

## Sämplätyn rahinan ironia ja nostalgia

---

Olli Heikkinen

Yksi levykokoelmani helmiä on Eero Raittisen blueslevy *Eeron LP* vuodelta 1970 (Raittinen 1970). Valitettavasti ne 34 vuotta, jotka levyn julkaisemisesta ovat kuluneet, eivät ole kohdelleet levyä hellävaraisesti. Runsaan kuuntelun ja huolimattoman käsittelyn seurauksena mainiota musisointia säästää voimakas vinyylilevyn rahina. Koska levy ei alun perinkään ollut myyntimenestys, ei levyä ole saatavissa CD-muodossa. Niinpä ainoa mahdollisuuteni on yrittää tulla rahinan kanssa toimeen.

Täysin ei vinyylin rahina kuitenkaan pysty kuuntelunautintoani pilaamaan, koska kompetenttina populaarimusiikin kuuntelijana pystyn erottamaan musiikin ja rahinan toisistaan. Rahina ei ole osa musiikillista tekstuuria, vaan se on musiikin tallennusalueen ominaisuus. Informaatioteoreettisin termein ilmaistuna rahina on kanavakohinaa, joka häiritsee varsinaisen viestin välittymistä. Sitä on mahdollista pitää myös merkinä. Kuten savu on indeksinen merkki siitä, että jossain palaa, on rahina indeksinen merkki siitä, että äänite on tallennettu vinyylilevyille.<sup>1</sup>

Myös Madonnan levy *Erotica* vuodelta 1992 alkaa vinyylin rahinalla (Madonna 1992). Levyn julkaisuajankohta sijoittuu aikaan, jolloin levy-yhtiöt alkoivat laajamittaisesti luopua vinyylilevyistä tallennusalueena. *Eroticasta* on olemassa harvinainen dj:lle tarkoitettu tuplavinyyliversio, mutta oma kappaleari on tallennettu CD-muotoon. Silti levy alkaa vinyylin rahinalla. Koska rahina selvästikään ei ole kanavakohinaa vaan osa musiikillista tekstuuria, täytyy suhtautumiseni siihen olla erilainen kuin Eero Raittisen levyä kuunnellessa. Jos haluan edelleen olla populaarimusiikin kompetentti kuuntelija, täytyy minun tulkita rahina merkinä – tässä tapauksessa ei kuitenkaan indeksinä vaan ikonina. Kuten risti liikennemerkissä on risteuksen ikoninen merkki, on rahina CD-levyssä vinyylilevyn ikoninen merkki. Sen yhteys kohteeseensa ei ole kausaalinen syy-seuraus-suhde, vaan se perustuu samankaltaisuuteen.

### Sämpel ja äänitetekstuuri

Rahinan muuttuminen indeksistä ikoniksi edellyttää tiettyjä muutoksia populaarimusiikin tuotannon teknologiassa. Vinyylin rahinan esittäminen vinyyli-

---

<sup>1</sup> Merkkien luokittelu ikonisiin, indeksisiin ja symbolisiin juontuu Charles S. Peircen semiotiikasta.

levyllä ei ole täysin mahdotonta, mutta kuuntelutilanteessa ikonisen rahinan erottaminen indeksisestä rahinasta on mahdotonta. Vinyyliaikakaudella esittämisen kohteena eri medioista olivatkin yleensä puhelin (esimerkiksi Leevi & The Leavings: *Mitä kuuluu Marja-Leena*) ja radio (esimerkiksi Sleepy Sleepers: *Metsäratio*). Vasta kun digitaalinen äänentallennus ja CD-levy häivyttivät tallennusalustan ominaisuudet käytännössä kuulumattomiin, tuli vinyylin rahinan esittäminen mahdolliseksi.

Vinyylin rahina digitaalisessa äänitteessä on esimerkki *sämplestä*. Sämples on äänitteen tai äänitteen osan digitaalinen kopio, joka tuodaan osaksi toisen äänitteen tekstuuria. Tyypillisiä sämplejä ovat ääninäytteet akustisista tai sähköisistä soittimista, erilaiset luonnon- ja ympäristön äänet sekä katkelmat musiikkiäänitteistä. Vaikka sämples saattaa olla jotain tiettyä äänitettä varten sämplätty, se on aina uudelleen kopioitavissa ja käytettävissä. Tämä on se seikka, joka tekee sämplestä sämpelen ja erottaa sämpläämisen muusta äänentallennuksesta.

Toinen muutos – joka myös liittyy tekniseen uusintamiseen – koskee musiikillista tekstuuria. On vaikea kuvitella vinyylin rahinaa *Eroticassa* osana nuotintettavissa olevaa säveltekstuuria. Vielä vaikeampi on kuvitella sitä instrumenttia, jolla vinyylin rahinaa konsertissa soitettaisiin. Ainoaksi mahdollisuudeksi tuntuisikin jäävän rahinan sämplääminen ja sämpelen toistaminen sämppleriltä tai tietokoneelta esityksen aikana. Ennen Madonnan *Drowned World* -maailmankiertuetta vuonna 2001 ohjelmoija Mike McKnight kävi läpi kaikki Madonnan studioäänitteet, valikoi äänitteistä ne osat, jotka olivat tekstuurin kannalta olennaisia mutta mahdottomia esittää, sämpläsi ne ja ohjelmoi tietokoneen niitä toistamaan (Rule 2002, 34–38).

Populaarimusiikin äänitteiden ja videoiden tutkimuksessa on mielekäs tehdä ero eri tekstuurityyppien välillä. Studiotekniikan hyödyntäminen on ollut keskeinen osa rockmusiikin äänitteiden estetiikkaa ja äänitteet ovat keskeisiä välityskanavia monessa muussakin musiikkityylissä. Alun perin äänitteen tarkoitus oli tuoda toisessa ajassa ja paikassa tapahtunut esitys läsnäolevaksi, presentoida se. Äänitteen omat ominaisuudet pyrittiin minimoimaan, jotta säveltekstuuri ja esitys välittyisivät kuuntelijalle häiriöttömästi. Tavoitteena oli täydellisen läpikuultava äänite. Läpikuultavuuden ihanne käy hyvin ilmi äänilevyteollisuuden 1950-luvulla kehittämässä termissä *High Fidelity*, joka merkitsee ”korkeata uskollisuutta luonnolliselle äänelle: kaiun tulee laulaa alkuperäisestä (ääni)lähteestä, akustisen peilin kuvastaa puhujan auditiivisia kasvoja” (Keskinen 1995, 39).

Studiotekniikan kehittymisen myötä usein tavoitteeksi tuli kuitenkin luoda studiossa uusi useista erillisistä ostoista koostuva fiktiivinen esitys, joka tapahtuu fiktiivisessä tilassa ja ajassa. Tarkoituksena ei ollut niinkään presentoida kuin representoida. Kun moniraitanauhureiden ja äänen muokkaukseen tarkoitettujen laitteiden myötä esitysten fiktiivisyys voimakkaasti lisääntyi 1960-luvulla, nousi perinteisten sävel- ja esitystekstuuriin rinnalle vahvana äänitetekstuuri. Äänitetekstuuri koostuu niistä kuulokuvan ominaisuuksista, jotka eivät ole säveltekstuurin tai esityksen ominaisuuksia. Näitä ovat esimerkiksi ääniefektit, soittimien sijoittelu stereokuvassa (myös syvyys suunnassa), keinotekoinen tilavaikutelma

ja äänen muokkaus. Vaikka sämple voi sisältää säveltekstuurin ja esityksen ominaisuuksia tai laululyriikkaa, on sämple ennen kaikkea osa äänitetekstuuria.

Äänitetekstuurin vahvistumisella ja ääniteteoksen synnyllä 1960-luvulla on mielenkiintoinen yhteys niihin muutoksiin, joita tapahtui samaan aikaan rock-musiikin konserttien äänentoistossa. Kun vielä 1960-luvun alussa musiikki konserttiyleisölle tuli useasta pisteestä (rummut, bassovahvistin, kitaravahvistin, lauluvahvistin), vuosikymmenen loppupuolen suurilla rockfestivaaleilla yleisö kuunteli musiikkia kahdesta lavan molemmin puolin asetetusta kovaäänispinosta. Musiikin kuuntelu konserteissa alkoi muistuttaa äänitteiden kuuntelua kotona. Kehitys, joka tuolloin alkoi, huipentui 1990-luvulla, kun digitaalitekniikan kehittymisen myötä äänitteiden tuominen osaksi konserttiesitystä helpottui. Kun vielä 1960-luvun alussa tuotannon lähtökohta oli hyvä esitys, joka taltiointiin äänitteelle, pyrittiin nyt luomaan ensin hyvä äänite, joka sitten esitettiin konsertissa. Tästä esimerkkinä toimii yllä mainittu Madonnan kiertueen valmistelu.

## Dialektinen kuva

Edellä olevat tapaukset ovat esimerkkejä teknologisen kehityksen – erityisesti teknisen uusintamisen – voimakkaasta vaikutuksesta populaarimusiikin tuotantoon, tekstuuriin, estetiikkaan ja vastaanottotapaan. Teknologian suhde taiteeseen oli keskeinen teema jo 1930-luvulla Walter Benjaminin tunnetussa artikkelissa ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” (Benjamin 1989). Benjamin oli teknisistä uusintamistavoista kiinnostunut ennen kaikkea valokuvasta ja elokuvasta, mutta jos seuraavassa elokuvatuotantoa kuvaavassa sitaatissa korvaamme teatterinäyttelijän konserttimusiikolla, elokuvanäyttelijän studiomusiikolla, kameran mikrofoniin, kuvaajan äänittäjällä, kuvauskohteet äänityksillä, leikkaajan miksaajalla, elokuvan äänitteellä, kuvakulman kuulokulmalla jne., saamme erinomaisen kuvauksen moniraitatuotannosta populaarimusiikissa.<sup>2</sup>

Teatterinäyttelijän taiteellinen suoritus esitetään yleisölle lopullisessa muodossaan näyttelijän oman persoonan kautta. Elokuvanäyttelijän suoritus sitä vastoin esitetään kameran välityksellä, mistä on kahdenlaisia seurauksia. Näyttelijän suorituksen yleisölle välittävän kameran ei tarvitse suhtautua tähän suoritukseen ehjänä kokonaisuutena. Kamera muuttaa jatkuvasti kuvaajan ohjailmana asemaansa tämän esityksen suhteen. Hetkellisten kuvauskohteiden sarja, jonka leikkaaja kokoa käyttöönsä saamastaan materiaalista, muodostaa valmiin elokuvan. Siihen sisältyy tiettyjä kameran aiheuttamia liikkeitä, erityisiä kuvakulmia, lähikuvia jne. Näin näyttelijän suoritus joutui optisten kokeiden alaiseksi. Se on ensimmäinen seuraus siitä, että näyttelijän suorituksen välittää kamera. Toiseksi, koska elokuvanäyttelijä ei itse esiintynyt yleisölle, hänellä ei ole myöskään teatterinäyttelijälle suotua mahdollisuutta sopeuttaa esitystään yleisön mukaan näytöksen aikana. Yleisö saa näin mahdollisuuden arvostella esitystä ilman henkilökohtaista yhteyttä näyttelijään. Yleisön

<sup>2</sup> Benjaminin kuvaaman elokuvatuotannon yhteyttä äänitetuotantoon on korostanut myös Steven Jones (1990, 111–112).

eläytyminen merkitsee todellisuudessa samastumista kameran kanssa. Se omaksuu siis kojeen asenteen: se kokeilee. Kulttiarvot eivät siedä tällaista asennoitumista. (Benjamin 1989, 151–152.)

Benjaminille tekninen uusintaminen aiheuttaa kulttiarvojen katoamisen myötä taiteen auran heikkenemisen tai suoranaisen katoamisen. Auraattisen taiteesta tekee se, että vaikka taideteos (ennen teknisen uusinnettavuutensa aikaa) on läsnä ainutkertaisesti Tässä ja Nyt, meidän esteettisessä havainnossamme on ainutlaatuinen etäisyyden tuntu (Benjamin 1989, 145). Auraattiselle läsnäolon ja poissaolon väliselle leikille tekninen uusintaminen on uhka, koska ”jopa täydellisimmästä uusinnoksesta jää uupumaan eräs seikka: taideteoksen Tässä ja Nyt – sen ainutkertainen olemassaolo juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee” (Benjamin 1989, 142).

Tämä läsnäolon puute on kuitenkin puutetta ainoastaan suhteessa ritualistiseen traditioon, joka ”kokosi menneen, nykyisyyden ja tulevaisuuden jatkuvan läsnäolon merkin alle” (Caygill 1994, 23–24). Eli Benjaminin sanoin ”aidon taideteoksen ainutkertaisuus perustuu rituaaliin, josta se löysi alkuperäisen ja ensimmäisen käyttöarvonsa. Tämä kytkentä voi olla kaukana menneisyydessä, mutta silti se on tunnistettavissa maallistuneena rituaalina kauneuskultin kaikkein pakanallisimmissakin muodoissa” (1989, 146–147). Tämän kytkennän tekninen uusintaminen poistaa, koska ”uusintamistekniikka irrottaa jäljennöksen perinneyhteydestään” (Benjamin 1989, 144).

Puhuessaan taideteoksesta Benjaminilla on mielessään visuaaliset taiteet, joiden Tässä ja Nyt -läsnäolo tietystä (ritualistisen perinteen määrittämässä) paikassa on huomattavasti ongelmattomampi kuin sävelteoksen tai romaanin Tässä ja Nyt -läsnäolo. Siitä huolimatta Benjaminin ajatus on yleistettävissä koskemaan musiikkia: sävelteoksen voidaan katsoa olevan läsnä (Tässä ja Nyt) jokaisessa esityksessä, jonka ajan ja paikan määrittelee ritualistinen perinne (konsertti-instituutio). Tämänkin ritualistisen kytkennän tekninen uusintaminen (äänite) poistaa.

Se kriittinen potentiaali, jonka ritualistis-traditionaalisen auran katoaminen taiteesta mahdollistaa, sisältyy Benjaminin käsitteeseen *dialektinen kuva* (*dialektisches Bild*). Tekninen uusintaminen tuhosi ritualistisen tradition, jossa mennyt ja tuleva sulautuivat saumattomasti nykyisyyteen. Samalla se toi tilalle aikakäsityksen, jota Kia Lindroos kutsuu *kairologiseksi* vastakohtana kronologiselle (Lindroos 1998, 11–12). Siinä menneisyys ei ilmene tapahtumien kronologisena jatkumona, jonka toinen pää nykyisyys on, vaan kaiken keskipiste on Nyt-hetki (*Jetztzeit*), jolle Silloin (*Gewesene*) ilmenee kuvana. ”Ei ole niin, että mennyt luo valonsa nykyisyyteen tai nykyisyys luo valonsa menneeseen: pikemminkin Silloin ja Nyt muovautuvat kuvassa konstellaatioksi kuin salamanisku. Toisin sanoen: kuva on dialektiikkaa pysähdystilassa.” (Benjamin 1982, 576–577.)

Mutta minkälainen kuva Benjaminin kuva on ja miten dialektiikka siinä ilmenee? Useat tekstikatkelmat viittaavat siihen, että Benjaminille dialektinen kuva ei ole kuva sanan kirjaimellisessa merkityksessä, vaan se on mikä tahansa tulkittavissa tai luettavissa oleva teksti, jossa Nyt ja Silloin muovautuvat konstellaatioksi. Niinpä Anselm Haverkampin mielestä Benjaminin dialektinen kuva on

lähempänä Wittgensteinin *Tractatus Logico-Philosophicuksen* ”loogista kuvaa” kuin mitään imagistista filosofiaa (Haverkamp 1992, 72). Dialektiseksi kuvan tekee tekstin Silloin-elementin uudelleenkäyttö ja tulkinta. Paradigmaattinen esimerkki dialektisesta kuvasta onkin Haverkampin mukaan *sitaatti*: ”On houkutteltavaa mennä niin pitkälle, että sanaa ’kuva’ voisi pitää metaforana ’sitaatille’ – hyvin suggestiivisena sellaisena – ja sana ’dialektinen’ tarkoittaisi ’lukemista’. Ilmaisu ’dialektinen kuva’ pitäisi kääntää ja ottaa käyttöön ’sitaatin lukemiseksi.’” (1992, 71.)

Entä miten ”sitaattia” tulee ”lukea”? Sitaatti kantaa aina mukanaan koko esi- ja jälkihistoriaansa eli kontekstia. Se voidaan nähdä eräänlaisena synekdokeena, jossa tekstin osa toimii koko tekstin ja käytännössä rajattoman kontekstin korvikkeena (Haverkamp 1992, 75). Luennassa sitaatin rajattomasta kontekstista erottuvat kuitenkin luennan kannalta merkitykselliset osat. Dialektisessa kuvassa sitaatti ja sen konteksti asettuvat Nyt-hetken kanssa konstellaatioksi, jolloin sitaatin konteksti muodostaa Nyt-hetken luennalle teesin tai antiteesin (Lindroos 1998, 50). Olennaista on dialektisen kuvan ajallinen ulottuvuus.

## Ironia

Äänitetekstuurin sitaatti on sämple. Samoin kuin esimerkiksi kirjallinen sitaatti, myös sämple sitaattina kantaa mukanaan esi- ja jälkihistoriaansa. Merkittävä osa vinyylin tai savikiekon rahinaa sisältävien sämplejen kontekstista liittyy äänitteiden teknologiaan. Rahinan konteksti muodostuu paitsi vanhentuneesta ja käytöstä poisjääneestä tekniikasta, myös tekniikasta, joka vinyylin ja savikiekon korvasi. Tämä ilmenee hyvin ensimmäisellä Suomessa tehdyllä digitaaliäänitteellä, Retuperän WPK:n *Palaa taas* -levyllä vuodelta 1985 (Retuperän WPK 1985).<sup>3</sup>

Levy alkaa kappaleella *Elomme päivät*, joka kuuluu torvisoittokuntiemme vakio-ohjelmistoon. CD-levyltä kuunneltuna olettaisi esityksen välittyvän häiriöttömänä ja kirkkaana, mutta levy alkaakin erittäin voimakkaalla rahinalla. Kun lisäksi orkesterin esitys on säröinen ja spektriltään kapea, muistuttaa kuulokuva huonokuntoista savikiekkoa. Miksi äänitteellä on siteerattu vanhentunutta tallennusteknologiaa? Miksi alun perin indeksiselle merkille on annettu suurempi painoarvo muuttamalla se ikoniseksi? Voisiko kyse olla ironiasta?

Tekstin tai lausuman ironisuus on aina suhteessa kontekstiin. Esimerkiksi lausuma ”Onpa hieno sää!” on ironinen vain silloin, kun sää on huono lausuman esittämisen hetkellä. Jos sää on hyvä, väite ei ole ironinen. Ironia ei kuitenkaan ole pelkästään väitelauseiden totuusarvoilla leikkimistä, vaikka tämä onkin ironian yleisin merkitys. Mikä tahansa merkki tai teksti, myös ei-kielellinen, voi olla ironinen, jos merkille tai tekstille voidaan osoittaa kaksoismerkitys. Esi-

<sup>3</sup> Ensimmäinen suomalaisen artistin julkaisemana digitaaliäänitteenä pidetään yleisesti Riki Sorsan levyä *Kellot ja peilit* (1984), mutta se tehtiin Englannissa.

merkiksi Esti Sheinberg (2000) pitää ironiana erilaisia yhteensopimattomuuksia Šostakovitšin säveltekstuurissa.

Ironia sisältää aina myös asenteen tai arvostelman, jonka ironikko pyrkii välittämään ja jonka tulkitsija saattaa löytää. Edellä mainitussa esimerkissä lause ”Onpa hieno sää!” on tarkoitettu moitteeksi: sää on huono ja se on ironikon kannalta ikävä ja moitittava asia. Säätilalla on ironikolle merkitystä ja tämän hetkiseen säähän ironikko ei ole tyytyväinen. (Hutcheon 1994, 39–40.)

Retuperän WPK:n *Elomme päivien* mahdollista ironisuutta voimme tutkia Wayne C. Boothin (1974, 10–12) esittämän neliaskelisen ironiantunnistusprosessin avulla:

Askel 1. Lukija/kuulija hylkää kirjaimellisen merkityksen, koska huomaa ristiriidan tekstin sisällä tai tekstin ja kontekstin välillä. *Elomme päivät* on raita ensimmäisellä suomalaisella digitaaliäänitteellä, eikä sen näin ollen pitäisi sisältää savikiekon rahinaa. Tämä ristiriita edellyttää huomion kiinnittämistä äänitetekstuuriin ja tietoa siitä, että digitaalinen äänite ei sisällä savikiekolle tunnusomaisia häiriöitä.

Askel 2. Lukija/kuulija käy läpi vaihtoehtoisia tulkintoja ja selitysmalleja. Ehkäpä savikiekon rahina on päätyntä levyllä vahingossa huolimattomuuden seurauksena tai äänite ei olekaan oikeasti digitaalinen vaan savikiekolta digitaaliseksi muutettu.

Askel 3. Lukija/kuulija tekee päätelmän tekijän tietämyksestä ja uskomuksista. Retuperän WPK toimii Teknillisen korkeakoulun ylioppilaskunnan piirissä. On oletettavaa, että tekniikan opiskelijat tuntevat uudet tekniikat muuta väestöstä paremmin ja omaksuvat ne nopeammin ja syvällisemmin, joten vahinko ja huolimattomuus voidaan sulkea pois. Savikiekon rahinan päätyminen äänitteelle on mitä ilmeisimmin tarkkaan harkittu teko.

Askel 4. Lukija/kuulija antaa uuden merkityksen. Savikiekon rahina ei ole indeksinen merkki siitä, että äänite olisi jossain tuotantovaiheessa tallennettu savikiekolle, vaan se on ikoninen merkki, joka ironisesti viittaa siihen, mitä äänite ei ole: savikiekkko.

*Palaa taas* -äänitteen ironisuus on yhteydessä Retuperän WPK:n perusideologiaan, joka on ironinen. Tekniikka merkitsee edistystä, kehitystä ja yhä parempaa luonnon hallintaa mutta myös kuria ja kieltäymystä. Retuperän WPK on kaikelle tälle ironinen antiteesi. Ironia ilmenee esimerkiksi tavassa, jolla ”kuriton” väärinsoitto on tehty kurinalaiseksi:

Retuperäläisen sovittamisen keskeisimpiä tehokeinoja ovat väärin äänien harkittu sijoittaminen, rytmiset muunnokset ja melodiasitaatit. Väärin äänien käytössä suosittuja menetelmiä ovat olleet melodian kriittisiin kohtiin huolella sijoitetut väärät äänet sekä etumerkkien systemaattinen unohtaminen. Tyypillisiä rytmisiä keinoja ovat puolestaan pumppaus eli kenraalipaussin aikana soittaminen sekä 4/4-tahtilajiin sijoitetut ontuvat 7/8-tahdit. (Retuperän WPK:n kannatusyhdistys 1993, 23.)

Klassisessa retoriikassa ironia saattoi toimia kahdensuuntaisesti: kehumalla moitittiin ja moittimalla kehuittiin. Vaikka molemmat tavat ovat nykyisin käytössä, on ensiksi mainittu tapa huomattavasti yleisempi: moite puetaan ylistyksen muotoon eli positiivinen tarkoittaakin negatiivista (Hutcheon 1994, 40). Edellä mainitussa esimerkissä ylistävä lausuma ”Onpa hieno sää!” on tarkoitettu moitteeksi. Retuperän WPK:n tapauksessa kyse on kuitenkin päinvastaisesta:

äänitteen esittämä vanhentunut tekniikka, joka konteksti huomioon ottaen on negatiivinen seikka, tarkoittaa uuden tekniikan ylistystä, eli positiivista.

Retuperän WPK:n tapauksessa tuntuisi toteutuvan myös ironian yhdistävä funktio (ks. Hutcheon 1994, 54–56). Ironiassa on usein kolme osapuolta: ironikko, yleisö, joka ymmärtää ironian, ja yleisö, joka ei ymmärrä. Ironia toimii ironikkoa ja ymmärtävää yleisöä yhdistävänä diskurssina samalla, kun se sulkee ymmärtämättömän yleisön ulkopuolelle. Niinpä Retuperän WPK ja uudesta tekniikasta tietoinen ja siihen positiivisesti suhtautuva yleisö muodostaa diskurssiivisen yhteisön, jonka ulkopuolelle jäävät teknisestä kehityksestä kiinnostumattomat tai siihen negatiivisesti suhtautuvat.

## Nostalgia

Retuperän WPK:n ironiassa on selkeä ajallinen ulottuvuus ("Silloin": analoginen tallennus, "Nyt": digitaalinen tallennus), mutta temporaalisuus ei ole ironialle välttämätön ominaisuus. Sen sijaan nostalgiaa aika ja historia ovat keskeisiä elementtejä. Nostalgia oli alun perin taudinmääritys koti-ikävää poteville palkkasotilaille, mutta 1800-luvun myötä nostalgisen ikävän ensisijaiseksi kohteeksi paikan tilalle nousi aika. Samalla käsite menetti lääketieteellisen, fysiologisen merkityksensä. (Hutcheon 1998.) Nykyisin nostalgia käsitetään useimmiten mielentilana, johon liittyy ajatus kadotetusta ajasta: joskus oli aika, jolloin asiat olivat hyvin, mutta nyt tuota aikaa ei enää ole.

Nostalgia voi kuitenkin olla muutakin kuin pelkkä mielentila. Affektiivisen määritelmän rinnalle on noussut käsitys nostalgiaa retoriikkana (Tannock 1995, 454; Probyn 1996, 114–116), diskurssina (Turner 1987, 150–151; Koivunen 2000, 327) ja politiikkana (Hutcheon 1998). Keskeinen teema nostalgisessa retoriikassa on ajan periodisointi. Historia jakautuu aikaan ennen "hairahdusta" (kulta-aika, lapsuuden koti, maaseutu), hairahdukseen (murros, katastrofi, eroaminen, erottaminen, lankeemus) ja nykyiseen hairahduksen jälkeiseen aikaan, jota leimaa puutteellisuus ja vajavaisuus (Tannock 1995, 456–457). Periodisointi voi perustua todellisiin tapahtumiin, mutta ennen kaikkea se on nostalgisen retoriikan tuote: "[K]uten halu, [nostalgia] luo kohteensa." (Probyn 1996, 116.) Menneisyys "'muistomerkityksellistetään' menneisyydeksi, joka kristallisoituu muistin valitsemiksi kallisarvoisiksi hetkiksi, mutta se tapahtuu myös unohtamalla ja tietoisesti vääristämällä ja uudelleen järjestämällä." (Hutcheon 1998.)

Muistin asema nostalgiaa keskeinen, mutta nostalgisessa retoriikassa yksilöllinen tai kollektiivinen muisti ei ole riittävän luotettava: "[n]ostalgia vaatii, että menneisyydestä on saatavilla todistusaineistoa" (Hutcheon 1998). Yleisö haluaa todisteita, ja niitä teknisen uusintamisen aikakaudella reetori löytää koko siitä audiovisuaalisesta kirjastosta, jota on kartutettu valokuvauksen keksimisestä lähtien. Valokuva, jota on pidetty paradigmaattisena esimerkkinä nostalgias- ta (Koivunen 2000, 342–343), saa retoriseksi avukseen äänitteen ja liikkuvan kuvan eri muodoissaan (Hutcheon 1998).

Havainnollinen esimerkki äänitteestä, joka toista äänitettä hyväksi käyttäen tuntuisi luovan nostalgista retoriikkaa, on Janet Jacksonin *Got 'Til It's Gone* vuodelta 1997 (Jackson 1997). Äänitteellä laulaja Janet Jackson ja räppäri Q-Tip vaihtavat ajatuksia menetetyistä rakkaudesta. Laulun tekstin mukaan kaiken hyvän tunnistaa vasta sitten, kun sen on menettänyt. Todisteeksi nostalgisen tunteen oikeellisuudesta ja yleispätevyydestä äänitteellä sämplätään refrengiä Joni Mitchellin äänitteeltä *Big Yellow Taxi* (1970). Refrengissä Mitchell laulaa: "Eikö tunnukin siltä, että huomaat sen mitä omistat aina vasta sitten, kun se on mennyt pois."<sup>4</sup> Vaikka äänitteellä sämplätäänkin vain edellä mainittua refrengin alkuosaa, muodostaa refrengin hyvin tunnettu loppuosa kontekstin, joka vahvistaa sitaatin nostalgista (ja temporaalista) luonnetta: "Ne päällystivät paratiisin ja panivat pystyyn parkkipaikan."<sup>5</sup> Refrengin todistusvoimaa korostavat Jackson toteamuksella "Kuten Joni sanoo"<sup>6</sup> ja Q-Tip kommentilla "Joni Mitchell ei koskaan valehtele".<sup>7</sup>

Lyriikassa Jackson ja Q-Tip omaksuvat eronneiden rakastavaisten roolit. Jackson on pahoillaan suhteen loppumisesta ja toivoo, että voisi kääntää ajan kulun ja saada entisen rakastettunsa rakastumaan uudelleen.<sup>8</sup> Myös Q-Tip on pahoillaan suhteen päättymisestä mutta syyttää tästä Jacksonia.<sup>9</sup>

Joni Mitchell -sitaatin vahvistamaa laululyriikan nostalgista melankoliaa<sup>10</sup> korostaa nostalgista äänitetekstuurissa. Äänite alkaa paperin rapinalla.<sup>11</sup> Jackson kysyy, mikä on seuraava laulu, ja Q-Tip vastaa: "Se on laulu minusta."<sup>12</sup> Tämän jälkeen alkaa musiikki soida ja Jackson sanoo pitävänsä tästä.<sup>13</sup> Jacksonin toteamusta "Kuten Joni sanoo" seuraa ensimmäinen sample *Big Yellow Taxin* refrengistä. Mitä äänitteellä oikein tapahtuu, eli minkälaisen tapahtuman tai esityksen äänite representoi?

Kun komppi äänitteellä alkaa, alkaa samalla vinyylin rahina. Niinpä on oletettavaa, että äänitteen fiktiivisessä maailmassa komppi kuuluu vinyylilevyiltä. Levyn laittaa levylautaselle soimaan Q-Tip, Jackson kuuntelee ja äänitteen alussa kuuluva paperin rapina on ilmeisesti vinyylilevyn sisäpussin rapinaa. Vinyyli-

<sup>4</sup> "Don't it always seem to go, that you don't know what you got 'till it's gone."

<sup>5</sup> "They paved paradise, and put up a parking lot. "

<sup>6</sup> "Like Joni says."

<sup>7</sup> "Joni Mitchell never lies. "

<sup>8</sup> "If I could turn back/the hands of time/Make you fall in love/in love with me again."

<sup>9</sup> "I was working 'round the clock/but your girls want to meddle/Talkin' about, I heard he swims with this chick on the beach/ That was out with the tide but my love you impeached."

<sup>10</sup> Nostalgian yhteyttä melankoliaan on korostanut Bryan S. Turner (1987, 147-150).

<sup>11</sup> Viitataan tässä albumilla *The Velvet Rope* olevaan versioon. Video- ja singleversiot eivät sisällä paperinrapina-alkua.

<sup>12</sup> "The one about me."

<sup>13</sup> "I like this one."

komppilevy saa pian seurakseen toisen vinylilevyn, *Big Yellow Taxin*, jota Q-Tip soittaa ja ”skrätssä”<sup>14</sup> toisella levylautasella. Q-Tipin toiminta äänitteellä on normaalia rap-DJ:n toimintaa: kahta levylautasta ja vinylilevyjä hyväksi käyttäen luodaan yhtenäinen musiikillinen matto, jonka päälle räppääjä räppää.

Nostalgiseksi äänitetekstuuri muuttuu vasta tahdissa 12, kun Janet Jackson ja Q-Tip vaihtavat äänitteen fiktiivisessä maailmassa positioita. Kuten musiikallissa, jossa diegesis muuntautuu aika ajoin varieteenäyttämöksi, siirtyy Jackson kuuntelijasta eli tarinan subjektista esittäjäksi eli kertojaksi ja alun kehyskertomus vaihtuu (edelleen fiktiiviseksi) musiikkiesitykseksi, jossa pääosassa on laulaja Janet Jackson. Samalla *Big Yellow Taxi* muuttuu Jacksonin esityksen osaksi – vinylille tallennetuksi äänitteeksi, jota fiktiivinen esitys siteeraa – ja Q-Tip muuntautuu rap-DJ:stä räppäriksi.

Laululyriikka ja äänitetekstuuri muodostavat *Got 'Til It's Gones* kaksi erillistä mutta samansuuntaista ja toisiaan tukevaa nostalgista periodisointia. Vaikka protagonistit ovat erimielisiä eron syistä, on ero se ”hairahdus”, joka sijoittuu kulta-ajan ja nykytilanteen väliin. Äänitetekstuurissa puolestaan vinylin rahina antaa viitteen toisesta hairahduksesta: kun analogisista tallennusalustoista siirryttiin digitaalisiin.

Menetetyllä rakkaudella ja tallennusalustalla ei ole kovin paljon yhteyttä keskenään, mutta niiden välistä suhdetta voi pitää allegoriana. Musiikin tuotannossa ja vastaanotossa digitaalista on usein pidetty kylmänä ja epäautenttisenä ja analogista vastaavasti lämpimänä ja autenttisenä. Tämä koskee niin syntetisaattoreita kuin äänentallennustakin. (Goodwin 1990, 265.) Lisäksi analoginen kohina ja särö korostavat äänitteen dokumentaarista luonnetta ja sen voi katsoa lisäävän kuuntelutilanteen autenttisuutta (Link 2001, 38–39). Siirtyminen lämpimästä ja autenttisesta tallennusalustasta kylmään ja epäautenttiseen toimii vertauskuvana siirtymiselle lämpimästä ja autenttisesta parisuhteesta kylmään ja epäautenttiseen yksinoloon. Nostalginen tunne syntyy kaipuusta lämpimään ja autenttiseen.

Jos nostalginen retoriikka rajoittuu äänitteellä musiikkiesitykseen, miten kehyskertomus muuttaa tämän retoriikan luonnetta ja merkitystä? Kehyskertomuksen ja musiikkiesityksen välistä suhdetta voidaan havainnollistaa narratologiasta peräisin olevilla käsitteillä. Kertovaa fiktiota pidetään hierarkkisenä järjestelmänä, jossa on kolme tasoa ja vastaavasti kolmenlaisia agentteja. Fiktiivistä maailmaa havainnoi fiktiivinen henkilö. Hänen havaintonsa kertoo kertoja, ja tämän kertomuksen esittää teksti. (Tammi 1992, 29.) *Got 'Til It's Gonen* kehyskertomuksessa on kaksi fiktiivistä henkilöä: vinylilevyjä soittava mies (jota esittää Q-Tip) ja häntä kuunteleva nainen (jota esittää Janet Jackson). Tämän kertomuksen esittää teksti eli äänite. Kertojaa teksti ei yksilöi, mutta anonyymi kertoja ei ole harvinainen kaunokirjallisuudessaakaan.

Monimutkaisemmaksi fiktion hierarkia muuttuu, jos teksti sisältää upotettuja kertomuksia, kuten *Tuhannen ja yhden yön tarinat* (Tammi 1992, 25). Joku fiktion henkilöistä asettuu kertojaksi, ja kertomus luo oman fiktiivisen maailman

<sup>14</sup> *Scratching* on vinylilevyn nopeaa edestakaista liikuttelua levylautasella, minä seurauksena kuuluu hankaava ääni.

henkilöineen. *Got 'Til It's Gone* musiikkiesityksessä kehyskertomuksen henkilö, kuunteleva nainen, kertoo minä-muodossa tarinan päättyneestä suhteesta. Aivan kuin modernissa romaanissa, puolessa välissä tarinaa kertoja vaihtuu. Kehyskertomuksen levyjä soittava mies jatkaa toisesta näkökulmasta – edelleen minä-muodossa. Tarinassaan molemmat kertojat siteeraavat Joni Mitchellin *Big Yellow Taxia*.

Koska äänitteen sisältämä musiikkiesitys ja sen sisältämä kertomus on upotettu kehyskertomukseen, asettuu musiikkiesityksen nostalginen retoriikka uuteen valoon. Upotuksen maailmankuva välittyy aina hierarkiassa ylempänä olevan tason kautta (Tammi 1992, 61). Jos siis arvioimme *Got 'Til It's Gone* nostalgiaa, oleellista on, miten kehyskertomuksen henkilöt suhtautuvat musiikkiesitykseen ja sen nostalgiaan. Äänite päättyy siihen mistä alkoi. Kuunteleva nainen ja levyjä soittava mies ovat luopuneet kertojan rooleistaan ja eronneen parin dialogi on ohi. Alun kehyskertomus palaa: Q-Tip soittaa levyjä, hokee levyjen päälle rytmisesti "a-a-aa-a-aa-a-aa-a" ja Jackson kuuntelee. Kun Q-Tip kysyy, "tuntuuko sinusta a-aa-a-aa"<sup>15</sup>, vastaa Jackson iloisella kikatuksella. Ei kovin vakavaa eikä ainakaan nostalgista. Suhtautuvatko kehyskertomuksen henkilöt musiikkiesityksen nostalgiaan välinpitämättömästi? Voimmeko siis sittenkään pitää *Got 'Til It's Gone* nostalgisena äänitteenä?

## Ironinen nostalgia

Roland Robertsonin mukaan moderni nostalgia jakautuu kolmeen vaiheeseen. Alkuperäinen nostalgia oli reaktio modernisaatiosta johtuvaan eksistentiaaliseen kodittomuuden ja juurettomuuden tunteeseen. Eksistentiaalinen nostalgia sulautui 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa "tarkoitukselliseen" (*wilful*) nostalgiaan, joka oli kansallisvaltioiden vastaus voimistuneeseen globalisaatioon. Viimeisin modernin nostalgian vaihe on kaupallistunut ja kuvakeskeinen konsumeristinen nostalgia. Vaiheet eivät ole Robertsonin mukaan toisiaan pois sulkevia vaan konsumeristinen nostalgia voi hyödyntää yhtä lailla eksistentiaalisen nostalgian affektiivisuutta kuin tarkoituksellisen nostalgian retorisuuttakin. (Robertson 1994, 159–160.) Yhteistä kaikille modernin nostalgian vaiheille on tietty vakavuus: menneisyys, jonka retorinen periodisointi luo ja johon nostalginen affekti kohdistuu, on autenttinen kulta-aika ja identiteetin lähde. Moderni nostalgia ei menneelle naura.

Sen sijaan nostalgia, joka häpeämättömästi loihii esiin ja hyödyntää nostalgista affektia mutta samalla ironisesti etäännyy nostalgisesta retoriikasta, edustaa uutta, postmodernia nostalgiaa (Hutcheon 1998). *Got 'Til It's Gone* kehyskertomuksen henkilöt luovat nostalgisen musiikkiesityksen mutta eivät sitoudu sen retoriseen periodisointiin. Musiikkiesitys ei ole fiktiivinen pelkästään äänitteen kuuntelijalle, se on fiktiivinen myös kehyskertomuksen henkilöille. Suhdetta, eroa ja nostalgista kaipausta, josta esitys kertoo, ei ole koskaan ollut,

<sup>15</sup> "Do you feel a-aa-a-aa?"

ja kun esitys päättyy, voivat kehyskertomuksen henkilöt naurahtaa koko esitykselle. Saman kohtalon kokee nostalgia, joka sisältyy vinyyliin rahinaan. Se, että esityksessä siteerataan vinyylilevyä, on leikkiä ilman retoriikkaa ja ansaitsee kikatuksen.

Rahisevan vinyylilevyn käyttö *Got 'Til It's Gonessa* muistuttaa merkittävällä tavalla metodia, jonka Walter Benjamin omaksui tutkimukseensa 1930-luvulla: ”Tämän työn metodi: kirjallinen montaasi. Minun ei tarvitse sanoa mitään. Vain näyttää.” (Benjamin 1982, 574.) Tästä on kyse myös ironisessa nostalgiasa. Historiallinen todistusaineisto ja sitaatit marssitetaan vastaanottajan eteen ja näytetään, mutta samalla ironisesti vetäydytään aineiston tuomista sitoumuksista. Ironia ja nostalgia ei löydy tekstistä vaan siitä tavasta, jolla teksti otetaan vastaan. Jonkin entiteetin kutsuminen ironiseksi tai nostalgiseksi ei ole niinkään tuon entiteetin kuvailemista kuin vastaanottotavan, affektiivisen ja intellektuaalisen, nimeämistä (Hutcheon 1998). Vinyyliin rahina Madonnan *Eroticalla* on ironista tai nostalgista, jos haluamme sen sellaisena ottaa – äänitteen tehtävä on ainoastaan tuoda se korviemme kuultavaksi.

## Lähteet

### Äänitteet

- Jackson, Janet 1997. *The Velvet Rope*. Virgin CDV 2860.  
 Madonna 1992. *Erotica*. Maverick 9362450312.  
 Raittinen, Eero 1970. *Eeron LP*. RCA Victor LSP 10282.  
 Retuperän WPK 1985. *Palaa taas*. RWBK-CD-1.

### Kirjallisuus

- Benjamin, Walter 1982. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.  
 — 1989. Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Suom. Markku Koski. Teoksessa Walter Benjamin, *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski – Keijo Rahkonen – Esa Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto. 139–173.  
 Booth, Wayne C. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago, IL: University of Chicago Press.  
 Caygill, Howard 1994. Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition. Teoksessa *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*. Toim. Andrew Benjamin ja Peter Osborne. London: Routledge. 1–31.  
 Goodwin, Andrew 1990. Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction. Teoksessa *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith ja Andrew Goodwin. London: Routledge. 258–274.  
 Haverkamp, Anselm 1992. Notes on the ”Dialectical Image” (How Deconstructive Is It?). *diacritics* 22(3/4): 69–80.  
 Hutcheon, Linda 1994. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.  
 — 1998. Irony, Nostalgia, and the Postmodern. Internet-artikkeli osoitteessa <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> (21.6.2004).

- Jones, Steven George 1990. *Rock Formation: Popular Music and the Technology of Sound Recording*. Ann Arbor, MI: UMI.
- Keskinen, Mikko 1995. Äänilevyn lumo. Fonosentrismi digitaalisen äänentoiston aikakaudella. *Kulttuuritutkimus* 12 (1): 38–53.
- Koivunen, Anu 2000. Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus. Teoksessa *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Toim. Anu Koivunen – Susanna Paasonen – Mari Pajala. Turku: Turun yliopisto, Mediatutkimus. 326–353.
- Lindroos, Kia 1998. *Now-Time/Image-Space. Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. Jyväskylä: SoPhi.
- Link, Stan 2001. The Work of Reproduction in the Mechanical Aging of an Art: Listening to Noise. *Computer Music Journal* 25 (1): 34–47.
- Probyn, Elspeth 1996. *Outside Belongings*. New York, NY: Routledge.
- Retuperän WPK:n kannatusyhdistys 1993. *Vuodet 1933...1993. Retuperän WPK 60 v. Retuända WPK*. Toim. Erkki Niemi – Jari Koskikivi – Juhani Hyvärinen – Petteri Suomalainen – Markku Kosi. Retuperän WPK:n kannatusyhdistys.
- Robertson, Roland 1994. *Globalization. Social Theory and Global Culture*. London: Sage.
- Rule, Greg 2002. The Making of Madonna's *Drowned World* Tour. *Keyboard* 28 (1): 32–42.
- Sheinberg, Esti 2000. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*. Aldershot: Ashgate.
- Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Tannock, Stuart 1995. Nostalgia Critique. *Cultural Studies* 9 (3): 453–464.
- Turner, Bryan S. 1987. A Note on Nostalgia. *Theory, Culture & Society* 4 (1): 147–156.
- Wittgenstein, Ludwig 1984. *Tractatus logico-philosophicus eli loogis-filosofinen tutkielma*. Suom. Heikki Nyman. 3. tark. painos. Porvoo: WSOY.

FM Olli Heikkinen (olliheikkinen@olliheikkinen.com) työskentelee teatterikapellimestarina ja valmistelee väitöskirjaa populaarimusiikin tekstuurityypeistä.

## Irony and nostalgia in scratching of a musical record

Scratching of a musical recording may be intentional or unintentional. In a vinyl record scratching is a property of the medium and therefore unintentional. In a digital recording scratching is produced by sampling and is therefore intentional, produced to carry a meaning. A sample as an auditory quote in a recording brings connotations of its history in contact with the present. In this article this confrontation is studied through Walter Benjamin's notion "dialektisches Bild". Two scratchy digital recordings are examined. In both scratching is proposed to construct a dialectic image, one ironic the other nostalgic.