

Katusoitto, äänimaisema ja karnevaali

Näkökulmia ulkotilamusiikin tutkimukseen

Talven 1991–1992 aikana oleskelin useaan otteeseen monissa entisen Itä-Euroopan¹ pääkaupungeissa. Tehtäväni oli tutkia, mitä muutoksia vuoden 1989 vallankumouksen jälkeinen aika oli tuonut mukanaan paikalliseen musiikkielämään (esim. Kurkela 1993). Erityisesti Prahassa pisti silmään aivan uusi ja moni-ilmeinen musiikinlaji, katusoitto. Ero aiempaan sosialistiseen kaupunkikuvaan oli todella suuri, sillä kommunistihallinnon aikana kaikki julkinen musisointi oli luvanvaraista ja yksityisyrittäjyyteen perustuva ulkotilamusisointi kokonaan kielletty.

Samettivallankumouksen jälkeen tšekkien pääkaupungista on tullut hyvin lyhyessä ajassa yksi Euroopan johtavista turistikohteista, jonne miljoonat matkailijat suuntaavat joka vuosi. Turistien vaellusreittien varrella voi kohdata katumusiikin koko kirjon: soittajien ja laulajien ohjelmisto kattaa länsimaisen musiikin laidasta laitaan, kansanlauluista ja wieniläisklassikoista free-jazziin, renessanssajan tanssikappaleista Beatles-sävelmiin. Tarjonta on vähitellen laajentunut myös ulkoeurooppalaiseen musiikkiin, kun länsimetropolien afrikkalaiset ja eteläamerikkalaiset katusoittajat ovat löytäneet tiensä itään.

Prahan katujen monipuolinen äänimaisema toi mieleeni monia kysymyksiä, joihin yritän etsiä seuraavassa vastausta. Vaikka katusoiton rynnistys itään sai minut tarttumaan koko aiheeseen, tarkastelukulma ei rajoitu jälkikommunistiseen katumusiikkiin. Se olisi tutkimusaihe sinänsä. Tässä pohdiskelen nykypäivän katusoittoa varsin yleisellä tasolla ja esitän joitakin uusia² näkökulmia sen olemuksesta.

¹ Entinen Itä-Eurooppa -termillä tarkoitan ns. itäblokin maita, jotka laskettiin poliittisessa maantieteessä Itä-Eurooppaan. Kulttuurimaantieteen näkökulmasta suuri osa entisestä itäblokiista kuuluu pikemminkin Keski-Eurooppaan (Tšekki, Slovakia, Puola ja Unkari).

² Tässä katsauksessa referoituja tutkimuksia lukuunottamatta katusoiton tutkimus näyttää keskittyneen lähinnä sen historian selvitykseen (esim. Cohen & al 1981). 1980-luvun alussa katusoiton renessanssi viritti myös Suomessa joidenkin etnomusikologien kiinnostuksen aiheeseen; tällöin ilmestyi mm. Musiikin suunta -lehden katumusiikkinumero (4/1983), jossa erityisesti Tiina Eronen paneutui suomalaisen katumusiikin historiaan.

Katusoiton erityispiirteitä

Tämän päivän katumusiikista voi löytää monia piirteitä, jotka kuvastavat myös yleisemmin jälkimodernia kulttuuria. Meitä ympäröivä maailma näyttää muuttuneen jonkinlaiseksi kollaasiksi, joka tuottaa jatkuvasti uusia ja monesti keskenään ristiriitaisia kulttuurisia viestejä ja käytäntöjä (vrt. Clifford 1988, 14). Olemme tottuneet koodaamaan näitä viestejä hyvin monenlaisten kulttuurikerrosten ja perinteiden välityksellä. Asiaan kuuluu sekin, etteivät paikallinen ja globaali ole enää inhimillisen elämän ääripäitä. Useimmat meistä kykenevät kuuntelemaan vaikeuksista suomalaista pelimannisoittoa tai afropoppia samalla kun TV:stä tulee Kauniit ja rohkeat, syömään tämän päälle suomalais-italialaista pizzaa tai marokkolaista couscousia sekä menemään myöhemmin illalla kaupunginorkesterin konserttiin tai rock-klubille. Tilanne katumusiikissa on hyvin samanlainen. Katusoittajat ovat osa modernia kaupunkielämää, joka koostuu erilaisista – ja usein toisilleen vastakkaisista – kulttuurisista representaatioista. Tämä kokonaisuus on mosaiikkimainen ja jo sinällään osoitus jälkimodernista kollaasikulttuurista.

Katumusiikki on paljon muuta kuin pelkkää musiikkia, se on osa urbaania elämää ja ympäristöä. Tuntuukin melko turhanpäiväiseltä tutkia katusoittoa pelkästään musiikillisena ilmiönä. Tarvitaan laajempi lähtökohta, mikä ei sinänsä liene ongelma: moderni etnomusikologia tarjoaa lukuisia malleja asian ratkaisemiseksi. Seuraavassa esitellyt ajatukset saattavat silti tuntua vierailta vallitsevan etnomusikologian näkökulmasta. Ne perustuvat viime vuosina Suomeen innostusta herättäneeseen soundscape-tutkimukseen (ks. Järviluoma & al. 1991; Järviluoma 1994). Äänimaiseman idea ei sinänsä ole uusi, jo 1970-luvun alussa sen toi esille S. Murray Schafer, kanadalainen säveltäjä ja musiikkifilosofi (Schafer 1973). Puhuessaan äänimaisemasta Schafer viittaa kaikkiin mahdollisiin äänilähteisiin ja meluun, jotka vaikuttavat suoraan tai epäsuorasti akustiseen ympäristöön.

Katusoiton tutkimuksen kannalta on kiintoisaa, mitä Schafer kirjoittaa äänimaiseman historiallisesta kehityksestä eri puolilla maailmaa. Hän korostaa, että ulkotilamusiikki (*outdoor music*) on todennäköisesti aina kuulunut osana kaupunkikulttuuriin. Musiikin esittäminen sisätiloissa on sitä vastoin suhteellisen uusi kulttuurinen tilanne. Tämä tapahtuma muutti kuitenkin ratkaisevasti musiikin kokemista ja arvottamista: ”sen jälkeen kun taidemusiikki siirtyi sisätiloihin, katusoitto joutui kasvavan ylenkatseen kohteeksi” (Schafer 1980, 66). Katusoiton myöhäisempi historia koostuu jatkuvista yrityksistä rajoittaa, rangaista ja eliminoida ulkona esitettävää musiikkia, koska sitä on pidetty epämiellyttävänä ja synnillisenä metelinä. Tämä synkkä historia näyttäisi alkaneen jo varhain, sillä jo myöhäiskeskiajalla keskieurooppalaista *Spielmannia* sai kohdella kuin koiraa. Hänen vaimonsa sai vietellä vapaasti, eikä hänen lapsillaan ollut aviolapsen oikeuksia; myös herran ehtoollinen ja kunniallinen hautaus oli häneltä kielletty (Haavio 1932, 10–11). Kehitys johti vuosisatojen kuluessa

siihen, että katusoitosta tuli musiikin pohjasakkaa samalla kun sen kulttuurinen merkitys väheni (vrt. Seigel 1986, 127–132).

Mutta silti ratkaisevin syy katusoiton häviämiseen ja sen merkityksen vähenemiseen on löydettävissä aivan muualta kuin tiukentuneista moraalisäännöistä. Kuten Schafer toteaa, ”katulaulajien äänen tukahduttaminen ei ollut niinkään seurausta lainsäädännön tiukkenemisestä, vaan se johtui auton keksimisestä” (1980, 67). Nyt vuosisata auton keksimisen jälkeen voimme tosin huomata, että tekninen kehitys on kääntämässä vaakakupin katusoiton eduksi. Vahvistinlaitteet ja populaarimusiikin säröinen sointimaailma takaavat nykyisin sen, että ulkotilamusiikin esittäjät voivat halutessaan ylittää liikennemelun. Näin varsinkin lännen suurkaupunkien keskustoissa, missä on laajoja kävelykatualueita ja missä myös liikenteen aiheuttamat äänet ovat vaimentuneet ja ’jalostuneet’ sähköbussien ja moniventtiilimoottorien suhinaksi.³

Italialainen kulttuuritutkija Paolo Prato (1983) on soveltanut Schaferin ajatuksia tutkiessaan New York City Parkin katusoittoa. Prato vertaa vanhan ajan katusoittoa nykypäivän urbaaniin ääninympäristöön. Vuosisatojen ajan katusoitto oli lähes ainoaa musiikkia, jota yhteiskunnan alimpien kerrostumien oli mahdollista kuulla. Vielä viime vuosisadan lopulla suurin osa uusimmasta ja suosituimmasta musiikista oli ulkomusiikkia. Praton mielestä torvisoittokunnat, kampiliiran soittajat ja posetiivarit olivat liikkuvia musiikkikouluja, jotka opettivat kansanjoukoille kaikkein suosituimmat sävelmät (mt., 118). Monessa jälkikommunistisessa maassa tämä katusoiton vanha funktio näyttää olevan täydessä voimassaan. Tärkeä syy katusoiton kasvavaan suosioon on nimittäin siinä, ettei Itä-Euroopan musiikkiyleisöillä ole varaa konserttilippuihin tai muihin maksullisiin tilaisuuksiin. Ulkotilamusiikki saa toimia konserttien korvikkeena.

Praton mukaan tämän päivän katusoitto uusintaa ja reprodusoi sellaista musiikkia, joka on jo tullut tutuksi joukkotiedotusvälineiden avulla. Jos esimerkiksi kuljeskelee suurkaupungin kaduilla ja puistoissa, missä useat soittajat esiintyvät vierekkäin, ei yleensä kuule lainkaan uusia kappaleita. Lähes kaikki on todella tuttua, satoja kertoja kuultua ja kerrattua. Samalla musiikin kuuntelemistapa on ratkaisevasti muuttunut. Schaferin mukaan (1973, 25, 31) nykyajan ihmiselle on hyvin tyypillistä kuunnella musiikkia kohdentamatta havaintoan; tällainen ”periferinen kuuleminen” suojelee korviamme meluisalta lo-fi-äänimaisemalta⁴. Tässä äänimaisemassa yksittäiset äänisignaalit ”sekoittuvat ylitieheään äänipopulaatioon”. Tästä johtuu, että hahmotamme myös katumuusiikin yleisen kaupunkihumun osaksi, joka pyrkii alituisesti sekoittumaan meluisiin taustääniin (vrt. Stockfelt 1994, 20–22).

³ Ruotsalainen Ola Stockfelt (esim. 1994, 28–35) on analysoinut mielenkiintoisella tavalla auton asemaa urbaanin äänimaiseman osana.

⁴ Low fidelity soundscape.

Kahden musiikkiesityksen välillä on melkoinen ero riippuen siitä, onko esityspaikkana sisä- vai ulkotila. Ulkona esitetyn musiikin ei tarvitse olla jonkun konserttikappaleen tai äänilevyn uskollinen kopio, ei ainakaan niin kauan kun se toimii ainoastaan sisämusiikin semioottisena merkinä. Prato väittääkin, että katusoiton suosio perustuu nimenomaan sisätilamusiikin merkityksien uudelleentulkintaan (1983, 123). Kuten sanottu, katusoiton musiikillista tekstiä kiinnostavampia ovatkin sen tekstuaaliset käytännöt, ts. se millä tavalla alkuperäisiä tekstejä luetaan uudelleen, muutellaan ja väärennetään.

Suosion salaisuudet

Katusoiton renessanssi herättää helposti kysymyksen, miksi nyky-yhteiskunta ja moderni kaupunkikulttuuri yhä suosivat elävää ulkotilamusiikkia. Voimahan helposti kuunnella ja reprodusoida musiikkia kotona, työpaikoilla ja missä tahansa ympäristössä. Syitä suosioon voidaan osoittaa useita, ja ne ovat yhtä lailla taloudellisia, sosiaalisia ja musiikillisia. Sosiaaliset ja taloudelliset syyt löytyvät kaupunkielämän yleisestä kehityksestä. Suurimmat eurooppalaiset kaupungit ovat täynnä turisteja lähes ympäri vuoden. Turistien ohella modernit city-ihmiset täyttävät kaupunkien kadut. He eivät halua vain löhötä kotona television ääressä – tällainen elämänmuoto kuuluu paremmin nukku-malähiöihin kuin keskustaan. Keskustojen asukkaat viettävät suuren osan vapaa-ajastaan ulkosalla, istumalla kahviloissa, tapaamalla tuttuja, katselemalla näyteikkunoita tai pelkästään kuljeskelemalla ympäriinsä lauantai-illan huumaa etsien. Suurkaupungin katusoittajan ei tarvitse olla huolissaan yleisökadosta; erityisesti lämpimällä poutasäällä kuuntelijoita riittää varmasti.

Katusoiton suosion ymmärtämiseksi on hyvä yrittää löytää myös joitakin musiikillisia syitä. Tässä yhteydessä Prato nostaa kiintoisasti esille folklaulajan, eräänlaisen populaarin stereotyypin, joka syntyi 1960-luvulla länsimaisen nuorisokulttuurin osana. Tämän päivän folklaulaja on melko selkeästi kulttuurinen symboli, joka on synnyttänyt suurisuuntaisen erityisesti kitaraan liittyvän musisointiharrastuksen sekä siirtänyt kaupunkinuorten vapaa-ajanviettoa takaisin kaduille. Jälkimmäinen käyttäytymismalli yleistyi erityisesti 1960-luvun lopulla, jolloin nomadismista tuli hippinuurison elämäntapa. Joukkotiedotusvälineet ovat sittemmin vahvistaneet ja monistaneet folklaulajaan liittyviä mieli- ja esikuvia. (Prato 1983, 119–120.)

Myöhemmin folklaulaja-symboliikkaa on toistettu ja sovellettu uudelleen hyvin erilaisissa kulttuuriyhteyksissä, kuten uudessa kansanmusiikki- ja ympäristöliikkeissä. Tšekinmaa näyttäisi olevan erityisen otollinen maaperä kitara-perusteiselle katumusiikille. Amerikkalainen kantrimusiikki on ollut jo pitkään hyvin suosittua. Paikallisten asiantuntijoiden mukaan Böömissä ja Määrissä oli 1990-luvun alussa lähes tuhat kantria soittavaa amatööriyhtyettä; ammattilaisryhmiäkin oli lähes sata. Kantrin suosio selittyy osittain sillä, että tšekit kehiti-

tivät jo 1920-luvulla oman vaelluslauluperinteen, joka oli sekoitus villin lännen romantiikkaa ja keskieurooppalaista *Wandervogel*-henkeä. Vaelluslauluja esitettiin nimenomaan kitaran säestyksellä (Burkett 1992, 12–13; Lubomir Dorůžka, haastattelu 1.10.92).

Praton mukaan jälkimodernille länsikulttuurille on tyypillistä elämän estetisointuminen ja kaupunkiympäristön muuttuminen yhä spektaakkelimaisemmaksi (1983, 120). Taide ja viihde eivät ole enää sidottuja tiettyihin niille varattuihin sisätiloihin ja ajankohtiin, vaan ne pyrkivät ylittämään näitä rajoja. Taide ja viihde ovat jo vanhastaan läheisessä yhteydessä juhlan ideaan. Mutta ”juhlan tuntukaan” ei ole sidoksissa entisessä määrin mihinkään tiettyyn ajankohtaan – keskeisemmällä sijalla ovat erilaiset toimintaympäristöt, joista jokainen tietää löytävänsä hauskaa ja ilonpitoa. Tällaisten paikkojen valikoima on suurkaupungissa loppumaton. Voimme esimerkiksi nauttia musiikista lähes kaikkialla: autossa, konserttisalissa, ravintolassa, kadulla ja kotona. Ja jos tämä ei riitä, voimme aina kuunnella korvalappustereoita (vrt. Hosokawa 1984).

Jälkimoderni kulttuuri ei ole enää rauhallinen ja staattinen paikka, jossa jokaisella inhimillisellä toiminnalla olisi oma hetkensä ja jossa jokainen perinne perustuisi selvästi osoitettavaan jatkuvuuteen. Kuten jo todettiin, nykypäivän mosaiikkimaisessa kulttuuriympäristössä olemme tottuneet näkemään ja olemaan yhteydessä hyvinkin erilaisiin perinteisiin – samanaikaisesti samassa paikassa. Monet näistä kulttuurisista käytännöistä eivät ole enää käsinkosketeltavia, vaan ne kuuluvat enemmänkin virtuaalitodellisuuden alueelle. TV-uutiset ja sarjafilmit, musiikkivideot ja matkailumainokset – poliittiseen ja taloudelliseen päätöksentekoon liittyvistä huhuista puhumattakaan – kuuluvat kaikki kuvitteellisten maailmojen piiriin, josta jokapäiväinen elämämme on yhä enemmän riippuvainen. (Vrt. Appadurai 1989, 6–9.)

Myös katumusiikki voidaan ymmärtää urbaanina spektaakkelina, joka voi koostua mistä tahansa musiikkiaineksesta ja perinteestä. Samalla katusoitto auttaa uudelleenorganisoimaan suurten kaupunkikeskusten yleisten tilojen merkityksen. Praton mukaan (1983, 121) näissä tiloissa juhlietaan kolmenlaisia rituaaleja: narsistisia rituaaleja (toreilla ja puistoissa), siirtymäriittejä (kaduilla, metroasemilla ja alikulkutunneleissa) sekä yleisiä kulutusrituaaleja (erityisesti ostoskeskuksissa). Katumusiikki on kuulunut jo vuosisatoja torien ja puistojen sosiaaliin leikkeihin. Nykyisin musiikki on yhdistynyt myös kahteen viimeksi mainittuun rituaaliin, sillä metrotunnelit ja ostoskeskukset ovat aikamme katusoiton tyypillisimpiä näyttämöjä. Samalla katusoitto on muuttunut ulkotilamusiikista yleisten tilojen musiikiksi, ja erityisesti ostoskeskuksissa se joutuu kilpailemaan suosioista mekaanisesti välitetyn taustamusiikin kanssa.

Soittajatyypit ja esiintymisstrategiat

Edellä esitin katumusiikin elpymiseen useita eri syitä. Vastaavasti on löydetävissä monenlaisia katusoittajatyyppejä, joiden motivaatio ja toimintamallit poikkeavat toisistaan. 1980-luvun puolivälissä suomalainen sosiologi Markku Lonkila toimi Pariisissa kokopäiväisenä katusoittajana keräten samalla aineistoa opinnäytetyötä varten. Lonkilan mielestä (1989, 45–47) Pariisin katusoittajat voidaan jakaa karkeasti kolmeen luokkaan. Ensimmäinen ryhmä koostuu ”luopujista”, jotka laulavat ja soittavat kadulla ainoastaan saadakseen rahaa. Näiden amatöörimuusikkojen soittotaito on usein varsin vaatimaton, eikä heillä tavallisesti ole suuria luulojakaan omasta muusikkoudestaan tai katusoiton taiteellisesta merkityksestä. He tuntuvat ajattelevan, että on helpompi kerjätä rahaa musiikin avulla kuin suoraan pummaamalla. Toinen ryhmä, ”unelmoijat”, muodostaa edelliselle selvän vastakohtan. Tämä joukko on hyvin tietoinen siitä miten kadulla on esiinnyttävä. Heille katusoitto on todellista elämää; samalla he mielellään korostavat musiikkinsa autenttisuutta. Kuten aina puhuttaessa aitoudesta ja nykyajan arkipäivästä samassa yhteydessä, myös unelmoijien aatemaailma on tietyllä tavalla ristiriitainen: he uneksivat tulevansa viihdemaailman supertähdiksi, mutta tuntevat samalla suurta vastenmielisyyttä kaupallisuutta ja aineellista hyvinvointia kohtaan.

”Unelmoijat” ovat tässä vanhan katusoittotradition todellisia perinteenkannattajia, sillä heidän arvomaailmansa muistuttaa suuresti viime vuosisadan pariisilaisten boheemitaiteilijoiden maailmankuvaa. Lienee yleisesti tunnettua, että boheemitaiteilijat korostivat yli kaiken taiteellista itseilmaisua, yksilöllisyyttä ja neroutta. Se johti helposti vieraantumiseen, jossa porvarillista elämäntyyliä ja arkipäivän ongelmia oli raskas kantaa (vrt. Grana 1964, 66–68). Lonkilan kolmas ryhmä, ”käsityöläiset” on ehkä mielenkiintoisin, jos pohtii tavallisen katusoittajan roolia ja ammattikuvaa. Ryhmä koostuu musiikin ammattilaisista, jotka esiintyvät ulkona pääasiassa huvin vuoksi. Näillä soittajilla on hyvin laaja ohjelmisto, joka perustuu pitkäaikaiseen ja monipuoliseen kokeemukseen. Heillä ei tunnu olevan myöskään sen kummempia kuvitelmia katumusiikista erityisenä taidemuotona. Heille katusoitto on työtä siinä missä muikin viihdyttäminen, joskin työskentelyolosuhteissa ja ammatin arvostuksessa lienee toivomisen varaa.

Ulkoilman akustiset olosuhteet epäilemättä vähentävät musiikin aistivaikutusta, joka on paremmin saavutettavissa suljetussa ympäristössä, missä äänisignaali vahvistuu ja välittyy paremmin mm. jälkikaiun ansiosta. Katusoittajan täytyykin tukeutua muihin tehokeinoihin, koska pelkkä musiikki ei riitä. Korvatakseen huonot ulkotilaolosuhteet ja kiinnittääkseen ohikulkijoiden huomiota katusoittajan on omaksuttava tiettyjä esiintymisstrategioita. Lonkilan mukaan (1989, 98–99) menestyvän katusoittajan on muistettava ainakin neljä periaatetta. Ensinnäkin on tärkeää pitää hajurakoa muihin soittajiin. Niinpä soittajan on kehitettävä oma ohjelmisto, joka poikkeaa tarpeeksi muista – on

esitettävä jotain uutta, jotain erikoista, oli se sitten mitä tahansa. Se voi olla keskiajan musiikkia, eksoottista maailmanmusiikkia tai ranskalaista chansonia, joka muuten on jo melkein täysin hävinnyt Pariisin kaduilta. Toiseksi katusoit-tajan on saatava katse- ja puhekontakti kuulijoihinsa – se antaa esitykselle mielekkyyttä ja lupsakoittaa esitystilannetta. Edelleen esityksen pitää sisältää koko ajan yllätyksiä, muuten yleisö ei jaksa kuunnella. Voi toisaalta kysyä, josko tämä periaate on kovin tärkeä, sillä katuyleisö vaihtuu koko ajan. Vain harvat kuulijat viipyvät paikalla niin kauan, että yllätyksille löytyy käyttöä. Lonkilan mainitsema neljäs periaate on sen sijaan uskottavampi. Hänen mielestään katusoit-tajan on koko ajan varottava samastumasta kerjäläisiin. Niinpä soit-tajan ei pidä pyytää rahaa esityksen jälkeen – esimerkiksi hattua kierrättä-mällä. Rahan antamisen pitää olla ehdottoman vapaaehtoista. On tietenkin helpompaa luoda vapaaehtoisen rahastuksen ilmapiiri, jos yleisö pitää kuule-mastaan. Muussa tapauksessa samastuminen kerjäläisiin on tosi lähellä. Ker-jäämistä tai ei, katusoitto on monesti hyvin tuottamatonta puuhaa, ja ainoa todella kestävä motivaatio on hyvä olo, jonka oman mielimusiikin esittäminen synnyttää. Kuitenkin elämän karu todellisuus⁵ saa katusoit-tajan muistamaan valinnoissaan myös taloudelliset näkökohdat: ”(Ennen pitkää) soitin vain kap-paleita joista itse pidin, mutta valitsin repertuaaristani kokemuksen perusteella ne kappaleet, joiden huomasin tuovan eniten rahaa.” (Lonkila 1989, 99).

Lonkilan kokemukset yleisön suostuttelusta perustuivat hänen omaan toi-mintaansa katumuusikkona. Onkin kiintoisaa verrata hänen kokemuseräisiä käsityksiään Paolo Praton, ulkopuolisen tarkkailijan esittämiin. Praton mielestä (1983, 122) katusoit-tajilla on kaksi mahdollisuutta ratkaista suosion ongelma: virtuoosisuus ja tuttuus. Ne edustavat kahta erilaista esiintymisstrategiaa, mutta eivät tietenkään sulje toisiaan kokonaan pois. Virtuootinen esitys liittyy pyrki-mykseen kiinnittää yleisön huomio jollakin ainutlaatuisella ja erityisellä esityk-sellä – strategia tuo mieleen Lonkilan ensimmäisen periaatteen, muista erottau-tumisen. Tämä strategia ei ole tietenkään helppo edes taitavalle soittajalle, sillä ulkoinen soittoympäristö on täynnä erilaisia häiritseviä tekijöitä. Toinen strate-gia, tuttuuteen pyrkiminen vaikuttaa helpommalta toteuttaa. Tutuista kappaleista koostuva potpuri sopii erinomaisesti katusoittoon, sillä se pyrkii tukeutu-maan esityksen ulkopuolisiin sosiokulttuurisiin koodeihin eikä niinkään itse esitykseen. Suosikkikappaleet herättävät kuulijoissa miellyttäviä muistumia ja tunnetiloja riippumatta siitä, onko itse esitys erityisen hyvä tai vähän sinne päin. Praton mielestä tämä strategia sopii erityisen hyvin moderniin katusoittoon, ja

⁵ Hannu Seppäsen julkaistu matkapäiväkirja (1983, 55–60) sisältää varsin elävän ku-vauksen katusoit-tajan karusta arkipäivästä eurooppalaisissa suurkaupungeissa 1980-lu-vun vaihteessa: nälkäräjällä elämistä ja poliisin pakoilua, mutta sen vastapainona myös ystävällisyyttä ja mielenkiintoisia elämäkokemuksia.

myös Lonkila korostaa sellaisen ohjelmiston merkitystä, joka herättää kuuli-joissa mahdollisimman vähän antipatiaa.

Tuttuus-periaatteen tehokkuus perustuu musiikin kokemiseen ja vastaanot-toon, jota Prato nimittää muistelemisen estetisoinniksi⁶. Katumusiikki ei ole enää musiikillista kommunikaatiota sanan tavallisessa merkityksessä, eivätkä esitykset tuota varsinaista esteettistä nautintoa, sillä kuuntelijan huomio kiin-nittyy vain harvoin itse esitetyn musiikin ominaispiirteisiin. Nykyisen massa-kulttuurin tavoin katusoitto lähenee ”täydellisesti kulturalisoitua musiikillista kokemusta, jossa mikään ei ole alkuperäistä, vaan jo kuultu jossakin muualla”. Tämä ’jossakin muualla’ ei ole sijoitettavissa ajallisesti tai paikallisesti – se vain ympäröi meitä. (Prato 1983, 122–123). Myös Schafer (1980, 158) on kiinnittänyt asiaan huomiota puhuessaan nykypäivän hälyisistä äänimaisemis-ta. Tällainen perspektiiviton *lo-fi* -maisema on eräänlaista äänihierontaa, joka hyväilee kuulijoita jatkuvalla läsnäolollaan. Eri asia sitten on, pidämmekö tästä hieronnasta vai emme. Joka tapauksessa katusoitto on varsin viatonta puuhaa, koska kuulija voi varsin helposti sulkea siltä korvansa – esimerkiksi juoksemal-la kadunkulman taakse. Julkisten tilojen taustamusiikki on jo huomattavasti pahempi ongelma, sillä sen välttäminen vaatisi usein korvatulppia.

Katusoitto karnevaalina

Ulkotilamusiikin esityspaikkana katu on hyvin usein näyttämö, jossa ’korke-at’ ja ’matalat’ musiikilliset tekstit sekoittuvat epämääräisesti toisiinsa. Esi-merkiksi Prahan historiallisella Kaarlensillalla voi kuulla erittäin korkeatasoi-sia ammattilaisia esittämässä swing- ja bebop-standardeja; samanaikaisesti aivan lähituntumassa kehnosti soittavat harrastelijamuusikot saattavat vetäis-tä sumeilematta Mozartin divertimenton tai muita wieniläisklassisia sävel-miä. Näky tuo väistämättä mieleen Mihail Bahtinin kirjoitukset karnevaali-kulttuurista. Kuten Bahtin (1984, 254–262) toteaa, karnevalistinen alakult-tuuri kääntää kaikki valtakulttuurin arvot nurinpäin samalla kun se kehittelee noille arvoille uusia tulkintoja ja yllättäviä vaihtoehtoja. Ainakin yksi karne-valistinen piirre on katusoitossa hyvin silmiinpistävä: esitettävän musiikkipe-rinteen ja esityspaikan välinen yhteensopimattomuus. Kaikissa suurkaupun-geissa on varsin tavallista tavata nuori risaisiin farkkuihin pukeutunut musii-kinopiskelija soittamassa klassista viulusionaattia tunkkaisessa metrotunnelis-sa. Seuraavassa kadunkulmassa, keskustan komeimman julkisen rakennuk-sen vieressä ei ole yllättävää nähdä frakkiin ja silinteriin sonnustautunut

⁶ Aesthetization of recollections.

herrasmies, joka päästelee ruokotonta tingeltangelia naukuvasta posetiivistaan.

Lonkila (1989, 101) siteeraa ranskalaista kulttuurintutkijaa Theophane Lolis'a, joka on väitöskirjassaan⁷ tutkinut suurkaupungin katujen eri funktioita. Lolis'n ajatukset tarjoavat lähes elegantin lähtökohdan jatkaa katusoiton karnevalistisen luonteen hahmottelua. Sen lisäksi että katu on paikka, jossa voi katsella kaunista – tai vähemmän kaunista – kaupunkisuunnittelua ja arkkitehtuuria (*rue exposition*), se on myös näyttämönä monenlaisille roolipeleille (*rue théâtrale*). Katusoittaja on itse asiassa varsin tärkeä näyttelijä tässä teatterissa. Taitava esiintyjä, varsinkin jos hän hallitsee parodian taidon, voi muuttaa koko kadun ilmapiiriin saadessaan ohikulkijat nauramaan elämän mielettömyyksille. Kolmanneksi katu on Lolis'n mukaan muotoaan vaihteleva kulttuuriympäristö (*rue dynamique*), jossa erilaiset elämän toiminnot kukoistavat vierä vieressä. Tärkeimpiä toimintoja ovat juhla, vaihto, rikos ja protesti. Juhla on katuelämän kohokohta ja samalla tietenkin hyvin tärkeä hetki karnevaalin vietolle. Koska nykypäivän juhlat ja juhlan tuntu eivät ole enää sidoksissa kalenteriin, kadulla voidaan juhlia milloin vain ja lähes kuinka kauan vain.

Vaihdosta huolehtivat suurkaupungin kadulla monenlaiset kaupankäynnin ammattilaiset, kuten kerjäläiset, mustan pörssin kauppiaat, pimeän rahan vaihtajat, huorat, sutenöörit, kadunlakaisijat, tarjoilijat, taskuvargaat, kengänkiillotajat, lehdenmyyjät sekä erilaiset viihdyttäjät, katusoittajat heidän joukossaan. He muodostavat todellisen alakulttuurin, joka on samalla katuelämän ydinjoukko niin taloudellisesti kuin henkisesti. Vaihto on katuelämän toinen puoli: siinä missä juhla on osa jälkimodernin kulttuurin kuviteltua todellisuutta, pitää vaihto katuelämän tiukasti maan pinnalla. Osa tästä alakulttuurista elelee lain pimeällä puolella, mikä voi olla ongelmallista katusoittajalle, mikäli hän pelkää rikolliseksi leimautumista. Toisaalta rikollisuus on eräällä tavalla välttämätöntä kadun taloudelle. Paitsi että katujen alakulttuurilla on omat lakinsa ja tapansa, rikollisuus on myös suhteellista: kadun ammattilainen varastaa vain harvoin toiselta ammattilaiselta. Katuelämän karnevaalissa konnasta tulee helposti sankari.

Dynaamisen katuelämän neljäs aspekti on Lolis'n mukaan protesti. Se liittyy jo historiallisesti suoraan katusoittoon, sillä 1700- ja 1800-lukujen tyypillinen keskieuropalainen katulaulaja oli posetiivinsoitaja, joka esitti poliittisia lauluja ajankohtaisista aiheista. Hän saattoi samalla kaupata laulutekstejään yleisölle arkkiveisuina (Koskenniemi 1984, 32–35; Petzoldt 1973, 242–246). Myös nykyisin protestin ja ulkoilmamusiikin läheinen suhde nousee silloin tällöin näkyville. Ei ole mikään sattuma, että samettivallankumous ja katumu-

⁷ Lolis, Theophane 1982: *Jouer dans la rue*. Thèse, Université de Paris 1, Sorbonne (painamaton). Ei tämän kirjoittajan hallussa. Viittaukset perustuvat Lonkilan (1989) tutkimusraporttiin.

siikin renessanssi sattuiivat Prahassa lähes samanaikaisesti. Sama ilmiö voitiin havaita 1990-luvun alussa lähes kaikissa jälkikommunistisissa metropoleissa, Budapestissa, Sofiassa, Varsovassa ja Moskovassa: intensiivistä poliittista liikehdintää ja joukkokokouksia siivittivät lukuisat populaarimuusikot, jotka viihdyttivät kansanjoukkoja kaduilla, toreilla ja puistoissa. Mitä tapahtuukaan nyt, kun politiikan ja ulkotilamusiikin liittosuhte ei enää toimi? Poliittinen toiminta on siirtynyt kaduilta takaisin parlamentteihin ja hallintovirastoihin, ja suuret yleisötilaisuudet ovat kadonneet. Katumusiikki on epäilemättä tullut jäädäkseen myös itäisen Keski-Euroopan ja Itä-Euroopan pääkaupunkeihin, mutta pääasiassa turistielinkeinon osana. Turistien karnevaali on loppumaton.

* * *

Tässä katsauksessa nykyajan katusoiton olemusta on pohdiskeltu lähinnä äänimaisematutkimuksessa kehiteltyjen ideoiden perusteella. Tämän lisäksi selostin joitakin tutkimustuloksia, jotka käsittelevät katusoitajan työolosuhteita ja itseymmärrystä. Lopuksi tarkastelin ulkotilamusiikkia katujen karnevaalikulttuurin osana. Suurkaupunkien ulkotilojen kulttuurinen ja akustinen ympäristö tarjoaa varsin omaperäiset edellytykset musiikin esittämiselle. Katumuusikoiden on kyettävä sijoittumaan oikealla tavalla suurkaupungin yleiseen äänimaisemaan, joka on hyvin meluinen ja vaihteleva. Musiikin on oltava ennen kaikkea tuttua, mutta samalla soittotapahtuman on herätettävä sen verran huomiota, että ohikulkijat älyvät pysähtyä ainakin hetkeksi lantejaan kaivelemaan. Koska katuelämässä on hyvin vahva karnevalistinen ulottuvuus, katusoitajat voivat helposti rikkoa sisätilamusiikin sääntöjä ja rakentaa esityksistään omintakeisia spektaakkeleita. Tässä voidaan käyttää apuna esimerkiksi epäsovinnaisia pukeutumista, epätavallisia soittimia tai huomiota herättäviä soitinkokoonpanoja (ns. yhden miehen bändit). Esteettiseksi pääperiaatteeksi näyttääkin kehittyneen erityinen uudelleentulkinnan käytäntö, jossa eri ajoilta peräisin olevia populaaritekstejä uusinnetaan, muutellaan ja väärennetään. Toisaalta katusoitto voi rakentua myös eksotiikan ja autenttisuuden varaan; nehan ovat myyttejä, joita moderni turisti matkoillaan jäljittää (esim. MacCannel 1976, 3). Turistien viehtymykset selittävät mm. renessanssimusiikin, talonpoikaismusiikin ja ulkoeurooppalaisen musiikin jatkuvan suosion Euroopan suurkaupungeissa.

Lähteet

- Appadurai, Arjun 1990. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture*, 4–12.
- Bakhtin, Mikhail 1984. *Rabelais and his World*, transl. by H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Burkett, Tom 1992. Czechoslovakia's Cowboys. *Prognosis* Vol. II:4, 12–13.
- Clifford, James 1988. *The Predicament of Culture*. Harvard U. P., England.
- Cohen, David & Ben Greenwood 1981. *The Buskers. A History of Street Entertainment*. London: Newton Abbot.
- Eronen, Tiina 1983. Piha- ja katusoitto 1900-luvun Helsingissä. *Musiikin Suunta* 3/1983, 41–49.
- Grana, Cesar 1964. *Bohemians versus Bourgeois. French society and the French man of the letters in the nineteenth century*. USA: Basic Books.
- Haavio, Martti 1932. *Leikarit. Vertaileva kansanrunoudentutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hosokawa, Shuhei 1984. The Walkman Effect. *Popular Music* Vol. 4, 165–182.
- Järviluoma, Helmi (ed.) 1994. *Soundscapes, Essays on Vroom and Moo*. Tampere: Department of Folk Tradition.
- Järviluoma, Helmi & Vesa Kurkela (toim.) 1991. Äänimaiseman tutkimus. *Musiikin Suunta* 1/1991.
- Koskenniemi, Aila 1984. *Arkiveisut nykyaikaisen journalismin muotojen edeltäjinä*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos (painamaton).
- Kurkela, Vesa 1993. Deregulation of Popular Music in the European Post-Communist Countries: Business, Identity, and Cultural Collage. *World of Music* 3/1993.
- Lonkila, Markku 1989. *Kadonnutta aikaa etsimässä. Tutkielma Pariisin katusoittajista*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Sosiologian laitos (painamaton).
- MacCannel, Dean 1976. *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books.
- Petzoldt, Leander 1973. Bänkelsang. *Handbuch des Volksliedes*, Band I, hgg. Brednich & al., 235–292. München: Wilhelm Fink.
- Prato, Paolo 1983. Music in the Streets: The Example of Washington Square Park in New York City. *ISME Yearbook*, Vol. X–1983, 118–128. (Artikkeli ilmestynyt myös: *Popular Music*, Vol 4, 1984, 151–163.)
- Schafer, R. Murray 1973. The Music of the Environment. *Cultures I*:1, 15–22.
- Schafer, R. Murray 1980. *The Tuning of the World*. Philadelphia: University Pennsylvania Press.

Seigel, Jerrold 1986. *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830–1930*. New York: E. Sifton Books Viking.

Seppänen Hannu 1983. Otteita katusoitajan päiväkirjasta. *Musiikin Suunta* 4/1983, 55–60.

Stockfelt, Ola 1994. Cars, Buildings, Soundscapes. *Soundscapes, Essays on Vroom and Moo*, ed. H. Järviluoma, pp. 19–38. Tampere: Department of Folk Tradition.