

SATANISTIT, VIKINGIT JA
KANSALLISROMANTIKOT

Norjalaisen 1990-luvun black metallin
diskurssien representaatioita levynkansissa

Lapin yliopisto
Taiteiden tiedekunta
Graafinen suunnittelu
Syksy 2013
Olli-Pekka Saloniemi

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Satanistit, viikingit ja kansallisromantikot: Norjalaisen 1990-luvun black metallin diskurssien representaatioita levynkansissa

Tekijä: Olli-Pekka Saloniemi

Koulutusohjelma/oppiaine: Graafinen suunnittelu

Työn laji: Pro gradu -tutkielma X Laudaturtyö ___

Sivumäärä: 66

Vuosi: 2013

Tiivistelmä:

Tutkimus käsittelee levynkansia. Laajempaan lähtökohtana on selvittää kuinka musiikkia kuvitetaan ja millä tavoin tämä ilmenee levynkansissa. Levynkannet kertovat meille jotain olennaista musiikista. Suunnittelun ja kuvitusten avulla ne välittävät käsityksiä siitä, miltä tietty musiikinlaji kuulostaa ja miltä sen kuuluu näyttää. Fokuksena tässä tutkimuksessa on norjalainen 1990-luvun black metal ja sille tyypilliset visuaalisen esittämisen keinot.

Tarkastelen norjalaista black metallia kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksen avulla ja pyrin luomaan tutkimusaineiston pohjalta eräänlaisen kokonaiskuvan black metallin taustalla vaikuttavista näkökulmista ja diskursseista. Analyysiosassa hahmottelen millä tavoin satanistiset, mytologiset ja kansallisromanttiset diskurssit representoivat levynkansitaiteessa.

Tutkimuksen tuloksena on eräänlainen visuaalinen läpileikkaus 1990-luvun norjalaisesta black metallista ja sen taustalla vaikuttavista ajatuksista ja niiden ilmenemisestä levynkansissa. Black metal ei ole vain yksi ehyt tyyli, vaan joukko erilaisia versioita suuremmasta diskurssien ja näkökulmien kokonaisuudesta.

Avainsanat: black metal, levynkannet, levynkansitaide, musiikki, musiikin kuvittaminen, diskurssianalyysi, multimodaalisuus, populaarikulttuuri

Muita tietoja:

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi X

Suostun tutkielman luovuttamiseen Lapin maakuntakirjastossa käytettäväksi X

(vain Lappia koskevat)

Sisällysluettelo

1. Johdanto	2
1.1. Aikaisempi tutkimus	3
1.3. Oma tutkimus ja tutkimuksen tavoite	4
1.3.1. Tutkimusaineisto	5
1.3.2. Tutkimuksen rakenne ja kulku	5
2. Tutkimusmenetelmistä	6
2.1. Representaatio ja diskurssi	6
2.2. Tekstien multimodaalisuus	7
2.3. Kriittinen diskurssianalyysi	9
2.3.1. Viestintätilanne	10
2.3.2. Diskurssijärjestys	13
2.3.3. Intertekstuaalisuus	14
3. Levynkansista	16
3.1. Levynkansitaiteen historia	16
3.2. Populaarimusiikki ja visuaalisuus	20
3.3. Levynkansitaiteen tehtävä	21
4. Norjalainen black metal	23
4.1. Mitä norjalainen black metal on?	24
4.2. Norjalaisen black metallin juuret	25
4.3. Black metal diskurssijärjestyksenä	35
5. Norjalaisen black metallin diskurssit	37
5.1. Satanismi	39
5.2. Mytologiat	43
5.3. Kansallisromantiikka	47
6. Black metallin diskurssien representaatiot levynkansissa	49
7. Lopuksi	59

Lähteet ja liitteet

1. Johdanto

Levykannet ovat olleet kiinnostuseni kohde jo lapsesta asti. 1980-luvulla Iron Maidenin ja Loudnessin värikkäät LP-levyjen kannet fantastisine kuvituksineen tekivät minuun suuren vaikutuksen ja tuntuivat kertovan itse musiikista jotain olennaista. Levyjen kannet pienenivät huomattavasti 1990-luvulla musiikin pääasiallisen julkaisuformaatin siirtyessä CD-levyyn, mutta mielenkiintoni musiikin kuvittamisen keinoihin säilyi. CD-levyjen erikoispainokset toivat lisäarvoa musiikille ja syvensivät musiikin luomia mielikuvia ja merkityksiä. Olen itsekin päässyt suunnittelemaan muutamia levykansia ja tekemään yleisempää visuaalista sisältöä pikkubändeille keikkajulisteiden, nettisivujen ja flyereiden muodossa. Suunnittelu musiikkia silmälläpitäen ja musiikin näköiseksi on ollut haasteellista, mutta samalla erittäin mielenkiintoista.

Norjalainen 1990-luvun black metal on yksi hämmäntävimmistä, mutta samalla myös kiinnostavimmista ilmiöistä musiikkimaailmassa. 1990-luvun alussa Norjasta kantautuvat uutiset palavista kirkoista ja saatanaa palvovista yhtyeistä olivat pelottavia, mutta samaan aikaan myös todella kiehtovia. Black metal on musiikillisena ja kulttuurisena ilmiönä äärimmäisimpiä ja korostaa kyseenalaisiakin näkökulmia. Tämä tekee ilmiöstä myös mielenkiintoisen ja tutkimisen arvoisen. Erityistä norjalaisessa black metallissa on se, kuinka tyylilaji on kietoutunut erilasiin mytologisiin ja ideologisiin näkökulmiin ja miten se näitä sekä musiikillisesti, mutta myös visuaalisesti ilmentää.

Musiikin kuvittaminen on 1990-luvulta 2000-luvulle tultaessa muutenkin mielenkiintoinen aihe musiikkiteollisuuden ollessa eräänlaisessa murroskohdassa erilaisten teknologioiden kehittymisen vuoksi. Ensinnäkin lähes kenellä tahansa on nykyisin mahdollisuus tehdä ja julkaista musiikkia pienestä kotistudiosta käsin. Musiikin levittäminen ja jakaminen ei ole enää sidottu fyysiseen tallennemuotoon: Pienetkin yhtyeet voivat julkaista musiikkia helposti nettisivuilla kuten Bandcamp tai Soundcloud. Koska musiikki ei ole enää sidottu fyysiseen julkaisuformattiin, levykannen ja levykansitaiteen muoto ja merkitys ovat eräänlaisessa murroskohdassa. Formaattien uudelleenmuotoilut eivät ole sinänsä uusi ilmiö musiikkiteollisuudessa ja kulttuurissa, koska vastaavanlainen tilanne oli siirryttäessä valtavan painopinta-alan omaavasta vinylilevyn kuoresta huomattavasti suppeampaan CD-levyn kanteen. Painopinta-ala pieneni merkittävästi ja levykannen suunnittelijan piti keksiä uusia ratkaisuja saadakseen kansitaiteen toimimaan uudessa julkaisuformaattissa.

Tulevaisuudessa levykansitaiteen käsite tulee varmasti uudelleenmuotoiluksi ja perinteinen käsitys levykannesta siirtynee vähitellen syrjään. Vaikka vinylinen LP-levy

on tehnyt pienimuotoista comebackia 2000-luvun aikana, on valtaosa musiikin julkaisemisesta ja täten myös musiikin kuvittamisesta siirtymässä verkkoon. Tämänkin takia on mielenkiintoista tarkastella, minkälaisia ajatuksia musiikin kuvittamisen taustalla lähimenneisyydessä on vaikuttanut.

1.1. Aikasempi tutkimus

Norjalaista 1990-luvun black metallia ja sen visuaalisen esittämisen keinoja on tutkittu jonkin verran. Aikaisimpia yleisesti black metal-kulttuuria käsitteleviä dokumentteja aiheesta lienee Norjan yleisradio NRK:n 1994 tuottama *Det Svarte Alvor*.¹ Eräs edelleen merkittävimmistä black metallia käsittelevistä kirjoista on Michael Moyhinahin ja Didrik Söderlindin vuonna 1998 julkaisema kirja *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, jossa käydään lajityypin historiaa ja tunnusmerkkejä melko kattavasti läpi. Lisäksi kirjassa käsitellään paljon genren ympärillä olevia lieveilmiötä. Daniel Ekerothin kirja *Swedish Death Metal* käsittelee lähinnä ruotsalaisen death metallin historiaa, mutta sivuaa myös norjalaista black metallia. Brittiläisen Black Dog Publishingin toimittama kirja *Behind the Darkness* (2012) käsittelee black metal-kulttuuria, sen visuaalisia käytäntöjä ja uudempia ilmenemismuotoja.

Yleisemmin metallimusiikkia ja metallimusiikin kulttuuria käsittelevä dokumentti *Metal: A Headbangers Journey* (2005) käsittelee lyhyesti black metallia, mutta elokuvan DVD-julkaisun lisämateriaalien mukana tulee erillinen, tosin melko lyhyt dokumentti norjalaisesta black metallista. Varsinaisessa elokuvassa norjalaiselle black metallille annetaan valitettavasti lähinnä tragikoominen sivuosa. Aaron Aitesin ja Audrey Ewellin dokumentissa *Until the Light Takes Us* (2008) tutkitaan norjalaisen black metallin historiaa ja sen taustalla vaikuttavia näkökulmia muutamien tyyllilajin merkittävien henkilöiden haastattelujen kautta.

Vuonna 2009 Brooklynissä järjestetyn black metal-seminaarin pohjalta koottu kirja *Hideous Gnosis* sisältää sarjan esseitä, joissa black metallia pyritään lähestymään astetta teorettisemmasta näkökulmasta käsin. Kirjassa yritetään luonnostella eräänlaista black metal-teoriaa. Vaikka *Hideous Gnosis* sivutaan myös norjalaista black metallia, painottuu se paljolti pohjois-amerikkalaisiin näkökulmiin aiheesta.

¹ Esitetty Suomessa nimellä ”Pimeyttä, pahuutta, kylmyyttä”

1.2. Oma tutkimus ja tutkimuksen tavoite

Lähden omassa tutkimuksessani Marko Ahon ja Antti-Ville Kärjän toimittaman Populaarikulttuurin tutkimus -kirjan (2012) esittelemän ajatuksen pohjalta, että populaarimusiikki ei ole ikinä ollut ainoastaan musiikillinen ilmiö. Yhtäältä tärkeitä kiinnekohtia populaarimusiikissa ovat siihen liittyvät kuvat, kirjoitukset ja miellelyhtymät.² Vaikka norjalainen black metal ei sinänsä täytä aivan kaikkia populaarimusiikin tunnusmerkkejä, voidaan vastaavanlaista lähtökohtaa soveltaa sen tutkimiseen. Populaari- ja rock-musiikista on kirjoitettu paljon, mutta levynkansista ja siitä miten ne liittyvät musiikkiin on kirjoitettu huomattavasti vähemmän. Sen lisäksi, että levynkannet toimivat musiikin pakkauksena, ovat olennainen ne osa musiikin tuottamista ja kuluttamista ja tämä näkökulma puoltaa myös niiden tarkastelua.³

Pyrin omassa tutkimuksessani kartoittamaan 1990-luvun norjalaisen black metallin merkittävimpiä diskursseja sekä teemoja ja tutkin, millä tavalla nämä representoivat levynkansissa. Monesti diskurssit esiintyvät erilaisina sekamuotoina ja useampien diskurssien muodostelmina ja yhtenä tavoitteenani onkin tarkastella kuinka eri tavoin black metal versioituu levynkansissa. Tavoitteenani on myös kaivautua black metallin mystisyyden ja eräänlaisen mytologisuuden taakse ja tarkastella tyyllilajin ajatuksellisia lähtökohtia ja alkuosasia. Analyysini ei pyri sataprosenttisen kattavaan kuvaan norjalaisesta black metallista, vaan yritän luoda löyhempää kokonaiskuva, jonka avulla tyyllilajin käytäntöjä pystyisi tarkastelemaan. On otettava huomioon että black metal on monen muun musiikin alalajin tapaan kiistelty ja joskus jopa ristiriitainen tyyllilaji. 1990-luvun alusta alkaen lajityypin sisällä ollaan kiistelty siitä mitkä teemat ja sisällöt kuuluvat black metalliin ja mitkä tulisi rajata ulkopuolelle.

Tutkimukseni pääaiheet tiivistyvät seuraaviin kysymyksiin:

- 1) Mitkä ovat norjalaisen 90-luvun alun black metallin päädiskurssit?
- 2) Miten ja mistä käsin nämä diskurssit muodostuvat?
- 3) Minkälaisia diskurssien representaatioita levynkansissa esiintyy?

Aiheita kartoittaessani tulen käyttämään Norman Faircloughin esittelemää kriittistä diskurssianalyysia yleisenä viitekehysenä. Kriittinen diskurssianalyysi liitetään usein tutkimukseen kielenkäytön ja vallan suhteista ja kielenkäytön ideologisuudesta, mutta toisena vähintään yhtä tärkeänä tutkimusteemana on tekstien intertekstuaalisuus. Oma tutkimukseni perustuu (kysymys 1) norjalaisessa black metallissa esiintyvien diskurs-

2 Kärjä 2007, 181

3 Jones & Sorger 1999, 2000, 68–69

sien kartoittamiseen ja (kysymys 3) näiden representaatiohin levykansissa sekä edelleen (kysymys 2) diskurssien intertekstuaaliseen luonteeseen. Lisäksi pyrin pitämään taustalla Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin luonnosteleman ajatuksen tekstien multimodaalisuudesta.

1.2.1. Tutkimusaineisto

Ensisijainen tutkimusaineistoni koostuu 1990–1997 julkaistujen merkittävimpien norjalaisten black metal -yhtyeiden levykansista. Valintaperusteena olen pitänyt aineiston (visuaalista) merkittävyttä norjalaisen black metallin skenessä ja kehityksessä. Aineisto pohjautuu Norjan 1990-luvun black metal -skenen tärkeimpien yhtyeiden kuten Darkthrone, Burzum, Ulver ja Enslaved levykansiin. Toissijaisena, mutta kokonaiskuvan kannalta erittäin tärkeänä tutkimusaineistona on norjalaisesta black metallista tehtyjä kirjoja, dokumentteja, haastatteluja ja levyarvioita.

1.2.2. Tutkimuksen rakenne ja kulku

Lähden liikkeelle esittelemällä tutkimukseni yleisenä viitekehyksenä toimivaa kriittistä diskurssianalyysia ja pyrin hahmottelemaan aineiston ja kriittisen diskurssianalyysin suhdetta toisiinsa. Lisäksi otan esiin ajatuksen tekstien multimodaalisuudesta eli millä tavoin tekstit yhdistelevät erilaisia viestintäkeinoja ja -kanavia kuten ääntä ja kuvaa. Kolmannessa luvussa tarkastelen levykansitaiteen syntyä, sen merkitystä ja käsittelen musiikin ja kuvan suhdetta toisiinsa. Neljännessä luvussa pyrin luomaan yleiskuvan norjalaisesta black metallista historian ja tyylilajin yleispiirteiden kautta, jonka jälkeen kartoitan norjalaiselle black metallille ominaisia diskursseja ja niiden taustoja.

Analyysiosassa otan tarkemman katsannon alle mielestäni merkittävimpien yhtyeiden levykansia vuosilta 1990–1997 ja tarkastelen millä tavoin norjalaisen black metallin ominaiset diskurssit representoituvat kansissa. Viimeisessä luvussa teen yhteenvedon tutkimuksestani.

2. Tutkimusmenetelmistä

Ennen kuin pureudun tarkemmin kriittiseen diskurssianalyysiin ja tutkimustyöni aineistoon, on syytä selvittää ainakin representaation ja diskurssin termit tarkemmin. Lisäksi esittelen Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin näkemyksiä multimodaalisuudesta.

2.1. Representaatio ja diskurssi

Janne Seppänen määrittelee representaation käsitteen Stuart Hallia mukaillen merkitysten tuottamiseksi mielessämme olevien käsitteiden avulla. Tästä syystä representatiot ovat aina myös kulttuurisidonnaisia. Seppäsen mukaan representaation tehtävä on ”tehdä jokin läsnä olevaksi silmälle ja mielelle” ja ”edustaa jotakin, mikä ei ole läsnä”.⁴

Mikko Lehtonen hahmottelee representaatiota samankaltaisesti. Sananmukaisesti representointia voidaan ajatella tietyn asian uudelleen läsnäolevaksi saattamisena. Toisaalta tapahtuu myös jako kahteen erityyppiseen läsnäolon tapaan, fyysiseen ja symboliseen. Jonkin asian voidaan sanoa edustavan jotain tiettyä kokonaisuutta tai vaihtoehtoisesti representoiminen voi olla ”kuvaavaa” ja näin ollen ”jonkin esittämistä jonkinlaisena” Lehtonen tarkentaa representaation käsitettä toteamalla, että kielen symbolit eivät edusta todellisuutta sellaisenaan vaan viittaavat aina kielen ulkoiseen todellisuuteen. Todellisuus tulee edustetuksi kielen kautta. Jos esitetty asia olisi läsnä sellaisenaan, olisi se ”oma itsensä” eikä enää representaatio.⁵

Representatiot eivät siis heijasta todellisuutta sataprosenttisesti, vaan representoinnista voitaisiin puhua oikeastaan todellisuuden versioimisena. Representointi perustuu aina valintaan, jossa tiettyyn versioon sisällytetään jotain ja jotain rajataan pois.⁶ Kielellinen toiminta ei ole siis ikinä todellisuuden jäljentämistä läpinäkyvästi, vaan todellisuuden merkityksellistämistä aina jostain tietystä näkökulmasta.⁷ Tällöin voidaan ottaa esiin kysymykset representaation politiikasta ja myös lähtökohdista, joista käsin representatioita tuotetaan ja edelleen vastaanotetaan.⁸ Lisäksi representointi perustuu aina sillä hetkellä oleviin esittämisen tapoihin, normeihin ja käytäntöihin eli se on myös kulttuurisesti väritynyttä. Monesti representoinnin kohteena ei ole edes todellisuus sellai-

4 Seppänen 2005, 82

5 Lehtonen 1996, 44–45

6 Fairclough 1997, 13

7 Lehtonen 1996, 46

8 Seppänen 2005, 83

senaan vaan toiset representaatiot.⁹ Yksinkertaistettuna representaatio on jonkin asian esittämistä jostain tietystä näkökulmasta.

Diskurssi

Diskurssi on määritelty mitä useammin tavoin eri tieteenalojen piirissä. Useasti nämä määrittelyt ovat epämääräisiä ja joissakin tapauksissa termi jätetään jopa määrittelemättä. Diskurssi on hahmoteltu tietyksi kielenkäytöksi tietyssä kontekstissa¹⁰, tavaksi representoida inhimillistä todellisuutta¹¹ ja tavaksi käyttää kieltä. Diskurssia voidaan ajatella myös kielenä joka heijastelee, luo ja muovaa sosiaalista järjestystä. Laajimmas-
sa merkityksessä diskurssi viittaa kaikkiin mahdollisiin kielenkäytön tapoihin, käsittäen myös audiovisuaaliset merkityksen tuottamisen muodot.¹²

Norman Fairclough hahmottelee diskurssin käsitettä kahdella eri tavalla. Kielitieteen tapaan diskurssi voidaan käsittää sosiaalisena toimintana ja vuorovaikutuksena, ihmisten välisenä kanssakäymisenä sosiaalisissa tilanteissa. Näin ollen diskurssi tarkoittaa kielenkäyttöä sosiaalisena käytäntönä.¹³ Kielitieteellinen näkökulma nojautuu tekstien ominaisuuteen tuottaa suhteita tekstin tuottajan ja vastaanottajan välille. Jälkistrukturalistisia teorioita mukaillen diskurssi on tapa merkityksellistää tiettyä asiaa tai kokemusta tietystä näkökulmasta. Diskurssi toimii tällöin kuten todellisuuden sosiaalinen rakenne, tiedon muoto. Näkökulma viittaa tekstin ominaisuuteen tuottaa representaatioita maailmasta. Toisin sanoen ”Diskurssi on se kieli, jolla tietty sosiaalinen käytäntö representoidaan tietystä näkökulmasta. Laajasti ajatellen diskurssit kuuluvat tiedon ja tiedon koostamisen alueelle.”¹⁴ Lisäksi diskurssin termiä voidaan käyttää tekstien intertekstuaalisen analyysin kategoriana, eräänlaisena tekstin rakenteellisena osana.¹⁵

2.2 Tekstien multimodaalisuus

Gunther Kress ja Theo van Leeuwen ovat määritelleet multimodaalisen dokumentin tekstiksi, jonka merkitykset toteutuvat useamman kuin yhden semioottisen kanavan eli moodin avulla. Modaalisuus viittaa erilaisiin merkityksenannon resursseihin ja kanaviin, joita ovat esimerkiksi kieli, kuva, ääni, musiikki ja tila. Esimerkiksi kirjoitettua

9 Lehtonen 1996, 46

10 Heikkinen 2012, 94

11 Lehtonen 1996, 32

12 Heikkinen 94–95

13 Fairclough 1997, 31; Heikkinen 97

14 Fairclough 1997, 77

15 Fairclough 1997, 31; Kress & van Leeuwen 1996, 40

ja puhuttua kieltä voidaan pitää yhtenä merkityksenmuodostamisen keinona muiden merkityksenmuodostamisen keinojen joukossa. Multimodaalisuuden teorian tavoite on osoittaa kuinka tietyt yleiset merkityksenannon periaatteet ja säännöt toimivat kaikissa merkkijärjestelmissä ja niiden välillä.¹⁶

Multimodaalisuus ei ole sinänsä uusi ilmiö mutta on mahdollista, että kulttuurin mediotuminen ja visuaalistuminen on kiinnittänyt enemmän huomiota moodien olemassaoloon ja niiden vuorovaikutukseen. Kirjoitettua tekstiäkin voidaan periaatteessa tarkastella multimodaalisena, jos katsotaan että myös typografia ja taitto luovat merkityksiä. Perusoletuksena kaikkea kommunikaatiota voi pitää multimodaalisena ja tarkastelun kohteeksi voidaan ottaa esimerkiksi moodien käyttöaste teksteissä. Tällöin tutkitaan mitkä moodit merkitsevät tekstissä ensisijaisesti ja mitkä vaikuttavat taustalla. Lisäksi voidaan tutkia miten merkitys muuttuu ajan ja paikan suhteen ja kuinka diskurssi kulkeutuu moodista toiseen erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa ja tiloissa. Kress ja van Leeuwen ovat omassa tutkimuksessaan keskittyneet visuaaliseen ja pyrkineet luomaan eräänlaista kielioppia, jolla kuvien ”kieli” pystyttäisiin rinnastamaan muihin merkitysjärjestelmien kuten vaikka kirjoituksen tai puheen muotoihin ja ehtoihin.¹⁷

Multimodaalisen ja multimedian termit ovat hyvin lähellä toisiaan. Median voidaan katsoa viittaavan kommunikaation materiaalisiin resursseihin ja moodi puolestaan viittaa merkityksenannon resursseihin ja keinoihin. Eroa voidaan tarkentaa sitomalla median ja mediumin käsitteet välineelliseen muotoon, kun taas moodi on eräänlainen merkityksenmuodostamisen järjestelmä, joka voi toteutua useammassa erilaisessa ilmaisuvälineessä.¹⁸

Kaiken kaikkiaan ihmiset käyttävät useita erilaisia representaation moodeja, joista jokaisella on tietynlainen representationaalinen potentiaali eli keskenään erilainen merkitysten muodostamisen potentiaali. Esimerkiksi kieli muodostaa merkityksiä eri keinoin kuin kuva tai ääni. Moodit arvottuvat myös sosiaalisesti erilaisten kontekstien mukaan ja tällöin erilainen merkityksenmuodostamisen potentiaali saattaa muodostaa erilaisia näkökulmia samasta aiheesta. Eri moodit representoivat todellisuutta eri tavoin eli toisin sanoen tarjoavat erilaisia potentiaaleja merkityksenmuodostamiseen ja eroavat toisistaan myös kulttuurisesti.¹⁹ Voidaan olettaa, että moodit eivät esiinny yksittäisinä ja itsenäisinä vaan lähes aina erilaisina moodien sekoituksina, jotka kommunikoivat keskenään. Lisäksi moodeilla voidaan katsoa olevan jatkuva kehityshistoria, jonka ai-

16 Mikkonen 2012, 296–298; Kress 2009, 15

17 Mikkonen 2012, 296; Horsbøl 2006, 155

18 Mikkonen 2012, 299

19 Kress 2009, 79

kana niiden merkityksenantamisen ulottuvuus ja potentiaali voi supistua tai laajentua erilaisten käyttökontekstien mukaan.²⁰

Mielekkäintä multimodaalisen lähestymistavan kannalta on tarkastella aineistoja, joiden merkitykset eivät välttämättä avaudu keskittymällä ainoastaan yhteen kielelliseen kanavaan.²¹

2.3. Kriittinen diskurssianalyysi

Kriittinen diskurssianalyysi on monimuotoinen ja erityisesti mediatekstien tutkimiseen kehitetty menetelmä, jossa kielenkäyttö nähdään sosiaalisena käytäntönä. Kielen ajatellaan tulkitsevan ja rakentavan käsitystämme todellisuudesta. Tutkimukset perustuvat usein jollekin yhteiskunnalliselle ongelmalle, joita käsitellään monesti vallankäytön näkökulmasta. Analyyseissä pohditaan kuinka kielenkäyttö esittää, heijastelee ja osaltaan myös luo ja muovaa valtasuhteita yhteiskunnassa.

Toinen merkittävä tutkimusteema kriittisessä diskurssianalyysissä on intertekstuaalisuus eli tekstien suhde muihin teksteihin ja tekstien kokoelmiin. Terminä kriittinen viittaa pyrkimykseen ottaa huomioon miten kaikki kielenkäyttötavat ja sosiaaliset käytännöt ovat sidoksissa syy- ja seuraussuhteisiin joihin harvemmin kiinnitetään minkäänlaista huomiota.²² Diskurssilla viitataan sekä puhuttuun että kirjoitettuun kieleen, mutta myös kuviin, ääneen, sanattomaan viestintään kuten eleisiin ja muihin kommunikaation ja merkityksennannon muotoihin.

Kielenkäytön käsittäminen sosiaalisena ja yhteiskunnallisena käytäntönä tekee siitä automaattisesti myös toiminnan muodon. Tämän vuoksi kieli ja kielenkäyttö vaihtelee erilaisissa sosiaalisissa ja historiallisissa konteksteissa ollessaan vuorovaikutuksessa muiden yhteiskunnallisten, sosiaalisten ja kulttuuristen alueiden kanssa.²³ Kriittisen diskurssianalyysin tarkastelun kohteena ovat nämä kielenkäytön eri puolet. Kieltä tutkitaan sekä yhteiskunnallisena tuotoksena, että yhteiskunnallisena vaikuttajana. Jokainen kielenkäyttötilanne samanaikaisesti (1) representoi todellisuutta, (2) luo sosiaalisia suhteita ja (3) vakiinnuttaa sosiaalisia identiteettejä. Tekstien suhde erilaisiin diskursseihin on usein monisyinen ja vaikkakin yhtä diskurssia voitaisiin käyttää tekstissä suhteellisen selkeästi, esiintyvät tekstit lähes aina erilaisten diskurssien sekoituksina.

20 Kress & van Leeuwen 1996, 39–40

21 Mikkonen 2012, 296

22 Fairclough 1997, 75

23 Fairclough 1997, 76

Erilaisten yhteisöjen tavanomaiset kielenkäyttötavat eli diskursiiviset käytännöt ovat kokonaisuuksia, joita Fairclough kutsuu diskurssijärjestyksiksi. Diskurssijärjestys koostuu kaikista niistä diskursseista ja diskurssien rakennelmista joita siihen kuuluu ja joita sen sisällä käytetään. Diskurssijärjestysten sisäisten rakenteiden ja painotusten tutkimisen lisäksi voidaan pohtia millä tavoin diskurssijärjestykset rajautuvat kokonaisuuksina suhteessa muihin diskurssijärjestyksiin. Kulttuuriset muutokset ilmenevät monesti sekä diskurssijärjestysten sisäisissä että rinnakkaisissa rajanmäärittelyissä.²⁴

Diskurssijärjestyksen rinnalle kriittinen diskurssianalyysi noistaa toisen olennaisen kiinnekohdan, viestintätilanteen. Viestintätilanne kuvaa jotain tiettyä kielenkäytön erityistapausta. Tällöin analyysissä jatkuvuuden ja muutoksen teemat nousevat etualalle. Voidaan kysyä millä tavoin tietty viestintätilanne perustuu aikaisempiin viestintätilanteisiin ja miten se mahdollisesti luo uutta.²⁵ Seuraavissa luvuissa hahmottelen tarkemmin sekä viestintätilanteen, että diskurssijärjestyksen käsitteitä.

2.3.1. Viestintätilanne

Viestintätilanteiden analyysi koostuu kolmen keskenään vuorovaikutuksessa olevan elementin – (1) tekstin, (2) diskurssikäytännön ja (3) sosiokulttuurisen käytännön – suhteista. Koska valtaosa teksteistä on nykyään ”multisemioottisia” eli tuottavat merkityksiä useamman semioottisen kanavan kautta, voidaan tekstin käsite laajentaa kirjoitetusta ja puhutusta kielestä myös muihin merkityksenannon muotoihin kuten kuviin ja ääneen. Diskurssikäytäntö kuvaa tekstin tuotannon ja kulutuksen tapoja ja prosesseja. Sosiokulttuurisella käytännöllä tarkoitetaan sitä sosiaalisen ja kulttuurisen vuorovaikutuksen tasoa, jonka osa viestintätapahtuma on. Sosiokulttuurinen käytäntö viittaa siis niihin kulttuurisiin, sosiaalisiin ja institutionaalisiin konteksteihin, joiden sisällä viestintätilanne syntyy.²⁶

Teksti

Perinteisesti tekstin käsitteellä viitataan kirjoitettuun tai puhuttuun kieleen. Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin mukaan kuitenkin lähes kaikki tekstit ovat jossain määrin multimodaalisia. Esimerkiksi aikakauslehden artikkelit, tv-uutiset ja äänilevyt kansi-
neen tuottavat merkityksiä samanaikaisesti usean eri semioottisen kanavan välityksellä.

Tekstin analyysin tulisi perustua sisällön analyysin lisäksi tekstin muotoon ja raken-

24 Fairclough 1997, 77

25 Fairclough 1997, 78

26 Fairclough 1997, 78–79

teeseen. Muoto ja merkitys kulkevat käsi kädessä, sillä merkityksiä voi totetuttaa vain muodoissa ja vastaavasti merkitysten eroavuus edellyttää muodollisia eroja. Tekstin muodon analyysi perustuu sanaston, kieliopillisten rakenteiden ja kirjoitusjärjestelmän analyysille. Myös laajemman rakenteellisen tason tarkastelu eli millä tavoin kokonaisvaltaisemmat rakenteet suhteutuvat toisiinsa, kuuluu tekstin analyysiin.²⁷

Minkä tahansa tekstin analyysissä seuraavat kiinnekohdat ovat oleellisia: Representaatiot, identiteetit ja suhteet. Tekstin analyysissä tarkastellaan miten maailma tai jokin asia esitetään (representaatiot), minkälaisia identiteettejä tekstissä esiintyville toimijoille rakennetaan (identiteetit) ja minkälaisia suhteita tekstin osallistujien välille luodaan (suhteet). Tekstin, kuten muidenkin semioottisten moodien, tulee täyttää tiettyjä vaatimuksia, jotta se toimisi ehjänä kommunikaation järjestelmänä. Sekä Kress ja van Leeuwen että Fairclough hahmottelevat semioottisten moodien metafunktoita Michael Hallidayn mukaan. Fairclough käyttää kirjoissaan tekstin käsitettä, mutta Kress ja van Leeuwen soveltavat sääntöjä kaikkiin merkityksenannon muotoihin. Nämä kolme metafunktiota ovat ideationaalinen, interpersonaalinen ja tekstuaalinen.²⁸

Ideationaalinen metafunktio viittaa semioottisten moodien kykyyn tuottaa representaatioita maailmasta. Semioottisen systeemin pitää pystyä representoimaan itsensä ulkopuolisen maailman objekteja ja niiden suhteita. Monesti tämä on muiden semioottisten merkitysjärjestelmien maailma. Systeemi tarjoaa erilaisia mahdollisuuksia ja tapoja esittää osatekijöitä ja niiden suhdetta toisiinsa.²⁹ Lyhyesti sanottuna ideationaalinen funktio tarkoittaa tietyn sosiaalisen käytännön representointia tietyistä kontekstista. Usein käytäntö representoidaan tietyn ideologian mukaan.³⁰

Interpersonaalinen funktio viittaa merkitysjärjestelmien sosiaalisia suhteita ja identiteettejä luovaan funktioon. Semioottisen järjestelmän pitää pystyä luomaan suhteita merkkien tuottajan ja merkkien vastaanottajan välille. Toisin sanoen systeemillä tulee olla potentiaali luoda tietty sosiaalinen suhde tekstin tuottajan, katsojan ja esitetyn asian välille. Siksi systeemi tarjoaa erilaisia interpersonaalisten suhteiden esittämisen vaihtoehtoja, joita käytetään valikoiden erilaisissa representaation muodoissa. Valokuvassa esitetyt hahmot voivat katsoa suoraan kameraan, jolloin esitetyn henkilön ja katsojan välille syntyy suhde. Toisaalta hahmot voivat vaihtoehtoisesti katsoa pois päin kuvasta, jolloin vuorovaikutuksen tunnetta ei synny. Interpersonaalisen funktion avulla tekstin analyysiin voidaan yhdistää analyysi sosiaalisista suhteista, vallasta ja identiteetistä

27 Fairclough 1995, 4; Fairclough 1997, 79

28 Fairclough 1995, 6; Fairclough 1997, 80; Kress & van Leeuwen 1996, 40

29 Kress & van Leeuwen 1996, 40

30 Fairclough 1997, 80

sekä katsojan ja tuottajan rooleista. Lisäksi voidaan pohtia minkälaisia itsen versioita tekstit tuottavat ja minkälaisia kulttuurisia arvoja ne tuovat mukanaan.³¹

Tekstuaalinen metafunktio liittyy siihen miten semioottisen systeemin pitää pystyä muotoilemaan tekstejä eli merkkien koostumia, jotka ovat ehjiä sekä sisäisesti että suhteessa kontekstiin jossa ne on luotu.³² Kuvia tarkasteltaessa voidaan puhua visuaalisesta kieliopista. Esimerkiksi erilaiset kuvakompositiot ja sommittelut mahdollistavat erilaisten tekstuaalisten merkitysten syntymisen.

Tekstit tulee nähdä myös erilaisten vaihtoehtojen kokoelmina. Tietyt vaihtoehdot ovat valikoituneet tiettyyn tekstiin suuremmasta mahdollisten vaihtoehtojen kokoelmasta, jonka lisäksi valintoja tapahtuu useammalla tasolla. Rakenteellisella tasolla valinta koskee esimerkiksi tiettyjä kieliopillisen rakenteen tai kuvallisen esittämisen muotoja. Joitakin muodollisia ratkaisuja korostetaan ja suositaan toisten sijaan. Rakenteelliset valinnat määrittävät edelleen paljolti sen, mikä merkitys tulee valikoiduksi eli mistä näkökulmasta asia representoidaan ja millä tavoin teksti osoitetaan jollekulle. Valinnallisuus liittyy siihen, mitkä tyylilajit nousevat esiin kun tekstiä tuotetaan ja tulkitaan ja mitä diskursseja käytetään. Yhtä tärkeää on myös huomioida mitä tekstistä jää puuttumaan ja mitkä vaihtoehdot jäävät valitsematta. Kyse ei ole niinkään tietoisesta valinnasta tai valinnallisuudesta, vaan viitekehuksesta jonka pohjalta kielen vaikutuksia ja sosiaalista määräytyneisyyttä voidaan tutkia.³³

Valinnallisuuden ajatusta jatkaen voidaan olettaa, että esimerkiksi kaikki visuaalinen viestintä on enemmän tai vähemmän rakennettua. Kuva vaikuttaa läpinäkyvältä viestiltä, mutta tämä johtuu siitä että monesti tunnemme kuvassa olevan ”koodiston”. Visuaalinen viestintä on tämän näkökulman mukaan aina kulttuurisidonnaista.³⁴

Diskurssikäytäntö

Viestintätilanteen diskurssikäytäntö on eräänlainen välittäjätaso tekstin ja sosiokulttuurisen käytännön välillä, joka koostuu erityyppisistä tekstin tuottamisen ja kuluttamisen tavoista. Sosiokulttuurinen käytäntö muovaa tekstiä vaikuttamalla diskurssikäytännön luonteeseen eli tekstin tuottamisen ja kuluttamisen tapoihin ja tyyliin. Tekstin tuottamisen ja kuluttamisen tavat vaikuttavat edelleen tekstuaalisiin ominaisuuksiin.³⁵ Diskurssikäytännön luonnetta voidaan kuvata kahtiajaolla tyyppillisiin ja luoviin dis-

31 Kress & van Leeuwen 1996, 41; Fairclough 1997, 30

32 Kress & van Leeuwen 1996, 41

33 Fairclough 1997, 30

34 Kress & van Leeuwen 1996, 32

35 Fairclough 1995, 11, 13; Fairclough 1997, 81

kurssikäytäntöihin. Tällöin voidaan kysyä millä tavoin viestintätilanne perustuu sitä ympäröivään diskurssijärjestykseen. Venyttääkö viestintätilanne diskurssijärjestyksen rajoja käyttämällä eri diskursseja luovasti vai toistaako se jo valmiiksi olemassaolevia diskurssien muotoiluja? Tämän kysymyksen kohdalla viestintätilanne ja kriittisen diskurssianalyysin toinen kiinnekohta diskurssijärjestys kohtaavat.³⁶

Tyypillinen diskurssikäytäntö läsnä teksteissä jotka ovat muodoiltaan ja merkityksiltään melko yksiaineksisia. Luova diskurssikäytäntö on puolestaan nähtävissä muodoiltaan ja merkityksiltään moniaineksisisä teksteissä. Tyypillisen ja konventionaalisen diskurssikäytännön voidaan olettaa toimivan siellä, missä sosiokulttuurinen käytäntö on verrattain jähmeä ja muuttumaton. Luovat diskurssikäytännöt kielivät taas muutoksessa ja liikkessä olevista sosiokulttuurisista käytännöistä. Kulttuurisia muutoksia tutkiessa onkin tärkeä kiinnittää huomiota tekstien monimuotoisuuteen ja mahdolliseen diskurssiiviseen ristiriitaisuuteen.³⁷

Sosiokulttuurinen käytäntö

Uloin taso viestintätilanteen analyysissä on sosiokulttuurinen käytäntö, jota voidaan hahmottaa erilaisten kontekstualisointien tasolla. Näitä ovat viestintätilanteen välitön tilannekonteksti, ympäröivien institutionaalisten käytäntöjen konteksti tai vielä laajempi yhteiskunnan ja kulttuurin konteksti. Kontekstien väliset rajat eivät ole kuitenkaan tarkkaan piirrettyjä vaan eri tasojen rajat limittyvät monesti keskenään. Välitön tilannekonteksti on luonnollisesti lähimpänä tekstiä sijoittaen sen tiettyyn nimenomaiseen hetkeen ja paikkaan. Institutionaalisten käytäntöjen konteksti liittyy tekstiin tiettyjä arvoja ja ideologioita, kulttuurinen konteksti puolestaan poliittisia ja kulttuurisia näkökulmia.³⁸

2.3.2. Diskurssijärjestys

Fairclough lainaa diskurssijärjestyksen käsitettä Michel Foucaultilta viitatakseen tiettyihin järjestäytyneihin tietyn sosiaalisen järjestyksen tai instituution diskursiivisiin käytäntöihin, niiden rajoihin ja keskinäisiin suhteisiin.³⁹ Diskursiivisten käytäntöjen muodostelmat vaihtelevat melko selkeistä rakennelmista erittäin monimutkaisesti kerrostuneisiin muodostelmiin. Monesti diskurssijärjestysten sisäiset ja ulkoiset suhteet ovat kuitenkin monimutkaisesti rakentuneita.

36 Fairclough 1997, 82

37 Fairclough 1995, 2; Fairclough 1997, 83

38 Fairclough 1997, 85

39 Fairclough 1995, 12

Diskurssijärjestyksen analyysissä on ennen kaikkea kyse siitä minkälaisista diskursseista ja diskurssien muodostelmista se rakentuu. Pyrkimys sisäisten että ulkoisten suhteiden erojen tarkentamiseen on rakenteen kartoittamisen kannalta tärkeää. Ulkoisia suhteita tutkiessa hahmotellaan miten diskurssijärjestykseen valikoituu asioita muista diskurssijärjestyksistä. Sisäisiä suhteita analysoidessa pyritään kartoittamaan mitkä vaihtoehdot valikoituvat kaikista diskurssijärjestyksen sisäisten diskurssien sarjasta ja mikä tähän valintaan vaikuttaa. Faircloughin mukaan sekä sisäiset että ulkoiset suhteet pitävät sisällään sekä valinnallisia että sarjallisia suhteita. Intertekstuaalista näkökulmaa ajatellen diskurssijärjestyksen kuvauksessa hahmotellaan mitkä sisäiset ja ulkoiset viestintätilanteet tapahtuvat perätysten sarjoissa ja minkälaisia muutoksia tekstissä tällöin tapahtuu. Lisäksi voidaan tarkastella kuinka sarjan aikaisemmat tekstit ovat sijoittuneet myöhempään. Tällöin tarkastelun alla on sarjan eri vaiheissa tehdyt valinnat.⁴⁰

Vastaavasti kuin diskurssikäytännön analyysissä, voidaan diskurssijärjestyksen analyysissä nostaa esille kysymys diskursiivisten käytäntöjen ja rakenteiden yhtenäisyydestä. Tällöin tarkastellaan käytäntöjen eheyttä ja niiden alttiutta muutoksille. Vakaat käytännöt ovat tyypillisiä konventionaaliselle ja konservatiiviselle yhteisölle kun taas jatkuvasti muuttuvat ja vaihtelevat käytännöt kielivät yhteisön epäyhtenäisyydestä ja alttiudesta muutoksille.⁴¹

Monesti Faircloughin hahmotelmat kriittisestä diskurssianalyysistä saattavat vaikuttaa epäjohdonmukaisilta, mutta esimerkiksi tekstien intertekstuaalisuutta ajatellen käsitteet diskurssijärjestyksestä ja viestintätilanteesta ja niiden rakenteesta saattavat tuoda mielenkiintoisia lähestymistapoja erilaisiin tutkimiskysymyksiin ja -materiaaleihin. Selkeän metodologian puuttumisen vuoksi termien ja käsitteistön abstraktion tason valinta lankeaa monesti tutkijan harteille.⁴²

2.3.3. Intertekstuaalisuus

Intertekstuaalisuuden käsite on peräisin Julia Kristevalta⁴³, joka Mihail Bahtinin genre-muotoiluja mukaillen toi sen tieteelliseen keskusteluun. Bahtinin mukaan kieli on aina dialogista ja kaikki kielenkäyttö on aina suhteessa muuhun kielenkäyttöön ja kielellisiin järjestelmiin. Jokaisen kielenkäyttötapahtuvan voidaan katsoa olevan jatkuvassa vuorovaikutuksessa muihin kielenkäyttötapahtumiin. Ajatus intertekstuaalisuudesta

40 Fairclough 1997, 88–89

41 Fairclough 1997, 90

42 Solin 2012, 562–563

43 Kristeva 1993, 23

on luonnollisesti itse termiä huomattavasti vanhempi.⁴⁴ Intertekstuaalisuuden käsite on diskurssin ja representaation käsitteiden tapaan monimerkityksenen ja kiistelty. Yleisessä mielessä intertekstuaalisuutta voidaan kuitenkin kuvata tekstien suhteella muihin teksteihin ja tekstiverkostoihin.⁴⁵

Fairclough on muotoillut intertekstuaalista analyysia muutamasta näkökulmasta käsin. Intertekstuaalisen analyysin voidaan ajatella keskittyvän tekstin ja diskurssikäytännön välille jolloin tutkittavasta tekstistä etsitään jälkiä eri diskurssikäytännöistä. Analyysin tavoitteena on eritellä niitä diskursseja ja diskurssien rakennelmia, jotka artikuloituvat tekstissä yhdessä. Diskurssikäytännön luonteesta riippuen tämä diskurssien sekoitus voi olla joko erittäin monimutkainen tai mahdollisesti konventionaalinen ja suoraviivaisesti diskurssijärjestyksen rakenteisiin perustuva diskurssikäytäntö. Diskurssijärjestyksen sarjallisten ja valinnallisten suhteiden hahmottaminen tarkoittaa intertekstuaalista analyysia. Tällöin pyritään kuvailemaan mitä diskursseja ja diskurssien rakennelmia diskurssijärjestyksen kokonaisuuteen valikoituu ja miten sarjassa aina uudelleenmuotoutuviin teksteihin jää jälkiä niihin sisällytetyistä aikaisemmista teksteistä ja miten tekstit uudelleenversioituvat sarjassa.⁴⁶

Intertekstuaalisuuden ajatus esittää kaikki tekstit eräänlaisessa riippuvuussuhteessa yhteiskuntaan ja historiaan diskurssijärjestyksessä tarjolla olevien diskursiivisten resurssien muodossa.⁴⁷ Yksinkertaistettuna intertekstuaalisessa analyysissa on kyse siitä mitä diskursseja tekstin taustalla vaikuttaa ja minkälaisia jälkiä niistä on jäljellä tekstissä. Kielitieteellinen analyysi osoittaa kuinka tekstit viittaavat valikoiden erilaisiin kielellisiin järjestelmiin. Se on kuvailevaa ja perustuu tekstien rakenteellisiin ominaisuuksiin. Intertekstuaalinen analyysi pyrkii taasen selvittämään kuinka tekstit viittaavat diskurssijärjestyksiin. Se on luonteeltaan tulkitsevaa perustuen tekstin kielellisiin ominaisuuksiin. Monesti intertekstuaalinen analyysi pohjautuu tutkijan kulttuuriseen ymmärrykseen ja tietoon tutkittavasta aiheesta.⁴⁸ Esimerkiksi musiikin erilaisten lajityyppien levynkansia tarkasteltaessa pitää ottaa huomioon se, millä tavoin tutkija on perehtynyt tietyn tyylilajin ominaisiin piirteisiin ja käytäntöihin.⁴⁹ Tekstin analyysin voidaan sanoa olevan kielitieteellisen ja intertekstuaalisen analyysin yhteenliittymä.⁵⁰

Oma analyysini perustuu norjalaisen black metallin diskurssijärjestyksen kartoittami-

44 Heikkinen, Lauerma, Tiililä 2012, 100–101

45 Solin 2012, 559

46 Fairclough 1997, 84, 89

47 Fairclough 1995, 188–189

48 Fairclough 1995, 188; Fairclough 1997, 84

49 Kärjä 2007, 187

50 Heikkinen, Lauerma, Tiililä 2012, 102

seen ja siinä esiintyvien diskurssien ja teemojen intertekstuaaliseen luonteeseen. Tutkin minkälaisia diskurssien representaatioita levynkansissa esitetään ja minkälaisia versioita black metallista 1990-luvun norjalainen skene representoi levynkansissa ja ja yhtäältä mistä black metallin diskurssit ja teemat ovat syntyneet.

3. Levynkansista

Ennen kuin pureudun norjalaiseen black metalliin ja sen diskursseihin ja teemoihin, on syytä ottaa esiin muutamia näkökulmia koskien levynkansitaidetta sekä musiikin ja kuvan suhdetta yleisemmin.

3.1. Levynkansitaiteen historia

Levynkansien alkuperäinen tehtävä oli suojata helposti naarmuuntuvaa levyä kulumiselta. 1900-luvun alkupuolella musiikkilevyt oli pakattu joko ruskeaan mahdollisesti valmistajan leimalla varustettuun pakkauspaperiin tai vastaavanlaisesta materiaalista taiteltuun taskuun. Ajan myötä paperitaskuihin keksittiin leikata reikä, jonka läpi levyn etiketti näkyisi. Kuoret olivat nimittäin itsessään visuaalisesti melko mitäänsanomattomia, mutta etiketit saattoivat olla jopa melko tyylikkäästi suunniteltuja.⁵¹ Jotkin levykaupat saattoivat itse pakata levyjä hieman tukevampaan pahviin, johon kaupan nimi tai logo oli printattu. Ensimmäiset varta vasten levyä varten tarkoitetut pakkaukset olivat kuitenkin useamman 78 kierrosta minuutissa pyörivän ”savikiekon” paketteja. Savikiekkojen painosta johtuen pakkausmateriaalin piti olla jäməkämpää, joka johti pakkausten laadun parantumiseen. Vielä nykyäänkin käytössä oleva nimitys ”albumi” sai alkunsa savikiekkopakkausten muistuttaessa ulkoasultaan valokuva-albumeita. Ensimmäisiä musiikkialbumeita koristi usein ainoastaan teksti kannessa ja pakkauksen selässä, mutta 1930-luvun loppupuolella pahvikansiin alettiin liimata paperille printattuja kuvia maalauksista, maisemista ja säveltäjistä. Sekä yksinkertaisia pahvikansia, että hieman koristellumpia albumeita valmistettiin aina 1950-luvulle saakka.⁵²

1940-luvulta lähtien pohjoisamerikkalaiset levy-yhtiöt alkoivat panostaa myyntiin voimakkaammiin. Tänä aikana myös levynkansitaide alkoi kehittymään. Aikakauden levynkannet voidaan jakaa karkeasti kolmeen toisistaan hieman erilaiseen tyyliisuuntaan. RCA käytti perinteisiä maalaustaiteen kuvia klassisen musiikin julkaisuissaan.

51 Heller 2010, 55; Pylkkö 2006, 15; Osterer 1998, 18

52 Jones & Sorger 1999, 2000, 71

Yhtiölle useita kansia suunnitellut freelancer Frank Decker pyrki täsmäämään levynkansitaiteen historiallisen tyylin musiikin historiallisen tyylin mukaan. CBS Columbialla graafisena suunnittelijana työskennellyt Alex Steinweiss otti paljon vaikutteita eurooppalaisilta suunnittelusuuntauksilta. Aikaisempiin levynkansien kuvitustapoihin verrattuna Steinweissin kannet muistuttivat pienikokoisia julisteita. Levyllä esiintyvän artistin kuvaamisen sijaan Steinweiss ajatteli, että musiikilliset ja kulttuuriset symbolit ruokkisivat yleisön mielikuvitusta paremmin ja herättäisivät täten myös enemmän huomiota. Hän pyrki tiivistämään musiikin ajatuksen ja tunnelman jokapäiväisiin visuaalisiin elementteihin. Steinweissin kansissa oli aina vahva päähahmo tai -kuva, pitkälle mietittyjä väriyhdistelmiä. Lisäksi typografia oli otettu olennaiseksi osaksi suunnittelun kokonaisuutta. Pureutuminen musiikkiin syvemmällä tasolla itse musiikin herättämien ajatusten ja tunnelmien kautta, tai säveltäjän elämäntapahtumia kuvaamalla erotti Steinweissin lähestymistavan ja tyylin edukseen. Steinweissia pidetäänkin usein levynkansitaiteen merkityksellistäjänä populaarimusiikin maailmassa. Hänen päämääränään oli suunnitella kannet varta vasten musiikin tunnelmaa, rytmisiä piirteitä ja sanoituksia silmälläpitäen. Kolmas merkittävä tekijä levynkansitaiteen syntyaikoina oli David Stone Martin, joka suunnitteli kansia hieman pienemmille levymerkeille. Martinin tyyli oli graafinen ja sosiaalisesti tiedostava. Monesti kannet olivat abstrakteja ja geometrisia sommitelmia. Tämän mahdollisti osittain myös pienempien levymerkkien näennäinen riippumattomuus valtavirran markkinoista.⁵³

Muutokset musiikkiteollisuudessa 1940-luvulla muokkasivat käsitystä levynkansien suunnittelusta. Aikaisemmin levyt oli pakattu levykaupan hyllyyn selkä edellä. 1940-luvun puolessa välissä levykaupat alkoivat siirtyä itsepalveluvalikoimaan ja levyt pakattiin telineisiin kansi kohti asiakasta. Levynkansitaiteen merkitys musiikin markkinoinnissa korostui ja vuoteen 1945 tultaessa lähes jokainen populaarimusiikin levynkansi oli varta vasten suunniteltu. LP-levyn tulo markkinoille vuonna 1948 vei levynkansien suunnittelun maailmaa edelleen eteenpäin. LP-levy oli herkkä naarmuuntumaan ja ulkoisen pahvipakkauksen lisäksi levyt pakattiin sisäpussiin. Perinteistä LP-levyn pakkausformaattia suojapusseineen pidetään yleisesti Alex Steinweissin keksintönä. Painopinta-ala levynkansitaiteelle kasvoi ja levyjen etikettien tehtäväksi tuli sisällyttää lähinnä tekijänoikeustiedot ja levy-yhtiön nimi.⁵⁴

Populaarimusiikin kannet kehittyivät käsi kädessä markkinavoimien kanssa, mutta esimerkiksi jazzmusiikin levynkannet säilyttivät tietynlaisen taiteellisen itsenäisyytensä ja innovatiivisuutensa suhteellisen pitkään. 1950-luvulta alkaen jazzin avantgardistinen

53 Heller 2010, 50; Chantry 2011; Jones & Sorger 1999, 2000, 72

54 Jones & Sorger 1999, 2000, 73–74

luonne pyrittiin kaappaamaan levynkansitaiteeseen valokuvien, kuvitusten ja typografian avulla. Tämä oli mahdollista, koska jazzlevyjen julkaiseminen oli pienempien ja musiikillishistoriallisesti tiedostavien levy-yhtiöiden käsissä. Rockmusiikin levynkannet eivät poikenneet aluksi jazzlevyjen kansista merkittävästi, mutta niiden mainostamiseen ja myyntiin panostettiin eri tavoin. Rockmusiikkia myytiin paljolti singlejulkaisuina ja kokoelma-albumeina. 1950-luvun rockmusiikki oli lisäksi kytkeytynyt voimakkaasti elokuvateollisuuteen, joten levynkansien kuvitukset nousivat usein elokuvien ja elokuvajulistusten maailmasta. Monesti levynkantta koristi vain valokuva artistista. Rockin valtavasta suosiosta johtuen suurin osa 1950-luvun populaarimusiikin levynkansista pohjautui rocklevyjen kansien tyyliin.⁵⁵

Rockmusiikin suosion kasvaessa myös artistit saivat lisää päätäntävaltaa. Alun perin artistien ja yhtyeiden vaikutus levynkansitaiteeseen oli ollut rajoitettua ja suurimmilta osin levy-yhtiöiden käsissä muutamia poikkeustapauksia lukuun ottamatta. 1960-luvun alkupuolella brittiläisten Beatlesin, Rolling Stonesin ja Pink Floydin taidekouluissa opiskelevat ystävät alkoivat ottaa osaa yhtyeiden levynkansien suunnitteluun. Rockmusiikille ominaisen kuvaston voidaan sanoa lähteneen kehittymään tässä vaiheessa. Sen lisäksi rockmusiikin levynkannet saivat taakseen uskottavuutta oikeiden suunnittelijoiden ja taiteilijoiden työpanoksen johdosta. 1967 ilmestynyt Beatlesin levy Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band asetti standardin rocklevyjen kansien suunnittelun osalta korkealle. Etukannen lisäksi myös sisäkansi oli kuvitettu. Levynkansi sisälsi kappaleiden sanoitukset ja eräänlaisen askartelukortin, josta kuuntelija pystyi irrottamaan pahviset viikset ja olkapoletit. 1960-luvun kulttuuriset muutokset laajensivat levynkansien tehtävän käytännöllisistä suojakansista kohti populaarimusiikin merkitsevää osatekijää.⁵⁶

Psykedeelisen rockin kannet kuvasivat yllättävän hyvin musiikin tyyliä ja toimivat yhteistyössä musiikin kanssa. Räikeitä värejä ja mielikuvituksellisia muotoja painotettiin luettavuuden ja yleisen selkeyden kustannuksella. Fantastiset ja mystiset kuvitukset korvasivat perinteiset kannet, joissa valokuvalla oli ollut suuri painoarvo. Psykedeelisen rockin visuaalinen tyyli avasi jälleen uusia ovia levynkansitaiteelle. Rajojarikkovien kokeilujen jälkeen levynkansitaiteessa palattiin takaisin graafisesti selkeämpään ilmaisuun, mutta itse pakkausten suunnittelussa alettiin käyttämään enemmän mielikuvitusta. Erikoiset ja innovatiiviset pakkausratkaisut kertoivat yhä voimakkaammasta panostuksesta yhtyeiden visuaaliseen puoleen ja yhtäältä visuaalisen merkityksestä markkinoinnissa. Paketointiin käytettiin huomattavasti varoja ja osassa levynkansista oli jopa liikkuvia ja taiteltavia osia. 1970-luvun puoleen väliin tultaessa öljyn hinnan

55 Jones & Sorger 1999, 2000, 74–75

56 Alleyne 2001, 162; Heller 2010, 56; Jones & Sorger 1999, 2000, 76

nousu vaikutti myös musiikkiteollisuuteen ja erikoiskansien suunnittelu laantui ainakin joksikin aikaa. Yltäkylläisyyden ja runsauden sijasta suunnittelussa alettiin painottaa suoraa ja yksinkertaista ilmaisuja. Rockmusiikin kannet pyörivät kuitenkin paljolti samojen teemojen ja aiheiden ympärillä. Jotkut artistit ja yhtyeet kehittivät omanlaisensa, aina uudelleen toistuvan tyylin levynkansia varten. Tämä saatiin aikaiseksi käyttämällä levynkansissa tiettyä kuvitustyyliä tai esimerkiksi yhtyeen logoa aina uudestaan.⁵⁷

Punkin vaikutus levynkansitaiteeseen on kiistämätön. 1970-luvun puolesta välistä asti vaikuttanut punk siirsi musiikin ja erityisesti sen tuotannon lähemmäs yleisöä. Pienlevy-yhtiöt ja pienet levykaupat korostivat voitontavoittelun sijaan itse musiikin ja muusikoiden merkitystä. Punk laati omat sääntönsä musiikissa, mutta myös levynkansitaiteessa. Kannet olivat värikkäitä, typografia revittyä ja kuvamateriaalilla pyrittiin järkyttämään. Levynkansien (ja musiikinkin) kustannukset pyrittiin pitämään mahdollisimman alhaisina, mutta yllättäen 1960-luvulla syntynyt yhteys taidekouluihin pysyi kuitenkin vahvana. 1980-luvulle tultaessa punkin kovin into oli laantunut ja rajojarikkovan tyylin tilalle alkoi vähitellen nousta ns. ”uusi aalto”. Levynkansien tyylit olivat monenlaisia: Osa kansista lainasi suoraan historiasta, mutta lisäsi mukaan uudenlaisia levynkansien käyttötapoja, kuten musiikin tahtiin selattavat kannet. Peter Savillen nykypäivänä jo legendaariset Joy Divisionille suunnittelemaat kannet käyttivät hyväkseen tyhjää tilaa, hienostunutta typografiaa ja geometriaa. Myös perinteisempi taidelähtöinen kansityyli sai jälleen äänensä kuuluviin ja erilaisten muotivirtausten visuaaliset käytännöt ja tavat alkoivat näkyä levynkansissa. 1980-luvun lopulla punkin ja uuden aallon aloittamat visuaaliset keinot alkoivat tuntua jatkuvan toiston jälkeen vanhentuneilta ja kuluneilta. Perinteisen taiteen vaikutus levynkansissa jatkui kuitenkin edelleen.⁵⁸

1980-luvun lopulla LP-levyn suosio alkoi laskea CD-levyn (ja musiikkivideoiden) ottaessa pääasiallisen musiikin julkaisemisen ja kuvittamisen osan. 1990-luvun puolen välin jälkeen vinyylilevyn kantta painopinta-alaltaan huomattavasti pienempi CD oli musiikkimarkkinoiden pääformaatti. Jotkut kuluttajat jopa valittivat, etteivät saaneet tarpeeksi vastinetta rahalleen kansitaiteen pienen koon vuoksi.⁵⁹ CD-levyjen pakkausissa ollaan sittemmin kuitenkin tehty mielenkiintoisiakin kansitaidetta palvelevia pakkausratkaisuja kuten digipak ja erityyppiset pahvista taitellut kannet. 2000-luvulle tultaessa erilaiset teknologiat ovat periaatteessa vapauttaneet musiikin fyysisestä formaatista ja monesti musiikki julkaistaankin ainoastaan digitaalisessa muodossa. Levynkansitaiteen rooli tulee jälleen uudelleenmääritellyksi. Fyysisen formaatin katoaminen

57 Haapala 2010; Jones & Sorger 1999, 2000, 77–79

58 Jones & Sorger 1999, 2000, 77–83

59 Jones & Sorger 1999, 2000, 89

voidaan nähdä eräänlaisen ajanjakson päättymisenä, mutta myös uutena haasteena musiikin kuvittamisen alalla.⁶⁰ Jätän levynkansitaiteen historian tarkemman kartoittamisen tässä tutkimuksessa 1990-luvun puoleen väliin, sillä tutkimusmateriaalinikin on rajattu vuosiin 1990–1997.

Alex Steinweissin alkuperäinen ajatus musiikin ja kuvan saumattomasta yhdistämisestä toisiinsa ei ehkä kuulosta nykyajan visuaalisessa ja mediapainotteisessa kulttuurissa yllättävältä, mutta syntykontekstia ajatellen idea oli yksinkertaisuudessaan erittäin kekseliäs. Steinweiss painotti kielikuvia itsestäänselvyyksien sijaan ja monet hänen tekemistään kansista olivatkin eräänlaisia musiikillis-kulttuurisia kollaaseja. Steinweissin perintö musiikin kuvittamiselle ja levynkansitaiteelle on tässä mielessä korvaamaton. Musiikkilevyjen ja niiden kansien merkitys ja merkitsevyys yhdistyivät. Voidaan sanoa, että samankaltaisia merkityksiä pyrittiin ja pystyttiin ilmaisemaan sekä musiikin että kuvan välityksellä.

3.2. Populaarimusiikki ja visuaalisuus

Populaarimusiikki ei ole missään vaiheessa ollut ainoastaan täysin musiikillinen ilmiö vaan siihen on liittynyt huomattavan paljon musiikin ulkopuolelle jääviä tekijöitä.⁶¹ Pop- ja rockkulttuuri ovat aina painottaneet erityisellä tavalla visuaalista: Mahtipontiset ja teatraaliset live-esiintymiset ovat olennainen osa rockin maailmaa, mutta visuaalisuus näkyy myös levynkansissa, artistien ja bändien promootiokuvissa, haastatteluissa, musiikkivideoissa, konserttijulisteissa, flyereissa ja keikkamainoksissa. Populaarimusiikin historiasta löytyy myös useita artisteja, jotka ovat luoneet itselleen tietynlaisen välittömästi tunnistettavissa olevan ”lookin”. Populaarimusiikissa itse musiikki vaikuttaa olevan yksi tekijä muiden yhtäältä tärkeiden osa-alueiden rinnalla.⁶²

Populaarimusiikki ei kytkeydy kuitenkaan yhtenäisenä kokonaisuutena musiikin ulkopuolisiin tekijöihin ja mediayhteyksiin tietyllä ennalta määrätyllä tavalla. Jokaista tilanetta tulisi tarkastella erillisenä tapauksena. On myöskin otettava huomioon, että erilaiset musiikinlajit, tyylit ja musiikin alakulttuurit kytkeytyvät eri medioihin ja visuaalisiin tekijöihin erilaisilla tavoilla.⁶³ Jotkut tyylilajit painottavat live-esiintymisiä ja konsertteja, kun taas toiset saattavat keskittyä pelkästään musiikin tuottamiseen. Esimerkiksi Darkthrone, yksi merkittävimmistä norjalaisista black metal -yhtyeistä, ei soita

60 Phelan 2003; Van Buskirk 2008

61 Kärjä 2007, 179

62 Goodwin 1992, 8; Waters 2010, 18

63 Kärjä 2007, 180–181

lainkaan keikkoja vaan keskittyy ainoastaan levyjen äänittämiseen ja julkaisemiseen.⁶⁴

Kulttuurin medioituminen, keskustelu visuaalisesta kulttuurista ja medialukutaidosta puoltaa populaarimusiikin visuaalisten (ja muidenkin) osa-alueiden tarkastelua. Kuvat eivät tietenkään itsessään soi, mutta välittävät monesti ajatuksia ja näkökulmia siitä, miten tietynlaisesta musiikista pitäisi ajatella. Samoin kuin musiikki luo tunnelmaa ja merkityksiä elokuvan kieleen, ehostavat kuvat kykyämme ymmärtää ja tuntea musiikkia. Musiikin ja kuvan yhteyden voidaan sanoa aina olleen olemassa ja levynkannet ovat yksi, joskin erittäin merkittävä, versio musiikin kuvittamisen tavoista. Voidaan todeta, että kuvatkin liittyvät jossain määrin myös muihin kuin ainoastaan visuaalisiin merkitysjärjestelmiin. Lisäksi musiikin ja kuvan väliset kytkennät opettavat millä tavoin kuvat mahdollisesti ”soivat”.⁶⁵ Eräs merkittävistä ja (näkökulmasta riippuen) onnistuneimmista kuvan ja musiikin yhteenliittymistä lienee psykedeelisen rockin levynkannet, joissa surrealistiset ja moniväriset kuvat nivoutuivat hämyisen ja maalailevan musiikin kanssa yhdeksi kokonaisuudeksi.⁶⁶

Antti-Ville Kärjä esittää kirjassa Populaarimusiikin tutkimus ajatuksen, että musiikki ja kuvat muodostavat sekä erikseen, että yhdessä merkityksiä ja tämän vuoksi ei ole yhdentekevää millä tavoin asiat esitetään. Erilaiset esittämisen tavat ja tyylit sisältävät aina kytkennän kysymyksiin arvoista, sosiaalisista suhteista ja vallasta. Näitä kytkentöjen verkostoja voidaan kutsua diskursseiksi. Laajimmillaan (vrt. multimodaalisuus) ne käsittävät sanalliset, materiaaliset ja kielelliset merkityksenannon muodot.⁶⁷

3.3. Levynkansitaiteen tehtävä

Muiden musiikin kuvittamisen keinojen tavoin levynkansien tarkoitus on musiikkilevyn suojaamisen lisäksi auttaa kuuntelijaa (ja katsojaa) ohjautumaan levyn ja musiikin oikean tulkinnan ja oikeiden merkitysten suuntaan. Ajatusta mukailien voidaan todeta, että lajityyppenä pyritään vakiinnuttamaan jossain määrin levynkansissa. Levynkansia voitaisiin verrata elokuvan alku- ja lopputeksteihin, jotka rajaavat merkitysten mahdolliset vaihtoehdot tiettyyn viitekehykseen. Levynkansitaiteen voidaan katsoa määräävän tulkintaa hieman vastaavalla tavalla ja viittovan visuaalisten vihjeiden avulla oikean tulkinnan suuntaan.⁶⁸ On otettava huomioon, että suuri osa rockkulttuurin merkittävä-

64 Cook 2013

65 Kärjä 2007, 181; Waters 2010, 17

66 Goodwin 1992, 52

67 Kärjä 181–182

68 Goodwin 1992, 51–52

tä kuvastosta syntyi, toistuu ja versioituu edelleen musiikin oheismateriaalissa kuten levynkansissa, bändikuvissa, keikkaflyereissa, julisteissa, kirjoissa, aikakauslehdissä, musiikkivideoissa, musiikkielokuvissa ja jopa vaatesuunnittelussa.⁶⁹

Designkollektiivi Young Monster tarjoilee mielenkiintoisen ajatuksen musiikin ja kuvan suhteesta ja suunnittelusta. Heidän mukaansa musiikin visualisoinnin tarkoituksena on voimistaa musiikkikappaleen ”koukkua”. Koukuksi kutsutaan sitä musiikkikappaleen osaa, joka kiinnittää huomion ja nostattaa tunnelmaa. Young Monsterin suunnittelijat vertaavatkin musiikin kuvittamista musiikkikappaleen kirjoittamiseen: Sekä musiikin, että levynkannen tekijä tavoittelee usein tiettyä tunnelmaa. Musiikkia kuultaessa ja kuunneltaessa yritetään tavoittaa kappaleen tunnelma ja visualisoida se omien kokemusten ja taitojen avulla. Eye-lehden artikkelissa Young Monsterin suunnittelijat viittavat ensisijaisesti musiikkijulisteisiin, mutta vastaavanlaista lähtökohtaa voidaan soveltaa saumattomasti myös levynkansien suunnitteluun.⁷⁰

Vaikka kuvat eivät varsinaisesti ”soi”, niin monesti musiikin tekijät ja kuuntelijat kertovat ikään kuin näkevänsä kuvia säveltäessään ja kuunnellessaan musiikkia. Ilmiöön voi olla monenlaisia syitä ulottuen tekijän voimakkaasta eläytymisestä kliiniseen synestesiaan eli eri aistien sekoittumiseen asti. On myös mahdollista, että tämällyiset synesteettiset kytkennät linkittyvät (populaari)kulttuurin jo luomaan kuvastoon, joka vaikuttaa kaikkien tietyn kulttuurin sisällä elävien ja toimivien ihmisten tekemisessä. Kuvat valikoituvat ihmisen omista henkilökohtaisista, mahdollisesti johonkin tiettyyn musiikkikappaleeseen liittyvistä, muistoista ja kytkeytyvät edelleen kuviin musiikin esittäjistä. Niiden voidaan myös katsoa syntyvän kansallisen kuvaston tai syvälle juurruttujen ja mytologisoitujen (rock)kulttuurin luomien kuvien pohjalta. Ei ole kuitenkaan mahdotonta, että kuvat syntyisivät pelkän musiikin vaikutuksesta esimerkiksi jonkinlaisen metaforallisen käytännön kautta. Voidaan ajatella, että levynkansien kuvasto ja kuvitukset pyrkivät kiinnittymään joihinkin vastaanottajan mielessä valmiiksi olemassaoleviin kuviin ja kuvastoihin. ”Musiikillisvisuaalinen ääni” kytkeytyy päälle musiikin ja kuvan yhteisvaikutuksessa ja yhteensolminta äänen ja kuvan välillä tapahtuu.⁷¹

Monille säveltäjille ja musiikintekijöille musiikin visuaalinen ilmaisuvoima vaikuttaisikin olevan itse musiikissa, tullakseen toteutetuksi esimerkiksi musiikkiteatterina, oopperana tai vaikkapa musiikkivideona. 1800-luvun loppupuolella syntynyt ajatus kokonaistaideteoksesta, Gesamtkunstwerkistä eli taidemuotojen synteisistä edeltää

69 Waters 2010, 18

70 Cheng 2010, 44

71 Goodwin 1992, 52, 56, 58

ajatusta musiikin visualisoinnista.⁷² Kokonaistaideteoksen ajatuksesta käsin levynkansi-taide ja musiikin kuvittamisen funktio tuntuu täysin luontevalta, lähes välttämättömältä. Musiikki tarjoaa alkusysäyksen ja tietyt resurssit tullakseen ilmaistuksi myös muissa merkityksenannon muodoissa kuin äänenä.

Musiikin kuvittamisen tapojen ja tyylien voidaan ajatella syntyvän myös erilaisten skenejen ja alakulttuurien sisällä monien erilaisten kielenkäytön tapahtumien risteyksissä. Yksinkertaistettuna skene luo oman sisäisen tyylinsä ja levynkannet kertovat sen, miltä kyseisen musiikinlajin musiikki kuulostaa.⁷³ Kyse voi olla ainoastaan pinnallisista estettisistä käytännöistä ja tyyleistä, mutta monesti metallimusiikin alalajeihin liittyy myös syvempiä merkityksiä ja merkitysten kerrostumia eli eräänlaisia diskursseja. Yksi populaarimusiikin tutkimuksen kannalta kiinnostava näkökulma onkin uusien ja vielä kehitysvaiheessa olevien musiikin lajityyppien ominaiset estetiikat ja niiden rakentuminen. Monesti ne syntyvät kollektiivisena prosessina ilman yhtä selkeää auktoriteettia. Joissakin tapauksissa, kuten norjalaisessa black metallissa, tiettyjen lajityypille keskeisten ja tärkeiden henkilöiden työpanos ja painoarvo saattaa kuitenkin olla huomattavan merkittävä. Monesti kekseliäimmät ja elinvoimaisimmat tyyllilajit, niille ominaiset sekä visuaaliset ja muut esittämisen tavat syntyvät valtavirran ulkopuolella, joskus jopa vastakulttuureina.⁷⁴ Norjalaisen black metallin lisäksi esimerkiksi punk ja myös hip-hop ja niille ominaiset sisällölliset ja esteettiset käytännöt ovat syntyneet enemmän tai vähemmän valtavirtakulttuurin ulkopuolella. Monesti tyyllilajien ominaisuuksia myös päivitetään eräänlaisen ala- ja vastakulttuurisen reflektion kautta. Siinä vaiheessa, kun tyyllilajille ominaiset visuaaliset keinot ja esittämisen tavat siirretään levynkansiin, on niiden voima itsestäänselvyys: Levyt näyttävät siltä, miltä ne kuulostavat ja kuulostavat siltä, miltä ne näyttävät.⁷⁵

4. Norjalainen Black Metal

Black metallia on luonnehdittu 1990-luvun jälkeen useasti Norjan merkittävimmäksi kulttuurituotteeksi⁷⁶, mutta sen voidaan sanoa olevan myös skandinaavisella tasolla erittäin merkittävä ilmiö. Black metallin syntyperästä kiistellään edelleenkin, mutta varmaksi voidaan sanoa, että tyyllilajin norjalaiset yhtyeet ovat maailman tunnetuimpia sekä musiikillisten, että ulkomusiikillisten seikkojen johdosta. Tyyllilajin musiikillis-

72 Waters 2010, 18

73 Deakin 2010, 75

74 Moynihan & Söderlind 1998, 26

75 Deakin 2010, 75

76 Fung 2010; NRK Lydverket: Norwegian Black Metal 2003

ten ominaispiirteiden lisäksi norjalaisen black metallin tunnettavuuteen on vaikuttanut 1990-luvun alun kirkonpolttojen sarja ja muutamat black metal -skenen sisällä tapahtuneet murha- ja itsemurhatapaukset.⁷⁷ Osittain lajityypin kiehtovuus ja hieman kyseenalainenkin viehätysvoima liittyy näihin seikkoihin. On myös pantava merkille, että kirkonpolto- ja murhatapaukset ovat olleet lähes aina skenen keskeisimpien henkilöiden ja muusikoiden tekemiä, eivätkä esimerkiksi satunnaisten mukanaolijoiden tihutöitä. Norjalainen black metal on ainakin näennäisesti rauhoittunut 1990-luvun rajusta väkivaltaisuudesta ja musiikin suosio kasvanut jatkuvalla tahdilla. Tyyllilajin painopiste on siirtynyt lähes sataprosenttisesti musiikkiin ja monet yhtyeistä ovat liikkuneet musiikillisessa mielessä puhtaasta black metal -tyylistä progressiivisempaan suuntaan, muutamissa tapauksissa jopa konemusiikin maailmaan.⁷⁸ Black metal onkin nykypäivänä norjalaiselle musiikki- ja kulttuuriteollisuudelle hyvä lypsylehmä - sekä undergroundissa että valtavirrassa. Yhtyeiden levyjä soitetaan kansallisilla radiokanavilla ja musiikkia on käytetty jopa tv-mainoksissa. Black metal on levinnyt myös globaalisti ja musiikin lisäksi laajemmille kulttuurin alueille. Yhdysvaltalaisen Harmony Korinen elokuvan Gummon (1997) ääniraita koostui osittain skandinaavisten black metal -yhtyeiden kappaleista. Graafiseen suunnitteluun keskittynyt hollantilainen toimisto Experimental Jetset on käyttänyt black metal -estetiikkaa töissään.⁷⁹ Myös norjalainen nykytaiteilija Bjarne Melgaard on käsitellyt black metallia ja black metal -kulttuuria töissään.⁸⁰

4.1. Mitä norjalainen black metal on?

Norjalaisen black metallin määrittelemisen on haasteellista: Se edustaa eräänlaista risteymää lajityypin ja paikallisuuden välillä, johon liittyvät tietyt musiikilliset ja tyylliset käytännöt, mutta myös kansallisuuteen liittyvät näkökulmat.⁸¹ Musiikillisesti black metal polveutuu heavy metallin äärimmäisimmistä muodoista, liittäen mukaan kuitenkin vaikutteita esimerkiksi ambient- ja folkmusiikista.⁸² Perinteisiin musiikillisiin tunnusmerkkeihin kuuluu korkea, kirkuva huotovokalisointi, äärimmäiset tempot, tremolotyylinen kokonaisia sointuja painottava kitarariffittely, korkeita taajuuksia korostava särötetty kitarasoundi⁸³ ja suhteellisen huonolaatuinen tuotanto. Musiikillisten tunnusmerkkien lisäksi norjalainen black metal on aina painottanut visuaalisen merki-

77 Fung 2010

78 Moynihan & Söderlind 1998, 12–13

79 van der Velden 2007

80 Until the Light Takes Us 2008

81 Kahn-Harris 2007, 99; Wiebe 2009, 161

82 Kahn-Harris 2007, 99–100; Moynihan & Söderlind 1998, 16

83 Until the Light Takes Us 2008

tystä yhtyeiden kalligrafisesti suunnitelluista logoista aina esiintyjien tummanpuhuvaan ulkoasuun.⁸⁴ Nämä visuaaliset, musiikilliset ja jopa yhteiskunnallissosiaaliset käytännöt ammentavat tyylilajin taustalla vaikuttavista merkitysten ja merkityksenannon kerrostumista. Tätä ulottuvuutta ilmentävät norjalaiseen black metalliin liitetyt käsitteet satanismista, pakanauskosta, okkultismista ja ihmisvihasta.⁸⁵

Norjalaisen black metallin syntyaikoina erittäin pieni joukko tekijöitä piti skeneä hallussaan sekä musiikillisesti että taiteellisesti joten tyylilajin ominaisia käytäntöjä ja esteettisiä näkökulmia oli helppo kontrolloida ja määrittää.⁸⁶ Skene erottautui pieneenä ja elitistisenä joukkona ympäröivästä metallimusiikin ja yhteiskunnan kulttuurista. Black metal painottaakin voimakkaasti yksilöä ja valikoivaa itsekontrollia yhdistettynä äärimmäisen vakavana suhtautumista itse tyylilajiin.⁸⁷ Eräänä tausta-ajatuksena black metallissa on tietynlainen elitistinen aitouden ja autenttisuuden tavoittelu, jota voidaan ilmentää myös väkivalloin. 1990-luvun skenen antama alkusysäys ja sen keskeiset henkilöt vaikuttavat edelleen nykyajan black metallin taustalla, vaikka alkuaikojen tiukan elitistisestä eron tekemisestä valtavirtakulttuuriin ollaan ainakin suurimmilta osin luovuttu. Bändit myyvät nykypäivänä huomattavia määriä sekä levyjä että keikkoja ja levykaupoissa on monesti oma hylly black metallia varten. Toisaalta voidaan myös ajatella, että kaupallisen menestyksen myötä tyylilaji ja siihen liittyvä alakulttuuri on menettänyt huomattavasti alkuperäistä kulttuurista pääomaansa.

Muutamista 1990-luvun alkuperäisen skenen keskeisistä hahmoista kuten Burzum-nimisen yhtyeen keulahahmo Varg Vikernes ja 1993 tapettu Mayhem-yhtyeen kitaristi ja johtaja Øystein Aarseth on tullut lähes myyttisiä hahmoja nuorempien yhtyeiden keskuudessa. Myös 1980-luvun lopulla vaikuttaneen niin sanotun ensimmäisen aallon black metallin pioneeribändejä kuten Bathory ja Venom arvostetaan edelleen valtavasti.⁸⁸ Seuraavassa luvussa hahmotan norjalaisen black metallin kehityshistoriaa ja sen taustalla vaikuttavia tekijöitä ja tyylilajin inspiraation lähteitä lyhyesti.

4.2. Norjalaisen black metallin juuret

Black metallia voisi luonnehtia erääksi rajojarikkovimmista metallimusiikin alalajeista. Erityisesti norjalaisen black metal- skenen jäsenten 1990-luvun alussa tekemät kirkon-

84 Sinclair 2012

85 D'Amico 2009; Wiebe 2009, 162

86 Until the Light Takes Us 2008

87 Kahn-Harris 2007, 105

88 Kahn-Harris 2007, 129

polto ja murhatapaukset ilmensivät hirvittävällä tavalla lajityypin äärimmäistä sisältöä ja ideologiaa. Voidaan sanoa että black metal ei ole ensimmäinen tai ainoa vallankumouksellinen ja vaarallinen tapahtuma rockin historiassa, mutta tähänastisista populaarikulttuurin ilmiöistä se on kuitenkin yksi fanaattisimmista ja häikäilemättömmistä.⁸⁹ Jotta pääsisin käsiksi norjalaisen black metallin taustalla vaikuttaviin merkityksenannon muotoihin, on tarkasteltava mistä se on syntynyt. Tämän vuoksi on kaivauduttava lyhyesti raskaan metallimusiikin historiaan.

Metallimusiikin historia on jossain määrin kiistelty aihe ja monesti ”metallin” lajityypilliset rajat ovat erilaisten kiistojen kohteena. Yleisöistä riippuen metallimusiikki ja sen rajat käsitetään eri tavoin ja tulevat uudelleenmääriteltyksi sekä kuuntelijoiden että tekijöiden keskuudessa. Monesti määrittelyihin liittyvät käsitykset lajityypin alkuperäisestä olemuksesta ja autenttisuudesta, joka johtanee juurensa rockmusiikin kulttuuriin liitettyistä kapinan ja rajojenrikkomisen käsitteistä: Sekä musiikilliset että sisällölliset kompromissit koetaan epäaitona.⁹⁰ Todennäköisesti tästä näkökulmasta juontaa juurensa myös black metal -kulttuurissa voimakkaasti vaikuttava aitouden ja autenttisuuden tavoittelu.

Metallimusiikin syntymän hetket voidaan sijoittaa karkeasti 1960-luvun puoleen väliin. Tyyllilajin edelläkävijöinä voidaan pitää brittiläisiä rockyhtyeitä kuten Cream ja Yardbirds, jotka lähtivät kehittämään soundiaan raskaampaan suuntaan rock and rollin ja perinteisen maanläheisen bluesin pohjalta. Raskas rumpujenpoljento yhdistettynä basson mataliin taajuuksiin, särötettyyn kitarasoundiin ja voimakkaaseen vokalisointiin antoi alkusysäyksen uudelle soundille merkittävä: Jimi Hendrixin vuonna 1967 ilmestynyttä ”Purple Haze” -kappaletta voidaan pitää jonkinlaisena metallikappaleen prototyyppinä. Myös San Fransiscosta kotoisin olevan psykedeelisen rockyhtyeen Blue Cheerin äärimmäisen raskas coverversio Eddien Cochranin kappaleesta ”Summertime Blues” venytti 60-luvun rockmusiikin rajoja äärimmilleen.⁹¹

Led Zeppelin ja Black Sabbath: Raskaan metallimusiikin pioneerit

Yhtyeet kuten Led Zeppelin, Black Sabbath ja Deep Purple jatkoivat siitä mihin 1960-luvulla luodut metallimusiikin perusteet oli luotu. Tyyllilajin nimi ”heavy metal” lainattiin todennäköisimmin Steppenwolf -nimisen yhtyeen kappaleen ”Born to be Wild” sanoituksista. Varsinkin Led Zeppelinin ja Black Sabbathin vaikutuksesta

89 Moynihan & Söderlind 1998, 15

90 Walser 1993, 15–16

91 Metal: A Headbangers Journey 2008; Walser 1993, 9

uuden musiikin tyylilajin ominaispiirteisiin luikertelivat mukaan myös yliluonnolliset, mystiset ja jopa okkultistiset aiheet. Tähän lienee vaikuttanut 1960-luvun puolen välin aikoihin noussut yleinen kiinnostus okkultismiin ja salatieteisiin. Anton Szandor LaVeyn (1930–1997) vuonna 1966 perustama uskonnollinen järjestö Church of Satan ja yliluonnollisia teemoja käsittelevät elokuvat kuten Rosemaryn painajainen (1968), Manaaja (1973) ja Ennustus (1976) kuvaavat hyvin ajanjakson kiinnostusta yliluonnolliseen ja salatieteisiin.⁹²

Sen lisäksi että Led Zeppelin teki musiikillista pioneerityötä metallimusiikin ominais-soundin kehittäjänä, nousivat myös ulkomusiikilliset tekijät tärkeäksi osaksi bändin kokonaisuutta. Led Zeppelinin kitaristin Jimmy Pagen kiinnostus brittiläistä okkultistia ja kirjailijaa Alesteir Crowleytä kohtaan oli vertaansa vailla. Alesteir Crowley oli eräänlainen tee-se-itse-maagikko joka painotti moraalittomuutta ja yltäkylläisyyden tavoittelua tienä valaistumiseen.⁹³ Page oli äärimmäisen innokas Crowley-keräilijä ja aikoinaan hänen Crowley-teemainen kirjakokoelmansa oli laajimpia maailmassa. Lisäksi Page hankki 1970-luvun alussa omistukseensa Crowleyn entisen asuintalon Boleskinen. Page ei ole koskaan väheksynytään kiinnostustaan magiaan tai okkultismiin. Crowleyn kehittämien thelemisen uskontosysteemin symbolit koristelevat Led Zeppelinin levykansia pohjoisten pakanauskontojen symbolien ja Tolkienin mytologiahin pohjautuvien kuva- ja sanoitusaiheiden lisäksi.

Crowleyn satanistinen filosofia perustuu samanaikaisesti antikristillisyydelle ja esikristillisten tapojen ja traditoiden tavoittelulle. Se omaksuu fundamentalistisen kristinuskon luoman ja ylläpitämän kuvan satanismista demoneineen ja pahoine henkineen liioitellen sitä vielä entisestään asettuen tälle puolelle. Crowleylainen näkemys juhlistaa kaikkea sitä, mikä kristinuskossa käsitetään pahaksi ja asemoituu tällä tavoin sekä kirkkoa, että monesti myös yhteiskunnallisia sääntöjä ja normeja vastaan.⁹⁴ Huomiota herättääkseen Led Zeppelin meni jopa niin pitkälle, että yhtye järjesti Swan Song -levymerkkinsä julkaisujuhlat Chislehurstin luolissa matkiakseen pahamaineinen okkultistisen 1700-luvulla vaikuttaneen salaseura Hellfire Clubin kokoontumisia. Yhtyeen ulkomusiikillisten ulottuvuuksien voima oli niin valtava että Led Zeppelinin jäsenten huhuttiin tehneen sopimuksen itsensä paholaisen kanssa.⁹⁵

Black Sabbathin merkitys metallimusiikin esi-isänä ja pioneerina on kiistämätön. Yh-

92 Cope 2010, 83

93 Bayer 2009, 78

94 Cope 2010, 85

95 Bayer 2009, 79

tyettä pidetäänkin monesti ensimmäisenä varsinaisena heavy metal -yhtyeenä.⁹⁶ Bändi laski perinteiseen bluesiin pohjautuvan rockmusiikin tempoa laahaavan hitaaksi, tiputti virettä useamman puolisävelaskeleen normaalivireestä alemmas ja paritti tämän musiikillisen tyylin teemoihin yliluonnollisesta, okkultismista, sodasta ja hulluudesta. Bändi vei synkät aiheet omalla sarallaan ja aikaansa nähden äärimmilleen.⁹⁷ Ensimmäisen Black Sabbathin levyn Black Sabbathin (1970) sisäkanta koristi ylösalaisin oleva risti. 1973 ilmestyneen Sabbath Bloody Sabbath -levyn kannen kuva demoneista ahdistelemassa kuolevaa ihmistä oli ennennäkemättömän vaikuttava.⁹⁸ Black Sabbath valjasti visuaalisen tukemaan musiikin ja sanoitusten esteettistä tyyliä erittäin hyvin.⁹⁹ Bändin flirttailut crowleylaistyypin okkultistisen kuvaston ja satanistisen teemojen kanssa olivat todellisuudessa kuitenkin paljolti pintapuolisia, eikä musiikin taustalla vaikuttanut varsinainen uskonnollinen tai ideologinen motiivi. Yhtyeen basisti Geezer Butler kertoo kuitenkin olleensa erittäin kiinnostunut uskonnoista ja erityisesti katolisen kirkon tarinoista saatanasta ja yliluonnollisesta. Vähemmän tunnetut yhtyeet kuten 1969 Leicesterissä perustettu Black Widow ja Yhdysvalloissa 1960-luvun lopulla aloittanut Coven veivät okkultistisen kuvaston ja tematiikan vielä huomattavasti pidemmälle, mutta eivät kohonneet vastaanlaiseen maailmankuuluisuuteen kuin Black Sabbath tai Led Zeppelin. Huolellinen pohjatyö satanistisille ja osittain myös pakanauskonnollisille ja fantastisille aiheille oli kuitenkin tehty ja se tulisi toistumaan metallimusiikin kuvastossa, mutta erityisen voimakkaasti norjalaisessa black metallissa.¹⁰⁰

Uuden aallon brittimetalli

Black Sabbathin ja Led Zeppelinin alullepanema ”heavy metal” oli jo lähes kuihtunut 1980-luvulle tultaessa lukuisten kopiobändien toistaessa hyväksi todettua kaavaa lajityypin vesittymiseen saakka. Musiikin kaupallistuminen ja valtaisa suosio toimivat lajityypin potentiaalia pysyvä tuoreena ja innovatiivisena vastaan. Vastalauseena kaupallistuneelle, väsähtäneelle ja ”keski-ikäistyneelle” soundille syntyi niin sanottu ”uuden aallon brittimetalli”.¹⁰¹ Bändit kuten Judas Priest, Iron Maiden ja Motörhead ammensivat 1970-luvun yhtyeiltä, mutta musiikki pyrittiin tiivistämään mahdollisimman tehokkaaksi paketiksi. Punkin vaikutuksesta johtuen kappaleista sävellettiin tarttuvampia ja lyhyempiä kuin aikaisemmin. Tuotantoon kiinnitettiin enemmän huomiota. Kaikki

96 Bayer 2009, 79

97 Walser 1993, 10

98 Moynihan & Søderlind 1998, 4; levyn takakannessa on etukannen ”vastakuva”

99 Cope 2010, 73

100 Moynihan & Søderlind 1998, 5, 21

101 NWOBHM eli New Wave of British Heavy Metal

nämä tekijät raivasivat tietä lajityypin uudelle ja myös suuremmalle suosiolle.¹⁰² Uuden aallon brittimetalli oli skenenä ja erityisesti lajityypin eheyttä ajatellen melko kirjava ja mukaan mahtui soittotaidoiltaan, ulkoasultaan ja jopa musiikilliselta tyylliltään monenlaisia yhtyeitä.¹⁰³ Eräs näistä yhtyeistä, Newcastlesta kotoisin oleva Venom, tulisi olemaan erittäin tärkeä esikuva norjalaiselle black metallille.

Venom

Norjalainen black metal voidaan nähdä 1980-luvun alun bändien Venomin ja Bathoryn manttelinperijänä. Venomin katsotaan syntyneen uuden aallon brittimetallin skenestä, mutta monesti sitä kutsutaan Bathoryn tavoin ”ensimmäisen aallon” black metalliksi. Venomin ja Bathoryn parivaljakkoon voisi näkökulmasta riippuen lisätä myös pohjois-amerikkalaisen Slayerin ja saksalaisen Sodom. Useimmiten Slayerin ja Sodomia katsotaan kuitenkin kuuluvan 1980-luvun loppupuolella kehittyneeseen thrash metallin lajityyppiin. Sekä Slayer että Sodom tosin käyttivät varsinkin alkutaipaleillaan satanistisia teemoja ja kuvastoa hyväkseen.¹⁰⁴ Brittiläisen Venomin ja ruotsalaisen Bathoryn merkitys norjalaiselle ”toisen aallon” black metallille on kuitenkin kiistämätön. Musiikillisesti Venom ja Bathory olivat eräänlaisia hybrideitä 1970-luvun raskaan metallimusiikin ja 1980-luvun alussa nousseen punkin välillä.¹⁰⁵

Vaikka vuonna 1979 perustettu Venom hävisi musiikillisesti aikalaisilleen kuten Judas Priest tai Motörhead, oli bändillä käänteentekevä ässä hihassa: Venom käytti satanistisia ja okkultistisia aiheita spontaanisti imagonsa luomisessa.¹⁰⁶ Esikoisalbumi ”Welcome to Hell:in” (1981) etukantta koristeli valtavan kokoinen pentagrammi, jonka sisällä oli vuohen pää. Samankaltainen visuaalinen tematiikka jatkui vuonna 1982 ilmestyneellä yhtyeen toisella levyllä ”Black Metal”, jonka tittelistä black metallin lajityyppi sai myös nimensä. Vuonna 1983 ilmestyneen kolmannen levyn ”At War with Satan:in” jälkeen Venomin päällekkäyvä satanistinen imago alkoi laimentua.

Yhtyeen satanistis-okkultistinen kuvasto oli Black Sabbathin tapaan paljolti huomiohakuista hätkähdyttävän ulkoasun käyttämistä, eikä taustalla ollut minkäänlaista filosofiaa. Satanistiset ja antikristilliset teemat tarjosivat kuitenkin helpon ja äärimmäisen tehokkaan keinon rockille ominaiseen kapinaan. Vaikka Venomin musiikissa kyse olikin paljolti rockista ja hauskanpidosta, katsotaan yhtyeen olleen merkittävin satanistisen imagon lipunkantaja omana aikanaan ja täten yhteys norjalaiseen black metalliin on

102 Walser 1993, 12

103 Gerd 2009, 81; van der Velden 2007

104 Moynihan & Søderlind 1998, 25

105 Christe 2004, 109; Cook 2013; Moynihan & Søderlind 1998, 11

106 Moynihan & Søderlind 1998, 10

olennainen¹⁰⁷. Venomien tekemän työn ansiosta kytkös raskaan metallimusiikin ja satanismin välille oli jälleen uusittu. Kymmenen vuotta myöhemmin nuoret norjalaiset yhtyeet tulisivat nimeämään oman musiikintyyliinsä Venomien vuonna 1982 julkaiseman levyn mukaan.¹⁰⁸

Bathory

Venomien rinnalla vähintään yhtä tärkeä esi-isä norjalaiselle black metallille on ruotsalainen Thomas Forsbergin¹⁰⁹ (1966–2004) 1983 perustama yhtye Bathory, jonka ensimmäiset albumit mukailivat sekä musiikillisesti että sisällöllisesti Venomien alullepanemaa tyyliä. Bathoryn kolmen ensimmäisen levyn kansitaide perustui paljolti samankaltaiselle estetiikalle kuin aavistuksen verran edelläkävneiden brittien.¹¹⁰ 1984 ilmestyneen debyyttilevyn mustavalkoista kantta koristeli karmivan näköinen vuohen pää. Kuva-aihe oli hyvin samantyyppinen kuin Venomien debyyttilevyn kanssa ja Forsbergin alkupe- räisen suunnitelman mukaan kannen vuohihahmo piti jopa painaa kullavärisenä kuten Venomien levynkannen pentagrammi. Suunnitelma kuitenkin kariutui taloudellisista ja painoteknisistä syistä johtuen.¹¹¹ Bathoryn seuraavan 1985 ilmestyneen *The Return*-levyn kannessa on kuva kuusta pilvien verhoamana. Levyjen kannet olivat minimalistisuudessaan vaikuttavia ja loivat yhtyeen ylle mystisen auran.¹¹² Yhtyeen soundi oli aavistuksen verran Venomia raaempi ja musiikki alkukantaisen brutaalin kuuloista paljolti tuotantotavoista johtuen: Levyt olivat äänitetty erittäin pienellä budjetilla vain muutamassa päivässä. Sanoitukset keskittyivät paljolti mustan magian ja satanismin teemoihin. Neljänteen levyyn tultaessa musiikin tahti oli hidastunut ja sävellykset olivat monimutkaistuneet. ”Blood Fire Death” (1988) poikkesi myös sisällöllisesti Bathoryn aikaisemmista tuotoksista. Satanistisen kauhukuvaston sijaan levynkantta koristeli norjalaisen taidemaalari Peter Nicolai Arbon (1831–1892) maalaus ”Åsgårdsreien” (1872), joka kuvaa muinasta skandinaavista myyttiä, jossa jumalhahmot ratsastavat villinä joukkona taivaan halki. Seuraavat levyt ”Hammerheart” (1990) ja ”Twilight of the Gods” (1991) jatkoivat skandinaavisesta kulttuuriperimästä ammentamista. Sisältö oli edelleen osittain uskonnonvastaista, mutta sanoitukset käsittelivät myös pohjoisen luontoa ja maisemia ja muinaisia taisteluita. Näiden teemojen lisäksi Hammerheart ja Twilight of the Gods sisälsivät varovaisia viittauksia kansallissosialismiin. Hammer-

107 Dyrendal 2009, 28

108 Moynihan & Söderlind 1998, 13–14

109 Forsberg käytti pseudonyymiä ”Quorthon” koko Bathoryn elinkaaren ajan, eikä hänen oikea nimensä ollut yleisessä tiedossa (Ekeroth 2008, 27)

110 Von Helden 2010, 34

111 Ekeroth 2008, 31

112 Christe 2004, 107

heartin takakannen koriste-elementtinä oli aurinkopyörä. Symboli periytyy esihistorialliselta ajalta, mutta on nykypäivänä liitetty lähinnä äärioikeistolaisiin ryhmittymiin. Myös Twilight of the Gods-levyltä löytyvä kappale Under the Runes viitanee toisen maailmansodan aikaisiin natsi-Saksan SS-joukkoihin.¹¹³

Bathoryn kuusi ensimmäistä levyä kattavat periaatteessa musiikillisesti ja visuaalisesti kaikki 1990-luvun norjalaisen black metallin ulottuvuudet brutaalin alkukantaisesta satanistisesta metelistä kansallisromanttiseen viikinkimetalliin. Ensimmäisen aallon black metal Venomien alullepanemana ja Bathoryn edelleen jalostamana loi vahvan musiikillisen ja esteettisen viitekehyksen ja perustan Norjan nousevalle black metal-kulttuurille. Esimerkiksi Darkthronen rumpali Gylve ”Fenriz” Nagell pitää Bathorya merkittävimpana Norjan black metal-skenen innoittajana.¹¹⁴

Thrash ja Death Metal

Thrashin voidaan katsoa olevan eräänlainen Pohjois-Amerikkalainen vastine uuden aallon brittimetallille. Slayerin voidaan katsoa olevan eräänlainen amerikkalainen vastine Venomille, mutta satanistisen aiheiden lisäksi thrash-yhtyeet käsittelivät sodan ja yhteiskunnan ongelmien aiheita. Slayerin lisäksi Possessed ja yhtyeen julkaisu Seven Churches (1985) voidaan laskea jossain määrin merkittäväksi norjalaisen black metallin historiassa.¹¹⁵ Yleisesti ottaen thrash metal tarjosi kuitenkin lisänäkökulmaa vielä kehittyvälle tyylilajille ja esimerkiksi Slayerin voidaan katsoa kuitenkin olleen erittäin suuri inspiraation lähde norjalaisessa black metallissa.¹¹⁶

Thrash kasvoi yhä suosittumaksi, kaupallisemmaksi ja samanaikaisesti väistämättä myös yllätyksettömämmäksi. Death metal tarjosi uuden, entistä äärimmäisemmän ilmaisun muodon tuoretta näkökulmaa etsivälle yleisölle. Death metallin alkujuuret ovat todennäköisimmin Pohjois-Amerikassa, mutta tyylilaji rantautui kasettivaihdon myötä erittäin nopeasti myös Skandinaviaan.¹¹⁷ Death metallin lajityypin kehittymisen kannalta tärkeimmiksi musiikillisiksi keskuksiksi muodostuivat Floridassa sijaitseva Tampa ja Ruotsin Tukholma. Death metal oli musiikillisesti läheistä sukua sitä edeltäneelle thrashille, mutta yhtyeet panostivat huomattavasti enemmän soittotaitoon ja musiikin teknisyyteen. Lisäksi tempoja nostettiin vielä edellisestä. Death metal korosti anti-imagoa ja hylkäsi heavy metallin perinteisesti korostaman teatraalisuuden. Esiintymisasuksi artistit kelpuuttivat jopa verryttelyhousut, hupparin ja lenkkarit. Muutamia

113 Moynihan & Söderlind 1998, 18–20; Von Helden 2010, 34

114 Until the Light Takes Us 2008

115 Moynihan & Söderlind 1998, 25

116 Until the Light Takes Us 2008

117 Ekeroth 2008, 56

poikkeustapauksia¹¹⁸ lukuun ottamatta death metal keskittyi sisällöllisissä teemoissa kuolemaan, äärimmäisten väkivaltatekojen kuvailuun, kauhuun ja sotaan satanististen teemojen jäädessä taustalle. Esimerkiksi brittiläinen Carcass kuvitti *Symphonies of Sickness* -levynsä (1989) kannet valokuvilla teurastuksista ja ruuminavauksista. Eräs ruotsalainen death metal -yhtye kuitenkin ennakoி nousevaa black metallin tyylilajia: Unleashed karttoi death metallille tyypillisiä verisiä teemoja ja haki musiikilleen sisällön pohjoismaisesta viikinkihistoriasta ja muinaismyyteistä.¹¹⁹

Norjalainen black metal

1990-luvun alkupuolella death metallin suosio oli kasvanut valtavasti ja levy-yhtiöt pyrkivät käyttämään tilanteen hyväkseen. Monien täysin keskinkertaistenkin yhtyeiden levyjä julkaistiin ja ylitarjonnasta johtuen tyylilajin alkuperäinen voimallisuus alkoi huveta. Death metallista oli tullut sisäsiistiä ja yleisöt hakivat uudenlaista näkemystä.¹²⁰ Norjalaisen black metallin voidaan periaatteessa sanoa saaneen alkunsa norjalaisen Mayhemin julkaistessa *Pure Fucking Armageddon* -demon vuonna 1986 ja *Deathcrush* EP:n sitä seuraavana vuonna. Useimmiten norjalaisen black metallin synty sijoitetaan kuitenkin 1990-luvun alkuun, jolloin skene alkoi kasvaa ja kukoistaa.¹²¹ Norjalaisen black metallin historia keskittyy paljolti muutamien keskeisten avainhahmojen toimintaan ja vaikutukseen. Mayhemin edesmenneen johtajahahmon Øystein Aarsethin merkitys norjalaiselle black metallille on elintärkeä. Mayhemin alkuaikoina Aarseth käytti taiteilijanimeä ”Destructor”, mutta vaihtoi sen ”Euronymukseen” kreikkalaisen mytologian Eurynomos-taruolennon mukaan. Vaikka yhtye ei ollut julkaissut kuin yhden demon ja EP:n oli sen maine sitäkin hurjempi. Tämä maine nosti yhtyeen arvostusta undergroundissa ja Euronymous sai vähitellen eräänlaisen auktoriteetin aseman. Daniel Ekeroth jopa ehdottaa kirjassaan *Swedish Death Metal* (2008), että norjalainen black metal olisi ollut pohjimmiltaan Euronymouksen laskelmoitu luomus.¹²² Euronymous oli todennäköisesti karismaattinen hahmo ja piti tietynlaista korkeaa asemaa alkuaikojen norjalaisen black metallin skenessä, mutta koko tyylilajin kehittymistä ei voida mielestäni silti täysin pistää yhden henkilön harteille.

Ruotsalainen Per Yngve Ohlin sai vokalistin paikan Mayhemissa vuonna 1988. Ohlin, taiteilijanimeltään ”Dead”, ja Euronymous jakoivat samanlaisen käsityksen siitä, mihin suuntaan Mayhemin lavapreesens ja yhtyeen ulkoasua pitäisi kehittää. Deadin

118 Deicide Floridasta on aina ollut tunnettu satanistisesta imagostaan

119 Moynihan & Söderlind 1998, 27, 30

120 Ekeroth 2008, 242; Moynihan & Söderlind 1998, 31

121 Stosuy 2012, 45

122 Ekeroth 2008, 245

ja Euronymouksen synkähköt visiot ruokkivat toisiaan ja vähitellen yhtyeen imago ja sisältö siirtyivät satanistisiin kauhuteemoihin. Mayhemin pitkäaikainen rumpali Jan Axel ”Hellhammer” Blomberg alleviivaa Ohlinin merkitystä black metallin brutaalin imagon ja lavapreesensin pioneerina. Visuaaliset osa-alueet olivat Mayhemille yhtä tärkeitä tekijöitä musiikin ja sanoitusten rinnalla.¹²³ Euronymouksen mukaan black metallin tuli käsitellä vain satanistisia aiheita ja tuotannon piti olla alkukantaisen raakaa kuten Bathoryn ensimmäisillä levyillä. Vokalisoinnin kuului olla korkea huutoa vastakohtana death metallin matalalle murinalaululle ja kappaleiden rakenteiden tuli olla yksinkertaisempia. Jotta ero death metalliin saataisiin tehtyä täysin selväksi, painotti Euronymous ulkoasun tärkeyttä: Vain mustat vaatteet kävisivät. Lisäksi luotivyyöt ja piikkirannekkeet lukeutuivat olennaiseksi osaksi black metallin ulkoasua. Pisteenä i:n päällä oli ”corpse paint”, eräänlainen naamamaalaus.¹²⁴ Corpse paint, josta on tullut norjalaisen black metallin käyntikortti, juontaa juurensa todennäköisesti brasilialaisen Sarcofago-nimisen yhtyeen ulkoasusta. Myös teatraalisilla heavy metal-yhtyeillä kuten King Diamond on ollut vaikutus naamamaalauksen periytyemisellä black metalliin.¹²⁵

Vakavasti masentunut Ohlin teki itsemurhan 8. päivä huhtikuuta 1991 ampumalla itseään haulikolla päähän. Tämä tapahtuma tulisi olemaan eräänlainen mytologisoitu virsitanpylväs norjalaisen black metallin historiassa. Aarseth löysi Ohlinin ruumiin ja ennen virkavallan soittamista paikalle otti valokuvia ruumiista.¹²⁶ Vaikuttaa siltä, että Aarseth näki Ohlinin itsemurhan potentiaalisena hyötynä Mayhemin ja pienlevymerkkinsä promootiossa.¹²⁷ Vain muutama kuukausi Ohlinin itsemurhasta Aarseth avasi Helvete-nimisen levykaupan Oslossa. Helvetestä muotoutui vähitellen eräänlainen kiintopiste ja päämaja Norjan nousevalle black metal-skenelle.¹²⁸

Monet nuoret idolisoivat Mayhemia ja erityisesti sen johtajaa Euronymousta. Useat aloittelevat bändit vaihtoivatkin tämän vaikutuksesta tyyliänsä perinteisestä death metallista black metalliin: Amputationista tuli Immortal, Telemarkista kotoisin oleva Thou Shalt Suffer muutti nimensä Emperoriksi ja Darkthrone vaihtoi musiikintyylin teknisestä death metallista alkukantaiseen black metalliin. Euronymouksen lisäksi toinen Norjan black metal-skenen erittäin keskeinen henkilö, Kristian ”Varg” Vikernes, perusti yhden miehen yhtyeensä Burzumina vuonna 1991 lähdettyään death metal-yhtye

123 Until the Light Takes Us 2008

124 Ekeroth 2008, 246–247

125 Moynihan & Söderlind 1998; 36

126 Moynihan & Söderlind 1998, 49; Until the Light Takes Us 2008

127 Moynihan & Söderlind 1998, 60; Kuva kuolleesta Ohlinista on myös 1995 julkaistun Dawn of the Black Hearts-bootlegin kannessa

128 Moynihan & Söderlind 1998, 37–38; Ekeroth 2008, 247

Old Funeralista. Alunperin Vikernesin projektin nimi oli Uruk-Hai J.R.R. Tolkienin kuvaamien satuolentojen mukaan. Nimi muuttui kuitenkin pian Burzumiksi, edelleen Tolkienia mukaillen.¹²⁹

Jon ”Metalion” Kristiansen, Slayer-nimisen fanzinen julkaisija on korostanut erityisesti Øystein Aarsethin ja Helvete-levykaupan merkitystä norjalaisen black metallin synnylle:

”The whole Norwegian scene is based on Euronymous and his testimony from this shop. He convinced them what was right and what was wrong. He was always telling what he thought, following his own instincts to the true Black Metal stuff like corpsepaint and spikes, worshipping death and being extreme.”¹³⁰

Vuoden 1991 puoleen väliin tultaessa merkittävistä yhtyeistä ainakin Darkthrone, Burzum, Immortal, Enslaved ja Thorns olivat yhteydessä Euronymoukseen. Hieman myöhemmin joukkoon liittyi myös Emperor. Euronymouksen suunnitelmana oli julkaista bändejä uudelleen pystyttämänsä levymerkin Deathlike Silencen kautta.¹³¹ Norjalaisen black metallin ydinryhmän voidaan sanoa koostuneen näistä yhtyeistä.

Sen lisäksi, että Norjan nuori black metal-skene kasvoi musiikillisesti, myös tyylilajin sisällölliset näkökulmat alkoivat kasvaa ulos raameistaan. Ensimmäinen kirkko paloi keväällä 1992 ja siitä eteenpäin vuoteen 1996 asti ainakin 50 kirkonpolttotapausta tai polton yritystä ollaan voitu yhdistää black metal-skeneen. Aivan kaikki skenen jäsenet eivät kannattaneet kirkkojen polttamista, vaan näkivät sen osittain myös oman kulttuurinsa tuhoamisena. Esimerkiksi Mayhemin pitkäaikainen basisti Jørn ”Necrobutcher” Stubberud on kritisoinut kirkkojen polttamista.¹³² Monet skenen jäsenet kuitenkin kokivat kirkkojen polttamisen oikeutettuna vastarintana kristinuskoa kohtaan tai suhtautuivat siihen väliinpitämättömästi.¹³³

Black metal-skeneä tulisi kirkonpolttajien lisäksi leimaamaan ainakin kaksi murhatapausta. Telemarkin maaseudulta kotoisin olevan Emperor-yhtyeen rumpali Bård ”Faust” Eithun murhasi itselleen täysin tuntemattoman Magne Andearssen-nimisen miehen suhteellisen kylmäverisesti aivan Lillehammerin lähistössä elokuussa 1992.¹³⁴ Vuoden 1993 alkupuolella Varg Vikernesin ja Øystein ”Euronymous” Aarsethin välit alkoivat kiristyä. Syitä tähän välien huonontumiseen on jälkepäin hankala selvittää, mutta il-

129 Ekeroth 2008, 247; Moynihan & Söderlind, 1998, 38; ”Burzum” tarkoittaa pimeyttä Tolkienin tarustoissa

130 Moynihan & Söderlind 1998, 39;

131 Moynihan & Söderlind 1998, 65

132 Metal: A Headbangers Journey 2005; Moynihan & Söderlind 1998, 84

133 Moynihan & Söderlind 1998, 86

134 Moynihan & Söderlind 1998, 111–115

meisesti jonkinlaiset taloudelliset seikat sekä skenen hierarkiaan liittyvät näkemykset hiersivät Vikernesin ja Euronymouksen välejä. Euronymouksen ruumis löytyi hänen asuintalonsa portaikoista elokuussa 1993. Alustavissa tutkimuksissa epäilykset suuntautuivat ruotsalaisten black metal-yhtyeiden suuntaan, mutta lopulta kuitenkin ilmeni että Varg Vikernes oli tappanut Øystein Aarsethin. Jälkeenpäin Vikernes on arvellut Aarsethin suunnitelleen tappavansa Vikernesin ja on puhunut Aarsethin murhasta itsepuolustuksena. Tämän tyyppiset spekulatiot eivät todennäköisesti kuitenkaan perustu tosiseikkoihin.¹³⁵

Kirkkojenpoltot, itsemurhat ja murhatapaukset ovat tuoneet huomattavasti sekä merkittävää, mutta toisaalta epäsuotuisaa huomiota norjalaiselle black metallille. Toisaalta voidaan ajatella, että ilman kaikkia karmeita tapahtumia norjalainen black metal ei olisi ominaisesti sitä, mitä se on. Suhteellisen pienen joukon sisällä tapahtuneet rikokset ovat jollain erikoisella tavalla määrittäneet muiden tekijöiden lisäksi tämän musiikin tyyllilajin piirteitä ja sisältöä.

4.3. Black metal diskurssijärjestyksenä

Pyrin tarkastelemaan työssäni norjalaista black metallia ensisijaisesti eräänlaisena diskurssijärjestyksenä, mutta käytän useaan otteeseen myös ”skenen” käsitettä. Skene viittaa paikkaan sidottuun, musiikillisesti suuntautuneeseen yhteisöön, jonka muodostavat siihen kuuluvat bändit, niiden yleisöt ja mahdollisesti tietyt institutionaaliset rakenteet kuten esimerkiksi levykaupat. Diskurssijärjestyksen käsitän viittaavan skenen sisäisiin ja sen ominaisiin musiikillisiin, visuaalisiin ja muihin kielenkäytön tapoihin. Keith Kahn-Harris on kuvailee kirjassaan ”Extreme Metal” (2007) metallin erilaisten alalajien skenejä ja niiden rakentumista hieman samankaltaisesti kuin Norman Fairclough on hahmotellut diskurssijärjestyksen käsitettä.

Skene voidaan käsittää diskursiivis-esteettisenä rakennelmana, tietynlaisena tilana, jonka sen sisäiset toimijat kuten yhtyeet, niiden yleisöt ja instituutiot muodostavat. Nämä rakennelmat, diskurssit ja diskurssien yhdistelmät tekevät skenen näkyväksi ja tunnistettavaksi toimijoilleen. Skenen rajoja voidaan myös pyrkiä kartoittamaan sen ulkoisten skenejen ja diskurssien kautta. Suuriksi kasvaneet ja tätä myötä löyhemmin ja hämärärajisemmin rakentuneet skenet ja niiden diskurssijärjestykset on monesti helpompi käsittää ulkoisten kuin sisäisten diskurssien kautta.¹³⁶

135 Moynihan & Søderlind 1998, 117, 121–127

136 Kahn-Harris 2007, 100

Musiikkiskenejen diskursiiviset rakenteet tulevat sisäisesti ja ulkoisesti ilmi tiettyjen esteettisten, esimerkiksi musikaalisten ja visuaalisten, käytäntöjen ja niiden kehittymisen kautta. Joissakin tapauksissa tämä kehitys on hyvin itsetiedostavaa. Erinomainen esimerkki on Norjan 1990-luvun alun black metal -skene, joka mytologisoi ja rakensi itse itseään erittäin tiedostavasti. Tavanomaisesti esteettiset käytännöt ovat kuitenkin riippuvaisia paljolti skenejen yleisestä suosiosta: Joitakin skenejä ja niiden edustamia tyyllilajeja suositaan yli toisten.

Erilaiset skenet eroavat toisistaan keskenään myös institutionaalisten rakenteiden osalta. Esimerkiksi levymerkkien ja -kauppojen voidaan katsoa kuuluvan institutionaaliin rakenteisiin. Joidenkin skenejen institutionaaliset rakenteet ovat hyvin voimakkaita ja toiset ovat taas löyhemmin järjestäytyneitä. Vahva institutionaalinen rakentuminen vaikuttaa luonnollisesti skenen itsenäisyyteen ja kulttuuriseen omavaraisuuteen joka vaikuttaa edelleen skenen vakauteen. Jotkut skenet kestävät paremmin aikaa kuin muut ja toiset puolestaan nousevat vain hetkeksi tullakseen voimakkaampien tai vahvemmin rakentuneiden skenejen sisällyttämiksi. Monesti suuret skenet pitävätkin sisällään pienempiä skenekokonaisuuksia. Tätä näkökulmaa silmällä pitäen eri skenejen diskursiivista läheisyyttä voi olla hedelmällistä tarkastella. Esimerkiksi jotkut metallimusiikin skenet ovat huomattavasti läheisemmässä suhteessa valtavirtamusiikkiin ja -kulttuuriin kuin toiset. Myös tietyn skenen tuottama tekstien ja diskurssien määrä ja laatu voidaan ottaa tarkastelun kohteeksi. Jotkut skenet tuottavat valtavasti tekstejä ja toistaalta myös vastaanottavat suuria määriä materiaalia muista skeneistä. Toiset skenet saattavat olla äärimmäisen tuotteliaita, mutta sulkevat skenen ja lajityypin rajat ulkoiselta materiaailta.¹³⁷

Norjan 1990-luvun black metal -skene voidaan käsittää diskurssijärjestyksenä, johon kuuluu kaikki mahdolliset siihen sillä hetkellä valikoituneet diskurssien muotoutumat ja sekoitukset. Black metallin diskurssijärjestyksen analyysissa on näin ollen kyse sen kokonaisrakenteesta. Etualalle nousee kysymys siitä, mitkä diskurssit kuuluvat norjalaisen black metallin diskurssijärjestykseen ja millä tavoin nämä diskurssit muodostavat suuremman kokonaisuuden. Sen lisäksi että hahmotellaan kokonaisuuden sisäistä rakentumista, voidaan pohtia millä tavoin ja miten se rajautuu ulkoisesti suhteessa muihin diskurssijärjestyksiin. Diskurssien ja diskurssien rakenteiden osalta voidaan pohtia kuinka ne uudelleenversioituvat eri tilanteissa ajan kuluessa ja miten ne ovat suhteessa muihin vastaaviin rakenteisiin.

Musiikkilevyt käsitan eräänlaisina viestintätilanteina, jotka osaltaan rakentavat black

137 Kahn-Harris 2007, 101

metallin diskurssijärjestystä. Tällöin etualalle nousee kysymys siitä, miten viestintätilanteet (levyt) tapahtuvat (ilmestyvät) peräkkäin sarjoissa ja minkälaisia muutoksia teksti ja diskurssit käyvät tällöin läpi. Edelleen voidaan pohtia, miten sarjassa aiemmin esiintyneet diskurssit (ja tekstit) ilmenevät sarjan myöhemmissä teksteissä. Kysymys on siis jatkuvuuden ja mahdollisten muutosten teemoista ja siitä kuinka myöhemmät viestintätilanteet perustuvat aiempiin.

5. Norjalaisen black metallin diskurssit

Määrittelyni ja rajaukseni norjalaisen black metallin diskurssijärjestyksestä nojaa yleistyksiin. Minkä tahansa lajityypin tai skenen täysin tyhjentävä määrittely on mahdotonta ja periaatteessa tutkimuksissa voidaan vain lähestyä kokonaisvaltaista kuvausta. Karrikoiden ajateltuna esimerkiksi black metallin rajat tulevat joka kerta uudelleenmääriteltyiksi kun uusi black metalliksi nimetty levy tai muu vastaava teos ilmestyy. Vaikka keskityn työssäni ensisijaisesti levynkansiin ja visuaalisuuteen, on tutkimukseni taustalla ajatus siitä, mitä norjalainen black metal on laajempänä diskurssien muodostelmana.¹³⁸ Black metal on musiikin lisäksi sanoja, kuvia, haastatteluja, tekoja, videoita ja nykyään jopa muoti-ilmiö.¹³⁹ Black metallia voidaan ajatella multimodaalisena ja multimediaalisena kokonaisuutena jossa musiikki, kieli ja kuvat (ja muutkin merkityksenannon muodot ja kanavat) tuottavat samanaikaisesti merkityksiä. Nämä merkitykset limittyvät ja esiintyvät usein päällekkäisiä. Lisäksi on otettava huomioon, että norjalainen black metal sijoittuu diskurssijärjestyksenä yhteiskunnallisten, uskonnollisten ja musiikillisten diskurssikäytäntöjen keskelle.

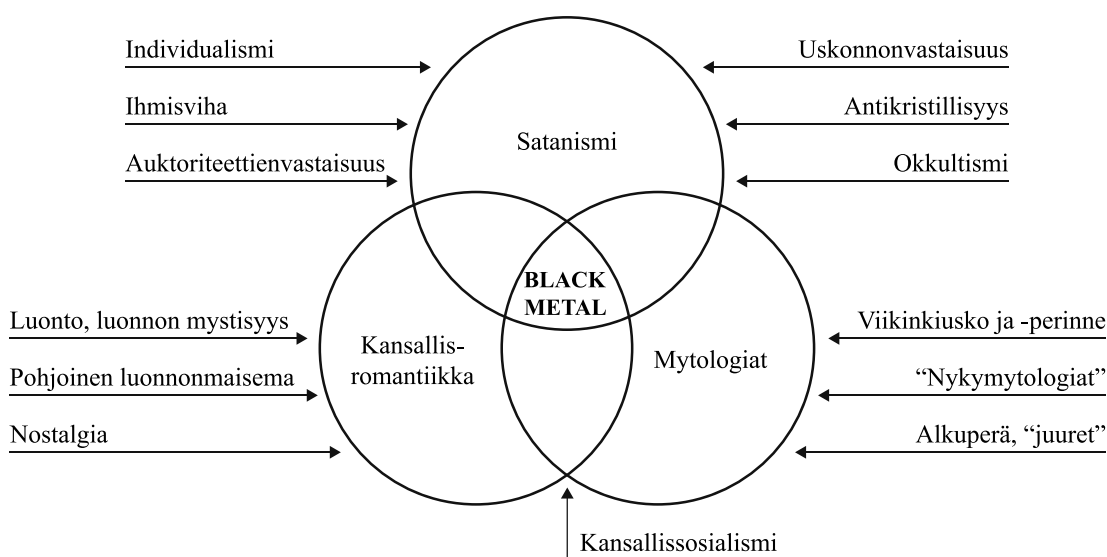
Olen nimennyt ja luokitellut päädiskurssit tietyllä tavalla erotellakseni kokonaisuudesta helpommin tarkasteltavia osia. Nimeämäni kolme norjalaisen black metallin päädiskurssia ovat satanismi, mytologiat ja kansallisromantiikka. Nämä esiintyvät levynkansissa pääasiallisesti erilaisina yhdistelminä ja ovat osin erittäin hankalasti toisistaan irroitettavia. Graafissa (kuva 1) olen esittänyt päädiskurssit päällekkäin limittyvinä kokonaisuuksina. Olen liittänyt päädiskurssien yhteyteen lisäksi niihin olennaisesti kuuluvia tarkentavia käsitteitä, jotka auttavat hahmottamaan norjalaisen black metallin diskursiivista rakennetta yksityiskohtaisemmin.

Yleisemmällä tasolla diskurssien sisältö vaihtelee tarkastelunäkökulman perusteella. Diskurssien sisältöjen hahmottamiseen ja käsittämiseen vaikuttavat esimerkiksi sosi-

138 Kärjä 2007, 182–183

139 Black Metal Satanica 2008; Until the Light Takes Us 2008

aalinen asema, etninen tausta ja kulttuurinen konteksti¹⁴⁰ Pysin kuitenkin tarkastelemaan diskursseja mahdollisimman laajasta ja objektiivisesta näkökulmasta käsilläni olevan aineiston perusteella. Erilaiset diskurssit ja niiden muodostamat kokonaisuudet tulee lisäksi käsittää jatkuvassa muutoksen mahdollisuuden tilassa. Kontekstualisointiin liittyen on siis otettava huomioon tarkastelunäkökulma ja ajallinen diskursiivinen kehitys. Oman tutkimukseni olen rajannut tiettyjen valintojen ohella ajallisesti vuosiin 1990–1997, sillä haluan keskittyä pääasiallisesti norjalaisen black metallin alkuaikojen visuaalisiin esittämisen keinoihin.



Kuva 1: Norjalaisen black metallin päädiskurssit

Perinteisesti heavy metallin diskurssit ilmenevät teatraalisina, näyttävinä, mahtipontisina ja jopa satiirisina. Metallimusiikin ääripäiden kuten black metal, death metal tai grindcore diskurssit ja diskursiiviset käytännöt kuitenkin eroavat traditionaalisista heavy metallin diskursseista tällä tasolla. Vaikka black metal on yksi rajojarikkovimmista metallimusiikin muodoista, painottaa se vakavuutta ja tietynlaista pidättäytyvää suhtautumista.¹⁴¹ Toisaalta esimerkiksi Darkthronen rumpali Fenriz toteaa tietynlaisen huumorin olleen olennainen osa black metallia. Lisäksi Fenriz viittaa myös ensimmäisen aallon black metal-yhtyeisiin kuten Venomiin, joka vei hetkittäisesti satanistiset teemat lähes naurettaviin mittoihin:

“No, the black metal bands with no humour are the ones that are sheep, followers. All the people in the Norwegian black metal scene up to 92/93

140 Kress 2001, 11

141 Kahn-Harris 2007, 42

had lots of humour and Venom had lots of humour too, forgot their interviews? No, it's the sheep that had most problems. But listen, we can have humour but the art we make can be pitch black, just like a jeweler can have lots of humour, but that doesn't mean he puts smileyfaces on his jewelry”¹⁴²

Seuraavissa kappaleissa pyrin käsittelemään norjalaisen black metallin päädiskusseja ja niiden sisältöjä. Diskurssien nimeämisen ja kuvailun lisäksi yritän kartoittaa niiden intertekstuaalista luonnetta kytkemällä ne ensin historiallisiin lähtökohtiinsa ja tarkastelemalla sitten niiden uudelleenversioitumista norjalaisen black metallin viitekehyksen sisällä.

5.1. Satanismi

Satanismi on syystä yksi norjalaisen black metallin merkittävimmistä diskursseista ja teemoista. Terminä satanismi viittaa melko laaja-alaiseen ja monisäikeiseen länsimaiseen ideologis-filosofiseen elämäntavomukseen, joka korostaa usein yksilön merkitystä. Moderni satanismi ja mielikuva saatanan hahmosta on kehittynyt paljolti kaunokirjallisten ja kulttuuristen liikkeiden toimesta. John Miltonin (1608–1674) Kadonneessa paratiisissa (1667) kuvaama Lucifer oli Jumalan totaalista valtaa vastaan noussut surumielinen vapaa-ajattelijan arkkityyppi. Goethe (1749–1832) nosti Faustissa (1808) esiin vanhan tarinan paholaisen kanssa tehdystä sopimuksesta. Samaa tarinaa ollaan versioitu aina nykypäivään asti eri yhteyksissä. William Blaken kuvaus saatanasta oli muutosta edistävä, luova hahmo. 1800–1900-luvun vaihteen Fin de Siècle¹⁴³ romantisoi satanistisia teemoja ja vuosisadan loppupuolella vaikuttanutta kulttuurista ilmapiiriä leimasi kiinnostus okkultismiin ja paholaiseen. Maailmansotien jälkeen merkittävimpiä satanistisia ilmiötä lienee Anton Szandor LaVeyn 1966 perustama Church of Satan, joka imi vaikutteensa Alesteir Crowley'n rituaalimagiasta ja Nietzsche'n yli-ihmistematismoineista. Church of Satanin voidaan katsoa olevan eräänlainen henkinen perillinen 1800-luvulla vaikuttaneelle yläluokan pahamaineiselle salaseuralle, Hellfire Clubille. Yksilön korostaminen ja kaksinaismoralismin vastustaminen nousivat Church of Satanin pääteemoiksi. Teatraalisuus, paholaisaiheinen kansanperinne, romantiikan versioima kuva paholaisesta ja musiikki vaikuttivat voimakkaasti LaVeyn satanismissa.¹⁴⁴

On todennäköistä, että satanismi periytyi norjalaiseen black metalliin 1980-luvun en-

142 Interview with Fenriz of Darkthrone 2012

143 ”Fin de siècle” viittaa 1900–1800-lukujen vaihteen Euroopassa vallinneeseen kulttuuriseen ilmapiiriin, jonka piireisiin kuului esimerkiksi dekadenssi ja rappio.

144 Hermonen 2006, 22, 25

simmäisen aallon black metal -yhtyeiltä kuten Venomilta ja Bathorylta, jotka olivat käyttäneet satanistisia ja okkultistisia teemoja sekä sanoituksissa että levynkansissa. Satanismi oli siis toiminut aikaisemminkin eräänlaisena musiikkikulttuurin muotona, mutta norjalainen black metal vei sen äärimmilleen.

Norjalainen black metal ja sen versio satanismista oli syntyjään vastakohta kaikelle sille, mitä 1990-luvun norjalainen yhteiskunta edusti. Uskonnontutkija Asbjørn Dyrendalin mukaan tyyllilajin ajatuksellinen perusta oli kapinassa ja satanismiin edustamassa äärimmäisessä individualismissa joka haastoi yhteiskunnassa vallalla olevan sosiaalidemokraattisen ajatusmaailman ja sekulaaristuneen valtionkirkon arvot.¹⁴⁵ Tämä lähtökohta sisältää myös eräänlaisen ristiriidan: Norjan taloudellisesti varakas ja sosiaaliturvaltaan luotettava yhteiskunta mahdollisti black metallin syntymisen ja suhteellisen esteettömän kehittymisen. Muusikoiden oli helppo keskittyä musiikin tekemiseen ja skenen rakentamiseen harjoitustilojen ollessa melko helposti saatavilla. Dyrendal onkin kutsunut norjalaisen black metallin versiota satanismista sosiaalidemokraattiseksi satanismiksi.¹⁴⁶ Se muistuttaa jonkinlaista moraalista anarkismia, jossa yksilön etu kulkee aina yhteisön edun edellä. Bergenistä kotosin olevan black metal-yhtye Gorgorothin entisen vokalistin Kristian ”Gaahl” Espedalin mukaan black metal syntyi, koska mikään muu musiikin laji ei lähtökohdiltaan korostanut yksilön tärkeyttä ja vahvimman selviämisen näkökulmaa. Juuri tämän vuoksi black metal on hänen mielestään satanismia, eikä muunlaisia sisällöllisiä vaihtoehtoja tyyllilajille voi olla.¹⁴⁷ Myös Notoddenista alun perin kotoisin olevan Emperor-yhtyeen vokalisti-kitaristi Vegard ”Ihsahn” Tveitan korostaa satanistisen taustan ja sanoman merkitystä. Ilman sitä musiikki ei voi olla hänen mukaansa black metallia.¹⁴⁸

Thomas Eriksen Oslon yliopistosta huomauttaa, että black metallin versioimaa satanismia ja sille ominaisia tunnusmerkkejä ei olisi periaatteessa voinut syntyä ilman kristinuskoa.¹⁴⁹ 1990-luvun alun norjalainen black metal kallistuu kuitenkin suurimmilta osin ei-uskonnollisiin näkökulmiin satanismista ja perustuu ajatukselle saatanasta normien vastustajana eikä varsinaiseen uskonnolliseen satanismiin tai saatananpalvontaan. Varg Vikernesin mukaan kukaan 1990-luvun alun norjalaisessa skenessä ei ollut todellinen satanisti, vaan media halusi tehdä skenen keskeisistä henkilöistä myyttisiä saatanallisia hahmoja ja demonisoida black metal -kulttuurin.¹⁵⁰ Saatanan hahmon voidaan katsoa

145 Metal: A Headbangers Journey 2005

146 Kahn-Harris 2008 ; Metal: A Headbangers Journey 2005

147 Metal: A Headbangers Journey 2005

148 Det Svarte Alvor 1994

149 Metal: A Headbangers Journey 2005

150 Until the Light Takes Us 2008

edustavan eräänlaista individualismin arkkityyppiä joka nousee alistavaa jumalaa vastaan kyseenalaistamalla vallitsevan lain ja eettisen koodiston. Ennen kaikkea tämä on asettumista ylhäältä määrättyjä oletusarvoja vastaan eikä uskoa persoonalliseen pahaan henkiolentona, vaan enemmänkin filosofinen ajatus saatanasta.¹⁵¹

Norjalaisen Satyricon-yhtyeen rumpali Kjetil ”Frost” Haraldstad kertoo, että black metal on aina antikristillistä, mutta sen lisäksi kokonaisvaltaisempi antiteesi ja tyyllilajille ominainen vastaanasetujan rooli tulisi nähdä laajempina henkisenä viitekehysenä.¹⁵² Mikä tahansa uskonnon muoto nähdään heikkoutena ja esteenä ihmisen todellisen eläimellisen luonnon toteutumiseksi.¹⁵³ Norjan yhteiskunnalliseen kontekstiin asetettuna black metallia on kuitenkin hedelmällistä tarkastella antikristillisten ja kirkonvastaisten näkökulmien kautta. Asbjørn Dyrendalin mukaan Norjassa kristinusko ja sen edustamat symbolit ovat näkyvästi esillä, mutta lähes kaikki ihmiset tunnustautuvat vain tapakristityiksi.¹⁵⁴ Kristinusko on liitoksissa yhteiskunnan valtarakenteisiin ja sen voidaan katsoa rytmittävän ihmisten elämää monilla eri osa-alueilla. Black metallin mukaan uskonto vieraannuttaa ihmisen alkuperäisestä ihmisluonnostaan, jolloin hänet on myös huomattavasti helpompi alistaa valtarakenteille.¹⁵⁵

Monesti antikristillisiin näkökulmiin liitty käsitys kristinuskon väkivaltaisesta saapumisesta Skandinaviaan. Ajatus siitä, että tavallinen kansa pakotettiin vastaanottamaan kristinuskon ajatusmaailma ja tavat esiintyy usein black metal-skenen toimijoiden puheessa. Kristinusko käsitetään luonnottomana, elämänvastaisena ja äärimmäisen tuhoisana mekanismina, joka toimii yleisemmälläkin tasolla ihmisen normaalitilaa vastaan. Käsitukseen liittyy myös ajatus siitä, miten kristinusko on pyrkinyt pyyhkimään alkuperäiskansojen tapoja ja uskomuksia systemaattisesti pois ihmisten elämästä ja historiankirjoista. Black metal -painotteisen Hammerslag-festivaalin järjestäjän Bjørn Almarin mukaan juuri inho kristinuskoa ja sen edustamia arvoja kohtaan tuo ihmisiä black metallin pariin.¹⁵⁶

Satanismi voidaankin käsittää eräänlaisena vapautumisen keinona uskonnon ja yhteiskunnan alistussuhteesta ja toisaalta myös avautumisena uudentalaiselle todellisuudelle. Ruotsalaisen black metal -yhtye Watainin vokalisti Erik Danielsson luonnehtii satanismia yksilönvapautta painottavana vastakulttuurina. Hän kuvailee satanistin sudeksi

151 Metal: A Headbangers Journey 2005

152 Black Metal: The Music of Satan 2010

153 Kahn-Harris 2008

154 Metal: A Headbangers Journey

155 Black Metal Satanica 2008

156 Black Metal Satanica 2008; Black Metal: The Music of Satan 2010; True Norwegian Black Metal 2007

lampaiden joukossa joka on kaikilla elämän osa-alueilla jatkuvasti nälkäinen. Kolikon toisella puolella voidaan nähdä kristilliseen moraalien ja etiikkaan perustuva vähään tyytyminen. Toisaalta Danielsson kuitenkin hahmottelee vapautumisen ja vapauden käsitteiksi ja tiloiksi, joita suurin osa ihmisistä ei pysty käsittelemään.¹⁵⁷ Uskonnot rinnastetaan laumasieluisuuteen ja tasapäistämiseen, josta vapautuminen on ensisijaisen tärkeää. Satanismi tarjoaa keinot massasta erottautumiseen ensinnäkin yksilön merkitystä korostamalla, mutta myös valjastamalla antikristillisen symboliikan käyttöön. Emperorin entinen rumpali Bård ”Faust” kertoo, että vastakkainen asema suhteessa yhteiskuntaan ja sen luomiin ja ylläpitämiin instituutioihin kuten kristinuskoon ja kirkkoon luodaan helposti käyttämällä sanoituksia ja kuvastoa, joka poikkeaa yleisesti hyväksytystä normista. Saatanallisilla symboleilla kuten pentagrammi tai ylösalaisin oleva risti saadaan helposti reaktioita aikaan sekä selkeän vastakkainen suhde auktoriteettiin. Tämä on myöskin yksi keino ajaa individualismia.¹⁵⁸

Per Anders Nordengen Hauketon kirkosta esittää, että yksi näkökulma kristinuskon vastustamiseen olisi osittain yhteiskunnallinen näkemys sen epäonnistumisessa luomaan uskoa ihmisten keskuudessa 1990-luvulla verrattuna esimerkiksi 1970-luvun sodanvastaisiin ja rauhaa kannattaviin liikkeisiin. Thomas Eriksen mukailleen ajatusta kertomalla että black metal -yhtyeissä vaikuttaneiden muusikoiden vanhemmat saattoivat olla 1970-luvulla pasifisteja, mutta 1990-luvulla vastaavanlaisten liikkeiden ja aatteiden läsnäolo loisti poissaolollaan. Tunne siitä että kaikki vastakulttuurien muodot oli jo käytetty ohjasi nuoria black metallin tarjoaman uudenlaisen vastakulttuurin suuntaan. Ehkä black metallia voidaan ymmärtää paremmin eräänlaisena uutena aatteena tai uskona, jossa uskotaan vain itseensä kun muut uskot ja aatteet ovat selvästi epäonnistuneet.¹⁵⁹

Joissakin tapauksissa satanismi käsitetään eräänlaisena ihmisen henkilökohtaisen kehityksen edesauttajana. Emperorin Vegard ”Ihsahn” Tveitanin mukaan perehtyminen itseensä ja omiin synkkiin näkökulmiin on vienyt häntä pidemmälle ihmisenä. Ennen kaikkea on tärkeää että tämä näkökulma löytyi jo erittäin nuorena.¹⁶⁰ Ihsahnin mukaan satanismi liittyy erityisesti juuri omiin ajatuksiin, asenteisiin ja arvoihin. Mitä muut ajattelevat on periaatteessa hänelle yhdentekevää.¹⁶¹ Yksilön jatkuva korostaminen suhteessa joukkoon johtaa kuitenkin helposti yleistyksiin ja voimakkaasta individualismista ei ole pitkä matka ihmisvihaan. Black metalliin ja sen satanistiseen diskurssiin liitetäänkin usein ihmisvihan näkökulma. Usein tämä ilmenee skenen jäsenten tietoisena

157 Black Metal Satanica 2008

158 Metal: A Headbangers Journey 2005

159 Metal: A Headbangers Journey 2005

160 Metal: A Headbangers Journey 2005

161 Det Svarte Alvor 1994

yrityksenä erottautua muusta yhteiskunnasta ja ympäröivästä maailmasta, mutta myös sosiaalisen kanssakäymisen välttämisenä. 1990-luvun murha- ja itsemurhatapaukset ja black metal -skenen suhteellisen kevytmielinen suhtautuminen ihmiselämän arvoon puoltaa myös ihmisvihan näkökulmaa.¹⁶²

Satanismin individualistiseen näkökulmaan niveltyy mielestäni myös mytologisoitu ajatus jonkinlaisesta kätketystä totuudesta, jonka suuremmat massat ovat kadottaneet. Burzumin Varg Vikernesin mukaan 2000-luvun media- ja informaatiopommituksen keskellä ihmiset ovat unohtaneet sen, mikä ihmiselämässä todella on merkittävää. Mediatulva tukkeuttaa paljolti kaikki ihmisten mahdollisuudet löytää Vikernesin kuvaama kätketty totuus ja jonkinlainen alkuperä. Hänen mukaansa tällainen kätketty totuus on kuitenkin olemassa jossain ja ihmisten tulisi tietoisesti pyrkiä sitä kohti. Oslolaisen Ulverin Kristoffer ”Garm” Rygg esittää kristinuskon tuhoisaan luonteseen ja sen väkivaltaiseen Norjaan saapumiseen viitaten ajatuksen, kuinka tietyt kulttuurit ja niiden ilmenymät jyräävät toiset kulttuurit. Vikernesin tapaan Garm jatkaa ajatusta kuvailemalla eräänlaista myyttisestä alkuperää ja (tässä tapauksessa norjalaisen) kulttuurin lähdeettä, jonne black metal tietyllä tavalla yrittää kurkoittaa.¹⁶³

Laajempaa black metallin viitekehystä ajatellen satanismin diskurssi versioituu useammalla tavalla ja näkökulmat vaihtelevat ateistis-filosofisesta satanismista lähes uskonnolliseen satanismiin. Sisällöllinen painotus vaihtelee useiden päällekkäin nivoutuvien diskurssien välillä, joihin kuuluu ainakin individualismi, kapina ja auktoriteettien vastaisuus, antikristillisyys, yleinen uskonnonvastaisuus ja ihmisviha. Eräänlaiseksi katto-diskurssiksi näille voisi kuitenkin asettaa voimakkaan elitistisen individualismin, joka periaatteessa lävistää kaikki edellä mainitut kategoriat.

5.2. Mytologiat

Viikingit ja pakanat

Ajatus pakolla ja väkivalloin Norjaan tuodusta kristinuskosta johti black metallissa nopeasti eräänlaiseen norjalaisen alkuperäiskulttuurin tavoitteluun. Per Solvang Bergenin yliopistosta toteaa, että viikinkimytologiat ja pohjoisten kansojen muinaisusko ovatkin olleet norjalaisen black metallin nimittävimpiä tekijöitä satanististen ja kansallisromanttisten teemojen lisäksi.¹⁶⁴ Black metallin omalaatuisuus liittyy olennaisesti

162 Det Svarte Alvor 1994; Kahn-Harris 2007, 40

163 Until the Light Takes Us 2008

164 Metal: A Headbangers Journey 2005

muinaisiin mytologioihin: Sen lisäksi että viikinki- ja pakanateemat inspiroivat skenen muusikoita ja toimijoita, tuli niistä erottamaton sisäänrakennettu osa black metallia. *Metal: A Headbangers Journey* -dokumentin ohjaaja antropologi Sam Dunnin mukaan vastaavanlaista ilmiötä ei ole tapahtunut ainakaan yhtä voimakkaasti missään muussa alakulttuuriskenessä.¹⁶⁵ Joissakin tapauksissa pakana- ja viikinkiteemat ovat nousseet jopa merkittävämmiksi kuin yleisesti ottaen black metallia useimmiten määrittävä satanistinen diskurssi.¹⁶⁶

Mytologiat kumpuavat Skandinavian yhteisestä muinaistarustosta ja historiasta, mutta yhdistettynä nykypäivän ja -kulttuurin tapahtumiin ne saavat uuden elämän ja monesti myös uudenlaisia merkityksiä. Muinais- ja kansankulttuurin vaikutus kytkeytyy black metalliin myös kansansävelmien ja folkmusiikin vaikutuksen kautta. Ruotsalaisen Naglfar-yhtyeen vokalisti Kristoffer Oliviuksen mukaan kansanmusiikki ja -sävelmät olivat 1980- ja 1990-luvulla lähempänä ihmistä 2000-lukuun verrattuna. Ihmiset kasvoivat perinteisiä melodioita kuullen ja siksi niiden vaikutus kuuluu ja näkyy myös black metallissa.¹⁶⁷

Käsitykset ja representaatiot viikinkimytologioista ja muinaisuskosta vastaavat usein 1800-luvun romantikkojen kuvausta uljaasta skandinaavisesta pakanasoturista joka seilaa mailman merillä seikkailujen perässä. Kuva viikingeistä kuolemaa pelkäämättöminä raakalaisina ja viltteinä sotureina on kristittyjen ja viikinkien ryöstöretkiä kokeneiden ihmisten maalaama. Tämän tyyppinen kuvaus viikingeistä yritettiin muokata romantiikan aikana astetta positiivisemmaksi. Muun muassa ruotsalaisen kirjailija Erik Gustav Geijerin runo Vikingen kuvasi viikinkejä sankarihahmoina. Geijerin maanmies Esaias Tegnér pyrki myös maalaamaan positiivista kuvaa mytologioista.¹⁶⁸ Per Solvängin mukaan norjalaisten (ja ruotsalaistenkin) voidaan keskimäärin sanoa olevan hyvin ylpeitä viikinkihistoriastaan ja sitä pidetään kulttuurisesti erittäin merkittävänä.¹⁶⁹

Romantisoitu käsitys historiasta asettaa usein muinaiskulttuurin oletetut ylevät periaatteet ja tavat vastakkain nykyculttuurin turhanpäiväisyyden kanssa. Myös black metal perustuu osittain tämänlaiselle nostalgiselle kaiholle. Ulverin vokalisti Garm luonnehtii black metallin perustuneen eräänlaiselle takaisinkatsaukselle norjalaiseen historiaan ja pyrkimykselle kaivautua omaan kulttuuriperimään. Garm käsittää tyyllilajin erittäin epäpoliittisena ja rinnastaakin sen romanttiseen liikkeeseen: Black metal tavoitteli tiettyä,

165 *Metal: A Headbangers Journey* 2005

166 Heesch 2009, 71

167 *Black Metal: Norwegian Legacy* 2008

168 Heesch 2009, 73–74

169 *Metal: A Headbangers Journey* 2005

jopa fantasiamaailmaan verrattavissa olevaa ilmapiiriä.¹⁷⁰ Bjørn Almar nostaa esille voimakkaammin muinais- ja nykykulttuurin vastakkainasettelun näkökulman. Hän katsoo muinaiskulttuurin pitäneen arvossa sellaisia ominaisuuksia kuten kunnioitus ja suoraskäisyys. Näiden arvojen Almar katsoo kadonneen nykykulttuurista, mikä on taas johtanut ihmisten itsekunnioituksen puutteeseen. Black metal pyrkii liittämään muinaiskulttuurin arvot itseensä ja nykypäivään viikinkitarustojen ja kansanperinteen kautta. Muinaiseen perinteeseen perehtyminen asettaa ihmisen myös eräällä tavalla uuteen paikkaan ja omaan ”primitiiviseen itseensä”. Tämä voidaan nähdä eräänlaisena pois astumisena nyky-yhteiskunnasta, mutta samanaikaisesti henkisenä uudelleenasettumisena omiin juuriinsa.¹⁷¹

Burzumin Varg Vikernes kuvailee asiaa nyky-yhteiskunnan kautta. Hänen mielestään esimerkiksi nuoriso on nykykulttuurissa täysin vailla suuntaa, koska kukaan tai mikään instituutio ei välitä minkäänlaisia arvoja nuorisolle. Vikernes toteaa, että useimmissa tapauksissa tyydytään vain toteamaan tietyn asian olevan joko oikein tai väärin. Hänen mukaansa yhteiskunta on niin tukahdutettu amerikkalaisilla arvoilla, että todellisten arvojen löytäminen ja käsittäminen on lähes mahdotonta. Vikernes kuitenkin uskoo, että ihmiset ikään kuin sisäisesti tajuavat, mikä yhteiskunnassa on vialla. Aihetta sivuten Vikernes luonnehtii esimerkiksi kristinuskon ensisijaisesti juutalaiseksi uskonnoksi, joka on itsessään epäsoviva ja pohjoisille kansoille luonnoton uskonto. Hänen mukaansa norjalaisten on huomattavasti helpompi samaistua viikinkiperinteeseen ja sen jumaliin, kuten Freijaan ja Toriin.¹⁷²

Skandinaaviset muinaistarut ja viikinkimytologiat ovat rikasta rakennusmateriaalia black metallille. Thomas Eriksen arvelee, että viikinkijumalat ovat nykyihmisestä huomattavasti jännittävämpiä ja kiinnostavampia arvaamattomuudessaan ja seikkailullisuudessaan kuin esimerkiksi kristinuskon jumala. Bjørn Almar luonnehtii monijumalaisen opin sopivan yhteen skandinaavisen luonteen kanssa. Kokonaisvaltainen kansantarusto persoonallisine jumalineen ja jumalhahmoineen tuo ihmiselämään sisältöä ja jonkinlaista voimantunnetta. Viikinkimytologioiden voidaan sanoa vetoavan suoraan tunteisiin ja fyysisyyteen ja tämä koetaan erittäin houkuttelevana.¹⁷³ Mytologioihin ja muinaisuskoon ei kuitenkaan uskota sananmukaisesti, vaan niitä käsitellään kulttuurihistoriana ja tapoina, jotka koetaan tärkeiksi ja säilyttämisen arvoisiksi asioiksi. Skienistä kotosin olevan Svartahrid-yhtyeen jäsenet kertovat, että esimerkiksi Torin vasaralla ja muilla muinaisuskon merkeillä voidaan edustaa ja esittää näitä asioita symbolisesti. Myös tätä

170 Black Metal: Norwegian Legacy 2008

171 Black Metal: Norwegian Legacy 2008; Kahn-Harris 2008, 40

172 Until the Light Takes Us 2008

173 Metal: A Headbangers Journey 2005; Black Metal: Norwegian Legacy 2008

kautta nousee esiin ajatus historian tajusta ja omille, mahdollisesti myös hyvin romanisoiduille, juurille menemisestä.¹⁷⁴

Norjalaisen black metallin syntyaikoina osa bändeistä koki pelkän satanismin vieraaksi lähtökohdaksi musiikilleen. Esimerkiksi Haugesundista kotoisin oleva yhtye Enslaved otti viikinkimytologiat ja kansanperinteen lähtökohdaksi sekä sanoituksissa, että yhtyeen visuaalisessa ilmeessä pukeutumista ja levynkansia myöten. Taustalla vaikutti kuitenkin edelleen eräänlainen uskonnonvastaisuus, jossa pyrittiin näkemään kristinuskon sääntöjen ja kieltojen kyllästämän maailmankuvan taakse. Yhtyeen vokalisti-basisti Grutle Kjellsonin mukaan kristinuskon jäykän autoratiivisuuden sijaan viikinkiuskomusten ja -perinteen koettiin pohjautuvan elämänohjeisiin ja neuvoihin, joissa myös ihmisen yksilönvapaus korostuu. Viikinkijumalat voidaan nähdä myös eräänlaisina ihmisen tietosuuden ja persoonan osina: Odin ilmaisi viisautta ja Tor puolestaan representoi voimaa. Tämän lisäksi mytologiat juurtavat Kjellsonin mukaan ihmisen johonkin käsinkosketeltavasti aitoon, joka tuntui yhtyeestä oikealta suunnalta. Omalla kielellä laulaminen vahvisti erityistä yhteyttä historiaan ja viikinkimytologioihin.¹⁷⁵

Monesti muinaisuskon ja viikinkimytologioiden näkökulmiin liittyy myös häivähdys kansallisylpeyttä. Grutle Kjellsonin mukaan ei silti voida puhua ensisijaisesti kansallismielisyydestä, vaan kiinnostuksesta omaan kulttuuriin.¹⁷⁶ Keith Kahn-Harris arvelee kuitenkin, että kiinnostus pakanamytologioihin saattaa lopulta johtaa fasistisiin ja rassistisiin näkökulmiin. Monesti romantisoitu ja kritiikitön suhtautuminen historiaan ja mytologioihin luo eräänlaisen illuusion menneen paremmuudesta suhteessa nykyhetkeen. Idea turmelemattomasta luonnosta ja tietynlainen epäilevä suhtautuminen kaupunkikulttuuriin linkittää black metallin 1900-luvun fasistisiin ja rassistisiin liikkeisiin ainakin ajatuksen tasolla.¹⁷⁷ Vaikka yhtyeet ja muusikot usein korostavat, että oman rikkaan muinaiskulttuurin ja esi-isien uskonnon arvostamisessa ei ole missään nimessä kyse natsi-ideologioiden tai -aatteiden kannattamisesta, tuntuu norjalaisen black metallin taustalla silti vaikuttavan epäilevä suhtautuminen monikulttuurisuuteen.¹⁷⁸ Romanttinen käsitys historiasta yhdistettynä satanistisen diskurssin yksilön ainutlaatuisuutta korostavaan näkökulmaan johtaa nopeasti kansallissosialististen ajatusten äärelle. Norjan black metal -skenestä erityisesti Burzum-yhtyeen Varg Vikernes on korostanut kansallismielisiä ja äärioikeistolaisia näkökulmia.¹⁷⁹

174 Black Metal: Norwegian Legacy 2008; de Klepper, Molpheta, Pille, Reem 2007, 51

175 Metal: A Headbangers Journey 2005

176 Black Metal: Norwegian Legacy 2008

177 Kahn-Harris 2007, 41

178 Black Metal: Norwegian Legacy 2008; Black Metal: The Music of Satan 2010

179 Fung 2010; Kahn-Harris 2007, 41

Nykymytologiat

Historiallisten mytologioiden ja muinaisuskon lisäksi myös nykypäivän tarinankerronta ja ”nykymytologiat” ovat toimineet inspiraation lähteinä norjalaisessa black metallissa. J.R.R. Tolkienin voidaan sanoa inspiroineen ihmisiä metallimusiikin maailmassa aikaisemminkin, mutta norjalaista black metallia ajateltaessa Tolkieniin liittyy erityinen kytkös: Monet Tolkienin työt lainaavat pohjoisten ja germaanisten muinaiskansojen mytologioista ja tällä tavoin ehkä hieman yllättäväkin kytkös fantasiakirjallisuuden ja black metallin välillä syntyy.¹⁸⁰

Varg Vikernesin voidaan katsoa esitelleen Tolkienin tarinoista ja osittain myös roolipeleistä lainatun fantasiamaailman viitekehyksen norjalaiseen black metalliin. Kytkeynä näihin nykymytologioihin voidaan periaatteessa nähdä hieman samankaltaisena ilmiönä kuin edelläluonnostelu muinaisen viikinkikulttuurin tavoittelu. Vikernes on kirjoittanut, että käsitti Burzumin aluksi jopa maagisena konseptina, jonka taustalla vaikutti fantasiakirjallisuus ja roolipelit.¹⁸¹ Jos fantasiakirjallisuuden katsotaan lainaavan todellisista historiantapahtumista ja kansanperinteestä, voidaan tämän nykymytologioihinkin pu-reutumisen katsoa olevan eräänlainen portti konkreettiseen historiaan.

5.3. Kansallisromantiikka

Kolmas ja viimeinen luonnostelemani norjalaisen black metallin päädiskussi liittyy kansallisromantiikkaan. Sen voitaisiin katsoa olevan läheistä sukua mytologioiden diskurssille ja näkökulmat ovatkin osittain limittyviä. Norjalaisen black metallin taustalla voidaan nähdä huomattavia yhtäläisyyksiä Norjan kansallisromanttisen 1800-luvun puolen välin aikaan vaikuttaneen liikkeen kanssa. Kansallisromantiikka korosti Norjan luontoa ja sen ainutlaatuisuutta ja toisaalta myös kansallisidentiteettiä.¹⁸² Nostalgishenkinen ajatus luonnon ja maaseudun tärkeydestä suhteessa kaupunkeihin ja kaupungistumiseen nousi kansallisromantiikan aikaan etualalle.

Kansallinen näkökulma ja siihen liittyvät historialliset sisällöt (vrt. mytologiat) ovat olennainen osa myös norjalaista black metallia. Kansallisromanttisten ajatusten pohjalta nousee käsitys eräänlaisesta geografisesta ainutlaatuisuudesta ja paikallisemmalla tasolla se ilmenee villin luonnon ja luonnonmaisemien vastakkainasettamisena nyky-

180 Chaplinsky 2013; Wettstein 2002

181 Vikernes 2004

182 Stosuy 2009, 151

ajan kaupunkikulttuurille.¹⁸³ Siinä missä kansallisromantiikka kuitenkin korosti usein vain luonnon kauneutta, nostaa black metal lisäksi esiin ajatuksen luonnon äärimmäisestä armottomuudesta. Luonto ilmentää tästä näkökulmasta häikäilemätöntä kilpailua olemassaolosta. Pitkien talvien kylmyys ja pimeys, karut ja jylhät luonnonolosuhteet, maaston metsäisyys ja kylmät vedet tekevät elämästä eloonjäämiskamppailua.¹⁸⁴ Tämäntyyppinen näkökulma sopii yhteen myös satanistisen diskurssin korostaman yksilön tärkeyden kanssa: Vain vahvin yksilö voi selvitä villin ja armottoman luonnon keskellä.

1990-luvulla useat norjalaiset black metal -yhtyeet kuvauttivat itsensä erilaisissa luonnonmaisemissa kuten metsässä ja lumen keskellä.¹⁸⁵ Norjalainen black metal kytkeytyi myös tällä tavoin kansallisromantiikkaan ja sen visuaalisen esittämisen muotoihin. Kansallisromantiikan maalaustaitessa esitetyt henkilöt ja tapahtumat ovat usein kuvattu jylhiä luonnonmaisemia vasten. Monesti luonnon kuvaaminen ja sen erityislaatuisuuden korostaminen sai jopa mystisiä elementtejä.

Skandinaviassa luonto on aina ollut suhteellisen lähellä ihmistä ja ehkä juuri tästä syystä sen merkitys norjalaiselle black metallille on niin suuri. Bjørn Almar luonnehtii, että luonnon käsinkosketeltava läheisyys kytkee ihmisen suoraan siihen alkuperään, josta ihminen on tullut.¹⁸⁶ Puhe alkuperästä ja sen suuntaan pyrkimisestä muistuttaa aikaisempia luonnehdintoja erilaisten mytologioiden merkityksestä black metallissa, mutta kuvaa myös yleisempää kansallisromantiikkaan liittyvää nostalgiaa. Katsoisinkin kansallisromanttisen diskurssin liittyvän black metallissa ensisijaisesti luonnon ja jossain määrin sen mystisten ulottuvuuksien esillenostamiseen, mutta yleisemmällä tasolla kansallisromantiikkaa 1800-luvullakin leimanneeseen menneen ajan kaipauksen ilmapiiriin.

Black metallin ja Norjan kansallisromanttisen taiteen välillä on myös ainakin yksi erittäin suora kytkös: Varg Vikernes kuvitti Burzumin kolmannen ja neljännen kokopitkän levyn norjalaisen taidemaalari Theodor Kittelsenin (1857–1914) töillä. Voidaan olettaa, että Vikernes koki Kittelsenin töiden ilmentävän Burzumin musiikkia ja sanomaa niin konkreettisesti, että ne päätyivät yhtyeen levynkansiin. Kittelsen on siinäkin mielessä mielenkiintoinen valinta, koska luontoa kuvaavien teosten lisäksi hän kuvitti elämänsä aikana paljon Norjan kansantarustoon ja satuihin liittyviä aiheita. Myös black metallin voidaan katsoa kytkeytyvän hieman vastaavalla tavalla kansantarustoon ja mytologioihin.

183 Kahn-Harris 2007, 41, 105

184 Black Metal Satanica 2008; Richardson 2012, 159

185 Lefèvre 2012, 120

186 Black Metal Satanica 2008; Interview with Fenriz of Darkthrone 2012

Kaiken kaikkiaan skandinaavisen ilmaston äärimmäisine sääilmiöineen voidaan sanoa liittyvän olennaisesti norjalaiseen black metalliin. Karu, mutta kaunis luonto ja kylmät, lumiset talvet luovat omanlaisensa kulttuurisen viitekehyksen, mutta myös rajattoman inspiraation lähteen tyylilajille. Voidaan sanoa, että kansallisromantiikkaa leimannut pohjoisen luonnonmaiseman erityislaatuisuuden korostaminen ja nostalgisvivahteinen kaiho turmelemattomaan ja luonnolliseen alkuperään versioituvat uudelleen norjalaisessa black metallissa. Samankaltaiseen musiikilliseen ja visuaaliseen lopputulokseen olisi varmastikin vaikea päästä lämpimämmässä ja ainakin näennäisesti helpommissa olosuhteissa.¹⁸⁷ Vaikka diskurssissa korostuu luonnon merkitys, on kyse mielestäni myös laajemmasta black metallin taustalla vaikuttavasta ajatuksesta.

6. Black metallin diskurssien representaatiot levynkansissa

Käsittelen musiikkilevyjä eräänlaisina viestintätilanteina, jotka perustuvat black metallin diskurssijärjestykseen. Monesti diskurssit representoituvat useammassa eri moodissa kuten kuvissa, sanoissa ja musiikissa, mutta myös näiden yhteisvaikutuksessa. Black metallin diskurssit ovat luonteeltaan intertekstuaalisia ja viittaavat monesti muihin diskursseihin ja diskurssijärjestyksiin. Joskus levyjen kannet viittaavat myös toisiinsa. Musiikkilevy voidaan siis käsitellä eräänlaisena multimodaalisena dokumenttina, jossa ainakin ääni ja kuva tuottavat merkityksiä samanaikaisesti. Tilanteesta riippuen mukaan voidaan periaatteessa lukea myös kirjoitus ja jopa puhuttu kieli. Norjalaista black metallia ja sen levynkansia käsiteltäessä on myös otettava huomioon, että visuaalinen kieli on aina kulttuuriin sidottua. Perimmäisinä ajatuksena levynkansia tarkasteltaessa on se, että levynkansitaide ei ole sattumanvaraista. Kuvilla ja suunnittelulla on merkitys, joka pohjautuu monesti joko tyylilajin ominaisiin sisältöihin ja tapoihin tai artistin henkilökohtaisiin näkemyksiin.

Olen valinnut suuremmasta levynkansien kokoelmasta omasta mielestäni norjalaiselle black metallille merkittävimpiä kansia. Samanaikaisesti olen joutunut rajaamaan merkittävienkin yhtyeiden kuten Mayhemin, Emperorin, Dødheimsgardin ja Immortalin kansia tutkimuksen ulkopuolelle. Vaikka edellä mainitut yhtyeet olisivatkin black metallin tyylilajille ja kehitykselle merkittäviä, ilmentävät kuitenkin valitsemani kannet mielestäni norjalaisen black metallin visuaalista näkökulmaa paremmin. Seuraavissa luvuissa tulen tarkastelemaan neljän norjalaisen black metal -yhtyeen 1990–1997 julkaisemia levyjä ja levynkansia, sekä millä tavoin edellisessä luvussa hahmottelemani diskurssit niissä ilmenevät ja versioituvat.

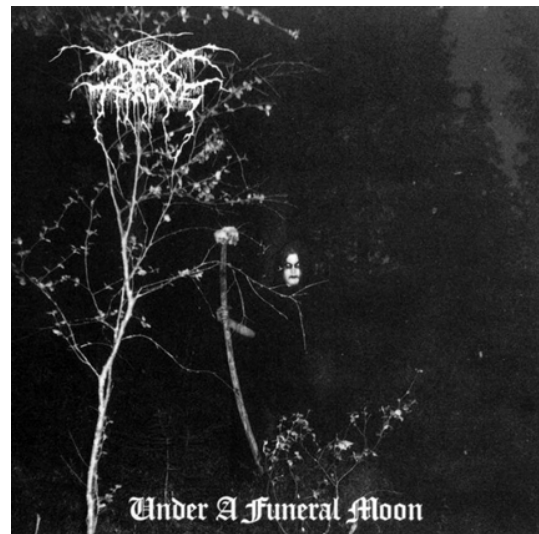
187 Black Metal Satanica 2008; Kahn-Harris 2007, 40; Metal: A Headbangers Journey 2005

Darkthrone: Perinne

Darkthrone on Mayhemin lisäksi yksi ensimmäisistä ja perinteikkäimmistä Norjan black metal -skenen yhtyeistä. Yhtyeen albumit ”A Blaze in the Northern Sky” (1992), ”Under a Funeral Moon” (1993) ja ”Transilvanian Hunger” (1994) ovat norjalaisen black metallin ehdottomia klassikoita ja voidaan käsittää sekä musiikillisiksi, että visuaalisiksi suunnannäyttäjiksi. Musiikillisesti Darkthrone muistuttaa ensimmäisillä levyillään ruotsalaista Bathorya, mutta mukana on myös vaikutteita Mayhemilta.



Kuva 2 A Blaze in the Northern Sky



Kuva 3 Under a Funeral Moon

A Blaze in the Northern Sky (kuva 2) on Darkthronen ensimmäinen black metallin tyyllilajia edustava levy. Darkthrone oli edellisellä levyllään soittanut perinteisempää death metallia, mutta vaihtanut tyyllilajin 1990-luvun alussa black metalliin. Darkthronen rumpalin Gylve ”Fenriz” Nagellin, joka oli vastuussa yhtyeen levynkansitaiteesta aina vuoteen 1996 saakka, mukaan A Blaze in the Northern Sky:n levynkansi teki aikanaan vaikutuksen moneen metallimusiikin kuluttajaan. 1990-luvun alussa suurin osa death metal -levynkansista oli värikkäästi ja huolellisesti kuvitettuja. Mustavalkoisella valokuvalla varustettu levynkansi oli kuin karu ja kylmä tuulahdus metallimusiikin menneisyydestä.¹⁸⁸ Darkthrone lainasi historiasta, mutta teki sen omalla tavallaan ja on tämän takia mielestäni yksi tärkeimmistä norjalaisen black metallin visuaalisen ilmeen luojaista. A Blaze in the Northern Sky -levyn kannen valokuva on Darkthronen senaikaisesta rytmikitaristista Ivar ”Zephyrous” Engeristä ja sen voidaan sanoa edustavan nykyään hyvin perinteikkääksi käsitettävää black metallin tyyliä. Engerin naamamaalaus eli ”corpse paint” on yksi norjalaisen black metallin ominaisia tunnusmerkkejä. Naa-

188 Interview with Fenriz of Darkthrone 2012; Until the Light Takes Us 2008

mamaalausten voidaan katsoa periytyneen metallimusiikin historiasta, mutta joissakin yhteyksissä corpse paintin ollaan katsottu tuovan esiin esiintyjän sisäiset demonit.¹⁸⁹ Se on eräänlaista rooliin asettumista, joka perustuu kuitenkin esiintyjän omiin näkemyksiin ja tarkoitukseen. Emperorin vokalisti-kitaristi Ihsahnin mukaan naamamaalauksen tarkoitus on visualisoida esiintyjän kaikista pimein ja hirvein luonto esiin.¹⁹⁰ Eräänlainen vastustajan roolin omaksuminen corpse paintin kautta asettaisi levynkannen satanistisen diskurssin sisään. Yksi mahdollinen tulkinta corpse paintille on käsittää se Norjan muinaismytologioiden kautta, joissa kuvaillaan ”mustia” haltijoita, joiden asuinpaikka sijaitsee maan alla.¹⁹¹ Naamamaalaukset ovat tätä lähtökohtaa ajatellen mytologioiden esille tuomista ja niihin eläytymistä.

Darkthronen toinen levy *Under a Funeral Moon* (kuva 3) syventää *A Blaze in the Northern Sky* -levyllä aloitettua visuaalisen esittämisen linjaa. Levynkannessa on mustavalkoinen valokuva yhtyeen vokalistista Ted “Nocturno Culto” Skjellumista yöllisessä metsässä. Skjellumilla on kädessään jonkinlainen sauva, jonka päässä vaikuttaisi olevan eläimen pääkallo. Kolmen valitsemani Darkthronen-levyn kansista *Under a Funeral Moon* on ainoa, jossa näkyy myös konkreettisesti jotain muuta kuin pelkkä ihmishahmo. Levy onkin tässä mielessä visuaalisesti vähemmän ehdoton ja epäselvästi taustalla hahmottuvan metsäisen maiseman kautta kytkee Darkthronen kansallisromanttisvivahteisiin näkökulmiin.

Kolmas Darkthronen levy *Transilvanian Hunger* (kuva 4) palaa ensimmäisen levyn visuaalisen esittämisen tyyliin ja sen eräänlaiseen ehdottomuteen. Levyn kannessa kuvattu yhtyeen rumpali Gylve “Fenriz” Nagell pitää kädessään kynttilänjalkaa tuskaisen näköiseen huutoon jähmettyneenä. *Transilvanian Hungerin* kannen valokuva on hyvin samankaltainen kuin *Mayhemin* 1993 ilmestyneen *Live in Leipzig* -levyn kansi (kuva 5), jossa yhtyeen edesmennyt vokalisti Per “Dead” Ohlin pitää kynttilänjalkaa kädessään. Darkthronen voidaankin katsoa versioineen *Mayhemin* noin vuotta aikaisemmin ilmestyneen levyn kantta. Kuva Fenrizistä on myös tarkoituksellisesti käytetty kopiokoneen kautta, jotta rujo ja revitty vaikutelma saadaan aikaiseksi. Tässä mielessä *Transilvanian Hungerin* kannen tyyli lainaa 1970-luvulla vaikuttaneen punkin revittyä visuaalisen esittämisen tapaa. Fenrizin kaulassa olevat väärinpäin olevat ristit liittyvät levynkanteen luonnollisesti satanistisia näkökulmia, mutta mielestäni myös äärimmäinen kontrasti mustan ja valkoisen välillä kielii eräänlaisesta taustalla vaikuttavasta kahtiajaosta “hyvän” ja “pahan” välillä. Kova kontrasti yhdistettynä Fenrizin naamamaalaukseen luo

189 Davisson 2010, 181

190 Demeter 2003

191 Lindow 2002, 54, 110

muusikoista lähes epäinhimillisen kuvan ja tässä yhteydessä edellämainittu sisäisten demonien esiintuominen kuulostaisikin osuvalta.



Kuva 4 Transilvanian Hunger



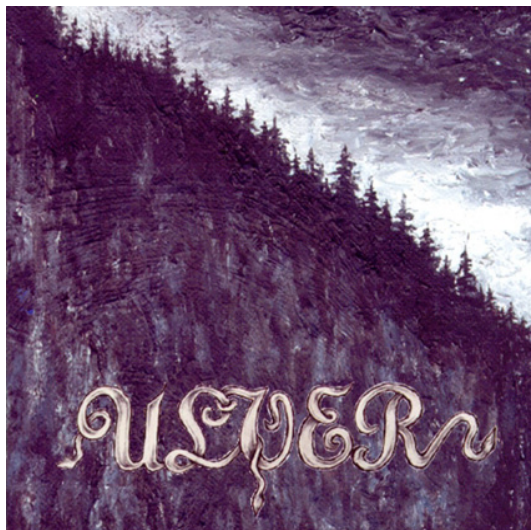
Kuva 5 Live in Leipzig

Darkthrone on A Blaze in the Northern Sky -levystä saakka ilmentänyt sekä musiikillisesti että visuaalisen puolen osalta eräänlaista kokonaisvaltaista ehdottomuutta, mutta tiettyjä yksityiskohtia lukuunottamatta täysin suoria kytkentöjä esimerkiksi satanismiin on vaikea vetää. Kyse on mielestäni paljolti siitä, miten Darkthrone on eräänlaisena norjalaisen black metallin pioneerina käyttänyt tietylaisia esittämisen keinoja kansissa ja mitä nämä esittämisen keinot ovat vähitellen kehittyneet esittämään. Corpse paint ja mustavalkoiset levynkannet ylösalaisin olevine risteineen ovat nykyään olennaisesti norjalaiseen black metalliin kytkeytyviä visuaalisia sisältöjä.

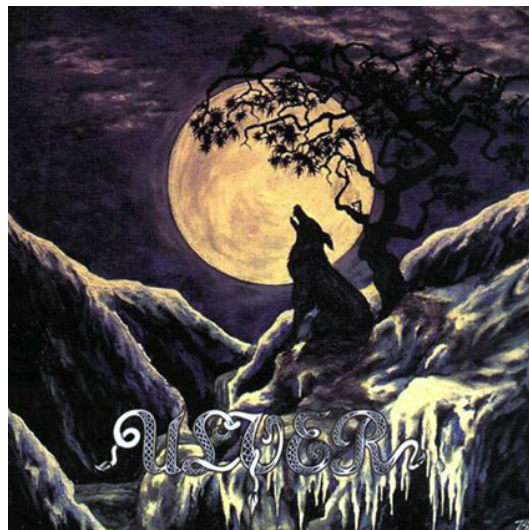
Ulver: Luonnon alkuvoima ja satanismi

Oslolainen Ulver on eräänlainen erityistapaus norjalaisen black metallin historiassa ja on käynyt läpi useita musiikintyylin vaihdoksia. Kolmen ensimmäisen albumin, ”Bergtatt:in” (1995), ”Kveldssanger:in” (1996) ja ”Nattens Madrigal:in” (1997) kokonaisuutta kutsutaan usein black metal -trilogiaksi, vaikka levyt poikkevat keskenäänkin melko paljon musiikillisesti. Bergtatt on perinteisempää black metallia folk-vaikutteilla, Kveldssanger puolestaan kokonaan akustinen folk-levy ja Nattens Madrigal erittäin aggressiivista, mutta melodista black metallia. Nattens Madrigalin jälkeen yhtye muutti musiikillista linjaansa rajusti julkaistessaan kone- ja popmusiikkivaikutteisen ”Themes from William Blake’s The Marriage of Heaven and Hell” -levyn (1998). William Blake -temaisen julkaisun jälkeen Ulver on muovautunut jonkinlaiseksi musiikilliseksi kameleontiksi, joka käyttää musiikissaan eri tyyllilajeja parhaaksi katsomallaan tavalla.

Myös yhtyeen visuaalinen maailma on muuttunut musiikin tyyllilajin mukaan. Tämän tutkimuksen yhteydessä jätän käsittelemättä yhtyeen toisen albumin, Kveldssanger:in, sillä se ei edusta musiikillisesti norjalaista black metallia, vaikka sivuaakin aihetta erittäin läheltä. Sen sijaan keskityn Ulverin ensimmäiseen ja kolmanteen levyyn, jotka voidaan mielestäni laskea tyyllilajin ehdottomiin klassikoihin.



Kuva 6 Bergtatt



Kuva 7 Nattens Madrigal

Ulverin debyyttilevy Bergtatt (kuva 6) esittää maisemakuvan öisestä metsästä jonka taustalla paistaa kelmeä kuunvalo. Levynkannen kuva on Tanya Stenen maalaama. Yhtyeen kolmen ensimmäisen albumin lähtökohdan voidaan sanoa olleen eräänlaisessa norjalaisen kansanperinteen ja satanismiin hybridissä. Tähän yhdistelmään sekoittuu myös runsas annos luonnon mystiikkaa ja sen myötä kansallisromanttisia näkökulmia. Bergtatt-levyn kannen maalaus öisestä metsästä kuvaa samanaikaisesti luonnon mystistä kauneutta, mutta ilmentää myös sen kylmää armottomuutta. Metsä symboloi villinä ja kesyttämättömänä luonnon olomuotona kuitenkin eräänlaista luovaa voimaa, joka Ulverin maailmassa edustaa myös vastavoimaa nykyculttuurille ja sen säännöille. Se, minkä esimerkiksi kristinusko artikuloi ”demoniseksi”, edustaa eräänlaista hallitsematonta elämän ja ”alkuperän” lähdettä Ulverin levynkansissa ja musiikissa.¹⁹² Vastavasti se on tietynlaista moraalisen koodiston ja normien hylkäämistä. Luonto edustaa erilaisissa olomuodoissaan sitä luovaa energiaa, jonka kristinusko hylkää kontrollien menettämisen pelossa.

Ulverin kolmannen levyn Nattens Madrigal:in kansi (kuva 7) on jälleen Tanya Stenen kuvittama. Kannen kuva täydenkuun aikaan talvisessa metsässä ulvovasta sudesta on

192 Richardson 2012, 156

tyylillisesti hyvin lähellä Bergtatt-levyn kantta. Levyn ilmestymisaikaan huhuttiin, että se olisi äänitetty metsässä. Tämä on ilmeisesti kuitenkin vain huhupuhetta ja levyn karkean soundimaailman taustalla oli kaiketi yhtyeen halu tehdä levystä mahdollisimman brutaalin ja ”aidon” kuuloinen. Levyn rujot soundit voidaan katsoa mahdollisesti myös jonkinlaiseksi pastissiksi 1990-luvun alun ensimmäisten black metal -yhtyeiden äänimaailmasta.

Nattens Madrigal jatkaa samaa luonnon alkuvoimaisuuden ja mystisyyden kuvaamisen aihetta, mikä sai alkunsa Bergtatt-levyn kannessa. Pelkän luonnonmaiseman lisäksi kuvaan on ilmestynyt kuitenkin myös ”päähenkilö”, susi.¹⁹³ Yhtyeen kitaristin Erik Lancelotin mukaan susi kuvaa satanistista hahmoa, eräänlaista yksinäistä antagonistia, joka edustaa yksilön tärkeyttä ja raakaa voimaa.¹⁹⁴ Satanistisen tulkinnan lisäksi on pantava merkille, että suden hahmo esiintyy norjalaisissa muinaismytologioissa useasti: Sköll- ja Hati-sudet jahtaavat aurinkoa ja kuuta taivaalla, Geri- ja Freki-nimiset sudet pitävät seuraa Odinille ja Loki-jumalan poika Fenris-susi tappaa Odinin Ragnarökin tapahtumien aikana. Norjan muinaismytologiat limittymät erikoisella, mutta silti yllättävän yhteensopivalla tavalla satanistisen diskurssin kanssa Ulverin tuotannossa. Satanismin korostama yksilön tärkeys suhteessa joukkoon rinnastuu mytologioiden diskurssissa käsiteltyyn perinteen ja nykykulttuurin vastaikkainasetteluun.

Burzum: Fantasiaa ja kansallisromantiikkaa

Kristian ”Varg” Vikernesin yhden miehen yhtye Burzum on yksi tunnetuimmista 1990-luvun alussa perustetuista norjalaisista black metal-yhtyeistä. Nimi ”Burzum” periytyy J.R.R. Tolkienin Keski-Maa-mytologioista ja tarkoittaa kirjailijan kehittelemällä ns. ”mustalla kielellä” pimeyttä.¹⁹⁵ Varg Vikernes on ollut erittäin keskeinen hahmo Norjan black metal -skenessä, sekä musiikintekijänä, että myöhemmässä vaiheessa tekemiensä kirkonpoltojen ja Øystein ”Euronymous” Aarsethin murhan vuoksi.

Vikernes kertoo kahden ensimmäisen Burzumin kokopitkän levyn kansitaiteen periytyvän suoraan roolipeleistä ja fantasiakirjallisuudesta.¹⁹⁶ Vuonna 1992 julkaistu esikoislevy ”Burzum” (kuva 8) on norjalaisen tatuointiartisti Jannicke Wiese-Hansenin kuvittama. Kuva soisessa metsässä vaeltavasta eksyneestä sielusta kytkeytyy roolipelien ja fantasiakirjallisuuden kautta nykymytologioihin ja kontekstia ajatellen mielestäni tietyllä tavalla myös kansallisromanttisiin ja luonnon mystisyyttä korostaviin diskurs-

193 ”Ulver” tarkoittaa susia suomeksi

194 Richardson 2012, 156

195 Vikernes 2004

196 Vikernes 2004

seihin. Värien puuttuminen ja tumma yleisilme saavat aikaan jopa uhkaavan tunnelman. Yhtyeen nimen kirjoittaminen goottilaistyylisellä kirjaintyyppillä kielii ehkä eräänlaisesta taustalla vaikuttavasta pyrkimyksestä kytkeytyä historiaan. Vaikka Burzum on ollut musiikillisesti erittäin merkittävä yhtye norjalaisessa black metal -skenessä, ei yhtyeen levynkansitaide saavuta huippukohtaansa kuin vasta kolmanteen levyyn tultaessa. Ensimmäisten kokopitkien levyjen kansitaiteen huomionti on mielestäni kuitenkin tärkeää ja Burzumia koskevan kansitaiteen otos voitaisinkin nähdä eräänlaisena prosessina tai muutosten sarjana.



Kuva 8 Burzum



Kuva 9 Aske

Kahden kokopitkän levyn välissä ilmestyneen Aske EP:n (1993) kannessa (kuva 9) on valokuva 6. päivä kesäkuuta 1992 palaneen Fantoftin kirkon raunioista. Levynkansi ilmentää karmivalla tavalla Norjan 1990-luvun black metal -skenen äärimmäistä antikristillistä diskurssia. Varg Vikernes on tosin sanonut muutamassakin haastattelussa, ettei ole missään vaiheessa ollut satanisti, vaan on käyttänyt sanaa provosoidakseen kristittyjä tahoja ja alleviivatakseen ”pimeyden” käsitettä.¹⁹⁷ Asken levynkansi voidaan nähdä eräänlaisena provokaationa ja yhteiskunnan rakenteiden halveksuntana. Vikernes on luonnehtinut Fantoftin kirkon polttamista alueen ”takaisinvaltaamisena” kristinuskolta ja pyrkimyksenä saada liikkeelle jonkinlainen tapahtumasarja, jonka myötä palattaisiin Norjan muinaisuskoon. Tätä ajatusta mukaillen Aske EP:n kansi ilmentää jollain tavoin mytologioiden ja viikinkiuskon diskurssia.¹⁹⁸

Burzumin toinen kokopitkä levy ”Det Som Engang Var” (1993) (kuva 10) tekee levynkansitaiteessa sisällöllisesti ja tyylillisesti täyden paluun ensimmäisen levyn esittele-

197 Until the Light Takes Us 2008; Vikernes 2004

198 Until the Light Takes Us 2008; Richardson 2012, 152

mään fantasia-aiheeseen. Kansi on jälleen Wiese-Hansenin kuvittama ja perustuu Vikernesin mukaan AD&D-roolipelin lisäosaan nimeltä ”The Temple of Elemental Evil”.¹⁹⁹



Kuva 10 Det Som Engang Var



Kuva 11 Hvis Lyset Tar Oss

”Hvis Lyset Tar Oss” (1994) (kuva 11) on Burzumien kolmas kokopitkä levy, jonka kanssa Vikernesin kiinnostus kansallisromanttisiin (ja myöhemmässä vaiheessa kansallis-
osialistisiin) aiheisiin alkaa konkreettisesti näkyä. Kannen kuva on norjalaisen taiteilijan
Theodor Kittelsenin (1857–1914) teos ”Fattigmannen” (1894–95), jossa kerjäläisen
ruumis makaa metsätien syrjässä ja varikset kaartelevat puiden latvoissa. Kansi repre-
sentoii lähes suoraan luonnostelemäni kansallisromanttista diskurssia ja liittää musiikin
tietyllä tavalla historialliseenkin merkitysten ja merkitystenantamisen ketjuun: Black
metal ilmenee Burzumien tapauksessa eräänlaisena kansallisromanttisen liikkeen uutena
ja äärimmäisempänä muotona. Kittelsenin taiteen ja sen esittämän luonnon kautta Hvis
Lyset Tar Oss -levyyn kiinnittyy muitakin kuin levyn syntykontekstiin liittyviä merki-
tyksiä. Sen lisäksi, että levy on 1990-luvun black metallia, on se myös lähtökohdiltaan
ominaisesti ”norjalaista” ja perustuu historiallisiin näkemyksiin norjalaisuudesta.

Viimeisenä esimerkkinä Burzumilta otan tarkasteluun 1996 ilmestyneen ”Filosofem”-
levyn. (kuva 12) Kannessa on Hvis Lyset Tar Oss:in tapaan tukeuduttu Norjan taiteen
historiaan. Filosofemin kannessa esitetty Theodor Kittelsenin teos ”Op Under Fjeldet
Toner en Lur” (1900) esittää naista puhaltamassa eräänlaiseen trumpettiin metsäisen
maiseman edessä. Luonnonmaisema on jälleen saanut eräänlaisen päähenkilön. Ul-
verin tapauksessa kyse oli sudesta satanistisena hahmona, mutta Burzumien tapauk-
sessa naisen hahmon voidaan mahdollisesti katsoa edustavan tietynlaista kuvaa nor-

199 Vikernes 2004



Kuva 12 Filosofem

jalaisuudesta. Valkoihoinen, perinteisiin vaatteisiin puettu nainen rajaa käsityksen norjalaisesta ihmistyyppistä melko kapeaan sektoriin. Filosofemin kannen voidaankin katsoa arvostavan tietynlaista muotoa kulttuurista yli muiden. Kansallisromanttinen näkökulma asettuu nykykulttuurin edustamaa monikulttuurista näkökulman rinnalle ja haastaa tämän. Burzumin tapuksessa trumpetin soitto voidaan käsittää jopa eräänlaisena kokoonkutsuna tai herättäjänä, äänenä, joka pyrkii nostamaan norjalaisen kulttuurin ja sen muinaiset

mytologiset muodot horrostilasta. Luonnonmaisema kytkee kannen kansallisromantiikkaan, mutta ihmishahmo alleviivaa sitä entisestään.

Norjalaisen black metallin diskursseja ja diskurssijärjestystä ajatellen Burzumin levykansien representaatiot kulkevat eräänlaisen muutosten ketjun alkaen fantastis-mytoologisista diskursseista käyden satanistis-antikristillisissä diskursseissa palatakseen takaisin fantasioihin ja päätyen lopulta kansallisromanttiseen näkökulmaan.

Enslaved: Viikingit

Enslaved on vuonna 1991 Norjan länsirannikolla Haugesundissa perustettu progressiivinen black metal -yhtye. Alun perin yhtyeen soundi mukaili tyypillisiä black metallylilajin tunnusmerkkejä, mutta alkoi vuoden 1993 julkaistun Hordanes Land EP:n jälkeen kehittyä progressiivisempaan suuntaan. Kappaleiden rakenteet monimutkaistuivat ja kesto piteni ja yhtyeen sisällöllinen fokus alkoi siirtyä kohti viikinkimytoologioita ja pohjoisten kansojen muinaisuskoa.

Enslavedin debyyttilevyn ”Vikingligr Veldin” (1994) (kuva 13) kantta koristaa valtava kuva viikinkikypärästä. Vaikka Enslaved ei edustakaan satanista diskurssia, voidaan viikinkitarinoihin ja muinaisuskoon pureutuminen norjalaisen black metallin lähtökohtia ajatellen nähdä kuitenkin antikristillisenä ja jossain määrin uskonnonvastaisena. Oma muinainen alkuperä ja siihen pureutuminen ovat vahvasti läsnä kannessa. Viikinkikypärä ja siihen liittyvä ajatus sankarillisesta pakanasoturista esittää romantisoidun kuvan menneestä maailmasta, jossa voiman ja mahdollisen väkivallankin kautta saatu kunnioitus oli arvostettava ihmisen ominaisuus. Ensisijaisesti kyse on kuitenkin tietynlaisen yleiskuvan maalaamisesta sisällöllisesti rikkaiden viikinkimytoologioiden avulla.



Kuva 13 Vikingligr Veldi



Kuva 14 Frost

Yhtyeen toisen levyn Frost:in (1994) (kuva 14) kannessa on valokuva vuonosta ja yhtyeen logon lisäksi kanteen on asetettu riimukirjoituksella kirjoitettu levyn titteli. Vaikka yhtyeen musiikki oli Frost-levyn ilmestyessä tyyllillisesti edelleen melko puhdasta black metallia, nimettiin musiikin tyyli kannen vihkoseen viikinkimetalliksi. Norjalaisen luonnonmaiseman ja sen jylhyden kuvaaminen liittyy Frost:in kansallisromanttiseen diskurssiin ja sen sisältöihin. Riimukirjoituksen käyttäminen levyn tittelissä voidaan ajatella kytkevän levyn laajemmalla kulttuurisella tasolla pohjoisten ja germaanisten muinaiskansojen historiaan.



Kuva 15 Eld

Viimeisenä otan tarkasteluun Enslavedin kolmannen levyn, ”Eld:in” (1997) (kuva 15). Musiikillisesti Eld on edelleen black metallia, mutta yhtyeen vakaa liike kohti viikinkimetallia kuuluu. Myös kannen kuva on konkreettinen ja suora ilmaus musiikin taustalla vaikuttavasta kytkeytymisestä viikinkimytologioihin. Eldin kannessa kuvattu yhtyeen vokalisti Grutle Kjellson istuu perinteisenoloisessa viikinkiaihein koristellussa tuolissa rengashaarniska ja viitta päälleen. Kaulassa hänellä on valtaavan kokoinen Torin vasaraa esittävä riipus

ja viittaa koristaa perinteinen solki. Myös yhtyeen logo on uudistunut sitten ensimmäisten levyjen ja siinäkin toistuu Torin vasaran kuva-aihe. Eldin kannen voisi sanoa

edustavan konkreettisimmin viikinkimytologioiden diskurssia valitsemieni levyjen sarjasta. Lisäksi se myös liittyy mytologiat olennaiseksi osaksi itse yhtyettä ja sen jäseniä Kjellsonin hahmossa.

7. Lopuksi

Olen tutkimuksessani yrittänyt hahmottaa 1990-luvun norjalaisen black metallin diskursiivista rakennetta ja sen koostumusta Norman Faircloughin kriittisessä diskurssi-analyysissä esittelemien rakenteiden kuten diskurssijärjestyksen kautta. Sen lisäksi, että norjalainen black metal vaikuttaa joiltakin osin erittäin ristiriitaiselta tyyllilajilta, tuottaa se merkityksiä useamman eri merkityksenannon kanavan eli moodin kautta ja tämän vuoksi sen diskurssien hahmottaminen on haastavaa, mutta samanaikaisesti myös äärimmäisen mielenkiintoista. Black metallin merkitykset tulevat esiin ensisijaisesti musiikissa, mutta myös sanoituksissa, artistien haastatteluissa ja myös tarkastelmissani levynkansissa. Kaiken kaikkiaan voidaan sanoa, että black metal painottaa musiikin lisäksi visuaalista näkökulmaa voimakkaasti.

Tiettyä musiikin tyyllilajia tarkasteltaessa etualalle nousee luonnollisesti myös kysymys siitä, että minkälainen musiikin ja levynkansien suhde on. Tätä näkökulmaa pyrin tarkastelemaan käsittelemällä levynkansitaiteen historiaa ja myös levynkansien funktioita yleisemmällä tasolla. Voidaan sanoa, että levynkannet ja musiikin kuvittaminen kertoo meille jotain olennaista itse musiikista ja sen merkityksistä. Monesti levynkannet välittävät meille kuvien avulla käsityksiä siitä, miltä jokin tietty musiikinlaji kuulostaa ja miltä sen ”kuuluu” näyttää.

Nimesin 1990-luvun norjalaisen black metallin diskurssit satanismiksi, mytologioiksi ja kansallisromantiikaksi. Katson, että nämä erilaiset näkökulmat muodostavat norjalaisen black metallin ”diskurssijärjestyksen” kokonaisuuden, mutta sisältävät lisäksi suppeampia diskursiivisia sisältöjä, joita pyrin ottamaan esiin päädiskurssien kuvaamisen yhteydessä. Lisäksi on tärkeää panna merkille, että norjalaisen black metallin diskurssit ovat periytyneet siihen jostain tai joltain kautta ja tätä näkökulmaa pyrin käsittelemään metallimusiikin historian, mutta myös black metallissa uudelleenversioituvien diskurssien ja teemojen näkökulman kautta. Black metal on tässä mielessä intertekstuaalista: Se lainaa sekä metallimusiikin historiasta, mutta myös historiallisesta satanismista, pohjoisten kansojen mytologioista ja Norjan viikinkitaruista. Toisaalta black metal myös uudelleenversioi kansallisromantiikan 1800-luvun puolella välissä esittämiä ihanteita, sekä ajatuksen tasolla, että konkreettisesti kansallisromanttista taidetta levynkansissa käyttämällä.

Vaikka 1990-luvun black metallin voidaan katsoa koostuvan näennäisesti ristiriitaisista-kin elementeistä, on se nähdäkseni ollut 1990-luvun alussa melko jähmeä kokonaisuus, jota tietyt diskursiiviset ja teemalliset näkökulmat ovat tiukasti määrittäneet. Lisäksi kysymykset musiikin ja sisältöjen aitoudesta ja autenttisuudesta ovat varjostaneet keskusteluja tyylilajista lähes aina. Levynkansien tarkastelussa pyrin hahmottamaan black metallin erilaisia versioita neljän esimerkkiyhtyeen levynkansien avulla. Black metal versioituu useammallakin tavalla, mutta esimerkeissä käsitellyt levynkannet edustavat omasta mielestäni yleistä läpileikkausta 1990-luvun norjalaisesta black metallista.

2000-luvulle tultaessa norjalaisen black metallin skenen voidaan sanoa vähitellen sirpaloituneen: Jotkut yhtyeistä suuntautuivat progressiivisemmän musiikin suntaan, osa vaihtoi tyylilajinsa jopa konemusiikkiin. Muutamat yhtyeet kuten Darkthrone jatkavat edelleen suhteellisen perinteisen black metallin tekemistä. Norjalaisen 1990-luvun black metallin antama perintö musiikki- ja kulttuurimaailmalle on kuitenkin merkittävä ja on äärimmäisen mielenkiintoista, miten erittäin pienen alakulttuuriskenen kyseenalaisesta ja rikollisestakin toiminnasta kehkeytyi lopulta maailmankuulu kulttuuri-ilmio.

Lähteet ja liitteet

Alleyne, Mike (2001) ”Uncovered Roots” *Small Axe* 9 vol. 5:1, 161–165

Bayer, Gerd (2009) *Heavy Metal Music in Britain*. Ashgate Publishing Group, Abingdon, Oxon, Iso-Britannia.

Cheng, Jane (2010) ”Grab the Hook” *Eye Magazine* vol. 19, 76:10, 44

Christe, Ian (2004) *Sound of the Beast. The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. HarperCollins Publishers Inc., New York, Yhdysvallat.

Cope, Andrew L. (2010) *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Ashgate Publishing Group, Farnham, Iso-Britannia.

Deakin, Frank (2010) ”Design + Music = Magic” *Eye Magazine* vol. 19, 76:10, 74–75

Dyrendal, Asbjörn (2009) *Satanism and Popular Music*. Teoksessa Christianson, Eric & Partridge, Chris (toim.) (2009) *Lure of the Dark Side. Satan & Western Demonology in Popular Culture*. Acumen, Lontoo, Iso-Britannia. 25–38

Ekeroth, Daniel (2008) *Swedish Death Metal*. Bazillion Points Books, Brooklyn, New York, Yhdysvallat.

Fairclough, Norman (1997) *Miten media puhuu. Vastapaino*, Tampere. Suomentaneet Blom, Virpi & Hazard, Kaarina. Englanninkielinen alkuteos *Media Discourse* (1995)

Fairclough, Norman (1995) *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Longman Publishing, New York, Yhdysvallat.

Goodwin, Andrew (1992) *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis, Yhdysvallat.

Heikkinen, Vesa (2012) *Diskurssi*. Teoksessa Heikkinen, Vesa & Lauerma, Petri & Lounela, Mikko & Tiililä, Ulla & Voutilainen, Eero (toim.) (2012) *Genreanalyysi: Tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Gaudeamus, Helsinki. 94–99

Heikkinen, Vesa & Lauerma, Petri & Tiililä, Ulla (2012) *Intertekstuaalisuus*. Teoksessa Heikkinen, Vesa & Lauerma, Petri & Lounela, Mikko & Tiililä, Ulla & Voutilainen, Eero (toim.) (2012) *Genreanalyysi: Tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Gaudeamus, Helsinki. 100–111

Heller, Steven (2010) ”Alex Steinweiss” *Eye Magazine* vol. 19, 76:10, 49–57

Hermonen, Merja (2006) Pimeä hehku. Satanismi ja saatananpalvonta 1990-luvun suomalaisessa nuorisokulttuurissa. Loki-Kirjat, Helsinki.

Jones, Steve & Sorger, Martin (1999, 2000) "Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design" *Journal of Popular Music Studies* 11, 12, 68–102

Kahn-Harris, Keith (2007) *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Berg Publishers, Oxford, Iso-Britannia.

Kress, Gunther (2009) *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge, Abingdon, Oxon, Iso-Britannia.

Kress, Gunther (2001) *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Hodder Education, Lontoo, Iso-Britannia.

Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (1996) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, Lontoo, Iso-Britannia.

Kristeva, Julia (1993) *Puhuva Subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suomentaneet Arppe, Tiina & Saarikangas, Kirsi & Sinervo, Helena & Sivenius, Pia & Stewen, Riikka. Gaudeamus.

Horsbøl, Anders (2006) *From Our Plan to My Promises. Multimodal Shifts in Political Advertisements*. Teoksessa Lassen, Inger, Strunck Jeanne, Vestergaard, Torben (toim.) (2006): *Mediating Ideology in Text and Image: Ten Critical Studies*. John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, Yhdysvallat. 149–172

Lefèvre, John (2012) *Pure. Fucking. Armageddon*. Teoksessa Birk, Nathan T., Pattison, Louis, Richardson & Stosuy, Brandon (2012) *Black Metal: Beyond the Darkness*. Black Dog Publishing Limited, Lontoo, Iso-Britannia 116–129

Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten Maailma*. Vastapaino, Tampere.

Lindow, John (2002) *Norse Mythology : A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. Oxford University Press, Cary NC, Yhdysvallat.

Kärjä, Antti-Ville (2007) *Musiikki ja kuva*. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.) (2007) *Populaarimusiikin tutkimus*. Vastapaino, Tampere. 179–202

Mikkonen, Kai (2012) *Multimodaalisuus ja laji*. Teoksessa Heikkinen, Vesa & Lauerma, Petri & Lounela, Mikko & Tiililä, Ulla & Voutilainen, Eero (toim.) (2012) *Genreanalyysi: Tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Gaudeamus, Helsinki. 296–308

Moynihan, Michael & Söderlind, Didrik (2003) *Lords of Chaos: The Bloody Rise of*

Satanic Metal Underground. Feral House, Port Townsend, Yhdysvallat.

Osterer, Irv (1998) "Recorded music and graphic design" Arts & Activities Vol. 123: 4, 18

Pylkkö, Tommi (2006) Muuttaako levynkansitaide museoon? Julkaisija 5/2006, 14–17

Richardson, Nick (2012) Looking Black. Teoksessa Birk, Nathan T., Pattison, Louis, Richardson & Stosuy, Brandon (2012) Black Metal: Beyond the Darkness. Black Dog Publishing Limited, Lontoo, Iso-Britannia. 148–169

Seppänen, Janne (2005) Visuaalinen kulttuuri. Vastapaino, tampere.

Solin, Anna (2012) Kriittinen diskurssintutkimus. Teoksessa Heikkinen, Vesa & Lauerma, Petri & Lounela, Mikko & Tiililä, Ulla & Voutilainen, Eero (toim.) (2012) Genreanalyysi: Tekstilajitutkimuksen käsikirja. Gaudeamus, Helsinki. 558–563

Stosuy, Brandon (2012) A Blaze Across the North American Sky. Teoksessa Birk, Nathan T., Pattison, Louis, Richardson & Stosuy, Brandon (2012) Black Metal: Beyond the Darkness. Black Dog Publishing Limited, Lontoo, Iso-Britannia. 36–59

Walser, Robert (1993) Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Wesleyan University Press, Middletown CT, Yhdysvallat

Waters, John L. (2010) "Sound and Vision" Eye Magazine vol. 19, 76:10, 17–24

Painamattomat lähteet

Davisson, Justin (2010) Extreme Politics and Extreme Metal: Strange Bedfellows or Fellow Travellers? Teoksessa Scott, Niall W. R. & von Helden, Imke (toim.) (2009) Metal Void: First Gatherings. Inter-Disciplinary Press, Oxford, Iso-Britannia. 175–210 <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/04/mmp1ever3150410.pdf>

Heesch, Florian (2010) Metal for Nordic Men: Amon Amarth's Representations of Vikings. Teoksessa Scott, Niall W. R. & von Helden, Imke (toim.) (2009) Metal Void: First Gatherings. Inter-Disciplinary Press, Oxford, Iso-Britannia. 71–80 <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/04/mmp1ever3150410.pdf>

Von Helden, Imke (2010) Scandinavian Metal Attack: The Power of Northern Europe in Extreme Metal. Teoksessa Hill, Rosemary & Spracklen, Karl (toim.) Heavy Fundamentalisms: Music, Metal & Politics. Inter-Disciplinary Press, Oxford, Iso-Britannia. 33–41 <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/02/mmp2ever1150210.pdf>

Wiebe, Laura (2009) Nordic Nationalisms: Black Metal takes Norway's Everyday Racisms to the Extreme. Teoksessa Scott, Niall W. R. & von Helden, Imke (toim.) (2009) Metal Void: First Gatherings. Inter-Disciplinary Press, Oxford, Iso-Britannia. 161–173 <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/04/mmp1ever3150410.pdf>

de Klepper, Stefan & Molpheta, Sophia & Pille, Simon & Saouma, Reem (2007) Cultural Heritage and History in the Metal Scene. 51 Belvedere Educational Network, Wageningen, Alankomaat. <http://edepot.wur.nl/21020>

Stosuy, Brandon (2009) Meaningful Leaning Mess. Teoksessa Masciandaro, Nicola (toim.) (2009) Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium 1. 143–156 <http://www.radicalmatters.com/metasound/pdf/Hideous.Gnosis.Black.Metal.Theory.Symposium.I.pdf>

Internet-lähteet

Chantry, Art (2011) Cover the Musical Metaphor. <http://madamepickwickartblog.com/2011/07/cover-the-musical-metaphor/> (Viitattu 5.10.2013)

Chaplinsky, Joshua (2013) Lord of the Strings: The Influence of Tolkien on Heavy Metal Music <http://litreactor.com/columns/lord-of-the-strings-the-influence-of-tolkien-on-heavy-metal-music> (Viitattu 22.10.2013)

Cook, Toby (2013) Underground Attitude: Fenriz of Darkthrone Interviewed. <http://thequietus.com/articles/11560-fenriz-darkthrone-interview> (Viitattu 22.10.2013)

D'Amico, Giuliano (2009) Black Metal, Literature and Mythology. The Case of Cornelius Jakhelln. Nordicum-Mediterraneum 3/2009 Vol 4:1, http://nome.unak.is/previous-issues/issues/vol4_1/article.php?id=2&art=damico (Viitattu 4.11.2013)

Demeter, Terry (2003) What Is The Purpose and Meaning of Corpse-Paint? <http://www.metal-observer.com/articles.php?lid=1&id=5143> (Viitattu 30.9.2013)

Fung, Owen (2010) The Construction of 'Peoplehood' in the Second Wave of Norwegian Black Metal. Reinvention: a Journal of Undergraduate Research, Vol. 3, 2 <http://www.warwick.ac.uk/go/reinventionjournal/issues/volume3issue2/fung> (Viitattu 30.9.2013)

Haapala, Laura (2010) Albumin kansi – arvostettua taidetta vai välttämätön paha? <http://www.rytmi.com/uutiset/albumin-kansi-%E2%80%93-arvostettua-taidetta-vai-valttamaton-paha/> (Viitattu 4.11.2013)

Interview with Fenriz of Darkthrone (2012) <http://www.nocturnalcult.com/Fenriz-darkthrone2012int.html> (Viitattu 24.7.2013)

Kahn-Harris, Keith (2008) True Norwegian Black Metal by Peter Beste. <http://rationalist.org.uk/articles/1829/true-norwegian-black-metal-by-peter-beste> (Viitattu 30.9.2013)

Phelan, Greg J. (2003) It's Got a Good Beat, But Where's the Cover? <http://www.nytimes.com/2003/11/06/technology/it-s-got-a-good-beat-but-where-s-the-cover.html> (Viitattu 6.11.2013)

Sinclair, Mark (2012) Looking Beyond the Darkness. <http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2012/august/black-metal-beyond-the-darkness> (Viitattu 16.11.2013)

van Buskirk, Eliot (2008) Digitization Of Album Art Is About New Possibilities, Not Smaller Graphics. http://www.wired.com/listening_post/2008/04/digitization-of/ (Viitattu 6.11.2013)

van der Velden, Daniël (2007) Crypto Logo Jihad: Black Metal and the Aesthetics of Evil. *Metropolis M* 3/2007 <http://metropolism.com/magazine/2007-no3/english> (Viitattu 15.11.2013)

Vikernes, Varg (2004) A Burzum Story: Part I – The Origin and Meaning. http://www.burzum.org/eng/library/a_burzum_story01.shtml (Viitattu 4.9.2013)

Wettstein, Martin (2002) Old Norse elements in the work of J.R.R. Tolkien. http://www.academia.edu/228734/Norse_Elements_in_the_work_of_J.R.R._Tolkien (Viitattu 22.10.2013)

Muut lähteet

Black Metal: Norwegian Legacy [dokumentti] (2008) Bill Zebub (ohjaaja) Yhdysvallat: Bill Zebub

Black Metal Satanica [dokumentti] (2008) Mats Lundberg (ohjaaja) Ruotsi: Doom Films Production

Black Metal: The Music of Satan [dokumentti] (2010) Bill Zebub (ohjaaja) Yhdysvallat: Bill-Ze Bub Productions

Det Svarte Alvor [televisio-ohjelma] (1994) Gunnar Grøndahl (ohjaaja) NRK, Norja.

Metal: A Headbangers Journey [dokumentti] (2005) Sam Dunn (ohjaaja) Seville

Pictures, Yhdysvallat.

NRK Lydverket: Norwegian Black Metal [televisio-ohjelma] (2003) NRK, Norja.

True Norwegian Black Metal [dokumentisarja] (2007) Peter Beste, Rob Semmer, Ivar Berglin, Mike Washlsky (tuottajat) VBS/Vice Magazine, Yhdysvallat.

Until the Light Takes Us [dokumentti] (2008) Aaron Aites & Audrey Ewell (ohjaajat) Field Pictures, Yhdysvallat.

Kuvaliitteet

Burzum: Aske [CD-levy] (1993) Deathlike Silence, Norja

Burzum: Burzum [CD-levy] (1992) Deathlike Silence, Norja

Burzum: Det Som Engang Var [CD-levy] (1993) Cymophane, Norja

Burzum: Filosofem [CD-levy] (1996) Cymophane, Norja & Misanthropy Records, Iso-Britannia

Burzum: Hvis Lyset Tar Oss [CD-levy] (1994) Cymophane, Norja & Misanthropy Records, Iso-Britannia

Darkthrone: A Blaze in the Northern Sky [CD-levy] (1992) Peaceville, Iso-Britannia

Darkthrone: Transilvanian Hunger [CD-levy] (1994) Peaceville, Iso-Britannia

Darkthrone: Under a Funeral Moon [CD-levy] (1993) Peaceville, Iso-Britannia

Enslaved: Eld [CD-levy] (1997) Osmose, Ranska

Enslaved: Frost [CD-levy] (1994) Osmose, Ranska

Enslaved: Vikingligr Veldi [CD-levy] (1994) Deathlike Silence, Norja & Voices of Wonder, Norja

Mayhem: Live in Leipzig [CD-levy] (1993) Obscure Plasma, Italia

Ulver: Bergtatt [CD-levy] (1995) Head Not Found, Norja

Ulver: Nattens Madrigal [CD-levy] (1997) Century Media, Saksa