



BÄNDISSÄ JA VIMMASSA:

**Sosiaalinen sukupuoli arjesta esiintymislavalle
turkulaisten nuorten bändiharrastuksissa**

Tiina Käpylä

Turun yliopisto

Humanistinen tiedekunta
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
Tohtoriohjelma Juno

Ohjaajat

Professori John Richardson, Turun yliopisto
FT Yrjö Heinonen, Turun yliopisto
Professori Helena Ruotsala, Turun yliopisto
FT Antti-Ville Kärjä
Professori Pekka Leimu, Turun yliopisto

Esitarkastajat

FT Elina Hytönen-Ng, Itä-Suomen yliopisto
FT Terhi Skaniakos, Tampereen yliopisto

Vastaväittäjä

FT Elina Hytönen-Ng, Itä-Suomen yliopisto

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

ISBN 978-951-29-7482-5 (PAINETTU/PRINT)

ISBN 978-951-29-7483-2 (SÄHKÖINEN/PDF)

ISSN 0082-6995 (Painettu)

ISSN 2343-3205 (Verkkajulkaisu)

Kirjapaino T. Nieminen Oy, Painotalo Painola - Turku, Suomi 2018

TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteidentutkimuksen laitos

Musiikkitiede

Käpylä, Tiina: Bändissä ja Vimmassa. Sosiaalinen sukupuoli arjesta esiintymislavalle turkulaisten nuorten bändiharrastuksissa

Väitöskirja, 184 s., 4 liitesivua

Tohtoriohjelma Juno

Marraskuu 2018

Väitöskirjassa tutkitaan alle 29-vuotiaiden nuorten soitto- ja bändiharrastuksia Turun seudulla. Keskeinen tarkastelukohde on sosiaalinen sukupuoli. Tutkimus koostuu johdannosta (luku 1), teoreettisista tarkasteluista (luku 2), tärkeimpien tutkimusteemojen eli arjen, muusikkouden, musiikin tyylilajin, teknologian ja esiintymisen analyyseista (luvut 3–6) sekä johtopäätösluvusta (luku 7). Tutkimusaineistona ovat Turussa, pääasiassa Turku Bandstand -bändikilpailussa ja Turku Bandstand Junior -katselmuksissa vuosina 2011–2014 tehty havainnointi ja kahdeksantoista nuoren soittajan haastattelut. Tutkimus on toteutettu etnografisin menetelmin ja tärkein analyysiväline on aineiston lähiluku.

Väitöskirjassa tarkastellaan sitä, kuinka sosiaalinen sukupuoli rakentuu harrastuskentällä, kuinka nuorten sukupuolet näkyvät harrastuskentän sosiaalisessa toiminnassa, soitin- ja tyylilajivalinnoissa sekä esiintymisessä. Keskeiset tutkimustulokset linkittyvät homososiaalisuuden, sosiaalisesti rakentuvan tilan ja jakautuneiden harrastusvalintojen ympärille. Sosiaalinen sukupuoli näyttäytyy kentällä merkittävänä harrastuksia ja eri harrastusten sisältöjä jakavana tekijänä. Pojilla tiivis homososiaalinen kehitysvaihe edistää bänditoimintaa, samoin se, että lähes koko populaarimusiikkikenttä toimii rock-musiikin standardeilla, joista erityisesti pojat löytävät hyvin kiinnittymispintaa. Tytöt, naiset ja muunsukupuoliset puolestaan sopeutuvat näihin standardeihin muun muassa välttelemällä sukupuolensa korostamista. Tyypillistä varsinkin naisille on myös vahvan muodollisen osaamisen hankkiminen musiikkiopistossa ja konservatoriossa sekä miesvaltaisten alojen haltuunotto laajemminkin.

Asiasanat: Sosiaalinen sukupuoli, sukupuolen tutkimus, arki, bändiharrastukset, nuorisotutkimus

UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities

School of History, Culture and Arts Studies

Musicology

Käpylä, Tiina: *Bändissä ja Vimmassa. Sosiaalinen sukupuoli arjesta esiintymislavalle turkulaisten nuorten bändiharrastuksissa (In a Band and in Vimma. Gender in the Band Activities of Turku Youth, from Everyday Life to Stage Performance)*

Doctoral dissertation, 184 pages, 4 appendix pages.

Doctoral programme Juno

November 2018

In this dissertation I study people under the age of 29 playing in a band in Turku area. The study consists of an introductory chapter (1), a theoretical chapter (2), three chapters discussing main research themes: everyday life, musicianship, genre, technologies and performances (3–6), and a conclusion chapter (7). The main research material includes a fieldwork diary of participating observation, carried out in Turku Bandstand -band competitions and Turku Bandstand Junior - reviews in the years 2011–2014, and the interviews of eighteen young band members. The research has been carried out using ethnographic methods, and the main analytical tool is close reading.

In this dissertation I study the construction of gender, the ways in which gender is a part of social action in the field, and how it affects choosing instruments and musical genres, as well as on-stage performances. The main research results include homosociality, social construction of space, and gender-divided choices and opportunities in the field of music hobbies. Gender is a significant factor in the process of choosing between hobbies and between contents of hobbies. For boys, their close-knit, homosocial stage of development helps them to enter the sphere of band hobbies, as does the fact that almost the entire field of popular music works based on the standards of rock music. These standards form a surface which is easier for boys to relate to. Girls, women, and others will adjust to these masculine standards, for example by trying to avoid highlighting their own gender in any way. One typical strategy for women is also to acquire strong institutional musical training, and, in a wider sense, to take over other masculine fields of life as well.

Keywords: Gender, gender studies, everyday life, band hobbies, youth studies

Kiitokset

Tämä väitöstutkimus ei varmasti ole ollut helpoin ja mutkattomin mahdollinen. Sitä on tehty kahdessa eri oppiaineessa viiden eri ohjaajan ja kuuden eri rahoituksen turvin noin kahdeksan vuoden ajanjaksolla. Kuten pääohjaajani John Richardson tapaa sanoa: jos väitöskirja olisi helppo tehdä, kaikki olisivat tohtoreita. Kiitos siis kaikille työtäni tukeneille ja ohjanneille sekä kansatieteessä että musiikkitieteessä, aikajärjestyksessä siis kiitos John Richardson, Yrjö Heinonen, Helena Ruotsala, Antti-Ville Kärjä ja Pekka Leimu. Kiitos Elina Hytönen-Ng.

Kiitos väitöstutkimustani rahoittaneille säätiöille: Seurasaarisäätiön Emil ja Lempi Hietasen rahasto, Suomen Kulttuurirahaston keskusrahasto, Huhtamäen rahasto ja Turun yliopistosäätiö. Kiitos erityisesti kenttätyön ratkaisevina hetkinä saadusta taloudellisesta tuesta musiikkitieteen oppiaineelle ja Populaarikulttuurin Tutkimuksen Tutkijakoululle, jonka statusjäsenenä sain olla vuosina 2011–2014. Lyhyetkin rahoitusjaksot ja tutkijakoulun tapaamiset ovat valaneet uskoa ja edistäneet tutkimustyötä. Ilman niitä en olisi päässyt perille. Valtava kiitos kaikille tutkimukseeni osallistuneille nuorille sekä nuorisotyöntekijöille, vahemmille ja muille tutkimuskohteeni ihmisille. Erityisesti olen kiitollinen Tomi Arvakselle ja Mark Bertenyille. Musiikkitieteen oppiaine, henkilökunta ja jatko-opiskelijat, jotka ovat osallistuneet seminaarivuoroihini ja muuten tukeneet minua kollegoina ja ystävinä, aakkos-, ei tärkeysjärjestyksessä: Tuomas Auvinen, Jelena Gligorijevic, Kaapo Huttunen, Atte Häkkinen, Hanna Kaikko, Kari Kallioniemi, Sini Mononen, Anna-Elena Pääkkölä, Inka Rantakallio, Sanna Qvick, Marjaana Virtanen, ja Susanna Välimäki. Kiitos yliopistomaailmassa myös Kimi Kärki ja Tiina Mahlamäki. Kiitos inspiroivasta vertaisverkostosta Suomen Populaarikulttuurin Tutkimuksen Seura ja Pekka Kolehmainen. Kiitos Nuorisotutkimusseura ry. ja Mikko Salasuo yhdestä elämäni parhaasta oppitunnista. Valtava kiitos avusta tekstin ja taiton kanssa Laura Vesanto!

Perhe on paras, vaikka jätinkin sen kiitoksissa viimeiseksi. Kiitos elämäni tärkein ihminen, kaksoissiskoni Katri. Esikuvani, isoveljeni Petri. Aina minua kaikessa tukeneet ja kannustaneet vanhempani, Raija ja Veijo Käpylä sekä muu suku. Kiitos ystäväni, Ilmari Laasasenaho, Emilia Hietala, Hanna Teriö, Ilpo Lahola ja kaikki muut. Kiitos Taneli Ristola, olet kulkenut minun ja tämän tutkimusprojektin rinnalla jo useamman vuoden tavalla tai toisella: sinun kanssasi voi aina puhua musiikista.

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	8
1.1 Tutkimuksen kysymyksenasettelu.....	9
1.2 Tutkimuksen tausta ja rajaus.....	11
1.3 Aineisto ja lähteet	19
1.4 Eettiset lähtökohdat ja itsereflektio	22
1.5 Työn rakenne	25
2. TUTKIMUSMENETELMÄT JA TEOREETTINEN TAUSTA	28
2.1 Katsaus teoriaan, tärkeimpiin käsitteisiin ja aiempaan tutkimukseen.....	28
2.1.1 Konstruktionismi	28
2.1.2 Sosiaalinen sukupuoli.....	30
2.1.3 Toimijuus, positiointi, muusikkous	32
2.1.4 Arki, pääomat, teknologia, paikallisuus.....	35
2.1.5 Musiikin tyyllilaji ja tutkimuksen tyyllilajirajaus.....	40
2.1.6 Nuorisobarometri ja Teosto-kysely	41
2.2 Metodologia	42
2.2.1 Etnografia ja etnologia	42
2.2.2 Lähiluku	43
2.2.3 Muu metodologia	44
3. ARKI JA BÄNDIHARRASTUKSET	47
3.1 Arki ja resurssit bändiharrastusten tarkastelun näkökulmina. .	48
3.2 Musiikin harrastaminen ja käytettävissä olevat resurssit arjessa	52
3.3 Asuinpaikka ja soittoharrastukset	61
3.4 Treenikämpät ja harjoitustilat bänditoiminnan fyysisinä puitteina	62
3.5 Bändiharrastukset, sosiaalinen sukupuoli ja sosiaaliset resurssit	67
3.6 Instrumentin valinta ja resurssit.....	74
4. MUSIIKIN TYYLILAJI, MUUSIKKOUS JA SOSIAALINEN SUKUPUOLI BÄNDIHARRASTUKSISSA	79
4.1 Tyyllilaji, autenttisuus, puhe ja tila tutkimuskohteina	80
4.2 Nimitykset, musiikin tyyllilaji ja sosiaalinen sukupuoli.....	82
4.3 Harrastajien esikuvat	90
4.4 Rockin autenttisuus ja muusikkous	93
4.5 Kieli, puhutavat ja sosiaalisesti rakentuva (nuoriso)tila	102
5. SUKUPUOLITTUNEET MUSIIKKITEKNOLOGIAT BÄNDIHARRASTUKSISSA	110
5.1 Sukupuolittuneet teknologiat bändiharrastusten näkökulmana	112

5.2 Instrumentin oppiminen	113
5.3 Teknologiat ja lavamestarit bändikilpailun lavalla	117
5.4 Instrumentti teknologiana. Sosiaalisesti rakentuvat sukupuolituneet musiikkiteknologiat	121
5.5 Laulu instrumenttina	127
5.6 Musiikillinen patriarkaatti, julkinen tila ja teknologinen toimijuus.....	129
6. ESIINTYMINEN BÄNDIKILPAILUN KEHYKSESSÄ	137
6.1 Esiintymisten roolit, kehykset ja strategiat bändiharrastusten näkökulmina	138
6.2 Bändikilpailuesiintymisen kehys	142
6.3 Esiintyminen osana bändiharrastusta	146
6.4 Esiintymiseen valmistautuminen ja lavapukeutuminen	148
6.5 Esiintymisjännitys	152
6.6 Esiintymisstrategioiden analyysi.....	155
6.6.1 Masquerade, laulaja-lauluntekijätyyli	155
6.6.2 Androgyynisyys, goottityyli ja konemusiikki.....	159
6.6.3 Hypermaskuliinisuus, rock ja metalli.....	163
7. JOHTOPÄÄTÖKSET	168
7.1 Homososiaalisuus soitto- ja bändiharrastuksissa.....	168
7.2 Sukupuolittunut tila	172
7.3 Mahdollisuuksien jakaantuminen	176
7.4 Pohdintaa jatkotutkimusaiheista	182
LÄHTEET	185
LIITTEET 1-3.....	218

1. JOHDANTO

Alkuvuodesta 2010 olin aloittelemassa jatko-opintoja ja väitöstutkimusta, kun löysin internethaulla Turussa vuosittain järjestettävän bändikilpailun, Turku Bandstandin. Tässä vaiheessa käsittelin tutkimuksessani vielä melko yleisesti nuorten musiikki- ja bändiharrastuksia. Etsin sisäänpääsyä vieraalle tutkimuskentälle, ja totesin nuorisotoimen tarjoamien palveluiden avaavan oven puolijulkiseen tilaan, joka oli täynnä bändeissä soittavia nuoria ja heidän kanssaan toimivia aikuisia.

Jo ensimmäisissä havainnoimissani bändikilpailuilloissa kävi ilmeiseksi, että esiintymislava ja sen ympäristö olivat täynnä eri ikäisiä poikia ja miehiä. Kiinnitin huomiota siihen, kuinka nämä soittajina ja ohjaajina tai teknikkoina toimivat pojat ja miehet käsittelivät soittimia ja niihin liittyvää tekniikkaa. Suuri osa bändi-iltojen toiminnoista oli miesvaltaista, ja tyttöjen ja naisten näkyvin rooli oli yleisössä istuminen tai bändin jäsenten¹ tukeminen vanhemman roolissa. Vaikka lähtöoletukseni oli, että tutkimallani kentällä on enemmän miehiä kuin naisia, oli valkoihoisia, omalla soittamiseen liittyvällä slangillaan suomea puhuvia poikia ja miehiä niin paljon, että se herätti kysymyksiä. Mikä toiminnassa vetää yhtä nuorisoryhmää niin vahvasti mukaansa ja saa muut pysymään lähes kokonaan poissa? Näiden kysymysten ohjaama kirjallisuuskatsaus aiempaan, aihetta sivuavaan tutkimukseen osoitti, ettei aihetta juuri ole tutkittu, ainakaan Suomessa.

Eryteisesti suomalaisen, ajankohtaisen tutkimuksen vähyys korosti tutkimustarvetta jo tutkimuksen ensiaskelilla. Vaikka muodollista musiikinopetusta Suomessa onkin tutkittu, jää erityisesti monimuotoinen bändiharrastuskenttä tutkimuksissa vähälle huomiolle. Tällä kentällä muodollinen ja epämuodollinen musiikin opiskelu limittyvät. Bändiharrastuskentällä populaarimusiikin monet tyylilajit ja monitahoinen sosiaalinen toiminta arkisista harrastuspaikoista esiintymislavoille kohtaavat, ja yhdessä nämä muodostavat, peli- ja liikuntaharrastusten lisäksi, yhden selkeimmin rajautuvista nuorten harrastusympäristöistä. Harrastusympäristö on osallistujakunnaltaan hyvin heterogeeninen, ja sen toiminnot ovat eriytyneet sosiaalisen sukupuolen perusteella huomiota herättävässä mittakaavassa. Muissa maissa naisten bänditoimintaa on tutkittu enemmän ja siinä mielessä tietoa naisten heikommasta asemasta tällä kentällä on ollut saatavilla jo ainakin 1980-luvun lopulta saakka. Tilanne ei näennäisen tasa-arvoisessa 2010-luvun Suomessa näytä juuri muuttuneen siitä tilanteesta, jota varhaisemmat tutkimukset rockin suurissa maissa kuten Englannissa kuvaavat.

1 Bändin jäsenistä käytetään jatkossa tutkimuskentällä yleistä nimitystä bändiläinen.

Koska bändiharrastuskenttä ei osoittanut juurikaan monimuotoistumisen merkkejä, näin tutkimustarpeen kohdistuvan muihinkin sukupuoliin kuin tyttöihin ja naisiin. Kokonaisuuden kannalta on tärkeää kiinnittää samassa tutkimuksessa huomio siihen, mitä toiminta tarjoaa suomea puhuvien, valkoihoisten poikien ja nuorten miesten tutkimuskentällä muodostamalle määrälliselle enemmistölle. Mikä madaltaa heidän aloittamiskynnystään ja motivoi jatkamaan harrastuksen parissa? Huomiota ei tulisi kiinnittää pelkästään vaikeuksiin, joita tällä bändikentällä vähemmistöissä olevat naiset kohtaavat. Kokonaisuuden hahmottamisen kannalta on tarpeen tutkia myös bändiharrastuskentällä menestyviä erilaisten vähemmistöjen edustajia ja heidän menestysensä syitä, sillä näin voidaan selvittää koko kentän toimintaa määrittävät elementit. Tutkimuksen alkuvaiheessa kiinnitin huomiota muun muassa siihen, miten instrumentteja ja teknologiaa käsiteltiin tutkimuskentällä. Jo varhaisista havainnoista kävi ilmi, että sukupuolijakauman syntymistä tulisi tutkia laajasti, koska siihen vaikuttaa muun muassa instrumentin valinta, joka tehdään jo hyvin varhaisessa vaiheessa: useimmiten soitin valitaan jo soittoharrastuksen alkaessa, ennen ensimmäiseen bändiin liittymistä.

Lopulta tutkimuksen tematiikka ja kysymyksenasettelu alkoi hahmottua erityisesti sosiaalisen sukupuolen rakentumisen ympärille, ja suuntasin tutkijan ”katseeni” laajasti bänditoimintaan liittyviin elementteihin, kuten instrumenttivalintoihin, harrastukset mahdollistaviin resursseihin ja sosiaaliseen tilaan. Useita tutkimukseni yksittäisiä elementtejä on tutkittu jo aiemminkin, mutta nimenomaan bändiharrastustoimintaan sidottuna kokonaisuutena ne muodostavat tämän tutkimuksen merkityksen ja tärkeyden. Viimeisten vuosien aikana olen väitöstutkimukseni aiheita kysyville usein vastannut: ”Tutkin nuorten bändiharrastuksia.” Ydin on pysynyt samana tutkimuksen alusta loppuun, ja nyt bändiharrastustoiminnan eri muotojen vertailusta lähtenyt tutkimusidea on kasvanut väitöskirjaksi. Tutkimus on toteutettu etnografisia menetelmiä käyttäen Turussa, ja sen keskiössä ovat alle 29-vuotiaat soittamista harrastavat nuoret ja heidän bänditoimintansa.

1.1 Tutkimuksen kysymyksenasettelu

Tutkimuksen pääkysymys on:

- 1) Millä tavoin nuorten musiikki- ja bändiharrastajien sosiaaliset sukupuolet rakentuvat arkisen bänditoiminnan ja esiintymislavojen konteksteissa? Tarkastelu kattaa sen, kuinka nuoret rakentavat soitto- ja bändiharrastuksissa omia sosiaalisia sukupuoliaan, sekä sen, mitä rooleja näillä nuortenkin rakentamilla sukupuolilla tutkimuskentän eri osa-alueilla on.

Tutkimuksen alakysymykset ovat:

- 2) Kuinka nuorilla on käytettävissään erilaisia, bändiharrastuksia mahdollistavia resursseja? Kysymys valottaa sukupuolen huomioiden myös instrumentin valintaa sekä arkisia toimintaympäristöjä kuten asuinpaikkaa ja treenikämppejä.
- 3) Mikä on esiintymisen rooli nuorten soitto- ja bändiharrastuksissa? Esiintymisen tarkasteluun kuuluvat myös esiintymisiin valmistautuminen, musiikin genre ja siihen sidotut, esityksissä käytetyt sukupuolen rakentamisen ja purkamisen käytännöt.

Tarkastelen sosiaalista sukupuolta ja ikää intersektionaalisesti koko bändiharrastuskenttää muovaavina elementteinä. Käytännössä tutkin siis sitä, kuinka sukupuoli rakentuu, ja sitä kuinka sukupuolten roolit näkyvät bändiharrastuksissa, esimerkiksi erilaisissa valinnoissa, arkisissa harrastustoiminnoissa ja esiintymislavalla. Aiheen tarkastelu tapahtuu kentällä toimimista määrittävien käytäntöjen (esimerkiksi rockin autenttisuus, tyyllilajien konventiot, musiikin oppimistavat) kautta.

Temaattisesti pilkottuna tutkimuskysymykset kattavat kolme tasoa, materiaalsen, sosiaalsen ja ruumiillisen. Materiaalsen tason tematiikkaan kuuluu muun muassa se, kuinka instrumentit valitaan, kuinka harrastuksissa tarvittavat tekniset taidot opitaan ja millaista teknologista toimijuutta tutkimuskentältä esimerkiksi soitinten ja tarvikkeiden rakentelun muodossa löytyy. Toinen tarkastelun taso on sosiaalinen, tutkin kuinka nuoret kasaavat bändejä ja hyödyntävät sosiaalisia verkostoja sekä tekevät musiikkia yhdessä. Sosiaalisuuteen tässä tutkimuksessa liittyy myös se, millainen rooli homososiaalisilla käytännöillä on soitto- ja bändiharrastusten kentällä. Kolmas taso, eli ruumiillisuuden tarkastelu kattaa esiintymisen erilaisine tyyleineen ja esiintymisstrategioineen (karnivalismi, camp, masquerade, hypermaskuliinisuus ja androgyynisyys). Lisäksi ruumiillisuus kuuluu tilaa koskevaan tarkasteluun erityisesti sosiaalisesti rakentuvan tilan kautta.

Yksi tutkimuksen keskeisistä havainnointikohteista on nuoria Turussa hyvin tavoitettava Turku Bandstand -bändikilpailu. Kilpailu on tarjonnut esimerkiksi esiintymisen, teknologisen toimijuuden ja erilaiset sosiaaliset aspektit hyvin kattavan tutkimuskohteen, jossa on ollut mahdollista havainnoida satoja nuoria ja heidän kanssaan toimivia aikuisia. Havainnointikohteena nuorisotyön tilat ja tapahtumat ovat tuoneet tutkimukseen mukaan myös nuorisotyön tarkastelua. Nuorisotyön myötä tutkimukseen on rakentunut yhteiskunnalliseksi kerroksi. Paikallistasolla tutkimuskenttä ulottuu erityisesti haastatteluiden kautta myös musiikkiopistoihin, soittotunneille, nuorten omiin koteihin ja treenikämppeihin. Nämä yksityisemmät tilat näyttävät tutkimuskentällä vahvemmin tyttöjen ja naisten toimintaympäristönä, kun taas nuorisotyö ja sen tarjoamat tilat ovat erityisesti poikien ja nuorten miesten toiminnan näyttämö.

1.2 Tutkimuksen tausta ja rajaus

Tutkimus käsittelee alle 29-vuotiaiden, Nuorisolain (1285/2016) mukaisesti nuorisotyön viralliseen nuorisomääritelmään² kuuluvien soitto- ja bändiharastuksia Turun seudulla. Nuorisopalveluiden kuvauksissa ei enää käytetä alikärajaa. Aiemmin käytössä on ollut vaihtelevia rajauksia seitsemän ja kahdentoista ikävuoden välillä, jolloin nuorimmat on laskettu kuuluvaksi varhaisnuorisotyön ja loput nuorisotyön asiakkaiksi. Tämän tutkimusraportin kirjoitushetkellä kunnallisessa nuorisotyössä käytetään yhtä nuorisomääritelmää. Eri tiloissa ja toiminnoissa voi kuitenkin olla käytännön syistä omia ikärajuksiaan, ja esimerkiksi pääosa nuorisotaloista on suunnattu alaikäisille.

Tutkimuskenttä rajautuu maantieteellisesti Turun seudulle. Varsinkin kenttätöiden havainnoinnin keskiössä ovat Turku ja Turun kaupungin nuorisotoimen tarjoamat tilat tapahtumiseen tai niiden välitön lähiympäristö. Haastateltavien asuinpaikkojen ja bändikilpailun aluerajauksen kautta kenttä kuitenkin laajenee koskemaan Turun lisäksi lähikuntia Säskylään ja Nousiaisiin saakka. Havainnoinnin keskiössä olleeseen Turku Bandstandiin voivat osallistua yhtyeet, joiden kotipaikka on kaaren Salo-Forssa-Laitila sisäpuolella (TBS 2017a). Tutkimukseni pariin on eri tavoin päätyneet melko vaihtelevan ikäinen joukko nuoria. Kaikkein nuorimmat ovat olleet 9-vuotiaita ja vanhimmat reilusti yli 30-vuotiaita. Haastatteluissa ikähaitari on hieman suppeampi, 13–29 vuotta. Numeroina tarkasteltuna ikäjakauma on todella laaja, joten selvitän sitä nyt hieman yksityiskohtaisemmin.

Menessäni havainnoimaan erilaisiin nuorisotiloihin ja tapahtumiin en ole kaikissa tapauksissa etukäteen tiennyt tarkasti, keitä ja minkä ikäisiä osallistujat ovat. Tämän seurauksena havainnoinnissa on ollut vaikeaa noudattaa hyvin tarkkoja ikärajuksia. Vaikka jonkin toiminnon ikärajaus nuorisotyön puolelta voi olla esimerkiksi 9–15 vuotta, voivat kaikki osallistujat olla 9–10-vuotiaita. Havainnoinnin suhteen tapahtuman ikärajaus on ainoa tapa määrittää kohteen ikähaitari, vaikka analyysissa käytettävän aineiston voikin myöhemmin valita myös omien ikäarvioiden perusteella. Turku Bandstandin ikärajaus on 13–29-vuotta. Kahden kolmesta bändiläisestä täytyy mahtua ikärajan sisälle, mutta myös poikkeuksia voi olla. Nuorimmilla osallistujilla bändissä voi olla

2 Nuorisomääritelmät vaihtelevat lähteestä ja lähestymistavasta riippuen. Esimerkiksi Nuorisobarometrissa nuorison määritelmä kattaa 15–29-vuotiaat (esim. Myllyniemi 2009 ja 2015), nuorisolaki alle 29-vuotiaat (Nuorisolaki 1285/2016) ja evankelis-luterilaisen kirkon nuorisotyö määrittelee varhaisnuorisotyön pariin kuuluviksi 10–14-vuotiaat, eli rippikouluikä siirtää nuoren seuraavaan ikäryhmäkategoriaan (EVL 2017). Nuorisoa voidaan myös pyrkiä määrittelemään yhteiskunnallisten instituutioiden kautta, jolloin nuoria voivat olla esimerkiksi yläkoulu- ja lukio- tai ammattikouluikäiset. Määrittelyitä on tehty myös fyysisen ja henkisen kehityksen vaiheiden perusteella, ja kehityspsykologiassa tärkeimmät nuoruuden kehitysvaiheet sijoittuvat ikävuosien 12–22 välille (Aalberg ja Siimes 2007, 67). Mikko Piispan yhteenvedossa vain 15–20-vuotiaat sopivat kaikkien nuorisomääritelmien sisälle, kun muuten ikärajaus vaihtelee 0–35 ikävuoden välillä määrittelijästä riippuen (Piispa 2018, 49).

mukana esimerkiksi yksi 10-vuotias, ja toisessa päässä ikähaitaria joku osallistujista voi olla 40-vuotias, vaikka muut bändiläiset olisivat alle 30-vuotiaita. Haastatteluiden suhteen ikärajausten voi määrittellä tarkemmin, ja olen kenttätöni aikana pitäytynyt Turku Bandstandin asettamassa, 13–29 vuoden ikärajoissa.

Ihmisen kehityksen kannalta 13–29 vuoden ikähaitari on laaja. Tämän ikäjakauman nuoret kuitenkin kuuluvat nuorisolain perusteella yhteen (vielä näitäkin ikävuosia laajempaan) ikäryhmään ja kenttätöissäni havainnoimieni sekä nuorisotyön tarjoamien toimintojen käyttäjäkuntaan. Tästä syystä pidän käytännöllisenä tarkastella tutkimuksessa koko kyseistä ikäryhmää, joka onkin tämän tutkimuksen ikärajaus.

Täysin ongelmaton näin laaja ikähaitari ei ole, sillä nuoret voivat olla hyvin erilaisissa elämän- ja kehitysvaiheissa, eikä vähiten musiikillisen tietotaidon näkökulmasta. Turku Bandstand -bändikilpailua on kritisoitu muun muassa siitä, että se niputtaa kaikki musiikkigenret yhteen (Käpylä 2017, 414–415), mutta myös siitä, että samalle lavalle nousevat niin 13-vuotiaat kuin 30-vuotiaatkin (emt.). Kuitenkin esimerkiksi Turku Bandstand Junior -katselmuksen lakkauttaminen vuonna 2014 kymmenen toimintavuoden jälkeen osoittaa, että kaikkein nuorimmatkin haluavat tehdä ja kykenevät tekemään omaa musiikkia ja esiintymään bändikilpailussa (emt.). Käytännössä katselmuksen osallistuneet bändit siis osallistuivat lähes poikkeuksetta myös bändikilpailuun (emt.). Havainnointikohteen ikärajoituksen lisäksi käytän bändikilpailun ikärajausta myös tutkimuksessa siksi, että tutkimuskentällä tämä ikäryhmä osallistuu kaikkiin tutkimusteeman toimintoihin, myös oman musiikin tekemiseen ja esiintymiseen. Osaamisessa on iänmukaisia tasoeroja, mutta tutkimuksessa tarkasteltavat toiminnot ovat silti samoja, iästä ja osaamisesta riippumatta. Kaikkien 13–29-vuotiaiden ikäryhmään kuuluvien harrastustoiminta kattaa samat harjoitteluun, musiikin tekemiseen ja esiintymiseen liittyvät toiminnot. Turku Bandstand -bändikilpailussakin tuomarit pyrkivät aina suhteuttamaan arvionsa esiintyjien ikään ja kokemustasoon, ja lopulta pääasiallinen valta kilpailun jatkoon menijöiden ja voittajien suhteen on yleisöllä (emt.).

Piipahdus kaikkein nuorimpien harrastusryhmään (noin 9–11-vuotiaat) oli valaiseva, erityisesti tarkasteltaessa varhaisempia sukupuolittuneita toimintamalleja, jotka tukivat tiettyjä kenttätöissä havainnoituja, vanhempien nuorten toiminnan malleja (esimerkiksi sukupuolten erilainen tapa toimia fyysisesti ja ottaa tilaa haltuun). Kaikkein nuorimpien sisällyttäminen haastatteluihin ja koko tutkimuksen ikärajoitukseen olisi kuitenkin laajentanut rajausta liikaa. Ainakaan havainnoimassani ryhmässä kaikkein nuorimmat eivät vielä tehneet omaa musiikkia, esiintyneet, soittaneet erillisissä harjoitustiloissa ja niin edelleen. Kriittinen alaikäraja harrastusten sisällön suhteen näyttää sijoittuvan 12–13 ikävuoden paikkeille, joka on sekä Turku Bandstandin että tämän tutkimuksen alaraja.

Kulttuurisesti koko tämä ikäryhmä on nähty muun muassa nähdä yhtenäisenä sukupolvena, jonka elämää määrittävät esimerkiksi yhteiset populaarimusiikin trendit, internet, älypuhelimet ja asenneilmasto. Yksi 2010-luvulla alle kolmekymmentävuotiaista käytetty nimitys on *diginatiivi*,³ joka viittaa jo nimityksenä digitalisaation ja teknologian keskeisyyteen ikäluokan elämässä. Diginatiivius liittyy suoraan muun muassa musiikin kulutukseen ja tekemiseen tutkimuskohteeni parissa. Muita nimityksiä ovat muun muassa *milleniaalit* ja *sukupolvi Y* (Tapscott 2010), johon lasketaan kuuluvaksi vuoden 1980 jälkeen syntyneiden sukupolvet. Sosiologi Mikko Piispan (2018) mukaan sukupolvista puhuminen ja sukupolviyleistyksen ovat hankalia, sillä eri ikäryhmät jakautuvat fragmentteihin, joissa elävien elämä voi näyttäytyä hyvinkin toisistaan poikkeavina (emt., 9, 28–30). Piispa kirjoittaa Y-sukupolvesta 1980-luvulla syntyneinä, joilla ei käytännössä ole aiempia sukupolvia yhdistäviä, yhtenäisiä sukupolvikokemuksia (emt., 9–11). Piispan mukaan Y-sukupolvi kuitenkin muistaa ajan ennen digitaalista aikaa eikä näin ollen sovi myöskään täysin diginatiivien aikaan, vaan on ennemminkin teknologisen murroskohdan sukupolvi. Hänen mukaansa nimitys diginatiivi kuvaa paremmin seuraavilla vuosikymmenillä syntyneitä, sikäli kun käsite on edes kovin käyttökelpoinen (emt., 139, 141). Sekä nuorisotutkimus että erityisesti tällä hetkellä muotoutuvien sukupolvien määrittely on vaikeaa ja monitahoista, ja lukuisissa asiayhteyksissä päädytäänkin määrittelemään vain kyseisessä kontekstissa käytössä olevat rajaukset. Yleispätevien, kaikkiin tarkoituksiin sopivien rajausten rakentaminen on lähes mahdotonta, jos tarkastelussa on muitakin ulottuvuuksia kuin ikä vuosiin perustuvina numeroina.

Esimerkiksi nuorisotutkija Tomi Kiilakosken (2014, dia 13) mukaan nuoruus on elämänvaiheena venynyt kummastakin suunnasta: nuoruutta ihannoidaan kulttuurisesti, mutta elämänvaiheena se venyy esimerkiksi koulutusaikojen pidentyessä, lastensaamiensa noustessa ja lapsuusjakson lyhentyessä. Lapsuusjakso lyhenee biologisista syistä, sillä murrosiän alkaminen on aikaistunut parilla vuodella viimeisen sadan vuoden kuluessa (Thurén 2014). Myös massamedioiden, kulutuskulttuurin, ulkonäköpaineiden ja muiden tekijöiden on katsottu lyhentävän lapsuusjaksoa myös henkisesti. Keskustelu aihepiirin ympärillä on kuitenkin ollut kiivasta ja osin erimielistä (esim. Postman 1985; Bronfenbrenner 2002).

Paikallistasolla Turussa pitkäaikaisimmat musiikkiin liittyvät nuorisotyön palvelut keskittyvät rock-musiikin ympärille, ja nuorisoasiankeskuksen järjestämä Turku Bandstand -bändikilpailu on toiminut kenttätöni yleisimpänä havainnointikohteenä. Jokaisena havainnointivuotena kilpailu järjestettiin Aurakadulla, Turun kaupungin nuorten taide- ja toimintatalo Vimman kolmannen kerroksen suuressa salissa ja finaali Humalistonkadulla Turun Klubilla. Kenttätövuosien ulkopuolella sekä alku- ja välierien että finaalin tapahtuma-

3 Diginatiivin käsitteen lanseerasi koulutukseen erikoistunut konsultti, Marc Prensky vuonna 2001. Käsite viittaa sukupolveen, joka on elänyt koko elämänsä uuden teknologian, tietokoneiden, kännyköiden, digitaalisen musiikin yms. parissa (Prensky 2001).

paikat ovat voineet vaihdella nuorisotiloista ja kaupungin rock-klubien toiminnasta riippuen.

Turku Bandstand -bändikilpailu valikoitui osaksi kenttätyötäni yksinkertaisesti siksi, että sinne oli hyvin helppo päästä. Se tarjosi matalan kynnyksen sisäänpääsyn nuorten bändimaailmaan, sillä nuorten koteihin ja yksityisiin treenitiloihin on paljon vaikeampi päästä sisään erityisesti tilanteessa, jossa tutkijana itse olen ulkopuolinen ja kenttä ihmisineen pääosin vieras. Muut, yksityisemmät puitteet avautuivat kenttätyön edetessä muun muassa haastatteluiden myötä, kun olin ensin päässyt kentälle bändikilpailun kautta. Kenttätyön kuluessa kävi ilmi, että bändikilpailu tavoittaa hyvin nuoria soittajia ja ennemmin tai myöhemmin valtaosa alueen nuorista bändiläisistä osallistuu tavalla tai toisella kilpailuun. Turku Bandstand -bändikilpailu on osa pitkän linjan kulttuurista nuorisotyötä Turussa: tämän tutkimuksen kirjoitushetkellä kilpailua on järjestetty vuosittain kaksikymmentäkaksi vuotta (Käpylä 2017, 413–415). Bändikilpailuun liittyvää, alaikäisille tarkoitettua Junior-katselmusta järjestettiin vuosina 2004–2014 (emt.).

Bändivalmennus Rock Academy alkoi toimia käytännössä vuoden 2012 alussa Opetus- ja kulttuuriministeriön yli puolen miljoonan euron rahoituksella. Rahoitus mahdollisti ensimmäiset kolme toimintavuotta, joiden kuluessa perustettiin Rock Academy Finland. Eri kaupungeissa Rock Academy -nimeen lisätään kaupunki, Turussa siis toimii paikallisesti Turku Rock Academy. Turussa kehitetyn, Rock Academy -konseptin mukaiseen bändivalmennustoimintaan lähtivät mukaan ensimmäisenä toimintavuonna myös Tampere, Jyväskylä ja Joensuu. Turun rooli Rock Academy Finlandissa on koordinoida ja kouluttaa ihmisiä, jotka eri kaupungeissa käynnistävät konseptinmukaista toimintaa. Mukaan pyrkiviä kaupungeja on kuitenkin ollut enemmän kuin organisaatiolla on ollut resursseja levittäytyä. Tiedusteluita on tullut Helsingistä, Vantaalta, Raumalta ja Espoosta sekä Pohjois-Suomesta. (H2016.) Toimintatapa bändivalmennus vaikuttaa siihen, kuinka asiat tulevat musiikillisen nuorisotyön kentällä Suomessa kehittymään. Oma tutkimukseni keskittyy Turun verkostoihin, mutta erityisesti bändivalmennuksen valossa Turku voi vaikuttaa paitsi musiikillisen nuorisotyön myös rock-musiikin tulevaisuuteen paljon paikallistasoa laajemmin.

Turku Rock Academy on eräänlainen jatkumo Turku Bandstand -bändikilpailulle, ja siihen pääsee mukaan ensisijaisesti samaisen kilpailun kautta. Bändikilpailutoiminnan vakiintuessa ja populaarimusiikkikentän muuttuessa tarve eteenpäin vievälle toiminnalle on korostunut. Ohjaajien (H2016) mukaan pelkän kilpailun jälkeen bändit ovat olleet omillaan eikä ennen Turku Rock Academyn perustamista tarjolla ollut minkäänlaista jatkotoimintaa. Kirjoitushetkellä bändivalmennukseen on jaossa yksi paikka myös avoimen haun periaatteella (T2016). Turku Rock Academyn toimintaidea kiteytyy toimintaa koordinoivan Mark Bértenyinin (H2016) mukaan kahteen päätoimintoon: studiossa suoritettuun ohjattuun esituotantoon ja alan ammattilaisten vetämiin

klinikoihin. Klinikat ovat avoimia kaikille myös bändivalmennuksen ulkopuolella oleville ja niistä tiedotetaan Turku Rock Academyn Facebook-sivuilla (TRA2017). Bändikilpailu tarjoaa nuorille bändiläisille sekä ensimmäiset esiintymismahdollisuudet, ammattilaisten palautetta esiintymisestä että sosiaalisen tilan verkostoitumiseen. Bändivalmennus puolestaan ohjaa nuoria pidemmälle musiikkiammattien pariin. Olen kuitenkin rajannut Turku Rock Academyn konkreettisen toiminnan (esimerkiksi valmennusklinikat) kenttätyön havainnoinnin ulkopuolelle. Käytännössä bändivalmennuksessa on ollut mukana etupäässä bändikilpailussa mukana olleita nuoria, joiden toimintaa havainnoin jo itse kilpailussa. Bändivalmennus on noussut esille myös haastatteluissa, minkä lisäksi olen seurannut sen toimintaa Facebookissa (TRA 2017). Bändivalmennuksen alkaessa en resurssisyistä voinut laajentaa kenttätyötäni sen pariin, joten sen toimintojen havainnointi rajautui pois osittain myös käytännön syistä.

Valmennukseen on mahdollista päästä mukaan, vaikka bändikilpailussa ei menestyisikään. Mukaan valitaan potentiaalisia kokoonpanoja, joiden voidaan odottaa sekä hyötyvän valmennuksesta että sitoutuvan siihen. Bändivalmennustoiminta on kehittynyt nopeasti keskeiseksi toiminnaksi sekä musiikillisessa nuorisotyössä että paikallisessa rock-kulttuurissa. Bändikilpailun ja valmennuksen kautta rakentuvat sosiaaliset verkostot järjestävät Turussa myös elävään musiikkiin liittyviä tapahtumia ja ylläpitävät aktiivisia sosiaalisen media ryhmiä muun muassa Facebookissa. Bändikilpailu- ja valmennustoimintaa on kuitenkin kritisoitu esimerkiksi siitä, voiko populaarimusiikin soittamisessa kilpailla ja kuinka paremmuutta arvioidaan (kts. myös Käpylä 2017, 415). Kritiikkiä on esitetty myös esimerkiksi siitä, kuka valitsee ja millä perusteilla valmennukseen pääsevät bändit, ja millaista apua eri bändit tai soittajat saavat (Mistola 2016, 69–75).

Tässä tutkimuksessa väitän, että näennäisestä valinnanvapaudesta huolimatta varsinkin rock-musiikin traditioon liittyvät erilaiset musiikki- ja bändiharrastukset ovat vielä 2010-luvullakin erityisesti valkoihoisten poikien ja miesten harrastuksia. Musiikkiharrastuksesta ohjaututaan usein myös alan työhön, vaikka alan työkenttä onkin bändimusikon työtä paljon laajempi. Tutkimuskenttää, omaa lähipiiriä ja esimerkiksi musiikkitieteen oppiaineen ihmisiä tarkastellessa käy ilmi, että erilaiset musiikin opetukseen, tekemiseen, tuottamiseen, studiotyöhön, soitinten tuotekehitykseen sekä rakenteluun ja myyntityöhön liittyvät työtehtävät täydentävät musiikin harrastajien ja ammattilaisten mahdollisuuksia työllistyä musiikin parissa. Näiden lisäksi nuorisotyöntekijät ja muut ohjaajat, musiikin tutkijat, ohjelmatoimistojen työntekijät, tapahtumanjärjestäjät, roudarit, teknikot, kulttuurituottajat ja monet muut voivat olla työnsä puolesta aktiivisesti tekemisissä musiikin kanssa. Monet, erityisesti populaarimusiikin soittajat joko tekevät useita musiikkiin liittyviä töitä soittamisen ohessa tai soittavat muun työn ohessa. (Kts. myös Karhunen 2005.)

Suomessa monellakin mittarilla⁴ mitattuna korkea tasa-arvo erityisesti miesten ja naisten välillä ei kuitenkaan ole poistanut sukupuolikategorioiden välisiä eroja esimerkiksi ammatteihin suuntautumisessa, johtavien asemien töissä tai palkkauksessa. Keskimäärin miehet ja naiset suuntautuvat yhä eri aloille, eritasoisiin tehtäviin ja eri tuloluokkiin (esim. Tilastokeskus 2016). Harrastusten saralla tytöt ja pojat suuntautuvat joko kokonaan eri harrastuksiin tai harrastusten sisältö jakautuu sukupuolten perusteella esimerkiksi musiikin ja liikunnan harrastamisessa (OKM 2017, 12). Tämän tutkimuksen kohteet eli musiikin harrastaminen ja bänditoiminta vaikuttavat pinnallisesti tarkasteltuna harrastuksilta, joissa kaikilla halukkailla on vapaus ryhtyä soittamaan haluamiaan soittimia ja musiikin tyylilajeja. Kuka tahansa voi oppia halutessaan soittamaan, laulamaan ja tekemään musiikkia ainakin omaksi ilokseen. Kaikilla ihmisillä on musiikillisia valmiuksia, ja musikaalisuus on yksi ihmisyyteen olennaisena osana kuuluvaksi nähty piirre (Blacking 1974), joka erottaa meitä muista elämänmuodoista (Hodges & Haack 1996; Merriam 1964). Musiikin perusopetuksen, harrastusten ja jopa ammatin alkuun pääsee Suomessa jo peruskoulussa, sillä musiikki kuuluu Suomessa perusopetussuunnitelmaan (Opetushallitus 2014, 293). Tarjolla on monenlaisia harrastusmahdollisuuksia yksityisistä soittotunneista musiikkiopistoihin ja konservatorioihin, joiden verkosto Suomessa on tiheä (Musiikinopetus 2017).

Näiden harrastusten ja ammattien pariin päätyminen taustalla on monia eri tekijöitä, joista muutamia tarkastelen tässä tutkimuksessa. Tällä kentällä suorita, näkyviä kieltoja ja rajoitteita on vähän. Ihmisiä ei kielletä osallistumasta eikä toimintoja ja tapahtumia rajata esimerkiksi sukupuolen tai musiikin tyylilajien perusteella. Esteet ovat implisiittisiä, yksilöiden sisäistämiä ja oppimia asioita, jotka muodostavat kynnyksen joko ylipäätään toiminnasta kiinnostumiseen tai siihen mukaan lähtemiseen. Erityisesti instrumentit (Green 1997; O'Neill & Boulton 1996) ja musiikin genret eli tyylilajit (Walser 1993; Sasaki-Picou 2014) sisältävät eräänlaisia kirjoittamattomia sääntöjä, jotka vaikuttavat siihen, mitä instrumentteja, millaista musiikkia ja millaisissa kokoonpanoissa erilaiset ihmiset ryhtyvät soittamaan. Musiikintutkija Pirkko Moisalan mukaan musiikki on ”aina viittaussuhteessa laajaan merkityskenttään, joka on sukupuolittunut” (Moisala 2001,90). Kirjoittamattomat säännöt, jotka liittyvät muun muassa sosiaaliseen sukupuoleen sekä etnisiin ja kulttuurisiin taustoihin (emt., 92–94), ovat globaaleja ja niitä ylläpidetään kaikkialla, missä populaarimusiikkia ylipäätään soitetaan. Turku on vain yksi paikka monien joukossa. Esimerkiksi juuri tyttöjen osallistumisen esteinä toimivat rakenteet ovat Turkuja ja siellä

4 Yksi mittareista on tilastotieteilijä Corrado Ginin kehittämä Gini-kerroin tai -indeksi, jota on käytetty erityisesti tuloerojen tarkastelussa, ja esimerkiksi Maailmanpankki käyttää Gini-kerrointa (World Bank 2017). Gini-indeksistä ja taloudellisesta tasa-arvosta lisää mm. Helkama (2015, 137). Toinen mittari on Euroopan tasa-arvoinstituutin (EIGE) tasa-arvo-indeksi, jonka mukaan Suomi oli vuonna 2015 maailman toiseksi tasa-arvoisin maa sukupuolten välisessä tasa-arvossa (STM 2017; Eige 2017).

tarjottavaa musiikillista nuorisotyötä mittavammat. Maininnanarvoista kuitenkin on, että jo tämän tutkimuksen kuluessa Turusta on kehittynyt paikka, jolla on potentiaalia uudistaa musiikillista nuorisotyötä ja jopa itse rock-musiikin muotoja, erityisesti vuonna 2011 lanseeratun bändivalmennuksen, Turku Rock Academyn kautta.

Tyttöjen, maahanmuuttajataustaisten ja vähemmistönuorten alhaiset osallistujamäärät nähdään nuorisotyössä ongelmana. Erilaisten vähemmistöjen harrastuneisuus on ylipäättään vähäisempää: esimerkiksi maahanmuuttajanuorilla, seksuaalivähemmistöillä ja vammaisilla on keskimäärin vähemmän harrastuksia kuin muilla (OKM 2017, 11). Koska kaikki toivotetaan tervetulleiksi mukaan nuorisotyön tarjoamiin harrastuksiin ja lähes ainoa nuorisotyön puolelta asetettu näkyvä rajoite on alle 30 vuoden ikä, ovat osallistumisen esteet rakenteellisesti näkymättömissä. Näkyvät epäkohdat olisi helppo poistaa ja sitä myötä saada mukaan väestörakennetta edustavat määrät kaikkiin eri ryhmiin kuuluvia nuoria. Yksi näkökulma osallistumiseen on vapaaehtoisuus, sillä osallistumisvelvoitteita ei nuorisotyön palveluissa ole. Siinä missä toinen valitsee osallistumisen, toinen valitsee osallistumattomuuden, ja siksi onkin tärkeää selvittää, mitkä tekijät vaikuttavat näihin valintoihin. Millaiset asiat vaikuttavat implisiittisiin prosesseihin ja käsityksiin, joita on vaikea verbalisoida, mutta jotka ovat olemassa sosiokulttuurisella tasolla?

Tutkimuksen kenttätyön jälkeen julkisuudessa on ollut näkyvästi esillä yksi tasa-arvoon liittyvä ongelma, nuorten lisääntynyt köyhyys ja taloudellinen epätasa-arvo. Terveiden ja hyvinvoinnin laitoksen raportin mukaan lasten ja nuorten elinympäristössä kehityksen turvaamiseen kuuluvat myös ”myönteiset ihmissuhteet sekä onnistumisen kokemukset esimerkiksi koulussa tai harrastuksissa” (THL 2017). Biologisten perustarpeiden lisäksi harrastukset ovat yksi keskeinen tekijä nuorten osallisuuden tukemisessa ja syrjäytymisen ja pahoinvoinnin ehkäisemisessä: ”Esimerkiksi lapsiperheen tulojen ollessa niukat, jää lapsi helposti ulkopuoliseksi kaveripiirin kulutus- ja harrastustottumuksista” (emt.). Nuorisotyön tarjoamat harrastusmahdollisuudet ovat nuorten perheille yksityisen tahojen tarjoamia harrastuksia huomattavasti edullisempia, osin jopa ilmaisia. Esimerkiksi Turku Rock Academyn valmennuksen pariin päässeet nuoret voivat saada edullisempia, jopa ilmaisia soittimia ja soiton opetusta sitä tarvitessaan (Mistola 2016, 68). Näin ei ole yksityisten palveluntarjoajien kohdalla, jolloin oppilas tai tämän perhe maksaa itse kaikki soittimet, opetuksen ja tilat.

Käyn vielä läpi yleisemmällä tasolla bänditoimintaan liittyvän nuorisotyön historiaa Turussa, sillä se selittää osin sekä kentällä näkyviä sosiaalisen sukupuolen jakoja että sitä, miten havainnoinnin kohteena olleeseen toimintaan on päädytty. Lisäksi teen lyhyen katsauksen soitto- ja bändiharrastusten yleisyyteen Suomessa ja tarjoan näin perspektiiviä tutkimani harrastuksen asemaan suhteessa nuorten muihin harrastuksiin.

Nuorisotiloja ja ohjattua toimintaa ryhdyttiin sotien jälkeen tarjoamaan erityisesti isommissa kaupungeissa, niin myös Turussa (Kallioniemi 1993, 18; kts.

myös Käpylä 2017, 406). Sekä tilat että ohjattu toiminta oli usein suunnattu pelkästään pojille, jotta nämä pysyisivät poissa kaduilta ja pahanteosta. Toiminnalla oli voimakkaasti kasvatuksellinen näkökulma ja se oli hyvin käytännönläheistä, kuten esimerkiksi puutöitä ja leirejä. (Emt.) Tyttöjä ei tuolloin vielä edes nähty nuorisotyön kohderyhmänä (Honkasalo 2011, 18–19).

Vuonna 1963 musiikkikerhohuone kuului kaikkien suurten Turun keskustan nuorisotalojen varustukseen, eli nuoret pääsivät siis jo tuolloin harrastamaan musiikkia nuorisotiloissa (Kallioniemi 1993, 38). Historiallinen hetki oli vuonna 1970 järjestetty ensimmäinen Ruisrock, joka viimeistään toi hippiliikkeen Turkuun. Ehkäpä juuri tämän seurauksena 1970-luvun lopulla nuorisotilat alkoivatkin tarjota esiintymismahdollisuuksia nuorten omille bändeille. 1980-luvun alkupuolella keikoista tuli osa nuorisotoimiston tarjontaa yleisemmälläkin tasolla. (Emt., 68.) Paikallisten nuorten bändien lisäksi esiintymään pääsi myös tunnetumpia bändejä muualta Suomesta ja ulkomailta (Käpylä 2017, 406).

Yksi Turun tunnetuimmista nuorisotiloista on Auran Panimo, jonka historiaan kuuluu vuonna 1984 tapahtunut valtaus. Punkkarit halusivat tehdä Läntisellä Rantakadulla sijainneesta vanhasta panimorakennuksesta omaan käyttöönsä tarkoitetun nuorisotilan. Se onkin toiminut keikka- ja harjoitustilana sekä levytystudiona siitä saakka. (Kallioniemi 1993, 64–68.) Tälläkin hetkellä Auran Panimolla toimivat Turku Rock Academyn käytössä oleva studio ja kaupungin alaikäisille muusikoille tarjoamat harjoitustilat, treenikämpät. Vaikka Turku Rock Academyn bändivalmennus on sangen uusi toimintamuoto, on bändikerhotoimintaa ollut tarjolla vuodesta 1982 saakka. Aluksi sellaista tarjottiin Runosmäen nuorisotalolla, josta se muutti sittemmin Auran Panimolle ja jossa se toimi jossain muodossa Turku Rock Academyn perustamiseen saakka. (Käpylä 2017, 406, 408; Auran Panimo 2016.)

Tilastokeskuksen koko maan kattavan selvityksen mukaan vuonna 2005 instrumentteja soitti tai oli jossain vaiheessa soittanut noin kolmannes kaikista suomalaisista nuorista (Tilastokeskus 2005, 120–121). Kaksi suosituinta instrumenttia olivat piano ja kitara (emt.), ja 10–14-vuotiaista noin 9 prosenttia kuului johonkin yhtyeeseen, tytöt poikia useammin, kunnes viidentoista ikävuoden jälkeen tilanne kääntyi poikien suurempaan harrastajamäärään (emt.). Pidän aiheellisena olettaa, että Turun kaltaisissa isoissa, monipuolista musiikkiharrastustoimintaa tarjoavissa keskuksissa on hieman keskimääräistä enemmän soittajia. Nuorisotutkija Riitta Hanifin mukaan erilaisissa bändeissä soittavista suomalaisista 34 prosenttia ja itse musiikkia tekevästä soiton harrastajista jopa 40 prosenttia on 15–24-vuotiaita nuoria (Hanifi 2009, 231–232).

Tämän tutkimuksen lähtökohta on kriittisessä mielessä aineistokeskeinen. Aineisto on muovannut tutkimuksen kulkua ja sisältöä tutkimusteemojen ja erityisesti tutkimuksen hienojakoisempien alateemojen myötä. Esimerkiksi muusikkous alkoi kenttätöön kuluessa vaikuttaa sekä tärkeältä että bändiharrastuksiin keskeisesti liittyvältä tutkimusteemalta, joten otin sen mukaan työhön. Toisaalta yksi pitkään tutkimuksessa mukana pysynyt teema eli etnisyyss

on jäänyt tässä lopullisessa tutkimustekstissä vähäisempään rooliin. Kenttä on etnisyyteen liittyviin tulkintoihin yksinkertaisesti liian homogeeninen. Kuinka voi sanoa jotain niistä, joita kentällä ei juuri ole tai jotka eivät erotu siellä millään tavalla ”massasta”? Olen joutunut tekemään rajauksia pitääkseni tutkimuksen toimivana kokonaisuutena, mutta myös siksi, että kenttätöitä ei sen työmäärän vuoksi voi jatkaa loputtomiin. Joidenkin teemojen äärelle pääsin esimerkiksi vasta kenttätöiden loppuvaiheessa, jolloin resursseja niiden parissa jatkamiseen ei enää ollut.

1.3 Aineisto ja lähteet

Aineistooni kuuluu osallistuvaan havainnointiin perustuva kenttäpäiväkirja (125 sivua). Kokonaisuudessaan kenttätöitä on tehty helmikuun 2011 ja kesäkuun 2014 välillä. Kenttätöihin kuuluu lukuisia käyntejä kentällä ja neljä tiiviimpää kenttätöjaksota: Turku Bandstand ja Junior-katselmuksen parissa vuosina 2011, 2012, 2013 ja pelkän bändikilpailun parissa vuonna 2014. Vietin lyhyen havainnointijakson myös maahanmuuttajanuorille suunnatussa kitaryryhmässä. Havainnoinnin määrittelen osallistuvaksi (Eskola & Suoranta 2005 [1998], 98; Grönfors 1982, 87–88). Esimerkiksi bändikilpailussa osallistuvaa on se, että olen yksi tapahtumaan oleellisena osana kuuluvan yleisön jäsenistä. Katselen, kuuntelen, taputan ja osallistun keskusteluihin. Olen osallistunut myös valmisteluihin, kuten roudaamiseen ja soundcheckeihin ennen bändikilpailuita nähdäkseni mitä kaikkea kilpailuilla tapahtuu ennen kuin ovet aukeavat yleisölle. En siis ole näkymätön ja passiivinen tarkkailija. En ole ottanut osaa bändien äänestämiseen enkä ole ottanut vastaan minulle tarjottua tuomarin tehtävää kilpailussa, koska en pidä tutkimuseettisistä syistä asianani osallistua millään tavalla yhtyeiden arviointiin tai niiden kilpailumenestyksen edistämiseen tai estämiseen. Tuomarit ja äänestäjät vaikuttavat siihen, mitkä bändit jatkavat kilpailussa ja mitkä tippuvat siitä.

Ensimmäisiä kertoja kävin tutustumassa Turku Bandstandiin vuonna 2010. Tuolloin en tehnyt systemaattista havainnointia tai kuvannut, vaan tutustuin tapahtumaan miettien, olisiko se sopiva väitöstutkimuksen kenttätöiden kohteeksi. Pohdin tuolloin vielä tutkimuksen suuntaa, tarkempia rajauksia ja tutkimuskysymyksiäni. Varsinainen kenttätö alkoi vuoden 2011 Turku Bandstand -kilpailussa. Vuosina 2011–2014 havainnointi on ollut systemaattista ja dokumentoitua.⁵ Olen pyrkinyt keräämään järjestelmällisesti tietoa tietyistä asioista, kuten esimerkiksi yhtyeiden kokoonpanoista, esiintyjien sukupuolesta, esiintymistavoista, musiikin tyylilajista ja bändiläisten teknisestä osaamisesta sekä teknologioiden käyttämisestä.

Kenttätöiden havainnointijaksojen jälkeen olivat vuorossa haastattelut. Kesti aikansa ennen kuin pääsin niin sisälle kentälle, että aloin löytää haastateltavia.

⁵ LIITE 1. sisältää havainnoinnin teemalistan.

Suurin läpimurto tapahtui, kun päätin liittyä Facebookiin ja pääsin liittymään bändikilpailun ja bändivalmennuksen omiin Facebook-ryhmiin⁶, joissa sain ilmoitella tutkimuksestani ja etsiä haastateltavia. Ilmoitusteni perusteella sain Facebookin Messenger -pikaviestiohjelmalla yksityisviestejä soittajilta, joita kiinnosti tutkimukseen osallistuminen. Kenttä venyi siis tiettyssä mielessä myös internetiin, vaikka tutkimuksen runkona ovatkin osallistuva havainnointi ja haastattelut fyysisessä ympäristössä (vrt. virtuaalinen näyttämö/virtual scene Bennett & Peterson 2004, 10–12). En kerännyt aktiivisesti aineistoja netissä, mutta internetissä käytävät keskustelut ja sosiaalisten kontaktien luomisen mahdollisuudet ovat osa kenttätyötä ja tutkittavien maailmaa. Ajatuksena on ollut tehdä kenttätyötä, kunnes uutta tietoa ei enää tule esiin, vaan samat havainnot alkavat vahvistaa edellisiä, ja teinkin kenttätyötä, kunnes eräänlainen kylläntymispiste (Alasuutari, 2007 [1995], 107–109) tuli vastaan sekä havainnoinnissa että haastatteluissa.

Haastatteluaineistoon kuuluu kaikkineen kahdeksantoista haastateltavaa. Kaikki haastateltavat kuuluivat haastatteluhetkellä 13–29-vuotiaiden ikäryhmään. Nuorimmat haastateltavat olivat iältään kolmetoistavuotiaita ja vanhin kaksikymmentäyhdeksänvuotias. Kaikki naiset olivat täysi-ikäisiä. Poikien ja miesten ikähaitari oli laajempi, 13–27 vuotta. Viisitoista haastattelua tehtiin haastattelemalla kasvotusten; kaksitoista näistä on yksilöhaastatteluja ja yksi kolmihenkinen bändin ryhmähaastattelu. Vastaajista kolme oli naisia ja viisitoista oli miehiä. Kolme vastauksista on sähköpostivastauksia; tähän on päädytty aikataulusyistä ja yhdessä tapauksessa jännittämisen takia.

Ensimmäisiin haastateltaviin sain siis kontaktin Facebook-ryhmien kautta. Heidän kauttaan löysin lisää haastateltavia. Yksi haastateltavista oli tuttu festivaaleilta, joissa olimme molemmat aiemmin töissä. Yhdeltä bändiläiseltä kysyin ohimennen Nuorten taide- ja toimintalo Vimman alakerran kahvilassa Kafé Vimmassa, haluaisiko hän osallistua tutkimukseen. Tunnistin hänet yhdeksi Turku Bandstand -kilpailun esiintyjistä. Esittelin hänelle itseni, kerroin tutkimuksestani ja sovimme ajan haastattelulle. Kaikkien haastatteluiden alussa olen suorittanut tutkittavien informoinnin. Olen kertonut kuka olen, mitä teen ja millaisia oikeuksia tutkittavilla on esimerkiksi anonyymiteetin ja tutkimuksesta vetäytymisen suhteen. Haastateltavien kanssa on täytetty myös arkistointisopimukset haastatteluiden mahdollisesta tallentamisesta tutkijakäyttöön Musiikkiarkistolle. Alaikäisten vanhempia on informoitu ja heiltä on pyydetty suostumus sekä haastatteluun että arkistointiin. Tämä on tapahtunut sähköpostin välityksellä ennen haastattelun tekemistä. Yksi tutkittavista päätti keskeyttää tutkimukseen osallistumisen ja toinen jätti vastaamatta jatkokysymykseen tai muihin yhteydenottopyyntöihin varsinaisen haastattelun jälkeen. Hän ei myöskään kieltänyt jo tehdyn haastattelun käyttöä tutkimuksessa.

Haastateltavien valinta on siis tapahtunut lähinnä niin kutsutulla lumipal-lomenetelmällä (Warren 2001, 87; Kananen 2008, 37–38). Käytännössä olen

6 Osoitteet löytyvät lähdeluettelon alusta haastatteluiden jälkeen.

haastatellut nuoria, joihin olen saanut yhteyden ja jotka ovat suostuneet haastateltaviksi. Haastateltavia ei ole siis valikoitu erityisemmin millään muulla periaatteella kuin heidän musiikkiharrastustensa ja vapaaehtoisuutensa perusteella. Myös ajallinen haaste vaikutti, sillä kenttätyö oli saatava jossain vaiheessa päätökseen. Tutkijan velvollisuuksiin kuuluu kuitenkin saada tutkimukseen tutkimuskenttää kattavasti edustava otos, esimerkiksi juuri haastateltavia (Eskola ja Suoranta 2005 [1998], 18). Tässä tutkimuksessa haastateltavien taustoja (iät, sukupuolet, kulttuuritaustat) tarkastellessa otos on kattava. Iällisesti tutkimuksessa on havainnoitu ja haastateltu saman ikäistä nuorisojoukkoa, joten aineistot ovat yhteneväiset ikärajan perusteella. Iällisesti suurin osa haastateluista sijoittuu 18–25-ikävuoden välille (nuorin 13, vanhin 29, mutta pääosa 18–25 vuotta), mikä on ollut arvioni mukaan myös havainnoinnin kohteena suurin ikäryhmä. Sukupuolijakauma kentällä on miesvaltainen, ja haastateltavissa on samassa suhteessa tyttöjä/naisia ja poikia/miehiä kuin heitä kentällä havainnoinnissakin on nähtävissä.

Haastatteluvaiheen loppuvaiheessa, kenttätyön lopulla keväällä 2014, kun poikien ja miesten haastatteluja jo oli useita, kyselin erityisesti tyttöjä ja naisia haastateltavikseni ja sain heitäkin mukaan. Vastaavasti erilaisia kulttuuritaustoja, kuten maahanmuuttajataustaisia nuoria on haastatteluissa mukana. Kun helpommin löytyviä haastateltavia (pojat ja miehet, jotka ovat syntyneet Suomessa, ovat valkoihoisia ja puhuvat äidinkielenään suomea, sitten vastaavasta taustasta tulevat tytöt ja naiset) oli löytynyt riittävästi, otin suoraan yhteyttä vielä muutamaa maahanmuuttajataustaisiin nuoriin saadakseni myös heidät mukaan otokseen kesällä 2014. Heidän erottamisensa niin kutsutusta valtaväestöstä ei haastatteluissa nouse sen näkyvämmiin esiin kuin kentällä havainnoidessakaan. Kuten havainnoinnissa, haastatteluissakin maahanmuuttajataustaiset tytöt puuttuvat lähes täysin. Kenttätyössä tuli vastaan yksi 9-vuotias, joka oli tutkimuksen ikärajaan liian nuori.

Haastattelut ovat strukturoimattomia teemahaastatteluja (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009 [1997], 208; Metsämuuronen 2009, 234–235): haastattelut etenevät ennakkoon suunnitellun teemalistan mukaan eli samat aihepiirit pyritään käymään läpi kaikissa haastatteluissa, mutta kysymyksiä ja niiden järjestystä ei ole tarkkaan muotoiltu etukäteen. Haastattelutilanne etenee hieman keskustelun tyyliä. Vastauksissa tutkittavilla on teeman puitteissa vapaus ilmaista asioita omin sanoin painottaen tärkeitä asioita ja käyttäen omia ilmaisujaan. Heillä on ollut myös vapaus ottaa esiin omia, tärkeäksi kokemiaan teemoja. Haastatteluissa ihmiset ovat käyttäytyneet hyvin eri tavoin. Käytin houkuttimena soitinliikkeen lahjakortteja, jotka arvottaisiin kenttätyön päättymisen jälkeen kaikkien vastanneiden kesken. Osa haastatteluun osallistuneista tuli mukaan varmasti arvonnankatua, osa kertoi kokevansa aiheen tärkeäksi ja kiinnostavaksi. Osa taas tuli mukaan bänditovereidensa kautta lumipalloefektin seurauksena.

Kysymykset ovat samoja riippumatta haastattelun tekotavasta. Käytännössä suurin ero on siinä, että sähköpostivastauksissa jatkokysymykset ja vapaampi

keskustelu ovat jääneet kasvokkain tehtyjä haastatteluita vähäisemmäksi. Osa vastaajista on vastannut pitkästi ja mietiskellen, toisten haastattelut jäivät alle kahteenkymmeneen minuuttiin ja vastaukset olivat melko lyhyitä. Tietysti vastaajat ovat persoonia, joista toiset puheliaampia kuin toiset. Osalle ajatusten ja kokemusten erittely tuntui haastavalta, ja parissa haastattelussa mieleen nousi tunne, että minulle vastattiin jotain, mitä minun ehkä kuviteltiin haluavan kuulla asiasta. Tämä on varsin yleinen ilmiö tutkimustyössä, ja se tuleekin ottaa huomioon analyysia tehtäessä, esimerkiksi vastaajien iän sekä tutkijan ja tutkittavan keskinäisen suhteen lisäksi. Nuoret voivat nähdä minut tutkijana eräänlaisena auktoriteettina tai esimerkiksi nuorisotoimen edustajana, vaikka en työskentele nuorisokeskukselle vaan toimin sen ulkopuolella. Kaikki haastattelut, paitsi ainoa ryhmähaastattelu, tehtiin Vimman kahvilassa tai bändikilpailun takahuoneessa; puitteet olivat siis nuorisotoimen tarjoamat. Joissain tapauksissa olisi ollut hedelmällisempää tehdä haastattelu jossain muussa tilassa, jolloin minua ei olisi identifioitu niinkään nuorisotyöntekijäksi vaan tutkijaksi. Olen litteroinut haastattelut⁷ itse, ja niistä on poistettu tunnistetiedot.

Viimeisenä havainnointivuotena (2014) myös valokuvasin esiintymisiä. Parisataa valokuvaa ovat ensisijassa toimineet muistiinpanotarkoituksessa. En ole analysoinut niiden sisältöä enkä tutkimuseettisistä syistä ole myöskään halunnut käyttää tunnistettavia kuvia missään pyytämättä lupia jokaiselta niissä esiintyviltä ja mahdollisten alaikäisten huoltajilta. Teknologiaa käsittelevässä luvussa 5 on kuitenkin joitain valokuvia havainnollistamassa kentällä käytettyjä teknologioita.

1.4 Eettiset lähtökohdat ja itsereflektio

Nuorten, erityisesti alaikäisten tutkiminen asettaa omat vaatimuksensa tutkimustyölle niin kentällä toimimisessa, aineiston keräämisessä kuin sen käsitteilyssäkin. Olen käyttänyt Kuulan (2011) ja Lagströmin, Pösön, Rutasen & Vehkalahden (2015) lisäksi eettisen linjaukseni pohjana jo aiempaa kokemustani etnografisessa kenttätyössä. Esimerkiksi yhteystietojen ja aineistojen säilytyksessä olen pyrkinyt varovaisuuteen niin, etteivät aineistot päädy ulkopuolisten käsiin niiden vielä sisältäessä tunnistetietoja. Yhteystiedoista ei ole ollut olemassa listoja tai rekistereitä ja kaikki mahdolliset yhteystiedot, nimitiedot ja muut tunnistetiedot on poistettu aineistosta niin varhaisessa vaiheessa kuin on ollut mahdollista.

Lasten ja nuorten tutkimuksessa on tietysti otettava huomioon lapsen ikä ja tutkimuksen aihepiiri. Kuten kaikessa muussakin ihmistieteellisessä tutkimuksessa, on jokaisella tutkittavalla oikeuksia ja tutkittavalla vastuu informoinnista, tutkittavien yksityisyydensuojasta ja aineistojen mahdollisesta myöhemmästä käytöstä, tutkittavien iästä riippumatta. Lapsia ja nuoria

⁷ LIITE3. Litteraatiomerkinnot.

kohdellaan tutkimuksissa varovaisemmin, koska heidän ei katsota välttämättä ymmärtävän täysin, mistä tutkimuksessa on kysymys ja millaisia seurauksia sillä saattaa tulevaisuudessa olla. Alaikäisten haastateltavien vanhempia on informoitu kirjallisesti tutkimuksesta, sen toteutuksesta, tarkoituksesta sekä aineistojen käytöstä ja säilytyksestä. Alaikäisen osallistujan kiinnostuksessa tutkimuksesta olen ennen haastatteluun ryhtymistä pyytänyt alaikäisen huoltajalta suostumuksen sekä arkistointisopimuksen, joka tehdään myös jokaisen haastateltavan kanssa iästä riippumatta. Osa tutkittavistani vaikuttaa hyvin kypsiltä, ja esimerkiksi 17-vuotias voi olla jo täysin kykenevä itse päättämään tutkimukseen osallistumisesta, mutta olen halunnut pitää käytännön mahdollisimman yhtenäisenä.

Nuorisokeskuksessa tehtyyn osallistuvaan havainnointiin sain luvan toiminnanjohtajalta, joka sai etukäteen luettavakseen tutkimussuunnitelmani ja jonka kanssa tutkimuksesta on keskusteltu myöhemminkin useita kertoja. Myöhemmin haastatteluvaiheen alettua läsnäolostani informoitiin kaikkia osallistujia kirjallisesti kilpailun infomateriaalin ohessa. Kävin myös esittäytymässä bändiläisille infotilaisuudessa viimeisenä havainnointivuotena, jolloin myös valokuvasin ja etsin haastateltavia. Pidän tärkeänä juuri nuoren omaa halua osallistua ja olisin ollut valmis luopumaan haastattelun tekemisestä, jos olisi tullut esiin vaikkapa huoltajan painostusta osallistumiseen. Kaikissa tapauksissa nuoret ovat ilmaisseet itse halunsa osallistua. Olen huomannut hieman bändien sisäistä painetta osallistumiselle, mutta yhdessäkään tapauksessa esimerkiksi vanhemmat eivät ole painostaneet lapsiaan osallistumaan. Vaikka yhteydenotot ovat tapahtuneet nuorten kautta, itse haastatteluihin ei kuitenkaan ole ryhdytty ennen vanhempien informointia ja luvan saamista.⁸

Tutkimukseeni ei kuulu kovin henkilökohtaisia aiheita, kuten esimerkiksi terveydestä tai seksuaalisesta suuntautumisesta tietoa kerääviä kysymyksiä. Harrastuksista, kokemuksista ja itsestään puhuminen voi kuitenkin nostaa pintaan kipeitä ja henkilökohtaisiakin asioita. Kyselyssä ja haastattelussa on aina mahdollisuus jättää myös vastaamatta, jos joku kysymys tuntuu ahdistavalta tai liian tungettevalta. Koska en tee tilastollista tutkimusta, pienet poikkeamat kuten yhden kysymykseen liittyvän vastauksen puuttuminen yhdestä haastattelusta ei tee aineistosta käyttökelvotonta eikä se vääristä tutkimustuloksia.

Kun tarkastelen nuorten esiintymistä ja normatiivisten sukupuoliroolien rikkomista lavalla esimerkiksi käytöksen tai pukeutumisen kautta, käsitellään nuorille arkaluontoisempia aiheita. Olen ratkaissut mahdollisen ongelman niin, etten yhdistä kenttätöni havainnoita nuorten kanssa tehtyihin

⁸ Ensimmäisessä sähköpostilla tehdyssä kyselyssä eräs vastaaja oli 17 vuotta ja täyttämässä 18 lähikuukausina – haastatteluhetkellä hän oli jo täysi-ikäinen. Toisessa tapauksessa nuorin kolmesta yhteishaastatteluun osallistuneesta oli 17-vuotias, mutta tämän haastateltavan kaksi täysi-ikäistä veljeä osallistuivat myös haastatteluun ja antoivat nuorimmalle luvan osallistua, ja heidän vanhempansa olivat myös tietoisia haastattelusta, vaikka varsinaista kirjallista informointia ei suoritettu.

haastatteluihin ja haastatteluvastauksiin. Olen pitänyt käytännön yhtenäisenä aineistossa ja tutkimustekstissä, ja jos samaa nuorta on sekä haastateltu että havainnoitu esiintymässä, näitä aineistoja ei tuoda yhteen tutkimuksen eri vaiheissa. Tämä onkin omassa tutkimuksessani ehkä nuorten kannalta arkaluontoisin kohta, ja olen päätenyt tutkimaan sukupuolirooleilla leikkimistä lähinnä suhteellisen anonyymien havaintojeni kautta. Vaikka aiheesta keskustelu haastatteluissa olisi voinut olla hedelmällistä, se olisi voinut olla myös hyvin arkaluontoinen ja vaikeasti verbalisoitavissa. Analyysissa asian tarkastelu nousee kuitenkin teoreettisemmalle ja abstraktimmalle tasolle menemättä kovin henkilökohtaisiin kerroksiin, ja koen itse tämän tutkijana parhaaksi vaihtoehdoksi aiheen lähestymiseen.

Aineistojen anonyymisointi eli kaikkien tunnistetietojen poistaminen on osa linjaustani (Kuula 2011, 80–86). Osa tutkittavistani olisi halunnut esiintyä tutkimuksessa omalla nimellään ja tuoda esiin myös bändiensä nimiä. Musiikista uraa suunnittelevan motiivi osallistua tutkimukseen voi liittyä ajatukseen positiivisen julkisuuden saamisesta ja uran edistämisestä. Olen näissäkin tapuksissa päätenyt pitämään haastateltavat bändeineen nimettöminä. En voi olla varma, millaista julkisuutta uraa aloitteleva muusikko tai bändi voi myöhemmin saada tai miten tutkimuksessa näkyminen voisi vaikuttaa nuorten suhteisiin paikallisella bändikentällä, jossa on aina olemassa jonkin tasoista kilpailua. (Vrt. Hytönen-Ng 2016, 291.)

Omassa tutkimuksessani tai tutkijakäyttöön Musiikkiarkistolle arkistoiduissa⁹ aineistoissa ei ole vastaajien nimiä, yhtyeiden nimiä eikä muitakaan vastaavia tietoja, joiden avulla haastateltavat olisi helppo tunnistaa. Pysin kuitenkin tekstissä siihen, että he itse tunnistavat itsensä. Kaikki vastaajat ovat saaneet koodin nimensä tilalle: haastattelusta juonnettu kirjan H, numero määrittää järjestyksen, jossa vastaukset on saatu, ja N tai M lopussa sen, onko vastaaja mies vai nainen. Muunsukupuolisuutta olisi voinut ilmaista tarvittaessa myös muilla kirjaimilla, mutta haastatteluissa ei tullut esiin yhtäkään muunsukupuolisesti identifioituvaa, joka olisi halunnut itseään käsiteltävän tekstissä muunsukupuolisena henkilönä. Eli H1N on ensimmäinen haastateltava ja nainen.

Seurausetiikka (Kuula 2011) kuvaa tutkijan suorittamaa harkintaa oman työnsä positiivisista ja negatiivisista vaikutuksista tutkimuskohteensa elämässä. Se kuvastaa myös periaatetta tutkimuskohteen kohtelusta. Tutkijan tulisi siis löytää jonkinlainen kultainen keskitie, jossa tutkimusraportti kirjoitetaan tutkimuskohdetta kunnioittaen, mutta silti totuutta kaunistelematta. Vaikeista asioista, ongelmista ja muusta tulisi pystyä kirjoittamaan, mutta teksti julki tullessaan ei saisi vahingoittaa tai vaikeuttaa tutkittavien elämää tai mainetta. Erityisesti nuorten tutkittavien kohdalla tutkijan tulee käyttää harkintaa, ja tästä syystä muun muassa anonyymisointi on hyvä käytäntö. Esimerkiksi nuoren esittämät äärimmäiset mielipiteet voivat kummitella tutkimuksen kautta pitkälle

⁹ Aineistot vain kirjoittajan hallussa väitöskirjan tarkistukseen ja julkaisuun saakka, arkistoidaan sen jälkeen.

tämän elämään, vaikka elämänkokemuksen ja aikuistumisen myötä hänen näkemyksensä voivat muuttua paljonkin. Täten tulkinat olisi hyvä suhteuttaa myös tutkittavien iälliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. (Emt., 62–64.)

Etnografisessa ja antropologisessa tutkimuksessa tutkijan oman tutkijanposition, paikantumisen ja valintojen reflektointi eli auki kirjoittaminen on osa koko tutkimusalan periaatteita. Tämä on laajasti etnomusikologisessa ja feministisessä musiikintutkimuksessakin kirjoitettua tutkimustyön aluetta. Esimerkiksi Moisala & Seye (2013, 38–42) ovat avanneet tutkijan suhdetta tutkittaviin eettisestä näkökulmasta, ja Järviluoma (2013; 2010; Järviluoma, Vilkkonen & Moisala 2006) on avannut etnografisen kirjoittamisen tapoja, joissa tutkija paikantuu suhteessa kenttäänsä, ei häivyttä itseään tutkimusraportista ja tiedostaa asemansa tutkimuskohteen todellisuutta rakentavana tekijänä.

Oma asemani tutkimuskentällä on lähtökohtaisesti ulkopuolinen. En ole osallistunut mihinkään Turun kaupungin nuorisopalveluiden tarjoamiin toimintoihin ennen tutkimuksen aloittamista enkä ole soittanut bändeissä. Tutkimuksen alkuvaiheessa tutkimuskenttä ja tutkimuskysymykset lähtivät muotoutumaan pitkälti sen perusteella, minne minun oli mahdollista päästä. Vimma oli erityisesti bändikilpailuilojen yleisöille avoimina tilaisuuksina saavutettavissa, vaikka en tuntenut vielä ketään kentältä. Oli myös helppo ottaa yhteyttä toiminnanjohtajaan, joka oli myötämielinen tutkimuksen kenttätöiden aloittamiselle. Kentälle pääsy on siis ollut yksi asia, joka on muovannut koko tutkimusta alusta saakka. On kuitenkin väijäämätöntä, että kenttätöiden kuluessa kenttä ja sen toiminnot tulevat tutuiksi, samoin ihmiset. Kun kenttätö kestää riittävän pitkään, ulkopuolisen tutkijan positio muuttuu pikkuhiljaa ainakin osittaiseen sisäpiiriin kuuluvan position haltijaksi. Tämä on nähty antropologiassa jopa edellytyksenä riittävän tutkimuskenttää koskevan tietämyksen saavuttamiseksi (Malinowski (1961 [1922], 1–20). Kenttätöiden edetessä, tutkimuskysymysten tarkentuessa ja kirjoitustyön aikana tutkijan on tehtävä lukuisia valintoja, jotka vaikuttavat tutkimusaineistoon. Aineisto puolestaan vaikuttaa siihen, millaisiin tutkimuskysymyksiin sen avulla voi vastata. Lopulta valinnat vaikuttavat myös siihen, millainen tutkimusraportista muotoutuu.

1.5 Työn rakenne

Tutkimustekstini jakautuu johdannon jälkeen taustoittavaan teoria- ja metodologialukuun sekä neljään analyysilukuun päätyen yhteenvetolukuun. Tutkimuksen taustalla vaikuttavista yleisistä teorioista ja tutkimuksen metodologiasta olen kirjoittanut toisessa, eli seuraavassa alaluvussa, mutta käsittelen näitä teorioita yksityiskohtaisemmin niissä alaluvuissa, joissa käytän niitä analyysin välineinä. Kokonaisuudessaan tekstissä on runsaasti kuvailevaa materiaalia ja lisäksi siitä löytyy lainauksia kenttäpäiväkirjoista ja haastatteluista. Teknologian käsittelevässä neljännessä luvussa on myös valokuvia. Näiden aineistosta

poimittujen osasten kautta etnografiassa kuuluu konkreettisella tasolla tutkittavien ääni. Vaikka etnografinen ote tarkoittaakin runsasta kuvailua ja kartoittamista, on siinä aina mukana myös analyttisiä ja tulkitsevia elementtejä. Johdannon jälkeen monografiassa seuraa neljä analyysilukua, joissa käsittelen tutkimuksen teemoja. Temaattiset kokonaisuudet eivät muodosta tapaustutkimustyyppisesti tapauksia (case), vaan valottavat tutkimuskohteen eri puolia. Kaikissa alaluvuissa tutkimusteemoja tarkastellaan sosiaalisen toiminnan ja sukupuolen läpivalaisemina. Kaikissa analyysiluvuissa edetään saman rakenteellisen periaatteen mukaan: Lukujen alussa esitellään kunkin luvun tärkeimmät käsitteet ja teoreettinen tausta sikäli, kun niissä on lukukohtaisia erityispainotuksia. Tämän jälkeen tulevat alaluvut, joissa analysoidaan kunkin luvun tematiikkaan sisältyviä teemoja.

Arkeen liittyvä tematiikka aloittaa analyysiosion, ja luvussa 3 keskeinen näkökulma kaikkiin alateemoihin ovat nuorten bändiharrastuksiin liittyvät resurssit, joita käsitellään hieman myös muissa luvuissa. Lukuun sisältyy erilaisen bänditoiminnan fyysisten puitteiden, kuten asuinpaikan ja treenikämppien tarkastelua, joilla on oma roolinsa arkisessa, toistuvassa harrastustoiminnassa. Vastaavasti esiintyminen voidaan nähdä arjen fyysisen ympäristön ulkopuolisena toimintana esimerkiksi juhlissa ja festivaaleilla, joten toimintaympäristö rajautuu perustellusti siis myös ajankäytöllisestä näkökulmasta arkeen ja ei arkeen. Fyysisistä tiloista edetään kohti harrastusten sosiaalisia ulottuvuuksia eli analyysin kohteeksi pääsevät bändiharrastukset, sosiaalinen sukupuoli ja sosiaaliset resurssit. Pääosa soittamiseen ja musiikin tekemiseen liittyvästä sosiaalisesta toiminnasta tiivistyy arkiseen vapaa-aikaan. Luvun analyysiosion lopuksi käsittelen omassa luvussaan instrumentin valintaa. Tämä kokonaisuus on päätynyt osaksi arjen harrastustoiminnan tarkastelua, sillä instrumentin valikoituminen näyttäytyy tutkimuskentällä arkisena prosessina, johon liittyvät muun muassa perheen musiikillinen toiminta, soittotunnit ja peruskoulu.

Arjen puitteista siirrytään muutamien tutkimuskentällä keskeisten, yleisempien teemojen tarkasteluun. Luvun 4 tematiikkaan sisältyvät muun muassa bändiläisistä käytetyt nimitykset ja puhuttelu sekä musiikin tyyllilajin ja sosiaalisen sukupuolen merkitys näille nimityksille. Lisäksi luvussa perehdytään esikuviin sekä autenttisuuteen ja muusikkouteen, jotka kaikki linkittyvät erottamattomasti musiikin genreen. Tässä luvussa käsitelen myös luvussa 3 aloitettua fyysisen tilan tarkastelua, mutta keskityn tilan sosiaalisiin ulottuvuuksiin, joissa kieli ja puhutavat rakentavat tiloista sosiaalisia toimintaympäristöjä.

Luku 5 käsittelee instrumentteja sukupuolittuneina teknologioina. Tarkastelu lähtee liikkeelle instrumentin oppimisesta siirtyen sitten bändikilpailun lavalle ja hyvin konkreettisesti tasolle, jossa teknologioiden käyttöä opitaan nuorisotilan aikuisilta ja osaamista esitellään yleisönkin nähden. Luvun tematiikkaan kuuluvat myös instrumentit teknologioina, erityisesti niiden sukupuolittuneen, sosiaalisen rakentumisen näkökulmasta tarkasteltuna. Myös tähän

lukuun sisältyy tilan tarkastelua, kun Greenin hahmottelema musiikillinen patriarkaatti saa seurakseen julkisen tilan ja teknologisen toimijuuden analyysin.

Tutkimuksen viimeinen analyysikohde on esiintyminen. Käyn läpi bändikilpailuesiintymisen kehystä suhteessa rock-keikan kehukseen sekä esiintymisen roolia osana bändiharrastustoimintaa, jolloin esiintymiseen luetaan kuuluvaksi myös esiintymiseen valmistautuminen, lavapukeutuminen ja esiintymisjännitys. Lopuksi tarkastelen kolmea bändikilpailuesiintymistä yksityiskohtaisesti erilaisten campin ja karnevaalin keinoja käyttävien esiintymisstrategioiden kautta. Näitä strategioita ovat masquerade, jota tarkastelen laulaja- ja lauluntekijätyylisessä esityksessä sekä androgyynisyys, jota tarkastelen goottityylin ja konemusiikin yhteydessä. Kolmas tarkastelemani strategia on hypermaskuliinisuus, jota tarkastelen analysoimalla sekä esiintymistilanteisiin liittyviä puhe- tapoja että rock- ja metallimusiikkia sekoittelevan bändin esitystä. Lopuksi vielä luku 7 toimii yhteenvetona analyysiluvuille ja koko tutkimustekstille. Käyn läpi yksityiskohtaisesti tutkimuksen tulokset ja niiden merkityksen tutkimuskysymysten ja aiemman tutkimuksen valossa. Pohdiskelen luvun viimeisessä alaluvussa vielä tutkimuksen kuluessa ilmeiseksi käyneitä jatkotutkimusaiheita. Työn lopussa sijaitsevat oleelliset liitteet, kuten havainnoinnin teemalista ja litteraatiomerkinnot.

2. TUTKIMUSMENETELMÄT JA TEOREETTINEN TAUSTA

2.1 Katsaus teoriaan, tärkeimpiin käsitteisiin ja aiempaan tutkimukseen

2.1.1 Konstruktionismi

Merkittävin teoreettinen suuntaviiva tutkimuksen taustalla on sosiaalinen konstruktionismi¹⁰ (esim. Brusila 2013, 137–152), jonka perusideana on käsitys todellisuuden ja merkitysten sosiaalisesta rakentumisesta. Sosiaalipsykologi Vivien Burrin (1995, 3–5) mukaan sosiaalinen konstruktionismi edustaa kriittistä näkökulmaa itsestään selvien ja annettuina otettujen maailmankatsomistapojen asemesta. Maailmaa ei tulisi nähdä luonnollisena, vaan kulttuurisesti ja sen myötä sosiaalisesti värittyneenä. Esimerkiksi ihmisen perusajatteluun kuuluvat luokittelut ja käsitteet ovat historiallisesti ja kulttuurisesti erityisiä, eivät universaaleja totuuksia, jotka olisivat olemassa ikuisesti ihmisestä riippumatta. Burrin (emt., 4-7) mukaan ihmiset rakentavat (konstruoivat) todellisuutta sosiaalisessa kanssakäymisessään, ja erityisesti puhe nähdään suuntauksessa tärkeänä todellisuutta rakentavan toiminnan muotona.

Tarkastelen tässä tutkimuksessa useita sosiaalisesti rakentuvia teemoja, kuten esimerkiksi tilaa, teknologiaa, muusikkoutta ja laajemmin sukupuolta. Yksi tärkeimmistä tarkastelunkohteista ovat sosiaaliset käytännöt bänditoiminnassa. Näiden käytäntöjen kautta esimerkiksi tyyllilajien konventiot, instrumenttien soittajaposiitiot ja monet muut sukupuolittuneet ulottuvuudet rakentuvat jatkuvassa prosessissa ympäröivän sosiaalisen todellisuuden kanssa. Niihin liittyy paljon kielellistä toimintaa, ja lisäksi esimerkiksi ruumiillisuus ja fyysisen olemisen tavat vaikuttavat sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen. Bändikontekstissa esimerkiksi Bayton (2003 [1998]; 2000; 1997; 1990) ja Björck (2011; 2013) ovat tutkimuksissaan käsitelleet sekä kielellistä että fyysistä toimintaa. Kaikkiin sosiaalisesti rakentuviin asioihin, kuten vaikka muusikkouteen, sisältyy aina muutoksen potentiaali: rakenteet eivät ole pysyviä vaan niitä tuotetaan jatkuvasti uudestaan.

Täydellisen muutoksen tapahtuminen hetkessä ei ole todennäköistä, sillä se vaatisi sosiaalisen järjestyksen radikaalia romuttamista. Hitaampi muutos – todellisuuden sosiaalinen rakentuminen kerros kerrokselta toisin – on todennäköisempi tapa muuttaa asioita, mutta se vaatii olemassa olevien rakenteiden ja toimintatapojen tiedostamista tavalla tai toisella. Yksi tapa on akateeminen tutkimus, joka auttaa paljastamaan itsestään selvänä näyttäytyviä rakenteita. Toinen voi olla nuorten sukupolvikapina olemassa olevia

¹⁰ Suosin muotoa konstruktionismi (vrt. konstruktivismi) mm. Vivienne Burrin (1995) ja Kenneth Gergenin (1985) suosituksista.

rakenteita kohtaan, esimerkiksi musiikin tekemisen ja esittämisen tavoissa kuten punk- tai Riot grrl¹¹ -liikkeet ovat tehneet. Lisäksi esimerkiksi erilaisten sosiaalisten verkostojen, toimintaympäristöjen ja vastaavien tahojen sisäinen tarve omien toimintatapojen kehittämiseen ja muuttamiseen voi saada vaikutusta juuri sukupuoleen sidotut rakenteet uusiutumaan. Esimerkiksi jonkin työyhteisön työpaikkarekrytoinnissa voidaan huomata vaikeuksia ja alkaa sen myötä kiinnittää tietoisesti huomiota siihen, kuinka paljon työntekijän valintaan vaikuttavat stereotyyppiset käsitykset eri sukupuolista sekä etnisistä ja rodullistetuista ryhmistä. Sen jälkeen järjestelmä pyritään rakentamaan uudestaan osaamista ja asennetta, ei sukupuolta, etnisyyttä tai rotua arvottaan suuntaan. Onnistuessaan työntekijäprofiilin muutos muuttaa koko työyhteisön toimintaa. Joskus instituution sisäisen muutoksen voi laittaa alulle esimerkiksi ensin mainittu tutkija tai toiseksi mainittu kulttuuriradikaali, mutta muutoksen voi käynnistää myös instituutiosta muuten toimiva, muutostarpeen tunnistava yksilö tai ihmisryhmä. Laajemmat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset liikehdinnät vaikuttavat kentällä toimiviin yksilöihin, hyvänä esimerkkinä #metoo – kampanja,¹² joka on ravistellut erityisesti viihde- ja kulttuurialan sukupuolittuneita käytäntöjä.

Kulttuurikriittinen tutkimus antaa pohjan rakenteelliselle uudistukselle, koska tutkimus voi tehdä näkyväksi itsestään selvinä ja luonnollisina näyttäytyviä rakenteita ja suhteuttaa ne sekä historialliseen, yhteiskunnalliseen että sosiokulttuuriseen kontekstiin sellaisella tasolla, joka ei arkitiedon varassa toimiessa ole mahdollista. Tämä tarkoittaa kuitenkin sitä, että tutkimuksen kohteena olevien rakenteiden ja toimijoiden tulee tarttua tuloksiin.

Tämän tutkimuksen teemoista arki voidaan toki nähdä itsessään sosiaalisena konstruktiona, yhteisesti jaettuna käsityksenä siitä, kuinka aikaa jaetaan erilaisten toimintojen kautta. Arki toimii kuitenkin myös ajallisena ulottuvuutena, jossa toiston ja toistuvan sosiaalisen toiminnan (koulunkäynnin, bänditreeneiden, musiikin kuuntelun) kautta todellisuutta konstruoidaan sosiaalisessa ympäristössä (Bennett 2005, 4). Muut tutkimusteemat toimivat joko konstruoinnin kohteina (instrumentit ja muut teknologiat, sukupuoli [Butler 1990, 25, 70]) tai performatiivisina toimintatapoina (esiintyminen, harjoittelu, ...)

11 Riot Grrrl on kansainvälinen, underground-feministinen liike joka on saanut alkunsa Amerikan länsirannikon vaihtoehto- ja punk-skenestä 1990-luvulla. Aluksi naiset näyttelivät marginaalista roolia näissä miesten dominoimissa skeneissä. Sukupuolitasapaino alkoi tasoittua 1990-luvulla feminististen, vain naisjäsenistä ja etupäässä naispunkkareista muodostettujen punk- ja uuden aallon bändien myötä, kuten Heavens to Betsy, Bratmobile ja Bikini Kill. Näitä bändejä kutsuttiin Revolution Girl Styleksi, joka asettui uhmaamaan musiikkiskenen seksismiä ja kannatti kulutusvastaista do-it-yourself -punkeetosta. (British Library. Tarkistettu 15.11.2015.)

12 Just Be Inc. -nuorisjärjestötoimija Tarana Burken vuonna 2007 lanseeraama sukupuolisen häirinnän vastainen kampanja (Brookes 2018), jonka saattoi suureen julkisuuteen näyttelijä Alyssa Milano. Yhdysvalloista kampanja levisi koko maailmaan sosiaalisen median kautta (Hanhinen 2017).

puhe ja puhuttelu), jotka konstruoivat todellisuutta joko olemassa olevaa uusintaen tai todellisuutta uudelleen muokaten.

Vaikka tämän tutkimuksen ja yleisen konstruktionistisen näkemyksen mukaan todellisuus on sosiaalisessa kanssakäymisessä alati rakentuvaa, ei näkemys kiistä fyysisen, ihmisestä riippumattoman todellisuuden olemassaoloa. Ihminen vain luokittelee, määrittelee, jäsentää, rajaa ja merkityksellistää todellisuutta niin tehokkaasti, ettei siihen ole pääsyä ilman sosiokulttuurisesti rakennettua tietoa ja käsitystä. Konstruktionismin kritiikki pureutuu nimenomaan fyysisen todellisuuden kieltämiseen. Erityisesti luonnontieteellisistä suuntauksista tullutta kritiikkiä ja metatason keskustelun ongelmia ratkoo taidokkaasti filosofi Ian Hacking (1999, 30), joka toteaa ideoiden ja käsitteiden, kuten esimerkiksi kvarkin idean, olevan sosiaalisesti konstruoitu. Kvarkki itsessään on olemassa, mutta ihminen näkee ja ymmärtää sen vain omien sosiaalisesti rakennettujen käsitteidensä, luokituksiensa ja merkityskellistämisprosessinsa kautta. Tässä tutkimuksessa tarkastelen erityisesti bänditoimintaan liittyvää fyysistä ja kielellistä toimintaa, kuten puhetapoja ja käytäntöjä, jotka konstruoivat eli rakentavat sosiaalisia sukupuolirooleja tutkimuskentällä.

2.1.2 Sosiaalinen sukupuoli

Konstruktionismista on luontevaa siirtyä toiseen tutkimuksessani keskeiseen käsitteeseen ja siihen liittyvään teoreettiseen taustaan. Sosiaalinen sukupuoli (gender) on yksi tutkimukseni keskeisimmistä käsitteistä. Se kattaa joukon erilaisia kulttuurisia, sukupuoleen liitettyjä odotuksia ja erontekojä, joita yhteiskunnassa vallitsee. Biologisen sukupuolen lailla myös sosiaalinen sukupuoli nähdään usein kaksijakoisena (SKS2016). Sukupuolen tutkija Marianne Liljeströmin (1996, 120) mukaan sosiaalinen sukupuoli rakentuu biologisen sukupuolen perustalle, jonne kuitenkin on pääsy vain sosiaalisen kautta. Antropologi Judith Shapiron (1981, 449) määritelmässä sosiaalinen sukupuoli on rakenteellinen sosiaalisella, kulttuurisella ja psykologisella tasolla, jonka perusta on biologisissa eroissa. Käsite ei sulje pois biologisen sukupuolen perustaa, koska se on usein esimerkiksi sosiaalinen tai kulttuurinen lähtökohta sille, kuinka yksilöt ymmärtävät, näkevät ja kokevat sukupuolia.

Monet sukupuolen tutkimuksen teoriat tukeutuvat konstruktionistisesti ja kulttuurikriittisesti orientoituneen filosofi Judith Butlerin (esim. 1990, 1993 ja 2005) käsityksiin subjektiviteetista ja sosiaalisen sukupuolen rakentumisesta toistuvissa performansseissa. Butlerin käsityksissä sosiaalinen sukupuoli tuotetaan erilaisten sosiaalisten käytäntöjen kautta, instituutioissa ja diskursseissa toistettuina normeina ja sääntöinä. Butlerin (esim. 1993, 95) mukaan performatiivisuus tulee ymmärtää juuri tämän toiston prosessin sisäpuolella. Ajatusta sukupuolen performatiivisesta luonteesta hyödynnän muun muassa esiintymisiä

analysoidessani. Butler (emt., 11–12) näkee sekä biologiset että sosiaaliset sukupuoli-määritelmät konstruktioina ja on kritisoinut yksioikoista jakoa biologiseen ja sosiaaliseen sukupuoleen. Butleria on käytetty runsaasti musiikin-tutkimuksessa: esimerkiksi Pääkkölä (2016, 26, 41, 68) on käyttänyt Butlerin performatiivisen sukupuolen käsitystä sadomasokistista erotiikkaa audiovisuaalisissa musiikkiesityksissä tarkastelevassa tutkimuksessaan. (Ks. myös Björck 2011; Kisliuk 2000; Whiteley 1997.)

Sukupuolentutkimuksen traditiosta tämän tutkimuksen käsitteistöön kuuluu muun muassa hegemonisen maskuliinisuuden käsite. Hegemonisella maskuliinisuudella käsitetään johonkin yhteen ja tiettyyn miestyyppiin perustuvaa, sillä hetkellä hallitsevaa mieskuvaa, miehisyiden ideaalia (Kantola 2012, 83). Esimerkiksi kiinnostusta erilaisia teknologioita kohtaan voidaan pitää yhtenä hegemoniseen maskuliinisuuskäsitykseen kuuluvana piirteenä (Männistö 2006, 7). Hegemoninen maskuliinisuus on tässä tutkimuksessa esillä erityisesti yhteydessä homososiaalisuuden ideaan. Homososiaalisuutta on teoretisoinut muun muassa queer-tutkija Eve Kosofsky Sedgwick (1985; 1990; 1991), jonka mukaan homososiaalisuus perustuu miesten seksuaalisen halun suuntaamisesta naiseen, ja näin halun suuntaamiseen pois toisen miehen suunnasta. Homososiaalisuus mahdollistaa poikien ja miesten yhdessäolon heteroseksuaalisuutta vaarantamatta. (Kosofsky Sedgwick 1985, 3–5; 1990.)

Homososiaalisuudesta voidaan käyttää myös käsitettä kaverisosiaalisuus, ja kun termiä käytetään miehistä, voidaan myös puhua ”male bondingista”. Toisaalta homososiaalisuus voidaan rajata sisältämään myös naisten omaan sukupuoleen kohdistuva kaverisosiaalisuus. Homososiaalisuus rajautuu käsitteenä hetero- ja homoseksuaalisuuteen. Näiden rajapinnoilla liikkuva ei-seksuaalinen homososiaalisuus on käsitteenä käyttökelpoinen, eikä homososiaalisuuden tiiviimpi paikantuminen miehiin sulje pois sen käyttömahdollisuutta naisten keskuudessa. Teoreettisesti homososiaalisuus yhdistyy esimerkiksi sukupuolentutkijoiden Ikosen ja Pehkosen (2008, 29) mukaan patriarkattiin ja miesten aseman ylläpitämiseen yhteiskunnassa. Miehet suosivat toisia miehiä, ja tämä suosiminen perustuu miesten keskinäiseen solidaarisuuteen. Useimmiten sillä on yhteys joko johonkin paikkaan tai toimintaan tai molempiin. (Emt.)

Maskuliinisuutta ja mieskuvaa tutkivat Nils Hammarén ja Thomas Johansson (2014, 5) ovat hahmotelleet kahta eri homososiaalisuuskäytäntöä: vertikaalinen/hierarkkinen ja horisontaalinen homososiaalisuus. Näistä jälkimmäisen muodostavat pehmeämmät arvot, kuten läheinen ja tunteellisesti avoimempi, ei päämäärähakuinen ystävyys, kun ensimmäinen puolestaan kytkeytyy hegemonioiden ja erityisesti hegemonisen maskuliinisuuden ylläpitoon ja pitää sisällään valtasuhteita ja yhteisiä päämääriä, joiden vuoksi yhteistyötä ja yksilöiden välisiä suhteita syntyy ja niitä ylläpidetään. Hammarénin ja Johanssonin (emt.) mukaan miesten horisontaalinen homososiaalisuus on lähempänä naisten homososiaalisuutta.

2.1.3 Toimijuus, positiointi, muusikkous

Toimijuus (human agency) nähdään yhteisöllisesti rakentuvana. Se on osa sosiaalista ja kulttuurista elämää, jossa yksilön identiteetti ja ympäröivän kulttuurin mallit rakentavat puitteet toimintavalmiudelle. (Hakkarainen & Lonka & Lipponen 2004, 391.) Omassa määritelmässäni keskitytään erityisesti teknologioihin kohdentuvaan toimintavalmiuteen. Teknologinen toimijuus on käsite, jonka olen muotoillut kuvaamaan yksilön (joissain tapauksissa myös ryhmän, kuten bändin) juuri teknologioihin liittyviä toimintavalmiuksia ja luovuutta. Käytän tutkimuksessani laajemmin toimijuuden ja toimijan käsitteitä, jotka näen usein sukupuolittuneina. Kulttuurisesti ja sosiaalisesti eri sukupuolilla on aktiivisempi toimijuuden mahdollisuus eri asioissa, toiminnoissa ja tiloissa. Nämä valikoituvat ja muovautuvat pitkälle yksilön sosialisatioprosessissa. Esimerkiksi näennäisen raskaat tai fyysistä ponnistelua vaativat ja tekniset tehtävät koodautuvat kulttuurissamme helpommin maskuliiniseksi, ja ne näkyvät myös tämän tutkimuksen kentällä. Peruskoulun sukupuolittuneita sosialisatio- ja oppimiskäytäntöjä tarkastelevat sukupuolentutkijat Mervi Heikkinen ja Tuija Huuki (2005, 25) kuvaavat tilannetta, jossa peruskoululuokka jakaantuu tyttöihin ja poikiin juhla järjestelyissä. Havainnoidussa tilanteessa pojat otetaan mukaan kantamaan tuoleja, kun taas tytöt eivät itse edes reagoi opettajan pyyntöön. Tyttöjä ei kannusteta eikä pyydetä mukaan, eivätkä he itsekään miellä, että asia voisi koskea kaikkia. Työt jakautuvat pelkästään sukupuolen mukaan, ja vastaavasta työnjaosta nuoret saavat malleja esimerkiksi peruskoulun piilo-opetussuunnitelmassa.¹³

Käytän tässä tutkimuksessa erityisesti muusikkoudesta diskurssintutkimuksen käsitettä subjektipositio. Positiointi ja subjektipositiot liittyvät myös edellä määriteltyyn toimijuuteen. Vaikka en käytä tutkimuksessa diskurssianalyysia, linkittyy tutkimuksen teoreettismetodologinen puoli myös kieltä ja puhetapoja käsitteleviin tutkimustapoihin, erityisesti konstruktionismin kautta. Tässä subjektipositio toimii siis eräänlaisena *vaeltavana käsitteenä* (engl. travelling concepts, Bal 2002): näen sen erittäin käyttökelpoisena lainana diskurssintutkimuksesta, koska tarkastelen osittain myös kielellistä toimintaa. Toimijuus onkin yksi tärkein peruste käsitteen käytölle tässä. Subjektipositio on siis asema, johon puheen objekti (esimerkiksi puhuja itse tai joku muu, josta puhutaan tai jota puhutellaan) puheessa, tekstissä tai muussa diskurssissa asetetaan (Jokinen ym. 1993, 40). Subjektipositio ei ole otettavissa samalla tavalla kuin esimerkiksi jokin rooli, jota voi esittää. Subjekti syntyy vasta sitten, kun sellainen tuotetaan subjektipositioiden kautta diskursiivisena toimintana. (Davies 1994, 20–21.)

Itsensä subjektipositiointia voisi kuvata ennemmin neuvotteluksi, jossa yksilö neuvottelee mahdollisuudestaan johonkin positioon suhteessa omaan sosiaaliseen

¹³ Piilo-opetussuunnitelma tarkoittaa erilaisten sosiaalisten normien, käytänteiden ja toimintatapojen opettamista esimerkiksi peruskoulussa, ilman että niitä on kirjattu viralliseen opetussuunnitelmaan. Esimerkiksi sukupuoliroolit voivat olla tällaisia asioita.

ympäristöönsä oman sosiaalisen sukupuolensa, etnisen taustansa, ikänsä ja muiden ominaisuuksiensa lähtökohdista. Subjektipositiot liittyvät identiteetti-työhön eräänlaisina ankkureina, ja ne voidaan nähdä identiteetteinä tai identiteettien osina, ihannekuvina, joita kohti yksilöt pyrkivät. Tätä positiontia harjoitetaan erityisesti puheessa ja puhuttelussa, ja tämän tutkimuksen analyysissa se on relevanttia siksi, että subjektipositiointi toimii sekä itsestä että muista tuotetussa puheessa. Se mahdollistaa esimerkiksi muusikkouden teeman käsitelyn sidoksissa laajempaan kontekstiin, kuten rockin autenttisuuskäsityksiin ja autenttisuuden konstruoinnissa käytettyyn sosiaaliseen sukupuoleen.

Aiempi bändiharrastusten tutkimus on hyvin monialaista, mikä tuottaakin melko hajanaisen kuvan tutkimusaiheen parissa tehdystä tutkimuksesta. Yleisimpiin näkökulmiin kuuluvat musiikkikasvatus, sukupuolentutkimus, nuorisotutkimus sekä (populaari)muusikin tutkimus. Yleistä on, että sukupuoleen liittyvä soitto- ja bändiharrastusten tutkimus on monitieteistä ja useampia näkökulmia yhdistelevää. Esimerkiksi monitieteellisesti orientoitunut nuorisotutkija Cecilia Björck (2011) käsittelee tutkimuksissaan tyttöjen bänditoimintaa ja sen ehtoja (myös 2012, 2013). Hänen näkökulmansa keskittyy tyttöihin ja vain tytöille suunnattuun bändiharrastustoimintaan. Samoilla linjoilla on musiikintutkija Mavis Baytonin tutkimus (2003 [1998]), joka keskittyy naisiin muusikkoina, naisen asemaan rock-musiikissa, tapoihin joilla naiset päätyvät rock-musiikin pariin ja bändeihin, poliittisiin musiikkialakulttuureihin (esim. feminismi), esiintymiseen ja ammattimaistumiseen.

Tyttö- tai naiskeskeisyys onkin yleinen näkökulma, joka jättää kuitenkin poikien ja miesten harrastustoiminnan tarkastelun ulkopuolelle. Poikiin ja miehiin liittyvä näkökulma saattaa esiintyä tutkimuksissa mainintoina naisten kautta, usein suorien konfliktien kuvauksina. Omassa tutkimuksessani tarkastelen Björckistä ja Baytonista poiketen myös poikien soitto- ja bändiharrastuksia heidän sosiaalisen sukupuolensa ja toimintansa näkökulmista. Selvitän, kuinka pojat sosiaalistuvat rockin maailmaan ja miksi rockbänditoiminta vetää yhä mukaan enemmän poikia kuin tyttöjä, ja kuinka pojat omalta osaltaan haastavat ja rakentavat omaa sosiaalista sukupuoltaan rockin parissa. Tutkin hieman myös sitä, millaisia eroja eri taustoista tulevien nuorten välillä on harrastamiseen liittyvissä asioissa, kuten esimerkiksi instrumentti- ja tyyllilajivalinnoissa.

Yksi merkittävimmistä poikien soittoharrastuksiin liittyvistä tutkimuksista on musiikkikasvatuksen tutkija Scott Harrisonin teos *Masculinities and Music: Engaging Men and Boys in Making Music* (2008). Harrison käsittelee aihetta maskuliinisuuden, sukupuoliroolien ja homososiaalisuuden kautta. Hän linkittää musiikkiin myös urheiluun, joka kilpailee muun muassa koulussa lasten ja nuorten kiinnostuksesta valinnaisena oppiaineena sekä harrastuksena. Harrisonin mukaan urheilu kuitenkin toimii myös hegemonisen maskuliinisuuden ylläpitäjänä tavoilla, joilla ainakaan klassisen musiikin harrastukset eivät poikien kouluympäristössä toimi. Hänen tutkimuskentällään harrastusvalinnat vaikuttavat muun muassa poikien asemaan, maineeseen ja koulukiusaamiseen.

Harrisonin näkökulma on mieskeskeinen siinä missä aiemmin mainituilla tutkijoilla naiskeskeinen. Harrison tekee teoksessaan myös useita vuosikymmeniä kattavan yhteenvedon englanninkielisestä tutkimuksesta, joka käsittelee poikien ja miesten musiikkiharrastuksia. Epäyhteneväisistä ja eri maihin sijoittuvista tutkimuksista on kuitenkin vaikea luoda pitkästä tarkastelua, ja tämä puoli Harrisonin tutkimuksessa jääkin tilkkutäkkimäiseksi. Tarkastelu jättää pois myös kaikki muilla kielillä tehdyt tutkimukset, vaikka se kattaakin alueellisesti sekä Australian, Englannin että Yhdysvallat eli verrattain laajan alueen. Harrison on perehtynyt laajemminkin poikien ja miesten musiikin oppimisen ja tekemisen tapoihin, ja *Male Voices: Stories of Boys Learning through Making Music* (2009) ja *Perspectives on Males and Singing* (Harrison & Welch & Adler 2012) ovat myös relevantteja tutkimuksia, joissa musiikkiharrastuksia nostetaan esiin poikien ja miesten näkökulmasta.

Käsittelen tässä tutkimuksessani myös instrumenttien valinnan sekä opiskelun ja instrumenttien tai musiikkitekniikoiden sukupuolittumista, ja niiden tutkimus on yhtä moninaista kuin bänditutkimuskin, johon se myös tiiviisti linkittyy. Teknologian suhteen tässä tutkimuksessa keskeisiä ovat bändisoitossa tarvittavan instrumentti- ja äänentoistoteknologian määritelmät. Useiden määritelmien mukaan teknologia/tekniikka¹⁴ ei tarkoita pelkästään laitteita, koneita tai muita pelkästään materiaalisia asioita, vaan myös niiden käyttötapoja, tietoa ja osaamista. Teknologiaa ja erityisesti musiikkiin liittyvää teknologiaa on vaikea tarkastella ilman toimijaa ja käyttäjää, ihmissubjektia. Viittaa tässä etnomusikologi Timothy D. Taylorin (2001, 36–37) määritelmään, jonka mukaan käsite teknologia viittaa sekä työkaluihin että koneisiin. Sen lisäksi käsite viittaa myös tekniikoihin ja eräänlaiseen tietoon. Tämän alaluvun alussa avasin jo erityisesti teknologiseen toimijuuteen liittyvää käsitteenrajaustani.

Rocksosiologi Simon Frithin (1996, 226–227) musiikkitekniikan määritelmä on Taylorin yllä mainittua määritelmää yksinkertaisempi: musiikkitekniologia voidaan Frithin mukaan käsitteellistää tavoiksi, joilla musiikkia tuotetaan ja toistetaan. Tarkastelen fyysisiä esineitä, kuten musiikin tekemiseen, harjoitteluun ja esiintymiseen tarvittavia instrumentteja sekä niihin tarvittavia laitteita ja niiden osia (esimerkiksi efektipedaalit, rumpujen lautaset kuten symbaalit, virransaanti ja äänentoisto) teknologioina. Useimmat aihepiiriä tarkastelevat tutkimukset valottavat jotain tapausta, esimerkiksi kitaraa tai kosketinsoittimia, instrumenttina tai teknologisesta näkökulmasta, tai yleisemmin soitinvalintaa ja siihen liittyvää sosio-kulttuurista kontekstia (Taylor

14 Etymologisesti tarkasteltuna sanan ”tekniikka” alkuperä on klassisen kreikan sanassa *tekhnē*, joka tarkoittaa työtä ja taitoja, joita vapailla miehillä saattoi olla (Murphie & Potts 2003, 3-6). Monissa kielissä sana teknologia jakautuu sekä laitteita ja koneita että niiden käyttötaitoja ja tietoa edustaviin puoliin, näin myös englannissa ja ruotsissa, joista käsite on suomeenkin kulkeutunut. Käsite *teknologia* on suomen kielessä vakiinnuttanut paikkansa synonyymina sanalle *tekniikka*, ja molemmat tuntuvat käytössä luontevilta. Olenkin päättänyt käyttämään molempia käsitteitä rinnakkain.

2001; Théberge 2001 ja 1997; Dawe 2010). Näen, että näiden teemojen taustalla on runsaasti erilaisia sosiaaliseen sukupuoleen ja eri sukupuolten normatiiviseen käyttäytymiseen liittyviä tekijöitä, jotka vaikuttavat yksilöiden valintoihin ja toimintaan. Pyrinkin tutkimuksessani tarkasteluun, joka kattaa useita instrumentteja, monenlaista esiintymiseen liittyvää teknologiaa, näihin liittyvää oppimista ja muuta toimintaa.

Musiikkikasvatuksen tutkimusperinteessä lasten ja nuorten instrumenttivalintoja ja eri instituutioissa tapahtuneita soittoharrastuksia on tutkittu laajasti (esim. O'Neill 1996 ja 2003; Kosonen 1996; Moisala 2001; O'Toole 2002; Tuovila 2003). Tätä lähestymistapaa edustaa muun muassa musiikkikasvatuksen tutkija Lucy Greenin musiikkia ja sukupuolta lasten ja nuorten parissa tarkasteleva teos *Music, Gender, Education* (1997). Kiinnostavaa antia ja yhtäläisyyksiä tutkimukseni kannalta Greeniltä löytyy runsaasti, kuten esimerkiksi tutkimus nuorten keskinäisestä kanssakäymisestä ja peruskouluopettajien vaikutuksesta nuorten musiikillisiin minäkäsityksiin. Green kuvailee ja analysoi laajasti haastattelu- ja havainnointiaineiston pohjalta niitä moninaisia sosiaalisia käytäntöjä, jotka vaikuttavat lasten ja nuorten soittamiseen ja musiikin tekemiseen sekä heidän käsityksiinsä instrumenteista.

Greenin kanssa samoissa aihepiireissä liikkuvat psykologit Anna Harrison ja Susan O'Neill (2000 ja 2003) avaavat sitä, kuinka lasten käsitykset instrumenttien sukupuolisidonnaisuuksista syntyvät sekä missä vaiheessa ja miten lasten keskinäiset käytännöt vaikuttavat instrumenttivalintoihin. Näissä tutkimuksissa käsitellään varsinkin instrumentteihin, hieman myös musiikin tyyllilajeihin liittyviä käsityksiä ja sitä, kuinka niistä tulee osa lasten ja nuorten käsityksiä, implisiittisiä asiantiloja. Green keskittyy enemmän myös oppimiseen varsinkin peruskouluympäristössä, mutta tarkastelee myös populaarikulttuurin oppimista epämuodollisemmissa puitteissa (Green 2002). Sekä Greenin että O'Neill & Harrisonin tutkimukset keskittyvät ensisijaisesti lapsiin ja päiväkoti- tai peruskouluinstituutioihin. Oman tutkimukseni kenttä poikkeaa mainituista tutkimuksista sekä ikärajaukseltaan että instituutioltaan (nuorisotyö), mutta myös maantieteelliseltä sijainniltaan. Ajallistakin etäisyyttä tutkimusten välillä on jo yli 15 vuotta. Se ei kuitenkaan tee aiemmista tutkimuksista epärelevantteja, vaan ajallinen etäisyys mahdollistaa tuoreen näkökulman, joka voi tuoda uutta tietoa tai antaa ajallista syvyyttä samalle ilmiölle.

2.1.4 Arki, pääomat, teknologia, paikallisuus

Arjen tutkimuksen juuret ovat muun muassa sosiologiassa, jonka parissa arki voidaan nähdä esimerkiksi uusintamisen alueena (tämä on erityisesti naistutkimuksellinen tulkinta, esim. Jokinen 2003), tai rutiinien, kuten työn, koulun, kotitöiden ja harrastusten toistona (esim. Suutari 2007). Arjen käsitteellistäminen on osoittautunut haastavaksi eri alojen tutkijoiden keskuudessa (esim.

Featherstone 1995, 55). Bennettin mukaan arki tai arkielämä (engl. everyday life) on myöhäismodernin myötä muuttunut ”kulttuurisesti konstruoiduksi ja erittäin kiistanalaiseksi maaperäksi” (2005, 4). Arjelle ei ole olemassa kiinteää, selkeärajaista määritelmää, ja kuten esimerkiksi kulttuuri-sana, myös arki jätetään herkästi määrittelemättä käsitteellisellä tasolla sitä tutkivissakin teksteissä. Tässä tutkimuksessa käsittelen arkea sinä ajallisena ulottuvuutena, jossa nuoret pääsääntöisesti harrastuksissaan toimivat. Keskityn erityisesti arjen vapaa-aikaan eli koulun ja työn rutiinien ulkopuolelle jäävään aikaan, jonne harrastustoiminta ja siihen liittyvä sosiaalinen elämä sijoittuvat. Tämän arkeen liittyvän rajauksen ulkopuolelle jäävät arkirutiineista poikkeavat elämänalueet, kuten esimerkiksi vuotuiset juhlat, lomat ja esiintymistilanteet, jotka eivät vielä nuorilla soittajilla ole rutinoituneita, vakiintuneita tapahtumia elämässä. Esiintymistä tarkastelen erikseen luvussa 6 omana bändiharrastuksille oleellisena, mutta arjen ulko- tai yläpuolelle asettuvana toimintanaan.

Arkeen linkittyvä resurssikäsitteistö on oma hahmotelmani ensisijaisesti sosiologi Pierre Bourdieun pääomakäsitteiden pohjalta. Bourdieun (1986; 1977 [1972], 227–243 ja 1977, 171–183) pääomakäsitteitä ovat kulttuurinen pääoma, sosiaalinen pääoma ja taloudellinen pääoma sekä kaikki nämä kattava symbolinen pääoma (emt. 1986, 49). Sosiaalinen pääoma on käsitteenä kolmen sosiologin, Bourdieun (1986), James Colemanin (1988) ja Robert Putnamin (1993 ja 1995) määrittelemä. Erityisesti Putnamia pidetään tärkeänä sosiaalisen pääoman idean kehittelijänä ja teoretisoijana. Bourdieun (1984) käsitteistö on sidottu yhteiskunnallisiin luokkiin ja niiden väliseen erottautumisen (engl. distinction) ja statusten järjestelmään. Bourdieun (1984; 1986, 46–47) pääomat rakentuvat luokka-aseman (ja siihen liittyvän taloudellisen perustan) pohjalta erilaisista aineettomista resursseista. Yksilön asema perustuu taloudellisen, kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman laatuihin ja määriin, joiden perusteella määrittyvät myös elämäntyylit (Bourdieu 1995, 122–150; 1984, 114).

Näiden yllä mainittujen teorioiden suoraa soveltamista esimerkiksi suomalaiseen yhteiskuntaan on kritisoitu. Bourdieun on kehitellyt luokkapohjaisia malleja useiden vuosikymmenten kuluessa Ranskassa, jossa yhteiskuntamalli ja luokkien, erityisesti eliitin asema ja koko on ollut Suomeen verrattuna erilainen (esim. Purhonen ym. 2006, 36; Mäkelä 1994, 262–266). Bourdieun kulttuurista pääomakäsitettä on kritisoinut esimerkiksi sosiologi Craig Upright (2004, 132), jonka mukaan kukin yksilö saavuttaa kulttuurista pääomaa jatkuvan oppimisprosessin kautta. Upright ei näe kulttuurista pääomaa pelkästään yksilön luokkataustasta kumpuavaksi vaan sitä on mahdollista saavuttaa myös muilla keinoilla (emt.). Bourdieun puolestaan näkee muodollisen koulutuksen oleellisena pääomien kannalta. Myös perheen pyrkimys ylläpitää ja jatkaa saavutettua asemaa edesauttaa pääomien kertymistä ja ylläpitoa (Bourdieu 1998, 30). Suomessa yhdistelmä näistä kahdesta näkemyksestä pätee esimerkiksi korkeatasoisen koulutusjärjestelmän ja kattavan musiikkiopistoverkoston myötä, vaikka taloudellinen epätasa-arvoisuus tuottaakin luokkaeroja myös meillä.

Bourdieuun ideoita on kuitenkin sovellettu ja edelleen kehitelty hyvin laajasti ja niissä on paljon käyttökelpoisia elementtejä. Esimerkiksi paikallista bändiharrastusten kenttää voi tarkastella yhtenä mikrotason vallan kenttänä muun muassa siitä näkökulmasta, ketkä pääsevät mukaan bändeihin ja esiintymään. Makrotasolle siirrytään esimerkiksi jonkin tyyllilajin tarkastelussa, kun tutkitaan sitä, millaiset ovat toiminnan ehdot kyseisen musiikin tyyllilajin puitteissa yleisesti, ei vain paikallistasolla. Sovellettuna Bourdieuun mallit sopisivat hyvin erilaisten harrastusten analysoinnin tueksi. Esimerkiksi omalla tutkimuskentälläni monilla haastateltavilla oli sosiaalisena pääomana musiikkia harrastava perhe, ja kotiin oli hankittu taloudellisessa mielessä melko arvokas soitin, piano, joka edustaa taloudellista ja symbolista pääomaa. Toisaalta varsinkin populaarimusiikkiharrastuksissa kulttuurisosiologi Sarah Thorntonin (1995, 202–204) Bourdieuun pohjalta kehittelemä käsite alakulttuurinen pääoma (sub-cultural capital) toimii myös hyvin. Bändikentällä voi edetä kentän sisäisten pääomien avulla, joilla ei välttämättä ole juurikaan käyttöä muilla kentillä. Näitä bändikentän sisäisiä pääomia voi kartuttaa esimerkiksi hankkimalla tietotaitoa, statuksen jonkin instrumentin taitajana tai jonkin tietyn bändin jäsenenä.

Pääomat rakentuvat useista eri resursseista, joita hahmottelen yksityiskohtaisemmin luvussa 3. Koska käytän Bourdieuun käsitteistöä oman teoretisointini pohjana lähinnä yhdessä luvussa, käsittelen Bourdieuun ja oman teoretisointini yhteyttä yksityiskohtaisemmin kyseisessä alaluvussa.

Arjen ja populaarimusiikin tutkimuksessa merkittävimpiin tutkimuksiin kuuluu musiikkisosiologi Tia DeNoran *Music in Everyday Life* (2000), joka keskittyy musiikin kuuntelemiseen ja arjen jäsentämiseen musiikkivalinnoilla. Myös sosiologi Simon Frith tarkastelee musiikkia arkipäivän ympäristön elementtinä artikkelissaan *Music and Everyday Life* (2002). Sosiologi Andy Bennettin teos *Culture and Everyday Life* (2005) käsittelee laajasti kulttuuria ja arkea sekä niiden tutkimusta, ja se kattaa myös populaarikulttuurin ja populaarimusiikin tutkimuksen. Nämä kolme tutkijaa ja tekstiä muodostavatkin keskeisimmän, suoraan arkea käsittelevän aiemman tutkimuksen joukon, vaikka niiden sisältö keskittyykin hyvin pitkälle muun muassa musiikin kuunteluun ja levytettyyn musiikkiin arjen äänimaailmoissa, ei niinkään musisointiin, musiikin tekemiseen tai soittamisen ympärille rakentuvaan sosiaaliseen elämään. Bennett (emt.) käsittelee teoksessaan kulttuurin ja arjen yhteenliittymiä hyvin laajasti, ja musiikki käsittää kokonaisuudesta vain pienen siivun. Hän käsittelee pintapuolisesti useita musiikkiin liittyviä ilmiöitä kuten nuorisokulttuureita, musiikkia ja etnistä identiteettiä sekä mainontaa. Teos on selkeästi yleiskuvaa luova katsaus arkeen ja populaarikulttuuriin, ja vaikka se nostaa esiin useita populaarimusiikin ja arjen yhteenliittymiin kuuluvia teemoja, bänditoimintaa ja sen tutkimusta ei juurikaan sivuta.

Musiikin arjesta ja arkipäiväistymisestä on ilmestynyt katsaus myös populaarimusiikin professori Vesa Kurkelalta (2011, 162). Arkea sivutaan myös musiikin kulutuksen tutkimuksessa (Leppänen 2007, 275–278; Hesmondhalgh

& Negus 2002, 88) ja musiikkiteollisuutta käsittelevässä tutkimuksessa (Frith 2001, 26–52; Brusila 2007, 66–57). Näiden yllä mainittujen avausten tematiikka liittyy vahvasti arkeen, ja vaikka musiikki kyllä jäsentää tutkittavieni arkea monin tavoin, nämä kuluttavat runsaasti musiikkia ja musiikkiteollisuus koskettaa kaikkea tätä ainakin välillisesti, edellä mainittujen tutkijoiden näkökulma poikkeaa kuitenkin omastani huomattavasti. Keskityn tutkimuksessani tarkastelemaan itse soittamista ja soittamiseen liittyviä toimintoja arjessa. Arki toimii tutkimuksen pääasiallisena aikaulottuvuutena ja vain esiintyminen voidaan luokitella sen ulkopuolelle, vaikka monet bändikilpailuesiintymisetkin sijoittuvat arki-iltoihin eli tarkastelemani arkisen vapaa-ajan puitteisiin.

Lähempänä oman tutkimukseni maailmaa ovat erityisesti etnografisen tutkimuksen arkipainotukset sekä soittajien arkea käsittelevät tutkimukset. Aihepiirinä arki näkyy erityisesti siis etnografisessa tutkimusperinteessä (Suutari 2007, 98–100; Järviluoma & Rautiainen 2003) sekä etnomusikologisessa tutkimuksessa, ainakin tutkimusteemojen valinnoissa ellei suoraan tutkimuksen ja analyysin kohteena (esim. Finnegan 2007 [1989]; Cohen 1991; Shank 1994). Etnomusikologi Helmi Järviluoma (1997, 30) on tutkinut arkipäivän merkityksiä amatöörimuusikkoryhmän kategoriatyöskentelyä analysoivassa väitöstutkimuksessaan. Tutkimusiamme yhdistää eniten niiden etnografisen näkökulma ja se, että kummassakin keskitytään ei-ammattilaisten soittoharrastuksiin ja harrastuksen ympärille rakentuvaan elämänpiiriin. Etäisyyttä tutkimusten välille tulee ajallisesti 20 vuotta, mutta eroa on myös tutkimuskohteen alueellisessa ja iällisessä rajauksessa sekä siinä, että oma tutkimukseni keskittyy populaarimusiikkiin, Järviluoman puolestaan kansanmusiikkiin.

Paikka ja paikallisuus ovat monien tieteenalojen tutkimuskysymyksen rajauksissa käyttämiä näkökulmia ja käsitteitä. Paikallisuuden, lokaalin ja globaalin käsitteitä ja muita paikkaan ja sen abstraktioihin liittyviä käsitteistöjä käyttävät esimerkiksi ihmismatantiede (Bjelland ym. 2013) ja populaarimusiikin tutkimus (Johansson & Bell 2009; Bennett & Peterson 2004; Cohen, Knifton, Leonard & Roberts 2015; Biddle & Knights 2007). Kansatieteessä paikan käsite on ollut käytössä sekä teoreettisesti että tiettyihin paikkoihin ja paikalliskulttuureihin kiinnittyvien tutkimusaiheiden ja kenttätutkimusten kautta (esim. Korhonen, Olsson ja Ruotsala 2005; Mäkipää 2005). Aihepiiri on ollut pinnalla myös etnomusikologisessa tutkimuksessa (esim. Falzon, 2009, 4). Tutkimusteemoista tai rajauksista paikallisuus (engl. local) ja sen suhde ylipaikalliseen (engl. translocal) tai globaaliin ovat myös käytettyjä rajauksia populaarimusiikkia tutkittaessa (Fairley 2001, 272–289). Erityisesti bänditoimintaa ja soittoharrastuksia käsittelevissä etnografisissa tutkimuksissa paikallisuudella on oma sijansa. Paikallisia rajauksia tutkimuksissaan suosivat muun muassa antropologi Sara Cohen, jonka teos *Rock Culture in Liverpool* (1991) on yksi aihepiiriin viitatuimmista teoksista.

Tässä tutkimuksessa paikallisuuden käyttäminen näkökulmana on perusteltua jo kenttätutkimuksen maantieteellisen rajauksen perusteella; tutkimuskenttäni

paikat (Turku ja lähiseudut), toiminnot (Turku Bandstand, Turku Rock Academy, muut Turun kaupungin nuorisotoimen tarjoamat paikat ja tilat sekä paikalliset rock-klubit ja festivaalit) sekä täällä toimivat ihmisverkostot yksilöineen (nuorisotyöntekijät, nuoret bändeineen, nuoria tukevat ammattimuusikot ym.) luovat paikallisesti erityisen, materiaalsen ja sosiaalisen kokonaisuuden, jossa esimerkiksi kesä vie bändit ja musiikkiyleisöt ulos festivaaleille. Käsitteenä paikallisuus rajaa tutkimusta sekä fyysisesti että abstraktimmalla, käsitteellisellä tasolla.

Ari Nieminen (2014, 144–145) näkee paikallisuuden olevan aina läsnä ja kartoittaa erilaisia keinoja paikallisuuden jäsentämiseen ja representoimiseen. Hän toteaa paikallisuuden olevan erityisesti materiaalista ja partikulaarista eli erityistä. Vastinpareina voidaan nähdä esimerkiksi yleinen ja abstrakti. Nieminen näkee paikallisuuden sitoutuvan materiaalisella tasolla esineisiin ja fyysiisiin paikkoihin (infrastruktuurit) sekä tiettyyn aika-paikka-jatkumoon, jossa yksilöt ja ryhmät toimivat. Paikka ja aika rajaavat aina paikallisia kokonaisuuksia materiaalisissa mielessä; fyysinen ympäristö sekä rakennettuna että luontona, siellä elävät tai toimivat ihmiset ja eläimet sekä myös vuodenajat vaikuttavat näiden paikallisuuksiksi rajautuvien kokonaisuuksien toiminnassa. (Emt. Katso myös Latour 2010, 9-38; Bjelland ym. 2013.)

Etnografisesta ja etnomusikologisesta tutkimuksesta hedelmällistä antia oman tutkimukseni kannalta edustaa sosiologi Ruth Finneganin etnografia *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (2007 [1989].) Finnegan tutkii amatöörimuusikoita paikallistasolla. Jo aiemmin esiin tulleen Cohenin (1991) ja Finneganin tutkimuksissa on kiinnostava yhteys omaani paikallisuuden ja harrastelijatason myötä. Näissä tutkimuksissa myös sosiaalinen sukupuoli, instrumentti ja musiikin tyyllilajit huomioidaan. Kuten käytännössä katsoen kaikissa muissakin työni kannalta relevanteissa tutkimuksissa, näissäkin yhdistellään useita yhteneväisiä teemoja ja rajauksia. Näissä tutkimuksissa käsitellään nuorten lisäksi kaikkia paikallisia musiikin harrastajia. Finnegan tekee tutkimuksessaan tärkeitä huomioita muusikkouden määrittelystä sekä perheen, paikan, iän ja muiden musiikin harrastajien taustoissa ilmenevien seikkojen suhteesta musiikkiharrastukseen. Cohen puolestaan yhdistelee tutkimuksessaan paikallisuuden rajausta sosiaaliseen sukupuoleen ja musiikin tyyllilajin tarkasteluun. Useissa kohdissa tutkimukset lähestyvät omaa tutkimustani, mutta tutkimuskohteet on rajattu eri tavalla. Ensinnäkin tutkimukset on tehty eri maissa ja ne myös käsittelevät kyseisten maiden olosuhteita. Ajallista eroa tutkimuksilla on jo 10–25 vuotta, kuten aiemmin käsiteltyjen Greenin ja kumppaneidenkin kohdalla. Muita eroja ovat kielialueet ja se, että oma tutkimukseni keskittyy nuoriin ja nuorisotyöhön.

Paikkaan ja tilaan liittyvissä teemoissa on mainittava myös musiikintutkijoiden Andy Bennettin ja Richard Petersonin (2004, 3–12) määritelmä *skenestä* (myös Harris 2001; Thornton 1995, 1997). Paikallisuutta tarkastellaan niissä paikallisen skenen tai näyttämön (engl. local scene) kautta sekä yli paikallisuuden

(engl. translocal scene) kautta. Tutkijat tarkastelevat myös internetissä muodostuvia virtuaalisia skenejä (engl. virtual scenes). Vaikka en suoraan tutki skeneä tai käytä skenen käsitettä tutkimukseni rajauksessa, liittyvät nämä määritelmät paikallisuuteen, ja ne on otettava huomioon erityisesti populaarimusiikin (ja nuorison) kontekstissa.

2.1.5 Musiikin tyyli- ja tutkimuksen tyyli- ja lajirajaus

Tutkimukseni rajauksessa keskeinen käsite on lisäksi musiikin tyyli- eli genre. Esimerkiksi populaarimusiikintutkija Fabian Holt (2007) on tutkinut populaarimusiikin genreä Yhdysvalloissa. Myös rock-sosiologi Simon Frith (1996, 75–98) ja musiikkitieteilijä Keith Negus (1999) ovat tutkineet populaarimusiikkia ja genreä yleisesti. Näkökulmia on useita, ja esimerkiksi sosiologi ja mediatutkija David Hesmondhalgh (2005) esittää, että genrellä voisi korvata populaarimusiikin tutkimuksessa ahkerasti käytetyt alakulttuurin ja skenen eli näyttämön käsitteet (Hesmondhalgh 2005, 21–38).

Kulttuurin ja politiikan tutkija Gilbertin ja musiikintuottaja Pearsonin (1999, 60–62; Miller 2011,7) mukaan genret muodostuvat perinteistä, käyttäytymisestä, esitysmuodoista, poseerauksista, eleistä ja teknologioista, jotka auttavat tunnistamaan asiayhteyden, jossa musiikin kokemuksia arvostellaan, arvotetaan, luokitellaan ja ymmärretään. Esimerkiksi musiikintutkija Keir Keightley (2001, 109–110) on pyrkinyt määrittelemään rock-musiikkia genrekäsitteen kautta. Hän päätyy laajaan rockin määritelmään, jossa rock nähdään laajana, alati muovautuvana musiikillisena kulttuurina, vaikka jotkut tyyllilliset piirteet kiteytyvätkin yleisemmin nimenomaan rock-musiikin ytimessä.

Genre määrittää sekä musiikin tuottamista että sen kulutusta, mutta on kuitenkin muistettava, ettei musiikkia voida täysin tyhjentävästi jakaa eri genreihin. Genrekin on sosiaalinen konstruktio, jolla pyritään luokittelemaan musiikkia, joka puolestaan muuttuu, risteytyy ja pakenee määrittelypyrkimyksiä. (Esim. Bennett 2009, 475–476.) Käytän tässä tutkimuksessa genren käsitettä puhuessani yleisesti rock-genrestä ja joistain rockin alagenreistä (esimerkiksi metalli ja death metal), joilla on omat erityispiirteensä ja nimityksensä ja joihin kuuluu tietty määrä variaatioita esimerkiksi bändin kokoonpanossa, siinä soitettavissa instrumenteissa (esim. rummut, sähkökitara, sähköbasso) ja tiettyissä sosiaalisissa käytänteissä, kuten autenttisuusvaatimuksissa.¹⁵ Tarkastelen genreä yksityiskohtaisemmin luvussa 4. Seuraavaksi käyn hieman läpi tämän

15 Rock-musiikkiin liittyy tiettyjä, genrekonventionaalisia autenttisuusvaatimuksia, jotka määrittävät esimerkiksi sitä, millaisia instrumentteja soitetaan, miten niitä soitetaan, kuinka käyttäydytään, mikä on suhde kaupalliseen menestykseen ja niin edelleen. Ne muodostavat eräänlaisen genren sisäisen arvokoodiston. (Esim. Frith 1988, 31–69; Moore 2001, 198–201; Shuker 1998.) Käsitelen autenttisuutta rock-musiikissa myöhemmin useissa analyysilukujen kohdissa.

tutkimuksen tyyllilajillisia rajoituksia.

Tutkimustyön alussa rajasin kohteekseni rock- ja metallimusiikin, mutta tutkimuksen edetessä musiikin tyyllilajiin liittyvät rajoitukset ovat käyneet tarpeettomiksi. En siis rajaa tutkimuskohteeseeni tai siitä ulos tiettyjen musiikkityylien soittajia. Olen lisäksi laajentanut tutkimaani kenttä bändiharrastuksista yleisemmin musiikki-, soitto-, ja bändiharrastuksiin, en pelkästään bändissä soittamiseen, sillä kokoonpanon muoto ja instrumenttivalinnat ovat osittain kiinni siitä, mitä musiikin tyyllilajia soitetaan. Turku Bandstand -bändikilpailun konteksti tuo kuitenkin aineistooni omat reunaehdot. Seuraamani bändikilpailu on ensisijaisesti rockin eri muotojen ja bändimuodossa soitettujen instrumenttien tapahtuma. Vaikka itse tapahtumasta ei käännytetä pois esimerkiksi laulaja- ja lauluntekijöitä, elektronisen musiikin tekijöitä, instrumentteja hyödyntäviä tai itse elektronisesti taustanauhoja tekeviä räppääjiä, jäävät ne kilpailun marginaaliin. Bändikilpailu pyörii bändien ja rockmusiikin tyyllilajien ympärillä, ja valtaosa esityksistä edustaa bändimuodossa (enemmän kuin kaksi jäsentä ja instrumenttia) soitettua rockia, metallia tai pop-musiikkia.

Rock ja metalli näkyvät tekstissä yleisimpinä esimerkkeinä ja tärkein syy on se, että niitä oli tutkimuskentällä paljon. Varsinkin bändikilpailussa esiintyy runsaasti erilaisia alagenrejä soittavia rock- ja metallibändejä. Koska nuorten soittoharrastukset käsittävät monien haastateltavienkin tapauksissa useita musiikkityylejä, voin lopulta määritellä rajoitukseksi ensisijaisesti populaarimusiikin. Sen lisäksi puhutaan yleisesti soittoharrastuksista, jotka voivat sisältää kaiken musiikin, jota nuoret tällä kentällä kuuntelevat, soittavat, tekevät ja esittävät. Monilla on jonkinlaista taustaa myös klassisessa musiikissa, osalla myös kansanmusiikissa.

2.1.6 Nuorisobarometri ja Teosto-kysely

Tilastollisemmasta ja kulttuurin muutoksia määrällisesti kartoittavasta tutkimuksesta mainittakoon vielä nuorisotutkija Sami Myllyniemen (2009b) toimitama nuorisobarometri, joka keskittyy nuorten luoviin harrastuksiin. Sen mukaan kahdella kolmesta 15–29-vuotiaasta on vähintään yksi luova harrastus, joista toiseksi yleisin on instrumentin soittaminen. Musiikin harrastajat ovat myös aktiivisimpia harrastajia, samalla kun neljä viidestä nuoresta pitää keikkoja ja konsertteja tärkeinä kulttuuripalveluina. Yhteisöllisten syiden lisäksi nuoret hakevat luovista harrastuksista elämyksiä, onnistumisen tunnetta ja uuden oppimista (emt., 21–39).

Tilanne on kuitenkin ainakin joiltain osin kenttätyöni kuluessa muuttunut: 15–25-vuotiaista nuorista neljä viidestä piti keikkoja ja konsertteja tärkeinä vielä vuonna 2009 (Myllyniemi 2009b, 63) kun vuonna 2013 on tärkeysjärjestyksessä tapahtunut muutos. Tuolloin Teoston tekemä kysely (Vedenpää 2014)

osoitti älypuhelinien kiinnostavan nuoria keikkoja enemmän. Keikkoja järjestettiin enemmän kuin aiempina vuosina, mutta kävijämäärät laskivat erityisesti nuorten ryhmissä. Kokonaisuudessaan kävijämäärät keikoilla olivat vähentyneet parissa vuodessa 20 prosenttia, ja vähiten näissä tapahtumissa kävivät nyt 15–25-vuotiaat. Kyselyn perusteella näyttikin siltä, että nuorten musiikin-kulutus oli muuttunut älypuhelinkeksikeiseksi. Syitä lienee monia, mutta tämä osoittaa hyvin, kuinka kenttä voi muuttua jo muutamassa vuodessa radikaalisti esimerkiksi kulttuuritapahtumien suhteen. (Emt.)

2.2 Metodologia

2.2.1 Etnografia ja etnologia

Tutkimuksessa käytän etnografisia aineistomenetelmiä (esim. Moisala & Seye 2013, 29–55; Ruotsala 2005, 45–88), osallistuvaa havainnointia sekä haastatteluita. Aineistotriangulaatio (Tuomi & Sarajärvi 2002; Eskola & Suoranta 2005 [1998], 69–70) on osa etnografisen tutkimuksen luotettavuuteen liittyvää toimintatapaa, ja kentän tarkka dokumentaatio on toinen osa sitä. Taustani on kansatieteessä, ja tutkimukseni lähenee toisaalta etnomusikologista musiikin-tutkimuksen haaraa, mutta toisaalta laajempi yhteinen nimittäjä löytyy kulttuurisesta musiikintutkimuksesta. Etnografinen metodologia kuuluu näiden kaikkien työtapoihin. Taustani valossa tutkimuksen aineistomenetelmät ja etnografinen kirjoittaminen olivat luonteva lähtökohta jo ennen aiheen valintaa. Asian voi nähdä niin, että tutkimusaihe valikoituu etnografiseen tutkimukseen sopivista vaihtoehdoista, ja etnografisen tutkimustapa mahdollistaa monien tutkimusaiheiden tutkimuksen. (Åström 2005, 34, 41). Etnologia määrittänyt etnologi Bo Lönnqvistin (1999, 13–14) mukaan ihmistä kulttuurisena olentona tutkivaksi, ensivaiheessa kuvailevaksi eli deskriptiiviseksi tieteeksi, jonka tunnusomaisin ja profiloivin piirre on kenttätyö:

Parhaimmillaan tutkimuksesta syntyy uusia, syventäviä näkemyksiä ja tulkintoja ihmisistä kulttuuriolentoina. Lukija löytää etnologia-tutkimuksesta toisaalta seikkaperäisen kulttuurikuvauksen, pieniä osia ja ihmisten sanontoja myöten, toisaalta kokonaisvaltaisempaa, laajempaan merkitysyhteyteen asetettua kulttuurin tulkintaa, joka auttaa häntä ymmärtämään ja tuntemaan itseään ja muita. (Emt.)

Lönnqvistin (emt.) mukaan etnologinen tutkimus yhdistää mikro- ja makroperspektiivejä, luo kuvailevan aineiston esittelyjä tai jopa vuoropuheluita eri aineistojen ja teorioiden välille. Etnomusikologiseen tutkimukseen etnografinen kenttätyö ja kirjoittaminen kuuluvat olennaisesti (Moisala ja Seye 2013, 29–55). Etnografisen tutkimuksen suosio on kasvanut 2010-luvulla (Heinonen

2009).¹⁶ Helmi Järviluoman (2013, 97–118) pohdinnat kielellisen käänteiden aiheuttamasta murroksesta, jopa kriisistä, etnomusikologisessa ja ylipäättään etnografisessa tutkimuksessa nostavat esiin joitakin ratkaisuehdotuksia etnografisen tutkimuksen kehittämiseksi. Ylhäältä ja ulkoapäin vieraita kulttuureita objektiivisesti tarkkaileva etnografia on korvautumassa erilaisilla strategioilla, kuten autoetnografialla, tutkijan ja tutkittavien yhteisellä tutkimus- ja kirjoitusprosessilla, tekstin vaihtumisella äänitteeksi ja videoksi, feministisillä tietämisen tavoilla ja niin edelleen. Tutkijan paikantuminen on noussut keskeiseksi piirteeksi etnografisen tutkimuksen arvioinnissa. (Emt.) Oma paikkani tällä tutkimuskentällä piirtyy esiin kentän itsereflektiivisessä tarkastelussa seuraavassa luvussa.

Tässä tutkimustekstissä esiintyy joitakin puhekielisiä, erityisesti populaarimusiikkiin liittyviä käsitteitä. Olen päättänyt käyttämään käsitteitä, kuten bändi ja bändiläiset, soundcheck ja roudaus myös haastattelusitaattien täysin puhekielisten tekstiosuuksien ulkopuolella. Vaikka kyseessä on tutkimusteksti, haluan luoda samalla elävän kuvan tutkimuskohteesta. Tällainen ote ei etnografisessa työssä ole tavaton. Olen avannut tätä puhekielistä erikoissanastoa tekstissä ja tarvittaessa alaviitteissä niiltä osin, kun käsitteet eivät ole yleistajuisia ja pääteltävissä suoraan itse sanasta, kuten vaikkapa sanan bändi kohdalla on mahdollista tehdä. Sanasto on kuitenkin täsmällistä ja ilmaisuvoimaista, vaikka sitä käytetäänkin puhekielessä. Musiikin erikoissanasto voi olla osittain täysin yhteneväistä niin akateemisen puheen kuin arkipuheenkin sisällä.

2.2.2 Lähiluku

Keskeisin analyysimetodi tutkimuksessa on aineiston lähiluku. John Richardson (2017, 5–6) näkee lähiluvun tärkeänä aloituspisteenä kaikenlaisille kulttuurianalyysille, kun tulkintojen pohjana toimivat kokemukset. Esiintymistilanteiden kuvailussa ja analyysissa tulkinnan pohja on tutkijan kokemus tapahtumista. Richardsonin mukaan taide on yhtä sen kokemisen kanssa: ”Lähiluku ottaa huomioon kulttuurikontekstissa kohtaamiemme objektien, esitysten ja tapahtumien tuottamat merkitykset.” (Emt.) Lähiluku on läheisessä yhteydessä etnografisiin menetelmiin, ja vaikka sen on nähty toisinaan olevan myös vastakohtainen lähestymistapa, molemmissa on oma tulkinnallinen, mutta myös kuvaileva osuutensa (emt.). Etnografia ei siirrä todellisuutta tekstiksi ilman tiedon prosessointia, valikointia ja tulkintaa. Geerziläisessä tutkimusotteessa keskeinen tulkinta eli ”luenta” on myös lähiluvun oleellinen osa. Richardsonin (emt., 8–9) mukaan lähiluku kriittisenä luentana pohjautuu argumentteihin, joita muodostetaan kyllin tiheän eli tarkan, kulttuurisen

¹⁶ Etnografisen tutkimustavan suosio näkyy myös opinnäytteissä, esim. Talvitie-Kella 2010, Tarvainen 2011, Mistola 2016.

kontekstin huomioivan kuvauksen pohjalta. Lähiluku voidaan nähdä Richardsonin (emt.) mukaan osana kulttuurianalyysia ja etnografista tutkimusta. Myös taidehistorioitsija Mieke Bal (2002, 9) yhdistää lähiluvun kulttuurianalyysin muodoksi. Etnografinen tutkimus, kulttuurianalyysi, lähiluku ja tiheä kuvaus muodostavat sangen tiiviin työkalupakin aineistoanalyysia ajatellen.

Folkloristi Jyrki Pöysä käsittää (lähi)lukemisen konkreettisenä, tutkimuksellisenä operaationa (Pöysä 2010). Hänen mukaansa lähiluvun tärkein periaate on useaan kertaan tapahtuva lukeminen, jolloin samaan tekstiin palataan yhä uudestaan ja sitä luetaan eri tavoilla. Lähilukuun kuuluu myös lukemisen kanssa rinnakkain tapahtuva kirjoittamisen prosessi. Pikkuhiljaa luentakertojen myötä kirjoittaminen muuttuu sanallisesti tulkitseväksi, tekstin varaan rakentuvasta reflektiosta ja luetusta tehdyistä erilaista väittämistä alkaa muodostua tekstiä. Varsinainen lukeminen muuttuu samalla yhä päätöksellisemmäksi ja pienempiin yksityiskohtiin tarkentuvaksi analyysiksi. Pöysä näkee kirjoittamisen tärkeänä myös siksi, että oma ajattelu ja varsinkin arki ajattelun tulkin-takäytännöt on helpompi havaita prosessoimalla tutkimuskohdetta lukemisen ohessa kirjoittamisen kautta. (Emt., 338–340.) Pöysä korostaa myös sitä, että ”lähiluennan tulee aina olla pohdittua ja valikoivaa siten, että huomio kohdistuu tekstin keskeisiin piirteisiin, ei kaikkeen mahdolliseen tekstistä löytyvään.” (Emt., 342.)

2.2.3 Muu metodologia

Lähiluvun taustalla tutkimuksessa vaikuttaa myös muita analyttis-metodologisia suuntauksia, ja erityisesti siinä on vaikutteita antropologi Gifford Geerzin (1973) *tiheästä kuvauksesta* (engl. thick description), joka on vaikuttanut etnomusikologiseen ja kulttuurista musiikintutkimusta edustavaan musiikin tutkimukseen. (Ks. esim. Titon 2003). Tiheän kuvauksen ote näkyy myös tämän tutkimuksen raportoinnissa. Geerzin tutkimusotetta on kritisoitu muun muassa sen sukupuolisokeudesta (Roseberry 1982, 1020) ja siitä, ettei Geerz ole antanut tutkimustulosten tuottamiseen osallistuneille ihmisille heille kuuluvaa asemaa tutkimustekstissä (Titon 2003, 175). Tiheän kuvauksen teoriaa, jossa kulttuuria tulkitaan eräänlaisena tekstinä tai merkitysverkostona, on käytetty ja edelleen kehitelty runsaasti niin musiikkia kuin muutakin ihmisen kulttuuria käsittelevässä tutkimuksessa. Tällä hetkellä Geerzin innoittama tutkimusote on jälleen keskeinen. Sitä sovelletaan esimerkiksi yhdessä lähiluvun kanssa (esim. Richardson 2016 ja 2017; Kärki 2014) ja etnografisessa tai tulkitsevassa antropologisessa tutkimuksessa (esim. Kinnunen 2001).

Yksi lähestymistapa sekä etnografisessa tutkimuksessa että lähiluvussa on kulttuurianalyysi (Lehtonen 2005, 15–16; Åström 2005, 34–35; Bal 2002, 9). Kansatieteilijä Matti Räsänen (1997, 28) määrittelee kulttuurianalyysin mahdollisuudet seuraavasti:

Kulttuurianalyysin avulla pyritään ymmärtämään todellista ihmisen arjen kulttuuria sen nykyisessä funktiossaan mutta myös historialta riippuvaisena ilmiönä, jota voivat edustaa esineet, työprosessit, vapaa-ajan käytön muodot jne. Kulttuurianalyysin avulla pystytään tunnistamaan arkikulttuurin sekä taloudellisten, ekologisten ja sosiaalisten suhteiden välinen vuorovaikutus.

Analyysi keskittyy etäännyttämään tutkijan usein hyvin arkipäiväisestä, jopa omakohtaisesti eletystä kulttuurista ja tarkastelemaan sitä tutkimuskohteena. Etnologi Ehnin ja Löfgrenin (2001 [1982] 11–28, 97) mukaan ensimmäinen vaihe analyysissa on valmiiden tulkintojen hylkääminen ja kyseenalaistaminen. Se johdattaa kysymään miksi ja pohtimaan, mitä se merkitsee. (Miksi kantasuomalaiset pojat ovat niin hyvin edustettuina bändiharrastuksissa Turussa?) Kyseenalaistamista seuraa perspektiivin ja vastakohtien etsiminen (Miksi tytöt ja muut pojat eivät ole yhtä edustettuina?). Tämän jälkeen pilkotusta aineistosta kootaan jälleen yhtenäisiä kokonaisuuksia, ja koodaus ja teemoittelu muodostavat analyttisiä kokonaisuuksia, joiden pohjalta tulkinnat kirjoitusprosessin aikana muodostuvat.

Hieman eri tavoin eri tutkimussuuntauksissa ja oppialoilla painottunut kulttuurianalyysi (esim. Pripp & Öhlander 2010), joka tunnetaan usein paremmin nimikkeellä kulttuurintutkimus tai kriittinen kulttuurintutkimus (cultural studies, critical cultural studies), on kuitenkin kansatiedettä laajemmin käytössä oleva laadullisiin aineistoihin käytetty analyysitapa taiteiden, kulttuurien ja ihmisten tutkimuksessa (esim. Parikka & Tiainen 2012). Se liittyy materialistiseen tutkimussuuntaukseen (esim. Deleuze & Guattari 1987, 1993) ja linkittyy yhteen konstruktivistisen tutkimusperinteen kanssa (esim. Hall 1997). Kaikkineen kulttuurianalyysin ja laajemman cultural studies -suuntauksen tärkeä painotus on kulttuurikriittisyys, joka pureutuu valtasuhteisiin esimerkiksi sosiaalisen sukupuolen, luokan, etnisyyksien ja ideologioiden tutkimuksen kautta. (Esim. Lewis 2008; Miller 2006; Rojek 2007.)

Jollain tasolla alustava, kulttuurianalyysille tyypillinen luokittelu- ja analyysiprosessi lähtee käytiin jo kenttätyössä. Esimerkiksi osallistuvassa havainnoinnissa tai haastatteluissa usein toistuva yksityiskohta tai ennakko-oletuksista poikkeavat seikat käynnistävät tutkijan ajatusprosessit, jotka jatkuvat kun aineistoa myöhemmin lähdetään muokkaamaan teksteiksi. Esimerkiksi jokin tutkimusaineiston analyysiprosessissa käytettävä koodi, kuten ”kitaristin sukupuoli” tai ”muusikkous” voi muodostua jo fyysisesti kentällä ollessa tehtävissä raakamuistiinpanoissa ja elää mukana koko analyysi- ja tekstintuottamisprosessin. Esimerkeistä vaikkapa koodi ”kitaristin sukupuoli” kuuluu instrumentteja ja niiden sukupuolittumista käsittävään teemoitteluun, joka kontekstualisoituu teknologian, oppimisen ja bänditoiminnan yhteyteen.

Etnografinen kirjoitusprosessi (Salo 2007, 227–246; Järviluoma 2013, 97–118) tuottaa tulkintoja teemoitellusta ja kontekstualisoidusta aineistosta. Työtappaa voi kuvailla prosessikirjoittamiseksi (Linna 2000 [1994]), jossa eri vaiheiden tekstejä työstetään useissa osissa. Tekstimuotoiset muistiinpanot, haastatteluaä- nitteiden litteraatiot, aineistojen puhtaaksikirjoittaminen sekä tutkimustekstin alustava muotoilu tyypittelyiden ja kontekstualisointien kautta temaattisiksi kokonaisuuksiksi muodostavat prosessoitavan tekstimassan. Tämä tekstimassa kirjoitetaan yhä uudestaan esitelmiksi ja ohjaajien luettaviksi alaluvuiksi, joiden jälkeen tekstejä työstetään vielä useita kertoja kohti lopullista tutkimusraporttia, tässä tapauksessa monografian muodossa olevaa etnografiaa (esim. Järviluoma 2013, 100–101). Varsinainen analyysi konkretisoituu, kun tutkija lukee ja käy läpi aineistoaan yhä uudestaan, koodaa aineistoaan erilaisilla koodilla, tyypittelee koodit ja kasaa niistä pikkuhiljaa laajempia tutkimusteemoja ja lopulta lukuja (Pöytä 2010, 338–340). Kaiken tämän rinnalla etenee kirjoittamis- ja uudelleenkirjoittamisprosessi, joka on tärkeä osa analyysin toteuttamisesta. Usein, kuten tässäkin tutkimuksessa eri työvaiheet etenevät rinnakkain ja limittäin suhteessa toisiinsa, eivät kronologisessa aikajärjestyksessä esimerkiksi niin, että kirjoittaminen alkaa vasta kun kaikki aineisto on koossa (Heinonen 2013, 88–92; Järviluoma 2013, 100–103; Åström 2005, 37–38).

Prosessissa on vääjäämätöntä, että havainnot (joihin vaikuttavat havainnoijan rajallinen havainnointikyky, kyky tuottaa muistiinpanoja kentällä ja siirtää se kenttäpäiväkirjaksi), tulkinnat, tiedot ja analyysi ovat moninkertaisen valikoinnin, rajautumisen, uudelleenmuokkaamisen ja -kirjoittamisen lopputulos (esim. Lappalainen 2006). Kirjoittajana tuotan valikoituneen kuvauksen todellisuudesta ja konstruktionistisen näkemyksen mukaisesti rakennan tutkimuskohteeni todellisuutta osallistumalla sitä käsittelevään puheeseen.

Päätän tähän tutkimuksen taustoituksen ja siirryn analyysin pariin. Ensimmäisenä tarkasteluun pääsevät arki ja bändiharrastukset. Temaattisena valintana arki onkin yksi tutkimuksen etnologisimmista osista, ja sillä on myös perustavanlaatuinen osansa harrastustoiminnan toistuvien toimintojen näyttämönä.

3. ARKI JA BÄNDIHARRASTUKSET

Arkeen ja arjen vapaa-aikaan liittyy useita harrastustoiminnan perustana olevia seikkoja, kuten toistuva ja rutinoitunut harjoittelu. Arkeen sijoittuvat myös soittotunnit, musiikin tekeminen, bänditreeneit ja sosiaalinen elämä bändiharrastusten ympärillä. Kuten toisessa luvussa jo kävi ilmi, arkea tarkasteleva tutkimus on moninaista. Musiikkiin liittyvissä tutkimuskonteksteissa arki ei välttämättä ole tutkimuksen varsinainen kohde, mutta arki liittyy moniin musiikkitoimintoihin (esim. DeNora 2000; Järviluoma & Rautiainen 2003), niin myös tässä tutkimuksessa. En tutki arkea omana ilmiönään vaan yhtenä osana nuorten bändiläisten toimintakenttää.

Alun taustoittavissa luvuissa määriteltä arki perustuu rutiinien, kuten työn, koulun, kotitöiden ja harrastusten toistoon (esim. Suutari 2007). Tässä tutkimuksessa arki näyttäytyy ajallisena ulottuvuutena tai tilana, jossa nuoret pääsääntöisesti harrastuksissaan toimivat. Keskityn erityisesti arjen vapaa-aikaan eli koulun, opiskelun tai työn rutiinien ulkopuolelle jäävään aikaan, jonne harrastustoiminta sijoittuu. Tilastokeskuksen (2011, 10) yli 10-vuotiaiden suomalaisten ajankäyttöä ja vapaa-aikaa mittaavan, joka kymmenes vuosi tehtävän Elinolot-tutkimuksen rajauksessa ihmisten arkisille toiminnoille on annettu seuraavat, ajankäytön perusrakenteen muodostavat kategoriat: ”1) nukkuminen, 2) ruokailu ja muut henkilökohtaiset tarpeet, 3) ansiotyö, 4) opiskelu, 5) kotityö ja 6) vapaa-aika.” (Emt.) Toimintojen luokitus perustuu niiden ajalliseen sitovuuteen. Näihin Tilastokeskuksen (emt., 10, 34) luokituksiin kuuluvat myös niihin vaadittaviin matkoihin kuuluva aika. Vapaa-aika sisältää siis muun muassa harrastukset, joihin määritelmän mukaan kuuluvat esimerkiksi erilaiset luovat taideharrastukset kuten soittaminen.

Tilastokeskuksen (2011, 10, 34) selvityksen mukaan vapaa-ajan määrä vaihtelee hieman iästä ja sukupuolesta riippuen, mutta vuorokaudessa se kattaa noin seitsemän tuntia. Oman määrittelyni mukaan bändiharrastukset sijoittuvat vapaa-aikaan. Toisaalta ajankäyttötutkimus erittelee opiskelun, johon osa vastaajista voi kuitenkin merkitä esimerkiksi musiikkiopisto-opinnot, yksityiset soittotunnit ja niihin liittyvän harjoittelun. Ainakin osa soittoharrastuksista voi tässä luokittelussa sijoittua eri kategorioihin. Vapaa-ajan toimintoihin lasketaan soittamisen lisäksi musiikin kuuntelu. Kartoitusta selvittää myös musiikkitapahtumissa kuten konserteissa ja keikoilla käymisen määrää. Vaikka eri instrumentteja tai musiikkiin liittyviä erilaisia toimintoja ei olekaan eritelty tarkasti, antaa kartoitusta suuntaviivoja musiikkiharrastusten osuudesta suomalaisessa arjessa.

Ennen siirtymistä analyysin pariin, avaan vielä hieman tutkimusteeman ja sen tarkastelussa käytetyn aineiston rajautumista. Teemana arki on kulkenut

koko tutkimuksen ajan mukana ja se oli yksi lähtökohta jo väitöstutkimusta suunnitellessa. Alussa nuoria soittajia oli tarkoitus havainnoida heidän harjoitustiloissaan, mutta arkinen harrastustoiminta tapahtuu pääosin yksityisissä tiloissa, joihin pääsy on tutkijana ollut haastavaa. Kenttätyöhön kuuluu joitain vierailuita myös näihin tiloihin, kuten harjoitus- ja studiotiloina toimineeseen yksityisasuntoon. Näiden vierailuiden tuottama kenttäpäiväkirja-aineisto on kuitenkin vähäistä ja koskettaa vain pientä osaa tutkimuskohteesta, jolloin se ei ole muodostanut kovin kattavaa tai tarkastelukelpoista aineistoa. Kenttätyön loppuvaiheessa olisin ihmisiin tutustuttuani varmasti päässyt myös harjoitustiloihin ja koteihin, mutta ajallisesti kenttätyön laajentaminen ja jatkaminen ei enää ollut mahdollista.

Ajatus harrastustoiminnan rutiininomaisesta toistumisesta sekä runsas ajanvietto arjen sosiaalisissa ja fyysisissä tiloissa ovat tärkeimmät perustelut teeman valintaan. Tutkimuksen edetessä ajatus arjen tärkeydestä harrastustoiminnan perustana on pysynyt ja saanut tukea aineistosta, lopulta useita arjen tematiikkaan kuuluvia asioita käsiteltiin kaikkien haastateltavien kanssa ja näin haastattelut ovat päättyneet tämän teeman ensisijaiseksi aineistoksi. Haastatteluissa monia arkeen liittyviä teemoja, kuten harjoitustiloja ja musiikin tekemistä käsitellään kattavammin. Tässä luvussa käsittelemäni tutkimuksen alakysymys on se, kuinka nuoret käyttävät erilaisia, bändiharrastuksia mahdollistavia resursseja? Arjen tarkasteluun nivoutuvat siis erilaiset, harrastuksia mahdollistavat resurssit, kuten sosiaaliset, aineettomat, taloudelliset ja ajalliset resurssit, joita käsitelen yksityiskohtaisemmin ensimmäisessä alaluvussa. Seuraavaksi avaan nuorten ajankäyttöä ja harrastuksissa käytettävissä olevia resursseja. Asuinpaikkaa ja treenikämppeä käsittelevät alaluvut puolestaan valottavat harrastustoimintaan liittyviä fyysisiä ulottuvuuksia sekä niihin kietoutuvia sosiaalisia аспекteja. Oman alalukunsa muodostaa bändiharrastusten sosiaalisen toiminnan ja sukupuolen tarkastelu. Lopuksi katse tarkentuu vielä instrumentin valintaan, mikä näyttäytyy yllättävänkin arkisena seikkana soitto- ja bändiharrastuksissa.

3.1 Arki ja resurssit bändiharrastusten tarkastelun näkökulmina

Tässä alaluvussa tärkein teoreettisen rajauksen kohde ovat resurssit. Erilaiset harrastukset vaativat monia eri resursseja, muun muassa aikaa, pitkäjännitteisyyttä, motivaatioita, rahaa, instrumentteja, tiloja ja sosiaalisia suhteita. Määrittelen resurssit oman kenttäni valossa aineettomiksi, taloudellisiksi, sosiaalisiksi ja ajallisiksi resursseiksi. Tämän resurssimäärittelyn taustalla on sosiologi Pierre Bourdieun (esim. 1986; 1977 [1972], 227–243; 1977, 171–183) idea pääomista, kuten taloudellisesta, kulttuurisesta ja sosiaalisesta pääomasta (Bourdieu 1986, 47–55), sekä kaikkien näiden pääomien metatasona toimivasta symbolisesta pääomasta (emt., 49; Kahma 2011, 23). Luvussa 2.1.4 käsittelem

Bourdieuin teoretisoinnin yleistä taustaa, seuraavaksi avaan omaa resursseihin liittyvää rajaustani ja sen suhdetta Bourdiehun.

Bourdieu ja Wacquantin (1995 [1992], 119) mukaan ”[s]osiaalinen pääoma on todellisten tai näennäisten *ressursien* summa”.¹⁷ Oma resurssimääritelmäni perustuu ajatukselle, että resurssit ovat pääoman osasia ja pääomat sisältävät aina useita resursseja. Taloudellinen pääoma ei tarkoita pelkkää rahaa vaan se sisältää myös materiaa, kuten tässä tutkimuksessa esimerkiksi instrumentteja, tiloja ja varaa käydä soittotunneilla. Puraan siis bourdieulaisessa tutkimusperinteessä käytettyjä pääomia mikrotason tarkasteluun sopivampiin, pienempiin osasiin, joita käytän omassa analyysissäni. Olen päätenyt tähän ratkaisuun siksi, etten tarkastele juurikaan nuorten yhteiskunnallista asemaa, luokkataustaa, perheen varallisuutta tai vastaavia tekijöitä. Pääomakäsitteet ovat liian isoja, abstrakteja ja moniselitteisiä tässä tutkimuksessa käytettäviksi. Näen pääomat ja niiden mikrotasolla toimivat resurssit kuitenkin hyödyllisinä työkaluina pyrkinessäni selittämään harrastustoiminnan merkitystä laajempien kulttuuristen ja yhteiskunnallisten asemien ja vallan rakentumisessa.

Tarkastelen tutkimuskenttää harrastusten ja yksilöiden näkökulmista ja olen kiinnostunut positiivisista, harrastuksia mahdollistavista seikoista, jotka näyttäytyvät resursseina, voimavaroina, toimintaedellytyksinä tai keinoina toteuttaa harrastusta. (Vrt. Metsämuuronen 1995, 36–38). Resurssit edesauttavat yksilöitä pyrkimyksissään ja ne muodostavat pääomia tai ainakin auttavat kartuttamaan niitä. Resurssien ja lopulta pääomien kautta yksilöillä on mahdollisuus saavuttaa erilaisia asemia harrastuskentällä, mahdollisesti myös laajemmin yhteiskunnassa. Esimerkiksi rock-musiikin kenttä voidaan nähdä yhtenä kulttuurisena vallan kenttänä, jonka asemia nuoret soittajat voivat tavoitella. Rock-musiikin kentältä voi päästä muillekin vallan kentille, kuten julkisuuden henkilöiden kentälle tai muiden kulttuurituotteiden tekemisen ja kulttuuripiirien (kirjat, elämäkerrat, näytteleminen, hyväntekeväisyys, elokuvat) ja jopa politiikan kentille. Itse Bourdieuin (1984; 1986, 46–47) pääomat rakentuvat luokka-aseman (ja siihen liittyvän taloudellisen perustan) pohjalta erilaisista henkisistä resursseista, kuten tiedoista ja taidoista. Näitä resursseja yksilöt voivat käyttää yhteiskunnan toiminnoissa päästäkseen päämääriinsä ja saavuttaakseen statusta. Nämä pääomat toimivat erilaisilla, sosiaalisilla vallan kentillä osana symbolista taistelua, jonka päämääränä on saavuttaa kyseisellä kentällä (laajemmin yhteiskunnassa) arvostettuja asemia. Yksilön asema perustuu taloudellisen, kulttuurisen sekä sosiaalisen pääoman laatuun ja määriin, joiden perusteella määrittyvät myös elämäntyyli (Bourdieu 1995, 122–150 ja 1984, 114).

Sosiaaliset resurssit ovat ihmisiä, ihmissuhteita ja niiden verkostoja. Näiden kanssa tai niiden avulla nuoret voivat esimerkiksi harrastaa soittamista, perustaa

17 Social capital is the sum of the resources, actual or virtual, that accrue to an individual or a group by virtue of possessing a durable network of more or less institutionalized relationships of mutual acquaintance and recognition (Bourdieu: Bourdieu & Wacquant, 1995 [1992], 119).

bändejä, tehdä musiikkia ja keikkoilla. Luen näihin resursseihin kuuluviksi ystävät, bändikaverit, opettajat, nuorisotyöntekijät, toisinaan myös luokkakaverit, sukulaiset sekä muut bändiläisten lähipiirissä vaikuttavat henkilöt ja ihmisryhmät. Lasken tähän resurssiin kuuluvaksi jossain määrin myös esikuvat, sikäli kun nuorilla on mahdollisuus heitä tavata tai he esimerkiksi toimivat nuorten mentoreina. Nämä resurssit sisältyvät sosiaaliseen pääomaan. Bourdieun (1986, 46–55) sosiaalinen pääoma toimii kuitenkin erojen ja erontekojen järjestelmässä erityisesti eliitin hyväksi. Hänen mallissaan tämä pääoma toimii sosiaalisessa mielessä poissulkevana ylhäältä alas ja taloudellista etua eliitille tuottavana. Muiden käsitettä kehitelleiden tutkijoiden ja teoreetikkojen parissa sosiaalisen pääoman osina nähdään ihmisistä rakentuvien verkostojen ohessa myös erilaiset sosiaaliset käytännöt, kuten normit ja vastavuoroisuus (Ruuskanen 2001, 15).

Tässä tutkimuksessa keskitytään kuitenkin vain ihmisiin, ryhmiin ja verkostoihin. Tämän fokuksen vuoksi pääomat on perustelua purkaa pienempiin osasiin, joita kutsun tässä resursseiksi. Käytössäni ei ole koko pääomakäsitteen sisältämää resurssijoukkoa. Ruuskasen (2017) yhteenvedon mukaan sosiaaliset verkostot tuottavat yksilöille resursseja ja mahdollisuuksia. Niiden kautta yksilöt voivat kartuttaa erilaisia pääomia sekä saavuttaa esimerkiksi varallisuutta, valtaa ja mainetta kentällään (emt.). Myös käsitettä investointi (materiaalinen investointi eli raha, tai ei-materiaalinen investointi eli aika, suhteet, kasvatus) on käytetty kuvaamaan pääomien rakentumista: ihmiset esimerkiksi investoivat aikaa johonkin toimintaan, joka tuottaa pääomia (Rinne ym. 2004, 182). Investointi on kuitenkin vaikea termi tässä yhteydessä, koska se viittaa niin vahvasti taloudelliseen toimintaan. On vaikea muuttaa esimerkiksi perhesuhteita tai lahjakkuutta edes käsitteellisesti investoinnin muotoon. Ne näyttäytyvät enemmän resursseina, joita joko on tai ei ole, kuin hankintoina joita voi tehdä, vaikka esimerkiksi soittotunnit tai instrumentin voikin nähdä investointeina musiikkitoimintaan.

Sosiaalisesta pääomasta on johdettu myöhemmin idea yksityisestä sosiaalisesta pääomasta (esim. Burt 1992; 2000) ja julkisesta sosiaalisesta pääomasta (esim. Coleman 1988). Näissä molemmissa pääomissa voidaan ajatella olevan myös sosiaalisten resurssien muodostamia rakenteita. Ensimmäistä niistä voidaan pitää yksityishenkilön käytettävissä olevana resurssiperustana, kokoelmana erilaisia resursseja, joista pääomat muodostuvat. Jälkimmäinen puolestaan viittaa kollektiivisempaan, esimerkiksi yhteisö- tai valtiotasolla toimivaan resurssiperustaan. Idea yksityisestä sosiaalisesta pääomasta on käyttökelpoinen tälläkin tutkimuskentällä, jossa sosiaaliset verkostot edesauttavat kentällä toimivien yksilöiden harrastustoimintaa ja menestymistä bändikentällä. Menestyessään muusikko tai bändi voi saada erilaisia pääomia ja niiden kautta myös korkeampia statuksia laajemmissakin yhteiskunnan piireissä, tästä esimerkkinä muun muassa juuri läpilyöneiden tai pitkän uran tehneiden muusikoiden kutsuminen Linnan juhliin.

Burtin (1992, 58; 2000, 346–347) mukaan sosiaalinen pääoma rakentuu yksilön omista sosiaalisista suhteista, jotka mahdollistavat muiden pääomien, kuten inhimillisen ja taloudellisen pääoman käytön. Burtille toimijan oma asema verkostossa on tärkeä. Keskeinen asema edesauttaa verkostojen hyödyntämistä ja tuottaa näin etuja myös verkostoille (emt.). Näen sosiaaliset resurssit etupäässä positiivisina, mutta ne voivat kuitenkin toimia myös negatiivisesti ja rajoittavasti, esimerkiksi bändikaverien päättäessä erottaa jonkun bändin jäsenen, luokkakavereiden suhtautuessa kielteisesti tyttöön rumpalina tai vanhempien vastustaessa harrastusta. Kuten muissakin resursseissa, sosiaalisessa resurssissa on rajoitteensa ja varjopuolensa, sillä kaikilla ei ole yhtä paljon sosiaalisia kontakteja tai osa kontakteista voi toimia negatiivisesti. Sosiaaliset resurssit kiinnostavat tämän tutkimuksen puitteissa erityisesti siksi, että tarkastelu keskittyy pitkälti bändiharrastustoiminnan sosiaaliin puoliin ja taustaoletukseen todellisuuden sosiaalisesta rakentumisesta.

Aineettomiksi eli eräänlaisiksi henkiseksi resursseiksi määrittelen joukon ei-materiaalisia resursseja, jotka koskettavat yksilöä ja tätä ympäröivää lähipiiriä. Ei-materiaaliin resursseihin luen kuuluviksi muun muassa yksilön lahjakkuuden, motivaation, kunnianhimon ja myönteisen asenteen. Nämä resurssit edesauttavat harrastuksien aloittamista, pitkäjännitteistä harrastamista ja soittajana kehittymistä. Ne rakentavat positiivista musiikillista minäkuvaa (Tuovila 2003, 49) ja identiteettiä soittajana, myöhemmin muusikkonakin. Tällainen aineeton resurssi voi olla myös esimerkiksi nuorta soittamaan innostava vanhempi, sisarus tai ystävä, jopa ystäväpiiri. Sosiaalisen lähipiirin soittoharrastus ja musiikkietäisyys edesauttavat nuoren harrastamista joko työntäen tätä kohti soittoharrastuksen aloitusta ja tai edesauttaen myöhemmin harrastusten jatkumista. Osittain tämä liittyy sosiaaliin resursseihin, joihin palaan hetken kulluttua lähemmin omassa alaluvussa. Palaan myöhemmin tässä luvussa myös edellä mainittuun työntövaikutukseen, sillä siihen viittaavia seikkoja tuli esiin useissa haastatteluissa. Bourdieun (1986, 47–55; Bourdieu & Wacquant 1995, 148–149) käsitteistä sosiaalinen ja kulttuurinen pääoma sisältävät aineettomia resursseja. Lisäksi inhimillisen pääoman käsite (Schultz 1961; Becker 1964) sisältää osittain samoja ajatuksia. Inhimillisen pääoman käsite painottuu kuitenkin enemmän esimerkiksi koulutukseen, työkokemuksiin ja muuhun mitattavaan ja taloudellista etua edistävään, kuin esimerkiksi ihmisen asenteeseen tai lahjakkuuteen (esim. Forsander 2002, 52–57, 216–217). Aineettomat resurssit voivat siis olla osa useita erilaisia pääomamuotoja.

Taloudelliset resurssit tarkoittavat puolestaan rahaa ja sitä, mihin rahaa harrastustoiminnassa kuluu. Luen siihen kuuluvaksi myös niitä rahalla hankittavia harrastustoiminnan edellytyksiä, joita perhe voi nuorelle tarjota. Näitä ovat esimerkiksi perheen omistuksessa jo ennen yksilön harrastustoimintaa olleet instrumentit tai harjoittelulle riittävän tilava koti. Soittaminen ei ole halvin mahdollinen harrastus, jos instrumenttien hankinnan lisäksi tarvitaan vielä maksullisia soittotunteja ja harjoitustilojen vuokria. Tämän lisäksi harrastukseen

kulkemiseenkin saattaa kulua rahaa. Bourdieun (1986, 26; 1984, 114–115) taloudellinen pääoma sivuaa ajatustani taloudellisista resursseista, mutta Bourdieun idea on huomattavasti monimutkaisempi ja ruotii yhteiskunnan rakenteita. Hänelle luokkatausta ja taloudellinen pääoma näyttäytyvät yhteen kietoutuvina, yksilöiden makua ja elämäntapaa voimakkaasti muovaavina elementteinä.

Viimeinen tässä tutkimuksessa käyttämäni resurssijoukko ovat ajalliset resurssit, jotka tässä tarkoittavat harrastuksiin käytettävissä olevaa aikaa. Vaikka rahaa ja sosiaalisia resursseja voi yksilöillä olla epätasa-arvoisesti, jokaisen vuorokaudessa on yhtä monta tuntia. Koska haastateltavani edustivat sekä peruskoulu-, lukio- ja ammattikouluikäisiä että heitä hieman vanhempiakin viralliseen, nuorisotyöläin nuorisomääritelmään sopivia henkilöitä, vaihtelee yksilöiden ajankäyttö tietyksi paljon sen mukaan, kuuluuko elämään peruskoulu, toisen asteen koulutus, siviilipalvelus tai armeija vai työelämä tai työttömyys. Peruskoulu rajoittaa ajankäyttöä tiiviimmin. Sen jälkeen ihmisillä on ainakin teoriassa enemmän mahdollisuuksia vaikuttaa ajankäyttöön opiskelupaikan valinnalla tai osa- ja kokopäivätöiden välillä valitsemalla. Bourdieun (1986, 49–50) pääomaideoihin sisältyy ajatus erityisestä vapaa-ajasta, jossa varsinkin varallisuuden mahdollistamana on sekä aikaa että rahaa esimerkiksi luoviin harrastuksiin. Varakkaat vanhemmat voivat tarjota lapsilleen pitkän enkulturaatioajan ilman pakkoa ansiotyöhön siirtymisestä, jolloin lapsilla on sekä aikaa että rahaa esimerkiksi luoviin harrastuksiin ja kulttuurisen pääoman saavuttamiseen. Vastaavasti vähempivaraisen perheen lapset voivat joutua huomattavasti nuorempina erilaisiin töihin koulun ja opiskelun ohessa. Työnteko rajoittaa vapaa-aikaa, vaikka tuottaakin vahvistusta taloudellisiin resursseihin. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan omaa aineistoani resurssien näkökulmasta.

3.2 Musiikin harrastaminen ja käytettävissä olevat resurssit arjessa

Haastattelemieni nuorten musiikki- ja bändiharrastuksiin kuuluu useita eri tekijöitä, jotka toistuvat erityisesti arkisessa vapaa-ajassa ja joita analysoin seuraavaksi. Räsänen mukaan kulttuurianalyysi on pyrkimystä ymmärtää todellista ihmisen arjen kulttuuria, kuten vapaa-ajan käyttömuotoja (Räsänen 1997, 28). Tähän keskityn erityisesti tässä analyysiluvussa.

Temaattisen kokonaisuuden taustoittamiseksi on hyvä tietää, että haastattelemistani nuorista jokainen soittaa tai on soittanut vähintään yhtä instrumenttia, laulu mukaan lukien. Yli puolet haastatteluvastaajista on joskus soittanut tai soittaa yhä haastatteluhetkellä useampaa kuin yhtä soitinta (esim. H13M; H8N; H4M). Pääosa haastateltavista on käynyt tai käy soittotunneilla, minkä lisäksi he myös usein opiskelevat musiikkiopistossa tai konservatoriossa. Kaikki haastateltavat ovat musiikkiharrastuksensa kuluessa soittaneet vähintään yhdessä bändissä. Vain yksi haastateltava ei soittanut haastatteluhetkellä yhdessäkään bändissä, mutta hänkin oli soittanut bändissä aiemmin ja haastatteluhetkellä

musiikki liittyi sekä hänen harrastuksiinsa että työhönsä (H13M). Kaikki haastateltavat tekivät itse musiikkia joko yksin, osallistumalla bändiensä kapaleiden tekemiseen tai molempia.

Sosiaalisesta sukupuolesta, äidinkielestä, etnisestä tausta tai iästä riippumatta kaikki kuuntelivat musiikkia ja kävivät konserteissa, keikoilla, festivaaleilla tai muissa elävän musiikin tapahtumissa. Näiden lisäksi kaikilla haastatelluilla oli myös omaa esiintymiskokemusta. Harrastustoimintaan voi liittyä myös bändikilpailuun ja Turku Rock Academy -valmennuksen toimintaan osallistuminen. Tapahtumissa käyminen ja esiintyminen muodostavatkin toiminnallisesti eräänlaisen vastinparin esimerkiksi harjoittelemiselle, koska ne tapahtuvat arjen rutiininomaisen toimintaympäristön ulkopuolella. Bourdieulaisittain ajateltuna kulttuuritapahtumissa käyminen paitsi vahvistaa yksilöiden kulttuurista pääomaa myös tukee sosiaalisen pääoman ylläpitämistä ja kartuttaa sitä, sillä sosiaalinen toiminta ylläpitää ja luo suhteita ja verkostoja. Toisaalta alakulttuurimaisempien musiikkityylien tapahtumissa käyminen voi vahvistaa ennemmin Throntonin (1995, 202–204) mallin mukaista alakulttuurista pääomaa ja siihen liittyviä sosiaalisia verkostoja.

Osa vanhemmista vastaajista opetti haastatteluhetkellä soittamista, minkä ansiosta heillä oli mahdollisuus käyttää musiikin parissa enemmän aikaa kuin muuta työtä tehdessä olisi mahdollista (esim. H2M). Lisäksi näillä, varsinkin vanhemmilla haastatelluilla saattoi jo olla musiikkiin liittyvä ammatti tai he opiskelivat sellaiseen. Haastatellut opiskelivat esimerkiksi musiikkia taiteena, musiikkitiedettä, musiikkiteknologiaa tai tapahtumatuotantoa (esim. H2M; H5N), jolloin musiikki harrastuksena liukui kohti ammattia. Nämä toiminnot puolestaan linkittyvät arkielämään.

Kaikki musiikkiharrastukseen liittyvä vaatii erilaisia resursseja, joita voidaan käyttää eri tavoin. Ajankäyttöä tärkeysjärjestykseen laittaessaan yksilö tekee monenlaisia arvovalintoja. Vain yhdessä bändissä soittaminen voi olla tietoinen valinta, ja silloin kaikki bänditoimintaan käytettävissä oleva aika panostetaan vain kyseiseen bändiin. Useamman bändin jäsenenä yksilö voi panostaa yhteen bändeistä enemmän kuin muihin. Jos bändejä on useita, yksilö tavalla tai toisella valitsee sen kokoonpanon, johon haluaa sijoittaa eniten henkilökohtaisia resurssejaan ja jonka on viimeisenä valmis hylkäämään, ellei resursseja riitäkään kaikkiin (vrt. Mistola 2016, 64). Useimmilla on yksi tai kaksi ”pääinstrumenttia”, joihin panostetaan eniten kaikkia resursseja: erilaisia aineettomia voimavaroja, aikaa ja rahaa. Muita mahdollisia instrumentteja soitetaan satunnaisemmin eikä taitoja niiden parissa hiota yhtä pitkälle.

Harjoittelemisen suhteen haastatteluvastaukset olivat melko yhteneväisiä riippumatta vastaajien iästä, sukupuolesta tai muistakaan muuttujista. Tutkimieni nuorten arkinen harjoittelu instrumenttien ja bändin kanssa sekä musiikin tekeminen täyttävät harrastuksen määritelmän kriteerit (Tilastokeskus 2011, 10). Kaikkien haastateltujen toiminta musiikin parissa on siis säännöllistä ja pitkäjännitteistä. Pääosa vastaajista harjoittelee bändin kanssa joka viikko

vähintään kerran, osa kolme tai neljäkin kertaa viikossa. Tarve ja into yhdessä harjoitteluun ja musiikin tekemiseen vaihtelevat tilanteen mukaan. Alkuvaiheessa on voitu kokoontua yhteen tai harjoitella omaa instrumenttia päivittäin jopa useita tunteja (vrt. Kauppinen ja Sintonen 2004, 9). Bändin kulloinenkin tilanne vaikuttaa harjoitteluun: alussa voidaan käytännön syistä joutua harjoittelemaan enemmän, ja myöhemmin esimerkiksi puuttuvat jäsenet vaikeuttavat bänditoimintaa (H6N).

Haastatteluiden mukaan harjoitteluun kulutettuun aikaan vaikuttaa toisissa tapauksissa se, kuinka pitkään on soitettu yhdessä. Tulevia esiintymisiä varten voidaan harjoitella tarpeen mukaan enemmän, ja esiintymisiä edeltävä tiheämpi harjoitusväli tuli esiin useissa vastauksissa. Myös läheiset ystävyys-suhteet bändin sisällä voivat tiivistää harjoitusvälejä koska harjoitellessa voi viettää aikaa ystävien kanssa. Päätelen, että bändi muodostaa tärkeän sosiaalisen resurssin, sillä bändikavereiden kanssa vietetään säännöllisesti paljon aikaa yhdessä. Tiiviit sosiaaliset suhteet musiikkiharrastajien kesken voivat edesauttaa bändien muodostamista ja pysyvyyttä jopa toiminnan ammattimaistumisen jälkeenkin. Alaluvussa 3.5 palaan tähän sosiaaliseen resurssiin klikkien tarkastelun muodossa. Toisaalta bändiläisten kanssa voidaan viettää aikaa muutenkin yhdessä, esimerkiksi harrastaa liikuntaa ja käydä muiden bändien keikoilla.

K: Harjoitteletko sää päivittäin?

V: En mää ihan päivittäin harjoittele.

K: Onks teillä bänditreenit silleen kerran viikossa vai tarpeen mukaan?

V: Tarpeen mukaan, ennen keikkaa me harjotellaan seittemän päivää putkeen mut silloin kun me aloitettiin ja käytiin vaan soittamas hui-vin vuoksi niin (naurattaa) silloinkin me soitettiin seittemän päivää viikos (...) on menoo mut kyl jokainen kerran pari viikos... (H3M.)

Näin ollen Ehnin ja Löfgrenin (2001 [1982], 11–28, 97) analyysimallin mukaisesti kyseenalaistan valmiin tulinnan siitä, että bänditoiminta olisi pelkästään jonkinasteista musiikillisten päämäärien tavoittelua (vrt. Messner 2001, 253–265). Se miksi nuoret kokoontuvat soittamaan yhdessä voi sisältää myös sosiaalisen, ystävyyspohjaisen motiivin tai ainakin tämä motiivi kietoutuu yhteen musiikillisten tavoitteiden kanssa. Bänditoiminta ei ole yksiselitteisesti vain päämääräorientoitunutta tai pelkkää ystävien kanssa vietettyä aikaa, vaan useimpien haastatteluihin osallistuneiden keskuudessa se oli molempia. Halutaan sekä saavuttaa musiikillisia päämääriä (esimerkiksi keikkailu, oman musiikin tekeminen ja julkaiseminen) että viettää aikaa ystävien kanssa (vrt. Kauppinen & Sintonen, 2004, 11). Nuorten kohdalla se merkitsee myös sitä, että bändien koostaminen tai yhdessä pysyminen perustuu toimiviin ihmissuhteisiin eikä niinkään esimerkiksi julkisuuden paineisiin, jotka voivat saada ammattibändit pysymään yhdessä, jotta sovitut, maksetut keikat saataisiin

soitettua. Haastattelemilleni nuorille bänditoiminta ei ainakaan vielä tuota rahaa saati elätä, joten se antaa liikkumavaraa ihmissuhteiden tasolla. Aineiston pohjalta tässä ei näy eroa vastaajien välillä: bändien sukupuolijakaumasta ja haastatteluvastaajien sukupuolista riippumatta nuorten soittajien toiminnassa kietoutuvat yhteen ystävien kanssa vietetty aika ja yhteisten musiikillisten päämäärien tavoittelu.

Haastateltavien aikaa siis kuluu yhdessä harjoitteluun ja musiikin tekemiseen, mutta soittajat harjoittelevat ja tekevät tai ainakin ideoivat musiikkia myös yksin. Bändin ja oman musiikin tekemisen lisäksi arkea jaksottavat soitto- ja laulutunnit, pääsykokeisiin valmistautumiset ja musiikkiopistotoiminta. Yksi keskeisistä aikaresurssiin liittyvistä teemoista on yksin harjoittelu tai jonkin tietyn instrumentin harjoittelu.

K: (...). Sä kuitenkin ilmeisesti harjoittelet ihan päivittäin? (...)

V: No joo aina sen mitä ehtii, että kyllä mä yritän mahdollisimman paljon treenata. Nyt ku alkoi luvuloma niin täs on enempi aikaa ja mä ajattelin aikatauluttaa sen mukaan et koitan tehdä nyt parin kuukauden sisään tuon D-tutkinnon (...) tosta kitarasta. Se on hyvä, että treenaa jotaki tavoitetta varten niin tietää mitä juttuja tekee et se on semmoista (...) erilaista soittoa sitten... (H1M.)

Ikä, elämäntilanne ja päämäärät esimerkiksi musiikista tulevana ammattina tai jo nykyisenä työnä vaikuttavat toiminnan määrään ja laatuun. Haastatteluvastauksista käy selkeästi ilmi, että harrastustoiminta joustaa ja elää elämäntilanteen ja ikävaiheiden mukaan. Osa haastatelluista puhuu konkreettisella tasolla elämänvaiheisiin liittyvistä asioista, kuten vaikka edellisessä sitaatissa pääsykokeisiin valmistautumisesta. Myös konservatorio-opinnoista tai jo valmistuneista tutkinnoista puhutaan vanhimpien haastateltavien kanssa (H5N; H6N; H2M). Nuorimmat, peruskoulua haastatteluhetkellä käyneet haastateltavat eivät suunnitelleet vielä konkreettisesti musiikkiopintoja, vaikka tulevaisuus musiikin parissa kiinnostikin heitä (H16M; H7M). Tässä haastateltavien ikähaitari näkyy selvimmin.

Yksin harjoittelun lisäksi keskeinen aikaresurssiin liittyvä teema ovat bänditreenit ja yhdessä harjoittelu. Aineiston perusteella sukupuoli, etninen tausta eikä varsinaisesti edes ikä vaikuta bänditreenien tiheyteen. Kaikki kertoivat harjoittelevansa säännöllisesti, kerran viikossa tai tarpeen mukaan useamminkin. Erot olivat bändikohtaisia, ja esimerkiksi yksi yhtye harjoitteli säännöllisesti kolme kertaa viikossa, ja kaikilta yhtyeen jäseniltä riitti aikaa ja motivaatiota tiiviiseen treenitahtiin esimerkiksi opiskelusta huolimatta (H9M). Osa pyrki pitämään tiiviimpiä ja pidempiä harjoittelujaksoja aina elämäntilanteiden muuttuessa, esimerkiksi lomilla (esim. H4M). Musiikkiin liittyvä runsas ja intensiivinen ajankäyttö voi olla myös kausittaista, mikä on hyvin tyypillistä luovalle toiminnalle.

Välillä (...) me ollaan koko perhe sovittu et on perhehetki et ollaan alhaal vaiks koko päivä ja sit X (veljen nimi) on siel jonku puol tuntii sit se tulee tänne. Soittaa kaks tuntii sit se tulee taas puoleks tunniks (...) Et nyt hänellä on just semmonen vaihe, et hän ei tee mitään muuta... Mullaki kun esim vuos sit oli vähä enemmän aikaa (...) niin mä olin jonku viis tuntii soittamas joka päivä...(...) Heti kun mä tulin koulusta tein läksyt, rupesin soittamaan. Nyt oho kaks tuntii menny pakko ny vähä alas mennä puhuun perheen kaa ja sit mä tuun taas soittaa ja soitan ja sit kello onki kymmenen. (H10.11.12M.)

Haastateltavien ajankäytön näkökulmasta musiikin tekeminen ja soittoharrastukset ovat keskeistä, toistuvaa toimintaa, jota priorisoidaan ajankäytössä, joskus jopa muun sosiaalisen elämän kustannuksella. Miksi näin on? Mitä se merkitsee? Tietysti musiikki ja soittaminen kiinnostavat, jos niitä on alunperin ryhdytty harrastamaan ja harrastus ovat kestäneet pitkään, useimmilla siis jo lapsuudesta saakka. Ajan mittaan musiikista on kehittynyt nuorille luovan itseilmaisun kanava, jota pidetäänkin yhtenä ihmisen luontaisena tarpeena (Schmid 2005, 27). Luovuudella on nuoruudessa erityinen tehtävä osana kasvuprosessia, sillä esimerkiksi oma ajattelu ja itsenäisyys kehittyvät luovissa harrastuksissa (Hintikka 2000, 56–57, 65–66). Samalla bänditoimintaan liittyy sosiaalinenkin puoli, sillä aika vietetään omien ikätovereiden seurassa. Jo luova toiminta itsessään kasvattaa motivaatiota, koska siitä saatava mielihyvä saa ihmiset toimimaan aktiivisesti luovan potentiaalinsa käyttöä lisäävällä tavalla (Creek 2008, 336). Musiikkiin suhtaudutaan intohimoisesti. Sen harrastamiseen liittyy tavoitteita ja unelmia, joita saavuttaakseen ollaan valmiita tekemään työtä eli esimerkiksi harjoittelemaan. Soittaminen on myös mukavaa ja mukaansatempaavaa, palkitsevaa tekemistä. Se onkin tyyppillistä luoville harrastuksille ja töille, jotka kasvattavat muun muassa yleistä tyytyväisyydentunnetta ja itsetuntoa (emt.). Vastaavasti esimerkiksi liikuntaa voidaan harrastaa useampana päivänä viikossa. Musiikkia harrastavilla ja opiskelevilla musiikkitoiminta voi olla päivittäistä tai useamman kerran viikossa tapahtuvaa. Bänditreeneiden lisäksi harrastusta toteutetaan myös soittotuntien ja muiden aktiviteettien muodossa.

Lukuisten esikuvina toimivien muusikoiden, kuten esimerkiksi Yngwie Malmsteenin kerrotaan harjoitelleen intohimoisesti kitaransoittoa tai muuta instrumenttia jopa kaiken valveillaoloaikansa (Walser 1993, 93–94). Nämä tarinat ovat osa ammattimuusikoiden ”sankaritarinoita”. Uhraukset, päämäärätietoinen työnteko ja loputon taitojen hiominen huipulle pääsemiseksi – ja siellä pysymiseksi – heijastelevat erityisesti joidenkin miesten asennetta rock-musiikin parissa: se on rockin autenttisuuteen liittyvää narratiivia. Vastaavia hegemoniseen mieskuvaan yhdistyviä tarinoita löytyy myös urheiluun, uraan ja taloudelliseen menestykseen liittyen. Nämä ovatkin kaikki sellaisia yhteiskunnan alueita, joilla miesten odotetaan menestyvän (Harrison 2008).

K: (...) Soitaksää ihan päivittäin nykyään? (...) Onks sulla aiemmin ollu silleen et sä oot harjotellu ihan säännöllisesti?

V: Noo alkuvaiheessa (huvittuneella äänellä) mä harjottelin varmaan kahdeksan tuntia päivässä.(...) Ensimmäiset kuus vuotta. (...) Sit kans harjoittelin varmaan seittemän-kuus tuntia jo koulun loppuvaiheessa täälä, siinä mielessä kun tekniikka oli jo hyvässä kunnossa ei tarvinnu harjotella niin paljo enää. Neljä tuntia mä nykyään harjoittelen noin. (...) Puhtaasti sitä soitinta mut tietysti se musiikista mietiskelyprosessi se on niinku koko päivän aina välillä ajattelet kappaleita. (H13M.)

Taitojen karttuminen on vähentänyt fyysisen harjoittelun tarvetta, vaikka musiikilla elävä soittaja tekeekin varsinaisen harjoittelun lisäksi jatkuvaa musiikkiin liittyvää ajatustyötä. Jossain vaiheessa soittajat saavuttavat tarvittavan perustaitotason, jonka jälkeen harjoittelu keskittyy uusiin kappaleisiin, esiintymisiin valmistautumisiin ja vastaaviin päämääriin (Kauppinen ja Sintonen 2004, 10). Intohimoiset kaiken vapaa-ajan täyttävät harjoittelujaksot ovat vain yksi vaihe soittajan musiikillisella polulla. Musiikki ei ole välttämättä haasteltavien ainoa harrastus, vaan he harrastavat esimerkiksi liikuntaa joukkuelajeista juoksemiseen ja tanssiin (vrt. Harrison 2008). Aika on siis hyvin tärkeä resurssi, sillä ilman sitä harrastus kuin harrastus on mahdoton. Jos jostain harrastuksesta täytyisi pakon edessä esimerkiksi ajanpuutteen vuoksi luopua, se ei välttämättä olisi musiikki (vrt. Juvonen 2006, 251). Muita harrastuksia on voitu jo karsia siksi, ettei tärkeä soittoharrastus kärsisi, kuten kahdessa seuraavista lainauksista käy ilmi.

Mä priorisoin henkisesti huomattavasti vahvemmin musiikkia. Mutta käytännön ajankäytössä mä saatan kyl käyttää enemmänkin aikaa liikunnan harjoitteluun, kuin musiikin harjoitteluun päivittäin, mä yritän kääntää sitä koko aika. Mutta jostain syystä liikunta tuntuu enemmän työltä ja musiikki on niin hauskaa, niin jotenkin tuntuu et päästää itensä liian helpolla, jos käyttää liika aikaa musiikkiin, laiminlyö sen toisen harrastuksen. (H2M.)

Harrastin nuorempana taekwondo, mutta jouduin olosuhteiden pakosta lopettamaan sen. En ole sittemmin aloittanut enää mitään kamppailulajia, koska pelkään riskiä teloa käteni niin, etten voisi enää soittaa. Eli musiikki on mennyt kaiken muun edelle. (H15M.)

13-vuotiaana lopetin 3-vuotisen jalkapallourani antaakseni aikaa soittamiselle ja välttääkseni käsivammoja (H1M).

Ensimmäisen sitaatin vastaaja tuntee eron harrastustensa välillä. Soittaminen ei tunnu työltä kuten urheilu, joten aikaresurssien panostaminen ”työhön” tuntuu mielekkäämmältä tai tärkeämmältä kuin ajankäyttö johonkin hauskaan. Tässä heijastuu aiemmin tässä luvussa läpi käyty luovan harrastamisen palkitsevuus ja motivaatio (Creek 2008, 336). Kaksi muuta vastaajaa on jo jättänyt liikuntaharrastuksen loukkaantumisen pelossa. Musiikki on priorisoitu kamppailulajin ja jalkapallon yläpuolelle. Naisilta en kuullut vastaavaa priorisointi- tai luopumispuhetta, vaikka hekin puhuivat myös liikunnan harrastamisesta. Toisaalta he ehkä harrastavatkin vähemmän esimerkiksi kamppailulajeja, joista voisi koitua riskiä soittoharrastuksissa vaadittaville raajoille, tai haastateltujen naisten pieneen määrään ei osunut bänditoiminnan kanssa samanaikaisesti aktiivisia liikuntaharrastajia, jotka olisivat joutuneet käsittelemään asiaa miesvastaajien tavoin.

Ajan lisäksi tärkeä on myös taloudellinen resurssi. Myös taloudellisesti voidaan tehdä priorisointia ja valintoja, mutta ilman rahaa bändiharrastus on mahdoton. Sama koskee useita muita harrastuksia, ja rahanpuute voi estää aloittamasta harrastuksia tai lopettaa harrastamisen. Vuoden 2015 Nuorisobarometrin mukaan jopa 47 prosenttia muista kuin suomea äidinkielenään puhuvista ja 34 prosenttia suomea äidinkielenään puhuvista nuorista on jättänyt harrastamisen aloittamatta rahanpuutteen vuoksi. Vastaavasti 27 ja 18 prosenttia nuorista on joutunut jättämään harrastuksen kesken taloudellisten syiden vuoksi. (Myllyniemi 2015, 51.)

Taloudellisen resurssin teemoitteluun liittyy se, mihin kaikkeen rahaa suorasti tai epäsuorasti soitto- ja bändiharrastuksissa tarvitaan, kuinka kuluja voidaan jakaa, sekä se, mistä rahaa ja materiaalista tukea saadaan (vrt. Bennett 1980, 19–20). Haastatteluiden mukaan rahaa tarvitaan harrastuksissa muun muassa soitinten hankkimiseen, tilojen vuokraamiseen, soitto-tunteihin sekä usein myös liikkumiseen. Tilat voidaan jakaa, ja useilla treenikämpillä soittaa monta eri bändiä eri aikoihin. Näin treenikämpän vuokratulot jakautuvat useammalla yhtyeelle ja bändinjäsenelle, sillä harva tarvitsee tilaa jatkuvasti omaan käyttöönsä (vrt. Teosto 2013). Tämä on tavallinen keino kuluissa säästämiseen, ja jaettu tila on samalla myös osa bändiharrastusten sosiaalista toimintaa.

Osa soittajista joutuu jossain vaiheessa harrastustaan tinkimään soittimista ja soittamiseen liittyvistä tarvikkeista. Kaikkea ei aina pysty hankkimaan uutena tai silloin kun itse haluaa. Kaikki vastaajat ovat saaneet harrastukseensa jossain vaiheessa jonkinlaista taloudellista tai materiaalista tukea vanhemmilta tai isovanhemmilta. Yleisimmin vanhemmat ja isovanhemmat ovat maksaneet soitto-tunteja tai ostaneet instrumentteja esimerkiksi lahjaksi. Vuoden 2015 Nuorisobarometrin mukaan omiin talouksiin muuttaneista nuorista 13 prosenttia on saanut harrastuksiinsa taloudellista tukea vanhemmiltaan (Myllyniemi 2015, 69). Ainakin yksi haastateltava kertoi vanhempien maksaneen soitto-tunteja vielä kotoa pois muuttamisen jälkeen (H5N).

Osa haastateltavista on saanut satunnaista rahallista tukea treenikämpän vuokraan (esim. H14M). Vanhemmat ovat voineet myös hoitaa kuljetuksia (esim. H1M), joka voidaan laskea sekä taloudelliseksi tai materiaaliseksi resurssiksi että aineettomaksi tai sosiaaliseksi resurssiksi. Kulkeminen maksaa, mutta vanhemmat ovat valmiita myös käyttämään aikaa ja olemaan paikalla lastensa harrastuksissa. Tämä näkyi haastatteluvastausten lisäksi myös havainnoinnissa Vimmassa ja toisella havainnoidulla nuorisotalolla. Vanhemmat toivat lapsiaan paikalle, seurasivat heidän esityksiään ja auttoivat tarvikkeiden kanssa sekä kannustivat ja tukivat esimerkiksi sanallisesti. (Esim. kenttäpäiväkirja, 116, 95, 97).

Taloudellisen tai materiaalisen tuen saaminen ei varsinaisesti eroa sukupuolittain, mutta tyttöjen ja poikien harrastusmuodot ja soitinvalinnat voivat olla erilaisia. Tällöin taloudellinen tuki kohdistuu kunkin yksilön valitsemaan harrastukseen, mutta ei välttämättä tukemaan laajemmin esimerkiksi kokeilu- ja erityyppisten musiikkigenrejen tai instrumenttien parissa (Kosonen 2010, 302–303). Tukea ei välttämättä ole saanut yhtä paljon koko harrastuksen ajan. Ymmärrettävästi osa vanhemmista miettii uuden harrastuksen alkuvaiheessa sitä, kuinka pitkään rahallisia panostuksia vaativa toiminta jaksaa kiinnostaa (esim. H2M). Erilaisten harrastusten kokeiluvaiheet ovat lapsilla ja nuorilla yleisiä, sillä ne kuuluvat identiteettityöhön (Kosonen 2010, 303; Takalo 2017, 12–13). Myös vanhempien varallisuus ja se, mitä perheessä pidetään tärkeänä vaikuttavat siihen, kuinka nuoret saavat taloudellista tukea harrastuksilleen (Kosonen 2001, 127–128).

Musiikkitaustaisessa perheessä soittoharrastuksiin ohjaututaan helposti ja tukea saadaan niin rahallisessa kuin materiaalisessa ja aineettomassakin mielessä, kuten useissa tutkimuksissa on havaittu (esim. Kosonen 2001, 127–128 ja Metsämuuronen 1995, 89–92). Musiikillisesti aktiiviset vanhemmat suosivat lasten musiikkiharrastuksia, ja alkuun voi päästä jo kotoa löytyvillä soittimilla. Bourdieun mallia soveltaen, kulttuurinen pääoma siirtyy perheessä sukupolvelta toiselle. Vanhemmat tarjoavat lapsilleen resursseja, joiden avulla lapset voivat ylläpitää tai korottaa perheen asemaa erilaisilla yhteiskunnan kentillä. Joissakin tapauksissa haastateltavat ovat päässeet alkuun omilla rahoilla, kuten viikkorahoilla, lahjaksi saaduilla tai kesätöistä tai kotiaskareista saaduilla rahoilla. Pääosin nämäkin rahat tulevat kuitenkin perheeltä ja lähipiiristä. Myöhemmin omat tulot ja itsenäistyminen siirtävät harrastusten kuluja enemmän nuoren omalle vastuulle. Kun harrastus on jatkunut pidempään, myös ensin epäroineet vanhemmat ovat innostuneet lastensa tukemisesta.

No aluksi kun piti aloittaa soittaminen niin se oli (vanhemmilla) aika vastustava asennoituminen sen takia että oletus oli kaiketi se, et mulle hankitaan kitara tai mä ostan itselleni kitaran niin mä kyllästyn siihen ja se jää tyhjänpantiksi. Mut sen jälkeen, kun oli menny pari vuotta ja mä en kyllästynytäkään siihen (naurattaa hieman) sit sittemmin oon

saanu hyvin paljon tukea, kun rupes se harrastus muuten niinku kehittymään ensin oman työn kautta, niin sen jälkeen on saanu kyl rahallista tukea ja kaikennäköisiä kyytejä ja muuta semmoista siihen... (H2M.)

Kaikkia sukupuolia edustavista soittajista löytyi myös niitä, joiden vanhemmat eivät ole tämänhetkisen bändin musiikista kiinnostuneita, sillä sukupolvien musiikkimaku on usein erilainen. Vanhemmilta on kuitenkin saatu tukea soittoharrastusten eri vaiheissa, esimerkiksi pianonsoittoa aloittaessa ennen bändiin liittymistä. Materiaalista tukea taloudellisen resurssin kategoriassa voivat edustaa myös perheen omistuksessa jo olevat soittimet, jotka tulivat useissa haastatteluissa esiin.

K: Sä oot lähteny sitä pianoo soittamaan ihan omasta aloitteesta vai onks vanhemmat kannustaneet aloittamaan soittoharrastuksia?

V: Isosisko soitti pianoa ennen mua, se opetti vähän, kun olin niin paljon nuorempi kuin hän, niin katto aina vähän silleen idolina sitä. Osittain vanhemmatkin rupes jossain vaiheessa eksääki nyt haluis ruveta ja niin et siitä se nyt oikeestaan lähti et se piano löyty sieltä kotinurkasta jo valmiiksi.

K: Onks sun vanhemmat esimerkiksi rahottaneet sun (bändi)harrastusta tai toimineet kuskina tai kannustaneet tai käyneet kattomassa teidän esityksiä?

V: Lähinnä äiti on ehkä käynyt parilla keikalla joskus ja ollu sillä asenteella et onhan se hienoa että nuoret soittaa sitten itse. Isä ei oo koskaan nähny meitä livenä, et hän on kans vähän tämmöinen, sanotaan et musiikkimaut kohtaa niin vähän. Hän on tämmöinen iskelmäpuolen ihminen ehkä enemmän. (H6N.)

Isosiskon soittoharrastus on työntänyt nuorempaa sisarusta soittoharrastuksen aloittamiseen, ja vanhempien myönteinen suhtautuminen pianonsoittoharrastukseen on edesauttanut soittoharrastusta myöhemminkin. Materiaalinen tuki keskittyy soittimeen, mutta nivoutuu myös aineettomaan ja sosiaaliseen tukeen, joita käsittelen myöhemmin tässä luvussa. Pianon tai koskettimien tapauksessa ei tutkimuskentällä juuri näkynyt eroja sosiaalisen sukupuolen, kulttuuritaustan tai muiden välillä. Koskettimet ja piano olivat yleisiä myös poikien ja miesten varhaisissa soittoharrastuksissa ja haastatteluhetken bändiharrastuksissa. Piano on voinut päätyä haastatteluiden perusteella nuoren ensimmäiseksi instrumentiksi isältä, äidiltä tai isosiskolta niin tytöillä kuin pojillakin. (Vrt. Juntunen 2008, 77, 82–8.) Tästä voi päätellä lähinnä, että instrumentti on verrattain yleinen suomalaisissa kodeissa ja sen olemus on suhteellisen sukupuolineutraali verrattuna vaikkapa rumpuihin. Perheen sukupolvien musiikkimakujen erilaisuus ei ole estänyt tukemasta ja kannustamasta harrastuksessa,

mutta musiikin tyylijalivalinta on irrottanut bändiläisen perheen yhteisestä musiikillisesta polusta. Harrastaa saa, mutta bändin soittama musiikki pysyyköön nuoren omassa maailmassa.

3.3 Asuinpaikka ja soittoharrastukset

Nuoren asuinpaikka on kiinni vanhempien, toisen vanhemman tai muun huoltajan asuinpaikasta, ja nuoret ovat riippuvaisia vanhempiensa päätöksistä ainakin peruskoulun ajan. Nuoren opiskelun tai työn perässä muuttaminen ja täysi-ikäisyyden myötä mahdollistuva ajokortin hankkiminen vapauttavat liikumista ja valintamahdollisuuksia. Muualta Turkuun muuttamisessa ei ollut haastatteluiden perusteella eroja eri sukupuolten välillä. Kaupunki oli vetänyt ihmisiä erityisesti lähiseutujen pienemmistä keskuksista, mutta sekä musiikkiin liittyviä tutkintoja että muita aloja oltiin tultu opiskelemaan myös kauempaa.

Oman tutkimuskenttäni näkökulmasta pienellä paikkakunnalla Turun ulkopuolella on tarjolla vähemmän soitonopetusvalikoimaa. Esimerkiksi niitä instrumentteja, joille soitonopetusta tarjotaan, on rajallisemmin kuin suurissa keskuksissa. Asuinpaikan tematisoinnissa keskeistä on asuinpaikan koko ja sen vaikutus arkisiin harrastusmahdollisuuksiin. Asuinpaikan merkitys näkyi erityisesti niiden haastateltavien kohdalla, jotka olivat kotoisin pienemmistä keskuksista. Asuinpaikka on voinut vaikuttaa ainakin osin instrumentin valintaan, tai soitin on voinut valikoitua sekä asuinpaikkakunnalla tarjolla olevan opetuksen että kotoa jo valmiiksi löytyvän instrumentin kautta. Syitä voi siis olla useita.

V: Ja kotosin niin pienestä kunnasta et siellä ei oo hirveesti vaihtoehtoi nois soittotunneis et...(lopettaa lauseen kesken).

K: Joo et pianotunteja oli hyvin saatavilla?

V: Kyllä. Ja sit se kitara ois sit ollu se toinen vaihtoehto mut ei (... lopettaa lauseen kesken)

K: Valitsit pianon sitten.

V: No se oli kotona jo valmiiksi. (H6N.)

Pienemmällä paikkakunnalla voi olla myös vähemmän potentiaalisia bändikavereita. Bändikaverien vähyys on ongelma varsinkin jos nuori on kiinnostunut jostain tietystä musiikkityylistä ja haluaisi päästä soittamaan juuri sellaista musiikkia. Tarjolla olevat sosiaaliset resurssit linkittyvät asuinpaikan kokoon ainakin potentiaalisten bändikavereiden määrässä: lähiseudulla ei yksinkertaisesti vain ole riittävästi soittamisesta ja samantyyllisestä musiikista kiinnostuneita, samantasoisia ja suhteellisen saman ikäisiä soittajia, joiden kanssa voisi muodostaa bändejä. Pitkät matkat soittotunneille ja bänditreeneihin eivät kaikissa elämäntilanteissa onnistu tai ole esimerkiksi taloudellisesti mahdollisia. Sopivan bändin löytämisen vaikeus et-sinnästä huolimatta kuvastaa asuinpaikkaan liittyviä realiteetteja.

K: Kaunko sä oot ollu sit bändikuvioissa mukana?

V: En kauaa. Yhteensä varmaan... vuoden.(...) Täs mä oon ollu ke-
sästä asti.(...) Tosi lyhyt... yrittäny aika vaikeeta on ollu löytää...
(lopettaa lauseen kesken miettien),

K: Löytää sopivaa bändiä vai?

V: Juu.

K: Joo. Mikä siinä on suurin haaste, onkse et ei soita samantyylistä
musiikkia...

V: (päälle) No se.

K: Vai se et asuu (paikan nimi poistettu anonymiteetin takia)

V: Se et asuu täällä mettän keskel. (H8N.)

Keskusta-periferia-vastakkaisasettelu¹⁸ on kulttuurielämässä yleistä. Siellä mis-
sä on ihmisiä, on kannattavaa tarjota enemmän erilaisia palveluita. Siellä missä
on enemmän ihmisiä, on enemmän mahdollisia sosiaalisia verkostoja, joissa
toimia. Mitä se merkitsee? Turussa tai jossain muussa suuremmassa keskukses-
sa lapsuutensa ja nuoruutensa viettäneillä haastateltavilla asuinpaikka ei näky-
nyt vastauksissa harrastuksiin vaikuttavana tekijänä. Merkitystä asuinpaikalla
oli vain niille, joiden valintoihin asuinpaikan rajoitukset ovat konkreettisesti
vaikuttaneet. Pieni tai syrjäinen asuinpaikka toimii rajoittavana tekijänä sekä
välimatkojen, opetuksen että bändikaverien kautta. Isompi keskus tai sen lä-
heisyys puolestaan on mahdollistava tekijänä: resursseja kuten rahaa tai aikaa
ei kulu kulkemiseen yhtä paljon. Pienempien välimatkojen myötä ajankäytöllisi-
ä valintoja on myös vähemmän. Tarjolla olevaa instrumentteihin perustuvaa
opetusta on saatavilla monipuolisemmin. Lisäksi ainakin potentiaalisia sosi-
aalisia resursseja, kuten sopivia ja samankaltaisesta musiikista kiinnostuneita
bändikavereita ja soitonopettajia, on enemmän tarjolla. Myös musiikkipainot-
teisia kouluja ja luokkia löytyy isommista keskuksista enemmän. Tämän tutki-
muksen keskiössä olevat kaupungin nuorisotyön tarjoamat harrastustoiminnot
ovat monipuolisia erityisesti Turussa, ja muun muassa bändikilpailuun tullaan
lähiseudun pienemmiltä paikkakunnilta soittamaan.

3.4 Treenikämpät ja harjoitustilat bänditoiminnan fyysisinä puitteina

Käsittelin jo aiemmin tässä luvussa treenikämppejä eli bändiläisten harjoitus-
tiloja yhtenä asiana, jota nuorten soittajien vanhemmat voivat tukea rahallisesti.

¹⁸ Purhosen, Gronowin ja Rahkosen (2009) mukaan korkeakulttuurin kulutuksen tärkeimmät
selittäjät Suomessa ovat ikä ja sukupuoli, mutta myös asuinpaikka on tilastollisesti merkit-
sevä selittäjä. Maaseudulla korkeakulttuuria kulutetaan kaupunkia vähemmän, ja varsinkin
osallistuminen tapahtumiin on harvinaisempaa ennen muuta siksi, ettei tapahtumia juuri ole
(Salminen 2013, 25–26; Purhonen ym. 2011).

Harjoitustilat ovat yksi keskeinen taloudellisia resursseja vaativa edellytys bänditoiminnalle ja yhdessä harjoittelulle nuorten arjessa. Arjen tematisointiin harjoitustilat liittyvät arkisina fyysisinä puitteina, joissa osa bänditoiminnoista tapahtuu sekä fyysisesti että sosiaalisesti. Harjoitustilat olivat temaattisesti mukana väitöstutkimuksen alussa, mutta ne rajautuivat välillä pois tutkimustekstistä. Tuossa vaiheessa suurin syy oli se, etten pystynyt kenttätyössä toteuttamaan alkuperäistä suunnitelmaani havainnoinnista nuorten harjoitustiloissa. En siis saanut koottua toivomaani aineistoa teeman tarkasteluun tuolloisesta näkökulmasta. Samoihin aikoihin oli jo ryhtynyt kokomaan tutkimustekstiä käsikirjoitukseksi ja miettimään sivumääriä ja muita mahdollisia teemoja. Pidin teeman kuitenkin mukana haastatteluissa, koska koin sen tärkeäksi osaksi bänditoimintaa. Harjoitustiloista keskustelu oli yleistä myös kentällä ja kartoitin aiheeseen liittyvää kirjallisuutta, joten aineistoa kuitenkin pikkuhiljaa kertyi. Tutkimustekstin kokonaisuuden hahmottuessa jätin teeman kuitenkin pois, sillä esimerkiksi lopullisesta tutkimuksesta pois rajautunut etnisyyden tarkastelu oli tuolloin vielä mukana ja rajauksia oli tehtävä. Rajauksen syitä olivat sekä ajankäyttö, kohtuullinen sivumäärä että koherentin tutkimuskohteen muodostaminen. Teema palasi kuitenkin mukaan, kun analyysini alkoi yhä enemmän kallistua sosiaalisen ja fyysisen tilan suuntaan. Myös resurssien idean rakentuessa harjoitustila alkoi näyttää yhä tärkeämmältä teemalta kokonaisuuden kannalta. Kenttätyön päätyttyä harjoitustiloja käsittelevä haastatteluaineisto oli riittävä siihen, että otin sen tarkasteluun resurssien yhteydessä. Alkuperäinen suunnitelmani oli nuorten keskinäisen sosiaalisen vuorovaikutuksen havainnointi ja analyysi, joten suhteessa siihen käsittelen tässä teemaa eri näkökulmasta.

Treenikämpät toimivat kokoontumispaikkoina, joissa yleensä harjoittelee useampi kuin yksi bändi. Vain harvoilla on kotona tilaa bändin kanssa harjoittelemiseen, vaikka yksittäisiä instrumentteja, kuten kitaraa ja pianoa, voidaankin harjoitella kotona sekä omissa että perheen yhteisissä tiloissa. Treenikämpä edustaa nuorten bändien omaa sosiaalista tilaa jossa saa pitää yhdessä ääntä, harjoitella ja tehdä musiikkia ulkopuolisten katseilta suojassa (O'Connor 2002, 226). Treenikämpälle siirrytään bändikavereiden kanssa viettämään aikaa pois kodin, koulun ja julkisten tilojen puitteista. Yksikään haastateltava ei kertonut harjoittelevansa koulujen tiloissa (pois lukien musiikkiopiston tai konservatorion tarjoamat tilat), vaikka jonkinlaista bändikerhotoimintaa haastateltavien kouluissa olikin saattanut olla.

Harjoitustilat ovat yhdistelmä julkista ja yksityistä tilaa. Samassa rakennuksessa ja harjoitushuoneessakin voi harjoitella lukuisia bändejä, mikä tekee tilasta ainakin puolijulkisen. Yleensä bändeille on varattu oma aika, jolloin tiloihin ei tule muita, eli kaikki harjoittelevat ja viettävät tilassa aikaa vuorollaan. Näin tila muuttuu enemmän yksityiseksi. Vaikka harjoituksissa voi silloin tällöin käydä muitakin ihmisiä, esimerkiksi ystäviä ja seurustelukumppaneita, pääsääntöisesti harjoitustilat kuuluvat vain bändeille. Tiloissa tapahtuva toiminta muovaa niitä

sosiaalisesti ja kulttuurisesti (Lefebvre 1991, 103; Ruotsala 2007, 154). Kaupungin kartalla joistain taloista voi tulla esimerkiksi yleisesti tunnettuja ”treeniksiä”. Tietty käyttäjäryhmä käyttää tiloja tiettyihin kulttuurisiin toimintoihin, ja se muuttaa esimerkiksi autiotalon treenikämpäksi antaen sille uuden sosio-kulttuurisen merkityksen.

Haastatteluiden perusteella bändit suosivat fyysisiä kokoontumisia yhteisissä tiloissa, ja myös soittotunneilla käydään pääosin fyysisesti. Haastatteluissa on ollut mainintoja myös satunnaisista pikaviestipalvelu Skypeen videopuheluiden kautta toteutetuista harjoituksista ja yhden vastaajan kohdalla laulutunneista ulkomaalaisen opettajan johdolla (H8N). Paria poikkeusta lukuun ottamatta haastateltavat harjoittelivat erillisissä harjoitustiloissa, kuten Auran Panimon harjoitushuoneissa, tai vuokratiloissa. Bändi saattoi myös harjoitella bändiläisen kotipihaan rakennetussa harjoitustilassa, jota myös bändin rumpalin vanhempien bändi käyttää harjoittelemiseen (H16M), jolloin huoltajien tarjoama materiaallinen tuki tuotti resurssin alaikäisten bändiläisten käyttöön. Yksi bändi treenasi bändiläisen isän kodin ulkopuolisissa harjoitustiloissa (H3M), eli bändissä soittava vanhempi tarjoaa nuorelle ja tämän bändikavereille materiaallisen resurssin. Nuorten bändin ei tarvinnut etsiä omaa tilaa tai maksaa siitä erikseen. Näissä tapauksissa perheen musiikillinen tausta tuki nuorten harrastustoimintaa myös tilojen puolesta. Valtaosa haastateltavista kuitenkin etsi ja vuokrasi tiloja erilaisilta yrityksiltä tai yksityisiltä toimijoilta sekä maksoi siitä koituvat kulut itse.

Treenikämppejä tarjoavat Turussa sekä kaupungin nuorisotoimi (Auran Panimon treenikämpät pääosin alle 18-vuotiaille bändiläisille) että yksityiset toimijat. Auran Panimolla on kaksi täysin varusteltua treenihuonetta, mutta muita treenikämppejä kaupunki ei tarjoa, ja erityisesti täysi-ikäiset nuoret ovatkin harjoitustilojen suhteen omillaan. Auran Panimolla bändiläiset eivät maksa vuokraa, mutta pientä materiaalikulua on peritty käytössä olevien soittimien ja tarvikkeiden ylläpitoa kattamaan. Kaupungin nuorisotoimen tarjoamat harjoitustilat ovat kovassa käytössä eikä oman bändin harjoitusaikoihin pysty vaikuttamaan yhtä vapaasti kuin yksityisiltä vuokratuissa tiloissa, joissa harjoittelee yleensä vähemmän bändejä. Tiloihin on välillä myös jonoa, vaikka bändiläisten täysi-ikäistyessä nuoret siirtyvätkin pääosin vapaiden markkinoiden harjoitustiloihin. (Vrt. Heikkinen 1997, 12. Turun treenikämpistä lisää myös Mistola 2016, 43 ja Teosto 2013.)

Yksityisiä toimijoita Turussa on lukuisia. Kaikki eivät ole keskittyneet varsinaiseen treenikämppeätoimintaan vaan vuokraavat sopivia tiloja esimerkiksi rakennusten kellareista, varastotiloista ja asumattomaksi jääneistä taloista. Yksi haastatteluissa ja kenttätöiden keskusteluissa mainittu treenikämppeiden tarjoaja on Turussa ja Salossa toimiva musiikkialan yritys Haven Yhtymä. Muita haastatteluissa mainittuja, tämän tutkimusraportin kirjoitushetkellä Turussa tiloja vuokraavia yrityksiä ovat muun muassa Lifeline Productions ja Puite

Productions¹⁹. Tilanne treenitilojen saatavuudessa ja niitä välittävien palveluntarjoajien osalta vaihtelee. Esimerkiksi parin haastateltavan mainitseman Bata-rahoteffin yritys-konsepti on kirjoitushetkellä jo muuttunut ja sen treenikämpätoiminta loppunut.

Yrityspuolella toimintaa säätelee taloudellinen kannattavuus. Tyypillistä näille toimijoille on musiikin monialainen yrittäjyys. Treenitilojen ohessa yritykset tarjoavat muita musiikkiin liittyviä palveluita studiotoinnasta valokuvaukseen ja tapahtumatuotantoon tekniikoineen. Näiden yritysten harjoitustiloissa on yleensä mahdollisuus tuntiperustaiseen tai vakituisiin vuoroihin perustuvaan vuokraamiseen. Vakituiset kuukausihintaan saatavat vuorot ovat hinnaltaan edullisempia kuin tuntiveloituksella vuokrattavat vuorot. Hinnat vaihtelevat tilojen kunnosta, koosta ja sijainnista riippuen parista kymmistä satoihin euroihin.

K: Minkälainen teidän treenikämppätilanne on?

V: Meil on tällä hetkellä erittäin hyvä treenikämppätilanne, ennen on ollu hyvinkin suuria vaikeuksia treenikämpän löytämisen kanssa. Kun on tarpeeks kauan yrittäny niin kyllä semmoisen löytää, mutta se on alkuun yleensä melko hankala. Ainakin tällä hetkellä treenataan Turussa Puite Productionsin tiloissa (...) Talo on tietenkkin ollu ennen jossain muussa käytössä ja se on päätetty purkaa. Toiset bändit treenaa Turun konservatorion tiloissa kun meillä on bändissä ihmisiä jotka opiskelee ammattimuusikoiksi niin (...) siellä saa tässä tapauksessa treenata. (H2M.)

Koska Turun konservatorio tarjoaa korkeatasoisia harjoitustiloja oppilailleen, siellä harjoitteli useampi tutkintoa tekevä haastateltava ainakin joidenkin kokoonpanojensa kanssa. Muodollisen musiikinopetuksen ulkopuolella tilanne on ollut monisyisempi. Usein kohtuuhintaista harjoitustilaa löytyy kaupungin rakennuskannan marginaalista, kuten vanhoista tehtaista, kellareista ja purkutuumion saaneista taloista. Näissä ympäristöissä välillä meluisatkin harrastukset saavat tilaa häiritsemättä esimerkiksi lähiseudun asukkaita. Se kuuluu yleisesti varsinkin aloittelevien bändien kulttuurihistoriaan. Treenitilat sijaitsevat nuorisotiloissa, vanhempien omistamissa tiloissa kuten autotalleissa tai muissa ei-asumiskäytössä olevissa tai muusta käytöstä poistuneissa rakennuksissa, joiden kunto voi vaihdella paljon. (Teosto 2013.)

Bändiläiset kärsivät tilojen vaihtelevan kunnan ja muuhun käyttöön remontoiminnin ohessa ajoittain myös murtovarkauksista. Instrumentit ja äänentoistotekniikka säilyttävät arvonsa ja niitä on ilmeisen helppo saada myytyä eteenpäin todistamatta niiden alkuperää. Näistä ilmoitellaan aktiivisesti sosiaalisessa mediassa, kuten esimerkiksi Turku Rock Academyn Facebook-ryhmässä. Tulipalotkaan eivät ole harvinaisia kaupungin rakennuskannan laitamilla

¹⁹ Linkit mainittujen yritysten kotisivuille löytyvät lähdeluettelon ensimmäisestä, tutkimusaineistoa listaavasta osasta.

olevissa harjoitustiloissa. Ammattimaisemmin treenitiloja vuokraavat yritykset tarjoavat vuokralaisille lisäarvoa turvallisilla ja valvotuilla säilytystiloilla treenitilojen yhteydessä. Osa bändiläisistä ottaa myös vakuutuksia bändin tarvikkeiden turvaamiseen, mutta se vaatii rahaa ja kunnossa olevia luottotietoja eli taloudellista pääomaa kahdessa eri muodossa. Bändit voivat joutua muuttamaan tilojen käyttökeltvottomuuden ja murtojen lisäksi myös siksi, että vanhat tilat saavat purkutuomion.

K: Missäs teidän bändin treenikämpä on?

V: Täl hetkel se on tuol Turus vanhal HK:n tehtaal. Siel Kupittaalla vanha reenis sai purkutuomion niin meidän piti lähtee sieltä. Mut nyt me ollaan oltu siellä Kupittaalla missä on ne uudet kerrostalot ja seki on saanu purkutuomion et seki puretaan kahen vuoden päästä kun siihenkin tulee uus kerrostalo. Et sieltäki pitää lähtee mut kyl me nyt saadaan olla pari vuot siin vielä. (H3M.)

Haastateltavista yksikään ei ole varsinaisesti joutunut lopettamaan tai pitämään bänditoiminnasta pitkiä taukoja harjoitustilojen puuttumisen takia. Vaikka kaupungin treenikämppätilanteesta on käyty kenttätyön aikana keskustelua, on harjoitustiloja löytynyt kohtuullisesti ainakin tämän tutkimuksen haastateltuihin osallistuneiden bändiläisille iästä, sukupuolesta tai muista taustamuutujista riippumatta. Vaikka tarinoita hurjistakin olosuhteista on ja ne kuuluvat rock-kulttuurin kerrontaan, rahallisella panostuksella eli taloudellisten resursien mahdollistamana parempia harjoitustiloja on ollut saatavilla (esim. H9M). Turussa kanssani vastaavia havaintoja treenitilojen saamisesta ja hyvien tilojen löytymisestä niille, joilla on tiloista varaa maksaa, on tehnyt myös Mistola (2016, 43). Harrastelijamuusikoilla vastaavat kokemukset harjoitustilojen saatavuudesta vaikuttavat olevan yleisiä myös muissa maissa (Finnegan 2007 [1989], 261).

Suuremmissa treenitiloja tarjoavissa paikoissa myös verkostoidutaan. Yhdessä haastattelussa mainittiin uuden bändin muodostaminen treenikämpillä tavattujen ihmisten kautta (H7M) ja toisessa haastattelussa yhteisten keikkojen järjestäminen (H9M). Turussa esimerkiksi vuonna 2015 toiminut Batarahotelli on järjestänyt omia keikkailtoja, joissa samoissa treenitiloissa harjoittelevat bändit ovat esiintyneet yhdessä rock-klubilla. Materiaalisen puolen lisäksi treenitiloissa kulminoituvat sosiaalinen tila ja toiminta. Esimerkiksi Auran Panimolla treenaavilla bändeillä on hyvät mahdollisuudet nähdä treenaamisen yhteydessä sekä muiden bändien jäseniä että Turku Rock Academyn ihmisiä, koska toiminta keskittyy samoihin fyysisiin tiloihin. Näissäkin tiloissa käyttäjäkunta muovaa tilaa sosiaalisesti sekä puheen, fyysisen olemisen että soittamansa musiikin kautta.

Erilliset harjoitustilat, treenikämpät tai ”treenikset” ovat siis oleellinen osa varsinkin perinteisin instrumentein tapahtuvaa bändiharrastustoimintaa. Tiloja tarvitaan monista eri syistä. Tärkein syy on sopivien tilojen puute esimerkiksi

kotona, erityisesti soittimien ja soittajien vaatiman fyysisen tilan mutta myös sähköisten soittimien aiheuttaman melun vuoksi (Bennett 1980, 60–61). Harjoitustilat ja niiden vuokrat, vakuutukset ja näihin vaadittavat luottotiedot vaativat taloudellisia resursseja. Usein myös harjoitukseen kulkemiseen kuluu resursseista sekä aikaa että rahaa. Samalla erityiset harjoitustilat vahvistavat sosiaalisia resursseja sekä oman bändin kesken että verkostoiduttaessa muiden tiloissa tai alueella soittavien bändien kanssa. Ikä ja elämäntilanne vaikuttavat hieman siihen, millaisia treenikämppejä nuorten on mahdollista saada käyttöönsä eli etsitäänkö tiloja kaupungilta, musiikkiopistolta vai vapailta markkinoilta.

3.5 Bändiharrastukset, sosiaalinen sukupuoli ja sosiaaliset resurssit

Sosiaalisiin resursseihin voi lukea kuuluvaksi vanhempien, sisarusten, luokkakavereiden, opiskelukavereiden ja muun lähipiirin kannatuksen lisäksi myös oman bändin tai bändien jäsenet. Nämä ovatkin tärkeimpiä arkisen sosiaalisen ympäristön tematisointiin kuuluvia seikkoja. Ylipäätään oman ikäryhmän merkitys erilaisten soittoharrastusten aloittamiselle ja jatkamiselle on tärkeä tekijä lasten ja nuorten keskuudessa (Tuovila 2003, 224; Juvonen 2006, 251). Bändin määritelmään kuuluu joka tapauksessa jonkinasteinen sosiaalinen rakenne, sillä yksin esiintyvää soittajaa tai laulajaa ei voida määritellä varsinaisesti bändiksi tai ryhmäksi. Esimerkiksi musiikintutkija Stith Bennettin (1980) mukaan rockbändin kokoonpanoon mielletään usein kuuluvaksi rumpali, basisti, yksi tai kaksi kitaristia, laulaja, ehkä myös kosketinsoittaja (emt. 58). Yksin esiintyvien kohdalla puhutaan esimerkiksi artisteista tai laulaja- lauluntekijöistä, bändiin puolestaan kuuluu tyyllilajista riippumatta useampi kuin yksi jäsen. Tässä mielessä bändiharrastuksen arjen tematisointiin kuuluu perustellusti sosiaalinen toiminta, joka toistuu harrastuksen parissa esimerkiksi bänditreeneissä.

Kenttätyössä kävi ilmi, että parhaat ystävät ja soittajat voivat kuulua eri bändien ytimiin vaikka kokoonpanot vaihtuvat vuosien saatossa. Samalla kavereiden tai ystävien ryhmällä voidaan kokeilla erilaisia kokoonpanoja ja vaihdella musiikin tyyllilajeja, instrumentteja sekä soittajarooleja bändistä toiseen. Vaikka jäsenet ovat osin tai kokonaan samoja kuin edellisissäkin kokoonpanoissa, koetaan uusi bändi erilliseksi projektiksi tai ryhmäksi erilaisten rajanvetojen, kuten yhtyeen nimen, eroamisen ja uudelleen ryhmittäytymisen tai soitetun musiikin perusteella. Hammarénin ja Johanssonin (2014, 5) käsitteitä käyttäen kyse on horisontaalisesta homososiaalisuudesta. Kuten aiemmin jo kävi ilmi, perustuu ryhmä (bändi) läheisille ystävyysuhteille ja keskinäiselle luottamukselle joiden pohjalta toiminta rakentuu (vrt. Soilevuo Grønnerød 2004, 53–54). Bennettin (1980) mukaan erityisesti ensimmäiset bändit perustetaan olemassa olevien sosiaalisten kontaktien kautta, ja näin bändiläisten väliset ystävyysuhteet voivat olla soittotaitoa korkeammassa roolissa (emt., 5). Bennettin mukaan ne, jotka jatkavat bänditoimintaa, etsiytyvät jatkossa kanssaan samantasoisten

ja taiteellisesti samalla tavoin orientoituneiden soittajien kanssa uusiin kokoonpanoihin, kun taas osa lopettaa koko bändiharrastuksen (emt. 27–30). Musiikkimaku voi omalta osaltaan muovata bändien muotoutumista: esimerkiksi maskuliininen raskas musiikki kiinnostaa enemmän poikia ja miehiä, jolloin he päätyvät myös useammin soittamaan sitä keskenään.

Bändin näkökulmasta tällainen tiivis ystävyysuhde tai ystävyysuhdeista muodostuva klikki²⁰ on sosiaalinen resurssi. Kun haluaa perustaa bändin, klikin perusteella löytyy heti luottoihmisiä, joiden kanssa aloittaa. On vaikeampaa lähteä liikkeelle alkutekijöistä, löytää bändiin jäsenet, tutustua heihin ja saada bändi ryhmänä toimimaan, kuin aloittaa jo valmiilla kahden tai kolmen hengen ryhmällä, jonka jäsenet tuntevat toisensa. Haastatteluiden ja havainnoinnin perusteella vaikuttaa siltä, että pojilla on näitä klikkejä soittoharrastusten yhteydessä useammin ja tiiviimmin kuin tytöillä, jotka joutuvat bändiin halutessaan etsimään koko bändin. Joissakin tapauksissa soitto- ja laulutaitoista tyttöä tai naista myös pyydetään liittymään bändiin, vaikka hän ei itse olisikaan aktiivisesti ollut bändiä etsimässä, eli bändiharrastukseen ajaudutaan mukaan passiivisemmin. Vastaavaa tuttujen ja tutun tuttujen pyytämistä bändin jäseneksi tapahtuu kuitenkin sukupuolesta riippumatta, ja se onkin aika tavallinen tapa hankkia bändiin tarvittavat jäsenet. Pojilla bändiin etsiytyminen näyttää tämän tutkimuksen aineiston perusteella olevan kuitenkin hieman päämäärähakuisempaa kuin tytöillä. (Bändiin pääsemisestä ja siinä soittamisesta vrt. Kauppinen & Sintonen 2004, 106.)

Poikien tiiviit, kaksi- tai useampijäseniset klikit muodostuvat siinä intensiivisessä homososiaalisessa vaiheessa, jolloin pojat erottautuvat lapsuudenperheestään (esim. MLL 2016). Tuolloin samaa sukupuolta olevista ystävästä tulee tärkeä osa sosialisatioita ja kasvua kohti aikuisuutta (emt.). Pojat kehittyvät keskimäärin pari vuotta tyttöjä myöhemmin (emt.) ja ovat tiiviimmässä homososiaalisessa vaiheessa juuri yläkouluaikoihin, jolloin he haastatteluiden mukaan useimmin ryhtyvät soittamaan bändeissä. Näin pojat pääsevät vähän helpommin bändiporukoihin, jotka muodostuvat valtaosin muista pojista ja miehistä. Pojat ovat tyyppillisesti liikkuneet isoissa ryhmissä (esim. Merimaa 2015, 54), jolloin suuresta ryhmästä löytyy helpommin samanhenkisiä ihmisiä, joiden kanssa muodostaa klikkejä. Tytöt viettävät aikaansa enemmän pienissä, kahden tai kolmen hengen ryhmissä ja ystävyys on hyvin tiivistä (emt.), mutta myös esimerkiksi mahdollisia bändikavereita omassa ”sakissa” on vähemmän. Pienemmissä kaveriryhmissä ainoan tai harvempien ystävien kiinnostuksen kohteet vaikuttavat yksilöiden valintoihin voimakkaammin.

On kuitenkin nostettava esiin se, että miehet ovat harvoin tietoisesti rakentamassa yhteisiä, naiset poissulkevia vallan verkostoja. Sellaiseen käytökseen kannustavat niin sukupuolisosialisaatio, kulttuuri kuin yhteiskuntakin. Monia

20 Klikki: omaa etuaan ajava eristäytynyt joukko, nurkka-, kuppikunta, kopl (Kielitoimiston sanakirja 2017). Käytössä myös positiivisemmässä mielessä kuvaamassa pientä, tiivistä kaveripiiriä tai kavereita, usein juuri jonkin harrastustoiminnan parissa.

poikia ohjataan pienestä pitäen kohti heteronormatiivista mieskuvaa ja ryhmätoimintaa esimerkiksi urheilussa tai muissa harrastuksissa, kun vastaavasti tyttöjen sosialisatio korostaa yhä erilaisia arvoja ja päämääriä (Halme ja Laine 2005, 5–6, 11). Nämä vaikuttavat kaikilla muun muassa siihen, kuinka nuorten ystävyysuhteet rakentuvat, sekä siihen mitä ja miten he ryhtyvät harrastamaan. Kaikkien sukupuolten osalta kavereiden ja oman ikäryhmän merkitys harrastuksissa on suuri. Kaverit ja ikäryhmä, kuten vaikka luokkatoverit, toimivat sekä potentiaalisina harrastuskavereina että mielipidevaikuttajina siihen, sopiiko jokin harrastus tai sen muoto esimerkiksi tytöille tai pojille (Green 1997; Merimaa 2015; Myllyniemi & Berg 2013).

En halua rajata homososiaalisuuden käsitettä liian tiukasti vain poikiin (vrt. Ojanen 2016). Tytötkin voivat suosia omaa sukupuolta sosiaalisesti ja etsiä ensisijaisesti muita tyttöjä bändin jäseniksi, vaikka he potentiaalisten samansukupuolisten soittajien vähyyden takia voivat joutua tekemään useammin kompromisseja kuin pojat. Pojilla kuitenkin homososiaaliset klikit voivat toimia yhtenä bändiharrastuksia edistävänä tekijänä, sosialisaaion, instrumenttien ja rock-musiikin maskuliinisen koodiston ohessa. Toisaalta myös musikaaliset sisarukset muodostavat bändiklikkejä yli sosiaalisten sukupuolien, vaikka myös perheen sisäisissä klikeissa on tämän tutkimusaineiston valossa aina poikia tai miehiä mukana.

Messner (2001, 253–265) kuvailee homososiaalisia suhteita heteroseksuaalisten miesten keskinäisinä aktiviteetteina, Messner puhuu homososiaalista suhteista osana heteroseksuaalisten miesten keskinäisiä aktiviteetteja, kuten urheilua, viihteen kuluttamista, alkoholin juomista tai instrumenttien soittamista. Instrumenttien soittaminen ja bänditoiminta on siis nähty aiemmissä tutkimuksissa yhtenä miesten päämääräorientoituneen homososiaalisen toiminnan näyttämönä. Kuitenkin myös se, että sosiaalisesta sukupuolesta riippumatta useat haastateltavani kuvaavat omaa bänditoimintaansa ystävyyspohjaiseksi, tukee horisontaalisen homososiaalisuuden tulkintaa. Ainakin osa bändeistä perustuu ensisijaisesti ystävyysuhteille ja ajanvietolle ystävien kanssa, sen sijaan että lähtökohtana olisi menestyksen tavoittelu bändin kautta. Soitto- ja bändiharrastuksissa nuorten valintoihin vaikuttaa myös se, että esimerkiksi eri soittimet ja tyylilajit ovat muodostuneet symboliselta sisällöltään sellaisiksi, etteivät ne kiinnosta kaikkia. Osa siis yksinkertaisesti suuntautuu omasta positiostaan nähden kiinnostavampien asioiden pariin.

Pojilla on lisäksi matalampi kynnyks ryhtyä soittamaan maskuliiniseksi koodattuja instrumentteja, ja niiden soittaminen voidaan nähdä jopa haluttuna taitona ja urana (mies)esikuvien perusteella (Näre 1995, 15). Tytöt suuntautuvat erilaisiin asioihin, ja heitä kannustetaan klassisen musiikin instrumenttien pariin (Kosonen 2010, 302–303). Vasta myöhemmin, poikien kasvaessa tiiviin homososiaalisen vaiheen ohi, tytöt nähdään sopivina jäseninä myös poikien bändeihin eikä sosiaalinen sukupuoli enää mene taitojen tai halutun bändimuodon edelle. Esimerkiksi nainen laulajana vaikuttaa paljon siihen, miltä

yhtyeen musiikki kuulostaa. Lisäksi suuri osa jonkin feminiiniseksi koodatun instrumentin soittajista voi olla tyttöjä. Jos bändiin etsitään vaikkapa huilistia, on todennäköistä, että mahdollisia huilisteja löytyy tyttöjen keskuudesta poikia enemmän. (Murrosiästä ja nuorten kehitymisestä esim. MLL2016.)

Myös Cohenin (1997) havainto on kiinnostava: hän näkee eron arkielämän maskuliinisuuden ja lavapersoonan rockmaskuliinisuuden välillä. Homososiaalisuus ja patriarkaatti eivät väijäämättä vaaranna, vaikka tiettyjen tyyllilajien esiintymistyyli edustavatkin haavoittuvaa maskuliinisuutta. Lavalla sukupuoliroolit eivät ole niin tiukasti määrättyjä kuin arkielämässä. Lava voidaan nähdä valtaa sisältävänä paikkana, jossa etuoikeutetuilla on lupa leikitellä sukupuoleen liittyvillä asioilla. Maskuliinisuutta ja homososiaalisuutta käsitellään eri tavoilla lavalla ja lavan ulkopuolisessa maailmassa. Arjessa sosiaalisen sukupuolen viitekehys on pojilla ja miehillä tiukempi, kun taas tavalla sallitaan irtiottoja. (Emt., 24–28.) (Ks. myös luku 6.)

Tutkimukseni haastatteluosioon osallistui vain miehistä koostuvien bändien jäseniä sekä miehistä ja naisista koostuvien sekabändien jäseniä. Haastatteluihin ei osallistunut yhtään pelkästään naisista koostuvaan yhtyeeseen kuuluvia bändiläisiä, vaikka sellaisia bändejä kentällä havainnoinnin perusteella on (kenttäpäiväkirjan mukaan 2 kappaletta). Nuorimmilla haastateltavilla, jotka tutkimuksessani ovat kaikki poikia, sukupuolella vaikutti olevan suurempi merkitys. Näissäkään haastatteluissa ei kuitenkaan epäilty tyttöjen osaamisen tasoa vaan sitä, toimisiko yhteistyö tytön kanssa esimerkiksi huumorin ja muun kanssakäymisen tasolla (esim. H7M). Vanhemmilla haastateltavilla oli musiikkilähtöinen näkökulma. Soittajat etsitään soittotaidon tai halutun soundin mukaan, eikä sukupuolella ole niinkään merkitystä, jos soittotaito vastaa kokoonpanon tasoa ja vaatimuksia. Haastatteluissa ei enää noussut esiin sosiaaliseen kanssakäymiseen liittyviä epäilyksiä. Yhteisiä näkemyksiä tulisi löytyä myös siitä, millaista musiikkia ryhdytään tekemään, ja esiinnyttäkö yhtyeen kanssa. Naista voidaan etsiä bändiin jo puhtaasti halutun soundin aikaan saamiseksi, mutta joissakin tyyllilajeissa naissolisti on jopa oleellinen osa koko tyyllilajia. Esimerkiksi Nightwish-yhtyeen tyylistä metallia soittavissa yhtyeissä tämä on tyypillinen ratkaisu.

Haastateltavien kohdalla bändin kokoaminen on etupäässä tapahtunut rekrytoimalla kavereita, tuttavvia, luokkatovereita ja sisaruksia bändin jäseniksi (vrt. Bennett 1980, 5, 27–30). Yllättävän harvinaista on minkäänlainen ilmoittelu, jäsenten etsiminen esimerkiksi netistä tai täysin tuntemattomien ottaminen mukaan oman bändin toimintaan. Niihinkin on turvauduttu, mutta harvemmin ainakaan ensimmäisenä keinona. Yksi vastaaja kertoo oma bändin pohjautuneen kolmen kaverin klikille, jota laajennettiin tuttavapiirillä. Myös veljeä ja luokkakaveria oli hyödynnetty bändin kasaamisessa ja uusien jäsenten rekrytoinnissa.

Eka bändis meit oli kolme kaveria, perustettiin bändi ja sit me joidenkin tuttujen kautta hommattiin rumpali, basisti ja se kokoonpano

kyllä vaihtelee. Mä sain mun veljen basistiksi ja yhden saman luokkalaisen rumpuihin (H4M.)

Useammalla haastateltavalla bändissä on joko omia sisaruksia tai jonkun toisen bändin jäsenen sisaruksia. Musiikkia harrastavien melko samanikäisten sisarusten bändiklikit toimivat ystäväklikkien tavoin bändien pohjana ja bänditoiminnan sosiaalisena resurssina. Tämä ei ole yllättävä havainto, sillä musiikalisissa perheissä lapsia kannustetaan yleisesti musiikkiharrastusten pariin ja sisaruksilla on mahdollisuus sekä harjoitella että musisoida yhdessä (Kosonen 2001, 127–128). Tämä tuli esiin sekä haastatteluissa että havainnoinnissa, ja sisarusklikit toimivat myös yli sukupuolirajojen. Käytännössä tällä tutkimuskentällä sisarusklikitkin muodostuvat niin, että vähintään yksi klikin jäsen on poika tai mies (esim. H1M). Kun bändiä ryhdyttiin kasaamaan tai siihen etsittiin uusia jäseniä, etsintä aloitettiin mahdollisimman läheltä, omista sosiaalisista ympyröistä ja etupäässä omasta ikäryhmästä. Bänditoimintaa harrastavilla pojilla on siis vetoaikutusta siihen, että myös siskot ryhtyvät soittamaan bändeissä.

Toinen tärkeä, klikkejä laajempi sosiaalinen resurssi ovat peruskoulun ja lukion luokkatoverit. Kouluun ja opiskeluun ikäsidonnaisesti liittyvät ihmiset kuuluvat myös tiettyyn ikäkauteen nuoren elämässä, jolloin musiikkia harrastetaan aktiivisesti ja ikätovereiden vaikutusvalta nuoren tekemisiin ja ajatukseen on voimakasta. Ikävaiheeseen liittyy myös oman sukupuoli-identiteetin työstäminen osana identiteettityötä, jonka yksi tiiviimmistä ajanjaksoista ihmisen elämässä sijoittuu noin 15–18 ikävuoden välille (Vuorinen 1997, 218). Musiikin soittaminen ja tekeminen voi vahvistaa identiteettiä, mutta eri musiikkityylien ja instrumenttien sukupuoliroolit, jotka on usein omaksuttu jo varhaisemmassa vaiheessa, voivat antaa samaistumiskohteita identiteettiään ja sosiaalista sukupuoltaan rakentaville nuorille (Sairanen 1997, 134–135). Vertaisryhmän mielipidevaikuttaminen sekä harrastusten aloittamiseen, jatkamiseen että esimerkiksi soitettun musiikin tyyliin ja instrumenttiin on vahvaa, vaikka ei täysin ehdotonta (Saarikallio 2009, 225–226). Nuoret muodostavat ja ylläpitävät vahvasti keskinäistä normatiivista käytöstä, johon voi liittyä myös sukupuolirooleja (Nurmi ym. 2005, 148–149). Ikätoverien merkitys siis korostuu nuoruusvaiheessa elämän eri osa-alueilla (Nurmi ym. 2006, 130). Iän ja sukupuolen yhteys näkyy siinä, että peruskoulussa pitäydytään vielä mieluiten oman sukupuolen kanssa, mutta lukiossa ja ammatillisessa koulutuksessa sosiaalinen ympäristö voi radikaalisti muuttua. Ammattikoulussa osa mahdollisista linjoista on hyvin sukupuolijakautuneita²¹ ja joillakin aloilla pääosa opiskelutovereista edustaa omaa sukupuolta tai eri sukupuolta, kun taas lukiossa

21 Esim. vuonna 2012 eniten naisia (86 %) oli sosiaali-, terveys- ja liikunta-alan koulutusalailla. Myös humanistisen ja kasvatustieteiden sekä matkailu-, ravitsemis- ja talousalan koulutusaloilla uusista opiskelijoista yli 70 prosenttia oli naisia. Vähiten naisia oli luonnontieteiden alan (17 %) sekä tekniikan ja liikenteen alan (19 %) koulutusaloilla. (Kumpulainen 2014, 129.)

sosiaalinen piiri voi laajentua eri suuntiin. Luokkatoverit ja saman koulun ikätoverit muodostivat tutkimuskentällä yhden bändinmuodostuksessa käytetyn sosiaalisen resurssin, sisarusten ohessa.

Rumpali ja kitaristi ovat samasta koulusta. Minun isoveljeni jutteli rumpalin vanhempien kanssa ja puhuivat musiikista yms. ja kävi ilmi, että he etsivät basistia. (H16M.)

Luokkatovereiden ja kaveripiirin muodostama sosiaalinen resurssi ei toimi musiikkiharrastuksessa pelkästään bändin kokoamista ajatellen, vaan kavereilta saadaan tukea myös muuten. Bändin ulkopuolisten ystävien apuun luotetaan kappaleita hiottaessa ja mahdollisuuksien mukaan myös teknisiin asioihin liittyen (esim. H11.12.13M). Lisäksi bändikilpailussa yleisö äänestää bändejä. Alkuerissä eniten yleisöäänä saanut yhtye pääsee suoraan finaaliin joutumatta käymään läpi välieriä, ja finaaliin yleisö myös äänestää koko kilpailun voittajaa (TBS '13). Näin ollen esimerkiksi oman koululuokan mukaan saaminen bändikilpailun yleisöksi ja oman bändin äänestäjäksi voi auttaa yhtyettä etenemään kisassa. Samalla iso kaveriporukka lavan edessä ja suosiota osoittamassa tuo henkistä tukea yhtyeille. Koulukaverit tuodaan arjen rutiininomaisesta maailmasta ja sosiaalisesta todellisuudesta bändikilpailun esiintymiseen, arjen ylittävään karnevaaliin. Bändikilpailua havainnoidessa bändiläisten luokkakavereita näkyi muutaman kerran isoina ryhminä. Näissä tapauksissa etu on paikallisilla bändeillä. Niiden jäsenten vielä alaikäisetkin luokkakaverit pääsevät helpommin arkisiin paikalle kuin eri paikkakunnilta tulevien bändiläisten kaverit. Lähempänä tapahtumien keskusta asuvat hyötyvät eniten, ja mitä kauempaa kisaan tullaan mukaan, sitä pienemmäksi tämä mahdollisuus kutistuu. Myös tässä näkyy keskus-periferia-jako ja sen sosiaaliset vaikutukset (Salminen 2013, 25–26; Purhonen ym. 2011).

Musiikkia ja bänditoimintaa harrastaviin saman ikäisiin nuoriin saattaa tutustua myös esimerkiksi Turku Bandstandissa. Havainnointini aikana huomasin useita soittajavaihdoksia bändeissä, jopa uusia bändejä bändikilpailuun jo aiemminkin osallistuneiden bändiläisten kesken. Jotkut osallistuvat bändikilpailuun useina vuosina peräkkäin ja soittavat useissa erissä. Näillä osallistujilla on siis runsaasti mahdollisuuksia tutustua muidenkin bändien jäseniin, elleivät he ainakin osin ole jo entuudestaan tuttuja. Uusia bändejä siis syntyi myös bändikilpailun ja katselmuksen merkeissä nuorten tutustuessa toisiinsa sekä ohjaajina toimiviin muusikoihin. Bändikilpailu, bändivalmennus ja isommat treenikämppepaikat rakentavat omalta osaltaan uusia sosiaalisia verkostoja. Kaikki nämä muodostavatkin paikallistasolla musiikkiin liittyviä sosiaalisia resursseja. (Vrt. Mistola 2016, 74–75.) Käytännössä hyvin poika- ja miesvaltaisessa ympäristössä he verkostoituvat etupäässä keskenään.

Arjessa tehdään, harjoitellaan ja muovataan musiikkia. Kappaleiden tekeminen kuului lähes jokaisen haastattelemani bändiläisen musiikkiharrastuksiin.

Kaikki haastateltavani osallistuvat musiikin tekemiseen yhtä aktiivisesti, riippumatta sukupuolesta, etnisestä taustasta, bändin kokoonpanosta tai musiikigenrestä. Lukuisissa muissa tutkimuksissa musiikin tekeminen ja säveltäminen näyttävät maskuliinisena toimintana eli se on siis yleisempää poikien ja miesten parissa, ja poikia myös kannustetaan tällaiseen toimintaan tyttöjä enemmän (esim. Green 1997, 196–200; Tuovila 2003, 224–225). Oman tutkimukseni aineistossa ei kuitenkaan esiintynyt mitään eroja erilaisten taustojen välillä, sillä kaikki haastateltavat tekivät musiikkia. Tämä linkittyi muihin tutkimustuloksiin siinä, että tutkimukseeni osallistuneet, bänditoiminnassa menestyneet tytöt ja naiset ovat hankkineet vahvan ja monipuolisen osaamisen musiikin saralla eivät myöskään ole pelänneet ottaa haltuun monia maskuliiniseksi miellettyjä harrastuksia tai töitä. Palaan tähän myöhemmin muun muassa teknologioiden yhteydessä.

Musiikin tekeminen on siis yksi muusikkouteen ja bändeissä soittamiseen liittyvä arkinen toiminto. Kaikilla haastatelluilla on bändeissään jonkinlainen työnjako osana ryhmän sosiaalista toimintaa, ja musiikin tekemiseen osallistuminen on yleistä bändiläisten keskuudessa. Osa yhtyeistä soittaa muiden tekemää musiikkia ja tekee muiden kappaleista omia sovituksia tai soittaa sekä omia että muiden kappaleita (myös Bennett 1980, 133–134; Green 2002, 60). Vaatimus oman musiikin tekemisestä nousee tutkimuskentällä ajankohtaiseksi ainakin siinä vaiheessa, kun bändit ovat osallistumassa Turku Bandstand -bändikilpailuun. Kilpailun vaatimukseen kuuluu se, että bändillä on oltava soitettavaan kolme omaa kappaletta, tai jos kappaleet poikkeavat liikaa parin kolmen minuutin standardista, aikaa on käytettävissä 15 minuuttia (esim. TBS 2013). Eri tyylilajeissa kappaleiden pituudet voivat vaihdella paljonkin. Haastattelussa kävi ilmi, että myös kaikkein nuorimmat vastaajat tekevät musiikkia, vaikka se koetaan haastavaksi. Kaikkein nuorimmille suunnatussa Turku Bandstand Junior – katselmuksessa on kuitenkin saanut soittaa myös muiden kappaleita, ellei omaa materiaalia vielä löydy. Osallistujat ovat olleet nuorempia eikä tapahtuma ole ollut kilpailu, vaan monille ensimmäinen esiintymistilaisuus, jossa on saanut palautetta soittotaidosta ja esiintymisestä (Turku Bandsstand Junior loppui vuonna 2014 ja tämän jälkeen kaikki ovat soittaneet varsinaisessa bändikilpailussa). Tässä nuorimpien ryhmässä suurin haaste ovat kielitaidon takia olleet lyriikat. Kummassakin esiin tulleessa tapauksessa erityisesti englanninkieliset kappaleiden sanoitukset ovat tuottaneet ongelmia.

Haastateltavani tekevät kappaleita sekä yksin että yhdessä yhden tai useamman bändikaverinsa kanssa, mikä onkin yleisempi vaihtoehto. Tavallisinta on, että jokainen hoitaa etupäässä omaa instrumenttiaan vastaavia osuuksia, kuten sovitusta. Sanoitusta ja kappaleita hiotaan enemmän yhdessä. (Vrt. Heikkinen 1997, 36–57.) Osa teki kappaleita myös yksin, ja joku bändin jäsenistä saattoi olla päävastuussa kappaleiden tekemisestä, mutta pääosin musiikin tekeminen näyttää yhtei toimintana. Tämä käytäntö luo pohjaa aineettomille resursseille: musiikin tekemiseen pääsee sisään yhteistä musiikkia tehdessä

eikä kokonaisia kappaleita tarvitse heti oppia tekemään yksin. Tiedot, taidot ja itseluottamus kasvavat yhdessä tehdessä ja opetellessa. (Fornäs, Lindberg ja Sernhede 1995, 230–231.) Osa haastatteluvastauksista on mukana useammassa bändissä, eivätkä kaikki tee musiikkia kaikkien bändiensä kanssa, mutta kaikki tekevät sitä ainakin yhden bändin jäsenenä. Oman musiikin tekeminen ja sen esittäminen on myös osa populaarimusiikkikentän autenttisuuskeskustelua. Esimerkiksi rock-musiikin parissa oman musiikin tekeminen on normi, jonka vastinpariksi usein nousevat kaupallisesti tuotetut artistit tai niin kutsutut tyttö- ja poikabändit, jotka esittävät muiden tekemää musiikkia. (Vrt. Frith 1988, 45.)

3.6 Instrumentin valinta ja resurssit

Instrumentin valinta on osa musiikkiharrastusten arkea, sillä jossain vaiheessa jokainen musiikkiharrastuksen aloittava tekee päätöksen siitä, mitä instrumenttia ryhtyy soittamaan. Erityisesti ensimmäiset instrumentit valikoituvat jo ennen bändiharrastuksen aloittamista. Myöhemmin ajankohtaiseksi voi tulla muiden instrumenttien aloittaminen tai pääinstrumentin vaihtaminen. Vaikka soitinvalinta on osa jokaisen soittajan musiikillista polkua, näyttää sen tutkimus olevan hajanaista. Yhtenäisimmät johtopäätökset ovat aiemmissa tutkimuksissa olleet erityisesti instrumenttien mieltäminen tyttöjen tai poikien soittimiksi, musiikinopetustapojen sukupuolittuminen sekä vanhempien vaikutus (esim. O'Neill 1997, 56–57; Harrison & O'Neill 2000, 92–96; Tuovila 2003) tai joskus myös muiden auktoriteettien, kuten musiikkiopiston opettajan vaikutus instrumenttivalintaan (Tuovila 2003, 235–236). Nämä tutkimukset keskittyvät etupäässä musiikkiopisto-opintoihin ja peruskouluun. Kun teemoitellen instrumentin valintaa arjen kontekstissa, otan huomioon seuraavat tekijät: ensimmäisen instrumentin aloittaminen ja aloittamisikä, muut myöhemmät instrumentit sekä perheenjäsenten ja muiden sosiaalisten tekijöiden vaikutus instrumentin valintaan.

Useimmat haastateltavat ovat aloittaneet bänditoiminnan ja osa myös nykyisten bändi-instrumenttiansa soittamisen peruskouluikäisinä tai hieman sitä vanhempina. Nuorimmillaan vastaajat ovat aloittaneet jonkintasoisen soittoharrastuksen jopa 4–6-vuotiaana (esim. H1M ja H7M). Bändi-instrumentit ovat noin joka toisella vastaajalla valikoituneet varhaismurrosiässä tai murrosiässä eli 8–16-vuotiaana (kymmenen haastateltavaa kuudestatoista). Bändejä on perustettu tai sellaisiin on liitytty (puolet vastaajista) noin 13–20-vuotiaana (kahdeksan haastateltavaa kuudestatoista, osa ei ole vastannut tähän kysymykseen). Haastatteluiden perusteella pojilla bändiharrastusten aloittaminen tapahtuu tyttöjä vaihtelevammalla ikähaitarilla. Tutkimukseeni osallistuneet tytöt ovat aloittaneet bändeissä soittamisen etupäässä yli 16-vuotiaana, pääosin vasta täysi-ikäisenä. Kuitenkin taustaa musiikkiharrastuksissa ja useissa

instrumenteissa löytyy yhtä nuoresta saakka kuin valtaosalla pojistakin (esim. haastattelut H5N, H6N ja H8N).

Vaikka kaikilla vastaajilla ei ole ollut selkeää kuvaa siitä, miksi jokin tietty instrumentti varsinkaan harrastuksen alkuvaiheessa on valittu, valikoituu soitin kuitenkin tavalla tai toisella. Yksi vastaaja muistaa pyytäneensä tiettyä soitinta äidiltään nähtyään sellaisen lastenohjelmassa (H13M). Muutama vastaaja kertoo ainakin osittain ryhtyneensä soittamaan tiettyä soitinta peruskoulun musiikkitunneilla saatujen positiivisten kokemusten pohjalta (esim. H1M, H3M). Joissakin tapauksissa oman kenttätöni aikana on käynyt selväksi, että nuori soittaja on jatkanut jommankumman vanhempansa tai vanhemman sisarusensa jalanjalkia pianon, basson tai kitaran parissa (esim. H6N, H2M, H4M, H16M). Osa siksi, että kyseinen instrumentti on jo löytynyt kotoa eikä uusia hankintoja ole tarvinnut tehdä, kun uusi perheenjäsenen on aloittanut harrastuksen jo olemassa olevalla tai lähipiirille tutulla teknologialla (H6N). Asenne entuudestaan tuttuun soittimeen on voinut olla kotona myönteisempi. Vanhempien ja muiden sisarusten soittoharrastukset ja soitinvalinnat eivät ole täysin merkityksettömiä sen suhteen, mitä instrumenttia nuori on ainakin aluksi ryhtynyt soittamaan (Juntunen 2008, 77, 82–83).

Sirénin mukaan soiton opettajalla voi olla oma näkemyksensä musiikkiharastusten aloittamisesta ja instrumentin valinnasta: ”Musiikkiharastustaan aloittelevan lapsen soitinvalintaan vaikuttaa turhan usein isän tai äidin ennakkoluulo. Vanhemmat saattavat esimerkiksi luokitella toiset soittimet tyttöjen ja toiset poikien instrumenteiksi.” (Sirén 2014; myös Tuovila 2003; 235–236.) Pienemmällä lapsilla soittoharrastuksen aloittamiseen voi vaikuttaa paljon vanhempien innokkuus tukea lasta harrastuksen aloittamisessa. Vanhemmat voivat viedä lapsen esimerkiksi musiikkileikkikouluun tai musiikkikerhoon, ja näin on käynyt myös joillekin haastateltavistani. Ainakin alkuvaiheessa vanhemmilla voi olla paljon sananvaltaa myös siihen, minkä instrumentin lapset valitsevat. Myöhemmin nuoret voivat käyttää esimerkiksi omia rahojaan haluamansa instrumentin hankkimiseen riippumatta vanhempien mielipiteistä, jolloin instrumentin valinta on omaehtoisempaa.

K: Sä oot aloittanut sun soitto- ja lauluharrastuksen noin kuusvuotiaana ja sä oot soittanu kannelta?

V: (kertoo päätyneensä äidin kautta muskariin, jossa on soitettu esimerkiksi kannelta, yksityiskohdat on anonymisoinnin vuoksi jätetty sitaatissa mainitsematta).

K: Sitten kerrot että olet alakoulusta asti omatoimisesti soittanut rumppuja, bassoa ja pianoa?

V: Joo, sit varmaan viidennellä luokalla tuli kouluun rummut niin siellä mä sain rumpuihin kans kosketuksen ja bassoon varmaan samoihin aikoihin, kitaraa mä rupesin kahdeksanvuotiaana soittaan (...) seitsemänvuotiaana rupesin vaatimaan että mä saisin kitaratunneille päästä

ja sitten eivät suostunut, mutta mä niin ponnekkaasti sitä hoin että hommasivat opettajan. (H1M.)

Ensimmäinen instrumentti on tullut kerhotoiminnan myötä, johon haastateltava on päätenyt äidin myötävaikutuksella. Pienille lapsille ei ole mitenkään tavatonta päätyä kerhoon tai harrastukseen, kuten esimerkiksi musiikkileikkikouluun eli muskariin, vanhempien kautta. Erityisesti äideillä on nähty muissakin tutkimuksissa olevan vaikutusta lapsuuden musiikkiharrastuksiin (esim. Tuovila 2003). Rumpuihin ja bassoon on saatu ensikosketus peruskoulussa ja kitara on kiinnostanut soittimena, mutta vanhempien tuen saaminen on vaatinut hieman työtä. Tässä sitaatissa kiteytyy hyvin useita muissakin haastattelussa toistuneita seikkoja lapsuuden kosketuksista instrumentteihin, perheen vaikutuksesta, lapsen ja nuoren omista valinnoista ja omasta tahdosta. Sukupuolesta riippumatta haastateltavat kertoivat lapsuudenperheen vaikutuksista ja peruskoulun musiikkitunneista, mutta oman tahdon läpi viemisestä kitaran suhteen puhui kuitenkin vain kaksi miesvastaajaa (H1M; H2M).

Tutkimuksessani ei tullut esiin yhtään tapausta, jossa jompikumpi vanhemmista tai vanhemmat yhdessä olisivat päättäneet haastateltavien harrastuksen aloittamisesta tai instrumentin valinnasta. Vaikutusta vanhemmilla on kuitenkin ollut jo edellä mainittujen kerhojen lisäksi muun muassa jonkinasteisena ”vetoapuna” tietyn instrumentin suuntaan. Jokin tietty soitin on jo löytynyt kotoa, sellainen on tullut jossain vaiheessa lahjaksi tai jompikumpi vanhemmista tai joku vanhemmista sisaruksista on soittanut jotain tiettyä instrumenttia, ja haastateltavat ovat sitä kautta päätyneet soittamaan kyseistä instrumenttia.

Vaikka omalla tutkimuskentälläni tietyt instrumentit vaikuttavat periytyvän perheen sisällä, musiikin tyyllilajit valikoituvat enemmän kaveripiirin tai muo-
dissa olevan musiikin mukaan. Sillä ei ollut juurikaan merkitystä, millaisesta musiikista omat vanhemmat ovat kiinnostuneita (vrt. Kosonen 1996, 56–57). Klassista taustaa oli useilla vastaajilla sukupuolesta riippumatta, ja niin oli heidän perheilläänkin, mutta varsinaisessa bändisoitossa tyyllilajit eivät periytyneet samoin kuin klassinen musiikki. Erityisesti iskelmämusiikki mainittiin haastattelussa vanhempien musiikiksi, mutta yksikään vastaaja ei kertonut kuuntelevansa tai soittavansa sitä itse, eikä sitä ole tullut vastaan bändikilpailussakaan. Perheen aktiivisella musiikin soittamisella ja kuuntelulla on myönteinen vaikutus lasten ja nuorten soittoharrastuksiin (esim. Ahonen 2004, 35, 143; Metsämuuronen 1989; Holma 1993). Myös oman tutkimukseni haastattelussa kävi ilmi vastaavaa. Useimpien haastateltavien lapsuudenperheessä harrastettiin musiikkia, ainakin kuuntelemalla mutta myös soittamalla, ja muutamien vanhemmat olivat musiikkialalla töissä. Lisäksi ystävillä oli vaikutusta harrastusten valikoitumisessa ja yksilön musiikillisen polun rakentumisessa.

Instrumentti siirtyy musiikin tyyllilajia helpommin sukupolvelta toiselle. Joissakin rock-kitaraa käsittelevissä tapauksissa poika on perinyt sekä soittimen että tyyllilajin samaa sukupuolta edustavalta vanhemmaltaan. Esimerkiksi

isoveljen soittoharrastus on saanut mainintoja useilta haastatelluilta pojilta tai miehiltä, ja erityisesti kitara ja basso ovat löytyneet pääinstrumentiksi tai muuten soitettavaksi isoveljen kautta (esim. H15M, H16M.). Piano ja koskettimet sen sijaan näyttävät vaikuttavan omalla tutkimuskentälläni helpommin yli sukupuolirajojen niin eri-ikäisten sisarusten, kuin lasten ja vanhempienkin välillä. Piano ja muut kosketinsoittimet ovat yleisiä instrumentteja, joihin kaikilla on jonkinlainen kosketus kotoa tai peruskoulusta, ehkä molemmista. Niiden yleisyys kentällä ei ollut yllättävää vaan tuki esioletuksiani.

Sekä suomalaisessa että kansainvälisessä tutkimuksessa tyttöjen ja poikien kiinnostuksenkohteet ovat erilaisia niin peruskoulun musiikinopetuksessa, soittotunneilla, instrumenttivalinnoissa kuin musiikkityyleissäkin (esim. Kosonen 2010, 302; Harrison 2008). Osin näihin eroihin vaikuttaa se, kuinka maskuliiniseksi tai feminiiniseksi lapset ja nuoret eri instrumentit tai musiikkityylit kokevat (esim. O'Neill & Boulton 1996, 171–183; Comber & O'Brien 1993). Kosonen (2001) toteaa, että vaikka musiikkiharrastuksilla on feminiininen kulttuurinen traditio, niin ainakin vuosituhannen vaihteessa pojat saivat vielä melko huomiota herättämättä soittaa feminiiniseksi miellettyjä soittimia kuten pianoa tai huilua. Tytöt puolestaan herättävät kummastusta maskuliiniseksi miellettyjen sähkökitaroiden ja rumpujen maailmassa (emt., 39). On pääteltävissä, että instrumenttien valintaan liittyy paljon sosiaalisia tekijöitä, eli vanhemmat, sisarukset ja ikätoverit vaikuttavat siihen, mitä ryhdytään soittamaan. Sosiaaliset ja taloudelliset materiaaliset resurssit ovat osa instrumentin valintaa, ja perheessä jo olevat ja perheenjäsenten soittamat instrumentit houkuttelevat aloittamaan niiden parissa, mutta myös koulu ja lähialueen harrastustarjonta ohjaavat valintoja.

Se, että kaikissa tutkimuskentän arkisten toimintojen tarkastelussa ei tullut esiin radikaaleja sukupuolten välisiä eroja, on yksi tutkimuksen tuloksista. Jokapäiväisen harrastustoiminnan puitteisiin mahtuu suhteellisen sukupuolineutraalejakin piirteitä, toimintoja ja toimintatapoja. Osa kentällä vaikuttavista olosuhteista tai realiteeteista, kuten esimerkiksi asuinpaikka, ovat kaikille samat ainakin sukupuolen tasolla tarkasteltuna. Sukupuoli ei siis ole kaikessa määrittävä tekijä, vaan muuttuu näiltä osin melko näkymättömäksi. Joissain tilanteissa se kuitenkin arjenkin puitteissa vaikuttaa, kuten esimerkiksi homososiaalisissa käytännöissä ja instrumenttivalinnoissa, joiden kautta nuoret rakentavat omaa sukupuoli-identiteettiään.

Lisäksi sukupuolittuneiden rakenteiden tarkastelu lähtee kunnolla käyntiin, kun seuraavissa luvuissa siirryn analysoimaan yksityiskohtaisemmin muun muassa arjessa käytössä olevia teknologioita, niiden oppimista (luku 5) sekä esikuvia ja tyyllilajeja (luku 4). Arki voidaan nähdä alueena, jonka puitteissa valikoituneet instrumentit, bändikaverit, esikuvat ja tyyllilajit sekä arjessa tehdyt ja harjoitellut kappaleet sisältävät sukupuolen konstruointia ja sukupuolirooleja. Ne konkretisoituvat esiintymislavalle noustessa (luku 6). Arki siis toimii eräänlaisena sukupuolen rakentamisen alustana, jonka piiristä nuoret siirtyvät

julkisemmille areenoille. Näillä areenoilla, kuten klubien ja festivaalien esiintymislavoilla he pääsevät kokeilemaan erilaisia rooleja, peilaamaan itseään sosiaaliseen toimintaympäristöönsä ja jatkamaan konstruointia. Tämän toiminnan myötä he sekä rakentavat uudelleen että haastavat kentällä esiintyviä, esimerkiksi tyyllilajeihin vakiintuneita sukupuolikonstruktioita.

Tämä luku on avannut jo hieman kaikkia seuraavissa luvuissa käsiteltäviä teemoja. Vaikka esimerkiksi esiintyminen on tärkeä osa populaarimusiikkia ja muusikkoutta, on se erityisesti harrastusten alkupäässä vielä harvinaisempaa, arjen ylittävää toimintaa. Pääosa harrastusten toiminnoista tapahtuu arjessa. Arkisen harrastustoiminnan ja toiston kautta opitaan soittamaan, tehdään musiikkia ja vietetään aikaa treenikämppien suojissa ystävien kanssa. Vaikka arjelle voi olla vaikeaa piirtää selkeitä rajoja, sen piiriin kuuluvassa ajassa tapahtuu paljon perustavanlaatuisia asioita, joiden yksityiskohtien tarkastelu jatkuu seuraavissa luvuissa.

4. MUSIIKIN TYYLILAJI, MUUSIKKOUS JA SOSIAALINEN SUKUPUOLI BÄNDIHARRASTUKSISSA

Tämä luku lähtee liikkeelle tyyllilajista ja siihen liittyvästä autenttisuuskeskustelusta. Musiikin tyyllilaji eli genre on olennainen osa sitä, kuinka käsitämme ja luokittelemme populaarimusiikkia. Vaikka musiikin tyyllilaji onkin monessa mielessä keinotekoinen ja konstruktivinen tapa jäsentää musiikkia, on eri musiikkityyleillä omia kulttuurisia käytänteitä eli genrekonventioita sekä musiikillisessa ilmaisussa että ulkoisessa tyyllissä, jopa musiikkityylin parissa elävien yksilöiden arvoissa ja elämäntavoissa. (Esim. Moore 2002; Holt 2007; Frith 1996; Negus 1999.) Genren lisäksi tässä luvussa tarkastellaan muusikkoutta ja sosiaalista sukupuolta bändiharrastuksissa, sekä kieleen liittyvän tematisoinnin (käytettyjen kielten ja puhuttelu- ja puhetapojen) kautta että sosiaalisesti rakentuvan tilan näkökulmasta.

Tässä tutkimuksessa käsitellään lukuisia musiikin tyyllilajeja, joiden suurin yhteinen nimittäjä on populaarimusiikki. Tutkimuksen keskiössä oleva bänditoiminta painottuu populaarimusiikin tyyllilajeihin ja pääosin rock-musiikin eri genreihin, mutta erityisesti muodollisen musiikinopetuksen puitteissa nuorten harrastuksiin on kuulunut tai kuuluu haastatteluhetkellä myös klassista musiikkia. En näe tarpeelliseksi rajata pois klassisen musiikin puolta, koska musikaalisuus ja musiikkiharrastukset eivät tutkimuskentälläni liity yksiselitteisesti vain klassiseen tai populaarimusiikkiin. Erilaiset musiikkiharrastukset ja tyylit paremminkin täydentävät ja tukevat toisiaan nuorten harrastajien musiikintäyteisessä elämässä. Ne esiintyvät rinnakkain tai ajallisina jatkumoina.

Tämän luvun keskeiset teemat liittyvät kaikkiin esittämiini tutkimuskysymyksiin ja tutkimuskenttään yleisesti. Aineistona toimivat niin haastattelut, kenttäpäiväkirja kuin lähdekirjallisuuskin. Genre on yksi teema, joka on kulkenut mukana koko väitöstutkimusprosessin ajan. Yksi tutkimuksen esioletuksista oli se, että eri tyyllilajit sisältävät erilaisia sukupuoleen liittyviä normeja ja käytänteitä, jotka näkyvät myös tällä tutkimuskentällä. Oletus on saanut tukea tutkimuksen edetessä, ja näitä kentällä havainnoituja tyyllilajien normeja edustavat muun muassa autenttisuus- ja muusikkouskäsitteet. Käytänteisiin puolestaan liittyvät muun muassa puhutavat ja fyysinen oleminen tiloissa. Ensimmäisessä varsinaisessa analyysissä sisältävässä alaluvussa käsittelen puhuttelua sekä musiikin tyyllilajin ja sosiaalisen sukupuolen yhteyttä, seuraavassa alaluvussa haastateltavien esikuvia ja esikuvia koskevia puhetapoja. Tämän jälkeen omistan kokonaisen alaluvun rockin autenttisuuden ja nuorten bändiläisten muusikkouskäsitteiden tarkastelulle. Viimeisessä analyysiluvussa keskityn

nuorisotilaan sosiaalisesti rakentuvana tilana, jossa esimerkiksi sosiaalinen sukupuoli ja etnisyyt näkyvät kielessä, puheessa ja puhutavoissa. Sivuan myös fyysistä olemista ja toimintaa, jotka osaltaan rakentavat sosiaalisia tiloja ja tilojen käyttökulttuureita.

4.1 Tyyllilaji, autenttisuus, puhe ja tila tutkimuskohteina

Jotkut musiikkityylit, kuten metalli ja varsinkin äärimetalli (esim. Walser 1993; Kahn-Harris 2007) sekä rap (Jeffries 2011; Sasaki-Picou 2014) luokitellaan hyvin miesvaltaisiksi, maskuliinisiksi ja jopa misogynisiksi populaarimusiikin genreiksi. Naisilla on vähän kiinnostymäkohtia ja sosiaalisia mahdollisuuksia menestyä näillä näyttämöillä, joille naisia ei lähtökohtaisesti sukupuolensa takia edes haluta. Näiden tyyllilajien diskurssit osoittavat naisen aseman jonkin muualle kuin aktiiviseen toimijuuteen. Molempien parissa kuitenkin toimii myös naisia, joten ne eivät ole täysin naisilta suljettuja (esim. Guillory 2004). Naiset edustavat kuitenkin huomattavaa vähemmistöä ja joutuvat taistelemaan paikastaan näissä maailmoissa, Björckin (2011, 18) sanoin ”ottamaan tai vaatimaan paikkansa”. Tämän tutkimuskentän yleisemmistä musiikkityyleistä metallimusiikki on ehkä yksi kaikkein valkoisimmista musiikkityyleistä (esim. Walser 1993; Kahn-Harris 2007), kun taas rap-musiikki edustaa juuriltaan erityisesti mustien miesten musiikkia (Sasaki-Picou 2014). Nykyään rap on yksi monikulttuurisimmista ja kansainvälisimmin menestyneistä musiikkityyleistä. Suomessa se on suosittua sekä kantaväestön että maahanmuuttajataustaisten nuorten parissa.

Musiikin tyyllilajia tai genreä on tutkittu paljon. Esimerkiksi populaarimusiikintutkija Fabian Holt (2007) on tutkinut populaarimusiikin genreä Yhdysvalloissa kun taas Frith (1996, 75–98) on tutkinut populaarimusiikkia ja genrejä yleisesti. Gilbert ja Pearson (1999, 60–62; Miller 2011, 7) ovat hahmotelleet genreidean sisältöä. Heidän mukaansa genret muodostuvat perinteistä, käytäytymisestä, esitysmuodoista, poseerauksista, eleistä ja teknologioista. Nämä auttavat tunnistamaan oikean asiayhteyden, joissa musiikin kokemuksia arvostellaan, arvotetaan, luokitellaan ja joissa niitä ymmärretään. Moisan ja Diamondin (2000) mukaan genre tai tyyllilajin symboliikka on monissa tapauksissa jo itsessään raskaasti kuormitettu sukupuolittuneilla käsitteillä, jotka voivat heijastua kappaleiden lyriikoihin, esiintymistyyliin tai genreä koskeviin diskursseihin (emt., 4–6).

Tulkitsen tätä niin, että eri musiikin tyyllilajeissa on kautta musiikin historian sisäänrakennettu sekä malleja että käytäntöjä, joiden mukaan tyyllilaji määrittyy ja joiden avulla tyyllilajia konstruoidaan aina uudestaan. Esimerkiksi lyriikoiden aiheet ovat usein genresidonnaisia. Tangossa lauletaan rakkaudesta ja intohimosta, kun taas äärimetalli keskittyy muun muassa uskontojen vastaisuuteen ja satanismiin. Rapin historiassa elinolojen kurjuuden, väkivallan, maskuliinisen

kovuuden ja aitouden kuvaukset ovat kuuluneet tyyllilajiin alusta saakka (esim. Sasaci-Picou 2014). Tyyllilajin alkuvaiheen miesvaltaisuus on rakentanut tietyt tyyllilajit miesten tyyleiksi. Naiselle ei ole rakentunut omaa tilaa tyyllilajin sisällä, vaan hän on siinä prosessissa jäänyt ulkopuolelle, ehkä lyriikoiden kohteeksi objektina (esim. Valsinger 2008), mutta ei tyyllilajin aktiivisena tekijänä ja toimijana, subjektina.

Autenttisuus, erityisesti rock-musiikkiin liitettynä, kuuluu musiikin tyyllilajin ja muusikkouden tematisointiin. Populaarimusiikin tutkija Allan Moore (2002, 209) kuvailee populaarimusiikkia koskevissa diskursseissa käytettävää autenttisuus-käsitettä sosiaalisesti konstruktiksi. Hän näkee autenttisuuden kysymyksenä siitä, kuka autentisoidaan, ei siitä, mikä autentisoidaan. Mooren näkemys autenttisuudesta liittyy siis musiikin esittäjään ja hänen arviointiinsa autenttisuuden näkökulmasta, ei niinkään hänen esittämänsä musiikin arviointiin. Auslanderin (2008 [1999], 10) mukaan rockin vastakkainasettelun kohteeksi on pitkään valikoitunut pop. Musiikin tyyllilajit ovat aitoja tai epäaitoja suhteessa muihin musiikin tyyllilajeihin, joiden musiikillisia piirteitä puolestaan vertaillaan ja arvotetaan suhteessa toisiinsa. Useiden tutkijoiden määrittelyissä (Moore 2001; 2002; Auslander 1998; 2008[1999]; Förnäs 1998) autenttisuus liitetään tiiviisti musiikin tyyllilajeihin. Eri tyyllilajeilla on omia, alati uudelleen konstruoituvia määreitä sille, mikä on autenttista tai kuka on autenttinen. Tämän vuoksi tiiviimpi keskustelu autenttisuudesta on sijoitettu tähän musiikin tyyllilajia ja muusikkoutta käsittelevään alalukuun, vaikka autenttisuutta erityisesti rock-musiikkiin liittyen käsitellään hieman muissakin luvuissa.

Auslander (esim. 1998; 2008 [1999]) käyttää termiä *rock-ideologia* viitattaessaan rock-musiikkiin liittyvän kulttuurin toiminta- ja ajattelutapoihin. Se sisältää käsityksiä rock-musiikin autenttisuutta määrittävistä tekijöistä, kuten levytetyn musiikin ja live-musiikkiesitysten välisestä suhteesta sekä esiintymisestä. Moore jatkaa samalla linjalla Auslanderin (2008 [1999]) kanssa. Mooren (2001) mukaan rock-esityksissä on käytössä kolme erilaista autenttisuustyyppiä: ilmaisun autenttisuus, suorituksen autenttisuus ja kokemuksen autenttisuus. Ensimmäinen autenttisuustyyppi on ilmaisun autenttisuus, joka liittyy esiintymistekniikkaan, kuten esiintyjän olemiseen lavalla sekä lauluäänien eläytymistä korostavaan käyttötapaan (emt., 198, 201). Se liittyy myös yllä mainittuun Auslanderin hahmottelemaan levytyksen ja esityksen väliseen yhteneväisyyteen. Toinen Mooren määrittelemä autenttisuusmuoto on suorituksen autenttisuus eli esiintyjän kyky tuottaa uskottava esitys suhteessa musiikin tyyllilajiin ja esiintyjän omaan kulttuuriseen taustaan. Tässä näen sosiaalisen sukupuolen keskeisenä tekijänä sille, kokeeko katsoja ja kuuntelija esityksen aidoksi. Jos genre pohjautuu vain tietylle sosiaaliselle sukupuolelle, voivat muut sukupuolet tuottaa sen esityksistä epäaidon kokemuksen suhteessa kuulijan genreoletuksiin. Kolmas Mooren määrittämä autenttisuusmuoto on kokemuksen autenttisuus, jossa esiintyvä yhtye kykenee luomaan yleisölle kokemuksen yhteisestä

tilasta tunteineen ja maailmankuvineen. Autenttisuus toimii siis useilla eri tavoilla. (Emt., 198, 201.)

Kieli ja puhe ovat osa jokaista tutkimuskenttää. Tarkastelen sosiaalisesti rakentuvaa nuorisotilaa sekä kyseisessä tilassa käytettäviä ja tilaa rakentavia kieliä puhetapoineen luvun lopussa. Aihetta sivutaan hieman myös muissa luvuissa, sillä se linkittyy useisiin tutkimuskohteen temaattisiin kokonaisuuksiin. Tässä yhteydessä tilan²² tarkastelu abstraktina, tuotettuna näyttämönä ihmisten toimille, kuten omalla kentälläni soitto- ja bändiharrastukselle, avaa näkökulmia siihen, ettei elävää tilaa ole olemassa ilman sen käyttäjiä. Jossain muodossa ajatus tilasta on ollut mukana tutkimuksen alusta saakka, alussa se liittyi voimakkaammin yksityisen ja julkisen tilan jakoon. Lopulta tarkastelu on laajentunut ja monipuolistunut tutkimuksen edetessä.

Henri Lefebvren mukaan julkinen tila tuotetaan sosiaalisesti (1991). Käsitteistössä liikutaan siis konkreettisen, fyysisen todellisuuden ja sosiaalisen, abstraktimman todellisuuden yhteisessä ulottuvuudessa. Ruotsala (2007, 154) tiivistää Lefebvren pohjalta: ”Ekologinen ja sosiaalinen ympäristö asettavat eräänlaiset rajat, joiden mukaan ihminen tekee kulttuurisia valintoja; esimerkiksi elinkeinon harjoittamiseen erilaisissa ekologisissa ympäristöissä” (Ruotsala 2007, 154; Lefebvre 1991, 103). Tutkimuksessani puhutaan harrastuksista tietyssä urbaanissa, sosiaalisessa ympäristössä. Tässä ympäristössä olevat julkiset nuorisotilat muovautuvat käyttäjiensä ja tiloissa tapahtuvien toimintojen mukaan. Tilat voivat käyttäjiensä mukana rakentua esimerkiksi maskuliiniseksi, feminiiniseksi, nuorten omiksi, tai joidenkin etnisyyksien omiksi tiloiksi ja niin edelleen. Tila siis rakentuu sosiaalisesti kuten sukupuolikin. Tilan käyttäjät ja sitä hallitsevat tahot vaikuttavat siihen, millaisia merkityksiä, käyttötapoja ja käyttökulttuureita erilaisille tiloille rakentuu.

4.2 Nimitykset, musiikin tyyli- ja sosiaalinen sukupuoli

Se että rock-musiikkia on identifioitu valkoisten miesten musiikiksi ja kulttuuriksi (esim. Leonard 2007, 23–24; Mäkelä 1998, 80–83) oli osa tutkimukseni lähtöasetelmaa, ja se näkyi kentällä hyvin konkreettisesti. Sosiaalisena sukupuolena mies ja etnisenä taustana juuri kantasuomalainen on paikallisen rockkentän normi. Suhteessa siihen muut ovat marginaalia tai sulautuvat ulkoisesti ja käytökseltään tuohon ryhmään. Kenttähavainnoissa ja haastatteluissa kävi ilmi se, että bänditoimintaa ja varsinkin esiintymistilanteissa bändiläisiä koskevassa puheessa sukupuolittuminen on tavallista. Sukupuolittunutta puhetta käytettiin kentällä erityisesti tyttöjä ja naisia kohtaan, mutta vähemmissä määrin myös pojista ja miehistä. Musiikin tyyli- ja sosiaalisen sukupuolen merkitystä, eri tyyli- ja sosiaalisten instrumenttien (instrumentteja käsitellään luvussa 5) sisältävät sosiaaliseen sukupuoleen liittyviä painotuksia.

22 Olen tarkastellut tilaa myös luvuissa 3.4 ja 5.6.

Yksi jo kenttätöön alkuvaiheessa huomioni kiinnittänyt aihe oli juuri tyttöihin ja naisiin kohdistunut, sukupuolittava puhetapa. Puhuttiin esimerkiksi tyttömuusikoista ja tyttörumpaleista, kun taas pojista ja miehistä ei vastaavia nimityksiä yhdessäkään havainnointitilanteessa käytetty. Ammattinimityksissä vastaava puhetapa on ollut käytössä pitkään. Toisin kuin monissa muissa ammattiin liittyvissä nimityksissä, muusikolla ei ole vanhahtavaa -tar-päätemuotoa. On olemassa tarjoilijatar ja myyjätär mutta ei ”muusikkotarta”.²³

Seuraavassa luvussa käsittelen yksityiskohtaisemmin sukupuolittuneita instrumentteja, joiden tematisointiin puhuttelu ja nimeäminen myös sopivat. Valtaosa soittimista ja niiden mukaisista rooleista kantaa mukanaan sukupuolista koodia, ja ne mielletään binäärisesti joko miesten tai naisten instrumenteiksi, asemiksi bändeissä (esim. O’Neill 1996; 2003). Laulaja, *laulajatar* on yksi vakiintuneista naisen asemista musiikin laajalla kentällä. Kitaristi ja rumpali ovat puolestaan oletusarvoisesti miehiä, pianistit ja huilistit naisia. Vakiintuneissa, instrumentin mukaisissa asemissa sukupuolta ei tarvitse erikseen merkitä nimitykseen, vaan se on jollain tasolla osa soittimen kulttuurista koodia. Kielen-
tutkija Kaisa Karppisen (2002) mukaan

[n]ais-etuliitteen käytön taustalla on tietysti esimerkiksi tiettyjen ammattinimikkeiden maskuliininen stereotypia: lääkäri tai kirjailija mielletään mieheksi, ellei toisin ilmoiteta. Käytännössä ”nais-etuliite on korvannut syrjivänä pidetyn ”tar -johtimen.

Naisten tullessa osaksi miehiseksi oletettua kenttää on puhutteluun otettu sukupuolen mukainen etuliite tyttö- tai nais-. Kentällä vastaan tuli muun muassa tyttörumpali, mutta ei ainuttakaan poikaetuliitteellistä muusikkonimitystä. Tutkimuskentällä ei siis ole tapana puhua poikarumpaleista tai poikakitaristeista, vaikka tyttörumpali ja tyttökitaristi ovat käytettyjä käsitteitä. Vastaavaa näkee ammattimuusikoista tuotetussa puheessa, ja populaarimusiikissa sukupuolisen toiseuden uusintaminen on tavallista (Kantola 2005, 70). Simone de Beauvoir (2011 [1949]), Dale Spender (1988) ja lukuisat muu sukupuolentutkijat ovat käsitelleet ajatusta miehestä normina ja naisesta merkittynä, nimettävänä toisena (engl. marked, markedness). Merkitseminen tai nimeäminen sukupuolen perusteella rakentuu useissa kielissä jo niiden kielijärjestelmissä. Suomessa sukupuolen liittäminen liitteinä subjettiin eli toimijaan (esimerkiksi jo aiemmin käsitelty tar -liite) ei ole yhtä kiinteä kielijärjestelmän osa, mutta sukupuolta ja sen ominaisuuksia rakennetaan kielessä tyttö- ja nais-nimityksillä. Karppinen (2002) kirjoittaa:

Siinä missä *mies*-loppuisten yhdyssanojen taaja geneerinenkin käyttö vahvistaa miehen prototyyppisyyttä ja tekee naiset näkymättömiksi julkisessa kielenkäytössä, sanomalehtiteksteissä yleinen *nais*-etuliite

23 Lisää tar- ja tär-pääteistä: Kyrölä 1990.

päinvastaisesti vähentää viittauskohdeensa arvoa ja tekee naisten toiminnasta eräänlaista epä- tai kvasitoimintaa.

Yleisesti rockmusiikin kentältä miesrumpali on pelkkä rumpali, useimmiten liitettynä johonkin tiettyyn bändiin. Mies on siis bändin X rumpali, mutta naisesta käytetään herkemmin sukupuolitettua nimitystä ja subjektipositiota naisrumpali tai naiskitaristi. Tämä sukupuolispesifioitu soittajapositio saataan liittämään vielä yhtyeen nimeen, bändin X naisrumpali. Mieheyteen viittaavia nimityksiä kyllä on kentällä ollut, kuten pojat, miehet, herrat ja jätkät, mutta niitä ei liitetä instrumenttiin tai juuri edes bändiin liittyviin etuosiin. ”Bändin jätkät” (H8N) on yksi harvoja kentällä kuulemiani poikiin viittaavia puhuttelutapoja, ja senkin kuulin naisen sanomana. (Vrt. Mantila 1998.)

Tyttö- ja poikabändejä käytetään nimityksinä kaupallisesti menestyneistä, pitkälle tuotteistetuista kokoonpanoista, joiden jäsenet eivät tee tai useassa tapauksessa edes soita musiikkia itse. Esimerkiksi Spice Girls tai Backstreet Boys ovat tällaisia tyttö- ja poikabändejä. He laulavat ja esiintyvät lähinnä tanssien. Nimitystä tyttöbändi on käytetty herkemmin myös muiden tyyllilajien bändeistä. Naisjäsenistä koostuva rockbändi voi saada tyttöbändi-nimityksen tyyllilajista tai soittajien iästä riippumatta. Tyttöbändi-nimitystä on kritisoitu sen arvottavasta luonteesta, joka viittaa huonommuuteen, amatööriyteen ja naisten tekemisten vähättelyyn sukupuolen perusteella (esim. Mills 1995, 93; Knuutila 1994, 28; 1997, 100). Tällaisia sukupuolitettuja nimityksiä näkee muillakin kentillä, kuten esimerkiksi urheilussa (esim. Anttila ja Frost 2007).

Vaikka esimerkiksi käsite poikabändi on olemassa, sellaisia ei kuitenkaan bändikilpailussa esiintynyt. Itse kilpailun puitteissa välteltiin myös ilmausta tyttöbändi, siitäkin huolimatta että näitä ilmaisuja muuten esimerkiksi keskusteluissa kentällä esiintyikin. Sukupuolen perusteella tapahtuva erottelu toiseksi, ei-normiksi kuuluu siis oman kenttäni todellisuuteen, vaikka tyttö- ja poikabändinimityksiä käytetäänkin harkiten. Miksi näin sitten on ja mitä se merkitsee? Nimityksillä viitataan sukupuolen lisäksi myös tiettyyn musiikin tyyllilajiin, jota rock-autenttisuuden parissa ei arvoteta korkealle. Rockin autenttisuuden vaatimukset (esim. Frith 1981; Auslander 2008 [1999], 74–97) velvoittavat bändiläisiä soittamaan ja tekemään esittämänsä musiikkiaan pääosin itse, toisin kuin tyttö- ja poikabändin varsinaisessa musiikkigenressä on tapana. Tyttö- ja poikabändien musiikki ei sovi rockin autenttisuuskäsityksiin esimerkiksi sen kaupallisen ja tuotteistetun luonteen vuoksi, siihen halutaan pitää etäisyyttä. Tämä tulee myöhemmin tässä luvussa esiin myös siinä, mitä muusikon position ottamiseen vaaditaan.

Bändikilpailutoiminta keskittyy rock-musiikin ympärille, ja tutkimuskentällä juuri rock-musiikki luo viitekehysten sille, kuinka ihmiset toimivat. Esimerkiksi musiikin tekeminen ja soittaminen itse on keskeisessä asemassa. Koko kenttätöön aikana en havainnoinut yhtäkään esiintymistä, jossa olisi tanssittu tai esitetty tanssillista koreografiaa: se ei ilmiselvästi kuulu rock-musiikin esitys-

käytäntöihin, vaikka tyyllilajista riippuen yleisön jäsenet voivatkin tanssia yksin tai yhdessä. Tyttö- ja poikabändinimityksiin rock-kentällä liitetty negatiivinen sävy lienee myös kentän toimijoiden tiedossa, ja nimityksiä välteään ylipäättään käyttämästä esimerkiksi bändikilpailun yhteydessä.

Kanssani vastaavia havaintoja on tehnyt tyttöjen bänditoimintaa Ruotsissa tutkinut Björck (2011, 59–69). Hänen mukaansa sukupuoleen viittaavien nimitysten, kuten tyttöbändin käyttäminen toimii myös sukupuolijärjestyksen uusintajana. Nimitykset, kuten tyttörumpali tai tyttöbändi, voidaan tietyillä, ohjailevilla tavoilla nähdä voimauttavina ja tyttöjen populaarimusiikkiin osallistumista ylistävinä, mutta ne voidaan lisäksi nähdä vahingollisina. Se, että miehistä koostuvaa bändiä yleisesti nimitetään vain bändiksi, demonstroi tyttömerkitsemisen performatiivista luonnetta. Se erittelee naiset muusikkoina toisiksi ja luokittelee heidät muiden samaa sukupuolta olevien muusikoiden kanssa ennemmin kuin esimerkiksi muusikoiksi, joilla on samankaltaisia musiikillisia vaikutteita. (Emt.) Vastaavia havaintoja ovat tehneet lukuisat tutkijat (esim. Davies 2001, 303; Feigenbaum 2005, 40).

Haastateltujen yksilöiden kohtaamassa puhuttelussa sukupuoli ei ole ollut keskiössä, vaikka tyttö- ja naisnimityksiä tulikin kentällä vastaan esimerkiksi esiintymistilanteissa ja yleisen keskustelun yhteydessä. Nimityksiä ei joko ole sattunut omalle kohdalle, ne on sivuutettu tai unohdettu tai niistä ei haluta puhua tutkijalle – näihin palataan vielä myöhemmin tässä tutkimuksessa. Monilla haastatteluun osallistuneilla vastaajilla on useita eri rooleja ja asemia kentällä, ja puhuttelua käsittelevään tematisointiin kuuluukin se, mitä erilaisia nimityksiä, rooleja ja interaktiokäytäntöjä kentällä on käytössä. Seuraavassa sitaatissa asiaa pohditaan haastateltavan omien roolien pohjalta.

K: Tuleeks ikinä mitään hei tyttö siellä, tämmöstä (...)

V: ...en silleen oo törmänny et laulaja sanotaan sillon tällön. Mut työttölyy en oo joutunu kokemaan ja en myöskään oo ollu semmosis hommis äänimiespuolella et mua ois sanottu et hei äänimies... (lopettaa lauseen mietiskellen.)

K: Milt se tuntuu, onks susta kivaa et sua puhutelellaan laulajaksi, koeksä olevas niinku laulaja, muusikko, sulla on kuitenkin niin paljo musiikkii elämässä?

V: Joo kyl se periaattees niinku ei se tunnu mitenkään alentavalta. Et se tuntuu enemmän semmoiselta, että siihen tulee tietty raja siihen väliin et okei mä oon täällä ja mä oon laulaja ja sä oot äänimies ja hoidat tätä hommaa. Et oishan se kivaa jos kaikki vois sanoo niinku etunimillään siellä. (H5N.)

Tässä haastattelusitaatissa tulee esiin aktiivisen musiikkiharrastuksen ja ammattilaisuuden monitahoisuus: vastaaja on bändin solisti, joka tekee myös äänitekniikon töitä, ja nimitys äänitekniikko on kentällä äänimiestä harvemmin

käytetty sukupuolineutraali nimitys positiolle (vrt. Sandstrom 2000). Tässä tapauksessa vastaajaa ei ole myöskään puhuteltu miesnimityksellä eikä siitä muotoillulla ääninainen-nimityksellä, joka olisi myös mahdollinen. Hänestä olisi kuitenkin mukavinta ja käytännöllisintä, jos kaikki puhuttelisivat toisiaan etunimillä. Sama toive toistui useissa muissakin haastatteluissa. Puhuttelun taustalla on osittain se, etteivät ihmiset tunne toisiaan hyvin, eli eivät esimerkiksi muista tai tiedä toistensa nimiä. Vaikuttava tekijä on myös se, että nimityksiä, kuten laulaja ja ääniteknikko, käytetään konkretisoimassa toimijoiden asemia tai rooleja musiikkiyhteyksissä. Käytäntö on voimassa erityisesti silloin kun ihmiset eivät tunne toisiaan kunnolla tai lainkaan eikä heillä vielä ole selkeää käsitystä siitä, millainen persoona toinen on ja kuinka hänen kanssaan työskentely sujuu. Nimeäminen tekee selväksi ja näkyväksi sen aseman, roolin tai tehtävän, jossa kukin toimija kentällä on. Nimeämällä toisen yksilön esimerkiksi laulajaksi asettaa hänet samalla tiettyyn asemaan tai rooliin, johon kuuluu tiettyjä odotuksia ja tehtäviä. Ne poikkeavat puhuttelijan, esimerkiksi ääniteknikon omista tehtävistä, ja näin eri roolien väliin rakentuu eräänlainen rajausta siitä, mikä on kenenkin vallassa ja mihin ei sovi puuttua.

V: Joo siis kitaristiksi mua yleensä niinku sukulaisten ja perhetuttujen parissa puhutellaan (naurattaa). Siinä vaiheessa kun on tekemässä keikkaa niin kyllä ihmiset puhuttelee vähän milloin milläkin nimellä. Silloin muusikko-soittajapoika -nimitykset tulevat... ne ei mua häiritse varsinaisesti, mutta ei ne mua lämmitäkään suuremmin kun yleensä se tulee tietyllä sävyllä. Niihin liittyy joku tyhmä biisitoive tai joku vastaava (nauraa) (H2M.)

Keikoilla, baareissa ja ihmisten keskuudessa nimitykset vaihtelevat enemmän ja tilanteisesti. Erilaisten nimitysten käyttö on kirjavaa ja siihen voi liittyä valankäytön aspekti. Päätelen tästä ja lukuisista havainnoista erilaisilla elävänmusiikin näyttämöillä, että esiintyjä voidaan nähdä viihdyttäjänä, jonka tehtävä on täyttää yleisön toiveet, olivat ne kuinka ”tyhmiä” tahansa. Erilaisia nimityksiä käytetään vastaavasti henkilön paikan tai roolin näyttämiseen, kuten aiemmassa ääniteknikkaa ja laulajaa käsitelleessä sitaatissa. Esiintyjällä ja yleisön edustajalla on kummallakin oma rooli ja tehtävä, vaikka käsitys roolin sisällöstä ei välttämättä ole täysin jaettu. Esiintyjä voi esimerkiksi olla esittämässä itse valitsemiaan kappaleita ja toteuttamassa omaa musiikillista visiotaan esiintyessään. Monissa populaarimusiikin tyylilajeissa tämä onkin jaettu käsitys musiikkiesitysten luonteesta. Yleisön edustaja voi puolestaan ajatella, että esiintyjä on esiintymispaikalla hänen toiveitaan täyttämässä ja häntä, asiakasta viihdyttämässä, näin voi esimerkiksi ravintola- ja laivamusikoiden kohdalla ollakin. Tämä näkemys sisältää jo perustavantasaisen valta-asetelman ihmisten asemista kyseisellä näyttämöllä.

Puhuttelulla voidaan tässäkin tapauksessa pyrkiä rakentamaan valtasuhdetta, joko suoraan tai huumoriin verhottuna, myös samaa sukupuolta

edustavien toimijoiden välillä. Sukupuolentutkija Arto Jokisen (2000) mukaan tällainen voidaan nähdä yhtenä sellaisen sukupuolitetun väkivalan muotona, jota tapahtuu miesten välillä. Sen tarkoitus on tehdä selväksi miesten välinen arvojärjestys tai todistella tapahtumassa osallisten miesten maskuliinista kyvykkyyttä suhteessa muihin miehiin (emt., 11). Sukulaiset puolestaan näkevät haastattelun soittajan instrumenttispesifisti, hänet liitetään kitaraan ja nimetään kitaristiksi. Puhuttelutavat siis vaihtelevat sosiaalisen kontekstin mukaan.

Ulkopuolisten stereotyyppiset käsitykset siitä, mitä naiset tai miehet bändissä tekevät, tulivat esiin kahden eri haastateltavan kanssa käydyssä, samaa bändiä koskevassa keskustelussa, joka käytiin haastattelunauhoituksen ulkopuolella haastattelutilanteiden yhteyksissä (H6N ja H2M). Arvioin tarinan uskottavaksi, koska kaksi eri ihmistä otti sen puheeksi toisistaan riippumatta. Haastatteluteknisesti ihmiset voivat olla jopa avoimempia silloin kun nauhuri ei ole päällä, ja joskus tietoja jää nauhoitusten ulkopuolelle, mutta tallentuu silti kenttäpäiväkirjaan. Itse bändiläisille mainittu tilanne on näyttänyt jopa absurdilta, koska isossa bändissä on kaksi miestä ja kaikki muut bändin jäsenet ovat naisia. Keikalla lähiöbaarissa pari miestä oli odotellut bändin esiintymistä ja ihmetellyt, että onpa bändissä monta laulajaa. Yleisössä oli siis odotettu, että yhtyeen kaksi miesjäsentä soittavat kaikkia instrumentteja ja kaikki naiset puolestaan laulavat. Bändiläisten todellisuudessa yhtälö olisi ollut jo itsessään mahdoton, koska soittimia oli enemmän kuin kaksi, jolloin kahden bändiläisen olisi pitänyt soittaa useampaa soitinta joko yhtä aikaa tai vuorotellen, kun suurin osa bändin muista jäsenistä laulaisi kuorossa. Yleisön jäsenille puolestaan se, että naiset soittaisivat instrumentteja bändissä, oli ollut epätodellisempi yhtälö. (Kenttäpäiväkirja 122, H2M; H6N.)

Kentällä musiikin tyyllilajin ja sosiaalisen sukupuolen yhteys näkyy esimerkiksi metallimusiikin parissa. Tyyllilajin, mutta myös muusikkouden ja sosiaalisen sukupuolen tematisointiin lukeutuvat eri tyyllilajeihin kuuluvat musiikilliset ja sosiaaliset käytännöt. Osa rock-musiikin tyyllilajeista on esimerkiksi korostuneen maskuliinisia. Maskuliinisuus ja miesvaltaisuus näkyvät niin bändien kokoonpanoissa, esiintymistyyllissä, pukeutumisessa kuin itse musiikisakin. Lisäksi keikoilla käyvä yleisö on sisäistänyt tyyllilajiin liittyviä konventioita siitä, kuinka keikoilla käyttäydytään. Esimerkiksi äärimetallin tyyllilajit ovat olleet pitkään miesten dominoimia. Osaan niistä liittyy myös misogyniaa, joka ilmenee muun muassa kappaleiden sanoituksissa, keikoilla tapahtuvissa moshpiteissa²⁴ ja esiintyjien spiikeissä. Sukupolvet toistensa jälkeen toistavat

24 Moshpitti tai pitti on erityisesti metallikeikoilla poikien ja nuorten miesten käytäntö, varsinkin thrash- ja death metallikeikoilla yleisö ryhtyy tönimään toisiaan, juoksemaan toisiaan päin ja törmäilemään. Keikasta riippuen pitti pysyy ystävällismielisenä ja kavereita autetaan ylös. Tarkoitus ei ole satuttaa. Toisinaan pitti kuitenkin muistuttaa enemmän mellakkaa ja joukkotappelua. Toimintaan voi liittyä myös massaamista. (Esim. Gruzelier 2001; Käpylä 2009.)

ja tuottavat tyyllilajin todellisuutta, jossa tytöillä ja pojilla on erilainen rooli. Seuraava ote kenttäpäiväkirjasta on kuvaava, lavalla on kokonaan alaikäisistä pojista muodostettu metallibändi.

Alkuun solisti toteaa: ”Tuhoa, hajota, teurasta, hyvää iltaa!” Tyyli on black/death metalia, lavan edessä pojat ryhtyvät pieneen pittiin, mo-shaavat kädet toistensa harteilla ja tytöt väistelevät toisiaan töniviä poikia vähän narkästyneen näköisinä. Basisti mossaa leveässä haara-asennossa, muuten soittajat ovat vähäeleisiä, laulaja mossailee instrumentaaliosuuksissa. Toinen kitaristi käy lavan toisella puolella soittamassa basistin kanssa yhdessä soittimet vastakkain. Solisti spiikkaa ”Toinen biisi on tän illan cover, Behemothin Conqueror! Ei kuulu!” (huutaa nimen uudestaan saadakseen yleisön huutamaan kovemmin), yleisö huutaa ja hurraa. Sitten solisti toteaa mikkiin ”perkele”. Yleisö mossaa ja pyörittää pittiä lattialla. (Kenttäpäiväkirja, 25.)

Pojilla on aktiivinen toimijan rooli niin lavalla kuin yleisössäkkin. Tytöt eivät tiedä, kuinka toimia tai reagoida poikien toimintaan yleisön jäsenenä. He eivät osallistu pittiin, vaan joutuvat väistämään. Pojilla puolestaan on selvä käsitys siitä, kuinka tyyllilajin keikalla esiinnyttään, sekä lavalla että sen edessä. Tämä kuvastaa sitä, että tytöillä ja pojilla on erilaiset tavat olla fyysisesti läsnä, käyttäen tilaa, liikkua ja pitää ääntä tai tulla huomatuiksi, kuten on kouluympäristössäkkin (Gordon, Holland ja Lahelma 2000, 161; Francis 1998, 39–40; Manninen 2005). Tässä tapauksessa toiminta kulminoituu nimenomaan musiikin tyyllilajiin liittyviin aktiviteetteihin, jolloin tilassa toimivat yksilöt jakautuvat kahteen ryhmään: ulkopuolisiin, syrjään vetäytyviin tyttöihin ja aktiivisesti toimintaan osallistuviin, tilaa vieviin poikiin. (Vrt. Bayton 2003 [1998].)

Pojat saavat vahvistusta ryhmään kuuluvuudelle osallistuessaan jaettuuihin (maskuliinisen tyyllilajin maskuliinisiin) genrekäytäntöihin muiden poikien kanssa lavalla ja lavan edessä. Tyttöjä ei lavalla ole ja lavan edessä yleisönäkkin olleet tytöt joutuvat siirtymään syrjään sekä lavan edestä että koko toiminnasta. He eivät osaa liittyä poikien rajumpaan fyysiseen toimintaan ja vähäisemmän lukumääränsäkkin vuoksi joutuvat väistymään. Heidän ensin valtaamansa tila lavan edessä ei pysy hallussa poikien töninessä ja riehuessa. Nämä tilanteet voidaan myös kokea nöyryyttävinä, sillä koko sali näkee lavanedustan tapahtumat. Tyttöjen epäröinti, narkästyminen tai hämmennys ja väistäminen on silmiinpistävää. Sen sijaan, että tytöt olisivat päässeet mukaan keikan toiminnalliseen ytimeen, he perääntyvät. Tämä saa aikaan mielikuvan siitä, että he eivät ole ”sisällä” tyyllilajin toiminnoissa. He eivät tiedä, kuinka kuuluisi käyttäytyä tai jos tietävät, eivät kykene tai halua osallistua toimintaan, koska se on ristiriidassa muuten tyttöydelle (sukupuolinen rooli) asetettujen ja tyttöjen sisäistämien käytösnormien kanssa. (Jackson & Scott 2002, 1.) Seuraavalla kerralla nämä tytöt eivät ehkä enää mene edes lavan eteen, myös tilanteen nähneet muut tytöt voivat

jatkossa vältellä lavan eteen menemistä välttyäkseen vastaavalta väistämiseltä ja epävarmuudelta tai nolostumisentunteelta, joka tilanteessa oli katsojienkin aistittavissa.

Se, miksi pojat kykenevät tarttumaan esitystilanteen tarjoamaan toimintaan ja miksi se on tytöille puolestaan vaikeaa, liittyy musiikkityyliin taustoihin maskuliinisina musiikkityyleinä. Genren vakiintuneet toimintatavat ovat rakentuneet miesten sukupuoliroolin fyysisemmän perustan varaan. Pojat tietävät, kuinka pojat ja miehet ovat toimineet ja toimivat yhä tietyn heille tutun musiikkityylin parissa. Elleivät tytöt ryhdy käyttäytymään kuten pojat, ei heillä ole selkeää roolia ja tapaa osallistua, ja se voi aiheuttaa syrjään vetäytymistä. Tyttöjen aiemmin omaksuma ja heidän sisäistämälle tyttöydelleen sopiva toimintakehys lavan edessä seisomisesta ei enää toimi, kun moshpit vie tilan.

Laajemmin tarkasteltuna nykyiset rockin ja metallimusiikin tyyllilajit pohjaavat vahvasti bluesrockin traditioon. Musiikintutkija Deena Weinsteinin (2000 [1991]) mukaan heavy metal on lähtöisin kahdesta genrestä, blues rockista ja psykedeelisestä musiikista. Eriytyminen omaksi genrekseen on tapahtunut vuosien 1969 ja 1972 välillä. Bluesrockin ja heavy metal -musiikin keskeisinä välittäjinä toimivat englantilaiset kitaravetoiset bändit, kuten The Yearbirds. Psykedeelisemmän tradition puolelta yksi keskeisistä kokoonpanoista on ollut Judas Priest, joka siirtyi urallaan pikkuhiljaa kohti heavy metalia. Toinen kehitykseen vaikuttanut tekijä oli sähköisen blues- musiikin, kuten Jimi Hendrixin kautta kehittymään lähtenyt, muun muassa kitaravirtuositeettia korostanut rockin suuntaus. Ensimmäisinä tai varhaisina heavy metal -yhtyeinä pidetään Led Zeppeliä ja Black Sabbathia (emt., 14–16). Tällainen tausta osaltaan selittää näiden musiikkityyliin miesvaltaisuuden, sillä jo niiden lähtökohdat ovat miesvaltaisissa musiikkigenreissä. Samaan kehityskulkuun liittyy osin myös se, kuinka näistä tyyllilajeista on muodostunut niin vahvasti valkoisten, länsimaisten ihmisten musiikkia.

Walser (1993) puolestaan arvioi Yhdysvaltojen metallimusiikin valkoisen miesvaltaisuuden syyksi sen, että heavy metal -musiikkigenren historia perustuu valkoisten versioimaan urbaaniin bluesmusiikkiin. Historiallisesti tämän musiikkityylin taustalla on mustien muusikoiden riistämistä ja heidän kappaleidensa omimista. Yhdysvaltalaisesta populaarimusiikista on ammennettu vaikutteita myös kautta suomalaisen rock-musiikin historian. Musiikkityyliin alkuaikoina lataus on ollut negatiivinen ei-valkoisia ja naisia kohtaan, ja näin esikuvat ja osallisuus tiettyjen musiikkityyliin tradition luomisesta on vain jäänyt puuttumaan. Uudetkaan sukupolvet eivät ole esikuvien puutteessa lähteneet valloittamaan vieraalta tuntuvaan musiikkikulttuuria ja traditioita. Walserin sanoin: ”Heavy Metal on säilynyt valkoisten dominoimana diskurssina, tarjoten vähän niille, joita afroamerikkalainen musiikkitraditio puhuttelee” (emt., 17). Metallimusiikin alatyyleissä valkoinen maskuliininen painotus on periytynyt. Vaikka naisia yleisöissä onkin, he eivät juuri nouse lavalle tai osallistu kaikkiin metallimusiikkikeikkojen toimintaan, kuten vaikka moshpitteihin.

Musiikintutkija Antti-Ville Kärjän (2000) mukaan konventiot ovat ajassa ja paikassa muodostuvan kontekstin muovaamia, niitä ei ole itsestään olemassa: ”Konventioiden noudattaminen tai noudattamatta jättäminen merkitsee aina toiminnan suhteuttamista edeltäneisiin toimintoihin.” (Emt., 107.) Musiikin tyylilajit ja niihin liittyvät konventiot ovat siis osa sosiaalishistoriallista jatkumoa. Toistamalla käytäntöjä bändiläiset ja bändit kiinnittyvät soittamansa musiikin traditioon tai traditioihin, silloinkin jos bändi esimerkiksi sekoittelee eri tyylilajeja – usein kuitenkin esimerkiksi rockin kattokäsitteen alle kuuluvia tyylilajeja, joilla on yhteneväinen perusta.

4.3 Harrastajien esikuvat

Esikuvat liittyvät nuorten musiikillisiin polkuihin. Temaattisesti ne liittyvät soitettuihin tyylilajeihin ja niiden konventioiden omaksumiseen, instrumentteihin sekä käsityksiin muusikkoudesta. Teemana esikuvat ovat olleet mukana tutkimuksen alkuvaiheista saakka. Teeman sijoittuminen lopulliseen tutkimustekstiin on kuitenkin hakenut paikkaansa sitä mukaan kun rajaukset ja teksti ovat muovautuneet. Tähän lukuun 4. esikuvat sijoittuvat lopulta siinä vaiheessa, kun etnisyyttä käsitellyt teema omana alalukunaan rajautui pois ja tyylilaji hyvin perustavanlaatuisena ja kaikkeen liittyvänä elementtinä sai tilaa omalle luvulleen. Temaattisessa mielessä esikuvilla on myös kaikkien mainittujen tekijöiden myötä sosiaaliseen sukupuoleen liittyviä merkityksiä. Identiteettityössä käytetään esikuvia, ja muusikot ja muut julkisuuden henkilöt muodostavat myös ison osan nuorten seuraamien medioiden sisällöistä (esim. Väättäinen & Väättäinen 2014).

Nuoruus voi näyttäytyä tasapainotteluna erottautumisen ja kuulumisen välillä. Erottautuminen omasta valinnasta on osa positiivista identiteettityötä, jonka välineenä käytetään musiikkia, pukeutumista ja kulutusvalintoja. Eroaminen liikaa ja itsestä riippumattomista syistä (esim. vammaisuus, ihonväri, varattomuus) on vaikeampi asia, joka voi luoda eriarvoisuutta nuorten välille. Erottavat tekijät voivat kriisiyttää identiteettityötä, mutta niitä voidaan myös käyttää raaka-aineena muun muassa luovissa harrastuksissa, kuten musiikin tekemisessä. Ikätoverit ovat tänäkin päivänä yksi suurimmista vaikuttajista ja kulttuurisista viiteryhmistä nuorten elämässä (esim. Gissler, Kekkonen, Känkänen, Muranen & Wrede-Jäntti 2014).

Kaikilla haastateltavilla oli jonkinlainen esikuva tai idoli, jota joko ihailtiin tai jonka toimintaa jäljiteltiin ja jonka elämää ja uraa seurattiin. Esikuvan tai idolin määrittelyn tematiikkaan kuuluu se, millaisia ihmisiä nuoret pitävät esikuvinaan ja keitä näiden rajausten ulkopuolelle jäi. Konkreettisten esikuvien ohessa representaatiot vaikuttavat nuorten kiinnostuksenkohteisiin, ne luovat mielikuvia mahdollisesta ja mahdottomasta, auttavat kiinnostusta herättämällä tai estävät jos niistä ei löydy itselle tarttumapintaa.

Esikuva ja sen merkitys vaihteli hieman eri vastaajien kesken. Pääosa vastaajista kertoi esikuvakseen tai idolikseen muusikon, yhtyeen tai näyttelijän. Esikuvat olivat menestyneitä luovan työn tekijöitä, usein juuri ammattimuusikoita. Yksi vanhemmista haastateltavista mainitsi renessanssinero Leonardo da Vincin. Julkisuuden henkilöt onkin helppo mieltää esikuviksi tai idoleiksi, mutta arkisemmalla tasolla esikuva voi olla myös opettaja, ohjaaja tai vaikka oma vanhempi. Heitä voi kuitenkin olla vaikeampi mieltää esikuvaksi tai idoliksi juuri suhteen ja vuorovaikutuksen arkipäiväisyyden vuoksi. Vaikka joku tällainen henkilö olisikin vaikuttanut paljon nuoren muusikon harrastuksiin, ei se ehkä ole tullut esiin haastatteluissa. Haastattelussa (H1M) on kuitenkin mainittu hyvä ja inspiroiva (mies)opettaja. Myös vanhempien tai vanhempien sisarusten tarjoamista esikuvista (esim. H6N ja H16M) on useita mainintoja haastatteluissa. Näitä ei kuitenkaan määritellä aina suoraan esikuviksi tai idoleiksi samalla tavalla kuin esimerkiksi tunnettuja kitaristeja tai laulajia.

Haastatteluissa esikuvien arvioitiin vaikuttavan jonkin verran siihen, mitä instrumenttia soitettiin, millaista musiikkia soitettiin tai miten niitä soitettiin. Osa vastaajista kertoo, että esikuvat ovat vaikuttaneet joskus, mutta haastatteluhetkellä ne eivät vaikuta enää yhtä voimakkaasti tai lainkaan. Haastatteluiden perusteella tiivis fanius on ollut vastaajilla yleisempää nuorempana. Fanius on voinut liittyä myös omaan suosikkityylilajiin, tai tämä suosikkityylilaji on voinut valikoitua jonkin esikuvan kautta. Mitä vanhempia vastaajat olivat, sen vähemmän he suoraan kertoivat enää olevansa faneja, mutta esikuvilla oli silti merkitystä myös soittoharrastuksessa. Seuraava haastateltava kertoo omista esikuvistaan ja niiden roolin muutoksesta ajan kuluessa.

Nirvanan kitaristi Kurt Cobainia tuli fanitettua kaikkein eniten ja sen jälkeen se rupes siirtymään siitä erilaisiin hyviin kitaristeihin. Jimi Hendrix ja Tommy Emmanuel on ollu semmosii, joita on pitäny erittäin suurina esikuvina joskus. Mut siin vaihees kun on soittanut pitemmän aikaa nii semmoinen niinku sinisilmäinen ihaileminen aika pitkälti katoaa, et rupee kattomaan vähän objektiivisemmin ja tajuumaan et ei täydellistä soittajaa joka tapauksessa oo, vaan yrittää keskittyä siihen et tykkää jokaisesta soittajasta jostain. (...) Esimerkiks jossain Jimi Hendrixin tapauksessa se et on ajautunu enemmän improvisoimaan omassa musiikillisessa suuntautumisessa ja se on vaikuttanu hirvittävän paljo siihen. Emmanuelin Tommyyn tapauksessa, kyseessä on siis akustisen kitaran erittäin taitava soittaja, niin jotenkin sai mut tajuumaan sen kuinka paljon mahdollisuuksia sen soittamisessa on ja sit soittaminen on ajautunu akustisen rokin pariin ja varmasti sillä on yhteys. (H2M.)

Yllä yksi esimerkki haastatteluissa esiin tulleesta faniuspuheesta, jossa siirrytään yksiulotteisemmasta ihailusta kriittisesti refleksiivisempään ihannointiin

ja vaikutteiden ottamiseen eri soittajilta. Omien taitojen karttuessa esikuvien asema muuttuu ja heidän tekemisiään ryhdytään katsomaan eri näkökulmasta. Esikuvia ei enää katsota ylöspäin vaan toisena muusikkona, kitaristina tai jonkin tyyllilajin edustajana. Faniudessa tai soittajien esikuvasuhteissa tapahtuu muutoksia, mutta faniusprosessien tutkimus on ollut vähäistä (Hirsjärvi 2009, 16–18). Siihen ei syvällisemmin pääse pureutumaan tämänkään tutkimuksen aineistolla, vaan soittajien faniusprosessit muodostavat yhden mahdollisen jatkotutkimusaiheen.

Kriittisen faniuspuheen lisäksi haastatteluvastauksissa tuli esiin myös melko neutraali puhetapa, jossa vain todetaan jonkun olevan esikuva ja kerrotaan syitä siihen, miksi mainittu henkilö on vastaajan esikuva. Syy on voinut olla esimerkiksi sama instrumentti tai vaikka yhteinen musiikin tyyllilaji. Osa vastaajista on samaistunut eri sukupuolta edustaviin muusikoihin, nainen siis mieheen, yhdessäkään vastauksessa mies ei kerro esikuvakseen naista (esimerkiksi H5N, H6N).

Yksi useita kertoja kenttätyössä vastaan tullut esikuva on Nightwish-yhtyeen keulahahmo, kosketinsoittaja Tuomas Holopainen, joka mainitaan esikuvana niin musiikin tekijänä kuin soittajanakin (H5N ja H6N). Kiinnostavaa tässä on tietysti se, että hän toimii esikuvana sekä naisille että miehille. Siihen lienee useita syitä, sillä vuonna 1996 perustettu suomalainen Nightwish²⁵ on ollut yhtyeenä hyvin suosittu maailmanlaajuisesti ja eri sukupuolia edustavien faniiden keskuudessa. Oman analyysini mukaan Holopainen ei edusta hypermaskuliinista hevimuusikkoa, eikä yhtyeen musiikki edusta äärimaskuliinista, jopa misogynynistä tyyliä, vaan tyyllilajillisesti se on suunnattu yhtä paljon eri sukupuolille. Yhtyeen musiikillinen ilmaisu on soundiltaan massiivista mutta melodista, ja laulu on puhdasta. Visuaalisesti bändin imago lähentelee romanttista goottityyliä. Yhtyeessä on myös aina ollut solistina nainen, kuuluisin heistä ehkä alkuperäinen solisti Tarja Turunen, jonka yhtyeestä erottaminen noteerattiin jopa Suomen televisiouutisissa vuonna 2005 (Kaleva 2005). Tällaisissa tapauksissa koko yhtye tai eri sukupuolta edustava muusikko asettuu helpommin esikuvaksi kaikille faneille. Myös erilaisia maskuliinisuuksia tavoittelevat miehet voivat kokea Holopaisen kaltaisen esikuvan sopivammaksi kuin esimerkiksi jonkun hypermaskuliinisuutta edustavan metalliyhtyeen edustajan. Ulkoisesti Holopaisen tyyli on ollut lähinnä goottityyli värjätyillä pitkillä hiuksilla ja silmärajauksilla. Hän edustaakin vaihtoehtoista heteroseksuaalista mieskuvaa.

Toinen tekijä Holopaisen esikuva-asemassa on yhtyeen suuri menestys maailmalla, joka tekee Holopaisesta mahdollisen esikuvan myös maskuliinismaksi mielletyn musiikin kuuntelijoille. He arvostavat kovaa työtä, menestystä ja musiikilla elämistä niin, että muusikko pystyy menestyksestä huolimatta pitämään kiinni omasta taiteellisesta visiostaan, eli piirteitä joita rockin autenttisuusvaatimukset lukuisissa rockin tyyllilajeissa sisältävät (Frith 1988, 67). Taustalla vaikuttaa sekin, että Holopainen on pääasiallisessa vastuussa yhtyeen

25 <http://nightwish.com/fi>. Tarkistettu 5.3.2018.

musiikista (sävellykset, sanoitukset) ja se, että kuten useimmilla haastateltavillani, myös Holopaisen tausta on klassisessa musiikissa ja musiikkiopistossa (Yle 2016). On siis monia syitä, miksi Holopainen on tai on ainakin ollut esi-kuva ja malli monenlaisille nuorille soittajille. Hänessä on monia puolia, joista yhteen tai useampaan nuoret voivat samaistua sukupuolesta tai seksuaalisesta identiteetistään riippumatta.

4.4 Rockin autenttisuus ja muusikkous

Muusikkouden teema nousi esiin vasta haastatteluvaiheessa eli kenttätyön lopussa vuoden 2014 keväällä. Autenttisuus puolestaan tuli mukaan analyysivaiheessa, koska se selittää monia toimintatapoja kentällä. Autenttisuus on siis enemminkin analyttinen ulottuvuus kuin tutkimuskentällä itsessään käytössä oleva puheta-pa tai käsite. Muusikkous on nimityksenä ja subjektipositiona monitahoinen, ja tämän tutkimuksen kannalta se on temaattisesti keskeinen tarkastelunkohde, johon sekä rockin autenttisuus että sukupuoli liittyvät. Kentällä kävi ilmi, että osa pitää muusikkoina kaikkia, jotka soittavat, mutta esimerkiksi omat haastateltavani, nuoret soittajat ja bändiläiset rajaavat muusikkouden tiukemmilla kriteereillä. Heidän mukaansa muusikko ei vain soita musiikkia, vaan muusikko myös esiintyy ja tekee musiikkia. Joidenkin vastaajien mielestä muusikko on vasta sitten, kun oma musiikki tuottaa rahaa tai koko elannon. Tämä kuvastaa yleisempää käsitystä muusikkoudesta. Musiikintutkija David Elliotin (1995) mukaan muusikkous on kiinni teoissa, ei sanoissa. Tekemisen kautta muusikkous on mahdollinen, mutta puhumalla sellaiseksi ei tulla (emt., 53–54).

Haastatteluissa kävi ilmi, että soittajat identifioituvat tietyn instrumentin soittajaksi. Silloinkin kun soitettavia instrumentteja on useita, joku niistä määrittyy ensisijaiseksi tai käytössä on tilanteinen identifioituminen sen hetkiseen instrumenttiin. Silloin kun soitetaan kitaraa yhdessä bändissä, ollaan kitaristeja. Silloin kun lauletaan toisessa bändissä, ollaan laulajia. Soittajat identifioituvat bändinsä tai bändiensä jäseniksi usein myös soittamansa instrumentin kautta, eli ovat jonkin tietyn bändin kitaristeja, basisteja tai laulajia. Puhuttelussa kuitenkin suositaan ihmisten etunimiä tai lempinimiä aina, kun se on mahdollista. Instrumentin mukaisia nimityksiä ei ole tarvetta käyttää, jos ihmiset ovat keskenään tuttuja.

Muusikkous on kuitenkin näitä instrumentteihin ja bändeihin sidottuja positioita tai rooleja monitahoisempi asia, sillä nimitys *muusikko* on vähän kuin kunnianimi, jota ei voi käyttää ansaitsematta sitä jotenkin. Muusikon positio on otettavissa itselle vain tietyissä tilanteissa, kuten lavalla yleisölle esiinnyttäessä, niin kuin seuraava haastateltava tuo esiin: ”Vain keikoilla tunnen itseni muusikoksi” (H16M). Esiintyminen liittyy sekä länsimaisen klassisen musiikin traditioon että rock-musiikin autenttisuuskäsityksiin, ollen oleellinen osa muusikon positiota. Musiikintutkija Jane Davidsonin (2002) mukaan

esiintyminen on muodostunut muusikkouden standardiksi, ja se ruumiillistaa muusikkouden. Käsityksen taustalla on myös median ja vallitsevan kulttuurin vaikutus (emt., 97). Haastateltavilla itsellään oli monenlaisia käsityksiä muusikkouden määritelmästä tai muusikoksi pääsemisen vaatimuksista.

K: Soittaaks kaikki sun kaverit jotain musiikkii vai onks sulla ei-muusikkokavereita myöski?

V: Öö (mieltien) on niitä muutamii jotka ei soita yhtään mitään, jotku soittaa mut ne ei oo niinku muusikkoja.

K: Et soittelee ihan muuten vaan?

V: Niin.

K: Joo. Toi oli niin jännästi sanottu. Onks muusikko sit semmoinen joka soittaa bändissä ja esiintyy? Ja sit soitellaan muuten vaan niinku?

V: No muusikko on semmoinen joka tekee sitä musiikkia ja soittaa bändissä ja tekee sitä elämänhalun vuoksi. (H7M.)

Elämänhalu kuvastaa vastauksessa jotain suurempaa. Muusikko saa musiikin tekemisestä, bändistä ja esiintymisestä jotain elämälle tärkeää ja elämänhalua ylläpitävää (vrt. Creek 2008, 336). Muusikko ei vain soittale, vaan tekee musiikkiin liittyviä asioita syvemmistä motiiveista, ei muuten vain ajan kuluttamiseksi. Muusikkouden määritelmät ja rajaukset vaihtelivat vastaajien kesken.

Kyllähän se ihan mielekästä on tai olisi, mutta sitten kuitenkin tuntuu että pitäisi tienata leipänsä soittamisella, ennen kuin voi alkaa kutsua itseään oikeaksi muusikoksi. Ehkä se on vain osa suomalaista mentaliteettia, jossa itseään ei osata kehua vaan aina pitää vähätellä. (H15M.)

Toinen vastaaja pitää muusikkouden mittapuuna elannon tienaamista soittamalla. Itseä koskevan muusikkouden positioinnin vaikeutta pidetään mahdollisesti suomalaisuuteen liitettyjen stereotyyppien seurauksena. Vastaus viittaa kuitenkin siihen, että muusikkouden positio on jotain tavoittelemisen arvoista ja haluttua. Se on kuin ammattinimike, jonka voi saavuttaa määrätietoisella työllä. Mitä tämä merkitsee? Muusikkoa ainakin ihailaan ja positiota pidetään haluttavana, mikä on yleisempi näkökulma muusikkouteen suhtautumisessa ja siitä puhuttaessa. Edellisessä vastauksessa (H15M) on myös adjektiivi ”oikea”, joka liittyy autenttisuuteen, aitouteen. On olemassa siis oikeita muusikoita, aitoja muusikoita ja sitten on olemassa muunlaisia vähemmän aitoja tai ei vielä oikeita muusikoita. Palaan tähän vielä myöhemmin. Toisaalta tietoinen asettuminen muusikkouden ihannoinnin ulkopuolelle on myös yksi strategia kentällä. Muusikkouteen tähtääminen ei siis ole ainoa näkökulma, mutta musiikin tyylilaji saattaa vaikuttaa suhtautumiseen. Eräs haastateltava vastaa kysymykseen muusikkoudesta: ”En tunne itseäni muusikoksi. Ei puhutella,

enkä sitä toivoisikaan” (H14M). Tämä vastaaja edustaa äärimetallin tyyllilajeja, joissa suhtautumien klassisen rockin traditioihin ja diskursseihin voi olla kielteistä ja tietoista.

Liiallinen kaupallinen menestyminen eli ”selling out” vesittää halutun underground-statuksen,²⁶ eivätkä kaikki muutkaan kevyemmän rockin ja popin statukset tai positiot ole haluttuja. Musiikintutkija Jason Oatesin (2009) mukaan monilla maskuliinisen populaarimusiikin tyyllilajien parissa toimivilla on käytössään autenttisuutensa oikeuttamisen strategia, jolla pyritään erottautumaan kaupallisesti orientoituneesta pop-musiikista. Esimerkiksi hip-hopissa kovuus on oma, maskuliininen arvonsa. ”Selling out” eli jonkinlainen itsensä myyminen nähdään feminiinisenä ja pehmeänä, epäaitona. (Emt., 225–226.) Tässä kulminoituu myös muun muassa Auslanderin (2008 [1999], 10) ajatus siitä, että musiikkityylit ovat aitoja tai epäaitoja vain suhteessa toisiinsa.

Äärimetallin parissa on omatautenttisuusvaatimuksensa. Tavoiteltua on itsensä ilmaiseminen, pienissä sisäpiireissä pysyminen sekä oman musiikkikulttuurin ja musiikkityylin elinvoimaisena pitäminen. Kaupallinen menestys nähdään äärimetallille luonteenomaista särmiä hiovana prosessina, joka vääjäämättä tuhoaa musiikista sen syvimmän olemuksen. Samalla oma kulttuuri halutaan pitää sisäpiirinä. Jos äärimusiikkiskeneen pyrkii esimerkiksi jonkin muoti-ilmiön mukana liikaa uusia, kulttuurin piirteisiin perehtymättömiä ihmisiä, voi se vesittää yhteisöllisyyden ja elämäntyylin piirteet.²⁷ Muusikkoposition haluttavuus ja tavoiteltavuus voi siis riippua myös tyyllilajista ja näyttämöstä eli skenestä, jonka parissa toimitaan. Asiaan voi suhtautua myös filosofisesti, oman musiikkiin liittyvän toiminnan eri puolia tarkastellen.

K: (...) puhutellaanks sua muusikoks tai kitaristiksi, onko sulla tämmöisiä niinku nimityksii, puhutteleeko kaikkia sua niinku etunimellä? (...)

V: No se on hyvä kysymys. Itse asias musta tuntuu et mä oon aika filosofisesti suhtautunu siihen, et kun mä sävellän myös musiikkii niin (...) Ainakin mä en voi vielä sanoo et mä oisin säveltäjä, vaikka muut niinku pyytävät minua säveltämään heille niinku musiikkia ja (...) Näin mut siis mä yritän vastata sun kysymys niinku siis joo olen mä muusikko. (H13M.)

Tämä vastaaja tekee haastatteluhetkellä musiikkiin liittyviä asioita työkseen,

²⁶ Underground-status on tässä oma määritelmäni, jolla viitataan kaupallisesti menestyneen valtavirtamusiikin ulkopuolelle asettuviin musiikin tyyllilajeihin ja niiden parissa toimivien yksilöiden vaihtoehtoihin tavoitteisiin oman musiikkigenren parissa menestymisessä: tavoitteena voi olla esimerkiksi tunnetuksi tuleminen jonkin marginaalisen tai yhteiskunnallisista normeista erottautuvan musiikin tyyllilajin ja siihen liittyvän osakulttuurin parissa.

²⁷ Tämä tieto perustuu pitkälle omaan aiempaan asemaani turkulaisessa metallimusiikkiskenessä, johon en enää tämän tutkimuksen kuluessa ole identifioitunut.

hänellä on myös aikomus jatkaa soiton opiskelua ja hänellä on aiempi tutkinto klassisesta kitarasta. Pelkkä tutkinto ei tuo muusikon positiota hänen ulottuvilleen, vaan se vaatii muutakin. Vaikka hän tekee sävellystyötä, ei hän koe vielä olevansa säveltäjä. Säveltäjäpositio vaatii pidempää kokemusta ja tunnettavuutta, mutta muusikonposition hän on valmis ottamaan jo omakseen. Työn lisäksi hän harrastaa useita musiikkiin eri tavoin liittyviä asioita ja se riittää muusikon subjektiposition omaksumiseen. Eri positiot voivat olla rinnakkaisia, limittäisiä tai vuorottelevia.

K: Sanotaanks sua muusikoks ikinä?

V: No ei, tuttavapiirissä kaikki tietää et osaan laulaa, et semmost juttua välil tulee kyl. (...) Basistia on vähän vähemmän käytetty.

K: Pidäksä itte ittees muusikkona?

V: En mä kyl ainakaan ihan vielä välttämättä... ei sillä oo kauheesti tullu elantoo.

K: Onks siinä sit se raja et sil pitäis niinku elää tai tienata ainakin osa elannosta?

V: Niin en mä tiedä missä se raja sit kulkee et (...) Ei nyt ihan vielä ainakaan semmonen pysty itseeni mainostaan muusikkona. (...) Ehkä sit jos... hommat lähtee vähä isommin pyörimään niin (...) Sit sitä voi harkita ottaa sen nimikkeen käyttöön. (H6M.)

Vastaaja soitti kahta eri instrumenttia kahdessa eri bändissä, joten basisti rooli ei ole ainoa eikä määräävä hänelle itselleen eikä hänen kavereilleen. Laulajan positio on tunnetumpi kuin basistin positio, jos roolit bändeissä ja musiikkitoiminnan parissa näkyvät puhuttelussa. Tässäkin haastattelussa nousi esiin ajatus siitä, että muusikkous vaatii jotain enemmän kuin instrumentin soittamisen tai bändeihin kuulumisen. Musiikilla pitäisi elää tai ainakin saada hommat pyörimään isommin, mikä viittaa menestykseen myös tunnettavuuden ja julkisuuden näkökulmista taloudellisen näkökulman eli elannon ohessa.

Edellinen vastaajakin käyttää vaatimattomuuteen viittaavia sanoja perustellessaan, miksi hän ei ole (vielä) omasta mielestään muusikko. Esiin nousee ristiriita: musiikilla pitäisi elää ollakseen muusikko, mutta liika kaupallinen menestys nähdään kuitenkin ei-toivottuna asiana (Stuessy & Lipscomb 2003, 475). Muun muassa Frithin (1988, 45) työstämä idea rock-ideologian ja kaupallisuuden välisestä jännitteestä ovat yhä olemassa. Sen taustalla on pitkä massakulttuurin kritiikki ja kritiikin pohjalta rakentuvat käsitykset autenttisuudesta ja musiikin omaleimaisuudesta (emt.). Ajattelun taustalla vaikuttaa musiikkitieteilijä-sosiologi Theodor Adorno (2001) ja Frankfurtin koulukunta (emt.). Musiikilla elämisen pitäisi tapahtua omasta taiteellisesta näkemyksestä, tyylilajista ja habituksesta tinkimättä (Frith 1988, 67). Rockia soittavien poikien ja miesten haastatteluissa yhteistä on se, että muusikkouden positio on kulttuurisesti mahdollinen lähinnä konkreettisen, muusikkouteen liittyvän

tekemisen (esiintyminen, musiikin tekeminen) ja menestyksen kautta. Muusikkous on subjektipositio, johon myös muut musiikin kentällä toimivat voivat bändiläiset asettaa.

K: Pidetäänkö teitä muusikkoina, puhutellaanko teitä muusikkoina?

I: No joo itse asiassa aika paljon.

S: (Kertoo pitkästi vaikeuksista opettajan kanssa) ...sit meille tuli riitaa, sit jälkeenpäin hän meni kuunteleen sen biisin ja sit se oli et mä olin oikeessa. Hän niinku sieltä nuoteist kaikille ja sit se tuli et anteeks sä olit ihan oikeas. (...) sit se tuli oikeen et mä suosittelen et sä jatkat, menet konservatorioon tai johonki tämmöseen... (...) hän sano et sä oot tosi musikaalinen et sä oot oikeesti muusikko. (H11.12.13M.)

Tässä vastauksessa muusikkouden subjektipositio tuli opettajalta, joka musiikkiesitykseen liittyneen riidan jälkeen joutui myöntämään olevansa väärässä ja asetti oppilaansa muusikon subjektipositioon musiikillisen lahjakkuuden ansiosta. Muutkin puhuttelivat bändin jäseniä muusikoiksi, jolloin position ottaminen itselle ja osaksi puhetta itsestä helpottuu. Todellisuus jossa vastaaja on muusikko, rakentuu yhdessä sosiaalisen ympäristön kanssa. Nuorta ympäröivät ihmiset rakentavat hänen muusikon positiotaan puhuttelun kautta. Kaikki edellä olleet vastaukset ovat miesten. Tietyissä muusikkouden kontekstiin tematisoiduissa asioissa ei vastauksissa ollut sukupuolten välillä suuria eroja. Muusikkouden positio vaatii sukupuoleen katsomatta muutakin kuin bändiin kuulumisen tai instrumentin soittamisen. Kaikki haastatellut naiset kuitenkin kertoivat kokevansa olevan muusikkoja. Miesten ja poikien vastausten vaatimattomuussanasto ei ollut käytössä naisten vastauksissa samalla tavalla, vaikka heilläkin oli kriteereitä sille, mitä muusikkous vaatii. Seuraavaksi menenkin niihin syihin, miksi naiset kokivat ja perustelivat olevansa muusikkoja.

Juu, koen kyllä olevani muusikko, hyvin vahvasti. Luulen että olisin vastannut samalla tavalla silloin haastattelussakin. Konservatorio sen identiteetin varmaan itselleni loi, joskin myönnän että sitä on vahvistanut melko lailla viimeisen vuoden aikana tehdyt keikat. (H5N.)

Tämä vastaus on saatu haastattelun jälkeen täydennyskysymyksellä, jonka lähetin muillekin haastateltavilleni, joilta en ollut alussa kysynyt aiheesta. Tämä siksi, että muusikkous alkoi vaikuttaa tärkeältä ja tutkimusaiheesta jotain oleellista kertovalta teemalta erään myöhemmän haastattelun valossa. Vastaajan kokemus muusikkoudesta perustuu koulutukseen, mutta kuten miehilläkin, toiminta kuuluu muusikkouteen. Identiteetti vahvistuu esiintymisen myötä, ja keikkoja on ollut enemmän kuluneen vuoden aikana eli haastatteluhetken jälkeen. Muusikkouden position pohjana toimii konservatoriokoulutus, mutta vahvistusta identiteetti saa esiintymisestä, joka on monille muusikoille iso

osa-alue harrastuksessa tai työssä. Esiintymisen tärkeydestä osana muusikkoutta on ollut mainintoja muissakin haastatteluissa. Vastaus ei välttämättä ole itsestään selvä, vaan vastaajatkin joutuvat pohtimaan suhdettaan muusikkouteen ja siihen, mitä muusikon positio vaatii. Niin sanotun oikean tai aidon muusikkouden positio vaatii osaamista, jota kaikki eivät koe ainakaan vielä saavuttaneensa. Muusikkouden tematisoinnissa aineisto saa tukea Mooren (2001, 198, 201) ja Auslanderin (2008 [1999]) teoretisoinnista. Sen mukaan rockin parissa on kyse siitä, kuka autentisoidaan. Eli nuori, soittaja tai bändiläinen on muusikkoutta käsittelevän puheen (kuka on muusikko ja kuinka yksilö voi tulla oikeaksi muusikoksi?) ja toiminnan (mitä oikeat muusikot tekevät?) kautta autentisoinnin kohteena.

Yksi haastatteluun osallistunut nainen kuvailee, että musiikilla on tärkeä rooli siinä, kuinka itsensä näkee (H6N). Se saa toisinaan käyttämään muusikkonimitystä itsestä, vaikka ei koe olevansa ”oikea” muusikko. Amatöörimuusikko on kuvaava ilmaus, kun musiikki ja bändissä soittaminen ovat tärkeä harrastus ja osa identiteettiä, mutta yksilö ei itse koe olevansa kyllin koulutettu ja tekevänsä sitä elääkseen. Termi amatöörimuusikko ei ollut ahkerassa käytössä tutkimuskentälläni, mutta se on kuitenkin käyttökelpoinen käsite pelkästään muusikoista puhumisen asemesta. Termiä amatöörimuusikko käyttää muun muassa Finnegan (2007 [1989], 12–18) erotellessaan musiikin harrastajat ja työkseen soittavat, tavalla tai toisella musiikilla itsensä elättävät muusikot toisistaan. Myös naisilla on siis tutkimuskentällä käsityksiä oikeasta tai ”aidosta” muusikkoudesta, kuten pojilla ja miehilläkin.

K: Koetko sä olevas muusikko?

V: Koen olevani muusikko tai artisti.

K: Mikä saa sut tuntemaan muusikkoutta?

V: Se aika jonka mä annan musiikille. Oli se sitten omien kappaleiden tekeminen, treenit tai esiintyminen. (H8N.)

Tälle vastaajalle muusikkous on omistautumista ja ajallisen panostamisen tulos. Musiikkiin käytetään niin paljon aikaa elämässä, että se luo tunteen muusikkoudesta. Ajankäyttö musiikkiharrastukseen osoittaa omistautumista ja pitkäjännitteisyyttä. Musiikki on osa pitkän tähtäimen suunnitelmia ja siihen ollaan valmiita panostamaan resursseja. Tämä kävi ilmi muissakin haastatteluissa. Musiikkia priorisoidaan muiden harrastusten edelle, ja jopa muun elämän, kuten perheen kanssa vietetyn ajan edelle.²⁸ Omistautuminen, pitkäjännitteisyys, monipuolinen toiminta musiikin saralla, uuden materiaalin tuottaminen sekä esiintyminen omien taitojen harjaannuttamisen ja hioamisen ohessa kuuluvat muusikon työhön (vrt. Bennett 1980). Näiden aktiivinen toteuttaminen omassa elämässä luo tunnetta muusikkoudesta, vaikka musiikilla ei vielä eläisikään.

²⁸ Ajankäytöstä lisää luvussa 2.2.

Mitä nuorten pohdinnat muusikkoudesta merkitsevät? Aineistoni valossa subjektipositio *muusikko* on mahdollista tuottaa itsestä vasta jonkin tietyn tason saavuttamisen jälkeen tai tilanteisesti. Osalla koulutus luo vahvan osaamis-pohjan ja muusikon identiteetin, mutta käytännössä pääosa vastaajista on sitä mieltä, että ollakseen muusikko täytyy esiintyä. Tuo muusikkouteen vaadittu taso ei välttämättä liity suoraan pelkkään tekniseen osaamiseen, vaan osalla haastateltavista myös menestykseen ja musiikilla elämiseen. Käännekohtaa nimitetään läpilyönniksi, jolloin amatööriydestä tulee täysipäiväinen työ, ja bändin tai artistin toimen muodossa musiikki alkaa tuottaa rahaa. Tässä on mukana sekä taloudellinen että menestyksellinen näkökulma, vaikka vaatimus menestyksestä varsinkin rock-kulttuurissa onkin ristiriitaista.

Muissa muusikon tai rock-muusikon subjektipositioita käsittelevissä tutkimuksissa (esim. Björck 2011; Bayton 2003 [1998]) on päädytty vaihteleviin johtopäätöksiin siitä, kuinka helposti ja millä tavoin tytöt tai naiset voivat saavuttaa näitä positioita. Kuten aiemmin jo kävi ilmi, omassa tutkimuksessani naisvastaajat ottivat muusikkouden position miehiä ja poikia itsevarmemmin käyttöönsä. He myös osasivat sanallistaa muusikkoutensa perustan melko tarkkaan. Poikien ja miesten vastaukset puolestaan viittasivat laveammin joihinkin ehkä yleisesti jaettuna pidettyihin rockin autenttisuuskäsityksiin musiikilla menestymisestä ja elämisestä.

Muusikkoutta myös tutkinut Björck hahmottelee diskurssintutkimuksen menetelmiä käyttävässä tutkimuksessaan kahden vastakkaisen diskurssin eli puhutavan olemassaoloa (Björck 2011, 90–91). Hänen mukaansa toinen rock-muusikkoutta rakentava diskurssi on vapauden diskurssi, joka pohjautuu Bennettin (1980, 3) määrittelyihin. Bennettin sanoin kuka tahansa, joka osaa soittaa bändissä, voi ottaa rockmuusikon identiteetin käyttöönsä. Tämä Björckin hahmotelma, joka perustuu Bennettin määritelmään (Björck 2011, 90–91; Bennett 1980, 3) on vapauden diskurssi, joka edustaa tulkintani mukaan siis valinnanvapautta siinä mielessä, että yksilöillä on sen omaksuessaan mahdollisuus itse valita muusikon subjektipositio. Vaikkapa rock-muusikoksi voi ryhtyä kuka tahansa, joka haluaa ja on valmis näkemään vaivaa oppiakseen soittamaan ja kykenee hankkimaan soittimet. Hän voi valita ryhtyvänsä rock-muusikoksi tai päättää olevansa sellainen esimerkiksi soittaessaan bändissä.

Toinen näistä Björckin hahmottamista diskursseista on rajoitusten diskurssi, jota hänen mukaansa esimerkiksi Bayton (2003 [1998], 195) edustaa määritelmässään naisen statuksen muusikon statusta kattavammaksi tai peittävämmäksi. Tässä toisessa diskurssissa tulkitseen muusikon subjektiposition alisteiseksi naiseuden subjektipositiolle. Vaikka nainen olisi (rock)muusikko, on hän aina ensisijaisesti nainen joutuen sekä käyttäytymään että kokemaan kohtelua ensisijaisesti naisena ja vasta sitten muusikkona. Tässä toisessa määritelmässä (naisen) sukupuoli siis rajoittaa muusikon subjektiposition omaksi neuvottelemista. Sukupuoli toimii ensisijaisena määrittäjänä sille, mitä kyseinen yksilö ympäristölleen, jopa yksilölle itselleen on.

Björckin (2011, 157–158) haastattelemien nuorten, bändeissä soittavien naisten parissa muusikkous nähdään haluttuna mutta vaikeasti saavutettavana. Muusikon position saavuttaminen ja tuottaminen itsestä on sisäisen keskustelun tai neuvottelun tulosta. Saavutukset ja kompetenssi eivät aina riitä, jos itsetunto on matalampi kuin halu määrittyä muusikoksi. Musiikin kentällä oma asema on jotain, mitä täytyy jatkuvasti vaatia tai hakea, mutta siitä huolimatta asema tuntuu Björckin tutkimista naisista olevan aina vain käden ulottuvilla (emt.).

Omalla tutkimuskentälläni nuoret naiset määrittivät itsensä rohkeasti muusikoiksi. Johtopäätösten taustalla vaikuttavat tietysti erot tutkimusten kysymyksenasettelujen välillä, mutta myös bändiläisten taustat. Omat haastateltavani olivat harrastaneet musiikkia suhteellisen pitkään. Heillä oli jopa alan koulutus tai elämäkokemusta muillakin miehisillä aloilla menestymisestä (muut harrastukset, koulutus tai työelämä). Yksi selitys on myös tyyllilaji ja vastaajien ikä. Kaikki haastattelemani naiset olivat yli 20-vuotiaita. Kokemusta, taitoja ja itsevarmuutta oli ehditty hankkia eri musiikkiopistolta ja soittotunneilta, jonka lisäksi vastaajat olivat soittaneet bändeissä. Yksikään haastatteluun osallistuneiden naisten bändeistä ei kuitenkaan esittänyt hyvin maskuliiniseksi miellettyjä musiikkityylejä, kuten rap-musiikkia tai äärimetallia, vaan kevyttä pop-rockia esimerkiksi kantri- tai kansanmusiikkivaikuttein.

Mitä tämä merkitsee? Tämän tutkimuksen kontekstissa poikien ja miesten puhe muusikkoudesta liittyy vaatimattomuuteen ja statukseen, jonka voi saada tai saavuttaa. Nimitystä muusikko ei kuitenkaan voi itse ottaa, elleivät jokin yksilöiden itse määrittelemät, rockin autenttisuusmäärittelyiden pohjalta omaksutut ehdot täyty. Sekä miehillä että naisilla oli useita kriteereitä, joiden perusteella muusikkouden asema rakentuu. Pelkkä bändiin kuuluminen ei riitä, vaan on oltava enemmän näyttöä. Identiteetti voi sisältää identifioitumisen muusikkouteen, mutta aina johonkin pisteeseen asti soittaja on soittaja, harrastelijamuusikko tai amatöörimuusikko. Oman tutkimukseni puitteissa näin on sukupuolesta riippumatta. Jossain vaiheessa on kuitenkin mahdollista tulla oikeaksi muusikoksi tai tuntea tilanteesta riippuen kuuluvansa enemmän tai vähemmän muusikon subjektiposition. Tyyllilaji vaikuttaa muusikkouden position haluttavuuteen. Kaikissa musiikkityyleissä kaupallinen menestys ja maine, ammattimuusikkous, eivät ole yhtä haluttuja vaan ne voivat olla jopa asioita, joiden ulkopuolelle positioituminen on tavoitellumpaa.

Mediakulttuurin professori Mikko Lehtosen (1995, 13) mukaan modernin maskuliinisuuden kaksi keskeistä piirrettä ovat jatkuva kilpailu ja saavuttamisen pakko. Päätelen, että muusikon positio voidaan nähdä saavutuksena. Erityisesti pojat maskuliinisen rockmusiikin autenttisuusvaatimusten mukaisesti joutuvat määrittelemään saavutuksen ehtoja olemassa olevien normien, käsitysten ja määritelmien pohjalta. Rockin parissa rima on asetettu johonkin jo aiempien muusikkosukupolvien toimesta. Muusikkous voidaan nähdä bourdieulaisittain myös vallan kenttänä, jolloin kilpailu käydään yksilöiden, bändien ja

tyylilajien välillä. Tällä kilpailun kentällä menestyminen vaatii olemassa olevien normien täyttämistä. Kenttä muuttuu, mutta normit eivät välttämättä muutu yhtä nopeasti. Kentällä valtaa ja aseman saaneet henkilöt voivat puolustaa vallitsevaa määrittelyä omasta positioistaan käsin ja pyrkiä pönkittämään omaa asemaansa ylläpitämällä juuri sitä määrittelyä, jonka puitteissa he ovat itse menestyneitä.

Kun JVG voitti vuoden yhtyeen Emma-palkinnon 2016, kritisoi Apulanta-yhtyeen entinen basisti Tuukka Temonen palkinnon jakamista artistille, jota hän ei itse pitänyt yhtyeenä. Samassa yhteydessä Temonen kritisoi J. Karjalaisen *Sinulle, Sofia* -levyllään saamaa vuoden rock-albumin Emma-palkintoa, koska ei pitänyt J. Karjalaisen musiikkia rock-musiikkina.²⁹ Tässä tapauksessa kulminoituu kentällä aseman jo saaneen (mies)muusikon pyrkimys ylläpitää tiettyä määrittelyä siitä, ketkä soittavat rockia ja mitä rock ylipäättään on. Esiin piirtyy se autenttisuuskeskustelun puoli, jossa keskitytään esiintyjän autenttisointiin (Moore 2002, 209) ja tyylilajien keskinäisiin suhteisiin autenttisuuskeskustelussa (Auslander 2008 [1999], 10). JVG ei ole yhtye, koska kokoonpano ei soita perinteisessä mielessä instrumentteja, ja jäseniä on vain kaksi. Rockin tyylilajin määritelmän laventuminen J. Karjalaisen tapauksessa ei ylläpidä Temosen puolustamaa rockmääritelmää. Sekä JVG että J. Karjalainen ja ehkä myös Emma-palkintoraati voivat muovata ja rakentaa uutta määrittelyä menestyksensä pohjalta. Nuoremmilla ja vähemmän menestyneillä bändiläisillä tai bändeillä ei ole vastaavaa valtaa. He joutuvat toimimaan olemassa olevien määritelmien ja vaatimusten puitteissa: kuka on rokkari, mikä on aitoa rokkia, ja millainen on bändi tai yhtye kokoonpanona. Muusikkoutta käsittelevät määrittelyt ovat vain yksi tällä näyttämöllä vaikuttavista vallan kentistä, jotka liittyvät läheisesti esimerkiksi tyylilajien määrittämisen valtakysymyksiin.

Haastattelemiani naisia vastaava rockin muusikkousmäärittely ei rajoita. Toisaalta heidät voidaan nähdä rockissa ulkopuolisina jo sukupuolensa perusteella. Tyylilajin konventiot ja autenttisuusvaatimukset eivät rajoita heitä yhtä paljon kuin miehiä, mutta eivät myöskään tarjoa vastaavia puitteita. Muusikkouden kriteerit täytetään ja asemia neuvotellaan muilla kentillä kuin maskuliinisessa rock-kentässä. Smith (1990, 11) esittää, että feminiinisyyttä edistetään sosiaalisissa suhteissa ja siihen vaikuttavat diskursiiviset mekanismit, jotka on jo valmiiksi välitetty tekstien kautta. Näissä sosiaalisissa suhteissa, niiden kautta ja niiden seurauksena hän näkee naisten osallistuvan itse aktiivisesti omien identiteettiensä konstruointiin. Nämä naiset eivät kuitenkaan välttämättä välty laajemmilta kulttuurisen ja taloudellisen vallan matriiseilta (emt.), joita esimerkiksi kansainvälinen rock edustaa.

Naisen muusikkous on mahdollista, mutta esimerkiksi tyttöbändi ja tyttörumpali ovat positioita nimenomaan sukupuolen kautta. Tällainen sukupuolitettu

²⁹ Debatista lisää esimerkiksi: Iltalehti. http://www.iltalehti.fi/popstars/2016031221256671_ps.shtml. Tarkistettu 11.7.2016.

subjektipositio antaa olettaa, että kohde on jotain muuta kuin normatiivinen (mies)rumpali tai (mies)bändi. Nainen ja tyttö asetetaan rockpuheessa poikkeuksen asemaan, joka täytyy nimetä erikseen (Knuutila 1994, 28; 1997, 100). Sukupuolittamisen mekanismi on poikien kohdalla näkymätön, koska heitä pidetään sukupuolensa perusteella jo normina, kun taas tyttöjä pidetään toisina, joiden positiot täytyy merkitä sukupuolittuneella etuliitteellä. Pitkään vallalla olleen hahmotelman mukaan naista on itsessään pidetty sukupuolena ja miestä jonkinlaisena ihmisyyden perikuvana ja sukupuolettomana subjektina (esim. de Beauvoir 2011 [1949]).

4.5 Kieli, puhetavat ja sosiaalisesti rakentuva (nuoriso)tila

Sosiaalisesti rakentuvan nuorisotilan tematisoinnissa keskeistä on historiallinen näkökulma, sillä sekä nuorisotyöllä että erilaisilla tiloilla on omat historiansa. Lisäksi on kielen ja puheen näkökulma, jossa tiloja käyttävät ihmiset konstruoivat fyysisen todellisuuden päälle sosiaalisesti kielen kautta rakentuvan todellisuutensa. Musiikin tyyllilaji ja sosiaalinen sukupuoli liittyvät myös tähän teemaan, erityisesti rockin ja metallin eri tyyllilajien käytäntöjen kautta. Tiloissa soiva ja soitettava musiikki muovaavat ihmisten tilakokemuksia. Myös eri musiikin tyyllilajien käytännöt esimerkiksi sosiaalisen sukupuolen, etnisyyden, ruumiillisuuden ja puhetaapojen suhteen vaikuttavat tilojen sosiaaliseen rakentumiseen.

Ruotsalan (2007, 154) mukaan ”tilankäytössä ovat näkyvissä myös valta ja etniset suhteet”. Nuorisotilaan sisältyy esimerkiksi ikäryhmiä ja maahanmuuttajia koskevia poliittisia päätöksiä, sosiopoliittisia linjauksia. Minkä ikäisille tilat on tarkoitettu? Järjestetäänkö tiloissa erityisesti maahanmuuttajanuorille suunnattua toimintaa? Onko jokin nuorisotila esimerkiksi sijaintinsa vuoksi erityisesti maahanmuuttajanuorten suosiossa? Onko jokin tila suunnattu aina tai tiettyinä aikoina vain nuorimmille nuorisotyön asiakkaille tai sukupuolisenä nuorisotyöhön, esimerkiksi pelkästään tytöille, pojille, muunsukupuolisille tai sateenkaarinuorille? Konkreettinen ja arkipäiväinen taso muovaa tiloista myös johonkin tiettyyn toimintaan, sukupuolille tai etnisille ryhmille suuntautuneita tiloja, joiden rajoja neuvotellaan jatkuvasti (Massey 1994, 2). Tiloissa toimivien ohjaaja-aikuisten oma sosiaalinen sukupuoli ja etninen tausta, mutta myös eri tiloja käyttävien nuorten taustat vaikuttavat tilan sosiaaliseen muotoutumiseen. Nämä sosiaalisesti rakentuneet julkiset tilat voidaan nähdä eräänlaisina näyttämöinä, joilla ihmiset toimivat ja esittävät erilaisia rooleja.

Erityisesti tutkimuksessani toistuu yksi tila, Turun kaupungin Nuorten Taid- ja Toimintatalo Vimma, joka on keskustan suurin ja koko kaupungin monipuolisin nuorisotila. Useinhan puhutaan nuorisotiloista, virallisten tahojen nuorille osoittamista tiloista. Näissä tiloissa toimintaa ohjaavat ja valvovat

nuorisotyöntekijät, jotka omalta osaltaan vaikuttavat näiden tilojen sosiaaliseen rakentumiseen ja käyttökulttuuriin. Nuorisotilat ovat historiallisesti rakentuneet maskuliiniseksi tiloiksi.

Poikien vapaa-ajan vietto on ollut historiallisesti eri tavalla säädeltyä kuin tyttöjen. Nuorisotyö ei esimerkiksi katsonut tarpeelliseksi huomioida samassa määrin tyttöjä, sillä heidän toimintansa nähtiin merkittävänä nimenomaan kodin piirissä (...) yksinkertaistettuna tämä tarkoitti sitä, että pojille haluttiin tarjota toimintaa esimerkiksi jengiytymisen estämiseksi. (Honkasalo 2011, 69.)

Honkasalon (2011, 71) mukaan perinteisestä, traditionaalista naisen roolia tukevästä tyttötyöstä siirryttiin 1970-luvulta lähtien tasa-arvoisempaan malliin. Tuolloin syntyi ajatus siitä, että tytöille ja pojille on tarjottava samoja toimintoja ja heidän tulee toimia yhdessä. Nykyinen sukupuolisensitiivinen nuorisotyö koskee lähinnä tyttöjä, ja tavoitteena on muun muassa purkaa stereotyyppisiä sukupuolirooleja tarjoamalla tytöille omia tiloja.

Nuorisotilalla voidaan nähdä myös ikään liittyvä ulottuvuus tilana, joka tarjotaan vain tietyn ikäisten nuorten vapaa-ajankäyttöön ja erilaisten nuorten harrastamien asioiden näyttämöksi ylhäältäpäin. Eri tiloissa, kuten nuorisotaloilla tai bänditoiminnassa voi olla erilaisia ikärajoituksia. Yleisesti nuorisotalotoiminta on tarkoitettu alaikäisille ja esimerkiksi Turku Bandstand alle 30-vuotiaille. Tilaa tarjoavat ja sen käyttöä valvovat aikuiset, mutta toimintaa ohjaa myös lainsäädäntö sekä kulttuuri- ja sosiaalipolitiikka. Nuorisotilat eivät kuitenkaan ole koskaan vain aikuisten ja epämääräisten poliittisten ja byrokraattisten tahojen luomus. Lopulta tilojen käyttäjät luovat käyttökulttuurin ja omat merkityksensä tiloille, joita he käyttävät. Nuorisotila on rajattu julkinen tila tietyn ikäryhmän käyttöön, ja aikuiset toimivat tilassa ohjaajina, huoltojoukkoina tai yleisönä nuorten toiminnoille. Itse tiloilla voi kuitenkin olla sosiaalisia rajoituksia, jotka määrittävät, ketkä tiloja lopulta käyttävät. Nuorisotilojen käyttäjiä määrittävät myös alue, jossa tilat sijaitsevat (lähiö, keskusta, erikoiset kaupungit ja muut keskukset) ja taho, joka tiloja tarjoaa (nuorisotoimi, seurakunta, partio ja niin edelleen) sekä se, mitä toimintaa siellä järjestetään (kerhotyöpajat, bänditoiminta, vapaa oleskelu, pelit).

Baytonin (2000) huomiot rock-musiikin tiloista kertovat myös maskuliinista lähtökohdasta: "Urbaanit tilat, joissa rock on olemassa, ovat raskaasti miesten kansoittamia ja kulttuurisesti maskuliinisella arvosysteemillä kyllästettyjä ja jotka operoivat kaikilla tasoilla naisia poissulkevasti" (emt., 161). Hänen mukaansa rockmusiikin julkiset tilat hylkivät naisia ja esimerkiksi keikkapaikat ovat maskuliiniseksi koodattuja. Tytöille on haastavaa ja rohkeutta vaativaa vastustaa yleistä järjestystä, jossa tytöt ja naiset eivät kuulu rockin kentälle. Bayton korostaa, että tytöt tarvitsevat sopivia tiloja ja tukea, joiden avulla voivat harjoitella soittamista, jos heidät halutaan saada mukaan

rockin maailmaa (emt.). Suomessa tällaista sukupuolisensitiivistä bänditoimintaa tarjoaa Girls Rock Finland -yhdistys, joka esimerkiksi vuonna 2016 järjesti Turussa Auran Panimon nuorisotilassa Girls Rock -leirin.³⁰ Tämä siis tapahtui noin 2 vuotta tutkimukseni kenttätöön päätyttyä ja olisi yksi hyvä jatkotutkimuksen aihe.

Tässä valossa bändikilpailun miesvaltaisuus yhdistyneenä nuorisotilojen lähtökohtaiseen poikakeskeisyyteen rakentavat kaksinkertaisesti maskuliinista tilaa. Vaikka tytöillä ja naisilla on vakiintunut asema yleisöissä, muuten he ovat marginaalissa. Näin asia on myös Vimmassa järjestetyssä bändikilpailussa. Rockmusiikki maskuliinisena traditiona ja osana pojille suunnattua nuorisotyötä jo musiikillisen nuorisotyön alkuvaiheista saakka on luonut otollisen maaperän sille, että binäärinen sukupuolijako pysyy voimassa ja näkyy kentällä yhä. Tyttöjen parissa tehdystä sukupuolisensitiivisestä nuorisotyöstä on hyviä kokemuksia, joten se voisi toimia myös bänditoiminnassa, sillä alkuun pääseminen tällä bourdieulaistittain rakentuneella bändikentällä voi olla kaikkein suurin kynns.

Osana sosiaalisesti rakentuvan, sukupuolittuneen tilan tarkastelua käyn läpi yleisellä tasolla erään poikaryhmän suosimaa hypermaskuliinista käytäntöä bändikilpailussa. Olen törmännyt vastaavaan myös muissa tapahtumissa, nuorisotoimen tarjoamien puitteiden ulkopuolella. Kyseessä on maskuliininen sosiaalinen käytäntö, joka korostaa miesten homososiaalisuutta ja toimii tyttöjä ja naisia poissulkevasti. Se sulkee ulos myös ei-heteroseksuaalisia poikia ja miehiä. Erityisesti metallimusiikkia soittavien bändien jäsenten, usein solistien spiikkaukset kiinnittivät huomioni toistamalla pienehkölle mutta melko näkyvälle tai kuuluvalla ryhmälle tyyppillistä käyttäytymistä, joka koodaa esitystilanteen ja esitystilanteen maskuliiniseksi kentäksi.

Kyseessä on siis useita eri bändejä eri vuosilta, ei yksittäistapauksia. Näissä spiikkauksissa käytetään voimakeinoina kiro sanoja: perkele, saatana ja vittu. Kiroileminen ei ole kovin poikkeuksellista nuorten parissa, vaikka kaikki nuoret eivät sitä tekisikään. Jossain vaiheessa runsaskin kiroilu voi olla osa itsekorostusta osana kasvuprosessia sukupuolesta riippumatta (Lappalainen 2001, 74; Battistella 2005, 73). Muodollisemmissa puitteissa, kuten koulussa tunneilla kiroilemista yritetään useimmiten suitsia eikä sitä pidetä luokkahuoneeseen sopivana käytökseenä. Muuallakin nuorten elinpiirissä, kuten kotona ja ohjatuissa harrastuksista kiroilemiseen voidaan puuttua. Esiintyminen tuo tässä mielessä eräänlaisen poikkeustilan. Esitystilanteen konteksti antaa karnevaalin tapaan vapauksia arjen sosiaalisista normeista, vaikka tilassa voi olla esimerkiksi opettaja ja vanhempia, jotka voivat pyrkiä puuttumaan kiroiluun muissa tiloissa.

30 Turun ensimmäinen Girls Rock -bändileiri pidettiin 19.- 22.5.2016 Auran Panimon nuorisotilassa. https://www.facebook.com/pg/GirlsRockFinland/photos/?tab=album&album_id=1213216278689176. Tarkistettu 31.10.2018 Girls Rock! Finland (Tytöjen rokkileiriyhdistys ry) on voittoa tavoittelematon ja puoluepoliittisesti sitoutumaton yhdistys, joka järjestää erilaisia bändileirejä, työpajoja ja musiikkitapahtumia nuorille tytöille, naisille ja muunsukupuolisille. Yhdistys aloitti aktiivisen toimintansa vuonna 2012. Viitattu 25.2.2018.

Kiroileminen on nähty sallitumpana miehille kuin naisille ja ylipäätään maskuliinisena toimintana: feminiinistä normia se puolestaan rikkoo (Hjort 2015, 113). Lisäksi eri sukupuolet kiroilevat enemmän oman sukupuolensa seurassa kuin muiden (McEnery 2006, 38).

Esitystilanteissa näillä bändeillä pelkkä yksittäinen kirosana voi toimia esimerkiksi tervehdyksenä. Erityisesti perkele ja saatana ovat maskuliinisesti koodattuja kirosanoja, joilla korostetaan sosiaalista sukupuolta ja jonkinlaista asennetta. En ole kirjannut ylös koko kenttätyön ajalta ainuttakaan tapausta, jossa tytöt tai naiset käyttäisivät kirosanoja spiikkauksissa tai eräänlaisina tervehdyksinä. Kiroilu liittyy kyseisellä kentällä poikiin ja erityisesti metallimusiikin tyyllilajeihin. Kiroilua käytetään miehekkään, kovan imagon luomiseen, mutta myös miesvaltaisessa ympäristössä sitä tapahtuu helpommin (McEnery 2006, 38). Toinen spiikkauksissa esiin noussut asia on seksistä puhuminen. Tämä on toinen maskuliinisesti koodattu puhetapa, mutta myös hypermaskuliinisuutta edustava tapa sikäli kun kenttäpäiväkirjaan kirjattu spiikkaus (jonka jätän tässä tutkimuseettisistä syistä ilman päivämäärällistä viitettä) ”Sain tänään pillua, entäs te?” viittaa seksiin saamisena ja valloittamisena. Sitä käytetään korostamaan miehisyyttä ja myös jonkinasteista astumista lapsuudesta aikuisuuteen. (Hetero)seksin harrastaminen on osoitus miehisyydestä, jota voidaan pyrkiä korostamaan puhumalla asiasta ja kerskumalla siitä.

Seksin (saamista) harrastamista ja siihen liittyviä taitoja tai taipumuksia voidaan asettaa kyseenalaiseksi joko kiusaamismielessä tai kuten seuraavassa kenttäpäiväkirjan otteessa miestenvälisenä vitsinä: ”Rumpali vitsailee: jumalauta että oot hätänen, onko naisilla kivaa sun kans? Solistia naurattaa vaikka yrittääkin irvistellä.” (Kenttäpäiväkirja, 62.) Viittaukset seksin harrastamiseen ja seksiin liittyvät vitsit ovat olleet kentällä myös täysin poikien ja miesten tapa toimia. Sukupuolentutkija Peter Lyman (1989) kuvailee käytäntöä miesten keskinäiseksi toveruuden ylläpidoksi: vitsailu voi olla seksististä ja rasististakin, mutta jutut kehystetään kuitenkin vitsailuksi eikä käytäntöön kuulu vitsailusta loukkaantuminen (emt., 166–171; vrt. Pöysä 1997, 189–190).

Nämä käytännöt korostavat tilaisuuksien ja tilan maskuliinisuutta. Ne voivat tehdä tilanteista esimerkiksi esiintyjien tyttöystävälle kiusallisia. Ne voivat muutenkin sulkea seksuaalisia vähemmistöjä, muunsukupuolisia, tyttöjä ja naisia sosiaalisten tilanteiden ulkopuolelle. Sosiaalisten normien puitteissa naiset tai seksuaalivähemmistöt eivät voi tehdä vastaavaa. Tytöt ja naiset myös asemoidaan puheessa seksiobjekteiksi, ja esimerkiksi homoseksuaalisuus loistaa poissaolollaan pääosassa käytäntöjä. Homoseksuaalisuus esiintyy vain vitsailuna ja huumoriin verhottuna valtapelinä (vrt. Jokinen 2000, 11). Nämä ovat eksklusiivisia strategioita, ja vaikka valtaosa pojista ei osallistu julkisesti tällaisten käytäntöjen ylläpitoon bändikilpailussa, ei sitä harrastavia yksilöitä voi olla huomaamatta – ja kuulematta. Samalla aggressiivisen näkyvä pieni ryhmä vaikuttaa myös muunlaisia maskuliinisuuksia suosivien poikien ja miesten tilakäyttöön ja tunnelmaan. Tällaiset toiminnot voivat kuvastua myös miesten

keskinäisen aseman selvittämisenä ja yksilön maskuliinisuuden kyvykkyyden korostamisena toisen kustannuksella (Jokinen 2000,11).

Yksi hypermaskuliinisuuden määritelmään kuuluva piirre on naisiin kohdistuvat seksuaaliset asenteet (Mosher & Sirkin 1984, 150). Esimerkiksi juuri seksiin liittyvä ajatus ”pillun saamisesta” korostaa miehen toimijuutta ja aktiivista seksuaalisuutta siinä missä tytöt ja naiset eivät voi samalla tavalla kerskua ylipäättään seksin harrastamisella, saati sitten tehdä sitä julkisesti esityksen yhteydessä. Seksistä ei myöskään ole miehekästä puhua tässä asiayhteydessä kauniisti tai neutraalisti, vaan käytetty sanasto on jollain tapaa karskia, alenta-vaakin. Vastaava puhetapa, vitsailu ja puheenaiheet ovat poikien keskuudessa suhteellisen yleisiä osana nuoruusvaihetta. Ne näyttäytyvät enemmän poikien keskinäisenä puheenaiheena ja kerskumisena, jonka tarkoituksena on yhtä lailla korostaa puhujan asemaa poikien parissa kuin tuottaa kuvaa miehekkyydestä. Lavalla tämä taas toimii hypermaskuliinisena karnevaalina. Spiikkauksissa poikien jutut nostetaan osaksi esitystä riippumatta siitä, keitä kaikkia yleisössä on. Esityksen puitteissa on mahdollista nostaa seksuaalisuus ja oman heteroseksuaalisen miehekkyyden korostaminen osaksi julkista tilannetta. Esiintyjä voi olla välittämättä siitä, ketkä jutut kuulevat ja tehdä siitä osa show`ta.

Hypermaskuliinisuus kulminoituu siis naisiin kohdistuviin seksuaalisiin asenteisiin, väkivaltaisuteen miehekkäänä piirteenä sekä vaaran kokemuksen tulkitsemiseen kiinnostavina tai kiihottavina (Mosher & Sirkin 1984, 150). Väkivalta ja vaara ovat metallimusiikin tavallisia teemoja ja niihin viitataan erityisesti lyriikoissa ja kappaleiden nimissä, joissain äärimetallin muodoissa lavalla voi esitykseen kuulua myös muun muassa itsensä viiltelyä. Eräänlaista miehisen fyysisyyden ja väkivallan muotoa edustaa myös moshpitti, joka ottaa fyysisen tilan lavan edestä tehokkaasti käyttöönsä ja ajaa lavan edestä pois kaikki ne, jotka eivät pittiin halua tai pysty osallistumaan. Aihetta käsiteltiin jo aiemmin tässä luvussa kenttäpäiväkirjan esimerkin kautta. Vaikka useimmissa tilaisuuksissa moshpiti nykypäivänä onkin kaverihenkistä eikä toisten vahingoittamiseen pyrkivää tönimistä ja lyöntejä, sen juuret ovat kuitenkin enemmän mellakkaa tai joukkotappelua muistuttavassa kaaoksessa lavan edessä, jonka tuoksinassa ei ruhjeilta ja haavoilta ole voitu välttyä. Myös niin kutsuttu *stage diving* eli lavan reunalta yleisön päiden päälle kannateltavaksi heittäytyminen on kuulunut keikka- ja konserttikäytäntöihin, mutta se on nykyään harvinaisempi käytäntö, koska se on monissa paikoissa ja tapahtumissa kiellettyä turvallisuussyistä. Moshpiti edustaa keikkatilanteen karnevalisointia eikä sitä esiinny kuin tiettyjen tyyllilajien keikoilla. Se edustaa tyyllilajien konventioihin perustuvaa luvallista, asiaankuuluvaa tilaa riehumiselle ja näennäisen väkivaltaiselle käytökselle. Sen jälkeen osallistujat voivat palata takaisin ”normaalitilaan”, johon joukkotappelut ja moshpiti eivät kuulu. Moshpittiin yllyttäminen kuuluu monien näiden genrejen bändien toimintaan keikoilla, ja näin myös bändikilpailussa Vimmassa.³¹

31 Lisää moshpitiä ja metallimusiikkiin liittyvistä keikkakonventioista: Gruzelier 2007.

Kielen ja puheen suhteen tutkimuskentällä vaikuttaa olevan käytössä yleisesti eräänlainen oma jargoninsa, ammattislanginsa. Monet käsitteet on vain lainattu suomen kieleen englannista joko muuttumattomina tai hieman mukautettuina esimerkiksi suomalaisittain ääntämisen mukaan. Puhutaan clean-saundista, skebasta ja roudaamisesta, ja myös monesta muusta soittamiseen ja esiintymiseen liittyvästä asiasta puhutaan tähän kulttuuriin kuuluvilla sanoilla tai puhetavoilla. Ammattiryhmillä, harrastusryhmillä, alakulttuureilla ja keskustelupalstoilla voi olla omat kielensä ja sanastonsa, joihin pääsee perehtymään ajan kanssa ja joilla voidaan mitata myös ryhmään kuulumista (esim. Gelder 2007,14). Osa sanastosta on teknistä ja tarpeen määrittelemää: on oltava käsitteitä ja sanoja, joilla puhua välineistä ja tekemisestä.

Osin kieli voi myös olla tarkoituksellista, jolloin asiaan perehtymättömiä voi sulkea keskustelun tai ymmärryksen ulkopuolelle. Yksilö voi puolestaan osoittaa ryhmään kuulumista hallitsemalla tämän sanaston. Erilaisissa ryhmissä keskustelua voidaan siis tarkoituksella ylläpitää sellaisen sanaston varassa, jota ryhmän ulkopuoliset eivät tunne. Toisaalta se voi olla myös pakon sanelemaa, koska muita sanoja ei ole, ja kaiken selittäminen yleistajuisesti vie liikaa aikaa kommunikaatiotilanteessa.

Jargoneissa tulee esiin myös sukupuoli. Esimerkiksi maskuliininen ja miesvaltainen rockmusiikki on kehittänyt oma jargoninsa, joka määrittyy kulttuurin myötä myös maskuliiniseksi. Se on miesten miehille tuottamaa kieltä, jonka pariin naisilla on vaikeampaa päästä. Naiset eivät ole olleet samassa mittakaavassa rakentamassa tätä kieltä ja sen käyttötapoja. Baytonin (1990, 249) mukaan tällainen kielen oppiminen tarkoittaa uuden identiteetin ottamista. Se tarkoittaa uutta erontekoa sisäpiiriläisten ja ulkopuolisten välillä (emt.). Sellainen kieli antaa voimaa, ja Bayton arvioikin miesten tyypillisesti käyttävän tätä kieltä vähemmän tietoisella tavalla kuin naiset, koska se on selkeästi assosioitu miesten valtaan rockin maailmassa (emt.). Toisaalta naiset ovat ottaneet haltuun rockin kieltä, puhetapoja ja luoneet kokonaan omaansakin muun muassa Riot Grrrl -liikkeen parissa 1990-luvulla (esim. Mantila 2009). Nämä ovat kuitenkin ennemmin alakulttuureja ja liikkeitä kuin rockin maskuliinisen kaanonin täysin haastavia tai uudistavia ilmiöitä.

Etnisyyden teemasta on jäänyt jäljelle yksi seikka, joka on helposti havainnoitavissa ja joka erottaa erilaiset taustat selkeimmin toisistaan: kieli, jota ihmiset käyttävät. Kieli kuuluu joka tapauksessa sosiaalisen tilan tarkasteluun, joten päätin pitää tämän osion mukana loppuun saakka. Vimman lavalla ja salissa yleisin kieli on suomi, kun puhutaan teknologioista, kasataan soittimia ja tehdään soundcheckiä. Näin siinäkin tapauksessa, että osa bändiläisistä puhuisikin keskenään ruotsia salissa tai jopa lavalla. Käytössä on puhekieli ja slangi, jossa viljellään runsaasti lainasanoja ja sanontoja englanniksi. Kirjakieltä käytetään vain harvoin. Populaarimusiikin sanasto ja epämuodolliset puhetavat ovat läsnä, mikä kuuluu sekä nuorisotilan että populaarimusiikin kontekstiin. Parissa havainnoidussa tapauksessa lavamestari ja miksaaja ovat puhuneet esiintyjälle

englantia, jos hän on hallinnut englannin suomea paremmin. Ote kenttäpäiväkirjasta:

Mark [lavamestari kyseisenä iltana] juttelee solistin kanssa englanniksi ja se kuuluu vähän kaiuttimista, koska hänellä on mikki kädessä koko ajan. Radiolähetys on vielä kesken, joten Markin aikeista huolimatta esitys ei vielä ala. Hän pahoittelee esiintyjälle, joka toteaa humoristisesti englanniksi, että hän saa hetken lisää aikaa harjoitella. Mark juttelee, että mitään tarvitse enää harjoitella että 'deliver vaan'. (Kenttäpäiväkirja, 85.)

Suomea äidinkielenään puhuvat käyttävät suomea ohjaajien ja suomea puhuvien kavereiden kanssa, jonka lisäksi osa laulaa suomeksi ja osa englanniksi. Valtakieli bändikilpailun toiminnoissa on suomi. Siitä huolimatta bändikilpailu on joinain iltoina monikielinen ja kielenkäyttö tilanteista. Kieliä käytetään vuorotellen eri ihmisten kanssa ja eri toiminnoissa. Kaverukset voivat puhua keskenään salissa ruotsia ennen esitystään, mutta ruotsi vaihtuu lavalle noustessa ohjaajan kanssa suomeksi, mikä kuvastaa kaksikielisyyttä. Ote kenttäpäiväkirjasta:

Ensimmäisen bändin jäsenet odottivat salin ulkopuolella kun tulin saliin ja he puhuivat keskenään ruotsia. Lyriikat ovat kuitenkin englanniksi ja spiikkaukset suomeksi.(...) Mark [lavamestari kyseisenä iltana] jää juttelemaan bändiläisten kanssa suomeksi. (Kenttäpäiväkirja, 49.)

Yleisössä jäsenet voivat puhua keskenään ruotsia, venäjää tai muita kieliä. Rockin valtakieli englantia tuo mukaan vielä yhden ulottuvuuden, joka sitoo kielellisellä tasolla paikallisskeneä kansainvälisiin rockin traditioihin. Havaintojeni mukaan suomi, englantia ja ruotsi ovat yleisimmät kielet Vimman salissa. Kommunikointiin ryhdytään oletusarvoisesti suomella, suurin osa kentän toimijoista kuitenkin osaa suomea. Kaksikielisetkin vaihtavat kielen suomeksi yleisissä kommunikaatiotilanteissa, ja tarpeen vaatiessa puhe vaihdetaan englantiin mutta ei muille kielille.

Havainnoinnin perusteella lyriikoiden kieli on bändikilpailussa valtaosin englantia. Toiseksi yleisin kieli on suomi, lisäksi muutamissa esityksissä on laulettu myös ruotsiksi ja yhden kerran ranskaksi. Kaksi selkeää valtakieltä lavalla ovat suomi ja englantia. Henkilökunta vaihtaa englantiin yleensä maahanmuuttajanuoren tai heikosti suomea osaavan suomenruotsalaisen kohdalla. Yhteinen kieli soitinten ja äänentoiston säätämisessä on näyttänyt löytyvän joka kerta. Vaikuttaa siltä, että Vimman henkilökunta puhuu pääosin suomea, ja kaikilla on hyvä englanninkielen taito. Muita kieliä pääsee havainnoimaan vähemmän. Ruotsia tunnutaan välttelevän nuorten ja henkilökunnan välillä, vaikka sitä käytettäisiin keskenään tai jopa laulettaisiin ruotsiksi.

Maahanmuuttajanuorille kielitaito saattaa olla yksi kynnyskysymys esimerkiksi bändikilpailutoimintaan mukaan lähtemisessä. Esteet tulevat etupäässä ennen itse kilpailua. Bändikilpailusta tiedottaminen, soitonopetus, ilmoittautumiskäytännöt ja vastaavat rajoittavat varmasti enemmän kuin se, mitä tapahtuu, kun päästään lavalle asti. En ole havainnoinut tilannetta, jossa lavalla yhteistä kieltä ei olisi löytynyt. Kommunikaatio on aina saatu toimimaan, joten tämän aineiston puitteissa on vaikeaa spekuloida, kuinka hyvin esimerkiksi soitinten kasaus ja soundcheck onnistuisivat pelkästään näyttämällä, viittomalla ja muulla sanattomalla viestinnällä tai tulkin avulla. Näyttäminen ja elehtiminen kuuluvat erittäin usein myös suomenkieliseen kommunikaatioon, jos melu on kova tai ollaan yhteydessä esimerkiksi salin toisessa päässä olevaan miksaajaan. En ole havainnoinut mitään merkittäviä eroja kielellisten, ulkonäöllisten tai molempien seikkojen perusteella muihin kuin suomalaisen etniseen ryhmään kuuluvien teknologisesta osaamisesta tai avuntarpeesta lavalla ennen esitystä, sen aikana tai sen jälkeen bändikilpailun kontekstissa.

Tyylilajin ja sosiaalisen sukupuolen yhteys näkyy kentällä monin eri tavoin. Olemassa olevia, erilaisia sukupuolisia käytänteitä jo lähtökohtaisesti sisältäviä musiikin tyylilajeja uusinnetaan nuorten bändien toimesta tällä kentällä melko uskollisesti, ja tyylilajit vaikuttavat nuorten käsityksiin esimerkiksi muusikkoudesta. Aihetta tarkastellaan lisää esiintymistä käsittelevässä luvussa 6. Sosiaalinen sukupuoli ja sen rakentuminen ovat läsnä myös erilaisten instrumenttien ja soittamiseen tarvittavien teknologioiden käsittelyssä, joihin syvennyttään seuraavaksi.

5. SUKUPUOLITTUNEET MUSIIKKITEKNOLOGIAT BÄNDIHARRASTUKSISSA

Viittauksia instrumentteihin, teknologioihin ja niiden sukupuolittuneisiin oleuksiin on tullut esiin jo kahdessa edellisessä luvussa. Tässä luvussa selvitän sitä, kuinka sosiaalinen sukupuoli toimii bändiharrastusten taustalla materiaalis-kulttuurisesti eli teknologioiden ja niihin liittyvien sosiokulttuuristen tekijöiden tasolla. Miksi osa soittimista ja soitetuista tyyllilajeista koodautuvat niin maskuliiniseksi ja valkoisten ihmisten musiikiksi, että muilla on joko vaikeuksia päästä niiden pariin tai ylipäättään kiinnostua niistä? Sukupuoliin liittyviä jakoja kuitenkin neuvotellaan, haastetaan ja niille etsitään yksilökohtaisia vaihtoehtoja.

Sosiaaliseen sukupuoleen, kielelliseen tai etniseen taustaan katsomatta osa nuorista, usein muiden nuorten ja oman lapsuudenperheen tuella, näyttää löytävän omat polkunsä teknologioiden oppimiseen, elleivät he pääse ohjatun harrastustoiminnan kautta eteenpäin. Finneganin (2007 [1989], 315–316) käsite *musiikillinen polku* (engl. musical pathways tai musical path) avaa tapoja, joilla yksilöt päätyvät soittamaan tiettyjä instrumentteja ja tietyn tyylistä musiikkia. Finneganin havainnoissa sukupuoli oli merkittävä tekijä, mutta sukupuolen lisäksi perinteet ja perheen musiikillinen tausta vaikuttavat siihen, mitä kukakin päätyy harrastamaan (emt.).

Nuoruusikä nähdään itsen intensiivisenä muovautumisen aikana, jolloin erottaudutaan lapsuudesta, oman perheen sosiaalisesta viitekehuksesta ja etsitään vastausta kysymykseen kuka minä olen. Musiikki ja luovuus ovat kanavia tähän identiteettityöhön. Musiikin ja nuoruuden suhde nähdään erityisenä. Esimerkiksi media- ja kommunikaatiotutkimuksen professori Johan Förnäs (1998, 20) kuvailee musiikin tärkeää roolia teini-ikäisten kiivaimmassa identiteettityön vaiheessa. Identiteettityön kannalta on tärkeää huomioida se, että identiteetti on aina jossain määrin kollektiivinen ominaisuus, johon kasvatustieteilijä Merja Anundin (2005, 139) mukaan vaikuttavat samaistumiset, valinnat, ikä, sukupuoli ja roolimallit. (Roolimalleja, esikuvia ja idoleita on käsitelty jo luvussa 4.3 Perheen, kuten vanhempien ja vanhempien sisarusten vaikutusta muun muassa luvussa 3.5.) Kollektiivista identiteetin muodostumista ja nuorten opiskeluvaihtoja tutkinut Anundi tiivistää

Lopultakin lasten ja nuorten valintojen tekemistä ohjaavat monet sosiaalisen kontekstin tilannekohtaiset tekijät ja samanaikaisesti myös makrotason kontekstuaaliset tekijät, kuten koulun organisatoriset, hallinnolliset ja poliittiset tekijät (emt.).

Nuoret suuntautuvat usein juuri peruskouluiässä harjaannuttamaan tiettyjä oppiaineita ja taitoja esimerkiksi peruskoulun valinnaisaineiden myötä. Vanhassa opetussuunnitelmassa, jonka aikana tutkimuskohteen nuoret ovat kouluja käyneet, osa valinnaisista aineista rakentuu koulun luomien puitteiden (valinnaisten paikallinen sopiminen) varaan. Niihin vaikuttavat myös stereotyyppiset odotukset (esimerkiksi käsityötuntien jakautuminen tekniseen ja tekstiilityöhön ja sen myötä tyttöjen ja poikien käsitöihin) sekä arjen käytännöt. Käsitöiden lisäksi liikunta, taideaineet ja muut valinnaiset, kuten kielet ja tietotekniikka-aineet voivat sisältää erilaisia sukupuolipainotuksia, jotka vaikuttavat nuorten valintoihin (esim. Ruusunen 2005).³² Musiikki, tyyllilajit ja instrumentit valikoituvat nuorten harrastuksiksi monitahoisten sosiaalisten prosessien kautta. Tässä luvussa tarkastellaan tätä prosessia teknologioiden näkökulmasta.

Avaan aihepiiriä sekä aiemman tutkimuksen että oman haastattelu- ja havainnointiaineistoni analyysin pohjalta. Kenttätyön havainnointilistaan (LIITE 1) on kuulunut instrumenttien, teknologioiden ja niihin liittyvän toiminnan havainnoiminen koko kenttätyön ajan. Aihepiiri on ollut myös valokuvauksen kohteena vuoden 2013 Turku Bandstandissa, ja tässä luvussa käytän myös neljää selventävää kuvaa. Lisäksi asia on ollut esillä haastattelussa (LIITE 2) kaikkien haastateltavien kanssa. Instrumentit ovat sisältyneet tutkimuksen aiheajaukseen alusta saakka, nimenomaan sukupuolittuneesta näkökulmasta. Aihepiiri kuitenkin laajentui muidenkin teknologioiden tarkasteluun jo kenttätyön alkuvaiheissa, kun lähdin havainnoimaan bändikilpailua. Kilpailussa tarjoutui tilaisuus tarkastella nuorten toimintaa lavalla ennen ja jälkeen esitysten, ja se herätti ajatuksen siitä, että teknologioilla ja niiden oppimisella on oma roolinsa harrastuksissa. Sähköiset, äänentoistojärjestelmän kautta soitetut instrumentit rinnastuvat muihin laitteisiin, kojeisiin ja osiin, joita esityksissä tarvitaan. Tämän myötä päädyin valitsemaan teknologianäkökulman sekä instrumentteihin että muihin teknisiin välineisiin, joita soitto- ja bändiharrastuksissa tarvitaan.

Ensimmäisessä alaluvussa käsitelen teoreettista ja käsitteellistä rajausta, jonka jälkeen siirryn aineiston ja analyysin pariin, ja ensimmäinen analyysiteema on instrumentin oppiminen. Seuraavassa alaluvussa siirryn bändikilpailun lavalle, lavaan liittyviin teknologioihin ja toimijoihin. Tämän jälkeen käydään läpi yleisimmät tutkimuskentällä esiintyneet instrumentit ja niiden suhteet sosiaaliseen sukupuoleen. Viimeisessä alaluvussa tarkastellaan jo edellisessä luvussa esillä ollutta tilallisuutta musiikillisen patriarkaatin, julkisen tilan ja teknologisen toimijuuden teemakokonaisuudessa, joka lähestyy temaattisesti jo tutkimukseni viimeistä, esiintymistä käsittelevää analyysilukua.

32 Uudessa opetussuunnitelmassa (syyslukukaudesta 2016 alkaen) käsitöiden jakoa ei enää ole; kaikille opetetaan käsitöitä yhden ainenimikkeen alla. Uusi opetussuunnitelma on monilta osin aiempaa sukupuolineutraalimpi (Opetushallitus 2016).

5.1 Sukupuolittuneet teknologiat bändiharrastusten näkökulmana

Kuten luvussa 2 rajattiin, tarkastelen tässä luvussa musiikin tekemiseen, harjoitteluun ja esiintymiseen tarvittavia instrumentteja sekä niihin tarvittavia laitteita ja niiden osia (esimerkiksi efektipedaalit, rumpujen lautaset ”pellit”, virransaanti ja äänentoisto) teknologioina (Taylor 2001). Tämä on aiheen materiaallinen puoli. Toinen puoli on sosiokulttuurinen. Tarkastelen teknologioita käyttävää ja muokkaavaa ihmistä, toimijaa. Lisäksi tarkastelen niitä sukupuolittuneita ja sosiaalisia käytänteitä, joita näiden teknologioiden ja niiden käyttöyhteyksien ympärille on rakentunut. Laajemmin tarkasteltuina nämä käytänteet ovat rakentuneet kautta koko rock-musiikin historian, ja mikrotasolle tultaessa olen törmännyt samoihin käytänteihin kenttätyössäni Turku Bandstand -bändikilpailun yhteydessä. Temaattisesti luku käsittelee siis materiaalisia, hyvin konkreettisia asioita kuten soittimia ja esiintymislavan, mutta myös niihin kietoutuvaa sosiokulttuurista puolta.

Laajemmassa mittakaavassa naiset ovat olleet heikosti edustettuina teknologioiden kehittäjinä (esim. Cockburn & Ormrod 1993, 1; Cockburn 1985). Tämä ei rajaudu pelkästään soittamiseen liittyvien teknologioiden kehittäjiin, vaan sama miesvaltaisuus näkyy monien erilaisten teknologioiden kehittämisessä ja markkinoinnissa sekä niiden kulutuksessa (esim. Cockburn & Furst-Dilic 1994; Pink 2004). Etnologi Philip Vannini (2009, 19) näkee tähän liittyen naisten identiteetin ja toimijuuden muovautuvan teknologisilla valinnoilla, jotka perustuvat binäärisiin sukupuolirooleihin ja dominoivaan seksistiseen hierarkiaan. Naiset siis loistavat poissaolollaan soittamisen ja studio- ja esitysteknologian lisäksi kehitystyössä, keksinnöissä ja jopa markkinoinnissa. Tällöin koko alan näkemys rakentuu miesten työn varaan (vrt. Männistö 2006). Taylorin (2001, 7) mukaan musiikkitekhnologiat liittyvät erottamattomasti niitä kehittäviin ja käyttäviin ihmisiin. Sukupuolentutkija Sanna Rojolan (2012, 203) mukaan feministisessä teknologiantutkimuksessa on yleisesti käytetyn sukupuolisosialisaation eli sosialisaatio- ja rakennenäkökulman lisäksi ryhdytty tutkimaan sitä, kuinka teknologia on symbolisilta merkityksiltään niin kiinni maskuliinisuudessa, että sen kulttuuriset representaatiot eli esittämistavat yhdistetään miehiin. Tämä näkökulma tuo uuden tai täydentävän perspektiivin puhtaasti sosialisaationäkökulmaan, jota on mahdollista pitää eräänlaisena valmiina tulkintana teknologian maskuliinisuuden muodostumisesta (emt.).

Näiden kulttuuristen representaatioiden vaikutus yksilön ajatteluun ja toimintaan avautuu Meadin (1972 [1934], 138–142) käsitteen *sisäistetty toinen* (engl. *generalized other*) kautta. Meadin käsite kuvastaa sisäisen interaktion prosessissa tilaa, jossa yksilö tarkastelee itse itseään objektina, ja tällöin interaktion osapuolet löytyvät yksilöstä. Yksilöstä löytyy subjektiminä ja objektiminä, jotka kommunikoivat keskenään abstraktilla tasolla. Yksilö voi vaikkapa nähdä itsensä rumpalina tai tulevana rumpalina. Meadin mukaan yksilölle kehittyä normaalissa sosialisaatiossa kyky samaistua muiden ihmisten asemaan ja

reflektoida tai peilata itseään suhteessa heihin. Tämä mahdollistaa myös itsensä ja omien tekemisten kontrolloinnin. Vastaavaa interaktiota tapahtuu erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa myös hyvin konkreettisella tasolla muiden ihmisten kanssa. (Emt., 155–156.)

Aiemmasta, erityisesti musiikkiin liittyvien teknologioiden tutkimuksesta tai teknologisesta näkökulmasta tutkimuksessa mainittakoon jo aiemmin esille tullut Taylor (2001), joka on tutkinut laajasti kulttuurin, teknologian ja populaarimusiikin välisiä suhteita. Hän käsittelee sekä yksittäisiä instrumentteja niiden kulttuurihistoriallisissa konteksteissaan että teknologiaa laajempänä käsitteenä. Musiikintutkija Paul Théberge (2001; 1997) on puolestaan tarkastellut populaarimusiikin ja erityisesti elektronisen teknologian suhdetta ja historiaa. Hän käsittelee kattavasti esimerkiksi sähköisiä instrumentteja ja niiden kehitystä. Thébergen (2001) mukaan soittimet eivät ole valmiita suunnittelu- ja valmistusvaiheissa, vaan ennemminkin muusikot muovaavat instrumentit valmiiksi musiikin tekoprosessin aikana. Näin esimerkiksi muusikoiden sosiaalinen sukupuoli vaikuttaa instrumenttien kehittelyyn. (Emt., 16.) Myös musiikintutkija Kevin Dawe (2010) käsittelee teknologiaa, kulttuuria ja instrumenteista lähinnä kitaraa. Erityistä Dawen ja Thébergen teoksissa on se, että niissä käsitellään myös sukupuolta ja etnisyyttä suhteessa instrumentteihin ja teknologiaan.

5.2 Instrumentin oppiminen

Teknologioiden oppiminen liittyy luvussa 3.6 käsiteltyyn instrumentinvalinnan tematiikkaan. Instrumenttien valikoituminen on prosessi, johon lapsen ja nuoren sosiaalinen ympäristö vaikuttaa. Soittimiin tutustutaan muun muassa musiikkileikkikoulussa, peruskoulun musiikintunneilla, oman perheen kuten vanhempien ja vanhempien sisarusten kautta. Kotona jo olevat soittimet vaikuttavat myös valintoihin, ja myöhemmin esimerkiksi kotona tutuksi tullut piano voi vaihtua muihin koskettimiin bändissä. Finneganin (2007 [1989]) ajatus yksilön musiikillisesta polusta kietoutuu yhteen koulun ja perheen musiikillisten aktiviteettien kanssa. Peruskoulussa ja kodin piirissä soittimia näkee, mutta niitä pääsee myös kokeilemaan. Esimerkiksi kitaraa harjoitellaan koulussa, jolloin soittimien teknologia ja toimintaperiaatteet tulevat tutuiksi.

Yläasteen seiskaluokalla jokaisen piti opetella niinku peruskomppi ja soittaa se tunnilla ja sit siellä oli etenki valinnaisen musan kurseilla yläasteella niin aika paljo jottain piano-basso... (H4M).

Useilla haastateltavilla oli kokemuksia bändi-instrumentteihin tutustumisesta ja perusasioiden harjoittelusta peruskoulussa, erityisesti yläasteella. Tämä oli yksi tutkimuksen ennako-oletuksista, sillä musiikki kuuluu

peruskoulun opetussuunnitelmaan ja musiikinopetuksessa yksi osa-alue on soittaminen (KMO 2018a). Syvällisemmän oppimisen prosessi yleensä vaatii kuitenkin opiskelua joko itsekseen tai esimerkiksi soittotunneilla, sillä musiikkiopetusta on peruskoulussa tarjolla vain rajallinen tuntimäärä (emt.). Lisäksi oppilasmäärä vaikuttaa opetuksen sisältöön esimerkiksi rumpujen kohdalla, joita on käytössä yleensä yhdet ja kosketus instrumenttiin voi jäädä pelkäksi kokeilemiseksi. Toisin kuin rumpuja, esimerkiksi akustisia kitaroita useimmilta kouluilta löytyy kaikille luokan oppilaille, jolloin instrumenttiin syntyy koulutunneillakin syvällisempi tuntemus. (KMO2018b.)

Tilanne on hieman toinen musiikkipainotteisissa luokissa ja kouluissa, jollaisia useampi haastatteluihin osallistuneista nuorista on käynyt. Peruskoulu on kuitenkin voinut tarjota puitteet esimerkiksi jo yläasteella bändissä soittaneille nuorille. Useilla haastateltavilla oli muistoja siitä, että omassa koulussa oli ollut sekä bändisoittoa musiikintunneilla tai mahdollisuus harjoitella joillakin välintunneilla koulun instrumenteilla, tai koululla oli ollut bändikerho-toimintaa varsinaisen musiikinopetuksen ohessa (esim. H1M, H2M, H3M, H4M). Erityisiä harjoitustiloja, treenikämppejä, eivät koulut kuitenkaan ole tutkimuskentällä oppilaille tarjonneet, vaan kaikki toiminta on liittynyt koulupäiviin tai koulun tarjoamaan kerhotoimintaan musiikkiluokan tiloissa. Lisäksi koulun juhlissa on esiintynyt yksin tai jonkinlaisen kokoonpanon kanssa pääosa haastatelluista. Esiintymiseen palataan lähemmin luvussa 6.

Osa tutkimukseen osallistuneista bändiläisistä tekee tavanomaisempien instrumenttien lisäksi musiikkia tavoilla ja välineillä, joihin vaadittavat teknologiat on opittava itse, koska niitä ei käsitellä esimerkiksi peruskoulussa. Teknologioiden ja soittamisen oppimiseen liittyy narratiiveja, joiden kautta oppimisesta ja opettelemisesta tai opiskelusta rakentuu kertomus nykyhetkeen johtaneesta musiikillisesta polusta. Seuraavassa haastattelusitaatissa kaksi elektronista tanssimusiikkia³³ tekevää bändiläistä pohtii omaa teknologiaan ja oppimiseen liittyvää polkuaan.

K: Miten te ootte lähteneet opiskelemaan noita ohjelmia ja muuta et osaaks kaikki jollain tasolla käyttää tällaisia (...)

I: Jokainen osaa jotain perus... (...) mä oon tienny et tällainen Cubase-ohjelma on ollu kauheen kauan olemas mut ei oo kiinnostanu. Sit mentiin Saksaan ja nähtiin et serkku teki (...) musiikkia. Sit mä kysyin niilt (...) et saisink mä nää ohjelmat ja se lattoi tikul jotain ohjelmaa (...). Tietysti se [ohjelman oppiminen] oli kauhee probleema silleen, et nyt se toimii sit pari minuuttii ei vitsi ei taas toimi ja siihen meniki paljo hermoja (...) katottiin heti YouTubeista.

S: Sit vaihdettiin yks johto ja sit se toimii (naurua)... (...) Mut vaikeinta oli se, et meil ei oo mitään NIIN musikaalisia kavereita tai kyl ne kaikki osaa soittaa kitaraa... (...) mut oikeen semmosta (...) joka vois

33 Elektroninen tanssimusiikki eli EDM (Electronic Dance Music).

auttaa. Näin kaik on ihan itse opittu alusta loppuun tosi...(…)…iso ohjelma ja mun mielest tosi lyhyessä ajassa opittu et...(…)…joku puol vuotta ilman mitään opetusta. (H10.11.12M.)

Tässä oppimispuhe ei liity niinkään esimerkiksi rockin autenttisuuteen liittyvään itseoppimisen eetokseen vaan olosuhteisiin, joissa ei ole ollut tarjolla muita vaihtoehtoja. Itseoppiminen ja musiikkiopintojen kautta oppiminen ovat kaksi kentällä yleistä tapaa, joilla nuoret oppivat käsittelemään soittimiaan ja tarvittavia teknologioita. Populaarimusiikin parissa muodollista opetusta, kuten soittotunteja tai musiikkiopiston käymistä, ei pidetä välttämättömänä. Erityisesti rockin parissa itseoppimisen eetos on ollut yleinen kautta tyyllilajin historian ja liittyy kiinteästi rockin autenttisuuskäsityksiin (esim. Lilliestam 1996, 201). Populaarimusiikissa erilaiset vertaisoppimisen käytännöt ovat tyyppillisiä (esim. Green 2002, 5–6; 2008). Edellisille vastaajille joku toinen nuori ja asiasta kiinnostunut olisi todennäköisempi apu, jos sellainen osaaja kaveripiiristä olisi löytynyt, kuin esimerkiksi vanhemmat tai opettajat, joilta ei löydy tarvittavaa tietotaitoa. Osittain he kuitenkin ovat pystyneet hyödyntämään sosiaalisen oppimisen tapaa ainakin keskenään. Tarvittavat tiedot ja taidot on kuitenkin hankittu täysin itseoppimalla ja osittain vahinkojen kautta. Yksi tämän päivän ratkaisu ongelmiin on etsiä tietoa ja neuvoja Internetistä, kuten esimerkiksi YouTube – videoista. YouTube onkin yksi keskeisistä nuorten vertaisoppimisen kanavista (Janhonen 2017).

Kahden yhtyeen jäsenen tausta on koskettimissa ja laulussa. Isä toimi pitkään aktiivisesti muusikkona, mistä syystä kotona oli koskettimet, kun bändiläiset olivat vielä pieniä. Lauluharrastus puolestaan tuli äidin suvun puolelta. Kumppaakin oli harrastettu noin 3–4-vuotiaasta saakka. Yksi tämän yhtyeen jäsenistä harmitteli ja selitteli kuitenkin sitä, miksi he eivät olleet päätyneet lahjakkuudesta, innostuksesta ja vanhempien myönteisestä asenteesta huolimatta musiikkiopistoon tai soittotunneille. Monet itsestä riippumattomat syyt, kuten muuttaminen ja raha vaikuttivat mahdollisuuksien vähyyteen. Kaikesta huolimatta haastateltavat ovat jopa ylpeitä siitä, että ovat sinnikkäästi yrittäneet ja oppineet tekemään haluamaansa musiikkia. He uskovat monien asioiden osaamisesta olevan etua tulevalla ammattimuusikon uralla. Varsinaisen ohjelman hallitsemisen lisäksi tarvitaan taidot myös tietokoneen, mikrofoniin, syntetisaattorien ja muiden välineiden hallintaan sekä musiikilliset taidot soittamiseen, säveltämiseen, sovittamiseen ja sanoittamiseen.

Kaikki vastaajat eivät osaa reflektoida sitä, mistä ja milloin teknologinen ja instrumenttiin liittyvä osaaminen on hankittu. Haastatteluhetkellä käytössä olevan teknologian löytymisestä ja oppimisesta ei muodostu omaa narratiiviaan. Useissa haastatteluissa esiintymistilanteiden teknologiaa ja siihen liittyvää kommunikaatiota (esimerkiksi äänitekniikoiden kanssa) käsitelleisiin kysymyksiin vastattiin melko lyhyesti. Kaikki haastateltavat eivät osanneet tai halunneet eritellä omia oppimisprosessejaan tarkemmin. Osaaminen on usein karttunut

pidemmällä aikavälillä, ikään kuin huomaamatta, mikä on varsin tavallinen polku aktiivisen opettelu- ja opiskelun rinnalla. Sosiaalinen oppiminen ja itseoppiminen ovat keskeisiä oppimistapoja, joissa hiljaista tietoa ja taitoa kertyy huomaamatta ajan myötä. Joskus on tärkeää se, mitä rivien välistä löytyy. Pienet oivallukset, neuvot, muiden seuraaminen, kokeileminen omaehtoisesti ja esimerkiksi peruskoulun ja musiikinopetuksen mukana kartuttavat tietoja ilman, että niistä syntyisi kaikille nuorille muusikoille erityisiä oppimistarinoita. (Vrt. Pöyhönen 2011.)

Useimmat haastateltavat olivat sitä mieltä, että he hallitsivat omaan instrumenttiinsa liittyvät asiat tai vähän enemmänkin. Osalla esiintymislavataidot olivat ammattimaisesti hallussa, mutta suurin osa vastaajista koki pärjäävänsä riittävän hyvin omaan asemaansa nähden, sikäli kun asiaa oli tarvinnut edes ikinä miettiä. Oma soitin siis saatiin kasattua, piuhoitettua ja soundcheckattua lavalla. Muutama vastaaja soitti useampaakin eri instrumenttia eri kokoonpanoissa. Heillä perustiedot ja taidot löytyivät siten useammasta soittimesta ja niihin liittyvistä välineistä. Kaikille teknologia ei kuitenkaan ole tärkeää. Oman instrumentin ulkopuolista teknologiaa vaaditaan halutun musiikin toteuttamiseen, mutta se ei kiinnosta välttämättömyyttä enempää. Hegemonisen maskuliinisuuskäsityksen vastaisesti kaikkia poikia ja miehiä ei kaikki tekniikka kiinnosta, eikä siihen ole kiinnostuksen puutteesta johtuen myöskään perehdytty enempää kuin omien instrumenttien ja esiintymisen kannalta on ollut välttämätöntä.

K: No entäs sitten kaikki tuo teknologia mitä tarvitaan soittamiseen (...)?

V: Joo se on kyllä vähän semmoinen aihe mikä ei mua ihan hirveesti oo ikinä kiinnostanu (...)...yleensä yritän pärjätä vaan, et en mä jaksaa hirveesti.

K: Niin et jokainen hoitaa oman hommansa?

V: Joo siis tietysti...(jää miettimään)

K: Kuhan tiedät mihin laitat piuhan ja...

V: (jatkaa haastattelijan lisäkysymyksen jälkeen osittain tämän päälle)... kitaran, basson ja pianon kans ollu tekemisissä ja laulukamojen (...) niin jonkunnäköinen käsitys niistä selvillä mut... (....) En mä lähitis kellekään pätemään hirveesti niissä asioissa. (H9M.)

Yksi haastateltu nainen oli suorittanut musiikkiteknologian tutkinnon ja rikoi siten yleisiä käsityksiä naisten teknologiavastaisuudesta tai jopa teknologiapelosta tai kiinnostuksen puutteesta (esim. Cockburn & Ormrod 1993, 1–2; Anundi 2005, 140). Seuraavan sitaatin haastateltava on ainoa nainen muuten miehistä koostuvassa bändissä. Hän on ollut bändissä vasta puolisen vuotta, eikä yhteisiä esiintymisiäkään vielä vastaushetkellä ole ollut monta, joten tilaisuuksia oman osaamisen kartuttamiseen ja kokeilemiseen on ollut vähän.

K: (...) Entäs sitten tuo kaikki siis ihan tekniikka-teknologia, kaikki johdot ja...

V: Jätkät hoitaa. (Tokaisee kysymyksen päälle)

K: ...miksauspöydät ja muut. Niinniin. Sä osaat laittaa oman kitaranjohdon ja...

V: (aloittaa kysymyksen päälle puhuen) ...Saan, sen verran, kyllä mäkin osaan vähän jotain säätää mutta ei oo tarvinnu. (H8N.)

Oman instrumentin hoitamiseen perustuva työnjako on kentällä yleinen. Soittimia on opittu useimmissa tapauksissa soittamaan soittotunneilla tai itseoppien. Soittotunnit ja musiikkikoulutausta ovat vastaajien keskuudessa yleisempiä kuin yksioikoinen itseoppiminen. Pääosalla haastateltavista kipinä soittamiseen on lähtenyt kotoa vanhemmilta tai sisaruksilta, peruskoulusta tai molemmista. Esimerkiksi yläkoulun musiikkitunneilta, joilla viimeistään on tutustuttu niin sanottuihin bändi-instrumentteihin kuten akustiseen kitaraan, sähkökitaraan, sähköbassoon ja rumpuihin, on voinut saada inspiraation jonkin tietyn instrumentin soittamiseen. Vanhempi sisarus on voinut toimia alussa opettajana (esim. H16M, H6N, H13M).

On selvää, että tarjolla on useita eri tapoja ja kanavia, joiden kautta voi oppia käyttämään tarvittavia teknologioita soittimista ohjelmistoihin, ja nuoret käyttävät näitä tapoja monipuolisesti. Sosiaalinen sukupuoli tai etninen tausta eivät varsinaisesti vaikuta oppimistapoihin, sillä käytännössä kaikki haastateltavat hyödynsivät useita oppimistapoja. Soittotaito ja teknologinen osaaminen ovat karttuneet vuosien varrella joko aktiivisena oppimisena ja opiskeluna tai ainakin osin hiljaisen tiedon kumuloitumisena, soittaessa, kokeillessa, muita katsellessa ja kuunnellessa. Oppimisprosessit ovat lähteneet liikkeelle yksilöllisesti eri ikäisinä ja erilaisista ylläkkeistä, mikä on puolestaan vaikuttanut siihen, millaisia oppimistapoja nuorten musiikillisille poluille on mahtunut. Ikä, soittoharrastuksen kesto ja soittimet sekä omaksutut musiikintekotavat vaikuttavat siihen, missä pisteessä oppimisprosessit haastatteluhetkellä ovat.

5.3 Teknologiat ja lavamestarit bändikilpailun lavalla

Seuraavaksi siirryn haastatteluista bändikilpailun pariin. Kuvailen havainnoinnin ja kenttäpäiväkirjani pohjalta tyypillisiä bändikilpailuillan toimintoja ja toimijoita. Tämä alaluku toimii enemmän kuvailevana kuin analyttisena kokonaisuutena.

Kaikki Turku Bandstand -bändikilpailuun osallistuvat yhtyeet soittavat äänentoistojärjestelmän kautta. Ääni ohjautuu mikrofonien tai suorakytkennän kautta miksauspöytään ja sen jälkeen ääniteknikon kuulokkeisiin. Ääniteknikon työnä on muuttaa amatöörimuusikoiden jopa ihan ensimmäiset live-esiintymiset

ammattimaisesti toteutetun kuuloisiksi. Äänentoistoteknologian, bändiläisten ja bändien instrumenttien lisäksi lavalla on nuorisotalon työntekijä, työharjoittelija tai muu henkilö, joka toimii lavamestarina. Lavamestarin tärkeimmät tehtävät ovat bändiläisten auttaminen, esiintymisvalmiuden sujuvoittaminen ja soundcheckissä avustaminen sekä usein myös spiikkaukset.

Vimmassa kaikilla soittajilla on sama lähtöasetelma. Miksaaja, joka on jokaisessa havainnoimassani bändikilpailuillassa ollut mies, tekee säätöjä ja yrittää saada kaikki instrumentit kuulumaan. Hän kysyy bändiläisiltä ja lavamestarilta mielipiteitä sekä antaa heille neuvoja. Koska lava ja miksauspöytä ovat salin eri päissä, käytössä ovat myös käsimerkit, joilla osoitetaan esimerkiksi äänenvoimakkuuden säätämistä ja toimenpiteen kohteena olevaa laitetta, kuten mikrofonia tai monitoria.

Lavamestari kantaa suuren vastuun lavan tapahtumista ja opastaa ja auttaa nuoria muusikoita. Tärkeimmät osa-alueet ovat erilaiset teknologiat, soitinten tuominen lavalle ja niiden saaminen esityskuntoon mahdollisimman tehokkaasti sekä niiden purkaminen, kerääminen ja pois kantaminen esitysten jälkeen. Koska jokaisella yhtyeellä on aikaa vain 15 minuuttia tai kolmen kappaleen verran, pyritään roudaukseen, soitinten valmiiksi saamiseen ja soundcheckiin käytettävää aikaa rajoittamaan. Vain ensimmäinen yhtye pystyy tekemään kaiken tämän ennen esitystään, muut hoidetaan yleisön odotellessa ja katsellessa. Ainakin alkuerien esitysvuorot arvotaan kilpailun alussa. On sattumanvaraista, mikä bändi esiintyy ensimmäisenä, elleivät yhtyeet ole keskenään vaihtaneet esimerkiksi esiintymispäivää ja -vuoroa. Muutokset ovat mahdollisia, ja aikataulu joustaa tässä suunnassa jonkin verran. Kun on soundcheckin ja esiintymisen aika, ääni kulkee lavalta miksauspöydän kautta takaisin lavalle soittajien monitoreihin ja suuriin, eri suuntiin aseteltuihin kaiuttimiin niin, että yhtye ja yleisö kuulevat esitettävän musiikin.



Kuva 1. Vimman salin miksauspöytä, jota käytetään Turku Bandstand -bändikilpailussa. Miksaaja on yksi salin toimijoista. Pöytä on keskeinen mutta samalla näkymätön teknologinen kokonaisuus, koska se sijaitsee salin takaseinällä yleisön selän takana. (Kuva Tiina Käpylä 7.3.2013.)

Lavalla on yhtyeestä riippuen useita instrumentteja. Rumpujen runko kuuluu nuorisokeskukselle, mutta käytännössä kaikki muut instrumentit ja jotkin rumpujen osista, esimerkiksi erilaiset rumpulautaset kuten symbaalit, ovat soittajien omia. Nuorisokeskus tarjoaa tarvittavat johdot, äänentoistolaitteet, monitorit, valot ja usein myös mikrofonit ja mikrofonitelineet. Vain harvat laulajat tuovat omat mikrofoninsa esiintymisiin. Nuorisokeskuksen tekniikka on vaihtelevassa kunnossa. Laitteet ovat kovassa käytössä ja välillä soundcheckissä, joskus jopa kesken esiintymisen hajoaa mikrofoni tai johto. Vastaavasti ongelmia aiheuttaa rumpukoroke, jonne rumpaleiden omat peltitelineet ja muut lisäosat eivät aina kunnolla mahdu. Erityisesti lautasten telineet saattavat kaataa kesken esityksen alas rumpukorokkeelta, joka on suunniteltu nuorisokeskuksen omaa rumpusetiä varten. Jos jotain sattuu, lavamestari hoitaa kiireellä tilalle uudet tarvikkeet ja nostamaa tippuneet telineet takaisin rumpukorokkeelle heti tilanteen huomattessaan.

Tutkimuksen kenttätöön aikana Vimman lavalle on kuitenkin onnistuttu sponsorisopimuksilla hankkimaan laadukkaat Orange-merkkiset³⁴ kaiuttimet ja vahvistimet, joten laitteisto antaa nuorille tilaisuuden kokeilla erikuntoisten ja -merkkisten välineiden kanssa esiintymistä. Vastaava tilanne on vastassa monilla rock-klubeillakin. Ehkä noin yhdellä yhtyeellä kymmenestä on ulkopuolinen avustaja auttamassa soitinten kantamisessa ja soittokuntoon laittamisessa. Kahta poikkeusta lukuun ottamatta kaikki havaitsemani avustajat ovat olleet sukupuoleltaan miehiä. Auttajat ovat ystäviä, veljiä tai isiä. Kun äidit osallistuvat näihin toimintoihin, he joko kuvaavat esitystä tai kantavat tavaroita. Äidit eivät kasaa, viritä tai pura soittimia, kuten isät tekevät. Kenttäpäiväkirjani (s.45) mukaan toisessa poikkeustapauksessa olen havainnoinut nuoren naisen kantamassa ja kasaamassa soittimia muille. Tuovilan mukaan pojat saavat soittoharrastuksiinsa vanhemmiltaan ja erityisesti isiltään enemmän tukea kuin tytöt kummaltakaan vanhemmalta (Tuovila 2003, 225).

Yleisimmät instrumentit bändikilpailun lavalla ovat sähkökitara, sähköbasso ja rummut (vrt. Bennett 1980, 58). Ne muodostavatkin tyypillisen kokoonpanon erityisesti rock-musiikissa, sillä rock-bändissä on tyypillisesti vähintään kolme



Kuva 2. Rumpukoroke ja rummut, jotka ovat suurin, moniosaisin ja aikaa vievin teknologia bändikilpailun lavalla. (Kuva Tiina Käpylä 10.3.2013.)

³⁴ Lisää Orange-äänentoistolaitteista esimerkiksi Cliff Cooper (2011) *The Book of Orange*.

jäsentä. Äärimmäisen harvoilla yhtyeillä ei ole lainkaan kitaraa, mutta useammilla on kaksikin. Bändi muodostuu siis rummuista, sähköbassosta, yhdestä tai kahdesta kitarasta (lead- ja rytmi/komppikitara, yleensä sähkökitaroita) sekä laulusta. Solisti voi soittaa myös toista kitaraa, joskus bassoa, koskettimia tai jopa rumpuja, ja taustalaulajat soittavat tutkimuskentällä vielä yleisemmin myös jotain kokoonpanon instrumenttia. Bändissä voi lisäksi olla esimerkiksi kosketinsoittaja, puhallinsoittimia sekä useampi kuin yksi laulaja. Myös bändikilpailun lavalla bändiläisten määrä ja soitettavat instrumentit varioivat usein, vaikka bändien ydin muodostuisikin kolmen soittajan ja soittimen ympärille.



Kuva 3. Säröiseen rock-musiikkiin sopivaa Orange-äänentoistoa Vimmán lavalla. (Kuva Tiina Käpylä 11.2.2013.)

(emt., 72) mukaan vaikkapa syntetisaattoria ei aluksi nähty rock-instrumenttina, mutta sittemmin se on sulautunut muiden kosketinsoittimien ryhmään ja tullut hyväksytyksi useissa rockin tyyllilajeissa.

Bändikilpailun lavalla suurimman osan ennen esitystä kuluva ajasta vie rumpujen kasaaminen, ja rummut ovatkin kaikkine osineen kookas musiikkiteknologinen kokonaisuus lavalla. Rumpujen lisäksi aikaa vievät myös kitarat ja bassot sekä niiden efektipedaalit, jotka ovat bändikilpailuun osallistuvien yhtyeiden soittajilla varsin yleisiä. Pedaalit ovat aina soittajien omia, ja soundcheckissä käydään läpi kaikki esitykseen kuuluvat efektit, kuten esimerkiksi kentän jargonissa tavalliset särö- ja clean -soundit. Vähiten aikaa menee yleensä laulajien mikrofonien laittamiseen ja tarkistamiseen. Varsinaisia ilman vokalistia esiintyviä instrumentaalibändejä osallistui kenttätöni aikana kilpailuun vain muutamia. Ainakin yhdessä havainnoimassani tapauksessa laulaja oli eronnut bändistä ennen bändikilpailuesiintymistä eikä tilalle ollut löytynyt vielä uutta laulajaa. Yleensä näilläkin yhtyeillä on mikrofoni lavalla spiikkauksia varten.

Lavamestarin kautta nuoret oppivat esiintymisiin liittyviä teknologioita, niiden käyttötapoja ja -tarkoituksia sekä niihin liittyviä käsitteitä, eli tiedollinen pääoma siirtyy seuraaville soittajille vertaisoppimisen kautta (Green 2002, 4–6).

desta kitarasta (lead- ja rytmi/komppikitara, yleensä sähkökitaroita) sekä laulusta. Solisti voi soittaa myös toista kitaraa, joskus bassoa, koskettimia tai jopa rumpuja, ja taustalaulajat soittavat tutkimuskentällä vielä yleisemmin myös jotain kokoonpanon instrumenttia. Bändissä voi lisäksi olla esimerkiksi kosketinsoittaja, puhallinsoittimia sekä useampi kuin yksi laulaja. Myös bändikilpailun lavalla bändiläisten määrä ja soitettavat instrumentit varioivat usein, vaikka bändien ydin muodostuisikin kolmen soittajan ja soittimen ympärille.

Rock-ideologiassa ja sen mukaisissa autenttisuuskäsityksissä rock-musiikkiin liittyy tiettyjä instrumentteja (esim. Auslander 2008 [1999], 71). Nämä instrumentit, niiden merkit ja muut yksityiskohdat voivat kuitenkin sekä vaihdella rockin alagenreissä että muuttua eri aikakausina. Auslanderin

Useimmat Vimman lavamestarit ovat joko vanhempia, muusikkotaustaisia nuorisotyöntekijöitä tai esimerkiksi työharjoittelussa olevaa nuorempaa väkeä, joilla on esimerkiksi omaa bänditaustaa tai jotka suorittavat parhaillaan oleva musiikkiteknologian tai tapahtumatuotannon tutkintoa. Lavamestari selittää, näyttää ja opastaa. Bändikilpailuesiintymisiin liittyvät tilanteet ovatkin yksi tilaisuus hiljaisen tiedon kartuttamiseen sosiaalisen oppimisen kautta ja hyvin käytännöllisellä tasolla. Lavamestari myös kannustaa ja antaa positiivista huomiota nuorille muusikoille sekä keventää tilannetta, jos esiintyjät ovat ennen esitystä hyvin jännittyneitä. Havaintojeni mukaan lavamestari näyttäytyy osin toverillisena hahmona, ehkä esikuvana tai tarpeen vaatiessa rajoja vetävänä auktoriteettina. Etupäässä hän esiintyy kanssamuusikkona ja teknikkona. Lavamestarilta voi oppia asioita ja imeä vaikutteita, koska hän on lavalla bändiläisten kanssa ja selittää ja tekee jatkuvasti instrumentteihin liittyviä asioita. Havainnoimissani bändikilpailuilloissa lavamestarin toimenkuvassa on ollut muutamia eri henkilöitä. He ovat kaikki olleet miehiä, vaikka esityksiin liittyvät juonnot on voinut tehdä myös nainen.

5.4 Instrumentti teknologiana. Sosiaalisesti rakentuvat sukupuolittuneet musiikkiteknologiat

Tässä alaluvussa käsittelen teknologisesta näkökulmasta kitaraa, koskettimia ja rumpuja. Laulua käsittelen seuraavassa alaluvussa. Nämä kolme soitinta edustavat sähköbasson ohessa yleisimpiä bändi-instrumentteja niin omalla tutkimuskentälläni kuin laajemminkin populaarimusiikkia soittavien bändien parissa, joten niihin keskittyminen on tästä näkökulmasta perusteltua. Basson olen päättänyt sulkemaan pois lähemmästä tarkastelusta ja perustelen sen sillä, että bassolla on paljon yhteistä kitaran kanssa, eikä kaikkia kentällä esiintyneitä instrumentteja voi tämän tutkimuksen puitteissa käydä läpi yksityiskohtaisesti. Tarkastelen instrumentteja sosiaalisen sukupuolen näkökulmasta, sillä valtaosa instrumenteista on sukupuolisesti koodattu joko feminiinisiksi tai maskuliinisiksi soittimiksi (esim. O'Neill 2003).

Rock-musiikissa kitara on yksi teknologinen kokonaisuus ja yksi yleisimmistä instrumenteista. Sähköisenä soittimena kitaraan liittyy muitakin teknologioita, kuten esimerkiksi efektipedaalit ja äänentoisto. Ei ole harvinaista nähdä kahta kitaristia samassa bändissä, vaan itse asiassa se on yleinen käytäntö useiden tyylilajien kokoonpanoissa ja melko tavallinen näky myös Turku Bandstandin lavalla Vimmassa. Mediatutkija Will Straw'n (1990, 97) mukaan varhaisen heavy metal -musiikin eriytyessä omaksi tyylilajikseen sen tunnuspiirteiksi jäivät psykedeelisestä musiikista tutut teknologian vaikutus sekä instrumentaalinen virtuositeetti. Erityisesti rockin ja raskaamman rockin, kuten heavy metalin parissa kitara on ollut erityisen tärkeä virtuositeetin eli äärimmäisen, yksilöllisen taidon ja lahjakkuuden ilmentämisen väline. Kitaralla on rock-musiikin mitta-

kaavassa pitkä historia miesten ja maskuliinisten tyyllilajien pääinstrumenttina. Kitaran keskeinen rooli on säilynyt osana instrumentin sosiokulttuurisia merkityssisältöjä myös 2010-luvulla.

Thébergen (2001, 13) mukaan instrumentit, kuten kitara, nähdään lavalla edustamassa artistin omaa, persoonallista ilmaisua. Toisaalta sähkökitaran suosio erityisesti rock- ja popmusiikin parissa selittyy myös soittimen laajalla soundiskaalalla, koska kitaralla nyt vain on mahdollista tuottaa ääniä hyvin monenlaisia musiikkityylejä varten (emt.). Kitarasta onkin tullut erityisesti rock-musiikin parissa esine, joka assosioidaan vahvasti musiikin tyyllilajiin, ja se voidaankin nähdä tässä tutkimusteemassa yhtenä populaarimusiikin keskeisenä avainsymbolina (Ehn & Löfgren 2001 [1982], 21). Erinäköiset ja erimerkkiset kitarat ovat erottamaton osa tiettyjä rockin ja popin tyyllilajeja niin kitaran ulkonäön, soundin kuin soittotapojen ja esiintymismaneerienkin suhteen. Kitaran keskeinen asema rock-musiikissa ja kenttätyössäni vastaan tulleissa yhtyeissä on kiistämätön. Kenttäpäiväkirjassa on havaintoja vain muutamista yksittäisistä esityksistä, joissa ei ole lainkaan kitaraa, ja jopa yksin ja duoina esiintyvillä kitara on yleisin instrumentaatio.

Baytonin (1990, 120–121) mukaan kitara on yksi maskuliiniseksi luokitelluista instrumenteista. Kitaran muoto, paino ja soittotekniikka ovat kehittyneet miesten käsissä heille sopiviksi. Sitä pidetäänkin vaikeampana instrumenttina naisille, joiden vartalon mittasuhteet ja fysiikka ovat erilaisia, esimerkiksi painopiste vartalossa on miehiä alempana. Joissakin populaarimusiikin tyyllilajeissa instrumentin, kuten kitaran ja basson soittaminen on tyyllitelty näyttämään erityiseltä. Tämä erityinen soittotyyli voi kuvastaa koko tyyllilajia. Esimerkiksi äärimetallissa, kuten death metallissa, kitara ja basso roikkuvat epäergonomisen alhaalla, ja soittaja voi soittaa hyvin matalassa haara-asennossa. Soittajat voivat myös moshata³⁵ soittaessaan.

Soittotapa on musiikin tyyllillisten piirteiden, lyriikoiden aiheiden ja pukeutumisen ohessa yksi genrekonventio, jota toistetaan aina uudestaan. Yllä mainittu soittotyyli on miesten kehittämä ja helpompi miehille, joilla on pidemmät yläraajat mutta ei rintoja. Kitaran ja basson pitäminen alhaalla esityksissä on kuitenkin piirre, jonka myös naiset ovat ottaneet haltuun. Se ei siis ole suoraan saneltua, vaan soittajilla on neuvotteluvара esitysten tyyllittelyssä. Kenttätyön kuluessa yksi pelkästään naista koostuva bändi edusti raskaampaa rock-musiikkia ja suosi esityksissä matalalla roikkuvia soittimia. Esityksissä voitiin myös irvistellä ja ottaa tilaa esiintyviin naisiin kohdistuvista viehättävyyden vaatimuksista (Kenttäpäiväkirja, 51). Osittain kyseisen bändin taustat ovat punkissa, jossa naisilla on ollut oma vahva roolinsa kaikkien instrumenttien soittajina.

Bändikilpailua havainnoidessa huomio kiinnittyi hyvin usein siihen, kuinka ylhäällä tai alhaalla ja millaisessa asennossa kitaraa ja bassoa lavalla pidettiin.

35 Moshaminen eli ”mossaaminen” (moshing) tarkoittaa pään ja usein pitkien hiusten heiluttamista tai pyörittämistä ilmassa musiikin tahtiin. Sitä harrastavat sekä bändiläiset että yleisön jäsenet.

Siitä on useita kymmeniä mainintoja kenttäpäiväkirjassa. Fysiikan ja ergonomian lisäksi soittokokemus näytti vaikuttavan siihen, kuinka soitinta pidettiin. Epävarmempi ja kokemattomampi soittaja joutuu käytännön syistä pitämään soitinta ylhäällä, koska joutuu katsomaan sormien ja käden liikettä. Kokenut soittaja voi osoittaa kokemustaan ja virtuositeettiaan sillä, että tekee laval-la monta asiaa yhtä aikaa, esimerkiksi raskaamman musiikin parissa moshaa ja soittaa samanaikaisesti halliten genrekonventiot joka suhteessa. Huomasin myös yleisössä olevien nuorten kommentoivan keskenään esiintyjän tapaa pitää soitintaan vaikkapa tyylilajiin nähden liian ylhäällä, kommentoijien mukaan ”kaulassa” (Kenttäpäiväkirja, 81). Eri tyylilajien esiintymiskonventiot olivat siis hyvin selvillä ja niitä käytettiin esiintyjien arvioinnissa. Vaikka musiikki kuulosti ”oikealta”, esitys näytti väärältä.

Kenttätyössäni olen kohdannut joitakin tyttöjä ja naisia bändien kitaristeina (kenttäpäiväkirjan mukaan noin kymmenen). Kokoonpanot, joissa he soittivat, vaihtelivat paljon. Osa esiintyi yksin edustaen laulaja- ja lauluntekijätyyliä, osa soitti puolestaan kitaraa ja lauloi sekabändeissä. Myös pari täysin naisjäsenistä koostuvaa ja pari naisvaltaista yhtyettä osui havainnointikerroille. Käytössä oli sekä laulaja- ja lauluntekijägenressä suosittuja akustisia soittimia että sähkökitaroita ja jokunen sähköbassokin. Kentällä siis näkyi naisia kitaristeina ja basisteina, mutta huomattavasti vähemmän kuin poikia ja miehiä. Lisäksi naiset soittivat näitä instrumentteja lähes poikkeuksetta bändeissä, joissa oli useampia naisjäseniä tai pelkästään naisia. Havainnoinnin perusteella he olivat myös lähes poikkeuksetta täysi-ikäisiä, kun taas pojissa nuorimmatkin osallistujat soittivat näitä instrumentteja. Tämän lisäksi he myös pääsääntöisesti soittivat muita kuin hyvin maskuliiniseksi koodautuneita, äärimetallin kaltaisia tyylilajeja.

Kitara on keskeinen instrumentti omalla tutkimuskentälläni, ja keskeisyys tällä kyseisellä kentällä perustuu kyseisen instrumentin keskeisyyteen ylipääntään populaarimusiikissa ja rockmusiikin eri tyylilajeissa. Kitara yksinkertaisesti kuuluu useimpien tyylilajien kokoonpanoon ja musiikilliseen ilmaisuun ja sitä tarvitaan halutun musiikin tuottamiseen. Instrumenttina kitara kiinnostaa kaikkia sukupuolia, mutta sen kehityshistoria on vahvasti maskuliininen, mikä näkyy tutkimuskentällä miesvaltaisena sukupuolijakaumana. Pojat ja miehet soittavat kitaraa monipuolisemmin erilaisissa ja eri tyylilajeja edustavissa kokoonpanoissa, mutta heidän esiintymisiään kitaran kanssa voidaan arvioida myös ulkoisin kriteerein (esimerkiksi soittimen asento), ei pelkästään musiikillisin. Naiset soittavat kitaraa todennäköisimmin naisvaltaisissa bändeissä ja laulaja-lauluntekijätyylin esityksissä, joissa naisilla saattaa olla enemmän tilaa toimia, eikä pääsystä lavalle tarvitse kilpailla kitaraa soittavien poikien ja miesten kanssa – näitä kun on bänditoiminnassa runsaasti tarjolla esimerkiksi rumpaleihin verrattuna.

Toinen tarkastelun kohteena oleva instrumentti ovat rummut. Greenin (1997, 55) tutkimuskentällä pelkkä ajatus työstä rumpalina on ollut pöyristyttävä sekä

oppilaille että opettajalle. Moniin bändi-instrumentteihin liittyy stereotyyppioita ja kulttuurisia käsityksiä, ja sängen usein ne liittyvät sukupuoleen. Rummut kantavat vahvaa sosiaalisesti rakentunutta maskuliinista merkityssisältöä, ja ajatus miehestä rumpalina on lapsille tuttu jo peruskoulussa. Lapset ovat oppineet idean miehestä rumpalina ja naisesta sukupuolensa perusteella tähän kuvaan sopimattomana. O'Neill (2003, 389–400) on selvittänyt, että myös muiden kuin instrumentteja soittavien lasten käsitykset eri instrumenttien koodautumisesta maskuliinisiksi tai feminiinisiksi vaikuttavat soittavien lasten soittoharrastuksiin, eli lasten ja nuorten oman ikäryhmän sosiaalinen viitekehys vaikuttaa valintoihin.

Omassa kenttätyössäni vastaan tuli joitakin tyttöjä ja naisia rumpaleina, mutta nämä olivat huomattavassa vähemmistössä poikiin ja miehiin nähden (kenttäpäiväkirjan mukaan noin viisi). Näistä harvoista havainnoimistani tapauksista enemmistö (kenttäpäiväkirjasta laskettuna 3 tapausta) soitti joko täysin naisjäsenistä koostuvassa yhtyeessä tai kokoonpanossa, jossa on enemmän naisia kuin poikia tai miehiä. Vain kahdessa (kenttäpäiväkirjasta laskettuna) tapauksessa poika- tai miesvaltaisessa yhtyeessä oli nainen tai tyttö rumpalina. Yksi näistä yhtyeistä soitti metallimusiikkia, joten joitain esimerkkejä löytyy edes poikkeuksina. Haastateltavista yksikään nainen ei soittanut rumpuja bändissä, ja vain yksi mainitsi soittaneensa niitä peruskoulussa. Tällä tutkimuskentällä rummut ovat naisten soittamana kitaraa harvinaisempi instrumentti. Käytännössä siis huomattava enemmistö bändikilpailun rumpujen soittajista oli eri ikäisiä poikia ja miehiä.

Tarkkoja syitä on vaikea oman tutkimusaineiston puitteissa arvioida, vaikka naisten lukumäärä rumpaleiden joukossa on silmiinpistävän vähäinen (5 rumpalia koko kenttäpäiväkirja-aineistosta laskettuna). Arvioin syitä kuitenkin olevan useita instrumenttitekniikan maskuliinisesta symboliarvosta soitinten hintaan, painoon tai tilantarpeeseen ja erilaisiin ennakkoluuloihin³⁶. Rummut eivät välttämättä myöskään yksinkertaisesti houkuttele tai ole houkutelleet tutkimukseni ikäryhmässä olevia tyttöjä. Rummut voivat olla yksi kokeilluista instrumenteista, mutta niistä ei tule pidempiaikaista harrastusta tai pääinstrumenttia tilanteessa, jossa nuorten kiinnostuksesta kilpailevat monet harrastukset ja useat eri soittimet.

Rummut eivät myöskään poikien ja miesten parissa ole yleisimpiä instrumentteja esimerkiksi kitaraan verrattuna, johon syynä lienee soitinten hinta, koko ja soittajan status bändissä. Yksikään haastateltu ei soittanut rumpuja bändissä haastatteluhetkellä tai aiemmin. Yksi miesvastaaja ja yksi naisvastaaja kertoi soittaneensa rumpuja peruskoulussa koulun soittimilla (H1M ja H8N). Rummut vaatisivat kuitenkin omaa tarkempaa tutkimustaan, ja itse asiassa

36 Kenttätyön jälkeen olen kuullut tapauksesta, jossa rummuista kiinnostuneelle tytölle oli vaikeaa löytää soitonopettajaa Turussa, ja tytön äiti piti syynä lapsensa (tyttö) ja opettajien (miehiä) sukupuolia. Asia vaatisi kuitenkin lisää tutkimusta, jotta selviäisi onko kyseessä yksittäistapaus tai vaikuttavatko taustalla esimerkiksi liian suurten oppilasmäärien kaltaiset syyt.

populaarimusiikkia ja rumpaleita käsittelevä tutkimus on hyvin vähäistä. Aihe muodostaa yhden mahdollisen jatkotutkimusaiheen.

Toinen, seuraavassa alaluvussa käsiteltävän laulun lisäksi naiselliseksi koodattu rooli yhteessä ovat koskettimet (Green 1997, 59, 75). Kenttätyössäni tuli vastaan useita naisia ja tyttöjä, jotka olivat kosketinsoittajina eri tyyllilajien kokoonpanoissa kevyestä popista melodiseen metalliin. Lisäksi ainoa havainnoinmani akustisen pianon soittaja koko kilpailussa oli nainen. Tällä tutkimuskentällä poikia ja miehiä kosketinsoittajina on silti arviolta hieman naisia ja tyttöjä enemmän. Kosketinten teknologia on helppo oppia, jos on ensin oppinut soittamaan pianoa.

Kososen (2001, 37) mukaan pianonsoitto on yleinen tyttöjen harrastus Suomessa. Yksi syy klassiseen pianonsoittoon tytöillä ovat heidän äitinsä, jotka ovat itsekin soittaneet pianoa lapsina ja nuorina, ehkä vielä aikuisenakin. Taustalla on musiikkiopistoverkosto ja se, että pianonsoittotaitoa arvostetaan. Lisäksi tämä suhteellisen hintava instrumentti löytyy jo kotoa vanhempien oman soittotaustan myötä. Vanhempien soittotaito myös edesauttaa lapsen soittoharrastuksen aloittamista. Piano on meillä ja monissa muissakin maissa ollut osa sivistyksen ideologiaa. Sitä on pidetty erityisesti tytöille ja naisille sopivana instrumenttina, ja soittimen hallinta on kuulunut erityisesti ylempiluokkaisten naisten yleissivistykseen. Kosonen (2001, 9–10) on havainnut yhdeksi pianon suosion taustalla vaikuttavaksi tekijäksi soittimen yleisyyden suomalaisessa kodissa. Se näkyi myös omissa haastatteluissani. Pianosta naisten soittimena ja kodista sen soittopaikkana historiallisesta perspektiivistä on kirjoittanut muun muassa Richard Leppert (esim. 1993). Omalla tutkimuskentälläni on kuitenkin tavallista, että myös pojat ovat soittaneet varsinkin lapsuudessaan pianoa. Piano ei siis ole leimallisesti vain tyttöjen varhainen instrumentti. Haastatteluissa pojissa ja miehissä oli kuitenkin naiseen verrattuna suhteessa enemmän niitä, jotka eivät maininneet soittaneensa pianoa tai muita koskettimia omalla musiikillisella polullaan lainkaan.

Vaikka klassisen soitto-opetuksen läpi käyneen henkilön soittotyyli ja tekniikka vaativatkin muutoksia siirryttäessä klassisesta musiikista pianoineen vaikkapa melodiseen metallimusiikkiin ja sähköisiin koskettimiin, näen kuitenkin instrumenttien välillä yhteyden. Esimerkiksi Walser (1993, 263–308) tarkastelee heavy metal -musiikin osana klassisen musiikin tyyliä ja virtuositeettia, joissa pianolla on keskeinen rooli. Tyttöjä ja naisia klassisenkin pianonsoittotaito voi edesauttaa bändien jäseniksi, koska ensinnäkin koskettimien teknologia ja toimintamekanismi on tuttu. Kun bändistä puuttuu kosketinsoittaja, saatetaan sitä etsiä niiden kavereiden ja sisarusten parista, jotka osaavat soittaa pianoa. Toiseksi, klassisen soittotaidon vaatimukset ovat kehittäneet tyttöjen soittotaitoa, ja ehkä soittimelle sopivat persoonat jatkavat instrumentin parissa niin pitkään, että heillä on tukenaan vahva osaaminen bändeihin siirtyessään.

Kun tarkastellaan erilaisia instrumentteja sosiaalisen sukupuolen näkökulmasta, esikuvat ja positiiviset representaatiot voivat helpottaa nuorten naisten

pääsyä esimerkiksi rumpupallille. Esteet kun voivat yksilön omassa interaktiossa rakentua myös sisäisiksi, vaikka esimerkiksi taloudellista estettä ei olisi. Jos naisia nähtäisiin rummuissa enemmän, eivät he kiinnittäisi enää niin paljon kuuntelijoiden huomiota eikä sukupuoli itsessään erottaisi rumpaleita toisistaan. Yksilötasolla sisäinen interaktio (Mead 1972 [1934], 138–142) rakentaa ajatuksia mahdollisuuksista ja mahdottomuuksista, esimerkiksi representaatioilla on tässä prosessissa merkitystä. Tässä sisäisessä interaktiossa yksilö voi nähdä itsensä tavallaan ulkopuolelta, kuviteltujen toisten ihmisten näkökulmista ja peilailla itseään, esimerkiksi tiettyyn instrumenttiin liittyvät sukupuolirepresentaatiot vaikuttavat siihen millaisena yksilö itseään peilaa kuvittelemiensa muiden silmin. Näyttääkö tuo ihminen sellaiselta, kuin rumpaleiden ”kuuluu” näyttää?

Oman näkemykseni mukaan kaikki ihmiset kuuluvat useisiin sosiaalisiin piireihin ja ryhmiin, joiden abstraktion tai konkretian tasot voivat vaihdella paljon. Esimerkiksi koulu, perhe ja bändi tai vaikkapa nettiyhteisöt voivat olla sellaisia. Erilaiset sosiaaliset ryhmät niin fyysisessä todellisuudessa kuin virtuaalisestikin vaikuttavat epäsuorasti ja suorasti siihen, kuinka yksilö on oppinut käyttäytymään tai kuinka hän arvioi voivansa käyttäytyä, puhua ja pukeutua kunkin ryhmän parissa. Instrumentti, musiikin tyyli tai ylipäätään bändiin kuuluminen voivat kaikki olla asioita, joita yksilö punnitsee useammassa sosiaalisessa ryhmässä. Näissä ryhmissä keskinäinen verbaalinen ja symbolinen interaktio vaikuttavat yksilön päätöksiin ja tekemisiin. Instrumenttien omat sukupuolittuneet representaatiot (Rojola 2012, 203) vaikuttavat siihen, kuinka kiinnostavina eri sukupuoliin identifioituvat yksilöt niitä pitävät. Kiinnostus ei välttämättä herää ollenkaan, ellei itseä voi kuvitella siihen kuvaan jonka näkee mielessään vaikkapa jonkin instrumentin soittajista.

Pojilla muusikkous voidaan nähdä yksilöstatusta nostavana ja haluttavana päämääränä, sillä menestyneitä (mies)rocktähtiä ihailaan, koska he ovat onnistuneet menestymään ja ainakin vielä menneinä vuosikymmeninä rikastumaan muusikkoudellaan. Pojat eivät myöskään joudu sosiaalisen sukupuolensa vuoksi käymään läpi samanlaista sisäistä ja sosiaalista prosessia oikeuttaakseen harrastuksensa ja urasuunnitelmansa maskuliiniseksi koodautuneiden instrumenttien soittajina. Naisten asema varsinkin rockmusiikissa on ollut heikompi sekä esikuvana että taloudellisesti. Kosonen (2001, 28–29) kuvailee itsetiedostusta itsessä ja omissa taidoissa tapahtuvien muutosten prosessoinniksi. Hänen mukaansa tämä heijastuu nuoren minäkäsitykseen mutta myös identiteettiin. Kososen mukaan:

Yksilöllisyys on myös itseohjauksellisuutta, missä tiedostetaan omat mahdollisuudet suhteessa toisiin ihmisiin ja kulttuuriin ja niihin liittyviin normeihin ja odotuksiin, mutta toisaalta myös mahdollisuudet riippumattomana, omin ehdoin luovana yksilönä ja ainutkertaisena ihmisenä. (Emt).

Lähteenmaa (1989, 133) arvelee tyttöjen uskovan omiin kykyihinsä vähemmän kuin pojat. Yksi haastattelemistani naisista on epäröinyt bändiin liittymistä, vaikka häntä on pyydetty mukaan. Syy epäröintiin on hänen mukaansa liittynyt siihen, ettei hän kokenut olevansa riittävän hyvä soittaja (H6N). Myös pojat ja miehet arvioivat omaa osaamistaan kriittisesti, mutta yhdessäkään haastattelussa se ei ole noussut esiin bändiharrastuksen henkisenä tai konkreettisenä esteenä.

Toiveet ryhtyä soittamaan tiettyä instrumenttia, vaikka rumpuja, voivat esikuvien ja lähipiirin tuen puutteen lisäksi kariutua itseluottamuksen puutteeseen. Tyttöjen suhdetta sekä osaamistason että oppimistaitojen itsearviointia matematiikassa ja teknisessä osaamisessa on tutkinut muun muassa kasvatustieteilijä Maria Kukkonen (2005). Hänen tutkimuksestaan käy ilmi, että tyttöjen käsitykset omasta osaamisestaan miehiseksi miellettyillä aloilla ovat kielteisempiä kuin poikien. Asioita pidetään vaikeampina ja tylsempinä, ja täten tuotetaan kehämäisiä tilanteita, joissa oppimismotivaatio laskee ja oppimismotivaation laskun tuottamat huonommat oppimistulokset tulkitaan johtuvan lahjattomuudesta ja laiskuudesta. Huonommuuden tunne johtaa myös siihen, ettei opettajalta haluta enää kysyä uudestaan eikä myöskään hidastaa muun luokan etenemistä oppitunneilla. Miehiseksi miellettyjä asioita ja aloja ei myöskään pidetä yhtä houkuttelevina kuin muita. (Emt., 50–68.) Samalla logiikalla toimitaan muillakin kentillä. Maskuliiniseksi koodautuneet, miesten opettamat ja julkisesti miesten soittamat instrumentit vaativat sukupuolesta riippumatta harjoittelua. Oman oppimisen ja osaamisen peilaaminen sekä sen vaikutus motivaatioon ja tuloksiin voi heijastella oppijan omaa sukupuolta ja käsityksiä mahdollisuuksista instrumentin ja tyylilajin parissa.

5.5 Laulu instrumenttina

Yksi feminiinisemmäksi mielletty, tai naisille sosiaalisesti hyväksytympi ja yleisempi rooli bändissä on laulajan rooli. Laulajina naisia löytyy rockin ja sen eri tyylilajien kentiltä jo enemmän, ja kautta rockmusiikin historian laulaja on ollut naisen yleisin rooli bändissä. Bändikilpailun kentällä tytöt ja naiset olivat melko hyvin edustettuina laulajina, vaikka poikia ja miehiä oli kilpailussa lukumääräisesti enemmän myös tässä roolissa. Kokonaisuudessaan tapahtuma oli kaikkina havainnointivuosina miesvaltainen myös vokalistien suhteen. Ero oli kuitenkin pienempi kuin esimerkiksi rumpaleiden ja kitaristien osalla. Laulajina naisia näki niin kokonaan naisista rakentuvissa bändeissä kuin sekakokoonpanoissakin. Jos yhtyeessä on vain yksi nainen, todennäköisimmin hän on juuri laulaja, toiseksi useimmiten kosketinsoittaja. Laulajana naisen asema on ollut pop- ja rockmusiikissa kautta historian vahvempi kuin muiden instrumenttien soittajana, joten kentällä nähty tilanne tukee ennako-oletuksia.

Naisista muusikkoina ja artisteina, kuten kantrilaulajina kirjoittavan Lucy O'Brienin (1995, 176) mukaan naiset ovat joutuneet usein taloudellisista syistä valitsemaan yksinkertaisemman instrumentin. Musiikin tekeminen ja esittäminen yksin ovat antaneet myös mahdollisuuden kompromissittomampaan tilaan kuin miesten bändiverkostoissa olisi mahdollista muiden muusikoiden egojen tai monimutkaisten lastenhoitojärjestelyiden kanssa. Hän muistuttaa myös, että naiset ovat aina jäsentäneet maailmaansa ja elämäänsä kirjoittamalla, koska se on luonut heille oman, miesten vallasta vapaan tilan (emt., vrt. Woolf 1980). Tähän laulaja- ja laulutekijäperustaiseen tyyllilajien ryhmään kuuluu paljon myös miehiä, mutta siitä huolimatta sen on historia rakentunut niin folk- kuin kantrimusiikinkin parissa yhtä lailla feminiiniseksi kuin maskuliiniseksi. Sen pariin on helppo astua esikuvia seuraten nykypäivänäkin, vaikka taloudelliset syyt tai edes lapset eivät tämän päivän nuoren naismuusikon elämään vaikuttaisikaan yhtä vahvasti.

Teknologisesti laulajalla näyttää olevan bändin kevyin rooli, sillä laulaja tai taustalaulaja tarvitsee yleensä vain yhden mikrofonin per henkilö. Jos yksilöllä on hyvä ääni, on lahjakkuus helppo huomata, ja häntä on saatettu kannustaa laulamaan ja harjoittelemaan hyvin nuoresta saakka, sukupuolesta riippumatta. Suomessa laulaminen kuuluu päivähoitotoimintaan, peruskoulun musiikkitunneille ja juhliin sekä erilaisten kuorojen toimintaan. Lasten ja nuorten laulu- ja kuoroharrastuksista on kirjoittanut laajemmin muun muassa Timo Pihkanen (2011).

Yksi suuri välivaihe lapsuuden ja nuoruuden lauluharrastuksissa on kuitenkin äänenmurros, joka sijoittuu keskimäärin 13 ikävuoden paikkeille. Se voi vaikuttaa lapsuudessa aloitettuun lauluharrastukseen. (Pihkanen 2011, 57.) Vaikka lauluääni olisikin hyvä, ei laulu taitona ole täysin sisäsyntyistä. Useimpien laulajien täytyy harjoitella äänenkäyttöä, laulutekniikkaa, hengitystä, laulujen sanoja ja niin edelleen. Teknologian näkökulmasta on kuitenkin tavallaan helppo oppia laulamaan, sillä laulaminen vaadi erilaisten teknologioiden hallintaa, vaan lähtökohtana on oma vartalo ja oma ääni, joihin jokaisella on välitön yhteys (esim. Päivinen 2015, 11). Osa laulajista ja muusikoista pitää ääntä muihin instrumentteihin verrattavissa olevana instrumenttina. Laulaminen vaatii taitoa, tietoa ja harjoittelua. Lauluääni muodostaa osan yhtyeen musiikillisista äänistä, aivan kuten kaikki muutkin käytetyt instrumentit. Seuraava lainaus yhden bändissä laulavan henkilön haastattelusta tuo selvästi ilmi, että haastateltava rinnastaa laulun instrumentiksi:

K: (...) ...soitatko yhtä tai useampaa instrumenttia tai laulatko tai molempia tällä hetkellä tai kuluneen vuoden aikana?

V: (...) pääinstrumentti on laulu ja se on ainoa instrumentti, jota mä soitan bändissä tällä hetkellä mut lisäksi mä soitan useita instrumentteja (...) Pianoa pääosin lisäksi soitan jonku verran harppua, kitaraa ja jonkun verran muita soittimia. (H5N.)

Laulua voi tarkastella instrumenttina, sillä laulaja muovaa ja harjoittaa itseään tullakseen instrumentiksi. Kaikissa instrumenteissa on materiaaliset vaatimuksensa ja niiden lisäksi vielä teknisiä, taitoihin liittyviä vaatimuksia. Laulussa käytössä kuitenkin on elottoman, vartalon ulkoisen soittimen sijaan ihmisen oma elävä vartalo ja sen mahdollisuudet sekä rajoitteet. Laulu on hyvin ruumiillista kaikissa musisoinnin vaiheissa. Laulajan tulee esimerkiksi huolehtia psykosomaattisessa mielessä kokonaisvaltaisesti itsestään, koska erilaiset henkiset ja fyysiset vaivat vaikuttavat lauluun. Tämän lisäksi laulaja saattaa esimerkiksi ennen esiintymistä tarkkailla ruokavaliotaan (Kotila 2007, 138–139) ja esiintymistilanteissa omaa äänenvoimakkuuttaan (Pöyhönen 2011, 167–172).

Laulajan itsensä lisäksi teknologisen ulottuvuuden tuovat mikrofoni ja äänentoisto. Théberge (2001, 5–6) kirjoittaa live-esitysten mikrofoniteknologiasta ja muistuttaa, että oikeastaan ei voida puhua edes yhdestä mikrofoniasta, sillä jo 1950-luvun rock-musiikkiesityksistä lähtien käytössä on ollut monimikrofoninen tekniikka. Näkyvimmissä roolissa mikrofoni on tietysti solistilla, mutta mikrofoneja on äänentoiston kannalta pakko olla lähes kaikilla muillakin instrumenteilla. Esimerkiksi rummuilla voi olla yksistään useita mikrofoneja niin esiintymistilanteissa kuin studiollakin, koska niillä voidaan vaikuttaa tehokkaasti kokonaissoundiin. Laulajalla mikrofoni voi vaikuttaa laulutyyliin, mutta mikrofoni voidaan myös valita niin, että se tukee oman lauluäänän haluttuja ominaisuuksia tai erityispiirteitä tai muokkaa soundia haluttuun suuntaan. (Emt.).

Myös Frith (1996, 187) käsittää laulun instrumenttina: hän korostaa, että lauluäänessä on kaikkien instrumenttien lailla oma soundinsa. Hänen mukaansa lauluäänestä löytyvät samat äänelliset ja musiikilliset ominaisuudet kuin muistakin instrumenteista, ja ääntä voidaan käyttää aivan kuten muitakin instrumentteja. Laulun soundi voi olla musiikin ja kuuntelijan kannalta lyriikoita oleellisempi. Lauluäänessä erityinen piirre on myös se, että useimmiten laulajan sukupuolen voi määritellä äänen perusteella. Laulajilla voi myös olla sukupuoleen liittyviä rooleja yhtyeessä, esimerkiksi taustalaulajat ovat pääosin naisia. (Emt.) Metallimusiikissa voi olla myös kaksi vokalista, toinen puhtaan laulun ja toinen metallimusiikille tyypillisen örinän tai murinan tuottamiseen.

5.6 Musiikillinen patriarkaatti, julkinen tila ja teknologinen toimijuus

Greenin (1997, 57) käsite *musiikillinen patriarkaatti* (engl. musical patriarchy) ja tämän esittämät ajatukset sukupuolten tilanjaosta miesten julkiseen ja naisten yksityiseen ovat tulleet osin jo esiin aiemmin tässä tutkimuksessa. Kenttätyössäni lavamestari, miksaaja, valomies ja lähes poikkeuksetta kaikki muutkin bändiläisten kanssa työskentelevät nuorisotyöntekijät ja sidosryhmien jäsenet ovat miehiä. Rockmusiikin maskuliinisuus ei vaikuta nuorisotalolla mitenkään

liioitellulta edes ennen itse esiintymisten alkua. Vastaavia havaintoja live-esiintymisten puitteista on myös muilla tutkijoilla (Bayton 2003 [1998], 8; Sandstrom 2000, 289–305) esimerkiksi 1980-luvulta Englannista ja Yhdysvalloista. Miksaaja, roudarit ja valoteknikot olivat kaikki miehiä. Tilanne teknologioita käsittelevien ihmisten sukupuolijakaumasta ei näytä muuttuneen miksikään, vaikka jokunen nainen lavalla nähdäänkin soittamassa. Naiset miksaajina sekä valo- ja lavateknikoina loistavat yhä poissaolollaan.

Aivan nuorimpien parissa tekemässäni kenttätyössä mukana oli yksi 9-vuotias tyttö, joka osallistui maahanmuuttajanuorille suunnattuun kitararyhmään eräällä turkulaisella nuorisotalolla. Kaikki muut osallistujat olivat suunnilleen samanikäisiä poikia. Tytöllä oli oma kitara, ja hänen vanhempansa olivat tiiviissä yhteistyössä nuorisotilan kanssa. Vanhemmat kannustivat tyttöä osallistumaan, ja juttelin hetken hänen äitinsä kanssa. Kitaraan oli tutustuttu jo koulussa, joten tyttö kehittyi nopeasti. Tyttö harjoitteli ahkerasti eli käytti ajan tunnilla annetun tehtävän harjoitteluun ja näytti seuraavan opettajaa tarkasti. Havainnointikerroilla panin merkille, kuinka pojat dominoivat tilaa sekä fyysisesti että ääntä tuottamalla. Koska kaikki olivat oppineet kitaran alkeita jo koulun musiikkitunnilla ja osa ilmeisesti myös kotona, osasi suurin osa osallistujista jo soittaa hieman. Pojat halusivat saada huomiota. Kitaraa rämpytettiin intoa täynnä, ja kommentti ”kuuntele nyt, kuuntele mua” oli pojilta yleinen lyhyidenkin kappaleenpätkien yhteydessä. Ote kenttäpäiväkirjasta:

Rämpytys ja pätemisentarve olivat kova, kaikki halusivat muiden kuuntelevan heidän soittoaan vaikka kukaan ei tuntunut tosiaan osaavan soittaa vielä yhtään kappaletta. Kaikki osallistujat olivat noin 9–11-vuotiaita (...). Suurin osa ajasta oli täynnä keskeytyksiä kun kaikki rämpyttivät, kyselivät kaikkea mahdollista jne. (...) Opettaja yritti kopioida läksyt ja ohjeet kaikille, tällä kertaa ei ehditty soittamaan Soho Bluesia läheskään läpi mutta vähän pojatkin alkoivat kaikesta touhuamisen ohessa pääsemään sisään hommaan. Toinen poika hukkasi plektransa kitaran sisään ja vastasi välillä puhelimeen jopa häipyen koko huoneesta. Hän myös kyseli minulta moneen kertaan kuulostaako hyvältä hänen tapaillessa jonkin elokuvan tunnusmusiikista pari tahtia. (Kenttäpäiväkirja, 124.)

Pojat ottivat tilan haltuun eivätkä pelänneet hakea huomiota ja pitää melua. Kertyneitä taitoja esiteltiin innokkaasti, siinä missä luokassa piipahtaneet tytöt eivät päässeet soittamaan, koska kaikki luokkaan tuodut soittimet menivät pojille. Ainoa oman kitaran tuonut ja näin soittamaan päässyt tyttö soitti opettajan pyytäessä ja käyttäytyi poikia hillitymmin. Hän myös odotti kärsivällisesti silloin, kun poikien toiminta keskeytti opetuksen. Vastaavaa poikien tekemää julkisen tilan dominointia sekä fyysisesti että äänellisesti on havaittu muissakin tutkimuksissa. Sukupuolentutkija Sari Mannisen (2005, 38) mukaan kilpailu ja

oman aseman korostaminen esiintymällä ja huomion viemällä kuuluu myös koulumaailmaan.³⁷

Vanhempien ja muiden aikuisten merkitys on yksi asia, jota olen halunnut teknologian yhteydessä tarkastella. Olen nähnyt kentälläni julkisessa tilassa vanhempien auttavan nuoria muusikoita heidän instrumenttiansa kanssa. Bändikilpailussa ja katselmuksessa sekä havaintojeni että kenttäpäiväkirjan mukaan isät kantavat tavaraa lavalle, nostelevat raskaita esineitä ja kasaavat rumpuja (esim. kenttäpäiväkirja, 116–122). He myös auttavat useammin esityksen jälkeen tavaroiden kasaamisessa ja pakkaamisessa, kun ainakin osa esiintyneestä bändistä lähtee mediapajan radiohaastatteluun. Äidit voivat kantaa tavaroita, mutta muuten he näyttävät ennemminkin keskittyvän kannustamiseen ja lastensa emotionaalisten tarpeiden hoitamiseen (esim. kenttäpäiväkirja, 95, ja 97–99). Isät osallistuvat mielellään esitysten tekniseen arviointiin ottaen kantaa muun muassa siihen, kuinka hyvin oma lapsi selvisi vaikkapa tilanteessa, jossa kitarasta katkeaa kieli kesken esityksen.³⁸ Äidillä riittää lohduttavia sanoja, halauksia ja välillä myös syötävää ja juotavaa lapsilleen (esim. kenttäpäiväkirja 45–48). Bändikilpailussa näkyy paljon vanhempia yleisössä ja tukijoukkoina. Molemmat vanhemmat näyttävät tukevan jälkikasvuun, mutta työnjako on selvä.

Kenttätyössä nousi esiin se, että kulloinenkin bändikilpailun lavamestari on avaintekijä bändiläisten ja teknologian välillä: mies, esikuva, kanssamuusikko, teknikko. Lavamestarit toteuttavat musiikillista patriarkaattia usein tietämättään. Jo pelkkä lavalla olevien ja toimivien ihmisten sukupuoli representoi tapahtumassa tekijyyden, toimijuuden ja osallisuuden sukupuolia: ketkä tekevät ja ketkä eivät tee asioita. Monimuotoisuus olisi tärkeää juuri siksi, että kaikki nuoret voisivat nähdä, että jokaiselle tarjoutuu sukupuolesta riippumatta paikkoja ja mahdollisuuksia tehdä ja toteuttaa asioita teknologisesti, musiikillisesti, sosiaalisesti ja niin edelleen. On selvää, ettei tällainen musiikillisen patriarkaattiin perustuva toiminta ole yleensä tietoista, vaan pyrkimys on kannustaa, rohkaista ja auttaa kaikkia osallistujia. Erityiset, sukupuoleen liittyvät pyrkimykset kannustamiseen saattavat kuitenkin rampauttaa nuoren naisen käsitystä omasta toimijuudesta. Esimerkkinä muun muassa sukupuolen mukaan nimeäminen ja huomion vetäminen ensisijaisesti sukupuoleen, ei toimijuuteen (tyttörumpali

37 Mannisen (2005, 38) mukaan erityisesti hegemonista maskuliinisuutta tavoittelevilla pojilla tämä liittyy muihin, tilannesidonnaisiin tapoihin olla ja rakentaa sekä sukupuoli-identiteettiä että erilaisten ryhmien jäsenyyttä ja paikkaa niiden hierarkioissa. Vastaavasti tytöt ja erilaisen käyttökulttuurin sisäistäneet pojat voivat kokea tilan vieraaksi, ei omaksi ja kokea olevansa pakotettuja toimimaan eri tavoin kuin haluaisivat, kestäämään rauhattomuutta ja opetuksen katkonaisuutta tai ulkopuolisuutta.

38 Kenttäpäiväkirjaan kirjautumattomia havaintoja keskustelusta Turku Bandstand Junior-katselmuksessa, jossa bändissä soittaneiden hyvin nuorten, ehkä 11–13-vuotiaiden poikien isä lohduttaa harmistunutta poikaa, kuinka hyvin hän selvisi, kun kitarasta irtosi remmin kesken esityksen, mutta poika onnistui soittamaan kappaleen loppuun ja korjasi remmin kappaleiden välillä.

– rumpali). Toisena esimerkkinä kentällä havainnoidut, kannustavaksi tarkoitetut yliauttamiset nuorten naisten kohdalla. Käytännössä heidän tavaransa kannetaan, nostellaan ja laitetaan valmiiksi, eikä se anna tilaa naisen toimijuudelle teknologioiden suhteen.

En havainnoinut kenttätöiden aikana yhtään tilannetta, jossa naisten instrumentteja tai soittotapoja ihasteltaisiin, keuhutettiin tai haluttaisiin kokeilla heidän soittamiaan esityksen yhteydessä. Poikien ja miesten kohdalla tällaisia havaintoja on muutama (esim. kenttäpäiväkirja, 27–3, 99–103). Tämä liittyy homososiaalisuuteen ja niin sanottuun male bonding -ilmiöön, joka vahvistaa miestenkeskistä yhteenkuuluvuutta (Kosofsky Sedgwick 1985, 3–5). Toisinaan naisille suodaan myös erityishuomiota puhuttelemalla, mikä leimaa instrumentteja soittavat naiset nimenomaan yksilötasolla sukupuolittuneiksi muusikoiksi, tyttörumpaleiksi (kenttäpäiväkirja, 39–42) ja joissain muissa yhteyksissä myös tyttöbändeiksi.³⁹ Nuoria miesmuusikoita ei pääsääntöisesti positoida heidän sukupuolensa mukaan, ja jos niin tehdään, puhutaan herroista ja miehistä, ei pojista, joka nimityksenä viittaa tytön tavoin nuoreen ikään. Nuorille miehille annetaan havaintojeni mukaan helpommin ja automaattisemmin tilaa toimia, kantaa, kasata, laittaa johdot, tehdä soundcheckit itse. Näin niissäkin tapauksissa, joissa he eivät tiedä, kuinka tulisi toimia, mitkä ovat lavan käytössä säännöt ja mitä mistäkin napista painamalla tapahtuu. Oman arvioni mukaan teknikkoja tulisikin olla useita, jos huomattavana enemmistönä olevien poikien kaikki lavan askareet hoidettaisiin henkilökunnan voimin. Oleellista on itse oppia tekemään ja valmistautumaan esityksiin, sillä omatoimisuuden vaatimus on joka tapauksessa vastassa muillakin keikkapaikoilla.

Lavamestarit osoittavat herkemmin auktoriteettiasemaansa ja asiantuntijuuttaan pojille. Ärähdys ”Kysy, ellet tiedä tai osaa” on poikkeuksetta suunnattu pojille, jotka tekevät itsenäisesti asioita lavalla.⁴⁰ Tytöt joko odottavat, että heitä autetaan enemmän tai heidän ei tarvitse edes odottaa, kun asioita tehdään heidän puolestaan. Toisaalta he voivat myös kaivata enemmän teknistä tukea, mutta erilaiset sosiaalisesti opitut käytännöt voivat rajoittaa heidän teknologista toimijuuttaan, sekä heidän itsensä että muiden toimesta. Bändin soittimien kasaaminen ja soundcheck näyttäytyvätkin teknisen osaamisen ja tekemisen neuvotteluna. Tässä tilanteessa nuori voi joko osoittaa osaamistaan ja näyttäytyä ammattimaisena hahmona, joka osaa esiintymiseen liittyvät asiat, tai hän voi pyrkiä esiintymään sellaisena, vaikka ei osaisikaan kaikkea. Yksi vaihtoehto on vetäytyä syrjään odottamaan, että muut tekevät asiat valmiiksi tai kertovat kuinka ja milloin pitää toimia. Suvereenin toimijuuden ja passiivisuuden

39 Kaikki paitsi tyttöbändi ovat nimityksiä, jotka tulleet vastaan kenttätöissä bändikilpailussa; tyttöbändi on käsitteenä tullut vastaan kenttätöissä bändikilpailun ulkopuolella.

40 Kaikki esiintyjät siis saavat ennen esiintymisiä ohjeet siitä, kuinka kilpailussa toimitaan, ja ohjeista löytyvät tiedot myös roudaamiseen, kasaamiseen ja vastaaviin toimenpiteisiin; kaikki eivät joko ole ohjeistusta lukeneet tai eivät näe muista yksityiskohtia intoillessaan lavalla ennen esitystä.

välimaastossa ovat neuvojen kysyminen ja avun pyytäminen itse, ennen kuin sitä tarjotaan. Tilanteet voivat näyttäytyä myös valtasuhteita heijastavina, jolloin ikä, osaamisen taso, itsevarmuus mutta myös sukupuoli ovat läsnä lavan tapahtumissa.

Lavalla ei voi olla tiedostamatta sitä, että yleisö näkee itse soittosuorituksen lisäksi myös valmistautumisen onnistumisineen ja epäonnistumisineen. Näinhän on harvemmin isommilla esiintymislavoilla, kuten bändikilpailun finaalissa Klubilla.⁴¹ Turku Bandstandissa yleisö seurustelee ja käy salin ulkopuolella muun muassa vessassa ja ulkona tupakalla, mutta yleensä myös bändin tekemisiä lavalla seurataan, lavalla oleville kavereille voidaan huudella tai mennä lavan viereen seisoskelemaan ja juttelemaan, kun muut vielä tekevät omia asioitaan. Jo esiintymiseen valmistautumisessa on kyse jonkinasteisesta taitojen esittelystä. Lavamestari ohjaa ja opastaa tapahtumien kulkua. Erityisesti kokemattomampien jännitys käsillä olevan esiintymisen johdosta, ja joskus epävarmuuskin siitä, mitä pitää tehdä ennen kuin esiintymään päästään, on käsin kosketeltavaa katsojankin näkökulmasta. Kaikki tämä kuvastaa juuri bändikilpailun kontekstia.

Bändikilpailu edustaa jo itsessään maskuliiniseksi miellettyä julkista tilaa ja Turku Bandstandin keskiössä ovat maskuliiniseksi mielletty rock-musiikin tyylilajit (kuten metallimusiikin tyylilajit, hard rock, klassinen rock ja progressiivinen rock). Lisäksi suurin osa teknologioista ja instrumenteista on maskuliiniseksi miellettyjä. Kaiken tämän myötä koko tapahtuma näyttäytyy moninkertaisesti maskuliinisenä. Kilpailemista ylipäätään ei ole myöskään aina pidetty naisille sopivana toimintana (esim. Laine & Sarje 2011, 30–32). Nuorten naisten käsistä hivutetaan toimijan rooli tekemällä näiden puolesta asiat, joita pojat saavat automaattisesti ja kyseenalaistamatta hoitaa itse. Näin tilanne muistuttaa jälleen Baytonin (2003 [1998], 30–31) kuvailemaa tilannetta naisten sulkemisesta julkisten tilanteiden ja teknologioiden käsittelyn ulkopuolelle. Bayton kuvailee useita ympäristöjä nuorisotiloista musiikkikauppoihin, joissa nuoria naisia ei pidetä toimijoina. Heitä ei esimerkiksi huomioda musiikki-liikkeessä ostavana asiakkaana. Enemmistönä toimivat pojat eivät osaa antaa tilaa tytöille nuorisotiloissakaan. He valtaavat harjoitussoittimet, miesohjaajien huomion ja täyttävät ilman musisoinnillaan (emt.), aivan kuten kävi myös omalla tutkimuskentälläni.

Vimman henkilökunta on ihmetellyt käymissämme keskustelussa sitä, että ty-
töillä on kyllä bändejä, mutta he eivät halua esiintyä tai osallistua kilpailuun. Yksi syy saattaisi olla se, että tapahtuma on hyvin miesvaltainen esiintyjien ja henkilökunnan suhteen. Tyttöillä on korkea kynnyksensä mukaan ja erottua joukosta syystä, jolle eivät voi mitään, eli sosiaalisen sukupuolensa takia. Yksi syy tähän on se, että naisten sosiaalista sukupuolta on käytetty populaarimusiikin paris-
sa kaupallisesti myyntivalttina (Reddington 2012, 1, 52, 135). Tämän vuoksi

41 Kenttätyön aikana finaalit olivat Turun Klubilla, mutta bändikilpailun 20-vuotiseen historiaan on mahtunut useita finaalinäyttämöitä kuten Down Town, Turun Klubi ja Logomo.

sosiaalista sukupuolta on käytetty myös muusikoiden ja bändien arvottamisessa rockin autenttisuuskulmasta, jolloin idea myyntikikasta on käännetty artisteja ja bändejä vastaan. Englanniksi käytössä on termi gimmick, joka tarkoittaa jonkinlaista kikkaa tai temppua (myyntikikka, -temppu tai -valtti). Nainen voidaan siis arvottaa artistina tai bändiläisenä markkinoinninedistämiseksi, jolloin musiikki saa tyyllilajista riippumatta alentavan, kaupallisen leiman ainakin rock-autenttisuuden näkökulmasta tarkasteltuna. (Emt.)

Bändikilpailuun kuuluu oleellisena osana esitysten arviointi ja palaute, jolloin artisti ja bändi joutuvat osin julkisestikin arvioinnin kohteeksi. Erilaiset bändikilpailua laajemmin toimivat käytänteet, kuten tämä melko yleisesti populaarimusiikin parissa jaettu ajatus naiseksotiikasta tai naisten käyttämisestä bändin ”menekinedistäjänä” voi kummitella yhtenä syynä osallistumattomuuden taustalla, vaikka sitä ei käytännössä bändikilpailukentällä Turussa esiintyisikään. Turku Bandstand -kilpailun konsepti on myös rock- ja bändivoittoinen. Vaikka kilpailussa esiintyy käytännössä joka vuosi muitakin tyyllilajeja ja kokoonpanoja, eivät kaikki ehkä tunne itseään tervetulleiksi tai edes tiedosta voivansa osallistua kilpailuun.

On myös mahdollista, etteivät kaikki, varsinkaan täysi-ikäiset miellä kuuluvansa nuorisotyön piiriin tai halua ikänsä vuoksi enää lähteä mukaan toimintaan, jonka alaikäraja on 13 vuotta. Esimerkiksi kaikki tämän tutkimuksen haastatteluihin osallistuneet naiset olivat täysi-ikäisiä ja aloittaneet bändeissä soittamisen täysi-ikäisinä. Kaikki eivät välttämättä edes halua kilpailla, sukupuolesta riippumatta. Naisten yleisimmin soittamat populaarimusiikin tyyllilajit asettuvat helposti rock-konseptin ulkopuolelle, kuten esimerkiksi naisten tälläkin tutkimuskentällä suosima laulaja- ja lauluntekijätyyli. Tytöillä ja naisilla on vahva tausta klassisen musiikin harrastamisessa ja osa heistä eteneekin harrastuksissaan muita reittejä pitkin: esimerkiksi musiikkiopiston bändiprojektit mielletään osaksi ammattilaistumista.

Omien havaintojeni mukaan parhaiten näytti pärjäävän nuori naisrumpali, joka soitti mitä ilmeisimmin veljiensä kanssa samassa metallibändissä. Havaintojeni perusteella näytti siltä, että muut bändiläiset pitivät häntä tasavertaisena jäsenenä, ja tätä yhtyettä auttoi ilmeisesti bändissä soittavien sisarusten isä. Nuori nainen sai siis sekä isänsä että veljiensä tuen. Hän osallistui myös yhdessä isänsä kanssa rumpujen kasaamiseen ja tarvikkeiden kantamiseen. Hän sai isänsä suojissa tilaa toimia kuten bändin muut jäsenet, jotka olivat poikia. Spiikkauksissa tämä nuori nainen tosin positioitiin juuri ”tyttörumpaliksi”, mikä julkisesti laimensi hänen toimijuuttaan (Kenttäpäiväkirja: 39–42). Vastaavasti enemmän tilaa sai jo paikkansa vakiinnuttanut ja yksinomaan hieman vanhemmista naisista koottu yhtye. Sukupuolen ohessa siis myös ikä vaikuttaa huomattavasti siihen, miten lavatila otetaan haltuun.

Teknologiaan, sukupuoleen ja julkiseen tilaan sijoittuu vielä eräänlainen tee-se-itse-asette (DIY), joka nousi esiin kenttätöissä erityisesti siksi, että asennetta osoitti vain tietty osallistujaryhmä, parikymppiset ja sitä vanhemmat

miehet. Yhdellä kilpailuun osallistuneella yhtyeellä oli esityksissä mukana itse rakennettu koroke solistille. Koroke on varustettu valolla ja mikrofonitelineellä. Ennen esitystä solisti kantoi korokkeen lavalle ja kiinnitti siinä olleen pistokkeen lavan etureunan jatkojohtoon. Näin korokkeen valo saatiin toimintaan. Sama solisti oli myös yksi ainoista, joilla oli esityksessä oma mikrofoniteline. Yhtyeen tyyli oli niin musiikillisesti kuin solistin esiintymisenkin suhteen hyvin nopeampainen, ja solisti liikkui mikrofoniteline kädessään ympäri lavaa hyppien ja välillä kirkuen mikrofonitelineeseen.



Kuva 4. Solistin oma, valaistu koroke sekä oma, kädessä pidettävä mikrofoniteline. (Kuva Tiina Käpylä 11.2.2013.)

Koska solisti oli lyhyehkö ja esitys oli hyvin aggressiivinen, oli pienestä lisäkorokkeesta esityksessä ilmeisen paljon hyötyä. Visuaalisesti solisti sai aikaan erilaisia efektejä seisoessaan korokkeen valon yläpuolella, jolloin valo tuli alhaalta ja varjosti hänen kasvojaan dramaattisesti. Hän myös näytti pidemmältä ja vaikuttavamalta noustessaan bändikavereidensa yläpuolelle.

Muita luovuutta osoittavia teknologioita lavalla oli yhden kitaristin ilmeisesti itse rakentama iso efektilauta eli useita pedaaleita sisältävä, instrumentin soundin muokkaamiseen tarkoitettu apuväline (engl. pedalboard), johon myös lavamestari kiinnitti huomiota (kenttäpäiväkirja, 42). Toinen pioneerihenkeä osoittava artisti oli kahden nuoren miehen duon kuulunut poika, joka käytti lyömäsoittimen puista kaiutinlaatikkoa eli cajon-instrumenttia, jolla on vahva

yhteys DIY-kulttuuriin. Poika myös istui esityksen ajan laatikon päällä, ja ensimmäisenä esittelemäni oman korokkeen tavoin laatikkokin sai lavamestarilta kannustavasti kehuja. Kaikki lavalla nähdyt, teknologista hallintaa, luovuutta ja tee se itse -asennetta osoittavat havaintokohteet olivat nuorten miesten työtä. Mitään vastaavia rakennelmia tai kokeiluita en nuorten naisten toimesta kentällä nähnyt.

Tee se itse -henki osoittaa sen, että nuoret miehet eivät vain hallitse ”annettuja” teknologioita eli niitä, joita voi ostaa valmiina, käyttökelpoisina kokonaisuuksina musiikkiliikkeistä ja nettikaupoista uutena tai käytettynä. He myös muovaavat ja rakentelevat omia teknologioitaan. Vastaavasti nuoret naiset näyttävät pitävänsä ainakin kilpailun puitteissa hyvin tiukasti valmiissa instrumenteissa

ja muissa kaupasta saatavissa teknologioissa. Selityksiä on useita. Ensinnäkin naismuusikoita osallistuu kilpailuun huomattavasti vähemmän kuin miehiä.⁴² Nuorten miesten määrään mahtuu luonnollisesti enemmän myös teknologisia variaatioita kuin huomattavasti pienempään naisten ryhmään. Jos naisilla vastaavaa innovatiivisuutta instrumenttien ja esiintymisen suhteen ilmenee, sitä ei näkynyt bändikilpailussa neljän vuoden havainnointiaikana kertaakaan. On vaikea päätellä, eikö sellaista naisten keskuudessa ilmene lainkaan, vai eivätkö teknologisesti innovatiiviset naiset vain osallistu bändikilpailuun. Vai voisiko olla niin, että jos laitteita onkin, naiset eivät syystä tai toisesta tuo niitä bändikilpailun esiintymisiin?

En ole havainnoinut mitään merkittäviä eroja valtaväestön ja joko kielellisesti, ulkonäön tai molempien perusteella muihin kuin valtaväestöä edustavaan etniseen ryhmään kuuluvien teknologisessa osaamisessa tai avuntarpeessa lavalla ennen esitystä, sen aikana tai sen jälkeen. Suurimmat erot havainnoinnin perusteella näyttäisivät olevan eri ikäryhmien ja sukupuolten välillä. Nuorimmat tarvitsevat usein eniten apua, ja tyttöjä autetaan herkemmin. Kaikki kenttätyöni havainnointipaikat näyttäytyvät maskuliinisina. Kentän toimijoista valtaosa edustaa miehiä ja poikia. He ovat näkyviä ja kuuluvia bändiharrastuksiin liittyvissä julkisissa tiloissa, kuten nuorisotiloissa, ja niihin liittyvissä toiminnoissa, kuten kitararyhmässä ja bändikilpailussa. Tällä miesten toimijuuden kentällä tyttöjen ja naisten toimijuus on kapeampialaista. Heitä on huomattavasti vähemmän. He tekevät asioita vähemmän itse ja odottavat ennemmin hiljaa kuin ryhtyvät hankkimaan huomiota. Teknologisen luovuuden näkökulmasta kenttä näyttäytyy miesten kenttänä, ja naiset pitäytyvät valmiissa teknologioissa ainakin julkisesti.

Tässä luvussa temaattinen kehys on kietoutunut teknologian ympärille. Olen tarkastellut instrumentteja sekä niihin liittyviä, varsinkin esitystilanteissa käytettäviä teknisiä välineitä ja osia teknologioina. Teknologian tarkastelu on tapahtunut sosiaalisuuden, ihmisten keskinäisen vuorovaikutuksen ja sosiaalisen sukupuolen läpivalaisemana. Kuvailin tässä luvussa myös tyyppillistä iltaa bändikilpailussa, jonka toiminnot ja toimijat noudattavat melko pitkälle samoja kaavoja vuodesta ja illasta toiseen ja seuraavassa eli kuudennessa luvussa tarkastellaan lähemmin bändikilpailun kehystä ja esityksiä.

42 Tilastoja sukupuolten eroista ei ole läheskään kaikilta TBS-vuosilta käytössä, mutta esimerkiksi vuonna 2001 osallistujista tyttöjä oli 24 ja poikia 273, vuonna 2002 tyttöjä oli 17 japoikia 252. Kenttäpäiväkirjojen pohjalta arvioituna sukupuolten välinen suhde on pysynyt melko samana.

6. ESIINTYMINEN BÄNDIKILPAILUN KEHYKSESSÄ

Tutkimukseni viimeisenä teemana tarkastelen esiintymistä, joka on tärkeä osa bändiharrastusta. Teema on kulkenut tutkimuksessa mukana Turku Bandstand -bändikilpailussa tehdyn kenttätöön aloituksesta saakka. Yksityiskohdaisemmat tarkastelukohteet ovat muovautuneet pikkuhiljaa tutkimuksen edetessä, jopa vasta lopullisessa kirjoitusvaiheessa analyysin myötä. Näin tapahtui esimerkiksi erilaisille esiintymiskehyksille, jotka tulivat mukaan vasta analyysivaiheessa etsiessäni työkaluja kenttähavaintojen analyysiin ja tekstimuotoiseen esittelyyn. Aiemmin olen nostanut esille haastateltavien ajatuksia siitä, että esimerkiksi muusikkous vaatii esiintymistä. Muusikko esiintyy, ja esiintyessä voi tuntea itsensä muusikoksi, vaikka muulloin ei vielä tuntisikaan. Kävi ilmi, että kaikki haastateltavat ovat esiintyneet harrastuksensa aikana jossain joko yksin tai yhdessä bändin kanssa, useimmat molempia. Tämän luvun keskeinen tutkimuskysymys on selvittää esiintymisen roolia nuorten bändiläisten soittoharrastuksissa. Lisäksi tässä luvussa analysoin erilaisia musiikin tyyllilajeihin ja sosiaaliin sukupuoliin liittyviä esiintymisstrategioita, joilla rakennetaan ja toisaalta haastetaan sukupuoliin liittyviä odotuksia ja normeja, sekä avaan tutkimuskentän esiintymiskehystä suhteessa rockin esiintymiskehykseen.

Suuri osa kenttätöitäni liittyy juuri esiintymistä käsittelevään tutkimusteemaan. Analyysi perustuu sekä haastatteluihin että osallistuvaan havainnointiin Turku Bandstand -kilpailuissa ja Turku Bandstand Junior -katselmuksissa. Kaikki haastatteluvastaajat eivät ole esiintyneet juuri Turku Bandstandissa, vaan osa on esiintynyt muualla, mutta kaikilla vastaajilla oli haastatteluhetkellä esiintymiskokemusta. Koska haluan tarkastella osin alaikäisten esiintyjien sosiaaliseen sukupuoleen ja osin myös seksuaalisuuteen perustuvia esiintymisstrategioita, pidän tutkimuseettisistä syistä parempana ratkaisuna käsitellä tätä puolta vain havainnoinnin pohjalta. Näin toimin erityisesti kuudennessa alaluvussa, joka koostuu kolmen eri tyyllilajin esitysten ja esiintymisstrategioiden analyysistä. Tarkastelussa ovat masquerade, hypermaskuliinisuus sekä androgyynisyys bändikilpailun lavalla. Esittelen nämä strategiat kunkin alaluvun alussa, minkä jälkeen analysoin esiintymiseen liittyviä käytäntöjä ja esityksiä. Yhdessä esityksessä voi olla käytössä useampi kuin yksi strategia. Tämä esitysten yksityiskohtainen etnografinen tarkastelu lähenee menetelmällisesti musiikkiesityksen lähilukua. Analyysin kohteena olevat esitykset ovat bändikilpailun eri vaiheista ja eri vuosilta, eli ne voivat siis olla junior-katselmuksesta, jonkun vuoden alkueristä, välieristä tai finaalista kenttätöni ajalta.

6.1 Esiintymisten roolit, kehykset ja strategiat bändiharrastusten näkökulmina

Englanninkielisessä tutkimuskirjallisuudessa käytetään käsitteitä *performance* ja *performativity*, esitys ja esityksellisyys, jotka kuvaavat todellisuutta rakentavan toiminnan kahta eri tasoa. Esiintymistä on tarkasteltu ja voidaan tarkastella eri näkökulmista, kuten antropologian (esim. Turner 1986), mediatutkimuksen, musiikintutkimuksen (Cook 2001) ja useiden muiden tutkimusalojen traditioista (Schechner 2013 [2002]). Taustalla on muun muassa puheaktitutkimusta, jossa puheaktit nähdään esityksinä tai performansseina (esim. Austin 1962; Oishi 2006), teatterintutkimusta (esim. Auslander 2004; 2008 [1999]), sekä sukupuolentutkimusta (esim. Butler 1990), jossa sosiaalinen sukupuoli itsessään nähdään performatiivisena, esityksenä. Erilaiset rockmusiikin esitykset puolestaan kuuluvat populaarimusiikin tutkijoiden kiinnostuksen kohteisiin (esim. Auslander 2004; 2006a; 2006b Fast 2001; Cohen 1997).

Erityisesti musiikintutkimus on laajentunut teoskeskeisestä näkökulmasta kohti esityskeskeistä näkökulmaa. Musiikintutkija Nicolas Cookin mukaan esityksen tutkimus perustuu ajatukselle, että musiikki on sosiaalinen ilmiö tai tapahtuma, silloinkin kuin siihen osallistuu vain yksi ihminen (Cook 2001, kappale 14; Auslander 2006b 100–101). Vastaavaa on esittänyt jo aiemmin musiikintutkija Christopher Small (1998) rajatessaan ja teoretisoidessaan musiikinnon (engl. *musicking*) käsitettä englannin kieleen. Hänen mukaansa musiikin ensisijaiset merkitykset eivät ole yksilöllisiä vaan sosiaalisia. (Small 1998, 8.) Auslander on puolestaan lähtenyt kehittämään musiikin sosiaalisen luonteen tarkastelua kohti muusikon persoonaa ja soitettua musiikin tyyllilajia (2006b, 101, 104–105). Palaan tähän lähemmin hieman myöhemmin tässä luvussa.

Bändikilpailuesiintymisiä ei ole juurikaan analysoitu ja tutkittu akateemisesti, vaikka bändikilpailuita on järjestetty Suomessa sekä paikallistasolla useissa eri kaupungeissa että koko maan laajuisesti. Kilpailuja on myös muissa maissa. Mediassa näkyvät etupäässä ulkomaalaisiin formaatteihin perustuvat laulu- ja taitokilpailut, kuten *The Voice of Finland*, *Idols*, *Talent* tai *X-Factor*. Myös näiden TV-formaatteihin perustuvien kilpailujen tutkimus on ollut vähäistä, paitsi Euroviisujen osalta (esim. Pajala 2013). Bändikilpailut näkyvät enemmän paikallislehdissä ja sosiaalisessa mediassa kuin koko maan kattavassa mediassa.

Tämän luvun ensimmäinen keskeinen analyysiväline on muun muassa Fritihin (1996) työstämä idea esityksen kehystämisestä (framing). Kehystämisen idean taustalla vaikuttaa useita eri tutkijoiden ja teoreetikkojen tapoja käsitteellistää ja soveltaa ideaa. Esimerkiksi sosiologi Ervin Goffman (1986 [1974]) on työstänyt kehystämisen ideaa sosiaalisten tilanteiden tutkimukseen. Toisaalla kehystämisen idean avulla on lähestytty psykologisia prosesseja ja niiden tutkimusta (Bateson 1987 [1972], 192; Bal 2002, 8; Richardson 2016, 157, 193; Pääkkölä 2016, 24–25). Auslander (2006b) on soveltanut erityisesti Goffmanin näkemystä kehystämisestä muusikon persoonan tarkasteluun. Hän näkee

musiikin ensisijaisena sosiaalisena kehyksenä, jonka kerroksellisuutta rakentavat myös musiikin tyyllilaji ja siihen liittyvät odotukset (Auslander 2006b, 105).

Myös Frithin (1996) rajauksessa osa esityksen kehystämistä ovat viitteet bändin tai bändien esittämän musiikin tyyllilajista, joka määrittää sitä, miltä tapahtumassa näytetään, kuinka käyttäytyään, millaista musiikkia siellä soiteetaan ja niin edelleen. Kehystämiseen kuuluu myös tieto tavoista, joilla yleisön ja esiintyjän tulisi käyttäytyä tiettytyyppisissä tapahtumissa. Tyyllilajin lisäksi tilaisuuden luonne, tila ja muut seikat rakentavat esityksen kehystä. Esimerkiksi nuorisotalo ympäristönä tai bändikilpailu tapahtumana sisältävät omat erityispiirteensä, joista tämän tutkimuskentän esiintymiskehys rakentuu. Frithin mukaan julkisessa kehystämisessä sovelletaan aina genresääntöjä, jotka määrittävät kuinka sekä yleisön että esiintyjän tulee käyttäytyä. Frith kuvailee myös, kuinka esitystilanne irrotetaan arkipäivän kontekstista panemalla tai nostamalla se erityiselle näyttämölle (engl. staging). Konkreettinen esimerkki tästä on esityslava ja siellä suoritettut esiintymiset. (Emt., 207–208.)

Tämän luvun toinen keskeinen analyttinen väline on esiintymisstrategia. Käsitteellä *esiintymisstrategiat* (engl. strategies of performance) musiikintutkija Marion Leonard (2007, 89) viittaa tutkimiansa naisten lavakäyttäytymiseen, pukeutumiseen ja heidän ajatuksiinsa siitä, mitä soitetaan ja millä asenteella. Käsite myös liittyy kehystämiseen ja musiikin tyyllilajiin. Tutkimukseni analyysin kannalta ajatus on kiinnostava, sillä näen esiintymisen vahvasti eri musiikkityylien ulkoisten ja eleellisten merkkien uusintamisena: niitä toistamalla tyyllilaji rakentuu yhä uudestaan ihmistenvälisessä toiminnassa. Monilla eri tyyllilajeilla on vakiintunut merkistö ja esiintymistavat, joihin kuuluvat myös sosiaaliseen sukupuoleen, jopa seksuaalisuuteen liittyvät konventiot. Leonardin (emt.) idean pohjalta olen hahmotellut esiintymisstrategioita, jotka liittyvät esityksissä soitettuun tyyllilajiinkonventioineen, sosiaaliseen sukupuoleen ja esityksessä pinnalla olevaan artistipersoonaan tai -rooliin. Näiden teoretisointiin olen valinnut eri näkökulmia ja nimennyt strategiat näkökulmien mukaan, esimerkiksi *androgyyini esiintymisstrategia*. Vaikka jokainen esitys on oma kokonaisuutensa ja esitykseen osallistuvat tekevät siitä omannäköisensä, samoja tyyllillisiä ja strategisia elementtejä löytyy muistakin kuin tässä tutkimusraportissa analysoiduista esityksistä.

Tarkastellessani nuorten bändiläisten lavapersoonaa käytän tukena Auslanderin tapaa tarkastella esiintyjää. Auslander (2009, 305) on edelleen kehittänyt Frithin (1996, 186, 212) innoittamana ajatusta ulottuvuuksista, joita esiintyjällä lavalla on: henkilö (*person*), persoona (*persona*) ja hahmo (*character*). Auslanderin (2009, 305) määritelmässä henkilön tapauksessa esiintyjä on oma itsensä lavalla, Frithin (1996, 186, 212) määritelmässä vastaava taso on *real person* eli esiintyjä ihmisenä. Frithin määritelmässä *the performer persona* eli esiintyjän artistiminä on esiintyjä sosiaalisena olentona. Kolmantena on *character* eli hahmo tai roolihahmo, joka Frithin jaottelussa edustaa esitetyn kappaleen persoonaa eli minää, josta laulussa lauletaan. (Emt.)

Musiikkitieteilijä Yrjö Heinosen (2009, 44; 2013, 81) yllä mainittujen Auslanderin ja Frithin pohjalta hahmottelemassa musiikkitähteyden määritelmässä tähdellä on mahdollisuus neljään eri tasoon. Ensimmäinen niistä on tähti tai esiintyjä median rakentamana mielikuvaversiona. Toinen taso on median rakentama mielikuva yhdessä esiintymistilaisuuden ilmapiirin kanssa, jolloin saadaan aikaan tähden ruumiillistuma. Kolmas taso on muusikko eli tähti itse niissä rooleissa ja tehtävissä, jotka tähteyden kokonaiskuvaan kuuluvat. Neljäs taso on tähden ”takana” oleva yksityishenkilö. (Emt.) Nämä mallit eivät ole suoraan sovellettavissa bändikilpailuesiintymisten kontekstissa, sillä esiintyjät eivät esimerkiksi ole tunnettuja eikä media vaikuta heidän elämäänsä, ainakaan vielä. Esiintymisen kehyksen ja esiintymiseen valittujen strategioiden sekä lavalle nousun seurauksena jokainen bändiläinen kuitenkin on lavalla jossain roolissa tai asemassa tai jopa roolihahmossa, joka irtoaa lavalle nousemisen ja esityksen aloittamisen myötä omasta arkisesta kehyksestään.

Yllä esitettyjen mallien pohjalta ja osin niihin perustuen hahmotan omasta tutkimuskohteestani kolme esiintymisroolia. Niistä ensimmäinen on rooli, jossa bändikilpailun lavalle nousta ”sellaisena kuin ollaan”, vaihtamatta asua tai käyttämättä mitään erityisiä asusteita, bändin jäsenten kanssa yhteneväistä asua tai vastaavaa. Tällöin esiintymisrooli keskittyy soittimen mukaiseen asemaan bändin jäsenenä, esimerkiksi laulaja tai kitaristi. Tällainen lavalla ”omana itsenään” oleminen kuuluu jopa eräiden tyyllilajien autenttisuuskäsityksiin (grunge, thrash metal), eivätkä ihmiset lavalla välttämättä erotu ulkoisesti millään tavalla ihmisistä, jotka seisovat lavan edessä katsomassa esitystä (vrt. Auslander 2006b, 108). Toinen rooli on artistirooli, jossa lavalle valitaan erityiset vaatteet, joskus bändin kesken yhteneväinen asu, joka sopii soitettuun musiikin tyyliin tai kuuluu jopa sen konventioihin. Tämä artistirooli voi sisältää myös lavan ulkopuolisesta minästä poikkeavia, erityisiä tapoja esimerkiksi puhua ja liikkua. Kolmas taso on roolihahmo, jossa lavalle pukeudutaan karnevalistisesti, irrotellaan, parodioidaan ja tehdään eri tavoin selkeä ero esityksen ja lavan ulkopuolelle jäävään maailmaan.

Kaksi populaarimusiikin tyyllittelyyn ja esiintymisstrategioihin liittyvää ideaa, jotka kuvaavat monia tutkimuskenttäni ilmiöitä ovat *camp* ja *karnevaali*. Tulkitsen campin ja karnevaalin osaksi populaarimusiikkiesityksiä, ja näen ne yksittäisiä esityksiä laajemmin osana monien populaarimusiikin tyyllilajien genrekonventioita. Ne liittyvät erityisesti yllä mainittuihin roolihahmoihin mutta myös artistirooleihin. Ne toimivat tyylikeinoina, joilla irrottaudutaan arkisista maailmoista ja joilla voidaan kapinoida vallitsevia normeja vastaan esimerkiksi sosiaalisen sukupuolen kehyksessä. Ajatus eräänlaisesta kapinallisuudesta asenteen, elämäntavan, ulkoisen tyylin ja musiikillisen ilmaisun kautta kuuluu rockin autenttisuuskäsityksiin. Kuitenkin se, mitä tämä kapinallisuus pitää sisällään, vaihtelee tyyllilajista ja aikakaudesta riippuen (esim. Green 2002, 68; Frith 1981; Söderholm 1990; Koivisto 2004).

*Camp*⁴³ voidaan nähdä yhtenä strategiana tai osastrategiana, jonka mukaan jonkin tietyn genren musiikkiesitys konstruoidaan. (Lisää campista mm. Cleto 1999.) Esimerkiksi musiikkitieteilijät John Richardson (2006) ja Stan Hawkins (2009) ovat käyttäneet käsitettä camp populaarimusiikin tutkimuksessa. Hawkinsin (2009, 146–147) mukaan camp ottaa kohteekseen jotain tavallista, kuten tilanteen tai persoonan, ja muuttaa sen joksikin ironiseksi, liioitelluksi. Performatiivisesti tarkasteltuna campin tehtävä on viitata johonkin ja olla sitä myötä myös kuulijan tulkinnoille nojaava esityksen osa. Kulttuurisia ja sosiaalisia stereotyyppioita, kuten vaikkapa sosiaalista sukupuolta muovataan campiksi sängen usein. Camp vitsailee, ironisoi, parodioi ja karnevalisoi musiikkiesityksiä ja esitystapoja pukeutumisen, esiintymismaneerien ja musiikin tyyllisten keinojen avulla (emt.), toisinaan jopa lauluäänen ja lausumisen keinoin (esim. Richardson 2006). Camp voi kuulua joidenkin populaarimusiikin tyyllilajien olemukseen jo lähtökohtaisesti.

Toiseksi esitysten tyylikeinoksi tai jopa asenteksi on päätynyt karnevaalin idea. Mihail Bahtinin (2002 [1965]) käsite *carnivalesque*, karnevalismi tai karnevalismi, toimii pohjana karnevaalin idealle. Esiintyminen luo erityisen tilan, jossa nuori voi saada tilaisuuden käyttäytyä muuten sopimattomalla tai muussa tilassa epähyväksytyllä tavalla tai ainakin omia rajojaan rikkoen. Oman hahmotelmani mukaan esiintymistilaisuus voi esityksestä riippuen näyttäytyä karnevaalina ja karnevalistisina käytäntöinä, joilla haastetaan - edes hetkeksi - vallitseva sosiaalinen järjestys. Bahtinilaiseen karnevaaliin kuuluu yhteys ruumiillis-materiaalisuuteen, ja groteski on sen erityinen ilmenemismuoto, joka on myös osa campin ilmenemismuotoja (esim. Flinn 1999). Esitys on ajallisesti rajattu aika ja fyysisesti rajallinen tila, jossa karnevaali voi ottaa paikkansa turvallisesti arkea ja vallitsevaa sosiaalista järjestystä vaarantamatta. Karnevaali voi näyttäytyä myös vastarintana esimerkiksi hegemonista maskuliinisuutta ja hetenormatiivisuutta vastaan (esim. Pääkkölä 2016; Walser 1993).

Karnevalistinen maailma on kääntynyt nurin. Virallinen ja konventionaalinen kulttuuri kohtaa karnevaalin täynnä parodiaa, leikkiä, sukupuoliroolien pirstomista ja niin edelleen. Karnevaaliin kuuluu se, että karnevaalin aika loppuu, sillä ellei se loppuisi, tulisi karnevaalista arkea. Nuorten bändiesiintymisissä lavalle nousu muodostaa erityisen kehyksen, jossa karnevaali voi päästä valloilleen, mutta vain hetkeksi. Karnevalistiset esiintymiskäytännöt lavalla voivat kääntää vallitsevan yhteiskunnan normeja nurin niskoin, lavalla on tilaa pukeutua ja käyttäytyä oman sosiaalisen sukupuolen normien vastaisesti, ja lavalla ollessa voi spiikata asioita, joista puhumista ääneen esimerkiksi koulussa tai kotona ei pidettäisi suotavana.

43 Susan Sontag on esseessään *Notes on Camp* (1964) pyrkinyt ensimmäistä kertaa teoretoimaan campia. Käsite on ollut alakulttuurisessa käytössä ennen päätymistään akateemisten määrittelypyrkimysten piiriin. Sontagin mukaan campin luonteeseen kuuluu muun muassa keinotekoisuus, kevytmielisyys, shokeeraava ylimääräisyys ja naiivi keskiluokkainen teeskentely. Etymologisesti käsitteen juuret ovat ranskan ilmaisussa ”se camper”, poseerata tai tehdä vaikutus.

Esimerkiksi sukupuolentutkija Susan Fast (2001) on tarkastellut karnevalismin kehityksessä Led Zeppelinin lavaesiintymisiä ja koko bändiä ilmiönä. Bändillä oli aikanaan ”alhainen status”, se oli äänekäs, teatraalinen, hyvin fyysinen ja erittäin suosittu: Led Zeppelin sai ihmismassat liikkeelle. (Fast 2001, 4–6.) Tietyissä tyyllilajeissa karnevaali on osa autenttisuuden ilmentymää. Yksi erityisesti rock-musiikin parissa käytössä ollut aitouden tunnus on kieltäytyminen arjen rutiineista ja velvollisuuksien ”oravanpyörästä”. Rock-muusikon elämään eivät kuulu kiinteäaikainen palkkatyö, perheen perustaminen ja vastaavat aikuisuuteen ja normatiiviseen kansalaisuuteen liittyvät seikat, vaan ne nähdään ennemminkin kritiikin kohteina. Rock voi jo itsessään näyttäytyä arkea vastustavana karnevaalina, jonka yksi erityinen ilmenemismuoto on esiintyminen. Esiintymislavalla nekin, jotka eivät vielä tai kokonaan pysty irrottautumaan arkeen työntönteon parista, saattavat kokea hetkensä rockmuusikkoina.

6.2 Bändikilpailuesiintymisen kehys

Monestakin näkökulmasta juuri bändikilpailuesiintymiset ja niiden seuraaminen ovat sosiaalista toimintaa, johon osallistuvilla ihmisillä on yhteinen käsitys siitä, kuinka tilaisuus ja sen sosiaalinen tila toimivat. Bändikilpailuillat toimivat myös tilaisuuksina, joissa nuoret voivat oppia sosiaalisesti esiintymisiin ja keikkojen seuraamiseen liittyviä toimintatapoja ja käsityksiä. Small (1998, esim. 113, 193–198) on kuvaillut musisointia (musicking) rituaalinomaiseksi sosiaalisesti toiminnaksi, sillä esitysten tuottamiseen osallistuu lukuisia ihmisiä lavalle nousevien bändiläisten ohessa. Esiintyjällä on kulttuurisesti omaksuttua tietoa ja oma käsitys siitä, mitä esiintyjä tekee ja kuinka esitys etenee (Frith 1996, 211). Yleisö tietää myös oman roolinsa, eli missä ja miten kuuluu olla, milloin taputtaa ja niin edelleen. Bändikilpailussa voi havaita ihan nuorimpienkin esiintyjien esityksessä kulttuurisesti omaksuttua tietoa siitä, kuinka esitys rakentuu tai miten ihmiset toimivat lavalla ja yleisössä. Osallistumalla tilaisuuksiin voi seurata muiden tekemistä, käytöstä ja puhetta oppien jatkuvasti lisää. Myös esitetyn musiikin tyyllilajiin liittyvät konventiot omaksutaan ja ne näkyvät sekä osana esiintymistä että yleisön toimintaa. (Ks. myös luku 4.2.)

Bändiläisille musiikin tyyllilaji on osa esiintymisstrategiaa. Esitys perustuu aina johonkin musiikin tyyllilajiin tai eri tyyllilajien sekoitteluun. Esityksessä hyödynnetään erilaisia tapoja, joilla voidaan tuoda esiin tai muovata esimerkiksi iän ja sukupuolen tuomia rooleja, asemia ja normeja. Paitsi musiikin tyyllilajiin myös esiintyjien ikään ja sukupuoleen liittyy odotuksia siitä, millaista musiikki on. Esiintyjät ja yleisö jakavat tyyllilajien traditioihin kuuluvia käsityksiä, jotka liittyvät musiikin esittämisen piirteisiin. Musiikin tyyllilaji asettaa siis puitteet, joiden sisällä siihen kiinnittyvä bändi tai artisti toimii, vaikka puitteet jättävätkin tilaa myös persoonalliselle variaatiolle. Franco Fabbri (1982) näkee

[m]usiikin tyylilajit sarjana musiikkitapahtumia, joiden suuntaa ohjailee selkeä joukko sosiaalisesti hyväksytyjä sääntöjä. Nämä säännöt pitävät sisällään formaalisten ja teknisten seikkojen ohessa myös monia muitakin; semioottisia, käytökseen liittyviä, ideologisia, taloudellisia ja juridisia osa-alueita. (Emt., 52.)

Bändikilpailuesiintymisissä kehystäminen liittyy tapahtuman luonteeseen, tapahtumapaikkaan ja tämän paikan erityiseen kontekstiin (nuorisotila). Näiden lisäksi kehystämisen kerroksellisuus rakentuu esitetyn musiikin ja sen tyylilajin pohjalta, eli sekä esiintyjien että yleisön käyttäytymistä ohjaavat jaetut tiedot soveliaista käyttäytymissäännöistä (Frith 1996, 207; Auslander 2006b; Small 1998). Käytännössä bändikilpailuilloissa liikutaan kahden kehyksen, rock-keikan kehyksen ja bändikilpailuesityksen kehyksen välillä. Tapahtumapaikkana nuorisotila vaikuttaa tapahtuman kehystykseen esimerkiksi anniskelun osalta. Tämä muodostaakin erityisen, paikallisen näyttämön, jossa yhdistyvät erilaiset käytännöt (vrt. Small 1998, 19–29). Useimpina kilpailuiltoina myös eri rockin ja popin tyylilajien omat genrekonventiot näkyvät toimintakehyksessä, vaikka bändikilpailun keskittyminen bändimuodossa soitetun rock-musiikin tyylilajien ympärille määrittääkin valtaosaa bändikilpailuilloista. Joinakin iltoina esitykset edustavat samoja tai toisilleen läheisiä tyylilajeja, kun taas toisina iltoina sekä esitetyt musiikin tyylilajit, bändien kokoonpanot ja muut seikat, kuten esiintyjien iät ja käytetyt instrumentit, voivat vaihdella paljonkin keskenään.

Turku Bandstandin tapauksessa esitys tapahtuu esiintymislavalla, irti arkipäivän tiloista ja kontekstista (vrt. Frith 1996, 207). Bändikilpailun konteksti luo oman kehyksensä, joka määrittää sekä nuorten esiintymistä että heitä katsomaan tulleen yleisön käytöstä. Kehys sisältää rock-keikan elementtejä, jolloin erityisesti lavalla toistetaan soitettujen musiikin tyylilajien genrekonventioita (joita analysoin yksityiskohtaisemmin alaluvussa 4.2). Yleisö voi liittyä näiden konventioiden toistamiseen esimerkiksi moshamalla tai heiluttamalla balladin aikana kädessään (tupakansytytintä eli nykyään) kännykkää näytön valon päällä. Kappaleiden ja esitysten jälkeen yleisö osoittaa suosiotaan taputtamalla, joskus myös huutamalla. Lisäksi lavalla olevalle bändille voidaan huudella toiveita soitettavista kappaleista: esimerkiksi rockkeikkojen yleinen vitsi ”Soitakaa Paranoid!”⁴⁴ voidaan kuulla myös näillä keikoilla. Bändikilpailuilloissa on siis käytössä runsaasti rock-keikkoihin liittyviä käyttäytymismuotoja ja odotuksia. Bändikilpailuilloissa on kuitenkin oma kehyksensä, joka ei noudata täysin vain soitettujen musiikin tyylilajien konventioita ja käyttäytymiskehystä. Käyn seuraavaksi läpi esiintymiskehyyksiä kuvaillen kenttäpäiväkirjan pohjalta tyypillistä bändikilpailu-iltaa.

Kaikki bändikilpailuillat finaalia lukuunottamatta soitetaan nuorisotiloissa, joissa alkoholia ei ole tarjolla eikä alkoholin käyttö ole sallittua toisin kuin

44 Viittaa Black Sabbathin kappaleeseen Paranoid

rock-klubeilla ja (useimmiten rajatuilla alueilla) festivaaleilla. Vaikka alkoholinkäyttö onkin ollut laskussa ja sen on arvioitu vaikuttavan myös keikoilla käymisen kulttuuriin (esim. Vedenpää 2014), mielletään se yhä osaksi rock-kulttuuria ja populaarimusiikkitapahtumia ylipäätään. Sitä pidetään myös yhtenä syynä sille, miksi Turussa alaikäisten ja täysi-ikäisten tapahtumat ovat niin tiukasti eriytyneet toistaan: Turussa ei ole rock-klubeja, joissa tila voitaisiin jakaa ikärajoittomaan alueeseen ja anniskelualueeseen (esim. Mistola 2016). Tosin alkoholin kieltoasäntöä kierretään joissain bändikilpailuilloissa, sillä osa esiintyjistä ja katsojista on täysi-ikäisiä. Alkoholia nautitaan ulkona ennen nuorisotilaan siirtymistä, ja ennen esityksiä tai niiden jälkeen käydään läheisissä baareissa kuten Vimman lähetyvillä sijaitsevassa Whisky Barissa. Harvemmin, mutta ainakin kaksi kertaa kenttätöön aikana kohtasin tilanteen, jossa alkoholia nautittiin nuorisotilojen wc:ssä tai jopa vaivihkaa salin puolella. Selkeästi humalaisia ihmisiä ei nuorisotiloilla kuitenkaan bändikilpailun yhteydessä ole näkynyt, ei lavalla eikä yleisössä. Useimmat pitäytyvät automaattista tai Vimman alakerran kahviosta saatavissa virvokkeissa ja mukana tuoduissa vesipulloissa.

Bändikilpailuilloissa ei myöskään näe yhteneväistä yleisöä. Kun rock-klubeilla esiintyy paikallisia bändejä, yleisön muodostavat esiintyjien ikätoverit, ystävät ja esitetyn musiikin tyylilajin kuuntelijat. Vimman suuressa salissa yleisö koostuu kuitenkin monista ihmisryhmistä pikkulapsista isovanhempiin, nuorisotyöntekijöistä luokkakavereihin, opettajiin ja niin edelleen. Yleisö ei näytä yhteneväiseltä eikä käyttäydy yhteneväisesti. Vain osa yleisöstä tulee paikalle esimerkiksi bändipaidoissa tai jonkin bändikilpailuiltana esiintyvän yhtyeen tyylilajia noudattelevan ulkonäön mukaisesti laittautuneena. Tämä osa yleisöstä hakeutuu lavan eteen ja toimii vuorovaikutuksessa esiintyjien kanssa esimerkiksi huutamalla tai muodostamalla moshpitin bändiläisten näin kehottaessa, joskus myös oma-aloitteisesti. Osa yleisöstä kuitenkin istuu katsomon muodostavilla istuimilla, joita ei käytännössä rock-klubeilla esiinny. Klubeilla halukkaat istuvat pöydissä kauempana lavasta, kun taas lavan edessä oleva lattia on vapaa pöydistä ja yleisö seisoo (tai tanssii, moshaa, pogoaa ja niin edelleen) tässä vapaassa tilassa katsomassa esitystä.

Vimman Suuri sali sisältää suurimman osan rock-kehykseen kuuluvista puitteista, kuten lavan, äänentoiston, valot, tyhjän tilan lavan edessä ja niin edelleen. Samalla siinä kuitenkin on myös omia elementtejään, kuten hieman matalammat volyymit kuin rock-keikalla, istuimista muodostettu katsomo joka täyttää ison osan lattiasta, ei pöytiä tuoleineen edes salin reunamalla, lukuun ottamatta salin takaosassa sijaitsevaa tuomareiden pöytää. Lavan edestä puuttuu myös ”pitti” eli valokuvaajille ja järjestysmiehille aidattu, klubeilla usein käytävämäisen kapea tila lavan reunan ja yleisölle varatun lattiatilan välissä. Sitä tosin ei kaikilta klubeiltakaan löydy. Vimmassa bändiläisille tarkoitettu takahuone, niin kutsuttu backstage eli ”bäkkäri” ei ole lavan takana vaan saliin johtavassa portaikossa, vastapäätä salia. Bändiläiset eivät siis nouse lavalle sen

takaa vaan kulkevat sinne salin laidalle tuolirivin ja seinän väliin muodostuvaa käytävää pitkin. Usein bändiläiset soittimieheen odottelevat jo omaa vuoroaan salin seinustalla edellisen esityksen lopussa. Rock-klubeilla takahuoneen sijainti vaihtelee, mutta yleisemmin se sijaitsee kuitenkin lavan takana niin, etteivät bändiläiset kulje yleisön käytössä olevassa tilassa saapuessaan lavalle. Vastavasti se, että kaikki paitsi ensimmäinen bändi joutuvat kantamaan tarvikkeensa lavalle, kasaamaan ja tekemään soundcheckin lavalla yleisön katsellessa ennen varsinaisen esityksen alkua, kuuluu vain bändikilpailun kehykseen.

Tapahtumat ovat yleisölle maksullisia: kenttätöön aikana alku- ja välieräliput Vimmaan maksoivat 3 euroa ja finaalin lippu 10 euroa. Varsinaisilla rock-klubeilla ja festivaaleilla on yleisesti käytössä pääsymaksu, mutta joskus esimerkiksi ravintolat saattavat järjestää ilmaisia tapahtumia houkutelakseen asiakkaita ja osoittaakseen tukea paikallisille esiintyjille. Maksullinen sisäänpääsy kuitenkin kuuluu yleisesti rock-keikkojen kehykseen. Esityksiä katsomaan menevät yleisöt ovat varautuneet maksamaan sisäänpääsystä ja ohjelmasta. Vimmassa maksu on kuitenkin nimellinen eivätkä bändikilpailuesiintyjät saa esiintymispalkkioita, joita rock-klubeilla ja festivaaleilla katetaan lipputuloilla.

Merkittävä bändikilpailu-kehykseen liittyvä seikka on esityksen kesto. Musiikin tyylilajista riippuen yksittäinen keikka tai konsertti kestää puolesta tunnista jopa useisiin tunteihin. Keikoilla voi olla useampi esiintyjä, mutta siitä huolimatta bändit soittavat keskimäärin 45 minuuttia. Bändikilpailu-illassa on puolestaan kahdesta neljään esiintyjää, joista kukin soittaa joko 15 minuuttia tai kolme kappaletta, jälleen tyylilajista ja bändistä riippuen. Esiintyjät toimivat usein rock-kehyksen mukaisesti: lavalla käyttäytyään kuin kyseessä olisi eräänlainen minikeikka. Lavalle voidaan pukeutua erityisiin asuihin, useimmat bändit tekevät esityksen aikana spiikkauksia ja voivat esitellä kappaleita, bändinsä ja bändin jäseniä sekä kiittää yleisöä kuten rock-keikoillakin. Käytössä voi olla etukäteen sovittuja koreografioita. Bändiläiset voivat esimerkiksi aloittaa esityksen niin, että kaikki jäsenet kokoontuvat rumpukorokkeen ympärille selin yleisöön ja kääntyvät jossain ennalta sovitussa kohdassa kappaleen alussa kasvot yleisöön päin.

Valtaosa bändeistä käyttäytyy rock-keikkakehyksen mukaisesti ja bändikilpailuesiintymiseen suhtaudutaan keikkana. Esimerkiksi spiikkauksissa voidaan puhua keikasta ja bändit voivat mainostaa bändikilpailuesiintymistä keikkana esimerkiksi sosiaalisessa mediassa. Kenttäpäiväkirjassa on kuitenkin maininta yhdestä yhtyeestä, joka oli peruuttanut bändikilpailuesiintymisensä, koska oli saanut ”oikean keikan” samalle illalle. Osa siis arvottaa bändikilpailuesiintymisen vähemmän oikeaksi tai tärkeäksi esiintymistilaisuudeksi kuin esiintymisen jossain muualla, esimerkiksi myöhemmin baarissa täydellä esiintymisajalla.

Bändikilpailuesitysten lopussa voidaan kehottaa äänestämään bändiä, ja se tuokin esityksen takaisin bändikilpailun kehykseen. Kehotus voi tulla bändiltä itseltään tai juontajalta, joskus molemmilta. Bändikilpailuilojen yksi tärkeistä toiminnoista on bändien äänestäminen ja äänestystuloksen ilmoittaminen.

Juontaja tai lavamestari kertoo esitysten jälkeen, mikä bändi pääsee jatkoon eli alkueristä välieriin ja välieristä finaaliin. Bändit saavat esityksistään myös paltteen, ja vaikka sitä ei käydä läpi tilaisuudessa yleisön kuullen, se kuitenkin kuuluu bändikilpailuillan toimintoihin.

Kehysten vertailusta päätellen, että bändikilpailulla on siis omia ominaispiirteitään, jotka eroavat esimerkiksi rock-klubien keikoista. Näiden tapahtumien kehyksissä on kuitenkin myös yhteneväisyyksiä, joiden perusteella bändikilpailut mahtuvat rock-keikan puitteisiin: soittajat voivat kokea esiintyvänsä ja soittavansa keikan ja yleisö kokea tulevansa katsomaan keikkaa. Tämän myötä monet tyylilajien esiintymiskonventiot pääsevät osaksi nuorten bändiläisten esityksiä ja tilaisuus koetaan esiintymisenä, ei esimerkiksi harjoituksina. Kilpailukehys ja kisassa eteneminen sekä lopulta rock-klubille tai muuhun isoon konserttipaikkaan pääseminen kannustavat panostamaan esiintymiseen monin tavoin. Suurimmat erot liittyvät alkoholiin ja ajalliseen aspektiin, eli aikaisempiin esitysaikoihin sekä esitysten ja sitä kautta myös keikkaillan keston. Myös esiintymistilat eroavat toisistaan joiltain osin, mutta rock-klubeilla ja festivaaleilla esiintymispuitteet voivat nekin vaihdella erittäin paljon. Klubien vaihtelevuuden valossa fyysisten tilojen järjestäminen ei siis ole merkittävin ero kehysten välillä.

Mitä tämä sitten merkitsee? Ainakin nuorilla soittajilla on mahdollisuus bändikilpailussa kokea ja oppia rock-keikkaan kuuluvia asioita ja tunteita. Samalla he voivat myös sosiaalistua pikkuhiljaa rock-keikkakulttuurin ja rock-klubien maailmaan, vaikka esimerkiksi alkoholi ei vielä mukana kuvioissa olekaan. He kuitenkin oppivat ja vakiinnuttavat käytettyä sanastoa ja puhetapoja mutta myös muita käytänteitä, joiden kautta he voivat rakentaa identiteettiään soittajina, bändiläisinä ja lopulta myös muusikkoina. Sama pätee sekä esiintyjiin että yleisöihin: usein bändikilpailussa esiintyvät nuoret myös käyvät katsomassa muiden esityksiä ja ovat näin osaltaan muodostamassa kunkin vuoden bändikilpailun sosiaalista ympäristöä.

Bändikilpailussa tutustutaan myös ihmisiin, muihin bändiläisiin, ohjaajiin ja tuomareihin, mikä tarjoaa mahdollisuuden päästä mukaan paikalliseen populaarimusiikinäyttämöön. Kenttä antaa pojille miesvaltaisuuden ja maskuliinisen latauksensa vuoksi paljon tarttumapintaa. Se toimiikin pojille sosiaalisena ympäristönä, joka mahdollistaa uusien ystävien saamista ja uusien bändikaverien löytämistä sekä ehkäisee syrjäytymistä ja päihteidenkäyttöä, koska päihteet eivät nuorisotiloissa ole sallittuja. Bändikilpailut myös tukevat luovaa musiikkiharrastusta sekä tarjoavat kanavan, jota pitkin musiikkiharrastusten parissa voi edetä jopa ammattimuusikkoutta tai muita musiikkialan töitä kohti.

6.3 Esiintyminen osana bändiharrastusta

Vaikka esityksen ja yleisönä olemisen tavat ovat tiedossa, kenttäpäiväkirjaan kirjaamieni havaintojen mukaan empimistä näkyy asioissa, joita ei

yleensä pääse seuraamaan televisioituissa esityksissä, musiikkivideoissa tai konserteissa. Soitinten kantaminen lavalle eli roudaaminen ja kasaaminen sekä soundcheck ja tapahtuman kilpailullinen elementti tulevat tutuiksi ja ne omaksutaan vasta rutiinin kautta. Havaintojeni mukaan kokeneempi, bändikilpailukontekstissa yleensä siis jo hieman vanhempi esiintyjä tietää esityksensä lisäksi esitykseen valmistautumisen kaavan. Osa soittajista osallistuu kilpailuun useampana vuonna samoilla tai eri kokoonpanolla, joten kilpailullinenkin puoli tulee tutuksi. Bändikilpailussa kaikki tämä tapahtuu julkisesti yleisön nähden. Varsinaisten esiintymisten lisäksi esimerkiksi äänestys kilpailutulosten julkistuksineen ovat osa jokaisen kilpailuillan ohjelmaa, jota yleisö seuraa ja jonka tuottamiseen sekä yleisö että bändiläiset osallistuvat.

Haastatteluiden perusteella soittoharrastus bändin kanssa voi vielä alkuvaiheessaan olla pelkästään yhdessä soittamista, mutta esiintyminen ja keikkailu kuuluvat kiinteänä osana bänditoimintaan heti alkuvaiheen jälkeen. Vain harvat jäävät soittamaan pelkästään omaksi ilokseen esiintymättä kertaakaan missään, tai jos haastateltavat soittavatkin myös sellaisessa bändissä, se on vain yksi heidän monista kokoonpanoistaan. Kaikki vastaajat ovat esiintyneet joko yksin tai jonkin bändiprojektinsa kanssa, useimmat molemmilla tavoilla. Esiintyminen vaikuttaakin olevan keskeinen osa soitto- ja bändiharrastusta. Lavalla käydään kokeilemassa ennemmin tai myöhemmin, ja osa ryhtyy edistyttyään soittamaan keikkoja aktiivisemmin. Turussa moni nuorten bändi on saanut ensikosketuksensa esiintymiseen Turku Bandstand junior -katselmuksessa, Turku Bandstand -bändikilpailussa tai peruskoulun tapahtumissa.

K: Miten ihan ensimmäinen esiintyminen, muistatko millon oot esiintynyt ensimmäisen kerran missään musiikillisesti yleisön edessä?

V: Musiikillisesti yleisön edessä esiintyminen tapahtus silleen et varmaan yläasteel kun en ite vielä edes soittanu mitään... kaverit soitti silloin bändis, niitten piti vetää joku biisi mitä niiden laulaja ei osannu vetää niin ne nosti mut sieltä yleisöstä ja heitti mikrofoniin mun käteen niin tuli ensimmäinen esiintymisen tulikaste siinä. (H9M.)

Edellisessä haastattelusitaatissa nähdään yksi monista koulujen juhliin tai tapahtumiin liittyvistä esiintymiskokemuksista ja muistoista, joita haastatteluissa tuli esiin. Tässä tapauksessa esiintymään joutui suunnittelematta, ja haastateltava puhuu tulikasteesta. Ensimmäinen esiintyminen voi olla eräänlainen tulikoe matkalla kohti bändin tiiviimpää jäsenyyttä ja muusikkoutta. Tässä tapauksessa erityistä oli se, että haastateltava, toisin kuin esiintyneen bändin varsinainen solisti, osasi laulun sanat. Hänellä oli siis musiikkiin tai ainakin tähän esitykseen liittyvää erityisosaamista, mikä oli esiintyvien bändiläisten tiedossa.

Alkuvaiheen esiintymisnäyttämöitä bändeille tarjoavat siis koulun ja musiikkiopistojen juhlat (esim. H2M, H4M, H6N). Lisäksi haastatteluissa mainittiin häät (esim. H1M), perheenjäsenten ja tuttavien kautta tulleet esiintymistilaisuudet

erilaisissa tapahtumissa (esim. H3M) ja muut julkiset tai puolijulkiset tilaisuudet. Tyypillistä näille kaikille tapahtumille on se, että niissä kaivataan musiikkia osaksi ohjelmaa, mutta bändi ei välttämättä ole pääasiallinen ohjelmanumero. Monissakaan tällaisissa tapahtumissa ei makseta esiintymispalkkiota – paitsi häissä, joissa esiintyminen, pukeutuminen ja musiikkivalinnat voivat olla juhlien järjestäjien tarkkaan sanelemia. Klubikeikkojen, konserttien ja festivaali-esiintymisten vuoro tulee yleensä vasta hieman myöhemmin, ensin lämmittelevinä bändeinä, myöhemmin maineen karttuessa pääesiintyjinäkin. Turku Rock Academyn kautta bändit voivat kuitenkin päästä jo melko alkuvaiheessa esiintymään muun muassa Turussa järjestettävään Ruisrockiin ja lähialueella eli Uudessakaupungissa järjestettävään Karjurockiin.

6.4 Esiintymiseen valmistautuminen ja lavapukeutuminen

Esityksiin valmistautumiseen ja esityksen aikaiseen toimintaan liittyvät oleellisesti pukeutuminen ja ulkonäkö. Bändikilpailuesiintymisiä havainnoidessa olen huomannut, että bändiläisten ulkonäöstä, soittimien ulkonäöstä ja merkistä sekä siitä, mitä instrumentteja bändiin kuuluu, on sängen usein jo ennen esitystä helppo päätellä, millaista musiikkia bändi tulee esittämään. Vastaavasti valtaosa lavalle kiipeävistä bändiläisistä on helppo luokitella jompaankumpaan binääriseen sosiaaliseen sukupuoleen kuuluvaksi. Kentällä tyyllilaji ja sosiaalinen sukupuoli sekä näkyvät että ovat näkymättömän itsestään selviä ja arkisia asioita. Kenttäpäiväkirjaan kirjattujen havaintojen yhteenvetona voi todeta, että osa esiintyjistä korostaa kulttuurissamme feminiiniseksi (huulipuna, hameet, korkokengät) tai maskuliiniseksi (hiukset ajeltu pois, maastohousut, maihinnousukengät) miellettyjä piirteitä ja tyyliä, osa puolestaan androgyynimpää tyyliä, jossa pukeutumisella ei korosteta selkeästi vain feminiinisyttä tai maskuliinisuutta. Pukeutumislinjaus korostaa usein musiikin tyyllilajiin kiinnittymistä, mikä on pojilla ja miehillä yleinen strategia lavapukeutumiseen ja tyyliin, jopa persoonaan lavalla (Auslander 2006b, 110–117). Esitystä voidaan lähteä karnevalisoimaan myös tyyllilajista riippumatta erityisillä esiintymisasuilla tai campin hengessä, esimerkiksi pukeutumalla pinkkiin lady fit -t-paitaan jossa on Anna Abreun kuva (kenttäpäiväkirja:12–14). Kysyin haastateltaviltani lavalle pukeutumisesta ja ajatuksista ulkonäkövalintojen taustalla.

K: No täs tuli sit nää esiintymisvaatteet... riippuu tietysti bändistä mut meeksä niinku tavallisissa vaatteissa vai erikseen...

V: (kysymyksen päälle) En ikinä. Mulla on yleensä tai nykyään vaikiintunu melkeen aina kauluspaita ja sitte joku liivi tai bleiseri siinä (...) Päällä ja jotku suorat housut, jos on niinku enempi tanssillinen keikka tai sitte farkut tai puuvillahousut (...)

K: Niin et sä mietit aina sen tyylin että (...) Bändin mukaan?

V: Se on vanha viisaus, että aina pitää pukeutua paremmin ku yleisö (...) Niin et ei se ulkonäkö sitä paljo sanele, mutta kyllä jos sä pukeudut siististi niin sut otetaan heti paljo vakavammin ja siitä tulee mukavampi olo (...) Et en mä hirveesti tykkää rääsyissä kulkee muuta kuin metsällä mutta muuten mun mielestä pitää pukeutuu asiallisesti. (...) Olosuhteiden sallimissa rajoissa. (H1M.)

Haastatteluiden ja havainnoinnin perusteella osa nuorista haluaa pukeutua erityisesti esiintymistä varten. Lavalle pukeudutaan joko siistimmin tai erityisiin esiintymisvaatteisiin, joita mietitään arkipukeutumista enemmän ja joilla esitystilanne erottuu tavalla tai toisella arjesta. Kaikilla pukeutuminen ei ole suoranaisesti karnevalistista tai muuten erikoista, mutta kuitenkin arkivaatteita harkitumpaa tai hieman juhlavampaa. Osa bändeistä pukeutuu jotenkin yhteneväisesti yhteisestä sopimuksesta. Maskeeraukset ovat kuitenkin yksi ulkonäköön liittyvä piirre, jota ei oikeastaan bändikilpailuesiintymisissä ole tullut vastaan. Ehkäpä aikaa vievä maskeeraus koetaan liian työlääksi lyhyehköjä esiintymisvuoroja ajatellen, vaikka pukeutumiseen ja meikkaamiseen muuten voidaan panostaa jonkin verran. Maskeerauksia voi esiintyä useiden eri tyyllilajien esiintymiskonventioissa ja niitä käyttämällä rakennetaan tyyllilajin piirteitä yhä uudestaan. Esimerkiksi black metalissa ja joissakin pop-musiikin tyyllilajeissa voidaan käyttää esiintymisissä, promootiokuvissa ja muissa visuaalisissa yhteyksissä erilaisia maskeerauksia, kasvomaalauksia ja esimerkiksi verta tai glitteriä luomassa haluttua ulkonäköä.

K: (...) Tuosta esiintymisestä vielä sen verran että laitaksää lavalle jotku vaatteet mitä sä et ehkä normaalisti käytä?

V: Ihan tavalliset vaatteet vaan. (...) Ei meidän musiikis kun on tommost poppiä kuitenkin ei tarvi olla hirveen näyttävä silleen...(jää pohtimaan). (H3M.)

Lavalle nouseaan samoissa vaatteissa, joita muutenkin käytetään tai valitaan arkivaatteista jotain erityisen mukavaa päälle, esiintymisiin ei pukeuduta arjesta poiketen. Kehystäähän jo itse esiintymistilanne lavalle nousseet yksilöt esiintyjiksi, muusikoiksi ja instrumenttien mukaisiin subjektipositioihin kuuluviksi, lavalla yleisön ulkopuolelle tai yläpuolelle asettuviksi hahmoiksi. Lavalle mennään sellaisena kuin muutenkin ollaan.

K: Onks teillä jotku erityiset esiintymisasut, pistättekö te sinne lavalle jotain muuta päälle mitä pidätte arkipäivisin...

V: (...) viimeks vedettiin shortsit jalkaan (...)

K: Siin on aika lämmin välillä?

V: Niin on ja se et meil oli kaikil semmoinen filis et jotenki farkut

jalas ei oo kiva. (...) Menee niinku samat vaatteet päällä sinne... (lopettaa lauseen kesken)

K: Joo eli yhtenäinen sit se bändi?

V: Niin ja vaikkei oo yhtenäisenkään kuhan ei oo semmonen liian virallinen. (H9M.)

Eri esiintyjillä on omat ajatuksensa ja rajauksensa siitä, kuinka lavalle pukeututaan tai onko pukeutumisella suurtakaan merkitystä. Linja vaikuttaa yhteneväiseltä bändin kesken, sillä yhdessäkään vastauksessa ei tullut esiin ristiriitoja esiintymispukeutumisen suhteen. Bändiläisillä joko on jo valmiiksi hyvin samansuuntaiset ajatukset tai soittajat pukeutuvat muutenkin vaikkapa jonkin musiikkityylin konventioita noudattaen. Pukeutumistyyli joko sopii esiintymisiin ilman muutoksia, bändin jäsenet voivat itsenäisesti päättää asustaan tai asiasta päästään sopimalla yhteisymmärrykseen. Yksin esiintyessä päätösvalta on tietysti itsellä.

K: ...teil on jonkunlaisii esiintymisasuja (...). Mitä onks se niinku projektista kiinni mitä sinne lavalle pistetään päälle?

V: On se tosi, riippuu ihan musasta ja riippuu siitä miten vakavaa musiikkia on. (...) Yleens nois sooloprojektihommissa kun se ei oo liian vakavaa ja saa yleensä päättää ihan ite esiintymisasun ni siin voi jotain vähän räväkämpää ja humoristisempaa käyttää. Mut sit nykyisin ton progebändin kanssa niin kyl meil on ehkä pikkasen vähän ns. normaalimpaa. (...)

K: Tuleeks siin semmoinen hetki et irrottautuu ihan oikeesti siit arjesta ja siel lavalla voi olla jotain ihan muuta?

V: Nimenomaan, kyl sitä välil tulee sillä tavalla et sä pukeudut ihan päinvastoin mitä sä normaalisti pukeudut ja soitat musaa siin lavalla, keskityt vaan siihen soittoon, esiintymiseen, katot yleisöön ja kaikkee niin kyl siin irtautuu hetkeks arjesta (...) Sinne lavalle se artistipersoonana oikeestaan sit jääkin. (H4M.)

Tämän vastauksen myötä nostan esiin vielä yhden esiintyjien ulkoiseen olemukseen liittyvän piirteen, jossa esiintyminen nähdään show'na. Lavalla esiintyjä on eri persoona, artisti tai lavapersoona. Lavan ulkopuolella palataan omaan arkisempaan tyyliin ja persoonaan, ja lavan erikoisuudet ovat vain osa esitystä. Pukeutuminen riippuu kuitenkin kokoonpanosta ja esitettävästä musiikkityylistä, sillä sama käytäntö ja esiintymistapa eivät ole käytössä kaikissa esiintymistilanteissa (vrt. Auslander 2006b, 110–119). Esiintymistilaisuudet ja niiden ilmapiiri vaikuttavat jo ensimmäisissä esiintymisissä siihen, kuinka artistipersoonaa rakennetaan. Osa nuorista lähtee rakentamaan selkeästi erillistä lavaminää, joka erottuu arkiminästä, esityksen ulkopuolella olemassa olevasta yksityishenkilöstä. Osalle on tärkeää korostaa sitä, ettei ole erillistä lavapersoonaa.

Lavalla ei niin sanotusti esitetä mitään, mitä ei lavan ulkopuolella olla. Jälkimmäinen liittyy myös joidenkin rockin tyyllilajien autenttisuusoletuksiin.

Musiikin tyyllilaji vaikuttaa siihen, mitä lavalle laitetaan päälle, tai jos lavalle ei erikseen pukeuduta, siihen millainen tyyli bändiläisillä ylipäättään on. Esityksiä havainnoidessa selkeä enemmistö raskasta rockia tai metallia soittavista pukeutui mustiin vaatteisiin ja esimerkiksi samaa tyyllilajia edustavien bändien paitoihin, eräänlaiseen univormuun. Esiintymisasu on kiinnostanut tutkijoita, kuten mediatutkija Linda McLoughlinia (2000, 271): ”Asun merkitys aiheuttaa, muuttaa, vahvistaa tai kiistää musiikilliset ja esiintymiseen liittyvät konventiot ja yhteydet jossa ne paikannetaan.” Esiintymisasu, jopa silloin kun esitykseen ei erikseen valita arkipukeutumisesta poikkeavaa asua, on osa tyyllilajien uusintamista tai vaihtoehtoisesti niiden haastamista.

Lavalla on mahdollista esityksen puitteissa olla erityisessä asemassa ja tilassa, jossa kaikki arkipäivän ja esimerkiksi lavan ulkopuolisen sosiaalisen sukupuolen rajoitteet eivät päde yhtä tiukasti. Lavalla on mahdollista olla oma itsensä, mutta siellä voi olla myös jotain muuta. Cohenin (1997) mukaan lavalla sukupuoliroolit eivät ole niin tiukasti määrättyjä kuin arkielämässä. Lava on erityinen, valtaa sisältävä paikka, ja sinne nouseminen rakentaa etuoikeutetun aseman, josta käsin on vapaus rikkoa normatiivisen, Cohenin esimerkissä maskuliinisuuden ja miehen sosiaalisen sukupuolen rajoja. (Emt., 24–28; Williams 2007.) Tyyllilajilla on vaikutusta siihen, millaisia asemia (nuoret) soittajat voivat itselleen neuvotella erityisesti esiintymistilanteissa, mutta myös muuten kiinnittymällä johonkin tiettyyn musiikkityyliin (esimerkiksi gootti, emo, punk) ja toteuttamalla siihen liittyvää estetiikkaa ja arvomaailmaa.

Esiintymisiä havainnoidessa nousi esiin sosiaalisten sukupuolten välinen ero. Pojat ja miehet esiintyvät tyttöjä ja naisia useammin jonkinlaisissa lavaroleissa, irrottelevat pukeutumalla esimerkiksi hullunkurisiin vaatteisiin, jopa rooliasuihin (foliorobotti, naisten vaatteet, ”mummovaatteet”), spiikkauksissa (kiroileminen, vitsailu, seksillä kerskailu), riehumalla lavalla ja sen edessä esityksen aikana ja jopa rikkomalla sosiaaliseen sukupuoleen ja heteroseksuaalisuuteen liittyviä normeja (suutelemalla lavalla samaa sukupuolta edustavaa bändikaveria). Tässä mielessä tytöt ja naiset käyttäytyvät bändikilpailun lavalla hillitysti. Poikia ja miehiä on tässäkin mielessä niin paljon enemmän, että määrällisesti huomattavan paljon suurempaan enemmistöön mahtuu enemmän vaihtelua myös lavakäytöksessä ja esiintymisessä.

Läheskään kaikki pojat ja miehet eivät irrottele lavalla suurieleisesti, vaikka tapauksia kenttätöön varrelle mahtui kymmeniä. Kenttäpäiväkirjastani löytyy kuitenkin vain kaksi tapausta, jossa bändeissä esiintyvät naiset lähinnä pukeutumisen kautta korostavat erityistä lavapersoonaa. Toista näistä, goottityyliä edustavaa konemusiikkitapausta, analysoin myöhemmin tässä luvussa. Toisessa tapauksessa nainen, joka toimi bändinsä solistina oli pukeutunut juhlavasti muun muassa erittäin korkeakorkoisiin kenkiin ja erilaisiin asusteisiin, jotka esiintyjä puki päälleen ennen esiintymistä – bändin saapuessa Vimmaan

hänellä oli eri vaatteet päällään. Oletukseni on se, että osa naisista ja miehistä on valinnut erityisen esiintymisasun, laittanut hiuksiaan ja meikannut juuri esiintymistä varten, mutta heidän tyyliinsä eivät ole olleet erityisen huomiota herättäviä tai karnevalistisia.

Päätelen havaintojen ja haastatteluiden pohjalta, että pojilla ja miehillä lavalle nouseminen mahdollistaa tyyllisen leikkittelyn arkipäivää useammin, mutta he ovat myös enemmän riippuvaisia soittamansa tyyllilajin ehdoista ulkonäön suhteen kuin tytöt ja naiset. Naiset voivat arkisinkin leikitellä tyyleillä melko vapaasti, eikä esiintymistä ehkä nähdä samalla tavalla mahdollisuutena kokeilla eri tyylejä. Päinvastoin, huomion vetäminen ulkonäköön esiintymistilanteessa voi aiheuttaa naiselle erilaisia ongelmia vakavasti otettavuuden kannalta kuin pojilla ja miehillä, joita ei ole ainakaan aiemmin arvotettu ulkonäön perusteella yhtä paljon kuin naisia. Tutkimuskentän tytöt ja naiset eivät näytä myöskään juuri määrittävän pukeutumista ja muita ulkoisia seikkoja soittamansa musiikintyyllilajin perusteella.

6.5 Esiintymisjännitys

Yksi ruumiillinen, konkreettisesti esiintymiseen liittyvä henkinen prosessi on esiintymisjännitys, joka on vastaajien keskuudessa yleistä, eikä vain silloin, kun esiintyminen on uusi asia. Esiintymispelkoa lievempi esiintymisjännitys on ihmisillä ylipäätään hyvin tavallista. Se kuuluu taiteilijoiden, puhujien ja jopa urheilijoiden elämään. Muusikoiden esiintymisjännitystä tutkinut musiikkitieteilijä Päivi Arjas (2002) on jaotellut esiintymisjännityksen syiksi muun muassa kokemukset esiintymisestä, esiintymistaidot, minäkuvan ja musiikillisen minäkuvan. Musiikillisessa mielessä esiintymisjännityksen taustalla on monia esiintyjän menneisyyteen, persoonaan ja taustaan liittyviä tekijöitä. Vaikka osalla haastateltavistani on monipuolista esiintymiskokemusta koulusta, musiikkiopiston puitteista, bändikilpailusta, erilaisilta keikoilta ja festivaaleilta niin bändin kanssa kuin yksinkin, he mainitsevat silti esiintymisjännityksen.

Bändikilpailua havainnoissa jännitys oli välillä silmin havaittavissa, joten tälläkin kentällä jännitys kuuluu esiintymistilanteeseen. Muutama ote kenttäpäiväkirjasta kuvastaa paitsi jännityksen näkymistä myös sitä, että esiintyjän puolesta voidaan jännittää yleisössä: ”On myös ahdasta kun viereisessä tuolissa istuu joku, joka vääntelehtii tuskallisen hermostuneena käsiään väännellen ja jännittyneenä. Häntä jännittää poikakaverin esiintyminen” (kenttäpäiväkirja, 106).”Solisti riehuu lavalla ja jopa basisti innostuu hieman moshaillemaan. Soittajat näyttävät joutuvan ehkä nuoren ikänsä ja jännityksen takia keskittymään etupäässä soittimensa hallintaan” (kenttäpäiväkirja, 2–4).

Haastatteluissa kävi ilmi, että osa vastaajista kärsii jännittämistä enemmän kuin muut. Toiset olivat sitä mieltä, että jännityksen voi valjastaa positiivisesti

ja sen katsottiin kuuluvan asiaan. Jännitystä joko käytetään hyvän esiintymistunnelman ja esityksen luomisessa. Joskus jännitystä voidaan pyrkiä hillitsemään ja kontrolloimaan, jotta esitykset onnistuisivat. Jännityksen luonne on voinut myös muuttua soittoharrastusten ja esiintymishistorian karttuessa.

K: Muistatko yhtään minkälaista [ensiesiintyminen] oli (...)?

V: Mua ärsytti se ensimmäinen esiintyminen et kukaan ei ollu kertonu sitä mulle et mun täytyi mennä lavalle, mut ei mua silloin jännittänyt...(…). Jännitys tuli joskus ala-asteen loppupuolella. (...) nykyään sitä on oppinu jo vähän hallitsemaan ja laulussa oo koskaan ollu ihan niin paha, pianossa on ollu paha koska mulla alkaa kädet täristä hirveesti... (...) et se luo vielä lisäpaineita et pystyyks soittamaan yli päätään. (...) Maha mul menee sekasi, saattaa se päivä ennen vähän semmost ettei tiedä oikeen miten päin olis, mut ei mul oo koskaan varsinaisesti esiintymistä haitannu. (H5N.)

Jännitystä voi oppia hallitsemaan, mutta jännitys näkyy lavalla eri tavalla asiasta riippuen. Siinä missä laulaminen vielä sujuu jännittyneenäkin, koskettimia on vaikeampi hallita. Jännitys voi olla kokemuspohjaista, jolloin aiemmat esiintymiskokemukset vaikuttavat siihen, että esiintyjä jännittää toista instrumenttia enemmän kuin toista. Toinen syy on osaaminen, sillä toinen instrumentti voi olla paremmin hallussa ja tuntua luontevammalta. Laulaessa ei tarvitse hallita ruumiin ulkopuolisia teknologioita, vaan ääni syntyy omassa vartalossa, johon on erilainen tuntuma kuin kehon ulkopuoliseen instrumenttiin (esim. Päivinen 2015, 11). Tämän haastateltavan tapauksessa oireet ovat hyvin konkreettisia ja fyysisiä, ja fyysiset reaktiot kuuluvatkin yleisesti esiintymisjännitykseen. Vaikka esiintyminen jännittää, siitä voi myös nauttia. Toisilla haastateltavilla on käynyt puolestaan niin päin, että jännitys on iän ja kokemuksen myötä alkanut helpottaa. Jännitysoireet voivat olla odottamattomiakin.

K: Jännittääks sua esiintyminen? Miltä tuntuu nousta lavalle?

V: Ennen jännitti ihan hirvittävästi, jännitykseen liittyy väsymysoireet et mä oon monta kertaa meinannu nukahtaa lavalle ja meinaa edelleenkin joskus tehdä sitä. Mut nykyään kun on tehnyt niin paljon konserttijärjestelyhommia niin niistä tulee se sama tunnelma ennen sitä konserttia, vaikka ei ite ois menossa varsinaisesti lavalle. Siin on ikään kuin immunisoitunu siihen keikan alkuhärdelliin niin et ei se varsinaisesti silloinkaan kun on ite soittamassa enää tuu samanlaista jännityksen, pelontunnetta kuin sit muuten. Sit lavalla ei jännitä koskaan. (H2M.)

Oman esiintymiskokemuksen ohessa tapahtumajärjestäjänä toimiminen on helpottanut esiintymisjännitystä, vaikka haastateltava onkin myös muiden

keikkoja järjestellessä kokenut samanlaisia tuntemuksia ja jännitystä kuin omissa esiintymisissä. Jännitys liittyy järjestelyjen onnistumiseen, kokemusperäiseen myötäelämiseen ja odotukseen ennen esityksen alkamista. Myös yleisö voi odottaa esitystä hieman vastaavanlaisessa virittyneessä ilmapiirissä. Tunteessa on jotain yleisinhimillistä ja se kuuluu musiikkiesityksen kulttuuriin. Kokemuksen myötä jännittäminen on kuitenkin helpottanut kaikissa tilanteissa: rutinoituminen, itseluottamus ja tottumus muovaavat kokemusta ennen esitystä vietetyistä hetkistä. Myös esiintymistiheys ja tapahtuman luonne voivat vaikuttaa siihen, kuinka paljon esiintyminen jännittää.

K: (...) jännittääkö sua esiintyminen?

V: No ei enää, sen huomaa joskus jos on pidempi tauko niin sitten taas mut nyt kun on silleen et tasasesti on keikkaa niin ei sitä enää jännitä... (...) Jotkut tilaisuudet jännittää enemmän ku toiset sitte... (...) nyt viimeks (...) tää X konsertti. (...) siellä on usemman tuhatta ihmistä (...) niin se on jännittävä kun mä en oo niin isossa proggiksessä koskaan ollu mukana. Sit taas et soittaa ulkomailla niin siinä on se omanlainen jännitys ja sekin riippuu siitä paikasta (...) se kun ei tunne välttämättä sitä kulttuuria mille on soittamassa et se on niinku ihmisillehän sitä soitetaan ja jos on epävarma siitä että miten se otetaan vastaan...(H1M.)

Jännitys kuuluu lähes kaikkien vastaajien esiintymiskokemuksiin, ainakin jossain vaiheessa tai tietyissä tilanteissa. Erilaiset, varsinkin vieraat olosuhteet vaikuttavat jännittämiseen, sillä on vaikea valmistautua henkisesti johonkin, josta ei vielä ole kokemusta. Oma esiintymisjännitys kuitenkin tunnustetaan ja sitä osataan ennakoida hyvin.

V: Mä olen aina ollu aika kova esiintymisjännittäjä kyl... (...) se on ehkä vähän lientyny et ehkä se on enemmänkin ollu just tommosis tilanteis et täytyy mennä yksin. (...) Sillon mä oon ollu silleen et se soittokin on ruvennut kärsimään sit jännityksestä mut ei se niinku bändin kanssa, et totta kai semmoinen sopiva pieni jännitys ennen keikkaa. (...) se silleen sopivasti vähän siin sekottuu siihen joukkoon niin ei oo niin iso rooli yksinään itellä. (H6N.)

Jännitys voi liittyä omiin taitoihin ja osaamiseen tai fyysiseen pystymiseen. Haastatteluihin osallistuneiden poikien ja miesten vastauksissa esiintymisjännitystä ei eritelty samalla tavalla suoraan oman osaamisen, taitojen tai pystymisen jännittämiseksi, vaan useammin ympäristöstä (yleisön ja tapahtuman koko, vieras tai tuttu paikka) kumpuavaksi. Päätelen, että tutkimuskentälläni on erilaisia esiintymisjännityksen tyyppisiä, osaamisjännittämistä ja olosuhdejännittämistä. Jännityksestä puhuttiin myös yleisemmin lavalle nousemiseen

liittyvänä ja asiaan kuuluvana tunnetilana erittelemättä jännitykseen muuta syytä kuin esityksen odottaminen. Nämä maininnat jännityksestä ovat eräänlaisia asiaankuuluvuuden kuvauksia. Yksikään vastaajista ei kertonut pelkäävänsä esiintymistä, vaikka jännitystä olikin useampaa tasoa.

K: Joo. Miten tässä esiintymises, jännittääkö teitä mennä esiintymään?

I: No siis kyllä (...) mä mietin et mulla on tänään viidelt keikka, et nyt sit mul rupee jo niinku jalat ja kädet täriseen. (...) kun ollaan siellä paikan päällä niin se jännitys ei oo mitenkään niin hirvee (...)

S: Mul on silleen et ei mua jännitä yhtään, sit kun ne sanoo nimen sit alkaa...

I: (...) aina ku meil on keikka niin aluks mä oon koko ajan et mä oon tän bändin pomo ja sanon et ei mokata mitään (...) sit kun alkaa jännittää niin oon et hei (...) ei haittaa jos tulee moka mennään nauttimaan... (...) Ja jos sä mietit siellä, et sä meet vaan pitää hauskaa niin se on tosi hyvä...

S: No mut ei se jos sä meet pitää hauskaa ei se...

I: Tosi hauskaa...

S: ...eei se kaikki pilal...(H10.11.12M.)

Yllä olevassa sitaatissa haastateltavat puhuvat hyvin innoissaan esiintymisestä ja jännityksen tuntemuksista, myös esiintymiseen liittyvän jännityksen fyysisistä oireista tai tuntemuksista, jotka olivat vastaajien keskuudessa yleisiä. He, kuten pääosa muistakin vastaajista, nauttivat esiintymisestä, vaikka esiintymisjännitystä koettiinkin. Edellisessä sitaatissa pääosin äänessä on bändin johtohahmo, joka osin roolinsa takia ottaa suurimmat paineet esiintymisestä. Muissa vastauksissa ei noussut esiin bändin johtohahmon tai muidenkaan roolien suhdetta jännittämiseen, ja vain yhdessä sitaatissa (H6N) nousi esiin esiintymisjännityksen suhde yksin esiintymiseen. Esiintymisjännityksessä voi olla yksilöllisiä piirteitä, jotka liittyvät esimerkiksi varhaisiin esiintymiskokemuksiin, esiintymistilanteisiin tai rooliin lavalla. Edellisen sitaatin lopussa kommentoitiin vielä esiintymisestä nauttimisen ja hauskanpidon suhdetta hyvään esitykseen. Useiden vastaajien mielestä esiintyminen on parhaimmillaan hauskaa, mutta samalla esityksen laatuun ja onnistumiseen kiinnitettiin myös huomiota.

6.6 Esiintymisstrategioiden analyysi

6.6.1 Masquerade, laulaja-lauluntekijätyyli

Tässä luvussa käyttämäni esiintymisstrategia on *masquerade*, eräänlainen naisellisuuden tai maskuliinisuuden naamio. Alun perin käsitettä käytettiin juurikin vain naiseen ja naisellisuuteen liitettyä ideana. Masqueradessa nainen ikään kuin korostaa naiselliseksi miellettyjä piirteitä ulkoasussa ja käytöksessä

ja piilottelee maskuliiniseksi miellettyjä piirteitään (esim. Riviere 1929; Doane 1982). Myöhemmin käsitettä on edelleen kehitelty myös miestutkimuksessa (esim. Hawkins 2009) ja transtutkimuksessa (esim. Strübel-Scheine 2011).

Esiintymisstrategiana masqueradessa omaa sosiaalista sukupuolta esitetään tai käytetään naamiona. Masqueradea hyödynnetään myös drag-esityksissä ja burleskissa, jolloin käytetty naamio voi olla myös muiden sukupuolikategorioiden käyttöä osana esitystä. Masquerade ei vääjäämättä ole täysin erillinen arkiminän edustamasta tilasta, mutta strategian avulla voidaan arkiminään ottaa turvallinen etäisyys. Arkiminästä etäännyttään liioittelemalla ja korostamalla puolia, jotka eivät ole muulloin pinnalla. Käyttöön voidaan ottaa myös stereotyyppioita sukupuolesta ja sille normatiivisesta käytöksestä, pukeutumisesta tai muusta ulkoisesta olemuksesta. Nämä stereotyypit ovat usein sellaisia, joita esiintyjä ei muuten käytä. Nainen voi esimerkiksi esittää heikompa ja avuttomampaa kuin on ja korostaa naiseuttaan runsaalla feminiinisesti koodatulla ulkoisten elementtien valikoimalla. Vastaavasti miehet voivat esittää niin sanotusti kovempaa kuin ovat tai ottaa käyttöön puhetaivoja, eleitä ja ulkoisen tyylin, joita käyttävät naamioina herkemmän, tavallisemman tai muuten toisenlaisen arkiminänsä suojakuorena. Esimerkiksi sukupuolentutkija Harry Brod (1995) ja Hawkins (2009) ovat hahmotelleet masqueradea maskuliinisuuden tulkinnoissaan. Masquerade voi toimia myös campin yhteydessä, jolloin sosiaalisen sukupuolen naamioita käytetään juuri ironisessa, parodisessa mielessä. Lava-persona voi liioitella sosiaalista sukupuoltaan tai osana esitystä tehdä campia myös muista sukupuolista rikkoen normatiivisia malleja ja odotuksia.

Seuraavaksi siirryn analysoimaan erästä bändikilpailuesiintymistä. Tässä tapauksessa masquerade on melko hillitty, ei ylitsevuotavan liioiteltu (camp) strategia, jonka avulla konstruoidaan sosiaalista sukupuolta esitystilanteessa. Ensimmäisen esiintymisen tyyliä on laulaja- ja lauluntekijätyyli, joka on ollut sekä bändikilpailussa että yleisemminkin yksi naisten suosimia populaarimusiikin tyyliä. Esitykseen kuuluvat instrumentteina piano ja laulu, joiden kulttuurihistoria on myös naisia suosiva. Olen käsitellyt instrumentteja kokonaisvaltaisemmin jo aiemmin (erityisesti luvut 5.4 ja 5.5). Siellä totean pianon tai koskettimien ylipäättäänkin olevan laulun eli solistin roolin ohessa yksi yleisimmistä ja hyväksytyimmistä positioista naiselle populaarimusiikin parissa, niin bändissä kuin yksin esiintyessä.

Kenttäpäiväkirjassa olen kuvaillut esiintyjän olemusta naiselliseksi, hillityksi ja hymyileväksi. Esiintyjä on noin 20-vuotias nainen, joka on pukeutunut tyylikkäästi mutta melko hillitysti. Kenttäpäiväkirjassa kuvailen esiintymislookia näin: ”Esiintyjällä on vaaleaakin vaaleampi lyhyt polkkatukka etuhiuksilla, hillitty ja huoliteltu meikki, valkoinen polvimittainen mekko, vyö ja tummat pitsisukkikset, ei kenkiä” (kenttäpäiväkirja, 27–31). Esitys noudattaa käsitystäni laulaja- ja lauluntekijätyylin esiintymiskonventioista. Esiintyjän ulkoasu, instrumenttivalinnat ja esiintymistapa toistavat genrekonventioita ja feminiinisyyttä. Esiintyjä on valinnut esiintymisasuksi mekon ja pitsisukkahousut,

meikki vaikuttaa tarkkaan harkitulta ja edustaa yhtä feminiinisyyden konstruoinnin keinoa. Vaaleus ja hymy yhdistyvät myös yleisempiin kauneusihanteisiin ja käytökseen, jota naiselta sosiaalisen sukupuolen edustajana edellytetään tai arvostetaan. Esityksestä nousee vaikutelma, että esiintyjällä on lavan kehityksessä artistipersoona: hänellä on muun muassa taiteilijanimi. Monet asiat esityksessä ja esiintyjän ulkoasussa sekä käytöksessä korostavat tyyllilajin konventioita.

Teknisesti esiintyjä on taitava ja harjaantunut. Vaikka esiintyminen näyttää jännittävän, taustalla vaikuttaa olevan pitkä soittoharrastus, ehkä hänellä on vähemmän kokemusta esiintymisestä. Yhdistelmä on bändikilpailun kontekstissa varsin tavallinen, koska tilaisuus tarjoaa monille aloitteleville muusikoille ja bändeille tilaisuuksia kokeilla siipiään lavalla. Turku Bandstand -kilpailussa kaikkien esitettävien kappaleiden on oltava omia. Kilpailussa ei esitetä siis niin sanottuja cover-kappaleita eli muiden muusikoiden kappaleita. Laulaja- ja lauluntekijägenreen kuuluu lähtökohtaisestikin se, että esiintyjät tekevät pääosin omat kappaleensa ja esittävät ne yksin, mikä on osa genrekonventioita ja tekee tästä musiikkityylistä monella tasolla henkilökohtaisen.

Genren konventioihin kuuluu myös henkilökohtaisten kokemusten käyttäminen kappaleiden inspiraation lähteenä ja apuna kappaleiden tulkinnessa. Kulttuurihistoriallisesti muotia tutkivan Janice Millerin (2011, 52–53) mukaan laulaja- ja lauluntekijätyylissä esiintyjä nostaa lavapersoonassaan esiin oma-kohtaiset naiseuden kokemukset, ja esiintymistapa on sidottu naisena olemisen kokemukseen. Laulaja- ja lauluntekijänaisen yleisö koostuu pääasiassa naisista, jotka itse identifioituvat artistin musiikkiin omien kokemustensa kautta. (Kato myös Bennett 2000, 45; Negus 1992, 58.)

Esiintyjä laulaa englanniksi kaikki kolme kappalettaan, mutta spiiikkaa suomeksi. Hänen englannin kielen taitonsa on erinomainen niin sanoitusten kuin ääntämisenkin osalta: kappaleita on hiottu tässäkin mielessä esiintymisiä varten. Kappaleiden lyriikat käsittelevät joko suoraan tai symbolisesti ihmissuhteita ja tunteita, jotka ovat genrelle tyypillisiä aihepiirejä. Ulkonäöllisten piirteiden sekä eleiden ohessa ihmissuhteiden käsittely voidaan nähdä yhtenä masqueraden osa-alueena. Kulttuurisesti tunteiden näyttämistä ja niistä puhumista pidetään feminiinisena, ja tunteet ovat tavallinen, vaikkakaan eivät ainoa aihepiiri naisvaltaisemmissa genreissä. Bändikilpailun kehys muuttuu esityksessä tunnelmalliseksi laulaja- ja lauluntekijägenren esitykseksi. Vaikka muut illan esiintyjät ovat bändejä, onnistuu esiintyjä rakentamaan oman tyyllilajinsa esityksen ja tunnelman koko tilan kattavaksi sosiaalisesti tapahtumaksi.

Esitys korostaa feminiinisyyttä myös kappaleiden aihepiireissä. Esimerkiksi esityksen toisen kappaleen spiiikkaus kuuluu näin: ”Joskus kirjoittaa kappaleen sydämensä särkeneelle ystävälle ja tajuaa että tarvitseekin sitä itse eniten” (kenttäpäiväkirja, 27–31). Ystävyys, lohduttaminen ja omat tunteet tuodaan avoimesti esiin kappaleen taustoista kertoessa. Esityksen elekieli on rauhallinen

ja harkittu: ei äkkinäisiä liikkeitä eikä ilmeitä. Esiintyjä hymyilee paljon sekä ennen esitystä häntä auttaville ihmisille että spiikkausten ja loppuaplodien aikana. Lauluääni on upea ja harjaantunut ja ääntäminen huolellista, ja esiintyjä eläytyy kappaleiden tarinoihin ja tunnelmiin voimakkaasti laullisessa ilmaisuissaan. Musiikillisesti tulkinta on elekieltä ja muuta esiintymistä voimakkaampaa, mutta se ei nosta esiin maskuliiniseksi koodattuja tunteita, kuten vihaa tai raivoa, vaan feminiiniseksi koodattuja tunteita (tai niiden näyttämistä) kuten surua, myötäelämistä ja surullisen hilpeää tunnelmaa.

Yksi keskeinen havaintoni tähän ensimmäiseen analyysiin kohteena olevaan bändikilpailuesitykseen liittyen oli se, että esiintyjää autettiin lavalla tavaroiden kanssa suhteellisen paljon. On kuitenkin huomioitava, että esityksen instrumentti, laulun ohessa siis piano, oli koko bändikilpailussa poikkeuksellinen soitinvalinta. Se oli tuotu valmiiksi lavalle jo ennen illan alkua, ja edellisen esityksen loputtua työntekijät käänsivät pianon esitystä varten esiin lavan takaosasta. Esiintyjän pyynnöstä työntekijät myös etsivät istuimen. Pianon omaa jakkaraa ei haettu, vaan pianon ääreen tuotiin rumpupalli. Esiintyjällä ei ollut mukanaan omia tarvikkeitaan tai instrumenttejaan, joiden käsittely on yleisemmin tapahtumassa ollut henkilökohtaisempi asia. Lavalla esiintyjää auttoi kaksi miespuolista työntekijää: ääniteknikko ja lavamestari, jotka laittoivat mikit valmiiksi ja toimittivat soundcheckin.

Bändikilpailun kontekstissa erikoisen instrumentin lisäksi yksi esiintyjän auttamiseen vaikuttava tekijä oli myös se, ettei hän ilmeisesti ollut käynyt tai esiintynyt Vimman salissa aiemmin. Osa bändeissä soittavista pojista puolestaan oli esiintynyt kilpailussa useampina vuosina tai useampien kokoonpanojen kanssa ja tiesi jo jonkin verran, missä tavaroita säilytetään ja kuinka tilaisuudessa toimitaan. Nyt analysoimani esiintyjä ei kuitenkaan itse tehnyt muuta kuin pyysi istuimen ja odotti, että soundcheckin alkamisesta ilmoitetaan. Hän ei pyrkinyt osallistumaan esityksen valmisteluun, varsinkaan tavaroiden siirtelyn tai mikkien osalta. Yksittäisiä esineitä oli kuitenkin vähän, koska hän esiintyi yksin, eikä pianoa varten ollut mikkejä valmiina, sillä ne kuuluvat kaikissa esityksissä etupäässä miksaajan ja lavamestarin vastuualueeseen.

Passiivisuus teknisten välineiden ja raskaiden tavaroiden siirtelyssä on julkisessa tilassa feminiiniseksi koodattua käytöstä. Jos esiintyjä heittäytyisi tietoisesti avuttommaksi, heikommaksi ja tietämättömämmäksi kuin oikeasti olisi, tämä sopisi masqueraden strategiaan, mutta tässä tapauksessa näin suurten johtopäätösten tekeminen on mahdotonta. Teknologiaa ja soittimia on vähän, esiintyjä on yksi, ja kaikki tapahtuu nopeasti. Toisaalta esiintyjä kuitenkin pyytää ensimmäisen kappaleen jälkeen säätämään ääntä omassa monitorissaan. Tässä tilanteessa hän ottaa teknisen toimijuuden haltuunsa pyytämällä säätöä äänenvoimakkuuteen sen sijaan että hyväksyisi sen alkuperäiset säädöt.

Esitykseen kuuluu vielä se, että esiintyjää puhutellaan alkuspiikkauksessa neidiksi, ja lopussa esitystä luonnehditaan sanoilla ”Eikö ollutkin niin nättiä” (kenttäpäiväkirja, 27–31). Esiintyjä positoidaan taiteilijanimensä yhteydessä

nuoreksi, naimattomaksi naiseksi, mikä hyvin mahdollista onkin. Neidittely on myös hieman kohteliaampaa ja aikuisempaa puhuttelua kuin esimerkiksi työttöty, kun kyse on selkeästi täysi-ikäisestä naisesta. Esitystä luonnehditaan spiikkauksessa nätiksi, ja itse olen kuvaillut sitä kenttäpäiväkirjassa muun muassa herrttaiseksi ja kauniiksi.

Havaitsin kentällä, että vaikka kilpailun alkueriin osallistuikin muutamia laulaja- ja lauluntekijätyyliä edustavia naisia, he eivät juurikaan menestyneet kilpailussa. Toisaalta perinteisen bändikonseptin varaan rakennettu bändikilpailu näyttää suosivan nimenomaan bändimuotoisia, pääosin rock-tyylilajien joukkoon kuuluvia esityksiä ja esittäjiä, kun katsotaan vaikkapa listaa kilpailun voittaneista bändeistä (TBS Historia). Lisäksi kaveripiirin koolla on kilpailussa etenemisen kannalta suuri merkitys, sillä voittaja valitaan yleisöäänestyksellä. Yksin esiintyvät tytöt ja naiset eivät välttämättä saa koottua kaveripiiristä kyliksi väkeä äänestämään itseään kilpailussa, kun taas kokonaisilla bändeillä on paremmat mahdollisuudet hyödyntää lähipiiriään ja sosiaalisia resurssejaan, koska heitä on jo lähtökohtaisesti enemmän. Koska pääosa kilpailuun osallistuvista naisista on täysi-ikäisiä, ei heidän ystäväpiirinsä välttämättä koe nuorisotalon bändikilpailuilta houkuttelevaksi illanviettopaikaksi, toisin kuin ehkä nuorempien poikien ja miesten kaveripiirit, joille tilaisuus tarjoaa enemmän tarttumapintaa sekä esiintyjinä että yleisönä. Yksin esiintyvillä naisilla on havaintojeni mukaan kilpailuilloissa kaikkein vähiten tukijoukkoja ja kannustajia mukanaan.

Esityksen toteuttanut nuori nainen on siis valinnut omalle sosiaaliselle sukupuolelleen koodautuneen ulkoasun, instrumentaation ja musiikin tyyllilajin ja rakentaa esityksensä myötä yhtä kerrosta sosiaalisesti rakentuvaan todellisuuteemme. Tyyllilajin konventiot korostavat kulttuurissamme feminiiniseksi miellettyjä piirteitä, jotka elävät esitystilanteen ohessa kaikessa siihen liittyvässä toiminnassa masqueraden strategian kautta. Naisen sosiaalista sukupuolta ei haasteta tai peitellä, vaan se saa näkyä ja kuulua esityksessä. Esitystä myös arvioidaan oman tyyllilajinsa kontekstissa.

6.6.2 Androgyynisyys, goottityyli ja konemusiikki

Toinen tutkimani esiintymisstrategia on *androgyynisyys*, joka tyylinä tai esiintymistyylinä on rock-genressä melko yleinen. Esimerkiksi Whiteley (1997, 67–99) näkee Mick Jaggerin klassista rock-musiikkia edustavan esiintymistyylin erikoisena yhdistelmänä misogyniaa ja androgyyniä. Androgyyni toimii tyylinä monissa eri tyyllilajeissa, joista klassisimpia esimerkkejä ovat glam rock ja kultakauden heavy metal, mutta myös elektroninen musiikki ja konemusiikki.

Walserin (1993, 109) mukaan sekä hypermaskuliinisuus että androgyynisyys sopivat metallimusiikin tulkintakehykseen. Oman tutkimukseni ajanjaksoilla hevin teatraalinen, androgyyni puoli ei ollut yhtä pinnalla kuin sen

hypermaskuliininen puoli. Vaikka pitkiä hiuksia näkee yhä, on pukeutuminen ja maskeeraus hillitympää, paitsi black metalissa, jossa on omat erityiset esiintymis- ja pukeutumiskonventionensa.⁴⁵ Varhainen metallimusiikki, heavy metal, tai hevi, kuten Suomessa tavataan sanoa, oli näyttävää, teatraalista ja androgyynista. Se sekoitteli maskuliinisia ja feminiinisiä merkkejä ja symboleja. Näillä keinoilla neuvoteltiin oma tyylijajillinen ja esiintyjäpersoonalle kuuluva tila, joka on erillään yleisemmistä valtakulttuureista. Samojen keinojen avulla on pyritty rakentamaan ja ylläpitämään eroa sekä valtakulttuureihin että muihin tyylijajeihin. Walserin (1993, 119) mukaan mainituilla keinoilla on pyritty ratkomaan poikien ja miesten suhdetta vallitsevaan maskuliinisuuteen ja vallitseviin feminiinisyyskäsitteisiin.

Esimerkiksi k. d. Lang edustaa naisen androgyynisyyttä ja maskuliinisuutta butch -tyylittelyn kautta (esim. Välimäki 2005). Queer-tutkija George Piggford (1997) on puolestaan analysoinut naisten campia ja androgyynisyyttä muun muassa Annie Lennoxin kautta. Androgyynisyys toimii usein yhdessä muiden esiintymisstrategioiden kanssa. Se yhdistyy campiin, masqueradeen ja esitysten karnevalisointiin. Androgyyni strategia sekoittelee eri sukupuolille koodattuja tyyllisiä elementtejä musiikillisessa ilmaisussa ja ulkonäössä sekä häivyttää rajaa kahden dikotomisena nähdyn sukupuolen välillä. Käsittelen ajatusta androgyynisyydestä tässä yhteydessä nimenomaan musiikkiesitykseen liittyvänä strategiana, tyylinä tai tyyllittelynä, joka voi olla pelkästään osa esitystä tai kokonaisvaltaisemmin osa esiintyjän identiteettiä myös lavan ulkopuolella. Oma kiinnostukseni kuitenkin keskittyy esitykseen. Sitä, millaisia esityksiin osallistuvat yksilöt ovat lavan ulkopuolella ja arjessa, ei ole havainnoitu, enkä näe sillä olevan merkitystä esitystilanteita analysoidessa. Rajaan käyttämäni androgyyni-käsitteen ulkopuolelle sen psykologiset määrittelyt ja esitystilanteen ulkopuolelle sijoittuvat muunsukupuolisuuden androgyynimäärittelyt. Olen kiinnostunut tässä vain esitystilanteen kontekstista.

Kentälläni androgyyni esiintymisstrategia on käytössä sekä miehillä että naisilla. Omassa kenttätyössä näkynyt androgyynisyys tai androgyyni tyyli on etupäässä melko neutraali. Tytöillä tai naisilla androgyynisyys tarkoittaa meikitömyyttä, lyhythiuksisuutta ja löysiin t-paitoihin ja farkkuihin pukeutumista, ja pojilla ja miehillä se on tyyllisten elementtien sekoittelua keskenään, kuten esimerkiksi huulipuna tai lady fit -t-paidat yhdessä farkkujen ja tennareiden kanssa. Usein maskuliinisten merkkien nähdään dominoivan androgyynistä tyyliä, ja tyyliä suosivien naisten nähdään tavallaan omaksuvan miehiset standardit ja hylkäävän todellisen välimaaston maskuliinisen ja feminiinisen välillä. Androgyyni suosii maskuliinisesti painottuvaa tyyliä todellisen sukupuolettomuuden tai feminiinisemmän androgyynisyyden asemesta (esim. Miller 2011, 61). Toisaalta kuitenkin valtavirtaakin edustavatartistit, kuten esimerkiksi Jesse Kaikuranta, voivat omaksua androgyyniseen tyyliinsä myös feminiiniseksi miellettyjä elementtejä kuten vaikka silmien rajaukset.

45 Esimerkiksi nk. corpse paint -kasvomaskeraus ja runsaat niitti- ja naulakoristeiset asusteet.

Androgyyniä esiintymisstrategiaa edustavan analyysin kohteena on kolmi-henkinen kokoonpano, jonka jäsenillä on ikää 25–35 vuotta. Kenttäpäiväkirjassa kuvailen heidän ulkoasujaan seuraavasti: ”Yksi yhtyeen jäsenistä on mies, pukeutuneena naisten goottityylisiin vaatteisiin, mustaan repalehihaiseen mekkoon, PVC-korsettiin ja mustiin kulmikkaisiin aurinkolaseihin (...)” (kenttäpäiväkirja, 2–4). Yhtyeeseen kuuluu lisäksi vaalea nainen hopeisessa, satiinisessa, vuosituhannen vaihteen tyyllisessä mekossa, joka vaikutti liittyvän esityksen avaruusteemaan, sekä tummahiuksinen, yleisössä aiemmin edessäni istunut tyttö mustassa, lyhyessä PVC-hameessa, verkkosukkahousuissa ja mustassa paidassa. Soundcheckissä on vain kaksi solistien mikrofonina, eikä niiden asentamisen kestä kauaa. Taustanauhan takia aikaa kuitenkin kuluu paljon sillä koneen ja äänentoistojärjestelmän yhdistäminen vie oman aikansa.

Esitykseen ei kuulu perinteisempiä instrumentteja, vaan lavalla nähdään kaksi solistia sekä taustanauhaa tietokoneelta säätävä jäsen, joka istuu konetta tuijottaen koko esityksen ajan. Vaikka käytös vaikuttaa passiiviselta, se edustaa yhtyeen jäsenen teknologista toimijuutta lavalla ja julkisessa tilassa. Työntekijät kuitenkin sekä etsivät että kantavat hänelle pöydän ja tuolin lavalle. Ne tuodaan salin ulkopuolelta, josta bändiläinen ei välttämättä olisi voinut niitä itse löytää. Näennäisesti raskaiden esineiden siirtely on kuitenkin tässäkin tapauksessa miesten vastuulla. Konemusiikille on tyypillisesti vaikeaa tuottaa dynaamisuutta esitystilanteeseen, mikä osaltaan johtuu instrumenttien ja niihin liittyvien esiintymiskonventioiden puuttumisesta. Tietokonetta ei voi käsitellä näyttävästi eikä sen kanssa liikkua suureleisesti lavalla, mutta tässä tapauksessa solistit rakentavat esityksen esityksellistä puolta välineiden sijaan omien vartaloidensa, eleidensä ja ilmeidensä kautta. Esiintyvän kokoonpanon jäsenet eivät selkeästi asetu lavalle esitetyn juonellisen tarinan roolihahmoiksi, mutta eivät myöskään selkeiksi artistihahmoiksi vaan jonnekin näiden kahden lavapreesensin välille. Esityksessä on havaittavissa Frithin (1996, 186, 212) määritelmästä sekä *artistiminää* ja *roolihahmoja*, joita lavalla esitetään.

Esitykseen kuuluu juoni, jossa kerrotaan tarinaa sekä laulamalla että lukemalla kappaleiden välissä tarinaa isosta vanhasta kirjasta. Spiikkauksia rockbändeille tyypillisessä muodossa ei ole. Kuvailen esitystä kenttäpäiväkirjassa näin: ”Synkkä taustanauha on esityksen paras osa, muuten esitys on todella erikoinen. Esitykseen kuuluu ihmeellisiä jähmettyneitä asentoja, erityisesti kädet liikehtivät robottimaisesti ja jähmettyvät kummallisiin asentoihin epätasaisin väliajoin” (kenttäpäiväkirja, 2–4). Valtaosa bändikilpailun esityksistä kuuluu perinteisempään bändikategoriaan tai artistikategoriaan, ja niistä selkeästi eroavat esitykset, kuten esimerkiksi räppi ja konemusiikki, hakevat kontekstiaan jopa akateemisen havainnoijan kohdalla. Yksi bändikilpailun erikoispiirteistä on se, ettei katsojalla välttämättä ole mitään odotuksia siitä, minkä tyyllilajin musiikkia illan esiintyjät edustavat. Valtaosa bändeistä on uusia ja tuntemattomia, eikä sama yleisö välttämättä seuraa esityksiä niin tiiviisti vuodesta toiseen, että edes monena vuonna kilpailuun osallistuvat bändit olisivat ennakkoon

tuttuja. Usein musiikin tyyllilaji on helppo päätellä edes suunnilleen jo siinä vaiheessa, kun näkee bändiläisten nousevan lavalle, mutta ei kuitenkaan kaikissa tapauksissa. Bändikategoriasta eroavien esitysten kohdalla havainnointi on osittain palasten kokoamista yhteen. Katsoja ja havainnoija yrittävät hahmotella, mistä on kysymys, lokeroida käsillä olevaa esitystä johonkin genreen tai musiikkisuuntaukseen ja suhteuttaa sitä bändikilpailun kontekstiin. Bändikilpailun ja rock-keikan kehukset luovat esitysten hahmottamiselle alustavan viitekehysten.

Nyt tarkastelemani esiintymisen tyyllilaji on konemusiikki. Tietokoneella tuotettuun ja esitettyyn musiikkiin yhdistyy livetilanteessa kahden solistin puhdas laulu. Molemmat laulajat vaikuttavat kokeneilta laulajilta mutta kokemattomammilta esiintyjiltä. Arvelen taustalla olleen mahdollisesti kuoroharrastusta tai muuta vastaavaa tyyllilajiltaan erilaisen musiikin lauluharrastusta. Esiintyjät ovat pukeutuneet lähinnä goottityylisesti. Sekä musiikin tyyllilaji että pukeutumistyyli sallivat runsaan feminiinisen koodiston käytön pukeutumisessa ja käyttäytymisessä, sukupuolesta riippumatta, ja esimerkiksi meikkaaminen on tavallista.

Miesten pukeutuminen korsettimaisiin yläosiin ja pitkiin hameisiin ei ole tavatonta. Goottityyli ja nykyään myös *steam punk* -tyyli sallivat varsinkin miehille paljon erilaisia sekä miehiseksi että naiselliseksi koodattuja elementtejä, jotka eivät kaikissa muissa pukeutumis- ja musiikkityyleissä olisi yhtä sallittuja. Goottityylinen maskuliinisuus leikittelee feminiiniseksi miellettyjen elementtien kanssa, ja rajanylitykset tyylin sisällä jopa täysin naisten elementeiksi miellettyjen pukeutumis- ja käyttäytymistapojen alueelle ovat mahdollisia. Esimerkiksi kulttuurihistorioitsija Carol Siegel (2005,16) näkee goottikulttuurin eräänlaisena vastalauseena kapitalistiselle yhteiskunnalle ja ihmisille siinä määrätuille rooleille siinä. Goottikulttuuri leikittelee seksuaalisuudella, sosiaalisella sukupuolella ja hyväksyttävyyden rajoilla ja antaa sen parissa eläville tilaa ”toisin ajattelemiseen” (emt.). Sosiaalisen sukupuolen yhteydessä goottityyli antaa liikkumavaraa ja tyylikeinoja erityisesti maskuliinisuuksien muovaamiseen (esim. Brill 2008, 121–145).

Koodisto saattaa kuitenkin olla vieras ulkopuolisille, ja selkeä ristiinpukeutuminen oli kenttätutkimukseni aikana bändikilpailussa harvinaista. Yleisempää oli yksittäisten tyyllisten elementtien, kuten huulipunan, naisten paidan tai lady fit -t-paidan käyttäminen osana muuten joko maskuliinista campia tai androgyynia tyyliä. Joissain tapauksissa lavalle nousi selkeästi esitystä varten rakennettu roolihahmo, mies naisten vaatteissa. Koko kenttätyön kuluessa en nähnyt lavalla kertaakaan naista tai tyttöä esimerkiksi mustassa miesten puvussa. Yleisön reaktiot analyysin kohteena olevan esityksen alkuun vaihtelevat poistumisesta välinpitämättömyyteen ja yleisössä istuneiden nuorten tyttöjen kikatuskohtauksiin, kun nämä näkevät korsettiin ja hameeseen pukeutuneen, havainnoissa miehiksi luokittuvan henkilön nousevan lavalle. Poistumisten syyt on tietysti vaikea arvioida. Monet bändikilpailuilla järjestetään arki-iltaisin, ja

viimeisen esityksen aikana ensimmäisiä bändejä kannattamaan tulleet voivat jo poistua paikalta. Osa odottelee bändeissä soittaneita kavereitaan ja lähtee sitten salista. Poistumisen taustalla voi vaikuttaa myös erikoinen musiikkityyli, joka ei puhuttele rock-yleisöä. En kuitenkaan voi aukottomasti päätellä, poistuuko osa yleisöstä esityksen erikoisuuden vai muiden syiden vuoksi.

Esityksessä esiintyminen ja musiikki tukevat toisiaan, ja esitys lienee tarkoituksella erikoinen. Konemusiikissa teemana voi usein olla esimerkiksi avaruus ja maapallon ulkopuolinen elämä. Viittaukset fantasian tai tieteiskirjallisuuden tai laajemmin muunkin genren populaarikulttuurituotteiden pariin ovat mahdollisia ja käytettyjä. Esityksen tyylikeinoksi on valittu outous ja erilaisuus suhteessa muihin esityksiin, ja esityksen ja kappaleiden teemaksi valitut maahan uutta asuinsijaa etsimään tulleet plutolaiset lähestyvät campin keinovalikoimaa. Myös Plutoon ⁴⁶ liittyvä tiedeuutisointi vedetään mukaan esityksen scifi- ja fantasiamaailmaan.

Karnevalistisen esityksestä tekee sen teema sekä esitys kokonaisuudessaan: julkinen ristiinpukeutuminen esitystilanteessa ja itse esityksen teatterielementeillä leikittelevä tarinallisuus. Esiintymisen ajallisesti ja fyysisesti rajatussa tilassa karnevalisoidaan ihmisyyttä ja sosiaalisen sukupuolen normatiivista kaksijakoisuutta, mutta myös bändikilpailun kontekstissa ideaa bändistä kokonaisuutena erilaisia bändi-instrumentteja soittavia yksilöitä. Esitys istuu huonosti yleisön odotuksiin, sillä se erottuu liikaa bändikilpailun ja rock-keikan kehyyksistä, joissa esityksiä tutkimuskentällä tullaan katsomaan ja tulkitaan. Samalla esitys kuitenkin venyttää bändikilpailun kehystä ja kehyksessä tyyppillisten tyyllilajien ja sukupuolten kirjoa tervetulleella tavalla.

6.6.3 Hypermaskuliinisuus, rock ja metalli

Kolmas tutkimani esiintymisstrategia on *hypermaskuliinisuus* (hypermasculinity), jolla kuvataan stereotyyppistä miehen käytöstä. Hypermaskuliinisuuden käsite pohjautuu psykologian käsitteisiin, ja sen pioneereihin kuuluvat sukupuolentutkijat Donald Mosher ja Mark Sirkin (1984, 150), joiden mukaan hypermaskuliinisuus ilmenee kolmella tasolla: naisiin kohdistuvissa seksuaalisissa asenteissa, väkivaltaisuuden pitämisessä miehikkäänä piirteinä ja vaaran kokemuksien tulkitsemisessa kiinnostaviksi tai kiihottaviksi.

Hypermaskuliinisuus lähenee esiintymisstrategiana masqueradea, mutta koska sen tausta on kuitenkin miestutkimuksen ja maskuliinisuudentutkimuksen parissa, se tuo tarkasteluun eri näkökulman ja tutkimusperinteen. Hypermaskuliinisuus on tiettyjen musiikkityylien genrepierre ja kuuluu kiinteästi näihin musiikkityyleihin. Osa musiikkityylin viehätystä voivat olla hypermaskuliiniset esiintymiskäytännöt ja asenteet, jotka voivat heijastella omia miesihanteita ja

⁴⁶ Plutoon liittyvää tiedeuutisointia ja keskustelua Pluton statuksesta planeettana on käyty vuodesta 2006 saakka. Keskustelua esim. Lemonick 2014.

toivottua tai tavoiteltua identiteettiä, *ihanneminää*. Tällöin kuunneltu ja esitetty musiikkityyli on voinut valikoitua tarkoitushakuisesti, aivan kuten muissakin esiintymisstrategioissa. Esimerkiksi hyvin maskuliiniseksi mielletyssä death metalissa esiintyjän tyyli on yleensä lavalla samanlainen kuin sen ulkopuolella. Myös yleisön tyyli on usein sama kuin esiintyjillä, ja speaktaakkelin asemesta keikkatilanteet luovat yhteenkuuluvuuden tunnetta homososiaalisella tasolla.

Hypermaskuliinisuuden käsite yhdistetään erityisesti populaarimusiikintutkimuksessa räppiin, hip hoppiin ja näiden tyyllilajien parissa liikkuvaan mustaan miesartistiin. Itse näen käsitteen kuitenkin hyvinkin käyttökelpoisena esimerkiksi äärimetallin, mutta yhtä hyvin myös klassisen rockin tarkastelussa. Osa metallimusiikin tyyllilajeista on hyvin misogyniisia, heteronormatiivista maskuliinisuutta edustavia ja väkivaltaa ainakin tyyllillisellä ja verbaalisella tasolla ihannoivia. Myös perinteisemmällä rock-bändeillä voi olla hypermaskuliininen pohjavire (esim. Frith ja McRobbie 2007 [1978]).

Hypermaskuliinisuuden ohessa on olemassa myös käsite hyperfeminiinisyys, joka vastaavasti korostaa voimallisesti naiselliseksi, feminiiniseksi koodattuja seikkoja. Käsitettä käytetään muun muassa drag-tutkimuksessa. Drag-artistit edustavat usein hyperfeminiinistä tyyliä. Naiselliseksi miellettyjä piirteitä korostetaan ja maskuliiniseksi miellettyjä piirteitä piilotetaan. Ulkoisten merkien lisäksi tämä koskee myös mahdollisesti liioiteltua elekieltä ja puhetapaa (esim. Strübel-Scheine 2011). Kiinnostava näkökulma naisen feminiinisyysien ja maskuliinisuuksien skaalan tarkasteluun on myös butch-femme -jako. Jakoa pidetään usein nimenomaan lesbouden seksuaaliseen identiteettiin kuuluvana asiana, mutta käsitteellisesti jaottelu on käyttökelpoinen myös feminiinisyys-maskuliinisuus-jatkumon kannalta (esim. Halberstam 1998).

Tarkemman analyysin kohteeksi valitsemani bändi soittaa raskasta, thrash metaliin vivahtavaa rockia. Tyyllilajit koodautuvat valkoisiksi ja maskuliiniseksi, ja erityisesti maskuliinisuuden korostaminen näkyy tyyllilajin esityksissä. Tarkastelun kohteena olevassa yhtyeessä on viisi jäsentä: solisti, rumpali, basisti ja kaksi kitaristia. He ovat iältään noin 18–20-vuotiaita. Tämä on bändikilpailussa yleinen kokoonpano poikien ja miesten yhtyeissä. Kitaristien määrä vaihtelee yhdestä kahteen, ja solisti voi olla myös jonkin instrumentin, yleensä kitaran tai basson soittaja. Analysoimassani tapauksessa bändillä on kuitenkin solisti, jolla ei ole muita rooleja bändissä. Kaikki jäsenet ovat pukeutuneet metallibändien t-paitoihin ja pääosin tummiin vaatteisiin. Esityksessä näkyvät bändipaidat ja reisitaskuhousut ovat maskuliinisia pukeutumiselementtejä. Analysoitavan bändin jäsenillä on joko pitkät hiukset tai kaljuksi ajeltu pää. Pitkät hiukset ovat kuuluneet metallimusiikkikulttuuriin kautta sen historian, ja metallin ja rockin parissa pitkät hiukset ovat yleinen ja hyväksytty hiustyyli sukupuolesta riippumatta. Hyvin lyhyt tai kalju hiustyyli on lähes poikkeuksetta koodattu maskuliiniseksi.

Ennen esitystä bändiläiset eivät tule yhtä aikaa lavalle kasaamaan soittimiin. Valmistelut eivät tapahdu mutkattomasti, sillä soittajat ilmestyvät lavalle

kasaamaan ja tekemään soundcheckiä yksitellen. Väliin jää taukoja, ja bändiläiset poistuvat välillä salista tai käyvät yleisön seassa juttelemassa tuttujien kanssa. Kaikesta huolimatta bändiläiset kantavat ja kasaavat itse soittimensa ja kytkevät kaikki piuhat. Heillä on myös erilaisia pedaaleita varsinaisten instrumenttien lisäksi. Teknologinen toimijuus on bändiläisten käsissä, ja he hoitavat kaiken itse. Vain soundcheck tehdään miksaajan kanssa yhteistyössä. Esityksen alussa äänentoisto kiertää korviasärkevästi, ja miksaaja juoksee lavalle hoitamaan asian. Äänentoisto ja monitorit ja myös mikrofonit ovat näissä tilaisuuksissa pääosin lavamestarin ja/tai miksaajan vastuulla. Esitys alkaa ilman solistia lavalla. Bändi spiikataan lavalle, ja soitto alkaa marssia muistuttavalla rumpuosuudella. Kitaristit ja basisti seisovat aluksi selkä yleisöön päin ja kääntyvät, kun pelkkä rumpuosuus loppuu ja muut instrumentit tulevat mukaan. He toimivat yhteinäisesti, ja esityksen alku näyttää olevan etukäteen suunniteltu osa show`ta.

Soiton alettua solisti palaa lavalle. Hän on vaihtanut ylleen eri asun kuin hänellä oli soundcheckin aikana. Solistin ilmestyminen lavalle esityksen jo alettua korostaa laulajan erityisasemaa bändissä. Soitto ja solistin odottaminen toimivat kehyksenä näyttävään sisääntuloon, ja erillinen esiintymisasu korostaa esiintymistilanteen erityislaatuisuutta. Kenttäpäiväkirjassa kuvailen solistin asua näin: ”Solisti haki päälleen prätkärotsin niiteillä ja bändimerkeillä, punaisen huivin päähänsä ja poliisityyliset aurinkolasit sekä piikkihanskat tai rannekkeet. Hänellä on rotsin alla Iron Maiden t-paita, mustat revityt ja korjatut farkut, New Rockin bootsit joihin on pujotettu valkoiset nauhat, vaalea melko pitkä tukka ponnarilla” (kenttäpäiväkirja, 42–45).

Esimerkiksi aurinkolasien käyttäminen osana esiintymisasua on populaarimusiikin parissa varsin käytetty tyylikeino, sukupuolesta riippumatta. Solistin lavatyylillä lähentelee kokonaisuudessaan Guns N’ Rosesin solistia Axl Rosea, jonka tavaramerkkinä 1980–1990-lukujen vaihteessa olivat vaaleat pitkät hiukset, päähuivi, aurinkolasit ja prätkärotsi (kenttäpäiväkirja, 42–45). Tarkastelun kohteena olevassa esityksessä solisti toimii Frithin (1996, 186, 212) määritelmän mukaisena roolihahmona. Muut bändiläiset vaikuttavat olevan lavalla sellaisina kuin ovat sen ulkopuolellakin, eli he ottavat lavalle noustessaan bändin jäsenen ja kukin oman instrumenttinsa mukaisen roolin esityksessä. He eivät varsinaisesti pukeudu tai esitä erityistä hahmoa, mutta toistavat muun muassa tyyllilajin esiintymiskonventioita, joille rock-keikan kehys rakentaa viitekehyksen.

Solistilla on vahva lauluääni, mutta laulutyyli on yksitoikkoinen. Esitykseen kuuluu etupäässä puhdasta laulua, mutta yhdessä kappaleessa on taustalauluna metallimusiikille tyypillisiä matalia, murinaa tai örinää muistuttavia vokaaleita. Vaikka soitto on raskasta ja metalliin kääntyvää, solistin vokaalit viittaavat enemmän rockiin. Solisti vaikuttaa jännittyneeltä. Joko kaikissa kappaleissa on melko paljon instrumentaaliosuuksia ilman laulua tai solisti ei muista kaikkia sanoja. Solisti käveleskelee lavalla ja menee välillä lavan takaosaan pois lavan etuosan huomiokohdasta, jolloin lava on enemmän soittajien kuin solistin aluetta. Auslanderin (2010, 313) määritelmässä sanalla ”backstage” ei viitata

ns. bakkäriin eli takahuoneeseen vaan nimenomaan esityslavan takaosaan, jonne osa esiintyjistä voi vetäytyä esimerkiksi toisen bändinjäsenen soolon ajaksi, jolloin tämä saa yleisön jakamattoman huomion. Esitykseen kuuluu kuitenkin ilmakitaran soittamista ja ilmeilyä, ja solisti pyrkii rakentamaan show`ta ja esiintymään ilmeisestä jännittämisestään huolimatta.

Tarkasteleman esiityksen soittajat moshaavat paljon, välillä samaan tahtiin, jolloin solistin irrallisuus näyttää korostuvan. Hänellä on huivi ja aurinkolasit, jotka estävät moshaamisen. Soittajien soittimet roikkuvat melko alhaalla, erityisesti basistilla. Tämäkin on yleisesti metallimusiikin tyylilajeihin liittyvä ja siten maskuliiniseksi koodautuva esiintymistapa. Lead -kitaristi soittaa välillä jalka monitorin päällä, mikä sekkin kuuluu bändikilpailussa maskuliinisiin esiintymismaneereihin.⁴⁷ Esityksessä lead-kitaristilla on teräväreunainen hevikitara, joka on kaksinkertaisesti maskuliininen: maskuliinisen muotoilunsa lisäksi soitin myös liitetään tyypillisesti maskuliinisina pidettyihin musiikin tyylilajeihin. Lead-kitaristi korostaa maskuliinisuuttaan myös metallimusiikin tyylilajeille tyypillisillä soittoasunnoilla, kuten soittamalla toinen jalka monitorin päällä tai leveässä haara-asennossa vieden hetkittäin yleisön huomion muulta bändiltä.⁴⁸

Solisti ottaa tuon tuosta kontaktia yleisöön, osoittelee yleisöä ja näyttää kieltään. Tarkastellussa esityksessä basisti nousee loppua kohti enemmän esiin, hoitaa viimeisessä kappaleessa örinävokaalit ja soittaa soitinta yhdellä kädellä aivan lavan etuosassa tehtyään ensin pitkän helikopterimoshauksen. Basisti on hengästynyt, ja ruumiillisuus on esityksessä voimakkaasti läsnä. Lopussa solisti vetäytyy kokonaan lavalta, ja muut yhtyeen jäsenet kerääntyvät jälleen selin yleisöön rumpukorokkeen äärelle. Kappaleen lopussa on instrumentaalinositus, joka nostaa esityksen intensiteettiä ja fyysisyyttä kohti loppuhuipennusta, jossa esiintyjät jälleen kääntyvät yleisöön päin ja moshaavat rivissä. Bändiläiset ovat suunnitelleet esitykselle jonkinasteisen koreografian ja juonen, vaikka spiikkauksen osalta vastuualueissa näyttääkin olevan hieman epäselvyyksiä. Karnevalismia esityksessä edustaa virtuositeetin esittely. Lavalla voi ja saa esitellä omia taitojaan ja paistatella huomion keskipisteessä, sillä samanlaista julkista mahdollisuutta ei arjessa ehkä ole tarjolla. Toinen karnevalistinen piirre on solistin esiintymisasu. On kuin solisti olisi valinnut lavapersoonakseen oman esikuvansa ja pystyy nyt tämän roolin turvin hetken eläytymään esikuvansa asemaan ja toisaalta olemaan esiintymistilanteessa joku muu kuin oma itsensä.

Solisti ei hoida bändin spiikkauksia, vaan puhumisen hoitaa kakkoskitaristi pienen epätietoisen tauon jälkeen. Kakkoskitaristi kertoo biisin nimen ja esittelee

47 Tytöt ja naiset käyttävät tapaa huomattavasti vähemmän, varsinkin soittaessaan tai jos nämä solistina ovat pukeutuneet esimerkiksi hameeseen tai korkokenkiin, jolloin jo asuvalinta rajoittaa esiintymisliikkeitä.

48 Yleisellä tasolla soittimen virtuositeettimaista käsittelyä saatetaan esityksissä käyttää hypermaskuliinisuutta korostavana tehokeinona, ja vaikka bändi soittaa kokonaisuutena, nousee näissä tilanteissa yksilö ja hänen osaamisensa vahvasti esiin.

yhtyeen, ja myöhemmin myös basisti osallistuu spiikkauksiin vitsillään illan viimeisestä hitaasta. Vastaavanlainen vitsailu toimii usein koodina tyyllilajeja tunteville: viimeinen kappale ei ole hidas vaan ehkä esityksen nopeatempoisin ja tyyliiltään brutaalein. Kyseessä on siis jonkinlainen sisäpiirivitsi, joka kuvastaa myös miestenkeskisen hauskanpidon ylistystä. Esityksen nopeatempoisin ja brutaalein kappale houkuttelee lähinnä homososiaaliseen toimintaan kuten moshpittiin tai kavereiden kanssa moshaamiseen, kun taas illan viimeinen hidas edustaa romanttisempaa, seksuaalissävyytteistä koodia heteroparien tanssin yhteydessä. Lyriikat ovat englanniksi eikä kappaleiden sisältöä käsitellä spiikkauksissa ollenkaan, joten kappaleiden nimet kuten ”With 6 Inch Nails” ja ”Pure Me” jäävät täysin kuulijan tulkinnan varaan. Kuuden tuuman naulat tai kynnet eivät vaikuta viittaavan rakennustöihin tai kauneudenhoitoon, vaan johonkin väkivaltaisempaan, mikä sopii tyyllilajin kuvastoon ja sanastoon hyvin.

Esityksessä on kokonaisuudessaan paljon maskuliiniseksi koodattuja elementtejä ja genrekonventioita. Tässä kulminoituu Hawkinsin toteamus: ”[E]siintyvälle pojille homososiaalisuus liittyy suoraan tyyllittelyyn, jos performanssi tarjoaa tilaisuuden kartoittaa erilaisia käyttäytymismuotoja, jotka tarrautuvat genreen ja tyyliin” (2009, 94). Bändissä toimittiin yhteisen käsikirjoituksen mukaan, ja vain solisti tuntui irtonaiselta elementiltä. Hän toteutti omaa rooliaan, kun muu bändi toimi homososiaalisena ryhmänä, jossa jokainen sai tähtihetkensä eli olla äänessä tai esitellä virtuositeettiaan yleisölle. Lavalla nähtiin kuitenkin myös yhteisiä toimintoja kuten moshaus ja rumpukorokkeen ympärille kerääntyminen.

Musiikin tyyllilajilla ja siihen liittyvillä konventioilla on suuri merkitys myös nuorten esiintymisiin. Sosiaalinen sukupuoli toimii eräänlaisena tyyllilajiin sisään rakentuneena elementtinä, jonka konstruoinnille, esiintuomiselle ja variointille on olemassa reunaehdot. Esiintymislavan poikkeuksellinen tila antaa erityisesti pojille ja miehille arkea enemmän liikkumatilaa, mutta tässäkin tilassa pätevät tietyt nuorten toiminnalle asettuvat rajat. Esiintymislava on paikka, jossa otetaan käyttöön arjessa valikoidut ja harjoitellut välineet, instrumentit ja tyyllilajit ja näin tarkastelu on kulkenut nuorten bändiläisten mukana matkan arjen tiloista esiintymislavalle.

7. JOHTOPÄÄTÖKSET

Tämän tutkimuksen keskeinen tarkastelunkohde on ollut sosiaalinen sukupuoli soitto- ja bändiharrastuksissa. Tutkimukseni pääkysymys oli siis: millä tavoilla nuorten musiikki- ja bändiharrastajien sosiaaliset sukupuolet rakentuvat arkisen bänditoiminnan ja esiintymislavojen konteksteissa? Sitä on analysoitu muutamien temaattisten kokonaisuuksien, kuten arjen, teknologioiden, esiintymisen ja musiikin tyylilajin kautta. Johtopäätösluvussa keskityn yksityiskohdaisemmin muutamaa keskeisiin tutkimustuloksiin ja kartoitan jatkotutkimusmahdollisuuksia aiheen parissa.

Ensimmäisenä on todettava, että tutkimuskenttä on tutkimuksen kuluessa muuttunut sekä yleisen asenneilmaston, kulutustottumusten että tutkimuksen kenttätöön kohteena olleiden nuorisopalveluiden myötä. Paikallisesti Turussa on onnistuttu luomaan kestävä ja toimiva toimintamalli, joka tukee lukuisten nuorten kehitystä ja harrastustoimintaa populaarimusiikin parissa ensisijaisesti ei-kaupallisena toimintana. Nämä harrastusmahdollisuudet palvelevat erityisesti poikien ja nuorten miesten tarpeita. Pitkäkestoisen, melko pitkälle rockin pelisäännöillä toimineen bändikilpailutoiminnan rinnalla luodaan uusia käytäntöjä Turku Rock Academyn bändivalmennuksessa, jonka malli on lähtenyt leviämään ympäri Suomea. Rakenteiden uusiutumislle on hyvät edellytykset. Tässä mielessä tutkimuskohteen tärkeys on rakentunut osin tutkimustyön kuluessa, ja on ollut perusteltua rajata tutkimuskohde Turun seudulle, mutta aiheen tarkastelu avaa näkymiä laajemminkin nuorten bänditoiminnan ja musiikillisen nuorisotyön rakenteisiin Suomessa. Kenttätöön alkuvaiheessa tutkimuksen suunta siis muotoutui sellaiseksi, että lähdin selvittämään mikä vetää mukaan kantasuomalaisia poikia ja mikä puolestaan pitää muut marginaalissa erityisesti nuorisotyön tarjoamissa toiminnoissa. Sosiaalinen sukupuoli oli yksi merkittävimmistä nuorisoryhmiä erottavista tekijöistä osallistumismääriä tarkastellessa, ja yksi konkreettisimmista kysymyksistä on se, kuinka kaikki ryhmät saataisiin tasapuolisemmin palveluiden pariin.

7.1 Homososiaalisuus soitto- ja bändiharrastuksissa

Ensimmäinen lähempään tarkasteluun pääsevistä tutkimustuloksista on homososiaalisuus, joka useissa eri tutkimusteemoissa piirtyy näkyviin yhtenä sukupuolituneen toiminnan peruselementtinä. Erilaisten ihmisryhmien sosiaaliset jaot voivat tapahtua monin eri tavoin, esimerkiksi sosioekonomisen taustan tai iän perusteella. Sosiaalinen sukupuoli on kuitenkin tutkimuskentällä yksi

merkittävimmistä tekijöistä erilaisten ryhmien muodostumisessa. Sosiaalinen sukupuoli löytyy tyyllilajista, esiintymisestä, instrumenttivalinnoista ja soittamiseen liittyvästä sosiaalisesta toiminnasta. Aloitan yhdestä tutkimuskenttäni sosiaalisten ryhmien muodostumisen peruselementistä, klikeistä.

Yksi tutkimukseni tuloksista ovat kenttätyössä esiin nousseet klikit, eli kaverusten ja sisarusten muodostamat parit tai pienryhmät, joista kentällä muotoutui bändiklikkejä. Kaikissa havainnoinnin ja haastatteluiden kautta löytyneissä klikeissä oli mukana poikia tai miehiä, ja vain sisarusklikeissä oli mukana tyttöjä ja naisia veljiensä kanssa. Näyttääkin siltä, että tytöt ja naiset eivät joko muodosta vastaavia kaveriklikkejä keskenään tai edes poikien tai miesten kanssa, tai jos muodostavat, se ei toimi vastaavasti bändin pohjana kuten joillakin pojilla ja miehillä. Myös bändeissä, joissa on useampia naisia, soittajat voivat päätyä mukaan ystävyysuhteen pohjalta, mutta naisilla tiiviit, bändistä toiseen kestävät klikit eivät aineistoni valossa näytä olevan yleisiä. Miesten ja naisten ystävyysuhteet näyttävät siis ainakin bändien näkökulmasta keskenään erilaisilta. Osin tätä ilmiötä selittää homososiaalisuus, johon palataan hetken kuluttua. Sisarusklikeissä puolestaan veli edesauttaa tytön tai naisen päätymistä myös poika- ja miesvaltaisiin bändeihin ja instrumentteihin. Sisaruksilla on tällä tutkimuskentällä laajemminkin myönteinen vaikutus erilaisiin soitto- ja bändiharrastuksiin sukupuolesta riippumatta, mikä on myös lukuisissa muissa tutkimuksissa esiin tullut seikka (esim. Kosonen 2001; Metsämuuronen 1989; 1995; Tuovila 2003).

Bändiklikki on sosiaalinen resurssi, jossa klikin jäsenet muodostavat keskenään yhden tai useampia bändejä joko rinnakkain tai ajallisesti peräkkäin. Klikki takaa sen, että bändissä on jo ainakin kaksi, ehkä useampikin toisensa tuntevaa jäsentä. Uusien bändien kokoaminen klikkien pohjalta on nopeampaa ja helpompaa kuin täysin uusista jäsenistä koostuvan bändin muotoutuminen toimivaksi kokonaisuudeksi. Päätelen havaintojen perusteella, että pojilla ja miehillä bändien perustaminen klikkien pohjalta on tavallisempaa kuin muilla. Tytöt ja naiset puolestaan joko etsivät pitkään sopivaa bändiä tai lopulta joku keksii pyytää heitä mukaan koska tuntee heidän taustansa esimerkiksi pianoharrastuksen parissa, eli he päätyvät bändiin vaikka eivät sellaista aktiivisesti etsisikään. He voivat myös päätyä tekemään musiikkia yksin laulaja-lauluntekijöinä, jolloin sosiaalista tukea on vähemmän kuin erilaisissa kokoonpanoissa soittavilla. Klikkien ja bänditoiminnan taustalla näkyy viitteitä myös poikien murrosikään liittyvästä, tiivistä homososiaalisuudesta eli kaverisosiaalisuudesta, jossa omaa sosiaalista sukupuolta suositaan ja joka poikkeaa tyttöjen vastaavan iän sosialisatiovaiheista. Musiikintutkija Annu Tuovilan mukaan

[k]okeilevan oppimisen ja leikkimisen eräs kohde ovat omalle sukupuolelle mahdolliset roolit. Lapset soveltavat näkemänsä musiikin harjoittamisen mallit käytäntöön ja työstävät aktiivisesti sukupuoli-identiteettiään. He ryhmäytyvät kouluvuosien aikana entistäkin sel-

vemmin tytöiksi ja pojiksi ja oppivat omalle sukupuolelleen sopivat ja sopimattomat musiikin tekemisen tavat. (2003, 43.)

Päätelen tästä myös sen, että koska bänditoiminta ja monet populaarimusiikin tyyllilajit ovat maskuliiniseksi koodautuneita, ne yksinkertaisesti houkuttelevat mukaan enemmän poikia kuin tyttöjä erityisesti tiiviin murrosikään, itsen etsimiseen ja oman (miehisen) identiteetin rakentamiseen liittyvän homososiaalisuusvaiheen aikana. Tyttöjä houkuttelevat tyyllilajit eivät ole yhtä suuressa arvossa rock-piireissä. Niiden julkisuuskanavat ja verkostot muodostuvat eri tavoin ja eri paikoissa kuin poikien rockin tyyllilajeihin perustuvat kokoonpanot, joten niitä on vaikea rockin instituutioissa tapahtuvan bänditutkimuksen puitteissa tarkastella. Pojat ja miehet siis onnistuvat hankkimaan sopivia sosiaalisia suhteita, klikkejä sekä osaamista ja kokemusta (rock)-bänditoiminnasta nuorempina ja tehokkaammin vielä vanhempinakin. Sosiaalinen toiminta edesauttaa oppimista. Rock-musiikin tyyllilajien parissa opitaan myös epämuodollisia asioita, kuten sanastoa ja asennetta, sekä kartutetaan tietämystä erilaisista musiikin tyyllilajeista, niitä soittavista bändeistä ja niissä käytettävistä instrumenteista. Nämä tiedot ja taidot voidaan nähdä bändikentällä käyttökelpoisina (alakulttuurisina) pääomina, joiden avulla on mahdollista saavuttaa erilaisia asemia kentällä (Thornton 1995, 202–204). Tyttöillä vastaavat tiedot ja sosiaaliset pääomat jäävät helposti saavuttamatta tai ne saavutetaan vasta aikuisempina. Bändikentällä käytössä oleva sanasto ja siellä arvostettu epämuodollinen tieto- ja taitopääoma eivät myöhemmällä iällä juurru yhtä syvään ja yhtä luontevaksi osaksi tekemistä ja olemista kuin silloin, kun niiden parissa kasvetaan. Tytöt pitäisi siis saada innostumaan bänditoiminnasta ja rock-musiikista kehitysvaiheessa, joka ei näytä tukevan tyttöjen kiinnostusta niin kutsuttuja miehisä aloja kohtaan (Kukkonen 2005; Heikkinen & Huuki 2005, Rojola 2012).

Jatkan vielä hetken homososiaalisuuden parissa. Hammarénin & Johanssonin (2014, 5) määrittelemät homososiaalisuuskäytännöt, vertikaalinen/hierarkkinen ja horisontaalinen homososiaalisuus liittyvät miesten bänditoiminnan tutkimukseen. Joissakin aiemmissä tutkimuksissa (esim. Bannister 2006; Messner 2001) on todettu hegemonioiden, erityisesti hegemonisen maskuliinisuuden ylläpitämiseen perustuvan, valtasuhteita sisältävän ja päämääriä tavoittelevan vertikaalisen homososiaalisuustyypin olevan bänditoiminnan ytimessä. Ryhmä koostetaan ja pidetään kasassa päämäärien, kuten musiikillisen ja taloudellisen menestyksen saavuttamiseksi.

Havaintoni omalla tutkimuskentälläni tukevat kuitenkin vahvasti myös horisontaalisen, ei-hierarkkisen homososiaalisuustyypin olemassaoloa nuorten bänditoiminnan taustalla. Hammarénin ja Johanssonin (2014, 5) mukaan tämä miesten horisontaalinen homososiaalisuus on lähempänä naisten homososiaalisuutta, ja omalla tutkimuskentälläni se tuli esiin haastatteluissa sukupuolesta riippumatta. Nuorten homososiaalisuus ainakin bändikentällä vaikuttaa arvoiltaan ja päämääriltään pehmeämmältä ja ystävyyspohjaisemmalta kuin

aiempien tutkimusten pohjalta aikuisten bändeissäkin soittavien miesten homososiaalisuus (Bannister 2006; Messner 2001). Tämän tutkimuksen aineistossa on paljon viitteitä siitä, että bändin jäsenet ovat ystäviä, joiden kanssa vietetään runsaasti aikaa, tehdään yhdessä muitakin asioita, kuten harrastetaan liikuntaa, puhutaan, seurustellaan romanttisessa mielessä ja käydään ulkona. Bändeillä ei myöskään juuri nähdä olevan erityistä johtohahmoa, vaikka joku jäsen ehkä toimiikin muita aktiivisemmin esimerkiksi kutsuen harjoituksia eli bänditreenejä koolle. Päätelen, että tutkimukseen osallistuneiden nuorten parissa bändi ei ole pelkästään tai ensisijaisesti menestykseen tähtäävä ryhmä, vaan bänditoiminnan taustalla on paljon myös ystävyysuhteita ja nuorten sosiaalista elämää.

Lopulta tutkimuskenttäni havainnot kuitenkin toistavat lukuisten muiden tutkimusten havaintoja (esim. Bayton 1990; Cohen 1997; Green 1997; Walser 1993). Kentällä suuri määrällinen enemmistö kaikkien instrumenttien soittajista on poikia ja miehiä, ja tyttöjen ja naisten yleisimmät instrumentit ovat yleisesti feminiinisemmäksi koodautuneet laulu ja koskettimet. Kiinnostavaa omalla tutkimuskentälläni on kuitenkin se, että sähkökitaraa, -bassoa ja rumpuja eli maskuliiniseksi koodattuja instrumentteja soittavat tytöt ja naiset soittavat niitä paria poikkeusta lukuun ottamatta joko täysin tai pääosin oman sukupuolensa edustajien muodostamissa bändeissä, ja ainoa selkeästi havainnoissa muunsukupuoliseksi luokitettava henkilö kuului pelkästään naisista muodostettuun kokoonpanoon laulajana.

Teknologioiden ja instrumenttien oppimisesta erottui tutkimusaineistossa kolme eri tasoa: itseoppiminen, sosiaalinen oppiminen sekä muodolliseen opetukseen osallistuminen. Tässä loppupäätelmissä niistä kiinnostavimpia ovat kaksi jälkimmäistä, sillä ne liittyvät myös homososiaalisuuteen ja sukupuolten erilaisiin asemiin kentällä. Avaan tässä sosiaalisen oppimisen tapaa ja alaluovussa 5.2 muodolliseen opetukseen osallistumista suhteessa sukupuoleen. Luokitukseni mukaan sosiaalinen oppiminen on eräänlaista hiljaista tietoa, jossa tietoa ja taitoja vain kertyy vuosien varrella lukuisista eri lähteistä, joko aktiivisesti oppimalla tai muita seuraamalla. Tiedot ja taidot rakentuvat kokeilemalla ja etsimällä tietoa verkosta, kirjoista, lehdistä ja muilta ihmisiltä. Sosiaaliseen oppimiseen kuuluvat sekä musiikin kuunteleminen että musiikkia ja soittamista käsittelevät keskustelut.

Kenttätyön ja oppimistapojen analyysin seurauksena päätelen, että rockin miesvaltaisissa ympäristöissä, kuten tutkimuskentän bändikilpailun puitteissa, pojat ja miehet oppivat lähinnä toisiltaan, ja myös esimerkiksi rock-lehdistö toistaa hyvin maskuliinisia kuvastoja. Vien päätelmäni eteenpäin todetessani, että samalla nämä näyttämöt rakentuvat yhä uudestaan maskuliiniseksi ja miehiseksi. Valtaosa konstruktioprosesiin osallistuvista ihmisistä on poikia ja miehiä, jotka toistavat suhteellisen uskollisesti muun muassa eri tyyllilajien genrekonventioita ja omaksuvat rockin autenttisuuskäsityksiä. Huomatavassa vähemmistöissä olevat muut joko jäävät ulkopuolelle tai sopeutuvat enemmistön ylläpitämiin ja uusintamiin standardeihin. Kentän pysyminen

poikien ja miesten suuremman ryhmän hallussa hidastaa mahdollista muutosta. Se pitää kentän epäkiinnostavana esimerkiksi laajemmalle tyttöjen ja muunsukupuolisten ryhmille, joiden kiinnostuksen ja osallisuuden tukeminen vaatisi laajempaa kiinnittymispintaa heidän omista lähtökohdistaan. Kenttä muuttuisi vääjäämättä nopeasti, jos esimerkiksi sukupuolijakauma muuttuisi radikaalisti ja nopeasti: jos tyttöjen ja naisten määrä oli suurempi, heidän toimintatapansa saisivat tukea toisistaan. Poika- ja miesvaltaisuus tukee rock-kentän pysyvyyttä ja toimintatapojen hidastaa muutosta. Perinteisten instrumenttien soittaminen ja bändimuodossa soitettu musiikki on menettänyt nopeasti suosiotaan tämänkin tutkimuksen kuluessa. Syitä bändimusiikin murrokselle on lukuisia, mutta yksi niistä on se, ettei vallalla ollut rock-maskuliinisuus puhuttele nuoria poikia ja miehiäkään enää samalla tavalla kuin aiemmin. Nuoret etsivät muita kanavia rock-normista eriävän musikaalisuutensa toteuttamiseen, ja esimerkiksi uudet teknologiat ja musiikin tallentamiseen ja levitykseen liittyvät tavat mahdollistavat rock-standardien ohittamisen kaikissa musiikin oppimisen, tekemisen ja levittämisen vaiheissa (Aimola 2018).

Näen että pojille sosiaalinen oppimistapa on kuitenkin antanut enemmän materiaalia sukupuoliroolin rakentamiseen, erityisesti lukuisten näkyvästi miesvaltaisten musiikkityylien parissa, joissa pojille ja miehille on tarjolla runsaasti esikuvia ja muita oman sukupuolen edustajia. Naiset ja tytöt puolestaan oppivat toimimaan näissä ympäristöissä miesten kanssa (ja ehdoilla), ja heidän sosiaalinen sukupuolensa ja muusikkoutensa rakentuvat suhteessa tutkimuskentän huomattavassa enemmistössä oleviin poikiin ja miehiin. Laulaja- ja lauluntekijätyylissä naiset ovat itsenäisempiä erinäisissä valinnoissa, mutta sosiaalisesti heikommassa asemassa siinä, ettei heillä ole bändin tuomaa sosiaalista tukea, vaikka esikuvia tyyllilajin parista löytyykin. Muihin vastaavaan musiikin tekotapaan päätyneisiin voi myös tutustua yhteiskeikoilla, vaikka sellaisia tutkimuksen kenttätyön kuluessa melko vähän kaupungin keikkatarjonnassa olikin. Laulaja- ja lauluntekijätyyliin kiinnittyminen voi antaa vapauksia suhteessa rock-autenttisuuden vaatimukseen. Käytännössä kuitenkin Turunkin kojoisessa kaupungissa on vain rajallinen määrä erilaisia kanavia julkisuuteen, esiintymispaikkoja ja niin kutsuttuja portinvartijoita, joista valtaosa toimii rock-musiikin viitekehyksessä. Esimerkiksi kentällä toimivat miehet toimivat rockin standardien mukaan. Eli vaikka nainen päätyisikin tekemään musiikkia rock-musiikin tyyllilajien ulkopuolella, voi hän yhä joutua raivaamaan musiikillista polkuaan rock-standardeilla rakentuneella kentällä, esimerkiksi näiden standardien mukaisilla esiintymispaikoilla ja levytysstudiolla.

7.2 Sukupuolittunut tila

Bändikilpailuun ja esiintymisiin laajemminkin liittyvää sosiaalisesti rakentuvaa tilaa olen tarkastellut useammassa eri yhteydessä tekstissä. Sosiaalisesti ra-

kentuvan tilan taustalla on idea siitä, että käyttäjät ja se, mitä tiloissa tehdään, muovaavat niistä tietynlaisia. Tilojen koodautuminen esimerkiksi miesten tilaksi voi olla tilanteista, sillä sama tila voi eri yhteyksissä palvella erilaisia tapahtumia ja kävijäkuntia. Rockin lähtökohtainen valkoinen maskuliinisuus näkyi kentällä myös sosiaalisena tilana. Bändikilpailuiltoina käyttäjäkunta oli silminnähdessä miesvaltaista, ja toiminnot tiloissa olivat jakautuneet sosiaalisen sukupuolen perusteella. Ohjaajat ja teknikot olivat miehiä. Massiivinen enemmistö bändiläisistä oli poikia ja miehiä. Tytöt ja naiset istuivat puolestaan yleisössä, jolloin penkkiriveistä tulee erityisesti naisten sosiaalista tilaa. Tilojen sukupuolittumiseen liittyy myös se, että isät auttoivat teknologioiden ja kantamisen kanssa, äidit taas huolehtivat lasten emotionaalisista tarpeista sekä eväistä ja vaatteista. Vastaavia havaintoja on tehty lukuisissa muissakin tutkimuksissa (Bayton 2003; Sandstrom 2000), ja tässä tutkimukseni toistaakin muiden tutkimusten tuloksia. Siitä huolimatta se on merkittävä näkymä kentän toimintoihin ja antaa viitteitä siitä, miksi bändikenttä on niin vaikeaa ottaa haltuun tyttönä ja naisena.

Moshpitiit ja pienen, mutta näkyvän ja kuuluvan poika/miesryhmän heteroseksisiin, naisiin ja kiroiluun liittyvät puhutavat esimerkiksi spiikkauksissa rakentavat bändikilpailuissa maskuliinista tilaa. Nuorisotalolla järjestetyssä maahanmuuttajanuorten kitararyhmässä poikavaltaisuus ja se, kuinka pojat valtasivat tilan sekä fyysisellä liikkeellä että äänellisesti, saivat ryhmän ainoan tytön istumaan hiljaa ja odottamaan tilanteiden rauhoittumista oma kitara sylissään. Muut tiloissa käyneet tytöt eivät saaneet soittimia käyttöönsä, koska ne olivat jo poikien valtaamia. Tytöt eivät olleet oppineet strategioita, joiden avulla pitää puoliaan tai toimia samoin kuin pojat. Voiko tilaa siis lähteä sosiaalistamaan sukupuolineutraalimmaksi tai edes hieman ystävällisemmäksi kaikille sukupuolille? Häviääkö rockista esimerkiksi osa sen luonteesta, jos kiroilu ja seksijutut kielletäisiin? Voisiko tyttöjä opettaa ottamaan tilaa haltuun eri tavoilla ja toisaalta opettaa aktiivisten, äänekkäiden poikien pientä mutta näkyvää ryhmää huomioimaan myös erilaisen käytöskulttuurin omaavia lapsia ja nuoria? Toimiiko sukupuolisensitiivinen tilajako, vai ruokkiiko se eroja vielä lisää? Tämä tutkimusteema herättää ennemminkin vain lisää kysymyksiä käytännön tason toiminnan kehittämistä kuin antaa valmiita ratkaisuja tai edes vihjeitä siitä, mitä pitäisi tehdä.

Esiintymiseen liittyen vanha mutta yksityiskohdiltaan merkittävä havainto oli se, että sosiaalinen sukupuoli vaikuttaa käytökseen lavalla. Tämän aineiston puitteissa on kaksi mahdollista tulkintalinjaa. Ensimmäisessä poikien ja miesten huomattavaan määrälliseen enemmistöön mahtuu paljon enemmän erilaisia ilmiöitä kuin tyttöjen ja naisten pienempään ryhmään. Naisten ja tyttöjen parissa ei kohdalleni osunut kuin pari esitystä, joissa lavalle nousemista kehystettiin erityisellä pukeutumisella tai käytöksellä, artistiroolilla. Miesten ja poikien parissa irrottelu lavalla sekä käytöksen että ulkoasun kautta on tavallisempaa, ja lähes poikkeuksetta lavalla olleet roolihahmot olivat osa poikien

ja miesten esitystä campin ja karnevaalin hengessä. On kuitenkin todettava, etteivät läheskään kaikki pojat tai miehet merkittävästi ”irrotelleet” lavalla pukeutumisen tai käytöksen suhteen. Ne, joka niin tekivät, suosivat bändikilpailuesiintymisissä useita eri tapoja.

Bändikilpailun kontekstissa pojat ja miehet esiintyvät tyttöjä ja naisia useammin jonkinlaisissa lavaroleissa, irrottelevat pukeutumalla esimerkiksi hullunkurisiin vaatteisiin ja jopa rooliasuihin (foliorobotti, naisten vaatteet, ”mummo-vaatteet”, ”parittaja” ja niin edelleen), provosoivat spiikkauksissa (kiroileminen, vitsailu, seksillä kerskailu tai siitä vitsailu), riehuvat lavalla ja sen edessä esityksen aikana ja jopa rikkovat sosiaaliseen sukupuoleen ja heteroseksuaalisuuteen liittyviä normeja (suutelemalla lavalla samaa sukupuolta edustavaa bändikaveria). Pääosin kaikki tämä tapahtuu yhteisymmärryksessä muiden tilaa jakavien ihmisten kanssa. Tätä tukevat Hawkinsin (2009, 94) tulkinnat poikien ja miesten esiintymiseen liittyvästä homososiaalisuudesta: ”esiintyville pojille homososiaalisuus liittyy suoraan tyyliin, jos performanssi tarjoaa tilaisuuden kartoittaa erilaisia käyttäytymismuotoja, jotka tarrautuvat genreen ja tyyliin”.

Päätelmiini kuuluu se, että naisilla on ylipäätään sosiaalisesti ja kulttuurisesti enemmän tilaa ja vapauksia tehdä erilaisia kokeiluita arjessa esimerkiksi vaatteiden ja meikin suhteen. Sellaiset kokeilut voivat olla jopa turvallisempia esitystilanteen ulkopuolella, koska esitystilanteessa naista arvotetaan ensin sukupuolen ja ulkonäön perusteella, mitä esiintyvä nainen voi juurikin pyrkiä välttelemään. Vaikka esimerkiksi bändikilpailussa esiintyviä tyttöjä ja naisia ei arvioitaisi naiseksotiikalla, ulkonäöllä tai muilla ei-musiikillisilla avuilla menestykseen pyrkiviksi, on pelko siitä mahdollinen. Sen tiedostaminen vaikuttaa käyttäytymiseen. Autenttisessa rock-kuvastossa naisella on hyvin vähän tilaa toimia, koska koko kenttä on rakentunut maskuliinisen normiston varaan. Nainen erottuu väijäämättä sukupuolensa takia. Sukupuolen korostaminen muualla hyväksytyin, jopa edellytetyin keinoin (esim. meikkaamalla) kiinnittää entistä enemmän huomion ulkoisen viehättävyyden korostamiseen ja sen avulla sosiaalisen hyväksynnän tai statusten tavoitteluun. Se selittää tyttöjen ja naisten suosiman, hyvin maskuliinista androgyyniä ulkonäköä korostavan tyylin suosion tutkimuskentällä. Huomiota ei vedetä lavalla ulkonäköön, ja muutenkin miesvaltaisella kentällä pärjäämisen edellytys voi olla pyrkimys kuulua joukkoon yhtenä jätkistä niin ulkonäön kuin käytöksenkin puolesta. Bändikentällä on siis sopeuduttu maskuliiniseen rockin standardiin. Joka tapauksessa, mies lavalla kehystyy eri tavalla kuin nainen lavalla. Nainen on katseen kohde, objekti, jo kadulla kulkiessaan. Naisuus nähdään usein jo itsessään esityksenä, masqueradena (Doane 1982), miestä taas ei. Miehestä tulee katseen kohde vasta lavalle nousun ja esityksen kautta, tai laajemmin esiintymisen ja kuuluisuuden rakentaman julkisuuden kautta, jolloin hänet tunnistetaan myös lavan ulkopuolella.

Toisessa tulkintalinjassa ja kaiken kaikkiaan esityksissä kulminoituu usein musiikin tyyliin omia esiintymiskonventioita, jotka esiintyjä jakaa genreä

tuntevan yleisön kanssa. Bändikilpailun lavalla yksi esiintymisen taso oli nousta lavalle sellaisena kuin on, vaihtamatta mitään erityistä asua tai käyttäytymättä karnevalistisesti ja eri tavalla kuin lavan ulkopuolella. Näissä esityksissä rooli lavalla muodostuu vain lavan, bändin jäsenyyden ja soitettavan instrumentin mukaisesti. Vastaavia johtopäätöksiä sosiaalisesta sukupuolesta ja genrekäytännöistä on tullut esiin muun muassa Walserin (1993) ja Clawsonin (1999) tutkimuksissa. Sukupuoli ja sen konstruoiminen liittyy musiikin tyyliin näkymättömän itsestään selvänä. Esiintymislava tarjoaa turvallisen ja hyväksytyin tilaisuuden oman sosiaalisen sukupuolen kokeiluun ja tyyllitelyyn, joka kuitenkin useimmiten tapahtuu tyyliin viittekehysissä. Nuoret soittajat valikoituvat soittamaan pääosin omalle sosiaaliselle sukupuolelleen koodautunutta musiikkia. Lava edustaa poikkeuksellista tilaa, jossa esiintyjillä on mahdollisuuksia ainakin hetkellisesti muovata todellisuutta, jossa he elävät. Nuori voi pukea esiintymisasun päälleen, kertoa tarinaa, tyyllitellä sukupuolirooleja ja järkyttää. Tai hän voi olla vain oma itsensä, jos se ei arjessa ja lavan ulkopuolisessa maailmassa ole mahdollista ja nuori joutuu esittämään (tai kokee joutuvansa esittämään) jonkinlaista roolia esimerkiksi koulussa. Tässä aihepiirissä tutkimus liikkuu jo todennetuilla poluilla. Esimerkiksi Cohen (1997) on todennut lavan olevan valtaa sisältävä erityistila miesesiintyjille.

Johtopäätökseni sekä sosiaalisen tilan rakentumisesta että esiintymislavan kontekstista on se, että monet eri seikat hylkivät tyttöjen ja naiset osallisuutta tällä kentällä ja vastaavasti toimivat poikia ja miehiä vetävinä elementteinä. Koska niin harva nainen näyttäytyy missään yleisön ulkopuolelle sijoittuvassa aktiivisessa roolissa koko kentällä, rakentuu tyttöjen ja naisten paikka kapeammaksi: heille ei ole varattu vastaavaa tilaa ja sijaa toiminnassa kuin pojille ja miehille. Vaikka kenellekään ei sanota, ettei joku ole tervetullut, kynnyksen lähtöä ainoana naisena miesten ryhmän keskelle on korkealla: siellä erottuu joukosta syystä, jolle ei voi itse mitään, eli sukupuolensa kautta. Oman osaamisen jännittäminen ja muu epävarmuus nostavat kynnyksen, ja läsnä on pelko osaamattomuuden tai epäonnistumisen kytkemisestä omaan sosiaaliseen sukupuoleen. Ajatus siitä, että mahdollinen epäonnistuminen tuomitaan sukupuolen (nainen) syyksi, on tuttu kaikille miesvaltaisilla kentillä toimiville naisille. Vaikka bändikilpailun yhteydessä epäonnistumista ei juuri kytkettäisikään sukupuoleen vaan esimerkiksi jännittämiseen, vähäiseen harjoitteluun yhdessä uuden bändin kanssa tai vastaaviin syihin, on sukupuolen käyttäminen arvotuksien perusteena niin tavallista, että se vaikuttaa monien itsereflektioon ja kynnykseen ottaa haltuun uusia näyttämöitä. Sukupuoleen perustuva erityiskohtelu ja puhuttelu vetävät huomiota soittaviin tyttöihin ja naisiin. Kuten aiemmin jo totesin, bändeissä soittavan naisen taakkana on aina mahdollisuus leimautua naisseksotiikalla, jopa seksillä tai seksikkyydellä, ei soittotaidoilla tai omaperäisyydellä menestykseen pyrkiväksi, ja tässä myös heitä arvotetaan maskuliinisen rock-ideologian mitta-reilla. Pojilla ja miehillä näyttää puolestaan olevan lavalla jopa enemmän mah-

dollisuuksia esimerkiksi ulkonäön, roolien ja jopa seksuaalisuuden kanssa leikkittelyyn kuin lavan ulkopuolella. Lavalla leikkittely voi olla vapauttavaa ja luovaa toimintaa, ja sen sosiaaliset riskit arkea pienempiä.

Kuten muun muassa Bayton (1998;1990) ja Björck (2011) ovat tutkimuksissaan todenneet, sosialisatiossa tytöt eivät opi ottamaan tilaa haltuun, olemaan fyysisesti ja vaatimaan huomiota samalla tavalla kuin pojat. Rockin käyttämisessä sosiaalisissa tiloissa poikien ja miesten käytöskulttuuri on se koodisto, jonka mukaan kyseisissä tiloissa toimitaan. Soittoluokan huomionhakuinen meluaminen, lavan edustan moshpit ja seksijutut työntävät tytöt ja naiset pois toiminnan keskiöstä, niin lavan edestä kuin myös siitä ryhmästä, jolle puhuttelu on kohdistettu, ja samalla ulkopuolelle suljetaan myös esimerkiksi seksuaalivähemmistöjä. Käytännöt ovat homososiaalisia, poikien ja miesten keskinäiseen huumoriin verhottuja. Usein käytännöt ovat myös valtaa sisältäviä tai sitä tavoittelevia, poikien ja miestenkin keskinäisiin valtasuhteisiin liittyviä toimintoja. Samat maskuliiniseksi koodautuneiden tyyllilajien käytännöt toistuvat myös ikäraajallisilla keikoilla rock-klubeilla ja festivaaleilla.

7.3 Mahdollisuuksien jakaantuminen

Pääosalla haastateltavista oli siis jo lapsuudessa jotain musiikkiin liittyviä harrastuksia. Varsinaisen bänditoiminnan aloittaminen tapahtui kuitenkin melko laajalla ikäskaalalla. Yksi keskeinen tutkimustulos onkin, että pojat ja miehet aloittivat tällä tutkimuskentällä bändiharrastukset hyvin vaihtelevalla ikähaitarilla. Haastatteluihin osallistuneet naiset puolestaan aloittivat bändeissä vasta täysi-ikäisinä, 18–20-vuotiaina. Havainnoinnissa tyttöjen ja naisten ikä piti arvioida, ja havaintojeni mukaan enemmistö naisista bändikilpailun lavalla oli täysi-ikäisiä tai lähellä täysi-ikäisyyttä. Nuoremmat olivat poikkeus vähien naistenkin keskuudessa, vaikka bändikilpailun ja Junior-katselmuksen lavalla jopa alle 13-vuotiaita poikia näkyikin. Myös kaikki haastatteluihin osallistuneista naisista olivat täysi-ikäisiä, kun taas haastateltujen poikien ja miesten iät vaihtelivat 13 ja 29 ikävuoden välillä.

Mitä tästä on pääteltävissä? Pojille ja miehille näyttää ainakin olevan mahdollisempaa aloittaa bändissä soittaminen tämän tutkimuksen ikäraajauksen puitteissa minkä ikäisenä tahansa. He löytävät riittävästi soittotaitoisia tai ainakin soittotaluisia kavereita muodostaakseen bändejä ja harjoitellakseen, ja varsin pian myös esiintyäkseen yhdessä. Tytöt puolestaan päätyvät bändeihin vasta aikuistumisen myötä, vaiheessa jossa heillä on jo pitkä tausta muodollisen soitonopetuksen parissa sekä muodollisen soitonopetuksen tuomia pääomia ja itsetuottamusta, joiden tukemana astua miesten vallassa oleviin julkisiin tiloihin esimerkiksi esiintymään.

Esikuvien vähyys verrattuna poikiin antaa tytöille vain vähän tarttumapintaa ja rakennusmateriaalia omaan identiteettityöhön, kuten esimerkiksi

oman sosiaalisen sukupuolen rakentamiseen. Raadollisimmillaan esikuvien ja sukupuolistereotyyppien vaikutus nousee esiin Harrisonin ja O’Neillin koosteessa (2000), jossa he muokkasivat 7–8-vuotiaiden lasten soitinvalintoja näyttämällä heille miehen soittamassa naisten soittimeksi koodautunutta pianoa ja naisen soittamassa miesten soittimeksi koodautunutta kitaraa. Tämän jälkeen tytöt arvioivat pianon ja pojat kitaran vähemmän kiinnostavaksi soittimeksi kuin ennen koetta. Instrumenttien sukupuolistereotyyppiat ja esikuvat ovat konkreettisia vaikuttimia lasten ja nuorten harrastustoiminnassa, ja esimerkiksi yläkouluikään mennessä nuorilla on jo hyvin vahvat käsitykset siitä, mikä on omalle sukupuolelle mahdollista, sallittua ja haluttua. Lisäksi tyttöjen homoseksuaalisuus ei myöskään kannusta bändiharrastuksiin toisin kuin samanikäisiä poikia. Kaverit ovat erityisesti murrosiässä tärkeä syy harrastaa tai lopettaa harrastus (Merimaa 2015; Myllyniemi & Berg 2013).

Jos tavoitteena on saada toimintaan mukaan enemmän bänditoiminnasta kiinnostuneita tyttöjä ja muita sukupuolivähemmistöjä, tulisi myös näiden kaverit saada kiinnostumaan. Käytännössä tämä voisi tapahtua esimerkiksi nostamalla esiin oman- ja muunsukupuolisia esikuvia ja arkisemminkin esimerkiksi niin, että musiikinopettajat vaihtelisivat suosimiaan instrumentteja vaikkapa musiikkituntien säestyksissä, niin etteivät instrumenttien sukupuolistereotyyppiat muuttuisi itsestäänselvyyksiksi. Tämän lisäksi tyttöihin ja muunsukupuolisiin myönteisesti soittajina suhtautuvia soittavia poikia pitäisi olla riittävästi, eli tarvittaessa asennekasvatuksen pitäisi ylittää kaikkiin sukupuoliin niin, että kaikki näkisivät toisensa harrastusten alusta loppuun potentiaalisina bändikavereina. Tämä takaisi sen, että bändejä saadaan muodostettua myös tytöille, ja bändiharrastuskenttään liittyvä laajempi sosiaalinen toiminta, kuten kaveribändit ja keikkojen järjestäminen (esim. Mistola 2016) ei marginalisoisi tyttöjä ja muunsukupuolisia.

Sosiaalisen sukupuolen näkökulmasta pojille ja miehille näyttää tämänkin tutkimuksen valossa olevan tyttöjä ja naisia mahdollisempaa tarttua haluamaansa soittimeen ja soittaa sitä bändeissä. Instrumenttien tarkastelu on kuitenkin tutkimuksessa keskittynyt erityisesti niin kutsuttuihin bändi-instrumentteihin (rummut, koskettimet, kitarat, sähköbasso ja laulu). Johtopäätökseni tästä on se, että kentän lähtökohtainen maskuliinisuus sallii pojille ja miehille kaikki roolit bändeissä, myös ne, jotka koodautuvat edes hieman feminiinisemmiksi, kuten laulu. Heidän ei tarvitse raivata sosiaaliseen sukupuoleen ankkuroituja esteitä eikä oikeuttaa olemistaan. Kaikissa rock-bändin ja ylipäätään populaarimusiikkia soittavien bändien positioissa on vahva maskuliininen lataus, ja niistä on tarjolla lukemattomia miesesikuvia. Esikuvien lisäksi pojilla on runsaasti omansukupuolisia kavereita, joiden kanssa ryhtyä harrastamaan tai joiden pariin hakeutua, ja pojille bänditoiminta voi olla helpommillaan vain vanhojen ystävien ja veljien kanssa treenikämpille siirtymistä. Myös julkiset tilat, joissa bändeissä soittavien poikien ja miesten suosimia tyyllilajeja kuten rockia soitetaan, ovat maskuliinisia paikkoja. Niihin astuminen ja niissä toimiminen ei

vaaranna heidän (heteroseksuaalista) miehistä identiteettiään tai sen rakennuspyrkimyksiä vaan tukee niitä. Mies ei ole poikkeus eikä edusta marginaalia. Heidän kamppailunsa käydään autenttisuusvaatimusten ja osaamisnäyttöjen tasolla. Tytöt ja naiset puolestaan joutuvat matkalla bändeihin käymään läpi monenlaisia, usein melko abstrakteja ja vaikeasti hahmotettavia esteitä, kuten samansukupuolisten kavereiden kiinnostuksen tai esikuvien vähyyden aiheuttaman tyhjiön, jossa nuoremmilla ei synny tarttumapintaa bändimaailmaan.

Tyttöjen ja naisten harrastustoiminta kulkee vahvemmin muodollisen musiikinopetuksen uomia pitkin. Bändeihin päätyessään heillä on koulutuksen tuoman osaamisen lisäksi vahva sosiaalinen tuki muilta soittavilta tytöiltä/naisilta, mutta myös joiltain oman ikäryhmän pojilta tai miehiltä (veli, poikaystävä). Heillä voi olla taustaa muiden maskuliinisten kenttien haltuunotosta, mikä antaa eväitä siihen, että he tietävät pärjäävänsä ja osaavansa toimia miesvaltaisessa ympäristössä. Tutkimuskentän naisilla on useimmiten hallussaan useampi kuin yksi mainituista kentistä (muodollinen musiikkikoulutus, sosiaalinen tuki tai kokemusta miesvaltaisilla kentillä toimimisesta).

Maskuliinisemmaksi koodautuneita instrumentteja päädytään soittamaan naisvaltaisessa bändissä, mikä antaa viitteen siitä, että niitä soittaville tytöille ja naisille on yhä vaikeampaa päästä tai ylipäättään edes haluta päästä soittamaan poika/miesvaltaisissa bändeissä paitsi silloin, kun yhtyeessä on soittavan tytön veli tai veljiä. Haastatteluissa tuli esiin joitain tapauksia, joissa nuori bändiläinen oli päätenyt tiettyyn instrumenttiin tai vaihtanut instrumenttia siksi, että bändissä ei muuten olisi ollut kaikkia tarvittavia soittajia. Esimerkiksi kitarasta bassoon vaihtaminen on yleinen tarvepohjainen vaihto. Osa haastattavista myös soitti useampaa kuin yhtä instrumenttia jo lähtökohtaisesti, ja esimerkiksi eri bändissä voitiin soittaa eri soitinta. Tutkimusaineiston puitteissa ei kuitenkaan ole eroa sillä, mitä sukupuolta soittajat edustavat. Useamman instrumentin hallinta ja eri instrumenttien soittaminen eri bändeissä oli melko yleistä sukupuolesta riippumatta.

Bändin tarpeeseen perustuvasta instrumentin vaihtamisesta haastatteluissa puhuivat kuitenkin vain pojat ja miehet. Tästä voi päätellä, että naiset suhtautuvat ylipäättään instrumentteihin joustavammin. Bändissä soitetaan jotain niistä useista instrumenteista, joita jo hallitaan, eikä esimerkiksi lead-kitaristin tai ylipäättään kitaristin status verrattuna muihin instrumenttien mukaisiin statuksiin ole yhtä haluttu kuin miehillä. Tyttöjen ja naisten suosimissa instrumenteissa on myös vähemmän poikia ja miehiä soittajina, joten vaikkapa koskettimia tai joitain kansamusiikki-instrumentteja kuten kannelta soittavat naiset pääsevät hieman helpommin mukaan, koska heitä on enemmän tarjolla. Myös tyyllilajit, joissa naisten suosimia instrumentteja ja naisvokaaleita suositaan, ovat vähemmän maskuliinisia ja näin houkuttelevampia ja suosiollisempia naisille. Kitaristeina ja rumpaleina on niin vähän tyttöjä ja naisia, että he voivat myös päästä helpommin haluamaansa positioon bändissä. Ellei muuten niin perustamalla itse bändejä, joissa on vain naisia, tai bändejä, joissa naiset ovat enemmistössä.

Muihin bändipositiioihin, kuten laulajiksi ja kosketinsoittajiksi löytyy helpommin tyttöjä ja naisia, sillä niiden harrastajia on enemmän. Miehillä rockin traditioon kytkeytyvät statukset ja erityisesti kitaristien positiot ovat haluttuja, ja sen vuoksi kitaristeista ei bändiä perustettaessa olekaan pulaa ja jotkut voivat joutua vaihtamaan esimerkiksi bassoon halutessaan soittaa bändissä.

Lähtöoletuksenani oli useiden muiden tutkimusten tukema ajatus siitä, että tutkimuskentällä toimivat tytöt ja naiset olisivat joutuneet taistelemaan paikastaan bändimaailmassa. Tämä heijastelee myös sitä, kuinka oma tutkimukseni täydentää aiempia tyttöihin ja naisiin liittyviä bänditutkimuksia. Esimerkiksi Baytonin (1998; 1990) sekä Björckin (2011) tutkimuksissa bändeissä soittavat naiset ja tytöt eivät ole osanneet soittaa instrumentteja bändeihin liittyessään. He ovat kohdanneet vastoinikäymisiä monilla eri tasoilla yrittäessään oikeuttaa paikkaansa bänditoiminnassa, ja monet vastoinikäymisistä johdettiin näissä tutkimuksissa sukupuoleen. Tilan saamisen vaikeus, seksuaalinen häirintä, väheksyminen ja muut vastaavat ongelmat vaikuttavat näiden tutkimusten valossa arkipäiväisiltä. Niitä ei kuitenkaan tullut samassa mittakaavassa jos lainkaan vastaan omalla tutkimuskentälläni.

Omassa tutkimuksessani naisten suurimmat ongelmat liittyivät esimerkiksi syrjässä asumiseen, joka vaikeutti bändin löytämistä ja instrumentin valintaa. Myös esiintymisjännitys vaikutti harrastukseen, vaikka se on hyvin yleistä kaikkien esiintyvien bändiläisten keskuudessa. Tässä nimenomaisessa esimerkissä Suomessa ja ehkä myös 2010-luvussa onkin jotain erityistä. Naisilla on vahva tausta ja osaaminen muodollisesta koulutuksesta, ja he osaavat soittaa bändeihin liittyessään. Muodollisessa musiikkikoulutuksessa hankitut taidot ovat käyttökelpoisia myös bändiharrastuksissa ja populaarimusiikin parissa. Bändeihin päätyy soittamaan ”vahvoja naisia”, jotka pääsevät harrastuksissaan hyödyntämään sekä omia resurssejaan että muiden tuottamia resursseja. Toisaalta suhtaudun varauksella siihen, etteikö ongelmia olisi voinut olla myös kentällä toimivien tyttöjen ja naisten keskuudessa. Niistä ei vain haluta puhua, vaan mieluummin korostetaan positiivisia puolia ja bändikentällä saavutettua asemaa.

Muut kuin suhteellisen pitkälle bändiharrastuksissa päässeet tytöt ja naiset eivät ole päätyneet tutkimukseni pariin. Pidän todennäköisenä sitä, että harrastuksiin haluavia ja yrittäviä on paljon enemmänkin. Kaikki eivät kuitenkaan ole päässeet harrastuksissaan niin pitkälle tai ylipäätään sellaiselle alueelle, jolta olisin tavoittanut heidät esimerkiksi kenttätöyön kautta, sillä kenttätöyöni keskittyi aktiivisten, esiintyvien bändien jäseniin. Yksi tämänkin eron taustalla vaikuttava sosiaalinen käytäntö on se, että julkinen tila nähdään yhä maskuliinisenä, samoin kuin kilpailu ja esiintyminen. Greenin (1997) käsite musiikillinen patriarkaatti on edelleen ajankohtainen. Bändikilpailun kautta ei tavoita niitä naisia ja tyttöjä, jotka pysyvät bändeineen treenikämpillä ja kitaroineen kotona, feminiiniseksi miellettyssä yksityisessä tilassa. Rockin autenttisuusoletus ei myöskään velvoita tyttöjä ja naisia vastaaviin julkisiin näyttöihin ja statuksen

hankkimiseen kuin poikia ja miehiä, vaikka esiintymistä pidetäänkin tärkeänä erityisesti muusikkouden statuksen näkökulmasta.

Kenttätöissä tuli esiin lukuisia tapauksia, joissa käytettiin sukupuolitettuja nimityksiä. Havainnoissa se liittyi lähes poikkeuksetta tyttöihin ja naisiin ja keskittyi voimakkaammin maskuliiniseksi koodautuneiden instrumenttien soittajiin. Nimityksinä tyttörumpalit ja naiskitaristit ovat käytössä esimerkiksi esiintymisten yhteydessä. Pojista ja miehistä ei vastaavia nimityksiä tullut vastaan kertaakaan, vaikka muuten sukupuolitetut puhuvat, kuten jätkistä, herroista ja vastaavista puhuminen, kuuluivatkin tutkimuskentän käytäntöihin. Näitä nimityksiä ei kuitenkaan liitetty minkään instrumentin yhteyteen.

Tyttö- ja nais-etuliitteiset puhuttelutavat uusintavat naisen roolia merkittynä ja toisena, jonain muuna kuin (mies)kitaristi ja (mies)rumpali. Esikuvien tavoin myös puheessa käytetyt stereotypiat rakentavat ihmisten käsityksiä sukupuolirooleista ja siitä, mikä itselle tai muille on mahdollista tai sallittua oman sukupuolensa edustajana. Kitaristi on yksinkertaisesti oletusarvoltaan mies. Sitä ei tarvitse erikseen mainita paitsi silloin, kun kitaristi ei ole mies, vaan joku muu, poikkeus. Populaarimusiikin, kuten esimerkiksi ammattiurheilunkin parissa tämä sukupuolisen toiseuden uusintaminen on tavallista. Haastatteluissa ei kuitenkaan yksikään nainen kertonut tulleen esimerkiksi tytötellyksi harrastustensa tai musiikkiin liittyvän työnsä yhteydessä. Monille tytöille ja naisille tämä sukupuolittunut puhuttelu on niin arkipäiväistä, ettei siitä jää mielikuvia, ellei puhuttelun sävy ole ollut selkeästi alentuva, ja silloinkin muun muassa reagoimatta jättäminen ja asian unohtaminen ovat tavallisia selviytymiskeinoja.

Muissa tutkimuksissa (esim. Bayton 1998; Björck 2011) ja havainnoinnissa nämä erityisesti naisiin ja tyttöihin viittaavat nimitykset ovat kuitenkin niin yleisiä, että pidän todennäköisenä, että tällaista puhuttelua on esiintynyt myös haastateltujen naisten keskuudessa. Naiset keskittyivät haastatteluissa saavutuksiinsa ja hyvien puolten korostamiseen. Naiset eivät halua tehdä sosiaalisesta sukupuolestaan numeroa. He eivät halua tulla kohdelluiksi eri tavalla eivätkä he halua valittaa edes silloin, kun syytä olisi. Tämä voidaan nähdä eräänlaisena selviytymiskeinona (psykologiassa *coping mechanism*) bändikentällä, jossa itsestä riippumaton seikka, sosiaalinen sukupuoli toimii musiikkiin liittyvän arvioinnin yhtenä kriteerinä. Yksi haastatteluvastaus kiteyttää naisen sukupuoleen kytkeytyvän ongelman rock-musiikin tyylilajien parissa: ”Hyvät” naisartistit saavat turhan helposti huomiota, vain siksi koska ovat naisia” (H14M). Eli naisen menestys nähdään sukupuolen ansiona silloinkin kun ei erityisemmin viitata esimerkiksi seksikkyydellä myymiseen. Kuten yllä jo totesin, ihan vastaavasti ”huonuus” (Vuorela 2013) tai epäonnistumisetkin nähdään sukupuolen eli naiseuden syynä, ei esimerkiksi esiintymisjännityksen, kokemuksenpuutteen tai vaikkapa teknisten ongelmien syynä.

Vastaavasti useat naiset ovat valinneet hyvin androgyynin ja huomiota herättämättömän ulkoisen tyylin selviytymiskeinokseen miehisessä ympäristössä, esimerkiksi bändikilpailussa. Omaa sosiaalista sukupuolta ei korosteta, eikä

sen korostamista voida näin käyttää heitä vastaan musiikillisen osaamisen tai menestyksen arvostelussa. Haastatteluissa kuitenkin kuultiin maininta siitä, että miehistä käytetään sukupuolitettuja nimityksiä baariasiintymisen yhteydessä. Huomio liittyi siihen, että vanhemmat, humalaiset baariasiakkaat halusivat esittää biisitoiveita, ja bändiläisen huomio haluttiin saada kiinnitettyä puhuttelemalla kitaristipojaksi, mikä näyttäytyy myös jonkinasteisena miestenkeskeisenä valtaneuvotteluna.

Nuorten käsitykset omasta muusikkoudesta ovat vahvasti jakautuneet eri ryhmien kesken. Haastatteluihin osallistuneet naiset identifioituivat kaikki muusikoiksi, elleivät suorastaan ammattilaisiksi tuntui nimityksen käyttäminen siitä huolimatta mielekkäältä. Positio perustui pitkälle koulutukselle, harastuneisuudelle ja jopa musiikkialan ammattiteille aktiivisen bänditoiminnan, esiintymisen ja musiikin tekemisen ohessa. Lisäksi musiikkiin panostettu aika tuki kokemusta omasta muusikkoudesta. Myös kaikki neljä maahanmuuttajataustaista, muualta Suomeen muuttanutta nuorta miestä identifioituivat muusikoiksi. Se oli osa myönteistä itsensä määrittelyä, eikä yksikään heistä soittanut tiukasti rockiin liittyviä musiikin tyyllilajeja, vaan esimerkiksi elektronista tanssimusiikkia ja taiteellista poppia. Nimitystä käyttivät myös muut puhutellesaan heitä, ja musiikki nähtiin tulevaisuuden työnä. Kantäväestöä edustavista pojista ja miehistä ei kuitenkaan yksikään kokenut voivansa käyttää itsestään nimitystä muusikko vaan esimerkiksi soittaja tai bändiläinen, ja käytössä olivat myös instrumentin mukaiset nimitykset kuten vaikkapa basisti. Mahdollisuuksien mukaan puhuttelussa suosittiin myös etu- ja lempinimiä, varsinkin muiden bändiläisten ja tuttujen kesken.

Päätellen, että eron taustalla vaikuttava tekijä ovat rockin autenttisuuskäsitykset. Kantäväestöä edustavilla pojilla ja miehillä muusikon subjektiposition haltuunotto on ristiriidassa rockin autenttisuusvaatimusten kanssa. Suhtautuminen muusikkouteen tulee esiin vaatimattomuutta korostavassa puheessa. Kannukset on ansaittava muuten kuin muodollisen pätevyyden kautta, vaikka tutkimukseen osallistuneet pojat ja miehet suhtautuivatkin pääsääntöisesti myönteisesti tai neutraalisti myös muodolliseen musiikkikoulutukseen. Heille standardit ovat kovemmat ja näyttökeskeisemmät. Muusikon subjektipositio vaatii menestystä, vaikka se tuo mukanaan ristiriidan siitä, että on menestyttävä ja mielellään elettävä musiikilla, mutta ei markkinoiden ehdoilla vaan omilla ehdoilla, tinkimättä omista näkemyksistä tai tyylistä. Aiempi rockin autenttisuutta käsittelevä tutkimus (esim. Auslander 2008, Moore 2001; 2002 sekä Frith 1998) tukee tätä päätelmää.

Naiset voidaan nähdä rockin autenttisuuskäsitysten ulkopuolisiksi toimijoiksi jo sukupuolensa perusteella. Sukupuoli ei rajoita heitä yhtä paljon kuin miehiä, mutta se ei anna myöskään puitteita vastaavan muusikkouden ja statuksen rakentamiseen, sillä nainen on rock-muusikkona yhä poikkeus. Omaa sukupuolta edustavien musiikillisten esikuvien vähyyys näkyi muun muassa siinä, että haastatelluilla naisilla oli miehiä esikuvinaan. Kantäväestöä edustavilla pojilla

ja miehillä ei ollut naisia esikuvinaan, ja yhdellä rock-genrejen ulkopuolella toimivalla, maahanmuuttajataustaisella pojalla oli yksi varhaisempi naisesikuva. Tyttöjen ja naisten muusikkouden kriteerit täytetään ja asemia neuvotellaan muilla kuin maskuliinisen rockin kentällä. Sama koskettaa maahanmuuttajataustaisia nuoria, jotka soittavat muita kuin rockin traditioon kuuluvia musiikin tyyllilajeja. Muunsukupuolisia ei tutkimuksen haastatteluaineistoon sisällynyt.

Daviesin (1994, 20–21) mukaan subjektipositio ei ole otettavissa samalla tavalla kuin esimerkiksi jokin rooli, jota voi esittää. Subjekti syntyy vasta sitten, kun sellainen tuotetaan subjektipositioiden kautta diskursiivisena toimintana joko puhuttaessa itse itsestä tai muiden puhuessa nuoresta soittajasta muusikkona. Ympäröivä kulttuuri asettaa ehtoja sille, kuka voi positioida itse itseään muusikoksi ja millä perusteella. Tässä kantasuomalaisten poikien ja miesten oma positioituminen muusikoksi ja muusikkouden kriteerit määrittävät rockin kautta, kun taas muut määrittävät itseään eri tyyllilajeista ja taustoista käsin. Esimerkiksi esiintymisen tärkeys korostuu kaikkien haastateltujen perusteluisissa, kokivat he itse olevansa muusikoita tai eivät. Muusikko kuitenkin on henkilö, joka esiintyy. Esiintymisen tärkeys on tullut esiin muissakin muusikkoutta käsittelevissä tutkimuksissa (esim. Davidson 2002). Myös musiikin tekeminen kuuluu keskeisiin muusikkoutteen miellettyihin toimintoihin. Joissakin tapauksissa soitettu musiikin tyyllilaji luo reunaehdot sille, pidetäänkö muusikkoutta edes haluttavana asiana. Tietyissä tyyllilajeissa, kuten äärimetallissa tai punkissa voidaan tietoisesti asettua rockin traditioiden ulkopuolelle, eikä muusikkoutta näissä tyyllilajeissa edes nähdä haluttavana positiona.

7.4 Pohdintaa jatkotutkimusaiheista

Lopuksi avaan hieman mahdollisuuksia tutkimuksen jatkamiseen tällä tutkimuskentällä. Yksi tässä tutkimuksessa täysin huomiotta jäänyt osa-alue on vammaisten nuorten mahdollisuudet osallistua erilaisiin musiikkiharrastuksiin. Millaista toimintaa on tarjolla esimerkiksi Turussa? Onko toiminnalla jatkuvuutta, ja mahdollistaako se nuoria kiinnostavien musiikkityylien harrastamisen? Mitkä olisivat näiden nuorten toimintaan liittyvät esteet ja mahdollisuudet? Vammaisiin mielenkiintoni kohdistui kenttätyön kuluessa, kun tapasin täysin tutkimuksen ulkopuolella CP-vammaisen nuoren naisen, joka harrasti laulamista. Yksi varsinkin mediahuomiota saanut tapaus oli myös Pertti Kurikan Nimipäivien osallistuminen Euroviisuihin.

Toinen selkeästi omaa tutkimustaan vaativa, pitkään työssäni mukana kulkenut mutta lopulta aineiston vähyden vuoksi lähes sivuun jäänyt aihe ovat maahanmuuttajataustaisten nuorten harrastukset muun muassa räpin, omanmaalaisen musiikin ja muiden musiikkityylien parissa. Lähtökohtana bänditutkimus ei toimi tämän ryhmän tarkasteluun, koska bändimuotoinen, vakiintuneilla

bändi-instrumenteilla soitettu musiikki ei ole kanava, jonka kautta maahanmuuttajanuoria löytäisi tutkimukseen mukaan tai viitekehys, jossa heidän musiikkiharrastuksiaan voisi edes tarkastella. Tutkimuskenttä on antanut viitteitä siitä, että maahanmuuttajanuoret kyllä harrastavat musiikkia monin tavoin, mutta heitä ei tavoita laajemmassa mittakaavassa esimerkiksi bändikilpailun kautta, koska he harrastavat musiikkia eri tavoin ja osin keskenään. Vuoden 2018 Turku Bandstand -kilpailun voitto meni kuitenkin koko kilpailun historiassa ensimmäistä kertaa räppiä esittävälle kokoonpanolle, johon kuului myös maahanmuuttajanuoria. Lisäksi kaupunki on lähtenyt tekemään tiedotustyötä keväällä 2018 muun muassa Varissuolla toimivan monikulttuurista toimintaa järjestävän Yhdessä -yhdistyksen kautta, ja tarkoituksena on tiedottaa maahanmuuttajaperheitä ja nuoria kaupungin tarjoamista musiikkiharrastusmahdollisuuksista. Nämä lähtökohdat voisivatkin avata hedelmällisiä kanavia aiheen tutkimukselle Turussa.

Kolmas jatkotutkimusta kaipaava kokonaisuus olisi laajempi kartoitus Turun seudun nuorten kiinnostuksesta bändiharrastuksiin. Tähän tutkimukseen sopisi tästä tutkimuksesta eriävä metodologinen lähtökohta, esimerkiksi laajemman kyselyaineiston pohjalta toteutettu selvitys, jossa vastaajina toimisivat sekä soittavat nuoret että ne nuoret, jotka eivät harrasta soittamista tai soita bändeissä. Olisi syytä selvittää, moniko soittamisesta kiinnostunut on päätenyt soittamaan instrumentteja ja soittamaan bändeissä ja moniko ei ole. Tutkimuksessa olisi mahdollista selvittää yleisimpiä syitä sille, miksi harrastukset esimerkiksi jäävät aloittamatta tai keskeytyvät tai miksi ne jatkuvat (taloudelliset syyt, ajankäyttö, opiskelu, asuinpaikka, bändikaverien, tuen ja muiden resurssien riittävyys ja niin edelleen). Tässä tutkimuksessa tytöt ja naiset ovat menestyneet bändikentällä hyvin, mutta vain huomattava vähemmistö kentän ihmisistä edustaa naisia. Aiemman tutkimuksen pohjalta oletan, että syitä naisten vähyyteen olisi syytä etsiä myös niiden joukosta, jotka eivät soittamista ja bändejä harrasta. Tämä nuorisoryhmä jääkin tässä tutkimuksessani täysin huomiotta. Esimerkiksi taloudellinen eriarvoisuus lasten ja nuorten keskuudessa on tutkimuksen loppuvaiheissa ollut paljon esillä mediassa. Raha onkin yksi resurssi, joka vaikuttaa kaikkiin harrastuksiin. Tutkimustiedon turvin olisi mahdollista kehittää esimerkiksi soitinlaina- ja stipendimuotoja vähävaraisten nuorten harrastusten tukemiseksi.

Analyysissa esiin tuli myös kaksi aihetta, joita voisi tutkia joko omina kokonaisuuksinaan tai osana jotain temaattisesti lähempää tutkimusaihetta. Ensimmäinen niistä ovat esikuviin liittyvät faniusprosessit eli se, kuinka fanius muodostuu, elää ja muuttuu ajassa. Toinen vastaavasti esiin piirtynyt tutkimustarve koskee rumpujen soittamista populaarimusiikissa. Molempien aiheiden tutkimus paljastui vähäiseksi, vaikka aihepiirejä muuten onkin tarkasteltu erilaisissa tutkimuksissa.

Lopuksi yhteenvetona totean, että musiikkiharrastusten kenttä on Turussa laaja ja monipuolinen. Erilaisissa bändeissä soittavia ja eri tavoin musisoivia

nuoria on seudulla paljon, ja nämä harrastukset näyttävät vaikuttavan pitkälle heidän elämäänsä. Näen tämän tutkimuksen valossa mahdolliseksi vaikuttaa siihen, ketkä bändiharrastuksiin päätyvät, vaikka monet yksittäiset tekijät ovatkin kiinni Turku laajemmista rakenteista. Liputan peruskoulujen ja lukion musiikinopetuksen puolesta, koska se vaikuttaa positiivisesti musiikin harrastamiseen. Liputan myös sen puolesta, että kulttuurinen ja musiikillinen nuorisotyö pidetään voimissaan niin talouden kuin henkilöstönkin puolesta. Turussa musiikillinen nuorisotyö täydentää tätä kenttää. Se antaa kanavia yhteisölliseen ja ei-kaupalliseen toimintaan sellaistenkin musiikkien parissa, joita ei voida mitata rahassa tai oppiarvoissa. Turku on nyt paikka, jossa nuorisotyön ja suomalaisen bänditoiminnan tulevaisuutta tehdään ja viedään muuallekin.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto: kenttäpäiväkirja ja haastattelut

Kenttäpäiväkirja. Toistaiseksi kirjoittajan hallussa.

Turku Bandstand -kilpailun paperiaineistot 1997–2016. Kirjoittajan hallussa digitoituina. Saatavilla Turun kaupungin nuorisopalveluista (Tomi Arvas).

Haastattelut. Toistaiseksi kirjoittajan hallussa. Kaikki haastattelut on tehty huhti-kesäkuussa 2014 ja ohjaajien haastattelut syyskuussa 2016.

H1M (18 vuotta) 31.5.2013.

H2M (23 vuotta) 5.2.2014.

H3M (20 vuotta) 6.2.2014.

H4M (19 vuotta) 6.2.2014.

H5N (23 vuotta) 13.2.2014.

H6N (24 vuotta) 20.2.2014.

H7M (13 vuotta) 25.2.2014.

H8N (23 vuotta) 25.2.2014.

H9M (24 vuotta) 4.3.2014.

H10.11.12M (17, 19 ja 20 vuotta) 23.5.2014.

H13M (27 vuotta) 27.5.2014.

H14M (28 vuotta) 31.5.2014.

H15M (29 vuotta) 31.5.2014.

H16M (14 vuotta) 31.5.2014.

H2016. Tomi Arvas ja Mark Bertenyi, syyskuu 2016.

T2016. Henkilökohtainen tiedonanto, Tomi Arvas. 21.9.2016.

Linkit kotisivuille ja Facebook-sivuille:

(Kaikki tarkistettu 19.10.2018.)

Auran Panimo:

<http://www.turku.fi/kulttuuri-ja-liikunta/nuorisotilat/vuokrattavat-nuorisotilat/vuokraa-treenikamppa-auran-panimolta>

Girls Rock Finland:

<https://www.girlsrockfinland.fi/>

<https://www.facebook.com/GirlsRockFinland/>

Haven Yhtymä:

<https://haven.fi/>

<https://www.facebook.com/havenyhtyma/>

Lifeline Productions:

<https://www.lifeline.fi/>

Nuorten taide- ja toimintatalo Vimma:

<http://www.turku.fi/vimma>

<https://www.facebook.com/toimintatalo.vimma/>

Puite Productions:

<https://puiteproductions.fi/>

<https://www.facebook.com/puiteproductions/>

Turku Bandstand:

<https://www.facebook.com/groups/49099137388/>

<http://www.turkubandstand.fi/>

Turku Rock Academy:

<https://www.facebook.com/groups/319448491433467/>

Turun konservatorio:

<http://www.turunkonservatorio.fi/>

Turun Seudun Musiikkiopisto:

<http://www.tsmo.fi/>

Painetut ja digitaaliset lähteet:

- Aalber, Veikko & Siimes, Martti. 2007. *Lapsesta aikuiseksi - Nuoren kypsyminen naiseksi tai mieheksi*. Helsinki: Nemo Kustannus.
- Adorno, Theodor. 2001. On Popular Music. Teoksessa: Storey, John (toim.). *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. 3. painos. University of Sunderland. Pearson Perntice Hall.
- Ahonen, Kari. 2004. *Johdatus musiikin oppimiseen*. Tampere: Finn Lectura.
- Aimola, Olli 2018. <https://yle.fi/uutiset/3-10314775>
- Alasuutari, Pertti. 2007 [1995]. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Anttila, Annika & Frost, Anni. 2007. ”Naiset toteuttavat unelmansa” Tutkimus naisjalkapallon uutisoinnista Helsingin Sanomissa ja Ilta-Sanomissa kesän 2005 EM-turnauksen yhteydessä. Jyväskylän yliopisto. liikuntapedagogiikka. Pro gradu -tutkielma.
- Anundi, Merja. 2005. Teknologiakasvatuksen kehittämishaasteet tyttöjen näkökulmasta – teknologiakasvatuksen kehittämisprojekti Kastellin koululla. Teoksessa: Teräs, Leena (toim.). *Koulutus, sukupuolisosialisaatio ja teknologia – näkökulmia segregatioon*. WomenIT – Women in Industry and Technology koulutus-, kehittämis- ja tutkimusprojekti 2001–2005 Oulun yliopisto, Kajaanin yliopistokeskus. 136–155.
- Arjas, Päivi. 2002. *Muusikoiden esiintymisjännitys. Tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiotopiskelijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä Studies in the Arts 82.
- Auran Panimo. 2016. *Auran Panimo*. Turun kaupungin kotisivut. <https://www.turku.fi/auran-panimo>. Tarkistettu 6.12.2016.
- Auslander, Philip. 2009. Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music. Teoksessa: Scott, Derek, B. (toim.). *Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Surrey: Burlington, Ashgate Publishing. 303–316.
- _____. 2008 [1999]. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2. painos. Abingdon: New York, Routledge.
- _____. 2006a. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- _____. 2006b. Musical Personae. *The drama Review* 50:1, Spring 2006. New York University and the Massachusetts Institute of Technology. 100–118. Verkkolähde: <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historiaInterpretacion/kolb/Auslander-MusicalPersonae.pdf>. Tarkistettu 16.9.2017.

- _____. 2004. Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, Vol. 14(1), 2004, 1–13. Verkkolähde: <http://homes.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/performance%20analysis.pdf>. Tarkistettu 16.9. 2017.
- _____. 1998. Seeing is Believing. Live Performance and Discourse of Authenticity in Rock Culture. *Literature and Psychology*; 1998; 44, 4. Research Library GALILEO Edition. 1–26. Verkkolähde: <http://homes.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/seeing.pdf>. Tarkistettu 7.7. 2017.
- Austin, John. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon.
- Bahtin, Mihail. 2002 [1965]. *François Rabelais: Keskiajan ja renessanssin nauru*. (Tvorčestvo Fransua Rabelain narodnaja kultura srednevekovja i renessansa, 1965.) Suomentaneet Paula Nieminen & Tapani Laine. 3. painos: Like-pokkari.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bannister, Matthew. 2006. *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Hampshire: Burlington, Ashgate. Bodmin, Cornwall: MPG Books LTD.
- Bateson, Gregory. 1987 [1972]. *Steps to an Ecology of Mind: Collecting Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. London: Jason Aronson Inc.
- Battistella, Edwin. 2005. *Bad language: Are some words better than others?* Oxford & New York: Oxford University Press.
- Bayton, Mavis. 2003 [1998]. *Frock Rock: Women performing popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2000. Women and Popular Music Making in Urban Spaces. Teoksessa: Darke, Jane & Ledwith, Sue & Wood, Roberta & Campling, J. (toim.). *Women and the City: Visibility and Voice in Urban Space*. Basingstoke: Palgrave. 158–173.
- _____. 1997. Women and the Electric Guitar. Teoksessa: Whiteley, Sheila (toim.). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: New York, Routledge. 37–49.
- _____. 1990. How Women Become Musicians. Teoksessa: Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.). *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon Books. 238–257.

- Beauvoir, Simone de. 2011 [1949]. *Toinen sukupuoli*. I ja II. Suomentaneet Iina Koskinen, Hanna Lukkari & Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.
- Becker, Gary. 1964. *Human Capital. A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education*. New York & London: Columbia University Press.
- Bennett, Andy. 2009. Heritage Rock. Rock Music, Representation and Heritage Discourse. *Poetics* 37(5–6). 474–489.
- _____. 2005. *Culture and Everyday Life*. London: Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- _____. 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. London: Macmillan.
- Bennett, Andy & Petersen, Richard (toim.). 2004. *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, Stith. 1980. *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Biddle, Ian & Knights, Vanessa (toim.). 2007. *Music, National Identity and the Politics of Location. Between the Global and the Local*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot: Burlington, Ashgate.
- Bjelland, Mark & Montello, Daniel & Fellmann, Jerome & Getis, Arthur & Getis, Judith. 2013. *Human Geography: Landscapes of Human Activities / Edition 12*. McGraw-Hill Education.
- Björck, Cecilia. 2013. A Music Room of One's Own: Discursive Constructions of Girls-Only Spaces for Learning Popular Music. *Girlhood Studies*. Vol 6. Issue 2. 11–29.
- _____. 2012. Musikprojekt riktade mot tjejer: Potential, problematik och paradoxer. *Intro – en antologi om musik och samhälle*. Malmö: Kira Förlag. 123–140.
- _____. 2011. *Claiming Space. Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change*. ArtMonitor series. University of Gothenburg. Källered: Intellecta Infolog AB.
- Blacking, John. 1974. *How Musical is Man?* University of Washington Press.

Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc. 1995 [1992]. *Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Suom. Ari Antikainen ym. Joensuu: Joensuu University Press.

Bourdieu, Pierre. 1998. *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford University Press.

_____. 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Kääntänyt englanniksi: Richard Nice. London: Melbourne, Henley: Routledge.

_____. 1986. The Forms of Capital. Teoksessa: Richardson, John (toim.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood. 241–258.

_____. 1977 [1972]. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge.

Brill, Dunja 2008. *Goth Culture. Gender, Sexuality and Style*. Oxford: New York, Berg.

British Library. <http://www.bl.uk/learning/histcitizen/21cc/counterculture/doityourself/riotgrrrl/riotgrrrl.html> Tarkistettu 15.11.2015.

Brockes, Emma 2018. Me Too founder Tarana Burke: 'You have to use your privilege to serve other people'. *The Guardian*. 15.1.2018. Verkkolähde: <https://www.theguardian.com/world/2018/jan/15/me-too-founder-tarana-burke-women-sexual-assault>. Tarkistettu 14.5.2018.

Brod, Harry 1995. Masculinity as Masquerade. Teoksessa: Perchuk, Andrew & Posner, Helaine (toim.). *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*. Cambridge: Mass. MIT List Visual Arts Center. MIT Press. 13–19.

Bronfenbrenner, Urie. 2002. Ekologisten järjestelmien teoria. Teoksessa: R. Vasta (toim.). *Kuusi teoriaa lapsen kehityksestä*. Suomentanut Anne Toppi. 2. painos. Suomi: UNIPress. 221–288.

Brusila, Johannes. 2013. Konstruktionismi etnomusikologisena näkökulmana. Teoksessa: Moisala, Pirkko & Seye, Elina (toim.). 2013. *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 137–151.

_____. 2007. Musiikkiteollisuus. Teoksessa: Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.). *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 44–70.

Burr, Vivien. 1995. *An Introduction to Social Constructionism*. London: New York, Routledge.

- Butler, Judith. 2005. *Giving An Account of Oneself*. New York: University Press.
- _____. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London: New York, Routledge.
- _____. 1990. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London: New York, Routledge.
- Burt, Ronald. 2000. The Network Structure of Social Capital. *Research in Organisational Behaviour* 22. 345–423.
- _____. 1992. *Structural Holes. The Social Structure of Competition*. Cambridge: (Mass.), Harvard University Press.
- Clawson, Mary. 1999. When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music. *Gender & Society*, 13. 193–210.
- Cleto, Fabio (toim.). 1999. *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cockburn, Cynthia & Furst-Dilic, Ruza. 1994. *Bringing Technology Home: Gender and Technology in a Changing Europe*. Buckingham: Philadelphia, Open University Press.
- Cockburn, Cynthia & Ormrod, Susan. 1993. *Gender and Technology in the Making*. London: Thousand Oaks, New Delhi, Sage.
- Cockburn, Cynthia. 1985. *Machinery of Dominance: Women, Men, and Technological Know-How*. London: Pluto Press.
- Cohen, Sara & Knifton, Robert & Leonard, Marion & Roberts, Les (toim.). 2015. *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places. Routledge Studies in Popular Music*. London: New York, Routledge.
- Cohen, Sarah. 1997. Men Making the Scene: Rock Music and the Production of Gender. Teoksessa: Whiteley, Sheila (toim.). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: New York, Routledge. 18–34.
- _____. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. London: Clarendon, Oxford University Press.

- Coleman, James. 1988. Social Capital in the Creation of Human Capital. *American Journal of Sociology*, vol. 94, Supplement. 95– 30. Verkkolähde: <http://courseweb.ischool.illinois.edu/~katewill/for-china/readings/coleman%201988%20social%20capital.pdf>. Tarkistettu 29.6.2017.
- Comber, Barbara & O'Brien, Jennifer. 1993. Critical Literacy: Classroom Explorations. *Critical Pedagogy Network*, 6, 1–11.
- Cook, Nicholas. 2001. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Society for Music Theory*, Volume 7, Number 2, April 2001. Verkkolähde: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>. Tarkistettu 16.9.2017.
- Cooper, Cliff. 2011. *The Book of Orange*. Kingsley Cooper Publishing Ltd.
- Creek, Jennifer. 2008. Creative Activities. Teoksessa: Creek, Jennifer & Lougher, Lesley. *Occupational Therapy and Mental Health*. 4. painos. Edinburgh. New York: Churchill Livingstone Elsevier. 333–343.
- Davies, Carole. 1994. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London: New York, Routledge.
- Davies, Helen. 2001. All Rock and Roll is Homosocial: the Representation of Women in the British Rock Music Press. *Popular Music* 20 (3), 301–319.
- Davidson, Jane. 2002. The Solo Performer's Identity. Teoksessa: Macdonald, Raymond & Hargreaves, David & Miel, Dorothy (toim.). *Musical Identities*. New York: Oxford University Press Inc. 97–115.
- Dawe, Kevin. 2010. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Surrey: Burlington, Ashgate.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. 1993. *Mitä filosofia on?* (Suom. Leevi Lehto). Helsinki: Gaudeamus.
- _____. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Kääntänyt englanniksi: Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Doane, Mary Ann. 1982. Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen*, 23(3–4): 74–87.

- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar (toim.). 2001 [1982]. *Kulturanalys*. Stockholm: Liber Förlag.
- Eige 2017. European Institute of Gender Equality: <http://eige.europa.eu/node/435>. Tarkistettu 20.4.2017.
- Elliot, David. 1995. *Music Matters*. New York: Oxford University Press.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha. 2005 [1998]. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- EVL 2017. <http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/sp?open&cid=Content28E3F5>. Tarkistettu 6.5.2017.
- Fabbri, Franco. 1982. A Theory of Musical Genres: Two Applications. Teoksessa: Horn, David & Tagg, Philip (toim.). 1981. *Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music*. 52–81. Verkkolähde: <http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>. Tarkistettu 27.7.2017.
- Fairley, Jan. 2001. The 'Local' and 'Global' in Popular Music. Teoksessa: Frith, Simon & Staw, Will & Street, John (toim.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press. 272–289.
- Falzon, Mark (toim.). 2009. *Multi-Sited Ethnography. Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*. Surrey: Burlington, Ashgate.
- Fast, Susan. 2001. *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*. New York: Oxford University Press.
- Featherstone, Mike. 1995. *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. London: Sage.
- Feigenbaum Anna. 2005. Some Guy Designed This Room I'm Standing in. Marking Gender in Press Coverage of Ani DiFranco. *Popular Music*, 24(1), 37–56.
- Finnegan, Ruth. 2007 [1989]. *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Flinn, Caryl. 1999. The Deaths of Camp. Teoksessa: Cleto, Fabio (toim.). *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 408–433.

- Forsander, Annika. 2002. *Luottamuksen ehdot. Maahanmuuttajat 1990-luvun suomalaisilla työmarkkinoilla*. Väestöntutkimuslaitoksen julkaisusarja D 39/2002. Helsinki: Väestöntutkimuslaitos, Väestöliitto.
- Francis, Becky. 1998. *Power Plays: Primary School Children's Constructions of Gender, Power, and Adult Work*. Trentham Books, Ltd.
- Frith, Simon & McRobbie, Angela. 2007 [1978]. Rock and Sexuality. Teoksessa: Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.). *On the Record: Rock, Pop and the Written Word*. London: New York, Routledge. 371–389.
- Frith, Simon. 2002. Music and Everyday Life. *Critical Quarterly* Volume 44, Issue 1. April 2002. 35–48. Verkkolähde: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8705.00399/epdf>. Tarkistettu 19.5.2017.
- _____. 2001. The Popular Music Industry. Teoksessa: Frith, Simon & Straw, Will & Street, John (toim.). *Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press. 26–52.
- _____. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 1988. *Rockin Potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Jyväskylä: Suomen Etnomusikologinen Seura ry:n julkaisuja 1.
- _____. 1981. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon.
- Förnäs, Johan. 1998. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. (Suom. Mikko Lehtonen ym.) Tampere: Vastapaino.
- Fornäs, Johan & Lindberg, Ulf & Sernhede, Ove. 1995. *In Garageland Rock, Youth and Modernity*. London: Routledge.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gelder, Ken. 2007. *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*. London: New York, Routledge.
- Gergen, Kenneth. 1985. The Social Constructionist Movement in Modern Psychology. *American Psychologist* 40. 459–475.
- Gilbert, Jeremy & Pearson, Ewan. 1999. *Discographies: Dance Music, Culture, and the Politics of Sound*. London: New York, Routledge.

- Girls Rock! Finland. (Tyttöjen rokkileiriyhdistys ry). Yhdistyksen verkkosivut: <https://www.girlsrockfinland.fi/>. Yhdistyksen Facebook –sivut: <https://www.girlsrockfinland.fi/>. Tarkistettu 7.3.2018.
- Gissler, Mika & Kekkonen, Marjatta & Känkänen, Päivi & Muranen, Päivi & Wrede-Jänntti, Matilda. 2014. *Nuoruus toisin sanoen*. Nuorten Elinolot – vuosikirja. Helsinki: Terveyden ja hyvinvoinnin laitos.
- Goffman, Erving. 1986 [1974]. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gordon, Tuula & Holland, Janet & Lahelma, Elina. 2000. *Making Spaces: Citizenship and Difference in Schools*. London: Palgrave Macmillan.
- Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot: Hants, Burlington, Ashgate.
- _____. 2008. *Music, Informal Learning and the School: a New Classroom Pedagogy*. Aldershot: Ashgate.
- _____. 2002. *How Popular Musicians Learn: a Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.
- _____. 1997. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grossberg, Lawrence. 1993. The Media Economy of Rock Culture. Cinema, Postmodernity and Authenticity. Teoksessa: Frith, Simon & Goodwin, Andrew & Grossberg, Lawrence (toim.). *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London: New York, Routledge. 185–209.
- Gruzelier, Jonathan. 2001. Moshpit Menace and Masculine Mayhem. Teoksessa: Jarman-Ivens, Freya (toim.). *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. New York: Abigdon, Routledge. 59–76.
- Grönfors, Martti. 1982. *Kvalitatiiviset kenttätöyömenetelmät*. Helsinki: WSOY.
- Guillory, Nichole. 2004. *Schoolin' Women: Hip Hop Pedagogies of Black Women Rappers*. University of Louisiana at Lafayette. Doctoral disseration.
- Hacking, Ian. 1999. *The Social Construction on What?* Cambridge: London, Harvard University press.

- Hakkarainen, Kai & Lonka, Kirsti & Lipponen, Lasse. 2004. *Tutkiva oppiminen - Järki, tunteet ja kulttuuri oppimisen sytyttäjinä*. Helsinki: WSOYPro.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Hall, Stuart (toim.). 1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications. Verkkolähde: https://faculty.washington.edu/pembina/all_articles/Hall1997.pdf. Tarkistettu 12.5.2017.
- Halme, Titta & Laine, Kaarlo. 2005. *Katsaus lasten ja nuorten liikuntakäyttäytymisen tutkimukseen. 3-18 -vuotiaiden liikunnan useus, intensiteetti, liikuntaan käytetty aika, liikuntamuodot sekä omatoimiseen ja ohjattuun liikuntaan osallistuminen*. LIKES / LINET. Verkkolähde: <http://www.liikuntaneuvosto.fi/files/275/LaNuMeta300106.pdf>. Tarkistettu 7.3.2018.
- Hammarén, Nils & Johansson, Thomas. 2014. Homosociality: In Between Power and Intimacy. *Sage Open*. January-March 2014. 1–11.
- Hanhinen, Hanna. 2017. Me too -kampanja täytti somen – Seksuaalinen häirintä näkyy karuina lukuina jo koululaisten kyselyissä. <https://yle.fi/uutiset/3-9886385>. Tarkistettu 3.4.2018.
- Hanifi, Riitta. 2009. Musiikin aktiiviset harrastajat. Teoksessa Liikkanen, Mirja (toim.). *Suomalainen vapaa-aika. Arjen ilot ja valinnat*. Helsinki: Gaudeamus. 225–249.
- Harris-Kahn, Keith. 2007 *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Harris, Keith. 2001. *Transgression and Mundanity: The Global Extreme Metal Scene*. PhD Thesis, Goldsmiths College, London.
- Harrison, Anna & O'Neill, Susan. 2000. Children's Gender-Typed Preferences for Musical Instruments: An Intervention Study. *Psychology of Music* 28. 81–97.
- _____. 2003. Preferences and Children's Use of Gender-Stereotyped Knowledge About Musical Instruments: Making Judgments About Other Children's Preferences. *Sex Roles*, 49 (7/8). 389–400.
- Harrison, Scott, Welch, Graham, Adler, Adam (toim.). 2012. *Perspectives on Males and Singing*. Springer. Series: Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education.

- Harrison, Scott. 2009. *Male Voices: Stories of Boys Learning through Making Music*. Camberwell, Vic.: ACER Press.
- _____. 2008. *Masculinities and Music: Engaging Men and Boys in Making Music*. Cambridge Scholars Publishing.
- Hawkins, Stan. 2009. *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Surrey: Burlington, Ashgate.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Heikkinen, Mervi & Huuki, Tuija. 2005. Hoiva, huolenpito ja elollisesta huolehtiminen perusopetuksen piiloisina sukupuolistuneina sisältöinä. Teoksessa: Teräs, Leena (toim.). *Koulutus, sukupuolisosialisaatio ja teknologia – näkökulmia segregaatioon*. WomenIT – Women in Industry and Technology koulutus-, kehittämis- ja tutkimusprojekti 2001–2005 Oulun yliopisto, Kajaanin yliopistokeskus. 17–39.
- Heikkinen, Risto. 1997. *Ruma bändinpoikanen* (1.painos). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Heino, Terhi & Ojala, Maija-Liisa. 1999. Musiikkioppilaitokset lukuvuonna 1997–1998. Teoksessa: Heino, Terhi & Ojala, Maija-Liisa (toim.). *Musiikkioppilaitosten perusopetuksen arviointi 1998*. Helsinki: Opetushallitus. Arviointi 1/1999. 9–66.
- Heinonen, Yrjö. 2013. Konserttikiertueen etnografinen tutkimus. Teoksessa: Moisala, Pirkko & Seye, Elina (toim.). *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 79–96.
- Heinonen, Yrjö. 2009. Tuotteistettu aura – Arja Korisevan 15-vuotistaitelijajuhlakiertueen (2004) etnografinen tapausanalyysi. *Etnomusikologian vuosikirja* 21. Suomen Etnomusikologinen Seura Helsinki. 199–233.
- Helkama, Klaus. 2015. *Suomalaiset arvot. mikä meille on oikeasti tärkeää?* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hesmondhalgh, David. 2005. Subcultures, Scenes or Tribes?: None of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1). 21–40.
- Hesmondhalgh, David & Negus, Keith. 2002. *Popular Music Studies*. London: Arnold, New York, Bloomsbury Academic.

- Hintikka, Ulla. 2000. Nuoruuden symbolisaatioprosessi kehityksellisenä ilmiönä. Teoksessa: Huttula, Kirsi (toim.). *Taideterapia*. Teema: lasten ja nuorten taideterapia. Helsinki: Suomen Taideterapiayhdistys ry. 55–74.
- Hirsjärvi, Irma. 2009. *Faniuden siirtymiä: suomalaisen science fiction -fandomin verkostot*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 98.
- Hirsjärvi, Sirkka & Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula. 2009 [1997]. *Tutki ja kirjoita*. 15. uudistettu painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Hjort, Minna. 2015. Aikuisten taitolaji – kiroilun kasvatuksellista metadiskurssia. Teoksessa: Rellstab, Daniel & Siponkoski, Nestori (toim.). *Rajojen dynamiikkaa, Gränsernas dynamik, Bordersunder Negotiation, Grenzen und ihre Dynamik..* VAKKI-symposiumi XXXV. Vaasa: University of Vaasa. 260–269.
- Hodges, Donald. & Haack, Paul. 1996. The Influence of Music on Human Behavior. Teoksessa: Hodges, Donald (toim.). *Handbook of Music Psychology*. San Antonio: TX: IMR Press. 469–555.
- Holma, Anni. 1993. *Musiikkikoulu harrastuspaikkana. Kuvaileva tutkimus Pakilan musiikkikoulun oppilaiden ja heidän vanhempiansa kokemuksista*. Helsingin yliopisto. Kasvatustieteen laitos. Tutkielma.
- Holt, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Honkasalo, Veronika. 2011. *Tyttöjen kesken. Monikulttuurisuus ja sukupuolten tasa-arvo nuorisotyössä*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto: Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 109.
- Hytönen-Ng, Elina. 2016. Tutkijana ja ystävänä. Läheisyys ja etäisyys etnografisessa kenttätyössä. Teoksessa: Joukhi, Jukka & Steel, Tytti (toim.). *Etnografinen tulkinta ja anayysi. Kohti avoimempaa tutkimusprosessia*. Ethnos-toimite 18. Helsinki: Ethnos ry. 270-302.
- Ikonen Hanna-Mari, Pehkonen Samu. 2008. Mistä on maaseudun miehet tehty? Mieskuva maaseutuaiheisissa tv-ohjelmissa. Teoksessa: Ikonen, Hanna-Mari (toim.). *Syrjäsilmillä - sukupuolen jäsenmyksiä maaseudulla*. Helsinki: Maaseutupolitiikan yhteistyöryhmä. (Maaseutupolitiikan yhteistyöryhmän julkaisu 4). 25–47.
- Iltalehti. http://www.iltalehti.fi/popstars/2016031221256671_ps.shtml. Tarkistettu 11.7.2016.

- Jackson, Stevi & Scott, Sue. 2007. Faking Like a Woman? Towards an Interpretive Theorization of Sexual Pleasure. *Sage Journals: Body & Society*. Volume 13, Issue 2, June 2007. 95–116. Verkkolähde: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1357034X07077777>. Tarkistettu 11.3.2018.
- Janhonen, Kristiina. 2017. <http://www.nuorisotutkimusseura.fi/nakokulma46>. Tarkistettu 11.3.2017.
- Jeffries, Michael. 2011. *Thug Life*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Johansson, Ola & Bell, Thomas. 2009. *Sound, Society, and the Geography of Popular Music*. Farnham: Burlington, Ashgate Publishing.
- Jokinen, Arto. 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suominen, Eero. 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Eeva. 2003. Arjen kyseenalaisuus. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 1/2003, 4–17.
- Juntunen, Olli-Pekka. 2008. ”Emme olisi me ilman musiikkia” – perhe nuoren musiikillisena kasvuympäristönä. Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Juvonen, Antti. 2006. Musiikillinen orientaatio ja sen muodostuminen. Teoksessa: Anttila, Mikko & Juvonen, Antti. *Kohti kolmannen vuosituhatosen musiikkikasvatusta: Osa 3, Musiikki koulussa ja nuorten elämässä*. Joensuu: Joensuu University Press.
- Järviluoma, Helmi. 2013. Etnomusikologia ja etnografinen kirjoittaminen. Teoksessa: Moisala, Pirkko & Seye, Elina (toim.). *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 97–118.
- _____. 2010. Podetko ystävyttä? Etnografia ja biofilian haaste. Teoksessa: Pöysä, Jyrki & Järviluoma, Helmi & Vaikimo, Sinikka (toim.). *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, Kultaneito VIII. 234–257.
- _____. 1997. *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööri-muusikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Tampereen yliopisto, etnomusikologia. Väitöskirja.

- Järviluoma, Helmi & Vilkkö, Anni & Moisala, Pirkko 2006. Tutkimustulosten kirjoittaminen ja sukupuoli. Teoksessa: Kupiainen, Tarja & Vaikimo, Sinikka (toim.). *Kirjoituksia etnisyydestä, kulttuurista ja sukupuolesta*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, Kultaneito VII. 306–319.
- Järviluoma, Helmi & Rautiainen. 2003. Populaarimusiikin tutkimus. Teoksessa: Eerola, Tuomas & Louhivuori, Jukka & Moisala, Pirkko (toim.). *Johdatus musiikintutkimukseen*. Jyväskylä: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 169–184.
- Kahma, Nina. 2011. *Yhteiskuntaluokka ja maku*. Sosiaalitieteiden laitoksen julkaisuja 2011:8. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kaleva 2005. <http://www.kaleva.fi/uutiset/kulttuuri/bandin-avoin-kirje-tarja-turusel-le/237213/>. Tarkistettu 12.3.2018.
- Kallioniemi, Jouni. 1993. *Turku ja nuoret: Turun kaupungin nuorisotoimen ja turkulaisen nuorison tarina*. Turku: Turun kaupungin nuorisolautakunta.
- Kananen, Jorma. 2008. *Kvali. Kvalitatiivisen tutkimuksen teoria ja käytänteet*. Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu.
- Kantola, Johanna. 2012. Sukupuoli ja valta. Teoksessa: Saresma, Tuija & Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.). *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. 78–87.
- Kantola, Katariina. 2005. Äänekäs sukupuoli. Rocklehti Rumban keskustelut sukupuoli ja seksuaalisuusia paikantamassa. Turun yliopiston mediatutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Karhunen, Paula. 2005. Musiikin koulutuksesta työelämään. Kyselytutkimus toisen asteen ja ammattikorkeakoulututkinnon suorittaneista. *Tilastotietoa taiteesta* N:o 35. Taiteen keskustoimikunta Arts Council of Finland 2005. Verkkolähde: <http://www.taike.fi/documents/10921/1094274/Karhunen+35+05.pdf/4825c51d-3b05-409d-949f-d755f0e41f3e>. Tarkistettu 13.5.2018.
- Karppinen, Kaisa. 2002. Onko kielellinen tasa-arvo utopiaa? *Kielikello 2/2002*. Verkkolähde: <http://www.kielikello.fi/index.php?mid=2&pid=11&aid=1319>. Tarkistettu 16.9.2017.
- Kauppinen, Eija & Sintonen, Sara. 2004. *Musikaalinen elämä*. Vantaa: Kansanvalistusseura.

- Keightley, Keir. 2001. Reconsidering Rock. Teoksessa: Frith, Simon & Staw, Will & Street, John (toim.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press. 109–142.
- Kielikello. <http://www.kielikello.fi/index.php?mid=2&pid=11&aid=789>. Tarkistettu 14.11.2016.
- Kielitoimiston sanakirja: www.kielitoimistonsanakirja.fi. Tarkistettu 29.11.2016.
- Kiilakoski, Tomi. 2011. http://www.epopisto.fi/ajankohtaista/materiaali/Kiilakoski_nuorten%20kasvumaisemat.pdf. Tarkistettu 6.5.2017.
- Kinnunen, Taina. 2001. *Pyhät bodarit. Yhteisöllisyys ja onni täydellisessä ruumiissa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kisliuk, Michelle. 2002. Performance and Modernity among BaAka Pygmies: A Closer Look at the Mystique of Egalitarian Foragers in the Rain Forest. Teoksessa: Moisala, Pirkko & Diamond, Beverly (toim.). *Music and Gender*. Urbana: Chicago, University of Illinois Press. 25–50.
- KMO 2018a. <http://www.koulujenmusiikinopettajat.fi/ops2016/tuntijako/>. Tarkistettu 1.3.2018.
- KMO 2018b. <http://www.koulujenmusiikinopettajat.fi/ops2016/musiikkiluokan-varustelu/>. Tarkistettu 1.3.2018
- Knuuttila, Jarna. 1997. *Rockia soittavat tytöt. Rockinsoittoharrastus nuoruusiän ja sukupuolijärjestelmän näkökulmista*. Joensuu: Joensuun yliopisto, psykologian tutkimuksia nro. 19.
- _____. 1994. Tyttöbändi vai bändi? *Naistutkimus: Kvinnoforskning* 2:1004. 25–40.
- Koivisto, Outi. 2004. *Naiset rock-instrumentin varressa – soittamisen ja esiintymisen ruumiilliset merkitykset rock-musiikissa*. Tampereen yliopisto, etnomusikologia. Pro gradu -tutkielma.
- Korkiankangas, Pirjo & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena (toim.). 2005. *Polkuja etnologian menetelmiin*. Helsinki: Ethnos ry.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1991. *Epistemology of the Closet*. Berkley: University of California Press.
- _____. 1990. *Tendencies*. Durham: Duke University Press.

- ___1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Kosonen, Erja. 2001. *Mitä mieltä on pianonsoitossa? 13–15-vuotiaiden pianonsoittajien kokemuksia musiikkiharrastuksestaan*. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in the Arts79.
- ___1996. *Soittamisen motivaatio varhaisnuorilla*. Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteiden laitos. Musiikkikasvatuksen lisensiaattityö.
- Kotila, Leena. 2007. *Sydämen puhetta sydämelle: kirja laulamisesta*. Joensuu: Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu.
- Kukkonen, Maria. 2005. ”En ole yhtään matemaattinen ihminen” – tyttöjen minäkäsitys, asenteet ja itsearviointitaidot uravalintojen lähtökohtana. Teoksessa: Teräs, Leena (toim.). *Koulutus, sukupuolisosialisaatio ja teknologia – näkökulmia segregatioon*. WomenIT – Women in Industry and Technology koulutus-, kehittämis- ja tutkimusprojekti 2001–2005 Oulun yliopisto, Kajaanin yliopistokeskus. 50–68.
- Kumpulainen, Timo (toim.). 2014. *Koulutuksen tilastollinen vuosikirja 2014*. Koulutuksen seurantaraportit 2014:10. Helsinki: Opetushallitus.
- Kurkela, Vesa. 2011. Musiikki ja arki. Teoksessa: Anderson, Leif & Hetemäki, Ilari & Mustonen, Riitta & Sihvola Ari (toim.). *Kaikki irti arjesta*. Gaudeamus. 162.
- Kuula, Arja. 2011. *Tutkimusetiikka. Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.
- Kyrölä, Katariina. 1990. Kaunotar elää, laamannitar on kuollut. *Kielikello 2/1990*. Verkkolähde: <http://www.kielikello.fi/index.php?mid=2&pid=11&aid=789>. Tarkistettu 7.7.2017.
- Käpylä, Tiina. 2017. Nuorisotyö bänditoiminnan näyttämönä – musiikkihuoneita, kilpailuja ja treenikämppejä. Teoksessa: Kärki, Kimi & Grönholm, Pertti (toim.). *Toisen soinnun etsijät – Turkulaisen popmusiikin villit vuodet 1970–2017*. Turun Historiallinen Arkisto 70 Turun Historiallinen Yhdistys. 405–425.
- ___2009. *Metallimusiikki osana elämäntapaa. Suomalainen metalliskene, maailmankuva ja merkitykset*. Turun yliopisto, kansatiede. Pro Gradu -tutkielma.

- Kärjä, Antti-Ville. 2000. Genre, historia, identiteetti. *Musiikin Suunta* 3/2000. 100–115.
- Kärki, Kimi. 2014. *Rakennettu areenatähteys. Rock-konsertti globalisoituvana mediaspektaakkelina 1965–2013*. Turun yliopiston julkaisuja – Annales Universitatis Turkuensis Sarja - ser. C osa - tom. 397. Scripta Lingua Fennica Edita.
- Lagström, Hanna & Pösö, Tarja & Rutanen, Niina & Vehkalahti, Kaisa (toim.). 2015. *Lasten ja nuorten tutkimuksen etiikka*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 101.
- Laine, Leena & Sarje, Aino. 2002. *Suomalaisen naisvoimistelun maailma*. Helsinki: Naisvoimistelun Tuki ry.
- Lappalainen, Hanna. 2001. Sosiolingvistinen katsaus suomalaisnuorten nykypuhemiehen ja sen tutkimukseen. *Virittäjä* Vol. 105. Nro 1 (2001). 74–101.
- Lappalainen, Sirpa. 2006. *Kansallisuus, etnisyys ja sukupuoli lasten välisissä suhteissa ja esiopetuksen käytännöissä*. Helsinki: Helsingin yliopisto, kasvatustieteen laitoksen tutkimuksia 205.
- Latour, Bruno. 2010. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Kääntänyt Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lehtonen, Juhani U.E. 2005. Kansatieteen tutkimushistoria. Teoksessa: Korkiankangas, Pirjo & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena (toim.). *Polkuja etnologian menetelmiin*. Helsinki: Ethnos ry. 11–24.
- Lehtonen, Mikko. 1995. *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Lemonick, Michael. 26.9. 2014. *The People Have Voted: Pluto is a Planet!* <http://time.com/3429938/pluto-planet-vote/>. Tarkistettu 30.10.2016.
- Leonard, Marion. 2007. *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse, and Girl Power*. Burlington: Aldershot, Ashgate.
- Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Leppänen, Taru. 2007. Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa. Teoksessa: Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.). *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 268–290.
- Lewis, Jeff. 2008. *Cultural Studies: the Basics*. 2. painos. Los Angeles: London, Sage Publications.
- Lilliestam, Lars. 1995. *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig trädning*. Göteborg: Novum Grafiska AB.
- Liljeström, Marianne. 1996. Sukupuolijärjestelmä. Teoksessa: Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.). *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. 111–183.
- Linna, Helena. 2007 [1994]. *Kirjoittamisen suuri seikkailu: Prosessikirjoittaminen*. Porvoo. Helsinki: Juva, WSOY.
- Lyman, Peter. 1989. The Fraternal Bond as a Joking Relationship: a Case Study. Teoksessa: Kimmel, Michael & Messner, Michael (toim.). *Men's Lives*. New York: Mac Millan Publishing Company.
- Lähteenmaa, Jaana. 1989. *Tytöt ja rock*. Helsinki: Kansalaiskasvatuskeskus ry. Tutkimuksia ja selvityksiä 2/ 1989.
- Lönnqvist, Bo. 1999. Mitä etnologia on? Teoksessa: Lönnqvist, Bo & Kiuru, Elina & Uusitalo, Eeva (toim.). *Kulttuurin muuttuvat kasvot. Johdatus etnologiatieteisiin*. Tietolipas 154. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 11–33.
- Malinowski, Bronislaw. 1961 [1922]. *Argonauts of the Western Pacific: an Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Johdanto: Sir James Frazer. London: Routledge & Sons.
- Manninen, Sari. 2005. Tapaustutkimus poikien maskuliinisuuden representaatioista ja hierarkkisesta järjestyksestä ensimmäisenä kouluvuotenaan. Teoksessa: Teräs, Leena (toim.). *Koulutus, sukupuolisosialisaatio ja teknologia – näkökulmia segregatioon*. WomenIT – Women in Industry and Technology koulutus-, kehittämis- ja tutkimusprojekti 2001–2005 Oulun yliopisto, Kajaanin yliopistokeskus. 31–49.
- Mantila, Harri. 1998. Jätkät ja jässikät, don juanit ja gentlemannit eli Perussanakirjan mieskuva. Teoksessa: Heikkinen, Vesa & Mantila, Harri & Varis, Markku (toim.). *Tuppiainen mies. Kirjoitelmia sukupuolesta, kielestä ja kulttuurista*. Tietolipas 154. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 15–31.

- Mantila, Susanna. 2009. *Ugly Girls on Stage. Riot Grrrl Reflected through Misrepresentations*. Vaasan yliopisto, englannin kielen oppiaine. Pro gradu -tutkielma.
- Massey, Doreen. 1994. *Space, Place and Gender*. University of Minnesota press: Minnesota.
- McEnery, Anthony. 2006. *Swearing in English: Blasphemy, Purity and Power from 1586 to the Present*. Routledge advances in corpus linguistics. London: Routledge.
- McLoughlin, Linda. 2000. *The Language of Magazines*. London: New York, Routledge.
- Mead, George. 1972 [1934]. *Mind, Self, and Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Merimaa, Maija. 2015. *Kaverit keskiössä. Raportti nuorten havainnointi ja haastattelut (NuHa) –hankkeesta*. Helsinki: Nuorisasiankeskus julkaisu 1/2015.
- Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Metsämuuronen, Jari. 2009. *Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä*. 4. tutkijalaitos. Helsinki: International Methelp Oy.
- _____. 1995. *Harrastukset ja omaehtoinen oppiminen. Sitoutuminen, motivaatio ja coping. Teoreettinen tausta, rakenneanalyysi ja sitoutuminen*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- _____. 1989. *Kolmasluokkalaisten musiikkiharrastus; taustamuuttujana perheen musiikkivirikkeistö*. Helsingin yliopisto, opettajankoulutuslaitos. Tutkielma.
- Messner, Michael. 2001. Friendship, Intimacy and Sexuality. Teoksessa: Whitehead, Stephen & Barrett, Frank (toim.). *The Masculinities Reader*. Cambridge: Polity Press. 253–265.
- Miller, Janice. 2011. *Fashion and Music*. Bloomsbury Academic. Oxford: Berg Publishers.
- Miller, Toby (toim.). 2006. *A Companion to Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- Mills, Sara. 1995. *Feminist Stylistics*. London: Routledge

- Mistola, Juhani. 2016. "Oman kylän poikii" Musiikin yhteisöllinen harrastaminen varsinaisuomalaisessa rock-skenessä. Turun yliopisto, musiikkitiede. Pro gradu -tutkielma.
- MLL. Mannerheimin lastensuojeluliitto. www.mll.fi. Tarkistettu 29.11.2016
- Mosher, Donald & Sirkin, Mark. 1984. Measuring macho personality constellation. *Journal of Research in Personality*, Vol 18(2), Jun 1984, 150–163.
- Moisala, Pirkko & Seye, Elina (toim.). 2013. *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21.
- _____. 2013. Musiikintutkija ihmisten keskellä – Etnomusikologinen kenttätyö. Teoksessa: Moisala, Pirkko & Seye, Elina (toim.). 2013. *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 29–56.
- Moisala, Pirkko. 2001. Musiikki, kuva ja sukupuoli. *Musiikki* 2/2001, 87–108.
- _____. 1999. Musical Gender in Performance. *Women & Music - A Journal of Gender and Culture*, 3, 1FF.
- Moisala, Pirkko & Diamond, Beverley (toim.). 2000. *Music and Gender*. Foreword by Ellen Koskoff. Urbana: University of Illinois Press.
- Moore, Allan. 2002. Authenticity as Authentication. *Popular Music*, Vol. 21, No. 2 (May, 2002). Cambridge, Cambridge University Press. 209–223. Verkkolähde: <https://www.amherst.edu/media/view/91842/original/Moore%2B-%2BAuthenticity%2B as%2BAuthentication%2B.pdf>. Tarkistettu 7.7.2017.
- _____. 2001. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. 2. painos. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot: Ashgate.
- Murphie, Andrew & Potts, John. 2003. *Culture and Technology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Musiikinopetus 2017. http://www.musiikinopetus.fi/fi/linkit/musiikkiopistot_-_opistoluettelo. Tarkistettu 13.4.2017.
- Myllyniemi, Sami & Berg, Päivi. 2013. *Nuoria liikkeellä! Nuorten vapaa-aikatutkimus 2013*. Helsinki: Nuorisosiain neuvottelukunnan julkaisuja 49.
- Myllyniemi, Sami. 2015. *Arjen jäljillä*. Helsinki: Opetusministeriö, Nuorisotutkimusverkosto, Nuorisosiain neuvottelukunta.

_____. 2009. *Taidekohtia. Nuorisobarometri 2009*. Helsinki: Opetusministeriö, Nuorisotutkimusverkosto, Nuorisosiain neuvottelukunta.

Mäkelä, Janne. 1998. Pop eilen tänään. John Lennon, Beatles ja historiankirjoitus. Teoksessa: Mäkikalli, Maija (toim.). 2005. *Localities in Turmoil. Perspectives on the Reshaping of Locality. Paikat sekaisin. Näkökulmia paikallisuuden murroksiin*. Turku: Kulttuurisen vuorovaikutuksen ja integraation tutkijakoulun julkaisuja 9.

Mäkelä, Johanna. 1994. Pierre Bourdieu –erottautumisen teoreetikko. Teoksessa: Heiskala, Risto (toim.). *Sosiologian teorian nykysuuntauksia*. Helsinki: Gaudeamus. 243–269.

Mäkikalli, Paula & Oinonen, Paavo (toim.). 1998. *Integraatio, identiteetti, etnisyys: tarkastelukulmia kulttuuriseen vuorovaikutukseen*. Turku: Turun yliopisto. 72–87.

Männistö, Tiina. 2006. Marginaalista kalahtaa. Sukupuolianalyysi teknologian historiassa. *Tekniikan Waiheita* 1/06. 5–15.

Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: New York, Routledge.

_____. 1992. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Edward Arnold.

Nightwish -yhtyeen kotisivut: <http://nightwish.com/fi>. Tarkistettu 5.3.2018.

Nieminen, Ari. 2014. “Etelä-Kymenlaakson päihdejärjestelmä - kokemuksia ja palveluja”. Teoksessa: Nieminen, Ari. & Tarkiainen, Ari & Vuorio, Elina (toim.). *Kokemustieto, hyvinvointi ja paikallisuus*. Turku: Turun ammattikorkeakoulun raportteja 177. 133–149. Verkkolähde: <http://julkaisut.turkuamk.fi/isbn9789522164353.pdf>. Tarkistettu 8.5.2017.

Nuorisolaki 1285/2016. Annettu Helsingissä 21.12.2016.

Nurmi, Jari-Erik & Ahonen, Timo & Lyytinen, Heikki & Lyytinen, Paula & Pulkkinen, Lea & Ruoppila, Isto. 2006. *Ihmisen psykologinen kehitys*. Porvoo; Helsinki: WSOY.

Näre, Sari. 1995. *Etnopsykoanalyttisia näkökulmia sukupuolikulttuuriin*. Väitöskirja: Helsingin yliopisto. Helsingin yliopiston sosiologian laitoksen tutkimuksia 229. Helsinki: Helsingin yliopisto.

- Oates, Jason. 2009. I'm a Man: Masculinities in Popular Music. Teoksessa: Scott, Derek, B. (toim.). *Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Surrey: Burlington, Ashgate Publishing. 221–242.
- O'Brien, Lucy. 1995. *She Bop: The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*. New York: Penguin.
- O'Connor, Alan. 2002. Local Scenes and Dangerous Crossroads. Punk and Theories of Cultural Hybridity. *Popular Music* 21(2). 225–236.
- Oishi, Etsuko. 2006. Austin's Speech Act Theory And the Speech Act Situation. *Esercizi Filosofici* 1, 2006. 1–14.
- Ojanen, Karoliina. 2016. ”Mä tykkään et on niinku semmonen tyttöjen laji.”: Sukupuoli, ikä ja homososiaalisen harrastustoiminnan perustelevinen. Teoksessa: Berg, Päivi & Kokkonen, Marja (toim.). *Urheilun takapuoli: tasa-arvo ja yhdenvertaisuus liikunnassa ja urheilussa*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura Nuorisotutkimusverkosto. Nuorisotutkimusverkosto /Nuorisotutkimusseura, julkaisuja. Tiede; nro 186. 199–228.
- OKM 2017. *Jokaiselle lapselle ja nuorelle mahdollisuus mieleiseen harrastukseen –työryhmän raportti*. Helsinki: Opetus- ja Kulttuuriministeriö.
- O'Neill, Susan & Boulton, Michael. 1996. Boys' and Girls' Preferences for Musical Instruments: A Function of Gender. *Psychology of Music* 24. 171–183.
- O'Neill, Susan. 1997. Gender and Music. Teoksessa: Hargreaves, David & North, Adrian (toim.). *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press. 46–63.
- ___ 2003. Developing Musical Creativity: Student and Teacher Perceptions of a High School Music. *Psychology of Music*. July 1, 2003. 31. 324–339.
- O'Toole, Patricia. 2002. Threatening Behaviors: Transgressive Acts in Music Education. *Philosophy of Music Education Review* 10(1). 3–17.
- Opetushallitus 2014. *Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2014*. Verkkolähde: http://www.oph.fi/download/163777_perusopetuksen_opetussuunnitelman_perusteet_2014.pdf. Tarkistettu 13.3.2018.
- Opetushallitus 2016. Uusi opetussuunnitelma. Verkkolähde: <http://www.oph.fi/ops2016>. Tarkistettu 13.3.2018.

- Parikka, Jussi & Tiainen, Milla. 2012. Kohti materiaalisen ja uuden kulttuurianalyysia – tai representaation hyödystä ja haitasta elämälle. Teoksessa: Nivala, Asko & Mähkä, Rami (toim.). *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: Cultural History. Kulttuurihistoria 10. 322–348.
- Piggford, George. 1997. Who's That Girl?' Annie Lennox, Woolf's Orlando, and Female Camp Androgyny. *Mosaic* (Winnipeg, Man.) 30 (1997). 39–58.
- Pihkanen, Timo. 2011. *Lapset laulavat – Tutkimus tavoitteellisesta lasten laulunopetuksesta ja opas opetuksen tueksi*. Helsinki: Kehittäjäkoulutus Sibelius-Akatemia Musiikkikasvatuksen osasto. Lisensiaatintyö.
- Piispa, Mikko. 2018. *Yhdeksän sanaa Y-sukupolvesta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Pink, Sarah. 2004. *Home Truths: Gender, Domestic Objects and Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Prensky, Marc. 2001. Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon*. MCB University Press, Vol. 9. No. 5, October 2001. Verkkolähde <https://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>. Tarkistettu 16.9.2017.
- Postman, Neil. 1985. *Lyhenevä lapsuus*. Suom. Ilkka Rekiaro. Juva: WSOY.
- Pripp, Oscar & Öhlander, Magnus. 2010. Kulturanalysens ställning och förnyelse. *Kulturella Perspektiv*. 2010:3, årg. 10. 2–4.
- Purhonen, Semi & Gronow, Jukka & Rahkonen, Keijo. 2011. Highbrow Culture in Finland: Knowledge, Taste and Participation. *Acta Sociologica* 54(4). 385–402.
- _____. 2009. Social Differentiation of Musical and Literary Taste Patterns in Finland. *Research on Finnish Society* 2. 39–49.
- Purhonen, Semi & Roos, J. P. & Alapuro, Risto. 2006. *Bourdieu ja minä: näkökulmia Pierre Bourdieun sosiologiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Putnam, Robert. 1993. *Making Democracy Work. Civic Traditions in Modern Italy*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. 1995. Bowling Alone: America's Declining Social Capital. *Journal of Democracy*, vol. 6, n: o 1. 65–78.

- Päivinen, Sinikka. 2015. *Laulu instrumenttina*. Turun ammattikorkeakoulu, musiikki-pedagogia. Opinnäytetyö.
- Pääkkölä, Anna-Elena. 2016. *Sound Kinks: Sadoomasochistic Erotica in Audiovisual Music Performances*. Turun yliopiston julkaisuja- Annales Universitatits Turkuensis. Sarja-ser. B, osa –toim. 422. Humaniora.
- Pöyhönen, Markku. 2011. *Muusikon tietämisen tavat: moniälykyys, hiljainen tieto ja musiikin esittämisen taito korkeakoulun instrumenttituntien näkökulmasta*. Jyväskylän yliopisto, musiikkikasvatus. Väitöskirja.
- Pöysä, Jyrki. 2010. Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina. Teoksessa: Pöysä, Jyrki & Järviluoma, Helmi & Vaikimo, Sinikka (toim.). *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, Kultaneito VIII. 331–360.
- _____. 1997. *Jätjän synty. Tutkimus sosiaalisen kategorian muotoutumisesta suomalaisessa kulttuurissa ja itäsuomalaisessa metsätyöperinteessä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Reddington, Helen. 2012. *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk era*. 2 painos. Sheffield: Equinox Publishing Ltd.
- Richardson, John. 2017. Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista. *Etnomusiikologian vuosikirja*, 29, 1–33. Verkkolähde: <https://doi.org/10.23985/evk.60949>. Tarkistettu 13.3.2018.
- _____. 2016. Closer Reading and Framing in Ecocritical Music Research. Teoksessa: Granger, Charissa & Riedel, Friendlind & van Straaten, Eva-Maria Alexandra & Feller, Gerlinde (toim.). *Music Moves. Musical Dynamics of Relation, Knowledge and Transformation*. Göttingen Studies in Musicology Volume 7. Zürich: New York, Georg Olms Verlag. Hildesheim. 157–193.
- _____. 2006. Intertextuality and Pop Camp Identity Politics in Finland. The Crash`s Music Video Still Alive. *Popular Musicology Online*.
- Rinne, Risto & Kivirauma, Joel & Lehtinen, Erno. 2004. *Johdatus kasvatustieteisiin*. 5.–6. painos. Porvoo: WSOY.
- Riviere, Joane. 1929. Excerpts from “Womanliness as Masquerade”. *International Journal of Psychoanalysis*. Vol. 10, 1929. 303–13.

- Rojek, Chris. 2008. *Cultural Studies*. Cambridge: Malden, MA, Polity.
- Rojola, Sanna. 2012. Teknologia ja sukupuoli. Teoksessa: Saresma, Tuija & Rossi & Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.). *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. 197–205.
- Roseberry, William. 1982. Balinese Cockfights and the Seduction of Anthropology. *Social Research* 49. 1013–1028.
- Ruotsala, Helena. 2007. Onko porometsä (vielä) maskuliininen tila? Pohdintoja sukupuolittuneesta tilasta pohjoisessa. Teoksessa: Olsson, Pia & Willman, Terhi (toim.). *Sukupuolen kohtaaminen etnologiassa*. Helsinki: Ethnos ry. Ethnos-toimite 13. 153–180.
- _____. 2005. Matkoja, muistoja, mielikuvia – kansatieteilijä kentällä. Teoksessa: Korkiakangas, Pirjo & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena (toim.). *Polkuja etnologian menetelmiin*. Helsinki: Ethnos ry. Ethnos-toimite 11. 45–88.
- Ruuskanen, Petri. 2001. *Sosiaalinen pääoma – Käsitteet, suuntaukset ja mekanismit*. Helsinki: Valtion taloudellinen tutkimuskeskus, Government Institute for Economic Research.
- Ruusunen, Meri. 2005. *Sukupuoli koulussa. Yhteenvedo oppilaiden sukupuolta käsittelevistä tutkimuksista ja muusta kirjallisuudesta*. Helsinki: Opetushallitus.
- Räsänen, Matti. 1997. Kansankulttuurista ihmisen arkeen. Teoksessa: Korhonen, Teppo & Leimu, Pekka (toim.). *Näkökulmia kulttuurin tutkimukseen*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. 21–32.
- Saarikallio, Suvi. 2009. Musiikki ja nuoren psykososiaalinen kehitys. Teoksessa: Louhivuori, Jukka & Paananen, Pirkko. & Väkevä, Lauri. (toim.) *Musiikkikasvatus: Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Jyväskylä: Suomen Musiikkikasvatusseura – FiSME Ry. 221–231.
- Sairanen, Jukka. 1997. ”Discomummoja ja rokkivaareja”: Tutkielma suomalaisten musiikkikäyttäytymisestä iän ja eri aikakausien ilmauksena 1990-luvulla. Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitos. Lisensiaatintyö.
- Salminen, Jarkko. 2013. Tila symbolisen kamppailun kohteena Tapaus Ideapark. *Alue ja ympäristö* 42:1 (2013), 25–36.

- Salo, Ulla-Maija. 2007. Etnografinen kirjoittaminen. Teoksessa: Lappalainen, Sirpa & Hynninen, Pirkko & Kankkunen, Tarja & Lahelma, Elina & Tolonen, Tarja (toim.). *Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 227–246.
- Sandstrom, Boden. 2000. Women Mixing Engineers and Power of Sound. Teoksessa: Moisala, Pirkko & Diamond, Beverley (toim.). *Music and Gender*. Esipuhe: Ellen Koskoff. Urbana: University of Illinois Press. 289–305.
- Sasaki-Picou, Nayo. 2014. Performing Gender: The Construction of Black Males in the Hip-Hop Industry. York University, Toronto, Ontario. *Contingent Horizons: The York University Student Journal of Anthropology*. 2014. 1(1).103–107.
- Schechner, Richard. 2013 [2002]. *Performance Studies: An Introduction*.3. painos. London: New York, Routledge.
- Schmid, Therese. 2005. A theory of creativity: an innate capacity. Teoksessa: Schmid, Therese (toim.): *Promoting Health through Creativity: For Professionals in Health, Arts and Education*. London: Whurr. 1–26.
- Schultz, Theodore. 1963. *The Economic Value of Education*. New York & London: Columbia University Press.
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Shapiro, Judith. 1981. Anthropology and the Study of Gender. *Soundings* 64, no. 4. 446–465.
- Shuker Roy. 1998. *Key Concepts in Popular Music*. London: New York. Routledge.
- Siegel, Carol. 2005. *Goth's Dark Empire*. Bloomington & Indianapolis. Indiana University Press.
- Sirén, Anna. http://yle.fi/uutiset/soittotunneilla_ei_ole_tyttojen_tai_poikien_soittimia/6542488. Tarkistettu 24.4.2014.
- SKS 2016. <http://neba.finlit.fi/oppimateriaali/kielijaidentiteetti/main.php?item=7&page=1>. Tarkistettu 5.1.2016.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

- Smith, Dorothy. 1990. *The Conceptual Practices of Power: A Feminist Sociology of Knowledge*. University of Toronto Press.
- Soilevuo Grønnerød, Jarna. 2004. On the Meanings and Uses of Laughter in Research Interviews. Relationships Between Interviewed Men and a Woman Interviewer. *Young Nordic Journal of Youth Research*, 12(1), February 2004. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications. 31-49. Verkkolähde: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.875.5363&rep=rep1&type=pdf>. Tarkistettu 13.3.2018.
- Sontag, Susan. 1964. Notes on Camp. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 53–65.
- Spender, Dale. 1998. *Man Made Language*. London: Pandora.
- Straw, Will. 1990. Characterizing Rock Music Culture. The Case of Heavy Metal. Teoksessa: Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.). *On the Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: New York, Routledge. 97–110.
- STM 2017. Sosiaali- ja terveystieteiden ministeriö, tiedote: http://stm.fi/artikkeli/-/asset_publisher/suomi-on-nyt-eu-n-toiseksi-tasa-arvoisin-maa-tavoitteeseen-viela-matkaa. Tarkistettu 20.4.2017.
- Strübel-Scheine, Joanne. 2011. Gender Performativity and Self-Perception: Drag as Masquerade. *International Journal of Humanities and Social Science* Vol. 1 No. 13 [Special Issue – September 2011]. 793–811.
- Stuessy, Joe & Lipscomb, Scott. 2003. *Rock and Roll: Its History and Stylistic Development*. 4. painos. Prentice Hall.
- Suutari, Pekka. 2007. Musiikki arjen vuorovaikutuksessa. Teoksessa: Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.). *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 93–117.
- Söderholm, Stig. 1990. *Liskokuninkaan mytologia -rituaali ja rocksankarin kuolema: Jim Morrison -kultin etnografinen tulkinta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Takalo, Susanna. 2017. Murrosiässä kadonnut liikunta voi löytyä uudelleen. *Liikunta & Tiede* 54. 1/2017. 11–15.
- Tarvainen, Anne. 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu- Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Acta Universitatis Tampereensis, Tampereen yli-

opisto. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Tapscott, Don. 2010. *Syntynyt digiaikaan: sosiaalisen median kasvatit*. Suom. Timo Hautala. Jyväskylä: WSOY Pro.

Taylor, Timothy. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. New York: Taylor & Francis.

TBS 2017. <http://www.turkubandstand.fi/>. Tarkistettu 2.11.2016.

TBSD 2013. Turku Bandstand -kilpailun paperiaineistot 1997-2016. Kirjoittajan hallussa digitoituina. Saatavilla Turun kaupungin nuorisopalveluista (Tomi Arvas).

TBS Historia. Turku bandstan Bändikilpailun voittajat kautta tapahtuman historian: http://www.turkubandstand.fi/tbs_historia.html. Tarkistettu 1.10.2018.

Teosto 2013. *Treenikämpät 2013 tutkimusraportti*. Verkkolähde: https://www.teosto.fi/sites/default/files/files/Treenik%C3%A4mp%C3%A4t%202013_tutkimusraportti.pdf. Tarkistettu 13.3.2018.

Thèberge, Paul. 2001. 'Plugged in': Technology and Popular Music. Teoksessa: Frith, Simon & Straw, Will & Street, John (toim.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press. 3–25.

_____. 1997. *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*. Middletown: Connecticut, Wesleyan University Press.

Thornton, Sarah. 1997 *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Middletown: Connecticut, Wesleyan University Press.

_____. 1995. The Social Logic of Subcultural Capital. Teoksessa: Gelder, Ken & Thornton, Sarah (toim.). *The Subcultural Reader*. London: New York, Routledge. 200–209.

THL 2017. <https://www.thl.fi/fi/web/hyvinvointi-ja-terveyserot/eriarvoisuus/elamankulku/lapset-ja-perheet>. Tarkistettu 18.4.2017.

Thurén, Sofia 2017. http://yle.fi/ylex/uutiset/murrosika_alkaa_entista_aikaisemmin_lapsiin_piikitetaan_hormoneja/3-7578393 julkaistu 21.5.2014 klo 09:45. Tarkistettu 9.5.2017.

- Tilastokeskus 2005. Liikkanen, Mirja & Hanifi, Riitta & Hannula, Ulla (toim.). *Yksilöllisiä valintoja, kulttuurien pysyvyyttä. Vapaa-ajan muutokset 1981–2002*. Helsinki: Tilastokeskus.
- _____. 2011. Pääkkölä, Hannu & Hanifi, Riitta. *Ajankäytön muutokset 2000-luvulla*. Elinolot 2011. Helsinki: Tilastokeskus.
- _____. 2016. *Naiset ja miehet Suomessa 2016*. 2., korjattu painos. Helsinki: Tilastokeskus.
- Titon, Jeff, Todd. 2003. Textual Analysis or Thick Description. Teoksessa: Clayton, Martin & Herbert, Trevor & Middleton, Richard (toim.). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. London: New York, Routledge. 171–180.
- TRA 2017. Turku Rock Academyn Facebook –ryhmä. <https://www.facebook.com/groups/319448491433467/?fref=ts>.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. 6., uud. laitos. Helsinki: Tammi.
- Tuovila, Annu. 2003. ”Mä soitan ihan omasta ilosta!” Pitkittäinen tutkimus 7–13-vuotiaiden lasten musiikin harjoittamisesta ja musiikkiopisto-opiskelusta. *Studia Musica* 18. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Turner, Victor. 1986. *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Upright, Craig. 2004. Social Capital and Cultural Participation: Spousal Influences on Attendance at Arts Events. *Poetics*. Volume 32, Issue 2; Gender, Networks, and Cultural Capital. 29–43.
- Valsinger, Robert. 2008. *Bitches and Hoes, Svenska Hip-Hopare om Kvinnobilder Inom Svensk Hip-Hop*. Stockholm: Stockholm University Press.
- Vannini, Philip (toim.). 2009. *Material Culture and Technology in Everyday Life. Ethnographic Approach*. New York: Peter Lang.
- Vedenpää, Ville. 2014. Yle Uutiset. Lähde: http://yle.fi/uutiset/keikoilla_kaynit_vahentyneet_-_alypuhelin_kiinnostaa_nuoria_enemman_kuin_rock_klubit/7203625. Tarkistettu 24.9.2014.

- Vuorela, Mervi (2013) ”Miksi naisbändit ovat niin huonoja” <http://yle.fi/vintti/yle.fi/musiikki/c-puoli/mervi-vuorela-miksi-naisbandit-ovat-niin-huonoja.html>. Tarkistettu 30.6.2016.
- Vuorinen, Risto. 1997. *Minän synty ja kehitys. Ihmisen psyykkinen kehitys yli elämänsä kaaren*. Porvoo: WSOY.
- Välimäki, Susanna. 2005. Musiikki, ruumis, ääni – ja k.d. lang. Filosofinen ja musiikkianalyttinen vuoropuhelu. Teoksessa: Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.). *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino. 359–394.
- Väätäinen, Juho-Kusti & Väätäinen, Tiina. 2014. *Musiikki-idolit ja musiikkivideot nuorten arjessa*. Jyväskylän yliopisto, musiikkikasvatus. Pro gradu –tutkielma.
- Walser, Robert. 1993. *Running With the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Warren, Carol. 2001. Qualitative Interviewing. Teoksessa: Gubrium, Jaber & Holstein, James (toim.). *Handbook of Interview Research*. Sage Publications Inc. 83–101.
- Weinstein, Deena. 2000 [1991]. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Da Capo Press.
- Whiteley, Sheila. 2005. *Too Much Too Young. Popular Music, Age and Gender*. London: New York, Routledge.
- _____. 1997. Little Red Rooster vs. the Honky-tonk Woman: Mick Jagger, Sexuality, Style and Image. Teoksessa: Whiteley, Sheila (toim.). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: New York, Routledge. 67–99.
- Williams, Sarah. 2007. A Walking Open Wound. Emo Rock and the “Crisis” of Masculinity in America. Teoksessa: Jarman-Ivens, Freya (toim.). *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. New York: Abigdon, Routledge. 145–160.
- Wolf, Virginia. 1980. *Oma huone*. Suom. Kirsi Simonsuuri. Helsinki: Kirjayhtymä.
- World Bank 2017. <http://iresearch.worldbank.org/PovcalNet/home.aspx>. Tarkistettu 20.4.2017.
- Yle 2016. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/08/25/tuomas-holopainen-nightwish-karavaani-kulkee-jatkossakin>. Tarkistettu 20.4.2017.

Åström, Anna-Maria. 2005. Den etnologiska forskningsprocessen –en djupdykning mentala och materiella sfärer. Teoksessa: Korkiankangas, Pirjo & Olsson, Pia & Ruotsala, Helena (toim.). *Polkuja etnologian menetelmiin*. Helsinki: Ethnos ry. 25–42.

LIITTEET 1-3

LIITE 1

Havainnointilista

- Bändin jäsenten määrä, arvioitu ikä ja sukupuoli.
- Auttaako joku bändiläisiä, esimerkiksi vanhemmat tai ystävät. Sukupuoli, kuinka auttavat?
- Kuinka bändiläiset ovat pukeutuneet.
- Mitä bändiläiset tekevät lavalla ennen esityksen alkua, tavaroiden kantaminen, soitinten laittaminen soittokuntoon, muiden auttaminen.
- Kuinka paljon bändiläisiä autetaan, millaisia soittimia heillä on.
- Soundcheck, järjestys ja sujuminen.
- Nuorisotoimen työntekijöiden osallistuminen lavan tapahtumiin, keskinäinen kanssakäyminen.
- Puhuttelu, kuinka toimijat puhuttelevat tai millä nimityksillä he kutsuvat toisiaan.
- Juonnot ja välispiikkaukset.
- Esiintyminen, esiintymistavat, musiikin tyyli, liikkuminen lavalla, energisyys jne. suhteessa esitettyyn tyyliin ja sen mahdollisiin konventioihin.
- Yleisön reaktiot, bändin ja yleisön kanssakäyminen.
- Tapahtumat salin puolella, kaverit, vanhemmat ennen ja jälkeen esitysten. Bändiläiset oman esityksen ulkopuolella.
- Äänestykset ja saliin tuleminen/poistuminen/taut.
- Ihmiset salin ulkopuolella, keskustelut työntekijöiden ja yleisönjäsenten kanssa.

LIITE 2

Haastattelun teemarunko

- 1) Yhteystiedot, nimi ja syntymävuosi, asuinpaikka.
- 2) Soitatko yhtä tai useampaa instrumenttia/laulatko/molempia tällä hetkellä tai kuluneen vuoden aikana?
- 3) Minkä ikäisenä olet ryhtynyt soittamaan/laulamaan? Mitä kaikkia instrumentteja olet soittanut ja kuinka pitkään?
- 4) Oletko soittanut/laulanut bändissä? Oletko soittanut/laulanut useammassa bändissä? Tämän hetken tilanne?
- 5) Teetkö itse kappaleita tai osallistutko niiden tekemiseen yhtyeesi kanssa?
- 6) Jos osallistut yhdessä kappaleiden tekemiseen, millainen työnjako teillä on?
- 7) Jos vastasit edellisiin kysymyksiin kyllä, milloin olet aloittanut musiikin tekemisen?
- 8) Miten vanhempasi suhtautuvat harrastukseesi? Ovatko he esimerkiksi rahoittaneet harrastusta tai kannustaneet muuten?
- 9) Soittavatko/kuuntelevatko vanhempasi musiikkia? Entä mahdolliset sisaruskesi?
- 10) Millaista musiikkia soitat? Oletko erityisesti kiinnostunut jostakin tietystä tyylilajista? Onko kiinnostus muuttunut soittoharrastuksesi aikana?
- 11) Onko sinulla muita harrastuksia, ja jos on, kuinka tärkeitä ne ovat suhteessa soittamiseen ja paljonko käytät aikaa mihinkin? Esimerkiksi montako kertaa viikossa harrastat mitään ja mikä on itsellesi tärkeintä esimerkiksi niin, että jos joutuisit luopumaan yhdestä harrastuksesta, mikä se olisi?
- 12) Miten arvioisit omaa osaamistasi muusikkona? Sekä soittotekniikan suhteen, että esimerkiksi soittamiseen ja keikoilla tarvittavaan tekniikan suhteen, PA, johdot, pedaalit jne.
- 13) Otatko soitto-/laulutunteja, ja jos otat, missä, kuinka usein ja pitkään olet ottanut, mitä tunteja otat?
- 14) Onko sinun mielestäsi sukupuolella väliä soittoharrastuksissa? Osaavatko naiset soittaa paremmin joitain instrumentteja ja onko jokin musiikin tyylilaji miesten musiikkia?

- 15) Oletko törmännyt tällaisiin ajatuksiin tai jopa ennakkoluuloihin muualla, esimerkiksi kavereiden tai opettajien keskuudessa?
- 16) Onko sinulla esikuvia tai idoleita? Kuinka ne ovat vaikuttaneet soittoharastukseesi?
- 17) Onko bändilläsi treenikämpä? Jos on, mistä löysitte sen? Oletteko soittaneet siellä pitkään? Ja soittaako siellä myös muita bändejä?
- 18) Miten olette koonneet bändinne? Mistä jäsenet ovat löytyneet, ystäviä, ilmoittelulla, miten? Onko sukupuolella vaikutusta bändinjäsenen valintaan?
- 19) Miltä bändissä soittaminen tuntuu? Onko se tärkeä osa sinua? Voisitko kuvitella elämäsi ilman soittamista?
- 20) Kuunteletko paljon musiikkia? Millä kuuntelet, milloin ja missä? Esim. puhelimella tai mp3-soittimella, kotona, radiosta?
- 21) Tunnetko itsesi muusikoksi? Puhutellaanko sinua esimerkiksi kitaristiksi tai rumpaliksi, haluatko että niin tehdään?

LIITE 3

Litteraatiomerkinnot.

H= haastattelu

1, 2, 3 jne.= haastatteluiden ajallinen järjestys

M= mies

N= nainen

(X= muu sukupuoli)

K: Kysymys, haastattelija

V: Vastaus, haastateltava

... = lause jää kesken tai puheenvuoro loppuu selkeästi päättymättä.

(päälle) = puhujat puhuvat toistensa päälle

(Nauraa), (naurahtaa)= litteraatioon merkittyjä ei-sanallisia tapahtumia.

-- takeltelu, sanan vaihto kesken

(...) Välistä on editoitu jotain pois, epäröintiä, taustamelua tai aiheeseen kuumaton keskustelunpätkä.

