

Anton Shekhovtsov
Apoliteittinen musiikki
Neofolk, martial industrial ja metapoliittinen fasismi
2017

<https://varisverkosto.com/2017/04/apoliteittinen-musiikki-neofolk/>

Anton Shekhovtsovin artikkeli, joka käsittelee fasistista musiikkialakulttuuria ja sen kahta suurta linjaa Toisen maailmansodan jälkeen, on ilmestynyt alunperin julkaisussa Patterns of Prejudice, Volume 43, Issue 5 (December 2009) nimellä Apoliteic music: Neo-Folk, Martial Industrial and “metapolitical fascism”. Julkaisemme kevään ja kesän 2017 aikana myös muita aiheita käsitteleviä käännöstekstejä sekä ennen kaikkea kirjoitamme enemmän Suomen fasistisesta musiikkialakulttuurista, jolla on merkittävä vaikutus monien fasistiryhmien politiikkaan. Musiikkialakulttuuria käytetään hyväksi muun muassa varainkeruussa, poliittisen sanoman levittämisessä, uusien jäsenten rekrytoinnissa sekä poliittisen yhteisön luonnissa ja lujittamisessa. Varis-verkosto on suomentanut Shekhovtsovin artikkelin, koska siinä esitetyt kansainväliset fasistiset musiikkialakulttuurit vaikuttavat myös Suomessa. Natsistinen RAC-musiikki alkoi levitä täällä jo 1980-1990 -luvun vaihteessa. Nykyään Suomessa on uutta musiikkia tekeviä ja aktiivisesti keikkailevia yhtyeitä lähes kaikista Shekhovtsovin artikkelissa analysoiduista tyylistä. Erityisesti RAC-bändejä on paljon (Mistreat, Sniper, Marder, Pylvanainen, Vapaudenristi, Pagan Skull jne.), mutta myös NSBM, eli National Socialist Black Metal, vaikuttaa lisääntyneen aivan viime vuosina (Goatmoon, Satanic Warmaster, Sielunvihollinen, Fatherland jne.). Uusimpana tulokkaana on nähty viime aikoina yksittäisiä neofolk-artisteja soittamassa fasistien järjestämissä tilaisuuksissa (Pyhä Kuolema, Stormheit jne.)

fi.anarchistlibraries.net

Apoliteittinen musiikki

Neofolk, martial industrial ja metapoliittinen fasismi

Anton Shekhovtsov

2017

Sisällys

Keskeisiä termejä ja käsitteitä	8
Neofolkin ja martial industrialin alkuperä	21
“Eurooppa on kuollut”, “Eurooppaa etsimässä”, “Herää Eurooppa!”	27
Lähteet	48

Lähteet

Sodan uudet surut, kansallisen myrskyn uudet virrat
synnyttävät myös uusia kansanlauluja.

—Hans Breuer, 1913¹

Toimittaessani pientä omakustanteena julkaistavaa musiikki-lehteä vuonna 2000 sain käsiini ruotsalaisen **Folkstormin** *Victory or Death* -nimisen cd-levyn.² CD sisälsi kymmenen kappaletta karkeaa industrial-musiikkia, ja se oli koristeltu natsityylisellä *reichsadlerilla*, joka oli tyhjän tammiseppeleen yllä.³ Takakannta koristi riimuista muodostuva ornamentti sekä lista kappaleista ‘Feldgeschrei’ (Field Turmoil), ‘Harsh Discipline’, ‘Propaganda’, ‘We Are the Resistance’ ja ‘Social Surgery’, muutamia mainitakseni. Kappaleiden sanoituksista oli mahdoton saada selvää vahvasti särölle vedettyjen vokaalien takia, mutta kaikki muu kertoi suuripiirteisesti Folkstormin radikaalin oikeistolaisen ideologian luonteesta. Yllättäen bändi kuitenkin lupasi levyyn itseensä painetussa harkitussa ilmoituksessa: “Ei politiikkaa. Ei uskontoa. Ei standardeja”.

Millaisesta propagandasta sitten on kyse, jos bändi kiistää kaikki viittaukset politiikkaan samaan aikaan kun nämä merkit kertovat täysin päinvastaista? Folkstormin sanomalla ei ole juuri mitään tekemistä muiden sellaisten ruotsalaisten bändien kanssa kuten **Totenkopf**, jonka kappaleessa ‘Can’t Be Beaten’ lauletaan varauksetta: “Show them where you stand and feel no remorse, my

¹ Käännetty ja siteerattu artikkelissa Britta Sweers, “The power to influence minds: German folk music during the Nazi era and after”, teoksessa Annie Janeiro Randall (toim.), *Music, Power, and Politics* (New York: Routledge 2005), 65-86 (68)

² Folkstorm, *Victory or Death* (Northampton: Cold Spring Records 2000). Bändin nimi on käännös saksankielisestä sanasta Volkssturm, joka oli Adolf Hitlerin vuoden 1944 lokakuuussa perustaman natsimilitian nimi.

³ *Reichsadler* (keisarillinen kotka) on kansallinen arvomerkki Saksassa. Natsit alkoivat käyttää vuonna 1933 kuvaa, jossa kotka on tammiseppeleen ympäröimän hakaristin päällä.

Aryan brother, it's time for race war.”⁴ Folkstormin sanomassa ei myöskään ole kyse sen kaltaisesta provokaatiosta, johon punklaulaja **Sid Vicious** pyrki poseeratessaan hakaristilla kuvitetussa t-paidassa. Jos sanomassa ei ole kyse sellaisesta vihasanomasta, jota White Noise (suom. Valkoinen Kohina) levittää, tai sylkemisestä porvarillisen yhteiskunnan kasvoille, mistä sitten?⁵ Argumentoin tässä artikkelissa, että on olemassa erityislaatuista radikaalia oikeistolaista musiikkia. Tällainen musiikki ei kannusta suoraan väkivaltaan, ei ole suoraan kytköksissä poliittisten ryhmien tai puolueiden toimintaan ja sen tarkoitus ei ole rekrytoida ihmisiä mihinkään poliittiseen suuntaukseen. Otan siis vakavasti Folkstormin lausunnon “Ei politiikkaa”, mutta toivon pystyväni käsitteellistämään tämän uudestaan siten, ettei sen ytimessä oleva selkeästi oikeistolainen sanoma katoa. Kutsun tällaista musiikkia *apoliteittiseksi* (tämä selitetään tuonnempana) ja analysoin tässä artikkelissa sen luonnetta ja merkitystä kahden musiikkityylin kautta, joita *apoliteittista* sanomaa levittävät bändit eniten soittavat: neofolkkin ja martial industrialin. Toivon pystyväni osoittamaan, että apoliteittinen musiikki ja White Noise heijastavat kulttuurin kautta kahta erilaista poliittista strategiaa, joita fasismi pakotettiin noudattamaan sodanjälkeisen ajan fasisminvastaisessa ympäristössä.

Ennen kun jatkan, on huomautettava, ettei neofolkkia tai martial industrialia voi pitää fasistisina musiikkityyleinä sinänsä. Toisin kuin White Noise, jolla nimenomaan viitataan ideologisesti motivoituneeseen musiikkiin, nämä kaksi tyyliä ovat ennen kaikkea tietynlaisten äänten yhdistelyn omaksuneita typologisia rakennelmia. 1990-luvun puolivälistä lähtien on kiihkeästi väitelty voidaanko neofolkkia tai martial industrialia rinnastaa fasistiseen ja uusnatsistiseen propagandaan. Tuolloin useat näitä musiikki-

⁴ Totenkopf, ‘Can’t Be Beaten’, levyllä Various Artists, *White Pride World Wide III* (Stockholm: Nordland Records 1996).

⁵ White Noise on termi, jota on käytetty uusnatsistisesta rock-musiikista 1980-luvun alkupuolelta lähtien. Tällainen musiikki on tehty erityisesti inspiroidaan rodullisesti tai poliittisesti motivoitua väkivaltaa.

paaista, jos emme tunne heitä henkilökohtaisesti? Ja pitäisikö meidän kieltäytyä kaikista konserteista, joiden järjestäjät ovat joskus elämässään antaneet tilaa fasistisille bändeille?

Jos me (tarkoitin siis artisteja, jotka vastustavat fasistista ideologiaa) kieltäydymme kategorisesti esiintymästä samoilla festivaaleilla fasististen artistien kanssa, emmekö anna heille vain enemmän tilaa? Siinä tapauksessa vetäytymisemme tarjoaisi heille vain enemmän tilaa ideologiansa levittämiseen. Eikö ole parempi pysyä ja osoittaa vastarintamme? Mutta onko se samalla tekopyhää ja kompromissiin tyytymistä? Onko se tekosyy fasismin “suvaitsemiselle”, jonka tuomitsemme kovaan ääneen muissa tapauksissa?

Samaan aikaan olen syvästi sitä mieltä, että on tärkeää että pysymme emmekä jätä tyhjää tilaa, jossa fasistit voivat järjestäytyä.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Tämä leike on pieni osa sähköpostihaastattelua, jonka tein Eric Rogerin kanssa sähköpostilla 26.-31.3.2009.

miseen *poliittiseen* liikkeeseen. Vastaus on epäilemättä kyllä. Musiikki on voimakas kasvatuskeino: fasismin idealisointi, sen “arvojen” ylikorostus sekä sotien välisen ajan rikosten ja kansanmurhiin johtaneen politiikan vähättely ja legitoiminen johtavat modernin historian revisionismiin, erityisesti tietosten fanien keskuudessa. Voimme vain arvuutella tyytyvätkö kuulijat ainoastaan “vaipumaan unelmiin muista elämästä ja paremmista ajoista” vai lähtevätkö he mukaan poliittisiin pyrkimyksiin noiden “unelmien” toimeenpanemiseksi välittömästi.

Apoliteittisen musiikin sensurointi tai kieltäminen on kuitenkin demokraattisissa yhteiskunnissa epätoivottavaa ja viime kädessä mahdotonta. Metapoliittiset fasistit tykkäävät käyttää kryptista kieltä ja vertauskuvallisia symbolisia koodeja. Millä perusteilla voitaisiin kieltää artisteja käyttämästä “apoliteian”, “Waldgängen”, “interregnumin” tai “palingeneesin” kaltaisia käsitteitä? Tai raunioiden ja riimujen kuvia, “suuren sotaorkesterin” ääniä tai eurooppakeskeistä kuvastoa? Toisaalta, kuinka tehokkaita ovat myöskään “kansalaisprotestit” tai boikotit? Ilmeisesti tällaiset tempaukset tekevät *apoliteittisista* artisteista marttyyrejä ja vahvistavat heidän imagoaan “orgaanisen Euroopan” esitaistelijoina, vaikkakin ainoastaan oman fanikuntansa silmissä.

Tästä ongelmasta voisi kirjoittaa oman artikkelinsa, mutta voi olla kiinnostavaa ja informatiivista perehtyä vähintäänkin suosittuun ranskalaisen Gaë Bolg -bändin Eric Rogerin mielipiteeseen. Gaë Bolg on osa neofolk / martial industrial -skeneä, mutta ei missään nimessä edusta *apoliteittista* musiikkia.

Suurin osa skenen keikkavastaavista on järjestänyt tai järjestää edelleen konsertteja fasisistisille bändeille. Jotkut järjestäjistä ovat nilkkejä, mutta toiset niin ikään syyttömiä. Heitä kiinnostaa ainoastaan musiikki eivätkä he välitä poliittisista sisällöistä. Kuinka voimme tunnistaa nämä “puhtaat” keikkajärjestäjät (hirveä sana, joka tuo mieleen noitavainot) natsisymp-

tyylejä soittaneet bändit alkoivat saada – johtuen heidän laajasta fasisistisen kuvaston käytöstään – huomiota vasemmistolaisilta toimittajilta ja joutuivat antifasististen ryhmien hyökkäysten kohteeksi. Viranomaiset ovat useaan otteeseen tukeneet antifasistien mielenosoituksia, vetoomuksia ja vartioita kieltämällä tiettyjä neofolk/martial industrial -bändejä esiintymästä. Keskeinen itävaltalainen martial industrial -artisti **Der Blutharsch** joutui vuonna 2004 perumaan esiintymisensä Israelissa vastustuksen takia. Bändin esiintymistä vastustivat muiden joukossa Israelin kabinetin jäsen Natan Sharansky, Knesssetin jäsen Yossi Saris, Tel Avivin pormestari Ron Huldai ja kansainvälinen kansalaisjärjestö Anti-Defamation League. Saman vuoden aikana kaikista kuuluisin neofolk -bändi **Death in June** menetti Saksassa oikeuden myydä levyään *Rose Clouds of Holocaust*, kun Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM, nuorisolle haitallista musiikkia valvova liittovaltion virasto) otti levyn tutkintaansa.⁶ Kumpikaan näistä bändeistä ei ole osa White Noise -skeneä, mutta molemmat sisällyttävät – kuten alempana tulen perustelemaan – musiikkiinsa eksplisiittisesti fasisistisen *Weltanschauungin* elementtejä.

⁶ Death in June, *Rose Clouds of Holocaust* (London: New European Recordings 1995). BPjM:n näkemyksen mukaan levyn nimikkokappaleessa epäillään holokaustin tapahtumista. Kyseessä olevat lyriikat kuuluvat näin: “Rose clouds of Holocaust / Rose clouds of lies / Rose clouds of bitter / Bitter, bitter lies”. Douglas Pearce, henkilö Death in Junen takana, ilmoitti jälkikäteen “etten kieltänyt holokaustin olemassaoloa”. Levy on kuitenkin edelleen kiellettyjen listalla. Viitattu kirjoitus on julkaistu 14. 2. 2006 Death in June -yhtyeen nettisivulla (luettu 8.8.2009).

Keskeisiä termejä ja käsitteitä

viestin, jonka mukaan hän ei ollut kannattanut järjestön ajatuksia kahteenkymmeneen vuoteen. Hän sanoi National Frontiin liittymisen olleen todennäköisesti “elämänsä huonoin päätös, jota hän kahtui syvästi”.¹⁰⁵ Lisäksi on huomioitava, että vaikka jotkut *apoliteittiset* muusikot kuuluvatkin äärioikeistolaisiin ryhmiin, tyypillisesti jäsenyyttä enemmän salaillaan kuin juhliitaan.

Syy, miksi *apoliteittiset* yhtyeet välttelevät avoimen oikeistolaisia poliittisia aktiviteetteja, ei liity niinkään heidän huoleen maineensa puolesta (vaikka he mainettaan arvostavatkin), vaan yhteyden uupumiseen “spirituaalisen sodankäynnin” ja “maallisen politiikan” välillä. Esimerkiksi venäläinen neofolk-esiintyjä **Ritual Front** määrittelee bändinsä sanoilla “perinne, antiikki, moderni, jumalat, kuolema, elämä, sota, taistelu, soturin polku”, mutta samaan aikaan julistaa ylimielisesti: “Me emme ole Oi-bändi emmekä myöskään osa skinhead-alakulttuuria, joka ottaa suoraan osaa politiikkaan!”¹⁰⁶ Sekä äärioikeistolaiset poliittiset puolueet että rasistiset ja uusnatsistiset ryhmittymät näyttävät halveksittavilta “spiritualisteille”, jotka todennäköisesti kieltäytyisivät soittamasta natsien tukikeikoilla tai vaatimasta “rotuvihollisten” likvidointia.

Oleellinen kysymys kuitenkin on, levittävätkö ja popularisoivatko *apoliteittiset* bändit sellaisia aidosti fasistisia näkemyksiä, joiden omaksuminen voi johtaa heidän kuulijakuntansa liitty-

¹⁰⁵ Tony Wakeford, ‘A message from Tony’, 14.2.2007, luettavissa Tursan nettisivuilla www.tursa.com/message.html (luettu 14.8.2009). Wakeford ei kuitenkaan missään kiistä kunnioitustaan Evolaa kohtaan (kahden Sol Invictusin kappaleen nimet, ‘Against the Modern World’ ja ‘Amongst the Ruins’ viittaavat suoraan Evolan teoksiin *Rivolta contro il mondo moderno* ja *Gli uomini e le rovine*). Hän ei myöskään selitä miksi hänen projektinsa L’Orchestre Noir on nimetty belgialaisia fasistisia paramilitaarijärjestöjä Vlaamse Militanten Orde (Flaamilainen militanttijärjestys) ja Front de la Jeunesse (Nuorisorintama) kuvaavan dokumentin mukaan. Katso myös Stewart Home, ‘Danger! Neo-Folk “musician” Tony Wakeford of Sol Invictus is still a fascist creep!’ (28.7.2008), joka on luettavissa osoitteessa www.stewarthomesociety.org/wakeford.html (luettu 14.8.2009).

¹⁰⁶ ‘Intervyu s Ritual Front’, *Mashinnoetdelenie* (verkkozine), kesällä 2003, luettavissa <http://machine.radionoise.ru/texts/rf.html> (14.8.2009).

sitä, mitä minä kutsun *apoliteittiseksi* musiikiksi erotuksena White Noisesta.¹⁰¹ Venäjän Uusi Oikeisto, joka on järjestäytynyt hyvin pitkälti Alexandr Duginin uuseuraasialaisten järjestöjen, erityisesti Ievraziiskii Soyuz Molodezhin (ESM, Euraasian nuorison liitto) ympärille, pitää apoliteittista musiikkia kannatettavana. ESM:n Kazanin jaoston johtaja omistaa jopa pienen yrityksen (Arcto Promo), joka järjestää Finis Mundi -nimisiä musiikkifestivaaleja, joilla esiintyy *apoliteittisia* artisteja.¹⁰² Britannian tapaus on kaikista suoraviivaisin, sillä britannialaisen Uuden oikeiston johtohahmo ja ”kansallisanarkistisen” ryhmän perustaja Troy Southgate on itse *apoliteittinen* muusikko. Hän on myös toimittajana Uuden oikeiston *Synthesis: Journal du Cercle de la Rose Noire -lehdessä*¹⁰³, jossa julkaistaan muun muassa neofolk ja martial industrial -levyjen arvosteluja.

On huomionarvoista, että kaikki liikkeet ja ryhmät, jotka tavalta tai toisella käyttävät neofolk ja martial industrial -artisteja tiettyihin nuorison alakulttuurien soluttautumiseen, ovat enemmän metapoliittisia kuin poliittisia. Lopulta nämä järjestöt tajuaavat, että heillä on enemmän tekemistä artistien kuin poliittisten puolueiden, liikkeiden tai edes väkivaltaisten uusfasistiryhmien kanssa. Kuten *apoliteittiset* yhtyeet, jotka ”toimivat eräänlaisina metapoliittisina kiintopisteinä valtioon ja moderniin maailmaan pettyneille ihmisille”¹⁰⁴, myös nämä Uuden oikeiston ryhmät keskittyvät kulttuuriseen kamppailuun vaikuttaakseen yhteiskuntaan ja levittääkseen epädemokraattisia ja autoritäärisiä ajatusmalleja.

Tietysti on myös poikkeuksia. Troy Southgate oli aiemmin National Frontin jäsen, mutta jätti järjestön kauan ennen siirtymistään metapoliittisen fasismin musiikillisiin projekteihin. **Sol Invictus**-yhtyeen **Anthony (Tony) Wakeford** oli myös National Frontin jäsen, mutta vuonna 2007 hän kirjoitti kotisivuilleen katkeran

¹⁰¹ Benoistin and Bouchetin haastattelut François, *La Musique européenne*.

¹⁰² Arcto Promo, katso kotisivut <http://retro-future.ru> (14.8.2009).

¹⁰³ *Synthesis*, katso kotisivut www.rosenoire.org (14.8.2009).

¹⁰⁴ Thorn, 'H.E.R.R. interview'.

On olemassa useita toimittajien, virkamiesten ja tutkijoiden käyttämiä termejä, jotka ovat tarkkailijan näkökulmasta riippuen täynnä fasistisia tai äärioikeistolaisia ajatuksia. Jotkut näistä ovat sateenvarjotermejä, jotka käsittävät eri musiikkityylejä. Toiset taas viittaavat tiettyyn tyyliin.

White Noise -termi on peräisin nimestä White Noise Records, joka julkaisi **Skrewdriverin** sinkun 'White Power' vuonna 1983. Skrewdriver oli avoimesti vallankumouksellista ultranationalismia levyjensä kautta mainostanut brittibändi. Bändin esiintymiset muuttuivat joskus natsiskinien mellakoiksi. Skrewdriverin edesmennyt johtohahmo **Ian Stuart** oli National Frontin (NF) jäsen, kun taas itse bändi liitettiin läheisesti sekä NF:iin ja British National Partyyn (BNP). Itse asiassa Skrewdriverin voidaan katsoa olleen NF:n musiikillinen siipi, sillä se keräsi rahoja organisaatiolle ja auttoi rekrytoimaan uusia jäseniä. Tämän lisäksi Stuart perusti Blood & Honour -verkoston vuonna 1987. Blood & Honour (BH) promotoi ultranationalistisia bändejä, järjesti konsertteja ja toimi yhdyssteinä natsiskineille Euroopassa ja Yhdysvalloissa.⁷ Koska Skrewdriver soitti streetpunkkina tai Oi!:na tunnettua musiikkia⁸, termi White Noise viittasi alunperin fasistisia ajatuksia levittävään punkkiin.⁹ Blood & Honour -konserteissa soittavien bändien

⁷ Paramilitaarinen uusnatsiryhmä Combat 18 otti verkoston haltuunsa Stuartin kuoltua auto-onnettomuudessa vuonna 1993. Katso Nicholas Goodrick-Clarke, *Black Sun: Aryan Cults, Esoteric Nazism, and the Politics of Identity* (New York: New York University Press 2002), 195.

⁸ On tärkeää huomioda, että Oi! liittyi alunperin työväenluokkaiseen vasemmistolaiseen populismiin, mutta myöhemmin ideologisesti monenlaiset bändit alkoivat soittaa sitä antifasistisista ja radikaaleista vasemmistolaisista fasistiin ja rasistiin yhtyeisiin.

⁹ Katso Nick Lowles and Steve Silver (toim.), *White Noise: Inside the International Nazi Skinhead Scene* (London: Searchlight 1998); John M. Cotter, 'Sounds of hate: White Power rock and roll and the neo-Nazi skinhead subculture', *Terrorism and Political Violence*, vol.11, no. 2, 1999, 111-40. Samankaltaisen muodon ja sisällön takia termit White Noise ja White Power ovat synonyymeja toisilleen ja niitä käytetään yleisesti samalla tavalla. Katso myös Goodrick-Clarke, *Black Sun*, kappale 10: 'White Noise and Black Metal', 193-212; Robert Futrell, Pete Si-

tyylillisestä vaihtelusta johtuen tätä termiä voidaan soveltaa mihin tahansa aggressiiviseen rock-musiikkiin, joka on täytetty avoimesti fasistisella tai rasistisella viestillä.

On äärimmäisen tärkeää korostaa kahta White Noisen ominaispiirrettä. Ensinnäkin, tämän tyyppiselle musiikille on ominaista peittelemätön rasismi tai vallankumouksellinen ultranationalismi. White Noise -bändit eivät salaa viestiään. Joidenkin bändien nimet, albumien ja kappaleiden nimistä puhumattakaan, puhuvat puolestaan: Race War, Totenkopf, Final Solution, Jew Slaughter, Legion 88, Konkwista 88, Angry Aryans, Brigada NS, RaHoWa ja niin edelleen.¹⁰ Toiseksi, White Noise liittyy joko suoraan väkivaltaan toisia vastaan tai sitä inspiroivaan poliittiseen aatteeeseen, oli se sitten miten marginaalinen hyvänsä. White Noise -musiikkia soittavat muusikot eivät usein salaa jäsenyyttään vallankumouksellisissa ultranationalistisissa pienryhmissä, laajemmissa organisaatioissa tai edes parlamentaarisisissa puolueissa. Kuten yllä mainittiin, Skrewdriver toimi NF:n rinnalla. Myös romanialainen Brigada de Asalt (Hyökkäysprikaatti) on olennainen osa uusnatsistista Noua Dreaptă (Uusi Oikeisto) -ryhmää, jonka oletetaan saavan tukea Romanian radikaalioikeistolaiselta Partidul Noua Generatie (Uuden Sukupolven Puolue) -puolueelta. Suuri määrä White Noise -bändeistä esiintyy niin kutsutuilla ”koulupihan” CD-levyillä, joita radikaalioikeistolainen Nationaldemokratische Partei Deutschlands (NPD) on koonut ja laittanut ilmaiseen jakeluun saksalaisille nuorille.

mi and Simon Gottschalk, ‘Understanding music in movements: the White Power music scene’, *Sociological Quarterly*, vol. 47, no. 2, 2006, 275-304; sekä Ugo Corte and Bob Edwards, ‘White Power music and the mobilization of racist social movements’, *Music and Arts in Action* (verkkolehti), vol. 1, no. 1, 2008, 4-20, osoitteessa www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/whitepower-music/9 (luettu 8.8.2009)

¹⁰ Numero 88 merkitsee Heil Hitler, sillä H on 18 kirjain latinalaisissa aakkosissa, NS on lyhenne sanoista National Socialism (kansallissosialismi) ja RaHoWa on lyhenne sanoista racial holy war (pyhä rotusota).

Krepulecin kaltaiset artistit pukeutuvat sotilaallisiin tai sotilaallistyylyisiin univormuihin esiintymisissään ja promokuvissaan, he pyrkivät luomaan kuvaa ”kulttuuritaistelijoista”, jotka taistelevat ”rappion ja demokratian aikakautta” vastaan.

Maallista politiikkaa ja spirituaalista sodankäyntiä

Vuonna 1996 saksalainen Uuden oikeiston uutislehti *Junge Freiheit* julkaisi lyhyen artikkelin uusista musiikkitrendeistä.

Saksasta on tullut keskus uudelle musiikkikulttuurille, jonka juuret ovat syvällä goottiskenen antimoderneissa virtauksissa. Paatosta ja arkaaista voimaa (*archaische Gewalt*) romantisoiva musiikki vaihtelee klassisista melodioista rankkaan industrialiin. Tähän sekoitukseen sisältyy räjähtävää voimaa, jota musiikin valtavirran vanhojen perinteiden portinvartijoiden olisi syytä pelätä. Jos myyttinen ja irrationaalinen voima, sekä halu vastavalistukselliseen itsetutkiskeluun ja elävään transendenssiin löytävät äänensä nuorison kulttuurissa, lännen esteettinen konsensus hajoaa palasiksi.¹⁰⁰

Tämä artikkeli saattoi hyvinkin olla ensimmäinen pyrkimys saada neofolk ja martial industrial -artisteja mukaan ”oikeistogramscilaisten” taisteluun kulttuurihegemoniasta. Siitä lähtien *Junge Freiheit* on julkaissut *apoliteittisten* artistien haastatteluja ja levyarvosteluja. Ranskassa Uuden oikeiston suhtautuminen neofolkiin ja martial industrialiin on puolestaan ollut ristiriitaisempi. Esimerkiksi Uuden oikeiston johtohahmo **Alain de Benoist** on sanonut tykkäävänsä folkmusiikista, mutta pitää häiritsevänsä sitä, kun Death in Junen kaltaiset *provokaattorit* lisäävät musiikkiin ”natsialakulttuurin elementtejä”. Nouvelle Résistance (Uusi vastarinta) -ryhmän johtaja **Christian Bouchet** puolestaan kannattaa

¹⁰⁰ Lainausta kirjasta Klaus Farin, *Die Gothics: Interviews, Fotografien* (Bad Tölz: Tilsner 2001), 15.

Palingenesis alkaa mahtipontisilla rummuilla, jotka välittömästi kiihottavat sielua. Rummut vyöryvät kaiuttimista äärimmäisellä tarkkuudella ja syvyydellä. Virveli yhtyy ukkosen lailla pauhaaviin patarumpuihin tuoden kappaleeseen syvyyttä ja erityistä sotaista virettä. Yksinäiset synat luovat kylmän ja luovuttamista enteilevän tunnelman. Palingenesis maalaa kuvan riviin järjestäytyneistä sotilaista, jotka ovat kohtalonsa hyväksyneinä valmiit marssimaan taisteluun, veren ja kunnian [Blood & Honour] yhteen liittämistä.⁹⁸

H.E.R.R. maalaa lähestulkoon samaa kuvaa kappaleessaan ‘A New Rome’:

Sateisella marssilla
 Olemme jälleen sotilaita
 Syntyneet taistelukentillä
 Kasvatettu miekoilla ja kilvillä
 [...]
 Taistelu kaupungin voitosta
 Iho paahtunut auringosta
 Kerran hävisimme
 Mutta tänään kestäimme.⁹⁹

Sotilaallinen kuvasto on yksi käytetyimmistä apoliteittisista tyylikeinoista, mikä ei lainkaan yllätä. Kun Death in Junen, Boyd Rican, **Dernière Volonté**, **Les Joyaux de la Princessen** ja

⁹⁸ Malahki Thorn, ‘Arditi—spirit of sacrifice’, *Heathen Harvest* (verkkozine), 27.4.2005, www.heathenharvest.com/article.php?story=20050427093041822 (katso 13.8.2009).

⁹⁹ H.E.R.R., ‘A New Rome’, on *The Winter of Constantinople* (Northampton: Cold Spring 2005).

Termi White Noise ei yllättäen vaikuta kattavan ultranationalistisia ajatuksia kannattavia black metal bändejä. Tutkijat ja toimittajat käyttävät tässä tapauksessa termiä “National Socialist Black Metal” (NSBM) viitattaessaan black metalliin, joka levittää samaa yhteiskuntapoliittista viestiä kuin White Noise.¹¹

Toinen sateenvarjotermi radikaalille oikeistolaiselle musiikille on yksinkertaisesti “oikeistolainen rock” (*rechtsrock*). Termi on saanut suosiota Saksassa vasemmistoaktivistien, tutkijoiden ja Bundesamt für Verfassungsschutz (BfV, Liittovaltion perustuslakisuojavirasto) ja BPjM:n¹² kaltaisten valtion virastojen keskuudessa, mutta sitä käytetään myös englanninkielisessä akateemisessa tutkimuksessa.¹³ BPjM kertoo, että “jazzia ja klassista musiikkia lukuunottamatta ei ole olemassa musiikkityyliä, johon äärioikeistolaiset järjestöt eivät olisi soluttautuneet ja joka ei toimisi kanavana äärioikeistolaiselle sisällölle”.¹⁴ Virasto listaa kahdeksan musiikkityyliä, jotka kollektiivisesti lasketaan oikeistolaiseksi rockiksi: natsiski-

¹¹ NSBM:stä, katso Goodrick-Clarke, *Black Sun*, 193–212; Justin Massa, ‘Unholy alliance: the National Socialist Black Metal underground’, teoksessa Devin Burghart (toim.), *Soundtracks to the White Revolution: White Supremacist Assaults on Youth Subcultures* (Chicago: Center for New Community 1999), 49–64; ja Keith Kahn-Harris, *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* (Oxford and New York: Berg 2007).

¹² Oikeistolaisesta rockista saksaksi, katso Christian Dornbusch and Jan Raabe, *RechtsRock: Bestandsaufnahme und Gegenstrategien* (Münster: Unrast 2002); Mahmut Kural, *Rechtsrock—Einstiegsdroge in rechtsextremes Gedankengut?* (Saarbrücken: VDMVerlag 2007); Bundesministerium des Innern (toim.), *Verfassungsschutzbericht 2006* (Berlin: Bundesministerium des Innern 2007); ja Georg Brunner, ‘Rezeption und Wirkung von Rechtsrock’, in *BPjM Aktuell*, no.1, 2007, 3–18.

¹³ Katso Michael Ware, ‘Johnny Rebel and the Cajun roots of Right-Wing Rock’, *Popular Music and Society*, vol. 30, no. 4, 2007, 493–512; Thomas Irmer, ‘Out with the right! Or, let’s not let them in again’, kääntänyt saksasta Claudia Wilsch, *Theater*, vol. 32, no. 3, 2002, 61–7; ja Walter Laqueur, *Fascism: Past, Present, Future* (New York: Oxford University Press 1996), 134.

¹⁴ BPjM, ‘Jugendgefährdung: Lesemedien & Hörmedien’, *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien*, luettavissa BPjM-kotisivulla www.bundespruefstelle.de/bmfsfj/generator/bpjm/Jugendmedienschutz-

nibändit (tämä ei tietenkään ole tyyllilaji, mutta BPjM tarkoittaa tällä White Noise -musiikkia), NSBM, hatecore, tekno, hip hop, folk, singer-songwriterit (kyseessä ei jälleen ole genre, vaan musiikkia soittavat yksilöt, joita säestää yleensä pelkkä kitara) ja neofolk. Näitä tyyllilajeja käyttävät Saksan viranomaisten mukaan muusikot, jotka ”ihannoivat kansallissosialismia, esittävät Adolf Hitlerin ja tämän puoluejäsenet roolimalleina (tai traagisina sankereina)” ja ”iskostavat rotuvihaa, [tai] kannustavat väkivaltaan ulkomaalaisia, juutalaisia tai natsien kanssa eri mieltä olevia ihmisiä vastaan”.¹⁵ Tällainen analyysi kärsii yhdestä vakavasta puutteesta. Oikeistolainen rock on liian pitkälle laajennettu termi, ja BPjM tulkitsee sitä liian kapeasti, jotta sitä voitaisiin soveltaa laajasti aidosti oikeistolaiseen musiikkiin. Ei tarvitse ihannoida natseja tai pyrkiä levittämään rotuvihaa ollakseen oikeistolainen tai fasisti. BPjM:n kuvaa kohteenaan olevaa White Noisea ja NSBM:ää, mutta ottamalla mukaan neofolkin – vaikka ottaisimmekin mukaan ainoastaan oikeistolaiset neofolkartistit – kapeaan *Rechtsrockin* määritelmään, se on vaarassa epäonnistua tavoitteessaan.¹⁶ Selittääksemme tämän ratkaisevan eron, meidän täytyy ottaa huomioon kaksi keskeistä käsitettä: fasismi ja *apoliteia*.

Olen tässä artikkelissa metodologisesti samaa mieltä fasismitutkimuksen hallitsevan koulukunnan kanssa, joka asemoi

Medienerziehung/Lese-Hoermedien/jugendgefahrdrung.html (luettu 8.8.2009). Käännökset kirjailijan, ellei toisin mainittu.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Saksalaisessa laissa ekstremismi ja radikalismi erotellaan toisistaan. Esimerkiksi kapitalismin kritiikki sekä Saksan taloudellisen ja yhteiskunnallisen järjestyksen perustan kyseenalaistaminen luokitelleen radikalismiksi muttei ekstremismiksi. Ekstremismi puolestaan liitetään pyrkimykseen rikkoa lakia tai sen perusteita, toisin sanoen liberaalia demokraattista järjestystä. Ekstremismi – sekä oikeistolaisessa että vasemmistolaisessa muodossa – on laitonta, mutta radikaalienkin poliittisten ajatusten esittämisellä on legitiimi asema saksalaisessa yhteiskunnassa. Aiheesta esim. Heinz Fromm (toim.), *Aufgaben, Befugnisse, Grenzen* (Cologne: Bundesamt für Verfassungsschutz, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit 2002), 25. Ekstremismi-radikalismi erottelun tunteminen auttaa ymmärtämään, miksi BPjM luokittelee ”oikeistorokcin” ekstremistiseksi.

rysäyksestä tulee! [...] Me odotamme sitä sekä niiden miesten voittoa, jotka eivät vuosisatojen aikana ole unohtaneet auringon asettamaa ikuista Järjestystä.”⁹⁵ Tämä kantava teema tulee jatkuvasti esiin *apoliteittisten* artistien haastatteluissa ja sanoituksissa, joskaan ei välttämättä suoraan Devin teksteistä johdettuna. Darkwoodin Henryk Vogel esimerkiksi ajattelee, että ”on mahdollista, että kaikki murskaantuu pölyksi ja materialistisen järjestelmän tuhkitusta nousee uusi valon ja loiston sukupolvi.”⁹⁶

Käsitys uudelleensyntyvästä Euroopasta esiintyy myös toistuvasti *apoliteittisen* musiikkia kustantavien levy-yhtiöiden nimissä. **Douglas Pearce** perusti vuonna 1981 New European Recordings -levy-yhtiön, joka on tuottanut albumeita hänen omalle bändilleen (Death in June), mutta myös muille nimekkäille yhtyeille kuten **Boyd Rice and Friends**, Fire + Ice, **TeHÔM** sekä **Strength through Joy**.⁹⁷ Vuonna 2002 perustettiin belgialainen levy-yhtiö Neuropa Records, joka alkoi julkaista levyjä sellaisilta bändeiltä kuin Toroidh, **Horologium**, **Un Défi d'Honneur** (tunnettu myös nimellä A Challenge of Honour), **Levoi Pravo** sekä **Oda Relicta**.

On huomionarvoista, että myös käsite ”palingeneesi” itsessään on kasvattanut suosiotaan *apoliteittisessa* musiikkiksenessä. Sitäkin tärkeämpää on ymmärtää, että tietoiset fanit tulkitsevat käsitettä metapoliittisen fasismin hengessä, vaikka termi itse ei suoraan esiintyisikään teksteissä. Esimerkiksi käy vaikka ruotsalaisen martial industrial -yhtyeen **Arditin** ’Palingenesis’-*instrumentaalikappaleen* arvostelu:

⁹⁵ Savitri Devi, *The Lightning and the Sun* (Buffalo, NY: Samisdat 1958), 18-19. Lainausta on Turbund Sturmwerkin *Turbund Sturmwerk*-levyn kannessa (Leipzig: Loki Foundation 2003).

⁹⁶ ’Darkwood: patria e libertà’, *Darkroom Magazine* (verkkozine), 19.4.2008, luettavissa osoitteessa www.darkroom-magazine.it/ita/105/Intervista.php?r=627 (luettu 13.8.2009).

⁹⁷ ’Strength through Joy’ on saksaksi ’Kraftdurch Freude’. Se oli natsihallinnon valtiollisen vapaa-ajan organisaation nimi. Katso Shelley Baranowski, *Strength through Joy: Consumerism and Mass Tourism in the Third Reich* (Cambridge and New York: Cambridge University Press 2004).

Korporaationne tulevat palamaan
 Korporaationne tulevat palamaan
 Kirkkonne tulevat palamaan
 Lippusi tulee palamaan
 Sinä tulet palamaan!
 [...]
 Metakronosfäärissä
 Tämä hetki on tärvelty
 Olet saattanut ajatella
 että sinä olet toimija
 Mutta historia kättäsi liikuttaa
 Nyt historia on antanut päivämme
 Pimeät ajat ovat ohi
 Aikamme on tullut.⁹³

Uudelleensyntymän liittäminen Kalkiin voidaan jäljittää **Savitri Devi** -nimellä tunnetun ranskalaisen natsimystikon **Maximiani Portazin** kirjoituksiin. Kolmannen valtakunnan aikana hän levitti aktiivisesti uskomusta, jonka mukaan Hitler olisi jälleensyntynyt Kalki, jonka tehtävä on “juutalaisuuden, marxismin ja kansainvälisen kapitalismin pimeiden voimien” murskaaminen.⁹⁴ Devin kirjoituksilla on ollut merkittävä vaikutus sekä uusnatseihin että metapoliittiseen fasismiin. Saksalainen apoliteittinen bändi **Turbund Sturmwerk** siteeraa Devin kirjaa *The Lightning and the Sun* (1958) albuminsa takakannessa: “Ei ole väliä kuinka verinen lopullisesta

⁹³ Luftwaffe, ‘Kalki’s Army’, levyllä *Trephanus Uhr* (Chicago: Lupine Arts 2004).

⁹⁴ Nicholas Goodrick-Clarke, *Hitler’s Priestess: Savitri Devi, the Hindu-Aryan Myth, and Neo-Nazism* (New York: New York University Press 1998), 124-5.

fasismin ideologisesti vallankumouksellisen ultranationalismin muodoksi.¹⁷ Tätä lähestymistapaa on eniten kehittänyt Roger Griffin, joka määrittelee fasismin seuraavasti:

[Fasismi on] poliittisen modernismin vallankumouksellinen suuntaus, joka sai alkunsa 1900-luvun alkupuolella. Sen tehtävä oli torjua nykylukun (dekadenssin) rappeuttavia voimia luomalla vaihtoehtoisen moderniteetin ja ajallisuuden (“uuden järjestyksen” ja “uuden aikakauden”), joka perustuisi kansakunnan uudelleensyntymään, eli palingeneesiin.¹⁸

Tämä tulkinta fasismista “sisältää orgaanisen tulkinnan kansakunnasta, jota ei välttämättä rinnasteta kansallisvaltiooon tai olemassaoleviin rajoihin. Se perustuu modernille käsitykselle ‘kansan’ suvereniteetistä yksilön ylittävänä historiallisena entiteettinä ja toimijana.”¹⁹ Kansakunnan ylenmääräinen mytologisointi sekä kiihkeä kurottaminen kohti sen uudelleensyntymää, palingeneesia, saavat fasismin vaikuttamaan poliittiselta uskonnolta. Tällaisena fasismi luo omat kulttuurisesti määritellyt käyttäytymiskoodinsa, jolla on tiettyjä piirteitä. Näistä merkittävimpiä ovat “seikkailumieliala, sankaruus, uhrautumisen henki, massarituaalit, marttyyrien kultit, sotaa ja uhreilua koskevat ihanteet [sekä] fanaattinen omistautuminen johtajalle”.²⁰ Nämä ominaisuudet

¹⁷ Roger Griffin (toim.), *International Fascism: Theories, Causes and the New Consensus* (London: Arnold 1998).

¹⁸ Roger Griffin, *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler* (Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007), 181.

¹⁹ Roger Griffin, ‘Grey cats, blue cows, and wide awake groundhogs: notes towards the development of a “deliberative ethos”’, teoksessa Roger Griffin, Werner Loh and Andreas Umland (toim.), *Fascism Past and Present, West and East: An International Debate on Concepts and Cases in the Comparative Study of the Extreme Right* (Stuttgart and Hanover: ibidem 2006), 428.

²⁰ Emilio Gentile, ‘Fascism, totalitarianism and political religion: definitions and critical reflections on criticism of an interpretation’, *Totalitarian Movements*

eivät ole missään tapauksessa fasismin *sine qua non*, välttämättömät edellytykset, vaan ne ovat osoitus fasismin sitoutumisesta poliittisen elämän estetisointiin, äärimmäiseen aktivismiin ja speaktaakkelimaiseen politiikkaan. Nämä ominaispiirteet ovat näin ollen suoraan sidoksissa fasismin taipumukseen ilmetä poliittisen uskonnon muodossa.

Vaikka fasismi tunnetaan 1900-luvun kauhukakarana, sen yhteiskunnallis-poliittinen elämänkaari ei ole sidottu Mussolinin ja Hitlerin hallintoihin. Kun fasismin sotakone oli murskattu Neuvostoliiton ja länsimaalaisten liberaalidemokratioiden yhteisponnistuksella, se pakotettiin evoluutioon. Tai oikeastaan käymään läpi mutaatio kolmeen erilliseen muotoon. Ryhmät, jotka halusivat edelleen osallistua poliittiseen prosessiin, joutuivat vaimentamaan vallankumouksellista kiihkoaan dramaattisesti ja kääntämään sen ”liberaalidemokratian kielelle niin pitkälle kuin mahdollista”.²¹ Tämä strategia synnytti uusia oikeistolaisia puolueita, jotka ovat alkaneet menestyä vaaleissa useissa maissa viimeisen 25 vuoden aikana. Vallankumoukselliset ultranationalistit sen sijaan vetäytyivät yhteiskuntapoliittisen elämän marginaaliin ja muodostivat pienryhmiä, jotka pitivät elossa ”kuvitteellista näkemystä vallankumouksellisesta vaikutuksesta yhteiskuntaan”.²² Sodanjälkeisen fasismin kolmas muoto syntyi kahden fasismin teoreetikon, **Armin Mohlerin** ja **Julius Evolan** ympärille. Vuonna 1950²³ julkaistussa kirjassa *Die konservative*

and Political Religions, vol. 5, no. 3, 2004, 326-75 (338-9). Tämän ei missään nimessä ole tarkoitus normalisoida fasismia – hallitusmuotona tai liikkeenä – tai vähätellä fasismin julmuuksia heidän tavoitellessaan ”orgaanista kansallista yhteisöä”. Fasismin synnyttämä epäinhimillinen terrori on kuvattu suoraviivaisesti esimerkiksi vuoden 1985 neuvostofilmissä *Idi i smotri* (Tule ja näe).

²¹ Roger Griffin, 'From slime mould to rhizome: an introduction to the group-scular right', *Patterns of Prejudice*, vol.37, no. 1, 2003, 38.

²² Roger Griffin, 'From slime mould to rhizome: an introduction to the group-scular right', *Patterns of Prejudice*, vol.37, no. 1, 2003, 38.

²³ Armin Mohler, *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932: Grundriss ihrer Weltanschauungen* (Stuttgart: F. Vorwerk 1950).

pan on herättävä!!!”⁹⁰ Joka tapauksessa molemmat ideat – Euroopan uudelleensyntymä ja Euroopan herääminen – ovat myyttisiä vertauskuvia, jotka osoittavat palingeneettisen myytin vahvan aseman *apoliteittisessa* musiikissa. **Seelenlicht**-yhtyeen Troy Southgate ilmaisee tämän *Gods and Devils* -albumin sisäkannessa, jossa hän lainaa Hermann Hessen *Demiania* (1960): ”Lintu taistelee tiensä ulos munasta. Muna on maailma. Sen, joka haluaa syntyä, on ensin tuhottava maailma.”⁹¹ Samankaltaisten lintumetaforien lisäksi Belbornin ja Seelenlichtin albumeiden kirjoituksia yhdistää viittaukset vallitsevan järjestyksen tuhoon, josta uusi maailma olisi syntyvä. Tässä kontekstissa ”orgaaninen Eurooppa” ei siis ole tekemässä kuolemaa, vaan liberaalin demokratian ”McMaailma”. Tämän palingeneesin merkityksen on selkeästi artikuloinut Howard Williams artikkelissaan, joka käsittelee termien ”metamorfoosi” ja ”palingeneesi” käyttöä Immanuel Kantin filosofissa: ”Palingeneettisen muutoksen tapahtuessa vallitsevat rakenteet käpertyvät valepukuun, joka ei pysty pitämään yllä organismin todellista luonnetta. Siinä uuden rakenteen syntyminen voi tapahtua ainoastaan vanhan rakenteen täydellisen tuhon kustannuksella.”⁹²

Niinpä ei ole sattumaa, että esimerkiksi yhdysvaltalainen bändi Luftwaffe liittyy palingeneesin hindujumalatar Kalkiin, jonka on määrä lopettaa rappion ja turmion aika (*Kali Yuga*). Kappaleessaan 'Kalki's Army' Luftwaffe esittää:

“Revimme tämän maailman kappaleiksi

Revimme tämän maailman kappaleiksi

⁹⁰ 'New heroic times ask for new heroic models' (Holger Fiala of Belbornin haastattelu), *Letters from the Nuovo Europae*, Lokakuu 2000. Aiemmin luettavissa Belbornin kotisivuilla osoitteessa www.belborn.de/INTRODUCTION/INTERVIEWS/DAN/dan.html (ei enää saatavilla).

⁹¹ Lainattu levyllä Seelenlicht, *Gods and Devils* (Northampton: Cold Spring 2008).

⁹² Howard Williams, 'Metamorphosis or palingenesis? Political change in Kant', *Review of Politics*, vol. 63, no. 4, 2001, 693-722 (700).

maa edeltää määrittämätön välitilan aika, jonka ajaksi “sielun aristokraatit” on pakotettu vätäytymään metsiin (*Waldgang*). Saksalainen bändi **Belborn** käsitteli tätä vertauskuvallisesti kappaleessaan ‘Phoenix’:

In dieser kalten Welt aus Eis
Sind wir das Feuer das bewahrt
Die Wahrheit in des Wesens Kern
Den Schöpfungsgeist in Wort und Tat.
Vogel aus der Götter Hand
Hebe uns empor
Setze die Welt in Brand.⁸⁹
Tässä kylmässä jään mailmassa
me olemme liekki, joka pitää
totuuden siemenen elossa
luovan hengen sanoissa ja teoissa.
Lintu jumalan kädestä
kohottaa meitä ylöspäin
ja maailman tuleen sytyttää.

Romanialaisen *Letters from the Nuovo Europae* -lehden haastattelussa Belborn kiistää Euroopan kuoleman. Keskustellessaan Euroopan “henkisestä jälleensyntymästä” Belborn sanoo Euroopan olevan ainoastaan unessa: “Ei ole tarvetta herättää henkiin sellaista, joka ei ole koskaan kuollut! Eurooppa on ainoastaan unessa, koska nukkumatti on ollut ja on yhä edelleen liian kiireinen. Euroo-

⁸⁹ Belborn, ‘Phoenix’, levyllä *Seelenruhe/Phoenix* (London: World Serpent 2000). Englanninkielinen käännös Belbornin.

Revolution in Deutschland 1918-1932 (suom. Konservatiivinen vallankumous Saksassa 1918-1932) Mohler argumentoi, että koska fasistinen vallankumous lykkääntyi loputtomiin liberaalin demokratian poliittisen dominanssin takia, todelliset “konservatiiviset vallankumoukselliset” löysivät itsensä *interregnumista* [suom. huom. Interregnum tarkoittaa kahden suvereenin hallitsivan väliin jäävän välitilan aikakautta]. Tämä interregnumin tila tulisi kuitenkin väistymään spontaanisti kansallisen uudelleenheräämisen henkisen loiston tieltä. Tämä oikeistolaisen “sisäisen pakolaisuuden” teema toistuu myös Evolan vuonna 1961 julkaisussa kirjassa *Cavalcare la tigre* (Tiikerillä ratsastaminen).²⁴ Evola tiedosti, että vaikka “todellinen Valtio, hierarkkinen ja orgaaninen Valtio” oli raunioina, ei ollut olemassa “yhtäkään puoluetta tai liikettä, jonka kanssa voisi olla varauksetta samaa mieltä ja jonka puolesta voisi taistella absoluuttisella omistautumisella jonkin korkeamman ihanteen puolustamiseksi”. Niinpä *l’uomo differenziato* (suom. eristetyin miehen) pitäisi harjoittaa “välinpitämättömyyttä, irrottautumista kaikesta mikä tänään muodostaa ‘politiikan’”. Juuri tätä periaatetta Evola kutsui “apoliteiaksi”. Vaikka *apoliteia* ei välttämättä merkitse pidättäytymistä yhteiskunnallisesta tai poliittisesta toiminnasta, apoliteittisen yksilön, “sielun aristokraatin” lainatakseni *Cavalcare la tigre* n englanninkielistä alaotsikkoa, pitäisi aina ilmentää hänen “peruuttamatonta sisäistä etäisyyttään tästä [modernista] yhteiskunnasta ja sen ‘arvoista’.”²⁵

Interregnumin ja *apoliteian* käsitteillä oli merkittävä vaikutus Euroopan Uuden Oikeiston (EUO) “metapoliittisen fasismin” syn-

²⁴ Julius Evola, *Cavalcare la tigre* (Milan: All’insegna del pesce d’oro 1961). Kaikki viittaukset artikkelissa ovat myöhempiin painokseen: Julius Evola, *Cavalcare la tigre: orientamenti esistenziali per un’epoca della dissoluzione* (Rome: Edizioni Mediterranee 2004).

²⁵ Julius Evola, *Cavalcare la tigre*, 150-2. Fraasin “sielun aristokraatti” alkuperä on vuoden 2003 englanninkielinen käännös, jossa myös *l’uomo differenziato* käännettiin kirjaimellisesti “the differentiated man”: Julius Evola, *Ride the Tiger: A Survival Manual for the Aristocrats of the Soul*, italiasta kääntäneet Joscelyn Godwin ja Constance Fontana (Rochester, VT: Inner Traditions 2003).

tyyn.²⁶ EUO on liike, joka koostuu ajatuspajojen ryhmittymistä, konferensseista, lehdistä, insituutioista ja kustantamoista, jotka yrittävät niin kutsutun ”oikeistogramscilaisuuden” strategian mukaan vaikuttaa valtavirran poliittiseen kulttuuriin ja tehdä siitä vastaanottavaisempaa epädemokraattiselle politiikalle.²⁷ Mohlerin ja Evolan tapaan EUO:n kannattajat uskovat, että egalitarismin ja kosmopolitanismin määrittämä dekadenssi (rappion aikakausi) tulee jonain päivänä tekemään tietä ”kokonaan uudelle kulttuurille, joka pohjautuu orgaanisille, hierarkkisille, yksilöllisyyden ylittävälle, sankarillisille arvoille”.²⁸ On kuitenkin tärkeää korostaa, että ”metapoliittinen fasismi” keskittyy lähes yksinomaan taistelemaan sydämistä ja mielistä välittömän poliittisen vallan sijaan. Evolan ohjeita noudattaen EUO yrittää ottaa etäisyyttä sekä historiallisista että nykyajan fasistisista puolueista ja hallinnoista. Biologisen rasismien menetettyä kaiken arvostuksensa sodanjälkeisellä aikakaudella, ”koetuista eroista ei enää ollut mahdollista puhua julkisesti ’vanhan rasismien’ kielellä”.²⁹ EUO:n ajattelijat viittasivat ylitsepääsemättömiin eroihin ihmisten välillä, mutta he puhuivat biologisen tai etnisten termien sijaan kulttuureista.³⁰

²⁶ Roger Griffin, 'Between metapolitics and apoliteia: the Nouvelle Droite's strategy for conserving the fascist vision in the "interregnum"', *Modern & Contemporary France*, vol. 8, no. 1, 2000, 35-53.

²⁷ ENR:stä katso Tamir Bar-On, *Where Have All the Fascists Gone?* (Aldershot, Hampshire: Ashgate 2007); Alberto Spektorowski, 'The New Right: ethno-regionalism, ethno-pluralism and the emergence of a neo-fascist "Third Way"', *Journal of Political Ideologies*, vol. 8, no.1, 2003, 111-30; Roger Griffin, 'Interregnum or endgame? The radical right in the "post-fascist" era', *Journal of Political Ideologies*, vol. 5, no.2, 2000, 163-78; sekä Griffin, 'Between metapolitics and apoliteia'.

²⁸ Spektorowski, 'The New Right', 120.

²⁹ Ralph D. Grillo, 'Cultural essentialism and cultural anxiety', *Anthropological Theory*, vol. 3, no. 2, 2003, 157-73 (163).

³⁰ Tähän uuteen (kulttuuriseen) rasismiin liittyen, katso ennen kaikkea Pierre-André Taguieff, 'The new cultural racism in France', *Telos*, no. 83, 1990, 109-22; Pierre-André Taguieff, 'From race to culture: the New Right's view of European identity', *Telos*, no. 98-9, 1993-4, 99-125; sekä Etienne Balibar, 'Is there a

sittemmin kuollutta Eurooppaa. Osallistumalla näihin kokoelmalevyihin apoliteittiset artistit vahvistavat uskollisuutensa ”orgaanisen Euroopan” idealle. Tämä tunne ja näkemys välitilasta kiteytyy kenties parhaiten Death in Junen kappaleessa 'Runes and Men' (yksi lukuisista viittauksista Evolan kirjaan *Gli uomini e le rovine*):

Silloin yksinäisyyteni lähestyy
joten naukkaan saksalaista viiniä
vaivun unelmiin muista elämästä
ja ajoista paremmista.⁸⁸

Välitilan teeman kuvaamisen erityiset tyylikeinot eivät välttämättä kuulu musiikin itsensä piiriin. Vaikka raunioiden kuvat levyjen ja lehtien kansissa voidaan aivan oikeutetusti nähdä viittauksina Euroopan kuolemaan, niiden liittäminen välitilassa olevan Euroopan teemaan vaikuttaa mielekkäämältä ottaen huomioon Evolan suuren suosion *apoliteittisten* artistien keskuudessa. Samaa pätee metsää koskevaan kuvastoon. Voi tietysti sanoa, että näitä kuvituksia käyttävät artistit vain pitävät metsistä. Metsät voi toisaalta tulkita myös orgaanisen luontoyhteyden tai vapaaehtoisen modernismista ja sen rappiosta etäännyttämisen symboleiksi. Molemmat selitykset ovat uskottavia ja pitävät todennäköisesti monesti paikkansa. Emme voi kuitenkaan unohtaa Jüngerin perintöä, jonka haamu leijailee neofolk ja martial industrial -skenejen yllä. Niinpä kuvat metsistä voivat aivan yhtä liittyä metsään palaamisen ideaan, joka kuvaa olemista välitilan aikana.

Euroopan jälleensyntymisen (palingenesis) idea on toinen keskeinen tekijä eurooppakeskeisessä *apoliteittisessa* musiikissa. Tämän käsityksen mukaan satumainen – tai pikemminkin aavemainen – metapoliittisten fasistien Eurooppa tulee väistämättä syntymään uudelleen, vaikka Eurooppa käykin läpi kuoleman. Kuole-

⁸⁸ Death in June, 'Runes and Men', levyllä *Brown Book* (London: New European Recordings 1987).

Lisäksi hän oli lähellä romanialaista fasistiliikettä Rautakaartia, joka tunnetaan myös Arkkienkeli Mikaelin legioonana (suom. huom. Codreanun Rautakaarti inspiroi myös nykyään Suomessa toimivaa Pohjoismaainen vastarintaliike -natsijärjestöä).⁸² Rautakaartin johtajaa **Corneliu Codreanu**a kunnioitettiin myös kokoelmalevyllä *Codreanu: Eine Erinnerung an den Kampf*, jolla esiintyi monia neofolk ja martial industrial -artisteja.⁸³

Tietyn teeman ympärille tehdyt kokoelmalevyt ovat tärkeä kanava välitilassa olevan Euroopan idean esittämiseen. Musiikilliset kunnianosoitukset sellaisille yksilöille kuin Ernst Jünger, Corneliu Codreanu, Julius Evola⁸⁴, **Leni Riefenstahl**⁸⁵, **Arno Breker**⁸⁶ ja **Friedrich Hielscher**⁸⁷ — jotka usein ovat sekä uusfasismin että metapoliittisen fasismin esikuvia — paljastavat, että nämä historialliseen fasismiin kytkeytyneet edesmenneet henkilöt edustavat

Jim Hicks, 'The fascist imaginary in Pessoa and Pirandello', *Centennial Review*, vol. 42, no. 2, 1998, 309-32.

⁸² Marta Petreu, *An Infamous Past: E.M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania* (Chicago: Ivan R. Dee 2005). On kuitenkin huomautettava, että Cioran myöhemmin katui fasistista menneisyyttään.

⁸³ Useita esiintyjä, *Codreanu: Eine Erinnerung an den Kampf* (Andria, Puglia: Oktagon 2001).

⁸⁴ Useita esiintyjä, *Cavalcare la Tigre* (Dresden: Eis und Licht 1998).

⁸⁵ Useita kirjoittajia, *Riefenstahl* (Duisberg: Verlag und Agentur Werner Symanek 1996). Verlag und Agentur Werner Symanek (VAWS) -kustantamo on tunnettu fasististen ja historiarevisionististen kirjojen kustantamisesta.

⁸⁶ Useita kirjoittajia, *Breker* (Duisberg: Verlag und Agentur Werner Symanek 2002). Arno Breker oli saksalainen kuvanveistäjä, joka Alfred Rosenbergin mukaan toi töissään esiin uuden aikakauden "mahtavaa energiaa ja tahdonvoimaa" (Wucht und Willenhaftigkeit). Katso Caroline Fetscher, 'Why mention Arno Breker today? The work of the Nazi sculptor is on exhibit', *The Atlantic Times*, elokuu 2006. Luettavissa verkossa www.atlantic-times.com/archive_detail.php?recordID=602 (luettu 13.8.2009).

⁸⁷ Useita kirjoittajia, *Wir Rufen deine Wölfe* (St Koloman, Austria: Ahnstern 2007). Friedrich Hielscher oli saksalainen runoilija ja filosofi, joka muotoili saksalaisen kansakunnan myyttisen käsitteen teoksessaan *Das Reich* (1931). Vaikka hän tuki natseja 1920-luvulla, hän kääntyi selkeän natsivastaiseen (joskaan ei antifasistiseen) näkökulmaan ennen Hitlerin valtaannousua.

He hylkäsivät avoimen fasistisen ultranationalismin "varhaisen kulttuurien (pohjimmiltaan myyttiseen) homogeneisuuden palautetun Euroopan nimissä".³¹

Miten fasismin strategiat sodanjälkeisessä "vihamielisessä" ympäristössä sitten liittyvät musiikkiin? Vaikka oikeistolaiselle puoluepolitiikalle ei voi olla puhtaasti musiikillista ilmentymää, White Noise on muodostunut olennaiseksi osaksi vallankumouksellista ultranationalistista alakulttuuria. Sen lisäksi ehdotan, että "metapoliittisella fasismilla" on oma kulttuurinen ilmauksensa äänen alueella: *apoliteittinen* musiikki. Tämän kaltaisessa musiikissa ideologinen sanoma sisältää itsestäänselviä tai verhottuja viittauksia fasismin ominaispiirteisiin, mutta samanaikaisesti irtaannutaan kaikista käytännön pyrkimyksistä toteuttaa viestiä poliittisen toiminnan kautta. *Apoliteittista* musiikkia kuvaavat parhaiten erittäin elitistiset kannanotot ja halveksunta "banaalia pikkumaista materialismia" kohtaan. Sekä *apoliteittiset* artistit että heidän tunnolliset seuraajansa vaikuttavat kutsuvan itseään "sielun aristokraateiksi".³² Heidä yhdistää ehdoton tietoisuus siitä, että *imperium internum* heijastelee tulevan uuden aikakauden kansallista ja henkistä palingeneesia. Tämän tulevan utopian mietiskelyyn upottautuneina he näkevät nykyisen tilanteen interregnumina, "välitilana". Riippumatta eurooppalaistetun nyky maailman dekadenssin tai henkisen köyhyyden laajuudesta, se tulee aina kalpenemaan kuvitteellisen fasistisen "uuden uljaan maailman" rinnalla.

"new racism"?', kirjassa Etienne Balibar & Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities* (London and New York: Verso 1991), 17-28.

³¹ Roger Griffin, 'Fascism's new faces (and new facelessness) in the "post-fascist" epoch', kirjassa Griffin, Loh & Umland (toim.), *Fascism Past and Present*, 51.

³² Tässä on erotettava toisistaan tavalliset fanit, jotka kunnioittavat taiteen musiikillista puolta ja kieltävät tai sulkevat silmänsä sen ideologiselta viestiltä, niistä "tietoisista" kannattajista, joihin vetoavat sekä taide että sen ideologinen sanoma.

Apoliteian käsite korreloi vielä yhden todella ratkaisevan käsitteen, *Waldgangin*, kanssa. **Ernst Jünger** julkaisi esseen nimeltä *Der Waldgang*³³ kymmenen vuotta ennen Evolan hyvin pessimistisen *Cavalcare la tigren* ilmestymistä. Jüngerin essee ennakoii Evolan pohdintoja apoliteiasta.³⁴ Jünger, kriitikoiden ylistämän *In Stahlgewittern* (1920, suomennettu nimellä *Teräsmyrskyssä*) – ja *Der Arbeiter* (1932) -romaanien kirjoittaja, juhli sota, jossa hän näki uutta sivilisaatiota takovan metafyyssisen prosessin.³⁵ Näin ollen hän sympatisoi natsihallintoa, jossa vaikuttu ruumiillistuvan tämän kaltaisen prosessin liikkeelle laittava väline. Kuitenkin, kuten Griffin huomauttaa, Jünger “pysyi etäällä politiikasta, haluttomana hylkäämään metafyyssisen etuvartiensa korkeuksia”.³⁶ Todellisuudessa natsihallinto kuitenkin hyötyi hänen kirjallisista teoksistaan, jotka legitimoivat fasismia kulttuurin saralla. Jünger kritisoi sodanjälkeisessä *Der Waldgangissa* Tita-nicia, joka edusti hänelle henkisesti köyhää nykyaikaa. Nykyajan on ottanut haltuunsa “selvitykset, rationalisaatiot, sosialisaatiot ja

³³ Ernst Jünger, *Der Waldgang* (Frankfurt on Main: Klostermann 1951). Artikkelin viittaukset ovat lyhennettyyn käännökseen: Ernst Jünger, ‘Retreat into the forest’, *Confluence*, vol. 3, no. 2, 1954, 127-42 (Confluence päätoimittajan toimi vuonna 1954 sen perustaja Henry Kissinger).

³⁴ Evola oli Jüngerin ihailija, ja hänen ajatuksensa Jüngerin *Der Arbeiterista* julkaistiin kirjassa Julius Evola, *L’ ‘Operaio’ nel pensiero di Ernst Jünger* (Rome: Armando Armando Editore 1960). Siitä kuinka paljon Jüngerin *Der Waldgangin* käsitteellä oli vaikutusta Evolan *apoliteiaan* voidaan väitellä, mutta on yleisesti tiedossa että italialaiselle paronilla oli tapana plagioida muiden kirjoittajien ajatuksia. Esimerkiksi Evolan kirjoitus *Imperialismo Pagano* vuodelta 1928 perustuu pitkälti Reghinin vuoden 1914 saman nimiseen esseen: Arturo Reghini, ‘Imperialismo pagano’, *Salamandra*, no. 14, 1914. Vuosi esseen julkaisemisen jälkeen Evola syytti Reghiniä vapaamuurariksi ja yritti saada hänet syytteeseen (Mus-solini kriminalisoi vapaamuurarit ja hajotti heidän järjestönsä Italiassa vuonna 1925).

³⁵ Jünger koki sodan omakohtaisesti: ensimmäisessä maailmansodassa hän taisteli Saksan keisarillisen armeijan riveissä ja palasi sotakentiltä palkittuna Ensimmäisen luokan Rautaristillä ja Pour le Méritellä, joka oli Saksan korkein sotilaallinen arvomerkki.

³⁶ Griffin, *Modernism and Fascism*, 165.

levy-yhtiöksi, julkaisi paneurooppalaisen kolmen LP:n kokoelma-levyn nimeltään *Der Waldgänger*.⁷⁷ Kuten arvata saattaa, monet kappaleista oli nimetty Jüngerin romaanien ja esseiden mukaan. Joissakin kappaleiden nimissä jopa pohdiskeltiin käsitteitä ja ideoita, joita Jünger esitti yllämainitussa esseessään: **This Morn’ Ominan** ‘Innere Emigration’ (sisäinen pakolaisuus), **Luftwaffen** ‘A Solitary Order’ sekä Von Thronstahlin ajatuksia herättävä *Waldgang & Apoliteia*.

Von Thronstahl, jonka musiikki Klumbin omien sanojen mukaan “heijastelee kaipuuta todelliseen Eurooppalaiseen identiteettiin ja henkeen”, “salaiseen kotimaahamme Eurooppaan”,⁷⁸ osoittaa mitä tarkkanäköisintä metapoliittista fasismia. Yksi bändin kappaleista on nimeltään ‘Interregnum’. Kappale on *Pessoa/Cioran*-splittilevyllä⁷⁹, joka on tehty **Fernando Pessoa** ja **Emil Cioran** muistolle. Pessoa oli portugalilainen modernistirunoilija, joka yhdisteli “yläluokkaisia, autoritäärisiä johtajia tukevia nationalistisia tuntemuksia tiettyihin avant-garde runouden virtauksiin ja kirkonvastaiseen mystisismiin”.⁸⁰ Vaikka Pessoa välillä kritisoi sarkastisesti Salazarin Estado Novoa (suom. Uusi valtio), erityisesti sen jälkeen kun se tukahdutti Vapaamuurareiden ja Ruusuristiläisten kaltaiset salaseurat, todellisuudessa hän kuitenkin tuki Salazarin fasistista sotilasdiktatuuria. Vuonna 1936, vuosi Pessoaan kuoleman jälkeen, hallitus uudelleenjulkaisi joitakin runoja hänen *Mensagem* (Viesti) -teoksestaan vuodelta 1933 juhlistaakseen hallituksen vuosipäivää.⁸¹ Cioran oli romanialaissyntyinen filosofi, joka 1930-luvulla ylisti sekä Italian että Saksan fasistihallituksia.

⁷⁷ Useita artisteja, *Der Waldgänger* (Hanover: Thaglasz 2001).

⁷⁸ Thorn, ‘Von Thronstahl interview’.

⁷⁹ Von Thronstahl/The Days of the Trumpet Call, *Pessoa/Cioran* (Sintra: Terra Fria 2004). The Days of the Trumpet Call on Von Thronstahl -yhtyeen jäsenen Raymond Plummerin sivuprojekti.

⁸⁰ Darlene J. Sadlier, *An Introduction to Fernando Pessoa: Modernism and the Paradoxes of Authorship* (Gainesville: University Press of Florida 1998), 46.

⁸¹ Ibid., 151. Katso myös José Barreto, ‘Salazar and the New State in the writings of Fernando Pessoa’, *Portuguese Studies*, vol. 24, no. 2, 2008, 168-214; sekä

asiassa, *tämä henki säilyy enää erityisissä yksilöissä, jotka vaalivat sitä.*⁷³

Fasisteille “salainen Eurooppa” on kätkeytynyt välitilaan, kun “kuolettavan” liberaalin demokratian ja “homogenisoivien” monikulttuuristen yhteskuntien Eurooppa loistaa. Niille, joita aristokraattisen hierarkian, orgaanisen etnis-kulttuurisen yhteisön, uhrauksen ja sankarillisuuden väitetty katoaminen hirvittää, ei jää muuta vaihtoehtoa kuin “perääntyä metsään” ja löytää sieltä vastaus nykyiseen tilanteeseen.

Hän metsään käveli, luolaan suden

ja sanoi: “etsin Eurooppaa, kerron totuuden.”

Toiset löytävät sen lipusta, toiset rummun tahdist

Jotkut kirjoista, ja jotkut aseiden mahdista

Jotkut suudelmista, jotkut marssin rytmistä

Mutta jos etsit Eurooppaa, on kuunneltava sydäntä.⁷⁴

Viittauksia Ernst Jüngeriin on kaikkialla *apoliteettisen* musiikin kirjoituksissa ja kuvissa. Vähintään kaksi neofolk-bändiä on omistanut kokonaisen albumin tälle saksalaiskonservatiiville: **Sagittarius** (*Die Große Marina*)⁷⁵ ja **Lady Morphia** (*Recitals to Renewal*).⁷⁶ Jälkimmäiseen albumiin kuuluu kappale ‘Retreat into the Forest’, jossa miesvokalisti lukee ääneen otteen Jüngerin *Der Waldgangin* englanninkielisestä käännöksestä. Vuonna 2001 saksalainen **Thaglasz**, joka kehittyi Death in June -faniklubista

⁷³ Miguel Do Vale, ‘An interview with Ian Read’, *Heimdallr* (nettizine), marraskuu 2001. Luettavissa www.heimdallr.ch/Interviews/2001/fire.html (luetu 12.8.2009) (korostukset lisätty).

⁷⁴ Sol Invictus, ‘Looking for Europe’, levyllä *Trees in Winter* (London: Tursa 1990).

⁷⁵ Sagittarius, *Die Große Marina* (Wittenberg: Neo-Form 2005).

⁷⁶ Lady Morphia, *Recitals to Renewal* (Little Walden, Essex: Surgery 2000).

sähköistämiset”, jotka eivät tarvinneet “sen enempää kulttuuria kuin luonnetta”.³⁷ Tästä huolimatta hän kannusti vapaita yksilöitä samaan aikaan “pysymään laivan kannella” (eli käyttämään teknologista prosessia hyväkseen) ja “pakenemaan metsään” (*Waldgang*). Metsä symboloi hänelle “yliajallista Olentoa” tai “Egoa”. Ja “pakenemalla” sinne “metsässä vaeltaja” (*Waldgänger*) kykeni vastustamaan interregnumin moraalista rappeumaa.³⁸ Kohdatessaan “sivilisaatiomme demoniset voimat”, *l’uomo differenziato* hylkää itsestäänselvimmän valinnan (“joko ulvoa susien kanssa tai taistella niitä vastaan”) ja löytää vaihtoehdon “olemassaolostaan yksilönä, hänen omassa Olemisessään, joka pysyy järkkymättömänä”.³⁹ Jünger argumentoi merkillepantavasti, että

pako metsään (*Waldgang*) ei ole ... suunnattu teknologista maailmaa vastaan, vaikka tämä onkin houkuttavaa erityisesti niille, jotka yrittävät palauttaa myytin. Mytologia tulee epäilemättä ilmestymään uudelleen. Se on aina läsnä ja nousee suotuisana aikana pinnaalle nousevan aarteen lailla. Mies ei kuitenkaan pala myytin valtakuntaan vaan kohtaa sen uudelleen, kun aika on sijoiltaan ja äärimmäisen vaaran maagisessa kehässä.⁴⁰

³⁷ Jünger, ‘Retreat into the forest’, 129. Griffithin ylenpalttisesta Titanic-metaforan käytöstä “uuden alun” vertauksena, katso esipuhe hänen kirjaansa *Modernism and Fascism*.

³⁸ Jünger, ‘Retreat into the forest’, 141

³⁹ Jünger, ‘Retreat into the forest’, 135. Tässä tekee mieli ottaa huomioon Martin Heideggerin mahdollinen vaikutus: *Holzwege* (Metsäreitti) (Frankfurt on Main: Klostermann 1950) vaikutus Jüngerin käsitteelle *Waldgang*. Heideggerista tämän artikkelin kontekstissa, katso Matthew Feldman, ‘Between Geist and Zeitgeist: Martin Heidegger as ideologue of “metapolitical fascism”’, *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol.6, no. 2, 2005, 175-98.

⁴⁰ *ibid.*, 132 (painotus alkuperäisessä). Tämä näkemys vaaran hetkellä nousevasta vapauttavasta myytistä muistuttaa huomattavasti Walter Benjaminin näkemystä, jonka mukaan todellinen – ja siten vapauttava – historiallinen toiminta tarkoittaa “muistoon tarttumista, kun se nousee esiin vaaran hetkellä”, Walter

Waldgangin käsite on selvästi *apoliteian* toinen puoli (tai sen vastapuoli), ja *apoliteittiset* artistit näkevät itsensä “metsässä vaeltajina”. He väistämättä viittaavat myytteihin olivatpa nämä sitten pakanallisia tai (harvemmin) kristillisiä. Tällaiset viittaukset eivät kuitenkaan edusta yritystä palata mytologisoituun menneisyyteen. Näiden artistien asemaa ei voida myöskään nähdä anti-moderneina, puhumattakaan teknologian vastaisuudesta. Päinvastoin, valitessaan “sekä metsän että laivan”⁴¹ he vastustavat rappeutunutta itäregnumia sisäisellä sitoutumisellaan uudelleen-syntyneeseen kansakuntaan sekä sankarillisen yksilöllisyyden ja subjektiivisesti tulkitun sotilaallisen kunniaetiikan muodostamaan *vaihtoehtoiseen* moderniteettiin.

Benjamin, ‘Theses on the philosophy of history’, teoksessa Walter Benjamin, *Illuminations*, toim. Hannah Arendt, kääntänyt saksasta Harry Zohn (London: Fontana 1992), 247.

⁴¹ Jünger, ‘Retreat into the forest’, 132 (korostukset alkuperäisessä tekstissä).

ja nuoriso)⁶⁸, ja sen kantta koristaa belgialainen hautausmaa. Kolmannen osan, *Flammende Welt* (Palava maailma) -levyn⁶⁹ kannessa on jälleen reliefi, joka tällä kertaa kuvaa ilmeisesti akselivaltojen puolella palvella sotilaslääkäreitä, joka pitelee sylissään kuollutta tai pahoin haavoittunutta aseveljeään.

Flammende Welt alkaa vakavan pahaenteisellä instrumentaali-raidalla ‘For Europe’ ja päättyy lopulta kappaleeseen ‘In Ruinen’. Nimi on ilmeisen suora viittaus Julius Evolan vuonna 1953⁷⁰ julkaisemaan kirjaan *Gli uomini e le rovine* (Miehet ja rauniot tai Miehet raunioilla), joka enteili hänen myöhempiä teostaan *Cavalcare la tigre* (1961). **Henryk Vogel**, mies Darkwoodin takana, kommentoi: “avoin lopetus In Ruinen-kappaleessa ei ole ainoastaan tila Euroopan taistelun päättyessä vaan myös synkkä ennuste tulevasta [...] Viimeisessä kappaleessa kuiskaava vokalisti julistaa, että kulttuurinen vastarinta tulee jatkumaan, ja se on välttämätöntä muillekin kuin eurooppalaisille.”⁷¹ Toisessa kommentaarissaan Vogel pohdiskelee toisen maailmansodan jälkeistä kehitystä Euroopassa ja sanoo, että “he päättivät Marshall-avusta ja ostivat sielumme kullalla. Mutta kaikkia sieluja ei voi ostaa, ja *salainen Eurooppa on edelleen elossa* – kuten In Ruinen -kappale kertoo.”⁷² Samaan tapaan brittiläisen **Fire + Ice** -bändin **Ian Read** vastaa kysymykseen, vieläkö hän uskoo Eurooppaan: “Koko maailmasta on nopeaa vauhtia tulossa yhdenmukainen, ja erityisen kivuliaasti se on nähtävissä Euroopassa, joka on nopeasti menettämässä vanhan sisältönsä. Itse

⁶⁸ Darkwood, *Heimat & Jugend* (Dresden: Heidenvolk 2000).

⁶⁹ Darkwood, *Flammende Welt* (Dresden: Heidenvolk 2001).

⁷⁰ Julius Evola, *Gli uomini e le rovine* (Roma: Edizioni del l’Ascia 1953).

⁷¹ ‘Darkwood – interview with Henryk Vogel’, *Heimdallr* (nettizine), tammi-kuu 2002. Luettavissa osoitteessa www.heimdallr.ch/Interviews/2002/darkwood-interview.html (luettu 12.8.2009).

⁷² Malahki Thorn, ‘Darkwood interview: the dusk draws near’, *Heathen Harvest* (nettizine), 22.12.2005. Luettavissa osoitteessa www.heathenharvest.com/article.php?story=20051222124738204 (luettu 12.8.2009) (korostukset lisätty).

levyn, julkaisun yhteydessä britannialaiselle *Compulsion Online* -lehdelle antamassaan haastattelussa Björkk kertoo lukijoille, että “European Trilogy pohjautuu kaoottiseen 1900-lukuun: maailmansotiin, etnisiin konflikteihin ja unelmaan yhtenäisestä Euroopasta. Euroopasta, joka valloitti vanhan maailman, kolonisoi uuden ja kuoli toisessa maailmansodassa.”⁶⁵ Björkk vetoaa vahvasti eurofasistien käsitykseen hävitystä “Euroopan sisällissodasta” 1900-luvulla. Sisällissodasta, jota ei käyty valtioiden vaan fasistien ja antifasistien välillä, jälkimmäisten voitoksi. Joka tapauksessa Björkkin “unelma yhdistyneestä Euroopasta” ei liity mitenkään Euroopan talousliittoon ja Euroopan unioniin, vaan yhdistyneeseen *fasistiseen* Eurooppaan. Tämä näkemys yhtenäisestä fasistisesta Euroopasta oli hyvin suosittu italialaisten fasistien ja natsien keskuudessa.⁶⁶

Näkemystä kuolleesta Euroopasta ei ainoastaan tuoda esille kappaleiden sanoituksissa ja nimissä sekä artistien haastatteluissa, vaan se myös esitetään graafisesti albumeiden kansissa ja muissa taiteellisissa töissä. Usein Euroopan kuolemaa kuvataan hautausmaiden veistosten surullisilla hahmoilla, päät painuksissa kulkevilla köyhillä ihmisillä, kuolleilla sotilaille ja niiden jäämistöillä, sekä hylätyillä taistelukentillä juoksuhautoineen. On toki selvää, ettei tällainen kuvasto suoraan tarkoita, että albumi käsittelee musiikillisesti tai sanoituksillaan Euroopan kuolemaa. Useimmat *apoliteittiset* bändit yhdistelevät kolmea edellä mainittua Eurooppa-teemaa ottaen huomioon niille ominaiset graafiset esitykset.

Saksalainen bändi **Darkwood** on tehnyt oman trilogian, joka käsittelee “taistelua Euroopasta” (katso kuva 1). Ensimmäisen osan nimi on *In the Fields*⁶⁷ ja sen kannessa on reliefi surevasta polvistuneesta naisesta, joka pitelee toisessa kädessään päätään ja toisessa kukkaa. Toinen levy on nimeltään *Heimat & Jugend* (Kotimaa

⁶⁵ ‘Toroidh — Europe Is Dead’, *Compulsion Online*. Luettavissa osoitteessa www.compulsiononline.com/falbum6.htm (luettu 12.8.2009).

⁶⁶ See Griffin, “Europe for the Europeans”.

⁶⁷ Darkwood, *In the Fields* (Dresden: Heidenvolk 1999).

Neofolkin ja martial industrialin alkuperä

Todennäköisesti selkeimmät esimerkit *apoliteittisesta* musiikista – joka paljastaa itsensä musiikin, lyriikoiden, bändin nimien, albumien ja kappaleiden nimien, kansitaiteen, pukeutumistyyliin ja live-esiintymisten hienovaraisten eleiden kautta – löytyvät tietyistä neofolkkiin ja martial industrialiin kuuluvista töistä.⁴² “Teknisestä” näkökulmasta katsottuna nämä kaksi lajityyppiä voivat vaikuttaa musiikillisesti täysin erilaisilta. Tyypillinen neofolk-artisti laulaa melankolisia “folkahtavia” lauluja, joita säestävät akustinen kitara, viulu ja piano. Tyypillinen martial industrial -kappale puolestaan luo pimeän mahtipontisen kollaasin, johon kuuluu yleensä samplejä sotilasparaateista, taistelun äänistä ja sotaisista puheista. Molemmat tyyllilajit kuitenkin liittyvät – tuskin yllättäen – Evolan tulkintaan pyhästä riisutun modernin länsimaalaisen musiikin alkuperäisestä ideaalisesta pyhästä muodosta. Hänen näkökulmaansa, jota selitetään *Cavalcare la tigressa*, “kaikista moderneinta länsimaista musiikkia on kuvannut kasvava vieraantuminen sen sukujuurista: sekä melodramaattisesta, melodisesta, sankarillisesta romanttisesta ja mahtailevasta linjasta (jota wagnerismi kuvaa tyypillisimmillään) että traagillis-pateettisesta linjasta (meidän on ainoastaan viitattava Beethovenin keskeisiin ajatuksiin)”.⁴³ Vaikka on hyvin epätodennäköistä, että Evola itse olisi nauttinut martial industrialin kaikista äärimmäisimmistä sampleistä, on merkillepantavaa, että kaikista “teknisistä” eroistaan huolimatta *molemmat* tyyllilajit sopivat kuvaukseen.

Apoliteittinen musiikki sopii luontevasti neofolkkiin ja martial industrialiin, joiden juuret ovat vallankumouksellisissa ja kansallisten kulttuurien traditioissa. Vaikka martial industrial polveutuu

⁴² Tässäkin yhteydessä on korostettava, etten samaista apoliteittista musiikkia neofolkkiin tai Martial Industrialiin enkä myöskään pidä näitä “fasistisina tyyllilajeina”. Metapoliittinen fasismi ja nämä kaksi musiikkityyliä leikkaavat kyllä toisiaan, mutta neofolk/Martial Industrial artistit tuottavat myös ei-apoliteittista taidetta siinä missä metapoliittisilla fasisteilla ei ole muita musiikillisia keinoja viestinsä levittämiseen.

⁴³ Evola, *Cavalcare la tigre*, 139.

“ehkä olen osittain rasisti. En nimittäin halua, että Moskovasta tulee aasialainen kaupunki. Haluan nähdä puhtaita brittejä ja ranskalaisia Lontoon ja Pariisin kaduilla.”⁶¹ Kolerovin argumentointi perustuu etnopluralismiksi kutsuttuun “uuteen” rasismiin, jota on ajanut eurooppalainen Uusi oikeisto. Venäjällä etnopluralismin nimekkäin puolestapuhuja on “metapoliittista fasismia” edustava filosofi **Aleksandr Dugin**.⁶² Etnopluralismi peräänkuuluttaa kulttuurista ja etnistä moninaisuutta globaalilla tasolla, mutta vastustaa kulttuurien moninaisuutta missä tahansa yhteiskunnassa. Näin “uuden” rasismin äänitorvet pyrkivät vääristämään demokraattisen oikeuden kulttuurien itsemääräämisoikeuteen⁶³ argumentiksi esimerkiksi seka-avioliittoja vastaan ja ei-eurooppalaisten ulossulkemisen puolesta. Etnopluralistien käsittein “kulttuurien sekoittuminen” ja ‘kulttuuristen erojen’ häivyttäminen johtaisi ihmisyyden älylliseen kuolemaan ja vaarantaisi jopa biologisen selviytymisen kontrollimekanismit”.⁶⁴

Yksi **Henrik N. Björkkin** bändeistä, **Toroidh**, kertoo musiikillisesti vaihtoehtoisen selityksen Euroopan kuolemalle *European Trilogy* -kokoelmassaan. Trilogian toisen osan, *Europe is Dead* -

⁶¹ Malahki Thorn, ‘Wolfsblood interview: spiritual death’, *Heathen Harvest* (verkkoaine), 15.2.2005. Luettavissa osoitteessa <http://www.heathenharvest.com/article.php?story=20050215151635652> (luettu 12.8.2009).

⁶² Anton Shekhovtsov, ‘Aleksandr Dugin’s neo-Eurasianism: the New Right à la Russe’, *Religion Compass* (verkkolehti), vol. 3, no. 4, 2009, 696-716. Luettavissa osoitteessa www.blackwell-synergy.com/doi/full/10.1111/j.1749-8171.2009.00158.x (luettu 1.9.2009); Anton Shekhovtsov, ‘The palingenetic thrust of Russian neo-Eurasianism: ideas of rebirth in Aleksandr Dugin’s worldview’, *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 9, no. 4, 2008, 491-506; Andreas Umland, ‘Der “Neoeurasismus” des Aleksandr Dugin. Zur Rolle des integralen Traditionalismus und der Orthodoxie für die russische “Neue Rechte”’, teoksessa Margarete Jägerand Jürgen Link (toim.), *Macht—Religion—Politik: Zur Renaissance religiöser Praktiken und Mentalitäten* (Münster: Unrast 2006), 141-57.

⁶³ Katso *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples* (New York: United Nations 2008), 1-2. Luettavissa YK:n nettisivuilla www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_en.pdf (luettu 12.8.2009).

⁶⁴ Balibar, ‘Is there a “new racism”?’ 22.

Euroopan kuolema, tai ainakin sen hiipuminen, liittyy oleellisesti myös eurooppalaisten valtioiden etnisen moninaisuuden kasvuun. “Euro-pakanallisen alakulttuurin” analyysissään Stéphane François sanoo tähän liikeeseen lukeutuvien bändien “tuomitsevan monikulttuurisuuden, joka nähdään eurooppalaisten arvojen rappeutumisen ja länsimaisen universalismin voiton merkinä.”⁵⁹ Von Thronstahl -bändin **Josef Maria Klumb**, yksi keskeisimmistä ja vaikutusvaltaisimmista apoliteittisista artisteista, vahvistaa kiistatta tämän näkemyksen:

“Niin kutsuttu ‘monikulttuurisuus’ [...] luo sekoittuneen väestön, jolla ei ole minkäänlaista todellista kulttuuria. [...] Kulttuurien yhteentörmäykset” ovat jo nyt aiheuttaneet paljon vahinkoa Saksan suurissa kaupungeissa, joissa voit nähdä ja kokea Spenglerin ennustaman ‘Lännen perikadon’ vain kävelemällä muutaman kadunvälin.”⁶⁰

Venäläinen muusikko **Ilja Kolerov (Wolfsblood)** jakaa Klumbin huolen Euroopan kulttuurisesta eheydestä. Hän muistaa sanoa, ettei “pidä sen enempää kommunismista, natsismista kuin modernista juutalaisesta demokratiastakaan”, mutta jatkaa saman tien:

⁵⁹ Stéphane François, ‘The Euro-Pagan scene: between paganism and radical right’, käänntänyt ranskasta Ariel Godwin, *Journal for the Study of Radicalism*, vol. 1, no. 2, 2007, 35-54 (48). Itse asiassa käsitteeni apoliteittinen musiikki on hyvin lähellä Françoisin käsitettä “europakanallinen musiikki”, jota kuvaa “etnisen eurooppalaisen pakanallisuuden ylistäminen, johon yhdistyy konservatiivisen vallankumouksellisuuden ideat” (37). En itse käytä Françoisin käsitettä (edes uudelleenmääriteltynä) tässä artikkelissa, koska kaikki apoliteittiset muusikot ja bändit eivät ole pakanakulttien kannattajia. Jotkut julistautuvat kristityiksi ja jotkut identifioituvat esoteeriseen “integraaliseen traditionalismiin” tai ateismiin. Siitä huolimatta, esiin nostetut esimerkit molemmissa artikkeleissa ovat huomattavan samankaltaisia.

⁶⁰ Malahki Thorn, ‘Von Thronstahl interview: the search for truth’, *Heathen Harvest* (verkkozine), 7.12.2005. Luettavissa osoitteessa www.heathenharvest.com/article.php?story=20051207145142661 (luettu 12.8.2009).

selkeästi industrial-musiikista, Peter Webb ja Stéphane François esittävät aivan oikein, että myös neofolk on peräisin industrial-musiikista.⁴⁴ Industrialia voi lyhyesti ja väistämättä puutteellisesti kuvata rockin ja elektronisen musiikin fuusiona, johon on sekoitettu avant-garde-kokeiluja ja punkin provokatiivisuutta.⁴⁵ Vaikka tämä musiikkityyli syntyi “geneettisesti” 1970-luvulla Industrial Records -levy-yhtiön perustamisen myötä, Karen Collins on jäljittänyt “industrial”-termin ensimmäisen käyttökerran musiikin yhteydessä aina **Francesco Balilla Pratella’sin** *Musica Futuristaan* vuodelta 1912.⁴⁶ **Luigi Russolo**, toinen futuristeihin kuulunut muusikko ja Pratella’sin kollega, kirjoitti vuonna 1913 manifestin *L’Art des bruits* (Melun taide), jossa ilmeisesti ensimmäistä kertaa käsitteellistetään martial industrial. Ottaen huomioon millaisen määrän luonnollisia ja keinotekoisia ääniä voi käyttää suunniteltuun “vallankumoukselliseen musiikkiin” Russolo kirjoitti: “meidän ei pidä unohtaa itse modernin sodan käynnin uusia ääniä. Runoilija Marinetti kuvaili minulle Bulgarian Ariadnopleen vallihaudoista lähettämässään kirjeessä ... hänen

⁴⁴ Peter Webb, *Exploring the Networked Worlds of Popular Music: Milieu Cultures* (London and New York: Routledge 2007), 60; sekä Stéphane François, *La Musique européenne: ethnographie politique d’une subculture de droite* (Paris: Harmattan 2006).

⁴⁵ Industrial-musiikin historia on kuvattu hyvin kolmessa ei-akateemisessa kirjassa: Simon Ford, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle* (London: Black Dog 1999); Vivian Vale ja Andrea Juno (toim.), *Re/Search #6/7: Industrial Culture Handbook* (San Francisco: V/Search 1983); sekä David Keenan, *England’s Hidden Reverse: Coil, Current 93, Nurse with Wound: A Secret History of the Esoteric Underground* (London: SAF Publishing 2003). Industrial-musiikin akateemisesta tutkimuksesta, katso Karen E. Collins, “‘The Future Is Happening Already’: Industrial Music, Dystopia and the Aesthetic of the Machine”, väitöskirja, University of Liverpool, 2002; sekä Paul Hegarty, *Noise/Music: A History* (New York: Continuum 2007).

⁴⁶ Collins, “‘The Future Is Happening Already’”, 9.

uudella futuristisella tyylillään, suuren taistelun orkesterin.”⁴⁷ Vaikka Russolon futurismi ei saanut häntä kääntymään fasistiksi, Pratella ja **Filippo Marinetti** päätyivät useiden muiden futuristien tapaan Mussoliinin hallinnon innokkaiksi kannattajiksi.⁴⁸ Nykyaikainen industrial-musiikki on tietenkin saanut vaikutteita muista kulttuurisista ja musiikillisista suuntauksista (dadaismista, musique concrètesta, popista, rockista, elektronisesta musiikista ja post-punkista), mutta sen syntyminen (tai pikemmin uudeleen syntyminen) 1970-luvulla oli suoraa seurausta futuristisen musiikin ”hengellisestä” kehityksestä.

Neofolk on ottanut industrial-musiikin yleisten vaikutteiden lisäksi paljon vaikutteita kansallisista kansanperinteistä. Sen ensimmäinen lähtökohta on niin kutsuttu ”juurien” elvyttämisen aalto, joka löi eurooppalaistuneen maailman läpi muutamia vuosikymmeniä Toisen maailmansodan jälkeen huipentuen 1960- ja 1970-luvuilla. Juurien elvyttämistä kuvaa useat keskeiset piirteet: Ensinnäkin, kansallisten perinnesävelkappaleiden elvyttäminen ja matkiminen; toiseksi, kansanmusiikin sovittaminen nykyaikaisiin sävelkappaleisiin, erityisesti rockiin ja poppiin; ja kolmanneksi, kansanmusiikin politisoituminen. Kuten Britta Sweers perustelee, ”1900-luvun kansanmusiikin elvyttämisen kontekstissa terminologiaan [folk-musiikki] liitettiin aina poliittisia tai ideologisia merkityksiä, erityisesti ajatus perinteisestä musiikista tai kansanmusiikista vastakohtana populaarimusiikille, toisin sanoen kaupalliselle musiikille”.⁴⁹ Poliittisesti suurin osa folkbändeistä ja laulaja-lauluntekijöistä sai vaikutteita vasemmistolaisista ajatuksista samalla kun ”Toukokuun 1968 tapahtumat” vaikuttivat

⁴⁷ Luigi Russolo, *The Art of Noise (Futurist Manifesto)*, 1913), kääntänyt italiasta Robert Filliou (New York: Ubu Classics 2004), 7. *L'Art des bruits* kirjoitettiin kirjeenä 'Balilla Pratellalle, suurelle futuristimuusikolle'.

⁴⁸ Futurismin ja fasismin ideologista vastaavuutta on analysoitu perinpohjaisesti kirjassa Griffin, *Modernism and Fascism*.

⁴⁹ Britta Sweers, *Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music* (Oxford and New York: Oxford University Press 2005), 25.

Eurooppa-myyttien hylkääminen. Englantilais-hollantilaisen *apoliteittisen* bändin **H.E.R.R.**in haastattelussa yksi yhtyeen vokalisteista, Uuden oikeiston julkaisuihin kirjoitteleva **Troy Southgate**, julistaa:

”Euroopassa amerikkalaistumisen ja demokratian kaksinkertainen kirous mädättää sivilisaatiomme sielun. Individualismi on korvannut yksilöllisyyden, talousajattelu jyrää ideoinnin, ja massakultusyhteiskunta tuhoaa identiteetin ja moninaisuuden.”⁵⁷

Jos liberaali demokratia on fasistien tulkitseman eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin vihollinen, silloin vuoden 1945 Jaltan konferenssi, jossa Iso-Britannian, Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton johtajat keskustelivat sodanjälkeisen Euroopan uudeelleenjärjestämisestä, on varmasti yksi virstanpylväs Euroopan kuolinmarssilla. Death in June -bändi tekee tämän hyvin selväksi:

Euroopan pojat
 Liberalismin sairastuttamat
 Euroopan pojat
 Kapitalismin kahlitsevat ...
 Marmorilaatalla Jaltalla
 Äiti-Eurooppa
 teurastettiin.⁵⁸

⁵⁷ Malahki Thorn, 'H.E.R.R. interview: hopes die in winter', *Heathen Harvest* (verkkozine), 4 March 2005. Luettavissa osoitteessa www.heathenharvest.com/article.php?story=20050304171250371 (luettu 12.8.2009). Troy Southgatesta, katso Graham D. Macklin, 'Co-opting the counter culture: Troy Southgate and the National Revolutionary Faction', *Patterns of Prejudice*, vol. 39, no. 3, 2005, 301-26. Southgate laulaa ja sanoittaa aktiivisesti eri apoliteittisille artisteille, kuten Seelenlichtille, Horologiumille, The Days of the Trumpet Call'lle ja Sagittariukselle.

⁵⁸ Death in June, 'Sons of Europe', levyllä *Burial* (London: Leprosy Discs 1984).

Eurooppa, tai pikemminkin äärimmäisen idealisoitu ja myytinen käsitys Euroopasta, on keskeinen *apoliteittisen* musiikin eetokselle. Oikeastaan Eurooppa on jo pitkään ollut suosittu mytologisoinnin kohde.⁵⁵ Modernistinen patsas Euroopan parlamentin edessä Strasbourgissa kuvaa Eurooppaa härän päällä istuvaksi naiseksi. Patsas kuvaa antiikin Kreikan myyttiä, jossa valkoiseksi häräksi naamioitunut rietas Zeus sieppaa prinsessa Europan. Vuosisatojen ajan myyttiä on kuvattu erilaisissa taideteoksissa, mutta modernina aikakautena Euroopan idea on synnyttänyt vielä enemmän tulkintoja: kristillisyyden linnake, vapaan maailman osa, sivilisaation etujoukko ja kapitalististen ja sosialististen valtojen välitila. Esimerkkinä viimeaikaisista tulkinnoista voidaan mainita myös Yhdysvaltain entisen presidentin George W. Bushin näkemys Euroopasta, joka on jakautunut Irakin sotaan ja militarismia tukevaan ”uuteen Eurooppaan” ja sotaponnisteluja vastustavaan ”vanhaan Eurooppaan”. Nämä ovat myyttisiä näkemyksiä yhdestä ja samasta maantieteellisestä alueesta. Myös fasistit, tarkemmin sanottuna eurofasistit, ovat luoneet oman myyttisen Eurooppansa ”homogeenisenä kulttuurisena kokonaisuutena tai rodullisena yhteisönä”.⁵⁶ Äärioikeistolaisen musiikin tapauksessa voimme erottaa kolme keskeistä lyyristä ja taiteellista teemaa, jotka vastaavat tämän luvun otsikon iskulauseita: Euroopan kuolema, välitilassa oleva Eurooppa ja Euroopan uudelleensyntyminen.

Esimerkiksi *Walddäengerin*, ”metsässä vaeltajan”, näkökulmasta Euroopan kuolemaan on useita syitä. Ennen kaikkea Euroopan kuolema johtuu Uudesta maailmanjärjestyksestä (NWO), jota kuvaavat liberaalien ja demokraattisten arvojen ylivalta ja fasististen

⁵⁵ Katso Kevin Wilson ja Jan van der Dussen (toim.), *The History of the Idea of Europe* (London and New York: Routledge 1995); sekä Peter H. Gommers, *Europe, What's in a Name* (Leuven: Leuven University Press 2001).

⁵⁶ Eurofasistien Eurooppa-käsityksestä, katso Roger Griffin, ”Europe for the Europeans”: fascist myths of the European new order 1922-1992, teoksessa Roger Griffin, *A Fascist Century: Essays by Roger Griffin*, toim. Matthew Feldman (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan 2008), 132-80.

vahvasti juurten elvyttämisen kehittämiseen. Folk-artistien suuntautuminen vasemmalle oli erityisen selvää Saksassa, jossa juurten elvyttäminen kohtasi legitimitteettiongelmia, koska ”*kurzbehosten*” (ne lyhyihin housuihin pukeutuneet) saksalaiset nuorisoryhmät sekä kansallissosialistiset sotilaat tukijoineen olivat tuhonneet *Volkmusiikin* ”kappaleiden ja perinteen aggressiivisen käytön” myötä.⁵⁰

Vaikka Yhdysvaltain ja Euroopan juurten elvyttämiset ovat jossain määrin laukaisseet neofolkin syntymisen 1980-luvulla, *apoliteittiset* neofolkbändit eivät ottaneet vaikutteita 1970-luvun vasemmistolaisista protestilauluista, vaan enemmänkin aiemmista perinteiden elvyttämisistä 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa. Nämä elvyttämiset vaihtelivat Euroopan maasta toiseen. Esimerkiksi Britanniassa ilmiö assosioitui vahvasti sellaisiin kansanlaulujen keräilijöihin kuin Cecil Sharp, Ralph Vaughan Williams ja Lucy Broadwood. He pyrkivät melko onnistuneesti kasvattamaan yleistä arvostusta kansanlauluja kohtaan ja ”turvaamaan” leimallisesti englantilaisten kansanlaulujen perinteen.⁵¹ Saksassa juurten elvyttäminen kehittyi useiden klubien ja liikkeiden, kuten *Der Wandervogelin* kanssa. Tämä liike sai alkunsa vuonna 1896 ”vasta-reaktiona porvarillisen elämän ja musiikin esteettisiin piirteisiin ja esitteli vastakulttuurin 1800-luvun loppupuolella kaikkialla läsnäoleville, harmonioita laulaville *Männergesangsvereinen*lle” (”miesten kuoroyhteisöille”).⁵² Se ”pyrki ottamaan lauluihinsa pohjautuvan kansallisen identiteetin takaisin Saksalle”.⁵³ Italiassa yksi tunne-

⁵⁰ Kirsten Kearney, 'Constructing the Nation: The Role of the Ballad in Twentieth Century German National Identity with Special Reference to Scotland', väitöskirja, University of Stirling, 2007, 194. Natsien saksalaisen folkmusiikin käytöstä, katso myös Sweers, 'The power to influence minds'.

⁵¹ Katso Richard Sykes, 'The evolution of Englishness in the English folk song revival, 1890-1914', *Folk Music Journal*, vol. 6, no. 4, 1993, 446-90; sekä Georgina Boyes, *The Imagined Village: Culture, Ideology, and the English Folk Revival* (Manchester and New York: Manchester University Press 1993).

⁵² Sweers, 'The power to influence minds', 67.

⁵³ Kearney, 'Constructing the Nation', 140.

tuimmista lauluntekijöistä oli juuri Francesco Balilla Pratella, joka irtaantui futuristisesta liikkeestä Ensimmäisen maailmansodan jälkeen ja omisti lopun elämänsä synnyinalueensa Romagnan perinteiselle musiikille, “mitä Marinetti halveksui suuresti”.⁵⁴

**“Eurooppa on kuollut”,
“Eurooppaa etsimässä”,
“Herää Eurooppa!”**

⁵⁴ Benjamin Thorn, ‘Francesco Balilla Pratella (1880-1955)’, teoksessa Larry Sitsky (toim.), *Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook* (Westport, CT: Greenwood Press 2002), 380.