

JOHDANTO (TUTKIJOILLE SUOMESSA)

KEN KATŌ

Käännös: Lasse Lehtonen

Tuleekohan elämässäni enää koskaan toista tilaisuutta, jossa japaniksi kirjoittamani teksti käännettäisiin suomeksi? Kun tohtori Lasse Lehtonen pyysi lupaa kääntää artikkelini, tällainen ajatus oli päällimmäisenä mielessäni. Suurin osa japanilaisten kirjoittamista, suomeksi käännettyistä teksteistä rajoittunee Japanin klassisiin suurteoksiin tai hittikirjoihin. Onkin valtavan suuri kunnia, ei vain tutkijana vaan etenkin kirjoittajana, saada edes vaatimattomalla panoksellani päästä osaksi Suomen¹ kielellistä maailmaa.

Artikkelin esittely

Artikkelissa ”Shibuya-an palautettu ’Shibuya-kei’ -musiikki” käsittelen kolmea keskeistä teemaa. Ensinnäkin pyrin avaamaan mielenkiintoista esimerkkiä Japanin populaarimusiikin ja maantieteellisen tilan välisistä yhteyksistä. Toiseksi tarjoan tapaustutkimuksen populaarimusiikin genretermistön joustavuudesta ja uudelleenmäärittelystä. Viimeiseksi tarkastelen uutta vaihetta japanilaisten länsimaita² kohtaan tuntemassa kompleksissa. Tämä kompleksia juontaa juurensa vuoteen 1853, jolloin Matthew Perryn laivasto saapui Japaniin ja avasi maan läntiselle maailmalle.

¹ Kun muistelen taaksepäin, ensimmäinen suomalainen julkisuuden henkilö, jonka näin elämässäni livenä, taisi olla Kimi Räikkönen. Hän ajoi tuolloin McLaren-tallissa. Olin alakouluikäinen, ja menimme perheeni kanssa Mien prefektuurissa sijaitsevalle Suzukan radalle seuraamaan hänen ajoaan. Ajotyylillä oli viileä ja kaunis. Vuonna 2005 Kimi saavutti dramaattisen voiton Suzukan radalla Japanin GP:ssä ja kirjoitti nimensä Japanin moottoriurheiluhistoriaan Keke Rosbergin ja Mika Häkkisen rinnalle.

² Japanissa syntyneenä ja kasvaneena olen aina kokenut erikoista ristiriitaa, kun kirjoittaessani sanan ”länsi” siihen sisältyy myös Amerikan Yhdysvallat. Tämä johtuu siitä, että Japanista katsottuna Amerikan mantereet sijaitsevat Tyynenmeren toisella puolella, siis idässä. Luonnollisesti emme ajattele, että asuisimme itse ”Kaukoidässä”, maailman laidalla. Eikä pallomaisessa maapallossa tietenkään mitään laitoja olekaan.

Populaarimusiikin tutkimuksessa maantieteellisten näkökulmien huomioiminen ja musiikin tilallisten ulottuvuuksien ymmärtämiseen pyrkivä lähestymistapa ovat viime vuosina saavuttaneet merkittävää huomiota. Aiheesta on julkaistu viime aikoina useita kiinnostavia kokoelmia, kuten Stahlin ja Percivalin (2022) sekä Johanssonin, Guillardin ja Palisin (2023) toimittamat teokset. Kuten maantieteilijät Connell ja Gibson aikoinaan totesivat, musiikki on ”kulttuurin liikkuvien ilmentymä (kirjaimellisesti ääniaaltoina, jotka kulkevat ilman halki), mutta toisinaan samalla voimakas ilmaus kulttuurille ja perinteille, joista pidetään tiukasti kiinni muutoksen edessä” (Connell ja Gibson 2002). Musiikintutkimuksessa onkin olennaista lähestyä sekä musiikin kiinnittyneisyyttä että liikkuvuutta. Tietyn musiikin ja tietyn tilallisen kontekstin välistä suhdetta analysoitaessa – oli pa kyse yksityisestä makuuhuoneesta tai kokonaisesta valtiollisesta tasosta – on huomioitava musiikin luontainen liikkuvuus, joka voi haastaa tämän suhteen vakiintuneita perusolettamia. Tätä artikkelia kirjoittaessani lähdin liikkeelle kysymyksestä: ”Onko Shibuya-kei shibuyalaista musiikkia?”

Ensin on tarpeen määritellä, mitä ”Shibuya-kei” oikeastaan tarkoittaa. Käytin tämän artikkelin japaninkielisessä versiossa termiä ”Shibuya-kei” lainausmerkeissä ja viittaan siihen alussa ennemmin ”musiikillisena suuntauksena” kuin genreinä. Lainausmerkit korostavat sitä, että termiä on aina käytetty ulkopuolisten antamana nimityksenä, johon sisältyy sävynä ”niin sanottu”. Vältin tarkoituksella sellaisia termejä kuin ”genre” tai ”liike”, sillä en halunnut luoda väärinkäsitystä siitä, että ”Shibuya-kei” olisi ollut alusta asti selkeästi rajattu ja yhtenäinen kategoria. Sen sijaan tarkastelen termiä kielellisenä ja kulttuurisena rakennelmana, hieman kuin jäljittäisin sanan etymologiaa (*Oxford English Dictionaryn* tapaan). Tässä artikkelissa osoitan, kuinka Shibuya-kei on ajan myötä saanut uusia merkityksiä: 1) aluksi markkinointiterminä, joka viittasi tiettyihin artisteihin, joiden levyt menestyivät paikallisesti Shibuyan import-levyliikkeissä; 2) myöhemmin laajempina kategoriana, joka kattaa ”kaiken Shibuyaan liittyvän musiikin”; 3) sen jälkeen nimityksenä Pizzicato Fiven, Flipper’s Guitarin ja Corneliuksen tyyliä muistuttaville kappaleille; ja 4) lopulta Shibuyan kaupunki-identiteettiä symboloivana soundtrackina, jonka loivat yhdessä artistit, erillisalueen hallinto ja suuryritykset.

On tärkeää huomata, että termi ”Shibuya-kei” esiintyi ensimmäistä kertaa vuonna 1993. Kuten osuudessa ”Skene-tyyppiset käytännöt ja paikallisuus ’Shibuya-kein’ esihistoriassa” tarkemmin käsitellään, sillä ei siis viitattu aiempaan pienimuotoiseen ja itsenäiseen musiikkiskeneeseen, eikä yhtenäistä ”Shibuya-kei-skeneä” toisaalta ollut myöskään olemassa. Pikemminkin ulkopuoliset tahot loivat tämän termin luokitellakseen olemassa olevia artisteja ja albumeita houkuttelevalla

tavalla, jonka joustavuus mahdollisti käsitteen laajan leviämisen. 1990-luvun Japanissa liitteeseen *-kei* (-tyylinen, -tyyppinen) yhdistettiin kuitenkin pinnallisuuden leima. Kun siihen liitettiin nuorison kaupunginosana tunnettu Shibuya, termillä oli selvästi kaupallisesti latautunut kaiku. Monet artistit pelkäsivät, että heidän musiikkinsa leimautuisi ”Shibuya-keiksi” ja joutuisi tämän myötä nopeasti median kuluttamaksi ja hylkäämäksi lyhytikäiseksi trendiksi, joka vieläpä sulautti yhteen heidän itsenäiset, erilliset musiikkipiirinsä saman kategorian alle.

Tilannetta mutkistaa kuitenkin vielä entisestään se, kuinka laajasti ”Shibuya” voidaan tulkita. Shibuya on yksi Tokion 23 hallinnollisesta erillisalueesta (jap. *ku*), mutta samalla se on myös nimi valtavalle liikenneasemalle, jota käyttää päivittäin yli kolme miljoonaa ihmistä ja johon liittyy useita Japan Railwaysin ja yksityisten rautateiden junalinjoja. Lisäksi Shibuya viittaa yleisesti laajaan kaupalliseen alueeseen, joka laajenee kehämäisesti tämän rautatieaseman ympäriltä.

Nykyistä Shibuyan kaupunkikehitystä johtava kiinteistökehitysyhtiö ja rautatieyhtiö Tokyu Group on brändännyt Shibuyan laajempaa aluetta nimellä ”Greater Shibuya” (jap. *Kōiki Shibuya-ken*) ja määritellyt sen ulottuvan 2,5 kilometrin säteelle Shibuyan asemasta. Tämä alue kattaa monia merkittäviä ja keskenään erilaisia kaupunginosia, kuten valtavan ostos- ja viihdekeskuksen Shibuyan vilkkaan Scramble Crossing -suojatieristeyksen ympärillä, luksusravintoloista ja brändiliikkeistä tunnetut Omotesandōn ja Aoyaman, nuorisokulttuurin keskuksena 1980–2010-luvuilla tunnetun Harajukun, varakkaiden asuinalueet Shōton, Ebisun ja Daikan’yaman, Yoyogin, jossa sijaitsee yleisradioyhtiö NHK:n lähetyksenkeskus, sekä Roppongin, jonka maisemassa yhdistyvät nykyäänkin amerikkalaiset sotilaslaitokset ja valtavat toimistornit.

Lisäksi alueella sijaitsee useita korkean tason koulutuslaitoksia, kuten Aoyama Gakuin -yliopisto, Kokugakuin-yliopisto, Tokion yliopisto ja Kuwasawa Design School, jotka ovat tehneet siitä nuorille houkuttelevan paikan. Näiden ominaisuuksien vuoksi alueelle on 1970-luvulta lähtien alkanut keskittyä valtava määrä klubeja, liveklubeja (jap. *live house*), konserttisaleja, levykauppoja, kirjakauppoja, kahviloita ja mediayrityksiä. Kulttuurista kiinnostuneista nuorista lähes jokaisella on oma suosikkiliikkeensä tai omaperäinen reittinsä näiden paikkojen välillä.



Kuva 1. Greater Shibuya Map (Lähde: Tokyu Groupin verkkosivu).

Näin ollen myös artistit, jotka alun perin kategorisoitiin vastentahtoisesti osaksi Shibuya-kei-genreä, käyttivät jatkuvasti Shibuyan laajaa kaupallista aluetta. Esimerkiksi Pizzicato Fiven ja Flipper's Guitarin jäsenet olivat nuoruudessaan opiskelleet tai työskennelleet Shibuyassa. Lisäksi heidän tuotantonsa sai alun perin jalansijaa juuri sellaisten urauurtavien levykauppojen kautta, jotka olivat keskittyneet nuorten kaupunkikulttuuriin ja sijaitsivat Shibuyassa. Tällaisia liikkeitä olivat esimerkiksi ulkomaisessa omistuksessa oleva megakauppa HMV, joka oli juuri laajentunut alueelle, sekä kotimaisen Saison-ryhmän omistama WAVE, joka oli keskeisessä asemassa monien eurooppalaisten kulttuurivaikutteiden

juurtumisessa Japaniin. Alun perin termi Shibuya-kei viittasi tiettyihin artisteihin, jotka myivät hyvin paikallisesti Shibuyassa, mutta pian ulkopuoliset alkoivat käyttää termiä kuvaamaan ryhmää artisteja, jotka jakavat yhteisen esteettisen tyylin. Tämä oli mahdollista, koska kyseisten artistien ja heidän tuotantonsa läsnäolon todella pystyi havaitsemaan Shibuyassa, ja heidän luomansa kosmopoliittinen ja omaleimainen tunnelma osittain heijasteli Shibuyan aluetta, joka oli noussut ”Tokion trendikkäimmäksi alueeksi”.

On kuitenkin tärkeää huomata, että Shibuyan laaja kaupallinen alue ei suinkaan täysin vastannut Shibuya-kei-musiikin tunnelmaa. Kuten alueen nimessä oleva kirjoitusmerkki *ya* ”谷” (laakso) viittaa, Shibuya on topografisesti laakso, jossa Shibuyan asema ja Scramble Crossing -suojatieristeys sijaitsevat painanteen pohjalla. Kävijät kulkevat määränpäähensä nousemalla yhdelle useista asemaa säteittäin ympäröivistä mäistä, joiden korkeuserot voivat olla jopa 20 metriä. Tämä maantieteellinen piirre on osaltaan vaikuttanut siihen, että alueen vilkas kaupunkirakenne on kehittynyt mutkikkaaksi ja labyrinthimaiseksi. Monet Shibuyan kaduista ovat syntyneet orgaanisesti ilman tarkkaa kaavoitusta, ja koska Japanissa ei useinkaan käytetä selkeää katuosoitejärjestelmää, monilla teillä ei ole edes nimiä. Lisäksi alueelle tyypillisiä ovat ahtaat kujat – kapeat väylät, jotka on jätetty rakennusten väleihin paloturvallisuus- ja maanjäristysmääräysten vuoksi.

Alueella hyvin tiheästi sijaitsevat sekakäyttörakennukset (jap. *zakyobiru*) muodostavat tärkeän osan Shibuyan maisemaa. Näiden rakennusten jokainen kerros – ei siis pelkästään katutasolla oleva liiketila – on kaupallisessa käytössä. Tämän tyyppiset rakennukset, joissa eri toiminnot, kuten ravintolat, baarit, musiikki-kaupat ja toimistot, sijaitsevat samassa rakennuksessa, ovat yksi japanilaisen kaupunkikuvan erikoisuuksia. Näiden kerrostalojen ja monimutkaisten katuverkostojen lähekkäisyys luo paikallisesti toisistaan erottuvia ympäristöjä. Vaikka alueet olisivat fyysisesti vierekkäin, yksi ainoa katu saattaa erottaa toisistaan kaksi tyystin erilaista kaupunkitunnelmaa. Tämä ilmiö on synnyttänyt Shibuyaan myös vahvaa kulttuurista segmentoitumista.

Kuvittele esimerkiksi, että vuonna 1995 astut ulos Shibuyan asemalta ja katsot pohjoiseen. Edessäsi avautuu kolme pääkatua, jotka johtavat pohjoiseen, luoteeseen ja läntiseen luoteeseen. Jos jatkat suoraan pohjoiseen kohti Jingū dōri -katua, löydät nuorille suunnattujen luksusbrändien tavaratalon Maruin sekä juuri samana vuonna tähän paikkaan siirtyneen kahdeksankerroksisen jättimäisen Tower Records -levyliikkeen. Kadun päästä voit jatkaa Harajukuun saakka tai kääntyä ennen sitä vasemmalle ja nousta ylös Kōen dōri -tietä. Se vie sinut Parco-tavaratalon luoman eurooppalaistyyllisen kaupunkimaiseman läpi laajaan Yoyogi-puistoon, jossa sijaitsee myös NHK Hall -sali.

Palaat Scramble Crossing -suojatieristeykseen ja suuntaat tällä kertaa luoteeseen. Siellä kohtaat alueen todennäköisesti vilkkaimman kadun, Center Gain. Tämä katu oli 1990-luvulla erityisesti nuorten suosima paikka, jossa karaokehuoneet, kahvilat, *izakaya*-ravintolat, vaatekaupat ja pikaruokapaikat vetivät puoleensa ihmisiä. Täällä saattoi törmätä *kogyaru*-tyttöihin, joilla oli lyhyet hameet ja löysät sukat, tai amerikkalaistyyliisiin Levi's 501 -farkkuihin ja Red Wing -saappaisiin sonnustautuneisiin nuoriin miehiin. Heidän idoleitaan olivat 1990-luvun Japanin suurin diiva Namie Amuro ja miespuolinen pop-idoli Takuya Kimura.

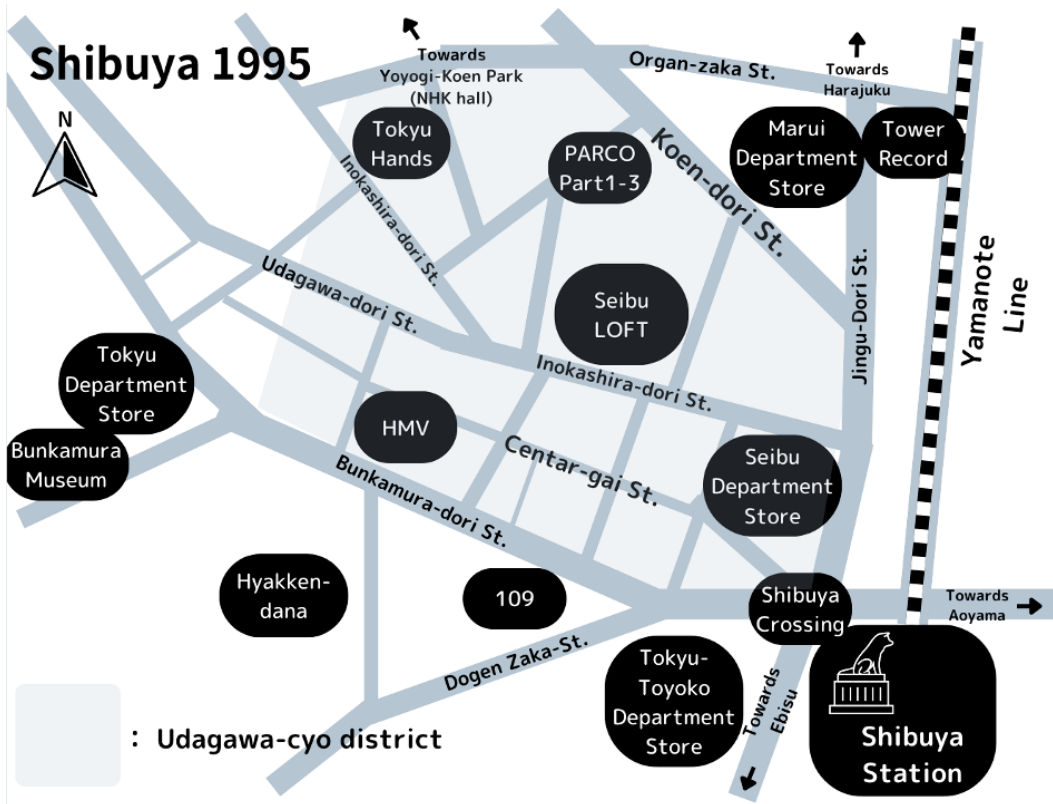
Jos puolestaan lähdet nousemaan mäkeä ylös läntiseen luoteeseen, saavut Y-risteykseen ikonisen Shibuya 109 -tavaratalon luo. Se hallitsi aluetta kulttuurisesti ja toimi 1990- ja 2000-luvuilla merkittävänä kulttuurisena vaikuttajana nuorisolle. Y-risteyksessä tavaratalon vasemmalla puolella avautuu Dogenzaka-mäki, jonka vilkkaalla alueella on aikuisille suunnattuja ravintoloita ja viihdepaikkoja. Mäen päässä oikealla sijaitsee Shibuya hyakkendana -alue, jo 1920-luvulla muodostunut huvittelukeskus. Sieltä löytyy tiiviisti sijoittuneita diskoja, klubeja ja niin sanottuja rakkaushotelleja (*love hotel*).

Käännyttäessä Y-risteyksen oikealle haaralle alkaa Bunkamura dōri -katu. Tämä katu on saanut nimensä Bunkamura, Tokyu Groupin kehittämästä taide- ja konserttikeskuksesta, joka on suunnattu erityisesti korkean tulotason ja vanhemman väestön houkuttelemiseksi Shibuyaan. Tien puolivälissä sijaitsee Tokyu-One-Oh-Nine-rakennus, jossa HMV Shibuya -liike piti aikoinaan majaan. HMV ympäristö, mukaan lukien Tokyu Hands -liikkeen alue, oli tunnettu noin 30:stä tiiviisti sijaitsevasta levykaupasta. Alue sai lempinimen ”levyjen saareke” (*rekōdomura*), ja sen asiakkaisiin kuuluivat Shibuya-kei-musiikkia kuuntelevat nuoret, jotka pukeutuivat esimerkiksi agnès b:n raidallisiin paitoihin, sekä japanilaiseen hipppiin juuri hurahtaneet kuuntelijat.

Kaikki tämä sijaitsee vain noin 400 metrin säteellä Shibuyan asemasta. Tämä kulutuskulttuurin huipentuma, outo mutta kiehtova kaupunkiympäristö, onnistui vetämään puoleensa täysin erilaisista tyyleistä ja mieltymyksistä kiinnostuneita nuoria. Samalla se tarjosi heille paikan, jossa alakulttuurit saattoivat kukoistaa rinnakkain mutta toisiinsa sulautumatta.

Tässä ongelmaksi nousee artistien omasta skenestä tulevan maantieteellisen käsityksen ja ulkopuolisten antaman genrenimityksen välinen ristiriita. Kuten artikkelissani mainitsen, ulkopuolelta jälkikäteen ”Shibuya-keiksi” luokitellut artistit eivät itse asiassa nousseet esiin vain Shibuyassa, vaan heidän toimintansa muotoutui osana laajempia verkostoja, jotka ulottuivat Tokion muihin osiin ja ulkomaisiin musiikkikeskuksiin. Näin ollen artistit eivät kokeneet edustavansa

SAATESANAT
SHIBUYAAN PALAUTETTU ”SHIBUYA-KEI”-MUSIIKKI:
PAIKALLISUUDEN RAKENTUMINEN JA MUUTOKSET POPULAARIMUSIIKISSA



Kuva 2. Shibuya vuonna 1995.

yksinomaan Shibuyaa tai symboloivansa paikkaa musiikkinsa kautta. He eivät myöskään pitäneet siitä, että useita eri skenejä niputettiin yhteen ja kutsuttiin ”Shibuya-keiksi”.

Tästä huolimatta nämä erilaiset skenet sulautuivat lopulta yhtenäiseksi ”Shibuya-kein” genreksi/imagoksi. Tähän vaikutti se, että heidän julkaisujensa visuaalisesta ilmeestä vastasivat useimmiten sellaiset omaperäiset suunnittelijat kuten Mitsuo Shindō ja Masakazu Kitayama. Lisäksi terminä ”Shibuya-kei” toimi tunnistettavana kaupallisena brändinä, joka erotti heidän musiikkinsa vahvasti valtavirran japanilaisesta musiikkimarkkinasta ja auttoi näin heidän tuotantoaan saavuttamaan kaupallista menestystä. Artistien oma, emisistinen näkökulma saattoi edelleen nähdä nämä skenet erillisinä, mutta kuluttajien etisistisestä näkökulmasta ne olivat riittävän samankaltaisia kuuluakseen samaan genreen. Lisäksi niiden koettiin ilmentävän jotain nimenomaan Shibuyaan liittyvää. Samalla tavalla ”Shibuya-kei” levisi ulkomaisille markkinoille anime-soundtrackien kautta, minkä myötä ”Shibuya-kein” merkitykset laajenivat jälleen tavoilla, jotka erosivat alkuperäisistä japanilaisen yleisön käsityksistä.

2010-luvulla, jolloin Shibuya-kei tuotiin takaisin Shibuyaan, kaupunginosan maisema oli käynyt läpi valtavan muutoksen. Pitkittänyt lama oli saanut Japanin talouden jämähtämään, ja heikentynyt jenin arvo houkutteli matkailijoita ympäri maailmaa suuntaamaan Japaniin. 2000-luvun IT-kuplan puhkeamisen jälkimainingeissa nousi liike, joka pyrki muuttamaan Shibuyan roolia pois pelkästä nuorisokulutuksen keskuksesta. Historiallisia rakennuksia ja julkisia tiloja purettiin laajasti, ja korkeita toimistotaloja nousi nopeasti paikalle. Alkuperäisen artikkelin kirjoittamisen aikaan vuonna 2020 Tokion alueella, jossa on noin 37 miljoonaa asukasta, ei ollut sinänsä poikkeuksellista toteuttaa suuria kaa-voitusuudistuksia (japaniksi *sai-kaihatsu*) väestötiheyden hallitsemiseksi, mutta Shibuyan uudistukset olivat poikkeuksellisen laajamittaisia jopa Japanin mittapuulla. Tässä yhteydessä pyrittiin populaarikulttuuriperinnön neoliberaalistisen uudelleenkäyttöön, mikä oli myös ilmiön ytimessä, kun Shibuya-kei palautettiin Shibuyaan.

Kyse ei kuitenkaan ollut tietenkään siitä, että hallinto olisi ”palauttanut Shibuyaan” kenet tahansa, kunhan tämä oli tuohon aikaan suosittu. Shibuya-keihin luokitelluilla artisteilla oli vahva, julkinen imago kansainvälisesti arvostettuina artisteina, ja juuri tämä oli hallinnolle tärkeintä. Aivan kuten Suomen populaarimusiikkihistoria on kehittynyt itäisten ja läntisten alueiden – ei vain kylmän sodan, vaan myös lännen ja idän, Euroopan ja Euraasian mantereiden – kulttuurisen ja maantieteellisen välittäjänä (Karjalainen ja Kärki 2020), Japanin populaarimusiikki on kehittynyt muotoutuen osaksi yhteyksiä itäaasialaisten kansanmusiikkien sekä lännen taide- ja populaarimusiikin välillä.³

Kiinasta ja Koreasta vaikutteita saaneen perinteisen musiikin ja nopeasti Meiji-uudistuksen (1868) jälkeen omaksutun länsimaisen musiikin maailmat olivat kuitenkin täysin erillään toisistaan.⁴ Näiden yhdistäminen tapahtui osana hallinnon länsimaistamispolitiikkaa, jota johtivat korkeasti koulutetut eliitit ennemmin kuin kansa. Japanista kaukana sijaitsevien länsimaiden musiikkimuodot vakiintuivat estetiikan normeiksi, jotka edustivat ylemmän tason auktoriteettia ja pyrkimystä vastata globaalin imperialismien aikakauden vaatimuksiin. Tämän kehityksen seurauksena 1920-luvulta lähtien syntyi lukuisia hittikappaleita, jotka olivat saaneet vaikutteita jazzista, canzonesta, oopperasta, operetista, mambosta ja sonista. Toisen maailmansodan jälkeisen tappion ja miehityksen

³Tästä tarkemmin ks. Lasse Lehtosen teos *Japanilainen musiikki: Taiko-rumpujen kuminasta J-poppiin* (2019).

⁴Japanissa on sanonta ”yhdistää bambu puuhun” (jap. *ki ni take wo tsugu*), joka kuvaa yhteen-sopimattomien asioiden liittämistä yhteen. Idiomi on sävyiltään vahvasti itäaasialainen.

myötä Yhdysvaltain vaikutus kasvoi merkittävästi, ja jazz, folk ja rock nousivat vahvasti nuorisokulttuuriin. Vuoden 1966 Beatlesin vierailu Japanissa nostatti valtavan huuman, ja 1970-luvulle tultaessa alkoi kehittyä japanilainen rock, joka esitettiin japaniksi ja jossa pyrittiin luomaan omaperäinen soundi (tämä kehitys muistuttaa suomirockin historiallista kehitystä).

Japanin nopean talouskasvun aikana digitaalinen ääniteknikka, soittimet ja media-ala kehittyivät nopeasti. Laajentunut kotimainen musiikkimarkkina synnytti monia suuria tähtiä, mutta harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta japanilaisella populaarimusiikilla oli vain vähän mahdollisuuksia saada kuulijoita Japanin ulkopuolella lukuun ottamatta lähialueita, kuten muita Itä-Aasian maita.⁵ Erityisesti 1980- ja 1990-luvuilla useat kotimaiset supertähdet, kuten Eikichi Yazawa, Seiko Matsuda ja Dreams Come True, epäonnistuivat pyrkimyksissään murtautua Yhdysvaltain markkinoille. Tämä toi tuskallisesti esiin sellaiset Japanin kansalliset kompleksit, joita talouskasvu oli muuten jo osittain hälventänyt.

Tässä historiallisessa kontekstissa Shibuya-kei-artisteiksi luokiteltujen musiikoiden tyylikärs tapa yhdistää omistautunut musiikin tuntemus saumattomasti ulkomaisiin musiikkikeneihin heijasti vahvasti uuden aikakauden henkeä. Heidän monipuolisesti samplausta hyödyntänyt patchwork-tyylinen luomistapansa⁶ sekä tietoinen päätös välttää rockille tyypillistä machoilua ja korostaa musiikillista tietämystään erosi merkittävästi artisteista, jotka pikemminkin hioivat teknistä osaamistaan ja pyrkivät omaksumaan perin pohjin ulkomaiset musiikkityylit. Vaikka puhutaan täysin erilaisesta musiikista, tämän muutoksen myötä herännyt toiveikkuus muistutti kenties sitä, mitä suomalaiset kokivat nähdessään Hanoi Rocks'n kansainvälisen menestyksen. Toisin kuin Michael Monroe ja Andy McCoy, Shibuya-kei-artistit pystyivät toki hyödyntämään Japanin valtavia kotimarkkinoita: heidän laulujensa kieli oli useimmiten japani, ja kotimaan myynti ylitti jatkuvasti ulkomaiset myyntiluvut. Heidän menestyksensä kansainvälisillä

⁵ Kiinassa ja Etelä-Koreassa Japanin kulttuurin tuonti oli kiellettyä 2000-luvulle asti Japanin sota-ajan imperialismiin liittyvien muistojen ja ideologisten ristiriitojen vuoksi. Näissä maissa japanilainen musiikki levisi lähinnä epävirallisia kanavia pitkin. Hongkong ja Taiwan, joissa Japanin kulttuurin tuonti oli osittain kiellettyä vuosina 1973–87, toimivat tärkeinä kulttuurisina keskuksina.

⁶ Tällainen monipuolisesti samplausta hyödyntävä luomistapa oli artisteille tehokas keino osoittaa omaa musiikillista tietämystä, mutta samalla se oli mahdollista vain siksi, että 1990-luvun puoliväliin asti samplausta koskevaa lainsäädäntöä ei ollut vielä kunnolla säädelty. Vuoden 1997 tienoilla Shibuya-kei-artistit alkoivat luopua tästä lähestymistavasta ja alkoivat sen sijaan hyödyntää omia kappaleitaan. Monia heidän varhaisista julkaisuistaan ei ole saatavilla suoratoistopalveluissa samplausten käyttöön liittyvien tekijänoikeuskysymysten vuoksi (esimerkkinä tästä on Flipper's Guitarin *Doctor Head's World Tower* [1991]).

markkinoilla perustuivat osittain siihen, että heidän musiikkinsa painottui klubbimusiikkiin ja kokeellisiin tyyleihin, jotka eivät olleet niin riippuvaisia kielestä. Tämä riippumattomuus on nähtävissä myös muissa kansainvälisesti tunnetuissa japanilaisissa musiikkityyleissä, kuten noisessa, heavy metalissa ja *visual-kei*-rockissa.

Joka tapauksessa Shibuya-kei toi japanilaiselle yleisöille tuntua uuden aikakauden alusta ja antoi heille mahdollisuuden havaita, kuinka omaehtoisella musiikinteolla saattoi löytää maailmanlaajuisia yhteyksiä aikana, jolloin internet ei ollut vielä laajalle levinnyt. Tämän myötä syntyi myös aivan uusia verkostoja. Esimerkiksi ruotsalainen indie rock -yhtye Eggstone ja musiikkituottaja Tore Johanssonin tuottamat yhtyeet, kuten The Cardigans ja Cloudberry Jam, olivat hyvin suosittuja Shibuyan HMV- ja WAVE-levykaupoissa. Johanssonin Malmössä perustama Tambourine Studio houkutteli puoleensa lukuisia japanilaisia muusikoita, jotka etsivät akustisempaa sointia. Vuonna 1994 New Yorkin Matador-levymerkin julkaisema Pizzicato Fiven kokoelma-albumi *Made in USA* taas inspiroi brasilialaisen Belo Horizontessa vaikuttaneen Pato Fu -yhtyeen kappaleen ”Made in Japan” (1999), joka on satiirinen popkappale Japanin ja Yhdysvaltojen suhteista. Vuonna 2008 yhtyeen keulahahmo Fernanda Takai ja Pizzicato Fiven Nomiya Maki esiintyivät yhdessä. Ranskalainen house-DJ Dimitri From Paris taas teki paljon yhteistyötä Shibuya-kei-artistien kanssa johtuen jaetusta kollaasimaisesta luomistavasta. Nomiya Maki esimerkiksi esiintyi hänen albumillaan *Cruising Attitude* (2003). Vuonna 2004 hänen kappaleensa ”Neko Mimi Mode” päätyi japanilaisen TV-animaation tunnusmusiikiksi.

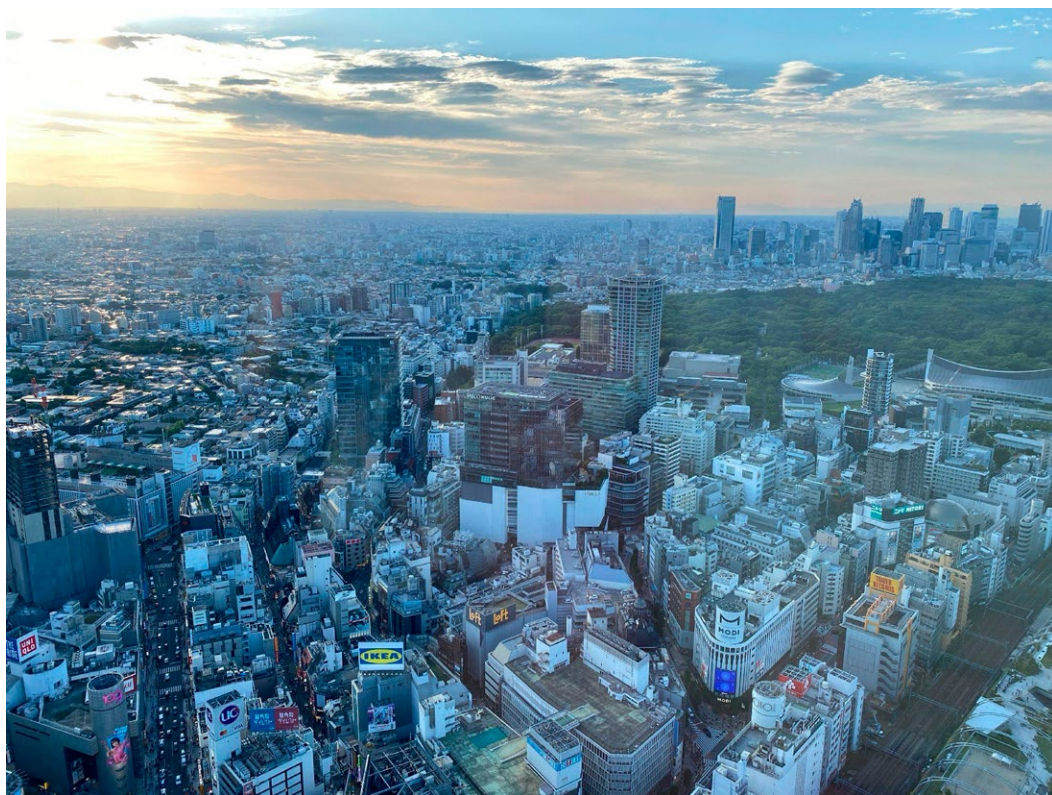
Etelä-Koreassa 2000-luvun puolivälistä alkaen pop-henkistä lounge-musiikkia tekevät japanilaiset DJ:t saivat suosiota ”Shibuya-keinä”, mikä avasi uuden kanavan Japanin ja Korean väliselle musiikilliselle vaihdolle. Viime vuosina japanilaisen ”City Popin” nousu on puolestaan suunnannut valokeilan uudelleen Shibuya-kein aikaan ja kulttuuriin. Shibuya-keihin liitetty asenne ”kaiken hyvän musiikin kuuntelemisesta” johti aiemmin aliarvostettujen japanilaisten disko- ja fuusiokappaleiden uuteen arvostukseen. Monet City Popin henkiin herättämisen veturina toimineista musiikkikirjoittajista ja ostajista aloittivat uransa juuri Shibuya-kein parissa. Näin ollen Shibuya-kein merkitys tulee varmastikin kasvaan entisestään Japanin populaarimusiikin historiassa.

Vuonna 2020 pidettäväksi suunnitellut Tokion olympialaiset ja paralympialaiset siirrettiin COVID-19-pandemian vuoksi ja järjestettiin lopulta vuonna 2021 ilman yleisöä. Avausseremoniat kärsivät yhtenäisyyden puutteesta, mikä kuvasti maan sisäisen mielipiteen jakautuneisuutta ja olympialaisten järjestelytoimikunnan

sekavaa tilaa. Tämä ei ollut millään tavalla verrattavissa Rio de Janeiron paralympialaisten päätösseremoniassa kuultuun upeaan esitykseen kappaleesta ”Tōkyō wa yoru no shichiji” (Tokio, kello seitsemän illalla). Kaiken lisäksi juuri ennen kisoja esiin nousi avajais- ja päättäjäismusiikista vastaamaan valitun Corneliuksen eli Keigo Oyamadan 1990-luvulla antama haastattelu, jossa hän kertoi lapsena kiusanneensa vammaisia koulutovereitaan. Tämä nosti valtavan kohun, ja hän joutui eroamaan tehtävästään aivan viime hetkellä. Kun kirjoitin alkuperäistä artikkelia vuonna 2019, tulevaisuuden näkymät olivat tyystin erilaiset kuin se, mitä lopulta tapahtui. Tutkijana ja musiikin ystävänä oli sydäntä särkevää seurata, kuinka Oyamada joutui kansalaisten murskaavan paheksunnan kohteeksi menneisyyden typeryyksiensä vuoksi.

Samanaikaisesti uudistukset Shibuyassa etenivät nopeasti. Useita pilvenpiirtäjiä valmistui alueille, jotka aiemmin olivat jääneet vähemmälle huomiolle. Shibuyan aseman yläpuolelle valmistuneesta 47-kerroksisesta Shibuya Scramble Square -rakennuksesta tuli uusi maamerkki, ja sen maksullinen näköalatasanne houkuttelee ympäri maailmaa täydellistä Instagram-otosta etsiviä matkailijoita. Pitkään maan alla virrannut Shibuya-joki nostettiin maan pinnalle ensimmäistä kertaa 50 vuoteen osana kaupungin uutta brändityötä. Sen viereen nousi Shibuya Stream -rakennus, jossa sijaitsee Googlen Japanin pääkonttori. Aiemmin kodittomien suosimana paikkana tunnettu Miyashita-puisto muutettiin viisikerroksiseksi ostoskeskukseksi, joka pitää sisällään hotellin, Starbucks-kahvilan, keinonurmi-kentän ja kiipeilyseinän. Shibuyan Halloween-tapahtuma, josta oli tullut alueen uusi vetonaula, aiheutti kuitenkin kitkaa juhlijoiden ja paikallisten asukkaiden sekä viranomaisten välillä. Erityisesti lokakuussa 2022 Etelä-Korean Soulissa tapahtuneen traagisen Itaewonin onnettomuuden jälkeen Shibuyan Halloweenin valvontaa tiukennettiin merkittävästi. Yritysten ja hallinnon välinen uusliberalistinen yhteistyö ja jännite jatkuvat edelleen. Yön valojen välkkyessä Shibuyassa soi edelleen lukematon määrä kappaleita, jotka kutsuvat yhä uusia ihmisiä osallistumaan loputtomaan kulutukseen.

En kuitenkaan ole erityisen pessimistinen nyky-Shibuyan suhteen. Yli sadan vuoden ajan alueen historia on kehittynyt yritysten välisten kehityskilpailujen kautta. Ihmiset eivät ole vain yksinkertaisia kuluttajia, jotka toimivat yritysten ohjailemina. Erityisesti nuoriso kykenee ”hakeroimaan” pitkälle kehittyntä kapitalistista yhteiskuntaa ja muokkaamaan kaupunkia omaksi tilakseen. Toivon, että tämän artikkelin Shibuya-keistä esittämä analyysi ei jää vain kertomukseksi itsenäisestä musiikillisesta toiminnasta, joka lopulta alistui pääoman ja hallinnon valtaan, vaan sisältää myös näkökulman toiveikkaasta tulevaisuudesta.



Kuva 3. Näkymä luoteeseen Shibuyan Scramble Squaren katolta (kirjoittajan kuva kesäkuulta 2022).

Essee suomenkielisille lukijoille

Olen tohtorikoulutettava Osakan yliopiston musiikintutkimuksen oppiaineessa, jossa keskityn erityisesti Japanin populaarimusiikin historiaan. Tavoitteenani on jättää väitöskirjani vuonna 2025. Tämä artikkeli, ”Shibuyaan palautettu ’Shibuya-kei’-musiikki”, ilmestyi japaniksi Japanin populaarimusiikin tutkimuksen akateemisen yhdistyksen JASPM:n julkaisussa *Popyurā ongaku kenkyū* (Populaarimusiikin tutkimus), ja se on ensimmäinen tieteellinen artikkelini. Tämä *Etnomusikologian vuosikirjassa* ilmestyvä käännös ei ole englanninkielisen kulttuurialueen kautta käännetty, vaan suoraan japanista suomennettu teksti. Toivonkin lukijoiden voivan ajatella, että myöskään tämä essee ei ole muodollinen kirjoitus kasvottomalle ”globaalille yleisölle”, vaan henkilökohtaisempi ja läheisempi viesti juuri suomenkieliselle lukijakunnalle.

Tutustuin tohtori Lasse Lehtoseen, kun minä ja kollegani Anita Drexler saimme tehtäväksemme kääntää hänen englanniksi hänen kirjoittamansa kirjan *Yuming’s The 14th Moon* (2022). Tämä teos on osa Bloomsburyn kustantamaa 33 1/3-sarjaa, ja se käsittelee japanilaisen populaarimusiikin suurhahmon, laulaja-lauluntekijänaisen Yumi Arain (myöhemmin Matsutōya) albumia *14banme no tsuki* (*The 14th Moon*, 1976). Kirjassa albumia tarkastellaan muun muassa Japanin naisasia-liikkeen historian sekä äänimaailman innovatiivisuuden näkökulmista. Oman aikataulunhallintani rajallisuuden vuoksi käännösprojekti venyi, mutta vuoden 2025 varhaiskevällä teoksen pitäisi vihdoinkin olla saatavilla kirjakaupoista kautta Japanin. Sen odotetaan herättävän runsaasti huomiota.

Lasse on vierailut Japanissa tutkimustensa puitteissa useita kertoja, mutta tapasimme kasvokkain ensimmäistä kertaa syksyllä 2022, jolloin hän oleskeli Tokiossa tutkimustyönsä vuoksi. Japanin kulttuurin asiantuntijana hänen japanin kielen taitonsa on häkellyttävän korkea ja sujuva paikallistenkin näkökulmasta – jopa siinä määrin, että hän sai ihmiset ympärillään nauramaan heittämillään vitseillä. Hänen älyllinen ja herrasmiesmäinen olemuksensa herätti kaltaisessani aloittelevassa tutkijassa syvää kunnioitusta.

Unohtumattomiin muistoihin kuuluu, kun kutsuin Lassen Tokion Nakanon (hallintoalue, joka sijaitsee valtaisan Shinjokun alueen länsipuolella) vierailemaan paikallisessa *sentōssa* eli julkisessa kylpylässä, Matsumotoyussa. Tämä vuonna 1936 perustettu retrohenkinen yleinen kylpylä uudistettiin vuonna 2021 joukkorahoituksen avulla siistiksi, moderniksi tilaksi, jonka sauna on varustettu suomalaisella saunakiukaalla ja automaattisella löylyjärjestelmällä.⁷ Nautimme lämmöstä saunassa, jonka ovea koristi Suomea tarkoittava kirjoitusmerkki ”芬”,⁸

⁷ Japanissa saunakulttuuri sai alkunsa vuoden 1964 Tokion olympialaisista, kun Suomen joukkue toi mukanaan saunan, ja siitä lähtien se on sulautunut osaksi maan perinteistä *sentō*- ja *onsen*-kylpyläkulttuuria. Saunominen on ollut jo pitkään suosittua, mutta internetin myötä Suomesta saatavilla olleen tiedon kasvaminen 2010-luvulta alkaen synnytti Japanissa kolmannen saunabuumin. Tämä buumi herätti Japanissa kiinnostuksen aitoihin suomalaisiin saunoihin, joissa käytetään muun muassa vihoja ja kiukaita. Saunan suosio on kasvanut niin merkittävästi, että jopa suomalainen sana *löyly* on omaksuttu japanin kieleen muodossa *rouryu*. Lisäksi saunakulttuuri on synnyttänyt uusia käsitteitä, kuten 整う (*totonou*), joka viittaa saunan aiheuttamaan täydelliseen rentoutumiseen ja tasapainon tilaan, sekä 熱波師 (*neppashi*), löylymestari, joka levittää löylyn lämpöä laittamalla kuuman ilman kiertämään. Myös sauna-aiheisia lehtiä, sarjakuvia ja televisiodraamoja on julkaistu, ja esimerkiksi huippusuositun *Titaanien sota*-mangan luoja Hajime Isayama tunnetaan intohimoisena saunan ystävänsä. Nämä *saunereiksi* (”saunaja”) kutsutut harrastajat ihailevat Suomea ja Viroa saunan pyhänä maaperänä.

⁸ Nykyään Japanissa on tyypillistä kirjoittaa Suomi *katakana*-merkeillä (フィンランド; *Finrando*), mutta vanhaan aikaan käytettiin kiinalaisperäistä kirjoitustapaa ”芬蘭”. Kylpylä lienee halunnut luoda valinnallaan klassista tunnelmaa.

viilensimme kehojamme järven korvikkeena kylmävesialtaassa ja rentouduimme rauhassa viileillä penkeillä. Ei liene tarpeen edes mainita, että ymmärsimme tässä hetkessä uudella tavalla, mitä tarkoittaa suomalainen ”saunadiplomati”. Muistan myös, kuinka kylpylän henkilökunta ilahtui saadessaan saunansa vieraaksi yllättäen kävijän suoraan ”saunan pyhästä maasta”.

Lokakuussa 2023 vierailin ensimmäistä kertaa Suomessa. Osallistuin tuolloin Tarton kaupungissa Virossa japanilaista kulttuuria käsittelevään työpajaan, ja paluumatkalla vietin neljä päivää Helsingissä. Lasse toivotti minut lämpimästi tervetulleeksi ja esitteli minulle Helsingin keskustan nähtävyyksiä.

Vierailimme Helsingin yliopiston kirjastossa, kävelimme Senaatintorilla, herkuttelimme maukkailla korvapuusteilla ja lohikeitolla Kauppatorilla sekä ihailimme Suomenlinnan saaren kauniita maisemia, jotka saivat mielen rauhoittumaan. Lasse vei minut myös historialliselle Kotiharjun saunalle. Tilan täytti ihastuttava puusaunan tuoksu, ja paikallisten rento keskustelu teki minuun syvän vaikutuksen. Samalla tunnelma toi jollakin tapaa mieleeni oman kotimaani yleiset kylpylät, vaikka näitä erotti toisistaan 8000 kilometriä. Söimme salmiakkisuklaata⁹, joimme olutta ja nautimme viileästä lokakuun tuulesta ulkona kadulla – kokemus, joka virkisti kehoa ja mieltä.

Minulle Helsinki oli kuin oppikirja, jonka kautta opin Suomen historiasta, kulttuurista ja henkisestä perinnöstä. Klassisen arkkitehtuurin yhtenäinen tyyli heijasti kaupungin pitkää historiaa, ja kävellessäni Eliel Saarisen suunnitteleman Helsingin päärautatieaseman halki tutustuin ensimmäistä kertaa Aleksis Kiveen – huomattavaan kirjailijaan, jonka patsas koristi aseman edustaa. Kävelin Suomen kansallismuseoon, ja matkallani näin kaukaa monien japanilaistenkin ihaileman Alvar Aallon suunnitteleman Finlandia-talon. Museossa esillä ollut näyttely suomalaisesta metallimusiikista sai minut huomaamatta hymyilemään, kun katsoin (ja kuuntelin) sitä.

Löysin myös Japanissa suosiotaan kasvattaneen Karhu-lenkkarimerkin myymälän ja pohdin vakavasti, pitäisikö minun ostaa sieltä jotakin matkamuistoksi. Yllätyin, miten herkullista sushia myytiin paikallisessa supermarketissa – tämä sai minut arvostamaan suomalaisten ruokatarvikkeiden korkeaa laatua. Kaupungin vihreän- ja kermanväriset raitiovaunut taas muistuttivat hämmästyttävän paljon

⁹ Lasse antoi minulle lahjaksi kolme rasiallista salmiakkia. Tämän ansiosta minä ja muutamat ystäväni aloimme pitää sen voimakkaasta mausta. Aloimme leikillisesti kutsua tätä ”salmiakki-diplomatiaksi”.

Japanissa muinoin kulkeneita raitiovaunuja ja toivat minulle näin yllättävää tuttuuden tunnetta.

Kaikkein eniten vaikutuin kuitenkin helsinkiläisten intohimosta sosiaaliseen tasa-arvoon ja koulutukseen. Esteettömyys oli huomioitu hämmästyttävän kattavasti, ja sekä julkisella että yksityisellä sektorilla oli näkyvästi naisia johtavissa asemissa. Julkiset palvelut olivat korkealaatuisia, ja erityisesti Oodi-kirjasto teki minuun valtavan vaikutuksen. Se on upein julkinen kirjasto, jonka olen elämäni aikana nähnyt. Oodi tarjoaa kaikille mahdollisuuden opiskella, luoda, viettää aikaa yhdessä ja työskennellä. Tämä paikka ilmensi selkeästi Suomen järkkymätöntä sitoutumista siihen, että jokaiselle kansalaiselle tarjotaan korkeatasoista koulutusta sekä mahdollisuus päästä osalliseksi kulttuurista iästä, sukupuolesta tai etnisestä taustasta riippumatta. En myöskään kohdannut matkani aikana kertaakaan minkäänlaista rasismia. Vaikka vierailustani Helsinkiin on kulunut jo vuosi, nämä muistot eivät ole haalistuneet.

Tämä koskee (uskoakseni) myös mielikuvia Japanista Suomessa, mutta Suomi näyttäytyy japanilaisille usein kiehtovan mystisenä maana. Vanhastaan Suomesta on tunnettu joulupukki ja muumit, nykyisin myös Marimekon ja Iittalan kaltaiset design-brändit sekä pohjoismaisen mallin mukainen hyvin kehittynyt yhteiskuntarakenne. Monilla japanilaisilla onkin usein epämääräinen mutta myönteinen mielikuva Suomesta maana, jossa yhdistyvät tyylikkäällä tavalla perinteinen kulttuuri ja nykypäivä. Japanissa julkaistaan nuorille naisille suunnattuja aikakauslehtiä, kuten *Kiitos*, jotka käsittelevät luonnonläheistä ja tyylikästä elämäntapaa. Lisäksi Suomessa kehitetty mölkky on saavuttanut suurta suosiota Japanissa yleisenä urheilulajina.

Myös suomalainen metallimusiikki on suosittua Japanissa, ja kaikki japanilaiset metallifanit tuntevat taatusti Children of Bodomin ja Nightwishin. Viime vuosina Karoliina Korhosen kuvakirja *Finnish Nightmares* (jap. *Matti wa kyō mo yūtsu*; ”Mattia masentaa tänäänkin”) ja Katja Pantzarin *Löydä elämäsi Sisu* (jap. *Finrando no shiawase mesoddo SISU*; ”Suomen onnellisuusmenetelmä SISU”) ovat myös saavuttaneet suurta suosiota Japanissa. Näiden teosten kautta monet japanilaiset ovat samastuneet kummankin maan ihmisiä yhdistävään ujouteen ja taipumukseen karttaa liiallista sosiaalisuutta sekä oppineet arvostamaan suomalaista sisukkuutta, joka edustaa sinnikkyyttä ja kykyä kohdata vastoinikäymisiä. Vuonna 2023 jopa Helsingin Luonnontieteellisen museon näyttelyssä esillä olleesta Sacabambaspis janvieri -fossiilin rekonstruktioista alettiin tehdä Japanissa runsaasti fanitaidetta, koska sitä pidettiin niin söpönä. Suomi tunnetaan myös ”lähimpänä Japania sijaitsevana Euroopan maana”, ja tämä erikoisella tavalla lämminhenkinen ystävyysuhde maiden välillä syvenee varmasti

tulevaisuudessa. Kulttuurintutkijoillekin ilmiö tarjoaa jatkossa varmasti kasvavasti uusia ja mielenkiintoisia tutkimuskohteita.¹⁰

Yksi asia Suomen-vierailustani jäi kuitenkin harmittamaan. Paluumatkallani Helsingistä Vantaan lentokentälle minua vastapäätä junassa istui vanhempi nainen. Ehkä hän tahtoi osoittaa huomiota raskaiden matkatavaroiden kanssa matkustavaa nuorta itäaasialaista kohtaan, sillä hän puhui minulle ystävällisesti. Valitettavasti en kuitenkaan ymmärtänyt hänen suomeaan, enkä usko hänenkään ymmärtäneen minun vahvasti japanilaisella aksentilla murrettua englantiani. Lopulta pystyin vain toistelemaan ainoaa oppimaani suomen kielen sanaa: ”Kiitos”. Jos joku tämän tekstin lukijoista sattuu tuntemaan kyseisen naisen, pyydän teitä välittämään hänelle terveiseni. Tämä on uusi oppimani suomenkielinen fraasi: *Nähdään taas!*

¹⁰ Alakulttuurisemmassa (japaniksi *otaku*) kontekstissa Suomi on tunnettu erityisesti talvisodan ja jatkosodan rajuista puolustustaisteluista. Esimerkiksi vuodesta 2012 lähtien esitetyssä suosituksessa *Girls und Panzer* -animesarjassa on Suomea mallina käyttävän joukkueen. Animen taustamusiikkina käytetään kanteleella soitettua ”Säkkijärven polkkaa”, ja lisäksi sarjassa on mukana hahmo, joka on kunnianosoitus legendaariselle tarkka-ampuja Simo Häyhälle. Internet-meemeissä tunnettuja suomalaisia elementtejä ovat muun muassa ”Leekspin” (tunnetaan myös nimellä Loituma Girl), jossa käytetään ”Ievan polkkaa”, sekä Daruden ”Sandstorm”.

KÄÄNTÄJÄN SAATESANAT

LASSE LEHTONEN

Tarina löytyy lukuisista japanilaisen populaarimusiikin historioista ja yleisesittelyistä. 1980-luvulla vähitellen käytännöiltään muotoutunut ja 1990-luvun alkupuoliskolla omana genrenään kukoistanut *Shibuya-kei* – mikä kääntyisi ehkä luontevimmin ”Shibuya-tyyliseksi” tai ”Shibuyaan liittyväksi” musiikiksi – kumpusi Tokion Shibuyan kaupunginosan trendikkästä tunnelmasta. Sitä kuvaavat tietynlaiset, tyylikkääät ja raikkaat soundit sekä lainailu ja samplailu, jotka muodostavat genren tyyllillisen ytimen.

Mutta mikä Shibuya-keissä on shibuyalaista? Vastaus: ei oikeastaan alun perin juuri mikään. Tällä ei kuitenkaan välttämättä ole merkitystä, sillä mielikuvilla on valtava voima vaikuttaa konkreettisiin käytäntöihin. Niinpä 2010-luvulla Shibuya-keistä on onnistuttu rakentamaan pala Shibuyan ominta kulttuurihistoriaa, joka on kansainvälinen ylpeydenaihe ja jota hyödynnetään virallisesti jopa alueen politiikassa.

Ken Katōn alun perin japaniksi ilmestynyt artikkeli on tarkkasilmäinen kuvaus tästä muutosprosessista. Se itsessään laajentaa merkittävästi ymmärrystä japanilaisen populaarimusiikin historiasta, mutta on samalla myös yleismaailmallisesti kiehtova ja oivaltava kuvaus siitä, miten monimutkaisten prosessien kautta ymmärrys ”paikallisuudesta” populaarimusiikissa saattaa rakentua. Tämä kertoo myös kiinnostavalla tavalla genrejen muutosalttiudesta ja musiikkityylien ympärille muotoutuneiden diskurssien vaikutuksesta niiden käytäntöihin ja laajempaan asemaan.

Japanin populaarimusiikkikenttä on Suomesta ja laajemmin länsimaista katsotuna tietysti melko kaukainen. Vaikka kansainvälisesti ”Japani” usein symboloi yhtä suurta paikallisuutta, todellisuudessa pelkästään Japanin sisällä on lukemattomia määriä paikallisia käytäntöjä. Paikalliset käytännöt ja paikallisidentiteetti ovat tärkeitä myös populaarimusiikissa, mutta kaukaa havainnoituina käytännöistä ja identiteeteistä saattaa olla vaikeaa nähdä kuin diskursiivisesti määritelty pinta. Tämä koskee myös Shibuya-keitä, joka on kansainvälisesti symboloinut vaihdellen Shibuyaa, Tokiota tai jopa koko Japania. Katōn artikkeli onkin osuva esimerkki siitä, miten moninaisia konteksteja – kulttuurisia, paikallisia,

taloudellisia, poliittisia, kaupunkisuunnitteluun liittyviä – on tunnettava päästäkseen sisälle yksittäisen musiikillisen ympäristön käytäntöihin.

Tässä mielessä on myös merkityksellistä, että artikkeli on kirjoitettu alun perin japaniksi ja japanilaisyleisölle. Japanilaisesta populaarimusiikista on ilmestynyt viime vuosina yhä enemmän tutkimuskirjallisuutta myös englanniksi, mutta monet tarkemmat, sisällön kannalta oleelliset kontekstit siivoutuvat tyypillisesti pois niin sanotusti ”kansainvälisesti” eli englanniksi julkaistaessa – jopa tutkimuksissa, jotka perustuvat japaninkieliseen alkuperäisaineistoon. ”Kansainvälisyys” onkin tässä määreenä harhaanjohtava, sillä käytännössä englanniksi kirjoittaminen edellyttää tyypillisesti angloamerikkalaisen tiedemaailman käytäntöjen ja paradigmojen seuraamista. Lähtökohta on sinänsä ymmärrettävä, mutta sen ongelma on, että käsittelytapa tyypistää paikallisesti tärkeiden yksityiskohtien merkityksiä. Katōn artikkelissa on esimerkiksi mukana yksittäisiä toimijoita ja rakennuksia koskevaa tietoa, jota ei tyypillisesti esiintyisi englanninkielisessä kirjoituksessa. Toisena, samalla rakennusten nimiin liittyvänä esimerkkinä voisi olla vaikkapa eri kulttuurien tavat hahmottaa kaupunkitilaa.

Tämä artikkeli liittyy spesifisti tiettyyn kaupunkitilaan ja paikallisuuteen eli Tokiossa sijaitsevaan Shibuyaan. Shibuya on suppeammassa merkityksessä Tokion kaupunginosa ja laajemmassa merkityksessä (muitakin kaupunginosia sisältävänä) yksi Tokion metropolin 23 niin sanotusta erillisalueesta (*ku*). Erillisalueet eivät vertaudu suoraan suomalaisen kaupunki- tai kunta-alueiden sisäiseen päätöksentekojärjestelmään: kuten tässä artikkelissakin käy ilmi, yksittäisillä erillisalueilla on muun muassa lainsäädännöllistä valtaa. Shibuyan erillisalue onkin esimerkiksi tullut tunnetuksi – osin maailmanlaajuisestikin – siitä, että se ensimmäisenä alueena Japanissa mahdollisti vuonna 2015 rekisteröidyn parisuhteen samaa sukupuolta oleville.

Kaupunginosana – tai, kuten joissain kohdin tässä artikkelissakin sanotaan, ”kaupunkina” (*machi*) – Shibuya on niin ikään maailmanlaajuisesti tunnetuimpia Tokion osia ja merkittävä urbaani keskus. Sen valtava, väitetysti maailman käytetyin Scramble Crossing -suojatieristeys, aseman ja risteuksen läheisyydessä sijaitseva Hachikō-koiran patsas, kahdeksankerroksinen Tower Records -levymyymälä ja hieman uudempana kohteena Hikarie-pilvenpiirtäjä – jotka kaikki mainitaan myös tässä artikkelissa – kuuluvat monen Tokion-kävijän nähtävyyksiin. Erityisesti Shibuya on sekä kansallisesti että kansainvälisesti tunnettu nuorisokulttuuristaan, kuten muodistaan, joka on näyttänyt suuntaa myös ulkomaalaisille japanilaisen muodin harrastajille. Shibuya on myös Halloweenin ja joulun kaltaisten massajuhlien viettopaikkana keskeisessä asemassa – mikä tosin on nostettu Japanin julkisessa keskustelussa myös merkittäväksi ongelmaksi, sillä

valtaviin massakokoontumisiin on liittynyt myös ongelmakäyttäytymistä. Kaikki nämä Shibuyan piirteet nostetaan esiin myös tässä artikkelissa.

Artikkelin kirjoittaja Ken Katō on Osakan yliopistossa tohtorintutkintoaan valmisteleva nuoren polven populaarimusiikin tutkija. Osakan yliopistosta on viime vuosina muodostunut professori Yūsuke Wajiman johdolla erittäin huomattava japanilaisen populaarimusiikin tutkimuksen keskus, jossa on uudelleen määritelty alan tutkimusparadigmoja ja tapoja hahmottaa japanilaisen populaarimusiikin historiaa. Katōn työ asettuu luontevasti osaksi tätä suuntausta, ja hänen tutkimuksensa on liittynyt monin tavoin populaarimusiikkiin ja kaupunkitilaan. Hän on viime vuosina kirjoittanut esimerkiksi City Pop -ilmiön (laajasti ymmärrettynä 1980-luvun japanilaisen populaarimusiikin) kansainvälisen uudelleentulkinnan ulottuvuuksista sekä levykauppojen kulttuurihistoriasta; hänen lukunsa ”kaupungin” (*city*) merkityksistä populaarimusiikissa ilmestyi myös 2023 alan avaintermejä käsittelevässä japanilaisessa teoksessa. Vuoden 2023–24 Katō vietti Japanin tekijänoikeusjärjestö JASRACin stipendiaattina Lontoossa.

Käännöksen käytännöistä:

Henkilönimet on esitetty japanista poikkeavassa suomalaisessa järjestyksessä, siis etunimi ennen sukunimeä. Japanin kielen translitteroinnissa on noudatettu niin sanottua Hepburn-järjestelmää, jossa makroniviiva vokaalin päällä tarkoittaa pitkänä lausuttavaa vokaalia: kirjoittaja Ken Katōn sukunimi lausutaan siis ”Katoo”. Artikkelin alaviitteet (roomalaiset numerot) ovat kääntäjän huomioita, loppuviitteet (arabialaiset numerot) puolestaan ovat kirjoittajan, ja ne sisältyivät jo alkuperäiseen artikkeliin. Alaviitteet on pyritty pitämään mahdollisimman vähäisinä ja rajoitettu paikannimiin ja termistöön, jotka eivät ole yleisesti Suomessa tunnettuja.