



## SUNRISE AVENUE JA AITOUDEN KAIPUU

### Autenttisuuden diskurssit populaarimusiikissa

*I choose to be me, to be free, to be my way  
I saw the light shining right in my eyes  
Choose to be me, to be free, to be my way  
– Sunrise Avenue (2006), Choose to Be Me*

Aitouden vaatimukset läpäisevät arkipäivämme – ne tulevat vastaan niin mainoksissa kuin hyvän elämän oppikirjoissakin korostaen oman itsen löytämistä ja aitoja elämyksiä. Autenttisuus on tutkimuksessa laajasti käsitelty aihe, jopa niin laajasti, että käsite tuntuu natisevan liitoksissaan yrittäessään kattaa monia erilaisia lähestymistapoja. Musiikin tutkimuksessa yksi juonne löytyy taidemusiikin tai vanhan musiikin piiristä, jossa termillä viitataan historiallisesti autenttisiin esityskäytäntöihin, instrumentteihin ja virityksiin, usein myös autenttisen partituurin tai säveltäjän intention jäljittämiseen (ks. esim. Dutton 2009; Kivy 1995; Lindholm 2008: 26–27; Sherman 1998).

Populaarimusiikin tutkimuksessa käsite on ollut laajan keskustelun kohde ja useimmiten nähty konstruktivistisesti diskursiivisena tai performoituna ilmiönä (ks. esim. Fornäs 1995a; Grossberg 1992; Grossberg 1993; Keightley 2001; Shuker 2013; Weisethaunet & Lindberg 2010), jolla legitimoidaan ja oikeutetaan tiettyjä

musiikin muotoja (Mäkelä 2002: 156–157). Diskursiivisen näkökulman vuoksi tutkimuksessa ei yleensä ole tavoitteena selvittää, onko tietty artisti aito vai ei, vaan pohtia, ”miten ja millä keinoin autenttisuutta kulloisessakin kontekstissa rakennetaan ja performoidaan, miten siitä neuvotellaan, kiistellään ja miten sitä kyseenalaistetaan” (Westinen & Rantakallio 2019: 125). Käsitteellä on viitattu erilaisiin odotuksiin, jotka kohdistuvat artistiin ja musiikkiin. Ne nivoutuvat usein vilpittömyyden ja omaperäisyyden romanttiseen ideaaliin (ks. esim. Keightley 2001; Lindberg ym. 2005: 51) tai niin sanottuun folk-ideologiaan, jossa keskeistä on yhteisön tunteiden autenttinen edustaminen (Frith 1981). Lisäksi autenttisuus liittyy rockin syntyyn: se tarjosi genrelle välineen tehdä eroa kaupalliseen viihteeseen ja kelpuuttaa se vakavasti otettavaksi musiikiksi (Grossberg 1992; Keightley 2001: 131).

Aiempi tutkimus on usein esittänyt uuden oman mallin tai jaottelun erilaisista autenttisuuksista. Omassa työssäni olen pyrkinyt kumuloituvaan tietoon ja synteisiin jo olemassa olevasta runsaasta tutkimuksesta ja diskursiivisista jaotteluista. Väitöskirjassani (Anttonen 2017) tarkastelin autenttisuuden diskursseja kolmen tapaustutkimuksen kautta, joissa käsitteelin amerikkalaista poplaulajaa Lady Gagua, kanadalaista rockyhtyettä Nickelbackia sekä kahta suomalaista metalliyhtyettä, Turmion Kätilöitä ja Stam1naa. Tässä artikkelissa tavoitteeni on ruotia väitöstyön teoreettista puolta ja löydöksiä sekä osallistua autenttisuuskeskusteluun esittelemällä uusia teoreettisia jäsennyksiä ja käsitteeseen liittyviä yhteenvedoja populaarimusiikin kontekstissa.

Sosiaalisen median yleistyttyä räjähdysmäisesti ja poliittisen keskustelun tuodessa esiin totuudenjälkeisyyden (engl. *post-truth*) kaltaisia ilmiöitä kysymykset aitoudesta ja vilpittömyydestä ovat viime vuosina jälleen nostaneet päätään. Väitän, että autenttisuus, joka aiemmin nähtiin auttamattoman vanhanaikaisena ja modernina ilmiönä, on jälleen ajankohtainen – sitä tavoitellaan nykyisin niin ruoan, taiteen, musiikin kuin johtamisen piirissä (Cobb 2014: 2; Fetterley 2007: 63; Ibarra 2015; Lindholm 2008: 1).

Teoreettisen keskustelun ohella hyödynnän aiemmin esiteltyjä ajatusmalleja analysoimalla musiikkikritiikkejä, jotka ovat kohdistuneet suomalaiseen Sunrise Avenue -yhtyeeseen. Analyysi toimii siis käytännön esimerkkinä teoreettisista yhteenvedoista. Populaarimusiikin kaanonin muodostuksessa ja arvolausumissa musiikkijournalismi ja -kritiikki ovat eri muotoineen olleet keskeisessä asemassa,

ja ne ovat oikeuttaneet arvioitaan tyyppillisesti autenttisuuden ideologialla (Frith 1987: 136; Jones 2008: 18). Koska autenttisuus nivoutuu olennaisesti osaksi rockin estetiikkaa ja arvolausumia ja koska nämä arvolausumat ovat selkeimmillään esillä kirjoitetuissa arvioissa (Frith 1987: 135–136), valotan autenttisuuden diskursseja nimenomaan musiikkikritiikeissä, joissa ne usein esiintyvät terävimmässä muodossaan.

Tutkimuksen kentälle autenttisuuden diskurssien on nähty leviävän niin sanotun autenttisuusideologian myötä. Musiikintutkimuksessa kohteeksi valikoituu usein arvokkaaksi koettu sävellystyö muun vähempiarvoisena tai epäaitona pidetyn musiikin jäädessä tutkimuksen marginaaliin (Aho & Kärjä 2007: 24; ks. myös Tagg 2000). Kun musiikkikritiikkien autenttisuutta korostavat puhetavat leviävät akateemiseen keskusteluun, ne samalla suuntaavat sitä, mikä musiikki nähdään tarpeeksi arvokkaana tutkimuksen kohteeksi (Kärjä 2007: 36; McLeod 2001: 58). Valitsin analysoitavaksi Sunrise Avenuen osittain yhtyeeseen kohdistuneen kielteisen kritiikin ja yhtyeen kaupallisen menestyksen vuoksi. Kun aiemmin tutkin kanadalaisen Nickelback-yhtyeen lehdistövastaanottoa, Sunrise Avenue nostettiin usein esille hyvin saman tyyppisissä yhteyksissä, ikään kuin Suomen nickelbackina, mihin myötävaikuttivat luultavimmin yhtyeen kaupallinen menestys ja popahtava soundi. Haluan tällä tavoin osaltani haastaa autenttisuusideologiaa ja tutkia kirjaimellisesti populaaria ja kriittisesti hyljeksittyä musiikkia.

Aiemman tutkimuksen autenttisuuskurssit edustavat valtaosin anglo-keskeistä keskustelua. Rockin ideologiaa ja sitä kautta autenttisuuden ihanteita on pitkälti rakennettu englanninkielisessä musiikkilehdistössä, alkaen 1960-luvun amerikkalaisista musiikkilehdistä ja brittiläisistä underground-julkaisuista (Atton 2009: 53). Näistä juurista ponnistaa myös suomalainen musiikkimedia, joten vaikka aineiston analyysin kontekstina onkin suomalainen Sunrise Avenue -yhtye ja suomalainen media, en tässä artikkelissa niinkään pyri valottamaan suomalaisiksi miellettyjä autenttisuuden piirteitä. Pikemminkin tarkastelen sitä, millä tavoin yhtyettä arvotetaan ja millaisia diskursseja tässä arvottamisessa rakentuu, kun taustalla vaikuttavat autenttisuuskäsitteen laajat, länsimaiset juuret.

## Autenttisuuden historiaa

Autenttisuus sanana juontaa juurensa kreikan sanasta *authenteo*, joka vuorostaan tulee termistä *autos* eli itse. *Authenteo* viittaa valtaan tai auktoriteettiin. (Magill 2012: 97–98.) Toinen kreikankielinen johdannainen *authentikos* tarkoittaa ensisijaista ja aitoa, väärentämätöntä (Lexico 2019). Sana viittaa sekä alkuperäisen luomuksen ideaan että arvovaltaan (Cobb 2014: 1) ja kuvastaa sitä, että tekijä on itse tehnyt luomuksensa ja on täten tämän oikea, arvovaltainen alkuperä (Fornäs 1995a: 274).

Käsitteen juuret ovat laajasti punoutuneet osaksi länsimaisen yksilökäsityksen syntyä. 1700-luvulla autenttisuuden ja vilpittömyyden vaateet tulivat osaksi kirjallisuutta ja filosofiaa, ja romantiikan myötä nämä painotukset korostuivat entisestään (Sinanan & Milnes 2010: 2). Filosofi Charles Taylorin mukaan romantiikan aikana kehittyi myös ajatus jokaisen omasta uniikista olemisen tavasta: uskollisuus ja rehellisyys itselle sekä oman tien löytäminen muodostivat uuden eettisen ihanteen (1991: 28–29). Autenttisuus on siis ideana kietoutunut hyvin syvälle länsimaiseen kulttuuriin ja ajatteluun, ei vain osaksi musiikkia tai taiteita.

Romanttinen taiteilijaideologia vakiintui 1700-luvun lopulla keskeiseksi tavaksi ymmärtää musiikin tekijyyttä ja korosti neroutta, luomisen tuskaa ja taiteilijan autenttista itseilmaisua (Kärjä 2007: 36). Ymmärrys taiteilijuudesta ja taiteesta muuttui, kun taitavan jäljittelyn, *mimesiksen*, ja yleisön miellyttämisen ideaalit vaihtuivat nerokulttiin ja autenttisuuden tavoitteluun (Guignon 2004: 70–71, 75–76; Taylor 1991: 62). Mimeettinen taideteoria tai imitaatioteoria, joka usein yhdistetään Aristoteleeseen, painottaa nimenomaan taidokasta todellisuuden jäljittelyä (Heinonen ym. 2012: 323). Romantiikassa tämän tilalle keskeiseksi teemaksi nousi luovuus: taiteilijan aito itseilmaisuus (Guignon 2004: 70–71, 75–76; Taylor 1991: 62). Romantiikan kapina sääntöjä ja kaavamaisuutta vastaan ja nerouden, mielikuvituksen ja subjektiivisuuden ihannointi olivat vahvasti ristiriidassa aristoteelisen, sääntökeskeisemmän estetiikan kanssa (Heinonen ym. 2012: 406–407). Vaikka romantiikka on vaikeasti määriteltävä ja monitahoinen aate- ja kulttuurivirtaus (ks. esim. Heinonen ym. 2012: 407), sen yhteisiksi estetiikan piirteiksi on usein kuvailtu muun muassa luonnon, mystisyyden ja tiedostamattoman nousua järjen rinnalle ja ohi (Heinonen ym. 2012: 408; Magill 2012: 96–97). Kirjallisuudentutkija Robert Pattison listaa romantiikan ja rockin yhteisiksi hy-

veiksi omaperäisyyden, alkukantaisuuden, energian, rehellisyyden ja lahjomattomuuden (1987: 188), mikä kuvastaa autenttisuuden keskeisyyttä romanttisessa taiteilija- ja taidekäsityksessä.

Nykykulttuurissa autenttisuus ei pitkästä iästään huolimatta ole kadonnut – tätä absoluuttista arvoa tavoitellaan monilla eri elämänalueilla. Absoluuttisuudesta seuraa kuitenkin Hugh Barkerin ja Yuval Taylorin mukaan autenttisuuden tavoittamattomuus. Se on saavuttamaton maali: kuin pyhä Graalin malja, jota kohti pyrkii. (2007: x.)

Monet tutkijat, kuten keskeisen *Sincerity and Authenticity* -teoksen kirjoittaja Lionel Trilling, pohtivat vilpittömyyden ja autenttisuuden kysymyksiä jo 1960-luvun Yhdysvalloissa, jolloin poliittisen maailman ilmiöt kuten Vietnamin sota ja useat salamurhat olivat kyynistäneet kansalaisia ja nostaneet keskusteluun nimenomaan näitä teemoja (Magill 2012: 17). Kun yhdysvaltalaisen luottamuspuola lähimmäisiinsä on joidenkin tutkijoiden mukaan (esim. Magill 2012: 17) noista ajoista lähtien vain lisääntynyt ja kun presidentti Donald Trumpin hallintokaudella esiin on noussut ”totuudenjälkeisyyden” ilmiö, tarve käsitellä vilpittömyyden ja aitouden problematiikkaa todennäköisesti vain kiihtyy länsimaaisessa kulttuurissa. Mitä autenttisuus nykyajassa ja yksilökäsityksessämme tarkoittaa?

## Autenttisuuden (uudelleen)määrittelyä

Suomeksi kirjoittaessa on ensin todettava, että sana *autenttisuus* on sangen kapulakielinen. Musiikista tai muusikoista puhuttaessa sanat kuten uskottavuus tai aitous nousevat useammin esiin kuin sana autenttisuus. Pidän autenttisuussanan kuitenkin keskeisesti esillä artikkelissani niin sanottuna etic-käsitteenä eli tutkimuksellisenä, varsinaisten musiikkikulttuurien ulkopuolisena terminä. Se on vakiintunut populaarimusiikin tutkimuksessa ja aiemmassa kirjallisuudessa kuvaamaan ja kattamaan niitä ”hyvän” muusikkouden ja musiikin piirteitä, joista olen ollut kiinnostunut. Lisäksi, kuten populaarimusiikintutkija ja musiikkikriitikko Kembrew McLeod (2002: 105) toteaa, monet sanat – esimerkiksi aito, rehellinen, vilpiton, uskottava – rakentavat autenttisuuden diskurssia ilman, että käsitettä itseään tekstissä mainitaan.

Autenttisuutta rakennetaan usein dikotomioiden avulla. Kuvailevan aito-epäaito-kahtiajaon lisäksi se on kietoutunut arvottaviin, populaarimusiikkikulttuurin ytimessä olevien taide-kaupallinen- ja rock-pop-kahtiajakoihin. Autenttisuuden avulla rock erotetaan popista ja taide kaupallisesta tuotteesta (Fornäs 1995b: 112; Shuker 2012: 23). Tämä taiteen ja kaupallisuuden kahtiajako, joka autenttisuuden tavoin perustuu romanttiseen ideologiaan, on myös rockdiskurssin ja -journalismin ytimessä. Se rakentaa rockin myyttirakennetta, joka on merkitty alla olevaan taulukkoon (taulukko 1) lihavoinnilla (Weinstein 1999). Kaupallisuuden kieltäminen on rockin tapauksessa nimenomaan myyttien tasolla tapahtuvaa toimintaa, koska rock on kiistatta kaupallinen massakulttuurin muoto (ks. Frith 1987: 136–137; Keightley 2001). Toisin sanoen kahtiajakojen avulla rakennetaan myyttejä, jotka vuorostaan legitimoivat rockia kulttuurimuotona.

Olen alla täydentänyt taulukkoon (taulukko 1) taiteen ja kaupallisuuden välisen kahtiajaon lisäksi myös muita autenttisuuteen nivoutuvia dikotomioita. Taide ja kaupallisuus, sekä rock ja pop, ovat usein myös sukupuolittuneita: naiset yhdistetään poppiin, kehollisuuteen ja keinotekoisuuteen, miehet rockiin, älyllisyyteen ja vakavuuteen (esim. Davies 2001: 306; Karppinen 2012: 73; McLeod 2001: 47). Naiset ja feminiinisyys asetetaan siis autenttisuuden dikotomioissa usein kahtiajaon epäautenttiselle puolelle.

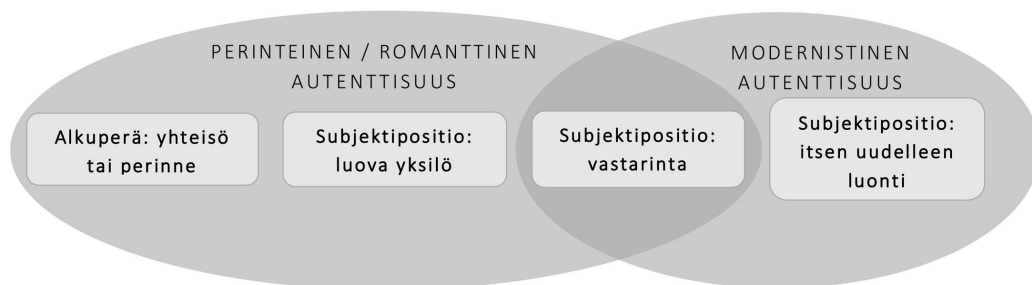
<b>autenttisuus</b>	<b>epäautenttisuus</b>
<b>taide</b>	<b>kaupallisuus</b>
<b>rock</b>	<b>pop</b>
maskuliinisuus	feminiinisyys
vakava	triviaali
älyllinen	fyysinen
alakulttuuri	valtavirta

Taulukko 1: Autenttisuuden dikotomioita

Aiempi autenttisuustutkimus on runsasta ja muodostaa melkoisen käsite- ja jaotteluviidakon. Väitöstutkimuksessani halusin löytää aiemmista näkemyksistä jonkinlaista punaista lankaa ja suurempia yhteisiä linjoja. Tässä artikkelissa lähdän liikkeelle aiemman autenttisuustutkimuksen ehdottamista luokitteluista,

minkä jälkeen esittelen luomiani uusia jaotteluita. Käytän aiemman tutkimuksen tarkastelussa apuna useita visualisointeja, joilla pyrin tuomaan selkeyttä käsitteiden runsauden keskelle. Nämä visualisoinnit eivät kuitenkaan sisällä kaikkia aiemman tutkimuksen esittelemiä diskursseja, vaan ne pyrkivät pikemminkin painottamaan suurempia linjoja ja yhtymäkohtia.

Vaikka myöhemmin omissa jaotteluissani käytän esimerkinomaisesti myös muita aiemman tutkimuksen ryhmittelyitä, seuraavat kolme autenttisuuskurssien jaottelua (Weisethaunet & Lindberg, Keightley, Moore) ovat ohjanneet omaa työtäni voimakkaimmin. Ensinnäkin Hans Weisethaunet ja Ulf Lindberg (2010) esittelevät artikkelissaan kuusi autenttisuuskurssia, jotka perustuvat heidän tutkimukseensa rockjournalismista aikavälillä 1964–2004 (Lindberg ym. 2005). Olen suomentanut kurssit seuraavasti: *folklorinen autenttisuus, autenttisuus itseilmaisuna, autenttisuus kieltä(yty)misenä, autenttinen epäautenttisuus, kehollinen autenttisuus sekä autenttisuus arkipäivän transsendenssina*. Historiallinen näkökulma on esillä myös populaarimusiikin tutkijan Keir Keightleyn (2001) jaottelussa. Hän keskittyy rockin syntyvaiheisiin ja jakaa autenttisuuden *romanttiseen ja modernistiseen* juonteeseen. Musiikkitieteilijä Allan Moore (2002) puolestaan esittää kolmijakoisen luokittelun: *ensimmäisen, toisen ja kolmannen persoonan autenttisuus eli ilmaisun autenttisuus, kokemuksen autenttisuus sekä toteutuksen autenttisuus*. Mooren jaottelussa painopistettä siirretään esittäjien intentioista vastaanottajien kokemuksiin ja samalla kysytään, minkä tai kenen autenttisuutta kulloinkin musiikkiesitys pyrkii rakentamaan. Luokittelen nämä itselleni keskeisimmät aiemman tutkimuksen autenttisuuskurssit neljän teeman alle (kuvio 1), 1) *alkuperä: yhteisö tai perinne*, 2) *subjektipositio: luova yksilö*, 3) *subjektipositio: vastarinta* ja 4) *subjektipositio: itsen uudelleenluonti*.



Kuvio 1: Aiempien autenttisuuskurssien ryhmittely neljään teemaan

Ensimmäinen teema, *alkuperä: yhteisö tai perinne*, pyrkii kattamaan ne diskurssit, joissa autenttisuus kumpuaa musiikin tai artistin yhteydestä perinteeseen tai autenttiseen yhteisöön. Esimerkiksi Weisethaunetin ja Lindbergin folklorisessa autenttisuudessa keskeinen ajatus on, että musiikki (kuten esimerkiksi blues ja R&B) toimii yhteisön tunteiden tulkkina ilmaisten tietyn ihmisjoukon kokemuksia ja kulttuurisia arvoja (2010: 470). Samoin musiikkisosiologi Simon Frithin ajattelussa rockfanit hyödynsivät tällaista folklogiikkaa 1960-luvulla määritelläkseen rockin autenttisemmaksi musiikinlajiksi kuin popin. Kuvastamalla yhteisönsä tunteita ja symboloimalla sitä rock suojautui kaupallisuuden syytöksiltä. (Frith 1981: 159–161.) Vastaavasti Allan Mooren toisen persoonan autenttisuus liittyy kuuntelijan elämäkokemuksiin: musiikin tai esiintyjän täytyy onnistuneesti ilmentää, millaista elämä kuulijalle on, ja tämä prosessi samalla legitimoit kuuntelijan kokemuksia (2002: 219–220). Näen tämän liittyvän läheisesti folklorisen autenttisuuden ajatukseen yhteisön kokemusten ilmaisusta.

Myös muussa aiemmassa tutkimuksessa yhteisön tai alkuperän painotus on näkyvissä. Kulttuurintutkija Lawrence Grossbergin kolmen autenttisuuden jaottelussa ensimmäinen autenttisuustyyppi liittyy usein hard rockiin ja folkiin ja keskittyy musiikin kykyyn ilmaista yksityisiä ja jaettuja tunteita yhteisölle (1993: 202). Media- ja kulttuurintutkija Johan Fornäs soveltaa Grossbergin ajattelua ja nimeää tämän tyyppin sosiaaliseksi autenttisuudeksi, jossa autenttisuuden arviointi pohjautuu yhteisön arvoille ja normeille (Fornäs 1995b: 116). Myös Hugh Barkerin ja Yuval Taylorin ehdottama kulttuurinen autenttisuus liittyy alkuperään: siinä musiikki edustaa kulttuurista perinnettä. Samaan tapaan etnomusiikologi Timothy D. Taylorin näkemys autenttisuudesta primaalisuutena painottaa musiikin ja sen ajattoman ja puhtaan alkuperän yhteyttä (1997: 26). Kaiken



kaikkiaan tässä teemassa musiikin ja artistien odotetaan edustavan yhteisöllisiä kokemuksia, perinteitä ja yhteyksiä tiettyyn autenttiseksi miellettyyn alkuperään.

Toinen teema, *subjektipositio: luova yksilö*, kytkeytyy romanttiseen taiteilijamyyttiin: artistin odotetaan olevan luova ja omaperäinen poikkeusyksilö. Tähän liittyvät diskurssit kuten Weisethaunetin ja Lindbergin autenttisuus itseilmaisuna (2010) tai Mooren ensimmäisen persoonan autenttisuus eli ilmaisun autenttisuus (2002) painottavat omaperäisyyttä ja lahjomattomuutta. Autenttisuuden arviointi keskittyy esiintyjään, erityisesti hänen kehoonsa ja mieleensä, kuten Fornäsin subjektiivisessa autenttisuudessa (1995a), ja siihen, heijasteleeko musiikki onnistuneesti tekijäänsä (ks. myös Barker & Taylor 2007).

Kolmas teema, *subjektipositio: vastarinta*, keskittyy artistin asemallisuuteen. Tässä näkemyksessä artistin täytyy pysyä itsenäisenä ja lojaalina omalle visiolleen sekä vastustaa musiikkiteollisuuden ja kaupallisuuden vaatimuksia. Itsensä myyminen, *selling out*, on kuolemansynti. Tätä vastarintaa ilmentävät niin Weisethaunetin ja Lindbergin autenttisuus kieltä(yty)misenä (2010: 472–473) kuin Taylorin asemallinen autenttisuus (1997: 22–23).

Neljäs teema, *subjektipositio: itsen uudelleenluonti*, tarkastelee artistin imagoa ja identiteettiä. Diskurssit kuten autenttinen epäautenttisuus (Weisethaunet & Lindberg 2010) keskittyvät ajatukseen artistin identiteetistä konstruktiona. Usein käytettyjä esimerkkejä tällaisesta autenttisuudesta ovat David Bowie ja Madonna: itsen uudelleenluominen ja artistiminän rakennettu luonne näyttäytyvät heillä useiden artistiroolien hyödyntämisessä, Bowien kohdalla tunnetuimpiina esimerkkeinä hänen alter egonsa Ziggy Stardust ja Thin White Duke. Tämä diskurssi on usein yhdistetty myös poppiin eräänlaisena vastalauseena rockille, jossa artisti-identiteeteiltä vaaditaan totuudellisuutta. (Weisethaunet & Lindberg 2010: 473–475.) Samaan tapaan Fornäsin kulttuurinen autenttisuus tai meta-autenttisuus (jota ei tule sekoittaa aiemmin mainittuun Barkerin ja Taylorin kulttuuriseen autenttisuuteen) painottaa itsereflektiota ja itsetietoisuutta taiteellisissa prosesseissa (1995b: 116–117).

Tämä neljäs kehittämäni teema on vastakkainen toiselle teemalle, jossa taiteellisen subjektiposition ytimessä on välittömyys ja vilpittömyys. Teemojen 2 ja 4 välistä eroa voidaan kuvata myös kuilun metaforan avulla, kuten Barker ja Taylor asian esittävät. Autenttisuuden eetoksen takana nähdään kuilu sen välillä, miten ihminen itse kokee itsensä ja millaisena muut hänet näkevät. Tähän

artistisuuden ongelmaan on tarjolla kaksi ratkaisua. Yhtäältä kuilun voi yrittää häivyttää tai hävittää kokonaan ja pyrkiä sulauttamaan oma kokemus itsestä omaan lavapersoonaan. Artisti on ikään kuin lavallakin ”oma itsensä”. Tämä lähestymistapa ilmentää toista teemaa. Toisaalta artisti voi ylistää ja korostaa tätä eroa ja itsen esittävää luonnetta ja omaksua teatraalisesti useampia rooleja, kuten esimerkiksi Lady Gaga, Freddie Mercury, Björk ja aiemmin mainitut Bowie ja Madonna ovat tehneet. Tämä lähestymistapa, kuilun korostaminen, edustaa kehittämäni neljättä teemaa. (Barker & Taylor 2007: 243–245.)

Ryhmittelin nämä neljä teemaa myös kahteen suurempaan kokonaisuuteen, perinteiseen ja modernistiseen. Perinteinen autenttisuus viittaa Keir Keightleyn romanttiseen autenttisuuteen, joka kattaa teemat 1, 2 ja 3 ja jossa arvostettavava ovat vahva yhteisöllisyyden tunne, luovan yksilön rehellisen ja välittömän ilmaisun ideaali ja yhteydet musiikin juuriin (2001: 135–137). Keightleyn modernistinen autenttisuus kattaa vuorostaan teemat 3 ja 4 ja korostaa subjektiposition leikkisyyttä ja lahjomattomuutta. Perinteinen ja modernistinen autenttisuus siis limittyvät teemassa 3: molemmissa kaupallisuus nähdään epäilyttävänä (2001).

Taulukkoon 2 kokosin Allan Mooren (2002) näkemystä seuraten sen, minkä tai kenen autenttisuutta eri diskursseissa rakennetaan. Kuten edellä on mainittu, Mooren oma jaottelu on kolmiosainen: autenttisuusediskursseissa rakennetaan joko esiintyjän, kuulijan tai poissaolevien autenttisuutta. Ensimmäisen persoonan autenttisuudessa olennaista on lahjomaton itseilmaisuus, ja esiintyjä itse on se, jonka aitoutta prosessissa rakennetaan. Toisen persoonan eli kokemuksen autenttisuudessa kuulijan elämäkokemukset legitimoidaan: musiikki representoi onnistuneesti kuuntelijan kokemuksia. Omassa jaottelussani luokittelen kolmannen persoonan eli toteutuksen autenttisuuden, jossa musiikki rakentaa poissaolevien toisten kokemuksen aitoutta (”authenticate the experience of absent others”), ensimmäisen teeman eli alkuperän alle. Tulkitsen diskurssin painottavan tietyn perinteen taitavaa soveltamista tai representoimista – esitys tuo taidokkaasti ilmi oman alkuperänsä ja yhteisönsä ja samalla konstruoi alkuperän autenttisuutta. (Moore 2002.) Lisäsin Mooren kolmiosaiseen jaotteluun neljännen teeman, musiikin. Väitteeni mukaan erilaiset diskurssit rakentavat musiikin itsensä autenttisuutta: ”autenttinen” musiikki representoi totuudellisesti itseään, saa tanssimaan tai vaipumaan transsendenttiseen tilaan.

<b>alkuperä</b>	Kolmannen persoonan autenttisuus eli toteutuksen autenttisuus; Folklorinen autenttisuus; sosiaalinen autenttisuus; kulttuurinen autenttisuus (Barker ja Taylor); autenttisuus primaalisuutena; romanttinen autenttisuus
<b>esiintyjä / subjektipositio</b>	Ensimmäisen persoonan autenttisuus eli ilmaisun autenttisuus; asemallinen autenttisuus; autenttisuus kieltä(yty)misenä; autenttisuus itseilmaisuna; subjektiivinen autenttisuus; henkilökohtainen autenttisuus; romanttinen autenttisuus; autenttinen epäautenttisuus; modernistinen autenttisuus; kulttuurinen tai meta-autenttisuus; emotionaalinen autenttisuus; kehoautenttisuus
<b>kuuntelija</b>	Toisen persoonan autenttisuus eli kokemuksen autenttisuus
<b>musiikki</b>	Representationaalinen autenttisuus; kehoautenttisuus; autenttisuus arkipäivän transsendenssina

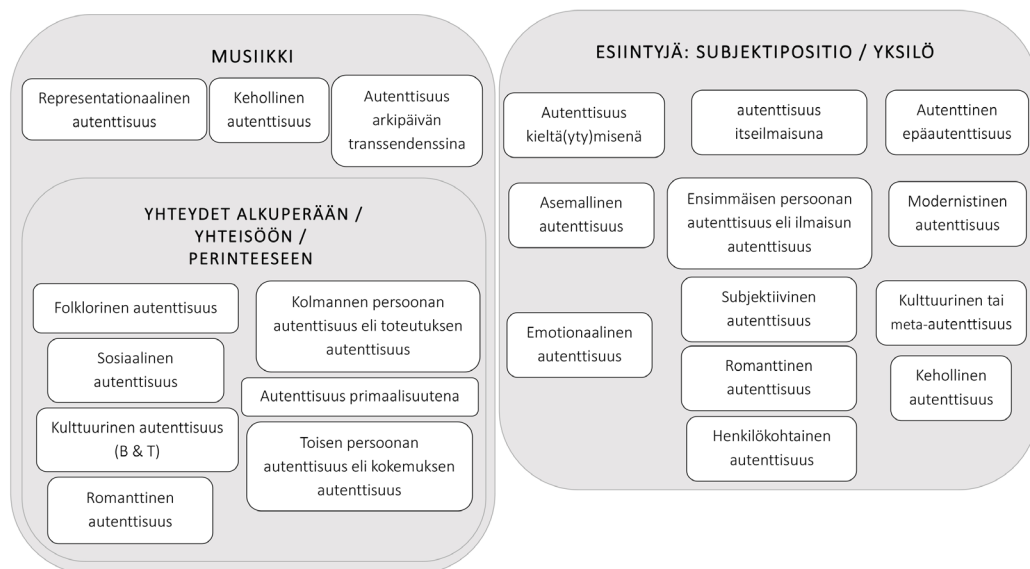
Taulukko 2: Autenttisuuden kohde ja sen diskurssit

Kuviossa 2 pyrin vetämään yhteen sen, mikä on autenttisuuden arvioinnissa arvioinnin kohde, ja ryhmittelin aiemman tutkimuksen diskurssit kahteen ryhmään: autenttisuuden arviointi viittaa musiikin ja / tai esiintyjän arviointiin. Kuvion kehittelyssä yhtenä tärkeänä lähtökohtana oli Leanne Fetterleyn väitöskirja, jossa hän esittelee autenttisuudesta oman, kaksijakoisen mallin. Siinä kulttuurista tekstiä – esimerkiksi musiikkiesitystä tai äänitettä – verrataan ”kuviteltuun ideaaliin”, joka rakentuu yhtäältä tietynlaisen alkuperän ja toisaalta subjektipositio ihanteen varaan. (2007: 69.) Alkuperän kategoriassa tekstin yhteyttä autenttisenä koettuun alkuperään arvioidaan, ja tämä alkuperä vuorostaan legitimoit tekstin (Fetterley 2007: 69–70). Tämä ideaali alkuperä voi hyvin olla myös kuviteltu, kuten Taylorin primaalisessa autenttisuudessa, jossa musiikki kytketään puhtaaseen ja alkukantaiseen (1997: 26). Ihanteellinen subjektipositio vuorostaan liittyy aidon ja vilpittömän itsen ideaaliin (Fetterley 2007: 71–72). Autenttisuuden

arvioinnissa kulttuurista tekstiä siis verrataan näihin kahteen ideaaliin – mitä lähempänä ihanteita teksti on, sitä autenttisemmaksi se arvioidaan.

Fetterleyn mallin vaikutus näkyy myös aiemmassa kuviossa 1, jonka neljä teemaa jakaantuvat kahtia alkuperää (teema 1) ja esiintyjää (teemat 2, 3 ja 4) koskeviin vaateisiin. Kuviossa 2 sisällytän Fetterleyn ihanteellisen subjektiposition esiintyjän kategoriaan, jonka käsitän hyvin laajasti. Se sisältää kaikki ne oletukset ja odotukset, mitä esiintyjän identiteettiin kohdistuu – luovuudesta ja vilpittömästä itseilmaisusta epäkaupallisuuteen, omaperäisyyteen tai artisti-identiteetin leikkisyyteen. Lisäksi nostin toiseksi teemaksi alkuperän sijaan musiikin, jonka alle alkuperään kohdistuvat vaatimukset asettuvat. Alkuperää arviotaessa arvostelun kohteena on kuitenkin laajemmin musiikki ja sen yhteydet juuriinsa. Esimerkiksi kehollisessa autenttisuudessa, autenttisuudessa arkipäivän transsendenssina (Weisethaunet & Lindberg 2010) tai representationaalisessa autenttisuudessa (Barker & Taylor 2007: x, 23) musiikki itse on arvioitavana: soivan aineksen kyky liikuttaa meitä, johdattaa meitä transsendenssiin tai yksinkertaisesti olla sitä, mitä se väittää olevansa. Tämä ei kuitenkaan viittaa siihen, että autenttisuus sijaitisi musiikissa itsessään. Pikemminkin musiikki konstruoidaan autenttiseksi näillä diskursseilla.

Kuviossa on huomioitavaa, että kehollinen autenttisuus sekä romanttinen autenttisuus sijaitsevat kahdessa kategoriassa. Edellinen diskurssi viittaa sekä musiikin kykyyn saada meidät liikkumaan että esiintyjän fyysisen läsnäolon arviointiin (Weisethaunet & Lindberg 2010: 475). Jälkimmäinen diskurssi vuorostaan sisältää vaateita niin esiintyjää (luova yksilö) kuin alkuperää (juuret, aito yhteisö) kohtaan.



Kuvio 2: Mitä arvioidaan, kun arvioidaan autenttisuutta

## Autenttisuuden ideaalit ja vastakohdat

Omaa väitöstutkimustani kehitellen esitän myös kokonaan uuden yhteenvedon (kuvio 3), jossa autenttisuuden erilaiset elementit ja ideaalit ryhmittyvät kahteen napaan, musiikkiin ja esiintyjään. Alkuperän teema on tässä kokonaan sulautettu musiikkiin kohdistuviin vaatimuksiin. Epäkaupallisuuden ideaali puolestaan koskee niin esiintyjää kuin musiikkiakin, keskeisinä ajatuksina esiintyjän motiivit tehdä musiikkia ja musiikin ”helppous” ja myyvyys.



Kuvio 3: Vaatimukset musiikkia ja esiintyjää kohtaan

Autenttisuuden ideaalit tapaavat usein aktivoida vastapoolinsa, ja samalla tavoin epäautenttisuutta rakennetaan usein suhteessa vastakohtaansa, autenttisuuden ihanteeseen, siihen, mitä tämä musiikki ei ole (Fetterley 2007: 110). Seuraavaan taulukkoon (taulukko 3) olen koonnut nämä autenttisuuden ideaalit yhdessä omien vastakohtiensa kanssa. Esimerkiksi syytökset toisteisuudesta liittyvät siis omaperäisyyden ideaaliin.

<b>autenttisuuden ideaalit</b>	<b>antiteesi: epäautenttisia piirteitä</b>
genre	ei noudata genren arvoja ja sääntöjä tai noudattaa niitä liian hyvin
omaperäisyys	kopiointi, imitointi, toisteisuus
kapinallisuus, vastarinta (etenkin rock, metalli)	valtavirran arvot, alistuminen, turvallisuus, ei vaaraa
kohderyhmän autenttisuus	epäautenttinen yleisö: lapset, nuoret, tytöt, naiset
sukupuoli	nainen, feminiinisyys
vilpittömyys	valheet, epärehellisyys, pakotettu ilmaisu
vastaavuus	roolin esittäminen, teennäisyys
intimiys	ei kontaktia tai pääsyä "sisäpuolelle", vain ulkoinen kuva
kärsimys, hulluus	hyvä tausta, helppo elämä
epäkaupallisuus	kaupallisuus, tuotteistaminen, syyt musiikin tekoon "väärää", kaupallinen ajattelu

Taulukko 3: Autenttisuuden ideaalit ja niiden vastakohtat

Musiikin genre suuntaa esiintyjiin ja musiikkiin kohdistettuja autenttisuuden odotuksia (Fetterley 2007; Peterson 1997). Eri musiikkigenret ymmärtävät autenttisuuden käsitteen eri tavoin, joten populaarimusiikkikulttuureissa on erilaisia, kilpailevia määritelmiä autenttisuudesta (Mäkelä 2002: 156). Genre myös määrittää, millaista roolia ja toimijuutta artistilta odotetaan (Ahonen 2003: 45). Esimerkiksi kapinallisuuden ja vaaran tunteen vaatimukset korostuvat rockissa ja metallimusiikissa. Artistikuvan leikkisyys ja itserefleksiivisyys, jota esimerkiksi autenttinen epäautenttisuus painottaa (Weisethaunet & Lindberg 2010), on usein

yleisempää popmusiikissa kuin rockissa, jossa romanttinen autenttisuus, vilpittömyyden vaade ja läheinen suhde yhteisöön on tyypillisempää (Keightley 2001).

Monessa autenttisuusideaalissa sitkeästi mukana pysyvä omaperäisyyden vaatimus ponnistaa käsitteen romanttisista juurista (ks. esim. Guignon 2004: 70–71, 75–76; Taylor 1991: 62) ja vastustaa imitointia ja toisteisuutta. Omaperäisyyteen liittyy myös genrelauselman kohdalla mainittu liiallinen sääntöjen noudattaminen: jos genren sääntöjä seurataan orjallisesti, esille voi nousta syytöksiä kopiointista ja toisteisuudesta. Kapinallisuuden ideaali näkyy aiemmin esitellyssä teemassa *subjektipositio: vastarinta* (kuvio 1) ja liittyy myös autenttisen alkuperän ihanteeseen, esimerkiksi rockissa vastakulttuurisiin juuriin (McLeod 2002: 108–109).

Kohderyhmän (epä)autenttisuus on yksi tapa arvioida artistia (Jones 2008: 41) ja musiikkia (Meier 2008). Usein tähän ideaaliin ja sen antiteesiin liittyy sukupuolittava katse. Esimerkiksi tarve kritisoida musiikkia, jolla on suuri naisyleisö, voi liittyä esteettisten syiden lisäksi kohderyhmän ulossulkemiseen (McLeod 2002: 102). Malliesimerkkinä tälle teinitytöt nähdään usein kaikkein halveksuttavimpina mahdollisina faneina (Warwick 2009: 352). Sukupuolen suhde autenttisuuteen liittyy myös edellä esiteltyihin autenttisuuden dikotomioihin (taulukko 1), joissa naiset ja feminiinisyys yhdistetään usein epäautenttiseen ja kaupalliseen.

Vilpittömyyden vaateen yhdistän laajasti totuuden ideaan. Artistilta ja musiikilta odotetaan usein rehellisyyttä jota saatetaan arvioida samaan tapaan kuin kanssaihmissen vilpittömyyttä (Frith 2004: 28). Autenttisuuden ideaalien listassa vilpittömyyden aladiskurssina esiintyvä vastaavuuden periaate tarkoittaa sitä, että artistikuvan halutaan vastaavan luotua taidetta ja kääntäen luovan tekijän tuotoksen tulee olla yhteismitallinen tekijän persoonan ja ajatuksien kanssa. Sama ideaali toistuu autenttisuuden etymologiassa: luodun työn tulee olla suhteessa tekijänsä subjektiviteettiin (Fornäs 1995a: 274). Tässä myös genreodotukset ovat isossa roolissa. Dancepop-artistille asetetut imagovaateet ovat erilaiset kuin metallimuusikkoon kohdistuvat odotukset. Intiimiyden ideaali puolestaan nivoutuu osin vilpittömyyden ideaaliin, toisin sanoen yleisöllä on tarve kokea, että meillä on pääsy esiintyjän sisäiseen maailmaan ja tunteisiin. Tämä elementti esiintyy etenkin teeman *subjektipositio: luova yksilö* autenttisuusdiskursseissa (kuvio 1).



Seuraavana listassa mainitut kärsimyksen ja hulluuden ideaalit liittyvät romanttiseen neromyyttiin. Sen mukaan musiikin tekeminen ei ole opeteltava taito vaan kärsivän taiteilijan luovuuden purkaus, jota voi kiihdyttää päihdyttävillä aineilla 1800-luvun runoilijoiden tapaan (Weinstein 1999: 64; Weinstein 2004: 192). Musiikin turvallisuutta koskeva kritisointi kytkeytyy sekin osittain tähän sekä myös vastarinnan ideaaliin.

Viimeisenä mainittu epäkaupallisuuden ideaali nivoutuu niin musiikkiin kuin esiintyjäänkin, ja se esiintyy mielenkiintoista kyllä sekä romanttisessa että modernistisessä autenttisuudessa (Keightley 2001: 136). Samoin vastarinnan teeman diskurssit (kuvio 1) painottavat voimakkaasti irtisanoutumista kaupallisuuden vaatimuksista. Teema on luonnollisesti paradoksaalinen, sillä populaarimusiikki on ytimeltään kaupallinen kulttuurin muoto – McLeod kysyykin osuvasti, kuinka erotella ”hyvät” platinaa myyvät artistit ”huonoista” (2002, 96). Tätä sisäistä ristiriitaa saatetaan usein piilottaa sillä väitteellä, että tietyt artistit ja yhtyeet ovat ansainneet menestyksensä ilman kaupallista tavoittelua ja motiivivia (McLeod 2001). Tällä tavoin esiintyjä samalla suojataan kaupallisuus- ja epäautenttisuussyöksiltä.

## Sunrise Avenue ja autenttisuuden vaatimukset kritiikeissä

Edellä esiteltyjä teorioita on mahdollista hyödyntää varsinkin populaarimusiikin tutkimuksessa monin eri tavoin. Nostan tässä tapausesimerkiksi *Soundi*- ja *Rumba*-lehdistä kerättyjä Sunrise Avenue -yhtyeen kritiikkejä. Vuonna 2002 perustettu Sunrise Avenue on yksi Suomen kansainvälisesti menestyneimpiä pop/rock-yhtyeitä; maailmanlaajuisesti yhtyeen albumimyynti on yli 2,5 miljoonaa. Kansainvälisestä menestyksestä kertoo myös yhtyeen voittamat vientipalkinnot suomalaisten musiikkituottajien Emma-gaalassa vuosina 2007, 2011 ja 2013. Sunrise Avenuen suosio sai Suomessa uutta nostetta laulaja Samu Haberin osallistuttua *Vain elämää* -tv-ohjelman kuudennelle tuotantokaudelle vuonna 2017 ja uudelleen 2019.

Käsiteltyt arviot kattavat yhtyeen neljä ensimmäistä albumia aikavälillä 2006–2013. *Soundi* ja *Rumba* olivat tuolloin Suomen keskeisimmät rocklehdet. Albumien saamat arvosanat on koottu alle (taulukko 4). Kun korkein mahdollinen

arvosana lehdissä oli viisi tähteä, yhtye sai keskimäärin kaksi tähteä. Tarkoitukseni ei ole ottaa kantaa siihen, edustavatko Sunrise Avenuen kritiikkien teemat huonon musiikin tunnusmerkkejä vai eivät – tähtäimessä on se, millaiset piirteet nähdään tunnusomaisena huonolle, vähäarvoiselle musiikille suomalaisen populaarikulttuurin maisemassa.

On The Way To Wonderland (2006)	Soundi	**
Pogasm (2009)	Soundi	***
Pogasm (2009)	Rumba	[ei arvosanaa]
Out of Style (2011)	Rumba	**
Unholy Ground (2013)	Rumba	*

Taulukko 4: Sunrise Avenuen albumikritiikkien arvosanat Soundissa ja Rumbassa 2006–2013

Sunrise Avenuen debyyttilevyn *On The Way To Wonderland* (2006) kahden tähden arvioissa Pertti Ojala toteaa, että yhtyeen keskeinen ongelma on ”musiikin totaalinen yllätyksettömyys” (2007). Levyä kutsutaan haasteettomaksi ja tavanomaiseksi, mikä viittaa omaperäisyyden vaatimuksessa epäonnistumiseen. ”[K]aikinpuolinen turvallisuus” ja kitarat, jotka ”jauhavat vailla pienintäkään aggressiota” (Ojala 2007), nivoutuvat genrevaatimuksiin ja kapinallisuuteen: rockissa turvallisuus ja epäaggressiivisuus ovat kielteinen vastapooli etenkin kritiikissä esiintyvälle ihanteelle, joka olettaa kapinallisuutta rockin vastakulttuuristen juurien takia (McLeod 2002: 101, 108–109). Samalla vastarinnan ja vaarallisuuden hyveet nivoutuvat siis autenttisen alkuperän ideaaliin. Aiemman tutkimuksen diskursseista tämä ideaali vastaa autenttisuutta kieltä(yty)misenä (Weisethaunet & Lindberg 2010) ja asemallista autenttisuutta (Taylor 1997).

Toisen levyn *Pogasm* (2009) arvioissa kritiikki kohdistuu samansuuntaisiin teemoihin: turvallisuuteen ja ennalta-arvattavuuteen. Kertosäkeet muistuttavat ”varman päälle pelaamista”, ja solisti Samu Haberin ääni ”korostaa esitysten turvallisuutta” (Ojala 2009). Kokonaisuus on ”hajuton ja varman päälle laskelmoitu”

(Rumba 2009), ”radioystävällinen” ja ”osat [...] kaupallisesti ajatellen optimaalisessa järjestyksessä” (Ojala 2009). Arvolausumat muistuttavat epäkaupallisuuden ja kapinallisuuden ihanteista. Laskelmoinnin ja kaupallisen optimaalisuuden teemat nostavat esiin menestyksen vaarat: kritiikissä historiallisesti toistuva teema on ollut suuren suosion näkeminen taiteellisten ansioiden puutteena (Meier 2008: 245; ks. myös Frith 1996: 64–65). Kehuja saavat kappaleet, jotka ovat poikkeuksellisia ja ”peruskonseptista” erottuvia (Ojala 2009) – omaperäisyys on ideaali epäkaupallisuuden, kapinallisuuden ja vaaran tunteen ohella.

Kolmannen levyn *Out of Style* (2011) kahden tähden arviossa *Rumba*-lehdessä huomiota kiinnitetään Haberin ”monotonise[e]n” lauluun, josta levyn keskinkertaisuuden katsotaan kumpuavan (Saarinen 2011). Itse kappaleet saavat kehuja uudistumisestaan: uudet tuottajat Jukka Backlund ja Jukka Immonen ”puhaltavat ahtaaseen poprock-karsinaan sopivasti uutta ilmaa”, *Kiss Goodbyen* ”banjot tuovat mukanaan raikkaan säväyksen”. Ongelmaksi nousee ”[k]ontrasti kornien sanoitusten ja maukkaan tuotannon välillä”. (Saarinen 2011.) Omaperäisyyden ideaali näkyy näissäkin arvolausumissa.

Mielenkiintoista tässä arviossa on, että tuotantoprosessin vahvat vaikutukset tuodaan esille. Perinteisesti rockdiskurssissa tuottajien roolia saatetaan piilottaa, koska se helposti näyttäytyy (arveluttavaan) kaupallisuuteen nivoutuvana elementtinä. Esimerkiksi runsas teknologian käyttö on usein nähty uhkana aidolle itseilmaisulle (Fornäs 1995b: 114) ja täten myös autenttisuudelle, koska tällä tavoin kokemus elävästä musiikista loittonee. Vastaavasti tässä näkemyksessä äänitteelle tallennettu livekokemuksen kaltaisuus vähentää välimatkaa kuulijan ja musiikin välillä ja pyrkii samalla vakuuttamaan, että muusikoilla on kyky soittaa kappale myös ”livenä” (Fetterley 2007: 81). Lisäksi se, että kehut suunnataan uusille tuottajille eikä niinkään yhtyeelle, kyseenalaistaa perinteistä ihannetta, jossa muusikon tulee olla itse musiikin luoja ja tekijä. Saarisen arvion voikin lukea uudenlaisena lähestymistapana autenttisuuteen: esittävän ja luovan neron rinnalle voidaan nostaa myös taitavat tuottajat.

Neljäs albumi, *Unholy Ground* (2013), saa *Rumban* arviossa yhden tähden ja sen seuraksi alaotsikon, jossa levyä luonnehditaan sanoin ”Silkkaa tuskaa” (Vanhatalo 2013). Sunrise Avenuen kuvataan rakentaneen ”rujon musiikillisen Frankensteinin hirviön”, jossa yhdistyvät ”rockin ja popin kuluneimmat, mädimmät ja homeisimmat osat”. Tämä kliseiden kokoelma muistuttaa jälleen omaperäisyy-

den ja tuoreuden vaateesta, jolle vastakohtana näyttäytyy albumin ”väljähtynyt yhdistelmä turpeaa stadionrockia, laimeaa poppia, mahtailevia voimaballadeja ja tunkkaista jälkigrungea”. (Vanhatalo 2013.) Tässä kuvailuryöpyssä on monta merkillepantavaa elementtiä. Mahtailevat voimaballadit, tai aiemmissakin arviossa esille nostettu ”muovipuristeslovari” (Rumba 2009), voivat viitata sentimentaalisuuden ongelmaan: balladit voidaan nähdä kritiikeissä tuotteina, joiden kohderyhmänä ovat nimenomaan naiset ja tytöt. Sentimentaalisuus on usein syytös, joka kohdistetaan joko naisille suunnattuun tai naisten tekemään musiikkiin (McLeod 2002: 107). Musiikin kohderyhmän (epä)autenttisuus nostaa siis ennakoasenteita balladiformaattia kohtaan, ja samalla musiikin arviointi kietoutuu osaksi tietyn yleisön arvostelua (Meier 2008). Lisäksi turhan siirappinen, muovinen tai mahtaileva sävy voi viitata esiintyjän vilpittömyyden epäilyyn: arvostelu perustuu tällöin totuudellisen ja suoran itseilmaisun ideaaliin.

Sentimentaalisuus yhdistyy myös ruumiillisuuteen, joka on – kuten edellä todettiin – rockin kahtiajaoissa usein mielletty vähempiarvoiseksi älyllisyyteen nähden. Varsinkin laululyriikat on nähty erityisen tärkeänä osana artistin vilpittömyyden itseilmaisua (Meier 2008: 248). Tällöin Haberin sentimentaaliset mutta kliseiset ja kömpelöinä nähdyt sanoitukset – ”tuoreita kuin keskikaljanmakuiset iskurepliikit ja känninen itsesääli” (Vanhatalo 2013) tai ”kuluneilla kielikuvilla väritetty naiivi ihmissuhdelyriikka” (Saarinen 2011) – asettuvat dikotomiassa ruumiillisen puolelle ja älyllisyyttä vastaan, mikä nähdään epäedullisena taiteellisen arvon kannalta. Sentimentaalisuus kääntyy mauttomuudeksi:

[K]aikki halut katoavat viimeistään, kun Haber vääntää tankeroenglannillaan levyn päättävässä Something Sweet -muovipuristeslovarissa ”We’re making something sweet” -tyylisiä irvokkuuksia. (Rumba 2009)

Kirjoittaessaan ”huonosta” musiikista mediatutkija Leslie M. Meier väittää, että populaarimusiikin makuasetelmia koskevissa keskusteluissa liiallista sentimentaalisuutta edustaviksi genreiksi nostetaan usein stadionrock (*arena rock*), johon Sunrise Avenuekin Vanhatalon arviossa syyttävästi luokitellaan kuuluvaksi, ja nyhykypop (*sob pop*) (2008: 248). Tässä näkemyksessä sentimentaalisuus kääntyy syytöksi kohdeyleisön arveluttavuudesta, vilpillisyydestä ja älyllisyyttä vieroksuvasta ruumiillisuudesta.

Toinen merkillepantava elementti *Rumban* yhden tähden arviossa on vaihtoehtorockin alagenre jälkigrunge, joka edustaa syntyhistoriansa vuoksi ongelmallista suhdetta autenttisuuteen. Jälkigrunge (*postgrunge*) on usein nähty arveluttavana yrityksenä kopioida, tuotteistaa ja rahastaa 1990-luvun vaihteen vaihtoehtorockin menestystä, erityisesti niin sanottua Seattlen soundia (Grier-son 2019). Koko genren kattava epäautenttisuus vaikuttaa musiikin arvoon, sillä kuuntelemme usein musiikkia etsien vihjeitä suuremmasta kokonaisuudesta, siitä, mikä tekee koko genrestä arvokkaan (Frith 1996: 89). *Rumban* kritiikin lopetuskappaleessa levyn sanotaan esittelevän ”rockmusiikin eltaantuneimmat ja laimeimmat puolet” ja saavan kuulijan ”ainakin hetkellisesti vihaamaan koko musiikkityyliä” (Vanhatalo 2013). Jälkigrungen arvottomuus laajenee kuvastamaan koko rockin nykytilannetta. Frithin väitettä mukaillen voidaan esittää, että musiikki edustaa aina genreään ja edustamalla sitä huonosti se saattaa kyseenalaistaa koko genren arvokkuuden ja mielekkyyden.

*Soundin* ja *Rumban* kritiikeissä on huomattavaa myös se, että vanha pop–rock-dikotomia ei niissä näytä pitävän paikkaansa. Molemmista genreistä puhutaan teksteissä vapaasti rinnakkain tai ne yhdistäen: Sunrise Avenuetta esimerkiksi kuvaillaan ”poprockiksi” (Ojala 2007; Saarinen 2011). Samantyyppistä kritiikkiä dikotomialle on esitetty myös tutkimuksen kentällä. Fornäs näkee rockin ja popin yhtenä genrejatkumona erillisten kategorioiden sijaan (1995b: 112). Sukupuolentutkija Helen Davies vuorostaan ei halua tehdä eroa rockin ja popin välillä, vaan käyttää termejä ”vakava” (*serious*) rock ja ”vakava” pop viitaten musiikkiin, joka mediassa konstruoidaan huomionarvoiseksi ja älylliseksi. Davies huomauttaa, että vakavan ja ei-vakavan musiikin välillä on harvoin suurtakaan tyyllillistä eroa – kyse on siitä, kuinka älylliseksi musiikki mediassa rakennetaan (2001: 301). Samaan tapaan Sunrise Avenuen arvioissa pop ei automaattisesti tarkoita vähempiarvoisuutta, vaan se voi olla myös kehun aihe ja vilpittömyyden merkki: ”*Popgasm* uskaltaa olla poppia ilman metallisia säröjä ja rock-puristamista” (Rumba 2009). Pop voi olla myös hyvää ja arvostettavaa – vastakohta väkinäiselle ja täten vähempiarvoiselle ilmaisulle. Arvioiden diskurssissa osuvammalta näyt-  
täytyy Fornäsin esittämä ”rock/pop” eräänlaisena jatkuvien taistelujen kenttänä, missä kiistat määritelmistä ja rajanvedoista todistavat genren elinvoimasta (1995b) – jähmettynyt genre on kuollut genre.

## Lopuksi

Olen tässä artikkelissa esittänyt yhteenvedoja ja uusia jäsenyyksiä aiemmasta autenttisuustutkimuksesta. Koska autenttisuus diskursiivisena rakennelmana on jatkuvassa liikkeessä, jäsenyykseni eivät pyri olemaan lopullisia tiivistyksiä asiasta vaan pikemminkin tarjoavat uusia palasia ja pohdinnan aiheita keskusteluun. Sunrise Avenue -yhtyeen kritiikeissä rakentuvat diskurssit resonoivat aiemman keskustelun ja uusien jäsenysten kanssa (ks. esim. kuvio 3) painottaen muun muassa omaperäisyyden, vastarinnan, epäkaupallisuuden ja kohderyhmän autenttisuuden ihanteita.

Aitouden ja vilpittömyyden ideaalit ovat pitkin juurineen vankka osa länsimaista yksilökäsitystämme ja pitävät elämiämme edelleen tiukassa otteessaan. Autenttisuuteen liittyvät keskustelut ovat läsnä arkipäivässä paljastavasti esimerkiksi mainonnan parissa: tuotemerkkien brändeihin halutaan entistä enemmän upottaa arvoja kuten alkuperäinen ja aito. Väittäisin, että siirtyminen totuuden jälkeiseen aikakauteen vain kiihdyttää tarvetta korostaa ja kiinnittyä totuudelliseen ja "aitoon" – tai johonkin edes sitä esittävään.

## Lähteet

### Tutkimusaineisto

- Ojala, Pertti (2007) "SUNRISE AVENUE: On The Way To Wonderland". *Soundi*, 22.4.2007. <https://www.soundi.fi/levyarviot/sunrise-avenue-way-wonderland/> (luettu 18.3.2019).
- Ojala, Pertti (2009) "SUNRISE AVENUE: Poptasm". *Soundi*, 1.6.2009. <https://www.soundi.fi/levyarviot/sunrise-avenue-poptasm/> (luettu 18.3.2019).
- Rumba (2009) "Sunrise Avenue – Poptasm". *Rumba*, 15.5.2009. <https://www.rumba.fi/arviot/sunrise-avenue-poptasm/> (luettu 18.3.2019).
- Saarinen, Jussi (2011) "Sunrise Avenue: Out of Style – 'Sunrise Avenue on uudistunut, mutta Samu Haber on jämähtänyt paikoilleen'". *Rumba*, 24.3.2011. <https://www.rumba.fi/arviot/sunrise-avenue-out-of-style—sunrise-avenue-on-uudistunut-mutta-samu-haber-on-jamahtanyt-paikoilleen/> (luettu 18.3.2019).

Vanhatalo, Kimmo (2013) "Sunrise Avenue: Unholy Ground – Levy, joka saa hetkeksi vihaamaan kaikkea rockmusiikkia". *Rumba*. (<https://www.rumba.fi/arviot/sunrise-avenue-unholy-ground-levy-joka-saa-hetkeksi-vihaamaan-kaikeka-rockmusiikkia/>) (luettu 18.3.2019).

### Äänitejulkaisut

Sunrise Avenue (2006) "Choose to Be Me" (Samu Haber). *On the Way to Wonderland*. Honest (Bonnier Amigo) 334 80573.

### Tutkimuskirjallisuus

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (2007) "Johdanto". *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino, 7–32.

Ahonen, Laura (2003) "Valokeilassa ja lavan takana: Populaarimusiikin näkyvä ja näkymätön tekijäisyys." *Musiikin suunta* 25:4, 40–49.

Anttonen, Salli (2017) *A Feel for the Real: Discourses of Authenticity in Popular Music Cultures through Three Case Studies*. Publications of the University of Eastern Finland: Dissertations in Education, Humanities, and Theology 108. Joensuu: University of Eastern Finland.

Atton, Chris (2009) "Writing about Listening: Alternative Discourses in Rock Journalism".

*Popular Music* 28:1, 53–67. <http://dx.doi.org/10.1017/S026114300800158X>

Barker, Hugh & Taylor, Yuval (2007) *Faking It. The Quest for Authenticity in Popular Music*. London: Faber and Faber.

Cobb, Russell (2014) "Introduction: The Artifice of Authenticity in the Age of Digital Reproduction". *The Paradox of Authenticity in a Globalized World*. Toim. R. Cobb. New York: Palgrave Macmillan, 1–10. [https://doi.org/10.1057/9781137353832\\_1](https://doi.org/10.1057/9781137353832_1)

Davies, Helen (2001) "All rock and roll is homosocial". *Popular Music* 20:3, 301–319. <https://doi.org/10.1017/S0261143001001519>

Dutton, Denis (2009) "Authenticity in Art". *Oxford Handbooks Online* <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199279456.001.0001/oxfordhb-9780199279456-e-14> (luettu 18.3.2019).

Emma-gaala. <http://www.emmagaala.fi/fi/arkisto> (luettu 25.4.2019).

- Fetterley, Leanne Marie (2007) *"Give Me Real, Don't Give Me Fake": Authenticity, Value, and Popular Music*. University of Toronto.
- Fornäs, Johan (1995a) *Cultural Theory and Late Modernity*. London: SAGE Publications.
- Fornäs, Johan (1995b) "The Future of Rock: Discourses That Struggle to Define a Genre". *Popular Music* 14:1, 111–125. <https://doi.org/10.1017/S0261143000007650>
- Frith, Simon (1981) "'The Magic That Can Set You Free': The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community". *Popular Music* 1. Toim. Richard Middleton & David Horn. Cambridge: Cambridge University Press, 159–168. <https://doi.org/10.1017/S0261143000000970>
- Frith, Simon (1987) "Towards an Aesthetic of Popular Music". *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Toim. Richard Leppert & Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press, 133–149.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Frith, Simon (2004) "What Is Bad Music?" *Bad Music. The Music We Love to Hate*. Toim. Christopher J. Washburne & Maiken Derno. New York: Routledge, 15–38. [https://doi.org/10.4324/9780203309049\\_chapter\\_1](https://doi.org/10.4324/9780203309049_chapter_1)
- Grierson, Tim (2019) "A History of Post-Grunge Rock". *ThoughtCo*, 28.1.2019. <https://www.thoughtco.com/post-grunge-defined-2898292> (luettu 20.3.2019).
- Grossberg, Lawrence (1992) *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge.
- Grossberg, Lawrence (1993) "The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Post-Modernity and Authenticity." *Sound and Vision: The Music Video Reader*. Toim. Simon Frith, Andrew Goodwin & Lawrence Grossberg. London: Routledge, 185–209.
- Guignon, Charles (2004) *On Being Authentic*. London: Routledge.
- Heinonen, Timo, Kivimäki, Arto, Korhonen, Kalle, Korhonen, Tua, Reitala, Heta & Aristoteles (2012) *Aristoteleen runousoppi: Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Ibarra, Herminia (2015) "The Authenticity Paradox". *Harvard Business Review*, Jan-Feb 2015. <https://hbr.org/2015/01/the-authenticity-paradox> (luettu 20.3.2019).
- Jones, Carys Wyn (2008) *The Rock Canon: Canonical Values in the Reception of Rock Albums*. Hampshire: Ashgate.
- Karppinen, Anne (2012) *Restless Multiplicities. Aspects of Sexual Difference in the Songs of Joni Mitchell*. Julkaisematon käsikirjoitus. University of Jyväskylä.



- Keightley, Keir (2001) "Reconsidering Rock". *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Toim. Simon Frith, Will Straw & John Street. Cambridge: Cambridge University Press, 109–142. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521553698.008>
- Kivy, Peter (1995) *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kärjä, Antti-Ville (2007) "Tuotannon teknologiaa". *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino, 35–43.
- Lexico (2019) "Definition of authentic in English by Lexico Dictionaries". <https://www.lexico.com/en/definition/authentic> (luettu 31.7.2019).
- Lindberg, Ulf, Guðmundsson, Gestur, Michelsen, Morten & Weisethaunet, Hans (2005) *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*. New York: Peter Lang.
- Lindholm, Charles (2008) *Culture and Authenticity*. Malden: Blackwell.
- Magill, R. Jay, Jr. (2012) *Sincerity: How a Moral Ideal Born Five Hundred Years Ago Inspired Religious Wars, Modern Art, Hipster Chic, and the Curious Notion That We All Have Something to Say (No Matter How Dull)*. New York: Norton.
- McLeod, Kembrew (2001) "'\*1/2': A Critique of Rock Criticism in North America". *Popular Music* 20:1, 47–60. <https://doi.org/10.1017/S0261143001001301>
- McLeod, Kembrew (2002) "Between Rock and a Hard Place. Gender and Rock Criticism". *Pop Music and the Press*. Toim. Steve Jones. Philadelphia: Temple University Press, 93–113.
- Meier, Leslie M. (2008) "In Excess? Body Genres, 'Bad' Music, and the Judgment of Audiences." *Journal of Popular Music Studies* 20, 240–260. <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2008.00160.x>.
- Moore, Allan (2002) "Authenticity as Authentication". *Popular Music* 21:2, 209–223. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- Mäkelä, Janne (2002) *Images in the Works: A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto, kulttuurihistoria.
- Pattison, Robert (1987) *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Peterson, Richard A. (1997) *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226111445.001.0001>
- Sherman, Bernard D. (1998) "Authenticity in Musical Performance". *The Encyclopedia of Aesthetics*. Toim. Michael J. Kelly. New York: Oxford University Press.

- Shuker, Roy (2012) *Popular Music Culture: The Key Concepts*. 3. painos. London: Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203154304>
- Shuker, Roy (2013) *Understanding Popular Music Culture*. 4. painos. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203188019>
- Sinanan, Kerry & Milnes, Tim (2010) "Introduction". *Romanticism, Sincerity and Authenticity*. Toim. Tim Milnes & Kerry Sinanan. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1–30. [https://doi.org/10.1057/9780230281738\\_1](https://doi.org/10.1057/9780230281738_1)
- Speers, Laura (2017) *Hip-Hop Authenticity and the London Scene. Living Out Authenticity in Popular Music*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315661049>
- Tagg, Philip (2000) "High and Low, Cool and Uncool: aesthetic and historical falsifications about music in Europe". Keynote-esitelmä, IASPM Bulgaria. <http://www.tagg.org/articles/sofia2000.html> (luettu 31.7.2019).
- Taylor, Charles (1991) *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Taylor, Timothy D. (1997) *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge.
- Warwick, Jacqueline (2009) "Singing Style and White Masculinity". *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Toim. Derek B. Scott. Farnham: Ashgate, 349–364.
- Weinstein, Deena (1999) "Art Versus Commerce: Deconstructing a (Useful) Romantic Illusion". *Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth*. Toim. Karen Kelly & Evelyn McDonnell. London: Routledge, 57–69.
- Weinstein, Deena (2004) "Creativity and Band Dynamics". *This Is Pop: In Search of the Elusive at Experience Music Project*. Toim. Eric Weisbard. Cambridge: Harvard University Press, 187–199.
- Weisethaunet, Hans & Lindberg, Ulf (2010) "Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real". *Popular Music and Society* 33:4, 465–485. <https://doi.org/10.1080/03007761003694225>
- Westinen, Elina & Rantakallio, Inka (2019) "Keep it real – rap-artistien näkemyksiä autenttisuudesta". *Hiphop Suomessa: Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Toim. Venla Sykäri ym. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 124–149.