudesta tai mauttomuudesta juontuvien ironisten mahdollisuuksien johdosta, mikä usein esitetään postmoderniin kulutuskulttuuriin liittyväksi ilmiöksi (ks. esim. Thompson 2000). Ironisen kulutuksen osalta esitellään tarkemmin Ien Angin (1985) klassikkoaseman saavuttanutta tutkimusta *Dallas*-televisiosarjan katsojista, jossa hän käsittelee tämän tutkimuksen perustana olevaa ajatusta

ironisesta katselutyylistä. Lopuksi ironisen kulutuksen osalta huomioidaan myös kulttuurinen keskustelu ”ironiaupumuksesta”, jolla tarkoitetaan tämän tutkimuksen puitteissa vastareaktiota ironian liialliseksi koettuun korostumiseen populaarikulttuurissa. Tämän osalta oleellista on niin sen vaikutukset ironiaan itseensä kuin siihen liittyviin keskusteluihin. Viimeisenä alalukuna käsitellään ironiaa kulttuurisena puheenaiheena. Tämän osalta nojaututaan ensisijassa Christy Wampolen vuonna 2012 kirjoittamaan kolumniin ja sen saamiin vastauksiin. Näiden esittelyn tarkoituksena on hahmotella ironiaa, tai tarkemmin ironista maailmankuvaa, itsessään käsiteltynä ja kiisteltynä aiheena.

Kolmannessa pääluvussa pohjustetaan tämän tutkimuksen empiiristä osiota tutkimusmetodin ja aineiston esittelyn kautta. Aluksi esitellään tutkimuksen perustana oleva McCoy'n & Scarborough'n (2014) esitys huonojen tv-ohjelmien katsomisesta erilaisten normatiivisia ristiriitoja käsittelevien katselutyylien kautta. Tästä siirrytään varsinaisten metodia koskevien lukujen myötä tämän tutkimuksen kysymyksenasetteluun, eli vastaavanlaisten tyylien ja niihin liittyvien näkemysten hahmottamiseen musiikin yhteydessä. Näitä kysymyksiä käsitellään ironiaa ja musiikin ”huonoutta” koskevista verkkokeskusteluista koostetun aineiston pohjalta (ks. Liite 1).

Pääluvut neljä ja viisi esittelevät aineiston analyysin tulokset. Pääluvussa neljä käsitellään aineistosta tulkittuja epälegitiimin musiikin kuuntelun tyyliä. Tämän pohjalla on McCoy'n & Scarborough'n jako ironian, Camp-hengen ja syyllisen nautinnon mukaisiin katselutyyliin. Tämän tutkimuksen aineistosta oli hahmotettavissa viitteitä kaikista kolmesta, mutta niiden tarkan luonteen osalta vaikutti musiikin yhteydessä olevan joitain poikkeuksia: erityisesti syyllinen nautinto jätettiin vähäisen esiintymisensä johdosta tarkemmin käsittelemättä, esittäen sen tilalle tiettyä samankaltaisuutta sisältänyt kuuntelutyyli, joka nimettiin epälegitiimiyden asiantuntevaksi tiedostamiseksi. Näiden kolmen kuuntelutyylin lisäksi aineiston pohjalta hahmoteltiin neljättä, ambivalenttia, kuuntelutyyliä.

Viidennessä pääluvussa käsitellään ironian kulttuurin ajatuksen pohjalta aineistossa itsessään esitettyjä musiikin ironisen suosimisen luonnehdintoja. Näiden pohjalta hahmotettiin kolme tapaa, miten ironinen suosiminen ymmärrettiin: hipster-ironia, defenssi-ironia ja ironia tekijän intentioiden vastaisena luentana. Kuudennessa pääluvussa esitetään yhteenvedot analyyseistä ja pohditaan niiden merkitystä laajemmin musiikin kannalta.

1.1 Musiikin huonous esteettisenä ja sosiologisena kysymyksenä

Musiikin tutkimuksen "perinteistä" näkemystä maku- ja arvokysymyksistä voidaan kuvata nk. traditionaalisen esteettisen paradigman mukaiseksi (ks. Wolff 1993; Shusterman 2004). Tämän perusta on 1700-luvulle ajoitettavassa estetiikan vakiintumisessa omaksi filosofiseksi oppialakseen, ja maun osalta erityisesti Immanuel Kantin (2009) ja David Humen (2009) kuuluisissa arvostelukykyn yhtäaikaaisesti subjektiivista ja objektiivista ominaisuutta käsittelevissä esityksissä (ks. esim. Eldridge 2009, 181–197). Lyhyesti esitettynä traditionaalisen esteettisen paradigman kannalta keskeistä on ajatus estetiikasta omana autonomisena sfäärinään, jonka myötä esteettisillä ilmiöillä on niille ominaiset, muiden ilmiöiden vastaavista erotettavat, arvot ja arvottamisen tavat. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että esteettisten ilmiöiden arvo on nimenomaan niiden kauneudessa, jonka havaitseminen edellyttää tietynlaista esteettistä asennoitumista, Kantin (2009) kuvaamaa "pyyteetöntä" (*uninteressiert*) arvostelmaa (2009, 334). Estetiikan erityislaatuisuuden myötä sille voidaan asettaa myös erityiset asiantuntijansa, Humen (2009) esittämä maun standardin asettava pätevien arvostelijoiden joukko (2009, 288). Kokonaisuudessaan oleellista tässä ei ole se, mitä esteettinen arvo tai asenne tarkalleen ottaen on, vaan ajatus siitä, että on olemassa jokin perustava esteettisille ilmiöille ominainen arvostamisen tapa, jonka suhteen toisilla ihmisillä on suurempi herkkyys, ts. parempi maku.

Traditionaalinen esteettinen paradigma kytkeytyy oleellisesti kulttuurisen taidemaailman muotoumiseen, mikä käytännössä tarkoittaa eron tekemistä esteettisten ja muunlaisten, viihteellisten tai funktionaalisten, kulttuuriobjektien ja -ilmiöiden välille (ks. esim. Wolff 1993, 13). Tämä puolestaan linkittyy arvottavaan jakoon "korkean" ja "matalan" kulttuuriin välillä, joista ensimmäinen määrittäytyy jälkimmäiseen, kansanomaiseen tai populaariin kulttuuriin, nähden lähtökohtaisesti arvokkaampana. Musiikin osalta tämä tarkoittaa karkeasti ottaen sitä, että ei-taiteellinen musiikki näyttäytyy estetiikan kannalta triviaalina tai arvottomana, tai loivemmin omanlaisiinsa (vähemmän arvokkaat) arvottamisen perustesteisiin nojaavana (vrt. Rowell 1983, 186). Käytännössä tämä tarkoittaa ei-taiteellisen, yksinkertaisesti populaarin, musiikin rajautumista esteettisen arvokeskustelun ulkopuolelle.

Kärjistetympi muotoilu traditionaaliseen esteettiseen paradigmaan nivoutuvasta korkean ja matalan kulttuurin erottelusta ilmaantuu 1900-luvun myötä nk. massakulttuurikritiikin muodossa (ks. esim. Purhonen et al. 2014, 120–121). Musiikin osalta kuuluisimmat esitykset ovat Frankfurtin koulukuntaan (ks. esim. Adorno & Horkheimer

2008) lukeutuvan Theodor Adornon (2002) kulttuuriteollisuutta ja populaarimusiikkia käsittelevät kirjoitukset. Näiden puitteissa massa- tai populaarikulttuuri ei näyttäydy pelkästään esteettisesti arvottavana, vaan suorastaan haitallisena: kyse on pohjimmiltaan valheellisia nautintoja tarjoavasta, kuuntelijoita taannuttavasta kapitalistisen sarron ja riiston muodosta. Oleellisesti tällainen massakulttuuri-ideologia (Ang 1985, 92–116) näyttäytyy eräänlaisena itsestään selvänä perusteena tuomita tietty musiikki, ei vain arvottomaksi, vaan niin esteettiseltä kuin moraaliselta kannalta perustavanlaatuisella tavalla huonoksi.

Suuri murros makua ja arvottamista koskevassa keskustelussa ajoittuu noin 60–70-luvuille. Vaikutusvaltaisn yksittäinen teos tämän osalta on Pierre Bourdieun (1984) alun perin vuonna 1979 julkaistu ”makuarvostelmien sosiologinen kritiikki” *La Distinction*. Kantin kritiikkeihin kantaaottavan alaotsikon mukaisesti Bourdieu esitti teoksessaan, ettei makukysymyksissä ole niinkään kyse traditionaalisen esteettisen paradgiman mukaisesta universaalin kauneuden tavoittamasta herkkyydestä tai sen puutteesta, kuin sosiaalisista valta-asetelmista. Käytännössä hyvä maku, ja siihen nivoutuva jako korkeaan ja matalaan kulttuuriin, oli pohjimmiltaan hallitsevan yhteiskunnallisen luokan tapa erottautua alemmista yhteiskuntaluokista ja näin ylläpitää laajempaa sosiaalista eriarvoisuutta. Oleellisesti Bourdieun esitys siis palauttaa estetiikan sosiologiaan: kulttuuriobjektin arvottamisessa ei ole kyse sen itsensä arvosta sinänsä, vaan arvottajan sosiaalisen aseman ehdollistamasta tavasta suosia ja olla suosimatta asioita osana sosiaalista erottautumisen peliä. Näin traditionaalisen esteettisen paradgiman mukaisesta ”kätketystä objektiivisuudesta” (vrt. Shusterman 2004, 76), universaalin esteettisen arvon oletuksesta, päädytään subjektiiviseen näkemykseen, jonka mukaan makuarvioista ei viimekädessä voi kiistellä (Eldridge 2009, 168–172).²

Makuarvostelmien asettaminen subjektiivisiksi mieltymyksiksi ei kuitenkaan Bourdieun esityksessä poista niiden merkitystä, vaan siirtää huomion pois kulttuuriobjektien itsensä arvosta niiden arvottamisen perustana oleviin sosiaalisiin rakenteisiin, eli käytännössä erottautumisen, distinktion, logiikkaan. Huonouden kannalta erottautumisen teoria on perustavalta asetelmaltaan melko yksinkertainen: lähtökohtana on se, että yhteiskunnan hierarkinen rakenne vastaa kulutuskäytäntöjen hierarkiaa, jolloin hallitsevassa asemassa olevan luokan mieltymykset määrittävät kulttuuriobjektien arvon. Tällöin siis huonoa on se,

² Ang (1985, 113) kuvaa tällaista näkemystä ”populismien ideologiana”, jonka mukaan jokaisella on oikeus omiin mieltymyksiinsä ja arvostelmiinsa ilman, että näitä tulisi alistaa traditionaalisen esteettisen paradgiman mukaiselle yleispätevyyden vaatimukselle (vrt. Kant 2009, 337). Oleellisesti kyse on anti-ideologiasta (Ang 1985, 113), jonka puitteissa kysymys hyvästä ja huonosta on viimekädessä irrelevantti, vain yksilön omia perusteettomia henkilökohtaisia mieltymyksiä ilmaiseva asia.

mitä yhteiskunnallinen eliitti pitää omien makujensa vastaisena, eli (erottautumisen logiikan mukaisesti) alempien luokkien suosimat kulttuuriobjektit.

Kulttuuriobjektien arvohierarkia perustuu siis ajatukseen hallitsevan luokan "hyvästä mausta". Tämän aselman kannalta oleellista on se, että kyse on itsestään selvänä ja luonnollisena pidetystä asiaintilasta: hallitsevan luokan edustama "hyvä maku" on legitiimiä, mikä tarkoittaa käytännössä sen arvon kyseenalaistamatonta tunnustamista (ts. yläluokan maun "hyvyys" ei vaadi perustelua) (ks. esim. Purhonen et al. 2014, 57). Koska maun perusajatuksena on erottautuminen, asettuminen vastakkain toisten makujen kanssa, muodostuu legitiimin ja epälegitiimin, käytännössä "korkean" ja "matalan" kulttuurin jakolinjasta keskeinen sosiaalista maailmaa halkova symbolinen raja. Tämän jakolinjan puitteissa Bourdieu (1984) asettaa traditionaalisen esteettisen paradgiman mukaisen diskurssin "korkeaan" kulttuuriin, osaksi yläluokan edustajien legitiimiä esteettistä dispositiota.³

Bourdieu (1984) asettaa hallitsevan luokan edustaman esteettisen disposition rinnalle alempien luokkien populaarin estetiikan, jonka perustana on taiteellisten asioiden pelkistäminen arkisiksi asioiksi, eli esteettisten ilmiöiden maailmasta irrotetun erityislaatuisuuden kiistäminen. Kärjistettynä tämä tarkoittaa sitä, että koska populaarikulttuurin piirissä ei ole varsinaista esteettistä diskurssia, ei sen käsittely estetiikan kannalta ole mielekästä. Käytännössä siis estetiikka rajautuu omaksi, korkeakulttuuriseen taidemaailmaan kuuluvaksi ideologiseksi rakennelmaksi, kun taas populaarikulttuurin käsittelyssä nojaututaan toisenlaisiin, esimerkiksi sosiologisiin tai semioottisiin, jäsentämisen tapoihin (vrt. Frith 1996; Hesmondhalgh 2007). Kysymykset arvottamisesta ja mausta muuna kuin henkilökohtaisina mielipiteinä tai kulttuuriobjekteista itsestään irrallisina (sosiaalisiin ilmiöihin tai objektien funktioihin palautuvina) asioina eivät tämän myötä kuulu populaarikulttuuriin.

Laajassa mielessä kyse on estetiikan ja sosiologian välisestä kuilusta, jonka myötä estetiikka joko sivuuttaa oman konstruoidun ja ideologisesti latautuneen luonteensa, eli kiistää sosiaalisen ulottuvuutensa, tai palautuu jäännöksettömästi sosiologiaan (Wolff 1993, 26). Tätä kuilua on pyritty kuroma umpeen hahmottelemalla uudenlaista sosiologisesti informoitua estetiikkaa (ks. esim. Wolff 1993), mikä kytkeytyy oleellisesti kysymykseen

³ Bourdieun alkuperäistä esitystä on sittemmin arvosteltu, puolustettu ja kehitetty edelleen (ks. esim. Holt 1997; Bennett et al. 2009; Atkinson 2011; Purhonen et al. 2014). Yksi keskeinen kysymys näiden osalta on liittynyt siihen, miten Bourdieu'n teoriaa varsinaisesti pitäisi lukea ja soveltaa, johon Bourdieu työvereineen on pyrkinyt vastaamaan oikomalla tiettyjä väärinkäsityksiä ja selvittämällä teorian perustavaa luonnetta (ks. esim. Bourdieu 1998; Wacquant 2015).

populaarikulttuurin esteettisestä puolesta (Shusterman 2004; Frith 1996; Hesmondhalgh 2007). Populaarimusiikin osalta tunnetuimpia estetiikkaa ja sosiologiaa yhdistäviä esityksiä on Simon Frithin (1996) näkemys esteettisten arvokysymysten keskeisyydestä myös "matalassa" kulttuurissa. Frithin lähtökohtana on se, että populaarimusiikin kuuntelijat lähestyvät musiikkia esteettisesti, samanlaisten kysymyksenasetteluiden kautta kuin taidemusiikkia on perinteisesti jäsennetty. Populaarimusiikin estetiikka ei voida kuitenkaan suoraan samaistaa traditionaalisen esteettisen paradigman mukaisiin ajatuksiin, vaan sen tarkastelu vaatii myös tiettyä sosiologista otetta ja populaarimusiikin itsensä ominaispiirteiden huomioimista.⁴

Tällainen toisaalta korkeaan ja matalaan, toisaalta estetiikkaan ja sosiologiaan kytkeytyvä näkemys voidaan lukea Frithin (2004) aiheensa puolesta harvinaisemman *What is bad music?* – artikkelin taustalle. Frithin (2004) lähtökohta on se, että huonoa musiikkia sinänsä ei ole olemassa, vaan huonous on väitteen ja selityksen sisältävä argumentti, joka esitetään toisten vakuuttamiseksi ja heidän näkemystensä muuttamiseksi. Tällaiset argumentit taas eivät ole puhtaasti esteettisiä, vaan selityksissä musiikilliset asiat sekoittuvat sosiaalisiin ja eettisiin. Arvottamista ei siis voida perustaa traditionaalisen esteettisen paradigman mukaiselle ajatukselle esteettisestä ominaislaadusta. Tästä huolimatta musiikin huonous ei tyhjenny pelkäsi subjektiiviseksi makuasiaksi, vaan on peräti välttämätön populaarimusiikin estetiikalle: musiikin huonoudesta argumentoiminen määrittää osaltaan yksilön paikkaa musiikillisessa maailmassa, joka on suurilta osin myös sosiaalinen, ihmisiä yhdistävä ja erottava, maailma. Oleellisesti siis populaarimusiikin estetiikka, ja siihen nojautuva musiikin huonous, on perustavalta olemukseltaan sekoitusta yksilöllisyyttä ja yhteisöllisyyttä, jolloin musiikin arvoa sinänsä ei voida erottaa luonteeltaan enemmän sosiaalisista tekijöistä, mutta ei myöskään täysin palauttaa niihin. (Frith 2004.)

Edellisen esityksen pohjalta tämän tutkimuksen näkemys musiikin huonoudesta lainaa ajatuksia toisaalta Bourdieun (1984) distinktioteoriasta ja toisaalta Frithin (2004) populaarimusiikin huonoutta koskevasta esityksestä. Perusajatuksena on se, että huonoutta voidaan jäsentää symbolisten rajojen kautta, eli hallitsevan ryhmän mieltymysten mukaisten

⁴ Oleellisesti tässä on kyse siitä, että Bourdieun (1984) alkuperäisen esitys nojaa vahvasti syntykontekstissaan ehkä nykyistä oleellisempaan jakoon korkean ja matalan kulttuurin välillä. Vaikka näiden rajojen suoranaista murtumisesta puhuminen onkin, ainakin musiikin yhteydessä, hieman kiistanalaista (ks. esim. Brackett 2002), on myöhemmissä distinktioteoriaa soveltavissa tutkimuksissa kiinnitetty enemmän huomiota myös "matalan" kulttuurin puitteissa tehtävään erottautumiseen. Selkeimpinä esimerkkeinä voidaan pitää Bourdieun mallia soveltavia tutkimuksia, joissa keskitytään yksittäiseen musiikilliseen makukulttuuriin, hahmotellen sille spesifejä pääoman muotoja (ks. esim. Thornton 1996; Kahn-Harris 2007).

legitiimin ja epälegitiimin kategorioiden perusteella (vrt. Lamont & Molnár 2002, 172). Frithin (1993; 2004) esityksiä mukaillen, legitiimisyttä ei kuitenkaan ajatella vain yhtenä "korkeaa" ja "matalaa" kulttuuria halkovan symbolisen rajan pohjalta, vaan monisyisemmin erilaisten musiikillisten maailmojen puitteissa toimivana logiikkana: käytännössä siis kunkin musiikkityylin ja musiikillisen yhteisön puitteissa määritellään omat symboliset rajat ja niiden mukaisen legitiimisyden. Tässä yhteydessä oleellista ei ole niinkään musiikin huonoksi kokemisen perusta, oli kyse ensisijassa sitten tietoisesta tai ei-tietoisesta sosiaalisesta taktikoinnista tai musiikin itsensä nostattamasta tarpeesta arvottaa se negatiivisesti, kuin musiikin huonoksi ilmaisemisen luonne symbolisia rajoja luovana sosiaalisena argumentaationa.

Kaikissa edellä käsitellyissä arvottamisen perustana olevissa ideologioissa on yhteistä se, että maun ja arvottamisen, pitämisen ja musiikin mieltämisen hyväksi tai huonoksi, suhde näyttäytyy melko yksioikoisena. Karkeasti ottaen siis huono musiikki tarkoittaa musiikkia josta ei pidetä. Tämä on toki eräänlainen perustava tapa ymmärtää huonous, mutta pitämisen ja arvottamisen kytkös ei kuitenkaan ole mitenkään ehdoton: on hyvin tavanomaista, että jollain tavalla "huono" musiikki koetaan syystä tai toisesta miellyttävänä, tai päinvastoin tunnustetut mestariteokset saattaavat "hyvyydestään" huolimatta jäädä etäisiksi (ks. esim. Rowell 1983, 186–187). Niin ikään, kuten Jason Lee Oakes (2004, 62; 80–81) huomauttaa, jo erilaisten huonoutta kuvaavien käsitteiden määrä ja sen nautinnollisuuteen viittaavien ilmaisujen ("niin huonoa että hyvää") yleisyys viittaa siihen, ettei "huonouden" hahmottuminen positiivisena, tai ainakin kiehtovana, ilmiönä ole mitenkään tavatonta. Käytännössä siis musiikin arvottaminen ja siitä pitäminen voidaan henkilökohtaisella tasolla mieltää selkeää hyvään ja huonoon sekä pidettyyn ja ei-pidettyyn musiikkiin jaottelua häilyväisempänä asiana.

Tämän tutkimuksen periaatteellisena lähtökohtana ovat tällaiset "häilyväisemmät" tavat suhtautua musiikkiin, eli käytännössä tilanteet, joissa musiikki koetaan yhtä aikaa tuomittavana ja nautinnollisena. Angin (1985) ja McCoy'n & Scarborough'n (2014) muotoiluja seuraten, musiikin pitämisestä vaikka, tai jopa koska, se koetaan jollain tavalla huonoksi. Käytännössä siis huonous on jollain tavalla oleellista musiikin nautinnollisuuden kannalta, rakentava osa musiikin kokemista.

Tällainen perusasetelma, jossa musiikki on "hyvää koska se on huonoa", tekee luonnollisesti huonouden käsitteellisesti ongelmalliseksi. Yksinkertaisimmillaan voitaisiin puhua vain siitä, että ihmisten erilaiset mieltymykset eivät sulje pois tietoisuutta kulttuurisista

arvostuksen hierarkioista: musiikista voidaan aidosti pitää ja se voidaan arvottaa jollain perusteella hyväksi (mahdollisesti erotellen sen hyvät puolet huonoista), silti tunnistuen sen epälegitiimin aseman laajemmassa sosiaalisessa viitekehyksessä. Musiikin kutsuminen huonoksi olisi tällöin enemmän huonouden käsitteen "luokittelevaa" kuin sen "arvottavaa" käyttöä, eli sosiaalisten arvottamisen normien (esimerkiksi traditionaalisen esteettisen paradigman tai massakulttuuri-ideologian pohjalta) tuntemisen osoittamista, mikä ei sinänsä vielä tarkoita musiikin mieltämistä oman kokemisen osalta huonoksi (vrt. Weinstein 2004).

Tässä tutkimuksessa ei erikseen huomioida edellisen kaltaista huonouden käsitteen käytön perustavanlaatuista monisyisyyttä, vaan ajatellaan että huonoksi kutsutussa musiikissa koetaan aidosti olevan jotain "vikaa".⁵ Tämän myötä voikin olla perusteltua hahmotella huonosta musiikista pitämistä vasten näkemyksiä "tosissaan olemisesta" musiikin suhteen. Bennett (2013) kehystää esityksensä ironisesta kuuntelutyylillä tällaisen ajatuksen mukaisesti, esittäen että populaarimusiikin tutkimuksessa on tavattu nähdä musiikki kovin vakavana kulttuurisen toiminnan muotona: populaarimusiikin kulutus on näin liitetty kulttuurisen vastarinnan tai identiteettipolitiikan kaltaisiin aiheisiin, usein käsitellen musiikillisen tekstin ja kuuntelijan vastaanoton suhdetta melko suoraviivaisena samaistumisena, jolloin tutkimuksessa ovat painottuneet paitsi musiikin vastaanoton "vilpittömämmät" puolet, myös musiikin "vakavammat" piirteet (esimerkiksi poliittiset tai traditionaalissa mielessä esteettiset aspektit). (Bennett 2013, 202; 205.) Tämän puolesta tutkimuksessa ei ole kyse niinkään maku- ja arvokysymysten käsittelystä, kuin yhden musiikkikulttuurin ilmiökentän esittämisestä osaksi niitä koskevaa keskustelua.

1.2 Aktiiviset yleisöt

Tutkimuksen lähtökohtana on ajatus aktiivisesta yleisöstä (*active audience*). Tällä tarkoitetaan näkemystä, jonka mukaan musiikkia tai muuta mediaa ei vastaanoteta passiivisesti, omaksuen automaattisesti sen määrätyn merkityksen, vaan yksilöt osallistuvat aktiivisesti tekstien tulkitsemiseen. Toisin sanoen tietyn mediatekstin (tai kulttuuriobjektin) merkitys ei ole ennalta määrätty, siitä itsessään luettavissa, vaan se rakentuu tekstin ja yleisön vuorovaikutuksessa tietyssä vastaanoton kontekstissa. Yksilöt siis käyttävät ja tulkitsevat

⁵ Huomautettakoon, että niin Kantin, Bourdieun kuin Frithin makua koskevissa näkemyksissä arvottaminen ei ole vain yksityinen tai vain sosiaalinen asia. Toisin sanoen musiikin kulttuurista epälegitiimiyttä ei voi täysin erottaa tavoista joilla sitä henkilökohtaisesti arvotetaan.

mediaa omien tarkoitustensa mukaisesti, sen sijaan että vain ottaisivat sen merkityksen etukäteen annettuna. (Chandler & Munday 2011.)

Aktiivisten yleisöjen lähestymistapaan liitetään toisinaan Stuart Hall'n (2006) alkujaan television viestinnän yhteydessä esittämän "enkoodaus/dekoodaus" (*encoding/decoding*) kommunikaatiomallin mukainen ajatus kolmesta mahdollisesta mediatekstin lukuposiitiosta. Tämän mukaan mediatekstin viestiin voi asemoitua ottamalla merkityksen suoraan enkoodauksen mukaisesti hallitsevasta-hegemonisesta (*dominant-hegemonic*) positiosta; viestin osittain hyväksyvästä ja osittain hylkäävästä neuvotellusta (*negotiated*) positiosta; tai viestin merkityksen tietoisesti kääntävästä, tai toisessa viitekehystä tulkitsevasta, vastustavasta (*oppositional*) positiosta. (Hall 2006, 171–173.) Huomionarvoista tässä mallissa on se, että lukuposiitiot toisaalta sallivat tiettyä tulkinnanvapautta, mutta toisaalta myös rajoittavat erilaisten lukemisten mahdollisuuksia, eli yleisöt eivät voi tulkita viesteistä aivan mitä vain haluavat (Hall 2006, 170–171).

Aktiivisten yleisöjen lähestymistavan taustalla on nk. massakulttuuri-ideologian mukainen kriittinen näkemys suurille ihmisryhmille suunnatun kaupallisen median, erityisesti television, yleisön manipuloinnista ja muista haitallisista vaikutuksista (ks. esim. Ang 1985, Ang 2007). Musiikintutkimuksen osalta samanlaista keskustelua on käyty erityisesti populaarimusiikin tiimoilta, jonka osalta lähtökohdaksi asetetaan usein Adornon (2002) populaarikulttuuria ja kulttuuriteollisuutta kärkkäästi arvostelevat esitykset. Tälle vastapainona erityisesti brittiläisen Birminghamin nykykulttuurintutkimuksen keskuksessa (*BCCCS*) tehdyt alakulttuuritutkimukset painottivat kuluttajien aktiivista ja luovaa otetta kulttuuriin (Aho & Kärjä 2007, 17). Keith Negus (2002) on käsitellyt tämän Adornosta alkavan tutkimuslinjan historiaa, esittäen että useissa tapauksissa Adornon kritiikin mukainen ajatus yleisöjen passiivisuudesta vain kehystettiin uudestaan erilaisin aktiivinen vähemmistö (ala-/vastakulttuurit) ja passiivinen enemmistö (valtavirta) -asetelmin. Hänen mukaansa ajatukset hegemonisesta yleisöstä tai kulutuksesta, tai tarkasti rajattavasta ja määriteltävästä alakulttuurista, yksinkertaistavat populaarimusiikin käyttöön liittyvää monipuolisuutta ja luovuutta. Toisaalta Negus myös huomauttaa, että yleisön aktiivisuutta korostettaessa unohdetaan helposti, että musiikkiteollisuudella todella on ainakin jonkinlaista valtaa muovata tai ohjata musiikin kulutusta. (Negus 2002, 32–35.)

Nykyisellään, kuten Ang (2007, 21) tv-ohjelmien yhteydessä huomauttaa, ajatus yleisön aktiivisuudesta ja luovasta merkitysten muodostamisesta on jo saavuttanut kokolailla itsestäänselvyyden, jopa banaliteetin, aseman. Angin mukaan pelkkä aktiivisen merkityksen

muodostamisen painottaminen sinänsä ei enää olekaan riittävää, vaan oleellisempaa on se, kuinka yleisö muodostaa merkityksiä ja minkälaisia sosiaalisia ja kulttuurisia implikaatioita tähän liittyy (Ang 2007, 21). Tämän pohjalta tässä tutkimuksen painopiste on nimenomaan musiikin käytön tavoissa tiettyjen kulttuuristen teemojen yhteydessä. Seuraavassa luvussa siirrytään käsittelemään tämän tutkimuksen kannalta keskeisintä kulttuurista teemaa, eli ironiaa kulttuurisena ilmiönä.

2 IRONIA KULTTUURISENA ILMIÖNÄ

2.1 Ironia käsitteenä

Ironian käsitteen juuret johdetaan yleisesti antiikin kreikan sanoihin *eiron* ja *eironeia*. *Eiron* on yksi, lähinnä Aristofaneen (n. 450–385 eaa.) kautta tunnetun, vanhan kreikkalaisen komedian vakiohahmoista: juonikas teeskentelijä, joka väheksymällä omia tietojaan ja kykyjään asettuu mahtailevan *alazon*-hahmon vastapuoleksi. Vastaavanlainen bipolaarinen ajatus on esillä Aristoteleen (384–322 eaa.) Nikomakhoksen etiikassa, jossa hän puhuu totuudellisuuden hyveen yhteydessä itsensä vähättelystä, liittäen näin ironian Sokrateen hahmoon. (Salin 2003, 184–185; Elleström 2002, 15–16.) Antiikin perintöön nojaten ensimmäisellä vuosisadalla elänyt roomalainen puhetaidon opettaja Quintilianus (n. 35–100) muotoili *Institutio oratoria* -teoksessaan kuuluisimman määritelmän ironiasta, jonka mukaan ironia on päinvastaisen sanomista kuin mitä tarkoitetaan (Colebrook 2004, 1).

Ironian mieltäminen tarkoitetun ja sanotun vastakohtaisuuden kautta on yleisin, mutta ei mitenkään ainoa tapa, ymmärtää ironia. Useissa yhteyksissä tämän klassisen verbaalisen tai retorisen ironian rinnalle asetetaan joukko muita ironian tyyppisiä, kuten tilanneironia, sokraattinen ironia tai dramaattinen ironia (ks. esim. Elleström 2002, 50–53; Muecke 1976).⁶ Sari Salin (2003) puhuu laajassa mielessä ironian kaksijakoisesta historiasta toisaalta antiikin Kreikasta alkunsa saavana retorisena ilmiönä, toisaalta saksalaisen romantiikan puitteissa muotoutuneena maailmankuvallisena ilmiönä (2003, 183–184). Jälkimmäisessä on kyse romanttisesta ironiasta, joka rajatun verbaalisen ilmiön sijasta kuvaa enemmän kokonaisvaltaisempaa asennetta: eräänlaista tapaa suhtautua maailman kokemiseen ristiriitaiseksi ja mielettömäksi ambivalentin asennoitumisen omaksumisen avulla (Salin 2003, 190–191; Elleström 2002, 18–19).

Vakiintuneista määritelmistä ja lukuisista luokittelu- ja jäsenmäärityksistä huolimatta ei ole olemassa yksimielisyyttä siitä, mitä ironia varsinaisesti on (ks. esim. Turner 2015, 1-3). Wayne Booth esittää, että romantiikan ajan jälkeen ironia on näyttäytynyt yhä hämmentävämpänä käsitteenä, eikä selkeyden pyrkiminen joidenkin mukaan edes olisi

⁶ Ironian tyyppien luokittelu, tai koko luokittelun mielekkyys, ovat melko kiistanalaisia kysymyksiä. Elleström (2002, 50–53) esimerkiksi tekee keskeisen jaon verbaalisen ja tilanteisiin liittyvän (*situational*) ironian välille, suhteuttaen muut lukuisat ja toisiaan leikkaavat muodot näihin kahteen selkeimmin toisistaan eroavaan ironiaan.

ironian hengen mukaista (Booth 1975, ix). Yleisesti voidaan sanoa, että ironia on paitsi eri asia eri aikoina eri ihmisille, myös käsitteenä edelleen kehittyvä: ironia on sitä, mitä kulloinkin päätetään kutsua ironiaksi (Muecke 1976, 10; 24). Tässä mielessä ironia on syytä ymmärtää luonteeltaan herkistävänä käsitteenä, eli enemmän ilmiöiden teoreettisten piirteiden näkemistä avittavana tulkinnallisena työkaluna kuin valmiina ja lukkoon lyötynä käsitteellisenä rakennelmana (vrt. Glaser & Strauss 1967, 38–39; Koskenniemi-Sivonen 2004).

Vaikka ironian yksiselitteinen määrittely olisikin jo käsitteen itsensä tai sen yleisen käytön kannalta mahdotonta, on syytä jollain tavalla hahmotella miten tämä ymmärretään tulkinnan välineenä.⁷ Ironisen kuuntelutyylin tapauksessa keskeisin lähtökohta on se, että ironiaa ajatellaan tekstin tai objektin ominaisuuden sijasta ensisijassa tulkitsijan tai vastaanottajan ominaisuutena. Nykyisessä ironiakeskustelussa on kiinnitetty perinteistä näkemystä enemmän huomiota tulkitsijan ja kontekstin merkitykseen (ks. esim. Colebrook 2004), ja Esimerkiksi Lars Elleström (2002, 48–49) käsittelee ironiaa nimenomaan vastaanottajan tulkinnallisena strategiana. Tässä tutkimuksessa nojataan kuitenkin Linda Hutcheonin (1995) näkemyseseen, joka myös painottaa tulkitsijan osuutta ironian attribuoinnissa, mutta korostaa tämän ohella kulttuurisen ja sosiaalisen kontekstin, jota hän jäsentää diskursiivisten yhteisöjen käsitteellä, keskeistä merkitystä ironian "tapahtumiselle" (Hutcheon 1995, 6; 13; 92).

Hutcheon (1995, 4) esittää ironian tapahtumisen viiden elementin yhteistoiminnan seurauksena. Jo mainittujen diskursiivisten yhteisöjen ja tulkitsijan intention ohella, ironian saavat hänen mukaansa tapahtumaan arvottava särmä (*edge*), semanttinen kompleksisuus sekä kontekstuaalinen kehystys ja "signaalit" (Hutcheon 1995, 4). Siinä missä semanttinen kompleksisuus ja kontekstiliitännäiset signaalit, käytännössä viestin monimerkityksellisyys ja vihjeet sen ilmimerkityksen näennäisyydestä, kuvaavat ironian rakennetta kuten se on perinteisesti ymmärretty, korostaa särmikkyys ironian affektiivista puolta. Hutcheonin (1995, 37) mukaan juuri ironian särmä erottaa sen muista, metaforan ja synekdokeen kaltaisista monimerkityksellisyydelle perustuvista rakenteista. Tällainen ironian emotionaalisen

⁷ Huomautettakoon että ironian määrittelyn vaikeus liittyy osaltaan myös siihen, mitä määrittelemiselle tarkoitetaan. Perinteisesti ironian määritelmät ovat nojanneet yksittäiseen piirteeseen, kun taas esimerkiksi Toini Rahtu (2006) pyrkii tavoittamaan kulttuurisesti jaetun intuition ironiasta lähestymällä sitä monia piirteitä sisältävän komponenttimääritelmän kautta (Rahtu 2006, 45–46). Vastaavasti myös Katharina Barbe (1995, 9–10) ja tässä käsiteltävä Linda Hutcheon (1995, 4) puhuvat useista ironian elementeistä. Kyse on siis enemmän ironian luonnehtimisesta kuin sen määrittelystä.

ulottuvuuden mieltäminen sen kannalta keskeiseksi, asettaa Hutcheonin näkemyksen vastakkain modernin tradition mukaista käsitystä ironiasta ennenkaikkea intellektuaalisena ilmiönä (Hutcheon 1995, 14–15; 38).

Affektiivisuuden ohella toinen tämän tutkimuksen kannalta keskeinen ajatus on ironian monifunktionaalinen luonne, jota Hutcheon (1995, 45) käsittelee tulkitsijan näkökulmasta ironialle miellettyinä operatiivisina motivaatioina. Lyhyesti esitettynä kyse on siitä, että yhden toimintatavan sijasta ironia voi eri yhteyksissä näyttäytyä hyvin monimuotoisena: loukkaavana, humoristisena, tuhoavana, korjaavana, yhdistävä tai erottavana.⁸ Hutcheon (1995, 47) jäsentää tätä moniulotteisuutta yhdeksällä funktiolla, jotka asettuvat jatkumolle niiden affektiivisen latauksen mukaisesti, vähäisesti arvottavaa latausta omaavasta ironian sanomaa vahvistavasta (*reinforcing*) funktiosta särmikkäimpään ryhmittävään (*aggregative*) funktioon. Tulkinnasta riippuen eri funktiot voivat saada negatiivisia tai positiivisia artikulaatioita: esimerkiksi leikkisässä (*ludic*) funktiossaan ironia voidaan mieltää toisaalta humoristiseksi, toisaalta vastuuttomaksi tai trivialisoivaksi. (Hutcheon 1995, 47.) Hutcheonin (1995, 45) mukaan yksi syy ironian käsitteelliseen epämääräisyyteen ja sen arvoa koskeviin erimielisyyksiin liittyy juuri perinteisten teorioiden tapaan jättää sen monimuotoisuus huomiotta ja käsitellä sitä yhdellä tietyllä tavalla toimivana ilmiönä.

Kokonaisuudessaan Hutcheonin (1995) ironiateoria voidaan pitää perusluonteensa puolesta postmodernina. Toisin kuin Muecken (1976) ja Boothin (1975) klassikkoaseman saaneissa teorioissa, joissa ironia ja sen "tajuaminen" näyttäytyy lopulta todisteena kielen perustavanlaatuisesta koherenssista, Hutcheonin näkemykset painottavat ironiaa monitulkintaisuuden ja inkoherenssin aikaansaajana (Colebrook 2002, 53–54; Hutcheon 1995, 12–13). Tässä mielessä ironia on "riskilaji", jonka osalta ei ikinä ole varmuutta siitä, ymmärretäänkö ironian merkitys tai motivaatio, tai ylipäänsä asian ironisuus, samalla tavalla (Hutcheon 1995, 9-36; 204).

Vastaavasti myös tulkitsijan intention osuuden korostaminen asettaa Hutcheonin teoriassa ironistin ja tulkitsijan ironian tapahtumisen kannalta samanarvoiseen asemaan (Hutcheon 1995, 118). Ironiassa ei tämän myötä ole kyse perinteisen näkemyksen mukaisesta "tajuamisesta" ("*getting it*") vaan ironia "tapahtuu" samanlaiset oletukset jakavien

⁸ Tämä liittyy myös Hutcheonin (1995, 10; 15–16) Hayden Whitelta (1967, 38) lainaama ajatus ironiasta transideologisena: ironia voi toimia useiden eri ideologioiden puolesta, ajaa yhtäläillä konservatiivisia kuin vastustavia, eettisiä kuin epäeettisiä päämääriä (Hutcheon 1995, 15–16). Rahtu (2006, 12) puhuu samassa mielessä ironiasta prismana, jossa voidaan nähdä useita erilaisia ilmiöitä.

diskursiivisten yhteisöjen puitteissa (1995, 89). Ironia ei tässä mielessä viittaa niinkään johonkin tarkasteltavassa objektissa olevaan, kuin kokemukseen objektista (Hutcheon & Valdés 2000, 22). Ajatus ironiasta diskursiivisissa yhteisöissä tapahtuvana ilmiönä on oleellisella tavalla vastakkainen ironiaa useissa yhteyksissä sävyttäneeseen ”akateemiseen sovinismiin”, eli ironisen merkityksen mieltämiseen tekstin oikeana merkityksenä, jonka riittävän kompetenssin omaavan lukijan on mahdollista löytää (Barbe 1995, 67–68).

2.1.1 Ironia ja postmoderni

Pitkällisestä historiastaan huolimatta ironia on usein nähty erityisellä tavalla postmoderniin aikaan liittyväksi. Yksinkertaisimmillaan tällä voidaan tarkoittaa sitä, että ironiasta on noin 60-luvulta, johon ”postmodernin murros” tyypillisesti ajoitetaan (ks. esim. Jameson 1997, 1), lähtien tullut entistä keskeisempi retorinen keino erilaisten kulttuuristen ilmiöiden piirissä. Tässä mielessä ironiasta voidaan puhua rajatummin yhtenä postmodernistisen taiteen, filosofian tai kirjallisuuden piirteenä.

Laajemman näkemyksen mukaan taas ironiaa voidaan pitää koko postmodernia aikakautta jollain perustavammalla tavalla määrittävänä ilmiönä. Claire Colebrook (2004) esittää, että nykyisenä pastissien, viittauksien ja yleisen kyynisyyden aikakautena mikään ei enää tarkoita vain itseään: käyttäytymisemme, 80-luvun diskovaatteiden pitäminen tai 70-luvun country-musiikin kuuntelu, ei viittaa siihen, että olisimme vakaasti sitoutuneita johonkin asiaan, vaan päinvastoin olemme kyseenalaistaneet sitoutumisen ja vilpittömyyden kaltaisten asioiden mahdollisuuden, jolloin kaikessa on mukana eräänlainen näyttelemisen ja viittaamisen tuntu. (Colebrook 2004, 1-2.) Vastaavasti nykyisenä aikana olemme tietoisia siitä, että emme jaa samoja arvoja tai oletuksia, emmekä sen myötä oleta omien näkemyksiemme takana olevan jotain perustavaksi katsottavaa totuutta (Colebrook 2004, 18). Vaikka tällainen esitys onkin eittämättä kärjisty (ks. esim. Konstantinou 2016, 13), ja vaikka monet aiemmat aikakaudet ovat vastaavalla tavalla nähneet itsensä ironian epookkeina (Barbe 1995, 172; Hutcheon 1995, 9) voidaan melko yleisenä näkemyksenä pitää sitä, että ironiasta on tullut ainakin jossain mielessä poikkeuksellisen ongelmallinen juuri postmodernina aikana (ks. esim. Hutcheon 1995, 1).

Ironian tapaan myös postmodernin on usein ajateltu jo perusluonteensa puolesta kaihtavan yksiselitteistä määrittelyä. Tietyissä mielessä voitaisiin ajatella näiden kahden käsitteen määrittävän toisiaan, jolloin, kuten Colebrook (2004, 150) esittää, tapamme

ymmärtää ja arvottaa postmoderni on riippuvaista tavastamme määritellä ja arvottaa ironiaa. Tässä tutkimuksessa ei kuitenkaan oteta kantaa postmoderniin sinänsä, vaan ajatellaan sen kuvaavan yleisempää kulttuurista kontekstia: eräänlaista nykyiseen yhteiskuntaan liittyvää, mutta ei siihen rajoittuvaa, "ajan henkeä" (Lyotard 1985), *Kunstwollen*-tyylistä tendenssiä toimia tietyllä tavalla (Eco 1985, 358) tai yleistä orientaatiota maailman kokemiseen, eli "tunnerakennetta" (Gitlin 1989, 68).

Sen lisäksi, että ironiaa voidaan pitää postmodernin kulttuurin kannalta keskeisenä, jopa koko aikaa perustavalla tavalla leimaavana piirteenä, on postmodernilla murroksella esitetty olleen vaikutuksensa myös siihen, miten ironia itsessään ymmärretään (ks. esim. Kelly 2014; Wilde 1976). Toisin sanoen kulttuurinen intuitio ironiasta on postmodernin yhteydessä omalla tavallaan painottunut, jolloin voidaan puhua postmodernista ironiasta. Perusteiltaan postmodernia ironiaa voidaan luonnehtia kaikenlaisen vakauden kyseenalaistavaksi ja merkitysten epämääräisyyttä korostavaksi. Hayden White (1973, 37–38) liittyy ironiatroopin skeptisismiin ja relativismiin, kuvaten sen olevan radikaalilla tavalla itsekriittinen paitsi esitettyä asiaa kohtaan, myös koko asian pätevän esittämisen mahdollisuutta kohtaan.

Postmodernia ironiaa luonnehtii klassisen retorisen vastakohtaisuusmääritelmän mukaisen kahden, kirjaimellisen ja todella tarkoitetun, merkityksen sijasta monimerkityksellisyys (Shugart 1999, 434–436). Wayne Booth (1975) tekee eron vakaan ironian (*stable irony*) ja epävakaan ironian (*unstable irony*) välille. Vakaan ironian tapauksessa yhteisymmärrys tilanteesta ja jaettu arvopohja mahdollistaa oikean merkityksen hahmottamisen ironian takaa, kun taas postmodernin ironian mukainen epävakaa ironia kiistää kaikenlaisen varmuuden oikeasta merkityksestä, osoittaen näin koko olemassaolon perustavanlaatuisen monimerkityksellisuuden. (Booth 1975, 10; 240–241.) Toinen tapa jäsentää tätä on klassiseen ironiamääritelmään liittyvän ”joko/tai” -rakenteen vaihtuminen ”sekä/että” -rakenteeksi (ks. esim. Rahtu 2006). Linda Hutcheon (1995, 59–66) vertaa ironiaa kuuluisaan ”jänis vai ankka” -kuvaan, esittäen että ironinen merkitys muodostuu kirjaimellisen merkityksen kumoutumisen sijasta kahden tai useamman toisistaan poikkeavan käsitteen yhtäaikaisesta läsnäolosta: ironiassa olisi näin kyse yhtäaikaisesti monien eri merkitysten välillä heilahtelemisesta ja monimerkityksellisuuden havaitsemisesta. (Hutcheon 1995, 59–66).

Viestin monimerkityksellisuuden ohella, tai sen myötä, postmodernia ironiaa luonnehtii myös merkityksen itsensä kyseenalaistaminen (Shugart 1999, 436). Tämä voidaan

rinnastaa Fredric Jamesonin (1997, 17) ajatukseen parodian "tyhjentyä" pastissiksi, eli neutraaliksi jäljittelyksi vailla humoristisia tai satiirisia motiiveja. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että ironian funktio tietyssä viestissä, tai viestin ironisuus ylipäänsä, ovat korostetun tulkinnanvaraisia (Shugart 1999, 436; 451). Ironia ei tässä mielessä varsinaisesti tarkoita mitään vaan ainoastaan kiistää tietyn tarkoituksen, vihjaten näin enemmän yleiseen epävilpittömyyteen ja epäluotettavuuteen kuin tiettyihin motiiveihin.⁹

Kolmantena postmodernia ironiaa keskeisesti luonnehtivana piirteenä voidaan pitää sen liittämistä pessimismiin, välinpitämättömyyteen ja yleiseen epäluottamukseen jaettuun arvoa kohtaan. Siinä missä ironiaa on perinteisesti pidetty tehokkaana yhteiskunnallisen ja sosiaalisen kritiikin välineenä, mielletään se postmodernin yhteydessä usein vastuun välttelyksi, sitoutumattomuudeksi ja haluttomuudeksi asettaa mitään asiaa arvokkaaseen asemaan (ks. esim. Moore 1996; Jacobs & Smith 1997, 73–74). Esimerkiksi Lisa Colletta (2009, 856) kuvaa, kuinka traditionaalisen, epäjohdonmukaisuuksia paljastavan ja ylittävän, ironian sijasta nykyisen populaarikulttuurin edustama postmoderni ironisuus perustuu itseviittauksille ja kyyniselle tietäväisyydelle. Toisin sanoen, ironian kriittinen iva ei kohdistu mihinkään tiettyyn asiaan, esimerkiksi yhteiskunnalliseen epäkohtaan tai poliittisen päättäjän näkemyksiin, vaan yleensä ajatukseen siitä, että asioihin voisi suhtautua vakavasti.

Näiden piirteiden ohella, joiden voitaisiin ajatella kuvaavan postmodernia ironiaa yhtenä ironian tyyppinä, nykyiseen ironiakäsitykseen tapaa kuuluva vielä kaksi yleisempää asiaa. Ensimmäiseksi, ironiasta puhutaan usein retorista trooppia laajempänä asennetta, maailmankuvaa tai koko aikakautta kuvaavana ilmiönä. Romantiikan näkemyksen tapaan ironia ei rajaudu yksittäisiin sanoihin tai lauseisiin, vaan se "leijuu" koko tekstin tai hahmon yllä (vrt. Salin 2003, 191–192). David Holdcroft (1983, 507–508) puhuu tässä mielessä ironiasta diskurssina, joka yksittäisten ironisten ilmaisujen sijasta viittaa ironistiin hahmona ja hänen edustamaansa maailmankuvaan.¹⁰

Toinen oleellinen nykyiseen ironiakäsitykseen liittyvä tema on se, että varsinkin amerikkalaisessa kulttuuripiirissä ironinen asenne on itsessään esiintynyt yhtenä kiisteltyinä aiheina julkisessa keskustelussa. Ironisen asenteen kulttuurihistorian ja puolustuspuheen

⁹ Esimerkiksi sellaisten polemiikkia herättäneiden pop-artistien kuin Eminem ja Madonna kohdalla on viitattu tällaiseen ironiaan ei-tosissaan olemisena, jolloin kohua herättäneet toimet on esitetty "vain vitsinä" tai "kieli poskessa" tehtynä. Kummankin kohdalla sekä ironisuus että ironian tarkoitukset ovat julkisessa keskustelussa esiintyneet kiistanalaisina aiheina. (ks. esim. Hutcheon 1995, 33–35; Byckling 2006.)

¹⁰ Holdcroft (1983, 508–509) käsittelee tässä yhteydessä Kierkegaardin (1992) väitöskirjaa Sokrateen ironiasta, esittäen että Kierkegaard ymmärsi ironian tarkoittavan troopin ohella perustavampaa skeptistä asennoitumista tietoa koskevia väittämiä kohtaan.

kirjoittanut Jay Magill Jr. (2007) esittää, että etenkin muutaman viimeisimmän vuosikymmenen aikana ironia on nähty uhkana amerikkalaiselle yhteiskunnalle. Magill (2007) hahmottaa tämän taustalle pitkäikäisemmän keskustelun kansalaisluottamuksesta, kulttuurisesta identiteetistä ja yleensä amerikkalaisen yhteiskunnan moraalista terveydestä, joka 90-luvun myötä alkaa yhä enemmän painottaa, erityisesti populaarikulttuurissa keskeisen aseman omaavaa, ironista orientaatiota ongelmien syynä. Postmodernissa maailmassa ironia ei siis ole pelkästään kirjallinen, taiteellinen tai maailmankuvallinen ilmiö, vaan yhteiskunnallinen ja kulttuurinen kysymys, jota käsitellään kulttuurin itsensä puitteissa julkisessa keskustelussa.

2.1.2 Ironia julkisena puheenaiheena

Ironia on oikeastaan koko historiansa ajan ollut paitsi käsitteen merkityksen, myös sen eettisen puolen, ironian arvon, kannalta kiistelty aihe. Jo antiikissa ironiaan liitettiin toisaalta kielteisiä määreitä, valehtelun ja teeskentelyn muodossa, toisaalta tiettyä hienostuneisuutta ja henkevyttä (ks. esim. Salin 2003, 184-185; Rahtu 2006, 13; Colebrook 2002, 1-2; ks. myös. Hutcheon 1995, 44-45). Niin ikään romantiikan yhteydessä Kierkegaard (1992) esittää ironian sekä "loputtomana ja abosluttisena negatiivisuutena", siten "keveimpänä ja heikoimpana merkinä subjektiivisuudesta", että inhimillisen tai ihmisarvoiseksi kutsuttavan elämän lähtökohtana (Kierkegaard 1992, 6). Jos ironia on sitä, mitä kulloinkin ironialla ymmärretään (Muecke 1976, 25), voidaan sen eettisen ulottuvuuden ajatella olevan tiiviisti kietoutunut määritelmälliseen puoleen (vrt. Hutcheon 1995, 45).

Nykyistä keskustelua ironian arvosta sävyttää oleellisesti paitsi edellä kuvatun mukainen ajatus sen "tyhjästä" luonteesta, myös sen yleisyys populaarikulttuurissa. 80-luvulta lähtien on voitu puhua eri medioiden piirissä tapahtuneesta populaarikulttuurin ironisoitumisesta (ks. esim. Colletta 2009, Bailey 2003, Hawkins 2001), jonka myötä voidaan ajatella myös sen ymmärtämisen ja kuluttamisen vaativan tiettyä ironista sensibiliateettiä (Magill 2007, 19). Tämän osalta erityisen keskeinen asema on kvintessentiaalisella postmodernilla medialla, eli televisiolla (ks. esim. Collins 2000).

Postmodernin television ironisuus on lähtökohtana toiselle kahdesta ehkä tunnetuimmasta kulttuurin ironiaa käsittelevälle populaarille kirjoitukselle, David Foster Wallacen (1993) *E Unibus Pluram* -esseelle. Wallacen mukaan television on "institutionalisoinut" vielä aiemmin kriittistä terää omanneen postmodernin ironian omaksi

olemisen tavakseen: itseensä viittavaa ja itseään ivaava tv, joka selkeimmin näyttäytyy itsestään tietoisien mainosten kautta, tarjoaa samalla tyhjänäikaista viihdykettä, että helpottaa tv:n katsomisesta juontuvia omatunnontuskia ironian tajuamisen tuovan ylemmydentunteen kautta. Tv:n postmoderni ironia on muovannut uudenlaisen ironisen sensibiliateetin, ironian auran, minkä tyrannian Wallace näkee ongelmaksi. Ironian aura toisaalta legitimoiki kyynisyyden, toisaalta tekee tyhjäksi sen vastustamisen sisällyttämällä kritiikin jo lähtökohtaisesti itseensä. Ironian tyrannia on Wallacen (1993, 183–184) mukaan juuri siinä, ettei ironistista voi saada otetta: ironia kiistää esitetyn merkityksen, "en todella tarkoita mitään", tarjoamatta mitään tilalle. Wallacen (1993, 184) mukaan postmodernin ironian näennäisen merkityksen takana oleva oikea merkitys, mitä ironisti todella tarkoittaa, tiivistyy sanoihin "kuinka banaalia kysyä mitä tarkoitan".

Wallace (1993) asettaa kirjoituksena ensisijassa amerikkalaisen kertomakirjallisuuden viitekehykseen, hahmotellen esseensä päätteeksi yhtäaikaan epäileväisenä ja toiveikkaana uutta, ironian aurasta vapautuvaa "anti-kapinallisten" kirjailijoiden sukupolvea (1993, 192–193). Laajemmista yhteiskunnallisista sävytyksistään huolimatta esseitä on tämän myötä luettu pääosin populaarikulttuurisena ja taiteellisena kannanottona. Toinen keskeinen julkisen keskustelun piiriin kuuluva puheenvuoro ironiasta, Jedediah Purdyn (2000) vuonna 1999 ilmestynyt *For Common Things*, taas käsittelee nimenomaan amerikkalaisen yhteiskunnan henkistä ja moraalista tilaa, ollen näin eräänlainen klassikko Magillin (2007) esityksen mukaisessa nykymaailman ironisen asenteen ongelmallisuuteen puuttuvassa julkisessa kirjoittelussa.

Purdy (2000) esittää kirjansa vastauksena ironisen asennoitumisen kyllästäjälle ajalle, vetoomuksena hauraiksi tiedettyjen toiveiden arvosta. Hänen mukaansa ironisen asenteen piinallinen itsetietoisuus ja naiviuden kaihtaminen on rampauttanut kansalaisten kyvyn aitoihin tunteisiin, asioihin sitoutumiseen ja luottamukseen. Ironia on Purdyn (2000) mukaan dogmaattista skeptisyyttä ja maailman välttelyä: pohjimmiltaan pettymyksen ja nöyryytetyksi tulemisen pelon ajamaa vetäytymistä tärkeiden yhteisten asioiden vakavasti ottamisesta (Purdy 2000, 211–212).

Purdy kirjasi sai ilmestyessään aikaan kiivasta keskustelua, jossa näkökantoja esitettiin niin Purdyn näkemyksen puolesta kuin, ehkä korostetummin, sitä vastaan (ks. esim. Magill 2007, 140–143). Jeffrey Guhin (2013) on jäsentänyt tämän ensimmäiseksi kolmesta vuosien 1998–2008 välillä amerikkalaisessa julkisessa sfäärissä (*public sphere*, ks. esim. Habermas 1991) esiintyneistä "ironiakriiseistä". Tässä jäsenyksessä Purdyn kirjasta käyty keskustelua

seurasivat vuoden 2001 syyskuun yhdennentoista WTC-iskujen jälkeiset julistukset "ironian kuolemasta" ja pääosin vuosille 2004–2008 asettuva keskustelu amerikkalaisen koomikon John Stewartin (s.1962) *The Daily Show* (1999–2015) -satiiriuutisohjelmasta. Näiden piirissä keskustelijoiden näkemykset ironiasta jakoutuivat jyrkästi sen puoltajiin ja kieltäjiin,¹¹ jotka kuitenkin viimekädessä jakoivat samanlaisen ”romanttisen” näkemyksen Amerikan kehityksestä: puoltajien mielestä ironia toimi työkaluna tähän pääsemiseen, kun taas kieltäjät katsoivat sen muodostavan sitä vastustavan narratiivin. (Guhin 2013, 24.)

Kuten Guhin (2013) huomauttaa, oleellista näissä keskusteluissa ei lopulta ole se, onko ironia "hyväksi Amerikalle", vaan että ironian ylipäänsä katsottiin olevan keskustelun arvoinen asia: ironisuus ei ole vain jotain kulttuurissa olevaa tai siitä tulkittavaa, vaan tiedostettu ilmiö, joka koetaan tärkeäksi ja johon pyritään vaikuttamaan (2013, 24–25; 33). Paljolti Purdyn (2000) asettaman lähtökohdan mukaisesti, sekä Guhinin (2013) että Magill'n (2007) esityksissä ironian keskeisyys liittyy sen suhteeseen "romanttiseen narratiiviin" tai "kansalaisluottamukseen", eli laajoihin ja perustaviin yhteiskunnallisiin teemoihin. Yhtäläillä kiivasta keskustelua on kuitenkin käyty, enemmän Wallacen (1993) viitoittamasti, myös ironian suhteesta populaarikulttuuriin ja "arkisempaan" olemisen tapaan.

Melko tuore esimerkki ironiasta julkisena puheenaiheena, jota voitaisiin Guhinin (2013) esitystä seuraten pitää ”neljäntenä ironiakriisinä”, on *New York Times* -lehdessä julkaistun Christy Wampolen (2012) *How to live without irony* -kolumnin käynnistämä keskustelu. Kirjoituksessaan Wampole (2012) asettaa ironian aikaamme riivaavaksi eetokseksi, esittäen hipster-hahmon sen mukaisen kokonaisvaltaisen ironisen elämän arkkityyppisenä ilmentymänä. Muodista menneine asustuksineen ja harrastuksineen hipster näyttäytyy ”kävelevänä viittauksena”, joka käyttää ironiaa luottokortin tavoin investoidakseen teeskenneltyyn sosiaaliseen pääomaan maksamatta mitään takaisin: ironia toimii puolustautuvana moodina, jonka takana piilotellessa ei tarvitse ottaa vastuuta omista valinnoistaan vaan voi loputtomiin vedota asioiden tekemiseen vain vitsinä. Sen sijaan että kyse olisi vain yhdestä alakulttuurisesta ilmiöstä Wampole (2012) tähdentää ironian muotoutuneen yleisesti 2000-luvun mentaliteettia määrittäväksi elämäntavaksi, joka lopulta uhkaa johtaa ”kollektiivisen ja henkilökohtaisen psyykkeen ontoutteen ja mitäänsanomattomuuteen”. (Wampole 2012.)

¹¹ Guhin (2013, 24) lainaa käsitteet *boosters* ja *knockers* Charles Taylorin (1995) modernin maailman mentaliteettia koskevaa keskustelua käsittelevästä *Autenttisuuden etiikka* -teoksesta. Kuten myöhemmin esitetään, ironia liittyy melko luontevasti Taylorin kuvaamiin laajempiin keskusteluihin aikamme moraalista tilasta.

Kirjoitus keräsi nopeasti huomattavan määrän sekä puoltavia että myöntäviä kommentteja ja erilaisissa asiayhteyksissä julkaistuja vastauksia. Jonathan D. Fitzgerald (2012) esitti *The Atlantic* -lehdessä ilmestyneessä vastineessaan Wampolen käsittäneen populaarikulttuurin yleisen ilmapiirin ”täydellisen nurinkurisesti”. Kaiken läpituken ironisuuden sijasta ajan henkeä luonnehtii Fitzgeraldin (2012) mukaan vilpittömyyden ja autenttisuuden uusi tuleminen pitkällisen, 80- ja 90-lukuja hallinneen ironisen aikakauden jälkeen. Fitzgerald syyttää Wampolea yhteen marginaaliseen kulttuuri-ilmiöön, hipstereihin, keskittymisestä ja kokonaiskuvan sivuuttamisesta tämän kustannuksella: jos tarkastellaan suosiossa olevian populaarikulttuurin muotoja niin sekä elokuvien, populaarimusiikin, tv:n kuin kirjallisuuden osalta yleinen trendi on vilpittömyyden, herkkyyden, tervehenkisyyden ja vahvan moraalitajun korostuminen. Fitzgerald näkee tämän heijastuvan kuluttaja-asenteisiin. Viitaten viimeaikaisiin kyselytutkimuksiin, hän esittää että nykyaikana on ”epä-ironisesti coolia välittää hengellisyydestä, naapureista, luonnosta ja maasta”. (Fitzgerald 2012)

Myös sekä vilpittömyydestä että ironiasta kulttuurisesta perspektiivistä kirjoittanut Magill (2012) osallistui keskusteluun *The Atlantic* -lehden kirjoituksessaan, asettaen ironiaa ja vilpittömyyttä koskevan väittelyn omien kirjojensa hengessä historiallisiin raameihinsa. Magillin (2012) mukaan ironia ja vilpittömyys ovat historian saatossa vuorotelleet vallitsevina kulttuurisina tendensseinä, aina kiivaan kiistelyn siivittämänä, ja nykyisenä aikana kummatkin ovat löydettävissä ”riippuen siitä minne katsoo”. Kokonaisuudessaan Magill esittää kuitenkin näiden kahden välisen perinteikkään tasapainoilun kallistuneen nykyisellään enemmän vilpittömyyden suuntaan, mitä hän perustelee erityisesti populaarimusiikin tämän päivän arvomaailmalla: se mitä nykyisin pidetään luovana tiivistyy suurilta osin pelkistettyyn tuotantoon, nostalgiaan ja tunnustuksenosoitukseen ”vähemmän itsetietoiselle, enemmän DIY (*Do It Yourself*) -henkiselle ajalle musiikissa”. (Magill 2012)

Vaikka ironia on perinteisesti ollut leimallisesti amerikkalainen aihe, myös Suomessa otettiin kantaa kulttuurin ironisuuteen Wampolen (2012) kirjoituksen pohjalta. Ilkka Kuosmanen (2012) toisti Wampolen näkemyksen ironiasta ”aikamme sairautena”, katsoen sen korvanneen aiempien vuosien innostuneisuuden ja johtaneen aatteelliseen tyhjiöön, ”jossa juuri mikään ei liikauta aidosti, mutta moni asia antaa hetken hupia.” (Kuosmanen 2012). *Helsingin Sanomien* uutispäällikkö Jussi Pullinen (2012) taas summasi koko edellä kuvatun keskustelun, yhtyen Fitzgeraldin näkemykseen ironisen aikakauden loppumisesta: *Vain elämää* -tv-sarjan suosion, Ravintolapäivien ja nuorison retrotanssien kaltaiset ilmiöt viittaavat aitouden ja positiivisuuden kapinaan ironian tukahduttavaa voimaa vastaan. Tommi

Forsström (2013) esitti puolestaan *Rumba*-lehden kolumnissaan kritiikkiä Wampolen näkemyksiä kohtaan, vetoamalla omaan ironiseen asennoitumiseensa yhdysvaltalaisista R. Kelly (s.1967) R'n'B-artistia kohtaan. Hänen mukaansa ironiassa ei ole puolustautuvasta aitojen tunteiden välttelystä, vaan "mielen rikkaudesta": kyvystä tulkita asioita monimerkityksellisesti, nauttia sekä niiden aidosti vetoavista ja arvostettavista että naurettavammista piirteistä, mikä ei ole pois kyvystä vilpittömään tai syvälliseen tunteelliseen kokemiseen. (Forsström 2012.)

Kokonaisuudessaan ironiaa käsittelevää julkista keskustelua voidaan pitää oleellisena kahdesta syystä. Ensimmäiseksi, jos ironia mielletään paitsi aika- ja paikkasidonnaiseksi myös edelleen kehittyväksi käsitteeksi (Muecke 1976, 10) voidaan tällaiset keskustelut nähdä osaltaan ironiaa määrittävinä. Ironiasta puhuminen vaikuttaa siihen, miten ironia ymmärretään (mitä asioita kutsutaan ironisiksi) ja miten siihen suhtaudutaan. Edellisen keskustelun tapauksessa ironia näyttäytyy lähtökohtaisesti enemmän kokonaisvaltaisena sensibileettinä, tai Wampolen (2012) mukaisesti eetoksena, eli asennoitumiseen liittyvänä ilmiönä, kuin rajattuna retorisenä trooppina. Niin ikään ironia asettuu vastakkain vilpittömyyden (Magill 2012; Pullinen 2012) tai vakavuuden (Wampole 2012) kaltaisia sensibileettejä, jolloin se määrittyy paitsi itsessään tietynlaisena, myös vastakkaisena jollekin toiselle asennoitumiselle. Lopuksi myös ironiseen sensibileettiin liittyvä eettinen puoli, sen negatiivisuus tai positiivisuus, asettuu kiinteäksi osaksi tapaa ymmärtää ironia: riippumatta siitä, nähdäänkö ironia Magillin (2012) tapaan fundamentalismia vastustavana henkilökohtaisen integriteetin säilyttämisenä, tai Wampolen (2012) tapaan välinpitämättömyyden ja ivan takana piilotteluna, ironian määritelmä kytkeytyy oleellisella tavalla sen arvottamiseen.

Toiseksi, kuten Guhin (2013, 33) esittää, jo ironiasta keskustelu on sinänsä merkityksellistä. Vaikka näkemykset ironiasta eroavatkin toisistaan, ja ironian käsitteen (väärin)käyttö muodostaa oman keskustelunsa, hahmottuu se kuitenkin jotain keskeiltä vaikuttavaa ilmiötä kuvaavalta käsitteeltä. Toisin sanoen, ironia, tai tarkalleen ironinen asenne, koetaan tärkeäksi ja keskustelun arvoiseksi aiheeksi. Guhinin (2013), Purdyn (2000) ja Magill'n (2007) esityksiin verraten, Wampolen (2012) aloittamassa ironiakeskustelussa tämä tärkeys ei kuitenkaan linkity yhtä selvästi poliittiseen tai laajempaan yhteiskunnalliseen sfääriin, vaan kyse on enemmän arkielämän tavoista suhtautua asioihin.

Kokonaisuudessaan ironia tarkoittaa tässä tutkimuksessa perusteiltaan kahta asiaa. Ensimmäiseksi kyse on teoreettisesta käsitteestä, jolla kuvataan tietynlaisia toiminnan, kokemisen ja asennoitumisen muotoja. Samalla tavalla kuin perinteisen ironiatutkimuksen

puitteissa tulkitaan kirjallisia tekstejä ironisina, tulkitaan tässä ihmisten suhtautumista maailmaan ironisena, eli tietynlaisen teoreettisen jäsennyksen läpi (tässä tapauksessa ensisijassa Hutcheonin (1995) esityksen pohjalta). Toiseksi, ironia tarkoittaa myös kulttuurista ironiadiskurssia, eli keskustelujen kautta ilmenevää kulttuurista intuitiota ironiasta (tai tarkalleen ironisesta asenteesta). Periaatteessa kyse on siitä, että ensimmäisen muotoilun mukainen teoreettinen ironiatarkastelu ei rajoitu vain ironiatutkijoiden keskusteluun, vaan ironiasta puhutaan, sitä määritellään ja arvotetaan, myös populaarikulttuurin julkisessa keskustelussa. Tämän myötä ironian teoreettinen rakenne, kun kyse on kulttuurisesta ilmiöstä, kytkeytyy tiiviisti ironiadiskurssiin.

2.2 Ironinen sensibiliateetti

Tämän luvun tarkoituksena on hahmotella kulttuurista intuitiota ironiasta, eli tarjota kuva nykyisen ironiadiskurssin keskeisistä piirteistä. Kuten edellä todettiin, ironiaa voidaan jäsentää kielellisen ilmiön sijasta enemmän ironistin hahmon kautta maailmankuvana tai asenteena, eli tavallaan karakterologisesti (vrt. Konstantinou 2016). Tämän myötä luvussa käsitellään tarkalleen ottaen kulttuurista intuitiota ironisesta asenteesta, jota tässä kutsutaan yleisesti ironiseksi sensibiliateetiksi. Sensibiliateetillä pyritään kuvamaan tietynlaista tarkemmin määrittelemätöntä mutta silti tunnistettavaa, toimintoja ja asenteita määrittävää kulttuurista kokemisen tapaa (vrt. Grossberg 1992, 72; 398). Käsite itsessään ei tässä ole niin oleellinen, periaatteessa samaa asiaa kuvataan myöhemmin myös eri käsittein, kuin ajatus siitä, että ironia ymmärretään jonain eetoksen kaltaisena jaettuna ilmiönä, joka ei ole suoranaisesti palautettavissa tai rajoitettavissa mihinkään tiettyihin "konkreettisiin" asioihin tai ilmiöihin.

Tässä yhteydessä ironista sensibiliateettiä koskevia käsityksiä lähestytään neljän ulottuvuuden, tai ironiaa koskevan näkökannan, kautta sekä aiemman tutkimuskirjallisuuden että populaarien kirjoitusten pohjalta. Ironian moninaisuutta jäsennetään Hutcheonin (1995) esityksen mukaisesti ironian eri funktioilla sekä niiden positiivisilla ja negatiivisilla artikulaatioilla. Kokonaisuudessaan tämän esityksen tulisi selventää sitä, mitä ironisella sensibiliateetillä tarkoitetaan, niin kulttuurisen ironiadiskurssin kuin teoreettisen rakennelman yhteydessä, ja millaisiin laajempiin ilmiöihin se kytkeytyy.

2.2.1 Ironia postmodernina puolustusstrategiana

Erityisesti populaareissa näkemyksissä postmodernin murroksen mukanaan tuoma ironinen maailmankuva liitetään leimallisesti 1980- ja 1990-luvuilla aikuistuneisiin nk. X-sukupolven edustajiin. Demografisesti tätä kohorttia leimaa toisaalta korkea koulutusaste, toisaalta työelämään siirtymisen osuminen yhteen taloudellisen laskusuhdanteen kanssa; lapsuudessa koettujen vanhempien avioerojen edellisiin sukupolviin nähden suurempi määrä; varttuminen läpikaupallistuneessa, median, erityisesti tv:n ja mainonnan, täyttämässä ja nuorisokulttuuria painottavassa yhteiskunnassa. Mentaliteetin osalta X-sukupolvea on katsottu leimaavan edellisten suurten ikäluokkien optimismin sijasta toisaalta pessimismi ja epävarmuus tulevaisuuden suhteen, toisaalta entistä suurempi pragmaattisuus ja tiedostavuus. Naomi Klein (2004, 107–108) kuvaa omaa aikuistumistaan leimaavaa ristiriitaista tunnetta siitä, miten toisaalta kaikki on mahdollista, ja miten toisaalta kaikki on jo tehty ja nähty. Oleellisesti siis postmoderni näyttäytyy tässä X-sukupolven kuvassa eräänlaisena ”ahdinkona” (Gitlin 1989), jossa ironinen asennoituminen kytkeytyy niin kyynisyyteen kuin juurettomuuden kokemukseen.

Vaikutusvaltaisain populaari esitys X-sukupolvesta on luultavasti käsitteen laajempaan käyttöön saattanut Douglas Couplandin (1992) alun perin vuonna 1991 ilmestynyt *Generation X* -romaani. Tyylipuhtaana romaanin sijasta *Generation X* on eräänlainen käsikirja, jossa kertomuksen rinnalla kulkevat niin markkinavetoista viestintää jäljittelevät iskevät sloganit, sarjakuvaruudut kuin sanakirjamaiset käsitelmäritelmät. Juoni itsessään kuvaa kolmea ”20 ja risat” päähenkilöä keskellä ”postmodernia eksistentiaalista kriisiä, jossa he tajuavat oman merkityksettömyytensä ja tyhjyytensä postmodernin yhteiskunnan simulacroina” (Grassian 2003, 86). Keskeinen teema on pyrkimys paeta populaarikulttuurin ja massatuotannon täyttämän maailman mielettömyyttä jättäytymällä pois työpaikasta ja siirtymällä autiomaahan kertomaan toisilleen tarinoita. Niin tarinan kuin kirjan itsensä otteen taustalle voidaan lukea ajatus postmodernien kehityskaarien kriisiytymisestä: Lyotardin (1985) mukaisesti suurten, maailmaa uskottavasti jäsentävien kertomusten hajoaminen pieniksi tarinoiksi ja Jamesonin (1997, 10–11) kuvaama affektien heikkeneminen ja sen mukainen subjektiivisen identiteetin muuttuminen häilyväiseksi.

Tällaisen kokonaisvaltaisen tuotteistumisen tiedostamisen ja sen välttelämisen mahdottomuuden muodostaman postmodernin ahdinon myötä niin kirjaa itsessään kuin sen tarinaa sävyttää kyynisyyden ja ironian sekoitus, jotka muistuttaa Grossbergin (1992, 224–

225) ajatusta ”ironisesta nihilismistä”. Kertomuksen rinnalla sivujen marginaalissa kulkevassa sanastossa Coupland (1992, 150) määrittelee ”polvi muniin -ironian” (*knee-jerk irony*) taipumukseksi ”tehdä nenäkkäitä ja ironisia huomautuksia ikään kuin ne kuuluisivat itsestään selvästi jokapäiväisiin keskusteluihin.” Tämän ensisijainen tarkoitus on ”ivan ennaltaehkäisy” (*derision preemption*) eli ”(...) kaikkien tunteellisesti tukalien tilanteiden täydellinen välttäminen pilkan kohteeksi joutumisen pelosta.” (Coupland 1992, 150). Nämä kaksi uudissanaa siis määrittävät ironian eräänlaiseksi postmodernin tilanteen pakottamaksi puolustautumiskeinoksi, joka on muotoutunut automaattiseksi, koko arkista olemassaoloa leimaavaksi asennoitumiseksi.

Samansuuntaisia linjauksia edustaa Lawrence Grossbergin (1992, 224) rock-muodostumaan (*formation*) kytkettyvä ajatus ”autenttisesta epäautenttisuudesta” postmodernin sensibiliateetin mukaisena logiikkana. Myös Grossberg (1992) hahmottelee näkemystään postmodernista sukupolvien välisen murroksen kautta, esittäen suurten ikäluokkien edustaman kyynisyyden ja optimismin välillä tasapainoilevan sensibiliateetin väistyneen uuden postmodernin sensibiliateetin tieltä. Tämän sensibiliateetin keskeinen teema on postmodernien tendenssien aikaansaama ”ankkuroitumisefektin” hajoaminen: merkityksen ja affektin välisen kytköksen katkeaminen. Tässä on pohjimmiltaan kyse perustavanlaatuisesta epäluottamuksesta ideologioita, eli tietynlaisia maailman kokemista määrittäviä tulkinnallisia järjestelmiä, kohtaan. Tämän epäluottamuksen puitteissa ideologiat tiedostetaan valheellisiksi, mutta koska ei ole olemassa mitään perustaa niiden kyseenalaistamiselle (tämä olisi edelleen ideologia) niihin sitoudutaan ottamatta niitä kuitenkaan vakavasti. Postmodernia sensibiliateettia kuvastaa siis lähtökohtaisesti ironinen asetelma: yhtäältä allekirjoitetaan tietyn ideologian mukaiset näkemykset, tai erottelun tekemisen tavat, mutta toisaalta, affektiivisen sitoutumisen puuttuessa tiedostetaan, ettei näillä näkemyksillä, tai ylipäänsä millään näkemyksillä, ole lopulta mitään väliä. Oleellisesti siis kyse on ajatuksesta, jonka mukaan on hyväksyttävää panostaa johonkin, tai mihin vain, niin kauan kuin tietää ettei todella ole mitään mihin panostaa (1992, 217).

Autenttinen epäautenttisuus postmodernia sensibiliateettia määrittävänä logiikkana tarkoittaa asioista nauttimista ja niihin panostamista olettamatta tämän enää implikoivan eron tekemistä, eli samaistumista yhteen (autenttiseen) asiaan toisen (epäautenttisen) sijasta. Käytännössä kyse on panostamisen aktin korostamisesta sen kohteen ylitse, jolloin eroa ylistetään tietoisena siitä, että sen asema riippuu vain sen ylistämisestä: millään ei itsessään ole väliä, joten vain mihin tahansa kohdistetulla affektiivisellä sitoutumisella on merkitystä.

(Grossberg 1992, 225–226.) Grossberg (1992, 227) määrittää ironisen epäautenttisuuden tarkemmin yhdeksi neljästä autenttisen epäautenttisuuden puitteissa käytetystä strategiasta tuottaa ero tilanteessa, jossa eroilla ei ole väliä. Tämän perusajatuksena on hetkellisten sitoutumisten ylistäminen, jolloin vakaan identiteetin sijasta voidaan väliaikaisesti omaksua mikä tahansa identiteetti, tai asettaa identiteetin puute itsessään identiteetiksi. Oleellisesti kyse on itsetietoisesta kuvien ylistämisestä kuvina, yhtäaikaan ironisesti ja tosissaan, koska lopulta ei ole olemassa mitään muutakaan. (Grossberg 1992, 227–228.)

Tämän tutkimuksen kannalta Couplandin ja Grossbergin näkemyksissä on oleellista se, että ne nojautuvat ajatukseen nykyisen, eli postmodernin, kokemisen tavan ja ironian välttämättömästä kytköksestä. Tällainen näkemys voidaan nähdä vasten yleisempää, erityisesti 70-luvulta lähtien huomiota saanutta, keskustelua moraalisen elämän uudelleenmuotoutumisesta” (Trilling 1972, 1) tai ”modernisuuteen liittyvistä levottomuutta aiheuttavista tekijöistä” (Taylor 1995, 33). Keskeistä näissä on ajatus siitä, että nykyisessä maailmassa vilpittömyyden tai autenttisuuden tai kaltaiset asiat eivät ole enää samalla tavalla mahdollisia kuin aiemmin: näiden vaatima luottamus identiteetin, kielen, kulttuurin tai tiedon edes kohtalaiseen vakauteen on postmodernin murroksen myötä menetetty lopullisesti (ks. esim. Kelly 2014; Rhetorics; Magill). Kuten Umberto Eco (1985, 359) esittää *Jälkisanat Ruusun Nimeen* -esseessään, postmodernia asennetta voidaan kuvata sitaatteihin puetun rakkaudentunnustuksen kautta: menetetyn viattomuuden aikakaudella ei ole mahdollista ilmaista tunteitaan tiedostamatta, että ne sanottuna ottavat kuluneen fraasin muodon. Niinpä rakkaudentunnustus esitetään lainauksena, ”Kuten *Liala* sanoisi...”, jolloin samalla osoitetaan tiedostavansa että toinen tiedostaa samojen sanojen olevan kuultu eri yhteyksissä jo monta kertaa aiemmin. (Eco 1985, 359.) Oleellisesti siis ironinen suhtautuminen on välttämätöntä postmodernin itsetietoisuuden kehystämässä tavassa olla olemassa.

Tällaista luonteeltaan reaktiivista ironisuutta, oli se sitten Couplandin (1993) esityksen tapaan sosiaaliseen kanssakäymiseen tai Grossbergin (1992) mukaisesti yleisemmin kulttuuriin vastaanottoon liittyvä, voidaan jäsentää itsepuolustuksen (*self-protective*) ja etäännyttämisen (*distancing*) funktioilla (Hutcheon 1995, 49–50). Itsepuolustus viittaa suoraan ironian käyttöön defenssimekanismina, jolla voidaan tehdä tyhjäksi sanojen tai tekojen ilmeinen merkitys: esittää itsensä ja toimensa ei-vakavasti otettavina, mitä voidaan artikuloida positiivisesti eräänlaisena itseironiana, tai negatiivisemmin silkkana välttelevänä puolustustatumisena. Vastaavalla tavalla ironian etäännyttävä funktio mahdollistaa irrallisuuden asioista itsestään, mikä postmodernin yhteydessä näyttäytyy useimmin

negatiivisesti artikuloituna sitoutumattomuutena ja välinpitämättömyytenä. (Hutcheon 1995, 49–50.) Oleellista molemmissa funktioissa on se, että postmodernin yhteydessä ne korostavat ironian luonnetta uudenlaisen kulttuurisen ympäristön pakottamana strategiana: ironia ei toimi kriittisenä tai koomisena työkaluna, vaan kyynisyyden ja ivan sävyttämänä vastauksena olosuhteissa, joissa aito ja vilpitön oleminen tai suhtautuminen näyttää mahdottomana.

Ironiaa koskevan julkisen keskustelun yhteydessä viitattujen Purdyn (2000), Wallacen (1993) ja Wampolen (2012) ironiakriittisten näkemysten taustalle voidaan hahmottaa tällainen ajatus koko postmodernia aikaa leimaavasta kyynisen defensiivisestä ironiasta. Näissä kirjoituksissa painotetaan paitsi ironisen sensibiliateetin "eetosmaisuuutta", eli sen kokonaisvaltaista ja vastaansanomaton läsnäoloa, myös nimenomaan edellä kuvattujen funktioiden negatiivisia artikulaatioita: Purdyn (2000) kuvaaman "maailman välttelyn" ja vakavien asioiden vitsiksi kääntämisen taustalla on lopulta pettymyksen pelko ja epäluuloisuus, Wampole (2012) taas puhuu suoraan reaktiivisesta itsepuolustuksesta, jolla tehdään etukäteen tyhjäksi kaikenlainen omiin toimiin kohdistuva arvostelu. Yleisesti ottaen tällainen psykologisoiva tulkinta ironian "takana piilottelusta" tapaa korostua ironiaan negatiivisesti suhtautuvissa kirjoituksissa.

Kokonaisuudessaan perusluonteeltaan puolustautuva tai muuten reaktiivinen ironinen sensibiliateetti edustaa ehkä selkeimmin ajatusta postmoderniin leimallisesti liittyvästä ironisuudesta. Kyse on tällöin korostetusti erilaisten postmoderneiksi miellettyjen kehityskulkujen, vakauden katoamisen tai yleisen epäluottamuksen kasvun, seurauksesta. Tässä mielessä ironista sensibiliateettiä määrittävät paitsi sen kytkeytyminen tiettyyn aikaan ja paikkaan, eli sen historia ei ulotu postmodernia murrosta kauemmas, myös sen painostavaksi käyvä yleisyys tässä kontekstissa.

2.2.2 Ironia leikillisenä etäisyytenä

Toisenlainen näkemys postmoderniin maailmaan liittyvästä ironisesta asenteesta korostaa defensiivisyyden ja kyynisyyden sijasta siihen liittyvää etäisyyden ottoa asioiden vakavamielisyydestä, eli ironian leikillisempää funktiota (Hutcheon 1995, 49). Thompson (2000) esimerkiksi kuvaa postmodernien kuluttajatavoitteiden yhteydessä, kuinka postmoderni estetiikka rakentuu kulttuurin aiemmin marginalisoitujen ja hyljeksittyjen irrationalisten ja oikullisten aspektien ylistämiselle: postmoderni estetiikka on eheyden ja yhtenäisyyden sijasta asioiden moninaisuudesta nauttimista. Sen sijaan että nykyiseen

kulttuuriin liittyviä ristiriitaisuuksia pyrittäisiin ratkaisemaan tai välttämään, ne käännetään leikin ja parodian välineiksi. (Thompson 2000, 125) Postmodernin ”ahdingon” (Gitlin 1989) sijasta ironia liittyy siis modernin ylenpalttisen vakavuuden ja elitismin väistymiseen postmodernin mukaisen tietoisin humoristisen elämänasenteen tieltä.

Tunnetuin luonnehdinta tällaisesta postmodernista itsetietoisesta epävakavuudesta on Susan Sontagin (2001) *Notes on Camp* -esseessä kuvailema esteettinen dispositio. Kuten Sontag (2001) esseensä aluksi esittää, Camp on lähtökohtaisesti esoteerista, salainen koodi, jolloin jo siitä puhuminen on Campin kavaltamista (275). Tästä syystä Sontag ei lähesty aihettaan tutkielmamaisella vakavuudella, joka voisi tehdä lopputuloksesta ala-arvoista Camppia, vaan esittää viisikymmentäkahdeksan Oscar Wilde -lainauksin jaksotettua huomiota.

Ydinolemukseltaan Camp perustuu Sontagin mukaan epäluonnollisen ihailulle, liioittelusta ja keinotekoisuudesta viehtymiselle: Camp käsittelee maailmaa tyylyttelyn asteen, ei kauneuden kannalta, ollen siten yhdenlainen estetismin muoto. (Sontag 2001, 275; 277). Perusta on siis teatraalisuudessa ja yliampuvan ”mauttomuuden” tai kohtuuttomuuden arvostamisessa. Tätä mekanismia voidaan kuvata asioiden asettamisena sitaatteihin (Sontag 2001, 280), eli ironian mukaisena monimerkityksellisyyden havaitsemisena. Kaiken pohjalla on yksioikoisen vakavuuden kyseenalaistaminen, tai vakavan ja leikillisen suhteen ymmärtäminen monimutkaisempaan kuin silkkana vastakohtaisuutena (2001, 288).

Camp tiivistetään melko usein Sontagin (2001, 292) viimeisenä huomiona esittämään ”äärimmäiseen Camp-julistukseen”, jonka mukaan jokin on ”hyvää, koska se on hirveää” (2001, 292). Tässä ei ole niinkään kyse hyvä-huono asetelman kääntämisestä pääläelleen, vaan sen sivuuttamisesta ja erilaisiin standardeihin nojaamisesta. Käytännössä Sontag asettaa Camp-hengen vastakkain aikansa korkeakulttuurisen taidekäsitteilyn kanssa, esittäen sen rinnalle toisenlaisen tavan löytää arvoa kulttuuriobjekteista. (2001, 286–287.) Tämän ytimessä on lopulta vakavaan ja korkeaan perustuvan ”hyvän maun” -ajatuksen näkeminen inhimillistä kokemusmaailmaa rajoittavana: arvostelukyky ja sen mukainen hyväksi tai huonoksi tuomitsemisen sijasta Campissa on kyse avokätisesti nautinnosta, arvostamisesta ja ymmärtämisestä. (Sontag 2001, 291.) Camp toisin sanoen alistaa kysymykset asioiden arvokkuudesta, merkityksellisyydestä tai tärkeydestä niiden mahdollistamalle nautinnollisuudelle. Tässä nautinnossa ei ole kyse ivallisesta epäonnistumisille tai huonoudelle nauramisesta, eikä arvot kuivakkaasti tyhjäksi tekevistä nihilismistä tai kyynisyydestä, vaan eräänlaisesta samaistuvasta kiintymyksestä ihmisluontoon kaikkine

vikoineen ja mahdollisuuksineen: kuten Sontag esittää, "Camp on lempeä tunne" (2001, 292). (Sontag 2001, 291–292.)

Camp on siis jo lähtökohtaisesti jotain enemmän tunnettavaa kuin käsitteellisesti määriteltävää. Niin ikään Camp-hengen valtavirtaistumisen myötä (ks. McRobbie 1994, 84–85) käsite on liitetty moniin asioihin, joiden keskinäiset erot näyttäytyvät toisinaan suurempina kuin niiden yhteydet. Kuitenkin Sontagin (2001) esityksen pohjalta voidaan hahmotella kahdeksi Campin kannalta keskeiseksi ulottuvuudeksi siihen liittyvää arvot kyseenalaiseksi asettavaa subversiivista sävyä ja sen linkittymistä estetisiin.

Subversiivisuuden osalta Camp-sensibiliteetti asettuu jo lähtökohtaisesti vasten normatiivisia näkemyksiä arvottamisesta ja "hyvästä mausta". Tämä ulottuvuus palautuu Camp-käsitteen varhaisimpiin kytköksiin seksuaalivähemmistöjen edustamiin esteettisiin painotuksiin. Esimerkiksi Naomi Klein (2000, 137) esittää varhaisen Campin nimenomaan marginalisoitujen ryhmien tekniikkana sivuuttaa yleiset arvot ja kääntää halveksittuna pidetyt ilmiöt ylistyksen ja juhlinnan kohteeksi. Vastaavasti myös Angela McRobbie (1994, 19) pitää keskeisenä Sontagin esityksen mukaisen Camp-sensibiliteetin toimijuutta korostavaa otetta, eli kuinka kulttuuriobjektien itsensä sijasta pääpaino on niiden appropriaatiossa tiettyjen vähemmistöryhmien tarpeiden mukaisiksi. Tässä mielessä Camp ei, kaikesta leikillisyydestään ja Sontagin (2001, 277) korostamasta apoliittisuudestaan huolimatta, ole McRobbien mukaan vailla kriittistä tai subversiivista potentiaalia (McRobbie 1994, 19).

Sontagin itsensä kohdalla Campin subversiivisuutta voidaan hahmotella vasten esseen kirjoitusajankohdan mukaista keskustelua massakulttuurista ja sen vaikutuksista taiteen ja viihteen sekoittumiseen, eli "korkean" ja "matalan" kulttuurin välisten rajojen muuttumiseen häilyväisemmiksi. McRobbie (1994) lukee Sontagin esseetä vahvasti korkeakulttuurisesti orientoituneen kirjoittajan pyrkimyksenä käsitellä sympaattista suhdettaan populaarikulttuuriin: esityksen perimmäisenä motiivina on tämän kannalta pyrkimys taidekäsityksen laajentamiseen tiettyjen massakulttuurin ilmentymiin, eli Campin asettamiseen taiteiden rinnalle ei samanarvoiseksi mutta samanlaisen "vakavan" suhtautumisen kohteeksi. (McRobbie 1994, 84–85.) Tässä mielessä Camp kuvaa toisenlaista, nautinnolle ja leikillisyydelle perustuvaa esteettistä asennoitumista, joka on jo perusteiltaan melko radikaalilla tavalla vastakkainen ajan vallitsevalle korkeakulttuurisen modernistiselle esteettiselle näkemykselle (ks. Sontag 2001, 291–292).

Subversiivisuuden ohella Campin toinen keskeinen ulottuvuus on sen linkittyminen kokonaisvaltaisen estetisoivaan lähestymistapaan, lyhyesti estetisiin, mikä on tavallaan

sisäänkirjoitettu Sontagin (2001) esitykseen sen kehystyessä Oscar Wildeltä lainattuihin sitaatteihin. Rajatummassa mielessä tämä viittaa tiettyyn itsetietoisien teatraaliseen ja näyttävään elämäntyyliin, joka henkilöityy dandy-hahmon mukaisessa ajatuksessa itsen ja koko elämän muovaamisesta taideteokseksi (ks. esim. Humpreys 1999; Hawkins 2009). Oleellisesti Camp kuvaa tällöin tiettyihin hahmoihin tai kulttuurinmuotoihin, esimerkiksi musiikillisiin tyyliilajeihin, liittyvää erityistä, erikoisuudelle ja itsetietoiselle ironisuudelle rakentuvaa, esteettistä lähestymistapaa. Laajemmassa mielessä taas voidaan puhua yleisemmin postmoderniin liitettävästä arkielämän estetisoitumisesta (ks. esim. Featherstone 2007; Maffesoli 1995; Shusterman). Tällä voidaan tarkoittaa useampia, hiukan erilaisin tavoin painottuneita kehityslinjoja (ks. Featherstone 2007, 64–77) mutta yleisenä linjana kyse on tyylin ja tyyllittelyn korostamisesta "sisällön" yli, johon Jameson (1997, 9) viittaa litteytenä, syvyydettömyytenä (*depthlessness*) ja pinnallisuutena. Camp kuvastaa tässä yhteydessä Jamesonin näkemyksen negatiivista sävyä vastustavaa ajatusta asioiden itsensä "merkityksestä" irtautuvasta, niiden "pinnallisia" puolia ja tunnepohjaista kokemuksellisuutta korostavasta "epävakavasta" esteettisestä orientaatiosta¹² (vrt. Jacobs & Smith 1997, 73).

Tässä tutkimuksessa Camp-henkeä jäsennetään ensisijassa ironian leikillisen (*ludic*) ja etäännyttävän (*distancing*) funktion kautta (Hutcheon 1995, 47). Sontagin (2001) esityksestä korostuvat näiden positiiviset artikulaatiot niin leikkisän humoristisuuden ja kevytmielisyyden kuin etäisyyden mahdollistaman uudenlaisen perspektiivin, asioihin suhtautumisen ei-sellaisina kuin ne ovat ja vakiintuneista esteettisistä konventioista irtautumisen kautta (Hutcheon 1995, 49–50). Ironia on Campin yhteydessä siis toisaalta kulttuuriobjektien ei-vakavasti ottamista, niiden sijoittamista perinteisen arvottavan esteettisen tarkastelun ulkopuolelle, toisaalta myös itsen kohdistuvaa tietoista leikkimielisyyttä, josta voidaan puhua itseironisena asennoitumisena.

Nämä funktiot, silloin kun ne luetaan yhdessä edellisen alaluvun mukaisen X-sukupolven linkittyvän puolustautuvan ironian kanssa, tapaavat painottua negatiivisten artikulaatioiden mukaisesti välinpitämättömyytenä, vastuuttomuutena ja trivialisoivina. Esimerkiksi Heikki Kärki (2015) liittyy *Keskisuomalainen* -sanomalehdessä ilmestyneessä kolumnissaan oman kyvyttömyytensä suhtautua mihinkään vakavasti, maailman katselun ”ironisen ja piruilevan huumorin kyllästämiä silmälasien läpi”, laajemmaksi X-sukupolven

¹² Sontag (2001) itse ajaa tämän suuntaista estetiikkaa kokoelmansa *Against interpretation* -nimiesseessä, jossa hän ehdottaa kritiikin tehtäväksi taiteen tulkitsemisen, sen "merkityksen" selvittämisen, sijasta sen kokemisen aistillisen puolen esille tuomista; eli hänen omien sanojensa mukaan, taiteen hermeneutiikan korvaamista taiteen erotiikalla. (Sontag 2001, 13–14.)

kehittämäksi puolustusmekanismiksi. Tämän ongelma on hänen mukaansa sen perimmäinen onttoisuus, ”loputtomaan hassuttelun kehään” ajautuminen, joka viimekädessä etäännyttää mahdollisuuksista käsitellä yhteiskunnallisesti tärkeitä asioita niiden vaatimalla vakavuudella. (Kärki 2015.) Ironian kulttuurihistorian kannalta huomionarvoinen kytkös on vuoden 2001 syyskuun 11. päivän WTC-isku ja seurannut keskustelu, jonka tiimoilta povattiin näiden funktioiden mukaisen ironian loppua ja uuden, asioihin vakavasti suhtautuvan kulttuurisen eetoksen alkua (ks. esim Magill 2007; Guhin 2013). Oleellisesti siis estetisoivan leikillisen ironian käänteispuolena on asioiden trivialisointi, kaiken kääntäminen vitsiksi ja haluttomuus suhtautua asioihin niiden vaatimalla vakavuudella.

2.2.3 Ironia sosiaalisesti erottavana ja yhdistävänä

2000-luvun populaarikulttuurissa ironinen sensibiliateetti liitetään erityisellä tavalla nk. hipster-hahmoon. Käsitteenä hipster pohjautuu *hip*-slangisanaan, joka viittaa muodikkauteen ("ajan hermolla olemiseen") ja valvutuneisuuteen jonkin asian suhteen,¹³ jolloin hipster tarkoittaa yleisemmässä mielessä eräänlaista kulttuurista asiantuntijaa (*connoisseur*) ja edelläkävijää. Nykyisessä merkityksessä hipster kuitenkin viittaa ensisijassa noin vuonna 1999 ilmaantuneeseen, joidenkin näkemysten mukaan vuonna 2009 hävinneeseen, lähinnä valkoihoisten ja keskiluokkaisten nuorten muodostamaan alakulttuuriin (ks. esim. Greif 2010a). Leimallisena piirteenä tälle alakulttuurille on pidetty pyrkimystä valtavirran mukaisten kulttuuri-ilmiöiden välttelemiseen, joka näyttäytyy korostetun itsetietoisena suhtautumisena omaan kulutuskäyttäytymiseen ja yleisluontoisen ironisena asennoitumisena. Yleisesti ottaen hipster näyttäytyy pejoratiivisesti sävyttyneenä ilmaisuna, jolla tarkoitetaan suurin piirtein itsetarkoituksellista erikoisuuden tavoittelua ja elitististä asennetta yleisesti suosittuja tai tunnettuja kulttuuri-ilmiöitä kohtaan¹⁴.

Hipstereiden mieltäminen selvärajaisesti alakulttuuriksi on monessa mielessä ongelmallista. Bjørn Schiermer (2014, 170) huomauttaa, hipster-kulttuuri ei ole jäsentynyt tiettyjen johtohahmojen, manifestien tai tarkoitusperien ympärille, eikä sille ole

¹³ <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/hip>

¹⁴ Pejoratiivisuus pätee myös hipstereiden itsensä näkemyksiin: Kuten Maly & Varis (2015, 9) huomauttavat, itsensä hipsteriksi identifioimisesta kieltäytyminen näyttäytyy itsessään yhtenä keskeisenä hipsteriyden elementtinä.

hahmotettavissa selkeitä maantieteellisiä rajoja, yhdenmukaista tyyliä tai perinteisiin alakulttuureihin liittyvää eksklusiivisuutta (ks. myös Maly & Varis 2015). Schiermer käsitteleeekin hipstereitä varsinaisen alakulttuurin sijasta enemmän uudenlaisia kulttuurisia muutoksia edustavana eetoksena (2014, 168; 178). Maly & Varis (2015) katsovat vastaavalla tavalla perinteisten vasta- ja alakulttuuriteorioiden olevan riittämättömiä nykyistä kompleksia kulttuuria kuvastavan hipsteriyden kannalta, ehdottaen sen tarkastelemista translokaalina mikro-populaationa (2015, 13–15). Arsel & Thompson (2011) taas tuovat esille hipster-kulttuurin tiiviin kytkennän kaupallisuuteen käsittelemällä hipster-ikonia erityisesti indie-eetokseen liitettynä markkinamyytinä, eli eräänlaisena kulutusobjekteihin liitettävänä vastakulttuurisuuden leimana (2011, 795–796). Näiden ohella lukuisat populaarimmin orientoituneet ”hipster-oppaat” ja julkiset kirjoitukset, joista tunnetuimpia ovat ehkä Mark Greifin sosiologisesti sävyttyneet esitykset (Greif 2010a; 2010b), esittävät hipstereistä hieman toisistaan poikkeavalla tavalla painottuneita kuvauksia (ks. esim. Schiermer 2014; Magill 2012). Kokonaisuudessaan hipster on siis enemmän yleisluonteisesti tunnistettu kuin mitenkään tarkasti määritelty hahmo.

Tämän tutkimuksen yhteydessä oleellista on hipster-kulttuuriin yleisesti liitetty ajatus sen leimallisesta ironisuudesta, joka näyttäytyy ensisijassa kulttuuriobjektien ironisena suosimisena (ks. esim. Schiermer 2014, 170). Magill (2007, 31–34) tavoittanee tämän perusajatuksen esittäessään, miten kulttuuriobjektien ironinen suosiminen näyttäytyy, hänen mukaansa perusteltuna, esteettisenä ja moraalisenä ylemmytenä: lähtökohtana on yksilön autenttisenä pitämisen kulttuurin asettaminen vasten kaupallista ja viihteellistä koettua kulutuskulttuuria, jolloin ironinen asennoituminen mahdollistaa samalla jälkimmäisen sekä hienovaraisen kritiikin että sen pitämisen itsestä etäällä (Magill 2007, 31–34). Ironinen asennoituminen voidaan siis nähdä keinona, jolla yksilö asettaa itsensä halveksimansa objektin, ja implikaationa sen mukaisen kulttuurisen viitekehysten, yläpuolelle. Tämä viittaa eräänlaiseen Bourdieun (1984, 486) kuvaamaan kulttuuriseen ”innoon” (*dégoût*), eli ylempien sosiaaliluokkien edustajien osoittamaan inhoon toisten, alempien, luokkien pinnallisiksi (*facile*) koetteuja makumieltymyksiä kohtaan. Tässä yhteydessä inhoa ei vain osoiteta alempiin sosiaaliluokkiin assosioituvia kulttuuriobjekteja välttelemällä, vaan niiden ironisen käytön kautta ”ylentämällä alentamisella”.

Schiermer (2014) kuitenkin esittää bourdieulaisen sosiaaliluokkien välisen erottautumisen liian yksioikoisena tulkintana hipster-kulttuurin ironiasta: samalla tavalla ”kansanomaisesti” leimautuneet kulttuuriobjektit voivat toisaalta saada myös selkeän

positiivisen arvon, eikä ironinen kulutus toisaalta myöskään rajoitu pelkästään niihin (Schiermer 2014, 173). Omassa tulkinnassaan Schiermer asettaa ironian nykykulttuurissa alati kärjistyvän autenttisen yksilöllisyyden (*individuality*) ja jäljittelyn (*imitation*) välisen vastakkainasettelun viitekehukseen.¹⁵ Perusajatuksena on se, että hipster-eetoksen keskeinen autenttisuuden tavoittelu, jota myös Maly & Varis painottavat (2015, 8), yhdistettynä tietoisuuteen postmoderniin "kyllääntyneeseen" kulttuuriympäristöön väistämättä liittyvistä jäljittelevistä piirteistä, pakottaa yksilön reflektiiviseen tai negatiiviseen epäautenttisuudesta etääntymiseen. (Schiermer 2014, 171). Yksilöllisyyteen pyritään siis autenttisten kulttuuriobjektien suosimisen ohella räikeän epäautenttisia kulttuuriobjekteja itsetietoisesti ironisesti suosimalla. Oleellisesti hipster-kulttuurin ironisuus ei tässä näkemyksessä palaudu sosiaalisiin asemiin, vaan kulttuuriobjekteihin nivoutuvaan yksilöllisyyden ja kollektiivisuuden dynamiikkaan: ironisesti kulutettavissa objekteissa yksilöllisyys ja autenttisuus on hävinnyt kollektiiviselle valinnalle, tehden niistä "eilispäivän muotia" ja siten "huonoa makua" edustavia. (Schiermer 2014, 173.) Schiermerin mukaan hipster-kulttuurin ironinen kulutus on pohjimmiltaan tämän dynamiikan tiedostamisesta juontuvaa reflektiivistä suhtautumista koko yksilöllisyyden ja autenttisuuden ajatuksiin (Schiermer 2014, 179).

Niin Magill'n (2007) kuin Schiermerin (2014) esityksessä ironia näyttäytyy viimekädessä sosiaalisen eron tekemisen välineenä: eräänlaisena elitisminä, jonka puitteissa kulttuuriobjektit, ja niiden mukaiset viiteryhvät, jaotellaan aidosti arvostettaviin ja ironisesti ivattaviin, samalla asettuen itse jommalle kummalle puolen niitä erottavaa symbolista rajaa (ks. esim. Lamont & Monár 2002). Tällaista elitististä ironisuutta voidaan jäsentää Hutcheonin (1995, 54) mukaisesti ironian "ryhmittävällä" (*aggregative*) funktiolla. Tämä liittyy oleellisesti ironian usein esitettyyn kykyyn muodostaa ryhmiä: ironian oletama "kaksoisyleisö" jakaa lähtökohtaisesti ihmiset niihin jotka "tajuavat" ironian ja niihin jotka eivät, mikä käytännössä tarkoittaa toiset poissulkevan "sisäryhmän" muotoutumista. Tällaiseen eksklusiivisuuteen on perinteisesti liitetty selkeän hierarkkinen ajatus ironistista muiden yläpuolella olevana kaikkietävänä hahmona ja ironian ymmärtäjistä osana salattua ja valikoitua ryhmää. Kokonaisuudessaan Hutcheon nimeää tällaisen näkemyksen negatiiviseksi artikulaatioksi elitismistä ja ulkopuolelle rajaamisesta. (Hutcheon 1995, 54.)

¹⁵ Schiermer (2014) tarkoittaa jäljittelyllä tahatonta tai tiedostamatonta asioiden tekemistä vain siksi, että muutkin tekevät niin, eli "muodin mukana menemistä". Autenttisuus taas tätä vasten tarkoittaa käyttäytymistä, joka ei ole palautettavissa jäljittelyyn. (Schiermer 2014, 169.)

Sen ohella, että ironia tällaisessa sosiaalisesti ryhmittävässä funktiossa erottelee yksilöt kahteen ryhmään, ironian särmiikkyyys tuo siihen usein mukaan oman voimakkaan affektiivisen elementtinsä (Hutcheon 1995, 55–56). Kulttuuriobjektien ironisen käytön kohdalla voidaan puhua sen loukkaavuudesta: ironiaan pitkään liitetty ”älykkyyden” tai ”aristokraattisuuden” leima (ks. esim. Hutcheon 1995, 41; Barbe 1995, 4–5) tuo mukanaan ajatuksen siitä, että asioihin ironisesti suhtautuva näkee niiden ”todellisen merkityksen”, mikä tarkoittaa että niihin vakavasti suhtautuvat eivät sitä näe. Ironinen suhtautuminen siis vihjaa, että kulttuuriobjekteissa itsessään on jotain sellaista, mikä oikeuttaa niiden ivaamisen. Ironian ulkopuolelle jääville, niille jotka eivät ”taju” sitä, tämä voi näyttäytyä ylimielisyytenä tai pueriilina ”sisäpiirin huumorina”.

Toisaalta samaan ironian sosiaalisesti ryhmittävään funktioon kuuluu oleellisesti myös sen positiivinen artikulaatio, jota Hutcheon (1995, 54) nimittää Boothin (1975) mukaisesti ystävällisten yhteisöjen (*amiable communities*) muodostamiseksi. Booth (1975, 28) tarkoittaa tällä sitä, että ironialla on kyky luoda välitön yhteisymmärryksen tunne: ironian ”tajuamisen” myötä syntyy vaikutelma samanhenkisyydestä ironistin kanssa, ja siitä, että tämä arvostaa tulkitsijan älykkyyttä lausumatta ääneen asioita jotka molemmat tietävät. Schiermer (2014, 171) nostaa tutkimuksessaan juuri tämän positiivisesti sävyttyneen sosiaalisen puolen keskeiseksi asiaksi hipster-kulttuurin kannalta. Yksilöllisen toisten yläpuolelle asettumisen sijasta ironiassa on hänen mukaansa ennen kaikkea kyse tavasta olla yhdessä, jonka myötä hän tarkastelee hipster-kulttuurin ironisuutta kollektiivisena ”epäonnistuneista” objekteista nauttimisena. (Schiermer 2014, 171.) Vastaavalla tavalla monessa muussa yhteydessä korostetaan sitä, että ironian nautinnot ovat ennen kaikkea jaettuja nautintoja (ks. esim. Thompson 2000, 134).

Oleellisesti siis hipster-hahmoon, -kulttuuriin tai -eetokseen liittyvässä ironisessa sensibilibiteetissä voidaan nähdä korostuvan ironian sosiaaliseen dynamiikkaan linkittyvä ulottuvuus, eli sen toiminta erottautumisen ja yhdistymisen välineenä. Erottautumisen kannalta voidaan näkökulmasta riippuen puhua itsetietoisena ”cooliteen” eristäytymisenä, itsensä korottamisena halveksuttavina pidettävien kulttuuriobjektien, ja implikaationa niiden sosiaalisen viiteryhmän, yläpuolelle, tai Schiermerin (2014) tapaan monimutkaisempaa autenttisuuden ja imitaation vastakkainasettelun muodostamana pakotteena. Yhdistymisen osalta taas voidaan puhua niin erottautumisen vastapuolesta, eli oman ryhmän määrittelystä erona muihin, jolloin ironia on tehokas tapa osoittaa jaettua yhteisymmärrystä, sisäpiiriin kuulumista, joka implikoi ironiaa tajuamattoman ”ulkoryhmän” (ts. ne, jotka ottaisivat

ironisiksi tarkoitettut asiat kirjaimellisesti tai eivät näkisi asian "humoristista" puolta). Toisaalta taas, Hutcheonin näkemyksen mukaisesti, voidaan puhua yleisemmin ironian sitoutumisesta tiettyihin diskursiivisiin yhteyksiin, jolloin jaettu yhteisymmärrys ylipäänsä mahdollistaa ironian. Joka tapauksessa juuri tätä sosiaaliseen dynamiikkaan kytkeytyvää ironian ulottuvuutta voidaan pitää kaikkein affektiivisimpana, sen tehdessä jyrkkää eroa ironiassa "mukana" olevien ja sen ulkopuolelle jäävien välille.

Affektiivisuuden ohella ironian sosiaalinen ulottuvuus korostaa myös sitä, miksi ironia on arkielämän ilmiönä niin vaikeasti tavoitettava. Käytännössä kyse on siitä, että ironia on erittäin arkista tai tavallista, ja perusluonteeltaan välittömästi tiettyyn kanssakäymisen tilanteeseen ja jaettuun ymmärrykseen sidottua: kuten Magill (2007, 3-4) huomauttaa, ironiaa käytetään jatkuvasti arkisissa keskusteluissa osoittamaan, että keskustelijat jakavat tietynlaisen käsityksen asioiden ilmeisen merkityksen takana olevista poliittisista, sosiaalisista jne. kytkennoistä.¹⁶ Lähtökohta on tällöin sosiaaliseen dynamiikkaan sidottu ironian välitön "tajuaminen", jonka avaaminen tulkinnalle hävittäisi ironian tai tekisi ironian tulkitsemisesta itsessään ironisen aktin (Magill 2007, 29). Tässä mielessä kyse on, kuten Campin tapauksessa, esoteerisesta tunnussanasta, jolloin ironiasta puhuminen on salaseuran kavaltamista (Sontag 2001, 275; Magill 2007, 3; ks. myös Thompson 2000). Nojautuessaan julki lausumattomaan jaettuun ymmärrykseen, ironia on rakkauden, vilpittömyyden ja autenttisuuden ohella sellaisia ilmiöitä, joiden voima ja tenho perustuu siihen, ettei niistä itsestään puhuta (Trilling 1972, 120).

2.2.4 Ironia kriittisenä etäisyytenä ja henkilökohtaisen integriteetin säilyttämisenä

Edellisten kolmen alaluvun mukaisista kuvauksista voidaan hahmottaa se, mikä ironisessa sensibiliateetissä usein katsotaan ongelmalliseksi postmodernina aikana. Perinteisessä mielessä ironia, ennen kaikkea retorisenä ilmiönä, on nähty tehokkaana sosiaalisen kritiikin muotona, joka kärkevällä tavalla nostaa esille yhteiskunnallisia epäkohtia. Jos taas ironia ajatellaan nykyistä kulttuuria yleisesti luonnehtivana asennoitumisena, on siinä kyse tällaisen ylevän tarkoituksena sijasta enemmän automatisoituneesta kyynisestä ivallisuudesta, leikkilisestä välinpitämättömyydestä ja asioihin sitoutumisen välttelemisestä. Tällainen vastakkainasettelu turmiollisen ironisen sensibiliateetin ja sinänsä arvokkaan ironian suurempaa hyvää ajavan

¹⁶ Tai lyhyesti sanottuna "Käytämme ironiaa ja sarkasmia vaivattomasti osoittaaksemme että emme ole idiootteja" (Magill 2007, 3).

välineellisen käytön kesken on läsnä useissa aihetta käsittelevissä julkisissa puheenvuoroissa (ks. esim. Purdy 2000, Guhin 2013, 27).

Tästä huolimatta ironinen sensibiliateetti on esitetty myös selvästi positiivisena ilmiönä myös vakavien teemojen suhteen. Tunnetuin yhteiskunnallisesti painottunut esitys lienee Richard Rortyn (1993) kuvaus ironistista maailmaan kuuluvan kontingenssin hyväksyvänä hahmona. Rorty (1993) tarkoittaa ironistilla sellaista yksilöä, joka epäilee jatkuvasti niin itsensä kuin muiden käyttämiä ”lopullisia sanastoja” (*final vocabulary*), eli eräänlaisia kyseenalaistamattomina pidettyjä maailman ymmärtämiseen käytettyjä käsitteellisiä malleja. Ironisti ei usko minkään lopullisen sanaston olevan toista lähempänä totuutta, vaan pyrkii sanastojen hiomisen tai niiden taustalla olevan metasanaston löytämisen sijasta niiden ”peluuttamiseen” toisiaan vasten. (Rorty 1993, 73–78.) Rortyn mukaan ironia, nimenomaan yksityisenä asenteena (1993, 87), mahdollistaa erilaiset sanastot (erilaiset maailmankuvat ja niiden mukaiset tavoitteet) ylittävän solidaarisuuden ja yleensä piiloon jäävien julmuuksien perustojen tiedostamisen (1993, 92–95).

Rortyn (1993) esittämää ironistia voidaan jäsentää ironian tilapäisyyttä (*provisional*) korostavan funktion positiivisella artikuloinnilla epädogmaattisuudesta (Hutcheon 1995, 51–52). Hutcheonin (1995, 51) muotoilee tämän juuri kontingenssin tiedostamiseksi ja sen mukaiseksi joustamattoman todellisuuskuvan kiistämiseksi. Tässä mielessä ironia linkittyy perustavanlaatuisesti postmodernin filosofian mukaiseen totalisoivien näkemysten kritiikkiin ja yhtenäisen tiedon perustan mahdollisuuden hylkäämiseen (ks. esim. Behler 1990). Negatiivisena artikulaationa ironian tilapäisyysfunktio taas viittaa Hutcheonin (1995, 51) mukaan *eiron*-hahmoon palautuvaan vilpillisyyteen, joka tällöin liitetään kyynisyyteen ja tekopyhyteen. Rortyn, ja postmodernin filosofian kannalta, kuitenkin ehkä yleisemmät tuomitsevat näkemykset pohjautuvat ajatukseen kannanoton välttelystä, joka voidaan vapauttavan sijasta nähdä myös lamaanuttavana. (Hutcheon 1995, 51.)

Vähemmän filosofisesti orientoitunut mutta yhtäläillä myötämielinen esitys ironisesta sensibiliateetistä on Magill'n (2007) ironisen asenteen kulttuurihistoriaa käsittelevä *Chic Ironic Bitterness*. Magill kirjoittaa vasten 1990–2000 lukujen julkista keskustelua, joissa ironia, liitettynä kasvavaan yhteiskunnalliseen itsekkyyteen välinpitämättömyyteen, on pääasiallisesti määrittänyt uhaksi amerikkalaiselle kansalaisluottamukselle (*civic trust*) (2007, 10–11). Tällaisen negatiivisen kuvan tilalle Magill ehdottaa toisenlaista näkemystä ironiasta, joka perustuu sen potentiaaliin niin kulttuurisella kuin henkilökohtaisella tasolla vapauttavana

voimana: henkilökohtaisen integriteetin säilyttämiseen tähtäävänä psykologisena strategiana. (2007, 12).

Magill'n (2007) kuvaaman ironisen asenteen lähtökohta on jokseenkin päinvastainen kuin mikä ironiaa kritisoivissa kirjoituksissa esitetään. Sen sijaan että ironia olisi yhteistä kulttuuria rappauttava voima, se näyttää kulttuurin lähtökohtaisten epäkohtien, poliittisen epärehellisuuden, fundamentalististen aatteiden ja kulutuskulttuurin teennäisyyden, tiedostamisena ja niitä vastaan asettumisena. Kyse on siis luvun 2.1.1 kaltaisesta puolustautuvasta etäisyyden otosta, mutta tämän taustalla ei ole niinkään autenttisuuden ja vilpittömyyden mahdottomuus vaan enemmän epäsuhta ironistin omien kulttuuristen näkemysten ja ympäröivän kulttuurin välillä. (Magill 2007, 10–13.) Ironinen sensibilitteetti kumpuaa siis Magill'n mukaan pohjimmiltaan toivoon paremmasta yhteiskunnasta ja kulttuurista, kuin missä ironisti kokee elävänsä (2007, 228). Tässä mielessä ironialle hahmottuu sija myös sosiaalisen kritiikin, vaikkakin yksityisen sellaisen, muotona.

Hutcheon (1995, 52) jäsentää ironian kriittisyyttä sen vastustavan (*oppositional*) ja ”hyökkäävän” (*assailing*) funktion kautta. Magill'n esityksessä nämä saavat positiiviset artikulaatiot hallitsevaa näkemystä vastustavana subversiivisuutena ja epäkohtiin puuttuvina satiirisena tai korjaavana asennoitumisena. Hutcheonin mukaan nämä ironian funktiot ovat melko voimakkaan affektiivisesti latautuneita, jolloin negatiivinen artikulaatio vastustavasta ironiasta kääntyy loukkaavaksi ja uhkaavaksi niiden kannalta, jotka allekirjoittavat ironialla vastustettavan hallitsevan näkemyksen. Hyökkäävä funktio taas voidaan negatiivisena artikulaationa nähdä ilman pyrkimystä asioiden korjaamiseen, eli silkkana aggressiivisena ja tuhoavana halveksunnan osoituksena. (Hutcheon 1995, 52–54.)

Laajassa mielessä niin Rortyn (1993) kuin Magill'n (2007) esitykset ironisesta sensibilitteetistä liittyvät kysymyksiin ironian poliittisista ja yhteiskunnallisista ulottuvuuksista (ks. esim. Jacobs & Smith 1997), jotka ovat oikeastaan Sokrateesta lähtien olleet kiinteä osa ironian historiaa (ks. esim. Colebrook 2002). Tässä yhteydessä kuitenkin oleellisempaa on se, että vaikka ironinen asennoituminen on erityisesti amerikkalaisessa keskustelussa nähty usein ongelmana, liitetään siihen toisinaan myös positiivisempia ajatuksia subversiivisuudesta ja oikeutetusta etäisyyden otosta kulttuurin ”haitallisiksi” koettuja ilmentymiä, Magill'n mainitsemia fundamentalistisia ja pinnallisia tendenssejä (Magill 2007, 230–231) kohtaan. Tällöin ironia näyttää luonnollisesti kyynisyyttä, valehtelua tai epävilpittömyyttä monimuotoisempana ilmiönä. Kuten Ryan Chapin Mach (2014) kirjoittaa amerikkalaisen *The Huffington Post* - verkkolehden blogissaan, ironian kriitikoilla on ollut tapana pelkistää

”vakava kysymys kulttuurisesta ilmaisusta hölmöksi karikatyyriksi”. Mach'n mukaan ironia ”vapauttaa ottamasta itseään tai ikätovereitaan liian vakavasti” jolloin sen avulla ”voi antaa itselleen luvan pitää asioista, joista normaalisti ei olisi ”coolia” pitää”. Ironia, tai ”subversiivinen epärehellisyys” on näin ”keino oman identiteetin löytämiseen sen välttelemisen sijasta”. (Mach 2014.)

Kokonaisuudessaan ironinen sensibiliateetti voidaan siis ymmärtää ja arvottaa hyvin erilaisin tavoin, jolloin voidaan kysyä, onko erilaisissa näkemyksissä kyse ylipäänsä samasta asiasta (vrt. Hutcheon 1995, 44–45). On toki selvää, että yllä kuvatut ironista asennetta koskevat kulttuuriset intuitiot voitaisiin mieltää selvästi eri käsitteillä kuvattaviksi, ja jatkaa jaottelua vielä paljon pidemmälle aina vain tarkempiin rajauksiin. Tässä tutkimuksessa ajatellaan kuitenkin ironian olevan perusluonteeltaan monimuotoinen, monifunktionen ja moniulottuvuudellinen, ilmiö, eli itsessään lähtökohtaisesti melko ”liukas” ja muuttuvainen, jopa ristiriitainen, asia.

Lainaten analogiaa klassisesta logiikasta, ristiriitaisuudesta voidaan periaatteessa päätellä mitä tahansa. Jos ajatellaan ironiaa lähtökohtaisesti ristiriitaisuuden sävyttämänä, niin tämän mukaisesti sen voitaisiin sanoa olevan aivan mitä kulloinkin väitettäisiin. Käytännössä asia ei kuitenkaan ole näin, vaan kaikista eriäviästä näkemyksistä huolimatta jo ironiasta keskusteleminen viittaa siihen, että jotain yhteisymmärrystä käsitteen sisällöstä on olemassa.

Jos ajatellaan että mikä yhdistää kaikkia edellä kuvattuja ironisen sensibiliateetin muotoja, niin pohjimmiltaan kyse on jonkinlaisesta itsetietoisesta epävakavasta asennoitumisesta, joka kytkeytyy särmikkääseen monimerkityksellisyteen. Ironinen sensibiliateetti kuvaa siis vähimmillään jonkinlaista leikillistä, etäännytettyä tai teeskentelevää asennoitumista, eli asioiden itsensä merkityksen asettamista tietoisesti johonkin toiseen viitekehukseen, jolloin ne lakkaavat olemasta sinällään vakavasti otettavia (vrt. asioiden näkeminen sitaateissa). Hutcheonia (1995, 66) mukaillen ironiaa voidaan ajatella sekä-että -rakenteisena monimerkityksellisyytenä. Näin asioista, lausumista, toiminnasta tai kulttuuriobjekteista hahmottuu paitsi niiden ”ilmeinen” merkitys (musiikkiteos on sentimentaalinen), myös tästä eroava, sen kanssa yhteensopimaton, yksi tai useampi toinen merkitys (musiikkiteos on yritys rahastaa sentimentaalisuudella), joiden yhteen ”hankautuminen” aikaansaa ironian.

Hutcheonin (1995) teorian kannalta keskeinen särmikkyys, mikä erottaa ironian muista monimerkityksellisyyden muodoista, ymmärretään tässä tutkimuksessa hyvin laajasti. Särmä kuvaa tällöin enemmän ironiseen sensibiliateettiin liittyvää sävyä, kuin jotain

rakenteellista piirrettä. Särmäksi ymmärretään tällöin yhtäläillä perinteiset ironiaan liittyvät ajatukset kriittisyydestä, negatiivisuudesta tai arvottavasta asenteesta, kuin postmoderniin ironiaan liittyvä yleisluontoinen kyynisyys tai Camp-hengen hyvän ja huonon maun rajojen subversiivinen koettelu. Oleellista on kuitenkin jonkin tällaisen elementin läsnäolo.

Huomattava piirre ironista asennoitumista koskevan kulttuurisen intuition osalta on se, että ironia tapaa hahmottua erityisellä tavalla nykyiseen kulttuuriin, tai postmodernin murroksen jälkeiseen maailmaan, liittyvänä ilmiönä. Kaikissa edellä kuvatuissa ironisen sensibilitietin muodoissa oleellinen juonne rakentuu jonkinlaiselle suhteelle postmodernin kannalta keskeiseen kulttuurin leimallisesti kaupalliseen luonteeseen (eli ajatuksiin massa- tai kulutuskulttuurista). Vaikka tämä sinänsä onkin ironisen asenteen historiallisen ulottuvuuden sivuuttamista, voidaan tällaista kytköstä nimeomaan kaupallisiin kulttuuriobjekteihin, tai populaarikulttuurin muotoihin, pitää itsessään keskeisenä. Seuraavassa luvussa käsitellään tarkemmin ajatusta ironian nivoutumisesta kulutuskulttuuriin yhtenä kuluttamisen tapana.

2.3 Ironinen kulutus

Nykyisen kulttuurin mukaisen ironisen sensibilitietin konkreettisia ilmentymiä on jäsenetty käsitteillä ironinen kulutus (*ironic consumption*) (Thompson 2000, 133; Bennett 2013, 204; McCoy & Scarborough 2014, 42) ja ironinen fanius (*ironic fandom*) (Bekkering 2016; Thomas 2009, 60). Ironisen sensibilitietin mukaisesti myös ironinen kulutus viittaa lukuisiin hieman toisistaan poikkeaviin tendensseihin, joita kuitenkin yhdistää ajatus ei-vakavasta suhtautumisesta kulutusobjekteihin ja niiden ”särmikkäällä” monimerkityksellisyydellä operointi. Esimerkiksi Thompson (2000, 133–134) puhuu ironisesta kulutuksesta Camp-hengen mukaisesti ”niin huonoa että hyvää” -logiikkaan nojaavasta kulutuksesta: sen sijaan että kuluttaja tuomitsisi tai välttelisi vastenmielisiksi kokemiansa kulttuurimuotoja, hän ylistää näitä kulttuurin alemmuustilan absoluuttisina huipentumina. Tällainen itsetietoinen huonouden ylistäminen tarjoaa kuluttajalle mahdollisuuden nauttia kulutuskohteiden itsensä sijasta niiden kuluttamiseen liittyvästä ironiasta, eli kyse on eräänlaisesta huonolla maulla leikittelystä. (Thompson 2000, 133–134.) Nicky Gregson, Kate Brooks & Louise Crewe (2001) taas erottavat 70-luvun retromuotiin keskittyvien teemailtojen yhteydessä kahdenlaista ironiseksi mielletävää kulutusorientoitumista: Thompsonin kuvauksen mukaisen ”karnevalistisen” huonolla maulla ilottelun ohella he puhuvat ”tietäväisestä” suhtautumisesta, jossa kuluttajan ironinen intentio näyttäytyy hienovaraisempana kitschin tajuna ja tiedostavina

viitteinä 70-luvun ikonisiin kulttuuripiirteisiin. (Gregson, Brooks & Crewe 2001, 5; 12.) Yhteistä näissä on kuitenkin itsetietoinen suhtautuminen "huonoa makua" edustaviin kulttuurimuotoihin.¹⁷

Kuten laajemmin ironisen sensibiliateetin yhteydessä, myös ironisen kulutuksen tapauksessa lähtökohtana on usein ajatus postmodernista murroksesta. Todd Gitlin (1989, 73–74) kuvaa, kuinka tietoisuus aikakautta leimaavasta massatuotannosta ja kokonaisvaltaisesta tuotteistamisesta johtaa toisaalta tarpeeseen asettua sen yläpuolelle, halveksua kaupallisuuden perimmäistä tyhjyyttä, ja toisaalta haluun kuluttaa sen tarjoamia hyödykkeitä. Tästä seuraava ”ironinen spiraali joko iva peliä pelaamalla sitä, tai pelaa sitä ivaamalla sitä” (Gitlin 1989, 74). Thompson (2000) kuitenkin huomauttaa, ettei moniakaan postmoderneiksi miellettyjä ilmiöitä ole syytä pitää yksioikoisesti postmoderniin periodiin liittyvinä, vaan esimerkiksi ironiselle kulutukselle voidaan hahmottaa omaa historiaansa kansankulttuuriin jo pidempiä aikoja kuuluneiden karnevalististen piirteiden kautta (ks. esim. Featherstone 2007, 75). Postmodernissa on Thompsonin mukaan ylipäänsä enemmän kyse uudentlaisista tavoista tarkastella kulutuskulttuuria, eli käytännössä siihen liittyvien aiemmin huomiotta jääneiden piirteiden esille nostamisesta. (Thompson 2000, 124–125).

Ironisen kulutuksen ja postmodernin aikakauden yksioikoisen liitoksen kyseenalaisuudesta huolimatta kuluttajan ironiset tendenssit on usein esitetty erityisesti kulttuurin massaluonteen tiedostamiseen liittyviksi. Thompsonin (2000, 134) käyttämät esimerkit post-turismista ja post-shoppailusta voidaan mieltää ainakin osittain reaktioksi, joka kumpuaa molempien kulutusmuotojen läpikaupallisen massaluonteen tiedostamisesta: autenttisuuden tai arvokkuuden tavoittelun sijaan osallistutaan itsetietoisesti komsumerismin ideologiaan "näytellen" turistia tai shoppailijaa. (Thompson 2000, 134.) Kleinin (2004, 128) esityksessä tämä ajatus on vielä selkeämmin esillä, hänen esittäessä ironisen massakulttuurin suosimisen olevan tapa osoittaa halveksuntaa sitä kohtaan. Tässä mielessä ironinen kulutus on sukua massakulttuurin aktiivisemmalla kritiikille erilaisen kulttuurihäirinnän muodossa Klein 2004, 399–408).

Kriittisen painotuksen ohella ironista kulutusta voidaan hahmotella myös neutraalimmin Camp-hengen pohjalta omanlaisenaan huonolla maulla leikittelevänä esteettisenä orientaationa. Edellä viitatus ironisesti sävyttyneen retromuodin

¹⁷ Ironisen sensibiliateetin yhteydessä käsitelty Coupland (1992) hahmottelee tällaista ironista kulutusta "slummailun" (*slumming*) käsitteellä: esimerkiksi "harrastusslummaus" määritellään osallistumiseksi "sellaisiin vapaa-ajan harrastuksiin, joita ihminen pitää omaa sosiaaliluokkaansa alemmille kuuluvina". (Coupland 1992, 113.)

uudelleenapproprioinnin (ks. esim. Gregson, Brooks & Crewe 2001) lisäksi tunnettuna esimerkkinä voidaan pitää B-luokan -elokuvien, tai yleisemmin valtavirran ulkopuolelle asetettujen "kulttielokuvien" tai "paraelokuvien" (*paracinema*), ympärille rakentuneita yhteisöjä (ks. esim. Sconce 1995). Musiikin osalta Bennett (2013,) puhuu vastaavanlaisesta Camp-henkeen nojaavasta ironisesta arvostuksesta niin heavy metal -musiikin¹⁸, Gary Glitterin edustaman glam rockin kuin eräänlaisen "ironisen retribuution" läpikäyneiden Rolf Harrisin ja Tom Jonesin kohdalla (2007, 205–206). Jason Lee Oakes (2004) taas käsittelee New Yorkissa järjestettävää *Loser's Lounge* -tapahtumaa, joka näyttäytyy eräänlaisena julkisena kanonisoidun "huonon musiikin" juhlistamisena, ja sen myötä yhteisöllisenä hyvän ja huonon diskursiivisen dikotomian koetteluna (Oakes 2004, 78; 80–81).

Ironisen kulutuksen osalta ehkä yleisimmin käsiteltävä aspekti liittyy ironian sosiaalisiin funktioihin. Edellisissä esimerkeissä keskeistä on juuri yhteisymmärrys ironisesta lähestymistavasta koettuun mauttomuuteen ja huonouteen, jolloin kyse on tämän funktion positiivisesta, yhteisöllisyyttä rakentavasta, artikulaatiosta (Hutcheon 1995, 55–56). Kuitenkin useissa yhteyksissä huomioidaan myös negatiivisen artikulaation mukainen ironian sosiaalisesti rajaava aspekti, joka tyypillisesti kytkeytyy Bourdieun (1984) pohjalta sosiaaliluokkien väliseen erottautumiseen (ks. esim. McCoy & Scarborough 2014). Esimerkiksi Rob Drew (2005) esittää karaokea käsittelevässä tutkimuksessaan ironisen suhtautumisen keskiluokan edustajien tapana ylläpitää eroa työväenluokkaan jälkimmäiseen assosioituvan kulttuurimuodon piirissä (Drew 2005, 381). Vastaavalla tavalla Lyn Thomas (2009, 60–61) tulkitsee brittiläisen *The Archers* -radiosaippuaopperan ironista faniutta keskiluokan edustajien korkean kulttuuripääoman osoituksena, siten yhtenä erottautumisen muotona (Thomas 2009, 60–61).

Yksittäisten esimerkkien sijasta huomattavampana ironisen kulutuksen tiedostamisen osoituksena voidaan pitää sen huomioon ottamista kulttuurin tuottamisessa. Kleinin (2004, 128–131) mukaan ironinen kulutus massakulttuurikritiikin muotona "kääntyi itseään vastaan" brändien itsensä omaksuessa ironisen lähestymistavan omiin tuotteisiinsa (2004, 128–131). Oleellisesti siis kyse on Wallacen (1993, 178) mainitsemasta "itsestään tietoisesta

¹⁸ Niin Bennett (2013, 205–206) kuin Ellis (2008, 192–194) korostavat heavy metal -musiikkiin liittyviä itsetietoisia ja humoristisia elementtejä, joista huomattava esimerkki on kyseisen musiikkityylin kliseillä leikittelevä mukadokumentti (*mockumentary*) *This is Spinal Tap* (1984). Bennett (2013, 205) asettaa tämän vasten niin mediassa kuin tutkimuksessa esiintyvää taipumusta lukea kyseisen musiikkityylin faniutta suoraviivaisena samaistumisena sen kontroversiaaliseen sanomaan.

mainoksesta", joka samalla sekä tekee pilaa mainonnasta, tarjoten kuluttajille ylemmydentunteen massakulttuurivedätyksen läpi näkemisestä, että toimii edelleen tuotteiden esille tuojana (1993, 178–179). Ironian kriittisen terän kannalta siis tällainen tilanne, jossa tuotteet tekevät ennakkoon tyhjäksi mahdollisuudet niiden kriittiseen käsittelyyn, on niin Wallacen kuin Kleinin mielestä ongelmallinen. Jos taas ironiaa tarkastellaan enemmän esteettisen asennoitumisen kannalta, voidaan sitä hahmotella enemmän hyvän maun rajapinnoilla itsetietoisesti operoivien kulttuurimuotojen kautta. Bennett (2013, 210–211) antaa tästä esimerkiksi brittiläisen The Darkness -heavy metal yhtyeen ja kokeellista rockmusiikkia esittävän amerikkalaisen Ween-yhtyeen. Bennettin mukaan molemmat näistä suuntaavat musiikkinsa sellaiselle yleisölle, jolla on paitsi ymmärrys kyseisten tyyllilajien piirteistä, myös kulttuurisesti omaksuttu tapa hahmottaa yhtyeiden musiikki ironisesti: olla ottamatta sitä aivan loppuun asti vakavissaan. (Bennett 2013, 210–211.) Ehkä näyttävvin esimerkki, ainakin joidenkin mielestä, ironiseen tai Camp-henkiseen asennoitumistapaan nojaavasta musiikillisesta ilmiöstä on Eurovision -laulukilpailu (ks. esim. Bennett 2014; Coleman 2008).

Kokonaisuutena ironista kulutusta voidaan siis pitää yhtenä kohtalaisen yleisesti tiedostettuna osana nykykulttuurin lukuisista erilaisista kulutustavoitteista (Thompson 2000). Tämän varsinainen luonne on kuitenkin jäänyt kohtalaisen epämääräiseksi: kuten edellä olevasta lyhyestä katsauksesta käy ilmi, ironisella kulutuksella on tarkoitettu yhtäläillä kriittistä orientoitumista massakulttuurikohtaan, leikkilistä suhtautumista mauttomiin kulttuurimuotoihin kuin tietynlaista yleisempää, niin faniyhteisöjen kuin kulttuuriteollisuuden edustamaa esteettistä lähestymistapaa. Erityisesti viimeksi mainittu, ironian tai Camp-henkisyyden asettuminen osaksi populaarikulttuurin esteettisiä suuntauksia, tekee hankalaksi erottaa missä mielessä kyse on ironisesta kulutuksesta kun tällainen vastaanotto on jo sisäänkirjoitettu kulttuuriobjektiin itseensä.

2.3.1 Ironinen katselutyyl

Kuuluisin esitys ironisesta kulutuksesta on luultavasti Ien Angin (1985) alun perin vuonna 1982 julkaistu *Het Geval Dallas (Watching Dallas)* -tutkimus hollantilaisista *Dallas*-televisiosarjan katsojista. Tutkimuksen lähtökohtana on Angin *Viva* -naistenlehdessä julkaissut ilmoitus, jossa hän pyysi *Dallasin* katsojia kirjoittamaan ja kertomaan miksi he

pitävät tai eivät pidä ohjelman katsomisesta.¹⁹ Saamiensa neljänkymmenen kahden vastauksen perusteella Ang pyrki hahmottamaan mitä katsomisprosessissa tapahtuu, eli kuinka *Dallas*-ohjelma koetaan (Ang 1985, 10–11).

Tutkimuksessaan Ang (1985) esittää kaksi keskeistä tapaa nauttia ohjelmasta. Ensimmäinen näistä perustuu siihen, että katsojat kokevat ohjelman realistiseksi, tunnistavat sen aidoksi, ja kykenevät tämän myötä samaistumaan siihen (34). Angin mukaan tässä aidoksi kokemisessa ei ole kyse realismista empiirisessä tai klassisessa mielessä, vaan konnotatiivisella tasolla toimivasta emotionaalista realismista (42). *Dallasia* ei siis koeta todentuntuiseksi siksi, että se vastaisi tietämystä maailmasta, vaan siksi, että se edustaa aidoksi tunnistettavaa kokemusta maailmasta, jota Ang nimittää Raymond Williamsin (1977, 129–135) mukaisesti tunnerakenteeksi (*structure of feeling*) (45). *Dallasin* edustamaa tunnerakennetta Ang kutsuu traagiseksi tunnerakenteeksi, joka perustuu psykologista todenmukaisuutta omaavalle ajatukselle onnellisuuden ja onnettomuuden loputtomalle vaihtelusta (46).

Katsojat, jotka kertoivat pitävänsä *Dallasista*, omasivat Angin (1985) mukaan paitsi kulttuurisen kyvyn lukea sen mukaista koodistoa, tunnistaa *Dallasin* edustama traaginen tunnerakenne, myös kulttuurisen orientaation samaistua sen mukaiseen melodramaattiseen mielikuvitukseen (*melodramatic imagination*). Ang kuvaa melodramaattista mielikuvitusta Peter Brooks (1995) esityksen pohjalta psykologiseksi strategiaksi, jonka perustana on pyrkimys arkisen elämän banaliteettien ylittämiseen tekemällä maailma merkityksentäyteiseksi suuremman draaman näyttämöksi. (Ang 1985, 79). Melodramaattiseen mielikuvitukseen samaistuvat katsojat nauttivat heittäytymisestä ohjelman äärimmäisten negatiivisten ja positiivisten tunteiden vietäväksi, koska sen traaginen tunnerakenne kuvasti heille yhtä tavoista kokea maailmaa (Ang 1985, 83; Ang 2007, 5).

Toinen Angin (1985) kuvaama tapa nauttia *Dallas*-ohjelmasta taas perustui melodramaattiseen mielikuvitukseen samaistumisen sijasta ironiseen katseluasenteeseen (96). Tämän lähtökohtana oli ohjelman merkityksen kääntäminen vastakohdakseen, eli vakavan melodraaman kokeminen naurettavana komediana: traagisen tunnerakenteen mukaista vahvaa emotionaalisuutta tarkasteltiin siihen samaistumatta ikään kuin ”ulkoapäin”, jolloin se näyttäytyi kaikessa yliampuvassa sentimentaalisuudessaan älyttömänä ja naurettavana. (98–99). Ironisen asennoitumisen omaksuneille katsojille *Dallas* ei ollut nautinnollinen sen itsensä

¹⁹ ”I like watching the TV serial Dallas, but often get odd reactions to it. Would anyone like to write and tell me why you like watching it too, or dislike it? I should like to assimilate these reactions in my university thesis. Please write to...” (Ang 1985, 10).

takia, vaan perustui ohjelman yläpuolelle asettumisen ja sen ivaamisen mukanaan tuomaan ironiseen nautintoon (97).

Angin (1985) tulkinta ironisesta katseluasenteesta perustuu tutkimuksen ajankohdan mukaiseen keskusteluun television ja yleensäkin massamedian haitallisista vaikutuksista (1985, 17–18). Tämän keskustelun mukainen massakulttuurin ideologia, eli ajatus massakulttuurista valheellisia nautintoja tuottavana kapitalistisen sarron ja riiston välineenä, ei Angin mukaan ollut vain rajattujen intellektuaalisten piirien näkemys, vaan siihen nojaututtiin myös *Dallasin* katsojien kirjeissä (1985, 95). Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että *Dallas*-ohjelmaa vihanneet kirjoittajat, saattoivat perustella kokemansa epämiellyttävyyden itsestäänselvyytenä. Ang tiivistää näiden kirjeiden edustaman päättelylogiikan muotoon "*Dallas* on ilmeisen selvästi huono, koska se on massakulttuuria ja siksi en pidä siitä" (Ang 1985, 95–96).

Hahmotettuna vasten massakulttuurin ideologian sisäistämisestä juontuvaa *Dallas*-ohjelman mieltämistä itsestäänselvästi huonoksi objektiksi, ironinen katseluasenne näyttäytyy tapana ratkaista ohjelmasta nauttimisen ja sen tuomitsemisen välinen ristiriita (Ang 1985, 96). Ironisen asennoitumisen avulla katsojien oli mahdollista yhtäaikaan sekä allekirjoittaa ideologian mukaiset normit ja arvottamisen tavat, että nauttia ohjelmasta ilman omatunnontuskia (Ang 1985, 101). Ironialla on tässä mielessä toisaalta etäännyttävä funktio, sen luodessa välimatkaa itsen ja huonoksi objektiksi koetun *Dallas*-ohjelman välille (Ang 1985, 99), toisaalta myös tietty itsepuolustukseen viittaava pohjavire: ohjelmasta ei ideologian puitteissa saisi nauttia sellaisenaan, jolloin sen katsominen kehystetään ironiseksi, ei vakavasti otettavaksi, tapahtumaksi, nauttien ohjelman tunnerakenteeseen samaistumisen sijasta sen eristämisestä ivan kohteeksi.²⁰

Angin esitystä ironiasta kulttuuriobjektin oman merkityksen kiistävänä ivallisena lukutapana on myöhemmissä tutkimuksissa tarkennettu hieman eritavoin painottuneilla tulkinnoilla. Thomas (2002, 171; 2007, 60) on omissa *The Archers* -radio-ohjelman kuuntelijoita koskevissa tutkimuksissaan huomionnut perusajatuksestaan samanlaisen, ohjelman yhtäaikaisesta tuomitsemisesta ja nauttimisesta koituvan ristiriidan ratkaisevan, ironisen asennoitumisen esiintymisen. Kuitenkin erotuksena Angin esitykseen, Thomas huomauttaa, ettei hänen aineistossaan ironia näytä poissulkevan myös aitoa emotionaalista

²⁰ Ang (1985, 107–109) tekee eron edellä kuvattujen ironisten fanien ja ironiaan sosiaalisena puolustusmekanismina turvautuvien katsojien välille. Jälkimmäisessä tapauksessa kyse ei ole ironian asettumisesta osaksi katsomisen nautintoa, vaan aidon ohjelmasta pitämisen verhoamisesta massakulttuurin ideologian mukaiset sosiaaliset normit täyttäväksi ironiseksi asennoitumiseksi (Ang 1985, 109).

kiintymystä ohjelmaan itseensä: kyse ei ole niinkään ohjelman eristämisestä tyystin itsensä ulkopuolelle ja kulutustapahtumaan tuodusta ironisuudesta nauttimisesta, kuin ironiasta yhtenä "päälle ja pois kytkettävänä" suosimisen moodina muiden joukossa. (Thomas 2002, 171; 2007, 60.) Vastaavasti myös McCoy & Scarborough (2014) säilyttävät omassa, huonojen tv-ohjelmien katsomisen tapoja käsittelevässä, tutkimuksessaan Angin perusajatuksen, mutta esittävät ironian rinnalle myös muunlaisia, eri tavoin orientoituneta, tapoja ristiriidan ratkaisemiseen. Näiden myötä ironinen kulttuuriobjektien suosiminen asettuu kokonaisvaltaisen "monoliittisen" lähestymistavan sijasta enemmän yhdeksi, erilaisia variaatioita sisältäväksi, mahdolliseksi kulutuksen tyyliksi moniulotteisessa ja dynaamisessa katsomisen tai kuuntelemisen prosessissa.

Tämän lisäksi myöhemmissä tutkimuksissa on myös huomioitu kulttuuriobjektien itsensä ironisuus ja niihin sisäänkirjoitettu ironisen tulkinnan mahdollisuus. Thomasin (2002, 172) mukaan *The Archers* -radio-ohjelma sisältää itsessään tietyn itsereflektiivisen ja ironisen ulottuvuuden, jolloin ironisessa suosimisessa ei ole kyse vain yksisuuntaisesta ohjelman ivaamisesta vaan myös sen itsensä edustaman huumorin lajin arvostamisesta, ohjelman kanssa nauramisesta (Thomas 2002, 172). Myös McCoy & Scarborough (2014) huomauttavat, että toisin kuin Angin tutkimuksessa, heidän haastattelemansa ironiset katsojat eivät kokeneet suoranaisesti muuttavansa ohjelman merkitystä, vaan ajattelivat sen olevan tarkoitettukin ivaten katsottavaksi (2014, 50).

Vastaanottajan tulkinnan ja kulttuuriobjektin itsensä edustaman ironisuuden välisten rajojen epämääräisyys on tietystä mielessä ironian "tapahtuvaan" luonteeseen liittyvä ilmiö, mutta se liittyy myös oleellisesti aiemmin mainittuun ironian yleistymiseen ja siirtymiseen kulttuurintuottajien itsensä tiedostamaksi vastaanottotavaksi. Ang (2007) itse huomauttaa myöhemmässä tutkimuksessaan, että ironinen suhtautuminen tv-ohjelmiin näyttäisi 80-luvun jälkeen muuttuneen yhä yleisemmäksi ja tulleen samalla dominoivaksi näkemykseksi myös tv-ohjelmien tuotannossa: esimerkiksi draamasarjat, kuten *Melrose Place*, *Ally McBeal* tai uudemmat *Sex and the City* ja *Desperate Housewives* edustavat melodraaman mukaisen sentimentaalisuuden ja ironisen leikillisyyden itsetietoista yhdistelyä, jota voidaan genrenä nimittää draaman ja komedian yhdistävällä termillä "dramedy". Toisin sanoen, nykyisen Hollywood tv-draaman, ja koko postmodernin länsimaisen kulttuurin, yhteydessä ironiaa voidaan pitää vastustavan lukutavan ohella itsessään yhtenä tunnerakenteena. (Ang 2007, 22–23.)

Ironisen asennoitumisen luonne ja sen suhde kulttuuriobjektin edustamaan ironiseen tunnerakenteeseen ovat aiheita joihin palataan myöhemmin tutkimuksen empiirisen osion yhteydessä. Tätä ennen on kuitenkin syytä käsitellä vielä viimeistä ironiaan kulttuurisena ilmiönä liittyvää aihetta, joka linkittyy suoraan ironian yleistymiseen populaarikulttuurissa. Kuten Ang (1985) tutkimuksessaan asetti *Dallas*-ohjelman katselun kulttuuriseen viitekehukseensä, ennen kaikkea silloin ajankohtaisen massakulttuurin ideologian yhteyteen, voidaan nykyisellään ehdottaa ironiadiskurssia yhdeksi vastaavalla tavalla populaarikulttuurin käyttöä sävyttäväksi osaksi laajempaa kulutusympäristöä.

2.3.2 Ironiaupumus ja ironian ylittäminen

Lionel Trilling (1972) esittää, että vilpittömyyden historiallisen tarkastelun kannalta yhtä oleellista kuin käsitteen ilmestyminen ja keskeiseksi moraaliseksi ideaaliksi vakiintuminen, on sen arvon ja vaikutusvallan jyrkkä heikentyminen 1900-luvulle tultaessa (1972, 6). Vastaavalla tavalla myös ironian, vilpittömyyden klassisen vastinparin, kulttuuriseen historiaan kuuluu yhtäläillä sen keskeinen asema postmodernia eetosta määrittävänä käsitteenä, kuin lopulta sen hahmottuminen yhä enemmän nykyistä kulttuurista ilmapiiriä riivaavana ongelmana ja pyrkimykset sen "valtapiiristä" irtautumiseen. Tämän myötä ironian historiallisten, aristokraattiseen älyllisyyteen ja ylevään mielettömyyden kohtaamiseen, sekä postmodernien, läpäisemättömään "cooliteen" ja kaiken tyhjäksi tekevään loputtomaan negatiivisuuteen, viitaavien konnotaatioiden rinnalle nykyiseen ironiadiskurssiin asettuu myös ajatus sen markkina-arvon laskemisesta. Tällöin kulttuurin läpitukenve ironisuus esiintyy yhä enemmän menneessä aikamuodossa, tai kuten suomalaisen LCMDF²¹ indiepop-yhtyeen Emma Kemppainen asian esittää, "ironia on passé" (Sasioglu 2013).

Alaluvun otsikoksi nostettu ironiaupumus (*irony fatigue*) on käsitteenä peräisin Will Kaufmannin (1997) amerikkalaisia koomikoita käsittelevästä *The Comedian as Confidence Man* -kirjasta. Kaufman viittaa tällä koomikon ammattiin liittyvään sisäiseen ristiriitaan, joka muodostuu toisaalta tarpeesta toimia vakavasti otettavana sosiaalisena kriitikkona, toisaalta vaatimuksesta pitää yllä ironista identiteettiä ja sen myötä tyhjentää lausunnot viimekädessä "vain huumoriksi". Tässä tutkimuksessa ironiaupumusta käytetään kuvaamaan yleisempää

²¹ "Le Corps Mince de Françoise", perustettu vuonna 2007.

kokemusta kulttuurin ironisuuden liiallisuudesta ja tämän aikaansaamia "vastaiskuja" (vrt. Winokur 2007, 64; Magill 2012, 188–191; Konstantinou 2016, 6-9).

Tähän teemaan on aiemmin viitattu jo useammassa yhteydessä. Ironiaa koskevan julkisen keskustelun lähtökohdiksi nostetut Wallacen (1993), Purdyn (2000) ja Wampolen (2012) kannanotot, Kleinin (2004, 136–137) ja McRobbien (1994, 19; 84–85) huomiot ironian ja Camp-hengen valtavirtaistumisesta sekä Angin (2007) esitys ironiasta mediatuotantoa dominoivana moodina voidaan lukea osaltaan kulttuuriseen ironiaupumukseen viittaaviksi. Näiden rinnalle voidaan nostaa julkisessa keskustelussa esiintyneet tietyn kyllästyneisyyden sävyttämät kirjoitukset ironiasta "epidemiana" (vrt. Bailey 2003) tai "tautina" (Mäntysaari 2012), sekä erityisesti syyskuun yhdenteentoista 2001 liittynyt keskustelu ironian loppumisesta (ks. esim. Magill.2007; Guhin 2013). Näiden kaikkien voi ajatella kuvastavan tiettyä reflektiivistä suhtautumista kulttuurin ironisuuteen, jonka myötä ironia ei näyttäydy yksioikoisesti aikakautta suvereenisti hallitsevana eetosena, vaan myös kiisteltynä, kuluneena ja kiihkeästi vastustettuna ilmiönä.

Kuten jo edellisten keskustelujen ulottuminen kolmelle vuosikymmenelle viittaa, ironiaupumuksessa ei ole kyse mistään selkeästä murroksesta tai historiallisesta käännekohdasta. Ironian lähtökohtaisen moniulotteisuuden johdosta puhe sen loppumisesta on jo käsitteellisesti ongelmallista: toistuvista kuolinilmoituksista huolimatta, ironian määrittelemättömyys jättää avoimeksi kysymyksen siitä, mitä sen häviäminen oikeastaan tarkoittaisi. Laajassa mielessä ironiaväsytys voidaan, jo pohjakäsitteiden tiiviin yhteyden puolesta, rinnastaa ajatuksiin postmodernin ja postmodernismin loppumisesta. Molemmissa tapauksissa kyse on enemmän tunteesta, että aihe on jo poistunut muodista tai ohitettu, kuin selkeästä katkoksesta aiempaan. Kuitenkin, niin ironia kuin postmoderni linkittyvät niin perustavanlaatuisiin kysymyksiin, ettei niiden täydellinen sivuuttaminen, eräänlainen paluu aikaisempaan, tunnu enää mahdolliselta tai kovin mielekkäältä.

Vaikeus hahmottaa postmodernia, ja sen mukaista ironian keskeisyyttä, jo ohitetuksi voidaan tiivistää epäselvyyteen siitä, mikä tätä vaihetta seuraa, eli miten nykyinen aikamme varsinaisesti määrittyy. Yksi lukuisista vaihtoehtoista on Timotheus Vermeulenin ja Robin van den Akkerin (2010) ehdottama ensisijassa nykyisiä taidenkentän tendenssejä kuvaava metamodernismi. Timotheus Vermeulen ja Robin van den Akker (2010) näkemyksen mukaan jo hiipunutta taiteellista postmodernismia seuraavaa metamodernistista vaihetta luonnehtii "oskillointi" postmodernin ironian ja modernin innokkuuden välillä: eräänlainen heilurimainen liike erilaisten vastakohtaisen napojen välillä (Vermeulen & van den Akker

2010, 5-6). Ironian osalta tämä tarkoittaa oleellisesti sitä, että kyse ei ole niinkään ironisuuden katoamisesta kuin sen sitoutumisesta haluun ja kaipuuseen (*desire*) postmodernismin mukaisen kaiken kiistävän apaattisuuden sijaan (Vermeulen & van den Akker 2010, 10).

Ottamatta kantaa laajempiin taiteellisiin, intellektuaalisiin tai kulttuurisiin virtauksiin, metamodernismi kuvastaa sitä ajatusta, ettei uusi ajan henki määriy niinkään vastakkaisena aiemmalle tai paluuna sitä edeltäviin, kuin jonkinlaisena yhdistelmänä näiden edustamista keskenään ristiriitaisista tendensseistä. Ironiadiskurssin kannalta tämä tarkoittaa sitä, että yksioikoisen ironian loppumisen rinnalla voidaan puhua käsitteen uudenaalaisista painotuksista. Toisin sanoen, kulttuurinen intuitio ironiasta ottaa ironiaa uupumuksen jälkeen uudenlaista sävyä, jonka myötä ironia näyttäytyy vähemmän kokonaisvaltaisena tai asioita yksinomaan määrittävänä ilmiönä.

Yksi esimerkki uudenlaisesta ironiakäsityksestä on usein metamodernismiin liitettävä Uusvilpittömyydeksi (*New Sincerity*) kutsuttu liikehdintä (ks. esim. Vermeulen & van den Akker 2010, 7). Tämän käsitteen historia alkaa tiettävästi jo 80-luvulta, mutta yleisesti se on ymmärretty Wallacen (1993, 192–193) hahmotteleman uuden, postmodernia ironiaa ja kyynisyyttä, vastaan kapinoivan kirjailijatyypin viitoittamana (ks. esim. Kelly 2010). Keskeistä tällaisessa lähtökohdassa on se, ettei uusvilpittömyyden kapinallisuus, Wallacen kirjoitusten pohjalta ymmärrettynä, näyttäydy paluuna aiempaan "epäironiseen" aikaan, vaan eräänlaisena postmodernisti informoituna vilpittömyytenä (2010, 134–135). Radiojuontaja Jesse Thorn (2006) kirjoittaa uusvilpittömyyden manifestissaan ironian ja vilpittömyyden yhdistämisestä, tai molempien puuttumisesta, varovaisuuden hylkäävän "maksimaalisen hauskuuden" nimissä (Thorn 2006). Amerikkalainen taidekriitikko Jerry Saltz (2010) puhuu vastaavasti nuorten taiteilijoiden ilmentämästä uudenlaisesta asenteesta, jossa ironian ja vilpittömyyden vastakkainasettelu näyttäytyy keinotekoisena: "kyse on asenteesta joka sanoo, tiedän että taide jota luon voi vaikuttaa hölmöltä, jopa tyhmältä, tai että se on saatettu tehdä jo aiemmin, mutta se ei tarkoita etteikö tämä olisi vakavaa".²² (Saltz 2010.) Pauli Komonen (2014) puolestaan liittää blogikirjoituksessaan samanlaisen itsetietoisien ja häpeilemättömän, huumoria ja todentuntuista synkkyyttä oudolla ja eksentrisellä tavalla yhdistävän asenteen kotimaiseen Evil Stöö -rap-artistiin (Komonen 2014). Oleellisesti uusvilpittömyyden voi siis ajatella kuvastavan nykyistä taipumusta ajatella ironiaa ja vilpittömyyttä ei niinkään toisensa poissulkevinä vaan toisiaan täydentävinä, jolloin asennoituminen ei ole täydellisen vakavasti

²² "It's an attitude that says, I know that the art I'm creating may seem silly, even stupid, or that it might have been done before, but that doesn't mean this isn't serious." (Saltz 2010).

ottavaa, mutta ei myöskään palaudu humoristisuuteen tai merkityksen kiistämiseen (vrt. Magill 2012, 188).

Toinen käytännössä hyvin samanlaisia luonnehdintoja saava ironiaupumuksen jälkeistä asennoitumista kuvaava käsite on post-ironia (ks. esim. Monroe 2014). Ironian kulttuurihistoriaa kirjallisuuden läpi tarkasteleva Lee Konstantinou (2016, 8) käyttää post-ironian käsitettä kuvaamaan yleensä monimuotoista postmoderniin ironiaan kriittisesti suhtautuvien kirjailijoiden, kriitikoiden ja filosofien kollektiivista projektia. Keskinäisistä eroistaan huolimatta, näitä toimijoita yhdistää Konstantinoun mukaan pyrkimys ironian ylittämiseen, jolloin ironia näyttäytyy enemmän välttämättömänä välivaiheena kuin jonain sinänsä hylättävänä. (Konstantinou 2016, 8.) Salin (2003, 208–209) puolestaan ei tulkitse post-ironiaa varsinaisesti vastauksena ironisuuteen, mutta käsittelee mm. Marie Darrieussecqin (s. 1969) ja Leena Krohnin (s. 1947) romaanien otetta vastaavasti "enemmän kuin" ironisina tai ironian ulkopuolelle astuvina, yhdistäen post-ironian subliimiin kokemukseen (Salin 2003, 208–209). Musiikin yhteydessä Andy Bennett (2013) puolestaan viittaa post-ironialla brittiläisen The Darkness -yhtyeen edustamaan hienovaraisen ironiseen lähestymistapaan heavy metal -musiikin tyylipiirteisiin. Bennettin mukaan kyse ei ole niinkään tyyliuuntauksen käsittelemisestä ironisesti kuin musiikin vastaanottoon liittyvän ironisen viehätyksen ottaminen jo annettuna, yhtenä yleisesti tunnettuna trooppina muiden muassa. (Bennett 2013, 210–211.) Käytännössä post-ironia kuvaa siis paljolti samanlaista ilmiötä kuin Uusvilpittömyys, eli ironian mieltymistä kulttuuri-ilmapiiriin lähtökohtaisesti kuuluvaksi piirteeksi ja sen mukaista vähemmän korostunutta, toisenlaisille kokemisen muodoille sijaa antavaa, asemaa kulttuuriobjektien tulkinnassa.

Viimeisenä tämän tutkimuksen kannalta keskeisenä ironian "uutena muotona" voidaan pitää sen liittymistä toiseen postmodernia kulttuuria oleellisesti määrittävään piirteeseen, eli nostalgiaan. Linda Hutcheon (Hutcheon & Valdés 2000; Hutcheon 1998) on käsitellyt nostalgiaa ja ironiaa, esittäen ettei näitä lopulta pitäisi nähdä toisistaan ehdottomasti erillisinä. Pikemminkin tietyissä yhteyksissä voidaan ajatella näiden kulkevan käsi-kädessä nostalgian ironisoinnin muodossa. Hutcheonin ironian sekä-että rakenteista monimerkityksellisyyttä korostavan näkemyksen mukaisesti tämä ei tarkoita nostalgian kumoamista ironialla, vaan näiden yhtäaikaisuutta: toisaalta otetaan ironista etäisyyttä nostalgiaasta, ollaan tietoisia sentimentaalisen menneisyyden kaipuun naurettavuudesta, toisaalta samaistutaan samalla häpeilemättä tämän kaipuun tunnepitoiseen kokemiseen. (Hutcheon & Valdés 2000, 23.)

Kokonaisuudessaan niin puheet ironian loppumisesta ja uudenlaisen ei-ironisen eetoksen hahmottelut, kuin Uusvilpittömyyden, post-ironian ja ironisen nostalgian kaltaiset ironian tasapainottamiset tai ylittämiset voidaan mieltää vastaiskuiksi postmodernin ajan mukaiselle ironiakeskeisyydelle, jota tässä nimettiin ironiaupumukseksi. Näitä ei sinänsä voida pitää varsinaisesti uusina ilmiöinä, vaan enemmän ironiaa koskevan kulttuurisen intuition erilaisina painotuksina, jotka ovat nykyisessä ironiadiskurssissa saaneet entistä suurempaa huomiota. Oleellista tässä on se, että aiempien kuvattujen piirteiden ohella ironiaan kulttuurisena ilmiönä liittyy myös tietty reflektiivisyys, joka tuo omanlaisensa sävyn siihen miten ironia ymmärretään.

3 METODI

3.1 Huonon tv:n katselu

Analyysin perustana oli Charles Allan McCoy ja Roscoe C. Scarborough'n (2014) distinktion ajatukseen nojaava tutkimus "huonojen" tv-ohjelmien katsomisesta. McCoy & Scarborough käsittelivät tutkimuksessaan sitä, kuinka ihmiset katsovat tv-ohjelmia, jotka he samalla tuomitsevat moraalisesti tai esteettisesti ala-arvoisiksi: miten on mahdollista sekä pitää ohjelmaa huonona, että kuitenkin löytää itsensä aika ajoin katsomasta sitä. McCoy & Scarborough pyrkivät selventämään tätä kysymystä kuluttajälähtöisesti neljänkymmenen "huonojen" tv-ohjelmien katsomista koskevan haastattelun avulla. (McCoy & Scarborough 2014, 41–42.)

McCoy & Scarborough (2014) jäsentävät "huonon" tv:n katsomista symbolisten rajojen kautta. Ajatuksena on, että tv-ohjelman leimaaminen huonoksi sijoittaa sen katsojasta erilleen, ylläpitäen näin symbolista rajaa "hyvien" ja "huonojen" tv-ohjelmien välillä ja sen mukaista sosiaalista erottautumista. "Perinteisen" mallin mukaan tämä tarkoittaa sitä, että ihmiset jotka mieltävät tv-ohjelman huonoksi välttelevät sen katsomista. "Huonojen" tv-ohjelmien katsomisen tapauksessa taas hyväksytään symbolinen raja, eli tuomitaan tv-ohjelma huonoksi, mutta ei pidättäydytä sen katsomisesta. Tämä johtaa McCoy & Scarborough'n mukaan normatiiviseen ristiriitaan (*normative contradiction*): tv-ohjelman yhtäaikaiseen tuomitsemiseen ja katsomiseen. (McCoy & Scarborough 2014, 42.)

Nojautuen Holtin (1997, 1998) ehdotuksiin kulttuuriobjektien käyttötapoihin liittyvästä erottautumisesta, McCoy & Scarborough (2014) esittävät katsojien ratkaisevan "huonon" tv:n katsomisesta koituvan normatiivisen ristiriidan käyttämällä tietynlaisia kuluttamisen "moodeja". McCoy & Scarborough kutsuvat näitä erilaisia moodeja katselutyyleiksi (*viewing style*). Näillä he tarkoittavat kulttuuriobjektien kuluttamisen tapoja, eikä siis kuluttajatyyppejä, jolloin yksittäinen kuluttaja voi käyttää useampi katselutyylejä ja vaihdella niiden välillä. (McCoy & Scarborough 2014, 42.) Käytännössä kyse on siis paljolti samansuuntaisista tuomitsemisen ja kuluttamisen muodostaman ristiriidan ratkaisuun käytetyistä tavoista, kuin mitä Ang (1985) kuvasi ironisena katseluasenteena.

McCoy & Scarborough (2014, 48) esittävät kolme erilaista normatiivisen ristiriidan ratkaisuun käytettyä katselutyyliä:

Angin (1985) esitystä mukaileva Ironinen kulutus (*ironic consumption*) tarkoittaa katselutyyliä, jossa katsoja nauttii ohjelman huonoudesta asettumalla sen yläpuolelle ja usein ivaamalla sitä tai tekemällä siitä pilaa. Tässä katselutyyliässä normatiivinen ristiriita ratkaistaan asettamalla tv-ohjelma symbolisen rajan toiselle puolelle, eli ottamalla siihen etäisyyttä. (McCoy & Scarborough 2014, 48.)

Susan Sontagilta (2001) lainattu Camp-sensibiliteetti (*Camp sensibility*) taas viittaa tapaan ratkaista normatiivinen ristiriita nostamalla ohjelma symbolisen rajan yläpuolelle ja arvottamalla sitä vasten erilaista, ohjelman omilla ehdoilla operoivaa, esteettistä kriteeristöä. Katselutyylinä tämä tarkoittaa sitä, että katsoja kääntyy ihailemaan ohjelman huonouden naurettavuutta ja yliampuvuutta. (McCoy & Scarborough 2014, 48.)

Kolmas McCoy'n & Scarborough'n (2014, 48) esittämä katselutyyli on syyllinen nautinto (*guilty pleasure*), joka viittaa siihen, että katsoja kokee epämukavuutta ja syyllisyyttä ohjelman katsomisesta mutta ei voi olla katsomatta sitä. Tässä kuuntelutyyliässä normatiivista ristiriitaa ei varsinaisesti ratkaista, vaan sen aiheuttamaa jännitettä pyritään lieventämään erilaisin strategioin, kuten pahoittelemalla katselua tai pyrkimällä selittämään sitä. (McCoy & Scarborough 2014, 48.) Syyllinen nautinnon pohjalla ovat Alasuutarin (1996) tutkimukset epälegitiimeiksi koettujen tv-ohjelmien katseluun liittyvästä häpeästä.

Laajemman viitekehüksensä puolesta McCoy & Scarborough (2014) asettavat tutkimuksensa osaksi Bourdieun (1984) distinktioteoriaan liittyvää keskustelua kulttuurisesta kaikkiruokaisuudesta (*cultural omnivorousness*). Käsitteen esitteli alun perin Richard A. Peterson (1992; Peterson & Simkus 1992; Peterson & Kern 1996), viitaten tällä muutokseen korkean sosiaalisen statuksen omaavien henkilöiden musiikkimaussa: distinktioteorian olettaman eksklusiivisen snobismin sijasta eliitin makumieltymyksiä kuvasi laaja-alaisuus, johon sisältyi niin korkeaan kuin matalaan kulttuuripiiriin kuuluvia musiikkityylejä. Tätä vasten alemman statuksen sosiaaliryhmien edustajien makumieltymykset olivat rajoittuneempia. (Peterson 1992, 254)

Kaikkiruokaisuusteesiä ja sen merkitystä Bourdieun (1984) mallin kannalta on sittemmin käsitelty erittäin laajasti niin empiirisen kuin teoreettisen keskustelun puitteissa (ks. esim. Peterson 2005; Bennett et al. 2009, 182–183; Purhonen et al. 2014, 310–315). McCoy'n & Scarborough'n (2014) tutkimuksen mukainen kulutustapoihin puuttuva tarkastelu edustaa tämän keskustelun yhtä linjausta, jonka perusajatuksen on distinktioiden tapahtuminen

tiettyjen kulttuuriobjektien suosimisen ohella myös niiden käyttötapojen tasolla (ks. esim. Holt 1997; Holt 1998; Atkinson 2011).

McCoy & Scarborough'n (2014, 46) haastattelemat henkilöt tapasivat olla keskimääräistä amerikkalaista tv:n kuluttajaa korkeammin koulutettuja ja "korkeakulttuurisemmin" orientoituneita. Tämän perusteella McCoy & Scarborough (2014, 55) liittävät kuvaamansa katselutyylit erityisesti korkeaan kulttuuriseen pääomaan: samaan tapaan kuin Bourdieun (1984, 34–35) esityksessä dominoivan luokan edustajat voivat suhtautua "mataliin" kulttuuriobjekteihin esteettisellä etäisyydellä, ehdottavat McCoy & Scarborough (2014, 55) kulttuurisia hierarkioita kohtaan koetun itsevarmuuden mahdollistavan huonojen tv-ohjelmien uudelleen kehystämisen arvostuksen kohteiksi. Normatiivisen ristiriidan ratkaisuun suunnatut katselutyylit ovat tässä mielessä koulutuksen ja monipuolisen kulttuuriin tutustumisen avulla opittuja kykyjä, siis itsessään eräänlaisia saavutettuja kulttuurisen pääoman muotoja. (McCoy & Scarborough 2014, 55.)

3.2 Tutkimuksen aineistosta ja analyysistä

3.2.1 Ankkuroidun teorian periaatteet metodologisina suuntaviivoina

Metodologian osalta tutkimuksessa nojaututtiin lähtökohtaisesti Barney Glaserin ja Anselm Straussin (1967) alun perin muotoileman ankkuroidun teorian (*Grounded Theory*, GT) mukaisiin ajatuksiin. Lyhyesti esitettynä GT on yleinen metodologia teorian kehittämiseksi systemaattisesti kerätyn ja analysoidun aineiston pohjalta (Glaser & Strauss 1967, 1, 7; Strauss & Corbin 1994, 273). Alkujaan GT:n keskeisenä ajatuksena oli rohkaista tutkijoita uusien, empiriaan "ankkuroitujen" teorioiden luomiseen valmiiden teorioiden testaamisen sijasta (Glaser & Strauss 1967, 1-2). Tämän myötä GT soveltuu erityisesti sellaisten ilmiöiden käsittelyyn, joista ei vielä ole olemassa valmista teoreettista jäsenystä (Koskenniemi-Sivonen 2007).

GT:n kuvaaminen yleisenä metodologiana tarkoittaa sitä, että kyse on enemmän tavasta ajatella ja jäsentää aineistoa, kuin tiettyyn tieteenalaan tai ilmiökenttään sidotusta lähestymistavasta (Strauss & Corbin 1994, 275; Koskenniemi-Sivonen 2007). Glaser & Strauss (1967) esittävätkin GT:n hyvin joustavana, enemmän yleisinä suuntaviivoina ja tutkimusta ohjaavana logiikkana kuin tiettyinä metodologiana sinänsä, kehottaen näin tutkijoita soveltamaan sen ohjeita omien tarkoituksensa mukaisesti (Glaser & Strauss 1967,

8-9). Tämän yleisyyden myötä GT:tä on sovellettu lukuisten erilaisten tutkimusaiheiden yhteydessä ja sen tekemisestä on edelleen kehitetty eri tavoin painottuneita variaatioita (ks. esim. Strauss & Corbin 1994).

Lukuisista toisistaan poikkeavista sovelluksista ja muokkauksista huolimatta GT:n perustana on aineistolähtöinen eteneminen, jota ohjaa pyrkimus teorian luomiseen. Kyse on prosessista, jonka keskeisenä välineenä on aineiston osien yhteisten nimittäjien ja niiden keskinäisten yhteyksien jäsentäminen korkeamman tason kategorioihin jatkuvan vertailun menetelmää (*constant comparative method*) käyttäen (Glaser & Strauss 1967, 28–31; 102–105). Tämän myötä tutkimuksen eri vaiheet, aineistonkeruu, analyysi ja teorian luominen, nivoutuvat toisiinsa ja toimivat toisiaan informoivina: aineiston vertailevan analyysin myötä hahmottuvat teoreettiset linjat ohjaavat keräämään lisää aineistoa muotoutuvan teorian ohjaamana (*theoretical sampling*). GT:n varsinainen ydin on siis tutkijan oma teoreettinen herkkyys (*theoretical sensitivity*), joka mahdollistaa ylemmän tason kategorioiden ja käsitteiden hahmottamisen ja siten teorian "nostamisen" aineistosta (Glaser & Strauss 1967, 46).

Vaikka GT on perusluonteeltaan hyvin avoin metodologia, on sillä kuitenkin oma "erityinen" logiikkaansa, joka edellyttää tiettyä sitoutumista (vrt. Charmaz 2006; Koskenniemi-Sivonen 2007). Näin ollen tämän tutkimuksen yhteydessä on syytä puhua enemmän GT:n periaatteiden inspiroimasta tai niihin tukeutuvasta metodologiasta, kuin varsinaisesta ankkuroidusta teoriasta. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että GT:n mukaisesti tutkimus aloitettiin "puhtaalta pöydältä" vailla valmista teoreettista viitekehikkoa, tarkoituksena tutkimuksen eteenpäin saattaminen ensisijassa aineiston vertailevan käsittelyn ohjaamana. Tällainen tiivis kytkös aineistoon pyrittiin säilyttämään tutkimuksen kaikissa vaiheissa, jolloin kokonaisuuden tutkittavan ilmiön toivottiin säilyttävän sille ominainen ja tunnistettavissa oleva luonteensa. Kuitenkaan tutkimuksessa ei pyritty niinkään muotoilemaan varsinaista GT:n mukaista induktiivisesti orientoitunutta teoriaa, kuin hahmottamaan tutkimuskohteena olevaa ilmiötä yhdessä aiempien teoreettisten jäsennysten kanssa. Tämän myötä tutkimuksessa painottuu teorian luomisen sijasta ilmiötä kuvaileva ja tulkitseva, sekä aiempien teoreettisten tarkastelujen kanssa keskusteleva lähestymistapa.

3.2.2 Aineisto

Tutkimus aloitettiin ankkuroidun teorian hengessä ilman tarkkaan rajattuja kysymyksiä tai valmiita teoreettisia oletuksia (Glaser & Strauss 1967, 45). Suunnan hahmottamiseksi alkuvaiheessa toteutettiin kolme noin tunnin mittaista haastattelua, joissa käsiteltiin melko laajasti haastateltavan musiikin kuuntelutottumuksia ja kysymyksiä hyväksi ja huonoksi koetusta musiikista. Haastattelujen tarkoituksena oli saada kuva siitä, miten musiikista pitämistä ja sen arvottamista käsitteellisesti jäsennetään, ja kuinka näiden suhteen erilaista (hyvää ja huonoa, pidettyä ja ei-pidettyä) musiikkia kuunnellaan.²³ Haastateltavat valittiin tutkijan lähipiiristä ensisijassa sillä perusteella, että kyseiset henkilöt olivat tottuneita artikuloimaan omia musiikillisia mieltymyksiään.

Haastattelut olivat luonteeltaan alustavia, jolloin niiden pääasiallisena tarkoituksena oli enemmän kysymysten muotoilu ja keskeisten linjojen hahmottaminen kuin varsinainen tiedonhankinta. Tarkoituksena oli jatkaa haastattelujen tekemistä ensimmäisten haastattelujen analyysin pohjalta, mutta tästä lähestymistavasta luovuttiin kuitenkin vähitellen. Haastattelut jäivät näin lopulta tutkimuksen taustalle suunta-antaviksi ja aiheen hahmottamista ohjaaviksi, eikä niitä itsessään käsitellä tässä yhteydessä tarkemmin.

Haastattelujen pohjalta hahmottui kuitenkin kuva "huonon" musiikin ironisesta suosimisesta ainakin jossain määrin tunnistettuna ja tiedostettuna ilmiönä, mikä viittasi olemassa olevaan kulttuuriseen diskurssiin. Tätä päädyttiin lähestymään valmiiden aineistojen pohjalta, eli käytännössä lehtiartikkelien ja verkon blogikirjoitusten kautta. Tarkoituksena oli selventää, minkälaisena ilmiönä ironinen suosiminen ymmärretään, eli hahmottaa kulttuurinen intuitio ironisesta asenteesta. Tämän myötä muotoiltiin pääluvussa 2 käsitelty ironiadiskurssi.

Kulttuurista ironiaa koskevien julkisten kirjoitusten tarjoama kuva jäi kuitenkin lopulta melko etäiseksi ja viitteelliseksi nimenomaan musiikin ironisen suosimisen osalta. Angin (1985) ja McCoy & Scarborough (2014) tutkimusten viitoittamana katsottiin aiheelliseksi käsitellä hahmottaa aiheita myös kuuntelijan itsensä näkökulmasta. Tässä vaiheessa tutkimus oli jo melko tiiviisti nojautunut valmiisiin aineistoihin, joten tämänkin osalta päätettiin turvautua jo olemassa olevaan materiaaliin. Näin ollen lopullinen tarkempi analyysi rakentui kymmenen verkkokeskustelun (ks. Liite 1) varaan.

²³ Rakenteensa puolesta haastattelut noudattivat melko löyhää puolistrukturoitua, kaavaa, jakaantuen laajasti kahteen osaan: aluksi haastateltavien kanssa keskusteltiin yleisesti heidän musiikkimaustaan, jonka jälkeen kuunneltiin tässä keskustelussa esille tulleita kappaleita, pyytäen haastateltavaa kommentoimaan kokemustaan kuuntelusta. Niin keskustelua kuin kuuntelua jäsennettiin haastateltavan mielimusiikkiin, ei-pidettyyn musiikkiin, sekä jollain tavalla pitämisen suhteen epämääräisenä hahmottuvaan musiikkiin.

Verkkokeskusteluihin keskittymisen motiivina oli se, että niiden avulla aiheen käsittely saatiin rajattua yhteen aineistokokonaisuuteen, jossa oli samanaikaisesti esillä paitsi aiemman tutkimuksen huomioima ironinen kulutustyyli, myös ironiaan kulttuurisena ilmiönä oleellisesti liittyvä sitä refleктоiva keskustelu. Näiden kahden lähtökohdan myötä tarkemmiksi tutkimusongelmiksi asetettiin seuraavat muotoilut:

- Miten keskusteluissa esiintyvät kuvaukset epälegitiimin musiikin suosimisesta suhteutuvat McCoy & Scarborough (2014) esitykseen huonojen televisio-ohjelmien katsomiseen käytetyistä katselutyyleistä?
- Millainen käsitys keskustelijoilla on musiikin ironisen suosimisen merkityksestä (mitä tällainen suosiminen tarkoittaa) ja sen arvosta (onko se hyvä vai huono asia)?

3.2.3 Analyysimenetelmästä

Laadullisesti orientoituneissa tutkimuksissa on jo erilaisten analyysimetodien keskinäisen risteäväisyyden johdosta melko tyypillistä, että aineiston käsittelyssä ei nojauduta vain yhteen tarkkarajaiseen analyysitapaan (Eskola & Suoranta 1998, 162–163). Tämänkin tutkimuksen tapauksessa aineistona olleiden verkkokeskusteluiden analyysia voisi työn eri vaiheissa kuvata luonteeltaan niin lähilukuun, teemoitteluun kuin tyypittelyyn viittaavaksi. Peruslinjana oli kuitenkin GT:n mukaiseen jatkuvaan vertailuun perustuvaan menettelyyn pyrkiminen (Glaser & Strauss 1967, 28–31; 102–105).

Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että verkkokeskusteluja käsiteltiin lähtökohtaisesti aineistolähtöisesti koodaten: nimeten kirjoitusten "tapahtumia" koodein ja vertaillen näitä toisiin tapahtumiin ja koodeihin. Tarkoituksena tässä oli yksittäisten koodien koostaminen ylemmän tason kategorioiksi sekä niiden ominaisuuksien ja keskinäisten yhteyksien hahmottaminen. (Glaser & Strauss 1967, 105–106). Vertailevan perusotteen johdosta koodausrunko muuttui jatkuvasti analyysin edetessä, ja lopullinen jäsenitys muotoutui oikeastaan vasta kirjoittamisen myötä.

Tässä tutkimuksessa laajimmat kategoriat muodostuivat ironista suosimista koskevasta keskustelusta ja ironisista kuuntelutyyleistä (eli tavoista kuunnella epälegitiimiä musiikkia). Molemmat näistä jakautuvat pienempiin kategorioihin, tyyppimuotoisiin käsityksiin ironisesta suosimisesta ja McCoy & Scarborough'n (2014) esityksen mukaisiin kuuntelutyyliin, jotka vastaavasti koostuvat omista alakategorioistaan.

Koska tarkoituksena ei ollut niinkään GT:n mukaiseen varsinaisen aineistolähtöisen teorian muotoileminen kuin oman tulkinnan asettaminen keskusteluun aiempien teoreettisten jäsenysten kanssa, otettiin analyysissä vapauksia jatkuvan vertailun metodin tiukan deduktiivisesta ja systemaattisesta otteesta. Oleellisesti tämä tarkoitti sitä, että koodauksessa ja kategorioiden rakentamisessa turvauduttiin aiempiin teoreettisiin esityksiin, pyrkien enemmän luonnehtimaan aineiston piirteitä ja tarkastelemaan yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia jo olemassa oleviin jäsenyyksiin.

Analyysin tuloksia, erilaisia aineistossa esiintyneitä ironisen suosimisen kuvauksia ja kuuntelutyylejä, käsiteltiin Weberin (1949) esittämän ideaalityypin pohjalta. Tämä tarkoittaa sitä, että kyse on tutkijan tekemistä konstruktioista, ideaalimuotoisista kuvauksista, joita ei sellaisenaan ole olemassa empiirisessä maailmassa: ideaalityyppi muodostetaan yhdistämällä hajanaisia yksittäisiä ilmiöitä saman ajatusrakennelman alle, korostaen niiden tiettyjä piirteitä yhtenäisen käsitteellisen konstruktion muodostamiseksi. Oleellista tässä ei ole niinkään objektiiviseen tai empiiristä maailmaa vastaavaan kuvaukseen päätyminen, vaan ilmiön tekeminen ymmärrettäväksi. (Weber 1949, 90.) Koska pohjimmiltaan kyse on heuristisesta tulkinnasta, voivat eri tutkijat päätyä hyvinkin erilaisiin ideaalityyppisiin esityksiin samasta ilmiöstä.

Weberin (1949) korostaman ideaalityyppien käsitteellisen puhtauden ja yksiselitteisyyden rinnalle haluttiin kuitenkin tuoda myös ironiaan ja sensibiliateetin kaltaisiin ilmiöihin liittyvää "liukkautta". Ajatuksena oli se, että niin kulttuurinen intuitio ironiasta kuin kuuntelutyylit voidaan mieltää perusluonteeltaan keskusteltavina ja häilyväisinä, alati muovautuvina, jolloin niitä ymmärrettäväksi tehtäessä myös nämä puolet ovat huomionarvoisia. Tämän ohella myös keskustelumuotoinen aineisto ohjasi tällaiseen lähestymistapaan, jolloin kyse on myös tutkimuksen tulkinnallisen prosessin tekemisestä hieman läpinäkyvämmäksi.

3.2.4 Aineiston jäsenyys

Kokonaisuudessaan aineiston analyysi on jaettu kahteen osaan: epälegitiimin musiikin kuunteluun käytettyihin kuuntelutyyleihin ja musiikin ironisen suosimisen kuvauksiin. Ensimmäisen osalta pääluvussa 4 käsitellään keskusteluissa esiintyneiden omakohtaisten kuvausten pohjalta laadittuja kuuntelutyylilien ideaalityyppejä. Nämä vertautuvat McCoy'n & Scarborough'n (2014) esityksiin "huonon" tv:n katseluun käytetyistä katselutyyleistä, eli kyse

on ”huonoksi” koetun musiikin käytön tapojen tarkastelusta. Jälkimmäisen osalta, pääluvussa 5, taas käsitellään keskusteluissa esiintyneiden musiikin ironista suosimista koskevien näkemysten pohjalta luotuja ideaalityyppejä. Laajemmassa mielessä kyse on siis ironista asennetta koskevien kulttuuristen intuitioiden kuvauksista musiikin yhteydessä.

Analyysin tulkinnallinen työkalu rakentuu aktiivisten yleisöjen, kuuntelutyöryhmien ja Bourdieulaisen viitekehyksen mukaisten symbolisten rajojen ajatuksille. Ensimmäisten kahden myötä musiikin käyttöä ajatellaan aktiivisena prosessina, jonka motiivina on tämän prosessin nautinnollisuus. Oleellisesti tämä tarkoittaa ensiksi sitä, että vaikka aineistossa viitataan varsinaisesti kokemuksiin tai merkityksiin, nämä tulkitaan osoituksina tietynlaisen aktiivisen kuuntelutyöryhmän käyttämisestä (ts. maininta emootioiden kokemisesta tai musiikin emotionaalisuudesta käännetään maininnaksi ”emotionaalisesta kuuntelutyöryhmästä”). Toiseksi, koska lähtökohtana on prosessin nautinnollisuus, yhdistetään aineistossa esiintyvät ilmaisut pitämisestä ja kuuntelusta yhdeksi suosimisen käsitteeksi. Ajatuksena on se, että kuunteleminen tarkoittaa tässä esityksessä jo lähtökohtaisesti pitämistä, jolloin muunlaiset, ei-nautinnolliset, käyttötavat jäävät ideaalityyppien ulkopuolelle. Lopulta symbolisten rajojen myötä analyysissä ei oteta kantaa ”huonouteen” tai sen lukuisiin mahdollisiin eri muotoihin sinänsä, vaan tiivistetään suuri määrä erilaisia pejoratiivisiksi mielletäviä ilmauksia osoituksena musiikin sijoittamisesta symbolisen rajan toiselle puolelle. ”Huonouden” rinnalla analyysissä käytetään asiayhteydestä riippuen myös selkeämmin yleisempään alhaiseen kulttuuriseen arvostukseen viittaavaa epälegitiimisyuden käsitettä, mutta käytännössä kyse on tämän tutkimuksen puitteissa samasta asiasta. Oleellisesti siis kyse on musiikista, joka ei ”tunnu omalta” tai sellaisenaan täysin samaistuttavalta, perustui tämä sitten enemmän omaan esteettiseen arvostelmaan tai musiikin hahmottumiseen sosiaalisen viitekehyksen kannalta ”vääränä”.²⁴

Käytännössä analyysi jaksottuu verkkokeskusteluista poimittujen tekstilainauksien mukaan. Tekstilainauksien esitys noudattaa seuraavaa rakennetta:

"[...] Please tell me about someone you know who does this mysterious thing. What is it they do? Do they praise stuff with one group of people, then admit later they don't really like it? Do they say they listen to some artist because they're so bad it's funny? [...]"

fish across face (3.5.2009), QC: viesti 1.

Lainattu kirjoitus on sisennetty ja sitaateissa. Tutkijan huomiot on asetettu hakasulkeisiin, tässä tapauksessa lainattu kirjoitus on otettu keskeltä viestin tekstikappaletta. Lainatun tekstin

²⁴ Tarkalleen kyse on siitä, että kirjoittaja itse esittää negatiivisen tai vähättelevän arvion musiikista, tai musiikin alhainen arvostus on pääteltävissä keskusteluyhteydestä.

alle on merkitty kirjoittajan nimimerkki, viestin päivämäärä sekä kyseisen verkkokeskustelun lyhenne (QC viittaa *Questionable Content* -verkkosivuston keskusteluun aiheesta "Do you know someone who "likes something ironically"?" (ks. Liite 1)) ja viestin järjestysnumero keskustelussa (kyse on siis kyseisen keskustelun ensimmäisestä viestistä).

4 EPÄLEGITIIMIN MUSIIKIN KUUNTELUN TYYLEJÄ

Tässä analyysiosiossa käsitellään erilaisia tapoja suosia "huonoksi" koettua musiikkia. Perustana ovat aineistona olevien verkkokeskusteluiden kirjoitukset, joissa kuvataan omakohtaisesti musiikista pitämistä tai sen kuuntelua, samalla tuoden esille kyseisen musiikin mieltämisen jollain tavalla arvoltaan alhaiseksi. Kyse on siis yhtäaikaisesta musiikin suosimisesta ja sen tuomitsemisesta. McCoy & Scarborough'n (2014) esittämän mallin mukaisesti tätä ajatellaan symbolisiin rajoihin kytkeytyvänä normatiivisen ristiriidan tilana: kirjoittaja tiedostaa musiikin kuuluvan "ei-hyväksytyjen" kulttuuriobjektien kategoriaan, mutta kertoo tästä huolimatta pitävänsä kyseisestä musiikista ja/tai kuuntelevansa sitä. Näin kyse on yhtäaikaisesti sekä symbolisten rajojen säilyttämisestä, "hyvän" ja "huonon" musiikin erottelemisesta, että näiden rajojen rikkomisesta. (vrt. McCoy & Scarborough 2014, 42.)

Edelleen McCoy & Scarborough'n (2014) esitystä seuraten, "huonoksi" koetun musiikin suosimista jäsennettiin erilaisten kuuntelutyylien avulla. Näillä kuvataan siis sitä, miten "huonoksi" koettua musiikkia suositaan, eli erilaisia normatiivisen ristiriidan käsittelyyn käytettyjä strategioita (vrt. McCoy & Scarborough 2014, 42). Lähtökohtana pidettiin McCoy & Scarborough'n esitystä kolmesta "huonon" television kulutukseen käytetystä katselutyylistä (ks. luku 3.1). Eheidän ja selvärajaisesti toisistaan erotettavien kuuntelutyylien muotoilun sijasta, tässä tutkimuksessa pääpaino oli enemmän näiden kuvailussa ja keskeisten teemojen esiin nostamisessa.

4.1 Ironia: musiikille nauraminen

McCoy & Scarborough'n (2014) tutkimuksen lähtökohtana oli Angin (1985) esitystä seuraava ajatus ironisesta kulutuksesta "huonon" television katselutyylinä. McCoy & Scarborough (2014) esittävät tämän perusajatuksena olevan ohjelman huonoudesta nauttimisen sen yläpuolelle asettumisen ja ivaamisen kautta. Tällä tavoin ohjelmaan pidetään "normatiivista etäisyyttä", eli se katsoja pysyy toisella puolen symbolista rajaa ja ohjelma toisella puolella: katsojat mieltävät itsensä täysin erillisiksi ohjelmasta, eivät koe olevansa sen kohdeyleisöä. Yleisin syy tällaiselle ironiselle huonojen ohjelmien katsomiselle oli McCoy & Scarborough'n mukaan sen mahdollistama ylemmyyden tunne. (McCoy & Scarborough 2014, 48–50.)

McCoy & Scarborough'n (2014) esityksen mukaisesti ironinen kuuntelutyöli ajateltiin normatiivisen ristiriidan ratkaisutavaksi, jossa musiikkia kuunnellaan normatiivisen etäisyyden päästä asettaen sen toiselle puolen symbolista rajaa. Tämän kuuntelutyölin perustaviksi piirteiksi hahmottui tämän tutkimuksen jäsenyksessä musiikin mieltäminen jollain tavalla naurettavaksi, ei vakavasti otettavaksi, ja etäinen, ei samaistuva, asennoituminen musiikkia kohtaan. Selkeimmillään ironinen kuuntelutyöli esiintyi silloin, kun kyse oli epäonnistuneiksi miellettyjen musiikillisten tuotosten suosimisesta:

“So, for example, I have Neil Young's LP 'Trans' and it's all Canadian-hippie-tries-to-do-Kraftwerk's-'Computer- World' and it's pretty fucking awful. But I keep it and sometimes I put it on and am like "oh shit" and laugh at it. Sometimes when I have friends over, even. Is that liking 'Trans' ironically? What's shitty about doing that? Does there have to be an element of trying to look cool in there?”
fish across face (4.5.2009), QC: Viesti 8.

“Yeah I know some people like that, myself included... Best example right now: The latest Morbid Angel.

It's so bad it's good... I can't believe I'm having this much fun seeing how so many people are tearing their ears off because of this album (specially those who preordered the deluxe box, suckers!)

I wasn't really around when epic fails like St anger or the latest criptosity... But this.. This is special, I like it because I'm feeling like I' part of the history of metal.

"Yes my dear grandsons... when I was in my late teens Morbid Angel was good.... but I saw it boys... I saw that day when everything turned to epic shit! It was... almost beautiful how the hardcore fans got trolled the shit out of them... beautiful indeed. A day to remember..."
Mr. Doctor (5.6.2011), QC: Viesti 47.

Ensimmäisessä viestissä kirjoittaja kertoo omakohtaisen esimerkin musiikista pitämisestä ironisesti: hänen mielestään kanadalaissyntyisen folk-rock-artisti Neil Youngin albumi *Trans* (1982) on "kammottava", mutta kirjoittaja omistaa silti kyseisen levyn ja kuuntelee sitä toisinaan nauraakseen sille. Toisessa viestissä kirjoittaja vastaa kyseisen keskustelun aloittavaan kysymykseen ”tunnetteko jonkun, joka pitää jostain ironisesti” kuvaamalla omaa suhtautumistaan yhdysvaltalaisen death metal tyylisuuntausta edustavan Morbid Angel -yhtyeen tuoreimpaan julkaisuun. Kirjoittajan mukaan albumi itsessään on ”niin huono että se on hyvä”, mutta varsinainen hauskuus liittyy sen yleisempään asemaan yhtenä ”metallimusiikin historian” suurista pettymyksistä. Molemmissa tapauksissa musiikin tekijöiden koetaan epäonnistuneen pyrkimyksissään, jolloin surkean lopputuloksen viehätys ei ole siinä itsessään vaan *musiikille nauramisessa*. Näin epäonnistuneeksi koettu teos, joka muuten olisi silkka pettymys, muuttuu ironisen asennoitumisen myötä huonoudessaan nautinnolliseksi.

Edellisissä viesteissä kuvastuu eräänlainen tietäväinen suhtautuminen musiikkiin: ensimmäinen kirjoittaja hahmottaa Trans-albumin Neil Youngin epäonnistuneena yrityksenä laajentaa ilmaisupertuaariaan, kun taas jälkimmäinen kirjoittaja asettaa Morbid Angelin tuoreimman albumin muiden ”metallimusiikin rimalatusten” joukkoon. Molemmissa tapauksissa kuuntelijat tietävät jotain, mitä musiikin tekijät eivät tiedä, jolloin kuuntelijan on mahdollista *asettua musiikin yläpuolelle* ja tarkastella sitä ylemmyyden tunteella (vrt. Frith 2004, 18).

Näissä esimerkeissä kyse on melko spesifistä, tyylilajisidonnaisesta musiikillisen tietämisen lajista, jolloin musiikin hahmottaminen huonona tai epäonnistuneena nojautuu kyseisen musiikin mukaisen ”genresäännöstön”, eli tietyille tyylilajille ominaisten ymmärtämisen ja arvottamisen tapojen (ks. esim. Frith 1996, 91–95), tuntemukseen. Tällöin kuuntelija kokee tietävänsä, millaista kyseisen musiikin pitäisi olla ollakseen sellaisenaan vakavasti otettavaa. Samanlaista kuuntelutyylä voidaan kuitenkin hahmottaa myös tapauksista, joissa musiikki jo genresääntöjensä vierauden puolesta näyttäytyy naurettavana (vrt. ILX: Viesti 75):

“Yeah, I always just saw liking bands ironically as you like listening to them despite thinking they are ridiculous and/or bad in some way because it's just funny. That's pretty wordy, so I'll put it this way: I like this band ironically because it's kind of hilarious -- it's just so hardcore. [Kirjoittaja tarjoaa videolinkin Jeer at Rome -yhtyeen kappaleeseen *The Simple Needing Of Seed and Smoke*.]”
TheLivingLeper (23.2.2011), RYM1: Viesti 20.

Kirjoittaja osallistuu keskusteluun ironisesta pitämisestä antamalla esimerkin omasta ironisesta suosimisestaan. Viestissä viitataan amerikkalaiseen Jeer at Rome hardcore/metalliprojektiin, joka kirjoittajan myöhemmän viestin mukaan on luonteeltaan päinvastaista siihen nähden mistä hän yleisesti pitää.²⁵ Tässä tapauksessa musiikkia kuunnellaan siis ”ulkopuolisena”, tiedostaen sen olevan ”rankkaa” mutta pitäen normatiivista etäisyyttä sen tunnerakenteeseen. Toisin sanoen musiikkiin *ei samaistuta*, vaan sitä tarkastellaan sille ominaisen viitekehyksen ulkopuolelta. Ang (1985, 98–99) viittaa tällaiseen tulkinnalliseen lähistymistapaan ”relativisointina”, jonka myötä kulttuuriobjektin oma merkitys,

²⁵ Huomautettakoon että viestin varsinainen tarkoitus on selittää, miksi kirjoittajan kuvaamaa pitämisen tapaa pitäisi kutsua ”ironiseksi”. On hieman tulkinnanvaraista, viittaako ”päinvastaisuus” kirjoittajan omiin kuuntelutottumuksiin vai esimerkiksi musiikin itsensä epäkonventionaalisuuteen:

“I like Jeer at Rome ironically because I like it despite it being the opposite kind of music than what people (including myself) might expect. I like it because it is rather ridiculous which is also something people wouldn't expect from me.”
TheLivingLeper (25.2.2011), RYM1: Viesti 44.

melodraaman sentimentaalisuus tai metallimusiikin ”rankkuus”, näyttäytyä älyttömänä ja siten naurettavana.

Edellisissä viesteissä on kyse yksittäisistä esimerkeistä, tietyistä albumeista tai yhtyeistä, jotka kirjoittajat kokevat juuri niiden huonouden mahdollistaman naurettavuuden takia nautinnollisiksi. Näiden kirjoitusten kohdalla voidaan ajatella, että ironinen kuuntelutyyliliittyy leimallisesti juuri tiettyihin yksittäisiin tapauksiin: jokin tietty albumi, yhtye tai tyyllilaji on asettunut kuuntelijan musiikillisessa miellemaisemassa erityiseen asemaan ironisen suosimisen kohteena, jolloin kyse on nimenomaan sille ominaisesta suhtautumisen tavasta. Tällaisen rajatumman ironisen suosimisen ohella keskusteluissa esiintyi kuitenkin viitteitä myös vakiintuneemmasta tavasta suosia yleensä huonoa musiikkia sen mahdollistaman huvituksen takia:

”[...] I listen to bad music for a laugh and I am unashamed of this. I know that I have lavished praise on bands for being mind-boggling and fantastically bad, and derive enjoyment from the music of such artists. What's the problem?”
De_El (4.5.2009), QC: Viesti 10.

Kirjoittaja kertoo kuuntelevansa huonoa musiikkia humoristisessa hengessä, puhuen yleensä ”ällistytävän ja fantastisen huonoista” yhtyeistä avaamalla sen tarkemmin mistä musiikista tarkalleen on kyse. Tässä tapauksessa voidaan ajatella huonoksi mielletävän musiikin muodostavan oman musiikillisen kategoriansa kirjoittajan suosimien musiikin muotojen joukossa. Ironia kuvaa tällöin spesifin kuuntelutyylin ohella myös laajempaa kulutustyyliä, joka osaltaan määrittää myös kulutuksen kohteita: epälegitiimiä musiikkia voidaan ajatella ”harrastettavan” siinä missä muitakin, tietyn artistin, tyylin tai aikakauden, perusteella määritettyjä musiikkeja.

Oleellisesti siis edellä lainatuissa kirjoituksissa musiikin itsensä merkitys sivuutetaan ja se asetetaan naurun alaiseksi. Musiikin koettu epäonnistuneisuus tai huonous ei estä kuuntelemasta ja nauttimasta musiikista, vaan päinvastoin mahdollistavat sen humoristisen hyödyntämisen vitsinä. Symbolisten rajojen kannalta kirjoitusten sävy viittaa siihen, että musiikkia pidetään ainakin jossain määrin itsestä irrallisena: epäonnistuneita tuotoksia koskevissa kirjoituksissa tehdään selväksi, ettei musiikkia pidetä itsessään vakavasti otettavana tai henkilökohtaisesti puhuttelevana; jälkimmäisissä viesteissä taas huonous esitetään musiikkia määrittävänä piirteenä, jolloin niihin ei voida suhtautua muuten kuin vitsinä. Kokonaisuudessaan siis musiikkiin itseensä ei samaistuta, vaan sitä kuunnellaan nimenomaan huonoudessaan huvittavana musiikkina.

Näiltä osin ironinen kuuntelutyylillä on siis melko yhdenmukainen niin Angin (1985) kuin McCoy'n & Scarborough'n (2014) esittämien ironisten television katselutyylillä kanssa. Huomionarvoista on kuitenkin se, että musiikin yhteydessä ironista suosimista leimaa tietynlainen epämääräisyys sen suhteen, minkälaisesta suhtautumisesta oikeastaan on kyse. Esimerkiksi seuraavissa viesteissä kirjoittaja puhuu lähtökohtaisesti omista mieltymyksistään ironisena pitämisenä, mutta ei aseta tätä täydellisesti suhtautumista määrittäväksi käsitteeksi:

"I mean I don't think there's such a thing as liking things 100 % ironically, but a huge part of my enjoyment of, say, "Hey Leonardo" is the fact that it's fucking terrible"
beehivespirit (12.6.2015), RYM2: Viesti 30.

"but they're [aiemmassa viestissä mainittu *Garfunkel & Oates* komedia-folk duo] intentionally funny? that's not the same thing. like they're literally a comedy act. "hey leonardo" is unintentionally funny and that's why it owns."
beehivespirit (13.6.2015), RYM2: Viesti 55.

Ensimmäisessä viestissä kirjoittaja esittää, että suuri osa "Hey Leonardo" (1999) -kappaleen²⁶ nautintoa juontuu sen surkeudesta. Seuraavassa viestissä tarkennetaan, että kyse on nimeomaan huonouden mukanaan tuomasta *epäintentionaalista humoristisesta efektistä*. Tässä on kyse sinänsä samanlaisesta ironisesta musiikille nauramisesta kuin aiemmissa viesteissä. Oleellisena erotuksena kirjoittaja kuitenkin huomauttaa, ettei usko täydellisen ironisen pitämisen olevan edes mahdollista, vaan muotoilee huonoudelle nauramisen olevan "suuri osa" nautintoa, eikä siis kokonaisuudessaan sen ainoa syy. Useissa saman keskustelun viesteissä mainitaankin musiikkia kuunneltavan ainakin osin siihen liittyvän epäintentionaalisen hauskuuden takia, mutta kiistetään samalla suosimiseen liittyvä suoranainen ironisuus:

"There are definitely things I find joy in due to unintentionally hilarity, but I don't really see it as "ironic"."
sanddude (13.6.2015), RYM2: Viesti 45.

"I have stuff I like because it's unintentionally funny, not really ironic though. And yes, Loverboy fits that bill for me too."
jaybird (12.6.2015), RYM2: Viesti 10.

"There are things I occasionally find funny in some music I like, but the concept of enjoying it in a detached manner is alien to me."
daydream_set (12.6.2015), RYM2: Viesti 27.

Lukuunottamatta viimeistä viestiä, jossa viitataan ironian mukaisen etäisen asennoitumisen ajatuksen vierauteen, kirjoituksissa ei tarkenneta, mitä varsinaisesti kiistetään kun kiistetään

²⁶ Kappale on amerikkalaisen *Blessid Union of Souls* -vaihtoehtorock-yhtyeen tunnetuimpia teoksia.

suosimiseen liittyvä ironisuus. Lähtökohtaisesti voidaan ajatella, että musiikista nauttiminen sen epäintentionaalisen hauskuuden takia viittaa aidosti erilaiseen symbolisia rajoja käsittelevään asennoitumiseen, kuten seuraavaksi käsiteltävään Camp-sensibiliteettiin, tai ei kuulu alkuunkaan epälegitiimin musiikin kuuntelutyöliin piiriin vaan viittaa yksinkertaisesti hyväksi koetun musiikin satunnaiseen huvittavuuteen (varsinkin viimeinen kirjoitus (RYM2: Viesti 27) vaikuttaisi viittaavaan tällaiseen). Toisaalta voidaan myös ajatella, että musiikin yhteydessä ironisessa suosimisessa painottuvat sinänsä hieman erilaiset piirteet kuin television tapauksessa. Edellisten viestien perusteella keskeisessä asemassa musiikin kokeminen epäintentionaalisesti hauskaksi, jolloin ironista suosimista kuvaisi ivallisuuden sijasta osuvammin, Bennettin (2013) esityksen mukaisesti, epävakava suhtautuminen musiikkiin (Bennett 2013, 205). Vastaavasti tietty epämääräisyys ironisen suhtautumisen kokonaisvaltaisuuden suhteen (RYM2: Viesti 30) jättää tilaa myös tietylle ”aidolle” intoutumiselle, tai ironisen kuuntelutyöliin vaihtumiselle toisenlaisiin suosimisen tapoihin (vrt. Thomas 2009, 60).²⁷

Musiikkiin liittyvän ironisen suosimisen vähemmän ”särmikkään” luonteen osalta erityisen huomionarvoisina voidaan pitää kahta asiaa. Ensimmäinen näistä on se, ettei musiikin ironista suosimista koskevissa viesteissä juurikaan mainittu tyyppillisesti ironisen kulutuksen keskeiseksi piirteeksi miellettyä *yhteisöllisyyttä* (ks. esim. Thompson 2000, 134). Myös McCoy & Scarborough (2014, 49) mainitsevat katsomisen sosiaalisen tilanteen, ja siihen liittyvän ohjelman kommentoinnin, tärkeänä elementtinä normatiivisen etäisyyden kannalta (2014, 49). Tällaisen yhteisöllisen ulottuvuuden ja siihen liittyvän jaetun pilkanteon puuttuminen tämän tutkimuksen aineistosta voi osaltaan muovata kuvaa ironisesta kuuntelutyölistä vähemmän ivalliseen suuntaan.²⁸

Toinen oleellinen asia musiikin ironisen suosimisen osalta on se, että vakiintuneemman kulttuuriobjektien käyttötavan ohella siihen viitataan myös tiettyjen yhtyeiden kohdalla jo ohitettuna vaiheena. Tällöin alkujaan ironinen musiikin suosiminen on ajan myötä muuttunut aidoksi, epäironiseksi, suosimiseksi:

²⁷ Yksi esimerkki tällaisesta epämääräisyydestä on nimimerkki Shegorathin esille tuoma musiikin hupaisuuden nostaminen ”aidoksi ansioksi” (RYM2: Viesti 32). Tässä tapauksessa periaatteessa ironinen musiikille nauraminen kytkeytyy vilpittömämpään huumoriarvon arvostukseen:

”[...] If a song makes me laugh, why not praise it? Funny music is pretty rare.”
Shegorath (12.6.2015), RYM2: Viesti 32.

²⁸ Mainittakoon, että aineistona olleissa verkkokeskusteluissa puhuttiin musiikin ja muun median käytöstä pääasiallisesti nimenomaan yksityisenä asiana. Ironisen kuuntelutyöliin mahdollisen yhteisöllisen elementin puuttumisessa lienee siis kyse aineiston rajoituksista.

“I ironically started listening to kpop a couple years ago. Then after a while I was unironcally totally into it [...]”

Dethfish (2.2013), GB: Viesti 56.²⁹

Myös ironista kuuntelua koskevan keskustelun yhteydessä tuotiin esille ajatus ironiasta ”*transitionaalisena* arvostuksen tilana”: ironinen kuuntelu hahmottuu tällöin tapana muovata musiikin negatiiviset piirteet positiivisiksi, eli kyse on arvoja muuttavasta strategiana (ILX: Viesti 51; ILX: Viesti 60). Tämän myötä ironinen kuuntelutyylä ei välttämättä aina ole kovin vakaa musiikin suosimisen muoto, vaan sen puitteissa voi esiintyä tiettyä eriaisteisuutta tai liukuvuutta suhteessa musiikin arvottamiseen ja kokemiseen.

Kokonaisuudessaan siis musiikin ironista suosimista voidaan perusuonteeltaan hahmotella vasten McCoy & Scarborough’n (2014) esitystä televisio-ohjelmien ironisesta kulutuksesta. Keskeisenä piirteenä on musiikin suosiminen ”huonoudessaan” huvittavana: musiikin mieltäminen huonoksi ei tällöin tee musiikista vieroksuttavaa, vaan tarjoaa mahdollisuuden sille nauramiseen. Tämä kytkeytyy niin tietäväiseen otteeseen, musiikin yläpuolelle asettumiseen, kuin sen tarkasteluun normatiivisen etäisyyden päästä, eli musiikkiin itseensä, sen tunnerakenteeseen, samaistumatta. Ero McCoy & Scarborough’n (2014) kuvaamaan televisio-ohjelmien ironiseen kulutukseen muodostuu kuitenkin siitä, ettei ironinen suosiminen musiikin yhteydessä hahmotu vastaavalla tavalla ivallisena, vaan pikemmin musiikin epäintentionaaliseen hauskuuteen nojaavana epävakavana suhtautumisena. Vastaavasti ironinen suosiminen näyttäytyy myös luontevammin toisenlaisiin suosimisen tapoihin kytkeytyvänä, sen sijaan että kyse olisi kokonaisvaltaisesta asennoitumisesta, ja enemmän arvojen muutokselle avoimena kuuntelutyylinä, kuin McCoy & Scarborough’n (2014) tai Angin (1985) kuvaamat ironiset television katselutavat. Huomautettakoon kuitenkin lopuksi, että tämän tutkimuksen aineisto ei salli kovin pitkälle menevien päätösten tekemistä näiden erojen luonteesta, jolloin niihin on syytä suhtautua enemmän ironisen musiikin suosimisen ”särmikkyyttä” yleisesti loiventavina sitä suoranaisesti määrittävinä piirteinä.

²⁹ Giant Bomb -verkkosivuston (GB) keskustelussa ei ollut esillä viestien tarkkaa lähetysaikaa, vaan niiden päivämäärä ilmoitettiin suhteessa nykyhetkeen muodossa ”X vuotta ja X kuukautta sitten”. Tämän perusteella kaikki viestit on kuitenkin lähetetty noin yhden kuukauden aikana (3 vuotta ja 5 kuukautta sitten, tarkistettu 20.7.2016) joten ensimmäistä viestiä lukuunottamatta, jonka päivämäärä esitettiin koko keskustelun alkamispäivänä, kirjoitusten ajaksi on merkitty summittaisempi vuoden 2013 helmikuu (2.2013).

4.2 Camp: musiikille nauraminen musiikin kanssa

Toinen McCoy & Scarborough'n (2014) kuvaama huonojen tv-ohjelmien katselutyylillä on Sontagin (2001) esseetä mukaileva Camp-sensibiliteetti. McCoy & Scarborough (2014, 48) esittävät tämän katselutyylin perusajatuksiksi ohjelman nostamisen symbolisen rajan yli, eli sen ihailemisen juuri sen koetun huonouden takia. Kyse on heidän mukaansa normaalien esteettisten standardien vaihtamisesta ohjelman itsensä mukaisiin standardeihin: sen sijaan että ohjelmaa tarkasteltaisiin suhteessa ajatuksiin yleisesti hyväksi mielletyistä tv-ohjelmien piirteistä, sitä käsitellään omanlaisensa ”hyvän huonon maun” (vrt. Waters 2012) mukaisten standardien puitteissa. McCoy & Scarborough'n mukaan Camp-sensibiliteetin mukaisella katselutyylillä ohjelmaan suhtautuvat eivät ironisen katselutyylin tavoin ota etäisyyttä ohjelmasta, vaan samaistuvat ohjelman tekijöihin ja suhtautuvat empaattisesti tuotoksen epäonnistumiseen. (McCoy & Scarborough 2014, 51.)

Camp-sensibiliteetillä on melko vakaa sija elokuvien ja tv-ohjelmien yhteydessä ”törkyiseksi” (*trash*) kutsutun estetiikan muodossa³⁰ (ks. esim. Waters 2012, Sconce 1995). Musiikin yhteydessä vastaavanlainen ”lukuprotokolla” (Sconce 1995, 372) ei vaikuta olevan yhtä tiiviisti jäsentynyt omaksi lähestymistavakseen ja ala- tai vastakulttuuriseksi liikehdinnäksi: aineistossa oli mainintoja Camp-sensibiliteetistä, mutta vakaan itsenäisen ilmiön sijasta se tuntui keskusteluissa sekoittuvan ironiaan, ”juustoisuuteen” ja muihin samansuuntaisiin käsitteisiin. Tästä huolimatta musiikin suosimista koskevista kuvauksista voitiin hahmottaa kuuntelutyylä, joka melko hyvin vastasi McCoy ja Scarborough'n (2014) esitystä Camp-sensibiliteetistä.

Tämän tutkimuksen jäsenyyksen puitteissa Camp-sensibiliteetin keskeisiksi piirteiksi katsottiin musiikin ainakin osittainen nostaminen symbolisen rajan yli ja ironian mukaisen etäisyyden vähemmän huomattava asema kuuntelussa. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että musiikki koetaan jollain tavalla epälegitiimiksi, mutta se ei asetu ensisijaisesti vain naurunalaiseksi:

”when i listen to europe "the final countdown" there is a certain level of irony, but that doesnt mean that i dont think it still rocks like a motherfucker (cuz it does)”
juiceboxxx (21.1.2003), ILX: Viesti 26.

³⁰ Luonnollisesti Camp tai ironia ovat melko karkean yleistasoisia käsitteitä kuvaamaan ”kulttielokuvien” tai muiden vasta- ja alakulttuuristen muodostelmien puitteissa tehtäviä hienovaraisempia erotteluita.

“I guess Loverboy and Rick Springfield probably fit into that category. Not to say that they don't ROCK.”
spencerrich (12.6.2015), RYM2: Viesti 7.

Molemmissa viesteissä annetaan esimerkit omista ironisen kuuntelun kohteista, mutta huomautetaan, ettei nautinnossa ole kyse pelkästään ironiasta. Toisin kuin edellä kuvaillun ironiaan liittyvän musiikille nauramisen kohdalla, tässä musiikkia ei aseteta kokonaisuudessaan sille itselleen vastakkaiseksi koettuun tulkintakehykseen: sen sijaan että musiikki hahmotettaisiin tahattomana komediana, sen itsensä ehdottamaa tulkintakehystä myötäillään kuitenkin täysin sitä omaksumatta. Ironinen tulkinta ei siis näissä esimerkeissä poissulje musiikin omaa merkitystä, eli sen ”rokkaavuutta”.

Tällaisen musiikin oman tulkintakehyksen myötäilyn seurauksena musiikkia ei mielletä yksioikoisesti huonoksi vaan enemmän *omalla tavallaan arvostettavaksi*, jolloin musiikin yksioikoisesta huonoudesta puhuminen olisi liioittelua. Sen sijaan musiikki näyttäytyy enemmän tietynlaisen, muunlaisesta musiikista poikkeavan, arvostuksen ja kuuntelutarkoituksen kohteena:

“I've got a few bands I simply enjoy to no end not because I find the music touching or meaningful but its a great source of amusement. Iron Maiden, Judas Priest, and Coheed and Cambria to name a few. Does anyone else have a few artists that they listen to for the sake of ironic amusement?”
DASKONSTRUCT (10.11.2008, muokattu 22.11.2008), HMS: Viesti 1.

“There was an album I found on Rhapsody a while ago, "Relentless" by The Storm, it was the cheesiest, most generic 'core stuff, and I couldn't stop listening to it, also, Dragonforce.”
MRONOC (10.11.2008), HMS: Viesti 13.

Ensimmäisessä viestissä asetetaan rinnakkain ”koskettavaksi” tai ”merkityksellisesti” koettu musiikki ja ”ironisena viihdykkeenä” kuunneltava, ei vakavasti otettava musiikki. Tällöin musiikkia ei esitetä varsinaisesti huonona, vaan ainoastaan erotetaan se erilleen aidosti hyväksi, henkilökohtaisesti samaistuttavaksi, mielletävästä musiikista. Jälkimmäisessä taas musiikin huonouden sijasta puhutaan juustoisuudesta ja geneerisyydestä, jotka esitetään toisaalta pejoratiivisina ilmaisuina mutta toisaalta myös syninä viehtyä musiikista. Tässä voidaan puhua Sontagin (2001, 283) Camp-huomioiden mukaisesta liioittelun ja ekstravaganssin arvostamisesta juuri niiden itsensä takia (2001, 283). Oleellisesti siis tietty epälegitiimisyys katsotaan musiikkiin itsessään kuuluvaksi, sen piirteeksi ja syyksi pitää siitä sellaisena kuin se on.

Oleellista tässä on kuitenkin se, että musiikki asetetaan Sontagin (2001, 280) muotoilun mukaisesti sitaatteihin (2001, 280) tai *omanlaisensa estetiikan* viitekehykseen (2001, 286), jolloin sen huonoiksi mielletävät piirteet ovat edelleen tiedostetusti mukana.

Musiikkia ei siis esitetä myöskään hyväksi sellaisenaan vaan nimenomaan ”huonoutensa” puolesta. Tällainen logiikka on esillä esimerkiksi sellaisissa viesteissä, joissa yksittäisemmät huonoksi koetut piirteet musiikissa saavat sen siirtymään pois tavanomaisten esteettisten normien piiristä omanlaisensa viihdyttävän huonouden viitekehyksessä kuunneltavaksi:

“Most metal fans that listen to DragonForce gladly admit that they like them ironically. I personally hate them, though. However, on the other hand, Manowar is a very entertaining band that would really suck if it wasn't for their downright terrible lyrics (though, ironically, their viking themed work is actually not bad).”

XARIS3514 (10.11.2008), HMS: Viesti 9.

Kirjoittaja esittää, että yhdysvaltalainen Manowar heavy metal -yhtye on viihdyttävä juuri ”kammottavien” sanoitustensa takia: ilman niitä kyse olisi aidosti huonosta musiikista. Oleellista tässä yhteydessä on myös se, että kirjoittaja tekee eron samassa keskustelussa ironisesti kuunneltavaksi mainittuun englantilaiseen DragonForce power metal -yhtyeeseen. Tämä viittaa siihen, ettei Camp-sensibiliteetti ole luonteeltaan tasa-arvoistavia, vaan myös sen puitteissa tehdään erilaista erottelua.

Edellisten esimerkkien mukaisen symbolisen rajan yläpuolelle nostamisen, eli musiikin arvostamisen sitaateissa mutta silti sille itselleen ominaisella esteettisillä standardeilla, lisäksi toinen Camp-sensibiliteettiä määrittelevä piirre on se, että musiikkia *ei etäännytetä* itsestä ulkopuoliseksi. Nimimerkki Daskonstruct, jota jo edellä lainattiin (HMS: Viesti 1), avaa tarkemmin näkemystään ”viihdykkeinä” kuuntelemistaan yhtyeistä:

A good example would be singing along to I'm too sexy when you hear it. You may not actively seek out material by Right Said Fred but when you hear it you get into it.

DASKONSTRUCT (10.11.2008), HMS: Viesti 3.

“[...]. I'll sing a judas track in rock band pulling off the Halford moves and propping my foot on the coffee table. I enjoy it because its hokey and over the top but I don't have their album in my mp3 player. Nor will I ever discuss the meanings behind Bruce Dickinson's lyrics with someone outside of randomly yelling a few lines for a laugh.”

DASKONSTRUCT (11.11.2008), HMS: Viesti 16.

Ensimmäinen viesti on vastaus toisen kirjoittajan kysymykseen siitä, mitä nimimerkki Daskonstruct tarkoittaa keskustelun aloittavalla viestillään. Jälkimmäinen viesti taas luonnehtii pidemmälle kirjoittajan tapaa suhtautua ”ironisena viihdykkeenä” pitämäänsä musiikkiin. Molemmissa viesteissä oleellista on se, että musiikkia ei aseteta suoraan ”huonoksi”, vaan enemmän tiettyyn tarkoitukseen soveltuvaksi ja muusta, vakavasti kuunneltavasta musiikista, erotettavaksi: ensimmäisessä viestissä puhutaan artisteista, joihin ei suhtauduta aktiivisesti ”fanittaen”; jälkimmäisessä taas mainitaan, ettei brittiläisen Judas Priest -heavy metal -yhtyeen ”äiteläksi” ja ”yliampuvaksi” koettu musiikki kuulu kirjoittajan

yleisesti kuunneltavan tai seurattavan musiikin joukkoon. Tästä huolimatta kirjoittaja ei kummassakaan viestissä suoranaisesti väheksy musiikkia, vaan kuvaa sen kuunteluun liittyvän aidon tuntuista, joskin musiikin hölmöyden tiedostavaa, intoutuneisuutta. Tavallaan siis koko musiikin kuuntelutapahtuma on asetettu sitaatteihin, sen sijaan että musiikkia kuunneltaisiin siitä selkeästi etäännyen.

McCoy'n & Scarborough'n (2014) esityksen mukaan Camp-sensibiliteetin määrittävä sävy on etäisyyden tai ivallisuuden sijasta tietty *empaattisuus*, Sontagin (2001) mainitsema ”lempeys” (2001, 292). Edellisissä esimerkeissä tällainen empaattisuus näyttäytyy ensisijassa musiikin arvostamisena kaikkine sen huonoina pidettävine piirteineen, mikä kuvastaa tietynlaista ymmärtävää samaistumista musiikin ”henkeen”. Ellis (2008, 126; 196) puhuu hieman samaan tapaan yhtyeille nauramisesta yhtyeiden itsensä kanssa, eli mukana on tietty jaettu ymmärrys siitä, että musiikin kuuluukin olla hieman naurettavaa (2008, 126; 196). Selvästi empaattinen suhtautuminen on esillä nimimerkki bartholen (TE: Viesti 13) kuvauksessa DragonForce-yhtyeen musiikista:

“I think we can /thread right here. I can't think of a better way to put it. Enjoyment is enjoyment, no matter what form it takes. For example, I think Dragonforce makes incredibly embarrassing music with lyrics and compositions so over the top and ludicrously melodramatic it makes you cringe at every turn. And yet I can't help but listen to (some) their songs again and again, because they're so utterly committed to it it's kind of endearing. [...]”
bartholen (19.6.2014), TE: Viesti 13.

Kirjoittaja kuvaa yhtyeen musiikkia ”uskomattoman nolostuttavaksi”, ”yliampuvaksi” ja ”absurdin melodramaattiseksi”, mutta siitä huolimatta, tai juuri siksi, nautittavaksi: yhtyeen kappaleisiin tulee palattua yhä uudelleen, koska yhtyeen syvälinen omistautuminen omalle naurettavalle tyylilleen koetaan ”tavallaan hellyyttäväksi”. Samaan tapaan kuin McCoy'n ja Scarborough'n (2014, 51) kuvauksessa epäonnistuneiden tv-ohjelmien tai elokuvien kohdalla voidaan ohittaa ala-arvoiseksi mielletty lopputuotos ja kokea samaistumista tekijöiden visioihin, myös Camp-sensibiliteetin mukaisen musiikin kuuntelun yhteydessä voidaan arvostaa tekijöiden omistautumista ja vilpittömää yritystä, vaikka itse tuotos näyttäytyisikin hölmönä tai naurettavana. Musiikkia ei siis tarkastella pelkkänä piirteidensä mukaisesti arvotettavana objektina sinänsä, vaan sen tekijyys koetaan tavalla tai toisella, joko vilpittömänä yrittämisenä tai itsepintaisena tyyliskollisuutena, olennaiseksi osaksi nautintoa.

Lopuksi on vielä syytä huomauttaa, että tämän jäsenyyksen mukainen Camp-sensibiliteetti rakentuu kirjoituksille, joissa puhutaan miltei yksinomaan metallimusiikin piiriin luettavista tyylilajeista. Vaikka metallimusiikkia ei yleisessä näkemyksessä ole leimattu ainakaan määrittävällä tavalla Camp-henkiseksi (vrt. Bennett 2013), voidaan ainakin

joissain sen alalajeissa ajatella olevan tiettyä musiikkityylin itsensä luonteeseen liittyvää perustaa liioittelua ja teatraalisuutta arvostavan kuuntelyylin rakentumiselle (ks. esim. Ellis 2008). Tässä mielessä tietty ei-vakavasti ottaminen on mukana jo musiikin itsensä edustamassa ”tunnetakenteessa”, sen sijaan että se kuvaisi pelkästään kuuntelijan omaksumaa ”vastakkaista lukutapaa” (ks. Hall 2006). Oman lisänsä tähän tuo se, kun kyse on selvästi humoristisesti orientoituneista metalliyhtyeistä:

“Speaking of cheesy power metal that should never be taken seriously, but is, the band Ninja Magic is by far the most hilariously bad band I have ever heard. Granted, they’re a joke band and are supposed to be stupid, but it still doesn’t stop them from being an ironic pleasure.”
XARIS3514 (11.11.2008), HMS: Viesti 21.

Kirjoittaja viittaa aiemmin lainattuun Mronoc-nimimerkin viestiin (HMS: Viesti 13), jossa puhutaan kahdesta power metal -tyylilajiin luettavasta yhtyeestä italialaisesta (aiemmin mainittu DragonForce ja italialainen Rhapsody). Kirjoittaja liittää nämä samaa tyyliä edustavaan ruotsalaiseen Ninja Magic -yhtyeeseen, mainiten kuitenkin että tässä tapauksessa kyse on selkeästi ”vitsibändistä”, jonka on tarkoituskin olla ”hölmö” (vaikka siihen kirjoittajan mukaan suhtaudutaankin joskus vakavasti). Tällaisissa tapauksissa, joissa musiikki on (oletettavasti) jo lähtökohtaisesti tehty tiettyä ironista tai Camp-henkistä vastaanottoa ajatellen, voitaisiin ajatella olevan kyse tyystin eri ilmiöstä kuin musiikin epälegitiimisyden käsittelystä, eli sinänsä koomisesta musiikista. Toisaalta voidaan sanoa, ettei raja intentionaalisen ja epäintentionaalisen koomisuuden tai Camp -henkisyyden välillä aina ole mitenkään selkeä. Samansuuntaisesti McCoy & Scarborough (2014) käsittelevät sitä, miten jotkut heidän haastattelemissaan huonoja tv-ohjelmia ironisesti katsovista henkilöistä ajattelivat ohjelman olleen varta vasten tehty ivattavaksi (2014, 50).

4.3 Epälegitiimiyden asiantunteva tiedostaminen

McCoy & Scarborough (2014) esittävät kolmanneksi ”huonon” television katsomistyyliksi syyllisen nautinnon, joka tarkoittaa häpeän tuntemista kulttuuriobjektin kuluttamisesta mutta sen kuluttamista siitä huolimatta (2014, 52). Tämän tutkimuksen aineistossa keskustelijat käyttivät syyllisen nautinnon käsitettä melko paljon, usein samaistaen tai liittäen sen jonkinlaiseen ironiseen orientaatioon (vrt. seuraavan pääluvun ”defenssi-ironia”), mutta varsinaisia kuvauksia musiikin suosimiseen liittyvistä häpeän tai syyllisyyden tunteista ei juuri esiintynyt. Käsitteen yleisyys niin aineistossa kuin laajemminkin musiikkiin liittyvissä

keskusteluissa viittaa kuitenkin siihen, että kyse on yleisemmästä ilmiöstä kuin mitä sen omakohtaisten kuvausten vähäinen määrä tämän tutkimuksen aineistossa antaa ymmärtää.³¹

Syylinen nautinto, McCoy ja Scarborough'n kuvaamassa merkityksessä, muodosti kuitenkin tämän tutkimuksen aineistossa yhden kokonaisen keskustelun kantavan linjan. *Giantbomb*-keskustelupalstalla nimimerkki ch3burashkan aloittama viestiketju lähtee kysymyksestä ”I like Bad Music That's Also "Girly" - What Do?”. Kirjoittaja kertoo pitävänsä ”tyttömaisestä” musiikista, mutta potevansa syyllisyyttä koska hän samalla kokee sen sanoitukset kammottaviksi:

“[...] I've found that I really like Kesha music, and Katy Perry, and Taylor Swift (I was into Pink in middle school, too). The thing is, I'm not that worried about the actual gender of the performers; my actual worry is that I subjectively find the lyrics terrible and uninspired, but I'm addicted to the actual music. This is more of a question of being attracted to mediocre content, and I'm conflicted.”
ch3burashka (8.2.2013), GB: Viesti 1.

Kirjoittaja myös käyttää syyllisen nautinnon käsitettä kuvaamaan omaa suhtautumistaan musiikkiin, määritellen sen nimenomaan huonoksi koetusta musiikista pitämisestä aiheutuvaksi syyllisyydentunnoksi:

“[...] To me, Kesha is the definition of a guilty pleasure - I feel guilty for liking it because I feel like I should because it's so bad...”
ch3burashka (8.2.2013), GB: Viesti 1.

Tässä tapauksessa oleellinen piirre liittyy siihen, että kirjoittaja kokee omaavansa puutteellisen yleistietämyksen populaarimusiikista. Tämän myötä kirjoittaja on epävarma siitä, pitäisikö hänen tyytyä nauttimaan huonoksi kokemastaan musiikista vai pyrkiä nostamaan standardejaan musiikista pitämiselle, ts. kehittää makuaan laajemman musiikillisen tietämyksen hankkimisen avulla:

“I haven't explored much of the music landscape [...] my musical background is woefully spotty”
ch3burashka (8.2.2013), GB: Viesti 1.

“That's the point though; should I be enjoying it as much as I do, or should I be setting higher standards for myself?”
ch3burashka (2.2013), GB: Viesti 8.

Tämän alaluvun kirjoitukset ovat suurilta osin peräisin vastauksista kyseiseen viestiin. Perusteiltaan näissä vastauksissa oli esillä samansuuntaisia strategioita, kuin mitä McCoy & Scarborough (2014, 53–54) kuvaavat käytettävän syylliseen nautintoon liittyvän

³¹ Toisaalta joistain viesteistä jäi myös vaikutelma, että syyllisellä nautinnolla viitattiin enemmän tietynlaiseen musiikilliseen kategoriaan, kuten ”juustoiseen” 80-luvun metallimusiikkiin (HMS: Viesti 11) tai teknisesti korkeatasoiseen mutta pinnalliseen musiikkiin (R2: Viesti 2.2.2), kuin suoranaiseen syyllisyyden kokemukseen.

normatiivisen ristiriidan aiheuttaman jännitteen lieventämiseen (ks. myös Ang 1985, 102–114). Tässä tutkimuksessa nämä strategiat eivät kuitenkaan hahmottuneet niinkään selityksinä tai puolusteluina epälegitiimistä musiikista pitämiseen, kuin tiettyyn musiikilliseen kompetenssiin nojaavana tiedostavana tapana suosia huonoksi miellettyä musiikkia. Perusajatus tässä on se, että musiikin epälegitiimisyys tunnustetaan, musiikkia kuvataan jollain tavalla huonoksi, mutta suosiminen suhteutetaan omaan musiikkia ja sen käyttöä koskevaan asiantuntemukseen. Musiikki on siis lähtökohtaisesti toisella puolen symbolista rajaa, mutta siihen suhtaudutaan ”hallitusti”.³² Tällaisen huonouden tiedostavan perusasetelman puitteissa aineistosta hahmotettiin useita hiukan toisistaan poikkeavia strategioita, jotka jaoteltiin kahdeksi laajemmaksi kuuntelutyyliseksi: arvon löytämiseksi ja epälegitiimiyden uudelleenkontekstualisoinniksi.

4.3.1 Arvon löytäminen

Ensimmäinen strategia ei tarkalleen ottaen ole musiikista pitämistä *koska* se koetaan huonona, vaan *vaikka* siinä koetaan olevan joitain huonoksi miellettyjä piirteitä. Perusajatuksena on se, huonoiksi koetut piirteet sivuutetaan tai tulkitaan uudestaan, jolloin huonous ei enää hahmotu musiikkia määrittävänä piirteenä. Yksi muoto tästä on musiikin *hyviksi koettujen piirteiden painottaminen* sen huonoiksi koettujen piirteiden yli:

“[...] My favorite band in the world is Between the Buried and Me but that doesn't stop me from listening to 'Locked out of Heaven' by Bruno Mars every now and then because that song has a The Police-esque vibe to it that's fucking awesome.”
TheVeteran13 (2.2013), GB: Viesti 7.

“I like Poison's Open Up and Say Aaahhh. I certainly don't conduct my life according to the hedonistic principles espoused therein, but I respect their right to do so. I can appreciate and even enjoy voyeuristically the little glimpse into their world on offer. I like the way the riff for 'Talk Dirty to Me' uses that little half-step into the chord so endemic of '77 style punk rawk.”
Mr. Diamond (diamond) (21.1.2003), ILX: Viesti 14.

Ensimmäisessä viestissä ei suoraan puhuta huonosta musiikista, mutta asiayhteydestä päätellen *Bruno Mars* -artistin musiikki mielletään epälegitiimiksi (keskustelussa puhutaan huonoksi koetusta musiikista pitämisestä ja kirjoittaja vaikuttaa tähän vastauksena tekevän

³² Tässä tapauksessa oleellista ei vaikuta olevan niinkään musiikin kategorisointi hyväksi tai huonoksi, eli sen asema suhteessa symbolisiin rajoihin, kuin tiedostavuuden mukanaan tuoma ”kontrollin tunne”. Näin ollen musiikki voi hahmottua jollain tavalla tai joiltain osin legitiiminä, säilyttäen silti lähtökohtaisen epälegitiimiytensä (musiikki tavallaan tehdään legitiimiksi tiedostavan suhtautumisen kautta, jolloin mukana on implisiittinen erottautuminen musiikin ei-tiedostavista suosijoista).

arvottavan eron kahden mainitsemansa yhtyeen välille). Kirjoittajan tapa käsitellä tätä on se, että musiikista pitämisen sen itsensä takia, siitä pidetään koska musiikista hahmotetaan samaa sävyä kuin legitiimistä musiikista. Jälkimmäisessä viestissä taas musiikin edustamaa hedonistista sanomaa ei allekirjoiteta, mutta kunnioitetaan sen tekijöiden oikeutta elää haluamallaan tavalla. Tällä otetaan eräänlainen kunnioittava etäisyys musiikista itsestään ja luetaan sitä kirjoittajan omista lähtökohdista: arvostetaan sen tarjoamia voyeristisia mahdollisuuksia ja sen tyyllisiä piirteitä. Molemmissa viesteissä viitataan keskeisellä tavalla kirjoittajan omaan *musiikilliseen asiantuntemukseen*: ensimmäisessä viestissä tunnistetaan musiikin tyyllinen yhteys toisen yhtyeen musiikkiin, jälkimmäisessä taas kiinnitetään huomiota sävellysteknisiin seikkoihin ja nostetaan esille populaarimusiikin tyyllilajien historiaan linkittyvä musiikillinen yksityiskohta.

Oleellisesti siis musiikkia kuunnellaan oman maun mukaisena, hahmottaen siitä asioita, joita voi pitää sinänsä hyvinä. Musiikin merkitystä ei koeta muutettavan. Samansuuntaisena omaan makuun sovittamisena voidaan pitää sitä, kun epälegitiimistä musiikista löydetään yleisellä tasolla hyviä puolia:

“I don't know how people can not like Nicki Minaj. I don't listen to any of her music, but she is utterly brilliant in terms of creativity. She blew up in the hip hop community and everyone wanted her guesting on their tracks because she just sounded flat out different. When something gets stale enough, you start inviting the crazy lunatic kid around just so they do something different and break up the monotony. I find everything from her ridiculously awful clothes to her non-model body to be incredibly refreshing.”
JazGalaxy (2.2013), GB: Viesti 86.

Viestissä artistin huonous luetaan ”virkistävänä” ja ”luovana”, tai lyhyesti ”monotonisuutta rikkovana erilaisuutena”. Voidaan ajatella kyseen olevan siitä, että musiikin tunnistetaan olevan jossain mielessä huonoa, ainakin joidenkin mielestä huonona pidettyä, mutta etsitään siitä positiivisia puolia. Tällä tavoin pyritään siis esittämään näkökulma, josta musiikki näyttää hyvältä tai jonka kautta on mahdollista perustella oma viehtymystä musiikkiin vetoamalla ironian tai Camp-hengen mukaisiin ajatuksiin ”huonouden hyvydestä”.

Näissä kuuntelutyyleissä siis sivuteetaan musiikin huonot puolet ja keskitytään siihen, mikä musiikissa on aidosti hyvää. Oleellisesti kyse ei enää ole huonosta musiikista, vaan musiikin ymmärtämisestä sen omalla tavalla. Hyvin läheinen ajatus tälle on musiikin mieltäminen ”oman genrensä mukaiseksi”:

“The amateurism thing is kind of difficult, there's so many great outsider artists that make compelling music because they aren't professional, you know? It's really hard to draw the line between stuff like Daniel Johnston and random high school bands that can't play well. In the end, it's all musicians who aren't great with naive lyrics, right?”

EDIT: I wrote that before opening your links, and for the record I would firmly place Viper in the outsider music category. He's got some interesting stuff going on with his production and his plainspoken lyrics are extremely different than anything anyone else is doing, which I think gives it some value.”

crustinXbeiber (8.8.2015), R2: Viesti 2.2.

“Outside of profoundly amateur bands, most music that you encounter has passed some sort of threshold where it is being produced by fairly competent musicians and producers. I think this is probably true of any music you heard at your job. This means that pretty much anything bad about it can be considered a deliberate stylistic choice.”

thithiths (8.8.2015), R2: Viesti 2.

Esitykset ovat jotakuinkin vastakkaisia, mutta idea on sama: se mikä vaikuttaa ”huonoudelta” on oikeasti tyyllinen valinta. Ensimmäisessä tapauksessa musiikki asetetaan ”outsider” -kategoriaan, ja arvotetaan sen mukaan. Jälkimmäisessä taas huomautetaan, että musiikki on lähtökohtaisesti käynyt läpi tehokkaan tuotantokoneiston, jolloin ”huonous” on itseasiassa harkittua tyyllistä poikkeavuutta. Oleellista molemmissa on se, että musiikki lakkaa olemasta huonoa, kun sen osaa nähdä *suhteessa sille ominaiseen viitekehukseen*: ”huonoudella” on jokin syy, se on tyylliseikka. Tässä voidaan ajatella olevan kyse eräänlaisesta musiikkityyleihin liittyvästä kompetenssista, jonka mukaan suurimmalle osalle musiikkia on olemassa omanlaisensa genresäännöstö, jonka puitteissa sen hyvyys tai huonous pitäisi ymmärtää.³³

Tässä siis muotoillaan uudestaan musiikin arvoasteikot: sen sijaan että musiikki nähtäisiin ”huonona” vasten populaarimusiikin yleistä viitekehystä, se nähdään oman tyyllinsä hyvänä edustajana. Eli musiikin arvottamisessa pyritään hahmottamaan sille ominaiset genresäännöt, joiden läpi musiikin piirteet voidaan tulkita heikkouksien sijasta tyylipiirteinä. Samanlainen asia on kyseessä, kun pinnallisen musiikin mieltäminen hyväksi nimenomaan epälegitiiminä pop-musiikkina:

“As for the OP: listen to whatever you want to, there's no shame in it. Pop music production has come leaps and bounds forwards in recent years, inane lyrics or no, there's some value to be found there.”
Sinusoidal (2.2013), GB: Viesti 39.

“i'm told that i lack the sense of irony.

i enjoy plenty of songs that people would assume i'm being ironic about (songs by ace of base, spice girls, etc.), but i just think they're good pop songs and feel no guilt or irony in my enjoyment.”
AFTERSTASIS (10.11.2008), HMS: Viesti 6.

³³ Edellä viitattu outsider-taide on sikäli huomionarvoinen esimerkki, että sen genresääntöjen puitteissa tiettyä ”huonoutta” voidaan pitää sinänsä arvostettavana piirteenä: Sanna Klemetti (2015) esittää pro gradu-tutkielmassaan rumuuden, kömpelyyden ja epäammattimaisuuden kaltaisten, perinteisesti huonoudeksi miellettyjen piirteiden, kuuluvan oleellisesti indie-musiikin estetiikkaan (2015, 53).

Ensimmäisessä viestissä vedotaan pop-musiikin kehittyneeseen tuotantoon, jolloin sen taustalla oleva ammattitaito näyttäytyy laadun takeena. Kyse on siis musiikista hyvänä tuotteena. Vastaavasti toisessa viestissä kirjoittaja kuvaa suhtautuvansa tiettyihin, epälegitiimeiksi mieltäytyviin, yhtyeisiin hyvinä ”pop-kappaleina”, eli arvostavansa niitä aidosti niiden epälegitiimin luonteen samalla tiedostaen.

Kaikissa näissä esimerkeissä kyse on siitä, että musiikin huonous korjataan toisenlaisella lähestymistavalla. Joko niin, että musiikista löydetään jotain hyvää, jolloin sen ”huonous” on toissijaista. tai sitten asetetaan huonouden attribuointi pohjimmiltaan ”kategoriavirheeksi”, joka korjataan sijoittamalla musiikki sille ominaiseen viitekehykseen: esimerkiksi virkistävän erilaiseksi suhteessa monotoniseen populaarimusiikkiin tai oman tyyllilajinsa edustajaksi. Molemmissa tapauksissa huonous näyttäytyy jollain tavalla tarkoituksenmukaiselta. Symbolisten rajojen kannalta oleellista on se, että musiikkia voidaan ainakin osaltaan pitää ”omalla puolella” rajaa olevana: artistin musiikista tai hahmosta ei tarvitse pitää kokonaisuudessaan, vaan ottaa siitä vain sen, minkä itse kokee aidosti hyvänä.

Kokonaisuudessaan ”arvon löytämisen” mukaisessa kuuntelutyylissä siis tunnistetaan musiikin epälegitiimisyys, mutta ohitetaan tämä hahmottamalla musiikki joiltain osin tai jossain mielessä legitiiminä. Tarkemmin esitettynä aineisto antoi viitteitä kahdenlaisesta strategiasta: musiikin hyväksi koettujen piirteiden painottamisesta (esimerkiksi huomioimalla musiikilliset yksityiskohdat tai musiikin erilaisuus muuhun nähden) tai musiikin asettamisesta sille ominaisen tyyllilajin piiriin (kuuntelutyylin muokkaamisesta musiikin genresääntöjen mukaisiksi). Molempien osalta keskeisessä asemassa on paitsi tiedostava suhtautuminen musiikin epälegitiimisyteen, eli musiikin vähäisen arvon huomioiminen (joka ei suoranaisesti viittaa siihen, että se koettaisiin itse varsinaisesti huonona), myös tämän epälegitiimisyden käsittelyn mahdollistava musiikillinen asiantuntemus tai kompetenssi.

Kuten mainittua, tällaisissa kuuntelutyylyissä ei oikeastaan sinänsä ole kyse musiikin huonoudesta nauttimisesta, vaan sen korottamisesta (ainakin suosimisen kannalta oleellisilta osin) hyväksi. Nämä tyyliä haluttiin kuitenkin tuoda esille siitä syystä, että tutkimuksen yhteydessä tehdyissä haastattelussa oli viitteitä samanlaisista tavoista suhtautua huonoksi koettuun musiikkiin silloin kuin sille altistuttiin vastentahtoisesti. Näissä tapauksissa taas ei varsinaisesti ollut kyse musiikista pitämisestä tai sen kuuntelusta tämän tutkimuksen ”vapaaehtoisuuden” määritelmän perusteella.

4.3.2 Epälegitiimiyden uudelleenkontekstualisointi

Edellä kuvatuissa viesteissä keskeinen ajatus on epälegitiimin musiikin esittäminen jollain tavalla tai joiltain osin aidosti arvostettavana, eli sen uudelleenmäärittely (ainakin joiltain osin) legitiimiksi. Musiikin epälegitiimisyys siis tiedostetaan mutta sivuutetaan, jolloin kyse ei varsinaisesti ole huonoksi koetun musiikin kuuntelusta vaan huonoksi koetun musiikin hyväksi koettujen piirteiden kuuntelusta (perustuivat nämä sitten henkilökohtaisesti vetoavien puolien painottamiseen tai musiikin hahmottamiseen vasten sille ominaisia genresääntöjä). Joissain viesteissä oli kuitenkin esillä myös toisenlainen näkökanta, jonka mukaan epälegitiimistä musiikista pidetään vakavasti, ilman ironiaa tai Camp-henkeä, mutta musiikkia ei myöskään pyritä esittämään legitiiminä:

“i have a feeling the kid is going to throw his hands up in frustration at us again but i like alot of stupid music and there's nothing ironic about my love for it :<”
DustDevil (12.6.2015), RYM2: Viesti 16.

“when you play me everything ends by slipknot and you see the sheer joy on my face do you doubt it is anything but sincere

i mean it is fucking stupid but i love stupid :(“
DustDevil (12.6.2015), RYM2: Viesti 36.

“There are things I like because they're super lame and kitschy, if that's what you're looking for... but it's usually pretty sincere.”
SilentCicada (12.6.2015), RYM2: Viesti 41.

Näissä kirjoituksissa musiikki tunnustetaan epälegitiimiksi (typeräksi, vaisuksi tai kitschiksi) pyrkimättä hahmottamaan sitä positiivisessa valossa, mutta kiistetään samalla myös kuunteluun liittyvä ironisuus. Toisin kuin edellisen kuuntelutyylin puitteissa, musiikkia ei siis esitetä jollain tavalla tai jonkun genresäännöstön puitteissa hyvänä, vaan *tunnustetaan aidosti suosittavan jollain tavalla huonoksi koettua musiikkia*. Toisissa viesteissä tällaisen omien mieltymysten epälegitiimisyiden myöntämisen rinnalla esitettiin kuitenkin myös huomioita, joiden myötä legitiimisyys kokonaisuudessaan asettui hieman toisenlaiseen valoon. Käytännössä näissä viesteissä tuotiin esille legitiimisyiden kytkös muiden ihmisten mielipiteisiin, jolloin musiikin huonous uudelleenmääriteltiin ensisijassa sosiaalisesti kysymykseksi:

“I can't think of anything I actually like ironic

There's just terrible music I listen to (Savage Gardens, Madonna, etc.) that I don't let other people know I listen to.

"Hey, was that Like a Virgin?"
 "NO WHAT ARE YOU TALKING ABOUT I LISTEN TO ROCK"
 ...touched for the first time...
 "GODDAMMIT THIS MUTE BUTTON SUCKS"
 Zingoleb (4.5.2009), QC: Viesti 6.

"This probably doesn't help, but I really like We've Only Just Begun.

My solution to this problem is that I don't bother other people with the bad music that I like. Except my family, because we all agree that it's hilarious."
 nintendoeats (2.2013), GB: Viesti 66.

I'll freely admit that the music I really enjoy is terrible. It's not about pleasing anyone else but yourself.
 Ravenlight (2.2013), GB: Viesti 5.

Edellisten tapaan myös näissä viesteissä tunnustetaan itseä miellyttävän musiikin huonous, mutta ei pidetä sitä ongelmana niin kauan kuin musiikki miellyttää itseä. Ensimmäisessä viestissä ”kammottavan musiikin” kuuntelu käännetään vitsiksi, joka nojaa ajatukseen omien mieltymysten ja yleisen hyvän maun mukaisen musiikin välisestä ristiriidasta. Toisessa viestissä taas katsotaan, etteivät omat mieltymykset huonoon musiikkiin muodosta ongelmaa, niin kauan kuin ne pidetään omana tietona. Kolmannessa viestissä tiivistetään perusajatus siihen, ettei musiikin ole tarkoitus miellyttää muita kuin itseä. Kaikissa viesteissä siis huonosta musiikista pitäminen asetetaan ongelmalliseksi ensisijassa sosiaalisen ympäristön kannalta.

Distinktioteorian kannalta tällaiset epälegitiimistä musiikista pitämisen tunnustamiset voitaisiin nähdä joko haluttomuutena ”osallistua peliin” tai pyrkimyksenä muokata sen sääntöjä. Ensimmäisessä tapauksessa kyse olisi oman maun epälegitiimiyden myöntämisestä, jolla osoitetaan, ettei toimijalla ole riittävästi pääomaa osallistua kentän kamppailuihin. Jälkimmäisessä tapauksessa taas kyseenalaistetaan legitiimistä musiikista pitäminen pääoman muotona. Epälegitiimistä musiikista pitämisen tunnustaminen olisi tällöin taktinen siirto, jolla osoitetaan, ettei oma maku varsinaisesti ole riippuvainen yleisen näkemyksen mukaisesta legitiimiydestä. Käytännössä tällöin siis tuodaan näkyväksi musiikkiin liittyvä sosiaalisen kamppailun logiikka, jolloin sen säännöt, tullessaan tunnistetuiksi, muuttuvat.

Toisissa viesteissä esitettiin kuitenkin myös perusteluita epälegitiimin musiikin kuuntelulle sen myöntämisen ohella. Näissä perusteluissa olivat esillä McCoy'n ja Scarborough'n (2014, 53–54) kuvaamat strategiat, eli epälegitiimin kulttuuriobjektin *käytön vähätteleminen harmittomana viihteenä* ja sen oikeuttaminen *epälegitiimiyden tunnistamisen kautta*:

“Well, I mean, what you're saying is that you like pop music. Music that is engineered by teams of talented experts to be likeable by the largest number of people possible.

There's no real shame in that, I don't think, other than the same shame associated with eating mcdonalds. Food that is engineered by teams of experts to be liked by the most amount of people possible.

But I think one would still have to recognize that it's junk food and it seems that you do. So... listen to whatever you want.”

JazGalaxy (2.2013), GB: Viesti 82.

“Like what you like. It's fine to enjoy bad music just like it's fine to enjoy bad movies or games. Just because they aren't the peak of their craft doesn't mean you can't enjoy them. I like The Beatles but I also like Backstreet Boys and Katy Perry. I understand that the latter are not as good as the former, but I listen to them because they are pleasant fluff to have on in the background. [...]”

Raven10 (2.2013), GB: Viesti 41.

Ensimmäisessä viestissä vedotaan ”arvon löytämisen” mukaisesti pop-musiikin korkeaan tuotantotasoon, eli sen lähtökohtaiseen ammattimaisuuteen. Tässä yhteydessä ei kuitenkaan pyritä nostamaan sen arvoa ammattimaisuuteen vetoamalla, vaan todetaan sen olevan taitavasti ja tarkoituksella tehtyä massakulutustavaraa samaan tapaan kuin pikaruokakin. Pop-musiikista voi siis nauttia, se on korostetun tarkoituksenmukaisesti tehty juuri sitä varten, kunhan samalla tunnistaa sen olevan lähtökohtaisesti ”heppoista”. Jälkimmäisessä viestissä taas korostetaan sitä, että pop-musiikki on pinnallista viihdettä ja sellaisenaan miellyttävää taustamusiikkia, joka ei vaadi ajatustyötä tai syvällistä suhtautumista. Oleellisesti siis molemmissa viesteissä esitetään pop-musiikin epälegitiimisyys sen itsensä piirteenä, jolloin siihen ei ole tarkoituskaan suhtautua samalla tavalla vakavasti kuin ”hyvään” musiikkiin.

Tällaisten strategioiden kohdalla alkaa olla jo kyseenalaista, voidaanko varsinaisesti puhua ”huonoksi koetusta” musiikista, vai onko kyse enemmän oman suhtautumistavan säätämisestä musiikin mukaiseksi ja sen myötä legitiimisyteen liittyvien kysymysten sivuuttamisesta. Esimerkiksi seuraavissa kirjoituksissa mukana on tietty musiikin lähtökohtaisen epälegitiimisyuden myöntäminen, mutta asiayhteyden myötä koko kysymys musiikin arvosta hahmottuu lopulta jokseenkin epäolennaisena:

”I'm a Kesha fan. I don't find it embarrassing to say it. At some point I realized that it's ok to enjoy things just for being fun. Not everything needs to lead to intellectual growth.”

MildMolasses (2.2013), GB: Viesti 57.

[...] I actually have an appreciation for sugar ray in the same way that I appreciate a good Big Mac once in a while. It's not the best food on earth but when you want it, you want it. And I only do covers of songs that aren't songs I hold in the highest esteem or that I think I can actually improve on. [...]

pzorito (26.9.2014), R3: Viesti 2.1.1.

“I actually really enjoy your underhanded compliment towards Chad Kroeger. That's true. To me it's like a lot of pop music. The depth may not be there, but it's still relatable (yeah yeah that fucking rockstar song fits) and it's catchy. A lot of people don't go home and listen to some of this shallow music, but it's still a good time to hear "Dark Horse" by Katy Perry when you're at a bar or party because the song has a good sound.

It's like how I say with both metal and EDM music- I love seeing the shows and listening to it with other people, but when I go home I'm going to be listening to folk or blues or something that resonates with me a bit more deeply.”

lol_AwkwardSilence_ (9.8.2015), R2: Viesti 4.1.

Ensimmäisessä viestissä on periaatteessa kyse epälegitiimiyden tiedostamisesta juontuvasta musiikin uudelleenarvioinnista, eli sen mieltämisestä ”vain hauskaksi” sen mahdollisen intellektuaalisen annin sijasta. Musiikkia ei kuitenkaan suoranaisesti tuomita, vaan enemmän kyse on sen asettamisesta sinänsä neutraaliin asemaan. Vastaavalla tavalla toisessa viestissä verrataan amerikkalaista Sugar Ray -rockyhtyettä hampurilaiseen, eli ”ei parhaaseen mahdolliseen ruokaan”, mutta väheksymisen sijasta siinä nähdään olevan jotain sinänsä arvostettavaa: musiikki ei varsinaisesti edusta omimpia mieltymyksiä tai ole täysin oman musiikkimaun mukainen, mutta siitä voidaan aidosti nauttia silloin tällöin ilman tunnontuskia tai ivallista suhtautumista (vrt. McCoy & Scarborough 2014, 53–54). Kolmannessa viestissä taas suuri osa pop-musiikista mielletään ”pinnalliseksi” ja sellaisenaan omien mieltymysten vastaiseksi, mutta toisaalta myös ”tarttuvaksi” ja soundiltaan hyväksi. Tässäkään musiikki ei mielletä varsinaiseksi huonoksi, vaan sellaiseksi joka ei ”resonoi” syvällisesti. Tällainen musiikki esitetään kuitenkin hyväksi ja nautittavaksi tietyissä rajatuissa olosuhteissa, kuten ravintoloissa, juhlissa tai ystävien kanssa.

Oleellinen piirre edellisissä viesteissä, erityisesti viimeisessä (R2: Viesti 4.1) on se, että epälegitiimin musiikin suosimisen yhteydessä viitataan myös legitiimeihin musiikkimieltymyksiin. Tämän myötä epälegitiimi musiikki sijoittuu osaksi kaikkiruokaista (Peterson 1992) lähestymistapaa musiikkiin, jolloin musiikillisten mieltymysten laajuus ikään kuin kompensoi sitä, että joukossa on myös huonommaksi koettua musiikkia. Tällöin varsinaisen musiikin arvon, sen hyväksi tai huonoksi kokemisen, sijasta oleellisempaa on se, minkälainen asema musiikilla on osana omia mieltymyksiä, eli musiikin *käyttötarkoitus*. Esimerkiksi seuraavassa viestissä erilaisia musiikillisiä mieltymyksiä jaotellaan erilaisten kuuntelumotivaatioiden kautta:

“[...] So yeah, guilty pleasures are fine. My favorite band is Mindless Self Indulgence, but i listen to Rihanna, Backstreet Boys and shit like that... Other times i listen to the Django theme song because i need to relax. Sometimes you don't need super-great lyrics or things like that. Just a good catchy song.”

MikeGosot (2.2013), GB: Viesti 12.

Tietynlainen käyttötarkoitus voi siis tehdä epälegitiimistä musiikista sinänsä ”hyvän tarttuvan kappaleen”. Vastaavalla tavalla muissakin viesteissä mainitaan erilaisen musiikin vetoavan erilaisista syistä (GB: Viesti 10) tai kuvataan musiikkia kuunneltavan laaja-alaisesti ”fiiliksen mukaan”, jolloin kysymys musiikin legitiimisyudesta on alisteinen kysymykselle siitä, mikä itseä sillä hetkellä sattuu miellyttämään (GB: Viesti 28). Oleellista näissä viesteissä on se, ettei musiikkia esitetä niinkään hyvänä itsessään (kirjoituksissa tehdään ero legitiimiin ja epälegitiimiin musiikkiin) vaan enemmän tietynlaiseen tarkoitukseen hyvin sopivana, siis tarkoituksenmukaisena.³⁴

Huomionarvoista näissä strategioissa on se, että niillä vaikuttaisi edellisen kuuntelutyylin mukaisesti olevan kytkös *musiikilliseen asiantuntemukseen* tai kompetenssiin. Useissa viesteissä mainitaan epälegitiimin musiikin rinnalla kuunneltavan myös legitiimiä musiikkia, korostetaan oman musiikkimaun monipuolisuutta ja/tai huomautetaan refleksiivisestä suhtautumisesta musiikkiin, eli erilaisten musiikkien tarjoamien käyttömahdollisuuksien tiedostamisesta. Tässä mielessä huonosta musiikista pitäminen näyttäytyy osana perustavampaa, tiedostavan eklektistä suhtautumista musiikkiin.

Musiikillisesta kompetenssista voidaan kuitenkin kirjoitusten perusteella hahmottaa kaksi hieman erilaista tulkintaa. Näistä ensimmäistä edustaa nimimerkki Little-Socrates, joka suosittelee syyllisen nautintonsa kanssa tuskailevalle keskustelun aloittajalle (GB: Viesti 1) populaarimusiikin klassikoiksi muodostuneisiin albumeihin tutustumista:

“But, uh, quick tip; you're really gonna wanna listen to some Beatles/Beach Boys and get a basic pop foundation. It's generally accepted that your musical education can't be complete without at least listening through Pet Sounds, and Rubber Soul/Revolver/Sgt. Pepper's are undeniable pop craft.”
Little_Socrates (2.2013), GB: Viesti 13.

Hieman toisenlainen näkemys taas on esillä kirjoituksissa, joissa vastauksena samaan viestiin (GB: Viesti 1) suositellaan yleensä ”horisonttien laajentamista” asettamatta mitään tiettyjä yhtyeitä tai merkkiteoksia lähtökohdiksi. Tällöin perussanomana on se, että erilaisiin

³⁴ Erilaisten käyttötapojen erottelun ohella voidaan myös ajatella, että kaikki musiikki asetetaan yhden arvokysymykset tasapäistävän käyttötarkoituksen alle, esimerkiksi silkaksi viihteeksi:

“[...] Music's one and only purpose is soulful entertainment. I go from Slayer to Willie Nelson, Rihanna, Amorphis, Katy Perry, Eminem, Nirvana, Bieber, Black Sabbath and all kinds of other shit in one day. It's entertainment, that's all there is to it.”
OfficeGamer (2.2013), GB: Viesti 21.

musiikkeihin tutustumisen kautta on mahdollista löytää musiikkia, joka vielä paremmin vastaa omaa makua:

“You should always attempt to broaden your horizons. You should never feel ashamed about your choice in music. Or just about anything else, for that matter.

Enjoy what you like and don't be afraid to try something new. Music genres, movies, food, whatever. My philosophy is to give just about everything a shot at least once. If it turns out that you don't like something different, it won't hamper your enjoyment of the things you already love.”
Mirado (2.2013), GB: Viesti 50.

“Have fun but also explore your horizons. You never know when you might find a band you like better.”
Raven10 (2.2013), GB: Viesti 41.

Ensimmäisessä viestissä kehoitetaan siis eräänlaisen populaarimusiikillisen yleissivistyksen hankkimiseen, eli yleisesti hyväksytyyn populaarimusiikin kaanonin omaksumiseen oman musiikkimaun perustaksi. Jälkimmäisessä sen sijaan painotetaan omien mieltymysten hahmottamista, laaja-alaista perehtymistä musiikkiin, jotta löytäisi jotain mikä on vielä enemmän omien mieltymysten mukaista. Vaikka perusidea on molemmissa viesteissä sama, kehoitus laaja-alaiseen musiikkiin tutustumiseen, voidaan niiden perusteita pitää hieman toisistaan poikkeavina: ensimmäisessä viestissä vedotaan ajatukseen eräänlaisesta taiteentuntijuudesta, tai kuten yhdessä viestissä, ”hyvin informoituun kuluttajaan”,³⁵ eli musiikkiin perehtymisen taustalla on oman maun kehittäminen suhteessa yleisesti tunnustettuun asiantuntemukseen; jälkimmäisessä viestissä taas musiikkiin tutustumisen periaatteena on relativistisempi oman maun mukaisen musiikin etsiminen.

Kokonaisuudessaan nämä strategiat voidaan yhteisesti nimetä epälegitiimiyden uudelleenkontekstualisoinniksi. Tämän kautta musiikin epälegitiimisyys tehdään tietoiseksi, tunnistetaan se pinnalliseksi viihteeksi, ja kuunnellaan sitä sen mukaisesti hauskana tai viihdyttävänä. Toisin sanoen musiikin epälegitiimisyys ei ole syyllisyyttä aiheuttava ongelma, koska sitä ei aseteta samaan viitekehukseen legitiimin musiikin kanssa: pinnalliselle popille on omat käyttötarkoituksensa ja tilanteensa, jotka muodostavat yhden osan laajemmasta musiikin käytöstä. Voidaan kuitenkin ehdottaa, että musiikin epälegitiimisyys toimii silti syynä pitää musiikista: musiikkia voi käyttää heppoisena viihdykkeenä juuri siksi, ettei sitä tarvitse ottaa vakavasti.

³⁵ “Hold up. Apply the same thought exercise to video games as opposed to music. Certainly you shouldn't care about what other people think about your tastes, but there is something to be said for being a well informed consumer.”
Piqued_Interest (2.2013), GB: Viesti 37.

Tällaisen epälegitiimiyden uudelleenkontekstualisoinnin ohella aineistossa oli myös mainintoja musiikin käyttötavoista, joissa epälegitiimille musiikille hahmotetaan tietty, nimenomaan musiikin huonoksi mieltämiseen perustuva funktio. Ilmeisin esimerkki on musiikin tekemiseen liittyvä huonoksi koetun musiikin kuuntelu eräänlaisella analyttisellä otteella (vrt. McCoy & Scarborough 2014, 56). Käytännössä tällöin epälegitiimiä musiikkia kuunnellaan siksi, että *opittaisiin* jotain toisten tekemistä virheistä:

“As a songwriter, it important to always be learning and one of the best way to do this is through listening to bad music. Every time you hear a song, you need to be asking yourself what you like and don't like about the song and why. How can you incorporate this into your work? What mistakes did this artist make that I can learn to avoid? What pieces of this song are redeemable in some way and can that way be distilled into a fulfilling song?”
thithiths (8.8.2015), R2: Viesti 2.

Vastaavanlaista huonosta musiikista oppimiseen pohjaavaa lähestymistapaa esiintyi myös ilman kytköstä musiikin tekemiseen. Tällöin kyse on siitä, että huonoksi koettu musiikki toimii tiiviissä yhteydessä hyväksi koetun musiikin kanssa, helpottaen esimerkiksi omien mieltymysten tarkempaa hahmottamista:

“Listening to music you don't enjoy helps you refine and articulate why you don't enjoy it, which then helps you refine and articulate why you enjoy your favorite cuts.

It's a symbiotic relationship that will endlessly feed off each other, and there are no losers: you're widen the spectrum of your taste.

This is a lot like that saying, "You can't appreciate a sunny day without experiencing rain."
KlausFenrir (9.8.2015), R2: Viesti 10.

Näissä molemmissa viesteissä huonolla musiikilla on välineellinen asema: niitä kuunnellaan, jotta tiedettäisiin mikä on hyvää. Näin musiikin huonoudella on tietty spesifi funktio, oman maun hiominen tai oman musiikin tekemisen kehittäminen, jolloin sitä ei ole edes syytä siirtää toiselle puolelle symbolista rajaa. Pikemmin päinvastoin, huonon musiikin kuuntelulla pyritään näissä tapauksissa entistä voimakkaampaan rajaukseen hyvän ja huonon musiikin välillä.

Oleellista tässä on se, että musiikista pitäminen on keskeisesti liitoksissa sen käyttöyhteyteen. Musiikin ei tarvitse olla hyvää, jotta se täyttäisi tietyn tarkoituksen. Musiikin mieltäminen huonoksi, sen sijoittaminen toiselle puolelle symbolista rajaa, on ehkä yksi tapa käyttää musiikkia nimenomaan viihteenä. Toisin sanoen, jos musiikki ei olisi lähtökohtaisesti ”huonoa”, mitään sanomatonta poppia, siihen jouduttaisiin ehkä ottamaan aidosti kantaa. Huonoksi leimattuna se pysyy oman maun ulkopuolelle, siten ”vaarattomana”.

Kaikki nämä strategiat kuvaavat pohjimmiltaan legitiimejä tapoja kuunnella epälegitiimiä musiikkia. Niiden perustana on musiikin ”huonouden” tiedostaminen ja kuuntelutyylin asettaminen sen mukaiseksi, niin sanotusti huonoon musiikkiin orientoituminen omista lähtökohdista käsin kuitenkin musiikin ”merkitystä” muokkaamatta (toisin kuin ironiassa, jossa musiikista tehdään vitsi, tai Campissa, jossa musiikki ylennetään sen itsensä mukaisen estetiikan piiriin).

Oleellista sekä ”arvon löytämisen” että ”epälegitiimiyden uudelleenkontekstualisoinnin” mukaisten kuuntelutyyliden kannalta näyttäisi olevan sen kytkytyminen laajempaan musiikilliseen kompetenssiin. Sekä epälegitiimin musiikin tulkitseminen hyväksi että sen uudelleenkontekstualisointi vaativat taustalle tajun siitä, mikä on hyvää musiikkia ja miten sitä kuunnellaan. Arvon löytämisen tapauksessa musiikillinen asiantuntemus mahdollistaa hyvien puolien erottamisen ja musiikin huonouden käsittelemisen suhteessa musiikille ominaiseen viitekehukseen, musiikin arvottamisen sen itsensä ehdoilla, sellaisen kulman ja kuuntelutyylin löytämisen, josta käsin huonous näyttäytyy hyvänä. Epälegitiimiyden uudelleenkontekstualisoinnin tapauksessa taas samanlainen kuuntelutyylin säätäminen ei johda sen arvonnousuun, vaan enemmän sen sijoittamiseen asianmukaiselle paikalle omassa musiikillisessa maailmassa: on erikseen hyvä musiikki, jota kuunnellaan sen puhuttelevuuden takia (”minun musiikkini”), ja huono musiikki, jota kuunnellaan heppoisena viihteenä tai muussa tietyssä rajatussa käyttötarkoituksessa, siihen varsinaisesti samaistumatta (”muiden musiikki”). Oleellista molempien kannalta on se, että kuuntelijalla on kyky käsitellä huonoa musiikkia suhteessa toisenlaisiin musiikkeihin.

4.4 Ambivalenssi

Ambivalentti kuuntelun tyyli viittaa tässä tutkimuksessa tilanteisiin, joissa musiikkia kohtaan ei oteta yksioikoista asennetta. Toisin kuin edellisissä tapauksissa, musiikkia ei soviteta yhden kuuntelutyylin puitteisiin, kuunnella sitä selvästi jonkinlaisena, jolloin kokemusta sävyttää eräänlainen epävarmuus siitä, miten musiikkiin pitäisi suhtautua. Käytännössä tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että toisaalta pidetään aidosti musiikista, mutta koetaan siinä olevan jotain epämääräisellä tavalla huonoa:

“I dunno, I guess "Tubthumping" would qualify? I love it but there's something very poseurish about it.”

alienmundo (12.6.2015), RYM2: Viesti 22.

Kirjoittaja vastaa kysymykseen ”mitä musiikkia kuuntelet ironisesti” ehdottamalla englantilaisen Chumbawamba-yhtyeen *Thumbthumping* (1997) kappaletta. Selkeän ironisen suhtautumisen sijasta viesti kuitenkin kuvastaa enemmän epävarmuutta kirjoittajan tavasta kokea kappale: kappaleesta aidosti, mutta koetaan siinä kuitenkin olevan jotain ”erittäin teeskentelymäistä”.³⁶ Suhtautuminen kappaleeseen ei siis näyttäydy mitenkään yksiselitteisenä.

Toisessa viestissä taas esitetään kanadalaisen b4-4 -poikabändin *Get Down* (2000) -kappaleen kohdalla suhtautumisen vaihtelevan ”aidon pitämisen”, ”ironisen pitämisen”, ”intohimoisen vihaamisen” ja ”ihan vain hämmentyneisyyden” välillä:

“Well my opinion on this song goes back in forth between genuiune love, to ironic love, to hating with a passion, to being just confused: [Kirjoittaja antaa linkin *Get Down* (2000) kappaleen musiikkivideoon.]”

BobBarker (12.6.2015), RYM2: Viesti 20.

Ottamatta kantaa siihen, viittaavatko erilaiset suhtautumisen tavat eri kuuntelukertoihin vai ovatko ne vuorotellen läsnä samassa kuuntelukokemuksessa, voidaan sanoa kokemuksen kappaleesta olevan määrittävällä tavalla *ristiriitainen*. Kirjoittajan kuvaamat suhtautumistavat edustavat tietynlaisia ääripäitä niin vilpittömän ja ironisen, pitämisen ja vihaamisen kuin selkeän ja epämääräisen asennoitumisen osalta. Toisin sanoen kappale koetaan merkitykselliseksi, mielipiteitä ja tunteita herättäväksi, mutta omaa suhdetta siihen ei oikein saada hahmotettua tai se vaihtelee melko radikaalisti.

Samanlaista asennoitumiseen liittyvää epämääräisyyttä esiintyi huonon musiikin kuuntelua koskevassa keskustelussa. Monet kirjoittajat pyrkivät selventämään hyvän ja huonon välistä rajaa artikuloimalla pidemmälle, miten huonouden voisi musiikkiin liittyvänä käsitteenä ymmärtää mielekkäästi. Käytännössä tämä tarkoitti esimerkiksi edellä kuvattua ”musiikille ominaisen viitekehyksen” hahmottamista (ts. eron tekemistä ”outsider” -taiteeseen ja aitoon kyvyttömyyteen), pitämisen ja arvottamisen nyanssien huomioimista (ts. musiikkia, josta itse ei pidä mutta monet muut pitävät, ei ole syytä leimata huonoksi) tai erilaisten huonouden olemusta selventävien käsitteiden mukaan ottamista (ts. mitäänsanomattomuudesta ja keskinkertaisuudesta puhumista huonouden rinnalla). Tällaisissa

³⁶ Viestistä ei käy yksiselitteisesti ilmi, viittaako ”teeskentelymäisyys” kirjoittajan tapaan suhtautua kappaleeseen (”pitämisessäni on jotain teeskentelymäistä, en koe pitäväni kappaleesta aivan aidosti”) vai kappaleeseen itsessään (”kappaleessa on jotain teeskentelymäistä”). Tässä yhteydessä tämä ero ei kuitenkaan ole oleellista, sillä pääpaino on kirjoittajan kuvaamassa epävarmuuden tunteessa.

kirjoituksissa tavoitteena vaikutti olevan tietynlaiseen yksiselitteisyyteen päätyminen hyvän ja huonon osalta. Kuitenkin mukana oli myös viestejä, joissa melko pitkälle artikuloiden kuvattiin epämääräistä asennoitumista musiikkiin:

“I've spent money so far on five RAED albums from iTunes, and I have a very difficult time quantifying exactly why I listen to it. There's certainly an element of "so bad it's good" to me (his vocals are rarely on beat, much of the time he appears to just be rambling off the top of his head, his newer material increasingly lacks any semblance of song structure, etc.) but I feel like my appreciation for his music goes deeper than just pointing and laughing, so to speak. By and large, I don't even find him amusing or enjoyable so much as fascinating.

I have a difficult time when it comes time to rate such music in my library. Should a song that is "objectively" bad be given a high rating because I find it compelling nonetheless? I certainly don't listen to and digest this music in the same way that I do a well produced, written and recorded song that truly moves me. On a related note, it's hard to argue that a band like Yes, whom do nothing for me, is actually worse, even if I'm being explicitly subjective, than RAED, even though given the choice I'd choose to listen to RAED just about every time.”
BenjaminRCaineIII (9.8.2015), R2: Viesti 5.1.1.

Kirjoittaja vastaa aiempaan viestiin, jossa esitettiin australialainen kokeellista Hip Hop -musiikkia esittävä R.A.E.D-artisti “objektiivisesti huonona musiikkina” verrattuna outsider -artisteihin, jotka ovat kompetentteja omassa tyyliinsään.³⁷ Kirjoittaja kertoo kuuntelevansa artistia osittain “niin huonoa että hyvää” -hengessä, tiedostaen sen olevan monilta osin aliarvoista, mutta kiistää, että hänen arvostuksensa olisi tyhjennettävissä pelkkään “sormella osoittamiseen ja nauramiseen”. Kirjoittaja ei varsinaisesti pidä artistia niinkään “viihdyttävänä tai nautittavana” kuin jollain tavalla “kiehtovana”, mikä näyttäytyy *ambivalenttina suhtautumisena* musiikkiin: artistia on vaikea sijoittaa omaan musiikilliseen arvomaailmaan, koska toisaalta kyse on “objektiivisesti huonosta” musiikista, joka toisaalta koetaan “vangitsevaksi” ja valittaisiin kuunneltavaksi joidenkin “parempien” artistien sijasta. Kirjoittaja myös huomauttaa, että kuuntelee R.A.E.D-artistia erilaisella tavalla kuin musiikkia, jonka hän kokee todella koskettavaksi, tehden eron nk. “aidosti” kuunneltavaan musiikkiin.

Toisessa kirjoituksessa kuvataan vastaavalla tavalla “jonkinlaista” viehtymystä yhtyeeseen, joka kuitenkin tunnustetaan huonoksi:

But something like The Shaggs--they're not "good" by pretty much any metric or a guilty pleasure with broad appeal, and yet I sort of love them. It's outsider art; it's the guy painting hundreds of mediocre pictures of cats but dammit if there isn't some sincerity and humanity there anyway. I see shades of that in something like Wayne Coyne's lyrics.

³⁷ “This is different from, say, RAED where the artist clearly has no idea how to achieve his goals and the whole thing comes off as "yeah that'll suffice." It is objectively bad music, even though it may be amusing in an unintentional way. I feel that this is what separates a generically bad musician from an "outsider artist.””
feedthecollapse (8.8.2015), R2: Viesti 5.1.

Clumpy (10.8.2015), R2: Viesti 2.2.2.

Kirjoittaja kertoo “tavallaan rakastavansa” outsider-kategoriaan luettavaa amerikkalaista *The Shaggs* (1968–1975) -rockyhtyettä, vaikka ei miellä tätä “hyväksi oikein millään mittarilla”. Kuten edellä lainatussa viestissä, tässäkin suhtautuminen ei pelkisty musiikille nauramiseen tai räikeämpään Camp-henkiseen huonoudella ilakointiin, vaan kirjoittaja kertoo tavoittavansa musiikista aitoa “vilpittömyyttä ja ihmisyyttä”. Hieman samaan tapaan kuin McCoy & Scarborough (2014, 51) kuvaavat Camp-sensibiliteettiin liittyvää empaattista suhtautumista ja yhteisyyden tuntua tekijöiden intentioita kohtaan, myös tässäkin musiikin huonous ikään kuin tuo sen tekijän inhimillisellä tasolla lähemmäksi kuuntelijaa. Voisi ehkä puhua jonkinlaisesta aitouden vaikutelmaan, mikä liittyy musiikin hiomattomuuteen tai keskinkertaisuuteen verrattuna “hyvin” tehdyn ja tuotetun musiikin tietoisemmin “esittävään” otteeseen. Suosimisen tapa näyttäytyy kuitenkin tässäkin kirjoituksessa jossain määrin ambivalentilta: sen sijaan että “vilpittömyys ja ihmisuus” tekisivät musiikista yksiselitteisesti “hyvää”, ne ovat enemmän sen huonoudesta huolimatta, tai mahdollisesti osin sen kautta, hahmottuvia piirteitä.

Kuuntelun tyylin kannalta edellisissä viesteissä oleellista on se, että musiikin koettua huonoutta ei käsitellä minkään tietyn asennoitumisen kautta, esimerkiksi kääntämällä musiikki vitsiksi tai nostamalla se omanlaisensa Camp-estetiikkaan piiriin, vaan musiikki jätetään eräänlaiseen tarkemmin jäsentymättömään tilaan: ei oikein tiedetä mitä tai miten varsinaisesti kuunnellaan. Selkeää on oikeastaan vain se, ettei musiikkia kuunnella samalla tavalla kuin musiikkia, joka koetaan aidosti hyväksi. Musiikin kokemisessa vaikuttaisi olevan vastakkain toisalta sen mieltäminen huonoksi, toisalta sen kokeminen samalla silkan naurettavuuden sijasta “kiehtovana” tai “inhimillisenä”, eli positiivisemmin latautuneet piirteet sotkeutuvat negatiivisemmin latautuneisiin.

Musiikin osalta on syytä vielä erikseen huomioida yksi melko keskeiseltä vaikuttava ambivalentin suosimisen muoto, eli *ironinen nostalgia*. Lähtökohtana tässä on se, että melko monissa kirjoituksissa huonosta musiikista pitäminen liitettiin nuoruuden suosikkikappaleiden kuuntelemiseen: nykypäivänä kappaleet näyttäytyivät joko niiden aikasidonnaisuuden tai oman maun muuttumisen johdosta jollain tavalla “noloina”, tai sitten niiden kuunteluun liittyi muuten jonkinlaista huonouden kokemista. Ironiaa ja arvostamista koskevan keskustelun (R3, Viesti 1) aloittanut nimimerkki dreamleaking mietti omaa suhdettaan yhdysvaltalaisen *Smash Mouth* -vaihtoehtorock-yhtyeen *All Star* (1999) -hittikappaleeseen, pyrkien hahmottamaan kuinka hän oikeastaan pitää siitä. Kirjoittaja hahmotteli omaa suhdettaan ironiseksi

arvostukseksi, tarkoittaen musiikkikappaleen arvostamista sellaisena ”pikkujuttuna kuin se on”. Seuraava kirjoittaja vastasi tähän viestiin, huomauttaen nostalgian osuudesta takavuosien hittien yhteydessä:

I think you're missing something important in your thoughts--nostalgia. I would say that irony allows people to appreciate things they are nostalgic for that don't mesh or gel with their tastes now.

I'll give you an example. I'm in my mid-20s, and I remember excitement for Spice Girls all over social media from people I know. A lot of it seemed to be a kind of ironic appreciation that you describe, but at the same time, I know these people were very much into Spice Girls when they were popular. Now, though, Spice Girl represent a certain kind of popular culture that these people don't want to be associated with, but they still experience nostalgia for it. Irony can be used to distance oneself from that nostalgia while still enjoying it. [...]

glamsome (1.9.2014), R3: Viesti 2.

Kirjoittaja esittää, että ironia ja nostalgia kulkevat tavallaan ”käsi kädessä”, jolloin ironian avulla on mahdollista arvostaa jollain tavalla huonoiksi miellettyjä kappaleita, jotka kuitenkin kokee nostalgisiksi. Tarkalleen kirjoittaja esittää, että ironia mahdollistaa ”etäisyyden oton nostalgiasta ja silti siitä nauttimisen”, mikä vastaa Hutcheonin (2000) ajatusta postmoderniin liittyvästä nostalgian ironisoinnista. Musiikin yhteydessä nostalgian ja ironian liitos on sikäli oleellinen, että, kuten kirjoittaja tuo esille, lapsuuden ja nuoruuden musiikkisuosikit koetaan usein voimakkaasti muistoja ja tunteita herättävinä, mutta niiden sitoutuminen tietynlaiseen ajalliseen ja kulttuuriseen viitekehukseen estää ottamasta niitä aivan ”tosissaan”.

Ironian ja nostalgian sävyttämä kuuntelutyö näyttää perusluonteeltaan melko monimuotoiselta tai ailahtevalta. Jo lähtökohtaisesti suhtautumisessa ei ole kyse yksiselitteisesti nostalgiasta tai ironiasta, vaan jonkinlaisesta näiden yhdistelmästä, jossa toinen ei poissulje toista. Niin ikään voidaan ajatella, että ironisen nostalgian kautta päädytään vilpittömään nostalgiaan tai kuuntelemaan kappaletta ”aidosti” sen omilla ehdoilla:

All-Star is something a lot of us enjoyed sincerely as kids. [...]. Even now, I wouldn't turn All-Star off if it came on the radio. It's a ridiculous song, the band is also ridiculous, but it's part of my childhood in a sincere way. I'm not sure if I can call leaving All-Star on on the radio ironic. [...] It lures you in with a tinge of irony, but then you remember your childhood, and that can be pretty sincere, right? __shoe__ (2.9.2014), R3: Viesti 2.1.

As far as those mash-ups with All-Star, though, I think you're right that there may be some irony in there, along with some nostalgia, but at the same time, I think it's also showcase of how strong of a pop song it is. I went back and listened to it after listening to those mash-ups and, man, it's just hook after hook after hook.

glamsome (1.9.2014), R3: Viesti 2.

Ensimmäisessä viestissä kirjoittaja esittää musiikkiin liittyvän ironisen sävöyksen toimivan ”houkuttimena”, joka johtaa vilpittömään nostalgiseen lapsuuden muistamiseen. Toisessa viestissä taas kirjoittaja huomauttaa, että mahdollisen ironian ja nostalgian ohella, *All Star* on myös itsessään ja sellaisenaan vahva pop-kappale. Näissä tapauksissa siis voidaan ajatella kuuntelutyölin vaihtuvan ironian myötä nostalgiseen tai edellä kuvatun ”arvon löytämisen”

kaltaiseen musiikin hyväksi koettuja puolia korostavaan asennoitumiseen. Toisaalta taas voidaan ajatella, että molempia sävyttää tietty ironinen pohjavire: musiikki olisi mahdollista siirtää symbolisen rajan toiselle puolelle ihan kohteeksi, ei vakavasti otettavaksi, jolloin siihen samaistuminen on tavallaan kontrolloitua.

Periaatteessa tässä esitetyt kirjoitukset voisi lukea vain kuuntelutyylilien vaihteluksi tai ymmärtää vain yleisenä musiikin kuunteluun liittyvänä ”huomion heilahteluna”. Nämä ovat kuitenkin ilmiöitä, joiden katsotaan tässä yhteydessä kuvaavan musiikin vastaanottoa ylipäänsä: on todennäköisempää, että yhden tietynlaisen kuuntelutyylin sijasta musiikin kuuntelua kuvastaa useiden erilaisten kuuntelutyylilien vuorottelu ja niiden sotkeutuminen toisiinsa.

Tässä yhteydessä ambivalenssin esittäminen omana kuuntelutyylinään on kuitenkin sikäli perusteltua, että se vaikuttaisi linkittyvän ironiaupumusta käsittelevässä alaluvussa kuvattuihin uusiin ironian muotoihin tai sen limittymiseen toisenlaisten tendenssien kanssa. Ambivalenttia kuunteluntyyliä voidaan tässä mielessä pitää post-ironiseen, uusvilpittömään tai metamodernistiseen estetiikkaan kytkeytyvänä subjektipositiona.

5 MUSIIKIN IRONISEN SUOSIMISEN KUVAUKSIA

Tässä analyysiosiossa käsitellään toisen tutkimuskysymyksen mukaisesti sitä, miten musiikin ironinen suosiminen ymmärretään ja arvotetaan aineistona käytetyissä verkkokeskusteluissa. Perustana ovat tällöin verkkokeskustelujen kirjoitukset, joissa käsitellään ironista musiikin kuuntelua tai siitä pitämistä ilmiönä, eli omakohtaisten kuvausten sijasta kyse on yleisemmin ironista suosimista käsittelevistä viesteistä (ts. kirjoituksissa puhutaan ironisesta suosimisesta kolmannessa persoonassa tai käsitteellisellä tasolla, viittaamatta useinkaan omakohtaisiin musiikin käyttötapoihin). Ajatuksena tässä on luvussa 2 käsitelty ironiaan kulttuurisena ilmiönä liittyvän monimuotoisuuden ja kiistanalaisuuden avaaminen vasten aineistossa esiintyviä näkemyksiä ironisesta musiikin suosimisesta. Edelliseen analyysiin verraten tämän luvun esitystä voidaan toisaalta pitää luvussa 4.1 hahmotellun ironisen kuuntelutyylin tarkentamisena, toisaalta, huomioiden ironian luonteen monia erilaisia ilmiöitä kattavana kattokäsitteenä, yleisesti "huonon" musiikin suosimiseen liittyvien näkemysten kartoituksena. Oleellista tässä yhteydessä on se, että perustana on kirjoittajien itsensä käymästä musiikin ironista suosimista koskevasta keskustelusta.

Ironinen asenne ja siitä johdetut ajatukset ironisesta musiikin kuuntelusta tai ironisesta pitämisestä omaavat melko vakaan aseman populaarikulttuuriin liittyvissä keskusteluissa. Huomioiden sen, että käsitteellisen määrittelyn vaikeutta voidaan pitää melkein pä ironiaan sinänsä kuuluvana piirteenä, ei ole ihme, että myös ironisen suosimisen kohdalla oma kysymyksensä liittyy siihen, mitä tämä käsite oikeastaan tarkoittaa. Tähän valituista keskusteluista viisi käsitteli jo lähtökohtaisesti ironisen kuuntelun tai pitämisen merkityssisältöä, ja kahdessa ironian käsitteen epäselvyys muodosti yhden keskustelun keskeisistä aiheista.

Yleisellä tasolla kysymystä "mitä ironinen suosiminen tarkoittaa" lähestyttiin kirjoituksissa kolmesta erilaisesta lähtökohdasta: joko pääasiassa käsitteellisesti (jolloin lähdettiin esimerkiksi retorisen ironian sanakirjamääritelmästä ja pyrittiin hahmottamaan sama logiikka kuuntelun tai pitämisen yhteydessä), käsitteen käyttöä kuvaavien empiiristen esimerkkien kautta tai omakohtaisilla maininnoilla ironisesta tai ei-ironisesta kuuntelusta. Tyypillisesti kirjoituksiin liittyi myös arvottava sävy ironista asennetta tai ironian käsitteen käyttöä kohtaan. Tätä voidaan periaatteessa pitää toisena ironiaan miltei jo sinänsä liittyvänä piirteenä (käsitteellisen ongelmallisuuden ohella), mutta joissain viesteissä tuotiin esille vieroksunta, joka liittyy selkeämmin ironian asemaan "kulttuurisena trooppina" (käytännössä tällä tarkoitetaan viittauksia hipster-hahmoihin tai ironian kyllästäämään populaarikulttuuriin).

Keskusteluissa esiintyi lukuisia erilaisia tulkintoja musiikin ironisesta suosimisesta. Aineistoa analysoitaessa näiden erilaisten tulkintojen ajateltiin pohjaavan taustalla oleviin yleisempiin ironisen asenteen ja siitä johdetun suosimisen määritelmiin. Osassa viestejä esitettiin eksplisiittisesti jonkinlainen määritelmä ironisesta asenteesta, kun taas toisissa määritelmä oli implisiittisesti mukana esimerkiksi omiin kuuntelutottumuksiin liittyvän ironian kieltämisen tai myöntämisen muodossa. Lukuisista erilaisista tulkinnoista huolimatta suurin osa kirjoituksista voidaan suurpiirteisesti jakaa johonkin kolmesta ironisen suosimisen määritelmästä nojautuvaksi.

5.1 Hipster-ironia

Ensimmäistä ironisen suosimisen muotoa voitaneen pitää eräänlaisena arkkityyppisenä ajatuksena 2000-luvun ironiasta. Tämän perusteella sitä kutsutaan tässä yhteydessä ironisen asenteen nykyiseksi kulttuuriseksi ilmentymäksi mielletyn hahmon mukaan "hipster-ironiaksi". Oleellisilta piirteiltään kyse on jostain sen suuntaisesta, mitä Coupland (1992), Purdy (2000) ja Wampole (2012) vuorollaan kirjoituksissaan kuvasivat, eli ivallisuuden ja viileyden, jopa kyynisyyden, sävyttämästä elitistisestä etäisyydestä asioita kohtaan. Perusmuotoisena hipster-ironia voidaan karkeasti määritellä siten, että kyse on asioiden tekemisestä tai kehumisesta jonka tarkoituksena on näiden asioiden tai niihin liittyvien ilmiöiden (ilmeisemmin ne vakavasti ottavien ihmisten) *ivaaminen*:

”Essentially, you are liking something sarcastically, as a way of making fun of it.

They [ihmiset jotka pitävät asioista ironisesti] are basically saying things like, "Truckers are stupid, and so is everything they like. So I am going to wear a John Deere cap and drink Pabst Blue Ribbon, and they are going to seem so out of place that people will see that I am not a trucker at all, but mocking them instead.”

kouhoutek (6.12.2014), R1: Viesti 6.

Viestissä mainitut *John Deere* -lippalakki ja *Pabst Blue Ribbon* -olut ovat melko vakiintuneita hipster-hahmon attribuutteja (ks. esim. Magill 2012 215–221, Greif 2010a), joihin Amerikkalaisessa kulttuuripiirissä liittyy voimakas kansanomainen, eli epälegitiimi, lataus (Schiermer 2014, 172–173). Kirjoittajan mukaan näiden itsetietoinen suosiminen sekä tekee eron kulttuuriobjektien alkuperäiseen viiteryhmään, että osoittaa halveksuntaa tätä kohtaan. Epälegitiimien asioiden suosiminen hahmottuu siis ivallisena ironisena aktina tai “lausumana”, eräänlaisena ylentämällä alentamisena.

Edellä lainattu viesti (R1: Viesti 6) on peräisin keskustelusta, jossa käsitellään yleisesti ironista asioista pitämistä tarkentamatta aihetta varsinaisesti musiikkiin.³⁸ Musiikin yhteydessä tällainen näkemys ironisesta asenteesta näyttäisi kuitenkin olevan ainakin implisiittisesti taustalla silloin, kun ironinen musiikin kuuntelu tai pitäminen *tuomitaan* toissijaisena musiikkiin liittyvänä toimintana. Esimerkiksi musiikin käyttämisenä tarkemmin määrittelemättömiin "ironisiin tarkoituksiin" tai ei-ironisesti kuuntelevien ivaamiseen:

“Listening to music for irony is ridiculous in my opinion. I only listen to music that I love. Listening to it for ironic purposes is like not breathing because it's ironic.”

HUNGRYFREAK (11.11.2008), HMS: Viesti 18.

“[L]iking anything ironically is stupid and mocking of those who unironically enjoy it, often the mocking is elitist.”

thejoj96 (12.6.2015), RYM2: Viesti 14.

Näistä viesteistä voidaan lukea kahta erilaista perustetta sille, miksi musiikin ironinen käyttö näyttäytyy tuomittavana. Jälkimmäisessä viestissä se nähdään loukkaavana samoista asioista ei-ironisesti nauttavia kohtaan, kun taas ensimmäisessä viestissä musiikin kuuntelu ironisessa tarkoituksessa asetetaan vastakkain vakavan musiikista pitämisen kanssa, jolloin se näyttäytyy jo sinänsä “vääränä” tapana suhtautua musiikkiin.

Ironisen suosimisen tuomitsemisen ohella joissain kirjoituksissa *kyseenalaistetaan koko ilmiön olemassaolo*. Esimerkiksi seuraavissa viesteissä esitetään musiikin ironisen kuuntelun tai pitämisen olevan vain hipster-kulttuuriin liittyvä myytti:

“Wait, I thought that the whole liking a band "ironically" thing was just a joke used to mock hipsters. I mean, I've never actually met somebody who claimed to listen to something ironically (...)”

spacekat (24.2.2011), RYM1: Viesti 43.

“contrary to popular opinion, and this may shatter pre conceived notions of hipster or whatever; no one really listens to music ironically. ever.”

la_cuna (23.2.2011), RYM1: Viesti 16.

Ensimmäinen viesti pohjaa kirjoittajan omiin kokemuksiin, joiden mukaan ironinen pitäminen on vain hipster-kulttuurin parjaamiseen liittyvä vitsi eikä todellinen ilmiö. Jälkimmäisessä taas jätetään avoimeksi, miksei ironista kuuntelua ole olemassa. Toisen kirjoittajan vastaus

³⁸ Musiikki on kuitenkin esillä jo keskustelun aloitusviestissä (R1: Viesti 1) ja yhdessä vastauksessa (R1: Viesti 5), molemmissa muiden kulttuurimuotojen (elokuvien) yhteydessä. Tällainen erilaisten kulttuurimuotojen asettaminen samanlaisen ironisen suosimisen yhteyteen on melko tavanomaista muissakin aineiston keskusteluissa, mikä viittaa siihen, että ironia ymmärretään yleisluontoisena orientaationa.

tähän viestiin esittää yhden vaihtoehdon, jonka mukaan ironinen kuuntelu on *käsitteellisesti ristiriitainen*:

“I agree, I don't think it exists. People here seem to be defining it as some sort of a guilty pleasure, or liking it for humorous reasons. Well, that's still liking it. Ironically liking something would mean you DON'T like it, so it's a contradictory term.”

eastjinx (23.2.2011), RYM1: Viesti 22.

Tässä viestissä kyse on eräänlaiseen “sanakirjamääritelmään” nojaamisesta, jonka myötä ironia viittaisi tosiasian olevan päinvastainen esitettyyn (pidän musiikista) nähden. Kirjoitus ei siis koske niinkään ilmiötä itsessään kuin sen kuvaamiseen käytettyjä käsitteitä. Ironisen pitämisen ongelmallisuudesta on kuitenkin myös käytännöllisempiä versioita, jotka nojaavat pitämisen, kuuntelun ja arvottamisen yhteyteen:

“same thing with guilty pleasures -- there's no such thing. you either like something or you don't.”

TDevil182 (23.2.2011), RYM1: Viesti 26.

“No. You can only claim to listen to music ironically after the fact. You still own / play the record (or the mp3), so presumably you find some kernel of pleasure in it. "irony" is just a chickenshit cop-out.”

Mr. Diamond (21.1.2003), ILX: Viesti 14.

Ensimmäinen viesti viittaa nimimerkki la_cunan (RYM1: Viesti 16) edellä lainattuun näkemykseen ironisen kuuntelun olemattomuudesta, esittäen myös “syylliset nautinnot” jollain lailla erheellisenä asiana. Kirjoitus ei varsinaisesti ota kantaa siihen, onko kyse käsitteellisestä, psykologisesta vai normatiivisesta (yksi hyvin näkyvä kanta on se, ettei kenenkään pitäisi tuntea syyllisyyttä pitämistään) näkemyksestä. Jälkimmäisessä viestissä taas näkemys on psykologinen siinä mielessä, että jo musiikin kanssa tekemisessä oleminen viittaa jonkinlaisen nautinnon löytämiseen siitä. Huomionarvoista on se, että tarkalleen ottaen tässä kirjoituksessa käsitellään varsinaisen ironisen kuuntelun sijasta musiikin kuuntelun kutsumista ironiseksi (vrt. Ang 1985, 107–108), mihin palataan tarkemmin seuraavan ironiamääritelmän kohdalla..

Kokonaisuudessaan kaikille näille viesteille on yhteistä se, että ironiaksi kutsuttavan musiikin käytön ajatellaan lähtökohtaisesti viittaavan jonkinlaiseen musiikista ei-pitämiseen tai siitä ei-nauttimiseen. Jälkimmäisissä viesteissä tätä lähtökohtaa käytetään ironisen kuuntelun ajatuksen tai käsitteen kiistämiseen käsitteellisesti mielettömänä. Ensimmäisissä viesteissä taas musiikin “toissijainen” käyttö ironisiin tarkoituksiin tai ivaamiseen (joista

pitämistä tai joiden nautinnollisuutta ei suoranaisesti kiistetä) mielletään sinänsä mahdollisiksi, mutta tuomittaviksi musiikin suosimisen muodoiksi.

Suoraviivaisemman hipster-ironian kiistämisen tai tuomitsemisen ohella keskusteluissa esiintyy myös pidemmälle vietyjä kuvauksia siitä, mitä tällainen tapa käyttää musiikkia voisi tarkoittaa ja mitä sillä tavoitellaan. Tyypillisesti nämä kirjoitukset lähtevät ajatuksesta, jonka mukaan ironinen kuuntelu tulee ymmärtää suhteessa *sosiaaliseen viitekehukseen* tai *musiikin käytön tilanteeseen*, ei siitä pitämiseen tai nauttimiseen sinänsä. Näiden myötä hipster-ironian perustavaksi piirteeksi esitetty musiikin käyttö yksinkertaisesti iva välineenä ei yleisesti ottaen ole sellaisenaan mitenkään kovin yleinen tulkinta. Sen sijaan, että kyseessä ajateltaisiin olevan silkka tietyn asian halveksunnasta kumpuava ele, ironiseen strategiaan liitetään positiivisempi tavoite sosiaalisen arvostuksen, ”coolituden” vaikutelman, hankkimisen muodossa:

”So basically, to like something ironically is to dislike something enough to go to great lengths to mock it?”

wonderfullyedible (6.12.2014), R1: Viesti 6.1.³⁹

“I'd say it is less about how much you dislike something, and more about how much peer appreciation you can get from mocking it.”

kouhoutek (6.12.2014), R1: Viesti 6.1.2.

Näissä kahdessa viestissä, kysymyksessä ja vastauksessa, ironisen suosimisen ivaallisuus esitetään välineellisessä funktiossa, jonka motiivina on statuksen kohentaminen omassa sosiaalisessa viiteryhmissä. Usein myöskään ivaaminen ylipäänsä ei näyttäytyä niin oleellisena, vaan keskeistä on huonoiksi miellettyjen asioiden suosiminen eräänlaisena eksoottisuuden, erikoisuuden tai ihan silkan huomion tavoitteluna:

“I would guess, from contextual usage, from most of the times I've seen "liking bands ironically" mentioned in various places, that what folks usually have in mind is that the person doesn't, or at least didn't initially authentically like the artist in question, and the artist in question was outside of their particular social identification niche. However, they started touting the artist's merits in a "so bad it's good" or "so cheesy it's good" way, where the idea is to be cool because one is being "outside" and quirky (relative to that social identification niche).”

JrnlofEddieDeezenStudies (23.2.2011), RYM1: Viesti 7.

³⁹ *Reddit*-verkkosivuston keskustelut (R1, R2 ja R3) organisoituvat yhden kronologisesti etenevän ketjun sijasta puumaisesti, jolloin yksittäisen viestin saamat vastaukset versovat omaksi aiheekseen. Viesti 5.1 on siis vastaus viidenteen viestiin (edellä lainattu R1: Viesti 5, joka kommentoi ketjun aloittavaa Viestiä 1) ja Viesti 5.1.2 on toinen vastaus Viestiin 5.1.

“They don't like it. They like the attention they get from doing something that is counter to other's expectations. Which is also why they have to tell you about all the shitty things they ironically like, because otherwise they won't get a reaction.”
IMLOWl (6.12.2014), R1: Viesti 2.

“[...] The problem is the hipster way to enjoy something "ironically" is really all about getting attention for the individual hipster. Rather than enjoying the object itself. [...]”
Ratty (19.5.2014), TE: Viesti 18.

Kahdessa ensimmäisessä viestissä esitetään epälegitiimin musiikin ironisen suosimisen motiiveiksi positiiviseksi erilaisuudeksi mielletävä ”omituisen” henkilön vaikutelman luominen ja huomion herättäminen toisten odotuksien vastaisella toiminnalla. Kolmannessa viestissä taas esitetään syy siihen, miksi tätä ei pidetä ”hyväksyttävänä” toimintana viittaamalla edellä mainittuun musiikin toissijaiseen käyttöön siitä itsestään nauttimisen sijasta. Näissä kirjoituksissa huonon musiikin suosiminen eräänlaisena huomiohakuisuutena esitetään selkeän halventavassa sävyssä. Tuomittavaa on jälleen se, ettei musiikista pidetä oikeasti, vaan sitä käytetään “taktisesti” tietynlaisen kuvan antamiseen itsestä.

Toisenlainen hipster-ironian positiivinen tavoite taas liittyy ironian perinteisiin kytköksiin komiikan kanssa, jolloin ironisen suosimisen funktiota hahmotellaan siihen liittyvän humoristisen efektin kannalta. Tällöin musiikin ironinen suosiminen voidaan ymmärtää, edelleen sosiaalisessa viitekehysessä, toisille suunnattuna vitsikkäänä eleenä tai toisten huijaamisena:

“[...] Liking something ironically is usually just for show. People pretend to like something to make someone else laugh. If you genuinely enjoy it, there's no irony there though.”
DARTHATHEMA (18.11.2008), HMS: Viesti 34.

“While you can't LIKE something ironically, I think it's possible to LISTEN to something ironically. You can listen to something you truly don't enjoy just for the sake of fooling other people. Why you would do that, I don't know, but you can.”
MrMeanDove (24.2.2011), RYM1: Viesti 36.

“I think the main goal of listening to music you don't like in this way is to make it seem attractive to other people who would then listen to it not being in on the joke, and you could have a laugh at their expense because they're listening to Lil B trying to fit in with you and you never liked it to begin with.”
MrMeanDove (26.2.2011), RYM1: Viesti 51.

Verrattuna viesteihin musiikin huomiohakuisesta käyttämisestä, näissä kirjoituksissa sävy ei ole samalla tavalla tuomitseva mutta silti jollain lailla ironisen kuuntelun ajatusta vierastava: ironinen kuuntelu on enemmän spekulatiivinen mahdollisuus kuin jokin oleellisesti musiikkikulttuuriin liittyvä ilmiö. Ensimmäisessä viestissä tehdään rajaus vitsinä esitetyn musiikin aidon pitämisen ja sen silkan ironisen käyttämisen välille, suoranaisesti sulkematta

pois mahdollisuutta kumpaankaan. Jälkimmäisessä kahdessa viestissä taas lähdetään siitä, että ironia rajaa pois aidon pitämisen, ja kehitetään ajatusta musiikin käyttämisestä sosiaalisen pilailun välineenä. Kaikissa kirjoituksissa kuitenkin otetaan eräänlainen etäisyys ironiseen kuunteluun: nähdään se mahdollisena mutta ei varsinaisesti mielekkäänä tai edes tyystin ymmärrettävänä.

Kokonaisuudessaan hipster-ironia rakentuu näissä kirjoituksissa sille perustavanlaatuiselle ajatukselle, että musiikin ironinen kuuntelu tai pitäminen tarkoittaa jollain tavalla musiikista ei-pitämistä: itsensä, oman makunsa, sijoittamista selvästi musiikin yläpuolelle ja sen kuuntelua vain joistain toissijaisista syistä, kuten ihmisten huijaamiseksi, musiikkia vakavasti kuuntelevien ivaamiseksi, tai sosiaalisen arvostuksen tai silkan huomion saamiseksi. Oleellista tämän osalta on se, että tarkemmasta muotoilusta riippumatta musiikin kuuntelu jostain muista syistä kuin siitä itsestään nauttimisen takia näyttäytyy kirjoituksissa tuomittavana tapana käyttää musiikkia.

5.2 Defenssi-ironia

Toinen hyvin yleinen tulkinta ironisesta asenteesta on sen näkeminen ensisijassa jonkinlaisena puolustusmekanismina. Tällä on jälleen juurensa paitsi ironian teorioissa (Hutcheon 1995) myös, ja ehkä vielä painokkaammin, populaarikulttuurin ironiseen asenteeseen liittyvissä keskusteluissa (Wampole 2012; Purdy 2000). Periaatteessa tällainen defenssi-ironia ei varsinaisesti kuvaa niinkään omaa ironian tyyppiään, vaan se voidaan mieltää eri tasolla operoivana, psykologisoivana, tulkintana edellisestä hipster-ironiasta: missä hipster-ironia kuvaa ironista suosimista ”kuten se ulospäin tarkastelijalle ilmenee”, pyrkii defenssi-ironia tarjoamaan selityksen tällaiselle käytökselle. Tästä huolimatta sitä voidaan käsitellä myös omana itsenäisenä tyyppinä.

Perusteiltaan defenssi-ironiasta voidaan hahmottaa kaksi hieman erilaista tulkintaa. Ensimmäinen on eräänlainen kulttuurinen tulkinta, jonka mukaan postmoderni, ironian ja kyynisyyden kyllästävä maailma ei enää ole mielekäs viitekehys aidoille ja vilpittömille kokemuksille. Ironia on tällöin eräänlainen vastaus syvemmälle merkityksettömyyden kokemukselle, asioiden näkemistä vitsinä tai aidoilta tunteilta suojautumista, koska muutakaan vaihtoehtoa ei ole (vrt. Grossberg 1993, Coupland 1992, Purdy 2000). Toinen tulkinta taas on selkeämmin sosiaalinen, jonka mukaan defenssi-ironiassa on kyse eräänlaisesta vastuun oton välttelemisestä omista valinnoistaan: omien mieltymysten aitoutta

ei kehdata tunnustaa, vaan väitetään asioiden suosimisessa olevan mukana jonkinlainen itsetietoinen ironinen etäisyys (vrt. Wampole 2012). Tässä tulkinnassa ironia on siis olemassa vain puheessa, ihmisten käyttämänä perusteluna sille miksi he pitävät jostakin asiasta, eikä se viittaa mihinkään musiikin käyttöön sinänsä liittyvään asenteeseen tai tyyliin (ks. Ang 1985, 107–108).

Käsitellyissä keskusteluissa defenssi-ironia tulkittiin pääosin nimenomaan sen *sosiaalista funktiota* palvelevassa merkityksessä, jolloin ironia hahmottuu tapana kiistää, tai ”tehdä tyhjäksi” omat mieltymykset ja välttää näin mahdollinen omaan makuun kohdistuva sosiaalinen tuomitseminen:

“When someone says to me that they enjoy something in an ironic way I tend to read it as they actually really like it but think if they make fun of it a little maybe nobody will make fun of them for liking it. I can understand that, but its not really the way I want to go about enjoying my music.”
DEFENESTRATER (22.11.2008), HMS: Viesti 36.

“I think it's more liking something, but pretending not to, because your douchey hipster friends don't find it cool anymore.”
valley_parade (25.5.2009), QC: Viesti 31.

“Is this where some dumb kid really likes a band and will reluctantly admit as much, but only if it doesn't have an effect on his perceived "coolness" factor?”
djshepherd (3.5.2011), RYM1: Viesti 60.

Kirjoituksissa lähtökohtana on se, että defenssi-ironiaan turvautuva henkilö pitää aidosti musiikista, joka on epäsuosittua hänen sosiaalisessa piirissään tai ristiriidassa henkilön muiden mieltymysten kanssa. Välttääkseen arvostelun ja säilyttääkseen statuksensa, henkilö väittää suhtautuvansa kyseiseen musiikkiin “vain ironisesti”, pitävänsä sitä, tai koko pitämistään, vitsinä tai muulla tavoin ei-vakavasti otettavana. Pitämisen, tai pitämisen aitouden, osalta defenssi-ironian rakenne on siis käänteinen hipster-ironian perusmalliin nähden (pidetään aidosti mutta väitetään että ei pidetä). Kuten Ang (1985, 109) kuvaa, tällainen ironia ei nivoudu kulttuuriobjektin kokemiseen vaan jää ”sosiaaliselle pintatasolle”: ironian funktiona on epälegitiimiä objektia kohtaan koetun aidon mieltymyksen peittäminen ja näin makuasioille asetettujen sosiaalisten normien täyttäminen (Ang 1985, 109).

Hipster-ironian tapaan myös puolustautuva ironia näyttäytyy tuomittavana käytöksenä. Lyhyesti se mieltyy jonkinlaiseksi pelkuruudeksi, jonka puitteissa *ei uskalleta* rehellisesti pitää siitä mistä aidosti pidetään. Tällainen näkemys on voimakkaasti esillä silloin, kun kirjoittajat myöntävät auliisti kuuntelevansa ”kammottavaa musiikkia”, mutta eivät liitä

mieltymyksiinsä ironista etäisyyttä tai syyllisyyttä, jonka myötä pitämistä pitäisi selitellä ironialla:

“I like lots of terrible horribly awful stuff, whether it is clothing or music or childish cartoons. I do not like any of it ironically, I just like it. I am confident enough in myself that I do not really care what other people think of my tastes.

People who like things "ironically" are just pansies who do not want to admit to having guilty pleasures. Actually, even the world "guilty pleasure" bothers me. Why be guilty about your pleasures?" iamiam (4.5.2009), QC: Viesti 11.

“[I] enjoy plenty of songs that people would assume i'm being ironic about (songs by ace of base, spice girls, etc.), but i just think they're good pop songs and feel no guilt or irony in my enjoyment.” AFTERSTASIS (10.11.2008), HMS: Viesti 6.

Näissä kahdesta esimerkistä voidaan hahmottaa ero sen välillä, onko kyse enemmän *statuksen ylläpidosta* ("en välitä, mitä muut ihmiset ajattelevat") vai eräänlaisesta *sisäisestä ristiriidasta* ("en tunne syyllisyyttä tai ironiaa nautinnossani"). Tällaista jakoa itse aidosti koettuihin syyllisyyden tai ristiriitaisuuden tunteisiin ja pelkästään toisille suunnattuun musiikin käytön selittelyyn esiintyy keskusteluissa yleisemminkin:

“But this irony thing seems to come up more with movies than music. "You gotta see _____, it's so bad it's GREAT." Probably not irony, but guilt/rationalization for enjoying something another part of you says is uncool.” Paula G (21.1.2003), ILX: Viesti 23.

“Well if you enjoy it, you enjoy it.

No point mincing words about it.

Basically a way of saying "yeah I do really enjoy listening to this, though of course you know my taste is far too refined to actually think this is good" or something along those lines.

Then again, I'd probably say I enjoyed say, Black Sabbath "ironically" to maintain my outside image.” Hammurubai (24.2.2011), RYM1: Viesti 38.

““Irony” from what I've seen as of late refers to a social defense mechanism of sorts to avoid genuine appreciation for anything so as to not be negatively judged by whatever group of people you fall into.” macgreen (24.2.2011), RYM1: Viesti 37.

Ensimmäisessä viestissä pidetään mahdollisena sitä, että omat mieltymykset ovat aidosti ristiriitaisia, jolloin ironia (jota kirjoittaja ei tosin pidä parhaana mahdollisena käsitteenä) viittaisi tämän ristiriidan rationalisointiin tai siitä juontuvaan syyllisyyden tunteeseen. Toisessa kirjoituksessa taas lähtökohtana on nautinnon yksiselitteisyys, jolloin sisäiseen tämänkaltaiseen sisäiseen ristiriitaan ei ainakaan pitäisi olla mitään syytä. Sen sijaan kirjoittaja itse myöntää selittelevänsä joitain mieltymyksiään ironialla ylläpitääkseen

imagoaan. Kolmannessa viestissä taas puhutaan “sosiaalisesta puolustusmekanismista” tarkentamatta, onko kyse eräänlaisesta kulttuurisesta refleksistä vai tietoisemmasta strategiasta. Ironian keskeisenä funktiona on kuitenkin myös tässä negatiivisen arvostelun välttäminen.

Kolmessa edellisessä kirjoituksessa huomionarvoista on niiden ymmärtäväinen, jopa myöntävä, ota defenssi-ironiaan: ironia liittyy aitoihin ristiriitaisiin tuntemuksiin, omien mieltymysten ja imagon väliseen tosiasialliseen jännitteeseen tai laajempaan kulttuuriseen ilmapiiriin. Tällainen sympaattinen lähestymistapa näyttäytyy keskusteluissa harvinaisempana, kuin aiempien viestien edustama epärehellisyyden tuomitseminen tai toisten makujen myötäilemisen arvosteleminen (joka yleensä esitetään epäsuositun musiikin kuuntelemisen myöntämisenä, mutta minkäänlaisen ironisen asenteen kieltämisenä). Vieroksuttava ilmiö on näissä siis pohjimmiltaan eräänlainen epäautenttisuus: defenssi-ironiaan turvautuva henkilö ei uskalla olla sitä mitä aidosti on, vaan antaa sosiaalisen ympäristön tai omaksuttujen normien rajoittaa omaa nautintoaan tai sen tunnustamista.

Toisissa kirjoituksissa taas korostetaan nimenomaan ironisen pitämisen käsitteen sisällöllistä tyhjyyttä, jolloin se näyttäytyy enemmän *kyvyttömyytenä perustella omia mieltymyksiään tai epärehellisyytenä* oman makunsa suhteen:

“This seems right. Could you appreciate music "ironically" if you were alone on a desert island? Probably not. I feel like at this point, "ironic" enjoyment of something boils down to, "I enjoy this, but I don't think I could defend it as 'good' even if I wanted to." People ready to defend Ke\$ha as good are enjoying it the regular way I think.”
Mark (10.4.2010), ILX: Viesti 85.

“If you like something, you should be able to express what makes you *enjoy* it in a rational manner. Not "I like it ironically" or "It's so bad it's good." Something about it *positively* appeals to you, and if you can't cop to it then you're not being true to your own taste.”
ryne (6.5.2009), QC: Viesti 27.

Näissä kirjoituksissa esitetään ironia eräänlaisena kyvyttömyytenä puolustaa tai selittää omia mieltymyksiään. Ensimmäisessä viestissä korostetaan tämän sosiaalista puolta, eli kuinka tietystä musiikista nauttimista voi olla vaikea puolustella toisille ihmisille, kun taas jälkimmäisessä kyse on enemmän kyvystä perustella, mikä musiikissa itseä viehättää. Ensimmäisessä tapauksessa musiikki ei siis sovi ulkoisiin kriteereihin, tietyn viiteryhmän asettamiin standardeihin, hyvästä musiikista. Toisessa viestissä taas musiikki ei sovi omiin kriteereihin hyvästä musiikista, mutta musiikista nauttiminen paljastaa, etteivät nämä kriteerit oikeasti pidä paikkaansa: henkilö ei tiedä mistä aidosti pitää tai ei tunnusta omaa makuaan.

Molemmissa viesteissä pitämisen nimittäminen ironiseksi toimii kuitenkin samalla tavalla “tekosyynä” olla artikuloimatta omia mieltymyksiään.

Oleellisesti kyse on kahdesta hieman erilaisesta asiasta: toisaalta oman musiikin käytön puolustelemisesta nimeämällä se ironiseksi, jolloin vältetään vertaisryhmän tuominta huonosta musiikkimausta tai muulla tavoin "säilytetään kasvot" sosiaalisissa tilanteissa. Toisaalta taas kyse on eräänlaisesta sisäisestä ristiriidasta, jossa musiikin nautinnollisuus näyttäytyy omaksuttuja hyvän musiikin kriteerejä vasten jollain tavalla väärältä. Yhteistä on se, että molemmissa tapauksissa musiikista pidetään aidosti, mutta ei haluta myöntää tätä vaan selitetään se itselle tai muille ironiseksi musiikille naureskeluksi.

5.3 Ironia teoksen tarkoitettua vastaanottoa tietoisesti vastustavana tulkintana

Esityksessään ironisesta katseluasenteesta Ang (1985, 97) nojaa Sigmund Freudin (1856–1939) *Jokes and the Relationship of the Unconscious* (1976) teoksen mukaiseen määritelmään ironiasta ”inversion mekanismina”. Tv-ohjelmien tapauksessa Ang esittää tämän tarkoittavan koko objektin merkityksen kääntämistä päinvastaiseksi: vakavasta melodraamasta tehdään naurettava komedia. (Ang 1985, 97–98.) Tällaista objektin merkityksen kääntämistä päinvastaiseksi voitaisiin pitää enemmän kuvauksena ironian toimintatavasta, sen perustavana mekaniikkana, kuin varsinaisena omana ironian lajinaan. Kuitenkin tällainen teosten tulkitseminen ja arvostaminen *päinvastoin*, tai arvostaminen päinvastaisesta syystä, kuin miten ne on oletettavasti tarkoitettu, esiintyi yhtenä kokolaillla itsenäisenä keskustelunaiheenaan:

“Or perhaps it means appreciating music ironically - as in appreciating music in the opposite way than the creator supposedly intended. For example, enjoying a death metal song because the cookie-monster vocals make you laugh is ironic, because the creator presumably intended them to be scary. I guess this doesn't require an outside observer - it's a purely internal experience. I guess this is more what people are getting at.”

o. nate (9.4.2010), ILX: Viesti 75.

Kirjoittaja puhuu ironisesta arvostamisesta, joka perustuu musiikkikappaleen kokemiseen päinvastaisella tavalla kuin miten sen tekijä on tarkoittanut: pelottaviksi tarkoitettu death metal -kappaleen laulu muuttuu tulkinnassa koomisen kuuloiseksi ja aikaansaa päinvastaisen efektin, eli huvittumisen. Oleellista tässä on se, että ironinen tulkinta vaatii taustalle näkemyksen siitä, mitä tekijä on teoksellaan tavoitellut. Kyse on toisin sanoen teoksen

lukemisesta tietoisesti “väärin”. Tällä tavoin ymmärrettynä ironia ei viittaa niinkään suoranaiseen halveksuntaan tai musiikin kokemiseen jollain tavalla huonoksi, vaan enemmän vain sen ymmärtämiseen tekijän oletettuihin intentioihin nähden vastakkaisella tavalla.

Hieman toisenlainen tilanne on silloin, kun kyseessä on yleisellä tasolla huonoksi tai koomiseksi mielletty tarkastelun kohde. Elokuviin ja tv-sarjojen kohdalla melko yleistä on tällaisen tekijän intentioiden vastaisesta ironisesta tulkinnasta puhuminen selvästi epäonnistuneiden tuotosten kohdalla:

“It's like enjoying something in a way it's not meant to be enjoyed. So, like, the people who made *The Room*, for example, were trying to make a serious drama. If you enjoy it as a terrible but enjoyable movie, you're still getting enjoyment out of it, but not in the spirit its creators intended. Hence, you're enjoying it ironically. I guess. That's the way I've always rationalized it, anyway. Maybe I'm bad at explaining it.”

Marter (19.5.2014), TE: Viesti 2.

“Yeah that's pretty much it. I'd say you enjoy something ironically if you re-categorize its genre to do so. So in the example of *The Room*, it's meant to be a drama, but you reclassify it as a comedy. The idea that the movie was taken seriously by the people involved becomes the joke. That's ironic.”

Guitarmasterx7 (19.5.2014), TE: Viesti 17.

“I see it more of enjoying a movie for it's unintended hilarity instead of taking it for what it is.

Or for being so damn cheesy and charming you're there for that and not for... whatever it's meaning to go for.”

Chaos Isaac (19.5.2014), TE: Viesti 19.

Kahdessa ensimmäisessä viestissä puhutaan *The Room* (2003) -elokuvasta, jota voidaan yleisesti ottaen pitää Camp-henkisesti ymmärrettävänä kulttiklassikkona (ks. Esim. MacDowell & Zborowski 2013). Tämä on sinänsä huomionarvoinen asia, sillä se viittaa kohtalaisen vakiintuneeseen tapaan ymmärtää huonous ironisesti selkeästi epäonnistuneiden elokuvien kohdalla. Kuten kirjoittajat esittävät, elokuva on tarkoitettu vakavaksi draamaksi, mutta sen ilmeiset puutteet tekevät siitä “kammottavan mutta nautittavan elokuvan” tai saavat tulkitsijan “uudelleenluokittelemaan sen komediaksi”. Molemmissa tapauksissa elokuva siis tulkitaan ristiriitaisesti vasten tekijän intentioita. Kolmannessa viestissä taas puhutaan yleisemmin “epäintentionaalisesta huvittavuudesta” sekä “juustoisuudesta ja viehättävyydestä”, ottamatta suoranaisesti kantaa tekijän tarkoituksiin.⁴⁰

Edellisissä viesteissä oleellista on se, ettei ironia lopulta ole kovin tiiviisti sidottu tulkinnan päinvastaisuuteen. Klassisiin retorisiin määritelmiin palautuva ajatus ironiaan liittyvästä tarkoitukseen nähden päinvastaisesta lausumasta on asetettu myös verbaalisen ironian kannalta kyseenalaiseksi (ks. esim. Hutcheon 1995; Rahtu 2006). Vastaavalla tavalla

⁴⁰ Kyseisessä keskustelussa (TE) käsitellään pääasiallisesti tv-ohjelmia ja elokuvia, joiden kohdalla ironinen suosiminen vaikuttaa olevan luontevampi hahmottaa, mutta kirjoituksissa yleistetään sama periaate myös musiikkiin (TE: Viesti 13) ja muunlaisiin kulttuurisiin käytäntöihin.

myös keskusteluissa painotettiin suoranaisen päinvastaisuuden sijasta hieman eria asioita, kuten ”vakavien” asioiden hahmottumista *koomisina*:

“Liking something as comedy- I suppose that's just another way of interpreting a piece of art, which is never a bad thing as far as I know. Progressive Rock would be a good example here- things like "The Battle Of Epping Forest" by Genesis are on a level with The Bonzo Dog Band for me, even though they (probably, maybe) weren't meant that way.”

Daniel_Rf (Daniel_Rf) (22.1.2003), ILX: Viesti 44.

“It's when you like something not for what it is but what you perceive it to be. The indie rock kid going to a punk show and giggling under his breath because, I mean, who would make something this fast and noisy? That's what it is.”

Noktorn (3.5.2011), RYM1: Viesti 59.

Samaan tapaan kuin edellisissä (TE: Viesti 2; TE: Viesti 17; TE: Viesti 19) myös näissä viesteissä ironia ymmärretään tekijän intentioiden vastaisena tulkintana, johon liittyy koominen elementti. Ensimmäisessä kirjoituksessa ironia tiivistetään “jostakin asiasta komediana”, huomauttaen esimerkin kautta koomisuuden olevan nimenomaan tulkinnallinen, ei tekijön itsensä tarkoittama, ilmiö. Jälkimmäisessä viestissä taas ironinen pitäminen määritellään jostakin asiasta pitämiseksi ”ei sen omilla ehdoilla” vaan oman tulkinnan mukaisesti. Tässäkin tapauksessa huomioidaan paitsi tekijän intentioiden vastainen tulkinta, myös ironiaan liittyvä humoristisuus. Lyhyesti siis silkan vastakohtaisuusmääritelmän sijasta ironiaa käsitellään melko luontevasti myös vain yleisen tai tekijän intention mukaisen tulkinnan vastaisuutena ja vakavasti otettaviksi tarkoitettujen asioiden kokemisena koomisiksi.

Tällainen näkemys ironisesta suosimisesta on siis Angin (1985) esityksen sijasta lähempänä Stuart Hall'n (2006) dekokauspositioiden typologian vastustavaa (*oppositional*) lukutapaa, jossa ymmärretään mediaviestin enkoodattu merkitys, mutta tulkitaan se uudelleen vaihtoehtoisen viitekehyksen kautta (Hall 2006, 172–173). Tässä mielessä kyse on Camp-henkisestä asioiden näkemisessä sitaateissa (Sontag 2001, 280), mikä loiventaa selkeämmin ironisen orientaation mukaista kriittistä särmikkyyttä. Joissain viesteissä tällainen suhtautuminen ymmärretään ironiasta erotettavana ilmiönä, painottaen huonoihin kulttuuriobjekteihin liittyviä *positiivisia puolia*:

[...] Sometimes something that is qualitatively terrible can be tremendously fascinating. Plan 9 from Outer Space, for example---completely inept film, but I'd rather watch it than a dozen competently put-together rom-coms, because its very ineptness means that it's more surprising than a by-the-numbers movie. I like music/films/art/whatever that show me things I haven't seen before, and sometimes that newness comes out of an absolute failure to achieve anything resembling competence or good taste. [...] rynne (6.5.2009), QC: Viesti 27.

[...] I think media that is viewed in this way should be given a different aesthetic to comparison than "good taste" or "competence." If something draws you as a result of its failure in the mainstream sense

then it shouldn't even be compared in the same way.
ALoveSupreme (6.5.2009), QC: Viesti 28.

Molemmissa viesteissä arvostellaan ironista lähestymistapaa, vedoten sen defensiiviseen luonteeseen omien mieltymysten tunnustamisen raukkamaisena välttelemisenä, tarjoten tilalle ajatusta eräänlaisesta huonouden itseisarvosta. Ensimmäisessä kirjoituksessa esitetään, että toisinaan “laadultaan kammottava” kulttuuriobjekti voi olla “suunnattoman kiehtova”, tarjota tavanomaisten tasaisen varmasti tuotettujen objektien rinnalla jotain uutta ja yllättävää. Jälkimmäisessä taas esitetään, Sontagin näkemyksen mukaisesti (2001, 286), että epäonnistuneisuudessaan viehättäviä kulttuuriobjekteja pitäisi tarkastella omanlaisensa esteettisen kriteeristön puitteissa. Molemmissa tapauksissa siis kiistetään ironiseen suosimiseen liittyvä ivallisuus ja kulttuuriobjektien kokeminen huonoiksi, ehdottaen sen sijaan “huonoudella” olevan itsessään omanlaistaan arvoa (vrt. Scarborough & McCoy 2014, 51–52). Molemmissa tapauksissa kyse on kuitenkin edelleen teoksen tulkitsemisesta toisin kuin sen tekijä on oletettavasti ajatellut tai kuin se yleisen estetiikan mukaisesti tulisi tulkita.

Riippumatta siitä, puhuvatko kirjoittajat varsinaisesti ironiasta, tällainen kulttuuriobjektin oletettua omaa merkitystä tietoisesti vastustava tulkinta näyttäytyy melko yleisesti ymmärrettynä lähestymistapana musiikkiin. Avoimen, enemmän tiettyä lukemisen tekniikkaa kuin varsinaista asennoitumista kuvaavan, määritelmän johdosta tämä “ironinen suosiminen” ottaa lukuisia hiukan toisistaan poikkeavia muotoja. Esimerkiksi nimimerkki Martin Skidmore (ILX: Viesti 7; ILX Viesti 29) vastaa kysymykseen “voiko musiikkia kuunnella ironisesti” esittämällä itse kuuntelevansa vanhoja “vastenmielisen misogyyneisiä bluesäänitteitä” ironisesti, jolloin niiden sanoma muuttuu tuomittavasta ja vältettävästä viihdyttäväksi:⁴¹

“Yes, absolutely: I can enjoy some appallingly misogynistic old blues records because I find it impossible to hear the lyrics seriously nowadays; I can't listen to recent/current misogyny at all the same way.”

Martin Skidmore (Martin Skidmore) (21.1.2003), ILX: Viesti 7.

“(…) I can forgive or ignore the sentiments. I like them (I'll cite Woman's Been After Man Ever Since by Blind Alfred Reed as the song I was most thinking of) in part because the lyrics, intended as serious attack at the time, now can't be taken seriously, and can only be heard ironically (by me, at least), and

⁴¹ Nimimerkki Martin Skidmoren kirjoitus (ILX: Viesti 7) sai aikaan keskustelua siitä, onko tällaisessa kuuntelun tavassa varsinaisesti kyse ironiasta. Toiset kirjoittajat ehdottivat, että kyse on normaalista “historiallisen viitekehyksen huomioimisesta” (ILX: Viesti 22), “historiallisesta kuuntelusta” (ILX: Viesti 23) tai “historian ironisuudesta pitämisestä” (ILX: Viesti 30). Tällainen erimielisyys on yleensäkin leimallista keskusteluille, mutta varsinkin kun kyse on tämän alaluvun mukaisesta “alkuperäisiä intentioita vastustavasta tulkinnasta” näyttäytyy käsitteen rajaaminen erityisen ongelmallisena: kirjoittajat pohtivat, voidaanko pelkkää erilaisia tulkittamista tai pelkkää koomiseksi kokemista pitää sinänsä ironisena.

add to the entertainment.“

Martin Skidmore (Martin Skidmore) (21.1.2003), ILX: Viesti 29.

Näissä viesteissä ironia mahdollistaa epämiellyttävän piirteen asettamisen sitaatteihin, jolloin negatiiviseksi koettua viestiin ei tarvitse, tai kirjoittajan mukaan edes voi, suhtautua vakavasti otettavana. Tässä tapauksessa mukana on tulkintahetken ja teoksen itsensä tekohetken välinen historiallinen ja kulttuurinen etäisyys, mikä yleensäkin on melko hedelmällinen lähtökohta ironisille tulkinnoille jo kontekstien erilaisuuden puolesta (ks. esim. Colebrook 2004). Oleellisesti kyse on siitä, että tiedostettu kontekstien välinen etäisyys tuo viestiin useita keskenään yhteensopimattomia merkityksiä: sanoitusten misogynyninen sanoma on yhtä aikaa sekä nykypäivänä tuomittava ”vakava hyökkäys”, että osoitus alkuperäisen kontekstin mukaisesta jo vanhentuneesta ja naurettavalta näyttävästä umpimielisyydestä. Historiallisen kontekstin ohella etäisyys voi toki olla myös tulkitsijan ja kulttuuriobjektin oletetun viiteryhmän välillä. Esimerkiksi siinä tapauksessa, kun musiikkiesitystä tarkastellaan sen asettaman tulkinnallisen viitekehysten, tai subjektiposition, ulkopuolelta:

“Ah yes: I watched the Nobel Peace Prize concert on TV recently (for Willie Nelson, who had only brief involvement). Lots of acts doing appropriate songs and music, more or less, and J-Lo doing a song about how real she is. That struck me as an interestingly ironic moment.”

Martin Skidmore (Martin Skidmore) (21.1.2003), ILX: Viesti 42.

“But "ironic" now seems to get used to refer to a quality of the audience, independent of the intention of the performer. To like, say, Britney Spears "ironically" it is not necessary for HER to intend more than one meaning, it's enough for the audience to read a secondary meaning - campness, self-parody, deliberate bad taste etc - into her performance, and to respond to this meaning in the same way as a theatre audience does in the case of an unconsciously ironic character.”

ArfArf (22.1.2003), ILX: Viesti 47.

Näissä kirjoituksissa, joista toinen on omakohtainen kuvaus ja toinen esimerkinomainen esitys ironian määrittelemiseksi, kyse on keskenään ristiriitaisten merkitysten lukemisesta artistin esityksestä. Ensimmäisessä viestissä kuvataan yhdysvaltalaisen pop-artisti Jennifer Lopezin esittämän artistin omaa aitouttaan korostavan kappaleen näyttäytyneen kirjoittajalle ironisessa sävyssä. Jälkimmäisessä viestissä taas esitetään samanlainen useamman merkityksen lukeminen, sinänsä ”vilpittömän” artistin esityksen tulkitseminen Camp-henkisenä tai itseparodiana, ironisen kuuntelun määritelmänä. Käsitteellisessä mielessä näissä kirjoituksissa viitataan Angin (1985) esityksen mukaisen ironisen tulkinnan sijasta enemmän Elleströmin (2002) ja Hutcheonin (1995) näkemysten mukaiseen ironian tulkitsemiseen. Näiden eroon ei tässä tapauksessa puututa tarkemmin, vaan katsotaan oleellista olevan sen, että kirjoittajat ymmärtävät ironisen suosimisen jonkinlaisena tietoisena artistin intentioista poikkeavana tulkintana.

Yleisesti ottaen tällainen kuva ironiasta näyttäytyy edelliseen kahteen verrattuna neutraalina, tai jopa positiivisena ilmiönä. Neutraalissa mielessä kyse on eräänlaisesta yleisemmästä tulkinnanvapaudesta kulttuuriobjektien suhteen, jossa ei sinänsä koeta olevan mitään erityisen väärää. Positiivisemmassa mielessä taas tekijän intentioiden tai yleisen tulkinnan vastainen lukutapa mielletään Camp-ajatuksella omanlaisekseen estetiikaksi tai perustelluksi epämiellyttäväksi koettujen piirteiden uudelleentulkittamisesta. Jälkimmäisen osalta ironia esitetään tekniikkana, jolla "viat", olivat ne sitten henkilökohtaisiin tai yleisiin kriteereihin perustuvia, joko käännetään vahvuuksiksi tai ohitetaan:

“I don't think this is "irony" in the usual sense of the word. But it is close to Daniel's first definition. It's a technique allowing elements normally regarded as flaws - vulgarity, sentimentality, unearned emotion - to be neutralised or even turned into strengths, sources of added amusement. (At a price of course: an often irritating audience smugness, and a blurring of the distinction between good and bad (if the "bad" elements in otherwise good work can be transmuted into gold, why not transmute pure dross into gold?).”

ArfArf (22.1.2003), ILX: Viesti 47.

“[P]ossible scenario: the song so masterfully captures a quality that disgusts you that you enjoy it for its shameless revelry in the fault. For instance, "Jenny From The Block" is soooooo self-involved that I kinda get off on it now.”

Anthony Miccio (Anthony Miccio) (21.1.2003), ILX: Viesti 41.

“Liking something even though (or even because) it contains certain weaknesses that you are very susceptible to (excessive grandeur, overtly naive political sloganeering, wimpy overtly poetic woe-is-me lyrics, etc) and expresses them to the fullest extent. You are able to laugh at yourself for being so susceptible to these traits, yet there is nothing very "ironic" about your love of the music itself.”

Daniel_Rf (Daniel_Rf) (22.1.2003), ILX: Viesti 44.

Ensimmäisessä viestissä kuvataan ironisen kuuntelun olevan musiikin heikkouksien muuttamista “lisäviihdykkeiden lähteeksi”. Kirjoittajan näkemys ironiasta on periaatteessa positiivinen, sillä se mahdollistaa sisäistettyjen “hyvän maun sääntöjen” rikkomisen nautinnon nimissä,⁴² mutta hän huomauttaa sen negatiivisena puolena olevan paitsi “yleisön ärsyttävän omahyväisyyden” myös aidosti hyvän ja huonon välisen rajan mahdollisen sumentumisen, eräänlaisen “kaikki käy” mentaliteetin. Toisessa kirjoituksessa taas esitetään omakohtainen kuvaus vikojen kääntämisestä viihdyttäväksi, kuinka kappale voi olla nautinnollinen “juhlistaessaan häpeilemättä” jotain kuuntelijan inhottavana pitämää piirrettä, hahmotellen tällaista suosimista melko suopeassa sävyssä. Viimeisessä viestissä taas esitetään

⁴² “[...] For some people irony used in this way gives them permission to like (good) stuff they feel they shouldn't because it contravenes internalised rules about good taste. Once they admit their liking they may go further and question the rules. So although some of the motives for (and consequences of) this kind of "ironic" liking may be unappealing it can also have a corrosive effect on barriers to enjoyment.”

ArfArf (22.1.2003), ILX: Viesti 64.

ironinen suosiminen eräänlaisen itseironian muodossa mahdollistavan itselleen, omille ”hölmöille” mieltymyksilleen, nauramisen.

Kokonaisuudessaan siis ironia tällaisessa oletettua artistin intentiota tai yleistä tulkintaa tietoisesti vastustavana lukutapana näyttäytyy laajahkona kattokäsitteenä useille hiukan toisistaan poikkeaville kuuntelun tavoille. Oleellista näissä kaikissa on kuitenkin se, että kulttuuriobjektin ”oma merkitys”, se miten siihen pitäisi suhtautua, tunnistetaan ja otetaan osaksi tulkintaa: vastakkaisen tulkinnan viehätys näyttäisi olevan siinä, että mukana on ajatus kulttuuriobjektin itsensä tai yleisen esteettisen standardiston mukaisesta ”oikeasta” tulkinnasta, joka asetetaan vastakkain oman tulkinnan kanssa. Kyse ei siis ole pelkästään omalla tavalla lukemisesta tai väärinymmärtämisestä. Se, miten tämä perusajatus tarkalleen ymmärretään, taas vaihtelee suuresti kirjoittajasta riippuen, mutta yleisellä tasolla tällainen tapa suosia musiikkia näyttäytyy hyvin tiedostettuna ja tunnustettuna.

Suurimmat kysymykset tällaisen ironisen suosimisen osalta näyttäisivät liittyvän siihen, milloin tulisi varsinaisesti puhua ironiasta ja milloin kyse on jostain toisesta samansuuntaisesta asiasta. Edellä lainattiin viestejä (QC: Viesti 27; QC Viesti 28) joissa viitattiin Camp-henkiseen ”epäonnistumisista” viehtymiseen ja omanlaistensa esteettisten standardien käyttämiseen hyväksi koetun huonouden yhteydessä. Näissä toisaalta haluttiin tehdä eroa ironiaan liittyvään ivallisuuteen ja puolustelevuuteen, jotka viittaavat kulttuuriobjektien leimaamiseen yksioikoisesti huonoiksi, mutta toisaalta samalla myös viitattiin erilaisiin tapoihin ymmärtää kulttuuriobjektin ”oma merkitys”. Erityisesti eräänlaisessa kulttiasemassa olevien kulttuuriobjektien kohdalla voidaan ajatella, ettei kyse ole enää niiden kokemisesta varsinaisesti huonoina, vaan jo kohtalaisen vakiintuneesta omanlaisestaan estetiikasta. Samassa hengessä nimimerkki Skibas_clavicle (QC: Viesti 30) kysyy, mikä oikeastaan on ero ”juustoisesta” kulttuuriobjektista pitämisen sen ”pop-vetovoiman” takia, ja suoranaisen ironisen suosimisen välillä.⁴³

Tämä on sikäli huomionarvoinen asia, että ”ironiaväsymystä” koskevan luvun esitysten mukaisesti joissain kirjoituksissa mainitaan ironinen suosiminen jossain määrin ongelmallisena, koska tietty ironisen vastaanoton mahdollisuus on jo mukana kulttuuriobjekteissa itsessään:

⁴³”I know this is gonna sound weird, but I still am not sure what liking something ironically means. [...] If you like something that's cheesy, isn't that you just recognizing it has some sort of pop appeal? [...]” Skibas_clavicle, (25.5.2009), QC: Viesti 30.

“I don't think a lot of media can be enjoyed this way any more as much of it is too self aware or is actually meant to be enjoyed in this 'other' way by design. The sincerity of this media is usually what makes this possible as the real forms of this DO intend to be something other than how they are now enjoyed by some. I There has been a cash-in on fake sincere or 'bad' media meant to convince you it is serious when it is actually just straight parody. In this sense you ARE enjoying it in the way it was intended.”

Scrumppmonkey (19.5.2014), TE: Viesti 9.

[...] Pop music, to me, doesn't take itself seriously enough to be ironic. Metal, on the other hand, is full of musicians who are about 3 neurons short of self-awareness.

SOROR_YZBL (10.11.2008), TE: Viesti 11.

Näissä viesteissä kulttuuri katsotaan liian itsetietoiseksi, jotta siihen voisi suhtautua ironisesti tai toisin kuin se on tarkoitettu. Toisin sanoen tietty itse-parodinen elementti, Angin (2007) mainitsema ”ironinen tunnerakenne”, koetaan jo sinänsä osaksi monia tämän päivän kulttuuriobjekteja.⁴⁴ Myös McCoy & Scarborough (2014) huomauttavat, että jotkut heidän haastattelemistaan televisio-ohjelmia ironisesti katsovista henkilöistä kokivat ohjelman olevan jo lähtökohtaisesti tarkoitettu ironiseksi katsottavaksi. Osalle tämä myös vähensi ohjelman katsomisen nautinnollisuutta. (McCoy & Scarborough 2014, 50–51.)

⁴⁴ Oma kysymyksensä on tietysti se, millainen suhde objektin ironialla on vastaanoton ironiaan. Varsinkin jos huomioidaan, kuten ironiakirjallisuudessa usein esitetään, ettei varsinaiseen tekijän intentioniin lopulta useinkaan ole suoraa pääsyä:

”Is intentionally ironic music only good if you approach it ironically?”
Curtis Stephens (21.1.2003), ILX: Viesti 37.

6 PÄÄTÄNTÖ

Tutkimuksessa tarkasteltiin ironista kuuntelutyyliä tapana suosia epälegitiimiä, kuuntelijan itsensä huonoksi mieltämää, musiikkia. Aihetta lähestyttiin kahden toisiinsa kytkeytyvän teoreettisen näkökulman kautta: sekä ironista asennetta koskevan kulttuurisen intuition, eli ironiadiskurssin, että McCoy'n & Scarborough'n (2014) tutkimuksen mukaisen distinktioteoriaan palautuvan symbolisten rajojen käsittelyn pohjalta. Ironiadiskurssin viitekehyyksessä ironista kuuntelua tarkasteltiin itsessään keskustelujen aiheena, kun taas symbolisten rajojen osalta käsiteltiin erilaisia tapoja, joilla epälegitiimiä musiikkia suositaan. Näitä kahta tulkintalinjaa sovellettiin kymmenestä musiikin huonoutta ja ironista suosimista koskevasta verkkokeskustelusta koostuvaan empiiriseen aineistoon, jonka perusteella muotoiltiin ideaalityyppiset kuvaukset neljästä epälegitiimin musiikin suosimiseen käytetystä kuuntelutyylistä ja kolmesta erilaisesta keskusteluissa esiintyvistä ironisen suosimisen määritelmästä. Tässä päätäntöluvussa esitetään yhteenvedot molemmista ideaalityyppien jaottelusta ja käsitellään niiden viitoittamia laajempia musiikkia ja ironista suosimista koskevia kysymyksiä.

6.1 Kuuntelutyyli

Kuuntelutyylien osalta kirjoitusten pohjalta oli McCoy'n & Scarborough'n (2014) tutkimukseen nojaten mahdollista muotoilla neljä erilaista "huonon" musiikin suosimisen muotoa. Kaksi näistä, ironia ja Camp, olivat perusteiltaan samansuuntaisia McCoy'n & Scarborough'n vastaavasti nimeämät katselutyyli. Kolmas aineiston pohjalta muotoiltu kuuntelutyyli nimettiin epälegitiimiyden asiantuntevaksi tiedostamiseksi, josta erotettiin kaksi erilaista muotoa: arvon löytäminen ja epälegitiimiyden uudelleenkontekstualisointi. Neljäs, ambivalentti kuuntelu, oli rinnastettavissa McCoy'n & Scarborough'n kuvaamaan katselutyylien vaihteluun, mutta asetettiin tässä tutkimuksessa omaksi kuuntelutyylikseen.

Ironisen kuuntelun osalta perusajatus, normatiivisen ristiriidan ratkaiseminen pitämällä objekti symbolisen rajan toisella puolella, vastasi McCoy'n & Scarborough'n kuvaamaa ironista kulutusta. Kuitenkin, tämän tutkimuksen aineiston perusteella musiikkiin liittyvän ironisen kuuntelutyylin oleellisin piirre vaikutti ivallisuuden sijasta olevan eräänlainen humoristisen etäisyyden ottaminen. Käytännössä voitaneen puhua epävakavasta suhtautumisesta musiikkiin ja melko hyväntahtoisesta huvittuneisuudesta. Suoranaisen

pilkallisen yläpuolelle asettumisen sijasta musiikkiin suhtauduttiin sen "huonot" tai naurettavat piirteet tiedostaen ja niistä nauttien, usein kuitenkin tuomitsematta musiikkia tyystin arvottomaksi. Näin tämän tutkimuksen muotoilu ironiasta korostuvat, Thomasin (2002; 2009) ja Bennettin (2013) esitysten kaltaisesti, ironian positiivisemmat piirteet sen selvästi pejoratiivisempien aspektien yli. Jos keskusteluissa esiintyneitä, luvussa 5.1 käsiteltyjä ironisten kuuntelijoiden karikatyyreja on uskominen, niin todennäköisesti myös selvemmin halveksuvaa tai "viileämpää" suosimista esiintyy, mutta tämän tutkimuksen aineistossa nämä eivät olleet mitenkään korostetusti esillä.

Toinen oleellinen huomio on se, että varsinaisen "huonoudessa hurvittelun" (McCoy & Scarborough 2014, 49) ohella, ironia vaikutti toimivan eräänlaisena suodattimena, joka mahdollisti musiikin vastenmielisiksi koettujen piirteiden sitaatteihin asettamisen tai uudelleen tulkittamisen. Näin esimerkiksi musiikin itseriittoisuus tai vieroksuttava sanoma eivät aiheuttaneet musiikin välttelemistä, vaan tulivat hallitusti osaksi musiikin nautintoa. Hutcheonin (1995) ironiateoriaan nojaten voisi ajatella, ettei tällainen kuuntelutyyli niinkään sulkeistanut vastenmielisten piirteiden merkitystä, kuin asetti ne vastakkain toisen tulkinnan mukaisten yhteensopimattomien merkitysten kanssa: piirteet koettiin sekä aidosti vastenmielisinä, että naurettavina. Hutcheonin (1995) mukaisesti ironia, ja tässä sen viehätys, perustuu merkitysten korvaamisen sijasta vastakkaisten merkitysten väliselle oskillaatiolle, eli särmikkäälle monimerkityksellisyydelle.

Kolmantena ironisen kuuntelutyylin oleellisena piirteenä voidaan pitää siihen joissain kirjoituksissa liitettyä transitionaalisuutta. Keskustelujen perusteella ei vaikuttanut mitenkään tavattomalta, että alkujaan ironinen suosiminen saattoi ajan myötä vakiintua "aidoksi" suosimiseksi. Tässä mielessä ironia tarjoaa yksilölle eräänlaisen "matalan kynnyksen" väylän tutustua hänen vieroksumaansa musiikkiin "ihan vain vitsinä", joka voi johtaa musiikin asettumiseen osaksi omia mieltymyksiä. Adam Harper (2012) käsittelee Dummy-verkkosivuston esseessään musiikkiin liittyvää ironiaa vastaavalla ajatuksella, ehdottaen että ironia voi toimia keinona oman maun koetteluun ja laajentamiseen. Tässä mielessä ironialla on myös symbolisia rajoja mahdollisesti siirtävä ulottuvuus.

Kuten ironian, myös Camp-sensibiliteetin kohdalla aineistosta voitiin hahmottaa McCoy'n & Scarborough'n (2014, 51) esityksen mukaista kulttuuriobjektin nostamista symbolisten rajojen yläpuolelle ja sen arvottamista sille ominaisten esteettisten standardien kautta. Keskusteluissa tämä esiintyi käytännössä siinä muodossa, että musiikin "huonous" tiedostettiin mutta katsottiin tavallaan asiaankuuluvaksi: musiikkiin ei otettu ironian kaltaista

etäistä suhtautumista, vaan nautittiin siitä kaikessa korniudessaan ja yliampuudessaan. Tyypillisesti tämän kuuntelutyylin puitteissa musiikkia ei myöskään nimetty niinkään huonoksi, vaan viitattiin enemmän sen "liiallisuuksiin" ("juustoisuuteen", "ylenpalttisuuteen", "äärimmäiseen geneerisyyteen"). Tässä mielessä Camp hahmottui, Sontagin (2001) kuvauksen estetistisiä puolia painottaen, enemmän musiikin koettuun "mauttomuuteen" kuin esimerkiksi sen laadullisiin puutteisiin liittyvänä.

McCoy'n & Scarborough'n (2014, 51) kuvauksen mukaisesti, myös tämän tutkimuksen aineistossa Camp-sensibiliteetistä oli hahmotettavissa tietty myötämielinen suhtautuminen musiikkiin. Musiikkia ei sinänsä otettu vakavasti, mutta koettiin kuitenkin jonkinlaista osallisuutta siihen: esimerkiksi empaattisella suhtautumisella musiikin tekijöiden omistautumiseen tai puolileikillisenä musiikkiin heittäytymisellä, jolloin itseäkään musiikin kuuntelijana ei otettu niin kovin vakavasti. Kokonaisuudessaan Camp-sensibiliteettiä määrittäviin musiikin tietoinen arvostaminen nimenomaan sen "huonoiksi" miellettyjen piirteiden johdosta. Musiikkia ei tarvinnut ottaa vakavasti, vaan siihen saattoi suhtautua speaktaakkelinomaisena viihdykkeenä.

Camp-sensibiliteetin osalta huomionarvoinen kysymys liittyy siihen, miten vakavasti ottamiseen oikeastaan pitäisi suhtautua populaarimusiikin yhteydessä. Kuten Frith (1996, 123–124) huomauttaa, populaarimusiikki on tavattu lähtökohtaisesti määrittää "hauskana" vasten taidemusiikin, tai yleensäkin korkeakulttuurin, "vakavuutta". Tietynlainen "leikillisuus" voitaisiin siis lukea populaarimusiikkiin jo sinänsä kuuluvaksi (vrt. Hawkins 2001). Toisaalta taas ehkä parempi kysymys liittyy siihen, miltä osin musiikki otetaan ja miltä osin ei oteta vakavasti. Esimerkiksi kirjoituksissa esiintyneen englantilaisen DragonForce-metalliyhtyeen tapauksessa voidaan tietynlaisen liioittelevan tyylin ohella puhua myös erittäin asialleen omistautuneesta ja ammattimaisesta, eli vakavasta, viihdyttämisestä. Joissain kirjoituksissa tuotiin esille, niin ironian kuin Campin yhteydessä, että joiltain osin huono musiikki oli joiltain toisilta osin aidosti hyvää: joko perinteisessä mielessä taitavasti tehtyä tai koukuttavaa, tai Camp-sensibiliteettiin useammin liitettävien "epäonnistuneiden" tuotosten tapauksessa aidosti kiehtovaa, yllättävää tai inhimillisellä tasolla koskettavaa. Tässä mielessä tietty mielihyvää painottava epävakava suhtautuminen voi antaa tilaa niille musiikin piirteille, jotka muuten jäisivät sen vakavamielisen arvostelun takia huomaamatta.

McCoy'n & Scarborough'n (2014, 52–54) kuvaama syyllinen nautinto on musiikin yhteydessä kohtalaisen paljon puhuttu ja myös tämän tutkimuksen aineistossa käsite mainittiin useita kertoja, mutta varsinaisia kuvauksia siitä ei juuri esiintynyt. Oikeastaan vain

yksi kirjoitus vastasi kaikin puolin ajatusta normatiivisen ristiriidan aiheuttamasta jännitteestä, jota kirjoittaja kuvasi huonoksi kokemastaan musiikista pitämisestä aiheutuvaksi syyllisyyden tunnoksi (GB: Viesti 1). Tämän kuuntelutyylin vähäisyyttä voidaan pitää enemmän valikoidun aineiston luonteeseen liittyvänä asiana, kuin viitteenä sen harvinaisuudesta: valittujen verkkokeskustelujen yleinen sävy oli ehkä sellainen, ettei omista syyllisistä nautinnoista keskustelemista katsottu asianmukaiseksi.

Syyllisen nautinnon käsittely jäi siis tässä tutkimuksessa yhden kirjoituksen esittelemiseen, mutta kyseisen viestin pohjalta alkanut keskustelu tarjosi mahdollisuuden toisenlaisen kuuntelutyylin hahmottamiseen, joka tässä nimettiin "huonouden" asiantuntevaksi tiedostamiseksi. Tämä jaettiin kahteen tarkempaan muotoon, joiden yhteinen perusta oli nimen mukaisesti tiedostavasta suhtautumisesta musiikkiin ja sen myötä tietynlaisessa kontrollin tunteessa suhteessa normatiiviseen ristiriitaan. Käytännössä tämä ilmeni joko musiikin "huonojen" piirteiden ohittamisena ja hyvien piirteiden korostamisena, tai musiikin epälegitiimiyden uudelleenkontekstualisoimisena suhteessa tiettyyn käyttötarkoitukseen tai tilanteeseen. Ensimmäisen muodon osalta on kyseenalaista puhua musiikin huonoudesta, sillä periaatteessa kyse oli sen mieltämiseksi "hyväksi" tietyissä puitteissa (esimerkiksi oman tyylilajinsa edustajana tai suhteessa laajempaan musiikkikulttuuriin). Sama huonoksi kokemisen kyseenalaisuus pätee periaatteessa myös toiseen muotoon, mutta sen yhteydessä musiikista puhuttiin selkeämmin vähättelevään sävyyn: musiikki esitettiin harmittomana ja tyhjänpäiväisenä viihteenä, jota kuunnellaan vähäisellä omistautumisella taustamusiikkina tai joissain tietyissä tilanteissa. Kirjoituksissa oli esillä myös kolmas muoto tällaisesta tietoisesta suhtautumisesta musiikkiin, jonka puitteissa "huonoksi" koettua musiikkia kuunneltiin esimerkiksi oppimismielessä sen virheitä analysoiden tai omista mieltymyksistä varmistuakseen. Tämän yhteydessä ei kuitenkaan voitu puhua suosimisen ajatuksen mukaisesta kuuntelemisen ja pitämisen liitosta, joten se jätettiin varsinaisten kuuntelutyylilien ulkopuolelle.

"Huonouden" asiantuntevan tiedostamisen keskeinen ajatus oli se, että musiikin suosimista ei mielletty ongelmalliseksi jos sen "huonous" tiedostettiin; eli tiedettiin mitä on "oikeasti hyvä musiikki" ja mistä musiikista itse aidosti pitää. Tällöin "huonon" musiikin saattoi asettaa hallituksi osaksi omia musiikillisia mieltymyksiä ja nauttia siitä sen vähäisen arvon mukaisella tavalla tosissaan kuunneltavan musiikin vastapainona. Toisin sanoen tietynlainen varmuus musiikkikulttuurin suhteen mahdollisti siihen liittyvien normien koettelemisen. Tämä muistuttaa Bourdieun (1984) kuvaamaa korkeaan kulttuuriseen

pääomaan liittyvää "helppoutta" perinteisemmässä mielessä kuin miten vastaava ajatus muiden kuuntelutyöliiden kohdalla hahmottuu.

McCoy & Scarborough'n (2014) esittämän kolmen katselutyölin soveltamisen lisäksi, aineiston perusteella hahmoteltiin neljänneksi ambivalenttia kuuntelutyöliä. Periaatteessa ambivalentti kuuntelutyöli on lähellä McCoy & Scarborough'n (2014, 54) kuvaamaa katselutyöliiden vaihtelua, mutta tässä tutkimuksessa tämä haluttiin nostaa omaksi suosimisen tavakseen. Symbolisten rajojen suhteen ambivalenttia kuuntelua käsitteellistettiin haluttomuutena mieltää musiikkia selkeästi kummallekään puolelle rajaa, jolloin kyse on enemmän normatiivisen ristiriidan tarkastelusta, kuin yrityksestä ratkaista sitä.

Käytännössä ambivalentti kuuntelutyöli tarkoitti eräänlaista ristiriitaisuuden kokemusta: musiikki miellettiin yhtä aikaa huonoksi ja suosittavaksi, mutta ristiriitaa ei ratkaistu musiikin ylentämisellä tai tyhjentämisellä huumoriksi, vaan suhtautuminen jätettiin avoimeksi ja moniselitteiseksi. Tässä tutkimuksessa tällainen kuuntelutyöli asetettiin vasten ajatusta ironiaupumuksesta ja sen mukaisista "uusista" ironian muodoista, kuten post-ironiasta (Bennett 2013; Konstantinou 2016) tai ironisesta nostalgiasta (Hutcheon 1998; Hutcheon & Valdés 2000). Näissä ironia asettuu osaksi asennoitumista ja kokemista olematta kuitenkaan niitä kokonaisuudessaan määrittävä tekijä vaan enemmän yksi elementti vilpittömyyden ja nostalgian kaltaisten "aitojen" kokemuksellisten ulottuvuuksien rinnalla.

Tämän kuuntelutyölin osalta suurempi kysymys koskee ensisijassa sitä, onko kyse varsinaisesti omanlaisestaan suosimisen tavasta esimerkiksi McCoy & Scarborough'n (2014) kuvaaman kuuntelutyöliiden vaihtelusta, eli siitä, ettei ironinen asennoituminen välttämättä poissulje muita suosimisen tapoja (vrt. Thomas 2002). Jälkimmäisessä mielessä kyse olisi oikeastaan perustavanlaatuisesta kokemisen monimerkityksellisyydestä: on melko luonteva ajatella, ettei musiikkiin useinkaan suhtauduta yhden selvärajaisen "moodin" puitteissa, jonka myötä musiikki mieltyy yksiselitteisesti jonkinlaisena (esimerkiksi huonona, naurettavana tai koskettavana), vaan asennoituminen elää niin kuuntelutapahtuman aikana kuin laajemmassa ajallisessa mittakaavassa tietyn musiikin hakiessa paikkaansa yksilön musiikillisessa miellemaisemassa. Toisaalta taas voidaan ajatella, että joissain tapauksissa ristiriitainen suhtautuminen musiikkiin voi olla sinänsä kokemuksellisesti kiehtovaa, eli musiikin viehätys perustuu juuri sen epämääräiselle asemalle suhteessa symbolisiin rajoihin.⁴⁵

⁴⁵ Ironiaupumusta käsittelevän luvun yhteydessä viitattiin yhtyeisiin, joiden voi ajatella nojaavan post-ironiseen tai Uusvilpittömään estetiikkaan. Voidaan ajatella, että näiden kohdalla ominainen tapa kuunnella, tai musiikin ehdottama subjektipositio, on jotain ambivalentin kuuntelutyölin kaltaista: musiikin ei ole tarkoitus olla täysin ironista tai täysin vilpittöntä, vaan keskeinen nautinnon lähde on näiden välisen ristiriidan tuomassa jännitteessä.

Kokonaisuudessaan voidaan sanoa, että epälegitiimin, jollain tavalla ”huonoksi” koetun musiikin suosimisen jäsentäminen McCoy & Scarborough’n (2014) mallin mukaisesti symbolisten rajojen ja normatiivisen ristiriidan käsittelyn kautta näyttäytyy melko hedelmällisenä lähestymistapana. Kuitenkin, jo aineistoon liittyvien rajoitusten johdosta, tässä muotoiltuja kuuntelutyylejä on syytä pitää ennen kaikkea suuntaa-antavina. McCoy & Scarborough’n (2014) tutkimuksessaan osallistujille esittämät ”huonot” tv-ohjelmat edustavat yleisessä mielessä epälegitiimejä kulttuuriobjekteja, eli sijoittuvat yleisesti tunnustetun tv-ohjelmien hierarkian alemmille tasoille (vrt. Alasuutari 1996). Tämän tutkimuksen aineistona olevissa verkkokeskusteluissa taas ei aina puhuta kulttuurisesti halveksuttavista musiikin muodoista, vaan huonon musiikin käsitettä käytetään hyvin laajasti erilaisten musiikkityylien ja yksittäisten musiikkiteosten yhteydessä. Tämän seurauksena joissain kirjoituksissa kyse on, Angin (1985) ja McCoy & Scarborough’n (2014) tutkimusten tapaan, yleisessä mielessä epälegitiimistä musiikista (massakulttuuri-ideologian mukaisesti kaupallisesti orientoituneesta pop-musiikista), mutta toisissa ”huono musiikki” esiintyy hyvin tyylilajisidonnaisena määreenä, tietyn keskusteluyhteisön sisäiseen arvomaailmaan liittyvänä tai jollain muulla tavalla epämääräisemmin laajempiin musiikin arvohierarkioihin palautuvana käsitteenä. Oleellisesti siis erilaisten arkielämässä esiintyvien musiikin arvottamisen tapojen tarkempi huomioiminen, erityisesti niihin liittyvien ”häilyväisten” tai suosimisen kannalta ristiriitaisina hahmottuvien piirteiden osalta, hahmottuu varteen otettavana jatkotutkimusaiheena.

Tästä varauksesta huolimatta neljän tässä tutkimuksessa esitetyn kuuntelutyylin voidaan sanoa nostaneen esille musiikin suosimiseen ja arvottamiseen liittyvän monimuotoisuuden. Erityisesti tässä on puututtu niihin tapauksiin, joissa näiden kahden välinen suhde ei hahmotu mitenkään yksiselitteisenä. Se, miten tällaiset toistaiseksi vähemmälle huomiolle jääneet suosimisen tavat suhteutuvat laajemmin nykyisen musiikkikulttuurin heterogeenisiin kuuntelemisen ja arvostamisen käytäntöihin (Bennett 2013, 208), tai asettuvat osaksi nykyisenä ”hyvän maun standardina” pidettävää kulttuurista kaikkiruokaisuutta (Peterson 2005, 261) jäävät tämän tutkimuksen osalta avoimiksi kysymyksiksi, mutta tässä tapauksessa oleellisempaan voidaan pitää ylipäänsä ilmiön asettamista keskustelun alaiseksi.

6.2 Musiikin ironinen suosiminen keskustelijoiden kuvaamana

Musiikin ironista suosimista koskevan yhteenvedon aluksi voidaan todeta, ettei ironiaa kulttuurisena ilmiönä ja ironista asennoitumista musiikkiin lähestytty keskusteluissa mitenkään tyhjältä pöydältä. Miltei kaikissa keskusteluissa tuotiin esille ajatus ironiasta jollain tavalla nykyisen kulttuurin kannalta oleellisena ilmiönä: ironiaa esimerkiksi katsottiin esiintyvän turhan paljon, se liitettiin laajemmin nykyisen tai 2000-luvun alun "ajan henkeen" tai käsitteen koettiin kuluneen merkityksettömäksi sen liiallisesta (väärin)käytöstä johtuen. Vastaavasti musiikin tai muiden kulttuuriobjektien ironinen suosiminen oli yleisesti ottaen ajatuksena keskustelijoille tuttu ja melko usein myös voimakkain negatiivisin konnotaatioin ladattu. Käsitteen yleisyydestä huolimatta keskustelujen suurin yhteinen teema koski sitä, mitä ironinen kuuntelu tai pitäminen varsinaisesti tarkoittaa.

Keskusteluista oli hahmotettavissa kolme hieman erilailla painottunutta kuvaa siitä, miten kirjoittajat ymmärsivät ironisen suosimisen. Joissain kirjoituksissa tietty ironisen suosimisen muoto esitettiin suorana määritelmänä, toisissa taas kirjoituksen taustalta oli nähtävissä tietynlainen ajatus ironiasta, esimerkiksi silloin kun omaan musiikkikäyttöön liittyvä ironisuus kiistettiin vedoten siihen, ettei kirjoittaja kokenut tarvetta puolustella omaa makuaan. Useissa tapauksissa esitykset ironiasta olivat enemmän tai vähemmän kiistanalaisia niin määritelmän (mitä ironia tarkoittaa) kuin sen arvon (onko ironia hyväksi) osalta.

Negatiivisimmin latautunut käsitys ironiasta nimettiin tässä hipster-ironiaksi. Tällä viitattiin eräänlaiseen musiikin toissijaiseen käyttöön, eli musiikin suosimiseen siitä aidosti pitämättä esimerkiksi humoristisista, ivallisista tai sosiaaliseen statukseen liittyvistä syistä. Vastaavalla negatiiviseksi koettiin ajatus ironiasta oman musiikkimaun kieltämisenä, mitä tässä kutsuttiin defenssi-ironiaksi. Tämä viittasi tavallaan käänteiseen hipster-ironiaan, eli aidon musiikin suosimisen kutsumiseen vain ironiseksi tai muunlaiseen omien mieltymysten tunnustamisen välttelyyn. Kolmas kuva oli edellisiä hyväntahtoisemmin mielletty ajatus ironiasta kulttuuriobjektin tekijän intentioita tai sen aiottua vastaanottoa vastustavana tulkintana. Tästä ironisen suosimisen muodosta esiintyi useita tarkempia kuvauksia, joita kuitenkin yhdisti ajatus kulttuuriobjektin tietoisesta toisintulkinnasta.

Kokonaisuudessaan nämä kuvat ironisen suosimisen erilaisista muodoista eivät näyttäyty niinkään toisiaan poissulkevinä kuin erilaisina näkökulmina samaan ilmiöön. Missä hipster-ironia kuvaa ironista suosimista karikatyyrinomaisesti tietynlaisen hahmon käyttäytymisenä, eli ikään kuin kolmannesta perspektiivistä, edustaa defenssi-ironia sen

sosiaalipsykologista puolta ja tietoinen toisintulkinta sen "toimintamekanismia". Yksittäisissä kirjoituksissa kuitenkin painotettiin usein vain yhtä näistä näkökulmista. Niin ikään kukin näkökulma liittyi hiukan omanlaisiinsa kysymyksenasetteluihin.

Ironista suosimista koskevan keskustelun osalta oleellisena voidaan pitää ennen kaikkea sitä, että se kuvastaa ajatusta nykyiseen musiikkikulttuuriin liittyvästä eräänlaisesta ”epäilyksen hermeneutiikasta”. Kirjoittajat tiedostavat, etteivät asiat välttämättä ole oikeasti sitä miltä ne näyttävät. Hipster-ironian ja defenssi-ironian kannalta tämä tarkoittaa sitä, että keskusteluissa ollaan tietoisia mahdollisuuksista käyttää musiikkia "taktisena" välineenä. Musiikkia voidaan suosia muista syistä kuin sen itsensä takia, siksi että siitä pidettäisiin aidosti, esimerkiksi ivallisissa ja kriittisissä tarkoituksissa tai sosiaalisen statuksen kohentamiseksi. Niin ikään musiikista pitämistä voidaan peitellä väittämällä omaa suosimista vain vitsikkääksi, ei vakavaksi suhtautumiseksi. Tällä tavoin vältetään omaan makuun kohdistuva arvostelu tai myötäilläään sosiaalisia sosiaalisen piirin mukaisia arvottamisen kriteereitä omien mieltymysten kustannuksella. Vastaavasti keskustelu tietoisesta tekijän intentioiden vastaisesta tulkinnasta tuo esille se, että musiikkia tiedostetaan suosittavan useilla erilaisilla tavoilla, jolloin kytkös tietyn musiikin suosimisen ja henkilön itsensä välillä muuttuu häilyväisemmäksi. Tietyn musiikin suosiminen ei siis automaattisesti tarkoita sen suosimista tietyllä tavalla: artistien ja kappaleiden osalta samanlaiset musiikkimieltymykset eivät siis välttämättä itsessään osoita samaan musiikilliseen maailmaan kuulumista⁴⁶.

Tietoisuus musiikin suosimiseen liittyvistä epäluotettavista puolista on distinktioteorian kannalta sikäli oleellinen, että se kuvastaa ainakin jonkin asteista reflektiivisyyttä suhteessa erottautumisen mekanismeihin. Tässä tapauksessa erottautumisen tunnistaminen ei koske vain kulttuuriobjekteja, vaan myös niiden käyttötapoja: kirjoituksissa tuotiin esille ajatus siitä, että ironinen suosiminen, nimenomaan objektien käyttötapanä, on erottautumiseen käytettävä strategia. Tämän myötä voi ajatella, että usein esiintynyt omaan kuunteluun liittyvän ironisuuden kieltäminen ja ironian tuomitseminen on käyttötapojen tasolla tapahtuvaa erottautumista, eli symbolisten rajojen vetämistä erilaisten kuuntelutyylien välille.

⁴⁶ Huomionarvoista on myös se, että samaan tapaan kuin elokuvien tapauksessa voidaan puhua kokonaisuudessaan Camp-henkisistä tyylilajeista ja teoksista, myös musiikin osalta vaikutti olevan yhteisymmärrystä siitä, että joitain artisteja, kappaleita tai tyylilajeja kuunnellaan lähtökohtaisesti ironisesti (tai ainakin ironiset suosijat muodostavat yhden huomattavan osan ko. musiikin kuluttajista). Tässä mielessä voidaan otaksua tietynlaisten kuuntelutyylien myös itsessään jäsentävän musiikillisia maailmoja.

Jos ajatusta tällaisesta reflektiivisestä suhtautumisesta kulttuuriobjektien käyttötappoihin jatketaan pidemmälle, voidaan Bourdieun (1984, 97–101) taloustieteellistä sanastoa mukaillen puhua kuuntelutyöliien kulttuurisista markkinoista. Yksinkertaistettuna kyse on siitä, että niin kulttuuriobjektien kuin dispositioiden arvo erottautumisen välineenä liittyy niiden eksklusiivisuuteen. Ironian osalta sekä sitä koskeva julkinen keskustelu että aineistossa esiintynyt tuomitseva tai kiistävä sävy ironista suosimista kohtaan, viittaavat siihen, että vasten pitkällistä elitismien sävyttävää historiaansa, ironia on nykyaikana jo yleisyytensä puolesta vähemmän korkeassa kulttuurisessa arvossa. Näin ollen ironisen suosimisen kytkeminen korkeaan kulttuuriseen pääomaan (McCoy & Scarborough 2014, 55; Thomas 2009, 65) ei, ainakaan musiikin kaltaisen lähtökohtaisesti suhteellisen legitiimin kulttuurimuodon yhteydessä, hahmotu mitenkään suoraviivaisena. Tässä tutkimuksessa ei aineiston puolesta ole mahdollista vetää pidemmälle meneviä johtopäätöksiä, mutta varteenotettava ehdotus jatkotutkimuksia ajatellen voisi olla myös kulttuuriobjektien käytön tapoihin liittyvien asenteiden huomioiminen.

Toinen oleellinen aihe liittyy ironista suosimista koskevassa keskusteluissa esiintyneisiin laajempiin musiikkikulttuuria koskeviin teemoihin. Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että keskusteluiden perusteella kirjoittajille on merkityksellistä paitsi se, mitä musiikkia suositaan, myös se, miten sitä suositaan. Varsinkin hipster- ja defensi-ironiaa koskevien keskustelujen osalta korostettiin musiikkisuhteen "aitouden" merkitystä: musiikin suosiminen, kuuntelu tai arvostaminen, siitä oikeasti pitämättä tai oman musiikkimaun häpeily, omien mieltymysten tunnustamisen välttely, katsottiin yleisesti tuomittavaksi tai muilla tavoin vieroksuttavaksi käytökseksi. Useammassa kirjoituksessa korostettiin omaa makua koskevan ymmärryksen ja rehellisyyden merkitystä, eräänlaista itsetuntemusta ja omien mieltymysten takana seisomista, enemmän kuin makua tai mieltymyksiä itsessään.

Lopulta näitä keskusteluista johdettuja ironisen suosimisen kuvauksia voidaan pitää sikäli oleellisina, että ne edustavat musiikkikulttuuriin liittyvissä ajatuksissa eläviä karikatyyrinomaisia hahmoja. Etenkin hipster- ja defensi-ironian kohdalla voitaneen puhua melko vakaista ja yleisesti tunnistetuista tietynlaisten kuuntelijoiden stereotyypeistä, jotka liittyvät muiden vastaavien kulttuurisissa mielikuvissa esiintyvien hahmojen joukkoon. Samaan tapaan kuin tiettyjen musiikkityylien kuuntelijat tavataan ymmärtää tietynlaisina (ks. esim. Rentfrow, McDonald & Oldmeadow 2009) ja musiikkityylien puitteissa erotellaan arvottavasti erilaisia kuuntelijatyyppisiä, voidaan myös "ironiset diggailijat" nähdä

eräänlaisina eheiksi hahmoiksi jäsentyneinä tietynlaisten piirteiden kokoelmina, joihin omaa musiikkisuhdetta heijastellaan.

Kokonaisuudessaan tässä tutkimuksessa on pyritty liittämään musiikki osaksi ironista kulutusta koskevaa keskustelua. Neljän epälegitiimin musiikin kuuntelutyylin muotoilun kautta on esitetty yksi musiikin suosimisen tapoihin perustuva jäsenitys siitä, kuinka musiikki voidaan yhtä aikaa tuomita ja siitä huolimatta, tai juuri siksi, hahmottaa nautinnollisena. Tämän voidaan katsoa laajentavan ja tarkentavan kuvaa Bennettin (2013) esittämistä ironisista kuuntelustrategioista. Aineistossa esiintyneiden musiikin ironista suosimista koskevien näkemysten jäsentäminen kolmeksi ”määritelmäksi” taas tuo esille nykyisen ironiadiskurssin kannalta keskeisenä hahmottuvan reflektiivisen ja kiistanalaisen ulottuvuuden. Tämän tarkoituksena oli tuoda esille ironian kaltaiseen kulttuuriseen ilmiöön olennaisella tavalla kytkeytyvä kuluttajien itsensä käymä keskustelu: ironinen kulutus ei kuvaa pelkästään tietynlaista kulttuuriobjektien käyttötapojen joukkoa, vaan herättää myös itsessään voimakkaita tunteita ja ajatuksia.

7 LÄHTEET

- Adorno, T. W. (2002). On popular music (with the assistance of George Simpson).
Teoksessa R. Lepperd (toim.), *Essays on Music (by Theodor W. Adorno)* (s. 437–469).
Los Angeles: University of California Press. Alkuperäisjulkaisu 1941.
- Aho, M. & Kärjä, A-V. (2007). Johdanto. Teoksessa M. Aho & A-V. Kärjä (toim.),
Populaarimusiikin tutkimus (s. 7–32). Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, P. (1996). Television as a Moral Issue. Teoksessa P. L. Crawford & S.
B. Hafsteinsson (toim.), *The Construction of the Viewer: Media Ethnography and the
Anthropology of Audiences* (s. 101–117). Højbjerg: Intervention Press.
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination* (käänt.
D. Couling). London: Methuen. Alkuperäisjulkaisu 1982.
- Ang, I. (2007). Television fictions around the world: Melodrama and irony in global
perspective. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television
Studies*, 2(2), 18–30.
- Atkinson, W. (2011). The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked,
Bourdieu buttressed. *Poetics*, 39(3), 169–186.
- Bailey, S. (2003). Faithful or foolish: The emergence of the “Ironic Cover Album” and rock
culture. *Popular Music & Society*, 26(2), 141–159.
- Barbe, K. (1995). *Irony in context*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- Behler, E. (1990). *Irony and the discourse of modernity*. London: University of
Washington Press.
- Bekkering, D. J. (2016). Fake religions, politics and ironic fandom: the Church of the
SubGenius, Zontar and American televangelism. *Culture and Religion* 17(2), 129–
147.
- Bennett, A. (2013). Cheesy listening: popular music and ironic listening practices.
Teoksessa S. Baker, A. Bennett & J. Taylor (toim.), *Redefining mainstream popular
music* (s. 202–213). London: Routledge.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E. B., Warde, A., Gay o-Cal, M. & Wright, D. (2009).
Culture, class, distinction. London: Routledge.
- Booth, W. (1975). *A rhetoric of irony*. London: The University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge:
Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1998). *Järjen käytännöllisyys: toiminnan teorian lähtökohtia* (käänt. M.

- Siimes). Tampere: Vastapaino.
- Brackett, D. (2002). "Where's it at": postmodern theory and the contemporary musical field. Teoksessa J. Lochhead & J. Auner (toim.), *Postmodern music/postmodern thought* (s. 207–231). London: Routledge.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press. Alkuperäisjulkaisu 1976.
- Byckling, A. (2006). Törkyä vai terävää ironiaa: Eminem räppää tulkinnan rajamailla. Teoksessa T. Lahtinen & M. Lehtimäki (toim.), *Ääniä äänien takaa: tulkintoja rock-lyriikasta* (s. 123–145). Tampere: Tampere University Press.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing grounded theory*. London: Sage publications.
- Colebrook, C. (2004). *Irony*. London: Routledge.
- Coleman, S. (2008). Why is the Eurovision Song Contest ridiculous? Exploring a spectacle of embarrassment, irony and identity. *Popular communication*, 6(3), 127–140.
- Colletta, L. (2009). Political satire and postmodern irony in the age of Stephen Colbert and Jon Stewart. *The Journal of Popular Culture*, 42(5), 856–874.
- Collins, J. (2000). Television and postmodernism. Teoksessa *Media Studies: A Reader*, 380–384.
- Coupland, D. (1992). *Tuntematon sukupolvi: tarinoita kiihtyvistä kulttuurista* (käänt. M-L. Tirkkonen). Juva: Art house (WSOY). Alkuperäisjulkaisu 1991.
- Drew, R. (2005). 'Once more, with irony': karaoke and social class. *Leisure Studies*, 24(4), 371–383.
- Eco, U. (1985). Jälkisanat Ruusun Nimeen (käänt. A. Buffa). Teoksessa U. Eco (toim.), *Matka arkipäivän epätodellisuuteen* (s. 329–364). Juva: WSOY.
- Eldridge, R. (2009). *Johdatus taiteenfilosofiaan* (käänt. M. Lehtinen). Helsinki: Gaudeamus.
- Elleström, L. (2002). *Divine madness: on interpreting literature, music, and the visual arts ironically*. London: Bucknell University Press.
- Ellis, I. (2008). *Rebels wit attitude: subversive rock humorists*. Berkeley: Soft Skull Press.
- Eskola, J. & Suoranta, J. (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen* (2. painos). Tampere: Vastapaino.
- Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism*. (2. painos). London: SAGE Publications.

- Forsström, T. (2013). Ironia, tuo kulttuurimme liukuvoide. *Rumba* 2/13. Haettu 12.3.2016 osoitteesta <http://www.rumba.fi/uutiset/kolumni-ironia-tuo-kulttuurimme-liukuvoide/>
- Frith, S. (1996). *Performing rites: evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, S. (2004). What is bad music?. Teoksessa C. J. Washburne & M. Derno (toim.), *Bad music: the music we love to hate* (s. 15–36). London: Routledge.
- Gitlin, T. (1989). The postmodern predicament. *The Wilson Quarterly*, 13(3), 67–76.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. London: Aldine.
- Grassian, D. (2003). *Hybrid fictions: American Literature and Generation X*. New York: McFarland.
- Gregson, N., Brooks, K., & Crewe, L. (2001). Bjorn again? Rethinking 70s revivalism through the reappropriation of 70s clothing. *Fashion Theory*, 5(1), 3–27.
- Grossberg, L. (1992). *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. London: Routledge.
- Guhin, J. (2013). Is irony good for America? The threat of nihilism, the importance of romance, and the power of cultural forms. *Cultural Sociology*, 7(1), 23–38.
- Habermas, J. (1991). *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society* (käänt. T. Burger). Cambridge: The MIT Press. Alkuperäisjulkaisu 1962.
- Hall, S. (2006). Encoding/decoding. Teoksessa M. G. Durham & D. M. Kellner (toim.), *Media and cultural studies: keywords* (s. 163–173). Oxford: Blackwell.
- Hawkins, S. (2009). *The British pop dandy: masculinity, popular music and culture*. Farnham: Ashgate.
- Hesmondhalgh, D. (2007). Audiences and everyday aesthetics: talking about good and bad music. *European Journal of Cultural Studies*, 10(4), 507–527.
- Holdcroft, D. (1983). Irony as a trope, and irony as discourse. *Poetics Today*, 4(3), 493–511.
- Holt, D. B. (1995). How consumers consume: A typology of consumption practices. *Journal of consumer research* 22(1), 1–16.
- Holt, D. B. (1997). Distinction in America? Recovering Bourdieu's theory of tastes from its critics. *Poetics*, 25(2), 93–120.
- Holt, D. B. (1998). Does cultural capital structure American consumption?. *Journal of*

- consumer research*, 25(1), 1–25.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2008). *Valistuksen dialektiikka: filosofisia sirpaleita* (käänt. V. Pietilä). Tampere: Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 1944.
- Hume, D. (2009). Maun standardista (käänt. L. Mehtonen). Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen (toim.), *Estetiikan klassikot: Platonista Tolstoihin* (s. 278–293). Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäisjulkaisu 1757.
- Humphreys, K. (1999). "Barbey, Baudelaire, and the 'imprévu': strategies in literary dandyism" *Modern Language Studies*, 29(1), 61–80.
- Hutcheon, L., & Valdés, M. J. (2000). Irony, nostalgia, and the postmodern: a dialogue. *Poligrafías*, 3(1998-2000), 18–41.
- Hutcheon, L. (1995). *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge.
- Jacobs, R. N., & Smith, P. (1997). Romance, irony, and solidarity. *Sociological Theory*, 15(1), 60–80.
- Jameson, F. (1997). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* (7. painos). Durham: Duke University Press. Alkuperäisjulkaisu 1991.
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme metal: music and culture on the edge*. Oxford: Berg.
- Kant, I. (2009). Arvostelukyvyn kritiikki (käänt. M. Lehtinen). Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen (toim.), *Estetiikan klassikot: Platonista Tolstoihin* (s. 333–348). Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäisjulkaisu 1790.
- Kelly, A. (2010) David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Teoksessa H., David (toim.), *Consider David Foster Wallace: critical essays* (s. 131–146). Los Angeles: Sideshow Media Group Press.
- Kierkegaard, S. (1992). *The concept of irony: with continual reference to Socrates* (käänt. ja toim. H. Hong & E. Hong). Princeton NJ: Princeton University Press. Alkuperäisteos 1841.
- Klein, N. (2004). *No logo: tähtäimessä brändivaltiaat* (6. painos, käänt. L. Laaksonen & M. Tillman). Helsinki: WSOY. Alkuperäisjulkaisu 2000.
- Klemetti, S. (2015). *Mitä on undie? Jaettu estetiikka ja kokeellisuus suomalaisessa undergroundmusiikissa 2010-luvulla*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu.
- Konstantinou, L. (2016). *Cool characters: irony and american fiction*. London: Harvard University Press.
- Lamont, M. (2012). How has Bourdieu been good to think with? The case of the United States. *Sociological Forum*, 27(1), 228–237.

- Lamont, M., & Molnár, V. (2002). The study of boundaries in the social sciences. *Annual review of sociology*, 28, 167–195.
- Lyotard, J.-F. (1985). *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa* (käänt. L. Lehto). Tampere: Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 1979.
- Magill, R. J. (2007). *Chic ironic bitterness*. Ann Arbor: University of Michigan Press cop .
- Magill, R. J. (2012). *Sincerity*. London: W. W. Norton.
- Maly, I. & Varis, P. (2015). The 21st-century hipster: On micro-populations in times of superdiversity. *European Journal of Cultural Studies*, doi:10.1177/1367549415597920.
- McCoy, C. A., & Scarborough, R. C. (2014). Watching “bad” television: Ironic consumption, camp, and guilty pleasures. *Poetics*, 47, 41–59.
- McRobbie, A. (1994). *Postmodernism and popular culture*. London: Routledge.
- Meier, L. M. (2008). In excess? Body genres, “bad” music, and the judgment of audiences. *Journal of popular music studies*, 20(3), 240–260.
- Moore, M. P. (1996). From a government of the people, to a people of the government: Irony as rhetorical strategy in presidential campaigns. *Quarterly Journal of Speech*, 82(1), 22–37.
- Muecke, D. C. (1976). *Irony*. London: Methuen.
- Negus, K. (2002). *Popular music in theory: an introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Oakes, J. L. (2004). Pop Music, Racial Imagination, and the Sounds of Cheese. Teoksessa C. J. Washburne & M. Derno (toim.) *Bad music: the music we love to hate* (s. 62–82). London: Routledge.
- Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4), 243–258.
- Peterson, R. A. (2005). Problems in comparative research: The example of omnivorousness. *Poetics*, 33(5), 257–282.
- Peterson, R. A., & Simkus, A. (1992). How musical tastes mark occupational status groups. Teoksessa M. Lamont & M. Fournier (toim.), *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequality* (s. 152–186). Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, R. A., & Kern, R. M. (1996). Changing highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900–907.
- Purdy, J. (2000). *For common things: irony, trust, and commitment in America today*.

- New York: Vintage Books. Alkuperäisjulkaisu 1999.
- Purhonen, S. työryhmä Gronow, Jukka, Heikkilä, Riie, Kahma, Nina, Rahkonen, Keijo & Toikka, Arto (2014) *Suomalainen maku: kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen*. Helsinki: Gaudeamus
- Rahtu, T. (2006). *Sekä että: ironia koherenssina ja inkoherenssina*. Helsinki: SKS.
- Rorty, R. (1993). *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press. Alkuperäisjulkaisu 1989.
- Rowell, K. (1983). *Thinking about music: an introduction to the philosophy of music*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Salin, S. (2003). Vaarallinen trooppi: ironian kaksijakoinen historia. Teoksessa V. Haapala (toim.), *Kuvien kehässä: tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta* (s. 183–215). Helsinki: SKS.
- Schiermer, B. (2014). Late-modern hipsters: new tendencies in popular culture. *Acta Sociologica*, 57(2), 167–181.
- Sconce, J. (1995). ”Trashing” the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. *Screen*, 36(4), 371–393.
- Shugart, H. A. (1999). Postmodern irony as subversive rhetorical strategy. *Western Journal of Communication*, 63(4), 433–455.
- Shusterman, R. (2004). *Taide elämä ja estetiikka: pragmatistisen filosofian näkökulma estetiikkaan* (käänt. V. Mujunen, 3. painos). Tampere: Gaudeamus.
- Sontag, S. (2001). Notes on ”Camp”. Teoksessa S. Sontag (toim.), *Against interpretation and other essays* (s. 275–292). New York: Picador. Alkuperäisjulkaisu 1964.
- Strauss, A. & Corbin, J. (1994). Grounded theory methodology: an overview. Teoksessa N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (toim.), *Handbook of qualitative research*, (s. 273–285). London: Sage.
- Taylor, C. (1995). Autenttisuuden etiikka (käänt. T. Soukola). Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäisjulkaisu 1991.
- Thomas, L. (2002). *Fans, feminisms and ‘quality’ media*. London: Routledge.
- Thomas, L. (2009). The Archers: an everyday story of old and new media. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 7(1), 49–66.
- Thompson, C. J. (2000). Postmodern consumer goals made easy. Teoksessa S. Ratneshwar, D. G. Mick & C. Huffman (toim.), *The why of consumption: contemporary perspectives on consumer motives, goals, and desires* (s. 120–39). London: Routledge.

- Thornton, S. (1996). *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Trilling, L. (1972). *Sincerity and authenticity*. London: Harvard University Press.
- Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal Of Aesthetics & Culture*, 2. doi:<http://dx.doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
- Wacquant, L. (2015). Käytäntö ja valta – avaimia Bourdieun lukemiseen. Teoksessa M. Pyykkönen & I. Kauppinen (toim.), *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria* (s. 295–314). Helsinki: Gaudeamus.
- Wallace, D. F. (1993). E unibus pluram: Television and US fiction. *Review of Contemporary Fiction*, 13(2), 151–193.
- Waters, J. (2012). *Shokkiarvo: hyvällä maulla tehty kirja huonosta mausta* (käänt. K. Lempinen). Helsinki: Like. Alkuperäisteos 1981.
- Weber, M. (1949). Objectivity of social science and social policy. Teoksessa E. Shils & H. A. Finch (toim. ja käänt.) *Max Weber on the methodology of the social sciences* (s. 49–112) Glencoe: The Free Press.
- Weinstein, D. (2004). Rock critics need bad music. Teoksessa C. J. Washburne & M. Derno (toim.), *Bad music: the music we love to hate* (s. 294–310). London: Routledge.
- White, H. (1975). *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press. Alkuperäisteos 1973.
- Wilde, A. (1976). Barthelme unfair to Kierkegaard: some thoughts on modern and postmodern irony. *Boundary*, 2, 45–70.
- Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Winokur, J. (2007). *The big book of irony*. New York: St. Martin's Press.
- Wolff, J. (1993). *Aesthetics and the sociology of art* (2. painos). University of Michigan Press.

Verkkolähteet:

- Bennett, L. (2014). Between Liveness and Connectivity: The texture of Eurovision digital fandom. Haettu 15.6.2016 osoitteesta <https://eurovisionproject.wordpress.com/2014/04/17/between-liveness-and-connectivity-the-texture-of-eurovision-digital-fandom/>

- Chandler, D. & Munday, R. (2011). Active audience theory. *A Dictionary of Media and Communication*. : Oxford University Press. Haettu 24.6.2016 osoitteesta <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199568758.001.0001/acref-9780199568758-e-13>.
- Fitzgerald, J. D. (20.11.2012). Sincerity, Not Irony, Is Our Age's Ethos. *The Atlantic*. Haettu 29.7.2015 osoitteesta <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/sincerity-not-irony-is-our-ages-ethos/265466/>
- Greif, M. (24.10.2010a). What was the hipster? *New York Magazine*. Haettu 22.5.2016 osoitteesta <http://nymag.com/news/features/69129/>
- Greif, M. (12.11.2010b). The hipster in the mirror. *New York Times*. Haettu 14.2.2016 osoitteesta http://www.nytimes.com/2010/11/14/books/review/Greif-t.html?_r=0
- Hawkins, S. (2001). Musicological quagmires in popular music: seeds of detailed conflict. *Popular Musicology Online*. Haettu 20.1.2016 osoitteesta <http://www.popular-musicology-online.com/issues/01/hawkins.html>
- Hutcheon, L. (19.1.1998 [viim. Muokattu]). Irony, nostalgia and the postmodern. *University of Toronto English Library*. Haettu 4.6.2016 osoitteesta <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>
- Kaartinen, N. (24.1.2012). Ironista diggailua. Kouvolan sanomat. Haettu 7.10.2015 osoitteesta <http://www.kouvolansanomat.fi/Mielipide---Kolumnit/2012/01/24/Ironista%20diggailua/2012212806006/68>
- Kelly, A. (17.10.2014). Dialectic of sincerity: Lionel Trilling and David Foster Wallace. *Post45*. Haettu 25.5.2016 osoitteesta http://post45.research.yale.edu/2014/10/dialectic-of-sincerity-lionel-trilling-and-david-foster-wallace/#identifier_9_5365
- Komonen, P. (6.4.2014). Uusvilpittömyys, metamodernismi ja Eevil Stöö. Haettu 11.1.2016 osoitteesta <https://paulikomonen.com/2014/04/06/uusvilpittomyys-metamodernismi-ja-eevil-stoo/>
- Koskennurmi-Sivonen, R. (2004, viimeksi muokattu 2007). *Grounded theory*. Haettu 15.4.2015 osoitteesta <http://www.helsinki.fi/~rkosken/gt>
- Kuosmanen, I. (27.11.2012, päivitetty 5.9.2013). Ironia on aikamme sairaus. *Etelä-Suomen Sanomat*. Haettu 7.10.2015 osoitteesta <http://www.ess.fi/Mielipide/esalaiset/2012/11/27/ironia-on-aikamme-sairaus>

- Kärki, H. (15.2.2015). X-sukupuolvi ei osaa olla vakavissaan eikä kapinallinen. *Keskisuomalainen*. Haettu 1.3.2016 osoitteesta <http://www.ksml.fi/mielipide/kolumni/X-sukupuolvi-ei-osaa-olla-vakavissaan-eik%C3%A4-kapinallinen/640000>
- MacDowell, J. & Zborowski, J. (2013). The aesthetics of "So Bad it's Good": value, intention, and The Room. *Intensities: The Journal of Cult Media, Issue 6*. Haettu 1.6.2016 osoitteesta <https://intensitiescultmedia.com/issue-6-autumnwinter-2013-2/>
- Mach, R. C. (6.18.2014). Irony, hipsters and why sincerity isn't literally the worst. *The Huffington Post*. Haettu 25.6.2016 osoitteesta http://www.huffingtonpost.com/ryan-chapin-mach/irony-hipsters-and-why-si_b_5507914.html
- Magill, R. J. (26.11.2012). We've Been Arguing About Irony vs. Sincerity for Millenia. *The Atlantic*. Haettu 25.6.2016 osoitteesta <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/weve-been-arguing-about-irony-vs-sincerity-for-millennia/265601/>
- Monroe, J. (22.10.2014). Post-irony is the only thing left in the world that gets a reaction. *Noisey: Music by Vice*. Haettu 20.11.2015 osoitteesta http://noisey.vice.com/en_uk/blog/the-past-explains-our-present-wave-of-post-irony
- Pullinen, J. (15.12.2012). Ironian sukupuoli uskoo nyt aitouteen. *Helsingin Sanomat*. Haettu 25.9.2015 osoitteesta <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1355461098854>
- Saltz, J. (27.5.2010). Sincerity and irony hug it out. *New York Magazine*. Haettu 10.6.2015 osoitteesta <http://nymag.com/arts/art/reviews/66277/>
- Sasioglu, M. (29.1.2013). LCMDF luottaa vilpittömyyteen: "Ironia on passé". *Helsingin Uutiset*. Haettu 14.11.2015 osoitteesta <http://www.helsinginuutiset.fi/artikkeli/220101-lcmdf-luottaa-vilpittomyyteen-%E2%80%9Dironia-on-passe%E2%80%9D>
- Thorn, J. (26.3.2006). A manifesto for the new Sincerity. *Maximum Fun*. Haettu 11.11.2015 osoitteesta <http://www.maximumfun.org/blog/2006/02/manifesto-for-new-sincerity.html>
- Wampole, C. (17.11.2012). How To Live Without Irony. *The New York Times*. Haettu 28.7.2015 osoitteesta http://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/?_r=1

LIITE 1: VERKKOKESKUSTELUT

R1:

Keskustelu Reddit-sosiaalisen uutissivuston Explain Like I'm Five -alaosiossa kysymyksellä "What in the world does it mean to like something "ironically"?".

12 viestiä, joista ensimmäinen lähetetty 6.12.2014 ja viimeinen lähetetty 6.12.2014. Haettu 1.6.2016 osoitteesta

https://www.reddit.com/r/explainlikeimfive/comments/2ofcmq/eli5_what_in_the_world_does_it_mean_to_like/

QC:

Keskustelu Questionable Content -verkkosarjakuvaan liittyvän keskustelupalstan yhtyeitä koskevassa osiossa aiheesta "Do you know someone who "likes something ironically"?"

51 viestiä, joista ensimmäinen lähetetty 3.5.2009, viimeinen lähetetty 8.10.2011. Haettu 1.6.2011 osoitteesta <https://forums.questionablecontent.net/index.php?topic=23044.0>

ILX:

Keskustelu populaarimusiikkia käsittelevällä I Love Music -keskustelupalstalla aiheesta " Is actually possible to "listen" to music ironically?".

85 viestiä, joista ensimmäinen lähetetty 21.1.2003, viimeinen lähetetty 10.4.2010. Haettu 1.6.2016 osoitteesta

<http://www.ilxor.com/ILX/ThreadSelectedControllerServlet?boardid=41&threadid=13013>

HMS:

Keskustelu Harmonix Music Systems Inc. -videopeliyhtiön verkkosivujen keskustelupalstalla aiheesta "Liking an artist ironically?".

36 viestiä, joista ensimmäinen lähetetty 10.11.2008, viimeinen lähetetty 22.11.2008. Haettu 1.6.2016 osoitteesta

<http://forums.harmonixmusic.com/discussion/99042/liking-an-artist-ironically>

RYM1:

Keskustelu Rate Your Music -verkkopalvelun keskustelupalstalla aiheesta "Liking bands ironically".

64 viestiä, joista ensimmäinen lähetetty 23.2.2011, viimeinen lähetetty 3.5.2011. Haettu 1.6.2016 osoitteesta

http://rateyourmusic.com/board_message?message_id=3175232&board_id=1&show=20&start=0

RYM2:

Keskustelu Rate Your Music -verkkopalvelun keskustelupalstalla aiheesta "Music you like ironically".

61 viestiä, joista ensimmäinen lähetetty 12.6.2015, viimeinen lähetetty 13.6.2015. Haettu 1.6.2016 osoitteesta

https://rateyourmusic.com/board_message?message_id=5890373

TE:

Keskustelu videopelikulttuuria käsittelevän The Escapist -verkkolehden keskustelupalstalla aiheesta "Does enjoying something "ironically" make sense to you?"

35 viestiä, joista ensimmäinen lähetetty 19.5.2014, viimeinen lähetetty 20.5.2015. Haettu 1.6.2016 osoitteesta

<http://www.escapistmagazine.com/forums/read/18.850372-Does-enjoying-something-ironically-make>

R2:

Keskustelu Reddit-sosiaalisen uutissivuston Let's Talk -alaosiossa aiheesta "Do you think listening to "bad" music is bad?"

41 viestiä, joista ensimmäinen lähetetty 8.8.2015, viimeinen lähetetty 18.8.2015. Haettu 1.6.2016 osoitteesta

https://www.reddit.com/r/LetsTalkMusic/comments/3g9lky/lets_talk_do_you_think_listening_to_bad_music_is/?sort=old

R3:

Keskustelu Reddit-sosiaalisen uutissivuston Let's Talk -alaosiossa aiheesta "All That Glitters Is Gold: Appreciation and Irony".

12 viestiä, joista ensimmäinen lähetetty 1.9.2014, viimeinen lähetetty 26.11.2014. Haettu 1.6.2016 osoitteesta

https://www.reddit.com/r/LetsTalkMusic/comments/2f6y89/all_that_glitters_is_gold_appreciation_and_irony/

GB:

Keskustelu videopeliihaisen Giant Bomb -verkkosivun keskustelupalstalla aiheesta "I like Bad Music That's Also "Girly" - What Do?"

93 viestiä, ensimmäinen lähetetty 8.2.2013. Haettu 1.6.2016 osoitteesta

<http://www.giantbomb.com/forums/off-topic-31/i-like-bad-music-thats-also-girly-what-do-578060/>