

## KUUNTELU, SAMAISTUMINEN JA IDENTITEETIN KYSEENALAISTUMINEN KOKEMUKSENI TRIPHOP-ARTISTI TRICKYN PARISSA

- - kierrät siellä – missä aikaisemmin kiersi mun veri – kierrät siellä. olen itkenyt, kun olet laulanut olemalla vain sinä, siellä missä tuhat mua uhattuna huutaa sua – valmiina mihin ikinä – mihin tahansa – mihin vaan. - - (Pentikäinen 2005: 78.)

Musiikissa ja musiikinkuuntelussa on aina jotakin sellaista, jota on mahdoton verbalisoida. Sanoja karttelevat elämykset, joissa kuuliija laulaa vokaaliesityksen mukana samaistuen voimakkaasti esittäjään. Kappaleen sanoitusten kuuntelu ei ole jatkuvaa semanttisten merkitysten tuottamista. Kaikki vokalisoitu musiikki sisältää enemmän tai vähemmän vokalistin kehon ääniä, joihin kuuntelija kiinnittää huomiota. Sokeeraava äänenväri voi myös viedä kuuntelijan huomion. Lähestyn artikkelissani tällaisia esikielellisiä kokemuksia psykoanalyttis-semioottisen käsitteistön avulla. Pohdin myös sitä, minkälaisia vaikutuksia kuuntelukokemuksilla ja lauluääneen samaistumisella voi olla kuuntelijan identiteettiin. Teoreettisen viitekehitykseni ydintä edustavat Roland Barthes, Jacques Lacan ja Julia Kristeva.

Oleellisessa osassa ovat myös nuoruuteni kuuntelukokemukset triphop-artisti<sup>1</sup> Trickyn parissa. Tricky on kummajainen valtavirtaradioasemien (teko-)vitaalisissa sfääreissä: hänen äänenväriään on kuvattu esimerkiksi ”astmaattiseksi kähinäksi” (Norman 1998). Hänen rapista, toastista<sup>2</sup> ja balladilaulannasta vaikutteita ottava ääni-ilmaisunsa (Niemi 1995: 37) kuulostaa siltä, kuin se olisi fysiologisen vaurion, studiotekniikan sekä tietoisien esitystavan tulosta. Artisti korostaa ääni-ilmaisussaan

johdonmukaisesti esimerkiksi klusiileita (esim. g, k, d), frikatiiveja eli hankausäänteitä (esim. f, s, v) sekä hengitysääniä. Hän tuo kehonsa erityisellä tavalla läsnäolevaksi musiikkiinsa.

## Kielletty hedelmä: jännite materian ja kielen välillä

Psykoanalyttisessa teoriassa musiikkinautinnon alkuperä liitetään psykologiseen kehitysvaiheeseen, joka edeltää kielellistä tietoisuutta (Lehtonen 1984: 330). Freudin (2001: 26) mukaan esikielellisten kokemusten voidaan ajatella olevan pitkälti kehollisia. Vauvan minuus on ensin ja ennen kaikkea ruumiillista: "Todellisuuden käsittäminen tapahtuu ilman verbaalista sisältöä pelkän muodon avulla" (Rechardt 1984: 91). Lapsen ja äidin (tai häntä hoitavan henkilön) välinen kommunikaatio perustuu esimerkiksi erilaisiin kehokontakteihin ja äänihahmoihin (Välimäki 1998: 377). Vauva vastaanottaa ensimmäisten elinkuukausiensa aikana lukuisia erilaisia signaaleja, jotka kuuluvat esimerkiksi seuraaviin ryhmiin "värinä, ihon ja ruumiin kosketus, rytmi, tempo, kesto, äänen korkeus, sävy, resonanssi, sointi ja todennäköisesti joukko muita, joista aikuinen ei juuri ole tietoinen ja joita hän ei varmasti kykene kuvaamaan sanojen avulla" (Spitz 1974: 152). Olennaista on, että varhaisessa elämysmaailmassa vauva ei muodosta vielä eroa "minän" ja "toisen" välillä.

Vauvan aistimukset muistuttavat hyvin paljon musiikin kokemista (Rechardt 1992: 180). "Musiikillinen kokeminen sallii normaalia heikomman erottelun erillisiin mielen ja ruumiin kokemuspuiireihin ja heikommin organisoidun erottelun sisäisen ja ulkoisen stimulaation (esim. ääniärsyksen) välillä" (Välimäki 1998: 375). Musiikki siis kykenee muodostamaan voimakkaan ja avoimen yhteyden varhaiseen elämysmaailmaan ja tähän perustuu sen kokonaisvaltainen vaikutus ihmiseen (Välimäki 1998: 375). Minä-toinen-suhde katkeaa hetkeksi kiinnittäessämme huomion ääneen sinänsä (esimerkiksi vokalistin ääni-ilmaisuun) tai samaistuessamme voimakkaasti vokalistiin.

Näiden kokemusten analysoinnissa hyödynnän "jouissance"-käsitettä, jota käytän samassa merkityksessä kuin Barthes (1993). Tämä Lacanin alun perin esilletuoma termi viittaa kulttuurin ja kielen rajat ylittävään nautinnonkokemukseen. Myöhemmin muun muassa Barthes ja Kristeva adoptoivat käsitteen. Näkökulmani perustuu myös suuremmin Lacanin psykoanalyttisiin teorioihin, mikä näkyy ajatuksissa ihmisestä väistämättä haluavana subjektina. Lacanilaisesta psykoanalyysista poikkean

siinä, että uskon freudilaisen (klassisen) psykoanalyysin teoreetikkojen tavoin musiikin kykyyn viedä meidät varhaiseen kokemusmaailmaan eli esikielelliselle tasolle (ks. Välimäki 2002: 27). Tiukasti lacanilaisessa viitekehyksessä pitäytyvässä ajattelumallissa pidetään loogisesti mahdottomana sitä, että subjekti – ”joka on jo sosialisoitu ja kielessä oleva” (Välimäki 2002: 27) – pääsisi musiikin avulla esiverbaaliseen ulottuvuuteen. Niinpä nojaan myös Julia Kristevaan ja hänen semioottinen–symbolinen-käsittepariinsa – Lacania ja Kristevaa ovat fuusioineet aiemmin esimerkiksi Lawrence Kramer (1995; 1998) ja Susanna Välimäki (2005: 163–204). Vaikka Lacan on vaikuttanut Kristevan ajatteluun suuresti, Kristeva ei Lacanin tavoin näe kieltä suljettuna systeeminä, joka ei tarjoa pääsyä esikielellisiin kokemuksiin (Shepherd & Wicke 1997: 75).

Jouissance on vastapari käsitteelle ”plaisir”, joka on mielihyvän kokemus kulttuurin rajoissa, sen merkityksiin palautuva ja siten helposti kielellisiin tulkintoihin taipuva. Jouissance on nautinto: kokemuksena ruumiillinen, merkityksiä kaihtava ja kielen tavoittamattomissa. (Barthes 1993: 23.) Barthes (1985; 1993) kirjoittaa jouissance-kokemuksista taidelaulun ja kaunokirjallisuuden konteksteissa. Yleensä ottaen hänen kirjoituksensa kuhisevat viittauksia Lacaniin. Jouissance-käsitteellä kuvataan kokemusta, joka muistuttaa lapsuuden esikielellistä elämysmaailmaa tästä merkitystentuotannon modaliteetista. Kristeva käyttää nimitystä ”semioottinen”. Hänen mukaansa semioottisessa on kyse ”merkityksen kannalta todellakin heterogeenisestä, mutta aina kuitenkin merkitykseen tähtäävästä tai sitten siihen nähden negatiivisesta tai ylenmääräisestä modaliteetista” (Kristeva 1993: 95). On huomattava, että merkitys-sana ei tässä kohtaa viittaa pelkästään semanttisiin merkityksiin, vaan myös varhaislapsuudessa ja musiikinkuuntelussa koettaviin, muotoutumassa oleviin merkityksiin.

”Semioottinen khora” viittaa Kristevan käsitteistössä olotilaan, jossa lapsi ja äiti sekä subjekti ja objekti ovat eriytymättömiä (Kristeva 1993: 124). Semioottisen vastakohdaksi Kristeva (1993: 96) nimeää ”symbolisen”, jolla hän tarkoittaa ”merkityksen, merkin ja merkityn kohteen väistämätöntä olemassaoloa transsendentaalisen egon tietoisuudelle”. Kun subjekti liikkuu symbolisella tasolla, kyse on ”puhuvasta subjektista” (Kristeva 1993: 97). Symbolisella tasolla tehdään myös ero subjektin (minän) ja objektin (toisen) välillä (Kristeva 1984: 86).

Käsitellessään kulttuurisesti korrektin ja epäkorrektin laulutavan suhdetta Barthes (1990) on soveltanut myös Kristevan vastinpareja geno- ja fenoteksti, jotka on alun perin luotu palvelemaan kirjallisuudentutkimusta. Genoteksti sisältää semi-

oottiset prosessit, viettienergian liikkeen, denotaation lykkäytymisen ja potentiaalia esteettiselle kumoukselle. Genoteksti on tila, jossa subjekti ei *vielä ole* jakautunut. Genotekstiin liittyviä ilmiöitä ovat foneettiset ja melodiset elementit, kuten intonaatio. Fenotekstissä on puolestaan kyse kielestä, joka pyrkii kommunikoimaan ja olettaa puhuvan subjektin olemassaolon. Konventiot ja kompetenssi kytkeytyvät elimellisesti fenotekstiin. On huomattava, että sekä semioottinen että symbolinen taso ovat aina läsnä merkitysten tuotannossa, oli kyse musiikista tai tieteellisestä kirjoittamisesta. (Kristeva 1984: 86–88; 1993: 96.) Tieteellinen diskurssi tosin tekee useimmiten kaikkensa padotakseen semioottiset virtaukset (Kristeva 1993: 96).

Laulamista analysoidessaan Barthes (1985: 267–277) muokkaa käsiteparin *geno- ja fenolauluksi* (*geno/pheno-song*). ”Genolaululla” hän viittaa sellaiseen laulamiseen ja puheen osa-alueeseen, joka ei pyri kommunikoimaan tai representoimaan. Se on ääni-ilmaisun materiaallinen ulottuvuus, merkitsijöiden taso. (Barthes 1990: 295.) Mutta eikö musiikissa (erotettuna sanoituksista) liikuta aina hyvin materiaalisella tasolla (ks. Aho 2004: 26)? Tietokonetta tai huilua soittamalla ei voi sanoa, että ”farkkujesi vetoketju on auki”. Toisin sanoen musiikista voidaan vain satunnaisesti osoittaa selkeitä ”merkitsijän” eli merkin materiaalisen puolen ja ”merkityn” eli merkin mentaalisen puolen, tarkoitteen välisiä suhteita. Välimäki (1998: 383) painottaa, ettei musiikillisten merkitysten epäselvyys tarkoita sitä, että musiikissa olisi vain vähän merkityksen potentiaalia. Tietyt musiikilliset eleet mahdollistavat itse asiassa rajattoman määrän merkityksiä. Kristevalaisittain musiikki mahdollistaa merkityksen kannalta heterogeenisen aineksen tuotannon. Musiikki voi tarjota kokemuksen moninaisuudesta ja täyteydestä. Välimäki (2003: 42) myös esittää, että tiettyjen musiikillisten eleiden (merkitsijöiden) merkittyä emme voi nimetä siksi, koska niiden viittauskohteena on lähinnä keho.

Barthes (1990: 295) viittaakin *genolaululla* sellaisiin musiikillisiin elementteihin, jotka vievät kuulijan huomion materiaan sinänsä, pois konventioiden synnyttämästä mielihyvästä. Hän viittaa ”fenolaululla” sellaiseen laulamiseen, joka pyrkii noudattamaan genren sääntöjä (Barthes 1990: 295). Barthes (1985: 277) toteaa, että tuntemamme musiikin historia on täysin fenotekstuaalinen: musiikillisesta menneisyydestä piirtyisi varsin toisenlainen kuva, jos keskittyisimme genotekstuaalisuuteen ja nautintoon. Fenolauluun kuuluvat ne elementit ”joista on tapana puhua”; kääntäen sanottuna genolaulu on aina jotain, jota ei (vielä) musiikkia käsittelevissä puhetoissa ole verbalisoitu (eli kyseessä ovat koodaamattomat elementit). Barthesin (1985: 270) mukaan genolaulu tuo esiin esittäjän kehon: se ”tuo korviisi yhden ja

saman liikkeen syvältä onteloista, lihaksista, kalvoista, rustosta”. Maanläheisemmin ilmaistuna Barthesille genolaulua edustavat äänet, joissa on kuultavissa kieli, kurkunnääni, hampaat, limakalvot ja nenä.

Barthesin (1990: 296) mukaan juuri genolaulun elementit ajavat kuulijan kokemaan jouissance-tyyppistä, kulttuurin rajat ylittävää nautintoa. Mielestäni tässä yhteydessä pitäisi korostaa kuuntelukokemusten kontekstisidonnaisuutta, mitä Barthes ei tee. Se, minkä tyyppinen ääni-ilmaisu aiheuttaa jouissancea kuulijalleen, on aina riippuvaista useista eri seikoista: esimerkiksi siitä, millä aikakaudella kuulija elää ja minkä tyyppistä musiikkia hänellä on tapana kuunnella. Tarkoitin siis, että ihmiset voivat kokea hyvinkin erilaiset artistit genolaulun ja jouissancen lähteinä. Heidän musiikkikulttuurisesta paikantautuneisuudesta riippuu, kenet he kuulevat kapinallisina ja mahdottomina koodata olemassa olevan koodiston puitteissa. Yksilö kuuntelee vokalistin ääntä suhteessa kulttuurinsa ääni-ihanteisiin (Tarvainen 2006: 94). Jos minulle jouissancen lähde on ollut Tricky, amerikkalaiselle rock-tutkijalle Sean Cubittille hän on Chuck Berry. Koskaan ei voi olla varma siitä, että oma jouissancen kohde tyydyttää muiden kuulijoiden nautinnonhalun. Barthes (1990: 296) kysyykin oman nautinnonlähteensä, taidelaulaja Charles Panzéran äärellä: ”Olenko ainoa, joka havaitsee sen? Kuulenko ääniä äänessä?”. Minun – 1990-luvulla nuoruutta eläneen subjektin – on vaikea ymmärtää, miten Chuck Berry voi tuottaa jollekulle jouissancea. Hänen äänensä on toki käheä, muttei mielestäni kulttuurin koodeja ylittävällä tavalla. Sen sijaan kuullessani Trickyn ääni-ilmaisu ensi kertaa kuulin jotain, mitä minun oli mahdotonta koodata. Häntä kuunnellessani merkitysajan ja merkityksen välisen suhteen syntyminen on häiriintynyt, ja huomioni on kiinnittynyt pelkästään merkitysajan tasolle. Hänen esityksensä ovat tarjonneet minulle kokemuksia, joissa olen ”pulahtanut” semioottisessa (Kristeva) virrassa.

Kuten semioottinen ja symbolinen, myös geno- ja fenoteksti kuuluvat elimellisesti yhteen: ne ”osallistuvat molemmat merkitystä luovaan prosessiin” (Kristeva 1984: 87–88). Juuri tämän vuoksi kukaan ei voi kokea puhdasta jouissancea (ks. Fiske 1987: 224). Kuuntelemisessa on aina kyse liikkeestä janalla, jonka toisessa päässä ovat semanttiset merkitykset ja plaisir ja toisessa epäselvät merkitykset ja jouissance. Viitataan tällä epäpuhtaiden plaisir- ja jouissance-kokemusten lisäksi musiikkikuuntelun käytäntöihin: tuskin kukaan kuuntelee musiikkia aina pelkästään semanttisia merkityksiä luoden tai jatkuvasti esikielellisissä kokemuksissa kylpien. Pikemminkin kyse on edestakaisesta liikkeestä musiikin semioottisen ja symbolisen tason välillä (ks. Barthes 1985: 255). Jos lähdetään siitä, että semanttisen merkityksen tuot-

taminen vaatii aina puhuvan subjektiuden synnyttämistä (Fiske 1989: 51), voidaan sanoa, että fenolaulu toimii siis vastaanottajan tietoisuuden tasolla ja pyrkii synnyttämään semanttisen merkityksen. Genolaulun ainekset puolestaan houkuttelevat vastaanottajaa kohti semioottista tasoa, epäselvien merkitysten aluetta. Semioottisen ja symbolisen sekä geno- ja fenolaulun yhteenkietoutuminen voidaan havaita myös musiikista itsestään: Välimäki (2005: 324–326) kysyy, voidaanko geno- ja fenolaulua lopulta erottaa toisistaan. Esimerkiksi k.d. lang ilmiselvästi hallitsee country-musiikille tyypillisen vibraton käytön. Hän kuitenkin saattaa ylikorostaa kyseistä laulamisen konventiota ylittäen näin kyseisen genren rajat. Kyse on siis yhtäaikaisesta geno- ja fenolaulannasta.

Geno- ja fenolaulun elementit tavallaan hankaavat toisiaan vasten. Juuri tähän ilmiöön Barthes (1985: 273) viittaa käsitteellään ”the grain of the voice” eli äänen ja kielen ”hankaus”. Muita käytössä olleita käännöksiä ovat ”äänen jyvä” (Tarasti 2001: 31), ”äänen ydin” (Tarasti 1992: 33) ja ”roso” (mm. Välimäki 2003; Aho 2004). Vaikka Trickyn sairaalloonin ”astmaattinen narina” houkuttelee valitsemaan näistä ”äänen roson”, päädyn kuitenkin Anne Sivuoja-Gunaratnamin (2007) ehdottamaan uuteen käännökseen ”hankaus”. Barthesin käsite ei nimittäin viittaa pelkästään äänenväriin sinänsä vaan hankaukseen, kitkaan musiikin ja kielen välillä (Barthes 1985: 273). Hankaus viittaa siis alueeseen, joka sijaitsee kategorioiden (e[s]i-kielellinen–kielellinen, semioottinen–symbolinen, feno–geno, minä–toinen) välissä (Välimäki 2005: 312–313). Hankaus ja tätä kautta jouissance ovat riippuvaisia kategorioiden olemassaolosta. Valtavirran heavylaularajan rosainen äänenväri ei takaa kulttuurin rajojen ylittävää nautintoa. Toisin sanoen jouissancea ei synnytä niinkään materiaalisuus itse vaan *jännite* materiaalisuuden, merkityksen ja muotosuhteiden välillä.

Jos lähdetään siitä, että jouissancen syntyminen on aina kulttuurisesta kontekstista riippuvaista, genolaulua pitäisi etsiä myös ääni-ilmaisusta, joka edustaa tietyille kuulijoille kapinaa, mutta jossa kehon äänet eivät ole erityisen korostuneita. Tämän tyyppistä ilmaisua harjoittavat esimerkiksi laulajat, joiden omituinen äänenväri voi ohjata kuulijaa kiinnittämään huomionsa materiaan (äänen) tasolle sinänsä. Voisiko esimerkiksi M. A. Numminen edustaa tällaista, ei niinkään kehollista, mutta kulttuurisessa kontekstissaan kapinallista laulajaa?

Barthesin (1985: 255) mukaan erityisesti juuri laulettu musiikki voi synnyttää tämän jännitteen. Merkkien materiaallinen puoli voi tuottaa jouissancen vain sosiaalisesti tuotettujen sääntöjen puitteissa. Jouissance-tyyppisen nautinnon kokemista voisi verrata kiellettyjen hedelmien syömiseen; nautinto voi syntyä vasta, kun on

olemassa kulttuurin rajat, jotka ylittää (Lacan 1992: 193–194, 203). Jouissance-kokemukseni perustuivat juuri tähän asetelmaan. Tricky tukeutuu eri genrejen konventioihin, mutta toisaalta hänen ääni-ilmaisunsa edustaa poikkeamaa totunnaisista tavoista laulaa tai rapata. Kuunnelllessani Trickyn ”vähemmän täydellistä” ilmaisua ensimmäistä kertaa, olin eittämättä vielä oppimaton kuulija, joka järkyttyi artistin kuuntelemisesta. Tricky edusti minulle raakaa materiaalisuutta – sellaista materiaalisuutta, jota ei vielä tuolloin (1990-luvun jälkipuoliskolla) ollut ”luokiteltu vallitsevan symbolisen järjestyksen muotosuhteiden ja merkityskaavojen mukaan” (Fornäs 1998: 212).

Tricky pyyhkii pois kielen, mutta toisella tavalla kuin esimerkiksi rockyhtye Sigur Ros. Sigur Ros laulaa keksimällään hopelandic-kielellä (Romanow 2003), kun taas Tricky ilmaisee itseään englanniksi. Juuri tähän hankaus viittaa: ihmisäänen kaksoisasemaan kielen ja musiikin tuottajana (Barthes 1985: 269). Tässä mielessä muut instrumentit edustavat puhdasta ääntä, jota ei rasita kielen taakka. Pelkän instrumentaalimusiikinkin voi kuitenkin asettaa tähän kaksoisasemaan, jos käsite ”kieli” ymmärretään luonnollista kieltä laajemmassa merkityksessä. Toisaalta myös Trickyn genolaulua sisältävän ilmaisun voidaan ajatella pakenevan kieltä kahdella eri tapaa: se houkuttelee kuuntelijan huomion pois paitsi sanoitusten semanttisista sisällöistä, myös musiikillisesta kielestä (kuten esimerkiksi hiphopista). Kuten edellä toin ilmi, fenolaululla viitataan genreytyneeseen ääneen: kaikkiin niihin musiikin elementteihin, jotka pyrkivät palvelemaan ilmaisua ja ylläpitämään konventiota. Voidaan ajatella, että musiikin kuuntelemiseen liittyy aina subjektin tasapainoilu materian ja merkityksen välillä – olkoonkin että ihmisääni tuo ehkä kaikkein radikaaleimmin esiin jaon materiaan ja merkitykseen (ks. Silverman 1988: 44).

## Yhteys arkaaiseen äitiin

Barthes ei puhu jouissancen yhteydessä suoranaisesti samaistumisesta. Ajatus yhteensulautumisesta on kuitenkin läsnä. Barthesin (1993: 88–89) mukaan jouissance-kokemus kykenee ”lennättämään toimijan [esimerkiksi vokalistin] anonyymiin ruumiin, niin sanoakseni, minun [kuuntelijan] korvaani”. Kokemus syntyy, kun esittäjä ”kerää” koko kehonsa ääni-ilmaisunsa, kun taas kuulija ”kerää” koko minuutensa korvaansa (Barthes 1985: 252). Barthesia kiinnostaa kokemuksessa se, miten kuulija kiinnittää huomionsa ääneen itsessään. Häntä, kuten minuakin, kiehtoo siis ilmiö,

jossa merkitsijän ja merkityn suhde katkeaa kuuntelijan kiinnittäessä huomionsa pelkästään vokalistin ääni-ilmaisuun. Minua kiinnostaa myös kokemus, jossa kuuli- ja samaistuu vokalistin ääni-ilmaisuun. Myös tästä elämyksestä loistavat poissaololaan merkitsijän ja merkityn välinen suhde ja täten myös semanttinen merkitys ja puhuva subjekti: niinpä myös minän ja toisen välinen suhde katkeaa. Barthes (1985: 276) kirjoittaa: ”se ei ole psykologinen subjekti minussa, joka kuuntelee; nautinto, jota subjekti etsii ei tule vahvistamaan häntä - - vaan päinvastoin tuhoamaan hänet”. Tuonnempana käsittelem sitä, miten tällaiset kokemukset voivat saada kuuntelijan kyseenalaistamaan identiteettinsä.

On olennaista ottaa esille vielä yksi teoreettinen väline: ”akustinen peili”. Se tekee ymmärrettävämmäksi semanttisen merkityksen ja musiikin suhteet sekä siirtymät näiden kahden välillä. Akustinen peili sijaitsee semioottisen ja symbolisen, minän ja toisen sekä geno- ja fenolaulun *välissä*. Kategorioita pakenevan luonteensa ansiosta käsitteen pystyy kytkemään myös hankaukseen (ks. esim. Välimäki 2005: 313.) Akustinen peilivaihe on David Schwarzin (1997: 20) muotoilema termi, jonka avulla on analysoitu muun muassa musiikin ja ”reaalisen” suhdetta (ks. esim. Falck 1996). Se on sukua Lacanin (1977) ajatuksille peilivaiheesta.

Peilin idean ymmärtää ehkä parhaiten, jos kuvittelee Lacanin (1988: 141) tavoin peiliä ikkunaksi, josta voi nähdä paitsi itsensä, myös objektit lasin takana. Peilin avulla tapahtuvassa samaistumisessa minä (subjekti) ja toinen (objekti) menevät siis limittäin. Yksilön kehityshistoriassa akustinen peilivaihe esiintyy 3–8 viikon iässä, ennen lacanilaista peilivaihetta (Rosolato 1974: 77–81). Lapsi jäsentää akustisen peilin avulla ”sitä, mikä on hänen sisällään tai ulkopuolellaan” (Falck 1996: 25). Peilin kautta heijastuvan ideaalin kuvan avulla lapsi asettaa sisäisen ja ulkoisen todellisuuden erilleen (Lacan 2002: 3–4). Sekä akustinen että lacanilainen peilivaihe siirtävät lapsen kohti symbolista. Lacanilaisen ja akustisen peilivaiheen mekanismien voi kuitenkin huomata olevan läsnä myös myöhemmällä iällä tapahtuvissa samaistumisissa. Akustista peiliä voi ajatella porttina, josta kuljetaan esikielellisistä kokemuksista kielellisiin ja takaisin.

Akustisella peilillä viitataan paitsi varhaislapsuuteen, myös kokemukseen, jossa musiikin kuuntelija samaistuu musiikkiin (Rosolato 1974: 77–81). Tässä yhteydessä akustinen peili on hedelmällisintä nähdä Donald W. Winnicottin pohjaavan Välimäen (2003: 34) tapaan intersubjektiivisena tilana, joka kokonaistaa subjektin. Kuten semioottisesta khorasta, myös akustisesta peilistä puuttuu tiivis puhuva subjekti–objekti-suhde. Tämäntyyppisessä samaistumisessa äänitelemme vokalistin ääni-ilmaisuun



mukana: kuulemme oman äänemme sekä vokalistin äänen fuusion, mikä on hedelmällinen lähtökohta samaistumiselle. Tämänkaltaisen kokemuksen synnyn mahdollistaa se, että ihmisääni voidaan ääntää ja kuulla yhtä aikaa (ks. Välimäki 2003: 34). Akustinen peili tuo hyvin esille sen, lauluääni on instrumenteista ainoa, jota voidaan käsitellä pelkästään sisäisesti: kuuntelija voi laulaa mukana myös äänettömästi, jolloin kurkunpään lihakset yrittävät muokata olematonta ilmapatsasta (Rosolato 1974: 77–81). Itse kokija ei ole edes tietoinen tästä toiminnasta: kurkunpää reagoi tietoisten ajatusten lisäksi myös tiedostamattomiin (Rosolato 1974: 77–81; Shepherd 1991: 178). Tästä seuraa, ettemme itse asiassa koskaan voi olla varmoja, milloin kyse on jouissancesta barthesilaisessa mielessä (genolaulun elementit johdattavat meitä kuulemaan äänen sinänsä) ja milloin akustisen peilin kautta tapahtuvasta yhteensulautumisesta vokalistin esitykseen. Tässä mielessä äänen kuuleminen sinänsä ja voimakas samaistuminen ovat ilmiöinä hyvin samankaltaisia: itse asiassa niitä ei voi täysin varmasti edes erottaa toisistaan. Niinpä myös voimakkaaseen samaistumiseen on perusteltua viitata jouissance-käsitteellä. Näin tekee esimerkiksi Johan Fornäs (1998: 283), jonka mukaan Kristevan semioottiselle tasolle voidaan saada yhteys ”(yhteen)sulautumisen hetkinä, jouissancen vaikutuksessa”. Tämä symbioosinomainen sulautuminen ja minän hajottaminen perustuu ”varhaisimman lapsuuden muistijälkiin” (Fornäs 1998: 318). Sinänsä ei ole väliä, kumpaa kautta jouissanceen ajaudumme. Olennaista on, että kummassakin kokemistavassa minä–toinen-suhde katkeaa ja yhteys siihen ”minkä puhuva subjekti kokee arkaaisena äitinä” (Kristeva 1993: 132) avautuu. Kun astumme kielen tyhjyyteen, menetämme kosketuksemme tilaan, jossa koemme olevamme yhtä äidin kanssa. Mutta samaistuessamme vokalistin ääni-ilmaisuun merkitysijän suhde merkittyy katkeaa ja saamme hetkellisesti yhteyden esikielelliseen. Emme samaistu esimerkiksi sanoitusten implikoimaan semanttiseen minähahmoon: tässä mielessä emme identifioitu mihinkään identiteettiin. Syntyy intiimi kokemus, jossa semioottinen taso ikään kuin välähtää symbolisen takaa.

## Olen laulanut vain olemalla sinä

Fornäsin (1998: 276) mukaan kuuntelija saattaa samaistua johonkin tiettyyn popkappaleeseen usealla eri tavalla. Samaistuminen voi liittyä semanttisiin elementteihin eli musiikin vastaanoton synnyttämiin symbolisen tason merkityksiin. Kuuntelija voi

identifioitua myös laulajan ääneen, mikä tarkoittaa semanttisten merkitysten tuolle puolen menemistä. Kyse ei ole joko/tai-vaihtoehdoista, vaan siirtymät voivat tapahtua laulajan äänen, sanoitusten minäkertojan ja vaikka laulajan imagon välillä. Myös Cubittin (2000: 146) mukaan samaistumme ajoittain myös laulajan ääneen, emme esimerkiksi vain sanoitusten minään. Hänen mukaansa tämän puolesta puhuvat erityisesti sellaiset tapaukset, joissa laulamme kappaletta, vaikka emme osaa sanoituksia. Jäljittelemme tällöin laulajan foneettisia eleitä, mikä vaatii sen, että kappale on meille tuttu. Sanojen semanttinen sisältö jää identifikaatiossa toisarvoiseksi. Fornäsin ja Cubittin ajatukset ovat osuvia – koen itse, että olen Trickyä kuunnellessani huojunut materiaalisen tason ja kielellisten merkitysten välillä. Trickyn kuunteluani on ajoittain ohjannut myös tietoinen pyrkimys ”kaapata” semanttinen merkitys. Kyseessä on kuuntelemisen tapa, jota olen soveltanut myös rapin kuunteluun. Trickyn musiikin (kuten muidenkin kulttuurituotteiden) kohdalla on kyse myös semanttisten sisältöjen synnyttämistä mielihyvän tunteista.

Filosofi G.N.A. Vesey (1967: 252) on esittänyt jännittävän huomion: voimme kuvitella ruumiittoman mielen, jolla on visuaalisia kokemuksia, mutta emme voi kuvitella, että tämä mieli kykenisi tuntemaan kosketusta. Visuaalisissa aistimuksissakin on silti kyse tietyssä mielessä kehollisesta toiminnasta. Näkeminen tapahtuu kuitenkin aina yhdestä rajatusta pisteestä: esimerkiksi kuvataiteesta nauttiessamme kohdistamme katseemme meistä selkeästi erillään olevaan objektiin. Kuuloaistia ei sen sijaan voi kohdistaa: musiikki tulvii korviimme yhtä aikaa kaikista suunnista ja etäisyyksistä (Carpenter & McLuhan 1966: 67), myös heijastuksina seinistä.

Musiikin vastaanottoon liittyy myös keho, joka korvan mekanismien rinnalla ryhtyy värähtelemään ääniaaltojen mukana. Kuuleminen on siis värähtelyn johdosta myös konkreettista kosketuksen tuntemista (Aho 2007: 256). Toisin kuin näkeminen, kosketuksen tunteminen liittyy meidät konkreettisemmin osaksi materiaalista maailmaa (ks. Vesey 1967: 252). Musiikinkuuntelu on siis kokemuksena ruumiillinen hyvin kokonaisvaltaisella tavalla. Siinä on kyse aina osaksi taktiilisesta aistimuksesta, joka – toisin kuin näköaistimus – kietoo meidät väistämättä yhteen havaitsemamme objektin kanssa (Vesey 1967: 252). Ehkei pitäisi puhua objektista laisinkaan: musiikki on alue, jolla ei ole kiinteitä rajoja (Carpenter & McLuhan 1966: 67).

Musiikin toistaminen kaiuttimista synnyttää tilan, joka saa meidät fuusioitumaan itseensä. Ajatellaanpa esimerkiksi kahta kuvitteellista taidenäyttelyä. Ensimmäisessä kävijät vaeltelevat konventionaalisissa puitteissa pysähdellen kirkaasti valaistujen kuvataideobjektien äärellä. Toisessa näyttelyssä loisteputkien sirinä on vaihtunut

matalaan, alle 20 Hz:n taajuusalueelle sijoittuvaan värähtelyyn. Kuultavan äänimateriaalin lisäksi visuaaliset objektit puuttuvat gallerian ollessa täysin pimennetty. Nämä seikat eivät kuitenkaan estä kokonaisvaltaisen ruumiillisen elämyksen syntyä: teoksen kokija tuntee kehossaan tämän pienitaajuaisen värähtelyn.

Eikö juuri näissä faktoissa piile perusta musiikin tarjoamille samaistumiskokemuksille? Kehomme alkaa värähdellä jo pelkästä kuuntelemisesta. Tämä sulautumisen tunne intensifioituu, kun ryhdymme tanssimaan mukana. Mutta musiikkiin ei osallistuta vain jalkoja heiluttamalla, vaan hyvin usein myös laulamme laulajan mukana. Cubittin (2000: 146) mukaan laulettu musiikki antaa meille mahdollisuuden yhtyä esitykseen jopa paremmin kuin tanssi. Musiikinkuuntelijan näkökulmasta tanssiminen on aina tanssimista *jollekin* (tähdelle tai itse musiikille) – mutta laulaminen on laulamista *jonkun mukana*. Toisin kuin muut instrumentit, ”laulajan ääni tarjoaa kuulijalle suoran ruumiillisen samastumisen kohteen” (Aho 2004: 24). Juuri tämä aspekti voi olla tärkeä tekijä minä-toinen-suhteen hetkittäisissä luhistumisissa.

Useille ovat varmaankin tuttuja hetket, jolloin tunnemme pakottavaa tarvetta yhtyä mukaan suosikkilaulajamme esitykseen. Itse muistan kokeneeni epämääräisiä tuntemuksia, jotka jälkepäin olen verbalisoinut tilaksi, jossa minä ja Tricky olemme sulautuneet yhteen. Tuolloin Trickyn ääni ei tullut ulkopuoleltani, vaan se kumpusi minusta, samaan aikaan kun Tricky lauloi äänelläni.<sup>3</sup> Lauluääneen samaistuminen voi todellakin toimia kuten Alfred Hitchcockin elokuva *Psyko* 1960-luvun alun katsojakäytännöissä: ”esityksissä suihkumurhan uhrin huudot yhtyivät säännöllisesti yleisön kirkkaisuihin: ero valkokankaan uhrin ja yleisön välillä hävisi” (Nyman 1989). Ilmiö on analoginen varhaisen kokemusmaailman tuntemuksien kanssa: koska lapsi ei kehityksen alkuvaiheessa ole vielä tehnyt eroa minän ja toisen välillä, hän voi todennäköisesti kokea oman äänensä tulevan paitsi hänestä itsestään, myös hänen itsensä ulkopuolelta (Shepherd & Wicke 1997: 59). Aivan samoin lapsi voi kokea toisten ihmisten puheen kumpuavan hänestä itsestään. Tällaiset kokemukset ovat lapsen ruumiillisen olemassaolon laajentumia (Shepherd & Wicke 1997: 70). Vastaavasti voidaan ajatella, että samaistumiseen johtavat kuuntelukokemukset toimivat yksilölle ruumiillisena jatkeena.

Institutionaalisesti kouluttamattoman poplaulajan tai kokeellista ilmaisua tuottavan vokalistin ääni voi muistuttaa hieman omaamme (ks. Cubitt 2000: 147), mutta vahvistettu ja studiotekniikan läpi ajettu ääni on kuitenkin täydellisempi ja voimakkaampi. Laulaessamme artistin mukana voimme samaistua ideaaliminäämme, artis-

tiin, joka on kaltaisemme mutta ihailtavampi.<sup>4</sup> Samaistuessamme vokalistiin luomme akustisen peilin retrospektiivisen rekonstruktion ja elämme fantasiaa, jossa äidin paikan on ottanut vokalisti (ks. Silverman 1988: 72–73). Vokaalisen peilin edessä imitoimme ihailumme kohdetta samalla, kun hän imitoi meitä; esteettisessä mielessä inhimillisen äänen (heikkouksineen) omaava laulaja vastaa ”tavallisen” kuuntelijan ääntelyyn jäljittelemällä tätä (ks. Välimäki 2003: 34). Tämä on yksi seikka, joka tekee populaarimusiikista helposti lähestyttävää.

John Shepherd (1991: 178) näkeekin mukana laulamisen ilmiönä, jossa nuoret vahvistavat aktiivisesti itseään musiikissa piilevän toiseuden eli vokalistin (ääni-ilmaisun) kautta. Vaikka nuoret eivät aktuaalisesti taannukaan takaisin vauvoiksi, ilmiön mekanismi on analoginen lacanilaiselle peilivaiheelle. Siinä lapsi omaksuu idean minästään, kun minä heijastuu häneen toisen henkilön tai ulkomaailman kautta. Lapsi tunnistaa itsensä aina väärin – tuo peilikuva edustaa ihanteellista yhtenäisyyttä (Lacan 2006: 92). Lacanilaisittain ajateltuna mieliartistiinsa (eli akustiseen peilikuvaansa) samaistuvat nuoret tunnistavat itsensä väärin: artistin lopettaessa laulunsa he havahtuvat oman äänensä epätäydellisyyteen.

Fornäsin (1998: 312) mukaan narsistiset yhteensulautumisen ja itsen peilaamisen kokemukset (joiden aktualisoituma jouissance on) liitetään usein paitsi ruumiinkulttuuriin (esimerkiksi tanssiin) myös nuoruusiässä tapahtuvaan taantumiseen, johon liittyy esikielellisiä kokemuksia. Narsistiset kokemukset ovat kuitenkin osa ihmisen kaikkia ikävaiheita. Itse asiassa Fornäs näkee erilaisten mentaalisten kokemusten kirjon laajentuvan, kun ihminen varttuu (Fornäs 1998: 284). Varttuneen yksilön mentaalisisessa repertuaarissa on tilaa myös kulttuurin rajat ylittävälle nautinnolle: ”kypsä yksilö pitää sisällään mahdollisuuden leikkiin ja unohtaa väliaikaisesti itsensä ruumiillisessa jouissancessa” (Fornäs 1998: 284). Ei voida sanoa, että narsistiset jouissance-kokemukset olisivat pelkästään nuorten omaisuutta, vaikkakin nuoruusvuosina ihminen etsii vielä itseään ja voi olla erityisen herkkä kokemaan yhteensulautumisen ja itsen peilaamisen kokemuksia (itse löysin Trickyn 23-vuotiaana). Fornäsin (1998: 293) mukaan ”myöhäismoderni psykologinen nuoruus” voi venyä teini-ikää eli fyysistä nuoruutta paljon pidemmälle. Hän katsoo erityisesti aikamme myöhäismodernin nuorison olevan aikaisempia sukupolvia riippuvaisempi erilaisista peilauskohteista. Myöhäismodernissa ei Fornäsin mukaan ole kyse välttämättä lisääntyneestä itserakkaudesta. Narsismi ei myöhäismodernin kontekstissa ”johdu siitä, että nuoret rakastaisivat itseään enemmän kuin mitään muuta, vaan pikemminkin siitä, että he eivät voi rakastaa itseään tarpeeksi”. Kyseessä on lisääntynyt

epävarmuus siitä, mikä tai mitä minäksi kutsuttu entiteetti lopulta on. Kulttuurinen vapautuminen on saanut ihmiset näkemään identiteetit aikaisempaa avoimempina. (Fornäs 1998: 320.) Ehkä ”juuttumiseni” 23-vuotiaana Trickyn levyjen äärelle on nähtävä myöhäismodernille nuorelle aikuiselle tyypillisenä itse valittuna regressiona, jossa kääriydyin artistin tarjoamaan ”sonoriseen kohtuun” (Rosolato 1978: 37) etsien väliaikaista taantumista. Olin Trickyn rakastaja, joka piti tapanaan vetäytyä hetkelisesti pois todellisuudesta kenties yrityksenään paeta edessä uhkaavasti hämmöittävästä aikuisuudesta (Shepherd 1991: 215). Fornäs näkee tällaisen väliaikaisen taantumisen tarpeelliseksi, jotta ihminen pystyisi vahvistamaan ja kehittämään subjektiivista identiteettiään. Kehityksen tuloksena ei kuitenkaan synny ikinä täysin valmista ja lukkoon lyötyä identiteettiä. (Fornäs 1998: 281–282.) Tämä ei tee ainakaan kaikkia ihmisiä onnettomaksi. Fornäs (1998: 322) väittää, että narsismi on nuorekkuutta, joka on muotoutunut houkuttelevaksi ”sellaisille aikuisille, jotka eivät enää halua kiinnittyä pysyviin identiteetteihin”.

## Takaisin sieltä missä emme ajattele: samaistumisen vaikutukset

Saippuaopperoiden voimavara ovat kasvojen ilmeitä intensifioivat ja hetkien tärkeyttä korostavat lähikuvaotokset (Flitterman-Lewis 1992: 226, 231). Nämä ”tunteiden näytteillepanot” (Barthes 1993: 88) saavat herkistyneen katsojan antautumaan merkitsijöiden virran vietäväksi. Tässä mielessä saippuaopperat muistuttavat sellaista musiikkia, jossa nautinto syntyy esimerkiksi karhean äänenvärin läsnäolosta. Tällaisessa musiikissa foneettisia eleitä intensifoidaan ”sonorisilla lähikuvilla” (ks. Barthes 1993: 88), jotka syntyvät esimerkiksi lähimikrofonitekniikasta. Tällöin sanoitusten kirjoittaminen näyttäytyy aktina, jonka tarkoitus on tuottaa nautinnollisia foneettisia rakenteita, ei esimerkiksi ideologisia viestejä (ks. Aho 2004: 30).

Kuten aikaisemmin toin ilmi, korvan mekanismien lisäksi ääni resonoi myös muissa kehomme osissa. Tätä kautta me omistamme musiikin, mutta samaan aikaan meistä tulee musiikin omistamia. Kyse on tavallaan ihmistenvälisestä kanssakäymisestä, jonka voi nähdä eroottisena. (Shepherd 1991: 179.) Musiikin kuuntelemisen eroottisuus ei siis synny välttämättä siitä, että kuulemme erotiikka-aiheisia sanoituksia (Välimäki 2005: 311) tai lihalliseen läsnäoloon viittaavaa ääni-ilmaisua, kuten käheää laulamista (Tarvainen 2006: 99). Sean Cubittin (2000: 147) mukaan lauluäänne samaistuminen tarjoaa meille fyysistä läheisyyttä vokalistin kanssa. Elävän esi-

tyksen kohdalla kyse on jossain mielessä myös aktuaalisesta fyysisestä läheisyydestä. Levytetyn musiikin kohdalla tilanne on tietysti toinen: vokalistin läsnäolo on aina illusorista. Levyn kuuntelussahan on loppujen lopuksi kyse ilmiöstä, jota menneiden aikojen ihmiset pitäisivät ylliluonnollisena; voimme kuulla vokalistin kehollaan tuottaman äänen, vaikka itse kehoa ei näy missään (ks. Cubitt 1983, Frithin 1996: 196 mukaan). Kun otetaan huomioon edellä mainitut ajatukset äänen omistavasta luonteesta, voidaan ajatella, että kuuntelijan on mahdollista samaistua vokalistin ääni-ilmaisuun aina siinä määrin, että hetken aikaa hän kokee olevansa yhtä toisen kanssa ja laulavansa ikään kuin artistin äänellä (tai tarkemmin sanoen oman ja artistin äänen fuusiolla).

Musiikinkuuntelua ei voi verrata sellaisenaan esimerkiksi seksuaaliseen kanssakäymiseen, jossa ihmiset fyysisesti koskettavat toisiaan. On huomattava, että musiikkia kuunnellessamme meidät saa loppujen lopuksi värähtelemään kaiuttimien tuottama ääni (ks. Fiori 2000: 190) ja oma äänemme laulaessamme mukana. Äänilevyjen kuuntelun kautta emme voi olla aktuaalisesti kanssakäymisessä toisen henkilön kanssa, eikä musiikki yleensäkään voi koskettaa tuntoaistejamme, kuten toisen ihmisen kosketus. Paraskin musiikkiäänite on aina sukua aikuisviihdelinjojen nauhoitteille: molempien tarjoamista elämyksistä puuttuu aktuaalinen fyysinen kosketus (iho vasten ihoa) ja reaaliaikaisuus. Molempiin sisältyy paradoksaalisesti sekä lupaus että sen rikkomus: intiimiyys jää illuusioksi (Cubitt 2000: 147). Niinpä kuuntelijan ja vokalistin välistä suhdetta voidaankin nimittää kvasi-fyysiseksi (Barthes 1985: 251). Tarkkaan ottaen musiikinkuuntelua on syytä verrata seksiin vain siinä mielessä, että se voi synnyttää kokemuksia, jotka muistuttavat seksuaalista mielihyvää (Maus 1993: 272–273). Kuten orgasmissa, myös musiikkia kuunnellessamme voimme silmänräpäyksen ajan irti semanttisen merkityksen kahleista (merkittäjä–merkitty-suhteen tuhoutuessa) ja tuntea olevamme yhtä toisen ([M]other) kanssa. Niinpä kaikenlaiset kokemukset, jotka saavat meidät ajelehtimaan materiaalin tasolle – pysäyttääksemme hetkeksi semanttisen merkityksen tuotannon – voivat olla potentiaalisia nautinnonlähteitä. Ääni-ilmaisun ei tarvitse välttämättä viitata lihalliseen läsnäoloon (kuten huokaukset tai korosteiset klusiilit tekevät), vaan jo sanoitusten kristevalaiset genotekstin ainekset (esimerkiksi rytmi ja riimi) voivat avata tien semioottiselle tasolle. On muistettava, ettei orgasmin kaltaisen kokemuksen syntyminen vaadi mukana laulamista, vaan voimme päästä irti semanttisen merkityksen kahleista myös hankauksen avulla. Musiikinkuuntelu voi olla juhlallinen ja huumava kokemus (ks. Shepherd 1991: 178), jossa ylitämme arkipäiväisyyden

rajat, vapaudumme identiteettiämme kuormittavista oletuksista ja "tulemme ulos itsestämme" (Frith 1987: 144). Tosin itse sanoisin pikemminkin, että musiikki voi hetkellisesti vapauttaa meidät kokonaan identiteetistämme.

Shepherdin (1991: 165) mukaan klassisen musiikin puhtaat lauluäänet eivät välttämättä ole otollisia samaistumispintoja. Klassisen musiikin ideaaleissa äänissä ovat "kaikki mahdolliset yläsävelet" edustettuina (Shepherd 1991: 165), joten ne ovat tässä mielessä liian täydellisiä. Ne sanovat liikaa, eivätkä siten tarjoa mahdollisuutta osanotolle. Kuulijan ei tarvitse täydentää niitä omalla äänellään, jolloin mahdollisuutta jouissancea tapahtuvalle yhteensulautumiselle ei synny. Shepherd kuulee klassisen musiikin ääni-ilmaisun androgyyninä, josta rosoisuus on vuosikausien opintojen jälkeen hioitunut pois (Shepherd 1991: 169). Hänen käsityksensä mukaan afroamerikkalaisesta musiikista vaikutteita ottaneet populaarimusiikin muodot kääntävät ainakin osittain "byrokraattiset 'klassisen' musiikin normit" pääläelleen (Shepherd 1991: 163). Shepherd (1991: 130, 132) kutsuu afroamerikkalaiselle musiikille tyypillistä laulutapaa, johon sisältyy esim. kähisevää ja nasaalia äänenkäyttöä, käsitteellä "epäpuhtaat äänenvärit". Juuri tämänkaltainen äänenväri on tyypillistä myös Trickylle.

Samaistuminen *Psykon* suihkukohtauksen naispuolisen päähenkilön asemaan on mahdollista, koska kohtauksen äänimaisema muistuttaa sitä ääntä, jonka naiset kauhistuessaan voivat suustaan päästää. Kuten edellä toin ilmi, institutionaalisesti kouluttamattoman laulajan ääni muistuttaa aina hieman kuuntelijan ääntä, mikä tarjoaa samaistumisen kannalta hedelmällisen asetelman. Mielestäni tässä asiassa ei kuitenkaan voida pystyttää raja-aitoja institutionalisoidun korkeakulttuurin ja matalan kulttuurin välille. Villivapaa ääni-ilmaisu voi olla mahdollista myös institutionaalisen korkeakulttuurin puitteissa. Lähdän siitä, että genolaulun raa'an materiaalisuuden kuuleminen on aina kontekstista kiinni. Kuten olen tuonut ilmi, jouissance syntyy aina sosiaalisesti konstituoitujen sääntöjen puitteissa (ks. Fornäs 1998: 212). Se, mitä nuo säännöt kulloinkin ovat, riippuu kuulijan kulttuurisesta sijoittautuneisuudesta. Villivapaat genolaulua edustavat äänet voivat tarjota jouissancea, olkoonkin, etteivät ne toimi luontevina samaistumispintoina. Tässä yhteydessä on otettava huomioon taiteen vastaanottotavat, joita saatamme noudattaa huomaamatta myös kuunnellessamme musiikkia yksin kotona: oopperalaulajan esitykseen ei pidetä tapana yhtyä. Jätän kuitenkin oven auki myös sille mahdollisuudelle, että jotkut kuuntelijat yhteensulautuvat mukana laulamisen keinoin esimerkiksi oopperalaulajan ääni-ilmaisuun. Henkilökohtaisesti koen hyvin vieraaksi sen ajatuksen, että

pyrkisin laulamaan oopperalaulajien mukana. Heidän laulutyyliinsä on niin kaukana ihmisen jokapäiväisestä puheesta, jonka koen hallitsevani laulamista paremmin. Matalan, puheenkaltaisen narinansa ansiosta Tricky on toiminut minulle oivana samaistumispintana. En ole laulaja, ja äänialani rajat tulevat hyvin nopeasti vastaan etenkin ylärekisteriin mentäessä. Niinpä hakeudun privaateissa hoilaustuokioissani ylärekisterin sijasta kohti alarekisteriä. Trickyn levyn soidessa olen joskus kokenut pääseväni yhtä matalaan rekisteriin kuin idolinikin (mikä on voinut olla harhaa). Hänen ääni-ilmaisunsa on hidastempoista, joten se toimii myös tässä mielessä oivana samaistumispintana: samaistuvan kuuntelijan ei tarvitse hallita nopeatempoisen rapin tekniikoita.

Falck (1996: 27) on todennut, että akustinen peili voi rikkoontua hetkissä, jolloin ääni-ilmaisu lähestyy huutoa, ”esimerkiksi silloin kun melodia kohoaa sellaiseen rekisteriin, jossa kokija ei enää pysty ’laulamaan’ mukana”. Hän ottaa esimerkiksi juuri oopperan, jossa ”laulumelodiat usein hipovat huutoa tai jopa muuttuvat siksi”. Tässä yhteydessä tiukasti lacanilaiseen viitekehykseen nojaava Falck sanoo, että akustisen peilin rikkoontuminen saa kuulijan kohtaamaan reaalisen, minkä seurauksena syntyy jouissance. Falckin mukaan juuri siis peilin hajoaminen, mukana laulamisen loppuminen ja samaistumisen päättyminen synnyttävät jouissancen. Tähän liittyen Fornäs (1998: 283) toteaa, että reaalinen ”on mahdollista kokea ainoastaan epäsuorasti ruumiillisuuden aiheuttamana perimmäisenä rajallisuutena ja ihmiselämän perustana”. Jouissance-kokemukset hän sijoittaa kuitenkin vasta seuraavaan lapsuuden kehityksen kerrostumaan, Kristevan semioottiselle tasolle. Semioottinen on Fornäsin (1998: 283) mukaan mahdollista kokea jouissance tapahtuvassa (yhteen)sulautumisessa, johon voimme ajautua myös mukana laulamisen keinoin. Tällöin heijastamme itseämme akustisen peilin avulla. Olennaista on tällöin puhuvan subjektin ja objektin suhteen tuhoutuminen, mikä voi tapahtua joko kiinnittäessämme huomion ääneen sinänsä tai samaistuessamme voimakkaasti vokalistin ääni-ilmaisuun.

Tämä samaistuminen tarjoaa häivähdyksen siitä eheyden tunteesta, jonka khora tarjosi meille varhaislapsuudessa. Musiikinkuuntelun voi ajatella tarjoavan meille nautinnollisen kokemuksen, jonka kautta myös halu väliaikaisesti tyydyttyy. Kyseessä on eräänlainen symboliseen järjestykseen sisältyvä pakoreitti, jonka kautta saamme yhteyden traumaan, jonka subjektiksi tuleminen on meille aiheuttanut (ks. Vainikkala 1993: 103). Trauma syntyy, kun menetämme khoran idyllin – kokonaisvaltaisen eheyden tunteen, jossa koemme olevamme yhtä äidin kanssa. Kasvaes-



samme kieleen ja kulttuuriin eli siirtyessämme symboliselle tasolle meistä tulee lacanilaisittain ajateltuna subjekteja, joita määrittää ensisijaisesti halu ja puute sekä jakautuminen symboliseen (puhuva subjekti) ja ”imaginaariseen”, joka on Kristevan semioottiseen tasoon vertautuva kokemuspiiri. Puute syntyy, koska yksilön todellinen olemus on aina muualla, siis kielen tavoittamissa. Kieleen astunut yksilö pystyy tyydyttämään tarpeitaan vain konventioiden, kulttuurin suomissa rajoissa. Näiden tarpeiden tyydyttäminen ei tyydytä halun absoluuttisen kohteen (äidin) puutetta, sillä kielessä oleminen on objektien poissaolon kokemista. (Lacan 2006: 517–529.)

Mutta vaikka yksilöltä on evätyä pääsy halun absoluuttisen kohteen luo, voivat jotkin merkitsijät toimia ”moninaisuuden ja täyteen symbolina” (Sivenius 1988: 206). Kristevalaisittain ajateltuna nämä symbolit edustavat merkityksenmuodostuksen kannalta heterogeenistä ainesta. Tällöin ei ole niinkään kyse merkityn tarjoamasta nautinnosta, vaan merkitsijän toiminnasta (Lacan 2006: 526). Tästä näkökulmasta valtavirran popmusiikkia kuuntelevia nuoria, saippuaopperoiden katsojia tai kokeellisen elektronisen musiikin parissa viihtyviä yksilöitä ei pidä siis halveksua sen perusteella, että tuotteiden esteettinen kauneus tai semanttinen sisältö saattaa jostain tietystä diskurssista käsin näyttäytyä täysin mitättömältä. Kulttuurin tekstien vastaanottamiseen voi liittyä libidinaalisia ja ruumiillisia kokemuksia, joilla on terapeuttinen vaikutus meille traumatisoituneille subjekteille. Halun tyydyttäminen pelkän semanttisen merkityksen keinoin olisi sula mahdottomuus: kielen kapeikoissa liikkuminen tuo puutteen läsnäolevaksi (Lacan 2006: 524), kun poissa ovat moninaisuuden ja täyteen symbolit. Imaginaarisella tasolla voimme sen sijaan törmätä merkitsijään, joka näyttäytyy ikään kuin merkitsijöiden merkitsijänä. Tällaista entiteettiä on kuitenkin mahdotonta palauttaa sellaisenaan. (Lacan 2006: 526.)

Niinpä edes äänessä oleminen eli imaginaarisella (semioottisella) tasolla vieraileminen ei tyydytä haluamme täysin. Kun menemme liian lähelle valkokangasta, huomaamme elokuvien lähikuvien illusorisuuden. Ennen pitkää myös äänilevy paljastuu halun absoluuttisen objektin korvikkeeksi. (Ks. Cubitt 2000: 147.) Merkitsijä ei ”koskaan ole haluttava sinänsä, objekti sinänsä, vaan sen korvike, varjokuva tai kaltainen (semblant)” (Sivenius 1988: 204). Haluamme objektit ovat aina välittyneitä, konstituutioita (Lacan 2006: 148). Kyseessä ei siis ole äänilevyn heikkous verrattuna elävään esitykseen. Äänilevy tai konsertit tarjoavat puitteet, joissa halumme voi vaeltaa – mutta halumme perimmäinen kohde pysyy aina poissa (Cubitt 2000: 148). Konsertin jälkeen jotkut kiirehtivät kotiin puolisonsa ja levysoittimensa luo, toiset teknoklubille, kolmannet yökerhoon. Mutta kaikilla heillä on sama tavoite:

löytää väliaikainen tyydytys. Kulttuuri ei voi tarjota lopullista tyydytystä, ja nautinnollisimmankin kuuntelukokemuksen jälkeen jäljelle jää halu.

Fornäsin (1998: 258) mukaan median kautta välittyvillä teksteillä on yhä keskeisempi osuus ”yksilöllisen identiteetin” muotoutumisessa. Hänen mukaansa musiikki, elokuva tai romaani saattaa antaa virikkeen identiteetin pohtimiseen. Kyseessä ei välttämättä aina ole verbalisoitu ja rationalisoitu identiteetin peilaaminen, mutta toisinaan kyse voi olla myös tietoisesta reflektiosta. Minulle Trickyn ääni-ilmaisuun samaistuminen on toiminut yhtenä impulssina alkaa pohtia identiteettini rakentumista. Cubittiin (2000: 148, 156) pohjaten lähdän siitä, että vokalistin ilmaisuun samaistuminen voi tarjota meille nautinnon kokemuksia, joiden syntymistä sosiaalinen tietoisuutemme pyrkii estämään. Voimme esimerkiksi samaistua vastakaista sukupuolta olevan artistin lauluääneen. Kyseessä voi olla vapauttava, mutta myös identiteettiämme hajauttava elämys. Nautinnon kokemuksesta ”hereille” havahtuessamme saatamme kiusata itseämme ahdistavilla syytöksillä. Itsesyytökset saattavat kummuta epämääräisistä kokemuksista, joista emme tahdo saada otetta verbaalisin keinoin (juuri tätä on semanttisen merkityksen ylijäämä): ”se, mitä kielisysteemi tekee mahdolliseksi kielenkäyttäjälle ilmaista, on kaukana siitä, mitä hän todella *tuntee*” (Cobley & Jansz 1999: 76).

Olenkin vajonnut toisinaan ”intensiiviseen itsetarkasteluun” (Fornäs 1998: 336), joka lopulta on tehnyt minut turhautuneeksi. Olen epätietoisena piinannut itseäni kysymyksillä: Luulinko hetken aikaa itseäni Björkiksi? Jos luulin, sainko kosketuksen johonkin todelliseen minuuteni ulottuvuuteen? Lacaninhan mukaan todellinen minämme sijaitsee siellä, missä emme ajattele. Toimintani on ollut absurdia: introspektiolla olen pyrkinyt pääsemään käsiksi kielen avulla esikielellisiin elämyksiin, jo muistoiksi muuttuneisiin ohikiitäviin kokemuksiin (ks. Aho 2004: 34; Välimäki 2002: 28). Jouissance-elämyksen tiedostamaton luonne aiheuttaa paitsi sen, että kokemuksen mahdollinen tiedostaminen tapahtuu aina jälkikäteen, ja myös sen, ettei jouissancea voi lähteä tietoisesti etsimään musiikista. Tämä olisi tuhoon tuomittu yritys. Trickyn kohdalla genolaulun ja jouissancen tietoiseen metsästämiseen on suuri houkutus. Journalistisia kirjoituksia lukeneena tiedän, että tuon objektin takana piilee toinen, Bristolissa Knowle Westin ”valkoisessa ghetossa” varttunut musta orpo nimeltään Adrian Thaws. Hänen äitinsä tappoi itsensä pojan ollessa 4-vuotias ja isä oli jättänyt perheen jo aiemmin. (Zuberi 2001: 161–162.) Lehtiartikkeleiden mukaan Thaws on kärsinyt myös väärän ruokavalion aiheuttamista mielenterveysoireista (sic), astmasta ja huumeriippuvuudesta. (Niemi 1995: 37; Talvio 2001: 43.)

Myös lehtikuvat ovat usein alleviivanneet Trickyn huumeidenkäyttöä: hän poseeraa mustavalkoisissa kuvissa savupilven keskellä, marihuanasavuke kädessään (Zuberi 2001: 164). Trickyn asmaattisuudesta muistuttaa myös musiikki itse: hänen ääni-ilmaisunsa sisältää korostettuja hengityksen ääniä.

Tricky on nähty myös vakaat identiteetit kyseenalaistavana persoonana, jolla on taipumus päästää ”id<sup>5</sup> ulos leikkimään” (Reynolds 1998: 328). Kaikki nämä edellä mainitut tiedot ohjaavat lukutapaani. Kuuntelen Trickyä myötämielisesti ja kuulen sanoituksissa sekä musiikin aineksissa syvyyttä, johon en vajoa vähemmän dramaattisen biografian omaavien artistien ääni-ilmaisuun törmätessäni. Simon Frith (1996: 192) toteaa, että vokalistiin syystä tai toisesta kohdistamamme ”fyysinen sympatia” voi saada meidät kuulemaan äänessä hankausta. Myös Ahon (2004: 31) mukaan artisteja koskevat verbaaliset määrittelyt voivat saada tutkijan kuulemaan genolaulua siellä missä sitä haluaa kuulla. On mahdollista, että joskus kirjoitukset viettelevät romantisoimaan tietynlaista äänentuotantoa ja legitoimaan omia mieltymyksiä.

Kuuntelukokemuksen jälkikäteen eritteleminen on erityisen vaikeaa, sillä musiikissa on kyse taidemuodosta, joka on – tiukemmin kuin mikään muu aisteihimme vaikuttava ilmiö – sidottu aikaan (Shepherd 1991: 20). Voimme vain arvailla: ”olikohan siinä hetkessä jouissancea?” Pyrimme tuottamaan semanttisia merkityksiä elämyksestä, joka voi olla myös täysin kuviteltu; ja vaikka olisimmekin aktuaalisesti kokeneet elämyksen, emme voi varmistua siitä, kuinka tarkasti verbalisointimme kuvaavat kyseistä kokemusta. Lopulta kyse on aina fiktion tuottamisesta. (Välimäki 2002: 28.) Tämän intensiivisen itsetarkastelun prosessi voi kuitenkin suojata meitä vieteiltä, joita tulisi vastustaa yhteiskunnallisten normien nimissä (Fornäs 1998: 336). Tavallaan kyse on enkulturoitumisesta kulttuuriin yhä uudelleen ja uudelleen.

Jos jouissance-kokemuksessa tapahtuvaa minä–toinen-suhteen hämärtymistä jäsennellään eteenpäin, ahdistusta ei synnytä niinkään vastakkaiseen, vaan samaa sukupuolta olevan henkilön ääni-ilmaisuun samaistuminen. Kysyn Frithin (1996: 195) hengessä: miten on mahdollista, että miespuolisena kuuntelijana joudun miespuolisen vokalistin viettelemäksi? Pidätkö Trickyn kehon läsnäolon kautta välittyviä ääniä eroottisina? Psykoanalyysin näkökulmasta ääni on aina halun kohde (Barthes 1985: 279–280). Mutta voiko ääni sinällään olla eroottisen halun kohde? Pidätkö itse asiassa eroottisena esittäjän koko kehoa, johon kehon läsnäolon kautta välittyvät äänet viittaavat? Genotekstiinhän liittyy epävakaus ja viettien uhka (ks. Kristeva 1984: 86): ehkä kuulin Trickyn äänenvärisä (joka on yhtä aikaa hauras ja karhea) jotakin kiihottavan vierasta: jotakin, joka edustaa valkoiselle, terveellistä elämää viettävälle

heteromiehelle moninkertaista toiseutta (mies + musta + ganjan kärhistämä ääni). Jos näin on, Minä – valkoisen heteromiehen identiteettiin samaistunut ja sitä konstituoivut yksilö – en pysynyt kulttuurini (plaisir) rajojen sisällä.

Trickyn tarjoamissa kuuntelukokemuksissa menetin eittämättä kehoni hallinnan (josta selittämätön itkunpurkaus on vain yksi esimerkki). Voidaan ajatella, että näissä elämyksissä semioottisen tason määrittämä ”biologinen ruumis” dominoi symbolisen tason määrittämää ”sosiaalista ruumista” (Silverman 1988: 44.) En asettunut positioon, jossa olisin omaksunut jonkin identiteetin. Merkityksen tuottaminenhan vaatii aina puhuvaa subjektiutta, edes löyhän merkitsijä–merkitty- tai minä–toinensuhteen synnyttämistä (esimerkiksi valkoinen heteromies). Kyse oli symbolisen järjestyksen luhistumisesta, hetkellisen eheyden (moneuden) kokemisesta. Shepherdin (1991: 184) mukaan juuri musiikin omistava luonne voi eheyttää yksilöä, joka seikkailee masentavissa, strukturaalisissa syy-seuraussuhteissa. Hänen mukaansa subjektit konstituoivat itsensä ”käyttämällä” musiikkia. Shepherdin nojautuen voidaan myös sanoa, että musiikinkuuntelu tarjoaa pakoreittejä symboliselta tasolta. Se tarjoaa pakoreitin kielestä ja dualismista: rakenteesta, jossa tuhannet pienet seksuaalisuudet on pakotettu hetero–homo- ja mies–nainen-vastinpareihin (ks. Lazzarato 2004).

Kun minä kuuntelijana kohtasin Trickyn, valkoinen, terveellisesti elävä heteromies kohtasi oman toiseutensa. Kuulin Trickyn äänessä mustan miehen soundin, joka syntyy, kun (huumeista) herkistynyt esittäjä antautuu merkitsijöiden virran vietäväksi. Hän vietti minut äänellään, kerta toisensa jälkeen. *Oli yhtä aikaa nautinnollista ja ahdistavaa tuntea tämä toisen ruumiista peräisin oleva hyväilevän karhea ääni sisälläni: ääni, johon minun oli pakko välillä yhtyä, jolloin luulin sen tulevan minusta.* Näiden kokemusten jälkitilassa tunsin jotain samaa kuin aamuisin, kun olen unissani seikkaillut soveliaisuuden tuolla puolen. Nämä unet voivat tuntua aamulla paitsi ahdistavilta, myös tietyllä tapaa energisoivilta. Olen silloin tällöin yrittänyt verbalisoida tätä kulttuurin rajojen ylittänyttä kokemusta. Olen kuitenkin aina päätenyt umpikujaan: tunsin jotain, jota on mahdotonta nimetä. Kategorioiden rikkoutuminen (luonto–kulttuuri, hetero–homo), merkityksen häilyvyys ja minän ja ei-minän rajojen liukeneminen on aina paitsi nautinnollista, myös ahdistavaa – minä tuntuu ikään kuin likaantuneelta (Fiske 1989: 99). Jouissance-kokemuksista kimmokkeensa saaneiden pohdiskelujen tuloksena voi olla hienoinen minäkuvan säröytyminen. Vaikka musiikki voi tarjota meille hetkellisiä eheyden kokemuksia, ”täyttä läsnäoloa” (Dunn & Jones 1994: 12), musiikkikokemukset voivat johtaa myös identiteetin

hajautumiseen. Yritykset palauttaa ruumiilliset kokemukset sosiaalisen järjestyksen piiriin aiheuttavat yleensä jonkinlaisen ”skandaalin” (Fiske 1989: 56) – jos ei muual- la, niin kokijan ajatusmaailmassa. Ahdistusta voi synnyttää jo tieto siitä, että miesten regressiokokemukset kytketään usein heidän tukahdutettuun feminiiniseen puo- leensa. Kytkös on peräisin ajattelumallista, jossa naiseuden ja läheisten ihmissuhteiden nähdään olevan sidoksissa toisiinsa. Oman miehisyuden saattaa kyseenalaiseksi myös Shepherdin (1991: 178) näkemys siitä, että privaatisissa tapahtuva yksinlaula- minen on erityisesti nuorten tyttöjen tapa vahvistaa omaa identiteettiään ja hylätä maskuliininen identiteetti, jonka omaksuminen on heille mahdotonta. Laulaminen, joka tapahtuu pelkän kehon avulla, tarjoaa heille instrumentin maailmassa, jossa miehisyys nähdään ei-orgaanisen teknologian piiriin kuuluvaksi. Ideologian koneis- tot saavat pojat tyttöjä innokkaammin tarttumaan tietokoneisiin, rumpuihin ja rum- pukoneisiin. (Shepherd 1991: 178–179.)

Skandaalin kokeneen subjektin täytyy luoda nahkansa uudelleen. Tämä tapahtuu erilaisten toisille ja itselle kerrottujen narratiivien kautta. Ihmiset pystyvät elämään identiteettinsä kanssa, vaikka tietäisivätkin sen olevan osittain fiktiota (Hall 1999). Ehkä identiteetin fiktiivisimpiä puolia edustavat juuri semioottisten virtausten ver- balisoinnit. Näitä tuntemuksia on paitsi mahdotonta hallita täysin, myös mahdoton- ta sanallistaa. Voin vain arvailla: Onko Tricky äänellään kenties tarjonnut minulle kehon, joka on toiminut paitsi samaistumispintana, myös alueena, jota pitkin tiedos- tamattomaan tukahdutetut homoeroottiset haluni ovat voineet vaeltaa? Kyseessä on minulle kartoittamaton alue, johon tietoinen minäni eli se joka koen olevani, ei mil- loinkaan tieteen tahtoen halua hakeutua. Jos tietoiselta minältäni kysyttäisiin, miksi olet kuunnellut Trickyä, hän vastaisi: ”olen halunnut nauttia hyvästä musiikista ja analysoida kiintoisaa tutkimuskohdetta”. Mutta jos kykenisin luomaan suoran yh- teyden tiedostamattomaani, minkälaiseksi vastaus muodostuisi? Olenko musiikkia kuunnellessani käyttäytynyt kuin tiedemies, joka kokee katselevansa miesvartaloita puhtaasti tieteellisin perustein? Hän terävöittää tutkivan katseensa, koska haluaa tietää. Tämän aktin voi kuitenkin nähdä myös eräänlaisena voyeuristisen katseen jalostamisena; katsoessaan analyttisen tarkasti miesvartaloita, miespuolinen tut- kija voi kokea myös homoeroottista nautintoa, jota hänen tietoinen minänsä pyr- kii tukahduttamaan. (Fiske 1989: 87–88; Morse 1983: 57.) Lauluäänien ilmaisevuutta analysoidessaan Aho (2005: 91) kutsuu Olavi Virran esityksen vaikutusta kuulijaan hyvin intiimiksi. Tulkitsen myös Ahon jättävän oven auki piilevän homoeroottisen

nautinnon mahdollisuudelle: ”Herännyt halu ei silti kohdistu juuri Virran ruumiiseen, vaikka tietysti niinkin voi olla”.<sup>6</sup>

## Kohti myöhäismodernin peilejä

Loppujen lopuksi voidaan ajatella, että jouissancella ja genolaululla pyritään viittaamaan yhteen ja samaan ilmiöön: emmehän voi erottaa musiikin elementtejä (genolaulu) niiden vastaanottamisesta (jouissance), ajassa tapahtuvasta ääniaaltojen aistimisesta. Kuuntelukokemus – jossa mukana ovat myös tiedostamattomat vietiipurkaukset – voi herättää tunteen epävakaasta identiteetistä. Musiikin vietäväksi antautunut keho joutuu ikään kuin toisen, muukalaisen hyökkäyksen kohteeksi. Jouissance-kokemuksen jälkeen oma keho voi tuntua tavallaan likaantuneelta.

Koska jouissancessa on kysymys tiedostamattomasta aistinautinnosta, kuuntelija voi projisoida jouissancen hetkeen periaatteessa mitä tahansa. Pyrimme tuottamaan semanttisia merkityksiä elämyksestä, joka voi olla myös täysin kuviteltu. Ja vaikka olisimmekin aktuaalisesti kokeneet elämyksen, emme voi koskaan varmistua siitä, kuinka eksaktisti verbalisointimme tavoittavat kyseisen kokemuksen. Juuri tästä syntyy jälkikäteinen ahdistus. Kun nautinnon lähteenä on miesvokalisti, voi hetero-identiteettiin samaistunut mieskuuntelija vain kysyä itseltään: ”Missä nyt mennään?”

Narsistiset samaistumiset Trickyyn ovat tuottaneet minulle kokemuksia, joiden analysointiyrityksissä olen päätenyt suhteellisen eheäksi kokemani identiteettini kyseenalaistamiseen. Nämä pohdiskelut ja aihealueeseen liittyvän kirjallisuuden lukeminen eivät vieneet tietenkään totuuden, viimeisen merkityksen äärelle. Lopullisen minän löytämisen sijasta oivalsin sen, minkä olin ehkä intuitiivisesti tajunnut jo aiemmin: identiteetin rakentaminen ei pysähdy aikuistumiseen (ks. Fornäs 1998: 281–282). Identiteetin on aina mahdollista *sulaa* esimerkiksi jouissancessa tapahtuvan yhteensulautumisen kautta. Tämän tunnustaminen voi johtaa huolettomampaan elämänasenteeseen; yksilö voi tulla aikaisempaa rohkeammaksi heittäytymään erilaisiin identiteettipeileihin ja ottamaan ”t(r)anssiasteleita” (Ihanus 1995: 9) myöhäismodernissa kimaltelevien peilien edessä.

## Viitteet

- <sup>1</sup> 1990-luvun ensimmäisellä puoliskolla Bristolissa syntynyt triphop niputetaan elektronisen tanssimusiikin yläkäsitteen alle, vaikka sitä pidetään yleisesti ennemminkin ”kuuntelumusiikkina” (mm. Tarvainen 2000: 5). Ehkä tämänkaltaisia musiikinlajeja olisikin luontevampaa kutsua elektroniseksi populaarimusiikiksi. Triphopissa fuusioituvat esimerkiksi hiphop-, dub-, ambient-, jazz-, funk-, soul- ja maailmanmusiikki-vaikutteet (ks. Cooper 2001: 641–642; Veal 2007: 235).
- <sup>2</sup> Rap ja sen sukulainen toast ottavat balladilaulannasta askeleen puheenomaisuuden suuntaan. Erotan tässä yhteydessä jamaikalaisen toastin perinteisestä afroamerikkalaisesta toastista, jonka juuret ulottuvat länsiafrikkalaisten griotien suulliseen traditioon.
- <sup>3</sup> Tämän vaikutelman (joka kohdallani on aina osoittautunut hyvin pian harhaksi) syntymiselle voi olla edellytyksenä äänen voimakkuuden tietty taso: stereot täytyy säätää tarpeeksi lujalle tai vaihtoehtoisesti täytyy hiljentää omaa ääntä.
- <sup>4</sup> Marko Aho (2007: 258) on esittänyt mielenkiintoisen väitteen: ”- - koska laulu on äärimmäisen intiimiä kehollista ilmaisua, kukaan artisti ei paradoksaalisesti voi olla todella suuri laulaja olematta samalla ’vain’ ihmisen mittainen.”
- <sup>5</sup> Termi ”id” (se) viittaa psykoanalyysissä sielunelämän tiedottomaan osaan, viettiminään (mm. Salonen 2008: 115).
- <sup>6</sup> Tekstuaalisessa kontekstissaan kielellisen eleen voi tulkita kertovan siitä, kuinka käsitykset tutkijasta rationaalisenä oman itsensä herrana ohjaavat edelleen osaa musiikintutkimuksesta: osa tutkijoista ei halua edes hetkeksi väläyttää sellaista mahdollisuutta, että heidän kuuntelukokemuksiinsa voi liittyä heteroidentiteetin kannalta ristiriitaisia aspekteja (”Herännyt halu ei silti kohdistu juuri Virran ruumiiseen”). Vaihtoehtoiset tulkinnat tekstikohdasta ovat tietenkin mahdollisia: Aho voi esimerkiksi viitata sanoilla ”vaikka tietysti niinkin voi olla” omaan tiedostamattomaansa. On merkillepantavaa, että Aho käyttää lauseessa (tiedostaen tai tiedostamattaan) geneeristä, etäistävää yksikön 3. persoonaa. Kenen halusta tässä tarkkaan ottaen puhutaan?

## Lähteet

### Kirjallisuus

- Aho, Marko (2004) ”Fenolaulu, genolaulu ja Reijo Kallion kadenssi. Lauluäänen kehollisesta kokemuksesta”. *Musiikki* 2/2004, ss. 23–38.
- Aho, Marko (2005) ”Laulu Irenelle. Olavi Virta, eleet ja tulkinta”. *Etnomusikologian vuosikirja 2005*. Toim. Markus Mantere & Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 72–93.
- Aho, Marko (2007) ”Populaarimusiikki ja kehon nautinnot”. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland (1985) *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Oxford: Blackwell.
- Barthes, Roland (1990) ”The Grain Of The Voice”. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin London: Routledge. Ss. 293–300.
- Barthes, Roland (1993) *Tekstin hurma*. Suomentanut Raija Sironen. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland (1993b) *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomentanut Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

- Carpenter, Edmund & McLuhan, Marshall (1966) "Acoustic Space". *Explorations in Communication. An Anthology*. Toim. Carpenter & McLuhan Boston: Beacon Press. Ss. 65–70.
- Cobley, Paul & Jansz, Litza (1999) *Semiotiikka vasta-alkaville ja edistyneille*. Suomentanut Sari Vähänen. Helsinki: Jalava.
- Cooper, Sean (2001) "Trip-Hop". *All Music Guide to Electronica. The Definitive Guide to Electronic Music*. Toim. Vladimir Bogdanov, John Bush, Stephen Thomas Erlewine & Chris Woodstra. San Francisco: Backbeat Books. Ss. 640–642.
- Cubitt, Sean (2000) "Maybellene": Meaning and the Listening Subject". *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Toim. Richard Middleton. Oxford New York: Oxford University Press. Ss. 141–159.
- Dunn, Leslie C. & Jones, Nancy A. (1994) *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagleton, Terry (1991) *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Suomentanut Yrjö Hosiailuoma. Tampere: Vastapaino.
- Falck, Daniel (1996) "Nautinnollisia ääniä. Lacanilainen tulkinta Jane Championin elokuvasta Piano". *Etnomusikologian vuosikirja 1996*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 23–43.
- Fiori, Umberto (2000) "Listening to Peter Gabriel's 'I Have the Touch'". *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Toim. Richard Middleton. Oxford New York: Oxford University Press. Ss. 183–191.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London: Routledge.
- Fiske, John (1989) *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1992) "Psychoanalysis, Film and Television". *Channels of Discourse, Television and Contemporary Criticism*. Toim. Robert C. Allen. London: Routledge. Ss. 203–246.
- Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suomennoksen toimittanut Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Freud, Sigmund (2001) "The Ego and the Id". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 19 (1923–1925): The Ego and the Id and Other Works*. London: Vintage. Ss. 19–27.
- Frith, Simon (1987) "Towards an aesthetic of popular music". *Music and Society*. Toim. Richard Leppert & Susan McClary. Cambridge: University Press. Ss. 133–149.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Suomentaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Ihanus, Juhani (1995) *Toinen. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taitteista*. Helsinki: Gaudeamus.
- Koskela, Lasse & Rojola, Lea (1997) *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuudentutkimuksen nykysuuntauksiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kramer, Lawrence (1995) *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kramer, Lawrence (1998) *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeva, Julia (1993) *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suomentanut Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Kristeva, Julia (1984) *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (1977) *Écrits. A Selection*. London: Tavistock.
- Lacan, Jacques (1988) *The Seminar of Jacques Lacan. Book 1. Freud's Papers on Technique 1953–1954*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacan, Jacques (1992) *The Seminar of Jacques Lacan. Book 7. The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*. London: Routledge.
- Lacan, Jacques (2002) *Écrits. A Selection*. New York: W.W. Norton, cop.



- Lacan, Jacques (2006) *Écrits*. The First Complete Edition in English. New York: W.W. Norton & Co.
- Lehtonen, Kimmo (1984) "Musiikki psykoanalyttisessa viitekehyksessä". *Psykologia* 5/1984, ss. 330–336.
- Maus, Fred Everett (1993) "Masculine Discourse in Music Theory". *Perspectives of New Music* Vol. 31, No. 2. Princeton (N.J.): Princeton University Press, ss. 264–293.
- Morse, Margaret (1983) "Sport on Television. Replay and Display". *Regarding Television. Critical Approaches – An Anthology*. Toim. Ann E. Kaplan. Los Angeles: University Publications of America. Ss. 44–66.
- Rechardt, Eero (1984) "Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi". *Synteesi* 3/1984, ss. 83–94.
- Rechardt, Eero (1992) "Minuuden kokeminen musiikissa". *Mielen ulottuvuudet*. Toim. Esa Roos, Vesa Manninen & Jukka Välimäki. Helsinki: Yliopistopaino. Ss. 179–196.
- Reynolds, Simon (1998) *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture*. London: Picador.
- Rosolato, Guy (1974) "La voix. Entre corps et langage". *Revue française de psychanalyse* vol. 38, no. 1. Paris: Editions PUF, ss. 75–94.
- Rosolato, Guy (1978) "La voix. Entre corps et langage". *La Relation d'inconnu*. France: Gallimard, ss. 31–51.
- Salonen, Toivo (2008) *Filosofian sanat ja konseptit*. Sanakirja. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Schwarz, David (1997) *Listening subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- Shepherd, John (1991) *Music As Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Shepherd, John & Wicke, Peter (1997) *Music and Cultural Theory*. Cornwall: Polity Press.
- Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, cop.
- Sivenius, Hannu (1988) "L'Effet C'Est Moi. Lacan ja minä". *Minä*. Toim. Ilkka Niiniluoto & Petri Stenman. Helsinki: Suomen filosofinen yhdistys.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (2007) "Barthes, ääni-kieli ja musiikki". *Vastarinta/resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Toim. Harri Veivo. Helsinki: Helsinki University Press.
- Spitz, René (1974) *Elämän ensimmäinen vuosi*. Jyväskylä: Gummerus.
- Tarasti, Eero (1992) *Romantiikan uni ja hurmio. Esseitä musiikista*. Helsinki: WSOY.
- Tarasti, Eero (2001) "Ääni ja identiteetti". *Synteesi* 2/2001, ss. 23–36.
- Tarvainen, Anne (2006) "Käheys: Laulajan äänenlaadun tarkastelua fysiologisesta, kokemuksellisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta". Toim. Markus Mantere *Etnomusikologian vuosikirja* 2006. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, ss. 77–108.
- Vainikkala, Erkki (1993) Jälkikirjoitus teoksessa Barthes 1993. Ss.91–106.
- Veal, Michael E. (2007) *Dub. Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown (Conn.): Wesleyan University Press.
- Vesey, G. N. A. (1967) "Vision". *The Encyclopedia of Philosophy* 8. London: Macmillan. Ss. 252–253.
- Välimäki, Susanna (1998) "Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma". *Musiikki* 4/1998, ss. 371–393.
- Välimäki, Susanna (2002) "Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa I. Psykoanalyttisen teorian ja musiikkiteorian suhteesta". *Musiikki* 4/2002, ss. 5–35.
- Välimäki, Susanna (2003) "K. D. Langin vokaalinen signifiante". *Synteesi* 2/2003, ss. 26–44.
- Välimäki, Susanna (2005) *Subject Strategies in Music. Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Imatra: International Semiotics Institute [Helsinki]; Semiotic Society of Finland.
- Zuberi, Nabeel (2001) *Sounds English. Transnational Popular Music*. Urbana: University of Illinois Press.

### Internetaineisto

- Lazzarato, Maurizio (2004) Elämän ja elävän käsite kontrolliyhteiskunnassa. *Megafoni*. <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=162> (luettu 31.3.2009).
- Norman, Brooke (1998) Tricky Trip-hops at Mandel. *The Chicago Maroon*, Nov. 20, 1998. <http://mab1.uchicago.edu/events/oldshow/1998/tricky/articles.html> (luettu 15.2.2006).
- Romanow, Rebecca (2003) Kielen poispyyhyminen rockmusiikin globalisoitumisessa. Sigur Ros ja hopelandicin poliittisuus. *Megafoni*. <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=137> (luettu 15.2.2006).

### Painamattomat lähteet

- Nyman, Heikki (1989) *Psycho*. Moniste. Suomen elokuva-arkisto.
- Tarvainen, Anne (2000) *Jori Hulkkonen kolmannella linjalla. Hulkkosen musiikillisia kognitioita puheessa ja 3rd line -kappaleen kolmessa versiossa*. Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto, Musiikin-tutkimuksen laitos.

### Muut lähteet

- Niemi, Jussi (1995) "Paranoiaa ja säväreitää Trickyn seurassa". *Soundi* 8/1995, ss. 36–38.
- Pentikäinen, Matti (2005) *Aavaavaa – lukemattomia lukutaidottomia jonossa luukulla, jolla lukee liike lopetettu lopullisesti = a litmitless lot of illiterates literally in line for a delayed delivery*. Helsinki: Katusea Kirjat.
- Talvio, Otto (2001) "Vaikeaa olla Tricky. Triphopin antisankari palaa uuden ruokavalion kera". *Helsingin Sanomat Nyt-liite* 26/2001, 43.